



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة



رقم التسجيل: 160/DS/2019

الرقم التسلسلي: 17/AR/2019

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

تجليات التجديد

في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

شعبة: الأدب الحديث والمعاصر

تحت إشراف

أ.د. يحيى الشيخ صالح

إعداد الطالب

حسان زرمان

أعضاء اللجنة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
رشيد قريع	أستاذ	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة-	رئيساً
يحيى الشيخ صالح	أستاذ	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة -	مشرفاً ومقرراً
زهيرة بولفوس	أستاذة	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة-	عضواً مناقشا
رابح طبجون	أستاذ	المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة -	عضواً مناقشا
سليم بتقة	أستاذ	جامعة محمد خيضر - بسكرة -	عضواً مناقشا
فيصل لحر	أستاذ محاضر "أ"	جامعة محمد الصديق بن يحيى-جيجل-	عضواً مناقشا

السنة الجامعية 2018-2019

شكر وعرفان

ما كان لهذا الجهد البحثي البسيط أن يبصر الحياة، لولا مساندة المنصلين من أنصار العلم، وشيخته من الأهل، والأصدقاء، والأساتذة الأفاضل الذين دعموا هذا البحث بملاحظاتهم، واقتراحاتهم، ومساهماتهم في المراجعة، والإخراج، وعلى رأس هؤلاء جميعا، أثنى ثناء خاصا على رعاية أستاذي المشرف على البحث: الأستاذ الدكتور يحيى الشيخ صالح، وأكبر فيه شموخ العالم الصبور على تقصير طلبته، وحرصه الملح على استكمال العمل، واستيفاء جوانبه بكل ما أسداه من توجيهات قيمة، وكل ما تحمله بأناته، وسعة صدره، وتواضعه الغامر في المسارعة إلى تلبية الطلب، وتقديم المساعدة عند الحاجة، فليجعل الله، بمشيئته، هذا المعروف في ميزان حسناته...

كما أرفع تحية إكبار، وإجلال لكل فرد من أستاذتي الكرام، أعضاء لجنة المناقشة، ممن تجشموا عناء قراءة هذا البحث، وفضصه، وتفانوا بإنصافهم؛ لإظهار ما فيه من حسنات، وعملوا على إثرائه، وتدارك ما تخله من نقائص، وإصلاح ما تسرب إليه من عيوب، وهنات؛ حتى يخرج في صورة معتدلة، تحظى بالقبول، وتليق بمقام البحث العلمي، مثلما تسمح لصاحبه بمراجعته، وتقويم أدواته، وتصويب جهوده في المستقبل من الأبحاث، فجزى الله عنه هؤلاء جميعا كل خير، والله الموفق إلى كل فضل، وسداد.

مقدمة

التجديد سنة الحياة في وجودها، وصيرورتها، وسمتها الفارقة في بعث حيويتها، واستمرارها، وطاقتها الكامنة المتفجرة في اندفاعها نحو المستقبل، ورغبتها الملحة في التغيير، وتحصيل الأفضل، والمختلف، والأنسب في مسايرة شروط الثقافة، والحضارة في مرحلة تاريخية فاصلة، يجتازها أي مجتمع، وهو يطمح إلى الارتقاء، والتواجد في مصاف الشعوب المتطورة، والإفادة من مقومات نجاحها، وهي تتحول إلى ثراث إنساني عالمي، لا يحسن التفريط فيه، أو نكرانه.

والتجديد يشمل الطبيعة في مظاهرها المادية، وكائناتها الحية، وله دورات متعاقبة، يضمن تواترها استنساخ الأصول، وتزويدها بالمتغيرات الطارئة؛ لإنتاج صور جديدة، تكون أكثر ملاءمة، واستجابة للظروف، والسياقات المؤثرة.

والتجديد في الحياة الاجتماعية يمتد إلى مجالاتها جميعا، وتهمين تجلياته على أنشطة الإنسان كافة من المسكن، والمطبخ، والأزياء، وطرائق التواصل الاجتماعي، وأنماط السلوك، وآدابه، إلى العلوم، والثقافة، والفنون، وهذه التجليات تمس تعديلاتها الأشكال، والمضامين دون استثناء، ويتفاوت مستواها، وتأثيرها حسب البيئة والثقافة السائدتين.

والأدب بعض هذه الفنون، وجزء من مجالها الواسع، وقد شهد رافداه من الشعر، والنثر، وما يصنف تحت كل منهما من أجناس وأنواع، تحورات كثيرة، وتعديلات متنوعة، ألحقتها بها الأجيال المتعاقبة تبعا لأذواقها، وثقافتها، ومعاييرها.

وكان لصعود الرواية، والقصة القصيرة في القرن الخامس عشر، وتطورهما السريع عبر القرون اللاحقة إلى غاية القرن العشرين، أثر كبير في تغير النظرة السلبية إلى الكتابات السردية، وقلب الموازين لصالحها، فأصبحت تنافس الشعر على مكانته الرفيعة، بل إنها طغت عليه بانتشارها الواسع، وإقبال القراء، والكتاب، والنقاد عليها.

ومن ثمة، فالبحث في الأجناس السردية يكتسي أهمية خاصة من عدة نواح، أبرزها تقدمها الكبير، وما شهدته النظريات الشعرية المتعلقة بهذه الفنون الأدبية من ثراء مصطلحي، صاحب ارتقاءها، وانتشارها، وهذا التطور المستمر في خصائصها الفنية، واحتشاد الكتاب، والقراء خلفها إلى

حد بعيد، جعلها تتربع على عرش صدارة أدبية عريقة، دأب الشعر على احتكارها إلى غاية الماضي القريب، مثلما تعود النقاد سابقا على تقديمه، وإعطائه الأولوية على باقي الفنون، والأجناس الأدبية.

ولا شك أن التزاحم بين الفنون الأدبية، ومحاولة القصة القصيرة تجريب كل السبل؛ للحاق بلغة الشعر، وتقنيات الرواية، قد أفضى إلى الإحساس باتجاه الأدب إلى عصر السرد الذهبي، ومثلما أدى ذلك التنافس إلى إسقاط احتكار الشعر للساحة الأدبية، فإنه قد ساهم بقدر كبير في تكريس التقارب بين الأجناس الأدبية، ومنح فرصا وافرة؛ للتداخل بينها في عدد غير قليل من الأعمال الأدبية الناجحة في استقطاب القراء، والنقاد.

ولعل القصة القصيرة، بمحاولة جمعها بين خصائص الشعر والنثر، تسعى إلى إيجاد مكانة مرموقة بينهما، ترضي طموح كتابها، وتحافظ على هويتها الأجناسية من التميع، فاحترافها لغة الشعر، باستخدام صوره وأدواته الفنية، منحها الخصوبة في إمكانية تكتيف المعنى، وإخفائه، والإيجاء به، كما أن اقتفاءها أثر الرواية في تجاربها المبتكرة، أعطاهم المقدرة على مراجعة عناصر الحكاية، وتجديد الأساليب، وأدوات البناء، وهذا ما أفسح لها المجال واسعا؛ لإضفاء لمسات جمالية على أشكال الخطاب، وطرائق عرض الحكاية، فأضحت تعج بالصور البلاغية الناجمة عن الانزياح في مستويات مختلفة من اللغة، وراحت تعيد النظر في بناء السرد، ومعالجة محتواه الحكائي في رسم الشخصيات القصصية، وبلورة الأحداث في الأبعاد الزمكانية؛ للتحرر التدريجي من رتابة التقاليد الأدبية، ومنوال المعايير السائدة في كتابة الأنواع الأدبية، وإخراجها...

ولأن القصة القصيرة تخضع للقوانين العامة في السرد، تلك المتعلقة بالحكاية والخطاب، فقد أوجدت لنفسها متسعا، ولو كان ضيقا مقارنة بالرواية، في عرض الشخصية القصصية، وفضائها الزماني، والمكاني، واحتفظت بقدرتها على إمتاع القارئ بتقنيات السرد، والوصف، والحوار بأنواعه، لاسيما ما يتعلق بتقنيات الشفافية الداخلية - حوار باطني مباشر، حوار باطني غير مباشر، قص نفسي - ومدى فعاليتها في التوغل إلى أعماق الشخصيات، وسبر أغوارها؛ للتوصل إلى الإحاطة بما ينطوي عليه باطنها من أحاسيس غائرة، ومشاعر مكبوتة، ومواقف أيديولوجية، تكون قد استبطنتها أثناء نشاطها، ومواجهتها الأحداث، والواقع الخارجي المتخيل.

وإذا كانت القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة قد عرجت، في مسار تطورها، على كثير من الخصائص أنفة الذكر، فإنها فوق ذلك افتتحت آفاقا جديدة، وتجارب جريئة، جعلتها تتميز تدريجيا من القصة القصيرة الكلاسيكية، مما يؤشر إلى بواكير تجديد واضح، وُجدت أعماله، وتبلورت تجاربه؛ لترتقي، مع تواتر التجريب، إلى مرحلة النضج، وذلك ببروز أسماء لامعة، يأتي من بينها المبدعون الجزائريون: السعيد بوطاجين، الخير شوار، حكيمة صبايحي، بشير مفتي، فاطمة غولي، ويوسف بوذن، وغيرهم من الذين أثروا الساحة الأدبية بمجموعات قصصية، أقل ما يقال عنها، أنها تحمل ملامح الجديد في ثناياها، ومن هنا تأتي فكرة البحث في إشكالية التجديد عندهم، والتنقيب عن مختلف طرائقه، ونظمه المتحققة في شتى مستويات الحكاية، والخطاب السردي الذي يجسدها.

إن بروز تجارب جديدة من السرد داخل الجنس الواحد، ليفرض على الدارس المستقصي، وهو يحاول القبض على مظاهر التجديد، أن يستحضر أمام عينيه أهم ما استطاع النقاد، والباحثون أن يجمعوه من خصائص، حصروها من معانياتهم لما يُصنف تقليديا أو يُعد موافقا للمقاييس السائدة؛ حتى يتسنى له أن يتخذ هذه الخصائص شاهدا أميناً، ونقطة بداية، ينطلق منها إلى بحث ما يتوسم فيه الجدة، والخروج عن المألوف، ومن ثمة، يكون بمقدوره استخراج السمات الجديدة، وإبراز اختلافها، وانزياحها عن المعايير المعتادة؛ ليجعلها هي الأخرى مقابلة للخصائص التي انطلق منها، فتكونان معا دليلا، وبرهانا مؤسسا على نقلة تطويرية مضافة، ومقدار من التمايز النوعي، يتحقق بالانتقال من المؤتلف إلى المختلف في حدود القصة القصيرة نفسها، بكل مستوياتها، وتقنياتها.

ولأن القصة القصيرة تشارك الرواية الكثير من الخصائص العامة، مع احتفاظ كل منهما بسماته، ومقوماته النوعية الفارقة؛ فإن زيادة الرواية بعد انتشارها الواسع -إنتاجا وقراءة ومتابعة نقدية- قد منحت كُتّابها عبر العالم جرأة أكبر على البحث، والتجريب، ونصيبا أوفر في الكشف عن المختلف المباين للمألوف، والجديد المنزاح عن المعايير، والتقاليد، كما أتاحت لهم شرعية العمل على تثبيت ذلك، وفرض أدبيته؛ ليتسنى لهم نقل تأثيره إلى الكتابة الروائية عند مختلف الأمم، والشعوب عن طريق الاحتكاك المباشر به في لغته الأصلية، أو الاطلاع عليه بواسطة الترجمة، والتعريب، إذا تعلق الأمر بكتاب الرواية العربية، وقرائنها.

وبهذه المكانة التي تبوأتها الرواية، فُرض على القصة القصيرة أن تظل رهينة للرواية، وتحتم على كاتبها أن يلاحقوا الرواية في سيرها، وتطورها، ويراقبوا ما يستجد فيها من تغيرات، وانحرافات، وإضافات، يستوعبونها في قراءاتهم، وينتقون منها ما يناسبهم؛ لاستلحاقه بالقصة القصيرة، سواء أتم ذلك مباشرة بالأخذ من لغاتها الأصلية، أم تمّ بالإفادة من تجارب عربية في الرواية، والقصة القصيرة، اقتبست من الرواية الغربية بعض طرائقها، وتجاربها الطليعية.

ومثل هذه التبعية، أيضا، تجعل دارس التجديد في القصة القصيرة ملزما بالعودة إلى حركية الرواية عبر تاريخها عند الغرب خاصة، والإلمام بما تتوفر عليه من إمكانات، وأدوات فنية، وما تُقدم عليه من محاولات، وتجارب، تمنحها الطاقة على التجدد، واجتذاب القراء.

وتبعاً لازدواجية التكوين، شكلا ومضمونا، في أجناس السرد، فإن حركات التجريب، والتجديد لا بد أن تمس بعض مكونات الشكل، أو المضمون، وقد يشمل التغيير مكونات منهما جميعا، ومن ذلك ما يمكن أن يطرأ على الشخصيات القصصية، والأحداث، والفضاء من تحويرات، وتعديلات في مستوى الحكاية، وما يمكن أن يلحق بزمن السرد -ترتيب الأحداث- ومستويات أعوانه، وطرائق التعبير، وتقنيات السرد، من انزياحات، وخروق في مستوى الخطاب السردية.

ويلاحظ على الرواية الغربية، ونظيرتها العربية، أنهما تتجهان اتجاها حثيثا في الآونة الأخيرة إلى تذويت السرد، وتفكك الشكل الروائي، والانصراف إلى تهجين اللغة، ونقد الثالث المحرم: الجنس، والدين، والسياسة، كما يرى محمد برادة، وجمهور واسع من المهتمين بمستقبل الرواية، والدراسات السردية المتابعة لانفصالات تطورها.

وقد شاع في الإنتاج الروائي الميل إلى كتابات الأنا، وازدهرت رواية السيرة الذاتية، وكتابة المذكرات، واليوميات، وصارت الذات الفردية - في اعتدالها، أو غلوها، وشذوذها - مركزا للوجود، ومعيارا لكل شيء في بلورة الأفكار، ووجهات النظر، وإصدار أحكام القيمة، فلا يرى العالم الروائي إلا عبر منافذ حسها، ونبضات شعورها، وإدراكها، بعدما كان ينظر إليها، وهي خاضعة للذات الجماعية، ذائبة في البيئة الاجتماعية، والثقافية، لا يُسمع صوتها، ولا يُلتفت إلى خصوصيتها، واختلافها.

ولم يعد الشكل الروائي ذلك النظام المتناسك في بنائه، وترتيب وحداته، إذ عمد الروائيون، والقاصون في إثرهم، إلى خلخلته، ودفعه إلى التشظي، والانفلات من الأطر السردية المعيارية، والتجارب

النمطية المتداولة، بما يثونه فيه من فجوات نقص، أو تنوعات زيادة، أو حركات تعويض، أو تبادل بين المكونات الداخلة في نسيجه.

وفي جانب آخر، أصبحت الأشكال السردية الجديدة أكثر ميلا، وحرصا على استضافة نصوص أخرى داخلها، وسمحت لنفسها بمحاورتها، والتفاعل معها، واستثمار أبعادها بكيفيات إيجابية، أو سلبية، فكان نتاج عملية التفاعل بين النصوص إفرازا لأنواع من التناص، والتوازي النصي، والتجاوز النصي، والنصية الواصفة، والجامعة، كما حدد "جيرار جينيت" أنماطها، يضاف إليها ما حصره "ميخائيل باختين" من حوارية، وعمليات تهجين في لغة الخطابات التواصلية، والأدبية. وفي مستوى المضامين، كان لتنامي الحريات الفردية، وحقوق الأقليات العرقية، والدينية، والحركات النسوية، أن طرحت مسائل الدين، والسياسة، والجنس في الفنون، والأعمال الأدبية، وأثارت الجدل في عمليات التلقي عن حدود التعامل مع هذه المحرمات بين المحافظين، وأنصار التحرر، والاختلاف.

وكان على القصة القصيرة الجزائرية، في طورها المعاصر نهاية الثمانينيات، وهي تجتاز مرحلة تحول في تاريخ الجزائر إبان عشرية دموية سوداء، أن تواكب الرواية الغربية، والعربية في مسارات تطورها، فضلا عن مواكبتها القصة القصيرة العربية في المشرق، وأن تحرص على مراجعة قواعدها، وأدواتها الفنية، وتعمل على الاستجابة لموجات التغيير، والتجريب، وذلك من خلال التركيز على الذات في الكتابة، ورصد حالاتها النفسية، وأهوائها، ووضعياتها الهامشية في طبقتها الاجتماعية عبر الأنشطة، والعلاقات التواصلية في الفضاءات المختلفة داخل المجتمع، ودعم هذا التدويت في السرد بعمليات الانزياح عن طريق النقص، والزيادة، والتعويض، والتبادل في بعض مستويات اللغة الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية، بالإضافة إلى المستوى النصاني الذي يميز الخطاب السردى عن الجملة البسيطة، حيث يكون بمقدور هذه الانزياحات أن تنتج وفرة من الصور التركيبية، والدلالية كالاستعارة، والكنائية، وصور تجاوب الحواس كاستعارات التنقيص، والمبالغة، والصور النصانية كالتناص، والميتاقص، والمحاكاة الساخرة، والسخرية، والهجاء، وما في هذه الصور جميعا من علاقات تنافر، وتناغم، تربطها بمرجعيات المجتمع في الواقع، وما يسوده من معتقدات دينية، وممارسات سياسية، وعادات، وتقاليد في النظر إلى قضايا المجتمع في المتخيل السردى، حيث يمكن في ضوئها قياس درجة الانزياح بتقدير الفروق بين المؤلف السائد، والمختلف الطارئ على عناصر الحكاية، أو الخطاب السردى.

ومن هذه المنطلقات المنهجية المتعلقة بوضعية القصة القصيرة عامة، والقصة القصيرة الجزائرية خاصة، تتحدد إشكالية البحث في موضوع هذه الدراسة الموسوم بـ "تجليات التجديد في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة" عند أولئك المبدعين المذكورين سابقا، وذلك بمحاولة الإجابة عن التساؤلات الآتية:

1. في مستوى الحكاية، ينهض التساؤل عن علاقة الشخصية القصصية بالشخص الواقعي، وتأثير التداخل بينهما عند الأدباء، والقراء، والكيفية التي استقرت عليها التنظيرات، والآراء النقدية في معاملة الشخصية القصصية، وهي تراجع، وتتقلص كثيرا في التجارب المتطرفة للرواية الجديدة، وهل استجابت القصة القصيرة الجزائرية لمطالبها؟، وذلك بناء على التجارب الأدبية، وما تبعها من دراسات أدبية، ونقدية منذ ميلاد هذا الجنس الأدبي في الجزائر إلى غاية بلوغه مرحلة نضجه، واستقرار ملامحه، ومميزاته.

وفي سياق ارتباط القصة القصيرة بالهامش في الأدب، مقارنة بمركزية الشعر، واحتفائها بالشخصيات الهامشية، يمتد التساؤل إلى كيفية إدماجها شخصية المثقف في نطاق اهتمامها، بالنظر إلى ما يحيط بمفهوم المثقف من إشكالية، تنبع من مرجعيات الواقع، وتتناول وجوده الأنطولوجي كوسيط بين الثقافة الغربية، والعربية، وتشكك في وظيفته الاجتماعية، وما لحقه بسببها من تراكمات للقيم السلبية، سواء في الواقع أم المتخيل الذي يعيد بناءه في كليته بطريقة خاصة، تثير الفضول في معرفة مدى الحصار الذي يتعرض له المثقف في قصص الحرب، والعنف، والمنفى بين قوى السلطة، وأشكال التعصب المذهبي، والمتوحش، ومن ثمة الاطلاع على كيفيات مقاومته، وحججه؛ لإثبات ذاته، والدفاع عن المجتمع، ومحاولة الإمام بالحلول التي يلجأ إليها عند عجز خطابه عن التغيير، وإحساسه بالخطر الذي يهدده، وينذر بتفكك المجتمع، وانحلاله، ومن ذلك استقصاء نزعتة إلى أشكال من التسامي، وما تخلفه من مظاهر انفعالية، وسلوكية أثناء علاقات التضامن، وهو ينزع إلى الحب، ويرفع شعاره.

وفي مجال الحكاية أيضا، التفتت القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة إلى تدويت السرد، وعكفت على تصوير الشخصيات في أحلك ظروفها، ونقل باطنها، وحركاتها النفسية، والشعورية، وما يضطرب فيها من أهواء، وانفعالات جامحة، تتراوح بين الحب، والحزن، والسوداوية، والاعتراب، والرغبة في حل لامعقول كالانتحار، وفي هذا المنحى، تصدر الحاجة إلى المرجعيات التأويلية، والمعرفية، والتاريخية لعدد من المفاهيم كالحزن، والسوداوية، والاعتراب، بغية الوقوف على مظاهر اصطباغ الشخصيات القصصية بها، والبحث عن علاقة هذه المفاهيم بمواضيع الحب المفقودة وفق مسوغات القابلية للتصديق التي تجسر الهوة بين الواقع، والتخيل، ومن ثمة طرح السؤال عن طرائق السرد في عرض هذه الأهواء، وتكاتف

تقنياته في إبرازها، وبلورة تطرفها، ونشوزها، وسياقاتها المشوهة في بعض النماذج القصصية المختارة، وكذا إثارة الانتباه إلى طبيعة العلاقات الخفية للتخييل الذاتي في القصة القصيرة بالسيرة الذاتية للقاص نفسه، وهذه التداخلات جميعا تطرح تحديات الفصل المنهجي بين الواقع، والتخييل، وبين دراسة الحكاية، ودراسة خطابها السردية، وبين ثنائية الأنا القاص، والأنا المقصود عند السرد بضمير المتكلم.

وفي الجانب التطبيقي، تطرح هذه الدراسة إشكالية استنساخ تجربة الحب العذري، والحزن السوداوي للشخصية التي تكابده، وطبيعة فقدانها للمحبوب في قربه، وبعده، والخوف من العنف الاجتماعي، وتطرف السلطة القائمة، ومعارضتها المسلحة، كما تستهدف السؤال عن تجليات السوداوية في مجموعات قصصية كاملة، كما هي الحال عند السعيد بوطاجين في مجموعة "ما حدث لي غدا"، وتستقصي المستويات الحرجة التي يمكن أن تبلغها السوداوية بالشخصيات، كالإحساس بالألم الشديد، والعزلة عن العالم، والانتهاج إلى اتهام الذات، وإلقاء اللوم عليها، والنزوع إلى تدميرها بالانتحار، وهذه المنزقات الخطيرة ذاتها مثيرة للتساؤل عن سر تفادي الشخصيات القصصية للانتحار، وتكيفها في الغالب مع إكراهات السلطة، والعادات، والتقاليد الاجتماعية، وظروف التخلف، والفقر، والبطالة.

2- وفي مستوى الخطاب، يرتفع سؤال آخر، يلح على خروج القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة عن النسق التقليدي في بناء الخطاب السردية، الذي كان كل جهده منصبا على الانضباط بالمعايير الفنية المتبعة في ضم مكونات الحكاية، وتنظيم عرضها، إذ كان القاص في النماذج القصصية التقليدية شديد الحرص على اقتفاء التوجيهات، والمواصفات القياسية المعتمدة في رسم الشخصيات، وعرضها، ومتابعة سرد الأحداث، وتطور نموها في الحبكة السردية حسب الترتيب الزمني المختار، وما يتخلله من انقطاعات، وفجوات؛ للوصول إلى حل العقدة في نهاية القصة، أو تعليق ذلك في القصص التي تفضل نهايات مفتوحة، تخادع أفق التوقع عند القراء، وتخب انتظارهم.

وعلى خلاف هذه الطريقة السائدة في رسم القصة، وتخطيط بنائها السردية، ينزع الكثير من النماذج القصصية المدروسة - عند السعيد بوطاجين، والخير شوار، وبشير مفتي، وغيرهم - إلى مخالفة المعايير السائدة، حيث يخرج الراوي، أو بعض شخصياته، بالخطاب السردية من متابعة تيمة أساسية إلى الاهتمام بتيمة فرعية، يلتف بها السرد على نفسه شارحا، أو معلقا، أو ناقدا بعض عناصره، أو عناصر الحكاية مؤديا إلى ظهور الميثاقص، واختلاطه بالخطاب السردية.

وفي مثل هذه الحالات، تتساءل هذه الدراسة عن ماهية الميثاقص، وكيفية انعكاس الخطاب السردى على نفسه؛ وأغراضه التواصلية الكامنة وراء إنتاج هذا الخطاب الواصف الذي يلابسه، ويندس في ثناياه منحاً الفرص لنفسه في التطفل على ما يستهدفه من مكونات.

وتبعاً لعلاقة الخطاب السردى ورفيفه الميثاقص باللغة الإنسانية، واستعمالاتها الفردية في الكلام بشتى أساليبه الوظيفية المناسبة للمجالات الاجتماعية، بدءاً من أسلوب التواصل اليومي، ومروراً بأسلوب العلاقات العامة، وأسلوب الإعلام، وأسلوب العلم، إلى غاية الأسلوب الأدبي الذي يضم الأجناس الأدبية من شعر، ونثر؛ فإن الميثاقص، بموجب هذه العلاقة، يتنزل مظهراً من مظاهر اللغة، والكلام في أجناس السرد، وأنواعه، وهذا بدوره يعرض إشكالية علاقته باللغة، وما ورثه عنها من مقومات، وخصائص تمنحه المرونة اللازمة، والقدرة على الالتفاف، والانعكاس؛ لإنجاز وظائفه التبليغية، والفنية، التي هي في النهاية بعض وظائف اللغة، وغاياتها.

وهذه الإشكالية تستدعي، قبل الحديث عن الميثاقص، البحث عن خصائص اللغة الإنسانية ذاتها، وتبيان دورها في تفوق اللغة الإنسانية كنظام سيميولوجي مهيمن على بقية الأنظمة السيميولوجية الدالة، بما في ذلك اللغات الحيوانية الطبيعية، وأنظمة التواصل الصناعية كإشارات المرور، ولغة الإعلام الآلي، وغيرها.

وعند الحديث عن وظائف اللغة، تُشدُّ الأنظار إلى ما أرساه علماء اللسانيات من جهود، أثمرت في نموذج "جاكسون" للاتصال اللغوي، حيث ينبغي التطلع إلى معرفة علاقة الميثاقص بأحد مكوناته، متمثلاً في الشفرة، والوظيفة الميتالغوية المرتبطة بها، عندما يركز المرسل في رسالته عليها، وما تثيره هذه الشفرة اللغوية من مضمرات دلالية، وثقافية، تدعو إلى الاختلاف في التأويل، والتصنيف.

وللميثاقص، في اقترانه بالسرد، صلات أساسية بالمستويات السردية، تستحق البحث عن كيفية تراتبها، كما استقر ذلك في نظريات السرد، ومستوى العلاقة بين مقدم السرد، وهو الراوي بوصفه متكلماً حصرياً في الغالب، ينقل أطوار المغامرة، وما يمكن أن يحيط بها من ميثاقص، إلى مروى له، يتلقاها قبل غيره، ويكون معنياً بمتابعة أطوار تشكل الميثاقص، وسياقات المكون القصصي الذي يركز عليه، واستراتيجيات الراوي في الإقناع، والتبرير.

وفي الجانب التطبيقي، حرصت هذه الدراسة على محاولة استكشاف بعض البواكير الأولى للميثاقص في القصة القصيرة الجزائرية، وعرض بعض الأساليب التقليدية في ممارسته، وانتقلت إلى

التجارب المتطورة عند بعض المبدعين كالسعيد بوطاجين، والخير شوار؛ لتستفسر نصوصهم عن طرائق الميثاقص في الاشتغال، واستراتيجية الراوي، ووضعيته في استدعاء المروي له، وإثارته؛ للتسلل إلى مكونات السرد، والتعليق عليها، ومن ثمة، التأمل في تلاعبه بالحكاية، أو الخطاب، والغايات التي يتوخاها الميثاقص منهما في التعبير عن المواقف الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والتفكير في تشكّل الكتابة القصصية ذاتها.

وفي الشطر الثاني للتجديد في مستوى الخطاب السردية، تثير هذه الدراسة إشكالية السخرية في الثقافة الغربية، والعربية، وعلاقة مفهومها بالحوار السقراطي، ودوران المفهوم ذاته بين حقول معرفية، في مقدمتها البلاغة والأخلاق، قبل أن يصل إلى التداولية، والأسلوبية، ليرتبط بمرحلة ما بعد الحداثة، وكيفيات تأثيرها في الآداب الغربية، والعربية؛ لذلك فإن ضيق المفهوم البلاغي الذي ورث المصطلح عن الفلسفة، يشدد على مسألة الحاجة إلى تجريد مفهوم أدبي، يصلح للتطبيق على الفنون السردية، فضلا عن الأعمال الشعرية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى مفهوم الهجاء، إذ ينحصر مفهومه في البلاغة العربية داخل أطر الشعر دون النثر، بينما يلاحظ أن أصناف الأدب جميعا تشهد دورات حياة متعاقبة حسب نظرية "نورثروب فراي" النقدية، تتجدد فيها أشكالها، وخصائصها، وتبادل الشعوب، والمجتمعات تأثيراتها، وأدوار الوساطة فيها إلى غاية ثباتها، واستقرارها ضمن التراث الإنساني المشترك، ومثال ذلك الرواية، والقصة القصيرة اللتان استعارهما الأدب العربي من نظيره الغربي، وتطورهما من أصول شعرية، تبرر عودة التداخل الأجناسي، والسخرية المأخوذة من تراث فلاسفة اليونان، والتماثل النسبي، والشراكة في التقنيات، والخصائص العامة بين القصة القصيرة، والرواية.

ولما اقترنت السخرية بعدد من الأعمال، والأسماء الأدبية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، وتطورت إلى صور هجائية لافتة، ارتبطت بالحياة في المدينة العربية، كفضاء اجتماعي للتحضر بشكل عام، فضلت هذه الدراسة استغلال التقارب بين السخرية، والهجاء؛ للاستفسار عن علاقة الهجاء بالحزن، أو السوداوية من جهة، وعلاقته بطبيعة موضوع الحب المفقود من جهة أخرى، وأثرهما معا في تحديد وجهة النظر إلى فضاء المدينة، وتسطير آليات الهجاء، ومعايير الأخلاقية في تحقير المدن، والتفكير في المحاور التي ينخرط فيها هذا الهجاء، وبخاصة عند السعيد بوطاجين.

وتكملة لهجاء المدن في تنوعه، تتساءل الدراسة عن خصوصية تجربته عند بشير مفتي، والخير شوار، وأساليب كل منهما في عرض موضوع الحب المفقود، والمظاهر المتنوعة في التعبير عنه من خلال

حركات الانفعال، والسلوك، وزوايا النظر إلى العالم المروي بكل خلفياتها الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، وتقنيات عرضها، وبسطها للمروي له، والقارئ الواقعي من ورائه.

وقبل الخوض في مباحث هذه الدراسة، وتفصيلها، كان من الواجب الضروري عليها أن تلتفت إلى الجهود التي تقدمتها، وحازت دوتها فضل السبق، والريادة في شق الطريق، وإنارة المعالم الكبرى، والمحطات الأساسية للقصة القصيرة الجزائرية، وأهم اتجاهاتها، وأعلامها.

وفي هذا الشأن، يُعد كتاب عبد الله ركيبي "القصة القصيرة الجزائرية" 1928-1962 عملا قاعديا، لا غنى عنه في التعريف بنشأة هذا النوع الأدبي، وتطوره من المقال القصصي، والصورة القصصية، ومعرفة تياراته الأولى، وعلى شاكلة نهجه سارت دراسات أخرى، توطد للقصة القصيرة الجزائرية بين الشعر، والرواية من قبيل كتاب "تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967" لصاحبه عايدة أديب بامية، وكتاب "الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير 1830-1968" ل نور سلمان، وكتاب "الأدب الجزائري المعاصر 1907-1992" لمحمد صالح الجابري، و"فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954" لعبد الملك مرتاض، وغيرها من المراجع الثمينة - على قلتها- في دراسة القصة القصيرة الجزائرية، وتعقب المراحل التاريخية لظهورها، وتطورها، وحصص السياقات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية التي أثرت فيها، وعملت على توجيهها إلى مراحلها اللاحقة، وهذه المراجع، على أهميتها، لم تخصص، في كثير منها، لمعالجة القصة القصيرة العربية في الجزائر على حدة، ولم تشملها بدراسات مستقلة، ومفصلة، بل تناولتها بين أنواع أخرى كالشعر، والرواية، والمسرحية، وأنواع تراثية أخرى كالمقامة، وأدب الرحلة، والقصة الشعبية، أو جمعتها في الدراسة بالرواية، أو القصة القصيرة المكتوبة بالفرنسية، وهذا البحث الشمولي، بما فيه من فوائد جمّة، يطبعه عادة الميل إلى التقسيم، والتعميم- بسبب اتساعه إلى أجناس مختلفة- وتتخلله الإشارات العابرة، والملاحظات الموجزة في الحديث عن الخصائص الفنية، ومقومات التجديد.

ولا شك أن فصول هذه الدراسة تتقاطع، في كثير أو قليل، مع مواضيع عدد من المراجع، والمقالات النقدية، والرسائل الجامعية، لكنها تختلف عنها في المكونات النوعية التي يجري التركيز عليها، مثلما تباينها في زوايا النظر إلى خصائص التجديد، والإجراءات المنهجية المستخدمة في استقصائها. ففي مجال الحكاية مثلا، يقدم كتاب عمر بن قينة "دراسات في القصة الجزائرية" قسما أول، يضم مجموعة من المقالات، كتبت حول عينات مختارة من القصة القصيرة، إلى جانب قسم آخر، يتعلق

بالرواية، وقد تنازعت هذه القصص مواضيع شتى، تتراوح بين الأبعاد الاجتماعية، والوطنية، والقومية كمشاكل البيروقراطية، وزيف المكانة الاجتماعية، والطبقية المتفشية بعد الاستقلال في غياب المعايير، ومأساة الهجرة خارج الوطن بحثا عن فرصة جديدة للحياة، وقضايا الثورة، والنتائج المخيبة لتضحيات الشهداء، إلى جانب قضية فلسطين، وتضحياتها من أجل التحرر، وهي جميعا قصص تتباين في طرحها، وقد عولجت بطرائق مختلفة في الرؤية، والأداة، بحكم انفصالها عن بعضها، وافتقارها إلى لحمة جامعة، تتحرى البحث منذ البداية عن قواسمها المشتركة، وسماها المطردة في معظم النماذج المختارة.

والأمر نفسه، يمكن أن يصدق على كتاب "تجارب قصيرة وقضايا كبيرة" لمخلوف عامر، إذ هو في أصل وضعه مجموعة من المقالات، تتوزع بين القصة القصيرة، والرواية، ولئن رصد الباحث عددا من خصائص الكتابة القصصية عند أحمد منور، وجيلاي خلاص، ومفاهيم الثورة، والتحرر في القصة القصيرة الجزائرية، فإنها ظلت في النهاية معزولة عن بعضها، لا يوحدتها نسق معرفي، يوجهها إلى مستوى الرؤية الكلية للنماذج المدروسة.

وفي جهد معرفي آخر، عنوانه "مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر"، استفاد مخلوف عامر من التحليل البنيوي الشكلاي، والسرديات الشعرية، والدرس السيميائي في إخراج عمل أكثر منهجية، وانسجاما في تحري السمات الفنية لمجموعة من كتاب القصة منهم الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، مرزاق بقطاش، واسيني الأعرج، مصطفى فاسي، محمد الأمين الزاوي، الحبيب السايح، عمار بلحسن، والسعيد بوطاجين، وغيرهم.

ومما يميز هذه الدراسة، إلى جانب اهتمامها بالشخصيات، والأحداث، والفضاء، تركيزها على الزمن، أي تنظيم الخبر، وترتيبه في خطاب السرد، وما يمارسه الراوي في ذلك من عمليات تقديم، وتأخير، ونقص، وزيادة، ومساواة، ينفذها بالاستباق، والاستدكار، والحذف، والحوار، على الترتيب، وهو ما يطرح مسألة التعبير، ورؤية العالم المروي في المنظور السردية، وعلاقة ذلك بالكاتب، والقارئ الواقعيين، وعلى الرغم من إشارة الباحث إلى خاصة السخرية عند السعيد بوطاجين، وهامشية شخصياته، إلا أنه استمر في تحليل الزمن، وانزياح اللغة من خلال النماذج المعروضة دون اهتمام بتصنيف الصور البلاغية، وضبط مقاييسها الأسلوبية، والتقنيات المعتمدة في إثارة السخرية من خلال المبالغة، والتنقيص، والتظاهر، والمحاكاة الساخرة، والهجاء...

وفي كتاب "القصة الجزائرية المعاصرة" يقدم عبد الملك مرتاض دراسة منظمة عن الشخصية، وعلاقتها بالفضاء- أو الحيز بتعبير مرتاض- والمعجم الفني الموافق له في مجموعات قصصية مختارة لعبد الحميد بن هدوقة " الكاتب/ الأشعة السبعة"، والحبيب السايح "القرار/ الصعود نحو الأسفل"، ومصطفى فاسي "الأضواء والفئران"، وأحمد منور "الصداع"، وعثمان سعدي "تحت الجسر المعلق"، ويلاحظ فيها، علاوة على اختلاف النماذج المدروسة عند مرتاض عما هو موجود في هذا البحث البسيط، اقتصار التحليل على الجانب المضموني في سلوك الشخصية، وارتباطه بالسياقات الاجتماعية، والطبيعية، والسياسية للبيئة المنقولة في التخيل حسب المرحلة التاريخية للمجتمع الجزائري.

وكذلك الأمر في كتاب "الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة 1931-1976"، فهو متابعة منهجية لاجتماع مدونات القصة القصيرة في الجزائر حول أنواع من الالتزام على امتداد أكثر من ثلاثة عقود زمنية، عرفت فيها الجزائر تحولات جذرية عميقة في الوعي، والنضال، زمن الاحتلال الفرنسي، كما يتجلى ذلك في محوري: الالتزام بالإصلاح الديني، والاجتماعي السياسي، والالتزام بقضايا الأرض، وقد شهدت الجزائر تغيرات، وأزمات اجتماعية حادة في عبورها من مرحلة الاستعمار إلى أجواء ما بعد الاستقلال، كما يبرز ذلك استمرار الالتزام بقضايا الأرض في الريف، ومحور الهجرة، والقضايا الاجتماعية، والسياسية، وما أفرزته من سلبيات، ونقائص.

ويحسب لهذه الدراسة أيضا، أنها اهتمت بالإشارة إلى تطور استخدام تيار الوعي، والتلاعب بزمن السرد، ودور الوصف في خدمة أنسجة القصة، ونقل حالات الشخصيات، والأشياء.

وقد قدم شريط أحمد شريط دراسة مفصلة عن القصة القصيرة الجزائرية في كتابه "تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة" عبر مراحل تطور ثلاث: القصة الإصلاحية 1925-1956، القصة الفنية 1956-1972، والقصة الجديدة 1972-1985، ركز فيها، خاصة، على البناء الفني لمكونات الحكاية، فدرس بناء الحدث في الطريقة التقليدية، والحديثة، وأدمج معه كفاءات رؤيته، وتبنيه في مباحث الصيغة، ورواية الحدث بضمير الغائب، أو المتكلم، وربط ذلك بأنواع سردية تراسلية - أسلوب الرسالة- وكتابات الأنا السيرذاتية من يوميات، ومذكرات، وأتبع تناول الحدث بدراسة الشخصيات الفاعلة، والقص المنتهج في رسمها: القص بضمير الغائب - الطريقة التحليلية- والقص بضمير المتكلم - الطريقة التمثيلية-، وأشار الباحث إلى القصة التجريبية، وذكر بعض ممثليها: جروة علاوة وهبي، محمد الصالح حرز الله، عبد الحميد بورايو، عمار يزلي، عمار بلحسن، محمد الأمين

الزاوي، وغيرهم، وقد نوه بعوائق البحث في التجريب، وأرجع ذلك إلى حداثة أشكاله، وعدم توفر أمثلتها في الفترة الزمنية التي امتدت إليها الدراسة - إلى غاية 1985- وهي أمثلة قصصية، توفر شطر منها لاحقاً قبيل أحداث أكتوبر 1988، والانفتاح السياسي في الجزائر، ولم يعرف الكثير منها طريقه إلى الطبع إلا متأخراً، وظل حبيس الصحف، والجرائد مدة طويلة كالأعمال الأولى للسعيد بوطاجين، والخير شوار، ويوسف بوذن، وحكيمة صبايحي، وآخرون، تعذر على هذه الدراسة إلحاقهم بها. وثمة دراسة أخرى، قدمها إبراهيم عباس في نهاية الثمانينيات حول "القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر 1962-1980"، ورصدها للحديث عن اتجاهات القصة القصيرة في الجزائر خلال الفترة المختارة، فقسمها إلى أربع تيارات كبرى: تيار الرومانسية، وتيار الواقعية النقدية، وتيار الواقعية الاشتراكية، وتيار رابع، جعله للتجديد في القصة القصيرة، وسماه تيار ما فوق الواقع، وقد مثل لهذه التيارات بما رآه ملائماً من نماذج القصة القصيرة، مركزاً على الجوانب المضمونية، والشكلية، وما يتبعها من سمات، وخصائص، تُلحق هذه الاتجاهات في القصة القصيرة بالتيارات الفكرية، والفلسفية، والأيدولوجية التي أدرجت فيها.

أما بالنسبة إلى مستوى الخطاب السردي، فإن الميثاق لم يسبق تناوله من قبل في دراسة متون القصة القصيرة الجزائرية، في حدود ما توفر من مراجع، إذ عكف الدارسون على استقصاء نماذجه، وطرائقه في الرواية الجزائرية، كما هي الحال في مؤلف آمنة بلعلي "المتخيل في الرواية الجزائرية"، ودراسة حسينة فلاح حول "الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي"

وقد كان حظ السخرية أفضل من ذلك، حيث خصصت بعض المقالات النقدية، والفصول، أو المباحث لمناقشة بعض مظاهرها، كما فعل مخلوف عامر في كتابه "مظاهر التجديد في القصة القصيرة في الجزائر"، وحسين خالفي في دراسته المعنونة بـ "البلاغة وتحليل الخطاب"، وكل من تسعدت بوعياذ في مقالها "المفارقة في قصص السعيد بوطاجين"، وحكيم دهيمي، وسمية فالق في مقالهما "السخرية والتهكم في قصص السعيد بوطاجين" ضمن كتاب "النص والظلال"، وهذه الدراسات، وغيرها على تنوعها، وأهميتها، تختلف عن هذه الدراسة المقترحة في تصورهما، وزاوية نظرها، وأبعادها، وإجراءات منهجها، إذ تحاول هذه الأخيرة تجاوز النظرة الاجتزائية التي تحصر الظاهرة في مبدع واحد، له خصوصيته، وسماته النوعية، وتوسعها إلى غيره؛ للبحث عن خصائص مشتركة، وذلك بمحاولة استقراءها، واستقصاء عيناتها المتشابهة، والقيام بتجربتها، واقتفاء منهج، يوسع مفهوم السخرية من الجملة إلى الخطاب،

ويصنف أشكالها من السخرية البسيطة في استعارات تجاوب الحواس، إلى أشكال تعويض معقدة من المحاكاة الساخرة، والمعارضة، والهجاء.

ولإنجاز هذه الدراسة على نحو مناسب؛ للإجابة عن التساؤلات المطروحة في الإشكالية، جرى اعتماد خطة محددة بباين، يقابل كل واحد منهما مستوى من مستويات الدراسة، إذ خصص الباب الأول؛ لتناول تجليات التجديد في جانب الحكاية، في حين خصص الباب الثاني؛ لبحث تجليات هذا التجديد في جانب الخطاب السردي لعينات مختارة من مصادر الكتاب المقترحين؛ لتمثيل القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة في هذه الدراسة.

وقد تم توسيع كل باب؛ ليشمل أربعة فصول، جعلت مثنى مثنى، حيث أفردت كل ظاهرة تجديد مدروسة بفصلين متكاملين، أحدهما فصل نظري، أو يغلب عليه الجانب النظري، ويضم المفهوم المستهدف، وما يدور في فلكه من مفاهيم، وقضايا، تتصل، من قريب أو بعيد، بالمفهوم الأساسي؛ والآخر فصل تطبيقي، أو يغلب عليه التطبيق، وغايته متابعة تجسيدات المفهوم، وتمظهراته في نماذج مختارة من القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة للمبدعين المختارين.

وعلى هدي هذا التنظيم، حمل الباب الأول عنوان: "القصيرة القصيرة الجزائرية المعاصرة وتجليات التجديد في الحكاية"، وكانت فصوله الأربعة على هذا النسق:

- يحمل الفصل الأول عنوان "الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية"، وقد جعل لعرض أهمية الشخصية في الدرس الأدبي، ومواقف الرواية الجديدة منها، ودراسة مفاهيم الهامشية، والهامشي، والمتقف، وما يربطهما من علاقات، وسياقات اجتماعية، وثقافية، وسياسية بالواقع الحقيقي، والتخييل المائل في القصة القصيرة الجزائرية عبر تطورها، وتحولاتها.

- ويحمل الفصل الثاني تسمية: "تمظهرات المتقف الهامشي في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة"، وقد عني بدراسة أوضاع المتقف في قصص الحرب، والعنف، والمنفى، وتمييز أشكال العنف، والتعصب التي يواجهها المتقف، وموقع خطابه بين خطاباتها في الحجاج، وفشل الحوار بينها، ولجوء المتقف إلى خطاب الحب، وأنواع التسامي لتعويض مواضيع الحب الضائعة، وإشاعة أجواء من التضامن.

- وقد وُسم الفصل الثالث بعنوان "السوداوية ومواضيع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل"، وجعل؛ لاستعراض مفهوم الأهواء، وأهمية الحزن، والسوداوية بينها، وتقلبات مفهومها بين العلوم حتى

وصوله إلى حقل الدراسة الأدبية، واستغلاله في معرفة باطن الشخصية القصصية، وتوسط الجسد أثناء تفاعلاتها مع مواضيع الحب المفقودة، وقد طبق ذلك على استغلال تجربة الحب العذري في بعض قصص حكيمة صبايحي، والسعيد بوطاجين، والخير شوار، ويوسف بوذن.

- أما الفصل الرابع، فقد اتخذ عنوان "السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: مجموعة "ما حدث لي غدا" السعيد بوطاجين نموذجاً"، وصدر بمبحث لتناول مظاهر السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية عموماً، وأتبع بدراسة مفصلة لقصة "خطيئة عبد الله اليتيم"، وما تسخره للشخصية السوداوية من أنسجة، وتقنيات سردية، وعلاقة ذلك بالاعتراب، والسلطة، ثم عمم البحث على بقية الأعمال في المجموعة القصصية؛ لاستخلاص خصوصية تجربتها في الإيجاء بالسوداوية، وعكس مستوياتها.

أما الباب الثاني، فهو معنون بـ"القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة وتحليلات التجديد في الخطاب السردى"، وينقسم بدوره إلى أربعة فصول، وردت متكاملة مثنى مثنى كذلك، وهي على النحو الآتي:

- الفصل الأول عنوانه "الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص"، وهو مخصص لدراسة الخلفيات المعرفية التي يتكئ عليها الميتاقص، ويتضمن مبحثاً حول أهم خصائص اللغة في تفوقها، وإحاطتها بأنظمة التواصل الحيوانية، والصناعية، ومنها ميزة الانعكاسية، التي تتحكم في كل أشكال اللغة الواصفة، ومباحث حول الجهود اللسانية في فهم النشاط اللغوي أثناء التواصل، وثمره ذلك في إرساء نموذج "جاكسون" للاتصال، ومكانة شفرة اللغة في ابتعاث الوظيفة الميتالغوية ذات الصلة المباشرة بالميتاقص؛ لكونه لغة واصفة، تحيط بالخطاب السردى للقصة، وقد ختم الفصل بعرض مفهوم الميتاقص، وآليات عمله، وعلاقاته بمستويات السرد، وفي مقدمتها الراوي، والمروي له.

- في الفصل الثاني المعنون بـ"الميتاقص في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: السعيد بوطاجين والخير شوار نموذجاً"، يتندى البحث باستقصاء البواكير الأولى للميتاقص، وتجارب بعض الرواد في توظيفه، ثم ينتقل إلى دراسة استقراره، وتطوره عند السعيد بوطاجين، والخير شوار، وقد مُثِّل للأول ببعض أعماله، وهي قصة "سجارة أحمد الكافر" من مجموعته القصصية "ما حدث لي غدا"، ومُثِّل للثاني بأغلب صور الميتاقص الحاضرة في مجموعتيه: "زمن المكاء"، و"مات العشق بعده".

- وفي الفصل الثالث الموسوم بـ"السخرية وتاريخ الخصائص والأجناس الأدبية" انصرف البحث إلى تلمس المرجعيات المعرفية، والأدبية للسخرية، انطلاقاً من مفهومها في الحوار السقراطي إلى غاية

انخراط المفهوم في البلاغة الغربية، حيث يعرج البحث على حاجة المفهوم إلى التوسعة؛ للتلاؤم مع العبارة البسيطة، والخطاب الكامل، ثم ينتقل إلى علاقة السخرية بما بعد الحداثة، ودورة الأجناس السردية، وخصائصها؛ للحدوث عن أصداء ما بعد الحداثة في السرد العربي، وتبعية القصة القصيرة للرواية في التجريب، وإدماج السمات، والتقنيات الفنية، وانتقال السخرية إلى واجهة الأعمال الأدبية في مرحلة ما بعد الحداثة، وموقع السخرية في القصة الجزائرية في نبذة عن مراحلها.

- أما الفصل الأخير، فقد أفرد لمعالجة الهجاء، بوصفه سخرية ملتزمة ومناضلة، وكان عنوانه: "هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: أعمال السعيد بوطاجين، الخير شوار، وبشير مفتي نموذجاً" وقد جعل دليلاً إلى عرض مفهوم الهجاء في التراثين: العربي، والغربي، وذلك في محاولة للتوفيق بينهما، ثم انتقل البحث إلى الحديث عن تحول قسم من القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة إلى هجاء المدن العربية، والجزائرية خاصة، وهو ما استدعى تقديم جوانب من التجربة القصصية للسعيد بوطاجين في ذلك، وإبراز المحاور التي تدور حولها كصفات تحقيره للمدن، ليختتم الفصل بمبحثين آخرين عن مدن الجريمة، والبطالة في قصص بشير مفتي، ومظاهر موت المدن في قصص الخير شوار، وتحولها في المتخيل إلى أكوام من الإسمنت.

وفي سبيل تنفيذ هذه الخطة بشكل مناسب، يتلاءم مع طبيعة الموضوع، ويراعي خصوصية الجنس الأدبي الذي يعالجه، وحساسية الأفكار، والسمات الفنية التي يحملها؛ اختير المنهج السيميوي-تركيب، وهو منهج تحليلي سيميائي أسلوبي جديد، اقترحه "هنريش بليت" لمعالجة الشفرات الأدبية، بوصفها أنساقاً من الانزياحات اللسانية في الحقول المعرفية الثلاثة اعتماداً على تقسيم "شارل موريس" (Charles Morris) :

- التركيب وما يضمنه من انزياحات في العلاقة بين الدلائل: علاقات التأليف والاستبدال.
 - التداول وما يوفره من علاقات انزياح في توظيف الدليل بين المرسل والمتلقي: استعمال الشفرة.
 - والدلالة وما تكشف عنه من تغيرات في علاقة الدليل بالواقع: العلاقة بين الواقعي والتخييلي.
- ويتضمن النموذج المنهجي لـ "بليت" أربع عمليات أساسية: الزيادة (Addition)، النقص (Soustraction)، تبادل الدلائل أو التقديم والتأخير (Permutation)، والتعويض (Substitution)، وهي عمليات يمكن للمبدع تطبيقها في أي مستوى من مستويات اللغة: الصوتي، الصرفي المورفولوجي، النحوي التركيبي، والدلالي، حيث يشمل تطبيقها الجملة البسيطة،

والعبارة، ويتعداهما إلى الخطاب الكامل بكل مقاطعه، وتشكيلاته، شعرا وسردا؛ لإنتاج الصور البلاغية بمختلف أنواعها.

ونظرا لما يتوفر عليه نموذج "بليت" من إمكانية واسعة في استيعاب صور البلاغة القديمة، وإعادة تحيينها، وعرضها، وانفتاحه على استقصاء ما يمكن أن يضاف إليها من جديد قابل للإدراج، والتفسير؛ فإنه يمثل طريقة مرنة المقاييس، والإجراءات، وآلية منظمة؛ لاختبار العينات المأخوذة من الخطابات السردية، وإخضاعها للتشخيص، والتجربة عن طريق تحليل مكوناتها المنزاحة، وتفسير خصوصية تركيبها، وتصنيفها، وتحويلها إلى حمل وظيفية شعرية ذات أبعاد دلالية، يعمل القارئ على توسيعها، وتنوعها، ليتم حصر الخصائص بعد تكريس حضورها المكثف، وبلورتها كميزات للأثر الأسلوبي، تغاير ما عهده القارئ قبلها من مميزات، يغلب عليها الخضوع لمعيار الاستهلاك، والتداول.

كما استعين بالمنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والإحصاء؛ لإثراء الموضوع، وربطه بالسياق الزمني الذي يمتد فيه، إلى جانب محاولة إضفاء صبغة علمية على الإجراءات، والنتائج.

وقد كان من العقبات التي اعترضت هذا البحث صعوبة التوفيق بين الدرس العربي، والغربي عند محاولة التأصيل، ومراجعة بعض المفاهيم، والمصطلحات البلاغية العربية، أو الطبية، والاجتهاد في ربطها بالنظريات، والتصورات الغربية في دراسة السرد، إذ كانت جهود هذه الأخيرة سباقة إلى مراجعة الثراء البلاغي، واستبعاد ما فيه من معيارية، تحول دون حيويته؛ لتمديد صلاحية استخدامه من جديد، وجعله حلقة وصل؛ للتصالح، والتواصل بين الماضي، والحاضر، وسببا للتكامل بين القديم، والجديد.

الباب الأول:

القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

وتجليات التجديد في الحكاية

الفصل الأول:

الشخصية والهامشي بين الواقع

والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

تمهيد

يشير "فيليب هامون" إلى أن قضية الشخصية، وما يتبعها من أوضاع مختلفة، تتبوأها شخصية معينة: روائية، ملحمية، مسرحية، شعرية... تعد جميعا ركيزة أساسية في نظريات الأدب، والنقد من ماضي الإنسانية إلى حاضرها، بما في ذلك البلاغة، التي قدمت تصوراتها حول الشخصية في شكل صور من قبيل: (البورتريه، شعارالنسب، المجاز، الجنس التصحيفي، والتشخيص...).

وفياالحاضر، سيطر النموذج السيكلوجي للشخصية تماشيا مع إichاءات المصطلح الإنجليزي (Character)، والنموذج الدرامي (أنماط الشخصيات واستعمالاتها)، واستمر البحث، والتنقيب عن مفاتيح الشخصيات، وجذورها.¹

تعقد وضع الشخصية بطغيان النقد السيكلوجي، وغلبة تحليلاته المفرطة التي تجعله قريباالصلة بالنزعة التجريبية، مما أضفى على الشخصية مزيدا من الغموض، زاد من وضعه سوء آراء الروائيين أنفسهم في شخصيات أعمالهم، وتصريحاتهم التمجيدية، أو المحقرة حولها، وهي تتبع من مرجعيات بيئاتهم الاجتماعية، والثقافية، وحدود قناعاتهم الشخصية، ومبادئهم العقائدية، "بحيث إنه تم الخلط باستمرار بين مقولتي الشخصية والشخص"، على الرغم من أنّ أي فكرة يمكن تكوينها عن الشخصية تظل موصولة الوشائج بالواقع، ومن الإجحاف عزلها عزلا تاما عن التصور العام للشخصية الواقعية، وفصلها نهائيا عن الذات الإنسانية المحسوسة، أو الفرد الاجتماعي القابل للملاحظة، والتجربة، كما يفهم من موقف "ميشال زيرافا" (M.Zeraffa)، وغيره من الباحثين²، الذين منهم من يحرص على تقديم الشخصية الأدبية بتعريف يجعلها "تمثيلا تخييليا لأحد الأشخاص، وهو تعريف من شأنه أن يحدد الإشكاليات المرتبطة بهذا المفهوم"³، حيث أضفت فكرة التمثيل على الشخصية إichاء بكونها غير قابلة للتفكيك، والتجزئة، وذلك بالاستناد إلى كتابات أرسطو حول المحاكاة (Mimèsis)، والتساؤل عن المكانة، والقدرات التي تملكها، حيث تكون للشخصية وضعية خاصة في المشهد التمثيلي (المسرحي) في أنواع المحاكاة (مأساة، ملحمة، ملهاة) تقف فيها بين الكلمة (التخييل)، والجسد (الواقعية).⁴

¹ انظر: فيليب هامون: سيمبولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، 2012، ص 15 - 16.

² م.ن: ص 15 - 16.

³ Eric Bordas et al: L'analyse littéraire, Armand Colin, Paris, 2005, p 147.

⁴ Ibid: p 147.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

ويذهب بعضهم إلى أن الشخصية تتميز للوهلة الأولى بحدودها التأطيرية، وتوافقاتها التفاعلية داخل الحكاية، فضابطها. الاجتماعي والثقافي. هو التكرار، إذ الشخصيات نفسها تماثل، وتنتقل من نص إلى آخر: إنها أنماط تتواتر، أو طرازات تمثل مجتمعاتها، أو فئاتها الاجتماعية النوعية، وطبقاتها العرقية، أو الإثنية، أو بطريقة مثالية، تظهر صورها، ورسومها مختزلة في كم محدود من الألفاظ، وعبرها تستنسخ، وتجدد الخطوط الفيزيائية نفسها.

إنها تسلك مسارات متطابقة: بحث، والتحري، وخوض الصراعات عبر مغامراتها المتجانسة، وهي كذلك أدوار، ووظائف في أجناس أدبية مشفرة، وإنها لتبدو شخصيات رهينة فاقدة للحرية، تسعى إلى تحقيق مصير مسطر مسبقا.

وبهذا فثمة تحديات متنوعة تثقل كاهل الشخصيات: منها ما يحمل رتبة اجتماعية عامة، أو خاصة، لا تعزل الفرد عن بقية أفراد زمرة، أو مجتمعه، ومنها ما يرتبط باتجاه سائد في الكتابة الأدبية، يخضع الإبداع لإكراهات التوافق مع الرأي العام، والمواضع الاجتماعية المشتركة (Topoi)، وهو الشيء الذي يحتفظ بأوصافها من خلال تحويلها إلى تواطئات ثقافية.⁵

وقد نبه "تودوروف" إلى هذا الغموض الذي ظل يكتنف حضور الشخصية في النقد، والأدب، وأشار إلى تناقضه، مع ما يلوّح به مصطلحها من إغراء بوضوح المفهوم، وجلائه في أذهان العامة، والخاصة.

ويلح "تودوروف" بأنّ هذا التناقض في شكله الظاهري الملموس، يكشف عن تأرجح الشخصية بين التهميش، والإحتفاء: تهميش يقره الحاضر البائس للشخصية، ويترجمه عزوف الدارسين عنها، وزهدهم في درس مكوناتها، وخصائصها الحكائية؛ وتمجيد مواز له، يحملها الماضي القريب في القرن التاسع عشر، حينما كانت الشخصية محور الحديث عن الأعمال الأدبية، وجوهر فاعليتها في التمثيل للواقع، والبحث من ورائه عن التأثير الاجتماعي للأدب، والتفاعل الثقافي.

ويفهم من حديث "تودوروف" أن الغموض نتيجة منطقية، وإفراز طبيعي لسببي لموقف متعصب، بالغ في محاصرة الشخصية داخل الأطر الثقافية، وأسرف في الإعتناء بالسمات السيكولوجية، وتعقب آثارها، والوعي بها على النحو الذي تتشكل فيه كأثر في إدراك القارئ، كما يربذل ذلك

⁵Yves Reuter: Introduction à l'analyse du roman, 3^{éd}, Armand Colin, Paris, 2009, pp19-20.

"جينيت" (Genette)، حيث يتمظهر أثرها في جملة من روابط منهجية، يعقدها القارئ بين الأسباب، والنتائج، مثلما يقرن بين الشخصيات، والأفعال.⁶

1. الشخصية ومواقف الرواية الجديدة

والحاصل من هذا الطغيان السيكلوجي المؤطر بالحقبة التاريخية، والأنواع الأدبية، وما كرسه التقاليد فيها، وما ترتب عن النزعة الواقعية الممجدة للسائد، والمألوف، كان من المنطقي أن ينشأ في الأفق تيار مضاد، يتحرك بموازاة النقد السيكلوجي، ويرفض مقولاته عن الشخصية، معلنا تحاوزه التقاليد المتبعة في معاملتها، والنظر إليها، ولعلّ أبرز من تبنى هذا الطرح رواد الرواية الجديدة، وأنصارها، من الذين تنكروا للشخصية، وهمشوها في إبداعاتهم، ودراساتهم الأدبية، مساهمين بذلك في توليد الغموض حولها؛ وتعديل نظرة الروائيين، وكتاب القصة القصيرة في رسمها، والتعامل معها، فامتدت تأثيراتهم إلى الثقافة العربية، وكان لكل من الرواية، والقصة القصيرة، الجزائريتين المعاصرتين نصيب من ذلك؛ لذا فـ" إن قلة اهتمام الكتاب والنقاد اليوم بهذا المفهوم واحد من بين أسباب عديدة لهذا الغموض، كرد فعل ضد الخضوع الكلي للشخصية التي تشكل قاعدة القرن 19.

قال "أرنولد بنيت" (Arnold Bennett) بأنّ: قاعدة النثر الجيد هي رسم الخصوصيات، وليس شيئاً آخر.⁷

وهكذا تشكلت "مدرسة الرفض" كما يسميها "برنار بانغو" (Bernard Pingau) في مقال شهير له، نشره بمجلة "روح" (Esprit)؛ ليعبر عن مجموع آراء متنوعة لـ "آلان روب غرييه" (A. Robbe-Grillet)، وأصدقائه من الروائيين، الذين يشاطرونه هذه الأفكار حول الرواية، ومكوّناتها، حيث يصرّحون بأنّ رواياتهم لا تهدف إلى خلق شخصيات بعينها، ولا إلى سرد قصصها، وأخبارها، بل إنّها قادرة - الروايات - على خلق المفاجأة، والصدمة.

وقد أدّت مثل هذه التصريحات إلى إثارة التساؤل من جديد عن ماهية الرواية: أي شيء هي إن لم تكن سرداً لأحداث معيّنة؟، يعايشها نفر من الشخصيات، ويتورطون فيها، وهؤلاء الروائيون

⁶ انظر: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 15.

⁷ تزيطانتودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص71.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

الجدد، و"بانغو" واحد منهم. يرفضون بدرجة أقل مقولتي الشخصية، والقصة، وينفرون من المفهوم القديم، الذي ألصقه بكل منهما من سبقهم من الروائيين؛ ولأنّ هذين العنصرين حاضران، كما أقرهما النقد التقليدي - الذي يحتفل بالروايات "المتقنة جيدا" - وجعل منهما ركيزتين أساسيتين في السرد؛ فإنه لم يبق بوسع الروائيين الجدد سوى استخدام مصطلحيهما بصيغة استفزازية بعض الشيء.

وبحسب الروائيين الجدد، فإنّ "الفكرة التقليدية الموروثة عن الشخصية أو القصة (الحكاية) والموصى بها من عهد "بلزاك" (Balzac) وروائيي القرن التاسع عشر؛ هي فكرة مرتبطة برؤية للمجتمع ومصير الإنسان، إلاّ أنّها اليوم متهاوية وساقطة".

ومرّية الرواية عند هؤلاء المجددين، تكمن في إثارة التساؤل، والنقاش حول وجهة النظر السردية، أمّا الجدل حول الشخصية، والقصة فيبقى مسألة تقنية ضيقة.⁸

1.1. موقف ناتالي ساروت

وعلى النهج نفسه، سارت "ناتالي ساروت" (Nathalie Sarraute) في كتابها "عصر الشك" (1'Ere du soupçon)، و"آلان روب-غرييه" في كتابه "في سبيل رواية جديدة" (pour un nouveau roman)، فكانا يلحّان على القطيعة مع العالم القديم، على الأقل مع تجارب "بلزاك"، و"تولستوي" (Tolstoi) و"مدام دولافاييت" (Mme de la Fayette)، وغيرهم، والإبقاء على استهداف العجائبي (Merveilleux)، واللاواقعي (Irréel)، ومن أجل الحفر عميقا وراء هذه البغية في أخطود الواقعية؛ ينبغي علينا - كما تقول "ساروت" - أن نعمق البحث داخلنا في اتجاه ما يقبع مستترا في أركان وعينا، أو في باطننا الغائر من مظاهر دقيقة مرهفة، وأمزجة، وحالات متقلبة، وانتشارات حسية، وتمتمات حوارية، تصاحب - بشكل مضمّر سفلي - أفعالنا، وأفكارنا عن الحياة اليومية، حتى التافه منها بالتأكيد.⁹

وجدير بالذّكر، أنّ "ساروت" تعدّ، بحق، من رواد هذه الفتوحات الجديدة، على الرغم من الإرهاصات التي مهّدت لذلك منذ نهايات القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين. أي منذ

⁸ Pierre Chartier: Introduction aux grandes théories du roman, Editions Armand Colin, Paris, 2011, p 185.

⁹ Ibid: p 186.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

1890، وهي الفترة التي شهدت احتجاج جماعة من النقاد على عنف المدرسة الطبيعية، ومبادئ الواقعية التي طالها الرفض بشكل أوسع، حيث ثار خمسة من تلامذة "إميل زولا" (E. Zola) على تجاوزاته، وأدانوها في رسالة مفتوحة، نشرها في صحيفة (لوفيقارو) (le Figaro)؛ ليضموا أصواتهم إلى جهود مضادة، يشنها الصوفيون (Spiritualistes)، والرمزيون (Symbolistes)، ضد الواقعية، ويحشدون الأنصار؛ لإسقاطها.¹⁰

وقد نشرت "ساروت" أول مقال نقدي عنوانه "عصر الشك" سنة 1950 في مجلة العصور الحديثة (T.modernes)، ثم ظهر لاحقا رفقة مقالات أخرى في كتاب، يحمل العنوان نفسه سنة 1956، وقبله، كانت "ساروت" قد أخرجت إلى القراء روايتين مبشرتين بالرواية الجديدة: رواية "انفعالات" (Tropismes) 1939 و"صورة مجهول" (Portrait d'un inconnu)، وقد صدرت "ساروت" كتابها - عصر الشك - بفتحة قدمت فيها مقالاتها التي يضمها، ولما تطرقت إلى المقال الذي يحمل الكتاب عنوانه، صرحت بأنها عندما كتبت، لم يكن أحد، من قبل، يتحدث عن الروايات التقليدية (Romans Traditionnels)، أو البحوث حول الرواية (Recherches)، وهي الأعمال العلمية التي تستهدف اكتشاف المعارف الجديدة عن الأدب وقوانين اشتغاله.¹¹

وهذان المصطلحان - الروايات التقليدية والبحوث حول الرواية - في تعلق استخدامهما بالرواية، كانا يبدوان مرئيين، ومشبهين مرييين، فالنقاد قد دأبوا على النظر إلى الرواية، والحكم عليها بما استقر لديهم من معارف، وخبرات، وكأنّ شيئاً لم يتغير منذ عهد "بلزك"، وهم بذلك يتجاهلون تغييرات عميقة، طرأت على هذا الفنّ منذ مطلع القرن العشرين.¹²

ولم توقف "ساروت" اجتهاداتها في مضمار البحث، والتقنية لتجديد الرواية، وإخراج مكوناتهما من رتابتها الآسنة، وبالأخص موقفها من الشخصية، الذي تبلوره قائلة:

"إغفال الشخصية كان بالنسبة إليّ ضرورة، تجشمت الدفاع عنها، والظاهر أنها - الشخصية - اليوم من القواعد التي يحرص عليها الروائيون الشبان جميعا."¹³

¹⁰ Ibid: pp 153-154.

¹¹ Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, 2^{éd}, Quadrige/PUF, Paris, 2010, p 644.

¹² Ibid: p 11.

¹³ انظر أيضا : ناتالي ساروت : عصر الشك، ترجمة فتحى العشرى، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص11.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

وكان عزاء "ساروت" من كتابة مقالها أنه أعلن القطيعة مع تنظيرات، وممارسات قديمة، أما أهميته الرئيسة فتكمن في التوقيت لبداية أخرى، تحمل في طياتها كيفية جديدة لفهم الرواية، ينبغي أن تفرض نفسها.¹⁴

وتلوم "ساروت" في مقالها نقاد عصرها، وتتهمهم بابتزاز الروائيين الشبان، من خلال إغرائهم بالجوائز المرصودة؛ للإبقاء على التقاليد الروائية، و"توزيع الثناء، بلا حساب، على منيحيدي توظيفها مثل: "بلزك"، و"فلوير" في تثبيت بطروائيه، وإضافة وجه لا ينسى إلى قائمة الوجوه التي لا تنسى، تلك التي تعمر عالمنا إلى حد منحها السيادة الأبرز"، على الرغم من كونها نسخا ممسوخة من واقع، تحجرت مظاهره، وحدوده، وتواطأت الثقافة السائدة على ترسيمه.¹⁵

والنقاد بهذا الصنيع المتأرجح بين التشجيع بالجوائز، والتحذير من اكتساح السينما للفن الروائي؛ لم تفلح جهودهم في استعادة الإيمان النابض.¹⁶

وهم بذلك، يكونون قد تنكروا لمبادئ الرواية الحقة التي "ستبقى دائما وقبل كل شيء قصة نرى فيها شخصيات تعيش، وتنفس" وأن الروائي لا يستحق هذا الاسم إلا إذا كان قادرا على "الإيمان" بشخصياته، الأمر الذي يسمح له بأن يعيدهم "أحياء".¹⁷

تعاني الشخصية - في عصر "ساروت" وما قبله - من إهمال الروائي إياها، وتخليه عنها، فكل المظاهر تنبئ بعدم إيمانه بها، أما القارئ فلم يكن حظها منه بأحسن من الأول، إنه لم يعد قادرا، هو الآخر، على الإيمان بها، والشخصية في ظل فقدانها المزدوج للإيمان بها - إيمان الروائي والقارئ - الذي كان يجعلها تنتصب متوازنة، على ما ينوء به كاهلها بأعباء التاريخ؛ فإنها ترى في غيابها، وهي تتذبذب، وتموت.

ومنذ عهد "أوجيني غراندي" (Eugénie Grandet) السعيد، حيث كانت الشخصية ترفل في سيادتها بين الروائي، والقارئ، وتشكل موضوع هواهما المشترك المفعم بجمرة الوجدان، وشغف الرغبة، لم تكف تباعا عن فقد لوازمها، وألوياتها¹⁸ وقد جرى تجريد الشخصية من خصائصها المادية، والمعنوية،

¹⁴م.ن: ص 11.

¹⁵Nathalie Sarraute: L'ère du soupçon, Editions Gallimard, Paris, 1956, pp 69-70.

¹⁶ Ibid: p 70.

¹⁷ناتالي ساروت: م.س، ص 35.

¹⁸Nathalie Sarraute: Op. Cit, p 71.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

واستمر الأمر يزداد سوءاً؛ ليطل بنيتها الجسمية، ووجهها، وبالأخص طبعها بالغ القيمة والفقء، هذا بالطبع الذي لا يعزى إلا إليها، ليمتد الفقد إلى اسمها في الغالب.¹⁹

وفي الوقت الذي كانت الشخصية، تعاني من الضعف والهزال، تصاعدت موجة عارمة من أعمال أدبية، تزعم بأنها روايات، حيث يظهر فيها كائن بلا أطر، أو حدود، منفلت، وغير محدد، ولا مرئي، إنه الـ"أنا" المجهول: هو كل شيء ولا شيء بتعبير "ساروت".

وهذا الضمير: "أنا" ليس إلا ارتدادا للكاتب نفسه، في العادة، قام ينتحل دور البطل الرئيس، ويحتل مرتبة الشرف، وتظل الشخصيات المحيطة بهذا الـ"أنا" فاقدة وجودها الخاص، وهي لا تعدو أن تكون أمامه سوى أوهام، وأحلام، وكوابيس، تعمل كموجات، أو ارتباطات لهذا الـ"أنا" الخارق.²⁰

وكان من الممكن أن يعتقد المرء بأنّ هذه الخطة - المبتكرة - لسلوك الشخصيات في الموجة المذكورة من الروايات الجديدة، هي محض تمرکز حول المراهقة لحالة انكفاء، أو نقص تجربة مبتدئة، لولا أنّ أشهر الأعمال، وأهمها تحمل هذه الظاهرة "المرضية" بدءاً من رواية "بروست" (Proust) "بجنا عن الزمن المفقود" (A la recherche du temps perdu)، و"المستنقعات" (paludes) إلى "معجزة الوردة" (Miracle de la rose)، مروراً بكراسات "مالت لوريد بريج" (Malte Laurids Brigge).

وبحسب "ساروت" فقد أظهر أصحاب هذه الأعمال من التحكم، والقدرة على المواجهة ما يبرهن على أنّ التطور الحالي للشخصية الروائية مناف - بالتأكيد - لإمكانية تدهورها، وانحطاطها إلى مرحلة طفولية، يحاول النقد القديم إصاق مظاهرها المرضية بالروايات الجديدة.²¹

إنّ التطور الحاصل في الشخصية قد كشف السرّ المخبوء، وأبان عن الخلل في العلاقة بين أقطاب الثالوث: الكاتب - الشخصية الروائية - القارئ، فاتضح أنّ كلا من الكاتب، والقارئ يعيش حالة عقلية مزيفة، فكل منهما لا يكتفي بالإرتياب في الشخصية فحسب، بل إنّ الواحد مهما مرتاب في الآخر من خلالها، وحذر منه.

وبعدما كانت الشخصية موطن وفاق بينها، وقاعدة صلبة، تتوحد فيها الجهود للانطلاق صوب الأبحاث، والكشوفات، أصبحت موضع حذرهما المتبادل، وأرض اجتياح، يتواجهان، ويتصارعان عليها،

¹⁹ Ibid: p72.

²⁰ Ibid: p72.

²¹ Ibid: pp 72-73.

وهذا الوضع الحالي للشخصية تصدق عليه بامتياز عبارة "ستاندال" (Stendhal): "إن ماردا الشك قد حل بالعالم" لقد دخلنا في عصر الشك.²²

2.1. موقف "آلان روب-غرييه"

في سنة 1963 صدر كتاب آخر، يبشر بالرواية الجديدة، ويدعو إليها، وكان في أصله مجموعة مقالات نقدية كتبها "آلان روب-غرييه" (Alain Robbe-Grillet) بين عامي 1953، و1963، فهي تمتد على عقد من الزمن، وتشكل - كما يعترف بذلك - بعض أفكاره النقدية حول أعماله الروائية، أو أعمال أخرى قرأها لغيره، أو حتى لأعمال مستقبلية، يرمي إلى كتابتها.

يعترف "آلان روب-غرييه" بأنه ليس منظرا للرواية، وأنه كتب آراءه النقدية دفاعا عن أعماله، التي لم تعرف الرواج في أول ظهور لها، فكانت اجتهاداته النقدية غالبا مستوحاة من ردود أفعال، أثارها رواياته في الأوساط الصحافية.²³

وعند التأمل في مواضيع الكتاب، يبرز قسمان كبيران، يندرج تحت كل منهما عدد من المباحث الفرعية، وقد خصص القسم الأول للقضايا النظرية تحت عنوان "حول عدد من المفاهيم المنتهية الصلاحية" ويضم المباحث التالية: الشخصية، القصة (الحكاية)، الالتزام، الشكل والمضمون، إلى جانب مقال آخر عن: الطبيعة الإنسانية، والمأساة.

وقد أفرد القسم الثاني للإجراء التطبيقي، واتخذ له عنوان: "عناصر من أنطولوجية جديدة"، وهو يعالج البواكير الأولى للرواية، دون حرص على الترتيب التعاقبي، أو منزلة المبدعين، وشهرتهم في عصرهم، من أمثال: "ريمون روسيل" (Raymond Roussel)، "إطالو سفيفو" (Italo Svevo)، "جو بوسكي" (Joe Bousquet)، "صامويل بيكيت" (Samuel Beckett)، و"روبير بانجي" (Robert Pinget)، فأعمال هؤلاء الخمسة ليست الأكثر اكتمالا، ليتسنى لها تمثيل أصحابها، لكن اختيارها من قبل "آلان روب-

²² Ibid: pp 73-74.

²³ Alain Robbe-Grillet: Pour un nouveau roman, Editions Minuit, Paris, 1963, p 7.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

غرييه" يجعلها بالنسبة إليه نماذج، وأمثلة يسمح كل منها بتعيين بعض المواضيع، والأشكال لهذا النوع من الأدب - الرواية الجديدة - السائر في طريق تشكله، وتبلوره.²⁴

وفي آخر الكتاب مقالات ثلاث: أولها مقال "رواية جديدة، إنسان جديد"، وفيه محاولات لتصويب بعض المغالطات، والمبالغات التي أحقها القراء، أو النقاد بالرواية الجديدة، وفيه أيضا إعلان ورفع لبيانات الرواية الجديدة على شاكلة ما فعله "أندري بریتون" (André Breton) في بيانات السريالية.²⁵

وثمة مقال عن "الزمن والسرد في الزمن الحاضر"²⁶، وفيه حديث عند دور التقد، ومعاييره في إرساء القيم، والحكم عليها انطلاقا من الواقعية إلى الحقيقة، وهو يتعلق بجد الواقعية، وغموض مفهومه، واستخدامه شعارا إيديولوجيا؛ للترفة، والصراع بين الأدباء، والنقاد، والمدارس الأدبية، على الرغم من التغيرات التي تشهدها الحياة، والعالم، وما تحدته من تأثيرات موضوعية في الحقيقة التي ينشدها الجميع. في التقديم للخوض في الجانب النظري من أجل الحديث عن المفاهيم المتجاوزة، يستعرض "آلان روب-غرييه" واقع نقد تقليدي متأزم، ألحق الضرر بتطور الأدب، وتسبب خصوصا في جمود الرواية، وسكونها، كونه نقدا مستبدا، يوظف معجما من المصطلحات للدفاع عن نفسه، وإسقاط أحكام جاهزة على كل ما يستحدث في حقل الأدب بمسوغات من قبيل: (الادعاء، التفضيل الطليق لعمل على آخر بمسوغ مواصفات "طبيعية"، المعنى الجيد، صلب الموضوع، وجوهه...)، وبالتناغم مع ذلك شاعت طائفة من المصطلحات النقدية، وألف الناس سماعها، من ذلك: الشخصية، الجو السائد، الشكل، المحتوى، الرسالة، موهبة القاص، والروائيون الحقيقيون... وهي مصطلحات آسرة تشبه فخ العنكبوت، تتطلب بذل الجهد؛ للتملص من جاذبيتها، والافتناع أخيرا بأن حقيقتها لا تتجاوز كونها أفكارا جاهزة، يرغب المرء على قبولها، واستساغتها دون مناقشة، ومن ثمة، فهي أفكار خاوية ميتة، لا صلة لها "بطبيعة" الرواية المزعومة.²⁷

ويذهب "آلان روب-غرييه" إلى أن أخطر ما يتهدد الرواية ينحصر في صنف آخر من المصطلحات، اتخذته النقد حصنا واقيا، يحمي به حدوده، ويرد به كل ما يراه غريبا عن نظامه، وتقاليده،

²⁴ Ibid: p 85.

²⁵ Ibid: pp 143-154.

²⁶ Ibid: pp 155-170.

²⁷ Ibid: p 29.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

وذلك بتوظيف مصطلحات لوصف الشذوذ، ووسم أشكاله؛ لإعلان خروجه عن القواعد العامة المناسبة، كما ألفتها الثقافة السائدة، فكان منها مصطلح طليعة، أو طليعي (Avant-garde)²⁸، يلصق بكل روائي قرر التخلي عن الوصفات الجاهزة؛ لثقل طريقتة الخاصة في كتابة الرواية.

إنّ مصطلح "طليعة" ذو طابع غير منحاز مبدئياً، وهو يوحي بأنّ كاتباً ما يوجد في وضع متقدم مقارنة بعصره، وأنّ هذا السبق سوف تستدركه شريحة واسعة من كتاب المجتمع؛ ليتم تعميم الطريقة الطليعية، وقبول إضافتها، وتجديدها الروائي، إلّا أنّ المحافظين من النقاد يعملون على عكس هذه الصيرورة، ويجيء أثر لفظة "طليعة" سلبياً على القارئ، إذ تعمل على تحذيره، وملء ذهنه بالتوجس من المغامرين الشباب، وهم يسعون إلى البلبلة، وزعزعة استقرار الأكاديمية الأدبية، وإبحار البورجوازيين، وكأنّ هؤلاء المغامرين يريدون نشر الغصن الذي يجلس عليه الناس جميعاً (يريدون نشر الغصن الذي يجلس عليه)، كما عبر عنهم الناقد الصارم "هنري كلوار" (Henri Clouard)، فيجيبه "آلان روب-غرييه" بأنّ الغصن تعفن، ومات من تلقاء نفسه تحت تأثير عوامل الزمن، وأنّ الذين يتمسكون به فاقدين الأمل في غيره، ما عليهم إلّا رفع أعينهم نحو قمة الشجرة لرؤية أغصان خضراء جديدة، تنمو من فترة بعيدة.²⁹

وبخصوص الشخصية، يعتقد "آلان روب-غرييه" أنّها ماتت منذ أمد، وأنّ مفهومها القديم قد عفى عليه الزمان، إذ وقّعت شهادة وفاتها المحاولات الجادة للروائيين التجريبيين، ومع ذلك ما زال اللغظ حولها مستمراً، ولا شيء يفلح في إسقاط صنم، نصبه لها القرن التاسع عشر، على الرغم من ترنحها المستمر منذ 50 سنة، إنّها، برأيه، كمومياء قديمة، تبسط سيادتها في الحاضر بموجب قيم مفروضة، يشرفها النقد التقليدي، ويعلي من شأنها، بل إنّ هذا الأخير لا يعترف بالروائي "الحقيقي" إلّا من خلال وجودها، فالروائي الحقيقي هو ذلك الذي يصنع الشخصيات.³⁰

ولكي يبرر وجهة نظره، يستنجد "آلان روب-غرييه" بالمنطق الطبيعي المؤلف للأشياء، الذي تنتزل حسب مبدئه الروايات الجديدة بمثابة إضافات لرسوم حديثة إلى معرض الصور المشكل للتاريخ الأدبي، وما رواية "الأب غوريو" لـ "بلزاك" (Balzac)، أو "الإخوة كرامازوف" لـ "دوستوفسكي" (Dostoïevski) إلّا واحدة في هذا المعرض المتزايد باستمرار.

²⁸ مجموعة من الأدباء يتميزون عن معاصريهم بالتجديد في المواضيع الأدبية وصيغها: مجدي وهبه و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 238.

²⁹ Alain Robbe-Grillet: Op. Cit, pp 29-30.

³⁰Ibid: p 31.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

ويفهم من موقف "آلان روب-غرييه" أنه لا يلغي الشخصية تماما، لكنه يرفضها ببزتها العتيقة، ونظرة سائدة إليها، أجبرتا الأعراف على الركون إليها، فالشخصية في عرف كثير من أنصار الأدب، كما أشاع ذلك النقد التقليدي، ليست هذا الضمير "هو" الكيفي المجهول، والشفاف.

والشخصية ليست فاعلا بسيطا لعمل اجتماعي، يدل عليه الفعل، فمن شروطها أن يكون لها اسم خاص، مزدوج إذا أمكن: اسم، ولقب عائلي، وأن يكون لها أصول، وآباء، وتركة، وأن تمتهن عملا، وإذا اتفق، ووجد لها ممتلكات فهذا أفضل لها.

والأهم عند النقاد أن تمتلك طبعا، ويكون لها وجه، وملامح تعكسه، وماض شكل هذا الطبع، وذلك الوجه، وهذا يعني أن الشخصية تقوم بنشاطاتها، وأفعالها تحت إملاءات طبعها الذي يحددها، ويميزها في كل حادث.³¹

وفي ضوء الطبع الذي يُميز الشخصية، يستطيع القارئ أن يحاكمها، فيحبها أو يكرهها، ويفضله يستطيع أن يسقط اسمها على نمط بشري واقعي، ينتظر إهداء هذا الطقس التنسيبي.³²

وكل هذه الشروط تتهاوى أمام كبرى الأعمال الأدبية المعاصرة، فهي لا تستجيب إلى هذه المعايير النقدية، فلا أثر فيها للنماذج البشرية، فروايتا: الغريب (L'Etranger)، والغثيان (la nausée) لا يكاد القراء - إلا القليل - يتذكرون اسم الراوي فيهما، أما رواية "السفر طرف الليل" (le voyage au bout de la nuit) فيُشكّ في تعلقها بشخصية ما، أمّا "بيكيت" فقد غير اسم هيئة بطله في خطاب سردي واحد، ويعمد "فولكنر" (Faulkner) إلى إسناد الاسم نفسه إلى شخصيتين مختلفتين، ويستخدم الحرف (K) كاختصار اسمي (Initiale) للحديث عن شخصية، قد تتداخل مع شخصه في "رواية القصر" (Château)، فهي شخصية لا تملك شيئا، ولا عائلة لها، وتفتقر إلى مجرد وجه يميزها.³³

إنّ رواية الشخصية (Roman de Personnage) لم يعد لها قيمة، أو جدوى في نظر "آلان روب-غرييه"، فهي واقع مندثر من الماضي الآفل، وأصحابها المكابرون من صناع الشخصيات قد انتهوا إلى الفشل، والإفلاس، ما دامت إنجازاتهم لا تنفرج إلا عن دمي، لا إرادة لها، ولا يجروون على الإيمان بها، وهم خالقوها، إن وضع هذه الرواية يؤرخ لنهاية عهد، يمثل أوج المدى لسلطة الفرد الواقعي.³⁴

³¹Ibid: p 31.

³²Ibid: p 32.

³³ Ibid: p 33.

³⁴ Ibid: p 33.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

وفي عالم يتغير، تظهر مكاسب الرواية تدريجيا، ويتجلى تطورها في أفول طرائقها، ونماذجها التقليدية، بما تفرضه الحياة من تحولات متعاقبة، أسقطت القيم الإقطاعية، والبرجوازية، وهوت بالملكيات الفردية؛ لتحقيق الأمل، أو بسط النفوذ، وإذا بالعالم يتجلى أقل وثوقا بنفسه، وأكثر تواضعا؛ لأنه تخلى عن ملاحقة القوة القاهرة للشخص، لكنه يظل أكثر طموحا في المجد، والشرف، وتحسين أوضاعه الاجتماعية ما دام يتطلع إلى المستقبل.

إنّ التمجيد الحصري لكل ما هو "إنساني"، أو بشري قد أفسح المجال لإكتساب وعي، يكون أكثر اتساعا، وأقل تمركزا حول الإنسان.

لقد تمايلت الرواية -على ما يبدو- وفقدت البطل أفضل داعم قديم لها، وإذا لم تستعد توازنها؛ فإنها تبقى حياته مرتبطة بمجتمع، انتهى عهده، أما إذا نجحت الرواية في استعادة توازنها، فستفتح الطريق أمامه واعدة بكشوفات جديدة.³⁵

3.1. موقف "ميشال بيكتور"

ثمة اسم آخر، يتردد في عالم الرواية الجديدة، لم ييخل بالمشاركة في معالجة معالمها، وتحديد مساراتها، فهو يجمع بين المهوبة الإبداعية، والميل إلى التنظير، وإعمال الفكر في تقنيات الرواية، وتطورها، على غرار اجتهادات، قامت بها "ساروت"، و"آلان روب-غرييه". إنه "ميشال بيكتور" (Michel Butor).
ينطلق "بيكتور" (Butor) في مقارنة الشخصية من المقابلة الشهيرة بين الملحمة، والرواية، ويستعرض ما شاع من أفكار حولهما، تحاول التقريب، أو المباعدة بينهما من خلال مقارنات، ترصد نقاط الاختلاف، وتتحرى مواضع الاتفاق بينهما.

ومن ذلك الفكرة القائلة بأنّ الملحمة، والرواية تتمايزان في كون الأولى قصة موجهة للإشادة بمغامرات جماعية، في الوقت الذي تلتفت فيه الثانية إلى التركيز على مغامرات فردية.³⁶

ويفند "بيكتور" (Butor) هذا الاعتقاد مشيرا إلى واقع الرواية التي تغيرت ملامحها كثيرا، بوضوح أكثر منذ عهد بلزاك، فقد سارت إلى العناية بالبعد الاجتماعي، وجعلت من قصص المغامرات الفردية جسور

³⁵ Ibid: pp 29-33.

³⁶ Michel Butor: Essais sur le roman, Editions Gallimard, Paris, 2003, p 89.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

عبور؛ لنقل حركة مجتمع كامل، وجس نبض حياته، وهو ما يجعل الرواية تنخرط في مدار الملحمة، وتشاركها اهتمامها بالجماعة، ولو كان ذلك بعملية الانعكاس، والتمثيل، متجاوزة الفكرة التقليدية، والمقابلة الآلية التي تجعلها معارضة للملحمة بناء على عاملي الفرد، والجماعة.³⁷

ويلمح "بيتور" (Butor) إلى أنه من السذاجة الاعتقاد بانحصار المجتمع في مكوّناته البشرية سواء أكانت أفراداً، أم جماعات، وإقصاء مكوّنات أخرى، تؤثت حياة الإنسان ذات طبيعة مادية، أو معنوية، قد يُعتقد للوهلة الأولى أنها ثانوية، أو داخلية، تتبع العنصر البشري، ولا يستقيم فصلها عنه، أو التّظر إليها في كونها عوامل مستقلة، تؤثر، وتتأثر، " ذلك أنّ المجموع الذي ندعوه مجتمعاً، إذا أردنا أن نفهمه بدقة، لا يتألف من أناس فقط، بل من كل ما هو مادي، وثقافي."³⁸

وفي الوقت الذي يعلن فيه "بيتور" (Butor) اتحاد الملحمة، والرواية في اهتمامها بالجماعة الإنسانية، ومصير المجتمعات، يتسلل إلى ذهن القارئ اعتقاد، يتوهم بموجبه محاولة "بيتور" (Butor) رد الرواية إلى جنس الملحمة، وتقرير انبثاقهما من أصل واحد، على الرغم من الفوارق الإبستمولوجية القائمة للفصل بينهما، ومن ذلك كون الملحمة قصة شعرية، والرواية قصة سردية. وقد عاد "بيتور" (Butor) إلى العصر الوسيط، يتحرى عن الملحمة، ويتابع تركيبها، ومكوّناتها، وسياقاتها الاجتماعية، والثقافية عبر مسارات تحولها إلى غاية زمن "تاس" صاحب آخر ملحمة عبقرية، تصارع، لإبقاء نظام مجتمع قديم، قوامه الإقطاع، والطبقية: (أورشليم الجديدة).

ويتدرج "بيتور" (Butor) في تحليلاته؛ ليلبغ عصر "سرفنتس" (Cervantès)، حيث ظهر أول شكل روائي متمثلاً في "دون كيشوت" هذه الرواية التي تتداخل مع الملحمة في استلهاً مجتمع طبقي نبيل، فقد صفاته، ومبررات صدارته، وتأهله للحكم، فهي تسخر من تحول طبقة النبلاء فيه إلى جماعة مغلقة، مستفرغة من محتواها، تتوارث النبل بالنسب، والانتماء الأسري، بعد عجزها عن تحقيق أسبابه: (شهرة، بطولة في ساحات القتال، والمبارزة تتحول إلى كلام متداول، يؤهل للارتقاء الطبقي، والصّدارة الاجتماعية)، ومن ثمة فهي طبقة معزولة، لا يجدي محاولة الانتماء إليها، كما كان يفعل "دون كيشوت"، حين أجهد نفسه في التشبه بالنبلاء؛ لأنتراع صفة رقي طبقي، ما عاد هناك في إسبانيا- بلده- مجال لأنتراعها بجدارة، أو شهرة، ودون قرابة دموية، والدروس التي تعلمها من روايات الفروسية لم تزد إلا في

³⁷ Ibid: p 89.

انظر أيضاً: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1986، ص 77.

³⁸ ميشال بوتور: م.ن، ص 77.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

جعله مدعاة للغرابة، والسخرية، وما كان اللقب الذي أطلقه على نفسه "دون كيشوت دو لامونش" "Don Quichotte de la manche" ليفلح في إيجاد فرصة لفرضه على الناس، وحملهم على قبوله إلا على سبيل الهزء، والسخرية من مسعاه.³⁹

وينتقل "بيتور" (Butor) إلى مناقشة ظهور نمط آخر من الرواية، جاء ليقلب موازين المجتمع، واستقراره الظاهري، فيزيد في تآكل نظام إقطاعي برجوازي، اقتصرت طبقيته على الجانب المظهري، وافتقرت إلى حقيقتها، وجوهرها، فنفت بذلك أي إمكانية لبقاء الملحمة، أو استمرارها، إذ لا وجود لنبيل يستحق اسمه؛ ليمثل مقاطعته، ويسمع صوتها من خلال صوته، فيزيد في شهرته، ويجند مجتمعه من ورائه، محافظا على بقاء نبلة، وظهور مجتمعه في الآن نفسه.

إنه نمط جديد، تمثله روايات الشطار-الروايات اللّصوية- التي ينحدر بطلها من عمق مجتمعه، ويشق طريقه في مغامرات، يرتقي بما سلم المجد، والشهرة، ويبلغ درجات النبلاء، أو يتجاوز صيتهم، ومكانتهم دون حاجة إلى أن يكون واحدا منهم، وهكذا يصبح معشوق النساء، يزهو بمتابعتن له، ويتحوّل إلى قدوة، يعلم الناس استعمال الغش، والحيلة؛ لإنتهاك أعراف الطبقات المرموقة الحاكمة، "ويعلمهم أساليب البحث عن العلاقات الواقعية الكامنة تحت علاقات السلطة المعترف بها، كما يرشدهم إلى إيجاد التجمعات الحقيقية الموجودة تحت التجمعات المعروفة".⁴⁰

وفي تحليل، متجرد من التسلسل التاريخي، يتناول "بيتور" (Butor) موضوع المجتمع السري في القرن التاسع عشر، وكيفية توصل الروائي إلى تشكيل نواة من القراء حوله، يضمّها إليه بما يقدمه في عمله الأدبي من كشف للأسرار، والإيماء إلى أشخاص، أو ممارسات-تفاصيل- واقعية، حيث تعمل القراءة على زيادة عدد القراء، وتحلقهم حول الروائي، بما يجعلهم يتعارفون، ويتميزون من غيرهم: أولئك المغفلين المنخدعين بعزوفهم عن القراءة، والروائي بعمله هذا يكون قد أوجد حوله خطابا جديدا، ومجموعة متجانسة للحوار، والمشاركة، وكشف عن مجتمع سري، تستنجد فيه طبقة النبلاء ببعض الأفراد من غير مستواها، وتحتك بهم لحاجتها إليهم (سحر، شذوذ جنسي، ولاء، تجسس...)⁴¹ ومن ذلك روايات "بروست" و"بلزاك".

³⁹ Michel Butor: Op. Cit, pp 94-95.

⁴⁰ ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 84.

⁴¹ Michel Butor: Op. Cit, pp 97-98.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

ويعيب "بيتور" (Butor) على روايات القرن الثامن عشر، ذات الطابع الكلاسيكي، إخفاقها في خلق تغييرات اجتماعية جذرية، وعميقة، أو الدعاية لتحويلات طبقية متطورة، تحصل على الأقل وبأضعف الإيمان، بالنظر إلى اجتثاث طبقة النبلاء من جذورها، وفقدانها مقومات وجودها، وبقائها الأصيل، وانحصاره في الجانب الوراثي، حين أصبح النبل صفة، تورث بصلة الدم، والقرابة لا غير؛ لذلك أصبح قصارى الجهد، بالنسبة للرواية الكلاسيكية، أن تركز على ما يسميه "بيتور" الفردانية الروائية (Individualisme romanesque)، وتتخذها مظهرا للتعبير عن تطور الفرد-الشخصية- داخل طبقة وضعية، يرتقي منها إلى طبقة النبلاء، في مسلك منعزل، قائم على خصائص مماثلة، ومجهودات فردية (حيلة، خدعة، إتقان لغة النبلاء، والتخلق بعاداتهم، وسلوكاتهم...)، لا تعكس تطلعات الفئة التي ينتمي إليها، ولا تلي طموحاتها في الارتقاء السلم الاجتماعي ومواجهة الصّراع الطبقي، والتقليل فجواته. إنّ موضوع تطور الفرد، مثلما تعكف عليه الرواية الكلاسيكية وتجعله في مقدمة أولوياتها، لا يمكن أن يتم بمعزل عن الطبقة الاجتماعية التي تضمّه، وهذا معناه بتعبير آخر أن وصف التطور الفردي لا يمكن أن يحصل دون حدوث تحويل في التمثيل الذي تصطنعه الفئة الحاضنة لنفسها؛ ليعبر عن تنظيمها الخاص، وهو ما ينجر عنه تعيّر في بنيتها على المدى القريب، أو البعيد.⁴²

وحسب "بيتور" (Butor)، فإنّ نتائج الفردانية الروائية في الرواية الكلاسيكية لا تزيد عن وصف الانتقال من طبقة إلى أخرى، واقتصار النقلة على بعض الوصوليين، أو الشطار دون أن يصحب ذلك تغيير في البناء الاجتماعي للطبقات، أو وعي من الكتاب أنفسهم بإمكانية إجراء تعديلات، وتحويلات في تنظيم الطبقات، وترتيبها.

ولعل السبب في استمرار الوضع، وإحجام الكتاب عن قيادة حملات التغيير، يكمن في بقاء النبل، والأرستقراطية مقياس كل رقي، فعلى الرغم من إفلاس طبقة النبلاء، وانغلاقها على نفسها، إلاّ أن النظرة إليها لم تتغير كثيرا، وما زال فيها بقية من شهرة، وصيت، يغريان بارتياحها، والإبقاء عليها دون هدمها، فكان من المناسب حينئذ أن تتجرد الرواية؛ للحديث عن شخص منفرد، يتحرر من بيئته؛ لينخرط في بيئة أرقى، ويعتلي درجات سلّمها الاجتماعي دون أن يقوضها.⁴³

إنّ الشاطر، أو الوصولي، في ارتقائه الاجتماعي، وانتقاله من طبقة إلى أخرى؛ لم يحقق إلاّ طموحه الشخصي، فهو لم يضطلع بتمثيل الطبقة التي نهد منها، ولا يناضل من أجل حقوقها المشروعة في إثبات

⁴² Ibid: p 99.

⁴³ ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 86. وانظر أيضا: Michel Butor: Essais sur le roman: p 99.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

الوجود، والعيش الحر الكريم، بل إنّ قفزه التّوعية على ما فيها من طموح، وإصرار، تبقيه خارج الطبقة النبيلة، التي يسمو إليها، فلا يندمج فيها، ولا يستطيع زرع بذرة نبل جديدة، ينتزع بها اسما، ومكانة بين النبلاء، يرثهما، على الأقل، نسله من بعده، فالشاطر يظل شاطرا، ويستحيل عليه أن يصبح نبيلًا، مهما بلغ من الصّيت، والشهرة، أو أوتي من الحيلة، والخبرة؛ لبلوغ المجد، والرفعة، ما دام النبل مرهونا بالوراثة، والولادة.

لهذه الأسباب، كان لزاما أن يتراجع دور روايات الشطار، وموضوع الوصولي فيها؛ ليستخلفه موضوع الشخص الأساسي في روايات القرن التاسع عشر.

ويتلخص موضوع الشخص الأساسي في وجود نبيل - بالوراثة - يناقض بسموه الروحي تهاوي النظام الإقطاعي، وخواء أرستقراطية نبلائه، فيكون مظهره بمثابة الغريب بين أفراد طبقته، والتائه أمام السواد الأعظم من الناس المغمورين الذين يفتقدون إلى من يمثلهم ويقودهم، "ولما كانت سيرة الشخص قد أصبحت مثلا للبناء الروائي، فإنّ الروائي سيحاول أن ينظر إلى الجماعة نظره إلى شخص جبار، ولكنه شخص ناقص، إذ لا يمكننا التوجه إليه، ولا هو يعرف كيف يجيب بالكلمات، فهو إذن ليس شخصا جماعيا، بل حيوانا جماعيا، وليس ضميرا مشتركا بل لاوعيا جماعيا، لا يفكر، ولا يأتي إلا بانفعالات عاطفية بدائية".⁴⁴

وعلى الرغم من نجاح روايات الواقعية الاشتراكية في التركيز على فئات اجتماعية محدودة، إلى جانب مغامرات الأفراد، إلا أنّها لم تفلح في التوفيق بينهما، ولم تتوصل إلى إقامة علاقات حقيقية بين قطبي الأفراد، والجماعات، وعلى هذا المنحى في رأي "بيتور"، فإنّ الروائي يناور على مستوى ملحمة خاطئة، فالأدوار، والعلاقات الأساسية التي تناط بالنبلاء في الملحمة قد تم تجاوزها، وألغي تمثيلها سقوط الأرستقراطية، ولم يجر سدّ فراغها بما يمكنه تعويضها، والروائي يضطر فيها إلى الانتقال من وصف القائد-البطل - إلى وصف أتباعه، وجمهوره دون المحافظة على بقاء الإنسجام، والتسلسل في السرد (الوحدة العضوية).

ومّا يراه "بيتور" (Butor) ضروريا، لتجديد المكونات العميقة للقصة، أن يتكفل الكاتب بالنظر إلى المجتمع في عموميه، بشكل متكامل، وأن لا تظل النظرة خارجية، تعكسها شخصية منفردة، تحاول استبطان أفكار جمهور كامل، وطموحاته، ولكي تكون هذه النظرة داخلية فعلى الشخصية أن تثبت

⁴⁴م.ن: ص 87.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

أنها تنتمي إلى مجتمعها- مستودع ثقافتها ومصدر تطلعاتها- وأنها لا تستطيع الانفصال عنه بما توفر لها من الخصائص، والفروق الفردية، وما تحلت به من سمو، أو غرابة في السلوك، والتعامل⁴⁵، وبمراعاة الطابع الحوارية للغة، فإن ميلاد رواية جديدة يؤسس لظهور مجموعة ممكنة من الحوار " لأن أشخاص الرواية ونوادهم هي مراجع وأمثلة موضوعة تحت تصرف القراء المباشرين وغير المباشرين (إن قرأوا تلخيصا لرواية ما يكونون قد سمعوا بها)... الخ، إن لغة شخص ما تعينها بدقة المجموعات المختلفة التي ينتمي إليها في المجتمع، على أن هنالك عناصر من مصادر مختلفة يمكن أن تتألف وتنتظم بطريقة غريبة، تكون من الغرابة أحيانا بحيث أن حالة خاصة يمكن أن تكون المحدث والمستمع معا."46

ويختتم "بيتور" (Butor) بحثه عن الشخصية في الرواية بالتعريح على الرواية التراسلية (Roman Epistolaire) هذا النمط الذي يُعوض فيه الحضور التفاعلي في الحوار، والتواجد الجسدي للمتكلم، والمخاطب بنظام الخطابات المكتوبة المتبادلة، وهو ما يسميه "بيتور" البناء الصوتي، الذي ينسحب على روايات القرن الثامن عشر المشكلة من رسائل خطية متسلسلة، يتبادلها شخصيتان، أو أكثر، وهذه الرسائل تقدم فكرة ملموسة عن الأوضاع الاجتماعية، والثقافية السائدة، وتضم في ثناياها طبيعة العلاقات، ونوعية التقاليد المتبعة في مجالات التعامل الإنساني، وانعكاسات معاييرها على مسار الحياة الخاصة للشخصيات، وردود فعل هذه الأخيرة عليها، إذ "لا وجود لأي شخص إلا بالنسبة لعلاقاته بما يحيط به: أناس، أشياء مادية أو ثقافية."47

2. الهامشية والمركزية والثنائيات الرديفة

قد لا يكون من المبالغة القول بأن الهامش، أو المهمش، ظاهرة طبيعية، عرفتها البشرية منذ عصورها الغابرة، ولا تزال أشكالها، وتمظهراتها المتنوعة مستمرة إلى العصر الحاضر، وتتطور، وتتعدّل بتجدّد الحياة، وازدهار الثقافات، والحضارات، وبالسّير قدما نحو مستقبل الحياة الاجتماعية. ولعله من المسلمات أيضا، التذكير بأنّ المشيئة الإلهية قد قضت بالإختلاف بين الناس في الأجناس، والأعراق، والألوان، والتفاوت بينهم في القدرات، والطاقات، والأبدان، والعقول، والأرزاق،

45.م.ن: ص 89.

46.م.ن: ص 90.

47.م.ن: ص 92.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

وتبعاً لذلك يتباين الناس في ومراتبهم الاجتماعية النامية بالنسب، والثروة، والنفوذ، ويختلفون في مستوياتهم المعرفية، والثقافية، ويترجم هذا التباين في نشوء طبقة النبلاء العريقة في التاريخ، والمقربة من نظام الحكم، والسياسة، وظهور الأقليات الدينية، والعرقية داخل المجتمع الواحد، إلى جوار الطوائف الكبيرة، والأغلبية الساحقة، وطبقة العبيد المترتبة عن انتشار الرق، والغزو، والاستعمار قديماً، وحديثاً- الاستعمار العسكري تقلصت حدوده كثيراً في القرن العشرين- وبسبب كثرة الحروب والنزاعات بين القبائل، والشعوب، كان لعوامل الكثرة، والقوة، والغلبة نتائج ظاهرة في بروز شعب، وانحسار آخر، أو سيادة لغة، أو لهجة على غيرها، بل إنّ التراتب، والطبقية يظهران عادة داخل الأمة الواحدة، والثقافة الواحدة، حيث تتزاحم الكتل، والطبقات الداخلية للمجتمع في تفاعلاتها اليومية عبر سيرورة سعي حثيث إلى إثبات الوجود، والصّدارة.

1.2. الثنائيتان الرديفتان لثنائية الهامشية- المركزية

وتشكل الظروف، والعوامل التاريخية، والحضارية أسباباً فاعلة في بروز شيء، وضمور آخر، وتعرضه للتهميش، وعملية التغيير هذه شبيهة بكفتي الميزان في رجحان إحداها على الأخرى عند تركيز الثقل عليها، وهي تستغرق فترة زمنية، تطول، أو تقصر حسب الدفعة البشرية العاملة على إحداث النقلة، والتغيير، وحسب السياق الثقافي السائد عند شعب، أو جماعة إبان عصر من العصور، ومن النماذج السائرة في التفاعل بين الظواهر، والأشياء على مسرح الحياة تبرز مسألة الصّراع بين القديم، وهذه المسألة الأزلية انطلقت شرارتها الأولى بخلق الإنسان-آدم- وتكريمه أمام الملائكة، وشعور إبليس بالتهميش على سبقه، وقدمه، وأصله الناري، ومن ثمّة أفضت إلى تمردّه على الإرادة، والابتلاء الإلهيين، وتشعبت صورها في صراعات لاحقة بين نسل الشيطان، وذرية آدم، ونزاعات موازية بين بني الإنسان أنفسهم، ويبدو أن التدافع بين القديم، والقديم سنة كونية من سنن الله تعالى، تزداد حدتها، أو تخفت تبعاً لطبيعة الصّراع، وملاساته، لكنها باقية، ولا يعقل أن تختفي من الوجود؛ لأنها ببساطة مشروطة ببقاء الإنسان، ورديفة لاستمراره في الحياة على وجه البسيطة.

يمثل كل من القديم، والقديم وجهاً من وجوه الحياة، والوجود، وطرزا إنسانياً من الفاعلية، والنشاط يطمح إلى التكامل، والثبات من خلال مقوماته، ومعاييره؛ لذلك لا يستحسن إقصاؤه، أو إلغاؤه بشكل

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

فجّ، وسافر، أو الحكم عليه بمعايير غيره، ف"غير طبيعي أن يحدث شيء جديد مكان شيء قديم، دون أن يدافع هذا القديم عن نفسه، سنة تنازع البقاء، ويستوي في ذلك الممالك والقبائل والأديان والمعاش والأخلاق والعادات والأزياء والعلم والأدب: شعره ونثره."⁴⁸

والواقع أن الجديد والقديم ندان متكافئان، يجوز تعريف أحدهما بالآخر بوقوف التضاد بينهما، فوجود أحدهما ينقض وجود الآخر، وينفيه، ومن الناحية السيميائية يلاحظ أن مفهوم كل منهما يبدو نسبيا، ولا يمكن أن ينظر إليه بشكل مطلق، فإلى جانب العلاقة الإعتباطية بين الدال، والمدلول في لفظتي (جديد)، و(قديم)، فإنّ المدلول في كل منهما يحتاج إلى محدّد آخر، يضبط المعنى، ويثبته، وهو ما يقوم به مبدأ التزامنية، والتعاقبية كعاملين موجهين للدلالة في المقامات التواصلية، وعلى هذا فلا غنى عن السياق، ودوره الحاسم في إضافة الأبعاد الثقافية، والتحويلات الاجتماعية المؤثرة في تطور العلامات، وإحداث التغيرات اللغوية في شتى مستوياتها، فالقديم-لاشك- كان حديثا جديدا في حينه، تعضده ظروف عصره، وقد تراجع؛ ليصير قديما تحت ضغط ظروف، وعوامل أخرى، جعلت غيره جديدا، وسحبت الصّفة منه، وهذا الجديد بدوره يحافظ على صفته فترة، تطول، أو تقصر، يصمد فيها، ليفسح المجال في المستقبل أمام غيره، في سيرورة تبادل بين الجديد، والقديم، قد يترتب عنها دورات ثقافية، تمرّ بها المفاهيم، والمصطلحات اللغوية، تكون أشبه بدورات الموضة في ظهورها واختفائها، وتعديل طبعتها. وتقترب العلاقة بين الهامشي، والمركزي-ومن ثمة بين الهامشية والمركزية- من فكرة الصّراع بين القديم، والجديد، وذلك بعد استبعاد المكوّن الزمني الذي يشحن كلاً منهما، فيقرن الجديد بمقتضيات الحاضر، والراهن، ويسم القديم بما خلفه الماضي الأقل، ومقدار ما عززه من الظواهر الباقية قبل انقضائه، ويمكن لهذا التقارب أن ينجح بتعديل المعنى، والحصول على مكافئ دلالي، يشترك فيه (الجديد) و(المركزي)، فيكون الواحد منهما بمثابة الشيء الظاهر الغالب على غيره بقوة توجهه نحو الأفراد بالهيمنة، والسيادة، مدعوما في ذلك بقوة إرادة اجتماعية، يرسخه نفوذ مؤسسة قائمة (سياسية، أو دينية، أو ثقافية) تتحكم في المجالات الاجتماعية، وتوجهها، وبالمقابل يُحصل على مكافئ دلالي مواز، يجتمع عليه (القديم)، و(الهامشي)، فيتوجه إلى الإحاطة بالطرف المغلوب المنتحي، ذاك الذي تمت إزاحته، وتراجعت شعبيته، أو قل أتباعه، وأنصاره، أو حكمت عليه المؤسسة الاجتماعية بأن يظل مغمورا، ومن ثمة فهو في الخلفية، ينزوي بعيدا عن واجهة مضاءة، يحتلها الطرف القاهر (الجديد/المركزي)،

⁴⁸ بطرس البستاني: أدباء العرب في العصر العباسية، ج 2، دار الجيل، بيروت، 1989، ص 23.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

وهو لا يكف الصراع ، والدفاع عن بقاءه، وحاجته في الحفاظ على مكوثاته الجينية، ولوازمه الأساسية الضامنة لاستمرار وجوده، وظهوره، دون الإستعانة بمقومات غيره السائد، فهي تحجبه، أو تسبب ذوبانه، وإخلاله، أما إذا استُقبلي العامل الزمّني، فإنه يمكن النظر إلى الثنائية (مركزي-هامشي) على أنها حالة خاصة من الثنائية (قديم-جديد)، التي تتخذ صفة الإطار العام، والحالة الشاملة الفضفاضة لصيرورة الأشياء، والظواهر، وحينئذ يكون التقابل مخالفا للسابق، حيث يجذب (المركزي) إلى (القديم)، وينخرط (الهامشي) في (الجديد)، ويكون هذا التجاذب منطقيا عند التسليم بأنّ المركز يتأسس زمنيا قبل الهامش؛ لذلك فالإنطلاق من المركز إلى الهامش يقابله الإنطلاق من الماضي إلى المستقبل، أي من (القديم) إلى (الجديد)، فرسم دائرة يقتضي بالضرورة إقامة نقطة مركزية، والإتكاء عليها لرسم المحيط الهامشي، كما أن هامش كتاب، أو نصّ يشكل مادة ثانوية، تأتي تالية زمنيا للمتن، أو مادة الكتاب الأصلية، وفي عالم النبات عند إحداث قطع في أي جذر، أو ساق، تظهر مادة محورية، تمثل مركز الجذر، أو الساق، تتراكم حولها طبقات ثانوية (حواشي)، تمثل الزيادات، ومراحل النمو للعضو النباتي خلال نموه، وزيادة سمكه.

ولثنائية (مركزي-هامشي) نسخة أخرى، قد تكون هي الأصلية، لكونها منبع الإدراك، والتصور، هي ثنائية (الأنا-الآخر)، حيث يعوّل مفهوم الآخر، وصورته على سمات جوهرية تحدّد الذات-الأنا، وتعين الآخر في الآن ذاته مفارقا لها، ومختلفا عنها، غريبا عن نظامها، ومن ذلك ما يراه "إدوارد سعيد" من انتصاب الشرق ممثلا للآخر بالنسبة للغرب، الذي يجتهد في حشد كل السمات المميزة للشرق عنه الغرب، ويصفها بالوضاعة، والدونية، وكأنها لا تصدر عن آدمي⁴⁹، فالآخر هامشي مقارنة بالأنا، وهو الجحيم بتعبير "سارتر"، ويظل لصيقا بفكرة الموت عند "فوكو" (Foucault) الذي يرى بأنّ الآخر « هو اللامفكر فيه في الفكر نفسه، أو هو الهامشي الذي يستبعده المركز، أو هو الماضي الذي يقصيه الحاضر، لكنه أيضا جوهري بالنسبة لكيثونة الخطاب الذي يستبعده، فنحن لا نعرف الحاضر دون الماضي، ولا نعرف الذات دون الآخر».⁵⁰

وعلى هذا التقدير، فإنّ إخضاع ثنائية (مركزي-هامشي) إلى ثنائية (قديم-جديد) يعتمد على طبيعة العلاقة بين الناس، والظواهر، والأشياء، وأثر العنصر الزمّني في تفسير صفتي الجدة، والقدم، أو تبرير امتلاك النفوذ، والغلبة، أو التعرض للقهر، والإقصاء، والتهميش.

⁴⁹ميحان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002، ص 22.

⁵⁰م.ن: ص 22.

2.2. الهامشية في تاريخ الأدب العربي

من الواضح أنّ ثنائية (مركزي-هامشي) يُصنّف في نطاقها عدد كبير من الطقوس، والعادات، والتقاليد، ويدور في فلكها جملة من مظاهر السلوك، وأنماط العيش، والحياة الاجتماعية، إلا أنّ المعنى في هذا المقام يميل إلى الجوانب الفنية لهذه الثنائية، وبخاصة الأدبية منها، وعند التّطرق إلى مصطلح "هامشية" (من هامش أو هامشي) (Marginalité) فإنه، بشكل فضفاض، "وفي المعنى الواسع للفظ، يمكن لكل المظاهر، والطرّائق النادرة، أو غير المعهودة من الحياة الأدبية، أن توصف بأنّها هامشية، وأمثلتها عند قبيل الشعراء نظام القصائد المعدّة للغناء (Poètes lyriques) في القرن الثامن عشر، والنساء الكاتبات (Femmes écrivains) في القرن التاسع عشر، وكتاب التراجيديا الكلاسيكية في القرن العشرين."⁵¹

وفي الأدب العربي، قديمه وحديثه، نماذج مقابلة لما في الأدب الغربي-على خصوصية كل أدب ونوعية ثقافته وبيئته- توثق هذه الأنساق، والأنماط الأدبية الشاذة في عرف مؤسسة اجتماعية محكومة بالعصبية، والنظام القبلي، ومن ذلك النساء الشواعر، والشعراء الصّعاليك في الجاهلية، والشعراء اللّصوص في صدر الإسلام، وما بعده، والكتابة، والنقد النسويين في القرن العشرين، للمرأة في الجاهلية على الرغم من تمثيلها العددي الذي يبلغ نصف المجتمع، أو يزيد عليه، فإنّ مكانتها كانت مهزوزة، يشوبها الإرتياب، والشك⁵²، وكانت النظرة إليها تجعل منها وسيلة للمتعة، وإنجاب الذكور للمكاثرة، وطلب السيادة، ولم يكن يعتد بها إلاّ إذا صفا لونها، وزكا أصلها، وبانت ملامح رشدها، وفطنتها، وتفتقت مواهبها، وعلى كثرة النساء في الجاهلية، فقد "عُرف منهن غير واحدة بالشجاعة، والفصاحة والشعر وحسن الرأي والحكمة والعرافة. على أنّهنّ مضعوفات في الجملة، يحتقر الرجال مكانهن، ويتشاءمون بولادتهن، ويسيتون الظن بأخلاقهن، فينعتوهن بالكيد والمكر والخيانة والخداع."⁵³

أمّا الشعراء الصّعاليك، فقد شكلوا خرقا للعادات، والتقاليد، وخروجاً عن الهوية الأصلية المتمركزة في الذات الجماعية للقبيلة؛ لينشئوا لأنفسهم هوية بديلة، قوامها التمرد على القبيلة، وأعرافها الموروثة، واتجاهها يتجلى في ردة الفعل على الواقع المزري، وما أحلقه بهم من ازدراء، وظلم، أو إقصاء بسبب

⁵¹Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, p 457.

⁵²انظر: هاني نعمة حمزة: شعر المهمشين في عصر ما قبل الإسلام، ط1، دار الفكر، البصرة، 2013، ص 13.

⁵³بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ج 1، ص 23.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

الفقر، وضعف المركز داخل القبيلة، يستوي في ذلك الصّعاليك البيض صحيحو النسب فيها، والصّعاليك السود، من طبقة العبيد، المنتمون إليها، والصّعاليك المستفيدون من الجوار كالثّذاذ، والخلاء الملتحقين ببعض القبائل طلبا للأمن، والحماية، والمنعة.

وقد أتاح التمرد للصّعلوك، ومن سلكوا وجهته، أن يتملصوا من القيم، والثقافات الجائرة، وأن يتبلغوا بهويتهم الجديدة في التعريف بوجودهم، والتشديد على تحرّهم، وانطلاقهم في شتى الإتجاهات؛ لاختيار أسلوبهم في العيش، والسّلوك، ومن ثمة تملصهم من واقع تقليدي، يكبت وجودهم، ويأسر أرواحهم، بما يشيع فيه من ثقافات جامدة، وهويات رتيبة جاهزة،⁵⁴ وبالمقابل يظهر المجتمع الجاهلي شديدا غليظ العواطف، غير متساهل في قبول ظاهرة الصّعلكة، لا يرحم من سلكها؛ ليشق بها عصا الطّاعة، ويخلع من رقبتة الاعتراف بتواطؤات جماعية، وقيم متبعة، تسبق وجوده، « إذ بلغت أعراف القبيلة حدّا من القسوة، جعل القبيلة تتبرأ من ابنها الخارج عن إرادتها المتمرد على سلطانها وأعرافها، فيقضي بقية حياته خليعا طريدا مشردا، وكان هذا التشرّد دافعا حافزا لاستمرار تمردّه».⁵⁵

أمّا الشعراء اللّصوص، فهي تسمية تطلق بوجه خاص على قطع الطرق، والسّراق، والمشاعبين الذين ظهروا في المجتمع الإسلامي، وأرادوا تقليد نظرائهم من صعاليك الجاهلية، ولصوصها، على ما بين الفريقين من فوارق ثقافية، وحضارية، وفوارق مفهومية تتراوح بين التعميم، والتخصيص، فالصّعلكة مأخوذة في أصلها من الضمور، والهزال الدالين على الفقر، والحاجة، أمّا اللّصوصية فتشير إلى التّقارب، والالتصاق والملازمة، وتضمّر معاني الخبث، والدّهاء، والحيلة، فتكون بذلك الصّعلكة بدافع العوز أخصّ من اللّصوصية الأعم منها؛ لأنها تشمل الفقر، والمكر، والشطارة، وقد لا تكون تحت إلماح الحاجة، لذلك فكل صعلوك لصّ، والعكس غير صحيح، والقاسم المشترك بينهما أن المجتمع الإسلامي كان هو الآخر - على غرار الجاهلي - صارما في إدانة ظاهرة السرقة، والتعامل مع مقترفيها، وحكم بجرمة الفعل، وإلزامية معاقبة فاعله.

وتكمن الاختلافات النوعية بين الفريقين (الصّعاليك/اللّصوص) في عدم تطابق طريقة عيش كل منهما، فالصّعاليك استطاعوا أن يكوّنوا زمرا مناوئة لقبائلهم، تضمن لهم الإستقلال النسبي عن ضغوطها، وأشكال تهميشها، خلافا للصوص الذين فشلوا في الإحتشاد، والتكتل أمام تماسك المجتمع الإسلامي، وحرصه على محاربة العدوان، والانحراف، وإن شهدت الظروف التي شابته على انتشار

⁵⁴أنظر: هاني نعمة حمزة: م.س، ص 110-111.

⁵⁵ محمد نبيل طريفي: ديوان اللّصوص، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص 14.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

الظلم، وتفشي الإضطهاد الإقتصادي، والإجتماعي، ومعاناة الشرائح المستضعفة منه، مما قد يدفع بعض أفرادها إلى التمرد، والتسلط على المجتمع بالسلب، والنهب⁵⁶، والشاعر الذي يصير لصا، أو اللص الذي تفتق موهبته الشعرية " يسعى إلى تأكيد ذاته، وتحقيق إنسانيته في مجتمع لا يحترمه (ولا يقيم وزنا لمؤهلاته) وقد وجد في السرقة سبيلا يتيح له توظيف إمكاناته وتوجيهها نحو تغيير واقعه ... ولقد كانت الموضوعات الشعرية المجال الذي يتيح للشاعر التنفيس عن معاناته خلال سعيه الحثيث إلى إثبات ذاته وتأكيد وجوده."⁵⁷

3.2. مفاهيم الهامشي

عند استعراض التطور الدلالي لمصطلح هامشي (marginal) في اللغات الغربية، يُلاحظ أنه لفظ مستعار من اللغات القديمة بطريق النصوص المكتوبة، وقد استعمل بمعناه الوضعي بدءا من القرن الخامس عشر، وتأخر استخدام المعنى المجازي إلى القرن العشرين، و (marginal) نعت مشتق من الجذر اللاتيني (Margo) و (marginis) اللذين يدلان على معنى للحدود (التخوم)، والحواف، أو الجوانب الخاصة بالعلامات التي تتركها الكائنات، والأشياء في الفضاءات المكانية.

ويُيدي مصطلح (marginal) قرابة دلالية أخرى من المصطلح الجرمانى (Marka)، ومعناه: العلامة المسطرة للحدّ، ومنه ينحدر معنى الأرض الحدودية⁵⁸.

وفي مجال عائلة الاصطلاحية (Margo) اللاتينية استخدمت لفظة (margelle) في القرن الثاني عشر بعدما انتقلت بالتقاليد الشفهية؛ لتدل على خرزة بئر، أو صفّ أفقي من الحجارة، يشكل حافة بئر.

وفي اللاتينية المنطوقة (latin vulgaire) فإنّ لفظة (margella) مشتقة، ومأخوذة من لفظة (Margo)، ومنها أيضا تطوّرت لفظة (Marge) في القرن الثالث عشر.

⁵⁶م.ن: ص 14-16.

⁵⁷م.ن: ص 22.

⁵⁸L. Clédât: Dictionnaire étymologique de la langue française, 3^{ed}, librairie Hachette et Clé, Paris, 1914, pp361-362.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

وتلا ذلك ظهور الفعل همّش (marger) في القرن السادس عشر، واسم المفعول مهمّش (émargé) في القرن السابع عشر كملاحظة، أو علامة موضوعة في الهامش، واستخدم اسم الفاعل مهمّش (margeur) في القرن الثامن عشر.

واستكمل ظهور (émarger)، و(émargement) بالمعنى الحديث في القرن الثامن عشر. أما بقية المصطلحات: تهميش (marginalisation)، همّش (marginaliser)، الهمش (التهمش) (marginalisme) وبطريقة تهميشية (marginalement) فإنّ ظهورها، واستقرار مفاهيمها يعودان جميعا إلى القرن العشرين.⁵⁹

ويذهب أصحاب "المعجم الأدبي" إلى أنّ الدلالة الوضعية لمصطلح هامشي (marginal) تأسست في القرن السادس عشر، وكانت فحواها تشير إلى إرفاق شيء - قد يكون ملاحظة، أو علامة، أو تعليقا- ووضعه في هامش النصّ الأصليّ الرئيس.

والظاهر أن المصطلح العربي "هامش" ونظيره الغربي (Marginal) يتفقان في دلالة معجمية واحدة، وهي إضافة نصّ ثانوي، أو ما يقع في نطاق النصّ كالكلمة والجمل، إلى نصّ أصلي، يمثل المادة الأساسية، أو المركزية، فقد أورد الزبيدي في معجمه أنّ "الهامش: حاشية الكتاب."⁶⁰ وتسمية الهامش هنا تنصرف إلى تعيين "كل ما قلّت مكانته وموقعه سواء أكان بصورة طبيعية أم بصورة طارئة، فموضع الهامش أسفل الكتاب جاء طبيعيا، لأنّ أساسه هو توضيح أو شرح ما جاء في المتن، ولهذا فالمتن هو الأصل، أمّا الهامش فهو الفرع."⁶¹

الهامشية الاجتماعية، أو الهامشية الإثنية، أو الهامشية العرقية، أو الهامشية الأدبية... كلها مفاهيم حديثة، على الرغم من قدم ظاهرة الهامشية في مطلق أبعادها الإنسانية؛ لكون مجتمعات بشرية قديمة عرفت بصورة طبيعية، ومألوفة في غالب الأحيان منذ عصور ما قبل التاريخ على أقلّ التقديرات، إلا أنّ الظاهرة لم تعرف التنظير، ولم يلتفت إلى الكتابة العلمية عنها، وإن كانت هناك نصوص، وإشارات تاريخية، تشير إلى وجودها، وشهادات موثقة تدلّ على معاناة الفئات المهمّشة من الإقصاء، والنكران.

⁵⁹Jacqueline Picoche: Dictionnaire étymologique de français, Le Robert, Paris, 2009, pp 329-330.

⁶⁰محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مصطفى حجازي، دار الجيل، الكويت، 1977، ص 466.

⁶¹هاني نعمة حمزة: شعر المهمشين في عصر ما قبل الإسلام، ص 17.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

ويُعزى الفضل إلى علم الاجتماع المعاصر في نقل الظاهرة إلى ميدان التجربة العلمية، فقد تبلورت في أحضانها أولى المفاهيم الإصطلاحية، وإذا كان الأمر لا يمت بصلة مباشرة إلى حركة التصنيع الأوروبية، وما صاحبها من تحولات في الواقع المادي⁶²، فمن الإجحاف الإعراض عن دور الثورات الغربية، وجهدها الثقافي في إسقاط الإقطاع، والبرجوازية القائمة على النبل الوراثي، ومن ثمة تغيير مسارات الفكر الكلاسيكي، وتحويل دفة الفلسفة الغربية إلى الاهتمام بالآخر، وإعادة النظر في الموقف منه، أو الحكم عليه بناء على ما استقر من نظم، وأنساق ثقافية، أو حضارية سائدة.

وعلى هدي علم الاجتماع، سار الأدب في تشكيل مصطلح "الهامشية الأدبية" ومحاولة ضبط مفهومه، والتحكم فيه، وبهذا الصدد، فقد حقق المصطلح معنى أكثر تحديدا في النقد منذ سنوات الستينيات (1960)، فصارت الهامشية الأدبية تعيّن بصفة عامة المستويات، والمنتجين، والتنظيمات، والتطبيقات، الممارسات، والمدونات غير المعترف بها من طرف المؤسسة الأدبية، ومن ينشطون داخلها من أعضاء مبدعين فاعلين، وهذا التصور تتسع منافذه؛ لتشمل تشكيلات متنوعة من الأنواع الأدبية، وعددا من الأنماط، والأنساق الثقافية القابعة في الظل، أو المنضوية تحت أنساق سائدة، ومن ذلك يمكن لهذا المفهوم أن يستوعب أدب الزمر الاجتماعية المهمشة، وأدب الأقليات الدينية، أو السياسية، وله أيضا أن يضم إليه نشاط المؤلفين المغمورين، والغفل الذين أهملهم، أو نسيهم التاريخ الأدبي، وإنتاج الكتل الاجتماعية التي يحكم الرأي السائد على نمط حياتها بأنه هامشي كالمثلية الجنسية (Homosexualité).⁶³

وبهذا الثوب الفضفاض، يمكن لمفهوم الهامشية أن يتمدد، وتستطيل حدوده، ونهاياته؛ " ليشمل كل أنواع المنبوذين والمقصيين من قبل جماعة ما أو من قبل مجتمع بأسره كالسود والفقراء والنساء وغيرهم كثير".⁶⁴

⁶²م.ن: ص 20-21.

⁶³ Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, p 457.

⁶⁴هاني نعمة حمزة: شعر المهتمشين في عصر ما قبل الإسلام، ص 193

3. خصائص الهامشية

إنّ الهامشية-على اتساع مفهومها- هي صفة تصنيفية، وخاصة مميزة لكل ما يمكنه أن يشكّل هامشا ما، لا يطابق المؤلف، والسائد بل يظهر ميلا إلى الخروج عليهما، ويفارقهما، ويأينهما مباينة المدار، أو المحيط لمركزه، محافظا في الوقت نفسه على علاقة الصّلة به، وهي علاقة جذب، وطرّد، تضمن التوازن، وتبادل المكوّنات، لذلك فالهامش-والهامشي أو المهمّش- ضرب من الآخر المختلف الذي يبحث عن الاعتراف بهويته، ويدافع عن مقومات وجوده، وبقائه، على ذلك فالشخص الهامشي شخص شاذ- على غرار الشذوذ اللغوي- في نشاطاته الإجتماعية، لا يتبنى سلوكات مطابقة (Conforme) لاستخدامات الوسط الذي يعيش في نطاق مؤسساته ذات التقاليد المهيمنة، وإذا حدث أن كان هذا الشخص مثقفا، تفاقمت حالته التهميشية، وازدادت حدّة شعوره بذلك، فيكون استعماله اللّغة، إلى جانب وظيفتها التواصلية، أداة للتعبير عن سماته الهامشية، وتحليلاتها الإجتماعية، وسيبلا إلى المقاومة، والدفاع عن هامشها الثقافي الذي لا يحظى بالاعتراف.

والهامشية وفق المنظور الإجتماعي تنفرج عن خصائص عدّة، لعلّ أبرزها:

1.3. الاختلاف

وفيه ينفصل الهامشي عن المركزي تدريجيا إذا مثل الأول - الهامشي - ظاهرة اجتماعية، أو سلوكا فرديا منبوذا، أو مسكوتا عنه، يجري قمعه، وإدانته من طرف مؤسسة قائمة بالأمر كالمؤسسة الدينية، أو الأدبية، أو السياسية، أو غيرها، ومن ذلك المثلية الجنسية التي كانت ظاهرة مغمورة، تهمشها المؤسسات الدينية الغربية، ولا تعترف بوجودها، وكذلك الكتابة النسوية التي ظلت المؤسسة الأدبية، الغربية أو العربية، تتجاهلها، وتكرس تبعيتها للرجل نافية امتلاكها خصوصيات، يمكن أن تبرر استقلالها، وأحقيتها بنظرة مستقلة بعيدا عن كتابات الرجل، وطرائقه.

وقد يحدث الانفصال بين الهامشي، والمركزي بشكل مفاجئ، أو سريع، وهو ما يلاحظ بجلاء في هوامش الكتب، والشروح المحيطة بالمتون، وما يمكن معاينته في الحياة العامة من سلوك، ونشاط، كتهميش الحاضرين في وجود أهل النفوذ، أو الشهرة، أو الغنى، ومثل ذلك ينطبق على تهميش

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

اليوميّات، والمذكرات، والسّير⁶⁵ مقارنة بأجناس أخرى كالشعر، والرواية، والقصة في ميزان النقد التقليدي، وبالنسبة للأدب، وبصفة عامة، فإنّ كل حالة تهميش تتبع وضعاً مقدّماً من قبل مجموع متجانس لآراء، وأفكار ذائعة، ومكرسة رسمياً، يعرف بالمشهورات (Doxa)⁶⁶، وقد تنجذب إليه جملة الأحكام الشعبية المسبقة، والفرضيات، والإعتقادات المقبولة عموماً، حيث تقيم بالإيجاب، أو بالسلب، ويُعتمد عليها في تأسيس كل شكل من أشكال التواصل، الشيء الذي يخلق مناسبة مصطلح "الهامشية" للظاهرة المرصودة، وتبعاً لذلك يصنف في خانة الهامش المؤلفون، والأجناس الأدبية في حال الانحراف، والابتعاد عن الإستخدام المهيمن، والسائد.⁶⁷

2.3. القصدية

القصد في أصله اللاتيني (Intentio) يوحي بحركة النّفس، وقيامها بفعل تتجه بموجبه نحو غاية تستهدفها، ومنه مصطلح القصدية (Intentionnalité) الذي وظفه هيسرل (Husserl) في الفلسفة الظاهرية؛ للتعبير عن الفعل الذي بواسطته يستطيع الوعي تناول الموضوع المتوخى، وقد حدّد مفهوم القصدية من خلال التعريف التالي: «الوعي هو وعي بشيء ما»، وجعل منه، قبل أي شيء، توجّهها مقدّماً، والتفاتاً إرادياً إلى تحقيق غرض تطلبه النّفس، ولأنّ القصدية متعالية صرفة، وهي في أساسها حالة ظرفية، وانفتاح على الماضي، والمستقبل، فإنّها تستدعي كذلك الدلالة بوصفها تجاوزاً للمعطى البسيط، وبالكيفية التي يقوم فيها الوعي بتقريب الأشياء من إدراكه، أو تقديمها للعالم الخارجي، يكون قادراً على إعطاء المعاني لها.⁶⁸

إنّ منظومة المشهورات (Doxa) بوصفها مجموعة القيم، والمبادئ الاجتماعية السائدة، تعمل على إيجاد وساطة ضرورية بين الفرد، والمجتمع، والظاهر أنها قسرية، وإجبارية في كثير من الحالات؛ لتحقيق الاندماج الاجتماعي، فهي إلى جانب الطقوس (Rites)، والعادات، والتقاليد (Coutumes) عامل أساسي فعال في عمليات التنسيب (Initiations) الممارسة في المجتمعات التقليدية، على الرغم من

⁶⁵ انظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 239.

⁶⁶ (Doxa): يشير المصطلح إلى مجموع الآراء، والنماذج، أو الطرازات المقبولة، بوصفها سوية (معيارية)، ومن ثمة فهي سائدة عند مؤسسة ما في فترة زمنية معينة، ومعطاة. انظر: Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, p200.

⁶⁷ Paul Aron et al: Op. Cit, p 457.

⁶⁸ Elisabeth Clément et al: Philosophie, la philosophie de A-Z, Hatier, Paris, 2000, p 226.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

اختفاء ظواهرها في المجتمعات الحديثة-وبالأخص الغربية منها- وبقاء رواسب منها في الممارسات الدينية، والاحتفالات الاجتماعية إلى غاية الحرب العالمية الثانية.⁶⁹

ويتسع دلالة المشهورات (Doxa) كثيرا بسبب اعتمادها على الحس المشترك؛ لأنها «تفيد الآراء المشتركة الجارية في جماعة بشرية، والمستعملة في الاستدلالات الجدلية والخطابية».⁷⁰

وهي تتداخل مع مفهوم الموضع المشترك (Lieu Commun: Topos) الذي يتجسد في تركيبية خطابية نوعية مناسبة لنمط من الحجّة، ويعبّر عن «أنطولوجيا شعبية تتأرجح بين المعرفي والشعبي»، وتتقلب على مستويات شتى من التعميم.⁷¹

ومن مصطلح الموضع المشترك (Topos) يشتق مصطلح الموضوعية (Topique) الذي يعد خزان البلاغة في إمدادها بوسائل الحجاج، وأدلتها، وهو يضم مجموع العبارات، والجمل المشتركة المزكاة بالقبول في نطاق ثقافة معينة، حيث تتجلى هذه الاستخدامات في التخييل بالقدرنفسه الذي تظهره في الحجاج⁷² مشكلة مخزونا، وتراتبية (تصنيفا) لمختلف الميادين، ومختلف أنماط الحجاج المدرجة بصفة عامة في المحاورات، والمناقشات،⁷³ ويتداخل مفهوم الموضع المشترك مع مفهوم آخر هو القالب الجاهز (Stéréotype) الذي يختلف عن مصلح الصيغة الجاهزة (Cliché) في دلالة هذا الأخير على توظيف بلاغي مستهلك، وتشكيلات أسلوبية ذات صور، وتراكيب مبتدلة، أمّا الأول-القالب الجاهز- «فهو يشير بالأحرى إلى تمثيل مشترك سواء كان تمثيلا جمعيا يسند مواقف وسلوكات (حسب العلوم الاجتماعية) أو تمثيلا مبسّطا هو أساس المعنى أو التواصل (حسب علوم اللغة)».⁷⁴

وثمة مصطلح ثالث هو الأفكار الشائعة-المقبولة- (Idées reçues) الذي يعبّر عن الآراء المشتركة، والأفكار الجاهزة التي تمردت عليها الحركة النقدية في نهضتها عقب عصر الأنوار في القرن التاسع عشر، فكانت أولى الثمرات معجم الأفكار الشائعة (Dictionnaire des idées reçues) - 1950 - الذي شن فيه "فلوبير" (Flaubert) حملة شرسة على الأفكار الجاهزة، وأثرها الكامن في إبراز تدني لغة الأخلاق

⁶⁹ ميرسيا إيلباد: التنسب والولادات الصوفية، ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1999، ص 15-16.

⁷⁰ باتريك شارودو-دومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008، ص 191.
⁷¹ م.ن: ص 559.

⁷² Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, p 773.

⁷³ Elisabeth Clément et al: Op. Cit, p 449.

⁷⁴ باتريك شارودو-دومينيك منغنو: م.س، ص 528.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

البورجوازية، وهبوط مستوى أفكارها الموروثة⁷⁵، وذلك بجمعه لطائفة من المواضيع المشتركة، ومواطن اللغو، والهراء، مثلما قرأها، أو سمعها من معاصريه.⁷⁶

وترتبط المشهورات (Doxa) أيضا بالرأي، أو الظن (Opinion)؛ لأنّ انعكاس المعرفة، والدراية «صادر عن الذات، ويعكس الموقف التقييمي للذات حول معرفة، فهو إذن داخلي بالنظر إليها»⁷⁷، وهو أيضا، يقابل مفهوم المشهورات عند "أفلاطون".

ويبدو أنّ المشهورات (Doxa) تميل إلى استيعاب المفاهيم الثلاثة المذكورة آنفا، بسبب شموليتها لأنماط السلوك، والقول المتفق عليها في المجتمع، وتحوّلها إلى طراز من المعرفة التجريبية، والنفعية المعتمدة، في استلهاهم مكوّنات منظومتها، على روح العرف، والتقليد، يضاف إلى ذلك خصوبة الأصل اليوناني للفظ (Doxa) في قيامه على معنيين أساسيين:

معنى خاصّ: يتعلق بالمخبر ويعيّن الطريقة التي يبدو بها الشخص، أو الشيء في مظهر إيجابي بالنسبة للآخرين (في تقدير الناس).

معنى عام: يصدر عن الرأي، ووجهات النظر، ويختص بالإعتقادات، والمبادئ المؤسسة المشتركة. وتبعا لهذا الثراء الدلالي، والعمومية المفرطة، تعدّ المواضيع المشتركة، والقوالب الجاهزة، والأفكار الشائعة أجزاء فرعية، ومكوّنات مفهومية قابلة للانتماء إلى خطاب المشهورات (Discours Doxique)، في تحليل الخطاب، كما يقر بذلك بعض المتخصصين.⁷⁸

والظاهر أنّ منظومة المشهورات بمقدورها أن تتكيف؛ لإحتواء أنماط أخرى من التراكيب الجاهزة للإستعمال كالأمثال، والحكم، وأشكال مختلفة من الصيغ الجاهزة، والتعابير الإصطلاحية (Expressions Idiomatiques) التي أفرد لها "بيير جيرو" (Pierre Guiraud) علما جديدا أسماه (Idiomatologie)، وترجمه يوسف وغليسي إلى علم التعبير الإصطلاحي، وهو حقل معرفي مجاور لعلم المصطلح (Terminologie)، ويقصد به تعقب "العبارات الإصطلاحية والسياقية الخاصة بلغة معيّنة أو لهجة ما،

⁷⁵ Paul Aron et al: Op. Cit. p 200 et p 732.

⁷⁶ Gustave Flaubert: Dictionnaire des idées reçues, Maxi-Livres, Union Européenne, Paris, 2001, p9.

⁷⁷ باتريك شارودو - دومينيك منغونو: م.س، ص 397.

⁷⁸ م.ن: ص 531.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

والتي تشكل تركيباً استثنائياً يجري مجرى الأمثال أو الأساليب البلاغية المتفردة التي تتعذر دلالاتها حين ترجمتها حرفياً.⁷⁹

وعلى صعيد القصصية، يمارس المجتمع ضغوطه على الأفراد؛ لإخضاعهم إلى عمليات تنسيب مضمرة، وضمنية، ما عادت تمارس بالطرائق البدائية كحال المجتمعات الغابرة القديمة، حينما كانت ترتبط مباشرة بالديني، والمقدس، وتفضي إلى ولادات صوفية، تزود المولود الجديد بمعارف، وأسرار، تسمح له بفهم مناسب للعالم، والوجود، يسمح له بتأدية دوره الاجتماعي، على أنّ المجتمعات الحديثة استعاضت عن ذلك بآليات، وطرائق أخرى، تنظم عملها المؤسسات الرسمية القائمة على ضمان استقرار الهوية العرقية، أو الثقافية، واستمرار عمليات التنسيب بما تسوّقه من خطابات سياسية، ودينية، وثقافية، وما تكرّسه من ممارسات في إطار العادات، والتقاليد.

وأثناء التواصل، ينتج الناس تشكيلات خطابية، تختلف، وتتنوع بتعدد، وتغير المجالات، والميادين الاجتماعية، وفيها يحاول كل فرد الدفاع عن أفكاره، وآرائه، ومواقفه؛ لذلك تراه يعمد إلى الإستجداد بكل ما من شأنه أن يقوي حجاجه، ويمده بالقوة، والتماسك بتوفير الدليل، والبرهان، فيلجأ إلى الإنتقاء من الرصيد الثقافي للأمة، أو المجتمع الذي ينتسب إليه، وهو رصيد يكون الشطر الأوفر منه موروثاً قديماً كالدين، واللغة، والتاريخ المشترك، والباقي منه مستحدث، أضافه الإحتكاك بين الشعوب، والعلوم العصرية، وما يكتنفها من تكنولوجيا، وتجارب إنسانية جديدة مقبولة، لم يجتربها الناس في الماضي، وهذا التقسيم يتبع مبدأ التعاقب التاريخي، أما من الناحية التزامنية، فإنّ طبيعة الإستعمال، ونوعيته تشطر الثقافة إلى قسمين:

رسمية: مدوّنة، ومهيكلّة، تحظى بالدعم، والرعاية، والبحث.

شعبية: غير مدوّنة في معظمها على الرغم من تداولها الشفهي الواسع بين الناس.

وتتوقف استفادة المرء من الرصيد الثقافي على عدّة عوامل منها المستوى المعرفي، ونسبة الاطلاع الثقافي خارج الاختصاص، وبعد الاختصاص، أو قربه من سياق الموضوعات المطروحة.

ومن الطبيعي أن تحوز الآراء المسندة إلى الدين، والعلم على الصدارة في انتزاع اعتراف الناس، وإقرارهم بحجيتها، إلا أنّ الأعراف قد لا تقلّ تأثيراً عن الدين، والعلم في كثير من الحالات، والمواطن، بل إنّ الدين قد يتنازل للإبقاء على العرف السليم في حال تماشيه مع الفطرة، والسلوك السويين، لذلك

⁷⁹ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، منشورات الإختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ بيروت، 2008، ص 33.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

فجملة الآراء المتعارف عليها، والتي تشهد ذيوعا، وشهرة بين الناس، يسارع الناس غالبا إلى تزكيتها، ومباركتها دونما حاجة إلى التفكير فيها، أو نقدها بالمراجعة، وإعمال النظر.

إنّ الفرد باستشعاره الحسّ المشترك للمشهورات (Doxa)، يميل إلى اعتمادها مستبظنا جدواها وسيادتها، فيكثر من استنساخ المواضيع المشتركة، والقوالب الجاهزة، والأفكار السائرة، ويكرّر صور تداولها، فيقع في أسرها، ويدور في فلكها موجهها بمحولتها الثقافية، والأيدولوجية، وبذلك يضمن المجتمع الإبقاء على انجذاب الأفراد إليه باصطناع نمطيات ثقافة (Typologies culturelles)، تغذي البنية الأصلية للثقافة الأم للمجتمع.

وهذا معناه أن سيادة هذه المشهورات امتداد للثقافة، والمجتمع، والسلطات التي تحكمه، وتشرف عليه، وهذا ما يفسر سهر الأنظمة الحاكمة على توجيه أنماط الخطاب المؤثرة في المجتمع، والسيطرة عليها، ومن أهمها الأصناف المفتوحة، كالخطاب الديني، والسياسي، والإعلامي، التي تكون فيها فئات المنتجين «جماعات محدودة العدد ذات هوية بارزة تتوجه إلى فئات عريضة جدا من المتقبلين خصائصها الاجتماعية بعيدة عنها في أغلب الأحيان كل البعد».⁽⁸⁰⁾

ولا شك أن المستهدف من إحكام القبضة على هذه الخطابات هو تجنيد الرأي العام لصالح النظام، وتجميل صورته، والتقليل من ضغط المعارضة، أو مصادرة صوتها، وهذا معناه أيضا تسخير الآراء السائدة، وتجنيدها، أو تكليف من بوسعه إنتاجها، ونشرها، «الفكرة المشهورة (Endoxale) هي إذن الفكرة المستندة إلى نوع من السلطة: سلطة العدد (الأكبر)، والخبراء والأشخاص البارزين اجتماعيا»⁸¹، كعلماء الدين، والسياسيين الكبار، والفنانين، ورجال الصحافة ممن يحظون بثقة القراء، وتقديرهم في تجاوب الأفراد مع الأفكار، والآراء السائدة، وهم ينخرطون في عملية إعادة إنتاجها، ويساهمون في الإبقاء على شيوعها، ومركزيتها، عاملين في الآن ذاته على الالتحاق بها، والتعلق حولها؛ لمواصلة نشرها، والدفاع عنها، سواء حدث ذلك بكيفية عفوية غير واعية، أم جرى بشكل واع، يتمظهر في نشاط الجمعيات الدينية، والسياسية، والثقافية، وفي الحالتين جميعا تتجلى قصدية الحس المشترك في التأثير، ومنح صفة السائد، والمركزي لكل من يتبناه، وبصير من شيعته، ونتيجة لذلك يتجه المجتمع أيضا إلى وسم كل من يخالف الرأي، والفكر المشهور، والإرتياب في نواياه، وقد ينتهي الأمر بتعريضه إلى

⁸⁰ باتريك شارودو-دومينيك منغونو: معجم تحليل الخطاب، ص 253.

⁸¹ م.ن: ص 191.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

التهميش، أو تسليط الإقصاء، أو الاضطهاد عليه، وجدير بالذكر هنا التنويه بأنّ الوضع في الهامش يطال الأفراد، مثلما يطال الجماعات أيضا.

وتبرز نزعة المجتمع إلى تهميش بعض فئاته، وأفراده في حال وجود صدام بينه، وبينها، وعند خشيته من زيادة خطرهما على البنية المركزية، يندفع إلى إغفالها، أو يعمل على حلها، وتفكيكها بوسائل، وطرائق علينية، أو سرّية، تتراوح بين السلمي، والعنيف.

لكن ثمة قصيدة أخرى، قد يصلح تسميتها بالهامشية الإختيارية، تقابل الهامشية القسرية التي يفرضها المجتمع على بعض مكوّناته، إنّها هامشية تتجسد بمحض إرادة بعض الأفراد، والجماعات داخل المجتمع، فقد يحدث أن يقرر بعض الناس العيش على طريقتهم الخاصة، مفضلا التحرر من الإلتزامات، والضوابط الإجتماعية، والإبتعاد عما يعيشه الناس في العادة، وما يؤمنون به من أفكار، وآراء مشتركة، فيكون هذا النمط الغريب عن المألوف مدعاة إلى الانفصال التدريجي عن المجتمع، وبالتلّو فهو سبيل إلى الإرتقاء، والسقوط الطوعي في الهامش، وللبشرية في التاريخ أمثلة كثيرة لرجال دين، وعلماء، ومثقفين عاشوا هائمين على وجوههم (Clercs vagants)، يتنقلون من مكان إلى آخر، ويجوبون الأقطار بحثا عن الحياة، والمغامرة، وفيهم الشاعر البائس (Poète Crotté)، والغجري، أو البوهيمي (Bohème) الذي يعيش حياة متشرّدة، لا تعرف الإنضباط، ولا الإلتزان، يفتقر صاحبها إلى مصدر رزق مضمون في حاضره، ولا يعنيه التفكير في مصير غده، ومستقبل أيامه.

وهذه الحالات الثلاثة السّابقة تعبر عن هامشية فردية، تتعلق، بشكل خاصّ، بفنان مغمور، يبحث عن ذاته، وينقب في أصقاع الأرض عن إثبات وجوده، ومثل ذلك يمكن أن يقال عن هامشية جماعية، تختزنها تسميات فيها من المجاز، والإيحاء ما يستنبطن شرائح اجتماعية واسعة من قبيل لفظة: الشعب (Peuple)، والفقير المعدوم (Pauvre Père)، والكادح المستغل (Exploité)⁸² المرادف للبروليتاري (Prolétaire) على الرغم من الصّيغ الإفرادية التي تحملها هذه الألفاظ.

⁸²Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, p 458.

3.3. المقاومة

استنادا إلى نظرية التطور الداروينية في علوم الطبيعة والحياة، وتعميما لبعض مفاهيمها حول الصّراع، والإرتقاء، على العلوم الإنسانية بما فيها من فلسفة، واجتماع، وأدب؛ يمكن إجراء إسقاطات لهذه النظرية في الحديث عن المركزية، والهامشية من خلال مفهومين ضروريين في هذا السياق هما: أثر البيئة، والصّراع من أجل البقاء في انقراض أنواع حيوانية - ضعيفة - واستمرار أخرى - قوية أو صالحة - وانتقال هذه القدرة على البقاء مطبوعة على المورثات إلى الأجيال اللاحقة عن طريق الوراثة. والإرتقاء، بما يحتويه من تطورات أحيائية، يقابله ردود فعل عنيفة، تكون حركتها بطيئة متدرجة⁸³، لا يترتب عنها طفرات مميتة، أو ثغرات كبيرة، تضعف الكائن، وتفقده تطوره، وتكيفه مع البيئة التي يحيى فيها، ويخضع لظروفها، ومتغيراتها.

في سبيل التثبيت من أطراد مبادئ التطور، وتأثير البيئة الطبيعية، والاجتماعية في ذلك، قد بما وحديثا، تحسن العودة إلى تاريخ اللغات، والعلوم، والثقافات؛ لإحصاء الوقائع، والظواهر الداعمة للتطور، والتكيف، والإرتقاء.

ويخبرنا فقه اللغة مثلا عن اختفاء لغات إنسانية قديمة كالسنسكريتية، لغة قدماء الهنود، واليونانية، واللاتينية، واستمرار سلالات لغوية انحدرت منها، وتطورت عبر الزمن إلى يومنا الحاضر، بل إنّ تاريخ اللغة الواحدة، على حدة، يبنى الدارس بتواتر مسارات التطور، والتصفح البسيط لأحد المعاجم القديمة، لأي لغة، يصيب القارئ بالذهول أمام الكم الهائل من الألفاظ الغريبة المهجورة، والكلمات غير المستعملة التي تنام ميتة، أو كامنة في بطونها، تنتظر إحيائها، أو تحيينها، عندما تدعو حاجة العلوم إلى ذلك، فضلا عن التطور الذي يطال الألفاظ خلال الحياة التعااقبية للغة في مستوى المعنى، تعميما أو تخصيصا، ورُقيا أو انحطاطا، إلى جانب التحويرات الصّوتية التي تمس بنية الألفاظ ذاتها كالإبدال والإعلال، وهي جميعا تغيرات يدرسها فقه اللغة من خلال المخطوطات القديمة بتعقب تواريخها، وتحديد أصولها، ومتابعة تنقلاتها، والنقاط الأخطاء، والنسخ المزيفة ... "فقد انتهى الصّراع بين اللسانيات، والعلوم الاجتماعية، وفقه اللغة إلى تحفيز هذا العلم الأخير على دراسة النصوص الأدبية، حتى تتصل اللسانيات من الأعباء الجمالية للنصوص، والحرص المرتبط عموما بنقص في قابلية إخضاعها للعلم، وكان

⁸³ انظر محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ط2، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ص 433.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

الأمر أيضا دافعاللمشهورات الروائية (Doxa romanesque) فيالمقابلة بين العبارات الفنية، والعبارات المألوفة في الإستعمال.⁸⁴

وبالنسبة لتأثير البيئة الاجتماعية في ولادة النصوص الأدبية وصيرورة تطورها، يقر "دومينييك منغنو" (Dominique Maingueneau) بأنه "على الرغم من احتفاظ هذه النصوص بحقها في الانتشار، وبلوغ العالمية، إلا أنّ انبثاقها، وبروزها، يظان بشكل أساسي ظاهرة محلية، فهي تتألف عبر المعايير، وعلاقات القوة للمواضع المشتركة السائدة (Topoi) حيث تنعقد، حقيقة، العلاقات بين الكاتب، والمجتمع، وحيث ترتبط الشائج بين الكاتب، وعمله، وما يناظرها من صلات توّطد علاقة العمل بصاحبه.⁸⁵

4. الهامشي في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

التعبير عن الهامشي كمضمون، أو إثارته في مواضيع الحياة الإنسانية في مختلف مجالاتها وتجلياتها، من القضايا القديمة قدم الإنسان ذاته، وهو يصطنع الأسباب، ويرتقي سلم الحضارة، والتطور؛ لذلك لا تدّعي هذه المباحث خلو القصة الجزائرية التقليدية من الإحاطة بالهامشي، وبسط بعض جوانبه، وأمثله؛ كي لا يقع البحث، والتحليل في مزاعم القول بخلوص الهامشي للقصة الجزائرية المعاصرة، وتمحّضه خاصة جديدة، تضاف إليها، بعدما أثبتتها التجريب، وبلورها التواتر في الكتابة القصصية لمبدعين جزائريين، لا يعيهم التطلع إلى تحسين أعمالهم، وتطعيمها بما يعج به الواقع الاجتماعي من تفاعلات، وتعقيدات، تؤزم وضع الإنسان، وبما يؤثر فيهم من تجارب في الدّاخل، أو الخارج، أنجزها غيرهم، وفرضت نفسها على القراء، أو انتزعت لها مكانا بين التقاليد الأدبية السائدة.

وما دامت المعاني مطروحة على الطريق - حسب رأي الجاحظ- فالعبرة إذن بالجوانب الشكلية في علاقاتها بالمضامين، والمواضيع، ومناطق الأمر هنا طرائق عرض الشخصيات القصصية، وكيفيات تحليل بواطنها النفسية، وأوضاعها الشعورية، والتركيز على تفاعلاتها، وانقطاعاتها داخل العالم المروي، ومواقفها من سلطة، أفرزها النظام الاجتماعي المتخيل.

⁸⁴ Dominique Maingueneau: Le discours littéraire, Editions Armand Colin, Paris, 2004, p 12.

⁸⁵ Ibid: p 74.

1.4. أنماط التهميش في القصة الجزائرية التقليدية

عرفت القصة القصيرة التقليدية أشكالا من التهميش، طرقتها في مراحل تطورها التاريخية من زمن الثورة الجزائرية إلى ما بعد الاستقلال، وتابعتها عبر محاور مختلفة كالمحور الوطني في دفاعه عن الثورة التحريرية، والدعاية لها بنشر أمجادها، وانتصاراتها، وتضحيات الشعب فيها، والمحور الاجتماعي بفروعه المتشعبة إلى معالجة قضايا الهجرة إلى الخارج، وقضايا الأرض إبان الاستعمار، وخلال الاستقلال في مرحلة الثورة الزراعية، وقضايا أساسية أخرى، تتعلق بالسكن، والعمل، والأزمات الناجمة عن افتقادهما، غير أن هذه الأشكال المعروضة من التهميش تبدو عرضية في مقابل جوهر الوجود الإنساني ذاته، في افتراضه للحرية، والعدالة، والكرامة، وهي شروط أساسية ينبني عليها، تشكل الأرض، والسكن، والعمل صورا، ومظاهر خارجية تعكسها، وظروفا سياقية لها، تتجسد بمثابة وسائل لدعمها، أو لإحداث النقص فيها، فالقصص التي عالجت معاناة الفلاح الجزائري المهتمش في العهد الاستعماري - مثلا - وعمله "خماسا" في مزارع المعمرين بعد إثقال كاهله بالديون، أو مصادرة أراضيه، كما في قصة "الأصوات" ضمن المجموعة القصصية "الأصوات" لعمار بلحسن، أو اضطراب الفلاح المعدم للعمل أجيرا في ضيعة معمر فرنسي، كما في قصة "الرجل والمزرعة" ضمن المجموعة القصصية (الصداع) لأحمد منور⁸⁶؛ إنما كان فيها - وفي نماذج أخرى يتعذر حصرها - التركيز على التهميش الذي تتعرض إليه الشخصيات ثانويا، إذا استعرضت العيشة الضنكة التي يجي ظروفها في المسكن، والمأكل، والملبس، والعمل المنهك، والأجر الزهيد، بالنظر إلى افتقادها الحرية، والعدالة، والكرامة، وهي أشياء أساسية في الحياة، بلغ المستعمر في نفيها، وإلغائها حدًا منع الفلاح الجزائري من مغادرة أراضي المعمرين، وضياعهم، فأضحى عبدا سجينا فيها، لا إرادة له، ولا قرار بيده إلا الانضمام إلى الثورة؛ لاسترجاع الأساسيات المفقودة. وكذلك الشأن في قصص قصيرة كثيرة، عالجت المواضيع الاجتماعية بعد الاستقلال، فقد كان تصديها لأزمات السكن، والشغل، والهجرة، والقضايا الاجتماعية كالصراع الطبقي الناشئ بفعل انتشار الأقلية بثروات المجتمع، وخيراته، مناسبا لطبيعة المرحلة الانتقالية بعد الاستعمار، يصور ما ترتب عنها من صعوبات، وعوائق في تنظيم مجتمع، أنهتكه الحرب، وأدى الاستغلال طويل الأمد للمستعمر إلى

⁸⁶ انظر: عمار بلحسن: الأصوات، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 29-50. أو نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات آمال، ص 7-18. وأحمد منور: الصداع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص 27-34.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

تحلّفه كثيرا عن ركب الإنسانية، وبناء دولة ناشئة، لا خبرة لها في إدارة المؤسسات، وحسن توجيهها إلى خدمة الناس، لذلك سرعان ما تفشى سوء التسيير، واستفحل خطر المحاباة، والبيروقراطية، ولم تجد السلطة المستأثرة بالحكم، والثروة حلولاً ناجعة، تبليغ الناس مقاصدهم، وتغطي حاجاتهم، فظلت المعاناة قائمة في ضمان الشغل، والسكن اللائق، إلى جانب معاناة المرأة - الريفية خصوصا - من القهر، والتعسف، والأميّة تحت ضغط العادات، والتقاليد، واتسعت الهوة بين الطبقات الاجتماعية، واضطر الكثير من المواطنين، بعد خيبة أملهم، إلى الهجرة بحثا عن حياة أفضل.

وكانت متابعة القصة القصيرة هذه المواضيع من باب تشخيص النقائص، وتحليل ثغرات كبيرة انفتحت داخل المجتمع الجزائري في مسيرة تنمية عسيرة، وشاقة، بثّرت بها الثورات الكبرى الثلاث: الزراعية، الصناعية، والثقافية، وما تلاها لاحقا من محاولات إصلاحية، على الرغم من مكاسبها الكثيرة، فإن فعاليتها لم تعمر طويلا، بسبب الانغلاق السياسي، وشيوع الفساد، وقد ألقت الهوامش الاجتماعية بظلالها، وتداعياتها على الشخصيات القصصية في أعمال نخبة من القاصين من بينهم الحبيب السايح، عبد العزيز غرمول، زهور ونيسي، بشير خلف، واسيني الأعرج، عبد العزيز بوشفيرات، محمد الصالح حرز الله، جميلة زنير، وغيرهم، فكانت في نصوصهم لمحات من التهميش، يُصوّر بعضها أحد مجاهدي الثورة، وقد تحوّل فجأة إلى مجنون بعد الاستقلال، يسخر الناس من هيأته، وكلامه، وذلك إثر صدمة تعرض لها بعد انتدابه من أعيان القرية؛ لاستقبال مسؤول كبير، حضر لتدشين مصنع للنسيج بالقرية، ليكتشف المجاهد أنه أحد الخونة الموالين للاستعمار، ممن أشرفوا على تعذيبه، وتعذيب مجاهد آخر، يمثله "العابد"، الوحيد الذي يعرف تفاصيل ماضي الحكاية، وينقلها إلى ابنته زكية، ويساعدها على حل اللغز في قصة "بوكريشة" لمحمد الصالح حرز الله، ويصور البعض الآخر شخصية ثانوية، تمثل مجاهدا، يعمل سائقا عند مدير شركة، يستكثر عليه غيابا، استأذن له؛ حتى يأخذ ابنه إلى المستشفى - قصة "شجر العليق" للحبيب السايح- في حين ينصرف قسم من القصص إلى إدانة العادات والتقاليد التي تحصر شرف المرأة في بكارتها، وتبقيها بائسة مغمورة في محيطها الريفي، لا يستنكر الناس قتلها إذا أخطأت، وتشردها عاهرة مبتذلة في المدينة، تنتهك شرفها الوحوش البشرية، وترميها دون أدنى رحمة، أو شفقة على حالها، كما في قصة "وجهان لعذاب واحد" لواسيني الأعرج، وقصة "ثقوب في ذاكرة الزمن" لجميلة زنير، وقصة "خريف رجل المدينة" لالجيلالي خلاص... ومن القصص ما خصص ل طرح واقع بطّال، يلهث وراء أي أمل، يقود إلى العمل كقصة "خط الرمل" لعبد العزيز غرمول، أو واقع شخصية تعاني العزلة، وفتور العلاقات بسبب مرض معيق للنشاط، والتواصل كحال قصة "حديقة الله"

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

ل زهور ونيسي، وقصة "الإعدام مع وقف التنفيذ" ل حسين خمري، ومن القصص ما أفرد لعرض حالة أستاذ متشرد، لا مأوى له، يهيم بين الفنادق البسيطة، ويعجزه البرد، والتفكير في مصيره، عن تصحيح واجبات تلاميذه، كما في قصة "الرحيل إلى المرفأى الباردة" لمصطفى نظور⁸⁷، وغيرها من النماذج، التي تحفل بها المجموعات القصصية، وتعكس مظهرها خاصا، يرتبط، بشكل أو بآخر، بالبعد الهامشي الكامن في الشخصية القصصية.

ومن ثمة، فليس من الغريب أن تكون القصة القصيرة التقليدية مهاد تشكل النمط الهامشي، وأساس بروزه في الشخصية، كما تبنتها القصة القصيرة المتجددة أواخر الثمانينيات، وركزت على عزلتها، وانفصالها عن مجتمع، لا يوفر لها مناخا صالحا للحياة، والتواصل الإيجابي.

2.4. الهامش الجديد في القصة الجزائرية المعاصرة

ولعل أعمال أحمد منور القصصية من أقرب نماذج القصة الجزائرية الممتدة بين عامي 1972م و1985م إلى نماذج القصص المدروسة التي تجددت من أواخر الثمانينيات إلى بدايات الألفية الثالثة، حيث استغل القاصّ الشرخ الطبقي الناشئ في المجتمع الجزائري عقب الاستقلال؛ لتصوير التناقض الموجود، فكان الفاعلون في قصصه "ينتمون في معظمهم إلى أوساط شعبية بسيطة وفقيرة وطيبة"⁸⁸، وهي شرائح اجتماعية زاخرة بالمهمشين كالمجانين، والمتسولين، واللصوص، والعاشرات، وغير هؤلاء ممن اختاروا نهجا لحياتهم، أو أجبروا عليه، والواقع أنّ النماذج المعروضة للتحليل تختلف عما سبقها من تجارب قصصية منذ البداية في عدة نقاط، يمكن تلخيصها في ما يلي:

- اختلاف كل مرحلة تاريخية عمّا سبقها، حيث شهدت نهاية الثمانينيات أزمة سياسية، واقتصادية حادة، انتهت بأحداث أكتوبر 1988م، وأرّخت لبداية التعدد السياسي، ولاشك أنّ التغيرات الكثيرة المؤثرة في الواقع الاجتماعي تفرز أنماطا معقدة من الحياة، والسلوك في ظل تحديات الاتجاه إلى العولمة، وسيطرة الدول المصنّعة بمؤسّساتها على وسائل الإنتاج، ووسائط الإعلام، والانترنت، ممّا أدى إلى زعزعة القيم الاجتماعية، وضياح الإنسان المعاصر في خضوعه للأشياء، والاستهلاك، وتبعيته

⁸⁷ انظر: مجلة آمال: نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة، عدد خاص، منشورات آمال، الجزائر، د.ت، ص 19-235.

⁸⁸ شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصة للنشر، الجزائر، 2009، ص 285.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

لسلطات مختلفة: المال، الشهرة، النفوذ، السلطة السياسية... الخ، وهذا ما أدى إلى تعديل التقاليد الأدبية، وإحداث تغييرات ملموسة في أذواق الكتاب، واهتماماتهم.

- في القصص التقليدية ليس ثمة - في الغالب - قصيدة فنية للتعرض إلى الهامشي، أو المهمش، بوصفه حساسية اجتماعية موجودة، وقائمة، بل كان الغرض من تصوير مضامينها التعبير عن نقائص اجتماعية - مادية بالدرجة الأولى - كالبيت، والدخل المادي للعمل، والسيارة، و... - ينبغي تليتها، أو آفات اجتماعية، طرحتها في الساحة شبكة العلاقات المتنوعة في التواصل مع الآخر، يجب محاربتها، والسعي إلى القضاء عليها؛ لذلك فالبعد الإصلاحية، والقيمة الأخلاقية حاضران في وعي الراوي، وهو يشخص الأوضاع، ويقتاد الشخصيات إلى مصائرهما منحازا دون أن يدري إلى مركزية اجتماعية، تفرض مواضعها المشتركة، وآراءها المشهورة دون مراعاة لأي هامش، انزاح عنها.

أما القصص القصيرة المخالفة للنموذج التقليدي، فإنها تتجه إلى الهامشي بقصدية واضحة، وتوخاه عامدة إلى التركيز عليه؛ لإبراز خصوصياته، وتحليل عوامل اختلافه، أو شدوذه عن المجتمع، يجرها الحرص على تشخيصه، وإبراز قضيته، وحمل القارئ على التعاطف مع مواقفه، ووجهات نظره، وإن شابها العلو، والتطرف في بعض الأحيان، حيث يتبنى الراوي قضية الهامشي، ويدافع عن حقوقه المسلوقة، دون الالتفات إلى نظرة الأغلبية، أو السلطة.

- الهامشي في القصة المتجددة لم يعد مجرد إعلان عن نقائص اجتماعية، أو عيوب تخل بتوازن المجتمع، بل أصبح موجودا قائما بذاته، يحمل من أثر التعقيدات الاجتماعية أسلوبا في الحياة، قد يتصادم مع بعض المتعاليات الدينية، والقيم الأخلاقية، بل يتصادم أيضا مع القانون الوضعي، ويعبر عن نمط من التفكير، يقاوم، يدافع عن تصورات، وأفكاره، وسلوكاته، ويحلم بالاعتراف بها.

وتبعا للنقطة السابقة، فالشخصية الهامشية تظهر أنواعا من الاحتجاج، والرفض، والمعارضة للسلطة القائمة، والنظام الاجتماعي الذي تبلورت فيه تماشيا مع سمة المقاومة الكامنة فيها، تبديها الشخصيات، كل حسب طبيعتها، ومطالبها، وطرائقها المستخدمة في إثبات خصوصيتها، وعلاقتها بالطبقات الاجتماعية الأخرى؛ لذلك فهي شخصيات مفرطة الوعي ذات ممانعة، ومشاكسة، تختلف عن الشخصية مهضومة الحقوق في القصة الكلاسيكية، حيث يغلب على هذه الأخيرة ميزة الاستكانة للأوضاع التي تعطل مصالحها، والاستسلام للقدر المؤدي إلى سقوطها.

وعند تأمل القصة الجزائرية القصيرة نهاية الثمانينيات، يلاحظ أنها تضم تنوعا في الشخصيات الهامشية، يختلف من قاص إلى آخر، حسب مشاربه الثقافية، وأدواته الفنية، إلا أن هذه المجموعات

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

القصصية المدروسة تتشاكل غالبا، وتتماثل في التركيز على الهامشي، وتسخير آليات السرد، ووسطائه (كاتب ضمني، راو، مروى له، شخصيات أخرى) لخدمته، وتحليل بنيته الاجتماعية، ومقوماته النوعية، بل إنّ بعض المبدعين تدفعهم الجرأة إلى إيدانة السلطة، وتجرّيم ممارساتها، وتضحيتها بالإنسان في سبيل الكرسي، كما فعل السعيد بوطاجين، وهو يعلن انجازه إلى المسحوقين، وعداءه للعابثين بمصائرهم، في مقدمة مجموعته القصصية "اللّعة عليكم جميعا"؛ ليحدد موقفه من الفريقين بجلاء في بيان صارخ، حاد النبرة، لاذع العبارة قائلا: "... وعندما يتحدث الكبار عن الأسلحة الراقية وغزو الفضاء وناطحات البؤس، والإنسان يموت جوعا، تسقط الحضارة والروح ويغدو الإنسان من الكبار. إلى الجحيم الاجتماعات المتخصصة في إنتاج المتشردين والخطب النووية والمشاريع الفتاكة وقلبي المحتل.

الكبار الذين في حجم المزابيل يدفعون العبيد إلى التناحر، أما هم.. أما ذريتهم.. أما كلابهم فيتمددون على الأرائك ويضحكون علينا. وأما الآخرون: الجبناء والعفاريت والمتمرحلون والتافهون فينتظرون النتيجة للسطو على المناصب.

هؤلاء هم سادة عصرنا المدهش. هؤلاء هم قادتنا إلى السّعار. هؤلاء لا يهمهم انقراض الشعوب، وإذا رأيتهم خائفين فلأنهم يفكرون في انقراض الكراسي.⁸⁹

ولا يخفى على القارئ الملمّ ما في المقطع السابق من هجاء (Satire)، ومعارضة للسلطة، تنضح بالاتهام، والنقد اللاذع لكل أشكال الظلم، والاستغلال، والعبث بالطبيعة، والإنسان، وهذا ما يجعل الاستهلال التأليفي (Préface auctoriale) الذي ينتمي إليه المقطع السابق، تعبيرا عن نهج كاتب ضمني، وكاتب حقيقي، يقف خلفه، ويمده بالأفكار، والمواقف، والإملاءات التي يضمّر الراوي إيجاءاتها، أو يجاهر بها على امتداد قصص مجموعة "اللّعة عليكم جميعا" كلها؛ لذلك فالاستهلال الذي يتصدرها يتخذ حالة وسطية - وإن كان في أوّل الكتاب - بين المقدّمة (Introduction) في تحضير القارئ؛ للولوج إلى عوالم المروي، والخلاصة أو الإعلان (Notice) في إيجازه المغزى الفكري، والفلسفي، بل والأخلاقي أيضا للشخصيات، والوقائع التخيلية، وعلى هذا النحو فالاستهلال، بوصفه جزءا من النص المحيط (Péritexte)، يسخره صاحبه لأداء وظيفة التعليق على العنوان الصّادم: "اللّعة عليكم جميعا"، والاحتراس من انتقادات واردة، يُحتمل أن تُوجه إلى العنوان، والمجموعة القصصية من

⁸⁹ السعيد بوطاجين: اللّعة عليكم جميعا، ط2، دار أسامة، الجزائر، 2009، ص6.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

ورائه،⁹⁰ حيث يبرز الاستهلال شرحا، يبسط من بين وظائفه قصدية المؤلف، والتصريح بها (Déclaration d'intention) لرفع الإحراج، والغرابة عن العنوان، والهجاء بالنظر إلى تعلقهما بالمحظور الديني.

ولأهميتها وفوائدها الجمّة، فإنّ العتبات (Seuils)، سواء أكانت نصا محيطا (Péritexte) كحال الاستهلال السابق، أم نصا فوقيا (Epitexte)، يتبعه كل ما يقع خارج الكتاب من نصوص، تتعلق به - اعتمادا على جينيت - تُعد بشروحها، وتوضيحاتها، صور زيادة نصانية (Images d'additiontextuelle)، في عُرف هذه الدراسة، ومنهجها - اعتمادا على بليت - من شأنها أن تدعم البحث عن وجهات النظر إلى العالم، وتساعد على إعطاء لمحات خاطفة عن الشخصيات الهامشية في حالاتها النفسية، وأمزجتها، وتمثيلاتها الطبقية، والفكرية.

وعلى ذكر الشخصية، فإنّ القصة القصيرة الجزائرية المتجدّدة أواخر الثمانينيات قد انتهجت مسلكا مغايرا للرواية الجديدة في فرنسا، فلم تعتمد إلى طمس الشخصيات، ومحاولة محوها، ولم تشاركها إلّا في بعض المظاهر التجديدية كإغفال تسمية الشخصيات، أو التعبير عنها ببعض الحروف، أو الضمائر، وعدم الالتفات إلى الصفات المورفولوجية، والمقومات المادية، والمعنوية، وكل ما من شأنه أن يعمل على المبالغة في رسم الشخصيات بالأدوات سردية كالوصف، والحوار.

ولا يجد القارئ المطلع كبير عناء، وهو يتتبع النماذج القصصية الجزائرية في مراحل شتى وعند مبدعين مختلفين، في التقرير بأن القصة الجزائرية المتجدّدة احتفظت كثيرا للشخصية بوجهاتها، ودورها في بناء الحكاية على غرار ما هو موجود، وسائد في النمط الكلاسيكي الذي تطوّرت منه، لكنها استفادت أيضا من تقنيات الرواية السيكلوجية، والرواية الجديدة في رسم الباطن، ونقل الحالات الشعورية بالقص النفسي، والحوار الباطني، المباشر وغير المباشر، كما وجهت الشخصية، بشكل لافت، إلى التركيز على الفئات المنبوذة، والطبقات الاجتماعية المهمّشة، متأثرة في ذلك بما شهدته الواقع الجزائري من تحولات اجتماعية، مست البنى الاقتصادية، والسياسية، والثقافية، أفرزتها هزّات اجتماعية متعاقبة، أخرجت إلى السطح أزمة اقتصادية خانقة، عقّدها التركيز على الرّيع البترولي، والعجز عن النموّ في القطاعات الأخرى كالزراعة، والصّناعة، ممّا زاد في نسب البطالة، وازدياد الثروة، وتضخمها في أيدي أقلية نافذة في السّلطة، أو مقربة منها، وبتنامي الفساد السّياسي، والاقتصادي، و المالي، برزت إلى

⁹⁰نظر عبد الحق بلعابد: عتبات، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون-الاختلاف، بيروت-الجزائر، 2008، ص116-124.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

السّطح مطالبات بالتغيير السياسي، وأثيرت التساؤلات حول الشرعية التاريخية، والسياسية، وامتد الأمر إلى الهوية الثقافية، وتعمقت معاناة الجزائريين، وجراحهم كثيرا في عشرية دموية قبيل نهاية الألفية الثانية، لا تزال آثارها المؤلمة، وتداعياتها الحزينة عالقة بالنفوس، والأذهان.

وكان على القصة أن تستوعب مرجعية الواقع، وتعيد تشكيلها في لغة السرد، وسرعان ما تمخضت عن شخصيات هامشية، تراوحت بين المجنون، والعاقل، بين الرجل، والمرأة، وبين البطل المثقف، والأكاديمي الجامعي، ولم تطرح قضية الجنوسة (Genre) إلا من طرف القاصة فاطمة غولي في بعض القصص من مجموعتها "كما لو أن...". ذات الصلة بميمنة الرجل على المرأة في العلاقات الزوجية، أو في بعضها الآخر، مما يرتبط بالقهر الذي واجهته المرأة الريفية من ويلات الإرهاب، علاوة على إكراهات الأعراف، والتقاليد، وهو ما يلاحظ أيضا في بعض قصص حكيمة صبايحي من مجموعتها "رسائل"، وإشاراتها إلى خوفها من الذكور، وتربّصهم بالمرأة في المناطق الخالية، والأماكن القصية زمن الإرهاب. وتبقى شخصية المثقف من أكثر أشكال الهامشي حضورا، وتردّدا في المتون القصصية، وهي تتخذ صورا متعدّدة، فهناك صورة الأكاديمي الجامعي، أستاذا كان، أو طالبا، وثمة صورة الأديب قاصا، وشاعرا، وصورة البوهيمي، والمجنون، والأجير صاحب المهنة الوضيعة في عرف الناس كعامل النظافة المثقف، والحمّال، والمثقف البطّال، وقد تمايزت المجموعات القصصية في تعاملها مع صور الهامشي، فمنها ما غطّى الصّور جميعا كقصص السعيد بوطاجين لكثرتها، بينما اكتفت بعض المجموعات القصصية بالتشديد على صورة واحدة للجامعي المتمرد في شعوره بالإهمال، والرغبة في التحدي، كما في قصص حكيمة صبايحي، و بشير مفتي، وبعض قصص يوسف بوذن.

5. المثقف بين الوظيفة الاجتماعية وانحطاط المفهوم

يحمل مصطلح المثقف مفهوما على درجة كبيرة من المرونة، تبقى بعيدا عن الشفافية، والوضوح، عصيا على الضّبط، والتحديد، فهو من جهة فضفاض، يتسع في دلالاته، حتى يُخيل للمرء أنه يشمل الناس جميعا، ويستوعب الطبقات الاجتماعية قاطبة، وهو، من جهة أخرى، ينحصر معناه، ويضيق أفقه إلى حدّ، يكاد معه ينحصر في فئة اجتماعية واحدة دون غيرها، تمثلها نخبة الأدباء في مختلف الأجناس الأدبية⁹¹.

⁹¹ انظر: طوني بينيت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2010، ص586.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

ولفهم هذا التردد بين الدلالة العامة، والخاصة، ينبغي العودة إلى تاريخ المصطلح، وتطوره، حيث يتضح أن لفظ المثقف ضربٌ من المشترك اللفظي، تعددت معانيه، وتنوعت ضيقاً، واتساعاً، بتقلبه بين فروع معرفية إنسانية قبل وصوله إلى الأدب "ففي لغة علم الاجتماع، والعلوم السياسية يسمح مفهوم المثقف بتعيين مجموع غير واضح، أو محدد للمهن الفكرية - المقابلة للمهن اليدوية، أو المعتمدة على الجهد العضلي-: ككتاب، فلاسفة، علماء، أساتذة... الخ، والمصطلح في معنى أصلي، نشأ نهاية القرن التاسع عشر، يلحّ على أعضاء الفئات الاجتماعية السابقة بامتلاك وعي جماعي، وأسلوب مشترك للفعل السياسي"⁹².

والتوظيف الفعلي للمثقف كاسم (Intellectuel) حديث نسبياً، تتطابق المعاجم، والمراجع في عودته إلى القرن التاسع عشر، حيث افترن استخدامه في الثقافة الأنجلوسكسونية باستخفاف "بايرون" (Byron) بالنساء عند مطالبتهن بالتعلم سنة 1819م كما يذكر ذلك معجم أكسفورد. وفي فرنسا، ارتبط العمل بالمصطلح بقضية الضابط الفرنسي يهودي الأصل "درايفيس" (Dreyfus) سنة 1880م الذي أدانه القضاء الفرنسي بتهمة الخيانة، حيث كان التجسيد الفعلي للمصطلح عندما وقع نخبه من الأدباء، والصحفيين، والجامعيين، والعلماء، منهم "إميل زولا"، "أناتول فرانس"، "مارسيل بروست"، و"غوستاف لانسون"، بيان المثقفين في 14 جانفي 1898م للمطالبة بإعادة النظر في الحكم الصادر ضد "درايفيس"⁹³، مستغلين في ذلك صيتهم، وشهرتهم للتأثير في الرأي العام، والدفاع عن قضية سياسية عادلة، أو يعتقدون أنها كذلك.

وبالنظر إلى جدّة المصطلح، ونشوئه في أحضان الثقافة الغربية، فإنّ ما يقابله من مفهوم، يعدّ من المفاهيم الوافدة "التي يصعب الجزم بوجودها في الثقافة العربية."⁹⁴

ويشير "ريموند وليمز" (Raymond Williams) إلى أنّ لفظة مثقف (Intellectuel) مشتقة في الإنجليزية من (Intelligence) التي من معانيها المعرفة (Knowledge/ Connaissance)، والمعلومات (Informations)، وقد استخدمت لفظة مثقف نعتاً، أو صفة لها، ثمّ استقلت عنها

⁹² Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, p383.

⁹³ Paul Aron et al: Op. Cit, p383. / et Raymond Boudon et al: Dictionnaire de sociologie, Editions Larousse, Paris, 2005, p127.

⁹⁴ هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، ط1، دار رؤية، القاهرة، 2013، ص20.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

متحوّلة إلى اسم، يفيد الدلالة على عمليات الذكاء، وما تتضمنه من قدرات، وهذا ما تم ما بعد القرن الرابع عشر.⁹⁵

ويحتزن مصطلح المثقف (Intellectuel) في بنيته الصرفية أهمّ خاصة من خصائص المفهوم للفرد، أو الطبقة الاجتماعية اللذين يتميزان به، ألا وهي خاصة حيازة المعرفة، وقدرات الذكاء، والفهم، أو ما يصطلح عليه بتسمية الخبرة الفكرية (Expertise intellectuelle)، وعلى هذا فالمتقنون تتأسس منزلتهم الاجتماعية على ادعاء امتلاك هذه الخاصة،⁹⁶ والافراد بها في مجال معرفي، أو تقني، أو فني من أنشطة الإنسان المعتمدة على أعمال الفكر، وذلك تمييزا لها من أنشطة أخرى، يغلب عليها الجهد العضلي، كما أنّ الاستحواذ على الخبرة الفكرية يعني منطقيا استغلالها اجتماعيا، وتسخيرها عند الحاجة في بعض القضايا ذات الصلة بالسلطة، والسياسة.

1.5. وظيفة المثقف في تقسيم "غرامشي"

غير أن للإيطالي "أنطونيو غرامشي" (A. Gramsci) رأي آخر، يرفض فيه التمايز بين المثقفين، وغيرهم على مبدأ احتكار الخبرة الفكرية، والتفوق فيها، ففي المهن الفكرية لا يخلو العمل الذهني من جهد عضلي مصاحب له، مثلما لا يفتقر العمل اليدوي إلى نشاط فكري؛ لإنجازه، وتحسينه، لذلك فمعيار الخبرة الفكرية - حسب "غرامشي" - متوفر في كل الطبقات الاجتماعية، ومشارك بينها - وإن اختلفت نسبته بين الطبقات، وارتفعت معدلاته عند من يُعرفون بالمثقفين - وقد دفع استبعاد معيار الخبرة الفكرية، أو التساهل في تعميمه، إلى تعميم "غرامشي" مفهوم المثقف على الفئات الاجتماعية دون استثناء، حتى بات "من الممكن القول إنّ الناس جميعا مثقفون، لكنهم ليسوا جميعا معيّنين بوظيفة المثقفين،"⁹⁷ ولا يُكلفون بإنجازها.

وظيفة المثقف هي إذن عامل التفرقة بين المثقفين، وهي تقتضي منهم أن يكونوا عمّال معرفة، أو "تقنيين للمعرفة التطبيقية" بتعبير "سارتر" (J.P. Sartre)، توظفهم الجهات الحاكمة في مؤسسات

⁹⁵ انظر: رموند وليمز: الكلمات المفتاحية، ترجمة نعيان عثمان، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2007، ص 171-172.

⁹⁶ انظر: طوي بينيت وآخرون: م.س، ص 586.

⁹⁷ Antonio Gramsci: Selections from the prison notebooks, 1929-1935, International publishers, New York, 1971, p 9.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

الدولة لتسيير شؤون المجتمع، وتوجيه الرأي العام، وتطبيق القانون، وتنظيم هياكل التعليم، والدّين، وسائر الفروع العلمية، والتقنية، فالثقوفون باختصار - في تقدير "غرامشي" - "ممثلون للفئة المهيمنة، يكلفون بتأدية وظائف، تتبع الزعامة الاجتماعية، والسلطة السياسية".⁹⁸

ويميز "غرامشي" بين نمطين من المثقف في المجتمع:

- مثقف عضوي: يمثل طبقة اجتماعية مساهمة في عملية الإنتاج، وبسبب ارتباطه بأساليب الإنتاج، والسلطة، يعمل على اقتراح أفكار؛ تقوم على الفصل بين الماضي، والحاضر بناء على تطور النشاط الإنساني عبر الزمن، ومن أمثلة هذا النوع التقني الصناعي، والخبير الاقتصادي، والقانوني، ومنظر الثقافة الجديدة، وهذا النوع يساهم أيضا في تعزيز السلطة، وتنظيم مصالح الطبقة التي يتبعها.

- مثقف تقليدي: يدّعي استقلالا نسبيا عن الطبقات الاجتماعية، يزاول نشاطه الاعتيادي عبر الأجيال؛ لذلك فهو يربط بين الماضي، والحاضر لخروجه عن الطبقات الاجتماعية، وتموقعه في المسافات البينية الفاصلة، من أمثله المدرس، والباحث، والكاهن... وكلّ من يفتقر إلى صلة مباشرة بالإنتاج، والسلطة.⁹⁹

وهذا التقسيم الثنائي مفيد في إمكانية اتخاذه أداة مساعدة؛ لقياس المسافات الفاصلة بين المثقفين، والسلطة في علاقتهم بها، كما أنّ مزيتها الأخرى تكمن في قابلية استخدامه؛ لفهم الكيفيات التي يتحوّل بها المثقف إلى معارضة السلطة، وما يمكن أن يلحقه من وراء ذلك من تهميش اجتماعي، فالمثقف العضوي في ظاهره مقرب من السلطة، مسخر لخدمة مصالحها، وتقوية نفوذها، مقابل ابتعاد المثقف التقليدي عن مخططاتها، واحتفاظه باستقلاليتها.

وبهذا الصّدّد، فإنّ الأكثر تعرضا للتهميش هو كل من شذ عن السلطة، أو ناوأها بمواقفه، وليس أقرب إلى ذلك من المثقف التقليدي؛ لتحرره النسبي، وانعزاله، وهذا لا يعني عصمة المثقف العضوي من التهميش، فالتجارب الواقعية تؤكد أنّ المعارضة من الدّاخل غالبا ما تعصف بالمكانة الاجتماعية للمثقف العضوي، وتنتهي إلى إقصائه، وتهميشه.

وفي هذا الاتجاه، يلاحظ "ريموند وليمز" أنّ تاريخ كلمة "مثقف" يؤكّد انحطاط دلالتها في القرن التاسع عشر، ويستشهد بسخرية "بايرن" من المثقفين (Intellectuals) سنة 1813، وضحكه من إصرار النساء على التعلم سنة 1819، وقد وجد "وليمز" أنّ لفظي (Intellectual)، و(Intelligent)

⁹⁸ Ibid: p12.

⁹⁹ انظر: هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، ص 21-27. وكذلك: طوني بينيت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة، ص 587-588.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

الإنجليزيين، وإن اشتقتا من مصدر واحد (Intelligence)، فهما تستخدمان كتعبيرين متضادين، وقد سبق لهما أن اقترنتا بتوظيفات سياسية، حملت في طياتها خلفيات الصراع على الحكم، وطبيعته، وعكست غلبة وجهات نظر المحافظين في إقرار الفكرة القائلة بأنّ الأجدر بالحكم هم الأكثر ذكاءً (More intelligent)، فكان أن وُسم الاسم الدال على الجمع: مثقفون (Intellectuals) بمعان سلبية، مدارها الاستخفاف، والتهميش، إذ على الرغم من احتفاظ لفظة مثقف (Intellectual) كصفة "بالحيادية في الاستعمال العام إلا أنّ هناك تضمينات سلبية تحوم حول مثقفين (Intellectuals) بالمعنى الجديد، كانت الثقافة (Intellectualism) بديلاً بسيطاً لعقلانية (Rationalism). اكتسبت، بناءً على ذلك ولأسباب عامة كثيرة، معاني تدل على برودة (Coldness)، تجريد وعدم فعالية، والصفة الأخيرة هي الأهم.¹⁰⁰

وهذه الدلالات المتدنية تراكمت على مصطلح المثقفين طيلة القرن التاسع عشر، وشملت الجنسين معاً، وعبرت عن النوايا السيئة للطبقة السياسية، والسلطة في معاملة المثقفين، وتبرّمها من نزعة عقلانية، يعاب عليهم فيها الميل إلى التجريد، والبرودة، وقد سُموا بهذه "اللزعة الفكرية الباردة 1959".¹⁰¹ ولا شك استهداف فئة المثقفين من قبل السياسيين، وأصحاب السلطة، وسعي هؤلاء إلى الانتقاص منهم بما يشينهم أمام الجمهور، ويزري بهم في منظور الرأي العام؛ ليعبر عن خوفهم من تأثيرهم، وتناميهم في المجتمع، حيث أظهرت جماعات المثقفين استبسالاً في العمل الفكري، والثقافي، أتاح لها استقلالاً عن المؤسسات الرسمية، طفقت تجتهد للاحتفاظ به، وتقويته إلى غاية القرن العشرين.¹⁰² ومن ثمة، فالعلاقة بين المثقفين، والسلطة - اتصالاً أو انفصالاً - تتوقف على مدى تحررهم، واستقلالهم عنها، وهي موسومة عادة باعتراض للسلطة على نظيراتهم المخالفة لتوجهاتها، وإبدائهم الرأي في القضايا العامة ذات الحساسية السياسية، وامتداد ذلك الاعتراض إلى توجسها من النخب (Elites)، وهي تدعي أخذها بناصية معارف متخصصة، تطالب هي الأخرى بإدارتها¹⁰³، على غرار ما صنعه السفسطائيون (Sophistes) في أثينا.

¹⁰⁰ ريموند وليمز: الكلمات المفتاح، ص 172.

¹⁰¹ انظر: طوني بينيت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة، ص 586.

¹⁰² م.ن: ص 586.

¹⁰³ انظر: ريموند وليمز: م.س، ص 173.

ولئن مدّد "غرامشي" مفهوم المثقف - حين جعله متأرجحا بين مفهوم عام، يكاد يقحم الناس جميعا، ومفهوم خاص ينفرد فيه المثقف الحقيقي بما سماه وظيفة المثقف، وهي دور يؤديه لصالح المجتمع، أو طبقة يمثلها، كما يوضح ذلك تقسيم المثقف إلى نمط عضوي، وآخر تقليدي- فإنّ هذا المفهوم يتقلص كثيرا في بعض التعاريف التي تنحو به اتجاهها معينا، وتقلده وظيفة نوعية، تبرر شرعية تمثيل المثقف لفئات أخرى، كذلك التعريف الذي يحصر المثقفين "كنخبة صغيرة من رجال الأدب ونسائه ممن يتصرفون كناطقين عامين باسم حقول المعرفة "الرفيعة" (كالفلسفة والفنون والعلوم الاجتماعية، والعلوم الطبيعية الأرقى) ويعلقون على سائر الشؤون الفكرية والعامّة. وفي هذا المعنى الأخير، تفهم مهمة المثقف في تحقيق التنوير والحداثة بمصطلحات بطولية.¹⁰⁴

2.5. خيانة المثقف عند "جوليان بندا"

ولعل أكثر التعريفات الضيقة إثارة للجدل، ما عرضه "جوليان بندا" (Julien Benda) في كتابه "خيانة المثقفين" (Trahison des clercs) من شروط صعبة، وقاسية لاستحقاق صفة المثقف، حين وسم هذا الأخير بمسحة روحية، وأخلاقية سامية، تبقية بمنأى عن الأطماع المادية، والطموحات الشخصية، متفرغا للدفاع - في فنه أو علمه - عن قيم الحق، والعدل، التي إذا حاد عنها وُصِمَ بالخيانة، والانحراف عن وظيفته السامية.

ويعتقد "بندا" أنّ المثقفين الحقيقيين، على قتلهم، وُجدوا لمواجهة مجتمع كامل، تتصدره طبقة بورجوازية - ملوك، رؤساء، وزراء، وسياسيون... - يُطلق على أصحابها تسمية العلمانيين الذين يركزون في وظائفهم على تجسيد مصالح دنيوية، ولو كلفهم ذلك التضحية بالأخلاق، وأرواح الآخرين، دون أن يكون العائد من ورائها أكثر مما يتوقعه الناس، وهم خاضعون لواقعية، يزداد تنظيمها شيئا فشيئا؛ لذلك فمهمّة المثقفين حقا هي الوقوف في وجه العلمانيين اللائكيين، وكبح نزواتهم؛ للتقليل من غرورهم، وأضرارهم، ومثل هذه الوظيفة المحفوفة بالتضحية، والمخاطر مميزة للقائمين بها، تسمو بهم إلى مصاف "رهبان المعرفة وأحبار الفكر"، وحراس الأخلاق، والقيم، الساهرين على مبادئ الحق، والعدل، ممن عناهم "بندا" بقوله: "أريد الحديث عن هذه الرتبة من الرجال الذين أسميهم الكلازيين - المثقفين -

¹⁰⁴ طوني بينيت وآخرون: م.س، ص588.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

(Les clercs)، وأدرج تحت هذا الاسم كل هؤلاء الذين لا يلاحق نشاطهم غايات عملية، بل ينشدون سعادتهم في مزاوله الفن، أو العلم، أو التأمل الميتافيزيقي، وباختصار في امتلاك شيء غير دنيوي، ويقولون بصيغة ما: مملكتي ليست من هذا العالم¹⁰⁵.

والمتقفون في تعاقبهم عبر التاريخ - على تنوع مشاربهم الفكرية، والمعرفية واختلاف عصورهم وبيئاتهم الثقافية- يؤدون واجبهم في التصدي لواقعية الحشود الجماهيرية، واستفحال الرغبات السياسية خصوصا، باعتماد منهجية، تتشعب - حسب "بندا"- إلى طريقتين:

1- العزوف التام عن الرغبات السياسية، كما فعل "فنشي" (Vinci)، و"مالبراناش" (Malebranche) و"غوته" (Goethe) من خلال الإقبال على الارتباط بنشاط روحي خالص، غير مكترث بمادية الأشياء، والأشخاص، يُمكن في أذهان الناس، للإيمان بالقيمة العليا لهذا الشكل من الوجود، ويرسخا نموذجا له.

2- التزام المثقفين بالأخلاق، وبقاؤهم أخلاقيين خالصين، ينكبون على معالجة الأنانية، والأطماع البشرية، ووعظ الناس كما فعل "إراسم" (Erasmus)، و"كانط" (Kant)، و"رينان" (Renan) باسم الإنسانية، أو العدالة؛ حملهم على تبني مبدأ مجرد سام، يعارض بشكل مباشر الرغبات السياسية. ويعترف "بندا" بأن جهود المثقفين تبقى ضئيلة، ونظرية، لم تحل دون ارتكاب المجازر، ووقوع الكوارث، والويلات باسم الكراهية، والمصالح المادية، والسياسية، والفردية الضيقة، لكنها ظلت ضمير الإنسانية اليقظ، وصوت الحق الذي لا يخرس عن إدانة الشرور الإنسانية - وإن كثرت - على امتداد ألفي سنة، وتعريتها من الصبغة الدينية، ولا يكف عن تشريف الخير، وإعلائه، وهذا التناقض بين اقتراف الشر، وتمجيد الخير كان مدخل الإنسانية، ومنزلتها إلى آفاق الحضارة، وتطورها.¹⁰⁶

3.5. وظيفة نموذج "غرامشي" للمثقف

¹⁰⁵ Julien Benda: La trahison des clercs, par Pierre Palpant, <http://classiques.uqac.ca/>, pp 126-127.

¹⁰⁶ Julien Benda: The treason of the intellectuals, translation by Richard Aldington, New York Norton, 1969, p 43./ Julien Benda: La trahison des clercs, p 127.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

وعلى الرغم من واقعية نماذج المثقفين التي قدمها "بندا" فإنها، على قلتها أيضا، تجعل من تعريفه للمثقف نزوعا إلى التجريد، ومبالغة في الاحتكام إلى مثالية إنسانية، تذكر القارئ بمثالية أفلاطون، كما أنه لا يخفي عداؤه للنزعات الذاتية، والجوانب المادية، متجاوزا كونهما يمثلان قسما كبيرا من الحياة الاجتماعية المحسوسة، والبيئة الطبيعية، والواقع المعيش الذي يظل مفصولا عنه، وهذه جميعا عوامل ترفع من نقائص التعريف، وسلبياته، وتعزز موقف المعارضين على وجهة نظر "بندا" فيه، أو المعارضين عن قبوله؛ لتفضيلهم تعريفا آخر، يفوقه اتساعا، ويفضله مرونة، ونزوعا إلى الموضوعية، يجعل "تحليل "غرامشي" الاجتماعي للمثقف، كإنسان ينجز مجموعة معينة من الوظائف في المجتمع، هو أقرب بكثير إلى الواقع من أي صفات يعطينا إياها "بندا"، وبخاصة في أواخر القرن العشرين، عندما ثبتت رؤية "غرامشي" ببروز مثل هذا العدد الكبير من المهن الجديدة: المذيعين، ومحترفي العمل الأكاديمي، والمحللين في مجال الكمبيوتر، والمحامين المختصين بشؤون الرياضة ووسائل الإعلام، والمستشارين الإداريين، وخبراء السياسة، ومستشاري الحكومة..."¹⁰⁷.

ولاشك أن قابلية استيعاب نماذج مستحدثة من المثقفين بمنح الأفضلية مؤقتا لتعريف "غرامشي"، لكن تعدد المفاهيم، بين الضيق والاتساع، يسم مصطلح المثقف بالتعقيد، والعسر، على الرغم من كونه أداة منهجية ضرورية في الآن ذاته، لا سبيل - في الحاضر - إلى تعويضها، لغياب اسم آخر، قد يكون أكثر دقة، ووضوحا، يُعيّن مجموعة المختصين في الفكر، كما أن الصعوبة راجعة أيضا إلى تقليص مفهومه، وتردده على اختصاصات معرفية، قوى بعضها ارتباطه بسمات معينة، ومن ذلك بقاؤه خاضعا للتجاذب بين معناه الاجتماعي، ومعنى خاص أكثر ضيقا، يشدد على بعض أساليب الفعل السياسي.¹⁰⁸

¹⁰⁷ إدوارد سعيد: صور المثقف، ترجمة غسان غصن، دار النهار، بيروت، 1996، ص 25-26.

¹⁰⁸ Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, p384.

6. المثقف العربي بين الواقع والتخييل

من الطبيعي، على امتداد الحضارات الإنسانية من الماضي إلى الحاضر، أن ينفرد بعض الناس بمزايا فكرية، أو علمية، يتميزون بها، ويسخرونها، في الآن ذاته، لخدمة المجتمع، وتعهده مصالحهم الفردية، وطموحاتهم في الحياة.

ومن البديهي أيضا، أن تختلف الأمم، والشعوب في انجازاتها العلمية، والفنية تبعا للمتغيرات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية عبر العصور، وكمحصلة لاعتباطية العلامة اللغوية، تختلف اللغات الإنسانية، وتختلف تبعا لذلك في مصطلحاتها الدالة على المفاهيم، والأشياء بل إنّ المصطلحات تتعرض إلى الاختلاف داخل اللغة الواحدة لعوامل معقدة، من أبرزها ازدهار الحضارة، بتطور العلوم، والتكنولوجيا، وأثرهما العميق في رخاء الحياة، ورفيها، وظهور مفاهيم جديدة، لم تكن معروفة في الماضي.

1.6. ميلاد المثقف العربي وإشكالية الوساطة بين العرب والغرب

وبهذا الصدد، يمكن القول إنّ مفهوم المثقف حديث نسبيا، سواء أكان في البيئة الاجتماعية العربية، أم في نظيرتها الغربية، وإن كان أسبق ظهورا في هذه الأخيرة من الأولى "ففي كلتا الحالتين، أفضت مجموعة من التغيرات الاجتماعية إلى إنتاج مجموعات متميّزة باستحواذها على معارف خاصة، وبالذور الذي يسند إليها." ¹⁰⁹

وتمثل صورة المثقف الصورة الثالثة لحاملي الفكر، والمعرفة في الثقافة العربية، وقد سبقتها صورتان تراثيتان، عرفتهما المجتمعات العربية، والإسلامية قبل الإسلام، وبعده، تعود أقدمهما إلى العصر الجاهلي، وهي صورة الشاعر، عندما كان لسان القبيلة، ومحاميها، ينقل صيتها إلى الآفاق، ويتغنى بأجادها، ويردّ على خصومها، وأعدائها، ولعله حال نبوغه في المدح يقصد بلاط بعض الملوك، والأمراء، يتقلب في نعيمه، وينال جوائزه، وقد استمر هذا الوضع إلى فترات متأخرة من الخلافة الإسلامية، حيث ارتقى النثر بعد نزول القرآن، واستحداث الدواوين بتوسع رقعة الإسلام، وصارت صورة الأديب، شاعرا كان

¹⁰⁹ Thomas Brisson: Les intellectuels arabes en France, Editions Casbah, Alger, 2009, p17.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

أو كاتباً مترسلاً أو جامعاً بين الفنين، هي النمط الجديد الذي عوض صورة الشاعر القديمة إبان الجاهلية، وصدر الإسلام، وقد شاع هذا النمط في العصر العباسي، وما بعده.

أما الصورة الثانية، فيرتبط ظهورها بالقرآن الكريم، والعلوم التي وضعت لشرفه، رعاية وخدمة، كالنحو، والتفسير، والبلاغة، ورواية الشعر، وجمع اللغة، حيث تخصص طلاب المعرفة في جمعها، وتأليف المصنفات فيها، وتخرجت فئات العلماء تبعاً، وازداد إقبال الناس على طلب العلم، وترسّمت صورة العالم، إلى جانب صورة الأديب، بنضج العلوم، وتبلور المدارس النحوية، واللغوية، والفقهية، والتحاق العلماء ببلاط الخلفاء، والأمراء، وبعد ترجمة العلوم الدخيلة في العصر العباسي، من فلسفة، وفلك، ورياضيات، ومنطق، وكيمياء، اتسعت دائرة المتخصصين فيها، لكنّ غلبة الطابع الموسوعي على العلم في ذلك العهد، أوجد لصورتي الأديب، والعالم مواضع تداخل في كثير من الحالات، وإن غلبت إحدى الصورتين على الأخرى.

وبالتسبب لصورة المثقف، تجمع المراجع، والدراسات على ظهورها في نهاية القرن الثامن عشر، ويُؤرخ لبدايتها عادة بحملة "نابليون" (Napoléon. B) على مصر عام 1798م.

ويُنظر إلى حملة "نابليون" على أنّها الحركة التي أنهت مرحلة طويلة من علاقات التوازن النسبي، دامت ثلاثة عشر قرناً بين أوروبا المسيحية، وعالم الإسلام، وكشفت، بشهادة مستشاري الدولة العثمانية، تفوق أوروبا في المجال التقني، والعلمي، والعسكري على البلاد الإسلامية، فكان اختلال موازين القوى دافعاً، أجبر المجتمعات الإسلامية على مقارنة الغرب، والاحتكاك به؛ للاطلاع على أسرار قوته، وتفوقه. ومن ثمة، فالمثقف العربي - حسب "توماس بريسون" (Thomas Brisson) - تربط ميلاده علاقة بنيوية بالغرب، فقد كان العمل على إيجاده، يسعى إلى توفير أرضية للحوار، والحدّ من التنافر، حيث يلعب دور الوساطة - بوصفه شرعية اجتماعية جديدة عربية ومستغربة في آن واحد - بين شعوب أوربية حريصة على أن تكون مفهومة، وأخرى عربية، يطمح ساسة الغرب إلى تغييرها، وهذا الأمر يجعل من صورة المثقف العربي، في أول ظهور لها، ترجمة لنظرية "غرامشي" حول المثقف العضوي، وتصديقا لوظيفته في تمثيل، طبقة الاجتماعية، أو الطبقة التي يتبنّى نظرتها إلى العالم.¹¹⁰

¹¹⁰ Ibid: pp 17-19.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

وبوقوع عدد كبير من الشعوب العربية في أسر الاستعمار الغربي، وجد المثقفون العرب¹¹¹ أنفسهم في مرحلة جديدة من الصّراع الأيديولوجي، تتراوح بين التردد، والمقاومة، وبين الرغبة في الانفتاح على الغرب؛ للاندماج به، والخوف من فقدان الهوية، وخسارة مقوماتها، وقد أدرك الاستعمار الفرنسي في الجزائر أنّ تحوّل الأفكار، والتصوّرات إلى قناعات راسخة مطبوعة، يعزز الوعي الجماعي، والفردى بقضايا الهوية، ويعجز معه اللجوء إلى العنف؛ لاستئصاله، فكان الحكام الفرنسيون في الجزائر يلجأون إلى سياسة العصا، والجزرة، بل إنهم استنجدوا بالخبراء لمعرفة سيكولوجية البلدان المستعمرة، واستخدامها إلى جانب الخطط العسكرية، وعلى هذا النحو "وظف الاستعمار لغة الأفكار الشفهية (Idées exprimées) التي يسهل تبين غشها عند المثقفين، وفي الجانب الآخر، يقدم للمثقفين شعارات سياسية، تشوش على خصائص استيعابهم للفكرة الراسخة - القناعة - (Idée imprimée)".¹¹²

وعلى الرغم من محاولات الاستعمار، وجرائمه في سبيل تفرقة الشعوب، والهيمنة عليها؛ فقد كان دور المثقف العربي إيجابيا على العموم في إجلائه، وإنهاء مرحلة الاستيطان، إذ نجح في نشر الوعي، وإيقاظ المجتمع من غفوة، استمرت طويلا، وكان عليه - بعد الاستقلال - أن يشارك في مشاريع التنمية، والتطور الاجتماعي في مجالات التعليم، والاقتصاد، والسياسة؛ لترسيخ قيم الحرية، والعدالة، والاستقلال، إلّا أنّ واقع ما بعد الاستقلال لم يكن في مستوى الطموحات النظرية المأمولة، أو المسطرة في معظم الدول العربية، وسرعان ما تحوّل كثير من المثقفين - التقليديين بخاصة - إلى معارضة السلطة؛ لأسباب موضوعية كثيرة، منها الصّراع على طبيعة الحكم، واستمرار الرواسب الاستعمارية في التأثير على القضايا الثقافية، والسياسية، واستئثار الأقليات بالثروة، وتفشي الفساد، وغياب العدالة الاجتماعية، والتضييق على الحريات الفردية، والجماعية؛ لضعف المؤسسات، وطابعها الشكلي؛ وانعدام الجدية في بناء ديمقراطيات تعددية، تتسع للناس جميعا.

وقد أدّت هذه العوامل المذكورة إلى مزيد من الاحتقان الاجتماعي، والاحتجاجات الشعبية، والمظاهرات العمالية، والتقاوية، وتجدد الأزمات الاقتصادية، والثقافية، وانفصلت النخب الحاكمة عن شعوبها، بل إنّ المثقفين أنفسهم انشطرت مواقفهم بين هذا، وذاك، وعلى الرغم من معارضتهم السلطة،

¹¹¹ Annie Rey-Gold Zeiguer: Aux origines de la guerre d'Algérie, Editions Casbah, Alger, 2002, p84.

¹¹² Malek Bennabi: La lutte idéologique, traduction de Nour-Eddine Khendoudi, Editions El borhane, Alger, 2014, p31.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

ونزعتهم العقلانية الفاترة في مطالبتهم لها باحتذاء النماذج الغربية في إقامة ديمقراطية مدنية، وتوثيق عقد للمواطنة، لم يسلموا من تهمة مركب النقص اتجاه الثقافة الأجنبية، ووصفهم الرأي العام بدعاة التغريب، وغدت تسمية المثقف موسومة بالانهزامية، والقيم السلبية، على شاكلة ما وصف به المثقف الغربي قبل ذلك، من برودة، وتجريد، عدم فعالية، والواقع أن استقرار التقابل بين لفظي "مثقف" العربي، ونظيرتها (Intellectuel/ Intellectual) الغربية، وتراكم القيم السلبية على كل منهما، لا يجب أن يصرف الأنظار عن الاختلاف الجوهرى بينهما في السياق الثقافي لنشأة كل مفهوم منهما على حدة، فالمفهوم الغربي للمثقف نشأ في أجواء ثقافية غربية خالصة، تخضع إلى مركزية متعالية، وتتخذ من المعرفة، أو الذكاء، أو هما معا، دلالات أصلية، تربطها مناسبة حميمة بالمفهوم.

2.6. المثقف العربي وجاذبية الثقافة والسياسة

لكنّ الأمر مختلف بالنسبة للمفهوم العربي، إذ زيادة على اشتقاق لفظة مثقف من الثقافة، فإنّ مفهوم الثقافة، بقدر ما هو "عام وعائم"¹¹³، يجعل من مفهوم المثقف واسعا، وفضفاضاً، يستمد من الثقافة مقابلتها للفطرة، إذ هذه الأخيرة طَبَّعَتْ، بينما الثقافة تَطَبَّعَتْ، والتزامها بحدود النظام الدلالي الذي يفتح؛ ليضم أعرافاً، يمتثل لها أفراد المجتمع، وفئاته، كأعراف النظام اللغوي، وقوانين المؤسسات الاجتماعية في شتى المجالات (اقتصاد، تعليم، دين، إعلام...)، ثم ينغلق على تنوع هائل من أنواع الثقافة التابعة للفئات، والأجناس المكونة للمجتمع عبر لهجاتها، وبيئاتها الطبيعية، وعاداتها، وتقاليدها المتطورة عبر صيرورة التزامن، والتعاقب، مما يجبر الثقافة على أن تخضع أخيراً للتعامل المحلي؛ لإثبات أي خصوصية اجتماعية.¹¹⁴

والواقع أنه بعيداً عن صفاء المحلية الثقافية، ولد مفهوم المثقف العربي خاضعاً للتجاذب الثقافي منذ الوهلة الأولى، وأريد له أن تكون هويته هجينة، متداخلة المشارب، تحمل ازدواجية ثقافية، باطنها عربي، ومظهرها يتوسل بالأسباب؛ ليشاكل تقدم الغرب.

وقد بدأ هذا الوضع طيلة فترات الاستعمار بعد حملة "نابليون"، حيث كان للمثقف وظيفة الوساطة بين مجتمعه المحلي، وسلطة الاستعمار الحاكمة، واستمرت الحال بعد زوال الاستعمار العسكري،

¹¹³ ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 140.

¹¹⁴ م.ن: ص 141.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

وانقسم المثقفون إلى ثلاثة أقسام تبعا لطبيعة الصّراع داخل الثنائية (ثقافة عربية/ ثقافة غربية): قسم وفي للمثقف في طبعته الاستعمارية، يريد التمكين للثقافة الغربية، وينفي عن الثقافة العربية، أو المحلية أي نفع، أو جدوى، وقسم ثان من المثقفين العضويين، يتابع الثقافة الغربية، ويكاد في انفتاحه عليها أن يفقد مقومات ثقافته، وهو يتحصن في مؤسسات للسلطة التي انبثقت عن النظام الاجتماعي السائد. وقسم ثالث، يتكون في معظمه من المثقفين التقليديين، يراهن على الثقافة العربية، والمحلية، وينصب نفسه محاميا للشعب في معارضة السلطة، أو التصدي لهيمنة ثقافية، خلفها مستعمر قديم، والاحتفاظ باستقلالية الثقافة العربية في تبني ما يناسبها من منجزات الثقافة الغربية.

وبالنظر إلى سياقات النشأة، فإنّ مفهوم "المثقف" العربي يبدو أكثر تعقيدا، وقد انصهرت داخله مكونات من مفهوم الثقافة، وازدواجيتها، والصّراع الأيديولوجي حولها، وحول سؤال الهوية الاجتماعية المرتبط بمتعاليات أخرى، يحوز الدين الإسلامي صدارتها. ويبدو أن التصاق مفهوم المثقف عند العرب بمفهوم الثقافة يبقيه عرضة للصّراعات الأيديولوجية، سواء وجدت تفاعلاتها داخل البلدان العربية، أم خارجها، وإن اختلفت السياقات، والأشكال الثقافية فيهما.

ولئن كانت الثقافة نظاما دلاليا محددًا بأطره، عاما أو خاصا في دلالاته، يمتد - حسب "ريموند وليمز" - من الإشارة إلى عملية عامة لارتقاء الإنسان ثقافيا، وروحيا، وجماليا، إلى الدلالة على أسلوب حياة، أو نمط معيّن للعيش، يخص شعبا ما، أو فترة زمنية محددة، أو يشمل الإنسانية قاطبة، وينتهي إلى الإحالة على الأنشطة الفكرية، والفنية في معنى أكثر انتشارا، يركز على فنون كالموسيقى، والأدب، والمسرح، والسّينما، وغير ذلك.¹¹⁵ فإنّ هذه المعاني جميعا لا تجعل من الثقافة مجرد أفكار، ومعارف، أو تقنيات، ومقومات أخرى، تبدو معزولة، ومنقطعة عن التواصل، والتفاعل الاجتماعي، بل هي مدججة في صلب العلاقة الاجتماعية، بما يفيد توجيهها نحو وظيفة مسخرة "لحل التناقضات التي هي في جوهر البناء الاجتماعي: التناقض الاجتماعي بين الطبقات، وبين الحاكم والمحكوم، وبين الفئات المختلفة، وبين الإنتاج والاستهلاك والعمل والترفيه...، حلا يتغير باستمرار مع تغير المعطيات."¹¹⁶

ومعاملة الثقافة على أنّها علاقة اجتماعية، يستدعي تحديدها كمنتوج لجوّ اجتماعي، حيث يلاحظ أن الثقافة في الدّول المتحضرة ليست مقصورة على شريحة اجتماعية دون غيرها، وهي بوصفها

¹¹⁵ ريموند وليمز: الكلمات المفتاح، ص 97.

¹¹⁶ برهان غليون: مجتمع النخبة، ط 1، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986، ص 269.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

جواً مؤلفاً من ألوان، وأصوات، وأشكال، وحركات، وأشياء مألوفة، ومناظر طبيعية، وصور، وأفكار منتشرة، تمارس مفعولها على الراعي، والعالم في الآن ذاته.¹¹⁷

وهذه العلاقة الاجتماعية ليست أحادية الجانب في تأثيرها، كما تبدو في الظاهر، إنّها علاقة تبادلية، تحمل في طياتها التأثير، والتأثر بين الفرد بوصفه كيانا جزئياً - والمتقف حالة خاصة منه- والمجتمع بوصفه كيانا كلياً، ومصدراً للسلوك، فكل فرد يتشرب مكوّنات الجوّ الثقافي، ويمثل لها ثقافياً بقبولها، والتصرف وفقها، وهكذا يتكامل تأثير المجتمع بثقافته على أفرادها، وفي مقابل ذلك يمارس الفرد نوعاً من التغذية الراجعة (Feed-back)، والرقابة على أداء المجتمع كلّ ثقافياً، بما يحقق دوره في مقاومة الانحرافات، أو قبول التعديلات، ومن تضافر دوري المجتمع، والفرد يحدث الانسجام، والتوازن "في صورة التزام مزدوج بين الفرد والمجتمع، التزم لا يسمح معه هذا لذلك بأي نشوز في السلوك، ولا ذاك لهذا بأي انحراف في الأسلوب؛ إذ يتدخل في الحالة الأولى ما يُسمى بالضغط الاجتماعي، وفي الثانية كل مواقف الفرد التي تعبر عن استنكاره"¹¹⁸.

لقد بات من الواضح أنّ توطد الوشائج بين مفهومي الثقافة، والمتقف يؤشر بأن أي اضطراب، أو خلل يمسّ الثقافة، لابدّ أن يطال المتقف كفرد، بشكل مباشر، فأزمة هذا الأخير من أزمة الثقافة، وانعكاس لها، عندما يقصر المجتمع، مثلاً، في حفظ الحريات - فردية أو جماعية- أو يضيق عليها، بما يفرضه من إكراهات دينية، أو قانونية، قد يفقد معها المتقف حقه في إبداء الرأي، والنقد¹¹⁹.

وبتضخم المجتمع الحديث وتعقده، صارت الحكومة هي الجهاز التنظيمي المكلف، حسب طبيعة الحكم، بإدارة شؤون المجتمع، ومن ثمة فهي وسيطه في التأثير على الأفراد، ومراقبة سلوكهم، حيث "تنشأ السلطة في وجود الحكومة، ولا يكون توزيعها عادلاً، إذ يحوز البعض سلطات أكثر من الآخرين"¹²⁰. وهذا أمر طبيعي، بل منطقي، بمراعاة تدرج الأعمال، والنشاطات، وهرمية المسؤولية، والسلطة حولها، لكنّه في حالات كثيرة، وبخاصة في الدول العربية، يؤدّي ذلك إلى الاستبداد، والقمع، والتعسف في استعمال التّفوذ، والسلطة، وسيكون المتقف، بسبب حساسيته الشديدة، وميله إلى التّقذ، من أوائل من يتعرضون إلى الضغوط، والملاحظات، إذ هما حافزان، يزيجان به - في حالات تتفاقم فيها الأمور-

¹¹⁷Malek Bennabi: Les grands themes, Editions El borhane, Alger, 2005, p43.

¹¹⁸ مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، ترجمة عبد الصبور شاهين، ط1، دار الوعي، الجزائر، 2013، ص90.

¹¹⁹م.ن: ص90-91.

¹²⁰ بتران راسل: السلطة والفرد، ترجمة شاهر الحمود، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1961، ص40.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

داخل أتون الصراعات الأيديولوجية، والسياسية دفاعا عن الثوابت الاجتماعية، والقيم الأخلاقية، ومنافحة عن حرية الفكر، والمعتقد، والصحافة، وترك الاختلاف في القضايا السياسية، والثقافية، والتصورات الكبرى للطبقات الاجتماعية، وما تستصعبه من أدوات، ووسائل للتواصل كالكتب، والصحف، والإشهار السياسي، أفقا مفتوحا للتنافس الحر المشروط، الذي يستثني الخلافات المفضية إلى خسائر اقتصادية، أو المواجهات العنيفة ذات الطبيعة الحربية، أو الجنائية، حيث "إنّ التباين، في الأمور الثقافية، هو حالة تقدمية. فالهياث التي لها بعض الاستقلال عن الدولة، كالجامعات والجمعيات العلمية، هي ذات قيمة كبيرة في هذه الناحية".¹²¹

وإذا زيد للمثقف العربي، بحكم الحتمية التاريخية، انجذابه الجارف إلى الثقافة الغربية، وتعلقه الأنطولوجي بها، فإنّ مقارنة الثقافة في إطارها الأيديولوجي ينفرج عن تصوّرات، وفرضيات تتكئ على الوراثة، والنظرية الداروينية في التطور، حيث تنتهي "بالضرورة إلى التوفيق بين نموذجين ثقافيين من خلال نشاط ذهني محض، أي على أساس معيار منطقي يثبت ما دُعي حتى الآن بالأصلح في الثقافة الغربية والشرقية، ومن هذا المنظور تبدو مسألة تكوين المجتمع المدني العربي كما لو كانت مسألة توفيق بين أفكار"¹²².

وهذه الهجنة الثقافية، في شخص المثقف العربي أو في منظومته، تعتمد في إنتاجها على السياسة، والاقتصاد، وعامل الاستقرار فيهما، ذلك الذي يترجمه تلبية المصالح المشتركة لعموم الشعب، وفي غياب ذلك لا تشكل المكونات الثقافية الموجودة إلاّ أدوات للصراع، والتطاحن بين الفئات الاجتماعية¹²³. وباستمرار الأزمة الثقافية في أغلب الدول العربية التي عرفت أشكالا من الاستعمار الثقافي، فإنّ الوصول إلى نموذج ثقافي هجين، يحتفظ بالقيم المشتركة، والثابتة؛ يعدّ توازنا ثميناً، يصعب تحقيقه في غياب الإرادة، والوسائل الكفيلة بذلك.

وقد سارعت الدول العربية إلى الاهتمام بأزمة الثقافة، والمثقف العربي، والبحث في ملامساتها، ومن ذلك التفاتة مجلة "المستقبل العربي" إلى إشكاليات الثقافة في بدايات الربع الأخير من القرن العشرين (1978م)، حين أدرجت "في عددها السابع شبه استفتاء حول موضوع "اغتراب المثقف العربي"

¹²¹م.ن: ص 131-132.

¹²² برهان غليون: مجتمع النخبة، ص 274.

¹²³م.ن: ص 274-275.

تحديداً للأسباب الجوهرية لهذه الظاهرة،¹²⁴ وما تلا ذلك من بحوث، ودراسات؛ لتحليل الإشكالية، ومحاولة رصد الحلول الكفيلة بمعالجتها، والتخفيف من حدتها.

3.6. المثقف والقصة الجزائرية القصيرة في مسار تطورها

إن الفن، والأدب بعض نشاطاته، جزء من الحياة الاجتماعية، لا يقل شأنًا عن التواصل العلمي، أو باقي الأنشطة الاعتيادية الأخرى، وفي القصة القصيرة الجزائرية، كما في الحياة، تتراءى صور مختلفة للمثقف، تستأنس بالواقعي، وتتطلع إلى المحتمل الخيالي، مصداقاً لموقف "أرسطو" القائل بأن مهمة الأديب الحقة "ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة، إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة،"¹²⁵ ومن ثمة، فالواقعي يُعنى بنقل ما هو جزئي في علاقات الإنسان بالطبيعة، والمحيط الاجتماعي، أي سرد ما وقع فعلاً من أحداث في أشكال، وملفوظات فنية، تتقاطع في واقعيتها مع التاريخ، والكتابات العلمية، والإعلامية؛ أما المحتمل الخيالي، فيتضمن التصورات الكلية للحياة، والواقع، وسرد الكلي بالنسبة إلى شخصية ما يعني "أنّ هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة."¹²⁶

إنّ ما تحقق للقصة القصيرة، والرواية من صنعة، جلبها التطور الحاصل من مخالفة الأشكال الشعبية، والاهتداء بتجارب رائدة، ومثابرة، صقلتها المتابعات النقدية، والعلمية؛ ليجعل معقولة كل منهما من الخصائص المعترف بها، إذ يصعب نكران ما في خطاب السرد من عوالم متخيلة، تجمعها بالحياة الاجتماعية، والواقع المعيش¹²⁷ روابط تشابه، وصلات محاكاة، لا يجب النظر إليها كنسخة آلية، تنشغل بالتشابه البسيط الذي يربطها بالأصل، فالعبرة في ما ينبثق من حدث مُتصوّر "يُخرج إلى الوجود في نطاق هذا التشابه؛"¹²⁸ ليكون خُلُقاً طبيعياً، أنتجه خطاب السرد في علاقته بالواقع، يحمل صفة

¹²⁴ محمد رجب الباردي: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1993، ص11.

¹²⁵ أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص26.

¹²⁶ م.ن: ص26-27.

¹²⁷ انظر: محمد قطب عبد العال: الذات والموضوع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994، ص4.

¹²⁸ فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، ترجمة محمود الربيعي، طبعة خاصة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص23.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

القابل للتصديق (Vraisemblable)، ويعتمدها على أنواع من التمثيلات، وأساليب السلوك، والتفكير، والكلام، تكون مظاهرها متداولة، ومطرودة عند فئة اجتماعية، لها رصيدها من الأعراف، والتقاليد¹²⁹.

وهذا القابل للتصديق لا تعتمد قدرته الخطابية الكامنة في الإقناع، وتحقيق القبول على عاملي الخيال، والمحاكاة فقط، بل ثمة عامل ثالث، يمثل رهان التلقي في ارتباطه بدور القارئ، وما بوسعه أن يمنحه من تركية للقابل للتصديق، واستعداد للترحيب به، والموافقة عليه.¹³⁰

وبالالتفات إلى صورة المثقف - كقابلة للتصديق - في القصة الجزائرية القصيرة عقب الاستقلال، يمكن العثور على بواكيرها الأولى في بعض كتابات الرواد الأوائل من أمثال الطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة، وغيرهما، فقد خلف الأول للقارئ في مجموعته القصصية "الطعنات" قصة عنوانها "الخناجر" 1963¹³¹، يصور فيها نضال صحفي، انحاز إلى صف المثقفين الثوريين، وفرط في الاهتمام بنفسه من أجل محاربة الزيف، والجشع، والتنكر لمبادئ ثورة التحرير المجيدة، وكان نضاله في سبيل التصدي للمشاكل الاجتماعية، وإقامة عدالة اجتماعية راسخة، ومما يميز هذه القصة أنها تواري خيوطا من السيرة الذاتية للكاتب، وتعد قرائن مماثلة بينه، وبين شخصية الصحفي في الحكاية "إذ إن الطاهر وطار مارس مهنة الصحافة كمدبر ورئيس تحرير لجريدة "الجماهير" سنة 1963، وهي السنة نفسها التي كتب فيها قصته، وتعرض للظروف نفسها التي تعرضت لها شخصية الصحفي في قصته.¹³²

أما الثاني - عبد الحميد بن هدوقة - فقد قدم للقارئ في مجموعته القصصية "ظلال جزائرية" قصصا عدّة، استوحى بعضها من واقع الحياة الاجتماعية التونسية إبان إقامته بتونس عندما كان طالبا هناك زمن الثورة التحريرية، كقصة "عاشقة القيثارة" التي تصور فتاة تونسية، مكنها والداها من الثقافة؛ ليطمئنا على مستقبلها خوفا من الانحراف، والعقوق، لكن هذه الشابة المثقفة كانت تواقّة إلى حرية أوسع، تبيح لها ارتياد المراقص، والمقاهي كالأوربيات، وهو ما يخالف الأعراف، والتقاليد، وكان أن دُعيت إلى عرس، فأغرمت بشباب جزائري، يعزف على القيثارة، ومن ذلك اليوم اعتراها الذبول إلى أن صارت أمها بعشقتها للقيثارة، مما جعل الأب يندم على تعليمها معتقدا خطورته على الأخلاق،

¹²⁹ انظر: باتريك شارودو-دومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، ص585.

¹³⁰ Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, p805.

¹³¹ انظر: الطاهر وطار: الطعنات، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص139-146.

¹³² شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص236.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

وتسببه في الميل إلى الجنون، والطيش، وقد أدركت الفتاة بوعوها أنّ ثقافتها تضعها في مواجهة تقاليد، ليس من السهل تجاوزها¹³³.

وفي هذه القصة وغيرها، تتداخل البيئات الاجتماعية، وينعكس تأثر الكاتب، وإحساسه بواقع المرأة العربية، ومعاناتها من ضغط التقاليد، وإن كان ثمة تقدير خفي لمرونة التونسيين في التعامل معها، وإقبالهم على تعليمها، والتساهل معها، وهذه الترددات الحافلة بعلاقات التماثل بين التخييل، والواقع تعبر عن تعلق ذاكرة الكاتب بمواضيع، وأشياء في حياة ماضية، وحينه إلى تجارب سابقة، تحولت إلى خزان من الصور القابلة لإعادة التشكيل، "وليس ذلك الحين إلا دلالة على وعي الكاتب بكل المراحل التي عاشها، وارتباطه بكل الأماكن التي خلفت في نفسه صدى أو ذكرى."¹³⁴

وهاتان العينتان من القصة الجزائرية القصيرة في مرحلة نضجها، تمثلان، من بين عينات أخرى، البدايات الأولى لقيم سلبية، بدأت تتراكم تدريجيا حول شخصية المثقف، يسمه بما سلطة سياسية (مؤسسة مسيرة، مسؤول حكومي...)، أو سلطة اجتماعية، يمثلها الوالدان بشكل مباشر، أو الانتماء إلى طبقة اجتماعية، تتحكم في أفرادها، بما تكرسه من أفكار، واعتقادات، وما تفرضه عليهم من عادات، وتقاليد ثقافية في السلوك الاجتماعي.

أما قبل الاستقلال، فليس ثمة من شك في وجود مثقفين، أو كتابات قصصية تصوّر أعمالهم، ونشاطاتهم، لكن الأمر مختلف في هذه الفترة، أولا لأنّ القصة مازالت في مراحل بنائها الأساسية، تبحث عن استكمال مقوماتها الفنية، والشكلية، ثم إنّ تمثيلات المثقف عموما لم تكن لتشكّل اعتراضا على توجهات المجتمع، وقضاياه الأساسية، إلا بما يعد تدخلا للحفاظ على مقومات الأمة، وإصلاح العيوب، والأضرار الجسيمة كالجهل، والأمية، وانتشار البدع، والخرافات، فضلا عن الفقر، والتخلف، بل كانت موجهة ضد سلطة استعمارية، تسببت في كل تلك الشرور، واجتهدت طاقاتها السياسية، والعسكرية في محاولة تقويض دعائم مجتمع كامل، ومسخ هويته.

ففي مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، شكلت الصورة القصصية التي كتب تماذجها محمد بن العابد الجيلالي، وأحمد بن عاشور، وأحمد رضا حوحو، حملة انتقاد جريئة للسياسة الفرنسية "وظلم الإدارة الاستعمارية، والفساد في المجتمع الجزائري، لاسيما في المجالين الأخلاقي والديني"¹³⁵، ومن ذلك

¹³³ انظر: عبد الحميد بن هدوقة: ظلال جزائرية، ط2، دار الأمل، تيزي وزو، 2005، ص53-62.

¹³⁴ محمد الصالح الجابري: الأدب الجزائري المعاصر، ط1، دار الجيل، بيروت، 2005، ص223.

¹³⁵ عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري، ترجمة محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص309.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

قصة "ساعة مع حمار الحكيم" التي صوّر فيها أحمد رضا حوحو مقاومة رجال جمعية العلماء المسلمين الجزائريين كمتقفين، يمثلون الوعي الديني الأصيل بزعامة البشير الإبراهيمي، ويتصدون لدين بديل مزيف، يحاول المستعمر تطبيقه بتعيين أئمة تابعين له، ينفذون سياسته، ويضللون الشعب بها.¹³⁶

وكذلك الشأن في القصة القصيرة إبان ثورة التحرير وبعدها، فعلى الرغم من تطورها في المضامين، والمواضيع، وإدخالها تقنية الحوار الباطني، وتخلصها من التقرير، والخطابة، وتحوّلها إلى الاعتناء ببناء الشخصية، وتحديد سماتها، إلا أنها لم تركز على شخصية المثقف، ومواقفه، ووجهات نظره، وانصرفت نحو العناية بالكفاح المسلح، وارتباط الفلاح بأرضه المسلوقة، ومشاكل الهجرة إلى الخارج، ومشاركة المرأة في النضال، والتحرير "وبعبارة أخرى أصبح بطل القصة هو الإنسان العادي الذي يعرف الخوف ويصارعُه ويتغلب عليه من أجل أهدافه السامية"¹³⁷.

وبعد الثورة التحريرية، استمر عطاء القصة القصيرة موجهًا بشكل ارتدادي إليها، يلتفت إلى مآسيها، وأمجادها، ويصوّر بواقعية أمانة تبلور الكفاح المسلح، وتحوّل الشخصيات الحانقة، والبنائسة، والحائرة، والضالة إلى الإيمان به، والمشاركة فيه.

وبعدما فترت أصداء الثورة، وهدأت السرائر، وانغمس المجتمع في حياة طبيعية، انكشفت الأوضاع عن نقائص كبيرة، منها ما يعد، من وجهة نظر موضوعية، إرثًا استعماريًا كالتخلف، والفقر، والامية، ومنها ما يعود إلى خيارات أيديولوجية، تبنّتها السلطة القائمة كالاشرافية، والتسيير الاشتراكي للمؤسّسات، وتأميم الأراضي، الشيء الذي نجم عنه شروخ اجتماعية عديدة كالطبقية، والتفاوت الاجتماعي، والنفوذ الحزبي، والسلطوي، وبرزت آفات خطيرة، تهدد تقدم المجتمع كالفساد المالي، والإداري، والرشوة، والبطالة، وهي جميعًا مظاهر سلبية، توصف، حسب الرأي العام، بأنها تنكر لمبادئ ثورة التحرير، وتضحيات الشهداء، لذلك عمد المسؤولون - ولو ظاهريًا - إلى تدارك الأمر، وتجنيد وسائل التواصل، والفنون لخدمة الغرض، فكان أن اقتحمت القصة القصيرة في السبعينيات، وأوائل الثمانينيات الواقع الاجتماعي، وسخرت لرصد العيوب، والممارسات الخاطئة، ودفعت السياسة الأدبية بالقصة القصيرة - وسائر الأنواع الأدبية - إلى التزام آخر بالواقع الاجتماعي، بعد الالتزام بالثورة التحريرية، وطغى التركيز على المواضيع، والمضامين المطروحة في الحياة اليومية بكل مجالاتها امتثالًا

¹³⁶ انظر: البصائر، العدد 250، جانفي 1949. وكذلك: أحمد رضا حوحو: البخلاء وبائعة الورد وقصص أخرى، دار القصة للنشر، الجزائر، 2012، ص 197-238.

¹³⁷ عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009، ص 186-187.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

للتعليمات السياسية، "وقد أعطى الميثاق الوطني (الصادر سنة 1976) الإشارة الخضراء للكاتب في كل زاوية لمحاربة كل النقائص والتنديد بما بشرط أن يكون ذلك في خدمة الثورة وقيمها، خاصة تفشي بعض الآفات الاجتماعية."¹³⁸

وهكذا قُدِّر للقصة القصيرة أن تفقد بالالتزام مساحة هامة من حريتها، وعلى الرغم من تكامل الخصائص الفنية عند كتاب المرحلة (1972-1985م) أمثال مصطفى فاسي، أحمد منور، عمار بلحسن، مرزاق بقطاش، الحبيب السايح، مصطفى نظور، جميلة زبير، بشير خلف، إسماعيل غموقات، العيد بن عروس، جروة علاوة وهي، وغيرهم؛ فإنهم وجدوا أنفسهم، وهم يصورون مظاهر الانحراف، يلاحقون القشور، ويدعون اللب، ويشخصون الأعراض، ويغفلون عن الأسباب، والعلل، يركزون على الشخصيات كأجزاء، وعينات معزولة، ويذرون الكل المتكامل منها، وهو كل أفقده وحدته سلطة ذات نظرة أحادية، لا تفكر إلا في بقائها، ولم يبق، والحال هذه، إلا أن "يصور قصاصو الأجيال التالية محنة القيم الاجتماعية برمتها، حتى يختفي السلوك الإنساني في وحدة الاغتراب عن الحياة الاجتماعية وقضية التطلع إلى التغيير."¹³⁹

وهكذا كانت ظروف القصة القصيرة في المراحل السابقة لأحداث أكتوبر 1988، تنوء بمعاناتها تحت ضغط التبعية السياسية، ونقص الحرية عند كتابها، واضطرارهم إلى خدمة أغراض نفعية، وغايات مسطرة غير فنية، تتراوح بين الأغراض الإصلاحية، والأيدولوجية كالبحث عن العيوب الاجتماعية، والدعاية للاشتراكية، الشيء الذي جعلهم يغفلون عن تناول شخصية المثقف، إلا في ما قل من القصص المرتبطة بانحراف مثقف عضوي (مدير شركة وطنية مثلا)، أو حاجة ماسة إلى بعض ضروريات الحياة، يطالب بها مثقف تقليدي (كالسكن بالنسبة إلى معلم بالمدرسة).

ومن ثمة، انشغلت القصة برسم شخصيات نموذجية نمطية، وأصرت كثيرا على إلحاقها بالواقع، ومعاملتها على أساس مرجعيته، مما ضيق عليها، وحرّمها من مزايا الحيوية، والانطلاق إلى رحابة الاختيار الحر، والتجريب الجريء، ومهما كان من أمر الضغوط المرحلية، وآثارها السياسية، والثقافية، فإنّ القصة القصيرة استطاعت، بعد ذلك، أن تتابع مسار تطوّرها بتراكم التجارب، واستفادة أجيال القصاصين من تجارب من سبقوهم، ومزاولة التجريب في الأشكال، والأساليب، والحرص على تطعيم الأعمال بما استحدثه الغرب من أدوات، وتقنيات سردية في أعمالهم، سارع أدباء العرب إلى تقليدها، بعدما قرئت

¹³⁸ عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 26.

¹³⁹ عبد الله أبو هيف: عن التقاليد والتحديث في القصة العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص 50-51.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

في لغاتها الأصلية، أو ترجمت، وجرى استيعابها، واستنساخها، ونقلها بالتأثير، والعدوى من قاص إلى آخر.

وللإنصاف، فقد أنارت القصة القصيرة المراحل التاريخية التي واكبتها، ونقلت سياقاتها الاجتماعية، والثقافية، ولئن شرع في كتابتها قبل الثورة لغرض الإصلاح، والنضال، والتغيير، فقد استمر النظر إليها كذلك بعد الاستقلال، وكان عليها، منذ البداية، أن تتحمل عبء التحول البطيء في ترجيح الخصائص الفنية، والغايات الجمالية على الوظائف الخارجية المتصلة بالمجتمع كالاستخدامات السياسية، والأيديولوجية، والنزعات الإصلاحية الملحة في الدعوة إلى القيم الأخلاقية، والمثل الدينية.

وفي سياق الحديث عن الشخصية، تمكنت القصة القصيرة من توجيه الأنظار إلى فئات مغمورة، ومسحوقة اجتماعيا وفق قيم اقتصادية، تميز الفقراء، والمتسولين، والبطالين، أو قيم أخلاقية دينية، تدين العلاقات غير الشرعية، وتعزل العاهرات، وبائعات الهوى، أو قيم صحة جسمية، أو نفسية، تحدد أصحاب العاهات، والمجانين، أو على أساس تصنيفات أخرى، كالعرق، أو الجغرافية كحال المهاجرين، والمغتربين.

وقد أضافت القصة القصيرة المتجددة في النصف الثاني من الثمانينيات شخصية تخيلية هامشية أخرى، لم تكن إلا شخصية المثقف، وهي تتلبس أوضاعا هامشية للصور المعروفة المذكورة سابقا كالمجنون، والبطال، وتعكس صورا أخرى، لها صلة بالفن، والبوهيمية، والعزلة، والانفصال عن العالم، وقد استفاد كتاب القصة القصيرة من الانفتاح السياسي، وأهمتهم، بعد ذلك، الأحداث الأليمة التي ألمت بالجزائر في التسعينيات، وامتزجت الكتابات بمؤثرات من السيرة الذاتية، فتعددت التجارب، وتباينت في التركيز على نمط من الهامشي دون آخر.

وليس من عمل، للوقوف على اختلاف الخطابات السردية المدروسة أو تقاطعاتها، سوى القيام بتحليل النصي، فمن شأنه استكشاف وضعيات المثقف الهامشي داخل المتخيل السردية في قابليته للتصديق، وكيفيات محاولته للقيام بوظيفة المثقف في الفضاءات الاجتماعية، التي تبرزها العلاقات السياقية، والنصانية، ظاهرة أو مضمرة، وهي تكشف عن سمات فنية، تصنع خصوصية الخطاب السردية للقصص القصيرة المدروسة، وتعزز أدبيتها.

خلاصة

للشخصية دور محوري في القصة التقليدية، قصيرة كانت أم طويلة، فمن خلال حركاتها في العالم المروي تنعقد الأحداث، وتتطور حبكةها في السرد حتى بلوغ الحل، ولحظة التنوير.

وقد سعت الاتجاهات التجريبية في السرد إلى محاولة إلغاء مركزية الشخصية، واستبعاد دورها في بنية الحكاية، ولعل أعنف الحملات في هذا الاتجاه، وأشدّها إصراراً على خلخلة التقاليد الأدبية في بناء الشخصية، قد تمثلت في التنظيرات المرافقة لاتجاه الرواية الجديدة، وبخاصة في فرنسا، حيث ارتفعت أصوات أنصارها؛ للمطالبة بتجاوز مفهوم الشخصية، ورميه ضمن قائمة الأشياء منتهية الصلاحية، وصرف النظر عنه إلى باطن النفس، حيث البحث عن دقات الشعور، وحركات الانفعال الخافتة، والحالات الغريبة من الإدراك في سموها، أودنائتها، لا فرق في ذلك، أو المطالبة بانتماء الشخصية إلى مجتمعها، والتكلم بلغته، ومعاناته، حتى تستطيع استبطان أفكاره، والتعبير عن تطلعاته...

لكن هذه الثورة، والمطالب، وإن أتت نتائجها إيجابية بنفس تجديدي واضح، أثمر في استعمال آليات جديدة كتيار الوعي، وهذيان الحوار الباطني في الرواية السيكولوجية، واستخدام المحاكاة الساخرة، والانعكاس السردية، وغير ذلك؛ لكنها لم تطمس الشخصية القصصية، وإن صادرت كثيراً من مكوناتها. للشخصية صلة بمفهوم الهامشي كوضعية اجتماعية، عرفت منذ عهود الرق، والصعلكة، وماضي الهيمنة الذكورية على المرأة، والأقليات العرقية، والإثنية، وانتقلت إلى الأدب؛ لتعبر عن كل ما يصنف خارج المؤسسات الثقافية الرسمية من أدباء، وكتابات أدبية، حيث تتميز الهامشية بسمات نوعية، تصارع بها للحفاظ على هويتها، من أهمها الاختلاف، والقصدية، والمقاومة.

وقد ارتبط الهامشي في القصة القصيرة الجزائرية، منذ نشأتها قبل الثورة التحريرية وبعدها، بالسياقات التاريخية، والسياسية، والثقافية؛ ليعبر عن شخصيات مسحوقة، تعاني من الظلم، والتعسف، وإهمال المجتمع، تتعدد مظاهرها من صورة الفلاح "الخماس" قبل الاستقلال إلى صور العامل البسيط، والبطال، والشحاذ، والمجنون، والمهاجر المغترب، والمرأة في وضعياتها المختلفة إلى غاية النصف الثاني من الثمانينيات، حيث أضافت القصة القصيرة هامشا جديداً، أسند إلى المثقف، وهو يلتبس ببعض الصور الهامشية السابقة.

الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية

وعلى الرغم من اختلاف وجهات النظر الغربية إلى دور المثقف، وتراكم قيم سلبية على مفهومه، وشيوع ذلك في الأوساط السياسية، فإن المثقف العربي في القصة القصيرة الجزائرية لم يُلتفت إلى حالاته الاجتماعية، والنفسية إلا من قبيل إصلاح صدع اجتماعي طارئ بعد الاستقلال، ومسايرة النهج السياسي، والخط الأيديولوجي المفروض قبل التعددية السياسية نهاية الثمانينيات.

احتضنت التجارب القصصية المتجددة شخصية المثقف إبان العشرية السوداء، وراحت تعرض مواقفها، ووجهات نظرها إلى الأحداث في الحرب الأهلية الدائرة، وتغوص في أغوارها النفسية بآليات السرد؛ للوقوف على ردود فعلها، ومسؤولياتها في أداء وظيفة للمثقف، كلفت بها من الموقع الذي تتواجد فيه، كما يتضح ذلك في الفصل التطبيقي القادم.

الفصل الثاني:

تمظهرات المثقف الهامشي في القصة

القصيرة الجزائرية المعاصرة

تمهيد

من الضرورة بمكان التذكير بأنّ التفات القصة القصيرة في الجزائر إلى شخصية المثقف، وهي تمرّ بحالات صعبة، تستشعر فيها فقدان القيمة، وانعدام الأهمية، أو تمر بأوضاع اجتماعية، وسياقات تاريخية معقدة، تدرك فيها انصراف المجتمع عنها، وعدم اكتراثه لهوائها؛ لا يدل على اختفاء النماذج الهامشية الأخرى، وانعدامها في المجموعات القصصية، بقدر ما يشير إلى تناقصها، وقلة حضورها في المتون الحكائية، وهي تتعرض باستمرار إلى المنافسة على الواجهة من قبل هوامش جديدة، تزاومها على الظهور، بعدما أفرزتها الحياة الاجتماعية، وطوّرها التخييل بمعالجة مظاهرها الكلية، والتركيز عليها.

1. المثقف في قصص الحرب والعنف والمنفى

وفي النماذج القصصية المدروسة، يمكن للقارئ، أن يكتشف بسهولة وفرة الشخصيات المثقفة، وكثافة حضورها في الفضاءات، والتجارب الإنسانية المتخيلة، ويكفي معرفة أنّ الشخصيات المثقفة، وهي تتلبس ببعض مظاهرها الهامشية، تسيطر على فهارس كثير من المجموعات القصصية، وتغطي نسبة 100% من قصص مجموعة "رسائل" لحكيمة صبايحي، وحوالي 70% من قصص مجموعة "كما لو أنّ... " لفاطمة غولي، وأزيد من 76% من مجموع شخصيات مجموعة "شتاء لكل الأزمنة" لبشير مفتي، والغالبية العظمى من قصص الخير شوار (ما يفوق 85% في مجموعة زمن المكاء)، وقصص السعيد بوطاجين على تعدّد مجموعاتها، واختلافها (أعلى من نسبي 88% و 85% في مجموعتي "ما حدث لي غدا" و "وفاة الرجل الميت" على التوالي، وتجاوزت الشخصيات المثقفة الهامشية في حضورها نسبة 88% في مجموعة "أحذيتي وجواربي وأنتم"، ونسبة 77% في مجموعة "تاكسنة"، وتبلغ نسبة 100% في مجموعة "اللّعة عليكم جميعاً")، وذلك بالاعتماد على عدد القصص التي تحضرها شخصية مثقفة رئيسة، ونسبتها إلى العدد الإجمالي للقصص في المجموعة القصصية الواحدة.

1.1. المثقف هامش جديد بين النهاية والتناهي

وللمثقف في المجموعات القصصية السابقة، صور، ومظاهر متنوعة، تختلف، بطبيعة الحال، في مكوّناتها، وسياقاتها الاجتماعية، والثقافية، لكنها لا تعدم الاشتراك في بعض السمات، والخصائص القاعدية التي تبقّيها على اتصال، وتكون لها بمثابة رابط، ينتظمها في عقد واحد، على الرغم من اختلافها، وتباينها الظاهري، ومن ذلك خاصة التمتع بمستوى ثقافي معيّن، وسمّة الميل إلى معارضة السلطة.

ومن الصور اللافتة بحضورها الموسوم تبعاً لهامشية ما، صورة المثقف الجامعي، سواء أكان أستاذاً، أم طالباً، وصورة المثقف الفنّان المنخرط في بعض فنون القول كالشعر، أو الكتابة القصصية، وصورة المثقف البوهيمي، والبطال، والمجنون، وهذه الأخيرة صور مألوفة في الحياة الطبيعيّة الاجتماعية، يعرفها الناس على اختلاف مراتبهم، ويتقاسمها المثقفون، وغيرهم.

وفي سياق آخر، فإن الحديث عن النهايات القصوى لبعض المفاهيم في الفلسفة، والتقد والأدب، يؤشر لاستنفاد طاقتها الحجاجية المكافئة لسياقات اجتماعية، وثقافية، لكنه فوق ذلك يؤسس لإعادة النظر فيها، والقيام بمراجعات جادة، ومناقشات عميقة للتنقيح، والتعديل، والإثراء، وهي جميعاً عمليات متداخلة، لا تُنجز بسلاسة، وهدوء بفعل الضجّة، والحملة العنيفة التي تستهدف خلخلة مفهوم، أو مباشرة ظهوره، وهي في جملتها السلبيات التي تُحصى على من يمثل المفهوم في مجالاته الوظيفية، والتطبيقية، و"نهاية المثقف" توحى بمثل هذه السلبيات، كونها حصيلة ممارسات، وخطابات خلفتها النخبة المثقفة، تميزت باحتكار السلطة الرمزية للغة، والمعرفة، وممارسة الوصاية على المجتمع بفئاته المختلفة، وادعاء الأدوار الرسالية في تمثيل المبادئ، والقيم، والمحاماة عن الأخلاق، والدفاع عنها.

ومن المحتمل أن يتحول تراكم الأحكام، والقيم السلبية حول المثقفين الجامعيين إلى عامل فعال، يعزز - من بين عوامل أخرى - انفصالهم عن المجتمع، واكتفاء الكثير منهم بالعزلة في أبراجهم العاجية، سيّجون أنفسهم بما ينتجون من أفكار، وخطابات، تزيدها لغات التخصص، وما تسخره من

مصطلحات، وأساليب، بعدا ونأيا عن التواصل العام، ومقامات التأثير، ومواضع الحجاج ومقاصد التبليغ في الحوار.

وإنه من الضروري الاعتراف بأن استقرار الغالبية من المثقفين الجامعيين على هيئة طبقة اجتماعية هامشية، قضية معقدة، تحكمها عوامل كثيرة، لا يمكن تبسيطها في بُعد واحد كالنظر إليها من وجهة نظر اقتصادية - أغلب الجامعيين من متوسطي الدخل، وكثير منهم لا يملكون سكنا أو سيارة - أو سياسية، أو ثقافية، مثلما لا يصلح معاينتها من منظور العدد وحده، أو تلمسها في خصوصية اختلافات الجنوسة، وتفاضلاتها، أو رصدتها وفق محددات لغوية، أو معرفية تخصصية خالصة، فهامشية المثقف الجامعي وليدة ترسبات متنوعة، ولها أوجه عديدة، وطرائق تسلكها تبعا لطبيعة عدد من العوامل الظاهرة، أو المضمرة التي تؤثر فيها، إن لم تكن - الهامشية - محل تضافرها جميعا.

وفي سياق العلاقة بين الواقع والتخييل، وهي علاقة تبادلية استعارية الطابع، قوامها علاقة مشابهة بين الطرفين، تسير في تفاعل معكوس، له اتجاهان مختلفان متضادان، حيث يُشبه الخيالي بالواقعي، مثلما يُشبه الواقعي بالخيالي؛ وفي هذه العلاقة تجد الشخصيات، والأحداث القصصية مبررات وجودها، إذ تصاغ في نطاق معقولة المشابهة بين الواقع، والتخييل إلى حدّ يتعذر معه إيجاد مسوّغات لنكران الواقع، أو تجاهله، كما يرى ذلك "فرانك أوكونور" (Frank O'Connor).¹⁴⁰

وعلى ذلك، ومن منظور التفاعل بين الواقع، والتخييل، ومعقوليته، تطل شخصيات هامشية مثقفة من ثنايا القصص القصيرة، منبوذة في عوالمها، أو منزوية في عزلتها الاختيارية، أو الاضطرارية، تصارع الأحداث، والأزمات، وهي تستبطن رصيذا كبيرا من وقائع السير الذاتية لصانعيها من الكتاب أمثال السعيد بوطاجين، حكيمه صبايحي، وفاطمة غولي، الذين يستثمرون نشاطاتهم المهنية - وظيفة الأستاذ- في الكتابة عن وضعية المثقف الجامعي، وضياعه في عالم، لا ينصفه، ولا يلتفت إليه، وكذلك استغلال الكتاب وظائفهم الفنية - قاص، شاعر...- في التعبير عن غربة المبدعين، وانعزالهم اجتماعيا، ووقوعهم ضحايا للتغيرات الاجتماعية في الذوق، والثقافة، وتقلبات الموضة، أو انحباسهم في ضائقة الفتور الفني، والعجز، والإحباط الناجمين عن الفشل، والإخفاق في ارتياد عوالم تخيلية أكثر خصوبة،

140 انظر: فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، ص23.

وثرء، ولربما كانت المعاناة مصاحبة لكبر الطموح، والحلم بالنجاح، واللهفة إلى ذلك بعدما أن يشارف الصبر على النفاذ.

وكان مقدرًا للقصة الجزائرية المعاصرة، في نماذجها التجريبية، أن تستفيد من منجزات ما بعد الحداثة، التي بدا على رأس أولوياتها المبادرة إلى نقض المركزية التقليدية (العقل، المعنى الواحد، الشعور...) واستبعادها من واجهة البحث، وإعطاء الفرصة للهوامش، والأقليات المغمورة، وكل المظاهر الدالة على التنوع، والتعدّد، والاختلاف، ولقد تأثرت القصة القصيرة، كغيرها في العالم العربي، بهذه الخلفيات الفلسفية، والفكرية، ووظفت مظاهرها، وآليات تمثيلها السردية، لكنّ الطريف في القصة القصيرة أنّها لم تتخل يوماً عن استهداف الهامشي، والانكباب عليه بشكل حصري، أو يكاد يكون كذلك، فمن عهد "غوغول"، وقصته الشهيرة "المعطف"، لم تُعن القصة القصيرة إلا بالشخصيات الهامشية كالموظفين، والعمال، والخدم، والعاهرات، والأطباء، والمدرسين، والأمر لا يختلف كثيراً في القصة العربية عنه في القصة الغربية، ذلك أنّ لهذا النوع الأدبي خصوصية مستقلة، تساهم كغيرها من سمات التميز في إبقائه مخالفاً للرواية من خلال إمكانية الاستغناء عن البطل، وتعويضه، فيكون له "بدلاً من ذلك" مجموعة من الناس المغمورين"، وأنا أستعمل هذا التعبير غير الجيد لأنني لا أجد أجود منه، هذه "الجماعة المغمورة" تغير شخصيتها من كاتب إلى كاتب، ومن جيل إلى جيل¹⁴¹.

وباعتماد هذا الرأي، من الواضح القول إن الشخصية الهامشية في القصص المدروسة لا تعبّر عن أفكارها، ومواقفها فحسب، بل إنّها تمثل فئة من الناس، أو شريحة اجتماعية كاملة، وتنبؤ عنها في إبراز رؤيتها للعالم، ودفاعها عن قناعاتها، وطرائقها في العيش، والتعامل مع الواقع، والأشياء في المتخيل السردية.

وكذلك الشأن، في حال تطبيق رأي أوكونور (F. O'Connor) على القصة الجزائرية القصيرة عبر مراحل تطورها، إذ يمكن استعراض نماذج من الشخصيات الهامشية فيها، انطلاقاً من شخصية الفلاح الجزائري مهضوم الحقوق (الخمّاس)، وهو يكدح أجيراً مستعبداً عند من استولوا على أراضيه من المعمرين، والأقدام السوداء، وصورة المجاهد، أو الفدائي إبان الثورة التحريرية، وهو يوصف بأبشع النعوت

¹⁴¹ م.ن: ص28.

كالخارج عن القانون، والمتمرد، والفلاق، وغيرها، إلى صورة العامل البسيط بعد الاستقلال، وهو يعاني من البيروقراطية، والاستغلال، وصورة البطال، وهو يئن تحت وقع الظلم، والحرمان من أسباب الكرامة، والعيش الشريف (الحق في العمل، السكن...)، إلى صورة المرأة في مختلف مظاهرها المضطهدة، وهي محاصرة بالأعراف، والتقاليد الاجتماعية الجائرة، أو مدانة أخلاقياً بتهمة الرذيلة، والإساءة إلى الشرف، والدين، وكذا صورة المهاجر، وهو يكابد مشاقّ الغربة، والتمييز العنصري؛ ووصولاً إلى صورة المثقف في عزلته، وضياعه، وما يمكن للقصة الجزائرية القصيرة أن تميل إليه، أو تستحدثه من نماذج لشخصيات هامشية، تفرسها الوقائع، والبيئات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية المهيمنة في فترة زمنية معينة، يمر بها المجتمع الجزائري أثناء صيرورته، وتقلبه في محطات التحوّل، والتغيير.

يشير "هامون" إلى أن قضية الشخصية، وما يتبعها من أوضاع مختلفة، تتبوأها شخصية معينة: روائية، ملحمية، مسرحية، شعرية... تعد جميعاً ركيزة أساسية في نظريات الأدب، والنقد من ماضي الإنسانية إلى حاضرها، بما في ذلك البلاغة، التي قدمت تصوّراتها حول الشخصية في شكل صور من قبيل: (البورتريه، شعارالنسب، المجاز، الجنس التصحيفي، والتشخيص...).

وفيالحاضر، سيطر النموذج السيكولوجي للشخصية تماشياً مع إichاءات المصطلح الإنجليزي (Character)، والنموذج الدرامي (أنماط الشخصيات واستعمالاتها)، واستمر البحث، والتنقيب عن مفاتيح الشخصيات، وجذورها.¹⁴²

على الرغم مما علق بمفهوم المثقف من دلالات سلبية، تراوحت بين البرودة، والتنظير، وعدم الفاعلية، كما أشار إلى ذلك "وليمز" (R. Williams)، عملت الدراسات، والأبحاث اللاحقة على بسطها، وتحليلها، وربطها بنرجسية المثقف، وأوهامه النخبوية في الاستئثار بالريادة، والأدوار الرسالية في قيادة الصورة، وتنوير المجتمع، والمحاماة على الحريات الفردية، والجماعية، وغيرها، كما توسع في ذلك علي حرب.¹⁴³

وقوي الجدل بشأن نهاية المثقف، وضرورة وضع حدّ لدوره، أو وظيفته لدى البنى الفوقية بتعبير غرامشي (Gramsci)، وتعويضه بدور المفكر - شكل آخر للمثقف - لعجزه على إنتاج معرفة فعالة،

¹⁴² انظر: فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص 15-16.

¹⁴³ انظر: علي حرب: أوهام النخبة ونقد المثقف، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998، ص 21.

أو ابتكار أفكار جديدة، تمد المجتمع بما يضمن تماسكه، أو يعمل على توفير حرياته، وعدم انتهاكها، أو الفصل بين السلطات، والأنشطة الاجتماعية، وتحقيق علمانية، يجيّد فيها عنصر الدين؛ ل يبقى بمعزل عن الدولة، إذ كان فشل المثقفين محييا للآمال المعلقة، والجهود المبذولة في إرساء الوحدة والحرية والعلمانية.¹⁴⁴

كما طرحت فكرة "تناهي المثقف" (Finitude)؛ للتخفيف من حدّة الحديث عن النهاية (Fin)؛ للفصل "من الناحية الإستمولوجية الاستراتيجية بين "نهاية" توهم بمدلولات الموت أو التعطل أو السكون وبين "التناهي" الذي يعبر من دلالات الحد أو الإقليم أو الشرط،"¹⁴⁵ حيث يتسنى للمثقف أن يتجاوز أزمة الإقصاء بالعكوف على نشاطه في إطار معين، يحترم فيه الضوابط، والحدود، والشروط الاجتماعية، والثقافية، والسياسية التي يتحرك في نطاقها، بما يرسى عمله على مبدأ الإمكان، والمعرفة بعيدا عن الطرح المثالي، والنزعة الطوباوية (Utopie).¹⁴⁶

وأخيرا مهما كانت الظروف والأحكام مجتمعة في غير صالح المثقف، فإنّه من التحامل عليه بمكان، والإجحاف في حقه أن تُنسب كل الإخفاقات، ومظاهر الفشل الاجتماعي إلى أسباب ذاتية، يحتمل مسؤوليتها، فالفعل المعرفي، والثقافي - اكتسابا وإنتاجا وتوزيعا - بالنسبة إلى الذات الفردية مرهون بالفئة، أو الطبقة الاجتماعية التي تنحدر منها، وهذه الأخيرة، بدورها، تتغذى من ثقافة مجتمع كامل، "وبناء على ذلك فإنّ ثقافة المجتمع هي الأساسية"¹⁴⁷، بوصفها العامل الحاسم في إدارة المعرفة، والسلطة، وتركيب الأفكار التي ينتجها المثقف، أو تبلورها طبقته الاجتماعية، فإذا كانت ثقافة المجتمع شديدة التطرف، في وحدتها، أو في انقسامها، كأن تكون على قدر كبير عن التماسك، والانسجام في حالة الوحدة، أو أن تصير على درجة عالية من التنوع، والاختلاف، في حال التفتت والانحلال؛ فإنّ محصلة التفاعل الثقافي ستؤول إلى الاستبداد المعيق للمثقف في توصيل الأفكار، والمعارف الدافعة إلى النمو، والتطور، والتغيير.¹⁴⁸

¹⁴⁴م.ن: ص20.

¹⁴⁵ محمد شوقي الزين: إزاحات فكرية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص74-75.

¹⁴⁶م.ن: ص75.

¹⁴⁷ ت.س. إلبوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص29.

¹⁴⁸م.ن: ص70-71.

ومادام ميزان الوحدة، والتنوع - الضامن للاستقرار الثقافي والاجتماعي - نسبيًا، ومشروطًا بعوامل العرق، والعصر، فمن الضرورة بمكان أن تُراعى العوامل الموضوعية، - وهي عوامل سياقية - إلى جانب النزعات الذاتية المبالغ فيها، في نظرة شاملة للبحث عن مكامن الخلل، وآليات التثبيط، وهي تتعالق للحيلولة دون إيجاد ظروف قياسية، تكفل قيام وظيفة المثقف، وتأثيره الإيجابي.

2.1. المثقف في قصة "خيوط الفجر الأولى"

وفي تأرجحها بين الواقع والتخييل، استطاعت القصة الجزائرية القصيرة رصد الكثير من مظاهر الارتباط، والتعالق، بما فيها من تجاذب، وتدافع، بين شخصية جامعية مهمشة، وطبقتها الاجتماعية من جهة، وبين هذه الشخصية، ومجتمع متخيل، أفرزت ثقافته السائدة سلطة مستبدة، أو يوحي السرد بأنها لا تتمتع بالشرعية المطلوبة، من ذلك ما يكشف عنه الميثاقص، في قصة قصيرة ل يوسف بوذن عنوانها "خيوط الفجر الأولى"، وهو يسوق تدخلًا للراوي، يعلق به سرد الحكاية؛ ليعبر عن تضامنه مع الشخصية من خلال التداخل بين ضمير الشخصية (حسن)، متمثلًا في المفرد الغائب "هو" وضمير جماعة المتكلمين "نا"، الذي ينضوي الراوي تحته، ويتماهى به في مصير الشخصية، على الرغم من عدم مشاركته في المغامرة، وامتداد مسافة سردية - زمنية وفضائية على الأقل - تفصله عن الأحداث، والشخصيات، قلص من مداها بمثل هذه الاقتحامات، والفتحات التي أوجدها في السرد بالميثاقص:

"ارتقى على التراب وراح يقبله، يقبل أمه، ويحتضن القبر، يحتضن أمه، توسده ساعات... وحاول أن يتذكر، انتابه شعور غاضب، ومدُّ تائر، كيف يجرمونه حتى من رؤية أمه؟ يا إلهي ماذا فعلوا به، بل ماذا فعلوا بنا؟ ينتزعون منا أعز ما نملك ويصرون على أن نمتنهن البكاء ونحتضن القبور، يريدون منا أن نياس، أن تلج المقابر إلى وجداننا وتسكننا الوحشة والصمت المطلق.

لكن من قال إنّ الأموات لا يحتجون، ولا يسخرون منا؟ نحن الذين تعيقنا الهزيمة عن السير في

بدايات التجربة.¹⁴⁹

¹⁴⁹ يوسف بوذن: وشم في الذاكرة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص76-77.

إنها قصة شاب جامعي مثقف، يتيم الأب، وحيد أمه، التي يعيش معها في منزل متواضع، لا يختلف في ضيقه، وافتقاره إلى وسائل الحياة عن إحدى زنازن السّجن الذي زج به فيه، بعدما ألقى القبض عليه.

وتدور وقائع القصة في إحدى المدن لبلد عربي، يغلب الظنّ بأنه الجزائر؛ لتوفر قرائن نصيّة، تلمح إلى عشرية الدموية، تميزت بشكل من أشكال الثورة، والتمرد، والانقسام الاجتماعي، أشبه الحرب الأهلية في عصفها بالحياة الاجتماعية، وتحويلها إلى خراب، ومن جملة الإشارات النصية التنديد بفكرة الشرعية التاريخية، وهي مسوّغات، اتخذها قدماء المجاهدين مطيّة للبقاء في السّلطة، بحجة فضلهم، وأسبقيتهم في النّضال المسلح ضد المستعمر الفرنسي (الجنود القدامى)، وتضحياتهم في سبيل استقلال البلد:

"إنها غلطة "حسن" لماذا يحدث نفسه؟ هذه مؤامرة لإسقاط العرش، كان عليه أن يخرج إلى الشوارع ويصرخ:

لا لتمزيق أوردتنا ومصادرة ألسنتنا، لم نعد ملككم أيها الجنود القدامى!"¹⁵⁰.

وقد أدّى المكوث الطويل لهؤلاء في السّلطة إلى تملل المجتمع، وتبرمه بالقائمين عليه، بعدما عمّ الفساد، وانتهى البلد إلى مرحلة الانحطاط، والانسداد، وتعالّت، هنا وهناك، أصوات المطالبين بالتغيير، ولم يكن في مقدور السّلطة العاجزة إلا أن تعتمد أساليب المصادرة، والقمع؛ لإسكات الاحتجاج، فأطلقت العنان لأجهزة الاستخبارات، والترصد، وجرّدت المؤسسات الأمنية، والقضائية؛ لتحقيق غرضها في مطاردة المعارضين، وسجنهم:

"ولأنّ الجلادين يتجسّسون في كل مكان، وفي كل زمان أيضا، لديهم أوامر صارمة للقبض على كل من يحاول أن يحدث نفسه!..."

ولأنهم يجيدون مهنتهم، فأعلى مرتب في بلادي لمن يتقن فنّ التجسّس على النفس والتلصص على نواياها!

كان يحدث نفسه... نعم كان يحدث نفسه، بل كان يعريها من موتها المعنوي المر، حتى أخذه أحد الجلادين، المتربصين من قفاه بتهمة "حديث النفس"! كانت وثبة مقتدرة، متفانية في خدمة الدبابة. كان "حسن" يعلم أن الظل خرافة، الظل الذي يتبعك ليس ظلك، ظلك لا يتقلص ولا يتلوى، ظلك مستقيم، حذار إنه ظل الجلاد.

ويُرمى "حسن"، في السّجن!... بكل بساطة ودون مبرر!...¹⁵¹

وكان لهذه الضغوط المسلّطة على المجتمع، أن يترتب عليها ردّة فعل عنيفة، سارع فيها الغضب إلى دفع الكثير من الناس إلى التهور، والالتحاق بالجلب متمردين، يتخذون العنف، والإرهاب سبيلا إلى قلب الأوضاع، وانتزاع مقاليد الأمور من السلطة القائمة بالعنف، والقوة، فكان أن أدخلوا جميعا البلد في أتون الحرب، ودوامة التناحر، والاقْتتال، وإشاعة الدمار في الأرض، هذا المقطع السردي التالي يصوّر ضلال المعارضة في نهج العنف، وانسياق الناس وراء الآمال المزيفة:

"... مضى في طريقه ومشاهد الخراب تحدث زوابع في رأسه.

هناك وراء الجبل يختبئ النور، الناس يتلهفون إليه، يصعدون الجبل، تنهش الصخور أيديهم تتمزق نحورهم، لكنهم يواصلون الجري واللهاث. وآخرون يقاومون، لم ينخدعوا بالنور المزيف، بريق السيوف لن يكون نورا أبدا، إنه الموت المبيّت، يقاومون من أجل الحياة، يقاومون الرحيل والتّهجير، ما جدوى الموت إن لم يكن دفاعا عن مدينة وحبّ، كم هو كرهه أن نموت دون ما سبب.

المقاصِل أمثلة حية على وجودنا، إننا لا نتدلّى، نحن نتحرك حتى في موتنا. ماذا يتبقى من المدينة عندما تهجرها الطيور، وتبقى الغربان تلون حياتنا بالأسود القاتم.¹⁵²

وذاك مقطع سرديّ آخر، يفضح وهم السّلطة في السّيطرة على الوضع بالقوّة، ويسخر من هوسها بالقوّة، ورغبتها المحمومة في أن لا تسمع صوتا يخالفها، أو لا يكون رجعا لمواقفها المتحجرة، وصدى لآلة حربها، يدفعها رهاب الفتنة، والثورة إلى التخبط، والخلط بين الفعل، والأداة، وبين الجاني والبريء،

¹⁵¹ م.ن: ص 61.

¹⁵² م.ن: ص 65.

فما اهتمت إلى التمييز بين ممارسة شاذة، أضع التطرف فيها مقاصد التطبيق النافع، وعقيدة صحيحة متعالية عابرة للزمان، والمكان، تأبي الركون لسلطة جائرة، أو تطبيقات دينية قاصرة:

"يفتش الجلادون عن الثورة لاغتيالها، يفتشون عنها في الأزقة الكادحة، في المحلات، تحت الحجر وخلف اللافتة، بعثروا الدنيا، فلم يعثروا لها عن [على] أثر.

أحرقوا المساجد، الدخان يتصاعد فوق المآذن، النيران تتسلقها كالأفاعي، كانت صواريخ، كادت أن تنطلق الصلوات تنكسر كالزجاج إنهم يسرقون الله من كل المساجد.

لكن ما عساه يفعل هو لبقايا هذه المدينة؟" ¹⁵³

وعبر هذه المقاطع السردية، وغيرها، يتقدم السرد بالمغامرة إلى نهاية مفتوحة على الأمل، والحب، مشدودا إلى الوراء بخيوط من الماضي القريب، تبطئ استعجاله نحو الحل بلواحق استذكارية، بعضها سردي، والبعض الآخر حوارى، تذييلها أحيانا عبارات سردية، تتراوح بين المبتاقتص، والحوار الباطني غير المباشر:

- كان "حسن" يعلم أن الظل خرافة، الظل الذي يتبعك ليس ظلك، ظلك لا يتقلص ولا يتلوى، ظلك مستقيم، حذار إنه ظل الجلاد... (ص61).

- ما جدوى الموت إن لم يكن دفاعا عن مدينة وحب، كم هو كريبه أن نموت دون ما سبب... (ص65).

وهي عبارات يلتبس فيها صوت الراوي بصوت الشخصية (حسن) لغياب علامات نصية، أو مطبعية، تقدم الحوار الباطني غير المباشر، وتفصله عن السرد: (قال في نفسه، تساءل...) كما في الحوار المباشر؛ لذلك، في الحوار الباطني غير المباشر، تكون اللّغة والصوت للراوي، مقابل امتلاك الشخصية للرؤية، والإدراك.

وهذا يحدث، في حال كون العبارات السابقة من مظاهر الشفافية الداخلي للشخصية، أمّا إذا قوي الاعتقاد بتصنيفها في نطاق المبتاقتص، والأغلب أنها كذلك؛ لوجود تحول واضح في مرجعية الضمائر، وانتقال الإحالة من ضمير الغائب للشخصية (هو) إلى المخاطب المفرد (أنت، كاف الخطاب)

الذي يشرك المروي له في التعليق، من خلال توجه الراوي إليه في الخطاب، على غرار الميثاقص السابق الذي أفحم الراوي فيه نفسه، واستدعى المروي له/ لهم دفعة واحدة بالانزياح عن ضمير المفرد الغائب إلى ضمير جماعة المتكلمين: يا إلهي ماذا فعلوا به، بل ماذا فعلوا بنا؟!...

ويلاحظ أن التباس الميثاقص بالحوار الباطني غير المباشر يمنح فرصة أخرى، عند استخدام ضمير المفرد المخاطب؛ للتداخل بين الشخصية القصصية، والمروي له، حيث يبدي ضمير المخاطب مرونة كبيرة في الارتباط بالمتكلم (أنا/أنت)، وهو يحدث نفسه في حوار باطني، مثلما يقترن مباشرة بالمروي له، ويتراءى علامة نصية على مناداته من داخل السرد للخروج من الحكاية، والمبادرة إلى التعليق على أحد المكوّنات القصصية.

والظاهر أنّ الراوي يعمد إلى هذه التداخلات، ويتوخاها في إقامة تماثلات، وتواطؤات، يدسها في السرد، ويمد جذورها بينه، وبين الشخصية، والمروي له من جهة، وبين أحداث التخيل، والواقع الخارجي من جهة أخرى، والراوي في هذه العلاقات، أو تلك يستهدف تمرير بعض الآراء، والمواقف الإنسانية، والأخلاقية عن الحب، والصبر، والتضامن، وبسط بعض الأفكار الأيديولوجية، أو يسعى إلى مشاركة هذه المواقف، والبحث عن تعميمها، والإجماع عليها.

وعلى الرغم من ارتباط وجهة النظر، أو رؤية العالم، بنمط سردي فعلي، يتبلور تدريجياً من تكامل إدراكات الشخصية - حسن - بوصفها فاعلاً في الأحداث، فإنّ الراوي قد عمل على انزياح هذا النمط، بنقله إلى مستوى النمط السردى النظمي الملتزم برؤية الراوي، ومواقفه من خلال تطعيم صيغة السرد، ومنظوره بعمليات الميثاقص، وما أحدثته في خطاب القصة من وظائف ميتا-سردية، وتقويمية، وتعميمية.¹⁵⁴

إنها وظائف سردية، من شأنها أن تتجه إلى تشكيل رؤية موحدة للعالم المروي، يتقاسمها الراوي، والشخصية، ويحاول الراوي أن يبث فيها الانسجام، والموضوعية، ويعمل على توسيعها إلى حد معين، يشمل المروي له/ لهم في تدرج المستويات السردية التخيلية: راو/مؤلف ضمني، راو/مروي له، راو/شخصية، وربما يطمح إلى الظفر بتوافقات أخرى خارج المستويات السردية: راو/كاتب حقيقي،

¹⁵⁴ انظر: سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردى، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2012، ص 96-104.

راو/قارئ، شخصية/قارئ... يؤسس مشروعيتها عبر علاقات التخيل بالواقع الخارجي، والانتقال النوعي من زمن المغامرة إلى زمن الخطاب في عمليات الميئاقص، التي بإمكانها أن تورط الكاتب الحقيقي، أو القارئ في دعم رؤية للعالم، تعكسها أحداث حكاية، تشاكل مرجعيات الواقع، وتعيشها أحداثها شخصيات حرة واعية، تقاوم انحسار الحياة، والحريات في بيئة اجتماعية، تختبر الفتنة، والحرب في زمن عصيب.

لكنّ القارئ المتخصص لا يجد في تقلباته بين الوعي، واللاوعي، بين تمثلاته القرائية قليلة الصلّة في قرابتها من استيهامات أحلام اليقظة بوصفه ذاتا منقرئة (Lu) تمثل لاوعي القارئ، وردة فعله على بنيات السرد، وبين رقابة الأنا، ونأيها بمسافة فاصلة عن التخيل، للحفاظ على الوعي، وأداء دور ذات مقرئة (Lectant)، تتابع سير القصة، وتراقب تعقيدات خطابها¹⁵⁵، لا يجد تبريرا كافيا لتواطؤات الراوي، وصنيعه في دعم شخصية "حسن" إذا لم يراع المسافة السردية التي يتخذها الراوي من الشخصيات، والأحداث، وهي، بلاشك، مسافة أيديولوجية في قصة "خيوط الفجر الأولى"، إنها، ببساطة، تعبر عن مواقف راوٍ مثقف - هو الآخر - لا يشارك في العالم المروي، لكنه يدعم بشكل مطلق شخصية مثقفة، تناضل في سبيل الحرية، والكرامة، وتعرض إلى القمع والسجن، ومن وراء تضحياتها، يشخص إدانة واسعة، يوجهها إلى سلطة مستبدة، تصر على العنف، والإقصاء، وتفوت فرص الحوار، والإصلاح؛ مثلما يدين صمت مجتمع، تداعت أوصاله، وخسر طاقاته على التجدد، والتغيير، عندما أدار ظهره لمثقفيه، وانشغل عن الإنصات إليهم، والالتفاف حولهم، وهم يدافعون عن الحرية، والكرامة.

3.1. الاستبداد وأشكال المنفى

وقد عبّر الراوي عن هذه الإدانة المزدوجة من خلال العزلة الاجتماعية المفروضة على شخصية "حسن"، والطوق الأمني الذي يحاصرها بجواسيسه، ومخبريه، علاوة على انفصاليته، وعزلته عن جماعات متطرفة، اتخذت مرجعية دينية، وسلكت في تعصبها طريق العنف، والإرهاب؛ لإسقاط السلطة،

¹⁵⁵ انظر: فانسون جوف: أثر الشخصية في الرواية، ترجمة لحسن احمامة، ط1، دار التكوين، دمشق، 2012، ص86-88.

وتغييرها، فلم يعد ثمة مجال، أو فرصة مواتية للحوار الهادئ مع هؤلاء، أو أولئك بعد أن طغى صوت السلاح، والعنف على العقل.

وقد اتخذ الراوي رمزية الفضاء أداة للإيحاء بأن المثقف الجامعي متمثلاً في شخصية "حسن"، لا يعدو إلا أن يكون ذاتا مكبلة محاصرة، تطوّقها القيود من كل الجوانب، وتمنع وعيها التحرري الطافح بقيم الحق، والعدالة، والتسامح، أن يسري بين الناس، وينقل عدواه إلى المتخاذلين، والمتطرفين على حد سواء.

وتتجلى رمزية الحصار بصور أكثر جلاء، ووضوحاً في مفهوم السّجن؛ لما يحدده من أبعاد مادية مباشرة، وملموسة، يجمع عليها العام، والخاص، وما يكتنزه من قيم معنوية مجردة، تشير إلى الإدانة، وافتقاد الحرية، والكرامة، وما يخلفانه في النفس من معاناة، وقهر، وأسى.

وقد تجسد مفهوم السّجن بالنسبة إلى "حسن" المثقف الجامعي عبر ثلاثة مظاهر من الفضاء، تتراوح بين المادي، والمعنوي، وتختلف في التسمية، والوظيفة التابعة للمنفعة الاجتماعية، لكن إدراك "حسن" بما يحمله من وعي، وحساسية، يوحد بينها جميعاً، ويضفي عليها صفة الحبس بعد تغييب مفاهيمها الحقيقية، وتعطل الإرادة الإنسانية، سواء داخل الفضاء، أم خارجه:

أ- فضاء للسّجن الواقعي: قضى "حسن" في إحدى زناناته ثلاثة أشهر، وذاق فيه تجربة الحبس كتنقيد للحرية، والحركة، فتبرم من دخوله بداية الأمر، لكنه استطاع أن يتحرر منه نفسياً بالصبر، والتأمل، والاستذكار، قبل أن يُخلى سبيله، وقد ساعده على تجاوز محنته كتابات حائطية، خلفها سجناء الرأي، والسياسة، تحرض جميعاً على الصبر، والثبات، وامتلاك العزيمة على الصمود، ومواصلة المشوار.

ب- فضاء البيت: مسكن متواضع يقع في حي شعبي بسيط، يفتقد شروط الراحة، ومرافقها، ووصف "حسن" بابه بأنه يحدث صريراً مزعجاً على الدوام أثناء الدخول، أو الخروج، وشبهه بالسّجن، وقارنه به بعدما خبر أجواء زنزانه داخله، ولمس الفرق بينهما:

"هذه الزنزانة وبيته سيّان... لا يختلفان إلا في شيء واحد، عندما يدخل البيت تقابله أمه دائماً كالملاك، تأخذه في أحضانها وتغمره بالقبلات."¹⁵⁶

¹⁵⁶ يوسف بوذن: وشم في الذاكرة، ص62.

والبيت عند "حسن" في وصف آخر لا يختلف عن السجن في إلحاق الأذى، والعذاب بنازله، إذ البيت موضع للانفراد بالنفس، ومكابدة الهواجس، والأرق، وتبكيك الضمير على التقصير في نشر الوعي، ومواجهة أزمة التغيير في ظل الفتنة، والاقتيال بين السلطة، والجماعات المتطرفة:

"يعود إلى البيت وهو يعلم أنه ليس المكان الذي يهون عليه بعض ما يعاني، يتكلم عن البيت مجازا وفي حقيقته زنانة تعذيب، لا يريد أن ينفرد بنفسه أو تنفرد به نفسه، لم يعد يستطيع التحمل، نفسه ستتعبه هذه الليلة وستكون كباقي الليالي الحبلى بالأرق، يكفيه رأسه المضطرب الذي يكاد ينفجر، كثيرا ما ضمّه بين يديه، يريد أن يعصره ليحجف ما بداخله،"¹⁵⁷ وقد أدى الخوف من الانفراد بالنفس إلى معاناة "حسن" من "رهاب البيت"، الأمر الذي يرغمه على العودة متأخرا كل ليلة...

ج- فضاء المدينة: لا يختلف حال المدينة كثيرا عن وضعية البيت، أو السجن، فالظروف القائمة تحيّم بظلالها على الأجواء، وقد ألفت الرقابة البوليسية بأعبائها على الحياة الاجتماعية حتى أفقدتها طبيعتها، وعفويتها، فأضحت حياة راكدة مصطنعة، وصار معها الإنسان ممسوخا من أثر الندوب، والتشوّهات التي لحقت بجوهرها، ومغزاها:

"هذا حال المدينة، لا تحدث نفسك وإن حاولت هي، بلغ عنها، لا تتردد، ولا تنتظر كثيرا ولا تحاول أن تتكلم، لا تستقم في وفتك، نحن دائما، حتى يتقوس ظهرك، ويصبح الانحناء جزءا من تفكيرك وحياتك."¹⁵⁸

والواقع أن مدينة تُكبت طاقاتها بالعيون المترصّدة في كل مكان، هي مدينة محكوم عليها بالتحول إلى قفر، تحف يبايع الحياة الحرة به، بل إنها مريبة تهدّد أهلها بالفناء، والانقراض، لولا تلك الصّدور التي ينبض ما بداخلها مدويا بالثورة، ومبشرا بالحب، والأمل، يتحدى القهر، والتضييق، ويخلق من أجواء السجن، والعزلة آفاقا للمقاومة، والتكيف، والألفة:

"ألف "حسن" السجن، لأنّه لم يكن حرا أبدا، كل ما في الأمر أنّ المقاسات تغيّرت، ما الفرق بين المدينة وهذا السجن؟ الفارق الوحيد هو أن المدينة سجن كبير."¹⁵⁹

¹⁵⁷م.ن: ص 66-67.

¹⁵⁸م.ن: ص 61-62.

¹⁵⁹م.ن: ص 63.

ولئن كانت قصة "خيوط الفجر الأولى"، في سيرها نحو الحل، قد انفتحت في دلالتها الكلية على التعدد، والاختلاف في التأويل، فالملاحظ أن الطابع الإيجابي للشخصيات، والأحداث واضح المعالم، ولا يمكن إنكاره، على الرغم من بعض التحفظات المسجلة على انسجام الحبكة الفنية، وتنظيم الحوافر بشكل قابل للتصديق، ومن ذلك إقحام علاقة "سعاد" بـ"حسن" في العقدة تمهيدا لجعلها جزءا من انبثاق الحل، فالراوي يحاول أن يقنع المروي له بالاتكال على عنصر المفاجأة، والاستسلام له في أمر هذه الزميلة الجامعية، التي تُقدم على زيارة "حسن" في السجن، لا لشيء سوى كونها معجبة بأشعاره، وهو لا يعلم عن ذلك شيئا، وفوق ذلك فالراوي، لم يبرر كيفية حصولها على رخصة لزيارته، مثلما لم يفعل ذلك مع "خالد" صديق "حسن"، ومع الإيمان بأن السرد يملك منطقته الخاص في جريان الأحداث، وتسلسلها، بما يناقض أحيانا مقتضيات الواقع الخارجي، إلا أن مراعاة مبدأ السببية، في الواقع أو التخيل، أمر لا غنى عنه في مسألة الإيهام بالواقعية، والظاهر أن الراوي لم يوفر الحوافر الكافية للدفع بسعاد إلى عقد العزم على مكاشفة "حسن" بمشاعرها عند خروجه من السجن، وكأنّ الراوي في استعجاله الوصول إلى لحظة التنوير، أراد أن يعوّض لـ"حسن" فقد أمه، فاصطنع علاقته بسعاد؛ لسد الفراغ العاطفي، ولم يرتب لهذه العلاقة ظروفا طبيعية، تنمو فيها، وتخصب بالتبادل، إذ كانت علاقة أحادية الجانب، يترجمها إعجاب "سعاد" بشعر "حسن"، ودعوته الجريئة إلى الحب في زمن العنف، والكرهية، وهي مسوّغات لم تعلق، بالقدر الكافي، تحول هذه الزميلة إلى حبيبة حانية مواسية، يتحد مصيرها بمصير "حسن" بشكل فجائي؛ ليستكملا معا مسيرة الحياة، والنضال، مثلما تحدد مصيره قبل ذلك بالإفراج عنه فجأة، دون سابق تمهيد، أو تعليل.

4.1. اختزال الدافع الوجودي وتفكك الذات الجماعية

ومهما يكن من أمر بعض المشاكل التقنية، فإنّ قصة "خيوط الفجر الأولى" ترفع شعار الحب؛ لتجاوز حصار السلطة، وتعويض موضوع مفقود، عزيز على النفس، وهي تشدد على تسامي المثقف الجامعي كخلاص وجودي، ينتزعه من أزمة إفلاس اجتماعي، يحاول المتحاملون من طبقته إصاق

مسؤولية الإخفاق به، وحده، إذ لا فرق، في رأيهم، بين استبداد سلطة رمزية معرفية، واستبداد سلطة سياسية، أو عسكرية، "فالحاكم والمثقف كلاهما متآله وعاشق لذاته، نابذ لغيره. الأول ينفرد بالسلطة ويستبد بها بقدر ما يظلم من اختاروه لرعاية مصالحهم. والثاني يحتكر الحقيقة ويعتقد بأنه فريد عصره ومجاله، بقدر ما يحتقر من يدّعي أنه يدافع عن حقوقهم."¹⁶⁰

وهذا الكلام بما فيه من حقائق نسبية، ترتبط بنرجسية المثقف، كغيره من الذوات الإنسانية، أو ترتبط بتقصير المثقف، أو انخيازه إلى مؤسّسة، أو سلطة مستبدة؛ لا يحجب ما ينطوي عليه من التعميم، والمبالغة في جلد الذات، فالمثقف صنيع مجتمع كامل، بما فيه طبقاته التي ينتمي إليها في سياقات ثقافية، وحضارية معينة؛ لذلك فكل تشوّه، أو انحراف في هذه المكوّنات، لا بد أن يجد طريقه إلى شكل المثقف؛ لينعكس عليه، وعلى دوره في المجتمع، وبالنسبة إلى المجتمع العربي "لا نستطيع أن نحدد هذا الدور بعيداً عن رؤية دقيقة وقريبة للواقع العربي الذي يتّسم بحالة من الانقسام والتشردم، وذلك الدور الخطير الذي تلعبه النظم العربية مع المثقف، والتي تسعى جاهدة إلى الهيمنة والسيطرة، بغض النظر عن متطلبات الشعوب ومصالحها، وفي سبيل تحقيق ذلك عملت النظم على تدجين المثقف، وتهميش دوره."¹⁶¹

وإذا كان الواقع المعيش في العالم العربي - وفي الجزائر بصفة خاصة - يعكس صورة جزئية للإنسان، في تقلباته، وصراعاته مع الآخر في سبيل تحقيق وجوده، وهويته، وتوازنه في الكون؛ فإن المتخيل في قصة "خيوط الفجر الأولى"، وغيرها من قصص العنف والمنفى في أعمال السعيد بوطاجين، وحكيمة صبايحي، وفاطمة غولي، وبشير مفتي، والخير شوار؛ ينهض بمهمة تصوير الإنسان في كليته، من خلال الإمام بالممكن، والمحتمل، وما هو وارد في أفق التوقع من المستقبل، وفي هذه القصص جميعاً يبدو المجتمع على درجة حادة من الانقسام، والتفكك (شرعية تاريخية، أحزاب كثيرة، تطرف ديني، علمانية...) خلفت جماعات متناحرة، لم يعد يحكمها انسجام الوحدة القائم على التنوع، ولا فرط الوحدة المبني على صفاء العرق، والثقافة، بل إن هذه الجماعات أوغلت في الدفع بالمجتمع إلى الانحلال، وتفتيت الثقافة إلى حدّ أصبح فيه فريسة سهلة للاستبداد، كما يعبر عن ذلك "إليوت" (T.S. Eliot) وهو يرى

¹⁶⁰ علي حرب: ثورات القوة الناعمة في العالم العربي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2011، ص41.

¹⁶¹ هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013، ص49.

أن مبالغة الثقافة في الوحدة، أو الانقسام مدعاة إلى الاستبداد، فكل من الوحدة، والانقسام مانع لازدهار الثقافة، حائل دون نموها.¹⁶²

ومن ثمة، فإن تشظي المجتمع، وانقسامه ثقافياً، لا يقود - فحسب - إلى استبداد سلطة ما داخله، بل إنه يكاد يقضي على كل شكل من أشكال التفاعل الإيجابي بين الطبقات الاجتماعية، وبين الأفراد الذين يمثلونها، إذ تؤول الأوضاع إلى تعطل الحوار، وتعثره، وانسداد آفاق التفاهم، وقنوات التواصل المؤدية إليه، وتتحوّل الفضاءات إلى أماكن معزولة محاصرة، أو مخصّصة للحبس، أو للانعزال، فقدت نبض الحياة، والعيش المشترك المكفول بالحرية، والعدالة، واختزلت الغرائز الحيوية في دافعين اثنين:

- دافع الكائن الذي يشترك فيه الإنسان والمادة.

- ودافع العيش الذي يتساوى فيه الإنسان مع الكائنات الحية.

أمّا دافع الوجود، فهو "إنساني على نحو خاص، وهو يتأسس على نقصنا الأصلي، وعلى طبيعتنا الاجتماعية: إنه يمثل العلاقات بين الأفراد"¹⁶³؛ لذلك فإنّ الشخصيات التي لا تعثر على مقومات وجودها، تظل هائمة على وجهها في الفضاء، وكأنّها أرواح معذبة شاردة، تبحث عن ملجأ آمن، وهذه حال "حسن" في قصة "خيوط الفجر الأولى"، وهو يتردد في رحلة عذاب بين البيت، والجامعة، والمقهى، يفتش عن إرادة حرّة؛ لبعث الحبّ، وإعادة وصله بين الناس كإرادة للتغيير، فلا يجد إلاّ وجوها شاحبة، أرهقها اليأس، والخوف، والترقب، ويبقى لسانه معقوداً عن مخاطبتها، فلا صوت يعلو على صوت الرصاص، ودوي العنف، والقتل، إلى جانب الرقابة اللصيقة لأجهزة الأمن، حيث صادرت صوته المنبثق بالرفض؛ لمجرد مناجاة غاضبة، فلم يخرج من محنته، وسجنه إلاّ ببعض الدعم، والتأييد من بعض الشخصيات المثقفة، التي تنتمي إلى طبقة الاجتماعية: ذلك ما دعمه به صديقه خالد، وسعاد.

وهذه القصة، وغيرها من سرديات العنف، والمنفى، تطرح مسألة العلاقة الجدلية بين الأخلاق، والأدب، من خلال بعض الغايات، والوظائف التبليغية المرافقة للوظيفة الشعرية داخل خطاب السرد بوصفه مرسلة بين مرسل/كاتب، ومرسل إليه/قارئ، وهي علاقة تناقش المأزق الأخلاقي الذي يلاحق المثقفين عموماً - بما فيهم الأدباء- ويتهمهم بالصّمت على جرائم الحرب، وفضائعتها، بل يكاد الرأي

¹⁶² انظر: ت.س. إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ص70-71.

¹⁶³ ترفيتان تودوروف: الحياة المشتركة، ترجمة منذر عياشي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2010، ص83.

العام يدينهم بالتواطؤ إذا طال سكوتهم، ويبدو أنّ الأمر على صلة بتحوّل الحرب إلى نوع من المحذور (Tabou)، يرغم المثقفين على السكوت، وعدم المجاهرة بمواقفهم منه؛ لسبب بسيط يفسّره أمبرطو إيكو (U. Eco) بكونهم "عناصر في تشكيلة الحرب، وأدوات في عتادها الفكري، والمادي؛ لذلك فمن الخطورة بمكان وضعهم على لائحة للحياد."¹⁶⁴

5.1. الانزياح من العدالة إلى الحب

وتصدر وظيفة المثقف، في الغالب، إما متقدمة على أحداث الحرب، أو متأخرة عنها، وهي ترتبط بوتيرة الفعل، فإذا ازداد تسارع الأحداث بعامل الزمن، وتعاضم ضغطها على النفس أكثر، أدى ذلك إلى تأخر وظيفة المثقف، وقد يحدث أن تكون سباقه في حال ركود الأحداث، وعدم انفجارها؛ لذلك فتزامن أحداث الحرب، ووظيفة المثقف من الحالات النادرة في تقدير "إيكو"¹⁶⁵، لكن هذه الحالات، على قتلها، أشد خطراً على المثقف من غيرها، إذ بمجرد ما يفصح عن أفكاره، يتعرض إلى التصنيف، ويحسب على أحد أطراف النزاع دون روية، أو تثبت؛ ليناله من شرور العنف ما قد يعرضه إلى خطر معين كالاحتجاز، والحبس - ما حدث لـ "حسن" في "خيوط الفجر الأولى" - أو الموت في نماذج أخرى كحالة الصحفي الذي اغتالته الجماعات المسلحة في "قصة حب" من مجموعة "رسائل" لحكيمة صبايحي، بل إنّ الأمر قد يمتد إلى محاولة استئصال المثقفين من الوجود، بمنع الدراسة في مؤسسات الدولة من طرف الجماعات الإرهابية، وإعدام المخالفين لفتاها، كما حدث لطالبة، تسكن بإحدى ضواحي المدينة، عندما تعرضت إلى التصفية الجسدية؛ لأن عائلتها تماطلت في الامتثال للتعليمات، بإيقافهما عن الدراسة، وعن ذلك تتحدث الراوية: "...") في آخر لقائنا هذا اليوم صرّحت لي بأنّ

¹⁶⁴Umberto Eco: Cinq questions de morale, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 2000, pp 30-31.

¹⁶⁵ Ibid: p31.

والدها يفكر في إيقافها عن الدراسة، امتثالاً لآخر التعليمات (...). قالت هذا وكفت عن تقديم المزيد."166

إنها لعنة الإنسانية منذ أن سنّ ابن آدم الأول مذهب القتل، والشّر... ثم ماذا بعد ذلك؟ قد يقول المرء عن بعض هذه النماذج التخيلية: إنها قصة، وانتهى الأمر، وهي، بالنسبة إلى القارئ سواء أكانت مماثلة للواقع الإنساني المعيش، أم انزياحاً يكمله، ويغنيه بما يراكمه الخيال، والفكر حول تجربة، ليس بمقدورها تصحيح حتميات الماضي التاريخية، وتعويض خسائرها، وكوارثها...

وعلى الرغم من طي صفحات الماضي، فالمقصد في العودة إلى أحداثه لا يستهدف، في الغالب، إلاّ أخذ العبرة، وتصحيح خطى المستقبل، لكنّ المسألة الأخلاقية ممتدة في الزمن من الماضي إلى المستقبل، ولا تسقطها المسارعة نحو هذا الأخير؛ لمجرد تجاوز أحداث قديمة، والتخلص من أخطاء حياة اجتماعية سابقة، فالذاكرة، وإن اقتضت التسامح خياراً، ومخرجا للتقدم، والاستمرار؛ فإنها، مع ذلك كله، لا تستسلم للمحو، والنسيان. لكنّها مع ذلك - الذاكرة - تتخذ سبيل "الحب" خياراً ضرورياً أخيراً، لعله التعويض الأنسب، بل البديل المؤقت لعدالة اجتماعية غائبة، بعدما تعطلت آلياتها، وهذه العملية الاستبدالية بالانتقال، والانزياح من العدالة إلى الحبّ تندرج في صلب المواءمة بين حدين مختلفين - الحب والعدالة - والمصالحة بين تصوّرها المتباينين في الطبيعة، والحالات، والمظاهر:

- شعريّة الحب ونزعتة الفردية المسرفة في الإغراق العاطفي، والمدح، وطابعه اللاهوتي المقترن بالنص المقدس مقابل سردية العدالة، ونزعتها المحمّية بالعقل للابتعاد عن الهوى، والانفعال، وطابعها السياسي المقترن بالمعيار، والقانون، والتشريع الوضعي.

- آلية عمل الحب المبنية على منطق الفيض، والعطاء الذي ليس له سقف، أو مقابل عادة في موازاة آلية العدالة المؤسسة على منطق التكافؤ، والنفعية الموجهة بالمعيار، والحجاج؛ لتحقيق المقاصد الاجتماعية، حيث يعامل الناس على مبدأ التسوية بينهم في استرجاع الحق، أو إنزال العقاب.¹⁶⁷

إنّ الدعوة إلى الحب في انتظار عدالة غائبة، أو مختلة يندرج في إطار إعادة النظر في الدلالات المألوفة للحب، والعدالة، وهي وساطة منهجية رمزية، اقترحها بول ريكور (Paul Ricœur) لمراجعة

¹⁶⁶ فاطمة غولي: كما لو أن...، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004، ص81.

¹⁶⁷ انظر: بول ريكور: الحب والعدالة، ترجمة حسن الطالب، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2013، ص27-40.

التفكير في "تيمة" الحب بطريقة تتجاوز بعدها الفردي، وفيضها الانفعالي؛ للسمو بها إلى مستوى "الحب الجماعي"؛ ليغدو قاعدة فوق أخلاقية (Règle hypermorale) "من أجل تصحيح قاعدة العدالة ضد ميلها التّفعي. وهكذا يصح الحديث عن ضرب من "الفعل التّعاضدي للحب والعدالة". علاوة على أن الحب فوق الأخلاقي... لا يلج دائرة الممارسة إلاّ تحت مظلة العدالة.¹⁶⁸

وفي بعدها الرمزي وعمق دلالاتها المضمرّة، فإنّ قصة "خيوط الفجر الأولى"، أو ما يشاكلها، تنعى الحب، وترثي لحال الإنسان الأجوف، وقد خلا من كل إحساس، أو تعقل، وهي ترصد ذلك من خلال شخصية واعية حساسة، ومثقفة، يسندها، في هامشيتها ووجهة نظرها، الراوي، وبعض الأصدقاء، ويتسع الدعم، والتأطير إلى الكاتب الضمّني، والكاتب الحقيقي - بشكل غير مباشر - بوصف هذا الأخير مسؤولاً عن القصة كرسالة إلى قارئه؛ يتخذها نداء استغاثة من خطر الانهيار الكلي لكيان الإنسان، وهو يتنازل عن وجوده الإنساني، وما يدخره من مقوّمات تمييزية، تبقيه بمنأى عن قانون الغاب، وما "الحب" في زمن الإرهاب إلا قلعة أخيرة؛ لمقاومة التعصب - اللاتسامح (Intolérance) - في أعنى نماذجه، وصوره، وللتخفيف من جفاف التواصل الاجتماعي القائم على منطق الربح، والخسارة، والقيم المادية للأشياء، وكذا التداوي من شح العواطف الإنسانية في ميلها إلى الأثرة، والنجسية، والاحتفال بالمكافأة، والجائزة على حساب كل نبضة شعورية مبدولة.

وهكذا، من الواضح أنّ فكرة الحب، والحب فوق الأخلاقي تنتهج مسلك اقتصاد الهبة (Economie du don)، وتتخذ شكله، لكن الحب فوق الأخلاقي يشمل الجميع، ولا يميز بين الصديق، والعدوّ، أو بين المعارض للسلطة، والموالي لها، أو بين المعتدل، والمتعصب؛ لأنّ هذه الأشكال من التمييز، هي تمييزات أخلاقية بالدرجة الأولى قبل أن تكون دينية، أو سياسية أيديولوجية، كما أنّ الحب يشمل علاقتي القانون (Loi)، والتبرير (Justification) بوصفهما مركز الثقل، والنظام في تعامل الإنسان مع اقتصاد الهبة¹⁶⁹.

فالقانون هبة؛ لارتباطه بتحرير ما، وفي حالة الشعب الجزائري، أو المتخيل في قصة "خيوط الفجر الأولى" أو "قصة حب"، أو غيرهما من قصص العنف والمنفى، يدل القانون بوصفه هبة على تخليص

¹⁶⁸ أم الزين بنشيخة المسكيني: الفن في زمن الإرهاب، ط1، دار كلمة للنشر والتوزيع، بيروت، 2016، ص166.

¹⁶⁹ انظر: بول ريكور: م.س، ص46-47.

المجتمع من الاستعمار الفرنسي، والدور المحوري الذي لعبه جيش التحرير الوطني، وأفراده في إنجاز الاستقلال، هؤلاء المخلصون من أبناء المجتمع، عادوا للتسلط عليه لاحقاً، وقد نعنتهم "حسن" في قصة "خيوط الفجر الأولى" بالجنود القدامى.

والتبرير هبة - هو الآخر - كونه ينص على التماس عفو ضمني، ومغفرة مجانية، وكون الحب تبريراً يقتضي التماس الأعذار للآخر، حتى ينال عطاء الذات، فالتبرير شرط الذات، وحافزها للمبادرة بالفعل: (مادمت تتلقى المنح فامنح أنت أيضاً)، حيث تصبح الهبة مصدراً لرد الفعل، والقيام بالواجب¹⁷⁰، وفي قصة "خيوط الفجر الأولى" يتمثل التبرير في ملكة الشعر التي أوتيتها "حسن"، فكانت هبة دفعته إلى استغلالها في نشر الوعي، والدفاع عن جذوة الحب، والأخلاق، وملامح تغيير، تلوح في الأفق، يحاول من وصفهم الراوي بالجلادين منع الناس من التطلع إليها، ويعزز التبرير باستعارة صفة النبي لتأكيد الهبة الإلهية في تحولها إلى سبب للتكليف، وتحمل أعباء الدعوة، وتبعات الإصلاح، ومخاطره: " ... لم يكن سوى نبي! علم أنّ الحب ينتحر، فوقف مبشراً بالأمال التي يحجبها الجلادون ويحذر الناس من الصمت.

ما تزال تحفظ أشعاره: وأما بعد... فاض كأس المنى

ولم أعد أشتهي

"قفا نبك من ذكر حبيب"

فهي لم تعد خنجرا

أبدا لم تعد...

الفضيحة لم تعد محرمة

أبدا لم تعد

فعهدنا عهد بغاء وارتماء

وعصر انتحار الوفاء

يا وطننا مات فيه الحب

¹⁷⁰م.ن: ص 47.

وقتل الشعراء

ألا فحق الجهاد وحق الفداء.¹⁷¹

ولعل التبرير الأبرز في القصة السابقة، يتجلى في حصول "حسن" على قلب زميلته "سعاد"، إذ كانت معجبة به من قبل، وقد تجرأت على زيارته في السّجن؛ لتؤكد تعلقها به، فأيقظت مشاعر الحب في صدره، فكان لهذا الحب الوليد أثر عميق في تسوية أفكاره، وتعديل مواقفه، ونظرته إلى العالم، وإذا بالحب يتسلل من فؤاده؛ ليغمر السّجن، والسّجان، ويلطف من عدة غضبه على "الجلادين"، كونهم عائلات أضلها اللهو، والترف، وغرها النفوذ، والتطاول على الناس: "لم يذق طعم البهجة قبل زيارتها، فما الذي جعله يرتبك ويعانق الجدران؟ شعر أن الحياة مازالت بخير وأنّ الحب في كل مكان، حتى هذا السّجان الذي يقف وراء الباب هو سجين مثله."¹⁷²

وكان من ثمرة هذا التبرير أيضا، تلقي "حسن" هبة أخرى، ولكن هذه المرة من خصومه الجلّادين، فكانت مفاجأة الإفراج عنه مثيرة لاستغرابه، وتعجّبه من أفعالهم، ومن المفيد التذكير بأنّ الحب فوق الأخلاقي في تعالقه مع الهبة لا يتطابق معها إلّا في أشكالها النظرية، أو في أشكالها النموذجية الخالصة في خلوّها من النفعية، والمقابل المرجو من ورائها، فالهبات في الممارسة الاجتماعية تظهر بُعدها الطوعي المشفوع بالاختيار، والأريحية، بما يضمن انخراطها في منطق الفائض - العطاء بلا جزاء- لكنها تضرر بعدا آخر، يتميز بالميل إلى تجسيد التبادل، ورد الدين، أو الجميل، بما يصرفها في الوقت نفسه إلى منطق التكافؤ، "فالهدية تنتظر دوما هدية مقابلها" كما يعبر عن ذلك أشعار الهافامال (Havamal) الإسكندنافية، وعن هذه الطبيعة المزدوجة، يقول "مارسيل موس" (Marcel Mauss) إنّ الهبات "تبدو غير مقيدة ودون مقابل في الظاهر، فيما هي إكراهية وذات غايات نفعية في الواقع."¹⁷³

وعند مراعاة هذه المفارقة، فإنّ التماثل بين الحب فوق الأخلاقي، والهبة، يجد لحمته، وانسجامه في ميدان التواصل الاجتماعي عندما "يطور اقتصاد الهبة منطقاً فائضياً (Logique de surabondance)

¹⁷¹ يوسف بوذن: وشم في الذاكرة، ص70-71.

¹⁷² م.ن: ص73.

¹⁷³ مارسيل موس: مقالة في الهبة، ترجمة محمد الحاج سالم، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2004، ص21.

يظهر متعارضا، في مرحلة أولى على الأقل، مع منطق التكافؤ (Logiqued'équivalence) الذي يهيمن على الأخلاق اليومية.¹⁷⁴

ويحتاج خطاب الحب فوق الأخلاقي في تماهيه مع اقتصاد الهبة إلى توصيل مناسب، يؤطر تلقيه في ظروف متقلبة، قد تسوء في الأزمات المختلفة، ومن ثمة يحميه من تشوهات المعنى في قراءات سلبية، ومن طوباوية التأويل في قراءات مغالية في نزعتها المثالية.

ولأنّ خطاب الحب فوق الأخلاقي - كأبي خطاب لغوي آخر - يجمع بين كونه مرسلة لغوية، تحتاج إلى فك شفرتها من طرف قارئ، وجهت إليه؛ وكونه سلطة رمزية - من منطلق أفعال اللغة - تستهدف التأثير في أفكار المتلقي، أو سلوكه، فإنّ اللجوء إلى قواعد اللغة لتحليل هذا الخطاب، لا يستخلص إلا المعاني الجزئية، تلك المتولدة من عمليات التركيب: النظم والاستبدال. وأمام قصور أدوات التحليل اللغوي الخالص عن استيفاء المعنى، فإنّ عملية التحديد الكامل لخطاب الحب - أو غيره أيضا - في دلالاته، وأسلوبه؛ لا تدار إلا في نطاق الحقل الذي أطلق عليه "بيير بورديو" (Pierre Bourdieu) تسمية السوق اللغوية (Marché linguistique) التي تبلور المكونات التالية:

- القيمة التمييزية للمعنى الموضوعي كمحصلة لعلاقة، يعقدها أفراد الجماعة اللغوية - بكيفية واعية أو غير واعية - بين منتج لغوي متكلم متميز اجتماعيا (خطاب الحب في هذه الحالة منسوبا إلى شخصية تخيلية/ خطاب القصة منسوبا إلى كاتبها)، ومنتوجات لغوية أخرى، معروضة معه في الآن ذاته - مزامنة له - داخل فضاء اجتماعي محدد (خطاب السلطة/ خطاب الجماعات المسلحة في مدينة جزائرية إبان العشرية السوداء/ خطابات أخرى).

- فك الشفرة خطاب الحب من قبل طبقات مختلفة من المتلقين، يعرض الخطاب إلى تنوعات تأويلية، توجهها التصورات المجردة (Schèmes) التي يضعها المتلقون حيز التنفيذ في تشكيلهم للمعنى، وهي تصوّرات لا يشك في انزياحها، وابتعادها عن تصوّرات الكاتب، كما رصدها لتوجيه عملية إنتاج الخطاب/النص.

¹⁷⁴ بول ريكور: الحب والعدالة، ص 47.

- عبر المنظور الخاص بالسوق اللغوية يتحدّد أسلوب الحبّ - بوصفه انزياحا عن المعيار، وكونه إنجازا فرديا، يجعل من كل مبدع صاحب لهجة فردية مقابل اللّغة المشتركة- في علاقته بمتلقين -نقاد ومختصين- يتحلون بما يكفيهم من المعرفة، والإلمام بالمعايير، والفنيات؛ لإجراء تمييزات بين طرائق مختلفة في القول، وسمات لافتة في التركيب.¹⁷⁵

6.1. الحب وصراع الخطابات في السوق اللغوية

وعلى الرّغم ممّا يوحي به مصطلح "السّوق" من دلالات اقتصادية، تنصرف عادة إلى المبادلات التجارية، وعمليات العرض، والطلب المرفقة بالبيع، والشراء في موضع مخصّص لذلك*، فإنّ استعارة السوق للتواصل الاجتماعي باللّغة، أو بتعبير أدق للتواصل بخطابات موسومة أسلوبيا، في مجالات الحياة اليومية بما فيها المجال الاقتصادي؛ تتخذ محتواها المفهومي من المعاني الفرعية المرتبطة بالسّوق كالترامن في العرض، والدعاية، والمنافسة على جذب الناس، والجدل، والحجاج أثناء تبادل الحوار، وممارسة التأثير، والإقناع.

وعلى هذا النحو، يجد خطاب الحب نفسه محاصرا بين خطابات أخرى، تنافسه على استقطاب المتلقّين، والأنصار، والبعض منها يوظف التهديد، والعنف اللفظي، وتطغى عليه النزعة الشعبوية، وأسلوب التّهجم (Pamphlet)، ومعظم الخطابات تروج لأيديولوجياتها من خلال التأثير على الأنصار، أو الخصوم باعتماد آليات حجاجية، تُوظف، للإقناع، أو الردّ على خطابات مناوئة لها، مرجعيات معرفية، أو ثقافية متنوعة: دين، سياسة، تاريخ، عرق، جنس...، وتتخذ من نصوصها، ووقائعها أدلة، وحججا؛ لإثبات مشروعيتها، وأحقية أصحابها في ما يسعون إليه.

¹⁷⁵ Pierre Bourdieu: Langage et pouvoir symbolique, Editions Seuil, Paris, 2001, pp 61-63. & Jean Yves Capul: L'économie et les sciences sociales, Editions Hatier, Paris, 2004, p 179.

* Jean Yves Capul: Op. Cit, p179.

ويعد الخطاب الديني من أقوى الخطابات المعارضة لخطاب السلطة - سواء في المتخيل السردي، أم الواقع المعيش - بل يصح القول إنه معارض لكافة أشكال الخطاب الأخرى، وهو يسعى إلى الهيمنة في الممارسة اليومية، ويطمح إلى استبدال نظام الحكم مجادلا الآخرين باحتكار المقدس، وتسخير نصوصه النقلية من قرآن كريم، وسنة شريفة؛ لخدمة أغراضه، ومقاصده، وقد انتهى اليأس والاستعجال بأحد أفرع هذا الخطاب إلى التطرف، والتعصب المذهبي (Intolérance doctrinale)، ورفع السلاح في وجه السلطة الحاكمة، وكثير من طبقات المجتمع من ورائها.

أما خطاب السلطة الحاكمة، فيغلب الميل إلى كونه خطابا سياسيا، يتحرك في الظاهر على هذه الهيئة، لكنه يحتزن في باطنه مرجعيات ذات خلفية تاريخية (جهاد ضد المستعمر، تحرير الوطن، توضيحات، استمرار عهد الشهداء...) يبني عليها مشروعيتها، ويؤكد بها هيمنته؛ لذلك يحرص على استقرار الأفكار الرائجة، والآراء المشهورة (Doxa)، والتصدي بخطابات فعلية، تحاول إيجاد البديل لكل ما يمكن أن يهدده وجود خطاب معارض (حماية مكاسب الثورة، الدفاع عن الثوابت، مقاومة أشكال الخيانة والتمرد على ثورة التحرير...).

ولأن خطاب السلطة يمثل خطاب المهيمن (Dominant)، كان لزاما عليه أن يسلك خلاف ذلك؛ ومن ثمة كان عليه التظاهر بالتخلي عن السياسة، والظهور كخطاب سياسي غير "مسيّس"، أي بإنتاج لغة غير موسومة سياسيا، تقف على الحياد، وتدعي إنكار أي صراع سياسي باستخدام تشكيلات بلاغية، تحاول التثبيت بالنزاهة، والتوازن، والوسطية، والتعبير عن احترام الخصوم؛ لنفي الصراع، والمراعاة العاطفية للمقامات التواصلية - لكل مقام مقال...-¹⁷⁶.

لكن استراتيجية الحياد هذه، كما يزعم خطاب السلطة الاستحواذ عليها، تخفي وجه السلطة الخفي الكالح، وعنقها المادي، ومضايقاتها للمعارضين السياسيين في الممارسة الفعلية، حيث يبلغ الحرص على السلطة بأصحابها مبلغا عظيما، يضعهم في رهاب دائم، يخشون فيه كل حركة احتجاجية، ولو كانت اعتيادية، إذ يظنون أنها مقاومة لسلطتهم، وثورة عليها، وإذا حدث ذلك حقا زمن الاضطرابات، والحروب الأهلية، وقامت طبقة اجتماعية متعصبة لفكرة دينية بالتمرد المسلح على السلطة، اندفعت

¹⁷⁶ Pierre Bourdieu: Op. Cit, pp 192-193.

هذه الأخيرة، في حملات مسعورة، إلى مطاردة المشبوهين، والمتورطين، وجندت أجهزة الرقابة، والتجسس، والقمع (شخصية الظل، والجلاد في قصة "خيوط الفجر الأولى")، ورهنت مؤسسات الدولة لخدمة الغرض، وأمام تعاضم الخسائر، والفشل في السيطرة على الوضع، تتكاثر الأحقاد، وتزداد، ويتعطل القانون، والحوار، وتنطفئ الفكرة، وينحدر خطاب السلطة إلى مرحلة أخطر من التطرف، مرحلة التعصب المتوحش (Intolerance sauvage) بكل ما فيها من عماء، وتعميم، وإطلاق، ومغالطات قياسية¹⁷⁷، على شاكلة ما يلي:

- كل من يعبر عن رأي مخالف معارض عدو للسلطة.
- كل متدين أو متعاطف مع الإسلاميين مرشح ليكون إرهابيا.
- كل عائلة انحرف فيها فرد، ومال إلى الإرهاب، هي إرهابية بالضرورة، أو العدوى، أو التستر.
- كل صاحب لحية، أو مواظب على الصلاة إسلامي، والإسلامي مصدر للإرهاب، فكل صاحب لحية مصدر للإرهاب أيضا، وكذلك الملازم للمساجد... إلخ

وعلى هذا النحو، تمضي سياسة السلطة في تعصبها المتوحش منتهية - هي الأخرى- إلى شق صفوف المجتمع، وبث الفرقة فيه، وتتخذ السلطة - ومن يواليها من طبقات اجتماعية، وأجهزة أمنية وعسكرية - في جهة، مسبغة على نفسها صفة البطل الحافظ للدولة من الفوضى، والزوال، وصمام الأمان ضد المنشقين عنها، والمتربصين بها، وهي بهذا التموقع، تجعل من كل من يقف قبالتها عدواً خائناً، يجب محاربتة، والقضاء عليه، حيث يمتد التوتر الاجتماعي الناجم عن جاذبية الاستقطاب داخل هذه الثنائية الضدية التي تصطنعها السلطة للإيقاع بخصومها، وتشويه صورتهم، وشيطنتهم في خطاباتها الرسمية، ف"صناعة البطل وصناعة عدوه أدوات رمزية تيسر للحاكم الاستبداد الفعلي الذي يشتغل على الإبادة الجماعية وزج المعارضين والمشتبه بهم في المعتقلات."¹⁷⁸

وينزل خطاب الحب، المبتوث في قصص العنف والمنفى، إلى السوق اللغوية أعزل، خالياً من أي سلاح؛ ليجد نفسه في مواجهة الخطاب الديني للجماعات الدينية المتطرفة بكل ما فيه من تعصب مذهبي، وفي مواجهة خطاب للسلطة، ينتج هو الآخر تعصبه المتوحش دفاعاً عن بقائه، وهيمنته. "ولأن

¹⁷⁷ Umberto Eco: Cinq questions de morale, p 145.

¹⁷⁸ شاعر شاهين: الاستبداد الرمزي، ط2، دار ومكتبة عدنان، بغداد، 2014، ص78.

الأدب ينبغي أن يكون أساسيا أو لا يكون، فإنّ الشر الذي ينتصب الأدب تعبيرا عنه - على شكل حاد من أشكاله - يتخذ قيمة عظمى، لكن هذا التصور لا يقود إلى غياب الأخلاق، بل إنه يتطلب قواعد فوق أخلاقية¹⁷⁹؛ لذلك فإنّ الحب فوق الأخلاقي بوصفه هبة، يحملها خطاب الحب إلى خطابي السلطة، والمعارضة المسلحة، ومن يقف وراءهما، إنما يستهدف للتحسيس بخطورة الشر، الذي يؤطرانه، على المجتمع، والدعوة إلى محاصرته، والكف عنه.

لكن القضية ليست بهذه البساطة، كما قد يتبادر إلى الذهن، وما ينتظره المثقفون في الهامش من وراء شخصياتهم التخيلية، أو الواقعية؛ لا يتحقق بين عشية، وضحاها لمجرد توجيه دعوة مفعمة بالحب، والتسامح، فالتغيير يمرّ عبر سلسلة من التفاعلات الاجتماعية، ويأخذ وقته الكافي، ولو تطلب ذلك سنوات طويلة لحصوله، وبعبارة أوضح، فالمسألة تتعلق أولا بالصراع، والحرب بين خطابات أيديولوجية، بما تملكه من سلطات رمزية، قبل أن تكون حربا، وصراعا على الأرض بين المتقاتلين بالأسلحة، والذخيرة.

إنها حرب من نوع آخر، يبذل فيها كل خطاب أدواته الحجاجية؛ للإعلان عن هويته، وبسط فكرته، والدفاع عنها، وإبطال حجج خطاب آخر، يتصادم معها، ويجول دون وصولها إلى المجتمع، وإلى هذا الحد، يبدو الخطاب مقبولا اجتماعيا، ومشروعا من الناحية المنطقية في بحثه عن التأسيس والانتشار، فمن حق أي خطاب أن يعرض محتواه، بما يغري طبقات المجتمع، ويحملها على الاقتناع به، وتبني مشروعه الأيديولوجي، غير أن ما يحدث في الواقع الجزئي، أو ما ينقله التخييل في واقعه الكلي، ينبئان عن انحراف الخطابات الأيديولوجية عن التركيز على مقاصدها التواصلية، وانغماسها عادة في مهاجمة خطابات أخرى، تنافسها على الظهور، والغلبة، وذلك باستغلال الحجاج، وأدلته في استخلاص أحكام قيمة، تطلقها دون تحفظ، وتسلمها على تلك الخطابات؛ لتنتقص منها، وتحذر الرأي العام من التورط في اعتناقها، ويبلغ التصعيد ذروته بالتعرض إلى أصحابها، والنيل منهم بكيال التهم، وإصاق الأوصاف الشنيعة بهم، فخطاب السلطة، مثلا، يخلص إلى وصف خطاب الجماعات المسلحة المعارضة بالتطرف الديني، واستغلال الدين في السياسة، ويصفهم بالإرهابيين، ويدعو إلى حرهم، والقضاء عليهم، وفي

¹⁷⁹ George Bataille: La littérature et le mal, Editions Gallimard, Paris, 1957, p9.

مقابل ذلك، يتهم الخطاب الديني للجماعات المسلحة خطاب السلطة بالخروج على الشرع، واحتكار الثواب، والتاريخ المشترك، ويصف أصحابه بالطاغوت، ويفتي بالجهاد لقتالهم، وتصفيتهم. وفي المستوى التأثيري للخطاب المتعصب بنوعيه: المذهبي، والمتوحش، تكون محصلة الحرب الموجهة بسلطة رمزية، مزيدا من العنف المادي، والمعنوي، وشيوعا لمشاعر الكراهية، والحقد اتجاه الآخر المختلف، وامتلاء بالاغتراب، حيث تجد الشخصيات المثقفة نفسها تعاني من العزلة، والمنفى في الفضاءات الاجتماعية المختلفة.

2. العنف وانسداد آفاق التواصل

وفي فترات الصراعات الدموية، والحروب الأهلية العنيفة ذات المنشأ الطائفي، أو العرقي، أو العنصري، يعاب على المثقف عادة اضطرابه، واحتماؤه بالصمت، إذا لم يجد آذانا صاغية لخطابه الداعي إلى التعقل، والمصالحة، والالتزام بالمبادئ الأخلاقية، وقد يتهم بالخيانة إذا غادر البلاد ناجيا بنفسه من الهلاك؛ ليحكم بنهاية دوره، وانعدام الحاجة إليه، كما فعل علي حرب، وأنصاره حين قرروا منفردين الاستقالة من وظيفة المثقف معتقدين تجاوز العصر مفهومها النخبوي.

وهذه النظرة السلبية إلى المثقف، لا تخلو ظاهريا من الصحة بمراعاة تداولية من الدرجة الثالثة، تهم فقط بما تحقق إنجازهُ من أفعال كلامية، والمثال هنا خيانة بعض المثقفين، وخدمتهم للاستبداد، وتبريرهم للظلم، وانتهاك الحقوق الفردية، والجماعية، لكن هذا الطرح في تعسفه، لا يميز بين ممارسات فردية واقعية لمثقفين في سياق ثقافي معين، ووظيفة المثقف التي تمثل مفهوما متعاليا، يتسم بالثبات على مر العصور، وسقوط مثقف ما لا يعني بالضرورة سقوط وظيفته، فهي دوما في انتظار من يفعلها.

1.2. فشل خطاب المثقف في المتخيل السردي

وفي ظل العنف، والقتل، والتعصب المذهبي، والمتوحش، يفشل خطاب المثقف، المدعوم عادة بالمعارف الإنسانية، والتجريبية، في تحقيق أهدافه، وإنفاذ سلطته الرمزية بما يجلب التأثير في المجتمع عموماً، وفي الطبقات الداعمة لخطاب السلطة، وخطاب الجماعات الدينية المسلحة خاصة؛ لثنيها جميعاً عن التعصب، وحثها على إنتاج أفكار أكثر اعتدالاً، توقف العنف، والانقسام.

وهذا الفشل قد يكون أيضاً معلقاً على ضعف خطاب المثقف، أو تعاليه على الخطابات الأخرى، لكنّه في وجود التعصب، والعنف مهما أوتي من التماسك الحجاجي، والعقلانية، لا يُسمح له بأداء وظيفته الاجتماعية، وبلوغ غايته في مراقبة المصلحة الاجتماعية، وحماتها، وهي غاية تتجاوز المصلحة العملية (Intérêt pratique) المشددة على أولوية اللغة في التواصل والتفاهم، إلى المصلحة التحريرية (Intérêt d'émancipation) المصروفة إلى تعقب التشوهات الخطائية المترتبة عن ممارسة القوة، والسلطة، ومن ثمة المبادرة إلى تجاوزها.¹⁸⁰

أما عن كيفية فشل خطاب المثقف، أو إفشاله بالأحرى، فهي تتراوح بين قطعه عن محاورة الخطابات الأخرى، أو قطع الطريق على أصحابه بالتهديد، والحبس، والقتل، فالسلطة مثلاً تفضل التضيق على المثقفين المعارضين، وإيداعهم السجن، وهو المصير الذي لقيته شخصيات كثيرة في قصص السعيد بوطاجين (عبد الوالو، عبد الله اليتيم، عبد الرّصيف، عبد الرحيم طارق، عبد الغفار بن النحس الزوالي...)، أخرجت السلطة بأرائها، وأفكارها، فوضعت تحت الرقابة المستمرة؛ للحدّ من تأثيراتها في الطبقات الاجتماعية التي تتردد عليها، وقد سجن "حسن" في قصة "خيوط الفجر الأولى" ليوسف بوذن بسبب احتجاجه في مناجاة مسموعة على القمع، ورعب الجوسسة المطبق على الحياة الاجتماعية، ولا تختار السلطة اللجوء إلى الاغتيال إلا في حالات معينة، خلافاً للجماعات المسلحة المتطرفة التي تسارع إلى التصفية الجسدية في حال عصيان أومرها، وعدم الامتثال لخطاباتها المغلفة بالفتاوى الدينية، فكان رهاب الموت على يد هذه الجماعات الدموية هاجساً مريعاً، يطارد الشخصية - الأنا المقصودة

¹⁸⁰ انظر: كارل أوتو آبل: التفكير مع هابرماس ضد هابرماس، ترجمة عمر مهيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص 13-14.

كما تمثلها حكيمة صبايحي - في رحلة عذابها بحثا عن الحب، ومعاناتها أثناء تردداتها على مؤسسات التعليم الثانوي في مناطق جبلية، تعاني من تهديد الحرب الأهلية، والإرهاب، ففي أغلب قصص مجموعة "رسائل" لحكيمة صبايحي أصدقاء عميقة، وشيوخ اجتماعية، ونفسية غائرة، خلفتها مجازر، اقترفت بها الجماعات الدينية المتطرفة، وكان المثقفون من أوائل ضحاياها، كما حدث في "قصة حب" لصديق الراوية - وهو صحفي شاب حامل لشهادة الليسانس في الأدب، ويتقن أربع لغات - حيث طلبت منه الجماعات المسلحة ترك الصحافة، والالتحاق بالتنظيم أميرا من أمراء الحرب، يفتي، ويفصل في الأمور، لكنه رفض العرض، وأصرّ على جدالهم، وإقناعهم، فكان جوابهم مصادرة خطابه بأفعال كلامية، تحاصره بالاستفهام، والزجر، والأمر:

"- لماذا تصرّ على إيتعابنا؟ ألم يأتك أمرنا بالتخلي عن رأسك؟ ألم تتعب؟

- رد متعجبا، كيف! لم أفهم؟

- قالوا له: ألا تتخلى على هذه المهنة وتلتحق بنا؟!

- رد: إلى أين؟!

- قالوا: سنعلينا وسنكون فيها السادة، لكن يلزمنا قبل الوصول إلى ذلك قتل أغلبية هذا الشعب

الفاجر!

- قال: من أنتم؟!

- قالوا: ستقضي هذه الليلة معنا وستفهم.

ونزعوا عنه معطفه الجلدي وانسحبوا به.¹⁸¹

وتشدد الراوية على المستوى المحدود - من المعرفة - لكثير من أفراد الجماعات المسلحة المتطرفة، الشيء الذي يشعرهم بالقصور، والعجز عن الجدل، والحوار أمام الصحفي المثقف، ويتضح أن هذا الأخير ليس إلا أحد الجيران، وأصدقاء الدراسة القدامى من الذين نجحوا، وخلفوهم، مما يضاعف عندهم الشعور بالنقص، والمكابرة، والرغبة في الانتقام بتعمد المصادرة لخطاب الصحفي، وبتر مقوماته الحجاجية، والمصارعة إلى احتقار الآخر، وإهانته، وهو ما يشكل خرقا لقواعد الحوار الثلاث:

¹⁸¹ حكيمة صبايحي: رسائل، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص110.

- القواعد التفاعلية: يلتزم فيها كل طرف باحترام نطاق الآخر، والامتناع عن تهديد وجهه.

- القواعد البنيوية: تساعد على نمو الحوار، وتبادل التأويل أثناء نقاش القضايا المطروحة للجدل، والإقناع للوصول إلى التوافق (إثبات الحق، اتفاق أولي، مواصلة الحوار لاحقا...).

قواعد الإشراف التسلسلي: تخص آليات عمل الحوار المتعلقة بالفتح، والإغلاق، والرأب، فكل حوار يقتضي إشرافا مزدوجا، فهو من جهة يفرض افتتاح الحوار، واستئنافه بعمليات التبادل، والتأويل بين المتحاورين، ويحتم عليهم في الجهة المقابلة إنهاءه، وإغلاقه على استراتيجيات الحل، لذلك فكل مكون في الحوار يشكل حلقة في الإشراف التسلسلي، وذلك بتفاعله مع المكونات الأخرى.¹⁸²

والوحدات السردية التالية، بما فيها من مقاطع سردية مقتضبة، وقصّ نفسي، يتداخل مع الحوار، والحوار الباطني؛ ليضيء جوانبهما، ويفسح لهما المجال للبروز، والتعبير المباشر عن انقطاع التواصل الاجتماعي بين المثقف، والجماعات الدينية المتطرفة، واعتراض العوائق بينهما؛ هذه الوحدات السردية التالية جميعا تلخص اجتراف التعصب المذهبي على هدم القواعد التفاعلية، بما يعيق نمو قواعد البناء، والتسلسل، حيث يعمد الطرف المتعصب إلى تعليق الحوار، وحمله قسرا على الانغلاق قبل بلوغ حل مناسب، يعد نقطة، ظرفية أو دائمة؛ للتوافق، والتراضي، كما يوضحه هذا المثال:

"أخذوه مغمض العينين، مربوط اليدين، إلى بيت في الجوار حيث أسسوا" رابطة إبادة الذين ظلوا على قيد الإنسان".

بادروه: ماذا تقول؟!

رد: فيم؟!

قالوا: نريد أن نصلح ما أفسده الدهر.

رد: وما الذي أفسده الدهر؟!

قالوا: لا تتغاب.

وأضاف واحد يعرفه جيدا، كانا معا في نفس طاولة الدراسة وهو جاره جدارا لجدار: "أنت تعرف" رد متحمسا، كان يظن أنهم لن يؤذوه أبدا، فهم يعرفونه، لم يسئ يوما لوردة، وكان يؤمن أنّ الله

¹⁸²Jacques Moeschler: Argumentation et conversation, éléments pour une analyse pragmatique du discours, Hatier-Credif, Paris, 1985, pp 112-117.

لن يتخلى عنه أبدا، قال: ماذا تريدون؟ لماذا تشهرون هذه الأسلحة في أعمار الناس؟ لماذا تحصدونهم بالجملة؟!

وأسكتته صديقه سابقا: أقفل عفنك.

وقال لزملائه: دعوه يقضي هذه الليلة وغدا ننظر في أمره. وأقفلوا الغار عليه.

قال في صمته لوحده: لن يجرؤوا على فعل أي شيء، ثم "اللي ما في كرشو التبن ما يخاف من النار"، سأحاول معهم، سأتكلم معهم، لا بد أن يقتنعوا في النهاية، أن طريقهم مسدود، وأن الإبادة لن توصل إلا إلى الانتحار.

وظل يصلي: لن يتخلى عني الله.

لكنهم عادوا إليه وبادروه: ما رأيك؟! أنت تكتب لنا الفتاوى وتغير هذا الدين الذي يلبس رأسك وتكون فينا الأمير.

ولم يفهم شيئا... شعر للحظة أنّ دوره قد حان في مقصلة التخلف واتجه إلى جاره: ما الذي حولك هكذا؟! ماذا فعلت لك أنا؟

رد: تعال معنا وستفهم.

أجابه: إلى أين؟ إلى الموت؟ إلى الخزي؟ إلى أية عفونة؟

أسكت يا صاحب الشهادة العليا، أنت تعمل مع الخونة الذين جعلوني مسخرة التاريخ، وألصقوا بي لقباً عاهراً، وأبي مجهول الهوية. هذا المساء ستعود إلى بيتك، فكر وسنعود إليك. وخلفوه لظنونه: "ماذا ينوون".

قبل الفجر أغمضوا عينيه وربطوا يديه بسلك حديدي وحزام سرواله، وعلى بعد مائتي متر من بيته قال جاره: اذهب ولا تلتفت إلينا، سنعود إليك.

وقبل خطوتين أمره أحد الفئران: قف.

وتوقف ربّ الزمان، توقفت الريح، توقف الليل، توقف العمر وأطلق الفأر الحقيير رصاصتين، أسكنهما قفاه وسقط في دمه.

قال الفأر الحقير: كنت دائما الأفضل... الأكبر... قل لربك الآن يحبيك!¹⁸³

وعلى الرغم من طول هذا المقطع السردى المتنوع، فقد كان من الضروري إثباته كاملا؛ لبيان انسداد الحوار بين المثقف، والجماعات الدينية المتطرفة، ففي الوقت الذي كان فيه الصحفي يغالب خوفه، ويعزز ثقته بالله آملا إقناع من اغتالوه بالتراجع عن جرمهم، يعوّل في ذلك على براءته، وسابق معرفتهم به، ويستخدم معهم حوارا حجاجيا، يُعرف عند الفارابي بالمخاطبة الجدلية¹⁸⁴، التي يكون الغرض من ورائها مغالبة المخاطب بالاحتكام إلى المشهورات من الآراء، والأفكار (Doxa): قتل الناس وإبادتهم ظلم وجور (لماذا تحصدونهم بالجملة)، القضاء على الناس يهدد بزوال المجتمع، ولا يوصل إلى الحكم لأنه انتحار جماعي، وتهديم ذاتي (... وأن الإبادة لن توصل إلا إلى الانتحار).

لكنّ هذه المخاطبة الجدلية وجدت أمامها عقولا موصدة، وأفئدة قاسية، تحجرت على أفكارها الطوباوية، وراحت تحتال بكل مخاطبة سوفسطائية، "يلتمس بها أن يغلب المخاطب غلبة مظنونة بالأشياء التي يظن بها في الظاهر أنها مشهورة من غير أن تكون كذلك، ويقصد بها مغالطة المخاطب والسامعين، ويقصد بها التموية"¹⁸⁵ الذي يدّعي به المتكلم امتلاك المعرفة، والحكمة: الجهاد وإصلاح واقع المجتمع لإلحاقه بالسلف الصالح: (زيد أن نصلح ما أفسده الدهر)، وكذلك الدعوة إلى الجهاد، والالتحاق بأصحابه، والتخلي عن موالاة الكفار، والخونة: (ألا تتخلي عن هذه المهنة وتلتحق بنا؟!)، (اسكت يا صاحب الشهادة أنت تعمل مع الخونة...).

وهذه السفسة مرفقة بالتخويف، والتهديد، والإهانة، وشخصنة الأمور، وهي جميعا أفعال سلوكية، وشعورية، تشكل دلالات أساسية محفورة داخل بنية التعصب في شتى مفاهيمه، ومختلف أنواعه، حيث تظهر كمقومات ثابتة للتعصب في تعاريفه العديدة، وقد جمعها بعض الباحثين في نقاط ثلاث:

"أ- حكم لا أساس له من الصّحة، ويحدث من دون توافر الدلائل الموضوعية.

ب- مشاعر سلبية تتسق مع هذا الحكم.

¹⁸³ حكيمة صبايجي: م.س، ص 111-113.

¹⁸⁴ انظر: الفارابي: المنطق عند الفارابي، تحقيق رفيع العجم، ج 1، دار المشرق، بيروت، 1985، ص 57.

¹⁸⁵ م.ن: ص 57.

ت- تأكيد أغلبية التعريفات على التوجهات السلوكية حيال أعضاء الجماعات موضوع الكراهية.¹⁸⁶

2.2. الإجماع وأثره في الحوار وأخلاق العدالة

وهكذا، يلاحظ القارئ، بشيء من التركيز، أنّ المثقف المحايد المعتدل، لا حظّ له أيضا مع السّلطة المستبدّة، أو الجماعات المعارضة المتطرفة - وبخاصة ذات المرجعية الدينية- وحواره معها محكوم عليه بالفشل سلفا، حتى ولو استقدم لخطابه كافة أساليب الحجاج العقلي، والمنطقي، وحشد لها الأدلة، والمعايير الدامغة من الواقع، والتاريخ، والطبيعة، فهذا كله لا يجدي نفعا؛ وذلك لغياب معيار أخلاقي، لا غنى للحجاج، والحوار عنه، حصره "آبل" (Karl.O. Apel) في مفهوم الإجماع (Consensus) المرتبط بنظرية الحق، ومزاعم الصلاحة الثلاثة - أو الصلاحية في مراجع أخرى (Validité)- وهي: الحقيقة، المصدقية، والمعيارية.

وبموجب المبدأ الأخلاقي للإجماع، يكون كل طرف من أطراف الحوار ملزما، بالتزامن مع بسط الحجاج، بفحص مقولات الأطراف الأخرى حول الواقع المركب رمزيا، والقيام باختبار مزاعم الصّلاحة فيها، ومن ثمة الخروج بقرار نقدي - حكم قيمة - يبرر بالأسباب القبول بما تحيل إليه المقولات من المعنى - المحتوى أو المضمون- أو رفضه بأسلوب معلل دائما، و"عملية مثل هذه لا بد أن تفضي إلى عقلنة للتفاهم الخاص بالعالم المعيش، وعقلنة للعالم المعيش، على أمل أن لا توضع هذه الموارد ذاتها موضع مراجعة"¹⁸⁷، وهذا معناه أنه خلال العملية السابقة، يتوجّب على المرء، وهو يدافع عن أفكاره، ومذهبه الأيديولوجي مستخدما حقه في تسخير كل السبل، والمعايير الحجاجية، لإقناع غيره، أو تفكيك ادعاءاته؛ أن يعترف بحجية ما يقدمه خصومه من أدلة، وقرائن إذا توافرت لها الإثباتات العقلية، والمنطقية، والواقعية، والتاريخية، كاستخدام المواضع المشتركة، والمشهورات، والوقائع المادية الثابتة، أو

¹⁸⁶ سعيد إسماعيل علي: الحوار منهجا وثقافة، ط1، دار السلام، القاهرة، 2008، ص50.

¹⁸⁷ كارل أوتو آبل: التفكير مع هابرماس ضد هابرماس، ص34.

المتفق عليها في الماضي، أو الحاضر، وليس على المرء حرج في تبنيها، واعتمادها، والبناء عليها، حيث يحمل فعل الكلام في الحجاج طابعه المعياري - بما أن المعيارية ركن أساسي للصلاحة- وينفتح مُسبقاً على "بنية المساواة بين الحق والتضامن (المسؤولية المشتركة) الخاصة بوضعية لغوية مثلى، ومن ثمة لجماعة تواصلية مثلى" ¹⁸⁸.

والمقصود بلفظة "مثلى" - هنا - استكمال الشروط القياسية من ظروف، ومقامات، ووضعيات مناسبة، طبيعية كانت، أم اجتماعية إنسانية؛ لإنجاح التواصل، حيث يتحوّل الإجماع -التوافق- بفضل المعيارية إلى حافز واقعي، على الرغم من اتسامه بالبعد المتعالي، وهو بُعد ميزته الثبات، والديمومة مقابل تغيرات الجدل، والحوار، وتقلباتها تبعاً لعوامل التغير في السياقات الاجتماعية، والثقافية. وتكمن دافعية المعيارية - كحافز واقعي - في إعداد أرضية مسبقة من التكافؤ بين أطراف الحوار، قوامها الحرية، والعدالة، ويمتلك فيها كل طرف قوتين أخلاقيتين:

- قدرة الحس بالعدالة، ومنطلقها مبادئ العدالة السياسية، وهي مبادئ، تتحقق بالممارسة الفعلية، والتطبيق القائم على الفهم؛ لتلبية شروط منصفة للتعاون الاجتماعي.
- قدرة على تحصيل مفهوم للخير، ومراقبته بالمراجعة النقدية، والمعانة العقلانية، وتتمثل هذه القوة في اعتماد قائمة من المقاصد الاجتماعية لكل ما يعده الفرد، والمجتمع نافعاً، وذا قيمة نوعية بالنسبة إلى الحياة. ¹⁸⁹

ولهاتين القوتين بالغ الأثر في تحديد القيم السياسية للعدالة كإنصاف، بوصفها مفهوماً سياسياً، فالقوة الأولى تنظم صنفاً أول من القيم السياسية، يتعلق بقيم العدالة السياسية، ومبادئ العدالة الأساسية، ومنها الحق في المساواة السياسية، والمدنية، والتكافؤ في فرص النشاط العلمي، والاقتصادي، والسياسي، والإنصاف الاجتماعي الذي يضيق من حالات اللامساواة الاجتماعية، ويجعل تفاوت الفرص فيها استثناءً طبيعياً (موروثاً، أو مكتسباً)، أو عارضاً (بسبب الحوادث، والأمراض، أو الموت مثلاً).

¹⁸⁸ م.ن: ص35.

¹⁸⁹ انظر: جون رولز: العدالة كإنصاف، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009، ص112.

أما القوة الثانية، فهي تنظم صنفاً آخر من القيم السياسية، تمثله قيم العقل العام، وتدور حول الاستخدام المناسب لطاقت العقل في الأحكام المنطقية على الأشياء، والظواهر، والأنشطة الاجتماعية، والإلحاح على العقلانية في توظيف الحجاج، والأدلة، والمعايير العلمية، وطرائق المعارف في المعالجة الموضوعية؛ لما لهذه العقلانية من نتائج ملموسة في بلوغ الغايات، والمقاصد الاجتماعية المسطرة، و"حل المسائل السياسية الأساسية بطرق معقولة وعقلانية يوافق عليها الآخرون باعتبارهم أحراراً ومتساوين."¹⁹⁰

وفي إطار قوى الأخلاق، ونظرية الحق، ومزاعم الصّلاحة، والاعتراف بمبدأ الإجماع؛ يجد خطاب المثقف مسلوكاً إلى التفاعل، والتأثير، محمياً بالقيم السياسية للعدالة من حرية، ومساواة؛ ليعبر عن مواقفه، وقناعاته دون التعرض للضغوط، أو الخطر، فيضمن بذلك حق الذات في إبراز اختلافها، وإقامة حجتها، ووجهة نظرها الخاصة، ويحافظ على تقييد حقها، في الآن ذاته بحق الآخر، سواء أكان ذاتاً فردية، أم جماعية، في نيل اعترافها بكل ما يشكل قاسماً مشتركاً من عقلنة الواقع المعيش، إذ "ينبغي على الأطراف أن تختبر في المحاجة الأخلاقية ما هو جيد إلى حد ما بالنسبة إلى الجميع، لكن قبل ذلك يجب أن يكون واضحاً لديهم ما هو جيد بالنسبة إليهم ذاتهم وإلى كل واحد على حدة في سياقهم."¹⁹¹ وهذا الطرح النظري، لمسألة الأخلاق ومعاييرها في ضبط المفهوم السياسي للعدالة، يجد تطبيقاته، وتمثيلاً له الواقعية في الدول الديمقراطية بدرجات متفاوتة، وعند استلهامه في تحليل التخيل السردى لقصص العنف والمنفى، وهي توهم بواقعية سياسية معينة، يلاحظ أنّ خطاب المثقف، الذي يكابد تمهيش المجتمع، ويُسحق صوته بين استبداد السلطة، وعنف المعارضة المسلحة المتطرفة، لا يمكن له أن ينجح في تمرير حججه العقلاني، وإقناع المجتمع، والأطراف المتصارعة على حكمه، بالتعقل، والحوار، والمبادرة إلى التنازل؛ للشروع في تغيير إيجابي، يرضي أطراف النزاع جميعاً.

¹⁹⁰ م.ن: ص 224-225.

¹⁹¹ يورغن هابرماس: الدين والعقلانية، نصوص وسياقات، ترجمة حسن صقر، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 2016، ص 182.

3.2. أشكال التعصب وخطاب المثقف في المتخيل السردي

ومن خلال العينات القصصية المدروسة - وكثير منها لم يشملها التحليل أيضا- يُعزى فشل خطاب المثقف، وعجز حجاجه عن الإقناع، والتأثير إلى عاملين حاسمين، لا علاقة لهما في الغالب بمقدرته على الحجاج، واستخدام المعايير العقلية، والمنطقية، لكونها على صلة بالتنظيم الاجتماعي، ومعايير الأخلاق:

1- شيوع الاستبداد، وغياب العدالة بالمفهوم السياسي للكلمة، وهذا معناه افتقاد قوتها الأخلاقيتين: قدرة الحس بالعدالة لتنظيم قيم العدالة السياسية، ومبادئها، وبخاصة في التجارب، والتطبيقات الفعلية بين أفراد المجتمع، ومؤسساته؛ وقدرة تحديد مفهوم الخير التي تنظم العقل العام في عمليات التواصل، والحجاج، والمراجعة العقلانية لكل ما من شأنه أن يشكل منفعة اجتماعية، أو مصلحة عامة؛ لإرساء المعايير العلمية، وتحكيمها في شؤون الحياة.

ويلاحظ أنّ أغلب القصص المدروسة التي عالجت علاقة الشخصيات بالسلطة، تركز على عامل الاستبداد في تسطح الحياة الاجتماعية، وتهميش الطّاقات المعرفية، والثقافية، وتعطيل الخطاب النقدي للمثقف، والحيلولة بينه، وبين إحداث الوعي، والتغيير في الطبقات الاجتماعية، يسري هذا الحكم على أغلب قصص السعيد بوطاجين في المجموعات القصصية الخمس، وقصص حكيمة صبايحي، وقسما كبيرا من قصص بشير مفتي، وبعض قصص الخير شوار، يوسف بوذن، وفاطمة غولي.

وتشير هذه القصص عموما إلى أن العدالة الاجتماعية ليست شعارات، ترفعها السلطة، ويتغنى بها الموالون لها في المجتمع؛ لتضليل البقية الغاضبة، أو حجب الوعي منها، حيث تكشف القصص عن شروخ كبيرة داخل المجتمع، وتباينات خطيرة بين طبقاته المتنافرة، تكشف عن حاجة ماسة إلى مشروع مجتمع حقيقي، يتوافق عليه الجميع، وتضمن فيه السلطة - عبر مؤسسات المجتمع- عدالة وظيفية للشخصيات، تعيد إليها ثقتها الغائبة في مفهوم المواطن، وحقوقه الأساسية مقابل ما عليه من التزام بالواجبات، والضوابط، والقوانين.

2- غلبة التعصب على أشكال التواصل في العوالم المروية، حيث تجمع قصص الحرب والعنف والمنفى على إدانة مظاهره المادية، واللفظية، وإعلان حالات انسداد حادة، وصلت إليها العلاقات الإنسانية بين الشخصيات في أشكال تواصلها، بوصفها أفراداً مندمجين في مجتمع تخيلي، من جهة، وبين المجتمع في غالبته، والسلطة القائمة، بوصف طبقات اجتماعية عديدة تقوم بمعارضة طبقة نافذة في المجتمع، تتولى الحكم، والإشراف على التسيير داخله، من جهة أخرى، ويمكن أن يمثل لهذا الانسداد الاجتماعي بالحوارات الكثيرة المفرغة من التواصل، كما يلاحظ ذلك في قصص السعيد بوطاجين، وبعض قصص الخير شوار، وفاطمة غولي، أو هيمنة الحوار الباطني بنوعيه على مساحات واسعة من الأنسجة السردية، مقابل ضآلة الحوار بين شخصيتين، أو أكثر، بما يوحي بغياب التواصل، أو اليأس من جدواه، بالنسبة إلى شخصيات هامشية، فقدت الأمل في نفسها، بعدما فقدته في الآخرين، فانسحبت إلى عوالمها الداخلية، منكفئة على نفسها، تتأمل انهيار القيم الاجتماعية في شرود، وذبول، أو تعلن هروبها، وانسحابها من واقع تخيلي، يحرمها من الانطلاق، ويقمع حريتها، وحقوقها الأساسية. والحوار المفرغ من التواصل، والحوار الباطني، كنسجين سرديين ينقلان أقوال الشخصيات، هما المظهران الأساسيان لانسداد قنوات العلاقات الاجتماعية بين الشخصيات، وتفكك الروابط التفاعلية بينها، ويكثر الحوار المفرغ في القصص المروية بضمير الغائب، بينما يشيع الحوار الباطني في السرد بضمير المتكلم، ولعل هذا الإضراب عن التواصل يعكس بجلاء أزمة الحوار في السوق اللغوية للمحكي، حيث تتواجه أطراف الصراع، ممثلة في خطاب المثقف، وخطاب السلطة، وخطاب المعارضة المسلحة المتطرفة، وهذه الأزمة ليست إلا محصلة لتعصب الطرفين المتناحرين: السلطة والمعارضة، وانتصاب خطاب المثقف للتوسط بينهما، لا يفلح في التأثير عليهما، أو تعديل مواقفهما؛ لثنيهما عن إيراد المجتمع مواطن الهلاك بالحرب الأهلية، والتشرد، والدمار.

وفي حالة كهذه، من السهل القول إن المثقف قد فشل في أداء وظيفته - وظيفة المثقف - والتساؤل بحيرة: لم يحتنق صوته، وخطابه في محاجة خطابات أخرى، قد يفوقها رزانة، وتعقلاً، فيغلب على أمره حيناً، أو يمتنع صوته عن الصدور، والتفاعل أحياناً، فيغلب مرة أخرى بيأسه، وفنوطه من محاولة التغيير.

لكن العودة إلى أدبيات الحوار، والحجاج، تجعل القارئ، يترث، ولا يستعجل الحكم بسلبية المثقف، واحتمائه - كما أشيع عنه - بغروره المعرفي، وادعاءاته بتصدر الأدوار النضالية في الذود عن الحق، والخير، والأخلاق.

وهذه العودة من شأنها أن تؤكد للقارئ - كما بين ذلك "آبل" و"هيرماس" - أن تعصب طرفي التناحر الكامن في خطابي السلطة، والمعارضة، يثبط خطاب المثقف، وذلك بإسقاط المعيار الرديف للحجاج، وآلياته، وهو المعيار الأخلاقي متمثلاً في الإجماع (Consensus)، حيث يحرم التعصب خطاب المثقف من بناء تواقفات مع الخطابين الآخرين، تتشكل من كل دليل، أو فكرة مشتركة، أو مشهورة (Doxa)، أو موضع مشترك، مما يملك مزاعم الصلاحية، ويحظى بقبول الأطراف جميعاً، ويصلح لأن يكون جسوراً تمتد بين خطاباتها؛ لمنحها قابلية الوصول إلى نتائج ظرفية مؤقتة، أو إتاحة وصلة لها من أجل استمرار الحجاج، والحوار في المستقبل.

وهكذا، فتغيب التعصب للإجماع يحرم المثقف من إنفاذ خططه، وإعمال حججه، ومن ثمة يظل معروضاً في السوق اللغوية كالبضاعة المزجاة بلا جدوى، لا يتمتع بالتقدير، واحترام الوجه (Face)، ولا يستطيع أن ينتزع اعترافاً من محاوريه، وهم يسارعون إلى إبطال الإجماع، وهدم روابطه بالسفسطة، ونقل الخصومة إلى المسائل الشخصية، وتوجيه التهم، وإشاعة الأكاذيب؛ لصرف الرأي العام عن التأثير بقوة الحجاج، وتماسكه.

4.2. المثقف بين التعصب المتوحش والتعصب المذهبي

لقد كان على المثقف في سرديات الحرب، والعنف، والمنفى أن يتصدى لتعصب السلطة، وهو تعصب متوحش (Intolérance sauvage)، فكانت النتيجة تعرضه إلى الرقابة، المضايقات، والاستنطاق التعسفي، والسجن، والتعذيب (عبد الوالو في قصة الوسواس الخناس، عبد الله اليتيم في قصة خطيئة عبد الله اليتيم، عبد الرصيف في قصة اعترافات رواية غير مهذب، طارق عبد الرحيم في قصة أزهار

الملح... عند السعيد بوطاجين)، قصصّ الفنتازيا والعجائبية عند الخير شوار... قصة مدينة الآخريين ل بشير مفتي التي تتضمن اغتيال الصحفي وخيانة المحقق...

وفي المحاورات التي تعرضها سرديات الحرب، والعنف، والمنفى بين المثقف، والسلطة ممثلة بأحد أعوانها (قاض، شرطي، مخابرات... إمام)، وتحت ظروف التهديد، والقسر؛ تستيقن الشخصيات من تعصب السلطة، ومسارعتها إلى مصادرة كل ما من شأنه أن يمثل في نظرها تهديدا لبقائها (كتب، أفكار، ممارسات)، ويمثل الحبس خطوة متوسطة التصعيد في ضرب الحصار على الأفكار، وأصحابها، وإبقائهم بمعزل عن بقية أفراد المجتمع، على أنّ الاغتيال يبقى حلا أخيرا، تستدعيه السلطة بعد فشل محاولاتها "السلمية"، إذا استشعرت خطرا كبيرا من أصحاب الأفكار، لذلك ف"المثقفون لا يستطيعون مقاومة التعصب المتوحش لأنه في مواجهة الحيوانية الصّرفة الخالية من الفكر، فإن الفكر يكون أعزل مجردا من التأثير."¹⁹²

أمّا تعصب الجماعات المعارضة المسلحة، وبالتّظر إلى كونه يتخذ الدين مرجعية وغطاء، فهو تعصب مذهبي (Intolérance doctrinale)، يعتمد في رؤيته على الثنائيات القطبية، وبها يصنف الناس، والظواهر، لذلك فكل من يشايح السلطة عدو، وكافر، ومن يعمل في أجهزة الدولة، وبخاصة في الجيش، والأمن، والصحافة، ويفرض الالتحاق بالمعارضة المسلحة، فهو تابع للسلطة، مهدور الدم إذا لم يتخل عنها، وهذا ما يفسر اغتيال الصحفي في "قصة حب" لحكيمة صبايحي، واغتيال صاحب الوراثة في قصة "عبد النور" لفاطمة غولي؛ لعدم امتثاله لأوامر، وتهديدات صادرة من جماعة معارضة مسلحة، تحظر قراءة الصحفي، وتمنع بيعها في الأكشاك، والوراقات، وما خلفه ذلك من صدمة في باطن الشخصية الراوية، كسرت نفسها المثقفة، وجعلتها تتردد على قرطاسية "عبد النور" الموصدة، وهي ذاهلة، لا تصدق ما يجري.¹⁹³

وكما لوحظ في تحليل عينات السردية من "قصة حب"، فإن التعصب المذهبي يستخدم في إضفاء الشرعية على ممارساته دارة حجاجية مغلقة، تشبه آلياتها القياس الأرسطي، في تضمن مقدماته للنتائج النهائية، حيث تنحصر منظومته المرجعية النظرية في الأدلة التقلية من قرآن كريم، وسنة شريفة، كما

¹⁹² Umberto Eco: Cinq questions de morale, pp 145-146.

¹⁹³ فاطمة غولي: كما لو أن...، ص 53-55.

ينحصر نموذجها السلوكي الاجتماعي في عمل الصحابة، أو السلف الصالح عموماً، والفترة الذهبية العائدة للقرنين الهجريين الأول والثاني، وتعاليم التعصب المذهبي تقتضي العودة إلى الماضي من وجهة نظر ارتدادية قهقرية؛ للسير على نهج الأوائل في كل مظاهر الحياة، والاقتداء بهم في المظهر، والملبس، والمأكل والمشرب، وسائر أنماط النشاط، إلى غاية الجهاد، وإقامة دولة الإسلام، ومحاربة كل من يرفض قيامها، ويناصبها العداوة.

وقد تحوّلت هذه الأفكار، والقناعات عند أصحاب التعصب المذهبي إلى عقيدة راسخة، لا تنزعج بتوالي الأحداث، والتجارب، وهم مستعدون للقيام بأي شيء، يدفعهم إلى الأمام، ويقربهم من أهدافهم، مثلما هم متأهبون للقضاء على كل من يعتقدون أنه يعترض سبيلهم، ويحول دون بغيتهم؛ لذلك عندما "يفكر المثقفون في منازلة التعصب المذهبي، يكون الأوان قد فات؛ لأنّ التعصب عندما يتخذ مذهباً، تكون الفرصة قد ضاعت لمحاربتة، وأولئك الذين يتصدون له، يتحولون إلى أوائل ضحاياه."¹⁹⁴

على أنّ الشخصيات المثقفة باتت على وعي تام في المروي، بأنّ خطاباتها الحجاجية الموجهة إلى السلطة، أو المجتمع، لم تعد تجدي نفعاً، وتعطلت وظيفتها، وغدت شبه مفرغة من المحتوى والصلاحية، بما تروجه السلطة عنها من سفسطة، وإشاعات، تتجه إلى الإعلان عن نهاية المثقف، وعدم الحاجة إلى وصايته، ورقابته على المبادئ، والأخلاق، ونكران الإجماع كميّار أخلاقي، يتيح له المناسبة لبناء حوار إيجابي، يلزم الخطابات الأخرى بالتجاوب، والتفاعل المثمر، وقد ساهمت خيانة قسم من المثقفين أنفسهم، ممن كانوا يتظاهرون بأداء الأدوار الرّسالية، أو من الفاشلين الذين أغرّتهم السلطة بالمناصب؛ للتشويش على المثقف الحقيقي، حيث عمقوا أزمته، وألبوا عليه الرأي العام، فأصبح غريباً مهمشاً، تتقاذفه الفضائات النابذة حيثما حل، وانتقل، أو أرغم على الحلول، ولم يختلف السجن في نظره عن البيت، أو المقهى، أو الجامعة، فالفضاء مكبل أيضاً، وعاطل عطالة الشخصيات، وهي تنن تحت وطأة الفقر، والبطالة، والظلم، وافتقاد الحرية، والكرامة الإنسانية، وقد بلغ التوتر ذروته بما أشاعه التعصب من فتنة، أصبح فيها وعي المثقف مشدوداً بين استبداد السلطة، وإرهاب الجماعات المتطرفة، إذا سلم

¹⁹⁴ Umberto Eco: Op. Cit, p 146.

من أذى الأولى، لم ترجمه الثانية، وحسبته على الأولى، ساعية إلى القضاء على خطابه، بل وإعدامه للتخلص منه.

3. المثقف وخطاب الحب البديل

ومن القصص التي تعكس بيروقراطية الإدارة، وعرققتها للنشاطات العلمية، والاجتماعية، يلمس القارئ نوعاً من القصدية لدى السلطة في استبعاد الكفاءات، والإطارات العلمية، وعدم الحرص على نوعية التكوين، والتأطير في الجامعة، مما ساهم في انخفاض المستوى العلمي، وتدني الأخلاق المهنية، كما يلاحظ ذلك في:

- قصة "السيد صفر فاصل خمسة" من مجموعة "ما حدث لي غدا" للسعيد بوطاجين.
- قصة "تفاحة للسيد البوهيمي" من مجموعة "وفاة الرجل الميت" للسعيد بوطاجين.
- قصة "وازنة" من مجموعة "وفاة الرجل الميت" للسعيد بوطاجين.
- قصة "اعترافات الحائط القديم" من مجموعة "وفاة الرجل الميت" للسعيد بوطاجين.
- قصة "37 فبراير" من مجموعة "اللعنة عليكم جميعاً" للسعيد بوطاجين.
- قصة "رسائل" لحكيمة صبايحي.
- قصة "مدينة الآخرين" من "مجموعة شتاء لكل الأزمنة" لبشير مفتي

وفي مجال القضاء، تمثل قصة "خطيئة عبد الله اليتيم" نموذجاً للقاضي الفاسد، الذي يقف ظهيرا لسلطة فاسدة، يعمق جراح المثقف، ويزيد يقينه في ابتعاد العالم المروري عن الطريق السوي لعدالة اجتماعية، تتعدى الشعار إلى التطبيق.

1.3. الشخصيات الهامشية ترفع شعار الحب

ولأنّ الحجاج لم يعد كافياً، بآلياته ومعاييره؛ لمقاومة خطابات الآخر الجانحة نحو التطرف، والتعصب، وتغييب العامل الأخلاقي للحجاج متمثلاً في الإجماع؛ بات لزاماً على المثقف أن يستعين بخطاب آخر؛ لأداء وظيفته، ومؤازرة خطابه الأساسي القائم على الحجاج، فلم يجد أفضل من خطاب الحب، وشعار الحب فوق الأخلاقي، يقدمهما هبة للمجتمع أولاً، ثم لأصحاب الخطابات الأخرى من سلطة، ومعارضة مسلحة، يروم بذلك رأب خطوط التواصل المتصدّعة بين الأطراف، ووصل ما انقطع منها، وكذا التقليل من مستوى التوتر المستقر بين الذات، والآخر بفعل حملات الكراهية، والجفاء، والتشويه.

وبرفع شعار الحب، يكون المثقف قد دشّن حملة متجددة؛ للدعوة إلى الأخلاق، وفوق الأخلاق قصد تهيئة فرصة للذات، كما للآخر، من أجل التأمل، والتعقل، ومراجعة النفس، والتفكير في مصير عالم متخيل، تنذر مصادرتة للإجماع باستسلامه إلى نوع من التقويض، والتدمير الذاتي، كما يرى ذلك "آبل" في حديثه عن المناقشة الحجاجية، وتعليقه على الأخلاقية، وتجذرها في قلب كل نشاط التواصل¹⁹⁵.

وفي قصص العنف والمنفى، تظهر الشخصيات الهامشية، وهي تقاوم عزلتها في العالم المروي، وتحاول رفع صوتها الموجوع، وهي تتن محاصرة بين قمع السلطة، وإرهاب الجماعات المتطرفة، مطالبة ببذل الحب، والعودة إلى منابعه الفطرية في القلوب، والنفوس، وكسر الحجب المتراكمة حولها من رواسب التعصب، والتحجر، والقسوة، وكل ما يحول بينها، وبين التسامح، والعطف، والرحمة، بل إنّ الشخصيات الهامشية، وهي تعلن تضامنها مع ضحايا العنف، والحرب، تعرب عن قلقها من انحسار الحب إلى أضيق حدوده، وتعبر عن صدمتها، وهلعها، وهي تستشعر الخوف من انقراضه في عالم متخيل، مندفع نحو التفكك، والدمار...

¹⁹⁵ انظر: كارل أتو آبل: التفكير مع هايرماز ضد هايرماز، ص 21-38.

ومن ذلك ما رصدته الراوية من افتتاحية للمودّة، والحب، صدرت بها قصة "حنان" قبل أن تشرع، وقلبها ينفطر حزنا وكمدا، في سرد وقائع آخر يوم من حياة زميلة لها "حنان"، أصرت على مواصلة الدراسة، فاغتالتها الجماعات المسلحة انتقاما من عصيان أسرتها للتعليمات، حيث قالت: "أمد لها اليدين هذه الرفيقة، والتي ذبلت الآن في حنو حزين.. أمد لها القلب النابض الحزين"¹⁹⁶.

وفي قصة "قصة موت" تتحدث الرواية عن مجازفتها بحياتها في سبيل الحب، وبحثا عن تحب، حيث تخلفت عن ملتقاها العلمي، وتظاهرت بمرافقة صديقة لها، تنشأ استكمال ملفها الإداري في إحدى المدن الساحلية ذات التضاريس، والمسالك الوعرة الخطيرة إبان الحرب الأهلية، وزمن الإرهاب، فكانت هذه المدينة موعدا أحادي الجانب للقاء حبيب، لا يدري به، وقد اختبرت الرواية في هذه المغامرة رعب الموت على أيدي الجماعات المسلحة، ورعب هيمنة ذكورية، تهدد بالتحرش، والاعتصاب كل نسمة أنثوية، تعبر الدروب المقفرة، لولا فرق الأمن المنتشرة هنا، وهناك... وقد نعت الرواية على نفسها ضياعها في العالم موبوء بالشور، تجرد من مبادئ الإنسانية، وقيم الأخلاق، فبات الموت مطلبا للخلاص، وبات البحر مغسلا للروح من خطايا الإنسان، وجرائمه: "ألستُ جديرة بمدّ يدي من بؤس هذا العالم الغارق في عوراته كأنه يعبدك [يستعبدك] إذ يخلقك ذميما، عصيبا، متطرفا، حقودا، متسلطا ولا علاقة لك بالحب والمودة والطيبة"¹⁹⁷.

ومثل هذا الحديث، عن افتقار العوالم المروية إلى الحب وحاجتها إليه، يتردد كثيرا، سواء في الحوار الباطني المباشر، أم غير المباشر، وبخاصة في القص السير ذاتي الموسوم بضمير المتكلم، وقد يبلغ الجزع من اضطهاد التعصب لأشكال الحب حدًا، يصل إلى نوع من الهذيان السوداوي المصاحب عادة للمواضيع الحميمة المفقودة، عندما تقرر الذات المكلمة الكتابة عنها؛ لاسترجاعها في حركة من حركات التّسامي، كحال ما كتبه الشخصية الراوية في "قصة حب" إثر اغتيال الجماعات المسلحة صديقتها الصحفي، فكان خطابها رسالة وداع إلى حبيبها الراحل، تنهمر سيلا من التراكيب، والتعابير المحمومة بالأهواء، والمشاعر، وتتداخل فيها الأفكار، والمواضيع على غير هدى كتداخلها في الانفعالات، والحالات النفسية التي ولدتها.

¹⁹⁶ فاطمة غولي: كما لو أنّ...، ص 79.

¹⁹⁷ حكيمة صبايحي: رسائل، ص 132.

ولأنّ ما تبذله الذات في عاطفة الحب يمثل جوهرها ما تفتقر إليه - بحسب جاك لاكان - فإنّ الشخصية الراوية في "قصة حب"، وبسبب الطابع غير الرجعي لما تمّ فقده في حبيبها الصحفي المغتال - غياب المعرفة بالفقد - تكتسب وظيفة أخرى، تجعل منها - هي أيضا - فقدا آخر بالنسبة إلى الصحفي القتيل، ومعناه أنّ الفقد متبادل بغض النظر عن الحياة، والموت، فقد فقدها هو أيضا مثلما فقدته، ويمكن ترجمة الفقد الخاصّ بالصحفي بأنّ الراوية كانت أثيرة لديه، عزيز على نفسه فراقها، ولازمة بالنسبة إليه، ومن ثمة فهي فقد آخر له¹⁹⁸، وهذا الازدواج في الفقد يظهره المقطع التالي:

"(يوجعني أننا منفصلان دائما، يوجعني أنه حتى الحب لا يحصننا ضد الموت..

عليّ هذا المساء أن أقول لنفسي قد مات..

عليّ أن أسقط ما تبقى من دموع وأخرب ما تبقى من أمل فأنا أعرف أنك لا تنوي العودة.

وكم هو جارح أن يرى العالم جرحك يا أم الجراح!؟)

(إني أؤرخ للجنون، ما من أحد يموت إلا وأكون السابقة!!)

(لن تراني أمك.. لن أرى بيتك وأشياءك.. أنا لست موجودة إلا في ذاكرتك التي فقدتها قبل أن

تدخل مسكنك الجديد والدائم: القبر)

(ليس بي موتك، ليس بي موتي، ليس بي موت الوطن..

ليس بي موت البشر، كل البشر، ليس بي موت من أعرف أنه لا بد فان، لكن ما بي أخطر:

أخاف أن يكون الله قد مات!!)."¹⁹⁹

وللقارئ بعد ذلك أن يجتهد في تخلص مقولة (الخوف من موت الله) من الشطط الفكري والديني،

وتأويلها بما يتلاءم، والسياقات الاجتماعية، والثقافية الحاضرة في القصة كالسلوك بها نحو دلالة رمزية،

تتجه إلى الخوف من سقوط القيم، والمبادئ، والمعايير الأخلاقية، وانفلات العالم، وشيوع الفوضى،

وجفاف النفوس من مشاعر إنسانية معينة كالحب، والرحمة، والتسامح... الخ.

ويعزز اللجوء إلى تأويلات القارئ لشفرات الخطاب المضاعفة ذات الأبعاد الثقافية، والفلسفية -

بإعادة تفكيكها لتفادي الدلالة التقريرية - كون الاعتماد على سياقات إنتاج الخطاب، وصلته بالكاتب

¹⁹⁸ Jacques Lacan: Livre X, l'angoisse, Editions Seuil, Paris, 2004, p 166.

¹⁹⁹ حكيمة صبايحي: م.س، ص 120.

الواقعي، غير كاف؛ لإعادة استخلاص المعنى من تصوّرات القارئ عن الشخصيات، والوقائع، على الرغم مما تُغري به علاقة "قصة حب" بالسيرة الذاتية لحكيمة صبايحي من مرجعية موهمة بالحقيقة، ومطابقة مخادعة.

ومثل ذلك، لا تجدي المبالغة في الاقتصار على السياقات النصّية، والوقوف عندها تماشياً مع فكرة موت المؤلف، إذ بات من الجليّ أنّ "الظاهرة الأدبية ليست في المؤلف، كما ظن النقاد زمناً طويلاً، ولا في النص المعزول، بل هي في جدلية بين النص والقارئ."²⁰⁰

2.3. خطاب الحب والعتبات الموازية

ومن ثمة، ولاستيفاء مزيد من الفهم عن خطاب الحبّ في قصص الحرب، والعنف، والمنفى، لا مناص من ربط السياقات الداخليّة للقصة بما يراكمه الكاتب حولها من عتبات، تتخذ وظيفة تشاكل، ومماثلة، وتهدف إلى إضاءة العمل الأدبي بالتقديم، أو الشرح، والتوضيح أحياناً، وبالتلخيص، أو الاختزال أحياناً أخرى، حسب الحاجة إلى ذلك، حتى يتسنى للعمل الأدبي اكتساب معقوليته في ارتباطه بسياقات إنتاجه، ومحافظة على خطوط التماس المنطقية بين الأسباب، والنتائج، واحترام تسلسلها، وإن كان ذلك لا يبرهن فلسفياً على الواقع، وكذا الحرص على صلة هذا الأخير بالتخييل؛ للمراوحة بين الجزئي، والكلّي، بين الحياة الواقعية، واحتمالات وجودها، واستنساخها في تجارب الماضي، والحاضر، ونوعية الخطابات التي تصدرها، على الرغم من الحدود الفاصلة بين الواقع، والتخييل، إذ "التخييل لا يكتشف الحقيقة من خلال محاكاته للحياة، كما أنه لا يخدم غاية مفيدة إن قام بذلك"²⁰¹.

²⁰⁰ ميكائيل ريفاتير: "الوهم المرجعي"، ضمن كتاب رولان بارت وآخرون: الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي، ومحمد معتصم، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص45.

²⁰¹ جون هالبرين: نظرية الرواية، ترجمة محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981، ص432.

ويلاحظ أنّ عددا معتبرا من القصص عند السعيد بوطاجين، وحكيمة صبايحي، وفاطمة غولي، وبشير مفتي، والخير شوار، ويوسف بوذن؛ قد انبثق إفرانزا للعشرية السوداء في الجزائر، وجاء تخطيا (Discursivisation)، وردّ فعل على ويلات حرب دامية، عانت فئات المجتمع فيها من المجازر، وأشكال العنف، واحتجز فيها الإنسان بين قمع السّلطة، وإرهاب الجماعات المسلحة، وامتدت تأثيراتها، وتداعياتها إلى أشكال التعبير الأدبي، ومن ثمة كانت لها انعكاسات في القص السير ذاتي لهؤلاء الأدباء، وبخاصة من كان منهم على صلة مباشرة بالوقائع الأليمة التي خلفت جراحها، وآثارها عميقة في التجربة الشخصية، والحياة الفردية لكل أديب على حدة، فضلا عن التأثيرات، والتصدعات الاجتماعية الكبرى. وعلى ضوء هذه الصلة بالحقيقة التاريخية، تتقلص المسافات السردية كثيرا بين الكاتب الحقيقي، والمستويات التخيلية الخاصة بأعوان السرد، من كاتب ضمني، وراوٍ، وشخصيات فاعلة، تتماهى مع الراوي عادة في القص بضمير المتكلم، وهؤلاء الثلاثة جميعا قد يلتبسون جميعا بالكاتب الحقيقي، ويتداخلون معه، ف"هذا المؤلف يتحوّل إلى سارد لأنه سيخضع مروياته لمقتضيات الفن والكتابة حتى يصل إلى مخاطبه وبالتالي فنحن في السيرة الذاتية إزاء مقامين متطابقين: مقام السرد ومقام الكتابة"²⁰²، وإن كان الدرس السردية، بصرامته المنهجية، يميز تميزا دقيقا بين شخص الكاتب الواقعي، والشخصيات الورقية التخيلية، وذلك بإبقائه خارج العمل الفني، وإعفائه من وضعيات المسؤولية، والمتابعات القانونية، والمشاركة في أطوار مغامرة خيالية، تخوضها شخصيات تخيلية، وإن مثلته إحداها بالتجسد في خطاب الحكاية.

ومع ذلك كله، وعلى الرغم من استبعاد اسم الكاتب الحقيقي مبدئيا خارج العمل الفني، إلا أنه في كتابات الذات، ومنها السرد السير ذاتي في قصص الحرب، والعنف، والمنفى، يستحوذ على وضعية ملتبسة، بسبب ازدواجيتها، وتوازنها القلق المتردد بين الدّاخل، والخارج، حيث يتراءى اسم الكاتب في كل مرّة، "وكأنه حاضر يضع بصماته على حواف النص، أو يكشف- أو يشخص على الأقل صيغته في الوجود (...)" ويشير إلى وضعيات هذا الخطاب داخل مجتمع ما وثقافة ما.²⁰³

²⁰² محمد الباردي: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 97.

²⁰³ ميشيل فوكو: "ما معنى مؤلف؟" ضمن كتاب ل تودوروف وآخرون: القصة- الرواية- المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1997، ص 205.

ومن أشكال طواف الكاتب الحقيقي على حواف النص، ما يصادفه القارئ من تصديرات بدئية (Epigraphes liminaires) غايتها اختزالية، أو تحفيزية، تستخدم لاستشراف أفق التوقع، وهي الغالبة في قصص الحرب، والعنف، والمنفى، إلى جانب بعض التصديرات الختامية (Epigraphes terminales) التي تذيّل النص الأدبي، وتشكل خلاصة له، وكلمة ختامية تعلن عن بلوغه حدّ النهاية.²⁰⁴

ومن هذه التصديرات البدئية ما يتواجد من شواهد (Citations)، تتقدم نصوصا محيطة (Péritextes) للقصص في الأمثلة التالية:

- 1- الحكمة الجزائرية الشعبية والقائلة: "العام اللي يروح خير من العام اللّي يجي"، التي صدر بها الخير شوار قصته (ذكر حكاية بني لسان) من مجموعة "مات العشق بعده"، ص 81.
- 2- مقولة لـ"مارسيل أشار": "هناك نوعان من الناس، الأوّل في السّجن والثاني ينبغي أن يكون فيه"، وضعها يوسف بوذن في صدر قصته (خيوط الفجر الأولى) من مجموعة "وشم في الذاكرة"، ص 61.

3- مقطع من الشعر الشعبي لعبد الرحمن المجذوب:

يا كاسرني من ذراعي	يا ذا الزمان يا الغدار
وركبت من كان راعي	طيحت من كان سلطان
	للشيخ الذي قال:
يحسبوا ما فيّ ذخيره	شافوني اكحل مغلف
فيه منافع كثيره	وأنا كالكتاب المؤلف

يتصدر قصة (من فضائح عبد الجيب) من مجموعة "اللجنة عليكم جميعا" للسعيد بوطاجين، ص 25. وفي المجموعة نفسها صدرت قصة (ظل الروح) بالآية الكريمة: (إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا)²⁰⁵ - انظر: ص 96-

كما صدرت قصة (وللضفادع حكمة) بقطع شعري لـ بابلو نيرودا (Pablo Neruda):

²⁰⁴ انظر: عبد الحق بلعابد: عتبات، ط 1، منشورات الاختلاف/الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/بيروت، 2008، ص 108.

²⁰⁵ سورة الأحزاب: الآية 72.

"إذا أردتم فلا تصدقوا شيئاً مما قلته.

رغبت فقط أن أعلمكم بعض الأمور فقط

لأني أستاذ في الحياة

وتلميذ كسول في الموت

وإن كان ما قلته لا ينفعمكم

فأنا لم أقل شيئاً، وإنما كل شيء" (انظر: ص124).

وتعد المجموعة القصصية "اللعنة عليكم جميعاً" إلى جانب مجموعة "تاكسنة" من أبرز كتابات الذات، والقص السير ذاتي المرتبطين بالعيشية السوداء، والحرب الأهلية في الجزائر عند السعيد بوطاجين بالنظر إلى كثرة التفاصيل، والنفحات الحاضرة فيها من السيرة الذاتية (اسم الشخصية: سعيد، جامعي، درس خارج الوطن، قاص، ذكرياته بموطن طفولته تاكسنة...): أنظر الجدول I.

الشخصيات الهامشية في مجموعة اللّعة عليكم جميعاً: السّعيد بوطاجين

طبيعة التّهميش	الصّيغة	الفضاء	النّشاط المهني	المستوى التعليمي	الشخصية	
افتقاد الكرامة وضياع في الحشد/ إحساس بتوقف الوقت	قص بضمير المتكلم/ راو مماثل يعبر عن وعيه	مدينة عربية/ جزائرية	بطل/ نشاط في	جامعي حسب سياق القصة درس بالخارج	متكلم يلقب نفسه يوري غاغارين	فصل آخر من إنجيل مّتي
ضياع قيمة العلم في ظل الفتنة، والحيانة وطغيان القيم المادية	قص سير ذاتي بضمير المتكلم/ راو مماثل	القرية/ تاكسنة استذكار الصبا رفقة الجددين	أستاذ جامعي	جامعي/ قاص	سعيد	من فضائح عبد الحبيب
- معارضة للسلطة - فقدان قيمة معنوية/ الوطن	قص بضمير المتكلم/ راو يدرك قيمة الوطن (كنز ضائع)	بلدة بني عريان/ (السجن) زمن الحرب الأهلية	شاعر يغري الناس والسلطة بكنز وهمي	غير محدد/ شخصية مثقفة خاصة	محمد عبد الله	حدّ الحدّ
فقر- طغيان المحاباة ومحاربة العلم والعقل، خيانة الشهداء ضياع قيمة الوطن	قص بضمير الغائب/ راو غير مماثل	قرية بمملكة "الله غالب"	مدرس	غير محدد/ مثقف يبدو أنه مدرس بالقرية	شخصية تلقب "المعلم"	37 فبراير
- اضطهاد القادة للجنود/ الاستخفاف بالأدباء/ ضياع الوطن كقيمة معنوية	قص بضمير الغائب/ راو غير مماثل	ثكنة في منطقة صحراوية في شهر رمضان	كاتب يؤدي الخدمة الوطنية	جامعي درس بأوريا / مثقف خاص	شخصية تدعى فرانز كافكا	علامة تعجب خالدة
- إرهاب/ تعسف أجهزة الأمن/ معارضة سياسية/ ضياع قيمة الوطن	قص سير ذاتي لوقائع الخروج من القرية ونجاة الكاتب من أمر بتصفيته	قرية تاكسنة إبان الحرب الأهلية	أستاذ جامعي	جامعي/ قاص	سعيد	ظل الروح
- إحساس بضياع العمر/ - غياب قيمة العلم والفن/ - الفتنة وغياب قيمة الوطن	قص سير ذاتي للطفولة وحكايا الجدة عن البوهالي	قرية تاكسنة زمن الصبا	أستاذ جامعي	جامعي/ قاص	سعيد	وللضّفادع حكمة
- زهد وانطواء/ - إحساس بتفاهة الأشياء/ - افتقاد العقل والمرشد في الحياة	قص بضمير الغائب لتوسط الإمام في إطلاق ذئب أكل غنم عبد الله	قرية في زمن الحرب الأهلية	إمام للصلاة وإعطاء دروس بالجامع	جامعي	سيدي الشيخ إمام المسجد/عبد الله	حكاية ذئب كان سويا

- قصص حكيمة صبايحي جميعا مرصعة بالعبثبات النصانية في أولها، أو في آخرها، والذي يعني هذه الدراسة ما وجد من تصديرات، تتعلق بالقص السير ذاتي الموسوم بآثار الحرب، والمنفى، وخطاب الحب، مأخوذا من مفهومه الخاص، بين الرجل والمرأة، إلى أوسع مفاهيمه الاجتماعية، والإنسانية، حيث يبرز في مجموعة "رسائل" تصديران لافتان:

أ- اعتذار كتبه حكيمة صبايحي لـ "زهرة"، وهي في قصة "مراسيم العار" تلميذة يتيمة، تدرس بإحدى ثانويات مدينة تادمايت، اكتشفت أستاذتها "حكيمة" التي تروي القصة بضمير المتكلم، أنّها ضحية إرهاب، بعدما اختطف والدها، وعثر عليه جثة هامدة، حيث ظلت الأستاذة مدة ثلاثة أشهر، وهي محتارة، لا تعرف سبب صمت التلميذة، وعزوفها عن الدراسة، قبل أن تصدمها إحدى الزميلات بالخبر، عندما لجأت إلى الناظر؛ للتحري عن الأمر، فلم تغفر لنفسها جهلها بما تعانیه التلميذة من صدمة، وكبت، وآلمها أن يعتقد الأساتذة جميعا - وهي معهم - أنّ التلميذة قد تكون مريضة، أو بليدة قاصرة عن الدراسة، والتحسن، فكان التصدير عربونا، لافتتاح سرد، يرثي النفس، ويعريها من كبريائها، إذ يستعرض نقصها الإنساني، وقلة حيلتها، ومتابعتها على الرغم مما تبديه من علم، وتنظير، وثرثرة: "يا زهرة، أشعر بالسّخف يحيط بي في هذا القبو المظلم. أنا مثل الجميع لا أعرف جميع اليتامى والأرامل وإلا أعلنت الصّمت وانسحبت نهائيا من أقاليم الثرثرة" (رسائل: ص 61).

ب - تصدير ثلاثي الأجزاء مقترن بقصة "قصة حب"، مطلعته مقطع من إحدى أغاني الراي للشباب "قاديرو": "ما ننساش أبدا ولو داروا لي الخدمي في الرقبة ما ننساش أبدا ولو داروا لي السحور في العتبة". ووسط التصدير تأبين، خصّصته الكاتبة لحبيبتها في المتخيل - الصحفي المغتال - تعرب له فيه بأسلوب الخطاب عن قيمة وجوده بالنسبة إليها، وأثره في مجريات حياتها: "إني لولاك ما كنت إلا أنثى عابرة في واد عابر".

أما خاتمة التصدير، فقد جعلتها الكاتبة مقولة متخيلة، نسبتها إلى أبي العباس السّفاح - الخليفة العباسي - واتخذت، من رمزيتها للقتل وسفك الدّماء، نموذجا لخطاب التعصب الدّاعي إلى العنف، والحرب، ويمثل اسم "أبي العباس السّفاح" شفرة مضاعفة، وموسومة قابلة لإعادة الفك، والتأويل، وإن كانت ميالة، حسب ارتباط التصدير بمجريات القصة، إلى الدلالة على تعصب الجماعات المسلحة

الإرهابية التي قتلت الصحفي، فإنّ ذلك لا يمنع انصرافها إلى تأويل مواز، يعبر عن أي قمع، أو تعصب منسوب إلى أي فئة، أو مذهب، ومنه تعصب السّلطة، وقمعها أيضا، إذ لا يخفى ما في سيرة أبي العباس السّفاح من ازدواجية في الصورة، فهو المعارض الثائر في وجه الأمويين، يسعى إلى إبادتهم، والتنكيل بأنصارهم، وهو بعد ما آلت إليه أمور الحكم رأس السّلطة العباسية القائمة، ومدبر سياستها في ردع معارضيها، وإسكات ثوراتهم.

ويلاحظ أنّ المقولة المتخيلة تتقدم بيانا للمتعبص، يحرض به شيعته على كل من يخالفها، ويتضمّن الإفتاء بإبادة المثقفين، والقضاء على كل من يتبنى موضوعا للحب، يمتد حقله الدلالي من المرأة إلى الوطن، ومما جاء في هذه المقولة:

"قال أبو العباس السّفاح:

قررنا من له شهادة علمية عليا، يذبح كالشاة، ومن له رأس يفكر به [بها] يرحل سريعا عن الحياة
ومن له رؤيا جميلة لمستقبل الناس تقطع رؤياه (...)

قررنا أن يباد هو وأهله كل من يحب امرأة أو بلادا، وكل من له حكاية حب ووجد أو له مولود
طفل سيصير غدا رجلا كبيرا متعلما خارجا عن مملكتنا، قررنا محو كل من ظهرت عليه أعراض الخروج
وطرح الأسئلة... " (رسائل: ص 109).

3.3. التخيل الذاتي في قصص الحرب والعنف والمنفى

والتصديرات السابقة، وغيرها من النصوص المحيطة الأخرى كالاستهلالات (Instances préfacielles)، والمؤشرات الجنسية (Indications géniriques)، والعناوين (Titres)، إلى جانب الأحداث الواقعية التي عاشها الكاتب؛ تصب جميعا في تقوية الاعتقاد بتورط الكاتب في العمل الأدبي، ومدى حضوره في أجوائه، ومن ثمة، فهي تساهم في تقريب العمل من السيرة الذاتية، وخلع بعض سماتها النوعية عليه، مما يخلق ضربا من التقارب في وجهات النظر بين الواقع، والتخيل.

ومقابل حرص الكاتب على توطيد العلاقة بين داخل العمل الأدبي، وخارجه، فإنه يعاكس ذلك، ويعمد إلى طمس هذه السّلطة التي تشده إلى السيرة الذاتية، والمباعدة بين شخصه، وما فيها من أحداث واقعية، حيث يشيع في القصص المدروسة الابتعاد عن السرد التاريخي، والاحتفاظ بمسافة سردية بين الأنا السارد، والأنا المسرود، وإحاطة الحقيقة النسبية الحاضرة في الأحداث الواقعية بما يتناسب معها من أحداث متخيّلة، لسد الفجوات الموجودة في متابعة الحياة، والتجارب الاجتماعية كالجهد بمعرفة بعض الأحداث، أو نقص الإلمام بها، وتبيّن تفاصيلها، ومن ذلك مثلاً، أن الحوار الذي دار بين الصّحفي، والجماعة التي اغتالته متخيل في معظمه؛ لاستكمال حدث الاختطاف، والقتل، ورسم المشهد الدرامي في (قصة حب)، إذ لا الرواية، ولا حكيمة صبايحي بمقدورها أن يعلمنا حقيقة ما قيل من كلام بين الصّحفي، ومغتاليه، ولا شاهد على ذلك؛ فالرواية، كما صرحت في خطاب السرد، كانت بعيدة عن الأحداث، ويمكن أيضاً أن تكون الزيادة في تفاصيل الأحداث، أو النقص فيها، ناجمين عن المبالغة، أو الخلل في الذاكرة كالانقطاع، والنسيان - على الترتيب -.

وقد يكون تمويه الأحداث بتوجيهها إلى نهايات تخيلية، تخالف أفق التوقع، وتكسره؛ لتعارضها مع مجريات الحياة الواقعية للكاتب، وسيرته الذاتية، كما هي الحال في (قصة حب) عندما التّأمت الأحداث بموت صديقة الصحفي إثر سكتة قلبية بعد يومين من مقتله، وقد تمت الاستعانة بالرواية بضمير الغائب، وسُخر لهذه الوظيفة زاو غُفل غير مشارك في المغامرة، لكنه مُلّم، وعليم بما يكفي ليروي وقائع الاغتيال، وما تخلله من حوار، ويُصمّن بعد ذلك ما كتبه الصديقة للصحفي في شكل رسالة بعد موته، ثم أحرقها مع بقية مذكراتها دون علم أحد بالقصة.

والجدير بالذكر، أنّ واقعة مقتل الصحفي تتكرر، بشكل مقتضب، في قصتين أخريين هما: قصة (رسالة سوريلية بالواقعية الفصحى: ص56-57)، وقصة (مراسيم العار: ص70-71) من مجموعة "رسائل" نفسها، الشيء الذي يقحم البطلة المشتركة لهاتين القصتين، وهي حكيمة، التي تعمل أستاذة بإحدى الثانويات، في علاقة تقاطع، وتداخل مع صديقة الصحفي، التي لم يذكر اسمها في قصة (قصة حب)، وهذا بدوره، يمنح فرصة لتداخلات أجناسية بين القصص الثلاث، والسيرة الذاتية، ويوحى بالتماثل بين شخصياتها المتداخلة، وشخص الكاتبة الحقيقية "حكيمة صبايحي" قياساً على ذلك، على الرغم مما بذلته هذه الأخيرة من جهد في التخييل الذاتي (Autofiction)، يجعل "الشخصية الرئيسية

متطابقة في الهوية مع المؤلف، غير أن ما تعيشه في القصة من أحداث وما تتخذه من مواقف بعيدان عن سيرة المؤلف وما عانته في الواقع المرجعي²⁰⁶، ويكون الغرض من وراء ذلك تمويه الواقعي من الأحداث، وكسر الطابع التسجيلي، والتاريخي له؛ والاحتفاظ له بصفة التخيل من خلال ما يسخره من مستويات سردية، وتقنيات فنية كالمفارقات الزمنية، والتعالقات النصانية بأنواعها، وما يعتمد من شفرات سردية، تضم صيغا تلفظية، تجمع بين الفصح، والشعبي، وأمطا تعبيرية تداولية "تسعف الكاتب على توسيع الهوة بينه وبين ذاته، والتعامل معها كما لو كانت طرفا مخالفا له. وفي هذه العملية الإبداعية يخلف الكاتب لدى القارئ انطبعا مفاده أن ما يحكيه لا يمت بأية صلة إلى ذاته."²⁰⁷

ونظرا لطبيعة السرد اللغوية، فإنه يحتاج إلى فك ما فيه من شفرات نحوية، وما يمكن أن تضمه من شفرات ثقافية، أو تأويلية، أو رمزية... حتى يكون السرد قابلا للفهم، وطرح الأسئلة عن المعاني، والوظائف، فالشفرات اللغوية، وما يتخللها من شفرات ثانوية، تمثل جميعا أقفال السرد؛ لأنّ "شفرة السرد المكتوب هي مزيج لتلك الشفرات كلها"²⁰⁸؛ ولا مناص من العودة إلى المعايير، والقواعد، والقيود اللغوية، والسياقات التاريخية، والثقافية، وما تزخر به من مواضع مشتركة، وأفكار شائعة، وآراء مشهورة؛ للنظر في إمكانية استثمارها في إدراك القصص، ومحاولة فهمها.

وبالاستناد إلى تحليلات شفرات لغوية وثانوية مختارة لوحداث سردية من قصص الحرب، والعنف، والمنفى، مع ما يوطئ لها عند القارئ من نصوص موازية، يمكن استخلاص كثير التواطؤات المتعلقة بوجهة النظر بين من يبلورها في التخيل من شخصيات ورقية، ومن يتبناها في الواقع، ويؤطرها من أشخاص حقيقيين، هم - بلا ريب كُتّاب هذه القصص ذات المنزع السير ذاتي في الغالب، ذلك الذي يستوعب شطرا نسبيا من تجاربهم المعيشة إبان العشرية السوداء في الجزائر.

²⁰⁶ محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص79.

²⁰⁷ محمد الداوي: الحقيقة الملتبسة، ط1، شركة النشر والتوزيع-المدارس، الدار البيضاء، 2007، ص157.

²⁰⁸ جيرالد برنس: علم السرد، ترجمة باسم صالح، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012، ص149.

4.3. شعرية الحب وتداوليته

يدور خطاب الحب في مروي القصص الخاصة بالحرب، والعنف، والمنفى حول مواضيع حبّ مفقودة في الغالب، وهي بشقيها المادي، والمعنوي (موت حبيب، فقدان الحرية، ضياع قيمة الوطن)، وقد تكون مواضيع الحب حاضرة، وموجودة، لكنّ ثمة سلطة معترضة، تحول دون بلوغها، والحصول عليها (سلطة دينية، أعراف وتقاليد، سلطة أمنية...).

وعلى الرغم من حواجز الموت، والبعد، والسّلطة بأنواعها، فالشخصيات الهامشية تبدو مندفعة في حبها، تخوض مغامراته بكل جوارحها، وتموجات باطنها النفسي، وهي في أسوأ أوضاعها، تتراوح حالها بين حزن السّوداوي، وأورثها إياه عجزها من إدراك غايتها، في نيل مرادها من حب، ترتضيه إشباعاً روحياً بالدرجة الأولى، يسمو أحياناً ليبلغ مرتبة الهبة الخالصة، وهامشية موسومة بمرجعية اجتماعية، تعود إلى وضع اقتصادي، أو ثقافي، أو سياسي، يبقّيها رهينة عوامل قاهرة، وظروف وسياقات مأساوية متخيلة، دفعت بها إلى التهميش، وانصراف الاهتمام عنها، والانحباس في العوالم الداخلية للذات رغبة في الانفلات من رقابة العالم الخارجي، وقيوده، كما يترجم ذلك أساليب القصّ التّفنسي، وأشكال الحوار الباطني، بصنفيه المباشر وغير المباشر، وهذه الأصناف من الشخصيات تكثّر في قصص الخير شوار، وبشير مفتي، ويوسف بوذن، وفاطمة غولي، أما في قصص السعيد بوطاجين وحكيمة صبايحي، فالمجالات واسعة لالتقاء الهامشية بالسّوداوية، وتقاطعهما، فقد يحدث أن يصادف عامل للهامشية (سلطة دينية، ثقافية أو اقتصادية، سياسية) عاملاً آخر من عوامل السّوداوية، يشير إلى فقد حبيب، أو ضياع شيء مادي عزيز، أو قيمة معنوية (يتم، ترمّل، مرض أو حادث، شجن، العجز عن إبداء الرأي...) فتكون وضعية الشخصيات في مأزق، وتعقيد كبيرين، وبقدر ما تلتئم أنسجة القصص، وأساليب السرد؛ للإفصاح عن معاناة الشخصيات، وقرب هلاكها هي الأخرى (القتل، التعذيب، الموت حزناً وكمداً، الانتحار...)، ترتسم أمام ناظري القارئ قدرتها الكبيرة على المقاومة، وامتصاص الصّدمات، والاستعداد للتضحية، والذهاب بعيداً في الدّفاع عن حبّها، وهو يتحول إلى قضية عادلة، ومشروعة، لا يحول دون المرافعة عنها خطر، أو عائق، وفي مثل هذا التضافر بين الهامشية، والسّوداوية، ينتقل مصير الشخصية

الهامشية إلى ضرب من التصعيد بالكتابة عن موضوع الفقد؛ لإحيائه، واسترجاعه بوسيلة الكتابة التي تحارب الكبت عند الحرج، أو العجز عن الجهر، والإفصاح بالكلام، وباستنطاق الذاكرة، وتحفيزها على استرجاع الماضي، بما فيه من موجودات حميمة مخزنة، تقاوم التسيان، والانقطاع عن الزمن الحاضر، ومظاهر التواصل الاجتماعي في الحياة.

في الحالات التي يعجز فيها الخطاب الحجاجي للمثقف، عن مواجهة تعصب الخطابات الأخرى، أو يفشل في حملها على الاعتدال، والاحتكام العقلاني إلى الأفكار، والمواضيع، والمقاييس المشتركة؛ فإنه يتراجع لصالح خطاب الحب، ويفسح له قنوات التواصل واسعة؛ لتمرير رسالته، واستكمال المقاومة، والحرب الدائرة رحاها بين الخطابات الحاضرة في السوق اللغوية...

ينزل خطاب الحب إلى أتون حرب، تضطرم بنيران أسلحتها، وخطاباتها العنيفة، وليس في يده سلاح إلا ذاته، وسماته الثلاث متداخلة المستويات التي تمنحه الغرابة، والشذوذ، وتوجهه نحو الفعل، وتغنيه عن الحجاج، إذ الحب عادة ما يمتنع عن الحجاج، كما يلح على ذلك "بول ريكور"²⁰⁹، أو ربما هو لا يحتاج إلا إذا تعلق الأمر بمبدأ أخلاقي، ومصالحة سامية، وهذه السمات هي:

1- التعبير الشعري: عندما يتكلم خطاب الحب، فهو لغة قبل كل شيء، وكلام خاص يوجه إلى محبوب، ويتوسم منه أن يتفوق على المعتاد، والمألوف من التعبير، والتركيب، ومن ثمة فالقراءة كبيرة بين خطاب الحب، وخطاب المدح، حينما يكون الحب مدخلا إلى فرح غامر، يتملك قلب محب، وهو يشيد بمحبوبه، ويُعلي من شأنه حسب وجهة نظر معيّنة، يطل منها، فيكون الفرح، والإشادة، وزاوية النظر قواسم للتماثل بين الحب، والمديح²¹⁰، وهي سمات يستهدف بموجبها خطاب الحب اختيار الألفاظ، والصيغ؛ للتكفل بتحقيقها، فيميل إلى توسيع آفاق التخيل، وتكثيف الدلالة، بما يخلقه من مجازات استعارية، وكنائية، وما يستحدثه من علاقات جديدة بين الأضداد، والأشياء، والظواهر المتباعدة، لذلك فخطاب الحب يميل إلى التوظيف الشعري، ووظيفته معززة لخطاب القصة في تقريبها من لغة الشعر، وخصائصها في اللامباشرة الدلالية، وإبداع المعنى، إذ يتجلى الحب صورة شعرية، وتمجيذا لأحد مواضيع الحب المفقودة، أو المنشودة.

²⁰⁹ انظر: بول ريكور: الحب والعدالة، ص 27-34.

²¹⁰ م.ن: ص 38.

2- وصية الحب: في المستوى الثاني لخطاب الحب بوصفه فعلا كلاميًا، يبرز الجانب الدلالي في انجيازه إلى مبدأ النفعية (Utilitarisme)، والتحاقه بجوانب تواصلية وظيفية، واتصاله بمنظومة القواعد الأخلاقية، وبهذا الصدد، يتحدد خطاب الحب بكونه دعوة أخلاقية إلى الالتزام بالحب، والامتثال لتعاليمه في بذل المودة لمن يحتاجها من الناس، وفتح الصدر رحبا أمام الضعفاء، والمظلومين، والهامشيين، والشفقة على الخصوم، والمخالفين في الرأي، والموقف حتى تكون كلمة الحب جامعة بين الأفراد، والجماعات على اختلاف قناعاتهم، وتوجهاتهم، وفي القصص المدروسة تمتد وصية الحب في حقل الممارسة الاجتماعية، من علاقات الحب الجنسي الأيروسى (Eros)، بين الرجل والمرأة، وعلاقات المودة، والحب المتداول في العلاقات التواصلية العامة، بين الأقارب، والجيران، والأصدقاء، والزملاء في العمل، وغيرها، وهي جميعا علاقات قوامها منطق التكافؤ، والمصلحة النفعية المتبادلة، إلى علاقات الحب الروحي (Agape)، التي تعد تنويعات متسامية للحب الأيروسى، بحسب التحليل النفسي، تتبع منطق فائض القيمة، واقتصاد الهبة كالحب العذري، والأمومة، وحب الوطن، والخير للناس... وحب الطبيعة، وحب العدل، والعلم، وحب الأيتام، وضحايا الإرهاب، والعنف، والعطف عليهم، حيث "يكون المحبوب محبوبا سلفا، لغير عرض، أو سبب نفعي، والحب يبدأ بإظهار الحب... فالتعليل يثلم الحب ويعيبه، فلا شيء يعرف تهجما أقسى من العلة الكامنة في التبرير بـ "لأن"، و"مهما كان" أو "مادام" أيضا، ولا سبيل إلى انتقاد هذه اللاعقلانية.²¹¹

3- دينامية الحب: تتعلق هذه السمة في غرابتها بالطاقة التأثيرية لخطاب الحب، وهي ما يمكن وصفه بالفعل الإنجازي لخطاب الحب، وذلك بعده فعلا كلاميا، يجري تأويله، والاستجابة له، سواء من طرف المحب الذي ينفعل ببثه، أم من طرف المحبوب الذي يتلقاه، ويفك شفرتة، على أنّ تأثير الحب يمتد أيضا إلى القارئ، الذي يتفاعل مع خطاب الحب، ويعيد إنتاجه، وفهم دلالاته، واستقصاء مضمراتها.

²¹¹ François Maugarlonne: Traité de l'ombre, essai de skiagraphie, Editions Bon Albert, Nasbinals, Paris, 2000, p105.

ويُنظر إلى الحب، هنا، في انتمائه إلى الأهواء، وترجمته إلى حالات شعورية، وحركات باطنية نفسية لاشعورية، تهتز فيها الذات عند ردة فعلها على المنبهات الخارجية، والعلاقات التفاعلية، التي تعقدتها مع الذوات الأخرى، والظواهر، والأشياء في بيئة اجتماعية مفترضة. وتعتمد هذه السّمة على السّمة التي تسبقها، ومعنى ذلك أنّ دينامية الحبّ تمثل منجزاً عاطفياً، وسلوكياً لوصية الحب، له قابلية الإدراك، والمعاينة في المجال التداولي، ومن ثمة، فدينامية الحب تتطلب سيرورة تسلكها، وبعداً من أبعاد الجهة، يتصل بشروط الكم، والكيف، والتناسب، وظروف التأثير، والتأثير، حيث يتجلى ذلك في قدرة الحبّ على توليد تنوعات من الأهواء المتعددة الأخرى، والتحكم في عمليات تطويرها، وتحويلها، وقلبها إلى ما يناقضها؛ لذلك تتوقف دينامية الحبّ على المخرجات النهائية للأهواء، والمشاعر، فتتحول النفوس من الألم إلى اللذة، ويتطور سخطها إلى رضا، وقناعة، ويعود إليها الفرح بعد الحزن، وتتماثل إلى الشفاء من سوداويتها، وتصل إلى مغالبتها بما يغمرها من سعادة، وتسامٍ روحي، على الرغم من قابلية هذه الثنائيات للانعكاس، وتغيير الوجهة؛ للحفاظ على التوازن في تفاعلاتها العكوسة؛ "فالحب لا ينحصر في تأنيث الفضاء من حوله بكل هذه التشكيلة من المشاعر المتنوعة على غرار حقل واسع للجاذبية، وإنما يخلق بينها حركة لولبية متصاعدة ومنحدرة تقطعها في كلا الاتجاهين." 212

وبهذا الشكل، يتجلى خطاب الحب صورة بلاغية كبرى، يغطي انزياحها المجالات الثلاث، وهي التركيب، والدلالة، والتداول، فتكون شعرية الحب صورة تعويضية تركيبية، تتم فيها المماثلة بين السرد، والشعر من خلال استعارة أدوات هذا الأخير، وتوظيف مجازاته، وتقديم وصية الحب صورة تعويضية في الدلالة؛ للمماثلة بين حاجات الفرد التي تحددها رغباته، وحاجات المجتمع بطبقاته، وفتاته الاجتماعية إلى الحب في توحيد الصف، وخلق الانسجام، والتنوع في إطار الاختلاف، أمّا في المجال التداولي، فتحدد دينامية الحب على أنّها شبه حركة، أو شبه تحول من وضعية نفسية، أو سلوكية، إلى أخرى تقابلها، مثلما يتحدد خطاب الحب على أنه شبه مدح للمحبوب من جهة في علاقته بالمحبّ، وشبه حجاج في علاقة المحبّ بالمجتمع، وهو يرافع عن الحب، ويمارس الدعوة إلى تحكيمه بين الناس، وتعميم

212 بول ريكور: م.س، ص34.

العمل به في أنشطة الحياة، وهذه الصور التداولية تتحدد بكونها "انزياحا بالقياس إلى معيار التواصل اللساني، إنها تمثل نسقا من "أشباه- أفعال الكلام" (...). أي من أشكال صورية للتواصل."²¹³

4. الحب وأشكال التسامي

ولئن كانت الهامشية سمة عامة لازمة للشخصية في القصة القصيرة، غريبة كانت أم عربية فالأمر سيان في ذلك؛ فإنّ هامشية المثقف الجامعي تعدّ تخصيصا لهذه السمة العامة في الجزائر، بعدما انحصرت سابقا في فئة الفلاحين "الخماسين" قبل الاستقلال، وفي بعض الفئات الأخرى كالعمال، والأجراء، والبطالين، والمجانين، والأرامل، والفقراء عموما، بعد الاستقلال، وقد غطت طبقة المثقف على الطبقات الأخرى، وأخذت منها الواجهة، عندما أمسكت من كل واحدة منها بطرف، فأصبح للمثقف الجامعي تظاهرات البوهيمي، والبطال، والفنان المغمور، والمجنون، وعامل النظافة (قصة اغتيال الموتى) للسعيد بوطاجين في مجموعة "أحذيتي وجواربي وأنتم".

ولم يكن تنامي طبقة المثقف الهامشي مجرد ارتباط بالضائقة الاقتصادية، وتدفق أعداد هائلة من خريجي الجامعات، فحسب، بل إنّ قسما كبيرا من هؤلاء كان له نصيب من الانفتاح، والوعي، وأصبح يتمتع باستقلالية كبيرة عن السلطة القائمة على الرغم من إقصائه، وإبعاده عن لعب أدواره في مجالات اجتماعية لم تعد تلبي حاجاته، وكفاءاته؛ "لأنّه يبدو أنّ الأدوار التي تقوم بها نخب السلطة والثروة أو الثقافة هي التي كانت وحدها تحتسب (...). وليس ثمة أدب خارج ما يكتبه كبار الكتاب وخارج الآداب العالمية، انطلاقا من المركز تشع الحقيقة التي تعتبر معيارا للأخطاء والانحرافات، وبكل بساطة حتى الاختلافات."²¹⁴

ولما آلت الأوضاع إلى فتنة عاصفة، وتعصّب دام، كان على كتاب القصة القصيرة في الجزائر التسعينيات أن يتعدوا قدر الإمكان عن مركز، تمثله السلطة بمؤسساتها، ونخبها؛ والتحرر من جاذبية

²¹³ هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، الرباط، 1999، ص 99.

²¹⁴ جان كلود شميت: "تاريخ الهامشيين"، ضمن كتاب تحت إشراف جاك لوغوف: التاريخ الجديد، ترجمة محمد الطاهر المنصوري، ط 1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007، ص 437.

أطروحاتها، ووسائل ترويج سياساتها التبريرية الداعمة لبقائها؛ حتى تتضح لهم الرؤية لتأمل الواقع، والكتابة عنه، ولأنّ هذا الواقع يخصهم في تجاربهم الفردية، أو يتعلق بهم كمواطنين قلقين على مصير مجتمعهم، وبلدهم؛ فقد التبست العديد من القصص بالسيرة الذاتية، وبدأت الصلة واضحة بين أوضاعهم الاجتماعية، بمستوياتها المعرفية، والمهنية، والشخصيات الهامشية التي يصورونها، وينقلون العالم المتخيل من مواقعها، ووجهات نظرها، مراعين في الوقت ذاته مسافات التخيل عن الواقع المعيش، وحواجز التخيل الذاتي الحائلة دون الوقوع في السرد التاريخي.

وكلما زادت ضغوط التعصب، وأشكاله المتصاعدة من جلبة الخطابات المتصادمة، ولغظ الحجاج السفسطائي، وحيله؛ كلما كان التشديد في السرد على صور الهامشية، ومظاهرها في الفضاءات الاجتماعية، حتى إنها لتكاد تتحول إلى أنماط قارة من الوجود، والسلوك، توشي بالفشل والسلبية، والخلو من كل بصيص أمل في التغيير، إلا أنّ خطاب الحب المتصاعد من أنسجة السرد، تفيض به علاقات الشخصيات الهامشية، وأعمالها من أقوال، وسلوكات، تعبّر عن إخفاقاتها، ومخاوفها، وتطلعاتها؛ يحفظ للهامشية مشروعية وجودها، ويشحذ مقاومتها، وممانعتها في صد آليات الإلغاء، والطمس، وهو يحرر صوتها المخنوق المطالب بالاعتراف، والحق في الاختلاف، والتنوع بناء على المقومات العامة، فضلا عن الحق في عدالة اجتماعية قوامها الإنصاف، والمساواة.

وبقدر ما كان خطاب الحب شبه حجاج معلن أحيانا، ومضمّر في أحيان أخرى؛ بقدر ما كانت الهامشية في القصة تتأسس، بعيدا عن المركز بسلطته السياسية، والدّينية، والثّقافية، شبه مركز جديد، يكاد يعلن استقلاله؛ ليبشر بالتحوّلات الجديدة، والتطورات العميقة في بنية المجتمع، وقاعدته الجماهيرية، تلك التي يستمر المركز في تجاهلها، ولم تعد أطره القديمة قادرة على استيعابها، والاستجابة لها من أجل فهمها، وتنظيمها.

1.4. الحب وطاقات الفرح والخلاص

وفي القصص القصيرة التي تحتفل بالهامشية بؤرة سردية، تتجذر رمزية الحبّ في تجليه عاملاً حاسماً من عوامل الخلاص الإنساني، بالنسبة إلى الفرد، أو الجماعة، ودعوة أخلاقية رصينة إلى القواعد الإنسانية، وأرض المحبة المشتركة التي يحكمها العقل (Logos)، والرشد، بإمكانها أن يجنب الناس جميعاً انزلاقهم نحو التدمير الذاتي، سواء أكان ذلك بالانتحار، أم بالتناحر...

والجري وراء الحب، طلباً له، أو تجديداً لبعض موضوعاته بعد الحزن على موضوع حب مفقود، هو ملاذ الشخصية الأخير في البحث عن التوازن المختل، وتكمن سلطة الحب في كونه قوة دافعة، تحصل "اللذة المصحوبة بفكرة علة خارجية"²¹⁵، قد تكون أيّ موضوع من مواضيع العالم الخارجي، من العاقل إلى غير العاقل، ومن المادي المحسوس، إلى المعنوي المجرد، ومن شأن هذه اللذة أن تمنح النفس شعوراً بالأريحية، والغبطة عند التوجه بالحب نحو موضوع معين، قبل أن تكون إرادة حرة، أو رغبة جارفة في الحصول على المحبوب، وتملكه، ومن ثمة، ليس الحبّ - في نظر "سبينوزا" - إلاّ فرعاً من فروع الفرح، مثلما كانت الكراهية، هي الأخرى، فرعاً آخر من فروع الحزن؛ لتضمنها الألم الناجم عن علة خارجية، والذي يهيم في هذه المشاعر جميعاً - ومشاعر الحب خاصة - أنّها تتصف بالسلبية، لتضمنها أفكاراً غير تامة عن طبيعة العلاقة الناشئة، مصدرها قيام الانفعال بدمج هويتين مختلفتين، ومزجه بين طبيعة الجسمين المتفاعلين: طبيعة المحب بوصفه ذاتاً متأثرة، وطبيعة المحبوب، كمؤثر خارجي؛ لذلك يعتمد تفسير الانفعال على طبيعة المحبوب، وعليها أيضاً، يتوقف نوع الحب، وتصنيفه.²¹⁶

وإذا أضيف إلى الأمر ميل الحب إلى مديح المحبوب، فإنّ الحب سينتهي مرة أخرى إلى الفرح، إذ ليس المديح إلاّ وجهاً آخر للفرح، وفرعاً من فروعها، يعبر عن الجهد، والصنيع المبذولين من طرف المحب لإرضاء للمحبوب.²¹⁷

²¹⁵ باروخ سبينوزا: علم الأخلاق، ترجمة جلال الدين سعيد، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009، ص162.

²¹⁶ م.ن: ص202-203.

²¹⁷ م.ن: ص176.

وفي المحصلة، يكون الحبّ فرحا في كل اتجاه، بالنسبة إلى المحبّ، أو المحبوب، وهذا ما يجعل منه بلسما، وشفاء لشخصيات محبّة مكلومة، تناضل من أجل تحقيقه، وتتحدى عقبات التعصب، وأشكال من السّلطة، والإكراه الاجتماعي من عادات، وتقاليد محافظة، تدين أي صلة حب للمرأة بالرجل خارج إطار الزّواج (قصة "قصة حب" لحكيمة صبايحي في مجموعة "رسائل"، وقصة "خيوط الفجر الأولى" ليوسف بوذن في مجموعة "وشم في الذاكرة...")، وتغض الطرف عن التحرش بالمرأة في الشوارع، والأماكن العامة، والعنف المسلط عليها من طرف المجتمع كأثر للهيمنة الذكورية، كما توحى به قصتنا "رسالة سوريالية بالواقعية الفصحى"، و"قصة موت" لحكيمة صبايحي في مجموعة "رسائل"، إلى جانب استهداف الشخصيات من طرف الجماعات الإرهابية، وإرغامها على القيام ببعض الأعمال، أو الامتناع عن أخرى، وإرفاق ذلك بالتهديد، والوعيد بالقتل ("قصة حب" لحكيمة صبايحي في مجموعة "رسائل"، وقصتنا "حنان"، و"عبد النور" لفاطمة غولي في مجموعة "كما لو أنّ...")، وقصة "خيوط الروح"، لبشير مفتي في مجموعة "شتاء لكل الأزمنة").

وربما كان تحدّي الشخصيات تصميمها على كشف تناقضات الواقع المتّخيل لمجتمع، غرق أفرادها في الفتنة، والافتتال، وأعمتهم أنانيتهم، ومصالحهم الضيّقة عن التفكير في مصيرهم المشترك، وشغلهم الضياع في الحشد عن تأمل ذواتهم الأصيلة، والتماسها، فغرقوا، وانعزلوا في تشيئهم، وصنميتهم، وبين دعوات الجشع، والتوحش، والتعصب، والرغبة في الانتقام ضاعت قيمة الوطن، بعدما تضاءل الشعور به في النفوس، والوعي بألولويته، وجدواها في الضمائر، والعقول، ذلك ما ترمز إليه من بين دلالات أخرى، قصة "حافة السقوط" لبشير مفتي في مجموعة "شتاء لكل الأزمنة"، وقصة "حد الحد" في مجموعة "اللّعة عليكم جميعا"، وقصتنا "الشاعران والبرارة"، و"خاتمة بأحمر الشفاه" في مجموعة "تاكسنة" للسعيد بوطاجين.

ولاشك أنّ ثمة قصصا كثيرة، تثير مثل هذه الإشكاليات، والتّعقيدات الاجتماعية، لكنّ التركيز على الاستشهاد بالقصص القصيرة المذكورة سابقا، يبرره رابطان يجمعان بينها، أولهما حضور شخصية هامشية مثقفة، وثانيهما علاقة هذه القصص بالحرب، والعنف، والمنفى، وما صحب ذلك من ويلات، عرفتها بلدات الجزائر، ومُدنها في العشرية السّوداء.

وبفضل الحب أيضا، كانت عمليات التصعيد، والتعويض تفلح في خلق مواضيع حبّ جديدة، تحفظ للشخصيات بصيصا من الأمل في إمكانية التغيير، والنجاة من الانهيار، والكارثة، حيث تحتفظ قصص حكيمة صبايحي بقدرة شخصياتها على اللجوء إلى الكتابة للتخفيف من كبتها، ومعاناتها، وفي قصة "رسائل"، التي تحمل المجموعة القصصية عنوانها، رمزية، وإيجازات مضمرة عن فعل الكتابة في امتصاص الصدمات، واستعادة موضوع الحب المفقود في جسد اللّغة، وتشكيلاتها الخطابية، قبل تجاوز الحزن، أو السوداوية؛ للبحث عن موضوع حب جديد، على الرغم من قيام الشخصية أحيانا بإتلاف معظم كتاباتها (مذكرات، كراسات، يوميات)، وبقاء البعض منها شاهدا على الحدث الصادم، الذي أفقدها التوازن النفسي، وعجل بنهاية حياتها المأساوية في حادث مرور مربع، كما حدث للشخصية في قصة "من وحي الوهم"، وهي تكتشف قبل يوم خيانة حبيب، خاضت من أجله حمية قاسية، أو كما وقع للشخصية في "قصة حب"، عندما تعرضت إلى سكتة قلبية بعد مدّة من اغتيال صديقها الصحفي. وفي حالات أخرى، كانت الشخصيات تتجاوز خيبتها العاطفية بمزيد من الحب، والتضامن مع العائلة، والأصدقاء، وضحايا الإرهاب، والتلاميذ مثلما يجده القارئ في قصص "رسالة سوربالية بالواقعية الفصحى"، و"الدرس"، و"من وحي الوهم"، و"قصة موت".

2.4. الحنين إلى الريف والطفولة عند السعيد بوطاجين

في قصص السعيد بوطاجين، تُعرض الشخصيات الهامشية عن حاضر متخيل، تعيش وقائعهم، وتراه مزيفا، يعج في نظرها بمظاهر الفساد، والرياء، ويخلو من التعامل النزيه المبني على قواعد الأخلاق، والمثل الدينية، والضوابط القانونية الوضعية المنبثقة عن سلطة شرعية، يقرّها المجتمع، ويمثل إليها دون تمييز بين القوي، والضعيف.

ولئن كان الريف بؤرة الهامشية، في وجهات نظر الشخصيات عند السعيد بوطاجين، وذلك بسبب إهمال الريف، وغياب المرافق فيه، وافتقاده أسباب الحياة، فإن مواقفها من الحواضر أكثر سلبية، حيث أصبح الإنسان فيها داجنا، باهت الملامح، خاوي الرّوح، مسخته رتابة حياة قاسية، قوامها فواتير

الاستهلاك المادي، ومجارات التغييرات الطارئة على المجالات الاجتماعية، فغداً عبداً لحاجاته، وأطماعه، يبيع ولاءه لمن يوفر له مكسباً مادياً، أو مصلحة فردية، وأعمته النزعة النفعية، والطمع، وخداع المظاهر عن تأمل وضعه، ومراجعة واقعه، قبل موات نفسه، وفوات أي أمل في الاستدراك، والتغيير.

ولأن الشخصيات أيضاً على دراية ووعي كبيرين بانحراف إنسان الحاضر، والمدن، وضلاله سبيل العيش الحقيقي، كما تتصوره في المتخيل، فإن حساسيتها المفرطة من نموذج السلي تثبطها، وتجبرها على الانفصال عن واقعها، بكل ما فيه من تعاسة، وقر، وبذلك تكون حافزاً لها على الغوص في أعماق الذات، والبحث في أغوار باطنها عن محطات نفسية، تتوقف فيها، عندما تضرب قدرتها على التواصل مع العالم الخارجي، أو تفقد صبرها في مواجهته، فتضطر إلى العزوف عن التفاعل مع شخصياته، ونشاطاته.

وغالبا ما تلجأ الذات الهامشية إلى ماضٍ أليف، تحن إليه، وقد باتت تفصلها عنه مسافات مختلفة (زمنية، معرفية، ثقافية، اجتماعية...)، حيث تكشف تقنيات الشفافية، بما تسخره من استذكار، وحوار باطني مباشر، وغير مباشر، وقص نفسي، عن الزمن النفسي الذي تعيش الشخصية الهامشية تردداته الرجعية في حاضرها، وهذا "الزمن الإدراكي الحسي (Perceptual time)"، كما سماه "بيرسن" (Pearson)، يحسب بالترتيب الصافي لتعاقب انطباعاتنا الحسية ولا ينطوي على أي فكرة من البرهة المطلقة، إنه بعبارة أخرى زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار، بعكس الزمن الخارجي (Exterior time) الذي يقاس بمعايير ثابتة.²¹⁸

والاستذكار في قصص السعيد بوطاجين، غالبا ما تعود الشخصية الهامشية أدراجها فيه إلى مرحلة الطفولة، حيث كانت تنعم في كنف الجد، والجدّة، وتستأثر بحبهما على الرغم من بساطة الحياة، وقلة ذات اليد، وكان لفضاءات الريف، وسحره، وطبيعته الخلابة، وقع كبير على النفس في الذكرى، مثلما كان لأهل القرية بطيبتهم، وسذاجتهم، وعفويتهم، وأخطائهم، ومعتقداتهم الشعبية، أصداء أثرية في القلب، وهي جميعاً إدراكات واعية متعاملة على ما يعيشه طفل، يخوض كل يوم تجارب جديدة، يرمى

²¹⁸ أ.ف. مندلاو: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، ط1، دار صادر، بيروت، 1997، ص137.

الماعز بجذاء خاله الواسع قرب جبل "صندوح" مثنوى الولي الصالح، الذي نسجت حوله الحكايات، والأساطير، وتأسره حكمة الجد، وعطف الجدة، ورعايتها له.

وقد أخذت هذه الاسترجاعات مساحات واسعة من القصّ، تتقلص معها المقاطع السردية، وهي تلخص حاضر الشخصية، وتسمه بالسلبية، والفساد، وشيوع النهب، والسلب بعد الاستقلال، والتخبط في الفتنة، والقتل زمن التعصب، والإرهاب، ولم تسلم من ذلك مراكز العلم، وروادها ممن يرفعون شعار الفكر، والعدالة، والتنوير، ذلك ما أدركه "سعيد" لاحقا من حوارات سابقة مع جدّه الحكيم حول أطماع الإنسان، وظلمه، وإعراضه عما في الطبيعة من دروس، وعبر، تصوغها كائنات أدنى منه مستوى، وأفقر إلى عقله، وذكائه:

"لم أكن أفهم مقاصده آنذاك، كانت هناك مسافة ألف فرسخ بين الكلمة وبعدها، وكان عليّ أن أعيد وزن كل حرف وكل إيقاع لأصل إلى المأساة التي كاللازمة والملل الذاهب معي إلى الكليّة كل صباح.

الكليّة حيث تعلمت التفاؤل بالجملة وبلا سبب، هناك أعلم الآخر مبادئ القنوط لإدراك الحقيقة، كلية الطاعون التي أتت على ما تبقى من مسّرات خبأتها ليوم مشهود قبل حلول قرن الجهل والدم، الجهل المستقيم المعبّد المعبود.²¹⁹

ويطرح الزمن النفسي بذلك علاقة الماضي بكل من الحاضر، والمستقبل، تصب من جهة في مفارقات المدة، بين ما عاشته الشخصية فعلا من أحداث الماضي في فترات معينة، وما تستعيده منها بواسطة تتابع حالات الوعي في الذاكرة، مثلما يعرضها الخطاب السردية، وتعلن من جانب آخر، أو تلمح بمضمراتها الدلالية إلى أحكام قيمة، تدور حول المفاضلة بين حياة سابقة، وأخرى حاضرة، وعادة ما تكون لصالح الأولى عند السعيد بوطاجين، لغلبة الفتور، والفراغات في الثانية، حيث يتناول الزمن في إحساس الذات به، وهي خاضعة لتأثير الانتظار، واللهفة، والترقب لما هو آت، ومجهول، يكون- في غياب تغيير محسوس للواقع- تكرارا من حالات السكون، والفراغ، لا يرتقي إلى حيوية الحياة، وتدفق

²¹⁹ السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص32-33.

حركيتها الذي يجعل "ساعة تعج بالحياة البهيجة تبدو أقصر في العيش وأطول في التذكر من عمر بلا اسم، والعكس بالعكس."²²⁰

إنّ استرداد الطفولة والحياة في القرية، حيث الطّبيعة الخلابة، والنّقاء، لا يمثل، في قصص السعيد بوطاجين، أسفا على التقدم في العمر، أو معاداة للمدينة، والتحضر، وما تحقّقه الإنسانية فيهما من مكاسب تكنولوجية، وصناعية، عجلت بتحقيق حياة الرفاهية، والرخاء في الحواضر، وحتى في الأرياف، الغربية بصفة خاصّة؛ وإنما يمثل إدانة صريحة لتشوهات كبيرة، وانحرافات خطيرة، رافقت تطوّر الحياة في الحواضر العربية - الجزائرية خاصة - وظل الريف بهامشيته، وبدائيته شاهدا على فشلها.

وعلى هذا النحو، فالطفولة، والطبيعة يوحيان بدعوة حبّ، تلح على العودة إلى منابع الأولى للإنسان، إلى انطلاقة جديدة أساسها الفطرة الصحيحة، والطبع السليم؛ لبناء مكتسبات جديدة، ونافعة، ترمم حاضر الشخصية، وتسمح لها بفسحة من التأمل أثناء العودة إلى الوراثة، وتقدير مسافات انحرافها عن واقعها في الماضي، وهو ما يسمح لها بالمراجعة، والتقاط الأنفاس، وأخذ العبرة، الشيء الذي قد يمكنها من استعادة توازنها من جديد.

وتبعا لهذه الرمزية كانت الشخصيات المثقفة في قصص السعيد بوطاجين أكثر تواجدا مع الريفيين، وأكثر خدمة، ومساعدة لهم (قصة "37 فبراير" من مجموعة "اللعنة عليكم جميعا"، وكذلك "ظل الروح"، و "من فضائح عبد الجيب"، "الجورب المبلل" و "اغتيال الموتى" من مجموعة "أحذيتي وجواربي وأنتم"، و "أعياد الخسارة"، و "سيجارة أحمد الكافر" من مجموعة "ما حدث لي غداً"، و "مذكرات الحائط القديم"، و "هكذا تحدثت وازنة" من مجموعة "وفاة الرجل الميت"، و "تاكسنة: بداية الزعتر، آخر الجنة"، و "خاتمة بأحمر الشفاه" من مجموعة تاكسنة).

وفي مقابل ذلك تقل استجابة أمثال هذه الشخصيات المثقفة في المدن، مبدية حذرهما، وتوجّسها من إنسان الحواضر، وقلة ثققتها في نواياه، ومقاصده، وهذا ما يشيع في معظم القصص التي تدور أحداثها في فضاءات المدينة من المجموعات القصصية المذكورة.

220 أ.أ. مندلاو: م.س، ص 139.

3.4. التضامن والانفعالات المترددة في قصص فاطمة غولي

أما في قصص فاطمة غولي، فإن قصر التّصوُّص، والميل إلى التّكثيف، والاقتصاد الشديد في السرد، لا يفتحان الباب أمام التّفصيل الكثيرة، والجزئيات؛ لذلك فإنّ تسارع القصص إلى نهايات مفتوحة في حالات عديدة، لا يترك علامات كثيرة على صور التّسامي، والتّعويض الدّالة على تحطّي الحزن، والسّوداوية، لكنّ ثمة مؤشرات متصاعدة من الحداد، والحزن، تكاد تتحول إلى مواضيع للحب، والذكرى، والكتابة.

فالحزن مثلاً على مقتل صاحب المكتبة في قصة "عبد النور" انتهى بالرواية إلى حالة من الهديان، وأحلام اليقظة، تتجدّد فيها ذكرى الحوارات معتادة، جمعها بـ"عبد النور"، وما كانت تسمعه عن أمه في تحسن الأوضاع، وزوال الحظر الذي يفرضه الإرهاب على شراء الصحف، والمجلات، هذا التفاؤل الذي سرت عدواه فيها، وتبنّته، وهي لا تزال تتردد، كما ألفت، على دكانه كل صباح؛ لشراء حاجتها من الجرائد على الرغم من إغلاقه.

وفي قصة "حنان" - التي اغتالتها جماعة إرهابية انتقاماً من عصيان والديها أمراً بإيقاف الأبناء عن الدراسة - أسفر حبّ الرواية لهذه الرفيقة في الدراسة، وحدادها عليها عن عاطفة جياشة، تسوقها ذكرى حميمة، تفيض إشفاقاً، وحنواً على معاناة الزميلة الفقيدة في التنقل من الريف إلى المدينة؛ للدراسة، فكانت القصة فيضاً من وحي الذكرى، وسرداً عليماً لآخر أمسية، عاشتها الزميلة حنان من شهر رمضان إلى غاية استشهادها بعد الإفطار، وهي تحلم بالذهاب في الغد إلى قصر المعارض؛ لاقتناء ملابس العيد، حيث كانت تردد متحدثة إلى نفسها احتمال ذهابها: "أذهب، أو لا أذهب" وهي تنظف صحن الإفطار، قبل أن يدهم المسلحون البيت تاركين نهاية القصة لتردد الطلقات النارية "طخ...طخ" في الليل البهيم، وهو يسجي بظلامه جثة "حنان"، وأخيها "حليم".

وعموماً، يلاحظ في قصص فاطمة غولي المستوحاة من العشرية السّوداء، ذلك التردد للحدث الأخير الذي ينكشف عنه حل العقدة، وأفق التوقع، ومثاله السابق حيرة "حنان" في المطبخ بين الذهاب في الغد إلى الدراسة، أو التوجه لشراء كسوة العيد.

ومن الأمثلة أيضا، تكرار المجنون - حامل الكيسين في قصة "رجل المحطة" - حكاية إنقاذه طفليه من وابل رصاص في اعتداء إرهابي، إذ كان يفعل ذلك في كل حافلة يركبها من محطة إلى أخرى، وهو يطلب من الناس العودة إلى البلدة، واستئناف المقاومة، حيث أدى مقتل طفليه في مداهمة للإرهابيين إلى جنونه، ولشدة الصدمة، كانت الحالات الذهانية تحمله على نكران الواقع، وعدم الاعتراف به، ومنذ ذلك الحين، وهو يتوهم الكيسين بمثابة طفليه اللذين أنقذهما، وجرهما إلى الحفرة، عندما انسحب فارًا تحت قصف السلاح.

وفي قصة "عبد النور" يتردد حدث مرور الراوية كل صباح بمكتبة "عبد النور" بعد مقتله، وتذكرها تكراره للتمسك بالأمل في الخروج من الأزمة، ومداومة الصبر، والانتظار. وفي قصة "ما تبقى منهم" يسجل الراوي في نهاية القصة مداومة الكلب "فوكس" على الوقوف، والنباح قرب محلات لـ"السّانباك"، توزع الدقيق أيام الأزمة، والإرهاب بعد قتل المسلحين أفراد دورية للشرطة، يقودها "سي المحفوظ"، كانت تستخدم الكلب "فوكس" مرافقا لها في جولات الاستطلاع، والمراقبة.

وهذا النمط من التكرار يسميه "جينيت" حكاية ترددية، وهو النمط "الذي يتولّى فيه بث سردي وحيد عدة حدوثات مجتمعة للحدث الواحد (أي - مرة أخرى - عدة أحداث منظورا إليها من حيث تماثلها وحده)".²²¹

والحكاية الترددية عند فاطمة غولي، لا تشكل إطارا، أو خلفية لحدث مفرد، يتناوله الراوي، كما في القصص الكلاسيكية، بل إنّها تتحرك في ذيل القصة على هيئة دورة متجددة، أو بالأحرى هي بمثابة حلقة مفرغة، تنتهي إليها الأحداث، يعتمد الخروج من دوامتها على تعطيل القوى، التي تحركها، وتغذيها بالطاقة اللازمة؛ لاستمرارها، كما يرمز إلى ذلك التكرار، وتماثل الأحداث.

وهذه القوى المتحركة - كما تشير القصص - ليست ماثلة في جماعات دموية، تقتل، وتنهب، بل تتجاوزها إلى قوى أخرى، هي، بلا شك، خوف الناس، وفرقتهم في البحث عن المصالح الفردية،

²²¹ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وعمر الحلي، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص132.

وعطالتهم عن المقاومة الكامنة في وحدة مصير مشترك، لا حل أمامه إلا إعادة دورة جديدة، تبني علاقاتها على الحب، والتضامن.

4.4. الأمل بين نرجسية الذات ومسؤوليتها عند بشير مفتي

وفي مجموعة "شتاء لكل الأزمنة" لبشير مفتي، يمكن للقارئ أن يقف على خطورة الاكتفاء بالخلاص الفردي في إبقاء المثقف على عزله، ولا مبالاته بالقضايا الكبرى لمجتمع، يتهدم من الداخل على أيدي أبنائه.

وعلى كثرة ما في قصص بشير مفتي من تفاؤل، وأمل في التغيير، إلا أنّ النزعة الفردية للشخصيات تشوش عملية الانتقال من الذاتي، والجزئي، إلى الكلي، والوعي العام بالمواضيع، حيث سجلت بعض القصص خيانة واضحة للمثقف، وتنكرا للمبادئ، والقيم الأخلاقية، والمهنية، مثلما يفضحه عنوان قصة "مدينة الآخرين"، كناية عن قسنطينة، التي قصدها الراوي، وهو ضابط من الشرطة القضائية في العاصمة؛ للتحقيق في ملفات للجريمة المنظمة، عمرها عشر سنوات، وبدل إثبات جدارته، ضحى بالقضية، وقبل رشوة عصابات الدعارة، والفساد، عن طريق محاميها الذي أغراه بالقبول، وخذل زميله "فاتح"، وهو محقق قسنطينة التابع لهذه القضايا، وانتهت القصة بمقتل الصحفي الذي قدم لهما أدلة الإثبات، وعودة الضابط متنصلا من المسؤولية، متحججا بضعف البشر، وقصورهم عن عصمة الأنبياء، والمرسلين.²²²

ولئن كانت نهاية هذه القصة مخيبة لآمال القراء المدافعين عن المثل، بل المثقفين أنفسهم، فإنها بمآلها الفج الصادم، وطرحه الواقعي النفعي، تعد إدانة ساخرة من أنشطة اجتماعية، تنشُد تغييرا إيجابيا شاملا، وهي لا تكف عن تكرار محاولاتها الخاطئة، والمعزولة عن بعضها البعض، في بحث كل واحدة منها عن خلاصها الفردي.

²²² بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص22-30.

ويبلغ التوتر والصراع بين وظيفة المثقف، ونزعه الفردية - في تحقيق مكانة اجتماعية، وإثبات ذاته التواقة إلى الخروج من البؤس، والفقر، واللحاق بركب الحياة الآمنة المستقرة - ذروته في قصة "الرجل الذي أكله الواقع"، فالراوي، وهو مثقف جامعي، أضناه التعب، والتفاني في العمل؛ لتلبية مصالح الناس بإحدى مديريات السكن بالجزائر العاصمة، وتحسين صورة المسؤول في المجتمع، فكانت مكافأة رئيسه في العمل على ذلك، حصوله على سكن، أنقذه من التشرد، والتردد على الفنادق الحقيبة، فظن أنه يقترب من تجسيد حلمه في بناء ملجأ دائم، لكنّ الحرب على الإرهاب، وأنباء المجازر اليومية، وروتين المدينة الخانق، وصعوبة المواصلات للتنقل إلى العمل فيها؛ تتضافر جميعا لشل تفكيره، وتحويله إلى شخصية عصبية المزاج، سريعة الانفعال، عندما تنسد منافذ التفكير، وتضيق رقعة الأمل.

ومّا فاقم أزيمته زواج محبوبته بجارها، وفساد مخططاته الغرامية في السكن الجديد؛ ليكتشف أنّ هذا الأخير ليس إلاّ سجنا انفراديا، يذكره بعزلته، وانقطاعه عن التواصل، والعيش المنشود، ويعي، أخيرا، بأنّه ضحية أخرى، كأى مثقف مزيف، يرسم للمبادئ حدودا، ولا يمنع نفسه من تحطيمها، وفي فورة الغضب، والاستياء من التناقض، والزيف المقنع بالقيم، يرفع صوته متحديا للرأي العام، والمثقفين أنفسهم:

"ببساطة كنت أدرك كل هذه التغيرات، وأشعر بأنّ مثالتي لم تكن في الحقيقة إلاّ قناعا، وعلى الذين لا يزالون يرددون في غرفهم السرية، أقول لهم بكل تبجح وصراحة: افطنوا وإلاّ فاتكم القطار السريع نحو المراتب العليا."²²³

وهذه التصريحات الصادمة، تفهم على أنّها ردود أفعال طبيعية، ينفس بها المثقفون عن أنفسهم، ويرفعون بها حالات الكبت، والغضب، وهم يلاحظون تناقضات المجتمع، وفشل المثقف المثالي في تحقيق ذاته، وإيجاد السبل الضامنة للانسجام بين المبادئ، والسلوك.

خلاصة

وعلى الرغم من تنوع الأعمال القصصية، واختلاف التجربة من قاص إلى آخر، فقد مكن البحث من رصد مجموعة من النتائج المشتركة، هي بمثابة سمات نوعية لقصص الحرب، والعنف، والمنفى، وتحليلات للشخصية المثقفة الهامشية، عبر مظاهر نشاطها الاجتماعي في مختلف الفضاءات، وبخاصة فضاءات المدينة، ويمكن إيجازها في النقاط الآتية:

1- وجود شرح اجتماعي عميق، يكشف عن تصدع الطبقات، ونشوب الصراع العنيف بينها، بفعل انكماش العلاقات الاجتماعية، وضعفها، وبروز شخصية المثقف هامشا جديدا، يؤثث القصص، ويحتل واجهة الأحداث.

2- غياب الحوار والتسامح أدى إلى هيمنة التعصب على الخطاب، وهذا الأخير أفضى بدوره إلى استبداد السلطة، وتطرف بعض الجماعات المعارضة ذات المرجعية الإسلامية، حيث لم يعد ثمة مجال للجدل والحجاج العقلاني الناجح أمام فهم سيادة التعصب للمذهب، أو المرجعية التاريخية، وانتشار الكراهية، وتصفية المثقفين؛ لمحاولتهم التصدي للتعصب بخطاباتهم الحجاجية.

3- استفحال أزمة أخلاقية شديدة، كان من أولى ضحاياها سقوط المعايير الاجتماعية في التأهيل، والاستحقاق، والعدالة، حيث ما عادت القوانين الوضعية لتنظيم المجتمع قادرة على أنصاف الناس، بل إن طغيان القيم المادية أنشأ فردا متشينا، ميالا إلى الصنمية (مال، سلطة، مذهب...)، طغت نماذجه، وتعددت أشكالها وسماتها في المجالات المختلفة، وكان من نتائج انحسار الحس الأخلاقي إفلاس التواصل، عمومًا، وخلوه من معيار الإجماع، وافتقاده القدرة على تنمية الحوار، وتطويره، ونجاحه في خلق التوافق، وتضييق مساحات الخلاف، والنزاع، ومن سلبيات تدهور الأخلاق أيضا، امتداد التهميش إلى المثقف، الذي طالما نافح عن الأخلاق، ودافع عن قيمها في مجالات التواصل الاجتماعي.

4- توحش الفضاءات الاجتماعية في نظر الشخصيات الهامشية التي انطوت في عزلتها، وصارت الأماكن العامة (مقاهي، حدائق، شوارع...) مواضع لتكديس البطالين، والشباب المسحوقين من حاملي الشهادات العلمية، أو المتسربين من أطوار التعليم، ممن لم يجد له قدما في سوق العمل.

وفي الفضاءات الحميمة (المسكن، بيوت الأهل، أو الأصدقاء) لم تعد الشخصيات المثقفة الهامشية تجد راحتها، وسكينتها، إذ تشعر داخلها بالاختناق، والغربة، وقيود الوعي، والإحباط، والحيرة، التي تحاصرها من كل جانب، وتسلبها حريتها في المبادرة، واتخاذ القرارات الصائبة، والحاسمة، ومن ثمة، فحالتها البائسة، وهي مسلوقة الإرادة، والحرية أشبه ما تكون بحالة السجن الحقيقي، حيث تتقلص الحقوق إلى أدنى مراتبها، وتعلق الحريات إلى أجل غير معلوم.

وفي ظل هذه الظروف، تصبح الشخصيات الهامشية نافرة، غريبة أينما حلت، وضالة تطردها المساحات العمرانية، والأجواء المكانية، وهي منفية الذات في الحواضر، والمدن، يحاصرها عنف السلطة، أو الجماعات المسلحة، وهي تتقلب بين وجود تعيس، ورغبة في الموت، والانتحار، ف "الظاهر أن بين العنف والمنفى جدلا دلاليا مطرد التجلي، فكلاهما، ينطوي على إخضاع وقهر، وهما معا يوحيان بالوجود على "حافة الحياة"، ويثيران إحساسا مستمرا بالمأساة، وافتقاد الجدوى، مما يجعل منهما ثنائية روائية ملتبسة."²²⁴

وفي فضاءات المنفى، والمدن خاصة، لا تملك الشخصيات إلا أن تنعى على هذه الأماكن قساوتها، وجبروتها في قهر الإنسان، وسلب روحه، وفطرته، ونبض حياته، وجدواها، كما ترمز إلى ذلك كتل عمرانها الضخمة المتحجرة في المدن، ومبانيها المشوهة القدرة، التي افتقدت النظافة، والبهاء، والراحة، والأمان، واكتفت ببعض الزخارف المتعجرفة بألوانها، وزركشتها المبالغة في الصنعة، والنزوع المادي الصرف، وما يخلفه من طغيان مكتسب في التوجه إلى الزيف، والخداع، والتغطية على العيوب، وسياسة الهروب من مراجعتها، وإصلاحها، ولم يعد بمقدور الشخصيات الهامشية إخفاء مشاعر غضبها، ونقمتها على زيف الحواضر، وخداع مظاهرها، فراحت تعلن كرهها للمدن، وما فعلته بالإنسان الداجن، وهو يمثل دون وعي لإكراهاتها، وأعبائها المادية دون أن يبلغ شرف الحياة الحرة، وسعادتها... وقد تنامت مشاعر الكره للمدن، والفضاءات الحضرية، وتواترت مظاهرها، سواء عبر النماذج القصصية المختارة لكاتب واحد، أم عبر المجموعات القصصية لأغلب القاصين المعتمدين في هذه الدراسة، واستقامت أخيرا، سمة لافتة، لما يمكن أن يعرف بهجاء المدن، وهو ضرب من السخرية، يصلح للتصنيف في نطاق

²²⁴ شرف الدين ماجدولين: الفتنة والآخر، ط1، دار الأمان/ منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط/ الجزائر/ بيروت، 2012، ص112-113.

الهجاء (Satire)؛ لشبهه بخصائصه، كما سيأتي بيان ذلك في أحد مباحث السخرية، وقد استطاعت التجربة السردية اتخاذه أداة فنية للتعبير عن وضعية متأزمة، عاشتها الفضاءات الحضرية في الجزائر، ولا زالت، زمن العشرية السوداء في التسعينيات.

والملاحظ أن سرديات العنف، والحرب، والمنفى في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة تتقاطع مع نظيرتها في الرواية الجزائرية المعاصرة إبان التسعينيات، وإن اختلفت عنها في بعض المقومات، والتقاليد، وذلك تبعا لخصوصية كل نوع أدبي، ففي الرواية الجزائرية، توصل شرف الدين ماجدولين، من خلال استقراءاته لنماذجها، إلى أنه " وبتتالي الإصدارات نشأت، تدريجيا، تقاليد جمالية فريدة لـ "سرديات العنف والمنفى"، شكلت قاسما مشتركا بين مجمل نصوص تلك الحقبة، ويمكن اختزالها في أربع سمات مركزية هي:

1 - المنفى الداخلي.

2 - سردية الصوت الواحد.

3 - التصوير الفيزيولوجي الصادم.

4 - نعي المدينة.²²⁵

وقد أشبهت القصة القصيرة الرواية في السمتين: الأولى والثانية، وخالفتها في السمتين الثالثة، والرابعة، إذ لا يسمح القوام القصير، والميل إلى الإيجاز، والتكثيف، عادة، بتصوير مشاهد العنف، ووصف عمليات القتل، والتعذيب في القصة القصيرة، كما يفعل في الرواية، وإن أملت القصة القصيرة، أحيانا، ببعض التفاصيل العنيفة، إذا تطلبت الحكاية ذلك، أو كان في الأمر قصديا فنية، أما الموقف من المدينة، فقد اتجهت فيه القصة القصيرة إلى الهجاء، والسخرية، خلافا لنعي المدينة في الرواية الجزائرية.

5- تنامي خطاب الحب الأخلاقي، وفوق الأخلاقي، بوصفه رديفا للخطاب الحجاجي، تبته الشخصيات الهامشية المثقفة في سعيها إلى الوساطة الاجتماعية، وبوصفه رد فعل إيجابي على التعصب والكراهية اللذين أتيا على الإجماع، وحرما الحوار، والحجاج من كل فكرة مشتركة، أو رأي جامع، يصلح البناء عليه للتواصل، والإصلاح، ويتقدم خطاب الحب عموما عبر تشكيلات متنوعة من الصور،

²²⁵ م.ن: ص 112.

والوضعيات، تتناول في القصص المدروسة موضوعات حب مادية، أو معنوية، تتعلق بفرد واحد (حبيب، والد، تلميذ، زميل، الوطن) أو بجماعة معينة (الأسرة، فئة المثقفين، النساء الأرامل، اليتامى، البطالين، طبقات المجتمع، سكان الريف...).

الفصل الثالث:

السوداوية ومواضيع الحب المفقودة

بين الواقع والتخييل

تمهيد

للأهواء صلة وثيقة بحياة الإنسان، تنخرط في مجالات اجتماعية كثيرة، تمس علاقاته العامة، والخاصة على حد سواء، وهي بذلك قديمة قدم الإنسان ذاته، ومتجذرة في ذات الفرد البشري، ما دامت تمثل شقا أساسيا، لا غنى عنه في تكوينه السوي، "وهو ما يتعلق بحالته النفسية، وما ينتابها من مشاعر وإحساسات متأرجحة بين اللذة والألم"²²⁶، حيث تتشكل أهواؤه من خلال تفاعلاته مع أفراد مجتمعه، وتتخذ خصوصيتها من طبيعة العلاقات التي تجمعهم بهم، وتتحدد في ضوء الغرائز، والعادات، والتقاليد، والثقافة المشتركة، وتعتمد أيضا على طبيعة العلاقة التي تربط الإنسان بالعالم الخارجي الذي يتواجد فيه، حيث تبرز علاقته بالبيئة الطبيعية كالانتماء الجغرافي إلى وطن، أو مدينة، أو ريف، وكالولع بالكائنات، والممتلكات، والأشياء المحيطة به من سكن، وأثاث، ومرافق مختلفة وهذه الأهواء تتجدد باستمرار تجدد الحياة ذاتها، وهي تقوى، أو تضعف حسب قوة العلاقات التي يعقدها الإنسان، كما يمكنها أن تتحول من حالة إلى أخرى...

1. مفهوم الأهواء وأهميتها في الدرس الأدبي:

ويلاحظ أن لفظي "هوى" العربية، ونظيرتها (Passion) الأجنبية مختلفتان في الدلالة، وذلك بالنظر إلى المرجعية اللغوية، والإيمولوجية لكل منهما، ففي الوقت الذي تدل فيه لفظة هوى على معان، يأتي على رأسها التعلق بالأشياء، والأمور، والسقوط من الأعالي، أو الصعود إليها، والمدة من الوقت (مضى هوى من الليل)، والموت أيضا (هوى الرجل: مات)، كما تستعار للدلالة على خلو القلب من الجرأة، والشجاعة (قولهم للجبان: إنه هواء)، وهو مجاز كنايةي حسب الزمخشري²²⁷؛ فإن لفظة (Passion) تنحدر من لفظة (Pathos) اليونانية، التي تعني الألم، والمعاناة، وهي تعين الحالات

²²⁶ محمد الداوي: سيميائية السرد، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص58.

²²⁷ الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، ص489.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

العاطفية، أو الحركات النفسية (Mouvements de l'âme) مثل الحب، الكراهية، الغضب، الرغبة، والحزن.²²⁸

وذكر ابن منظور أن الهوى هو العشق، "ويكون في مداخل الخير والشر. وهوى النفس: إرادتها، والجمعالأهواء. وقال اللغويون الهوى محبة الإنسان الشيء، وغلبته على قلبه؛ قال الله عز وجل: (ونهى النفس عن الهوى)؛ معناه نهاها عن شهواتها وما تدعو إليه من معاصي الله عز وجل."²²⁹

1.1. مفهوم الأهواء وسيميائية تمثيل الذات والعالم

ومن الناحية الاصطلاحية، تشير سيميائية الأهواء إلى منهجية ضبط المحسوس تركيبيا، ودلاليا، والتفكير "في استنتاج الإرغامات والقوانين والثوابت المتحكمة في البعد الذي يتعلق بإثارة الانفعال، والبرهنة على استقلاليته داخل النظرية السيميائية العامة."²³⁰

والمحسوسات، بما أنها حالات نفسية، تقتضي وجود ذات فاعلة، تتقلب باستمرار بين حالة، وأخرى في مسار للتحويل، يفسره نمط الوجود (Mode d'existence) الخاص بتوجهها في مرحلة زمنية معينة، "فعلى هذه الذات نفسها، باعتبارها ذاتا إبستمولوجية أن تتجسد من خلال نمط وجود محتمل قبل أن تتخذ شكلا محينا باعتبارها ذاتا عارفة من خلال تقطيع الدلالة؛ إن التشابه بين مسار الذات الإبستمولوجية والمسار المسند للذات السردية (المحتمل والمحيّن والمتحقق) ليس غريبا: إن تداخل الوصف مع الموضوع الموصوف ظاهرة معروفة، على الأقل في العلوم الإنسانية."²³¹

إن أنماط الوجود التي تمر بها الذات، وما يرتبط بذلك من حالات للنفس؛ هي في واقع الأمر انعكاسات لعلاقة هذه الذات بالأشياء من حولها، الشيء الذي يعني علاقتها بعالم يحيط بها، يُنظر إليه منفصلا عنها؛ لكونه يقع خارجها، أو قد يُعامل على أنه متصل، بالنظر إلى استبطان النفس مواضعه، وقيامها بإسقاط حالات الأشياء على حالات النفس، مما يقود إلى تأسيس معادلة شكلية، ينسجم فيها الاستنباه البراني -الخارجي- (Extéroceptivité)، والاستنباه الجواني -الداخلي- (Intéroceptivité)

²²⁸ Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, p552.

²²⁹ ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم): لسان اللسان، تهذيب لسان العرب، المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، إشراف عبد أ. علي مهنا، ط1، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص705.

²³⁰ محمد الداوي: م.س، ص59.

²³¹ الجيرداس.ج. غريماش وجاك فوتنبيي: سيميائيات الأهواء، ترجمة سعيد بنكراد، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2010، ص53.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

انطلاقاً من نقطة الاستنباه الأصل (Proprioceptivité) الذي يمثل الحد الأدنى للكينونة، والقدرة على الإحساس.²³²

إن الانتقال من حالات الأشياء إلى حالات النفس لا يمكن أن يتحقق دون توسط الجسد، فهو الكفيل بذلك؛ لدوره، وفعاليته في إثارة الإحساس، وتوليدته، وهذا الأخير لا يكون بريئاً؛ لقدرته على زرع الانسجام في الوجود السيميائي، وإضافة مقولات "الاستنباه الأصل" الدالة على استعدادات نفسية، وبدنية، تساعد على الإحساس بشيء ما، وضبط موقعه في العالم الخارجي، أو الداخلي، ينبني عليها البعد الانفعالي (Dimension Thymique)، الذي يعد بعداً ثالثاً، اقترحه "غريماس"، وأنصاره. وأضافوه إلى بعدين سابقين، ألف الدارسون تناولهما:

أ. البعد التداولي: كأن يتضمن السرد أحداثاً فعلية، وحركية.

ب. البعد المعرفي: وفيه يتضمن السرد أيضاً المحكي اللفظي، ويفيد اشتماله على معرفة ملفوظية، وتلفظية.

أما البعد الانفعالي، فيختص بملاحقة أحاسيس الشخصيات، وانفعالاتها، وأهوائها، حيث تكون النفس مكمّنها، لا الفعل؛ لـ "أن السمات والمقومات وموضوعات العالم الطبيعي التي تشكل "دالها"، إن جاز التعبير، تتحول، بفعل الآثار التي يتركها الإدراك الحسي، إلى سمات ومقومات وموضوعات "مدلول اللغة"، إنه دال جديد، من طبيعة صوتية، يحل محل الأول. إن العالم يتحول إلى معنى، إلى لغة، من خلال الجسد المدرك، ومن خلاله تستبطن الاستنباهات البرانية، ويتم تناول التشخيص باعتباره نمطاً في التفكير كما تمارسه الذات."²³³

ولكي تنجز النقلة النوعية لتوسط الجسد، والانتقال من حالات الأشياء إلى حالات النفس، فإن التلفظ (Enonciation) يعد الوسيلة المثلى لتجسيد ذلك؛ وإنه لـ "بؤرة التوسط" كما وصفه "غريماس"، وأتباعه؛ لكونه يستعين بعمليات، وأشكال تلفظية منها الوصل (Embrayage)، والفصل (Débrayage)، وهناك التخطيب (Discursivisation ou Mettre en discours) الذي يعد تجسيدا فعليا للاستحضار التلفظي.

إن التلفظ - في نظر غريماس وفونتنى - يعد فعالية إنسانية حقيقية، تؤمن للذات المتلفظة مجالاً تفاعلياً، تتداخل فيه بنيات سيميائية مستحضرة، وأخرى قابلة للإدماج، ويتصالح فيه التوليد عبر مسار،

²³²م.ن: ص 59.

²³³م.ن: ص 57.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

وسيرورة، تنتهجها الدلالة؛ للانتظام خلال مراتب الخطاب، ومستوياته . والتكون . الذي يستوعب التاريخ، والحقائق الواقعية الماثلة في العالم الخارجي، ومن تفاعل العمليات، والمسارات تتشكل التظاهرات (Configurations) الخاصة بالنفس المستهواة: (تمظهرات الأهواء).

وهذه التظاهرات توصف بأنها آثار (أمارات) ناجمة عن التوسط الجسدي في ردود فعله على مقومات العالم، وموضوعاته بكل مجالاتها الطبيعية، والاجتماعية، والثقافية، والحضارية؛ لذلك تصطبغ هذه المقومات بالحمولات التاريخية للمجالات المذكورة آنفاً، وتدمجها كسمات أولية، أو كسمات منقولة، يجري إدماجها، أو تكون في طور الإدماج، داخل أنماط وجود اجتماعية، أو فردية.

إن ردة الفعل - كما تبديها وساطة الجسد بين الذات والعالم - ما هي إلا مرحلة من مراحل التحسيس الانفعالي (Sensibilisation Thymique) التي تتطلب خلق معادل حركي، يبيده الجسد استجابة لمؤثرات محيط، يتبادل معه التأثير، والتأثر، فالملاحظ " أن مقومات العالم لا يمكنها أن تكون دالة إلا من خلال التحسيس".²³⁴

وتبعاً لطبيعة التحسيس، تنقسم تظاهرات الأهواء المترتبة عن توسط الجسد إلى فئتين مختلفتين، يبدو عليهما نوع من الاقتران، والتداخل:

1. آثار سلوكية: يمكن ملاحظتها على الذات المستهواة، ومن ذلك سلوكيات المحبين، والغيورين، والحساد، وما ينطبع على تقاسيم وجوههم من ملامح، وتعابير، وما يصدر عنهم من سلوكيات فعلية، وحركات جسمية، تسعف في الاستدلال على نوعية الأهواء، التي تمتلك نفوسهم، وتستحوذ على انفعالاتهم.

2. آثار تلفية: بالإمكان رصدها في الملفوظ من قبيل النبر، والتنغيم - في الخطاب الشفهي - والاستفهام، أو أشكال التضمنين، والافتراضات، وفي حالة الخطابين المكتوبين: الشعري والسردى، يعثر داخلهما على تراكيب، وعلامات، تستقيم آثاراً؛ لتعقب الأهواء، وتلمس عمليات التنصيص (Textualisations) الدالة عليها.²³⁵

إن التحسيس لا يظهر إلا مرتبطاً بعامل ثقافي، أو اجتماعي، ينظم الأهواء، ويفرض الرقابة عليها، بل إنه يسقف حدودها، بوضع عتبات للقبول، أو الرفض، فالمجتمع بما يسوده من فكر، وثقافة في عصر من العصور، وبما توارثه من عادات، وتقاليد، يملك حق إدارة الأهواء، وإصدار أحكام قيمة

²³⁴م.ن: ص58.

²³⁵م.ن: ص55-57.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

عليها، فيُعَلِي من شأن بعضها، وينتقص من قيمة أخرى، مزريا بها، حيث يسمها بطابع عاطفي هويي (Pathémique) غير سليم، وهذه الصيرورة تتغير، أو تتقوى، وتتجدد تبعا لمستوى تطور المجتمع، وتحول قيمه الحضارية من جيل إلى آخر انسجاما مع التزامن، والتعاقب.

لقد سبقت الإشارة إلى أن الأهواء موزعة على محوري المتعة، والألم، المتفرعين من الفرح، والحزن - على الترتيب عند "سينوزا" - وعادة ما يجري مقابلة الأهواء بالعقل، فالذي يتخلى عن تنظيم شؤونه وفق مقتضيات العقل، يكون قد أسلم نفسه لأهوائه، وغرائزه، تسوقه كيفما تشاء، إلا أن بعض الباحثين يدرج الأهواء في نطاق العقل، ويجعل منها أحد شطريه، حيث قسم العقل إلى نصفين هما: الأفكار (العقل بمفهومه الصرف)، والإحساسات (الأهواء).

ويرى "هيوم" أن الإنسان، في ردود فعله على مقومات العالم، يبدي مرونة في استجابته للمؤثرات، تساعد على التكيف، واسترجاع التوازن، وهو يستجيب بإظهار المتعة، أو الألم؛ للوصول إلى الانسجام في علاقاته الطبيعية المتنوعة، وتفادي القطيعة، والانكفاء على الذات، مما يمنح الهوى دورا أساسيا في التنظيم الذاتي للحياة الفردية في إطار اجتماعي شامل، يتجاوز فيه الفرد إخفاقاته، ونكساته، ويتخذها دعامة من التجارب المؤلمة، يتطلع منها إلى النجاح، والتفوق، واستشعار لذة الإحساس بالقدرة، والقوة.²³⁶

وتتميز الأهواء بقدرتها الفطرية على التكرار، والتواتر؛ لضمان تأكيد الإحساس، وتقويته، والمساهمة في توسيع ديمومته، إذ يلاحظ أن " قوة الهوى لا تكمن في إصدار الانطباعات فقط بل في إعادة إصدارها أيضا، وهذا ما يجعل الهوى انطبعا وتفكيريا في الآن نفسه."²³⁷ وقد ساعدت ميزة تواتر الأهواء على تصنيفها إلى فئتين متداخلتين:

أ. أمارات الإحساس (غرائز ورغبات): تنفرع بدورها إلى قسمين مختلفين في درجة التوتر، والحدة، هما:

1. الأمارات الهادئة: منها الحس الجمالي، حب الحياة، تقدير العدالة، الضغينة والرأفة، والأمارات الهادئة نوعان، فمنها المباشرة (كالميل إلى الخير، ورفض الشر)، ومنها غير المباشرة، ومن ذلك الأحاسيس الناشئة عن التعامل مع الناس: (قبول الآخر، والامتعاظ منه).

²³⁶ محمد الداوي: سيميائية السرد، ص 61.

²³⁷ م. ن: ص 61.

2. الأمارات العنيفة: هذا القسم يمثل الأهواء على حقيقتها بالمعنى الدقيق، وهي على غرار سابقتها تتوزع على مجموعتين، تكون أولاهما مباشرة، تضم أحاسيس عدة، منها: الرغبة، النفور، الغبطة، الحزن، الأمل، الخوف، الخيبة، والطمأنينة.

أما المجموعة الثانية فهي تنتظم أحاسيس غير مباشرة، ومتداخلة، يندرج ضمنها: الكبرياء والخضوع، الأمل والخوف، الخيبة والطمأنينة، الحب والكراهية، الطموح والعدوانية، والرأفة والسخاء.

ب. أمارات التفكير: هي استنساخات فكرية لأمارات الإحساس، هدفها توفير الدعم، لتعميق المتعة، أو تخفيف الألم.²³⁸

وتعد السوداوية واحدة من الأهواء العنيفة غير المباشرة، إذ تتضمن الحزن، والألم، حسب التصنيف السابق، وهي في كتاب الأخلاق لـ "سبينوزا" يُنظر إليها كفرع لأصل، هو الحزن، المقابل لأصل آخر، يمثل الفرح، الذي ينحدر منه الحب، وسائر الانفعالات الدالة على الخير، والفضيلة، وقد تعرضت السوداوية، في تعلقها بمواضيع الحب، إلى تغيرات كثيرة من الماضي إلى الحاضر، يفعلها العامل المعرفي، والثقافي، ويسمائها بقيم اجتماعية، يبدو أنها أصبحت متدنية كثيرا في الثقافة المعاصرة، إذ انحطت دلالة السوداوية من كونها عامل ارتباط بالنبوغ، والتفوق عند "أرسطو" في عهد اليونان، إلى وصفها بالمرض النفسي، والاكتئاب الحاد المنذر بالذبول، والانتحار، في عرف العلوم المهتمة بالصحة، والاجتماع، وما أشيع عنها من نظرة سلبية، تسربت إلى المعتقدات الشعبية، والمشهورات، فسأيرتها في ذلك الفنون، والآداب، كما تظهره المباحث التابعة:

2.2. مصطلح السوداوية (Mélancolie) ومفهومها

"الميلانخوليا"، أو السوداوية مصطلح طبي قديم، يمتد نسبه عبر الأزمنة القديمة إلى الحضارة الإغريقية، إذ ابتكره اليونان، وأطلقوه على بعض الأعراض المرضية، وعن صفوة أطبائهم، وفلاسفتهم انتشر في البلاد، وانتقل إلى غيرها من الأقطار، والشعوب الأخرى، بعدما قرر "أبقراط" (Hippocrate) تحرير الطب من ربة الملوك، والأمراء، وتحويله من صناعة للخاصة، والنخبة إلى علم قابل للنقل، يشمل نفعه العامة من الناس، والأغراب من الأمم المجاورة لليونان.

²³⁸م.ن: ص 62-63.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

وكان عذر "أبقراط" في إخراج هذا العلم إلى الناس خوفه من انقراضه؛ لأنه كان حكرا على آل أسقلميوس (Asclepius)²³⁹، وبذهاجم يصبح عرضة للضياع، والزوال، فكان أبقراط يعلمه لمريديه، ويأخذ العهد عليهم. قسم أبقراط. بالتزام الوفاء به، والحفاظ على شرفه، والاعتدال في ممارسته²⁴⁰. وقد تلقفت الحضارة العربية الإسلامية هذا المصطلح. السوداء أو السوداوية. واشتغل به أطباؤها، وفلاسفتها في المشرق، والمغرب، والأندلس، ثم تطور المصطلح في عصر النهضة الأوروبية، وعرف مفاهيم نوعية في الفلسفة، وعلم النفس، والأدب.

والميلانخوليا. أو السوداء. في عرف الطب القديم واحدة من بين الأمزجة، أو الأخلاط (humeurs) الأربعة ولفظة (Mélancolie) يونانية الأصل، وهي مركبة، لأنها منحوتة من لفظتين مختلفتين، تتكاملان معا في تشكيل دلالتها: (melas أو melanos): ومعناها الأسود، أو السوداء، وهي لفظة تنتمي دورها إلى عائلة (Melanie) الدلالية التي تضم مجموعة²⁴¹ من المشتقات، ولفظة: (kholé)، ومعناها المرارة.²⁴²

والتضافر بين اللفظين يعطي دلالة العضو المفرز، أو الغدة المسؤولة عن إنتاج، وتخزين خليط السوداء، وتحريره في الجهاز الهضمي، مثلما قد يشير إلى الخليط نفسه، كما هو معروف في تقدير الدلالة المجازية للحاليّة.

وبحسب المستوى العلمي الذي بلغه القدامى في عصرهم، فقد ميزوا بين خلط الصفراء، وخلط السوداء، فالأول حار، تفرزه المرارة، والثاني بارد مفرغته الطحال، وللخلطين صفة مشتركة، فكل منهما يابس على خلاف بقية الأخلاط.²⁴³ والخلط في عرف أطباء القرن العاشر الهجري، ومن سبقهم " هو جسم رطب سيال يستحيل إليه الغذاء أولاً"²⁴⁴، وتختلف الأخلاط، وتتنوع باختلاف خصائصها النوعية، ورطوبتها، وبعتماد هذه الأخيرة، تتفرع الأخلاط إلى ثمانية أقسام، الأربعة الأولى منها ذات منشأ أصلي، وهي:

²³⁹ إله الطب عند اليونان، وهو ابن أبولو من زوجه كوردي، تكفل بنشأته القنطور خيرون، وعلى يديه غدا طبيبا عبقريا بمقدوره إحياء الموتى، أهلكه زيوس بالصاعقة؛ لأنه خشي منه على فراغ العالم السفلي من الموتى، فتحول اسكليبيوس إلى رب للطب، وصار الثعبان رمزه المقدس. انظر/ ماكس شابيرو. رودا هندريكس: معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، ط 3، دار علاء الدين، دمشق، 2008، ص 46.

²⁴⁰ داود بن عمر الأنطاكي: تذكرة داود الأنطاكي، مراجعة مصطفى محمد، ط 1، دار ابن الهيثم، القاهرة، 2005، ص 13.

²⁴¹ Jacqueline Picoche: Dictionnaire étymologique du français, Le Robert, Paris, 2009, p 334.

²⁴² Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, p 476.

²⁴³ داود بن عمر الأنطاكي: م.س، ص 16.

²⁴⁴ م.ن: ص 15.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

— رطوبة نظيفة تمثل بقية من المني الأصلي.

— رطوبة عضوية تتخلل الأعضاء، وتدفع ييسها الأصلي.

— رطوبة عرقية تتولد من الغذاء الطارئ.

— رطوبة أخرى تتولد أيضا من الأصلي.

أما الأربعة الأخيرة، وهي المعروفة غالبا بالأخلاق، إذا أطلقت التسمية، فهي التي يُعتقد أنها ناتجة عما يتناول من الأطعمة، والأشربة، وأفضلها الدم، وأدناها السوداء، وترتيبها على هذا النحو: الدم: أفضل الأخلاق؛ لأنه يجدد المتحلل، ويضمن النمو، ويقدم مظهرا لونها على الصحة. البلغم: قريب من الدم، ينمي الأعضاء، وله قابلية التحول إلى الدم عند الحاجة، والدم، والبلغم ليس لهما مفرغة. غدة خاصة؛ لأنهما يسريان في أعضاء الجسم باستمرار. الصفراء: انفصال القليل منها مفيد، واللطيف من هذا الخلط ضروري في مساعدة الدم على التغذية، والتلطيف، ومصدره المرارة.

السوداء: قدرتها على الرسوب تتفوق على البلغم، والصفراء؛ لذلك يفيد قسم منها في دعم الدم، وتقويته على التغذية، والتغليظ، والقسم الماكث في الطحال يوقظ الرغبة، والشهوة إذا وُجّه إلى المعدة. وإذا كان الدم يهيمن على عمليات التغذية، فإن الاعتقاد القديم يقوي مشاركة الأخلاق، والأمزجة فيها، وذلك بنسب يحددها النمط الغذائي المتبع.²⁴⁵

وجدير بالذكر أن الأطباء الأوائل، العارفين بالطبيعيات، يميزون بين الأخلاق، والأمزجة، فالخلط كما ذكر. في تقديرهم. ناجم عن الغذاء، ومكوناته المتنوعة، أما المزاج فعلى كونه محصلة تركيب هو الآخر غير أن مكوناته ليست غذائية؛ لأنه تشكّل من تمازج الأركان، وهي الأجسام اللطيفة البسيطة الأولية للمركبات، وتعدادها أربعة: النار، الهواء، الماء، والتراب، فيكون المزاج "كيفية متشابهة الأجزاء حصلت من تفاعل الأربعة بحيث كسر كلُّ سورة الآخر بلا غلبة."²⁴⁶

تمثل الأركان، والأمزجة، والأخلاق، والأعضاء، والأرواح، والقوى، والأفعال جملة الأمور الطبيعية السبعة التي أجمع عليها علماء الطب القديم، وأرباب صناعته.²⁴⁷

²⁴⁵م.ن: ص15-16.

²⁴⁶م.ن: ص14.

²⁴⁷م.ن: ص14-19.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

ومن صفات الأركان الفيزيائية، استمد الطب القديم خصائص المركبات، والأخلاق، فالنار رمز الحرارة، والهواء رمز البرودة، والماء مثال الرطوبة، والتراب نموذج اليبوسة، وقد أسقطت هذه الصفات على الأخلاق، واستعملت في التعبير عن مميزاتها، وتغير صفاتها في الأحوال الثلاثة: الصحة، المرض، والحالة المتوسطة بينهما، فكان الدم والبلغم يتقاسمان صفة الرطوبة، ويتباعدان في كون الأول حاراً، والثاني بارداً، وكان خلط الصفراء والسوداء يتشاطران صفة اليبوسة، ويتباينان في ميل الصفراء إلى الحرارة، وانحياز السوداء إلى البرودة، وبواسطة هذه الخصائص درس الأوائل أوضاع الإنسان النفسية، وحالات بدنه بين الصحة والمرض، وأدركوا أهمية الأركان. العناصر الأربعة. والأمزجة، والأخلاق في إقامة توازنات، وتمازجات، وتركيبات نوعية، تؤدي إلى هذه الحالة، أو تلك من سلامة البدن، أو اعتلاله، وذلك من خلال التأثير والتأثر الحاصلين من التفاعل بين الأخلاق، والأمزجة، والكيفيات المتولدة عنهما.²⁴⁸

وقد انتبه الأطباء القدامى إلى التمييز بين الأفعال الغريزية اللاشعورية، والأفعال الإرادية الواعية، فجعلوا " الفعل بلا شعور مع اختصاص التصريف جنسا مستقلا سموه قوة طبيعية، وبالشعور والتعلق بالدماغ سموه شهوة نفسية، وما بينهما حيوانية، فلا جرم اضطروا إلى تثليث القسمة والثالثة النفسية: ومادتها ما ينبعث عن القلب صاعدا للدماغ وعنه كمالها، وهي جنس لما يُميز به النوع الإنساني في جنسه. " 249

وقد قسموا القوة النفسية إلى أقسام:

أ. مدركة للكليات: سموها النفس الناطقة كالعقل.

ب. مدركة للجزئيات: وهي قسمان أيضا: ظاهرية يمثلها الحواس الخمس، وباطنية تتفرع بدورها إلى خمسة أقسام، أولها الحس المشترك، وثانيها الخيال، وثالثها الواهمة. إدراك المعاني الساذجة. ورابعها المحافظة. الذاكرة. وخامسها المتصرفة؛ لإدراك الصور، والمعاني، والتصرف فيها بالتحليل، والتركيب، ولكلٍ من هذه القوى الفرعية موضع تشريحي، يوجد على الدماغ.

ج. محرّكة: تولد الشهوة، والغضب.

د. فاعلة: تبعث على القبض، والبسط.

ويعتقد الأطباء في ذلك العهد أن تأرجح الإنسان بين الصحة والمرض مقترن بجملة من الأسباب منها المشترك، ومنها العام، والخاص، فإلى جانب الضروريات: من هواء، وماء، ونوم، ويقظة، ومأكل،

²⁴⁸فخر الدين الرازي: المباحث المشرقية، تحقيق محمد المعتصم بالله البغدادي، ط1، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1990، ص525-526.

²⁴⁹داود بن عمر الأنطاكي: تذكرة داود الأنطاكي، ص18-19.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

ومشرب، وهي حاجات تشترك فيها الكائنات الحية، تكتسي الأحداث النفسية - كأسباب خاصة بالبشر - قيمة نوعية، لما لها من أثر ظاهري، أو باطني في استجابة الفرد، وتفاعله مع غيره في نشاطات الحياة، ومجالاتها.

وهم يعتقدون أيضا، أن النشاطات النفسية مادتها الحرارة، يثيرها ما يحرك النفس من عوامل طارئة، تهتز لها، وتنفعل بها، ويظهر أثرها على الجسم في أحوال الصحة، والمرض، وما بينهما. وتبعا لتقديرهم الأعراض، والظواهر الانفعالية: الجلية، أو الباطنية، فإن حركية العامل المؤثر في توجيه الاستجابة، وانعكاس صورها خارج الجسم، أو داخله، هي العلامة الفارقة في تصنيف الحالة الشعورية النفسية، والاهتداء إلى معرفة طبيعتها، ومجالها، ودرجتها الانفعالية؛ لذلك فإن " الفاعل قد يحرك إلى خارج فقط فيكون نحو الفرح إن كان التحريك دفعة واحدة، وإلا فالخجل. وإلى داخل دفعة كالعزم، وتدريباً كالخوف، أو إليهما دفعة كالغضب، أو تدريباً كالعشق."²⁵⁰

3.1. السوداوية ومظاهرها في عرف الطب العربي القديم

في بحث له حول أسباب الفرح، يستعرض فخر الدين الرازي إجماع الحكماء، والأطباء على نسبة الانفعالات النفسية من فرح، وغم، وخوف، وغضب إلى الروح الكامن في القلب، والتأكيد على أن مستوى الانفعال لا يخضع إلى الفاعل - العامل - المؤثر فحسب، بل يتناسب طردا مع الاستعداد النفسي للشخص المنفعل: يشتد الانفعال بزيادة الاستعداد، ويضعف بضعفه.

والاستعداد خلاف القوة، إذ هي قدرة على فعل الضدين: كل إنسان قادر على الفرح قدرته على الحزن، أما الاستعداد فميل بالقوة إلى أحد الضدين دون الآخر، أي وجود استعداد للفرح فقط، أو توفر تهيئة نفسية للوقوع في الحزن، أو غيره من الأعراض، والحالات النفسية...²⁵¹

²⁵⁰م.ن: ص 19.

²⁵¹فخر الدين الرازي: م.س، ص 530.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

ويُعزى الاستعداد النفسي . في تمكنه واستحكامه . إلى تكرار الانفعال، وتواتره في ظهوره المفضي منطقيا إلى الثبوت؛ لأن " تكرر الفرح يُعدُّ النفس للفرح، وتكرر الغم يُعدُّ النفس للغم لأن كل صفة ذات ضد إذا حدثت فإن القوة على تلك الصفة تشتد فتصير استعدادا. " 252 وعلى هذا النحو، فهم أصحاب الطب القديم النشاطات النفسية، ويميزوا بين الأهواء، والانفعالات في كيفية نشوئها، وحدّة مستوياتها، ومواطن التحكم فيها على الدماغ، وبغض النظر عن الأشياء، والمفاهيم التي خالفهم فيها الطب الحديث، فإن ما يهم في أبحاثهم هو تلك القواسم المشتركة التي أدركوها بالفطرة، والتجربة، وبعُد النظر، فأضحت غير قابلة للتجاوز، لا يعترتها إلا التجديد، والإثراء.

ومن ذلك حكمهم بأن النشاطات النفسية حركات باطنية . قلبية . لها ارتدادات داخلية، وخارجية، وأنّ الأهواء حالات نفسية طبيعية طالما لم تخرج عن حد الاعتدال، فإذا أفرط فيها بسبب عامل مُحفز، وتكرر للحالة، ترسخت، وصارت استعدادات، وميولا للوقوع فيها... وهكذا ميّز الحكماء الفرح، والحزن الطبيعيين من نظيريهما المرضيين، فالفرح إلى أقصى حدوده المألوفة، يقابله شدة الفرح التي تتكرر من مداومة استهلاك الخمر، وإدمانها، والحزن الطبيعي المؤقت، الناجم عن فقد عزيز على النفس، أو إخفاق في عمل، أو خيبة أمل في علاقة ما، يقابله الحزن الدائم المفرط بتكراره، واستقراره المطبق على النفس، وهو ما أطلق عليه القدامى تسمية الغم السوداوي.

وبالنظر إلى ما سبق، فالسوداوي هو كل شخص يعاني حالة من المرض النفسي المزمن، ميزتها الحزن، والغم الدائم، مما يجعلها مناقضة لحالة الانتشاء غير الطبيعي، وهي حالة كل شخص يواظب على استهلاك المسكرات . أو المخدرات . للإبقاء على لذته، وسروره.

إن السوداوية، والإدمان على المسكر، أو المخدر، مرضان نفسيان جسميان لكل منهما خصيصة لافتة، فالسوداوية عمدتها العكوف على الحزن، والوقوع في أسره، والإدمان ركيخته دوام الاستهلاك، والإفراط فيه غالبا؛ لاستجلاب الفرح، ودفع الغم المناقض له.

ولكلٍّ من الفرح، والغم أسباب ثلاثة، إذا حضر أحدها، أو جميعها عند الأول، انتفى ما يناظر ذلك عند الثاني، والعكس صحيح، وهذه الأسباب هي:

252م.ن: ص 531.

1. مدى توازن الروح في الكم، والكيف: والسوداوي هنا غليظ الروح، شديد ظلمتها مقابل نورانيتها، ولطافتها عند شارب الخمر.

2. أسباب الحياة الخارجية: وهي عوامل تنشأ من تفاعل الإنسان مع الناس، والطبيعة، منها القوي، ومنها الضعيف، منها المعروف، وغير المعروف الذي افتقد المرء الشعور به من كثرة تداوله، والتعود عليه، والسوداوي في تعامله يكرّس أسباب الغم من خلال الانشغال بها، وديمومة التفكير فيها، ومن ذلك استحضار ذكريات الأخطار الماضية، والآلام القديمة، ومداومة التفكير في الأحقاد، ورواسب الغيظ الجارية في المعاملات، وانشغال البال بهواجس الخوف من المستقبل، والتوجس من الموت، والرغبة من الفشل، وغيره من المنغصات.

3. تكرار حالات الفرح، أو الحزن يورث النفس استعدادا لقبول ذلك، ويعلل ثبات الاستعداد من جهاتٍ ثلاثٍ: أولها استقرار الظواهر الفيزيائية، ومنها تعرض الأجسام للحرارة، والبرودة، والتكاثف، فكلما تواتر ذلك، استعدت الأجسام بسرعة أكبر، وكذلك الشأن في القوى النفسية، فإن كثرة تردد أفعالها، وانفعالاتها يُهيئ لها ملكة قوية شبيهة باكتساب الأخلاق، وثانيتها التضاد بين القوى، والحالات النفسية، فوجود إحداهما ينفي وجود ما يناقضها؛ لأن لكل فعل انفعال مناسب له، معارض لصدّه، فإذا تمكن هذا الانفعال بتكرره مرارا، يصير استعدادا، ويطنى على صدّه منتقضا من فرص استعداده، فإذا تكاثرت وقائع الفرح، وازداد حضورها، مالت النفس سريعا إلى المرح، والحبور، وابتعدت عن المنغصات، وكل ما من شأنه أن يجرها إلى الحزن، والأسى، وثالثتها وضع القوة الطبيعية، والحالة الروحية السائدة، فالفرح يلزمه تعاظم قوة الجسم الطبيعية، وتخلخل الروح، وانبساطها خلافا للحزن الذي يكون لازمه ضعف القوة الطبيعية، وانقباض الروح، واحتقانها، وقد اقترن الفرح بالحرارة، والرطوبة؛ لسريان الدم في أعضاء الجسم البارزة تناغما مع ما يسر النفس، أما الحزن فعرضاه البرد، واليبس؛ لما يلاقيه البدن من الانقباض، والتشنج تأثرا بما يفجع النفس، ويصدم استقرارها.²⁵³

لقد أُطلقت تسمية السوداوي على كل شخص، يخضع لتأثير حزن مطبق دائم، وعرف المرض الذي يعاني منه بالسوداوية نسبة إلى السوداء، فهي الخلط المسؤول عن البرودة، واليبس المصاحبين لنوبات الحزن، وما يتضمنه من انقباض، وتقلص، حيث يعتقد الأطباء القدامى أن ارتفاع مستويات

²⁵³م.ن: ص 530-532.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

السوداء، وطغيانها على بقية الأخلاط. وبخاصة الدم منها لما يوفره من حرارة غريزية، ومظهر طبيعي دال على الصحة، والعافية. يقود إلى السوداوية، إذ السوداء أدنى الأخلاط، وأقلها شأنًا، وانحراف معدلاتها مؤثر مرتبط بانحطاط البدن، وسقمه؛ لأن زيادتها مدعاة لانتشار البرد، واليبس اللذين يمثلان مزاجا لصيقا بحالة القضاة، وهي مرض يُجَوِّل الجسم إلى بنية مورفولوجية ضعيفة، ميزتها قلة اللحم، والعضل، والوصف نفسه ينطبق على مرحلة الكهولة، حيث يسيطر فيها مزاج البرد، واليبس. بدءًا من الستين. وتتراجع طاقات البدن، وقواه بشكل خفي غير ملاحظ.²⁵⁴

وربما كان للانحطاط النفسي الناجم عن ديمومة الحزن، والغم دور بارز، يعضد الانحطاط العضوي للجسم في تفسير تسمية السوداوي، وإقرارها، فرمزية السواد إلى الحزن، والحداد لا تخفى على أحد، ودلالة الظلام على الخوف، والتوحش مألوفة عند العام، والخاص، فالسوداوي " يكون قوي التخييل لأن الروح الذي في البطن الأوسط من الدماغ تحف حركته لجفافه ولما تفيده السوداء من اليبس، ثم إنه لقوة تخيله ينفذ تخيله في فكرة موحشة بإيراده الأشباح والمحاكيات للسبب العام الموحش فتكون كأنها واقعة فيه فلا يزال في خوف وغم." ²⁵⁵

ويمكن استخلاص خصائص السوداوية، في الطب العربي الإسلامي القديم، من خلال موازنة أقامها فخر الدين الرازي بين فرح شارب الخمر، وغم السوداوي، حيث أقر التضاد بين حالتيهما، وحرص على استقصاء مميزات شارب الخمر، وحصرها في أمور ثلاثة، يجوز استخدامها، والقياس عليها في استنتاج سمات السوداوي المقابلة لها:

(1) نقص جوهر الروح في الكم، والكيف مقابل استكمالها عند شارب الخمر.
(2) سيطرة الأفكار العقلية المولدة للغم على السوداوي أمام تملص شارب الخمر منها، وتخلصه من مضايقاتها.

(3) انصراف السوداوي عن العالم الخارجي، وعدم اشتغال فكره بالأشياء، والمحسوسات التي تجلب اللذة، وانغلاقه على أسباب الهم، والأسى، يرتكن فيها قدراته، وطاقاته الفكرية، الشيء الذي يخالفه فيه شارب الخمر، فتعمل هذه الأخيرة على إعاقه حركاته الفكرية، وإبطاء انشغالاته

²⁵⁴ داود بن عمر الأنطاكي: تذكرة داود الأنطاكي، ص 20-21.

²⁵⁵ فخر الدين الرازي: المباحث المشرقية، ج 1، ص 533.

بالصعاب، والمشاكل، ومن ثمة تخفيف ضغط العقل، ووطأته على النفس، مما يجعلها تنشغل بمدركات الحواس الآنية، وأسباب اللذة القريبة، فتقبل على المتع مقيمة على الفرح، والحبور.²⁵⁶

4.1. السوداوية: من الاصطلاح الطبي إلى الاصطلاحات الأخرى

ينسب الفضل في انبثاق نظرية العناصر الأربعة أو الأركان كما يسميها العرب . المكونة للطبيعة: الماء، الهواء، النار، والتراب . إلى الفيلسوف اليوناني " أمبيدوكل " (Empédocle) . حوالي (430-490 ق.م)، وهي نظرية ما زالت صالحة، ومتبناة في عصر الكيمياء الحديثة، وفيها يرجع كل تفاعل بين العناصر الطبيعية المذكورة، وتوابعها إلى مبدأي الحب، والكراهية:

كل عمليات الاتحاد، والتكيب بين هذه العناصر أساسها الحب كخاصة تآلف، وانجذاب، في حين ينهض كل انقسام، أو تجزئة بينها على الكراهية التي تكون أساس التنافر، والتباعد بين المواد، والأجسام، والظواهر في الطبيعة.²⁵⁷

استلهم "أبقراط" (Hippocrate) أفكار "أمبيدوكل"، وتصوراته، واستوحى منها نظرية جديدة، عرفت بنظرية الأمزجة/الأخلاط (Théorie des humeurs)، وهي نظرية في الطب، طورها لاحقا خلفه "كلود غالين" (GalienClaude): (131-201 م)، وزاد عليها، إذ قضى السواد الأعظم من مسيرته العلمية، ممارسا للطب، وباحثا طموحا، ينشد المجد في استكمال أعمال "أبقراط" حسب ما اعترف به في كتاباته²⁵⁸، ثم ورث العرب مدونة "أبقراط"، مشفوعة بإضافات كُتبت الإسكندرية، وإثراءات "غالين"، وتناولوها بملاحظاتهم الصارمة، بعدما سبقهم إلى ذلك أطباء بيزنطة، وانتهت المدونة بين أيدي المؤرخين الأوروبيين في القرن التاسع عشر، فأحاطوها بالنقد، والتمحيص شكلا، ومضمونا.²⁵⁹

²⁵⁶م.ن: ص 532-533.

²⁵⁷ Didier Julia: Dictionnaire de la philosophie ; Editions Classiques abrégés, Paris, 2007, pp 73-74.

²⁵⁸ El-hadi Baba-Ali: Aux origines de la médecine, Editions Casbah, Alger, 2014, p 129.

²⁵⁹Ibid: p76.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

ونظرية الأخلاط هذه، تنسب إلى الجسم العناصر الأربعة السابقة، وتضيف إليها أربعة عناصر أخرى من مادة سائلة، تدعى الأخلاط الأساسية: الدم (Sang)، والبلغم (Pituite)، والصفراء (Bile)، والسوداء (Bile noire ou Atrabile: Mélancolie).

وحسب هذه النظرية، تكون الحالة الصحية للجسم، والسواء النفسي موافقين للتوازن الجيد بين الأخلاط الأساسية، أما الحالات المرضية فتُفسر بفساد أحد الأخلاط، أو انعدام التوازن بينها، واختلال بعض نسبها، ومن اضطراب الأمزجة أثرت العبارة الجاهزة: التواجد في مزاج سيئ: Etre de mauvaise humeur-، ولما كانت الفلسفة أمًا للعلوم في العهد اليوناني، فقد نشأ الطب مجاورا لها، وتطورت مسائله في أحضانها، وتفرعت أفنانه تحت رعايتها؛ لذلك انتقلت أهم مصطلحاته . ومنها السوداوية . إلى مباحث الفلاسفة، والمفكرين في وقت مبكر، فقد نقل "أبقراط" إلى الطب، والعالم المصغر للإنسان تمثيلات العالم الطبيعي، والفضاء الكبير، كما تصورهما فلاسفة عصره، وعلماءه، ويذكر "أفلاطون" (Platon) أن "أبقراط" كان صديق أستاذه "سقراط" (Socrate)، وطبياً له، وليس من الغريب أن تنعكس المبادئ الإبيستيمولوجية، والأخلاقية للطب الأبقراطي على فلسفة "سقراط"، وتعمل على تمديدها، مثلما تبرز ذلك "حوارات" أفلاطون.²⁶⁰

ومن حقلي الطب، والفلسفة، هاجر مفهوم السوداوية عبر الزمان، والمكان متنقلا بين الثقافات، والحقول المعرفية التي احتاجت إلى اقتراضه، وضمّه إلى مدوناتها الاصطلاحية، وقد تقلب مصطلحه بين عدة اختصاصات معرفية في الماضي، والحاضر، منها الطب، والفلسفة . بوصفهما الحاضنة الأصلية للمصطلح . ومنها علم النفس، والتحليل النفسي، والأدب، فأضحت هذه العلوم جميعا تتجاذبه، وتتقاسمه مدرجة إياه في مخصّصاتها الاصطلاحية، يحرص كلٌّ منها على استخلاص مفهومه النوعي المناسب لطبيعة العلم.

ففي الطب العربي الإسلامي الذي ورث معارف اليونان، والرومان، بعدما قام العباسيون بترجمتها، يعد إسحاق بن عمران²⁶¹ من أوائل الأطباء العرب الذين اعتنوا بالمصطلح دون تعريبه، حيث ركز اهتمامه على التعريف بالحالة المرضية التي يحددها، وضبط عواملها، وأنواعها، وأعراضها، وما تستوجبه من وصفات علاجية في ذلك العصر، وقد جاءت مقالاته . مقالة في المايلخوليا . استكمالاً لجهود من

²⁶⁰ Claudine Brelet: Médecines du monde, Editions Robert Laffont. S.A, Paris, 2002, p 284.

²⁶¹ إسحاق بن عمران (... - 293هـ): طبيب بغدادى استقر بالقيروان في عهد الأغالبة، يعد أول طبيب عربي بأفريقية، وقد عرف بتدخلاته العلاجية الناجحة، فلقب ببلسم الساعة، من بين كتبه، ورسائله العديدة لم تصل إلا رسالته في المايلخوليا.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

سبقوه، من أمثال "روفس الإفسيسي" (Rufus d'Ephèse) و"إليوس جالينوس" (Aelius Galenus)، إذ لم يخصصوا للسوداوية أبحاثاً مفصلة، ومستقلة، تحيط بها إحاطة شاملة، وتستوفي أهم جوانبها.

وفي تعريفه للمرض يستعرض ابن عمران فكرة التغليب في التسمية، وانصرافها إلى التركيز على بعض العوامل المؤدية إلى المرض، وهو اضطراب المرة السوداء، فلخص هذا الأخير الصفة الغالبة على جوهر المرض، وأعراضه المضرة بالتوازن النفسي، والبدني، والسلوكي للإنسان، وفي ذلك يقول: "إن حدّ المالمخوليا هو ظن ما من السوداء والتوحش، متصور في النفس، لأن ما يظنون أنه الحق وليس بحق، هذا هو الأغلب عندي في حد هذا السقم"²⁶²، وترد لفظة السوداء للدلالة على نوع من الأخلاط، "وهي قسمان: طبيعية ويسمى جالينوس خلطاً أسود، وهي عكر الدم الطبيعي، وغير الطبيعية وهي كل خلط محترق حتى السوداء المحترقة في نفسها، ويسمى بالمرّة السوداء والسوداء الاحتراقية والسوداء المحترقة كذا في شرح القانونج والموجز."²⁶³

وفي الفلسفة، أشبع مصطلح السوداوية بالعديد من الأفكار، والمعاني، وتشرب مفهومه القاعدي الدال على الانحراف عن الطبيعة السوية أبعاداً فلسفية، أسبغت عليه أدواراً اجتماعية، وقيماً وظيفية، وفنية، جعلته قريناً للدلالة على الفرادة، والتفوق، فقد استقرأ أرسطو أوضاع الناس، وسلوكاتهم، وانتهى به الأمر إلى الربط. بطريقة استلزامية تعميمية. بين السوداوية، والنبوغ، فوجود حالة سوداوية عند أحدهم مؤشر، يقود إلى تميزه في أحد المجالات. وهكذا وحسب تقدير أرسطو. "فإن كل الأشخاص البارزين المتميزين في الفلسفة، والسياسة، والشعر، أو غيره من الفنون، يبدون في مظاهرهم الانفعالية، والسلوكية سوداويين."²⁶⁴

وفي العصر الحديث، اكتنز مصطلح السوداوية بمفاهيم ومعاني جديدة، ومن ذلك المفهوم الذي استقر عليه عند الفلاسفة الرومانسيين الألمان. من أمثال "شيلنج" (Shelling)، و"شليجل" (Schlegel). فأصبح يشير إلى الإحساس الحقيقي الأصيل بالوجود الإنساني، وما يمثله من رغبة، وتعبير عن التطلع إلى المطلق اللامتناهي، والتوق إلى اللامحدود،²⁶⁵ وما يتخلل هذا الشعور من معاشة للكآبة، والحزن،

²⁶² إسحاق بن عمران: مقالة في المالمخوليا، تحقيق عادل العمراني والراضي الجازي، بيت الحكمة، القيروان قرطاج، 2009، ص 23.

²⁶³ التهانوي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق علي دحروج، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996، ص 988-989.

²⁶⁴ Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, p 476.

²⁶⁵ Didier Julia: Dictionnaire de La philosophie, p 190.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

الناجمين عن القصور في تحقيق الغاية، وبقاء الأمل الملح على النفس، يورق الجوانح، ويثيرها للمضي قُدما في سبيل إنجاز مرادها.

وفي علم النفس، يرتبط مصطلح السوداوية بحالة مرضية، من مؤشراتهما الكآبة، والهبوط النفسي، والعصبي، وهي تَمَسُّ فئة من المجتمع، تقدر نسبتها بـ 1%، الأمر الذي يجعل الوضع مألوفاً، ومعتاداً. وفي مثل هذه الحالة المرضية، يحس المصاب بالدناءة، وعدم الأهلية، وافتقاد الجدارة لأشكال التقدير، والاحترام، بل إنه يرى نفسه مسؤولاً عن الخطايا، والذنوب كلها في حياته، فيحكم عليها بالامتثال لأقصى أنواع العذاب، واستحقاق الخضوع لأقصى قيم العقاب، ودرجاته. وهذه السوداوية التي تحمل في الطب الحديث تسمية الاكتئاب الشديد (Dépression sévère)، يلخص "الدليل التشخيصي الإحصائي للاضطرابات العقلية" (DSM-5™) أعراضها المرضية في النقاط التالية:

1. مزاج كئيب للإنسان يطبع قسطاً وافراً من النهار، كل يوم تقريباً، يشير إلى ذلك الشخصي للمصاب (كالخزن، والإحساس بالفراغ، أو اليأس)، أو تشير إليه ملاحظات الآخرين له كالمظهر الباكي المتألم.
2. انخفاض واضح في إبداء الاهتمام بالأشياء، أو الرغبة فيها بشكل دائم، أو في معظم الأحوال خلال الفترة الغالبة من اليوم، والوضع يكاد يكون مستمراً عبر تعاقب الأيام، سواء تم الانتباه إليه بالملاحظة الشخصية، أم بآراء الآخرين.
3. خسارة محسوسة في الوزن، لا علاقة لها بالحمية الغذائية، أو مكسب الوزن (نقص في الوزن يتجاوز 5% خلال شهر).
4. أرق (Insomnie)، أو إفراط في النوم (Hypersomnie) في غالب الأيام.
5. هيجان في النشاط النفسي الحركي، أو تباطؤ فيه خلال معظم الأيام، يلاحظ ذلك الآخرون، وليس مجرد انطباع شخصي، يستشعره السوداوي.
6. تعب، أو فقد للطاقة يظهر على المصاب بشكل شبه دائم.
7. إحساس بهوان الذات، افتقاد قيمة النفس، أو شعور بالذنب قد يكون مفرطاً، أو غير مناسب، يمكنه بلوغ مرحلة الهديان، وهذا الشعور ليس انتقاداً ذاتياً بسيطاً، أو حالة متولدة عن مرض ما.
8. تَدْيُّ القدرة على التفكير، أو التركيز، أو التردد فيهما، يتم ذلك بإدراك شخصي، أو بإدراك الغير لاضطراب الفكر عند السوداوي.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

9. أفكار متكررة تدور حول الموت، وليس فقط الخوف من الموت، وانشغال متواصل بالتفكير في الموت دون مخطط خاص، محاولة انتحارية، أو خطة نوعية لتنفيذ الانتحار.²⁶⁶

وهذه الأعراض هي مصدر قلق سريري هام، يسبب نقصا فادحا في المجال الاجتماعي، والمهني، وفي هذا الاتجاه وفي هذا الاتجاه، يعرف "نوربار سيلامي" (Norbert Sillamy) السوداوية بأنها وضع مرضي، ميزته الأساسية الغم، وفقد الرغبة في الحياة، وذلك بالإعراض عن النشاطات الاجتماعية، والتواصلية، ومن أعراض السوداوية أيضا، أن يساور المريض إحساس غريب، يتباطأ فيه الزمن المعيش إلى حد بعيد، يبدو فيه متجمدا، بفعل ركود الذهن، وتثبيط عمليات التفكير، وآلياته، ويلاحظ أن المصاب بالسوداوية يبدو متعبا خائر القوى، ويظل حبيس ألمه المعنوي، يجتاز أفكارا سلبية عن شعوره بعدم تقديره لنفسه، وهوانه على الناس، وإحساسه الغامر بالذنب، وميله إلى جلد الذات، ومعاقبته باللوم، والسخط.

والجدير بالذكر أن مثل هذه المشاعر المرضية، قد يحدث أن تطرأ على الإنسان بلا سبب ظاهر، مثلما يمكن أن تترتب في الحدوث عقب حزن شديد، أو حداد (Deuil).²⁶⁷

2. السوداوية في التحليل النفسي والأدب

أما في التحليل النفسي، فإن السوداوية تعد ضربا من العصاب (Névrose)، يندرج ضمن الأعصبة التحويلية، بحسب تصنيف فرويد لها " ويظهر ذلك من خلال التمييز الذي أقامه بين الآليات الثلاث التي تكوّن صرح العصاب: انقلاب المشاعر الوجدانية (المستيريا)، ونقلها (الوساوس) وتحوّلها (عصاب القلق، السوداوية)".²⁶⁸

²⁶⁶ Diagnostic and statistical manual of mental disorders, 5^{ed}, Arlington, VA, American Psychiatric Association, p 133.

²⁶⁷ Norbert Sillamy: Dictionnaire de la psychologie, Larousse.VUEF, Paris, 2003, p 167.

²⁶⁸ كاترين كليمان: التحليل النفسي، ترجمة محمد سيلا وحسن أحجيج، ط2، مطبعة النجاح الجديدة/ منشورات الزمن، الدار البيضاء/ الرباط، 2014، ص80-81.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

وفي السوداوية، كما في الأعصبة التحوّلية التي يحب فرويد المقابلة بينها، وبين أعصبة الصدمات، وأعصبة الحرب على أساس الخطر المهدد للأنا، إن كان داخليا، أو خارجيا؛ "فإن العدو الذي يدافع الأنا عن ذاته ضده هو في الحقيقة الليبيدو، الذي تبدو مطالبه للأنا خطرا."²⁶⁹

وفي مقابل ذلك يتجلى الخطر الخارجي . غالبا . متربصا بالأنا، يهدد كيانه في أعصبة الحرب، ماثلا في إمكانية التعرض للهلاك، والموت، أو في هيئة أنا طفيلي محارب حديث التشكّل، يجازف بحياة الأنا المسلم القديم، ويغامر بها صوب الأخطار منذرا بالقضاء عليها، والأمر نفسه يمكن أن يقال عن أعصبة الصدمات . باستثناء الصراع في الأنا . التي تقع في أوقات السلم بعد تجارب مؤلمة، أو حوادث مفزعة، شديدة الأثر على النفس.²⁷⁰

1.1. الحداد والسوداوية: العلاقات والمظاهر

وقد توصف الدراسة التي ساقها "فرويد" (Sigmund Freud) حول الحداد والسوداوية (1915) . ضمن أبحاثه الداعمة؛ لإثبات النظرية الليبيدية، أو نظرية الأسباب الجنسية للأعصبة . بأنها رائدة في سياق التعريف بالسوداوية، وإبراز خصائصها، والتنظير لآليات تشكلها، حتى غدت نظرية في الحزن، ومرتكزا يرجع إليه أصحاب التحليل النفسي؛ للبناء عليه في دراساتهم اللاحقة، تلك هي حال "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva)، وهي تتلمّس مسالك العلاقة الناشئة بين الحزن الذي يردفه الفقد، والكتابة بوصفها إشارات رمزية لها إمكانية استرجاع المفقود بالنفي؛ لذلك فإن عودة "كريستيفا" تنظر " مثل غيرها من أنصار التحليل النفسي في العقد الأخير، إلى نظرية فرويد في الحزن، في حالتها في امتحان السبيل التي يمكن للفقدان، الفعلي والرمزي، يمكن في الحقيقة أن يكون متبدّيا باعتباره أسمى متنقلا، دافعا الذات الحزينة نحو الدلالة."²⁷¹

وقد كان متعذرا على "فرويد" الإحاطة المباشرة بمفهوم السوداوية بالنظر إلى اختلاف حالاتها، وأعراضها، وأسبابها " فحتى في علم الطب العقلي الوصفي لا يزال تعريف مرض السوداوية غير مؤكد؛

²⁶⁹ سيجموند فرويد: أفكار لأزمة الحرب والموت، ترجمة سمير كرم، ط3، دار الطليعة، بيروت، 1986، ص65.

²⁷⁰ م.ن: ص63-65.

²⁷¹ رث باركن غونيلاس: الأدب والتحليل النفسي، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2006، ص 114.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخيل

إذ إنه يتخذ أشكالاً كلينيكية متعددة (بعضها يوحى بتأثيرات جسمية أكثر منها نفسية المنشأ) لا يبدو أنها تستدعي بالتأكيد ردها إلى شيء واحد.²⁷²

ومراعاة لهذه الظروف، لجأ "فرويد" منذ البداية مقتنيا آثار نظيره: "كارل أبراهام" (Karl Abraham) و"ميلاني كلين" (Melanie Klein). إلى النفاذ إلى حدود السوداوية من خلال حالة شبيهة بها، هي الحداد، فاتخذ المقارنة بينهما سبيلاً إلى فهم الظاهرتين، ووجد أنهما تنتجان عن التأثيرات الخارجية نفسها، "فالحداد هو عادة رد الفعل إزاء فقد شخص محبوب، أو إزاء فقد شيء مجرد ما حل محل الشخص، مثل الوطن أو الحرية أو مثل أعلى، وهكذا."²⁷³

وفي هذا التعريف النوعي، يتسع معنى الحداد، ويتمدد مفهومه من الاقتصار على الموت الطبيعي للكائن الحي إلى استيعاب أشكال أخرى من الفقد، تتعلق بالأشياء، والقيم المثالية.²⁷⁴

والتعريف السابق للحداد ينطبق على السوداوية، إلا أنهما يتمايزان في الناتج النهائي لكل منهما، فالحداد يُسلم إلى حزن سويٍّ مؤقتٍ، ولا يلبث المحزون أن يتغلب عليه، ويفك حصاره عن نفسه؛ أما في السوداوية فإن المحصلة تكون حزناً مرضياً، لا ينجح المريض في التملص منه، ويصاحبه عملية نكوص (Regression) من اختيار الموضوع النرجسي . وهو الشخص أو الشيء المفقود . إلى النرجسية (Narcissisme)، ويخيم التناقض الوجداني على الحزن الذي يغذيه الانفعال بالموضوع المفقود، والانكباب على الذات باللوم، والعتاب، والانتقاص.²⁷⁵

ويحسب لـ "فرويد" أنه استطاع بعناية فائقة حصر الخصائص العقلية، والنفسية، والسلوكية للسوداوية، فأجملها في السمات الآتية²⁷⁶:

1. غمٌ يرافقه ألم شديد، إذ لاحظ "فرويد" أن طابع الحزن أثناء الحداد مؤلم، غير أن ألمه يبقى غامضاً، لا يقبل القياس وفق قواعد اقتصادية، وقد عزاه فرويد لاحقاً في مقالة أخرى إلى صيرورة انفصال الليبدو (Libido) عن الموضوع المفقود، وانقطاع روابطه به (ذكريات . آمال...) وثمة أفكار، بثها "فرويد" شذرات في دراساته، تشير إلى أن الأشياء التي يكون فقدانها مؤلماً، هي

²⁷² سيغموند فرويد: م.س، ص 66.

²⁷³ م.ن: ص 67.

²⁷⁴ Michel Hanus: "Le travail de deuil", in Le deuil, sous la direction de N. Amar, C. Couvreur, M. Hanus, Editions SARP, 2002, p 15.

²⁷⁵ سيغموند فرويد: م.س، ص 67-68. وكذا ص 76-77.

²⁷⁶ م.ن: ص 67-68.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

أشياء نرجسية،²⁷⁷ وبضياعتها نفقد أجزاء من ذواتنا، أو نوشك أن نفقدها في الحداد، والألم يتجلى لنا تعبيرا عن جرح نرجسي، تتركه فينا الأشياء المفقودة، فنحن عرضة للخطر، والموت قد يسحبنا أيضا من خلال أجزاء من ذواتنا، ارتبطت ارتباطا حميما بأشياء، وأغراض تم فقدها.

2. انصراف عام عن العالم الخارجي، تترجمه عمليات الكفّ، والتثبيط (Inhibition) النفسية التي تشمل أنشطة المحزون في محيطه الاجتماعي، فتراه معرضا عن كل ما يقع في الخارج، يكبح معظم الأنشطة، ويصادرها، ولا يرى جدوى في القيام بها، مسوغه النفسي في ذلك أنها لا ترد إليه مفقوده الغالي، ومن ثمة فإن استغراق طاقاته النفسية، والجسمية في الحزن، يقيه عاجزا عن اتخاذ موضوع جديد للحب، ينقل إليه اهتمامه، وولعه، ويوجه إليه طاقة الليبيدو.

وفي عُرف "فرويد"، فإن فقد الحزين اهتمامه بالعالم الخارجي لفترة محدودة، بما يكتنفه من ركود في الأنشطة الحيوية، وعزوف عن القيام بها، وما يعوزه من قدرة على الانتقال إلى حب جديد، ينعشه ويخلصه؛ لا يعد سلوكا مرضيا، وعلى الرغم من غياب تفسيرات لذلك، فإنه يعبر عند "فرويد" عن حشد الطاقات الحيوية كلها، وتكريسها للحزن.

3. سوء تقدير السوداوي لذاته، إذ يبدو متحاملا ناقما على نفسه، يكثر من العتاب، واللوم عليها، ويبالغ في تخطئتها، وتجرمها، متوقعا لها العقاب في عصاب هذيان، تتكامل به الحالة.²⁷⁸

وهذا الإحساس بالذنب، سواء أكان شعوريا أم لا شعوريا، يحضر في العمل الخاص بأي حداد مترتب عن فقد شيء ما، ولا يهم إن كان الجرم حقيقيا، وموضوعيا، انفرج عنه خطأ بشري، يدينه الرأي العام، والقانون، بقدر ما يُعنى التحليل بتأنيب الضمير، وشعور شخص ما بأنه مذنب، ومسؤول عن خطأ واقعي، أو وهمي بطريقة واعية، أو غير واعية بعيدا عن الاعتبارات المادية، والتطبيقية، والتاريخية، مما يعني التركيز على الذاتية، والنظر إلى الحقيقة على أنها لا تُقيّم إلا بالتأثيرات النفسية الباطنية²⁷⁹ التي تطلقها.

²⁷⁷ Jean Begoin: "La problématique du deuil et le métabolisme de la souffrance psychique", in Le deuil, pp 40-41.

²⁷⁸ Norbert Sillamy: Dictionnaire de la psychologie, p 167.

²⁷⁹ Jean Cournot: "Deuil et sentiment de culpabilité", in Le deuil, pp 117-118.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

ويذهب "فرويد" إلى أن سمة " سوء تقدير الذات " ترصد كأهم فارق، يُميّز السوداوية من الحداد، فالخصائص الأخرى جميعها مشتركة بينهما، " والاستثناء الوحيد هو أن هبوط تقدير الذات ينعدم في الحزن. وفيما عدا ذلك فإن السمات هي ذاتها. ²⁸⁰

وعلى الرغم من اقتصار "فرويد" على التصريح بهذه السمة الجوهرية: " سوء تقدير الذات "، وجعلها الفاصل بين السوداوية والحداد، فإنه يذكر في نظيراته، وتحليلاته سببين آخرين. على الأقل. يدعمان الاختلاف بين الحالتين، ويعمقانه، ويمكن إيجازهما في العبارتين الآتيتين:

أ. الطابع الصحي للحداد، وظرفه المحدود، إذ سرعان ما يتم تجاوزه. حتى وإن طالت مدته. ويسترجع من فقد حبيباً، أو شيئاً أثيراً إلى نفسه، حياته الطبيعية مستأنفاً نشاطاته الاجتماعية، ومنغمساً فيها.

وقبالة هذا الوضع الصحي العابر، على ما فيه من حزن وألم، يتّضح البُعد المرضي للسوداوية، وينكشف انحرافها عن السواء في ديمومتها النسبية، ومدى المعاناة فيها عندما تنحبس الذات في دوامة متواصلة من الحزن، والوجع، وتنقطع أو اصرها بالحياة الخارجية، فتظل رهينة وضعها؛ ما لم تجد علاجاً ناجحاً، يفك عقد أزمته.

ب. يتطابق الحداد، والسوداوية في انطلاق كلٍ منهما من حالة فقدٍ، وهذا يستدعي بطبيعة الحال تكبد خسارة نوعية (موت محبوب، ضياع شيء، أو قيمة مثالية)، وإلى هذا الحد تتوقف المماثلة بينهما، إذ يختلفان في الحالة الإرادية لعملية الفقد التي حدثت، وقد لاحظ فرويد أنه بينما يكون الحزين في الحداد على وعي تام بالموضوع المفقود، يتسلل الالتباس إلى وعي السوداوي، فلا يستطيع أن يتبين بوضوح موضوع فقدته، ولا طبيعته، وفي أحسن أحواله، إذا كان على دراية واعية به، فإنه لا يهتدي إلى تعيين ما خسره من الموضوع بالضبط، ويعجز عن تلمس موضع الخسارة فيه، " وقد يوحي هذا بأن السوداوية ترتبط على نحو ما بفقدٍ لا شعوريٍّ لموضوع حب على النقيض من الحداد، الذي لا يوجد فيه شيء لا شعوري فيما يتعلق بالخسارة. ²⁸¹ ويضرب "فرويد" مثالا للفقد اللاشعوري، يقدمه في حالة عروس هُجرت، مما قد يعرضها للحزن السوداوي، فهي تعاني من فقدان زوجها، لكنها لا تدري بشكل جليٍّ ما خسرت فيه بإعراضه عنها.

²⁸⁰ سيغ蒙德 فرويد: أفكار لأزمة الحرب والموت، ص 68.

²⁸¹ م.ن: ص 70.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

ويتابع " جاك لاكان" (Jacques Lacan) أفكار "فرويد" في مسألة الفقد اللاشعوري، وعلاقته بمواضيع الحب المادية، والمعنوية، فيجعل منها دعامة؛ لتوسيع فكرة الحداد، وربطها بالحاجات البشرية، والمظاهر السلوكية، والانفعالية، لكنه يخالفه في عدم تفرقه بين السوداوية، والحداد في ما يتعلق بحالة الفقد اللاشعوري الذي استلحقه به، وأضفاه عليه، ويعاكسه أيضا في المنهجية باتكائه على الحداد؛ لفهم السوداوية خلافا لمنطلق "فرويد"، حيث يبسط "لاكان" إشكالية الحقيقة في طبيعة موضوع الحب، وفقده، وما تبقى منه، وهو ينبثق في صورة ظل للموضوع، تصبح عملية كتابته استحالة، لا تفك معضلتها الإجابة عن السؤال: ما هو الآخر المفقود؟ وماذا يعني بالنسبة إلى من فقده؟، وذلك بسبب استمرار الجهل بطبيعة الفقد، والعجز عن تحديد المفقود، وضبط ماهيته أثناء عمل الحداد، والتقلب بين الرغبة، والفقد، ف"لسنا في حداد إلا على من يمكننا أن نقول في شأنه: كنا فقدا له. ونحن في حداد على أشخاص ما، إما لأننا أحسنّا معاملتهم، أو أسأنا إليهم، والذين . بصددهم . لا نعلم بأننا نشغل وظيفة التواجد في موضع فقدهم. إن ما نبذله في عاطفة الحب يشكل جوهريا ما نفتقر إليه، وحين نمتلك ما كان مفقودا عندنا؛ يكون الارتداد مضمون الحدوث، ويقع في الوقت نفسه تحرير ما تعلق بالشيء الذي أضعناه في الشخص المفقود من أجل تمثيل هذا النقص، لكن هنا، بسبب طابع غير قابل للتبسيط والإنقاص، يميز الجهل بما تم فقده؛ فإن هذا الجهل ينقلب ببساطة، مع العلم أن هذه الوظيفة التي امتلكناهما، وجعلت منا فقدا له، نعتقد القدرة على ترجمتها الآن في هذا الفقد."²⁸²

وعلى ما يوحي به مصطلح السوداوية من إحياءات مرضية، ترح به مبدئيا في حقول العلوم، والمعارف، المهتمة بالصحة الجسمية، والسلامة العقلية، والنفسية، حيث توصف السوداوية بأنها خطيرة، وبمقدورها أن تجر الحزين إلى سلوكات يائسة من قبيل الانتحار، الذي قد يسبق في حالات معينة بجرمة قتل أفراد من العائلة . الأطفال مثلا . بمسوغ تخليصهم من حياة مؤلمة.²⁸³

وهذا الخطر المحقق، يمكنه أن يمتد على فترة حضانة للسوداوية، تنحصر بين أربعة أشهر، وثمانية.²⁸⁴

ومع ذلك كله، فإن انحراف السوداوية، وخروجها عن المعدل الطبيعي، والحد المألوف من الحزن، والحداد، فإن هذين المتطرفين لا يجزمان بسلبية كل ما فيها، وبخاصة في أوضاع لها، تؤثر على

²⁸² Jacques Lacan: Livre X, l'angoisse, Editions Seuil, Paris, 2004, p 166.

²⁸³ Norbert Sillamy: Op. Cit, p 167.

²⁸⁴ Didier Julia: Dictionnaire de La philosophie, p 190.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

التميز والفرادة، وتحمل في أعطافها، ومكامنها بذور الإبداع، والفن، وهو ما لاحظته أرسطو. منذ زمن مبكر، فاتجه إلى عقد القران بين التفوق، والسوداوية، وإقرار التلازم بينهما في كثير من نشاطات الحياة الاجتماعية، وميادينها، فالسوداوية. في نهاية المطاف. عصاب عارض، يتطلب استعدادات قبلية على الصعيد النفسي، وربما الوراثي أيضا، " وهو اضطراب طفيف، وقابل للاستمرار في أحضان المجتمع، مع أنه يكون خطيرا أحيانا، ولكنه لا يفقد صلته بالواقع."²⁸⁵

وكيف لا يرحب بهذه القابلية للاستمرار، وهي تدثر على المجتمع المزيد من النوابع، والأعلام، والمتفوقين، وكل من بمقدوره القيام بالأعمال الجليلة في العلوم، والسياسة، والفنون، وقد أصبحت الفكرة القائلة بأن المبدعين ينطوون على مزاج سوداوي من الآراء الرائجة المشهورة (Doxa)، والمواضع المشتركة (Lieux communs).²⁸⁶

وقد أعيد استنساخ هذه الفكرة الأرسطية في عصر النهضة الأوروبية، غير أن السوداوية لم تتحول إلى موضوع أدبي أثير في فرنسا إلا ابتداء من القرن الخامس عشر، حيث تآتى لها تأسيس ذلك على يد الأديب "شارل دورليانز" (Charles d'Orléans)، فهو الذي تكفل بإعطائها شكلا غنائيا في العديد من أشعاره (Ballades)، وفي بدايات القرن التاسع عشر، اتخذها الشعراء موضوعا رئيسا، حتى إن الأطباء ممن ركزوا جهودهم في دراسة "أمراض رجال الأدب" قد رأوا فيها إشكالية كبرى خلال القرنين السابع عشر، والثامن عشر.

وبظهور الرومانسية. بعد ركودها خلال عصر الأنوار. عادت السوداوية؛ لتهمين على الساحة الأدبية، وانطبعت بها أعمال "شاتبريان" (Chateaubriand)، و"موسي" (Musset)، لترتمي في أحضان الرمزية، تتميز بها أعمال "بودلير" (Baudelaire) و"لافورغ" (Laforgue)، كما ظهرت في أعمال روائية ل"بروست" (Proust)، و"ديسنوس" (Desnos).²⁸⁷

²⁸⁵كاترين كليمان: التحليل النفسي، ص 81.

²⁸⁶ Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, p 476.

²⁸⁷ Ibid: pp 476-477.

2.2. السوداوية والحزن والتسامي

وفي القرن العشرين، ظهرت الكتابات الطليعية، والروائية الجديدة، وظهرت معها السوداوية في صور متنوعة، وطبعات جديدة، ومبتكرة، تتلاءم، وطبيعة الحياة المعاصرة، وما يشيع فيها من تعقيدات، وصراعات نفسية، واجتماعية، تعبر عن الواقع المضطرب، والفرد البائس الغارق في أزماته، وفراغه الروحي الرهيب، ومن ذلك كتابات "جيمس جويس" (James Joyce)، و"صامويل بيكيت" (Samuel Beckett) الذي حظي بتحليلات "فرويد" لأعماله، وخصصت له "كريستيفا" قراءات مركزة، وخلصت إلى أن رواياته "تثير المسائل الأساسية للانعتاق في وجه الفقدان والهجران والخوف. وعندما كان التصور المسيحي يستخدم في عمل بيكيت، وهو كذلك باستمرار، فإن تأثيره يكون تقريبا بين الكآبة والتجديف."²⁸⁸

وللوصول إلى مرادها من التحليل، استغلت "كريستيفا" فرضيات "فرويد"، وتصورات حول الحداد، والاستثمار النرجسي للموضوع المفقود في دراسة التوظيف النفسي للغة، فالحزن يسكن كل الكائنات الناطقة. حسب كريستيفا. وبإمكان الصدمات التي يخلفها الفقد أن تترجم إلى تعويضات إبداعية، تتخذ لبوسا رمزيا، ومن ذلك تحوّل الصدمة إلى رمزية لغوية. أدبية. عبر صيرورة، يطلق عليها "فرويد" تسمية التّسامي. أو التّصعيد. (Sublimation)، الذي تعدّه "ميلاني كلين" (M. Klein) ملاذ الذات، وآليتها الفعالة في الالتفات إلى ضروب الفن، والإبداع، فالرمزية في عرف "كلين" كفيلة بجعل الأشياء، والأنشطة، والاهتمامات موضوعا للفتازيا اللببيدية؛ لأنها "أساس كل تصعيد، وكل مقدرة".²⁸⁹

إن التّسامي، كما رآه غوته (Goethe)، وتبنّاه "فرويد" محاولا الزيادة عليه، يتجه إلى كونه عملية تحويل للواقعي من الأحداث، والمشاعر الذاتية، إلى الإبداع الشعري، وهذه الصيرورة تقتضي عند "فرويد" توفر المظاهر الآتية:

أ. فكرة وجود عملية لا تنصّ على الزيادة في الشدة فقط، بل تتعدى ذلك إلى إحداث تغيير نوعي عميق.

²⁸⁸ رث باركن غونيلاس: الأدب والتحليل النفسي، ص 114.

²⁸⁹ م.ن: ص 115.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

ب. وجود مكان للعمل السِّلبي في حال ظهوره؛ لاعتراض الحركة الآنية للدافع (Pulsion) من أجل إرغامه على الانعطاف القسري.

ج. الموضوع الرومانسي مُتمثلاً في تجاوز الذات نفسَها، وهو موضوع آثاره من قبل "هيجل" (Hegel) واستلهم منه "فرويد" فكرته منتهاها إلى تحديد التسامي، وحصره داخل المفاوضة النوعية للنرجسية.²⁹⁰

وسواء أكان التسامي ميكانيزما دفاعياً، أم لا، دالاً على حالة سواء، أم عصاب، فإنه في مفهوم أليفٍ عند أصحاب التحليل النفسي، تروج له "آنا فرويد" (Anna Freud) يتحدد بوصفه انتقالاً إلى مستوى أكثر ارتفاعاً، يبلغه هدف الدافع من وجهة نظر اجتماعية، حيث يفترض أن تكون عملية الانتقال مقبولة، أو تتطلب على الأقل معرفة بالقيم الأخلاقية.²⁹¹

إن الشيء المؤثر في علاقة السوداوية بالتسامي، هو عمل هذا الأخير على إيقاف عمليات الكف، والتثبيط عند السوداوي، إذ يساعده على التصدي لأعراض السوداوية باسترجاع نشاطاته الاجتماعية المعهودة، ويعلل الأمر بامتلاك التسامي. على النقيض من عمل الكف (Inhibition)، والاستحواذ (Obsession) المتولدين من العصاب. خصيصة أخذ المحذور، أو الخطر في الحسبان، حيث يراعي وجوده، لكنه يقوم بتجاوزه معطياً الانطباع بتجاهله.

تشمل امتدادات التسامي ميادين الفن، والإبداع، مثلما تغطي مجالات الحياة الاجتماعية الأخرى، كما تكون نتائجها متناقضة، موزعة بين الإيجابي: (اقتناء أشياء خاصة، وجمعها (Collectionnisme)، تكريس الحياة في ممارسة الرياضة...)، والسلب الذي يجعل من التنازل لصالح فكرة مجردة تصعيداً خطيراً، تظهر نتائجها الوخيمة على الفرد، والمجتمع معاً: (حالة التطرف بكل أشكاله، الإرهاب الذي يفقد فيه منفذو هجماته أنفسهم غالباً إلى جانب من أسقطوهم في الهجومات الانتحارية...)، وفي هذه الحالات. حسب "فرويد". فإن الموضوع. الفكرة المجردة. يحتل مكان الأنا المثالي، ويتخذ موضعه.²⁹²

إن عمل التسامي، وصيرورته يتطلبان. لكي يتحقق التسامي وتدوم فعاليته. جهداً لا يمكن وصفه بالطبيعي، ولا بالآلي، فهو جهد مرصود، يُشَد من ورائه السماح للأنا بتلبية جزئية لشروط أناة المثالي،

²⁹⁰ Sophie de Mijolla-Mellor: La sublimation, Editions PUF / Point Delta, Liban, 2013, p 5.

²⁹¹ Ibid: p 20.

²⁹² Ibid: pp 25-26.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

ومتطلباته النوعية، كما أن صيرورة التسامي ترتبط باستثمار زمن مستقبلي، وصرف الجهد فيه؛ حتى يتسنى تحقيقها، وقد أطلقت "صوفي دو ميولا" (Sophie de Mijolla) على هذا الاستغراق الزمني تسمية "زمن التسامي".

ولأن التسامي يتطلب وساطة "الأنا" في حدوثه، فالملاحظ أن عمل التسامي يبدو قريبا من عمل الحداد، والسوداوية الذي عبر عنه "فرويد" باستعارته المشهورة: "انتصاب الشيء المفقود داخل الأنا"، حيث فسر الحزن المؤلم في السوداوية انطلاقا من حضور الشيء الضائعي الأنا²⁹³، وقد عبر "فرويد" عن هذا التماهي / التقمص (Identification) بين الأنا، والموضوع، وأثار فكرته في مقاله "الحداد والسوداوية"، وقبله في كتابه "الطوطم والمحذور" (Totem et tabou)، معبرا عنه بقوله: "وهكذا سقط ظل الموضوع على الأنا؛ حتى أمكن بالتالي نقد الأنا. بواسطة ملكة عقلية خاصة. وتحول الصراع بين الأنا والشخص المحبوب إلى انشقاق بين ملكة الفقد في الأنا والأنا كما بدله التقمص".²⁹⁴

وقد استوحى "فرويد" تعبير "سقوط ظل الموضوع على الأنا" من اعتقادات الشعوب البدائية التي تؤمن بأن روح الميت تستمر في الحوم، والتخليق كالطيف في أجواء المكان.²⁹⁵

إن فكرة الانتصاب (Erection) في نظرية "فرويد"، على ما فيها من إيجاءات جنسية، تدل بشكل مناسب على تقويم الشيء، أو الموضوع، وتعديل وضعه على الأنا، مما يقود إلى إعادة رفعه، وتشكيله من جديد، وهذا الطرح يتلاءم مع التصور القائل بأنه انطلاقا من الاستثمارات النرجسية الأولية، يجري تخصيص قسم من الليبدو للشيء، أو الموضوع من أجل بنائه أول مرة، وبعدها تتكرر العملية، ليس لإعادة توزيع الاستثمارات الليبيدية على المواضيع فحسب، بل لإعادة تشكيل التوازن الداخلي للأنا ذاته، الأمر الذي يجعل من هذه العملية. بالنسبة إلى "فرويد". قاعدة للتجديد في نظرية التسامي.²⁹⁶

وهكذا تبرز أهمية التسامي، وتعاظم قيمته في الحياة الاجتماعية عموما من خلال الانعطاف بها بعيدا عن ذائقة الأعصاب، والعقد النفسية، وبخصوص السوداوي، فالتسامي يفتح له أفقا للتعايش مع حزنه وفقده اللاشعوري، ويمنحه فرصة ثمينة؛ لنقل طاقاته الليبيدية النرجسية إلى غايات أكثر فائدة، ونفعا، يتفادى بها مخاطر الهديان، والجنون، والانتحار...

²⁹³ Ibid: pp 91-92.

²⁹⁴ سيغموند فرويد: أفكار لأزمة الحرب والموت، ص75.

²⁹⁵ Sophie de Mijolla-Mellor: Op. Cit, p 93.

²⁹⁶ Ibid: pp 93-94.

وإذا انحصر الأمر أكثر في أصحاب الإبداع الأدبي، كان التسامي خير معين لهم، حيث يعمل الخطاب الأدبي برمزيته على نفي فقدان، وإجلاء الكتابة، والحزن، فالمواضيع المفقودة بإمكان الكاتب أن يعثر عليها في الإشارات، والرموز، وقبوله بفقدائها سبيله إلى نفي ضياعها، واستردادها مرة أخرى في اللغة، ودلالاتها.²⁹⁷

3.2. السوداوية في الاصطلاح الأدبي

وفي مجال الأدب دائما، وعلى الرغم من الصلات العتيقة التي تربطه بالسوداوية من عهد أرسطو، إلا أن مصطلح هذه الأخيرة لا يحضر إلا نادرا في المعاجم الخاصة بالأدب، والمدونات الاصطلاحية لأجناسه، الغربية منها، والعربية في ذلك سواء.

ويلاحظ القارئ أن معاجم متخصصة، صنفها أعلام غربيون من قبيل: قاموس السرديات لـ "جيرالد برنس" (Gerald Prince:1987)، ومعجم الرواية لـ "إيف ستالوني" (Yves Stalloni: 2006)، ومعجم تحليل الخطاب لصاحبيه: "باتريك شارودو" و"دومينيك منغو" (Patrick Charaudeau, 2002-Dominique Maingueneau-)، وغيرها، لا تذكر مصطلح السوداوية، ولا تدرجه في مصنفاتها الاصطلاحية.

وفي الجانب الآخر، تقف معاجم عربية متخصصة، تشاكل نظيرتها الغربية، وتباين مادتها الاصطلاحية في الكمية، والنوعية، وهي تتواطئ جميعا على إهمال السوداوية، وإسقاط حدها، ومفهومها من المتن على تواتر طبعاتها، وما قد يعتريها من إثراءات، وإضافات، ولا شك أن العودة إلى:

— معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لـ مجدي وهبه وكامل المهندس 1974-1984 م.

— المعجم الأدبي لـ جبور عبد النور . 1979-1984 م ...

— معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لـ سعيد علوش . 1985 م.

— معجم المصطلحات الأدبية لـ إبراهيم فتحي . 1986 م.

— المعجم المفصل في اللغة والأدب لـ إميل بديع يعقوب وميشال عاصي . 1987م

— المصطلحات الأدبية الحديثة لـ محمد عناني . 1996 م ...

²⁹⁷ رث باركن غونيلاس: الأدب والتحليل النفسي، ص 114-115.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

— دليل الناقد الأدبي لـ ميجان الرويلي وسعد البازعي . ط 2 . 2000 م...

— معجم مصطلحات نقد الرواية . لـ لطيف زيتوني . 2002 م

— معجم السرديات تأليف نخبة من الباحثين التونسيين بإشراف محمد القاضي 2010م هي عودة محيية لآفاق التوقع بالنسبة لمن ينشد العثور على مصطلح السوداوية، ويستقصي مفهومه، مما يقود إلى الاعتقاد بأن هذا الإقصاء الذي يحاصر المصطلح، ويؤدي إلى تغييبه، وحجبه عن الأنظار، والأذهان، إنما يجد بعض التبريرات، والأعذار في سيادة التوهم عند المصنفين، وربما النقاد أيضا، بانضمام المصطلح إلى حقول معرفية مجاورة، تنصدها الفلسفة، وعلم النفس، والتحليل النفسي، وقد يضاف إليها علم الاجتماع الذي يضم بعض معاجمه تعريفا موجزا، يلخص بدقة أهم ملاحظات "فرويد" عن أعراض السوداوية: "إحدى صور المرض العقلي، تبدو فيها على الشخص مشاعر الاكتئاب والانطواء والقلق، ونقص النشاط الحركي، وعدم الاهتمام بالعالم الخارجي والرغبة في الانتحار والنظرة السوداوية " .²⁹⁸

وقد يكون للإيحاءات المرضية التي علفت بالمصطلح . انطلاقا من الآراء الشائعة والمواضيع المشتركة . آثار واضحة في انحساره أدبيا، وانصراف الدارسين إلى حصره في نطاق الاهتمامات الصحية، والنفسية، وبقائه عالقا في مدار المفاهيم النابعة من الطب، والتحليل النفسي، وعلم النفس، لا يفلح في تحرير مفهومه، واستخلاص هويته الأدبية.

من المعاجم الغربية التي تبنت مصطلح السوداوية، ومنحته جنسية أدبية، ومشروعية العبور إلى عالم الأدب؛ ليحقق أوبته إلى قضايا الأجناس الأدبية، ومواضيعها، يأتي المعجم المتخصص "معجم الأدبي " (Le dictionnaire du Littéraire) الذي أصل لفظ السوداوية، واستقصى تاريخه في الأدب الفرنسي مُصدِّرا ذلك بتقرير مفهومه الذي ينصرف إلى " تعيين استعداد النفس، وقابليتها للخضوع إلى الكتابة كمحصلة للإفراط في إفراز السوداء (Bile noire)، وبمعنى أوسع يشير المصطلح إلى حالة من الحزن، لا يعرف لها سبب مباشر، تشكل أكبر حافز أدبي، وقد جرى ربط السوداوية بالوحي، والإلهام.²⁹⁹

ومما يحسب لهذا التعريف أنه لا يركز على البعد المرضي للسوداوية، وبهذب التعبير عنها بتحاشي إثارة مواضيع خطيرة كالانتحار، والجنون، والعصاب، ليست من اهتمامات الأدب المباشرة؛ لأنه . وإن

²⁹⁸ صلح الصالح: الشامل - قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية، ط1، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، 1999، ص 332.

²⁹⁹ Paul Aron et al: Le Dictionnaire du littéraire, p 476.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

كان يتحدث عنها في ثنايا دراساته . لا يتعقبها بشكل مباشر، ولا يتصدى لعلاجها كما يفعل الطب، والعلوم القائمة على السلامة الجسدية، والعقلية، والنفسية، التي تجعل من المواضيع السابقة محور أعمالها. ومن الأفكار التي يثيرها التعريف أيضا، دلالاته على الاستعداد للحزن، وربط ذلك بالمعتقد الطبي القديم القائل بفرط المزاج السوداوي.

كما يستلهم التعريف من بعض فرضيات "فرويد" فكرته حول الفقد اللاشعوري لموضوع حميم، يتسبب ضياعه في حالة حزن، لا يستوعبها السوداوي، ولا يعي سببها المباشر، وإن كان يعرفه في الظاهر، والأهم من ذلك كله أن تتحول السوداوية . على ما يشوبها من ظواهر سلبية . إلى دافع مولد للإبداع الأدبي، وهذه الفكرة مأخوذة أيضا من نظرية "كريستيفا" ذات الأساس "الفرويدي"، التي تتحدث عن قدرة الذات الحزينة على نفي الفقد، واسترجاع الموضوع المفقود في الخطابات، والكتابات الأدبية، وما توفره من طاقات ترميزية، ودلالية، حيث تتجسد هذه النقلة التحويلية . من حالة حزن، و فقد إلى حالة تجاوز، وإبداع . عبر آلية نفسية، قوامها التسامي الذي يتجلى بدوره نظرية أخرى، قام "فرويد" بتجديدها، غير أن صلاحها العتيقة بمتلازمة أرسطو . كل متميز في العلم، والفن، والسياسة يكون سوداوي الطابع بالضرورة . لا يمكن إخفاؤها، أو نكرانها.

وبالنسبة إلى المعاجم العربية، يكاد ينفرد " المعجم المفصل في الأدب " لمحمد التونجي . بحسب ما استقصي من مراجع . بإثبات المصطلح، وتقديمه للقارئ العربي، وهو يُعرّف السوداوية بأنها "نظرة سوداء تشاؤمية إلى الحياة تؤدي إلى اضطراب في النفس وذبول في الأحكام . وإذا برزت في الكتابة دلت على الكآبة والقلق والتشاؤم، وهذا مما يدعى بداء العصر."³⁰⁰

ولأول وهلة يُحتك فيها بالمفهوم، يظهر اختلافه النسبي عن مفهوم سابق، قدمه "معجم الأدبي" الغربي، وتحدد العبارة الأولى " نظرة سوداء... وذبول في الأحكام " عائقا أمام وضوح المفهوم، واستقلال مدلوله، وتكمن الإشكالية في قيام بعض العلامات " نظرة " بتوجيهه إلى التداخل مع وجهة النظر (Point de vue)، حيث يتبادر إلى الذهن أن السوداوية ضرب من الرؤية، والتوجه في الفكر والرأي، اتخذ منحى متطرفا بفعل عوامل مختلفة، وانتهى به الأمر إلى اليأس والقنوط، مما أثر على التوازن النفسي، وأحكام الذات على الواقع من حولها، وبعبارة أخرى، لا يجوز الخلط بين السوداوية، ووجهة النظر كمفهوم خاص في السرديات، له طرائقه، ومظاهره الفنية، حتى ولو تضمنت السوداوية التعبير

³⁰⁰محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ط2، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ص 532.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

عن المواقف، والأفكار، فإنها لا تختزل فيها؛ لتصور على أنها منظار نفسي خاص، يتخذ زاوية، ومسافة للتطلع إلى فقر العالم، واختلال المعايير، والأشياء فيه، فالسوداوية قبل كل شيء حالة نفسية وجودية، والفقر يعود فيها إلى الذات بالدرجة الأولى قبل انعكاسه الظاهري على العالم الخارجي، ومرجع هذا الإفكار في الأنا يتجه إلى شكل من أشكال الفقد، لم يفلح صاحبه في تجاوزه، أو تحويل ارتباطاته النرجسية به إلى غيره من المواضيع.

وفي الشق الثاني من التعريف " وإذا برزت في الكتابة ... يدعى بداء العصر " تتأسس العودة إلى تلمس الجوهر الأدبي للسوداوية، وتنعقد الصلة التاريخية بينها، وبين الفن، حيث تغدو حالات كثيرة من الكتابات الفنية ترجمة للمظاهر السوداوية من حزن، وتشاؤم، وكآبة...

وبسبب من ضيق حاصل في مفهوم السوداوية الأدبي بصفة خاصة ، وذلك بالنظر إلى رواسب فكرية، لابسته طويلا، وافدة عليه من مرجعياته الأولى (الطب، والفلسفة، ومن بعدها التحليل النفسي)، حيث انحصرت السوداوية في الحياة الواقعية المعيشة، وتعلقت بوجود شخص حقيقي من لحم، ودم، يتأرجح مصيره بين الصحة، والمرض، ويتوسل بالعلاج إلى الحفاظ على سلامته الجسدية، والنفسية؛ لذلك فثمة حاجة ملحة، تضغط لصالح توسيع المفهوم، ومطّيه؛ ليستوعب الوجود الواقعي، والتخييلي معا، إذ الوجود الواقعي في الأدب يستطيع أن يغطي شخص الشاعر بالنسبة للشعر، وشخص الكاتب الواقعي المتلبس بالشخصية في أنواع سردية، تُعَوّل على السيرة، أو التاريخ، أو الرحلة، بينما تتكاثر هناك أجناس سردية أخرى . منها الرواية، والقصة القصيرة . يغلب عليها الطابع التخيلي، وتتطلب شخصية تخيلية صرفة، وهنا مكن الحاجة إلى التوسيع في مفهوم السوداوية المتقيد عادة بالشخص الواقعي، والتحليل الطبي السريري.

وينبني حجاج هذا التوسيع على الوشائج المضمرة بين الواقع، والتخييل، فما الأخير سوى عالم موازٍ للأول، ينتصب فرعا له، ولا يفصله عن أصله إلا حاجز رفيع من الاحتمال، والافتراض، وهو ما حدا ببعض النقاد - إرنست جونز (Ernest Jones) - إلى رفض الفكرة القائلة بأن الشخصية الأدبية ليس لها وجود سابق قبل بداية النص الذي يقدمها، وبمنحها حاضرها، فلا يعقل أن يكون الحاضر مبتورا عن ماضٍ سابق، مهد له، وأفرز أسباب ظهوره، وتجلياته.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

وما دامت الحقيقة مطلقة، يبقى الواقع والتخييل متّسمين بالنسبية، ومن ذلك " فعملية تحليل الشخصيات النصية بدلا من الشخصيات الإنسانية ذات الحياة الواقعية، لا بد أن تكون دائما جزئية وتأملية."³⁰¹

وعلى ذلك، فالعملية برمتها مألها الاجتزاء، وعدم ادعاء التّطابق بين الشخصيات الواقعية، والتخييلية، وهذا بحد ذاته شيء طبيعي قياسا على علاقة الإيهام بالواقعية بين الفن، والحياة، فهي وسيلة النص في اجتذاب القارئ، وإغرائه، وتوجيه استجابته إلى حد مناسب، يضمن فيه النص إعادة قول ما يحمله أثناء التبادل بينه، وبين القارئ.

وإذا كان القارئ يقبل حديث النص عن شخصيات تأكل، وتشرب، وتحب، وتكره، وتنشط في مجالها الاجتماعي، وتقوم بكل ما يمكن أن يفعله شخص واقعي، فما المانع من إيمانه بإمكانية اعتلالها، وسقمها، وقبوله لفكرة إصابتها بالعقد النفسية، والأعصاب كالسوداوية مثلا.

إن الرواية والقصة القصيرة بفروعهما - وسائر الأعمال السردية عموما - بيدوان أكثر ميلا إلى توظيف المحاكاة (Mimésis) من قريب، أو بعيد (بسيطة، أو تستلهم الجوهر، أو المثالية)؛ لاستثارة الواقعية الروائية عند القارئ (Réalisme romanesque)، فهذه الأخيرة من شأنها أن " ترمج الطريقة التي نتصور بها وجودنا، وهي المخطط الكفيل بتحديد إمكانية أفكارنا، وحركاتنا، وعواطفنا الأكثر حميمية، أو الأشد خصوصية، وبتعبير آخر، فالروايات هي التي تعلمنا ما يمكن أن تكون عليه الواقعية، هي ما يصوغ شكل القابل للتصديق (Vraisemblable) في أعيننا، وهي ما يحدد الأدوار الخاصة بقوالب جاهزة (Stéréotypique)، نستطيع أن نلعبها معتقدين أننا نعيشها."³⁰²

وبموجب تأثيرات واستجابات خاصة، يولدها القابل للتصديق في ذهن القارئ، بإمكان كثير من الظواهر، والحالات الإنسانية الواقعية أن تعبر إلى وعيه حاملة إليه بعض المعارف، والخبرات المنقولة، وموفرة عليه - أحيانا - تجربتها بشكل شخصي، والأمر نفسه قد يصدق بالنسبة للسوداوية في عالم روائي تخييلي، عندما يتلقاها القارئ حالة ضمن مجموعة أحداث، ووقائع، يعيشها بعض الشخصيات، ويكشف السرد بتقنياته عن مظاهرها، وتطوراتها، فيساعد القارئ على تكوين صورة عنها، وتعقب طبيعتها، وأسبابها، وتأثيراتها في علاقة الشخصية بغيرها، ليتمدد الأثر إلى الآراء، ووجهات النظر،

³⁰¹ رث باركن غونيلاس: الأدب والتحليل النفسي، ص 8.

³⁰² Philippe Forest: Le Roman le réel, Editions Pleins feux, Paris, 1999, p 25.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

ويتكامل مشهد السوداوية مستجمعا أركان قابليته للتصديق من طرائق السرد، وآلياته التي تمنحها أبعادا فنية، تتيح - أخيرا - للسوداوية أن تؤسس علاقة الملفوظ بالواقع من خلال الجمع بين السمة الأدبية، والإيهام بالواقعية، ف " في الأدب يساهم القابل للتصديق في إنتاج أثر للواقع،"³⁰³ يجذب القارئ، ويغريه بالاهتمام، والمتابعة، وقبول العوالم الممكنة التي يعرضها الراوي.

3. سيميائية الحب المفقود والخوف في قصة "رسائل":

في قصة "رسائل"، يظهر للقارئ بجلاء التركيز على الرواية بضمير المتكلم، هذا الأخير الذي يبرز بشكل لافت مقترنا بالمدار الفضائي للحكاية "أنا هنا"، محاورا فكرة الوجود الإنساني، بوصفه حضورا في العالم الذي نعرفه، ينحصر ضمن بعد زمني، ومكاني، كما تشير إلى ذلك مقولة "الدازين" (Etre-là)=(Dasein) عند "هيدجر" في الفلسفة الظاهرية، وهي مقولة تختلف عن مفهوم الوجود الراهن (Ontique)، الذي استخدمه "غريماس" و"فونتنبي"، وقابلا بينه، وبين مفهوم الموجود (Etant) ذي الدلالة على الوجود الواقعي الملموس عند "هيدجر".³⁰⁴

1.3. أسلوبية القصة وانزياحاتها

والقصة في قالبها البنائي مشكلة من ست رسائل متسلسلة، خمس منها تنتمي إلى الأثر الأدبي، وتنتهي الخامسة منها بما يصطلح عليه بالنقص النصي "Soustraction textuelle"، وهو ضرب من الصور النصانية "الميتانصية"، أشار بليت "Plett" إلى خروجه عن الإطار الضيق للسانيات الحديثة، وانفلاته من المعيار الطبيعي للغة؛ لينضوي تحت معيار ثان مواز للأول، يكون بمقدوره أن يضم كل الصور البلاغية الناجمة عن الانزياح.³⁰⁵

³⁰³ باتريك شارودو - دومينيك منغو: معجم تحليل الخطاب، ص585.

³⁰⁴ انظر: ألبيرداس. ج. غريماس وجاك فونتنبي: سيميائيات الأهواء، ص53.

³⁰⁵ هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص98.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

والنقص في التركيب اللغوي يؤثر عليه عادة في علامات الترقيم بثلاث نقاط عند الكتابة، والطباعة (...)، وعدد النقاط قد يزيد، أو ينقص تبعاً لاختيارات المبدع، ومقاصده، كأن يكون نقطتين (..) للدلالة على معان غير مهمة، أو لا يريد الكاتب ذكرها، أو يكون ثلاث نقاط متتابعة (...). للإشارة إلى كلام محذوف.

والحاصل في هذه القصة أن الفضاء الطباعي يسجل، بسخاء، عدداً كبيراً من النقط (10 نقاط) على غير المؤلف، أما التركيب اللغوي الحامل للنقص فهو، في حقيقة الأمر، مثل عربي ذائع الصيت، يتصل بالحياة العاطفية الحميمة للرجل، والمرأة: "من الحب ما"، ويروى أن قائله الأصمعي، بعد قصة مثيرة، كانت له مع فتى بالبادية، قضى نجه شهيداً لحب عذري، لم يفلح في وصله بمن يهوى، فكان الموت، من معاناة المهجر والصدود، نهاية مأسوية أليمة لعلاقة إنسانية، أوغلت في السمو، والمثالية. والراوي . وهو شخصية نسائية . باستحضاره هذا المثل عن طريق التناص، أو التضافر النصي، يتموقع سارداً مشاركاً في الأحداث، ومرسلاً في الآن ذاته، يطالب المرسل إليه . وهو شخصية أخرى تختلف عن القارئ، أو المروي له، يمثلها الحبيب الذي وجهت إليه المرسل بوصفه مشاركاً في عالم الحكاية . باستكمالها، على تقدير أن القصة تتبع النمط التراسلي، والقارئ يقع خارج مستوياتها، فليس من شأنه الرد عليها؛ لأنها ببساطة رسالة مفتوحة، ليست موجهة إليه، على الرغم من تمتعه بإمكانية التفاعل، والتأثر بمقتضياتها، وتفصيل وقائعها التخيلية.

ولأن المثل معروف وسائر بين الناس، لاسيما عند فئة خاصة من العشاق، تكتوي بلهيب الحب، وتصلى نار جحيمه، فيطغى عليها فيض من المشاعر، والأحاسيس؛ لما تكابده من وجد، وألم لفراق الحبيب، يشارف بها على الذبول والهلاك؛ فإن الشفرة اللغوية المستخدمة في هذه المرسل متفق عليها مبدئياً بين المرسل، والمرسل إليه، بل إن التواطؤ عليها يتجاوزهما إلى القارئ الخارجي بكل مستوياته، وفنائه الثقافية، بالنظر إلى تداول المثل، وشيوع استعماله من الماضي البعيد للتراث العربي إلى يومنا الحاضر.

والحاصل مما سبق يتجه إلى أن استدراك النقص في التركيب الآتي: (من الحب ما...) يستدعي إضافة العلامة اللغوية الناقصة (قتل)؛ ليكتمل بها المثل في صورته النمطية المشهورة: من الحب ما قتل. ومما يلاحظ أيضاً، أن الذات المرسل تقوم في القصة بتأكيد إمام المرسل إليه بالنقص الحادث في الخطاب، ويتضح ذلك بعد المثل مباشرة، حيث تعقب عليه صاحبة الرسالة مخاطبة المرسل إليه بجملة أخيرة، تفيد الجزم بعلمه، وإمامه بالفكرة المقصودة، وما يحيط بها من المعاني، والدلالات المضمرة:

"إذا شئت أن، فأنت تملك كل الأسباب إلا قلبي.

فتمسك به.. لكن لا تخنق فيه الحياة، لا تكن لجاما، وإن حُبًّا

فمن الحُب ما.....

أنت تعرف." 306

وسوف يكتشف القارئ أن الرسالة الخامسة هي خاتمة هذه الرسائل في القصة الأخيرة، التي حملت عنوان: "رسائل"، وتشارك مع المجموعة القصصية في العنوان نفسه، على أن الرسالة السادسة قد تم عزلها عن الأثر الأدبي بمقصدية موجهة، حيث كتبت على ظهر الغلاف الخارجي للمجموعة القصصية؛ لتفقد انتماءها إلى النص الأصلي، وتدرج في إطار العتبات، والنصوص المحيطة به، فيكون من شأنها أن تساهم في إضاءة أجوائه، وإضافة سياقات جديدة، تعمل على إثراء الدلالة الكلية، ودعم البحث عن المقامات التواصلية، والمقاصد، والأبعاد التداولية، التي يتوخاها المرسل من المتلقي. وهذه الرسائل الخمس، على ما يوحي به عددها من رمزية دينية، تمت بصلة إلى الالتزام بالإسلام، وأركانه، وما يكتنفها من رمزية بيولوجية، ونفسية، ترتبط بالحواس الخمس، وما لها من دور بارز في إدراك المحبوب، والتفاعل معه، فهي رسائل تعلن بمضمورها الدلالي موت الشخصية العاشقة المرسل. الأنا المقصوص للراوي. في نهاية القصة؛ لأنها أشبه ما تكون بالوصايا الأخيرة لمحتضر في نزعه الأخير، وإن كان هذا الموت معنويا، يتراءى للقارئ عند فحصه للراوي في صورته الأخرى. الأنا القاص. وهو يضطلع بسرد الحكاية مكلفا من قبل الكاتب الضمني، الشيء الذي يؤكد بقاءه على قيد الحياة بعد نهاية المغامرة.

وهذا الموت المعنوي يكرسه الفعل (قتل) ذو المدلول المادي الواضح في أبعاده الحسية، وهو فعل يؤسس لبناء استعارة مجسمة حسية³⁰⁷، يجري تمثيلها على النحو الآتي:

الحب إنسان قاتل ⇔ تعويضها الدلالي (+محسوس/+ مجرد)

وهذه الاستعارة المجسمة تركز على حدث معين (الحب)، وهو في أصله هوى من أقوى الأهواء العنيفة، ينتج عن حالة شعورية واعية، لكنها لإرادية في غالب الأحيان، ومعايشة الحب، كتجربة إنسانية مميزة من باقي السلوكات الغريزية، التي يتقاسمها الإنسان مع الحيوان، يفضي إلى الإحساس بمشاعر كثيرة، ومتنوعة، يتمازج فيها الألم باللذة، وتختلط فيها النشوة، والسعادة بالعذاب، والمشقة،

306 حكيمة صبايحي: رسائل، ص152.

307 هنريش بليت: م.س، ص84.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

وذلك " لأن الحب يخرج من ذاته، ويضحى بتمركزه الذاتي، ويسعى جاهدا في سبيل ترويض ذاته على إعطاء الأولوية . أو الصدارة . للآخر، فالحب لا يخلو من جهد إرادي، تعمل بمقتضاه الذات على هدم أنانيته الأصلية، لكي تضحى بنفسها في سبيل ذلك الآخر.³⁰⁸

وفي هذه التضحية الإرادية، تفني الذات وجودها في الآخر، ويصاحب هذا التركيز على الآخر مزيداً من التغيرات الفيزيولوجية، والأعراض النفسية، والسلوكية، ويحدث أن تتخللها حالات شبه مرضية، وسوداوية، تعترى الذات العاشقة، وتحوّل حبها إلى ذبول مستمر، وموت بطيء، يوزع الأدوار، فيجعل من الذات المرسلّة بمثابة قتيل، يحتفظ بقدرة نسبية متفاوتة بين الأفراد على البوح، والتلميح إلى معشوق (قاتل لأنه يدفع بعاشقه إلى الهلاك)، يبرزه الخطاب السردي كمرسل إليه غفل، لا تتبلور شخصيته إلا عبر مرآة عاكسة للذات العاشقة، وما تجلوه للقارئ من حديث شيق جذاب عن علاقة وطيدة، توحد بينهما على البعاد، وتجمع شتاتهما؛ لمقاومة العزلة، والانفراد في خطاب المرسلّة: عند الكتابة التي يجرها المرسل، وأثناء القراءة أيضا عندما يقوم المرسل إليه بفتح المرسلّة، والاطلاع عليها، ولعل التخفيف من برود العزلة، ومحنة البعد، يضمنه الاتكاء على أسلوب الخطاب، والتعويل على الضمير "أنت" في الإيهام بحرارة اللقاء، والمقابلة؛ وذلك لما يكتنزه هذا الأسلوب، وضمائره من غنى برمزية القرب، ودلالات الحضور، والتواجد في الفضاء؛ لإدارة الحوار فيه.

إن الانتباه إلى النقص النصي السابق يدفع القارئ . القارئ المتوسط على الأقل . إلى اكتشاف المثل العربي الموظف (من الحب ما قتل)، والانتباه إلى استخدامه في تقوية النص الأصلي، وعلى هذا الأساس تنهض عملية تمييزه، وتحديد كنهه غائب، يتم استدعاؤه، وينجز استحضاره بملفوظه الأصلي في النص الحاضر (الرسالة الخامسة)، حيث يتولد، من عملية الوسم التي تعزل ملفوظه عن الملفوظ الحامل له، توجيه الأنظار إلى طبيعة العلاقة التي تجمع بينهما، ومدى تحقيق التفاعل، والتداخل، والتناسل (Intertextualité) بينهما.

ومن الطبيعي أن يعمل النقص النصي في المثل السابق (من الحب ما...) على التخفيف من حضوره بشكل سافر، ويؤجل بلطف الإعلان عن وجوده بشكل فج صريح، أو القيام بتطويقه، ومحاصرة جسده النصي، بعزله عن النص الحاضر (الرسالة الخامسة)، وتسييح امتداده الخطي باستخدام علامات

³⁰⁸ زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت، ص 113.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

التنصيص: "....." في الفضاء الطباعي؛ لترك الأمر في النهاية إلى يقظة القارئ، ومؤهلاته الثقافية، وطاقاته الاستنتاجية، والتأويلية.

وتبعا لمقتضيات التحري، يمكننا تصنيف ذلك المثل ضمن قائمة الشواهد "Citations"، التي قد تكون آية كريمة، أو حديثا شريفا، أو مثالا مشهورا، أو قولاً مأثورا...³⁰⁹ ولا شك أن محاولة طمس حضور المثل في النص الأصلي، بإسقاط علامة التنصيص، وبما اعتوره من نقص نصي، يسعى إلى إخفائه، لا تجعل منه شاهدا موفور الحضور، بقدر ما توجهه إلى خانة تصنيفية أخرى، يحتل فيها موقع الشاهد المضمّر، أو المستتر "Citation Voilée ou Citation Implicite".³¹⁰

2.3. التناص واستنساخ تجربة الحب العذري

أما من ناحية التفاعل بين النصين، والجدوى المترتبة من تطعيم نص لاحق بنص سابق عليه في الزمان، فإن أبسط ثمرة تجنى تفيد التسليم بعدم صفاء النصوص اللاحقة على وجه الخصوص، وإمكانية العثور داخلها على أصداء، أو قطع لنصوص أخرى، تسبقها، ولا يتم الإعلان عنها، أو يحال عليها؛ لذلك لا تقدم بملفوظاتها، وإنما يشار إليها عن طريق التلميح، والرمز، فيطلق عليها تسمية الإشارة، أو الإلماع "Allusion".

وثمة شيء آخر يتعلق بالمعنى، إنه حضور مثل تراثي، يعكس قصة قديمة في قصة معاصرة، وما يمكن أن ينجم عنه من تكاتف، وإسناد دلالي، أو ما يحتمل أن ينجر عنه من إرباك، وخلخلة للانسجام النصي بما يحمله من سياقات، وثقافات نوعية؛ لأن المثل، على دعمه، وإسناده لنص الرسالة، فهو يحدث من جهة ثانية "انقطاعا في خطية القراءة بإثارته ذاكرة نص"،³¹¹ تمتد جذوره في عمق التراث العربي القديم. البدوي بوجه خاص؛ لتستشرف آفاق الحاضر، والمستقبل حاملة معها قيما روحية، وأخلاقية سامية، طبعت صنفا مثاليا من علاقة الرجل بالمرأة، ما زالت صورته، ونماذجه مستمرة، على

³⁰⁹ أحمد السماوي: التطريس في القصص، مطبعة التسفير، صفاقس، 2002، ص45.

³¹⁰ Antoine Compagnon: La seconde main ou le travail de la citation, Volume I, Editions Cèrès, 1997, p25.

³¹¹ أحمد السماوي: م.س، ص37.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

قلتها، في عصر حديث، يتميز بنزعة حسية حادة، يطغى عليه الإشباع المادي في شتى مجالات التعامل الإنساني، ويشمل ذلك العلاقات العاطفية بين العشاق، والمحبين.

ولا شك أن استنطاق المثل، بإثارة البحث عن دلالة موسعة شاملة، أو استقصاء معان خاصة، تستخلص من قصص تاريخية، ذات أحداث واقعية، دونتها كتب التراث، أو استأثرت بجمعها، وترتيبها معاجم الأمثال القديمة؛ لي طرح قضية الحب العذري، ومصراع العشاق فيه، وللقارئ الفضولي أن يتساءل بجد، وحزم عن إمكانية العثور على هذا النمط من العلاقات السامية بين الرجل، والمرأة، ونسبة وجوده في عصر، أقل ما يقال عنه: إنه عصر السيادة المادية بكل أنواعها، وطغيان نزعتها في مجالات الحياة الاجتماعية قاطبة.

إنه عصر اضمحلت فيه القيم، والمبادئ الروحية، وتقلصت حدودها كثيرا، ومالت إلى الشح والندرة، وساد العري والإباحية، فصار جسد المرأة مستباحا تحت قبة الحريات الفردية، ومبدولا في الوسائط السمعية البصرية، وازداد الوضع حدة بنشاط شبكات التواصل الافتراضي العنكبوتية، فتعقدت الحياة، واكستحها التصنع دفعة واحدة إلى حد عُيِب فيه الشق الروحي للمرأة.

وبعد اختزالها في هيكل ترابي، لا يسخر إلا للمتعة، أو الإثارة، والإغراء، وتحريك الغرائز، أو في أحسن الأحوال تقوم مؤسسات اقتصادية بتشجيع آدميتها في الدعاية للسلع، والمنتجات؛ صارت - في الغرب خاصة - المرأة شبها هائما على وجهه، لا يلوي على شيء، ومسحا بشعا، لا تستقيم له صورة، ولا يهدأ له بال.

ومن هنا، من وضعية راهنة مزرية بالمرأة، يمكن إعادة النظر في توظيف المثل، واستلهاهم حكاية الحب العذري الطافحة من دلالاته؛ للقول بأن تأويل تسخيره في قصة "رسائل" يتخذ منحى ارتداديا، ويتبع حالة نكوصية، لها صفة التغذية الراجعة، التي تعيد توجيه علاقة الرجل بالمرأة نحو الماضي، حيث البساطة في مظاهر الحياة، ووسائلها، وحيث الغلبة للفطرة، والطبع السليم في السلوك، والتواصل الاجتماعي.

وهذا الحنين، بما فيه من رومانسية حاملة، يتغذى من أزمة خانقة، تعيشها الذات الإنسانية المعاصرة، فإذا كان من يصنعها مجتمع ذكوري، مهيمن، وسادي؛ فمن الضروري أن يتكبد كوارثها، ومنزلقاتها - بخسائر أفدح - قسم واسع من النسوة، مضطهد، ورافض للأوضاع.

والحنين يتحدد في هذا المنحى استعارة مفهومية، يمتد أفقها التعويضي في الدلالة؛ لي طال التعبير عن الرفض، وإدانة المسخ، وبهذا الصدد، يمكن لشعار الموت، الذي يرفعه الحب العذري، أن يتجلى

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

رمزا، ودعوة مضمرة إلى إنهاء الظلم، والمطالبة الجادة بموت النظرة الحسية الجائرة، وإعادة فتح منافذ الروح؛ لتأمل المرأة جوهرها، يشع بالحياة، ومن ثمة، الارتقاء بها ثانية إلى مستوى إنساني عاطفي، يؤجل النظر في السلوكات البهيمية، والغريزية.

إن استنساخ مغامرة الحب العذري في "رسائل" حكيمة صبايحي، لا يجري على النسق التقليدي، ذلك الذي ألفناه في قصص التراث البدوي، عندما كانت الذات العاشقة - المرأة بخاصة - خاضعة للعادات، والتقاليد القبلية، وهي أعراف اجتماعية، سادت بطغيان كبير من الجاهلية إلى فترة متقدمة، تشمل صدر الإسلام، والعصر الأموي، ولا زالت مظاهرها موجودة في عصرنا، تشهدها الأرياف، والمناطق الجبلية، والمجتمعات التي ظلت سائرة على نهج تركيبها القبلية.

وفي إطار المجتمع القبلي، تكون المرأة منهكة الإرادة، مسلوبة القرار، تنقلب في ضعفها بين الظروف، والعوامل الداخلية، والخارجية:

. الحياء، الحشمة، والضعف الجسدي مقارنة بالرجل عوامل داخلية، تجبرها على الخنوع، والتبعية من جهة أولى.

. ضرورة التنسيب، وحتمية الانخراط في الجماعة، وهو عامل خارجي، يتحقق ببذل السمع، والطاعة؛ لتحقيق الانسجام، وضمان المصير المشترك.

وإذا كان التنسيب عاملا مشتركا بين الرجل والمرأة، فإن الحياء، والحشمة، والضعف الجسدي هي خصائص ملازمة للمرأة عموما، تقبع في أغوار بنيتها الأنثوية، وترتبط بمكونات فيزيولوجية، ونفسية، ووراثية ذات آثار نوعية بالنسبة إلى المرأة، تبقئها فرعا مستضعفا، يبحث عن الحماية، والرعاية، فلا تتأتى له إلا بالانضواء، والتفوق تحت سلطة الرجل.

أما الحتميات الاجتماعية، والأعراف السائدة في علاقات الجماعة الواحدة، أو في علاقات الجماعات المتجاورة بعضها ببعض؛ فإنها تضرب حصارا خانقا على المرأة، وتشملها بحراسة شديدة، تضيق عليها الآفاق، وتحسب عليها حركاتها، وسكناتها، وقد أسفرت الصراعات، والانحرافات في العلاقات الإنسانية - وبخاصة في المجتمعات الشرقية - إلى اقتران المرأة بمفاهيم الحرمة، والشرف اللذين شددت الأديان السماوية حرصها عليهما؛ لذلك يتعاضم الشعور بالذعر، والقلق داخل المجتمعات المحافظة من إمكانية اهتزاز هذه المفاهيم، أو خلخلتها بما ينتهي إلى خدش سمعة المرأة، أو النيل منها.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

وكانت النتيجة استقرار النظرة الاجتماعية إلى المرأة بوصفها معيارا للمفاهيم سالفة الذكر، إن لم يُبالغ بالقول إن المرأة صارت معيارا للأخلاق الفاضلة على إطلاقها، تحصل الفضيلة باستقامة سيرتها، وتتنفي إذا تعثرت، أو زلت بها القدم.

إن السرد الطويل لتاريخ المرأة العربية قد يحضر بقوة، عندما يكون المرء مجبرا على البرهان بأن المجتمعات العربية القديمة أحاطت المرأة بجدار عازل، تجاوز حدود حجابها الساتر لجسدها؛ ليفرض عليها قيودا صارمة في التعامل مع الآخر، تقيها في عزلة محففة، بعيدة عن التفاعل الاجتماعي الإيجابي، والوعي الناضج بدورها، ومسئولياتها.

وإذا صادف أن اكتشف تعلق قلب امرأة بدوية ببعض الأفراد؛ فإن مجرد الخوف من التشبيب بها، أو تداول حكايتها، يدفع الأهل إلى المسارعة بتزويجها دون رضاها، أو حتى استشارتها، وهذا كله ينساق إمعانا منهم في تجاوزها، وقهر إرادتها، وتقرير مصيرها بعيدا عن رغباتها، واختياراتها. ويغلب الظن عند الأهل أنهم بذلك الصنيع يسدون بابا للشر، قد يلحق بهم الخزي، والعار، كما أن وصايتهم المطلقة على المرأة تعمل على توجيهها في المسلك الطبيعي للعلاقات الإنسانية، وهو الستر بالوآد، أو بالزواج، ولو كان قسريا؛ لأنه في تقديرهم أهون بكثير من سعيها وراء عواطف محمومة غير محسوبة العواقب.

إن المرأة العاشقة في التراث العربي رهينة الرجل، والنظرة الاجتماعية السائدة، وهي في الغالب مسلوبة الحرية، والإرادة، لا تبدي عزيمة داخلية للتغيير؛ لأنها ذات سلبية، تزوج بغير من تحب، فترسخ، وإذا سمعت بهلاك الحبيب، هلكت حزنا، وكمدا عليه.

ومن الطبيعي، ملاحظة أن الفصل الدائم بين الذات العاشقة، وحببيها يؤثر بطريقة مضاعفة، وهو يعمل وفق ضغوط، وعوائق كثيرة، تؤدي إلى ترسيم الحواجز منذ التعارف، أو اللقاء الأول (الالتزام الأخلاقي والعرفي)، وتقوية جدرانها بعد تزويج الذات العاشقة من رجل، لا تحبه (الالتزام الاجتماعي الشرعي)، وهي تنتهي بكارثة، أو مأساة، أهم مظاهرها الحزن، والحداد، والسوداوية التي يميزها فقد الرغبة في البحث عن موضوع جديد للحب³¹² (الالتزام النفسي الذاتي اللاإرادي)، وهذه النكسات المتتالية في الحب، تورث الذات العاشقة ضربا من الانفعال المستمر، والشعور الدائم بالفقد، نتيجة لاستحكام البعد بين المحبين، " فالشعور الانفعالي في الحب لا يتحقق بالوصل، بل بالبين بين المحبين،

³¹² سيغموند فرويد: أفكار لأزمة الحرب والموت، ص 68.

وحرية الإرادة والاستثناء هما مفروضتاها الشارطتان. ذلك أن الحب الانفعالي لا يقبل الإشباع بمقتضى المبدأ،³¹³ وذلك ما يميز الحب العذري في تاريخ التراث العربي عموماً، ويسم تجاربه المشهورة التي اكتسبت على مر الزمن رمزية نموذجية، ظلت حية في الذاكرة، قوامها الفراق، والفقد، والسوداوية المفضية إلى الموت كمدا، أو الجنون، والهيام في الأرض...

4. الانفصال عن الشكل التاريخي للحب العذري

على أن الذات العاشقة في قصة "رسائل" تختلف جذرياً عن الذات البدوية، في ولعها بالحب العذري؛ لأنها ذات على قدر وافر من الاطلاع، ومعرفة كافية بمتغيرات العصر، تؤهلها ثقافتها، ومعارفها الأكاديمية - كونها أستاذة ثانوية تحضر بعزم وجدّ بحثاً في دراسات ما بعد التدرج بالجامعة - لأن تدرك جيداً واقعها النفسي، والاجتماعي في المتخيل السرد.

وهاهي الشخصية تتحدث في رسالتها الخامسة عن قمع السلطة كل من يعارضها من أفراد المجتمع، فتكشف النقاب عن وجه نظامها البوليسي، وتركز على استباحتها دماء الأبرياء تحت مسوغ الذود عن الوطن، والحفاظ على الأمن، والسلم الاجتماعي، في الوقت الذي يعلق المجتمع حرية المرأة، ويصادرها بإدانة علاقتها العاطفية الطبيعية بشخص، تبادل الحب، وترغب في العيش معه، إذ يستكثر عليها فعل الإحساس بالحب، مانعاً عليها مجرد التعبير عنه بفعل الكلام، وترجمة مشاعر الشوق، ووجيب القلب، وخفقانه من أجل ذلك الحبيب.

1.4. انكسار نموذج الحب العذري

والذات العاشقة تبرز لحبيبها في بعض المقاطع مقارنتها بين الحب، والقتل في تهكم شديد، يطفح بهجائية ساخرة (Satire)، توهم القارئ بتوفر جملة المقومات، والأعراض التي من شأنها أن توحد بين الحب، والقتل، وتصرف انتباهه عما بينهما من اختلافات دامغة، توسع هوة المفارقة بينهما، وتتركهما

³¹³ كريستوف فولف: علم الإناسة، التاريخ والثقافة والفلسفة، ترجمة أبو يعرب المرزوقي، ط1، الدار التونسية للنشر، تونس، 2009، ص183.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

على طرفي نقيض، يمتدان على مدار السرد بشكل متواز، يزيد في الإيحاء بتناقض المجتمع، وسقوطه في الهاوية بعد تنكره لمبادئه، وتحجر الحس الإنساني في قلوب أفراده، وفتاته المتصارعة على الحكم، والنفوذ. والذات العاشقة تعلق هذه الرؤية لحبيبتها في أسلوب، تتخلله المبالغات، واستعارات تجاوب الحواس، كالسخرية بالتظاهر ذات التعويض: (+ إيجابي / + سلبي):

" الحب في هذه البلاد النكبة أخطر من القتل.. فعندما تقتل رجلا فردا واحدا، كأنك تقتل قبيلة من الأطفال والبشر، فإن الطبيعة تخلق من فيضها: الوثام.
لكن عندما أضبط بالشوق إليك تبدأ رقصة الدببة.
أنت لا تعرفها طبعاً، ولا أنا، لكنهم يقولون إنها رقصة المخصيين على شرف العذراء.
بم أغراك هذا الموت السهل؟
أجب. "314

وهذا المقطع السردى يزيح الستار عن فضاء مكهرب الأجواء، يلفه الضباب، والغموض، وتعيش فيه الشخصية العاشقة حالات متوترة من الارتباك، والشعور بانعدام التوازن النابع بدوره من الإحساس المستمر بالخوف، والذعر اللذين يتملكان جوانح الشخصية بفعل تلبسها بأهواء الحب، والحزن، والسوداوية، واضطرارها إلى التكيف معها، والتظاهر بالسيطرة على الوضع، واصطناع رباطة الجأش في الرحلات إلى مدن، يسيطر على مسالكها الإرهاب؛ للبحث عن المحبوب، أو في التنقلات المتكررة؛ لاقتناص رؤيته، ومحاوله لقاؤه في أماكن مختلفة (مدينة بوخالفة، وسط المدينة، شاطئ البحر)، تعود الحبيب على التواجد بها كمكان العمل، والمرافق العامة.

والشخصية في جولاتها الطويلة، بحثاً عن المحبوب، تحاول على الدوام تمالك نفسها، والسيطرة على مشاعرها، وهي تكظم هواجس خوفها، وضعفها الأنتوي في شكل من المكابرة، والتحدي، مثلما تفعل ذلك في إخفاء لواجس حبه عن الآخرين من الزملاء، والزميلات الذين يدرسون معها في الثانوية، فالخوف في هذه الحال عامل مركب، ومزدوج التأثير:

أ. خوف من انكشاف أمر الحب بدافع الحياء من جهة، واحتراساً من اكتشاف الزملاء طبيعة هذا الحب، ومواقف الطرفين فيه، إذ يبدو ظاهرياً أن الإعلان عن الحب في المحيط الاجتماعي للشخصية العاشقة . حكيمة . سيجعل نظرهم إليها سلبية، فما تقوم به من تصرفات سلوكية أمامه، أو خرجات

314 حكيمة صبايحي: رسائل، ص151.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

للبحث عنه، قد يفسر على أنه جري، ولهات منها وراء رجل، قد لا يبادلها مشاعر الود، ولا يعيرها انتباها، فيؤول الأمر إلى جرح كرامتها، وخذش كبريائها، وأنوثتها، وربما ينتهي الوضع بفقدان مكانتها الاجتماعية، واهتزاز صورة الأستاذة التي تمثلها الشخصية العاشقة، بما لها من دور تربوي (نظرة التلاميذ إليها)، وما تحمله من طموح إلى الارتقاء العلمي، والاجتماعي؛ لكونها باحثة أيضا، تسعى إلى نيل شهادة الماجستير، والدكتوراه من بعدها.

ب. خوف من الوقوع في قبضة جماعات إرهابية، كانت تروع الناس، بما ترتكبه من جرائم النهب، والسلب، والاعتصاب، وقد امتد أثرها في المتخيل السردي؛ ليشمل المدن، والأرياف، وطغى تأثيرها في المناطق النائية البعيدة عن مراكز الأمن، ولم تسلم منها الحواضر الكبرى، والمناطق المحروسة، وقد ظلت الطرق الجبلية الرابطة بين المدن مسرحا للكثير من عملياتها، فكانت تزرع الرعب في الأوساط الشعبية، بما شاع عنها من وحشية، وسفك للدماء؛ لذلك كله فالشخصية العاشقة تنتابها هواجس الهلع في أسفارها عبر السبل، والمسالك الوعرة لمدين تيزي- وزو، وبلداتها، طلبا للحبيب عند غيابه، أو لأداء عملها، وفي تنقلاتها العادية الأخرى إلى وسط المدينة؛ لقضاء حاجاتها، والظفر برؤية الحبيب، وإطفاء نار الشوق إليه.

ولا يخفى على القارئ، أن هذا النمط من الخوف مرتبط بالمرأة، كونها أنثى، فهي جزء ضمن دائرة الصراع على الأشياء، كما تعكس ذلك الهيمنة الذكورية، وخلفيتها الدينية في العالم المروي في قصص مجموعة " رسائل " جميعا، والشخصية العاشقة . في تنقلاتها الكثيرة . يلازمها هذا الخوف، ويساورها قلقه لمجرد التفكير في إمكانية التعرض للحواجز المزيفة، فالسقوط في شركها يعني العذاب، ومواجهة الموت أكثر من مرة.

إن السقوط في شرك حاجز مزيف يعني التعرض للتعذيب، والاعتصاب، وهذا الأخير أشد وقعا على المرأة من الموت، وربما تبعه اختطافها، واقتيادها إلى الجبل، ومن ثمة، تسخيرها في خدمة العصابة المسلحة؛ القيام بالطبخ، والتنظيف، وقضاء الحوائج، علاوة على المتعة الجنسية، التي قد يحتكرها بعض الأمراء، أو بعض تابعيه من المقربين...

ولعل الموت أهون من الاحتجاز؛ لما يتضمنه الأخير من إذلال للمرأة، وقهر لها، وفيه تجتمع مفاهيم السجن، والعبودية، والاعتصاب المتكرر، الذي يقحم فيه الغطاء الشرعي إقحاما، ليندرج به تحت زواج المتعة من سبايا الحرب على الكفار عند غزو ديارهم، وفتحها، وهو في حقيقته لا يمت إلى الإسلام بشيء من صلة، فحرمة المسلم، ذكرا أو أنثى، أجلي، وأوضح من أن يتلاعب بها إفتاء مزيف

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

لحقائق الدين، والمسلمون جميعا يعلمون أن احتجاز امرأة مسلمة، واغتصابها بغير وجه حق، يعد عملا محرما شرعا بالإجماع، بل هو عمل بربري، تدينه الإنسانية قاطبة، وتحضره الشرائع السماوية دون استثناء، وهو لا يختلف عما أبطله الإسلام من ممارسات جاهلية، سجلها التاريخ عن غارات لقبائل على أخرى، تقوم على القتل، والسلب، والسي، واغتصاب الحرائر.

على أن ما تتعرض له المرأة في هذه الحواجز من اغتصاب، واحتجاز، قد لا يقف عند هذه الحدود، فمصير المرأة يفتح على احتمالات عدة، منها انفلاتها، وهروبها، أو الإفراج عنها بعد مدة، أو تحريرها من قبضة معتقليها في حالات، تنجح فيها قوات الأمن في إنقاذ الرهائن المحتجزين، أما في أسوأ الأوضاع فإن مصير المرأة بعد الاحتجاز، والاغتصاب يمكن أن يعرف نهاية مأسوية فظيعة، إذ يحتمل أن تلجأ العصابات الإرهابية إلى التصفية الجسدية للنساء المحتجزات، وهي عملية شنيعة، تطبق عادة بالأسلحة البيضاء تفاديا لإطلاق النار، الذي يبذر ذخائرهم، ويكشف مواقعهم، وهو ما يفسر خوف الشخصية العاشقة من هذا المآل، ففيه من الرعب، والعذاب الشيء الكثير...

إن الشخصية العاشقة، وهي تخاطب محبوبها في المقطع السردي السابق، تستحضر في وعيها ما سمعته عن هذه الجماعات الدموية (... لكنهم يقولون...)، لعلها تفلح في رسم صورة لشخصيات ميتة بموت إنسانيتها: منظر أزيائها الغربية مفرع كالأشباح، تميزها لحية كثة مرسله، وشعر أشعث من كثرة السفر، والتنقل في الفيافي، وملامح قاسية، لم تعد تعرف الرحمة إثر افتقادها منذ زمن بعيد، صار بعده الموت شعارا لها، فلا تهب لمن يقابلها إلا الموت، والويل كل الويل لمن تقوده خطاه إلى دروبها، وأوكارها. إن هذه الشخصيات الحاملة للموت قد تجردت من آدميتها، وتخلت عن العقل المنظم للأفعال، والسلوكات البشرية، وانخرطت في بهيمية متوحشة، تبرر الانقياد إلى الغريزة، والمبدأ الحيواني في الصراع على البقاء في الغاب، حتى غدت بمثابة وحوش كاسرة، تكمن في الأدغال، تترصد كل عابر سبيل؛ للوثوب عليه، وهو ما يجوز أن نؤوله من تلميح الشخصية العاشقة إليه (لكن عندما أضبط بالشوق إليك تبدأ رقصة الدببة).

ولأن هذه "الدببة البشرية" فقدت كل معاني الرجولة، ومبادئها، فلا حرج عليها في أن تفرح بطرائدها، وفرائسها، وإذا كانت الأنثى من بين الطرائد، فلها أن تقيم احتفالاتها الطقوسية، كما يفعل الإنسان البدائي القديم في طقوس رقصه المختلفة ذات المنشئ الديني، وقد رمزت علامة (المخصيين) إلى غياب الرجولة، التي من شأنها تقدير الأنثى، ومعاملتها بما يليق بقيمتها الإنسانية، والاجتماعية: (لكن عندما أضبط بالشوق إليك تبدأ رقصة الدببة).

أنت لا تعرفها طبعاً، ولا أنا، لكنهم يقولون إنها رقصة المخصيين على شرف العذراء.) وفي هذه الظروف السيئة، التي ترهن العالم الروائي، عاشت الشخصية العاشقة في تفوقها على حب مكبوت، وحبيب بعيد عن متناولها، تستشعر فقدته، ولا تستطيع تبين ما فقدته فيه، فهو في حكم موضوع الحب الضائع، وتسعى وراءه جاهدة، فلا تتوفر لها مقومات التمام، والنجاح؛ وهي على خوف مستمر من الآخر (الزملاء والزميلات في العمل، الجماعات الإرهابية...)، يشارف على التحول إلى ضرب من الخوف المرضي (Phobie)؛ ليصير عقدة نفسية، تعترض كل المساعي الحثيثة، التي تبذلها الشخصية للارتقاء بحبها.

وهذا الخوف الذي يلف الحب، ويحاصره بخطر الموت؛ يترصد ب حياة الناس في كل آن، ومكان؛ حتى طال ذواتهم المتلبسة بالحب (قتل الأحبة، هروبهم من الموت، واغترابهم في أماكن بعيدة عن صولة الإرهاب، وامتناعهم عن اللقاءات بفعل الخوف، والظروف الأمنية المتدهورة...).

2.4. الحب وتقويض مرجعيات الواقع المتخييل

وهذا الواقع الاجتماعي المتردي موجود في المتخييل، ومكرس على الرغم مما يوحي به المقطع السردى السابق من مقدرة لقوات الأمن، والجيش على التحكم في الأمر ظاهرياً، والسيطرة على الأوضاع ومحاولة إضفاء نوع من الشرعية على عنف السلطة، وممارسة القتل المضاد، والاعتداء بالسجن، والتعذيب على كل من يشتهبه في تورطه، أو دعمه للجماعات الإرهابية دون محاكمة عادلة، تضمن حق الناس جميعاً، أفراداً، وجماعات مدنية.

وقد ظلت السلطة في عنفها المستبد. الذي فاق أحياناً عنف الجماعات الخارجة عن القانون. مبالغة في القتل بلا هوادة، ترفع شعاراً بائساً، مفاده أن قتل جزء منشق عن الشعب يحقق السلام، والوثام للمجتمع برمته، فأثارت بذلك سخط الناس عليها، وضیعت مساندة المتعاطفين معها، فاستوت عندهم النظرة إلى الظالم، والمظلوم، فلا فرق بين ممثلي القانون، والخارجين عنه في استباحة دماء الأبرياء، وحرمتهم.

وهذا التناقض في ردود فعل السلطة ضد الإرهاب، أساء كثيراً إلى جهودها في حفظ الأمن، بل إنه زاد من قبح صورة نظام قائم، لا هم له إلا الدفاع عن وجوده، حتى ولو استدعى الأمر إفناء شعبه،

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

فغدا مثارا للسخرية من ميكيافيليته الفاضحة: (الغاية تبرر الوسيلة)، ومدعاة للاستهزاء بمغالطات واهية يدافع عنها، وبيانات يرفعها في الحجاج عن مخططاته، وإجراءاته التي يردددها؛ للخروج من الأزمة. إن هذه المفارقات الموجودة في عالم القصة - وفي قصص أخرى - ليصعب تحليلها، والربط بينها؛ إذا لم يعد القارئ إلى الجانب الموازي للمتخييل السردي، وهو الواقع الجزائري الذي تحاكي مرجعيته القصة القصيرة إبان تسعينيات القرن العشرين، وما شهدته من أحداث، ووقائع أليمة، ستظل وصمة عار في جباه مرتكبيها، وللقارئ حينئذ أن يتأمل تاريخ تلك الوقائع، ونتائجها الخطيرة؛ ليوازن بينها، وبين أحداث قائمة على التخييل في قصة من قصص "رسائل"، وله بعد ذلك أن يقف على مقدار السخرية الكامنة في استعارة تجاوب للحواس³¹⁵، تسوقها الشخصية العاشقة، وهي تحدث حبيبها - في المقطع السابق - عن تعاسة الحب في بلد، تمزق أوصاله الحرب الأهلية:

(الحب في هذه البلاد النكبة أخطر من القتل.. فعندما تقتل رجلا فردا واحدا، كأنك تقتل قبيلة من الأطفال والبشر، فإن الطبيعة تخلق من فيضها: الوثام.)
واستعارة تجاوب الحواس الحاضرة في هذا المقطع هي صورة دلالية (ميتا دلالة)، تتبع التعويض الدلالي: (- موجب) / (+ موجب).³¹⁶

إنها استعارة ساخرة بالتظاهر (غير مباشرة) حسب تصنيف "بليت"، لأنها تستعرض الفكر الميكيافيلي القائل بأولوية الحرص على الغاية، حتى ولو كانت الوسائل الكفيلة بتحقيقها غير شريفة، ومن ذلك تبرير شرعية قتل الفرد المسلم (الأخر المختلف)، وسفك دمه، ما دام الهدف النهائي يشفع للأمر، ويخلص به إلى تحقيق السلام، والوثام المطلوب في المحيط الاجتماعي (التوازن الطبيعي).

وإلى هذا الحد، قد يبدو الأمر مثيرا للجدل، لكن الشخصية العاشقة، وهي تتظاهر بعرض الفكر الميكيافيلي للسلطة بأمانة، تسارع إلى تلغيمه، ودك أركانه من الداخل، حيث زرعت في ثنايا مقولته شواهد للتناس؛ لتحملها على الالتقاء بنصوص نقلية سابقة، تفد عليها من القرآن الكريم، والحديث الشريف، فتصادمها بمرجعيتها الدينية، وتدحض مزاعمها، ومغالطاتها المنطقية؛ لتبطل حججها السفسطائية، بما تستقيه من حقيقة مطلقة ساطعة، تصدر من مشكاة الوحي الإلهي.

إن الآيات الكريمة كثيرة، تلك التي تنص صراحة على حرمة قتل النفس بغير حق، لكن المقطع السابق يبدي تقاطعا لفظيا واسع المعاني مع قول الله تعالى:

³¹⁵ هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص 83.

³¹⁶ م.ن: ص 85.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

" من أجل ذلك كتبنا على بني إسرائيل أنه من قتل نفسا بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعا ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعا ولقد جاءتهم رسلنا بالبينات ثم إن كثيرا منهم بعد ذلك في الأرض لمسرفون."³¹⁷

وتأتي السنة النبوية الشريفة مؤكدة؛ لتشدد على صون حياة الفرد، وتحريم إزهاق الروح ظلما، وعدوانا، حيث جعلت الحفاظ على حياة كل مسلم حقا من أعظم حقوقه، يتعين واجبا. لا سبيل إلى التنصل منه. على غيره من المسلمين، وأولي الأمر خاصة، وفي ذلك يروي الإمام مسلم بسند عن أبي هريرة أن النبي صلى الله عليه وسلم قال:

"... بحسب امرئ من الشر أن يحقر أخاه المسلم. كل المسلم على المسلم حرام: دمه وماله وعرضه."³¹⁸

أما البخاري، فيورد في كتاب الديات من صحيحه مجموعة من الأحاديث، تتفق جميعا على تعظيم شأن النفس البشرية، وتحريم قتلها إلا بالحق، وهذه الأحاديث تنبه المسلم، وتحذره من استسهال إراقة الدماء، وإيجاد مبررات لنزواته في سفكها؛ لأنه بذلك يضيق على نفسه آفاق دينه، فهو في رحبة منه، ما لم يصب دما حراما، وإذا حدث، وأصابه فإنه يكون قد أوقع نفسه في ورطة، لا مخرج منها، وتبعاً لخطورة المساس بالذات الإنسانية، فقد جعل الخالق عز وجل مسألة الدماء أول الأمور، التي يُقضى، ويُفصل فيها بين الناس.³¹⁹

وفي أحاديث شريفة لاحقة، يورد البخاري أن من وصايا النبي للمسلمين في حجة الوداع، نهي عن الاقتتال بعده، كما يفعل الكفار، فعن عبد الله بن عمر رضي الله عنهما أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: " لا ترجعوا بعدي كفارا يضرب بعضكم رقاب بعض."³²⁰

وكان النبي صلى الله عليه وسلم، قبل ذلك، قد جعل الإقدام على القتل من كبائر الذنوب التي توجب سخط الله، بل إنه من أكبر الكبائر وفقا لحديث آخر، رواه أنس بن مالك عن النبي صلى الله عليه وسلم، أنه قال:

³¹⁷ سورة المائدة: الآية 32.

³¹⁸ مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، ط1، ج4، دار إحياء الكتب العربية، ودار الكتب العلمية، بيروت، 1991، ص1986.

³¹⁹ محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، ط1، دار ابن كثير، دمشق، 2002، ص1698.

³²⁰ م.ن: ص1699.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

" أكبر الكبائر الإشراف بالله، وقتل النفس، وعقوق الوالدين، وقول الزور أو قال وشهادة الزور. "321

إن استدعاء النصوص الثقيلة الغائبة، بما تملكه من قوة حجاجية، وإقناعية، لا يقوض مبدأ السلطة الميكافيلي، ويهدمه فحسب، بل إن أثره يمتد إلى تعرية خطاب الجماعات الإرهابية، التي تتبنى الدين أساسا، ومنطلقا؛ لتمير أفكارها، وتبرير أفعالها، فيقوم بإبراز تناقضاته الظاهرة، وانحرافات الصريحة عن جادة النهج الصحيح للإسلام.

وهكذا توسع الشخصية العاشقة الطرفين، سلطة ومعارضة مسلحة، تكهما، وسخرية من إفلاس خطاب كل منهما، وتهاويه أمام مبادئ الدين، والأخلاق، وخزائنها الذي يحتفظ بالحقيقة المطلقة في إدارة شؤون الناس، وتنظيم مجريات الحقوق، والواجبات المستحقة لهم، أو عليهم، حسب ما يجد في حياتهم من علاقات التآلف، والتوافق، أو علاقات التنازع، والاختلاف.

كما أنها - الشخصية - لا تكف عن إضمار إدانتها الكاملة لكل فعل عنيف، يستهدف، بغير حق، سحب الحياة، أو الشرف من الإنسان، مهما كانت الدوافع، والحميات الدينية، والأيدولوجية، والسياسية، التي تغلفه، وتحاول تزيينه للناس.

وإذا كان القتل، والعنف الجسدي يسري على الرجل، والمرأة جميعا، فإن الاعتداء على الشرف يكاد يختص بالمرأة، بوصفها كيانا مستقلا مختلف الجنس عن الرجل، وهذا ما توحى به تصريحات جارحة، لا تتوانى الشخصية العاشقة عن تكرارها، والإشارة إليها على امتداد السرد، وهي تمس واقعا بائسا للمرأة الجزائرية، ورتبة اجتماعية، أقل ما يقال عنها: إنها دون المستوى الإنساني المقبول في العالم الحكائي، فلا يليق بالقارئ المنصف أن يغفل فكره عن تدبير الواقع المتخيل في القصة الواحدة، أو قصص المجموعة جميعا، مثلما لا يحق له أن يشوه تجليات هذا الواقع عبر المشاهد المعروضة، أو عبر تلميحات، وإشارات لغوية، تحتزن في سياقاتها كثافة دلالية مميزة:

الحب - النكبة - القتل - الوثام - أضبط بالشوق - رقصة الدببة - المخصيين - شرف العذراء - الموت السهل...

وهذه التلميحات والمجازات، بما تستبطنه من المعاني، تكاد تفصح عن أزمة، عاشتها الجزائر في عشرينيتها الدامية السوداء، وما صاحبها من أهوال، وكوارث، تعكس ما تكبده الشعب الجزائري من

321م.ن: ص1699.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

قتل، ودمار، وهتك للأعراض، والحرمات على أيدي جماعات دينية متكاملة على الحكم، يوازها في عنفها أجنحة متطرفة، من سلطة متصدعة الأوصال فاقدة للشرعية، تصارع كل ما يتحرك حولها من أجل البقاء.

وفي السياق ذاته، يجد القارئ تقاطعات واضحة لهذا المقطع السردي السابق مع نظير له في قصة أخرى لحكيمة صبايحي، عنوانها: "قصة موت"، وفيه تصف الراوية خوفها من الجماعات الإرهابية، وتنصح زميلة لها - رافقتها الشخصية الراوية لغرض إحضار وثيقة، تثبت عملها كمستخلفة في إحدى مدارس مدينة "بوخالفة" الساحلية- بضرورة الإسراع إلى مغادرة المدينة قبل مضي الوقت، والتعرض لخطر الحواجز المزيفة عند العودة المتأخرة:

"كيف سأصعب روحي بلا خوف، وأغتسل من أتعب العمر كلما اشتهدت معانقة صحوي؟ كيف ألقاه في كل جميل والمرأة عورة الذكر في هذه البلاد؟ أخاف أن تغد عيونهم شوقي... فهيا يا رفيقتي نشد أتعابنا للرحيل، سأحلم ببحر آخر.. لا تموت فيه كالجيفة في إحدى النوبات المسعورة التي يرقص فيها الذكور رقصة الإبادة.. هيا فهذا البحر بيكي، منذ قرون لم ير دفء امرأة تلقي بسحرها على كتفيه فيصلي صلاة الموج الآسرة."³²²

وفيه يكتشف أيضا سر العلاقة بين القصتين: "قصة موت"، و"رسائل"، وما تتضمنانه من تماثلات، تمس بنية الحكاية بمكوناتها الأساسية (الشخصية، الحدث، والفضاء الزمكاني)، حيث يمكن للقارئ الخروج باعتقاد مفاده استفادة القصتين، بل قصص المجموعة كاملة من محطات الحياة الواقعية للكاتبة الحقيقية: (حكيمة صبايحي)، واتكاء الأحداث، والوقائع النفسية في السرد على تفصلات هامة، ومنعرجات حاسمة في السيرة الذاتية، تلجأ الكاتبة إلى تنظيمها سرديا بكيفيات متنوعة، تجعل من قصة "رسائل" ملخصا شديدا التركيز، ومضات سريعة عالية الكثافة الدلالية، تختزل مشاوير طويلة من الأحداث، والأهواء، والهواجس النفسية لامرأة عاشقة، يقتلها شوقها، وحينها إلى حبيب مختلف بعيد المنال، يتنزل بمثابة موضوع حب مفقود، تفصلها عنه المسافات الطبيعية، والاجتماعية، وتؤرقها مخاوفها، وعقدها في محاولة الوصول إليه:

- رهابها من الجماعات المسلحة التي قتلت أصدقاءها، وجيرانها.

³²² حكيمة صبايحي: رسائل، ص 141.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

- عقدة الفقر، وخوفها من نظرة المجتمع إليها مقارنة بغنى حبيبها.
- حزنها، وخوفها على أبيها المريض؛ لأنه مجاهد قديم، كافح من أجل تحرير الوطن، ولم ينل شيئاً من الاعتراف، والعيش الكريم بعد الاستقلال، وها هو الآن عرضة للإرهاب، الذي يتربص بكل من يشك في دعمه للسلطة، ومن ذلك قدماء المجاهدين، وحاجتها إليهم في معرفة مسالك الجبال.
- خوفها على أخيها الذي وصله استدعاء الخدمة العسكرية، فأصبح بدوره معرضاً لخطر المسلحين، وهدفاً للاغتيال عند التحاقه بالجيش، وتأدية الواجب الوطني.
- خوفها من قبح منظرها بسبب بدانة جسمها، ومدى تأثير ذلك على نظرة الحبيب إليها، وموقفه منها، وخوفها أيضاً من صعوبة الإقدام على الحمية؛ لتخفيف الوزن.
- خوفها من ضغوط اجتماعية، تحول دون المجاهرة بشوقها، وحبها، وهي عوائق اجتماعية، يفرضها المجتمع الذكوري على المرأة، ويعمق مفعولها الحرب الأهلية الدائرة بسبب الصراع على الحكم... وهذه التظاهرات جميعاً، تبرز بدورها ذلك الانسجام الحاصل في ترتيب القصص: (رسالة سوريالية بالواقعية الفصحى، مراسيم العار، الدرس، من وحي الوهم، قصة حب، قصة موت، رسائل) داخل المجموعة القصصية التي تضمها.

5. انزياحات الشكل التاريخي للحب العذري

وفي مقابل قصص حكيمة صبايحي، ينعكس موضوع الحب العذري- وما يخلفه فقدته من أصدقاء مؤلمة، تتردد بين الحداد، والسوداوية- في عدد من القصص القصيرة للمجموعات الأخرى عند السعيد بوطاجين، والخير شوار، ويوسف بوذن، وفاطمة غولي، على ما بينها من فروق في طرائق السرد، ومضامينه، غير أنها تجمع كلها على استثمار الشكل التاريخي للحب العذري العربي القديم، واستغلال رموزه في بعدها الروحي المستفرغ من القيم المادية، وما يمكن أن تثيره مثل هذه العمليات، وهي تدمج أشكالاً تعبيرية من الماضي في الحاضر، من تساؤلات، وتأويلات جدلية، قوامها التناقض الصارخ بين العلاقات، والمظاهر، والتجارب بين الماضي، والحاضر على الرغم من وحدة الظاهرة متمثلة في انفعال الحب بوصفه مشتقة للفرح، والتسامح، يعمل افتقاد مواضيعها على ابتعاث الحزن، والسوداوية المؤدبين أحياناً إلى الكراهية، والرغبة في الانتحار.

ويمكن العثور على عدد كبير من النماذج التطبيقية، تُجمع كلها على استثمار الحب العذري في القصة القصيرة الجزائرية، لكنها سوف تختلف حتما في مستويات المشاكلة، والاختلاف، وزوايا النظر إلى السرديات التراثية الحافلة بحكايا العشاق، وأخبارهم، وتفاصيل حياتهم، ومصائر علاقاتهم الدرامية، وما اكتنفها من تفران في الحب، وسمو في المعاناة، والتضحيات، ارتقت بفضل رتبة النماذج الإنسانية الراقية في سلوكها بالعلاقة بين الرجل، والمرأة نحو مستويات رفيعة من الحب فوق الأخلاقي في تجرده من القيم المادية، والرغبات الجسدية، واكتفائه بالجوانب الروحية، والمعنوية من الحبيب، حيث يتحول الحب إلى ضرب من اقتصاد الهبة، فيعطي، ويبدل، ولا ينتظر، في مطلقه، إلا رضى الحبيب جزاء له، ومن ثمة، اندمجت نماذجه التراثية العفيفة، في طبعها البدوية الأصيلة، بالأسطورة في معناها العام بوصفها ضربا من الحقيقة المكملة للتاريخ، يتأرجح بين الواقع، والخيال؛ لذلك فإن محاكاة هذه النماذج التراثية العليا للحب العذري البدوي في الواقع التخيلي للتجربة الإنسانية الحاضرة تتراوح في القصة القصيرة الجزائرية بين الاستنساخ البارد والمحاكاة البسيطة ذات الطابع الاحتفالي التمجيدي للنموذج، والتوظيف المنزاح ذي القصدية المسطرة، والنوايا المبيتة في توجيه النموذج إلى خدمة الأغراض الإيديولوجية، والتواصلية بعمليات التناص، وشواهد، وطرائق التمثيل باستخدام الرمز، والقصة الرمزية (Allégorie).

1.5. خيانة ليلي وتآمر السلطة عند السعيد بوطاجين

ويعثر عند السعيد بوطاجين على بعض العينات القصصية، تتبع التوظيف المنزاح لنموذج الحب العذري، منها قصة "اعترافات راوية غير مهذب" التي استعرض فيها الراوي وضعية العلاقات الاجتماعية بين الناس في المجتمع، وطبيعة العلاقة الحميمة بين الرجل، والمرأة في إطار سردي، تمثله مدينة أسطورية، اسمها "هاكوساس"، يحكمها طاغية، يقال له "ايللويانكس"، عجز عن إنجاب ولي عهد، يخلفه على العرش، فدفعه عصابه التحولي الناجم عن الخوف من الانقراض إلى الانتقام من شعبه "طينوس"، ووضع قانون جائر للزواج، يحصر مدة العلاقة الزوجية في ثلاثة أيام فقط.

ومن هذا القانون الغريب، تنعقد حبكة القصة، وتبدأ أولى عقدها في الظهور بارتكاب "عبد الرصيف" للمحذور، وإصراره على لقاء محبوبته "ليلي" تعبيرا عن تحديه للمعايير الزائفة، والسلطة التي

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

تقف وراءها، وإيماناً منه باختلاف طبيعته عن طبيعة قومه "طينوس" الذين تحولوا إلى ذوات داخنة خاضعة للتعليمات، والقوانين الجائرة، بعدما خسروا الذات الأصيلة، وحرية القرار:

"قال السيد عبد الرصيف: أنا لست طينا وأحب ليلي".³²³

وتبلغ العقدة ذروتها باختفاء "عبد الرصيف" فجأة في ظروف غامضة، أربكت الراوي، وأجأته إلى الميئاقص للبحث عن مصير شخصيته الرئيسة من أجل حل العقدة، والتعليق على أطوار الحكاية، وخطاب سلطة مترصدة، اعتقلت "عبد الرصيف"، بعدما تبين أن ليلي جاسوسة من جواسيسها، وعين من عيونها، تتعقب العصاة، والخارجين عن القانون، وتحصي على من ترتاب فيهم حركاتهم، وسكناتهم؛ لتقذف بهم في دهاليز السجون، حيث يتوسدون أحزانهم، يتجرعون طعم الخيانة، وخيبة الأمل في حب مخلص، يضمم جراحهم.

وفي قصة "اعترافات راوية غير مهذب" يلمس القارئ مقدار التناقض المتولد من استقدام الشكل التاريخي للحب العذري، وتوظيفه لتطعيم ما تعكسه القصة من علاقات حب بين الرجل، والمرأة في مجتمعات معاصرة، تختلف جذريا في ثقافتها، ودرجات تحضرها عما كان سائدا في التراث البدوي القديم.

فمن جهة أولى، يلمح ذلك الانسجام الخافت بين نموذج الحب المعاصر، ونظيره البدوي من خلال إلحاح القصة على الحاجة إلى الحب؛ لاستمرار الحياة الاجتماعية، وتجديدها، ولو كان ذلك في أحلك الظروف، وأشدّها تضيقا، وإكراها، سواء بالنسبة إلى سلطة ممثلة بحاكم، أضناه حزنه، وتعثره في بحته المحموم عن ولد وريث من علاقات حب، تتردد باستمرار، أم بالنسبة إلى الرعية المغلوبة على أمرها، وهي تقنع من الحب، والمحبوب بأيام ثلاث، تدخل بعدها مرحلة انفصال دائم، وحداد، وحرقة يتبعان فراق الحبيب، وخسارته.

وفي مثل هذا الإرغام من طرف السلطة على الكف عن الحب شبه بما كان سائدا في التراث، إذ غالبا ما كانت سلطة الأهل، وهي المستمدة من سلطة القبيلة، وعاداتها، وأعرافها، ترغم البنت على الزواج القسري من بعض أقاربها؛ لابعادها بطريقة قانونية عن من تحب بعد افتضاح أمرها، واشتهاره بما أثير حوله من الغزل، وأحاديث الناس، والركبان.

³²³السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص108.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

وهذه الصلة بين نماذج الحب في الماضي، والحاضر لا تنعقد تشاكلاهما من مجرد اللجوء إلى تجريد الأشكال، وحصر المظاهر النفسية، والمادية المتشابهة، بل إنها تترسخ في عمق التجربة الإنسانية من منطلق كونها أشياء موروثية، لا تنفصل عن الشق الفطري الغريزي، الكامن في الذات البشرية، وهي تتناقله، وتتبادلته في نسخها المتطورة عبر الأجيال.

وعلى هذا النحو، فالحب العذري، وإن تنازل عن مقوماته المادية في كثير من الأحيان، هو حب فطري، يبدأ مع الطفولة في أطوارها الأولى قبل أن تميز الذات نفسها عن الآخر، فيتجه نحو المقربين كالأم، والأب، والإخوة، والأخوات، ثم ينصرف قسم منه بعد النضج إلى طرف خارجي، يتعلق به؛ بإنشاء نواة حب جديدة، توفر الاستقلال النسبي، وتضمن استمرارية النوع البشري، وهكذا دواليك... ومن جهة ثانية، يقف القارئ على ذلك التناقض الصريح بين تجربة الحب العذري في الماضي، وواقع تجربته في القرن العشرين، وتبدأ مستويات المفارقة بين النمطين بالتغير المفاجئ للبيئة في التخييل السردى، إذ يجد الحب العذري نفسه مضطرا للنزول إلى المدينة، والتعامل مع إكراهاتها، وشرورها، واختلاط الناس فيها، ومن ثمة مقاومة نزعتها المادية الجارفة، وهي نزعة انبثقت في التراث العربي منذ تأسيس الأمصار، واختلاط العرب بالأمم، والشعوب الأخرى، وترسخت في العصر العباسي بظهور أنواع من الحب، كالحب المثلي، وقامت في كثير من الأحيان على الإشباع الغريزي، والمادي النفعي، وعلى هذا النحو فتجربة الحب العذري في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة تعكس أول ما تعكسه في الحكاية غرابة بيئة المدينة، وتعقيد علاقاتها، واختلاف معاييرها، وبروز قيمها المادية، مقابل بساطة البادية، أو الريف، وألفة كل منهما بالنسبة إلى نفوس المحبين، وميولها الفطرية إلى الطبيعة.

وهذه الغرابة في توطين الحب العذري بيئة المدينة تجعله موسوما بالانقطاع، ومفصولا عن سياقات النمط التاريخي، ومقاماته التواصلية المنسجمة مع قوة تأثيره، وصدق معاناته، وإخلاص طرفيه، والتزامهما بوفاء أحدهما للآخر، بل إن هذه الغرابة توسع دلالة المفارقة بين التجربة العذرية، والتجربة المعاصرة؛ لتبعث على السخرية من النشوز المستقر بينهما، ودرجات الانفصال، والتقطع الموجودة في تتابعهما على خط الزمن من الماضي المشبع بالرومانسية إلى الحاضر المكبل بالضرورات، والمصالح البراغماتية، وعلى وقع هذا الاتصال، والانفصال تتجلى عمليات دمج الشكل التاريخي للحب العذري في القصة القصيرة الجزائرية، ويجري توظيفه من قبل الراوي؛ للحديث عن كوامن النفس، وانفعالاتها الحزينة، والسوداوية في حياة بائسة، تفتقد الكرامة، والحرية المسؤولة؛ ويجرّص الراوي على استدعائه؛ لإثارة

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

السخرية من سلطة قمعية، تحارب الحب في أشكاله الإنسانية، وتراه سلاحاً خطيراً، يهدد هيمنتها، واستمرار بقائها؛ لأنه قد يؤلف قلوب الناس، ويحشد جموعهم في يوم ما؛ للانقلاب عليها.

وفي قصة "اعترافات راوية غير مهذب"، يعرض الراوي على قرائه غرابة البيئة المعاصرة، فيخرجها في شكل مدينة أسطورية، لكنها مدينة رمادية مبهمة، وقد غدت، على مر الزمن، منحطة، وعشوائية، يصورها الراوي فاقدة للطبيعة في هيئة سقيمة عليلية، يعلوها الشحوب، والاصفرار الذي يذكر الناس بمكابدة المرض، والتردد على المستشفيات، ويوحى بغياب أجواء سليمة، تصلح لممارسة أنشطة الحياة المألوفة، أو تهيم للأنحراط في تجارب حب طبيعية، تنمو بها المشاعر، وتتآلف فيها الأرواح، مما حول المدينة، بإيعاز من سلطة تحاول تجاوز عقدة عقمها بإسقاطه على الرعية، إلى بيئة معادية للعلاقات الإنسانية التواصلية الحرة، وعلاقات الحب بين الرجل، والمرأة بوجه خاص.

وموازاة غرابة المدينة وأجوائها الموبوءة، تتعاضد سخرية الراوي من زيف العلاقات الاجتماعية فيها، وما يسودها من مظاهر الخداع، والتكلف، يلمح إليها الراوي من خلال تناقضات صارخة، ارتسمت في المتخيل السردى في صورة مقارنات ضمنية، تنعقد بين الشكل التاريخي للحب العذري، ونظيره المعاصر، وقد استخدم الراوي، لتمرير ذلك، أحد الرموز التاريخية للحب الخالد في التراث العربي، فمنح معشوقة "عبد الرصيف" اسم ليلي؛ ليقدم في ذهن القارئ فكرة عما تكتنزه رمزية هذه الشخصية من سمات العفة، والحياء، والصدق في الحب، والإخلاص للمحبوب، والاستماتة في حمايته، وتحدي التقاليد الاجتماعية، والأحكام القبلية أثناء الاعتراف به، وتحمل تبعات الأمر دون إخلال بالأخلاق، والشرف. وهكذا يمضي الراوي في إدماج الشكل التاريخي للحب العذري من خلال رمزية ليلي، فإذا بهذه الأخيرة تنقلب في قصة "اعترافات راوية غير مهذب" إلى حسناء فاتنة، تمارس الإغراء، والغواية، وتستعرض مفاتها؛ لتصيد ضحاياها، وتستدرجهم للوقوع في حبها، ثم تغدر بهم، كما غدرت بـ "عبد الرصيف"، فيكون مصيرهم السجن، والتعذيب بتهمة مخالفة قانون الحاكم المنظم لعلاقات الحب بين الرجل، والمرأة.

ولأن "عبد الرصيف" هام بـ ليلي، وأحبها بعدما وثق بإيجاد السلوان، والإخلاص في حبها، فإن هذا يجعل من العلاقة حبا يصدر من طرف واحد، ويتحرك في اتجاه واحد، ويبقى عقيماً ما دام قد أخطأ السبيل، ولم يحقق الغاية المنشودة، كما يجسدها الحب العذري في قيامه على علاقة ود تبادلية، لا يهم تكافؤ الطرفين فيها، بقدر ماتشترط الصدق، وانتفاء الغدر، لتنتهي إلى نوع من التوازن العاطفي بين هذين الطرفين.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

وفي حالة عبد الرصيف، فالحببية مزيفة، وغادرة منذ البداية، وإن جهل الأمر إلى غاية وقوعه في قبضة المخبرين الذين دلتهم عليه، إذ لا يتوقع أن يُجنى الحب من جهة متآمرة، صممت على افتقاده، وهي تضمر الغدر، والكراهية، مثلما لا يُنتظر أن يُجنى من الشوك العنب.

وهنا مكن السخرية عند انكسار الشكل التاريخي للحب العذري في التجربة المعاصرة، وخيبة الأمل في من يدعون التبشير به من أنصار السلطة، لا يفشل لأنه تجربة صادقة، تواجه بإرادة اجتماعية أقوى منها على غرار ما كان شائعا في التراث، عندما كانت الأسرة، والقبيلة تتظاهران على قهر المحبين استجابة للضوابط، والمعايير الثقافية السائدة، بل يفشل لأنه تجربة وهمية، سرعان ما يستفيق صاحبها على تعلقه بالسراب، كما حدث لشخصية "عبد الرصيف" الذي عرضته حبيبة مزيفة إلى الاختطاف، والسجن، إذ يتهمك الراوي بشخصية ليلي، وقد مسخت إلى عميلة باردة العواطف، تجنّدها السلطة في معاداتها للرعية؛ حتى تؤدي وظيفة الرقيب، وهي تمثل دور الحبيبة المزيفة المخادعة؛ للإيقاع بكل من تسول له نفسه الحلم بالحب، والوقوع في المحذور، وهذه الصفات جميعا من زيف، وخداع، وتآمر، وغدر بالمحبوب تشوه الحب العذري، وتسم استعارته بالسخرية، إذ تتعارض، وتتناقض مع السمات النبيلة لشخصية ليلي في رمزيتها التاريخية، وأبعادها التجريدية المحفوظة في الذاكرة الجمعية للتراث العربي أدبا، وأخبارا، وسيرة.

وتصور القصة أيضا الآثار النفسية المتولدة من اجتماع فقد المحبوب، وخيبة الظن في تجربة الحب ذاتها، حيث يعرب عبد الرصيف عن وعيه بالغصة التي تجرّعها عند اكتشافه الحقيقة، مما عمق لديه انفعالا مستمرا من السوداوية، وشعورا بارزا بالاغتراب، والوحدة في وطن مستلب، ومقهور، لكن ذلك لم يطمس عزمته، بل كان حافزا إلى التسامي، والتفكير في توثيق قصته التي لم تكن في نهاية المطاف إلا النهاية المنشودة من طرف الراوي بعد اختفاء عبد الرصيف، إذ يكشف الميثاقص في نهاية السرد أن الراوي، وعبد الرصيف ليسا إلا شخصية واحدة، تمارس السرد بصوت الأول، وتعيش الحدث، وتنظر إليه بمعتقدات الثاني، ومواقفه، وأفكاره، ويوحدهما المصير البائس داخل السجن.

وفي قصة "وفاة الرجل الميت"، من المجموعة التي تحمل العنوان ذاته، يعثر القارئ على توظيف مشاكل للحب العذري، استعاره الراوي لتأطير حدث مأسوي مرعب، تعرضت إليه الشخصية الرئيسة في القصة "عبد الرحيم طارق"، ذلك الرجل ذو الملامح السوداوية الذي يختزن في أعماقه أحزان بلد كامل، وتنوء ذاكرته بآلام الناس، ومعاناتهم، حيث يكشف الراوي في بداية السرد أن رجلا من أعوان السلطة، ومخبريها، يلقبهم بالتماثيل، سارعوا إلى إلقاء القبض فجأة على طارق عبد الرحيم بينما كان

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

يتسكع على غير هدى في شوارع إحدى المدن التي يطلق عليها تسمية المدن المضحكة؛ لإحساسه الغائر بمواتها، وقد بادروا دون تردد إلى اتهامه بكونه "قيسا بن الملوح"، متوعدين إياه بالإعدام؛ لتلبسه بجرم الحب، حسب زعمهم، كما يذكر الراوي ذلك في حوار، يتبع السرد الموجز، والقص النفسي:

"- تصوروا حياة لا يوجد فيها مصطلح العباد، تتم عبد الرحيم طارق وهو يقطع الشارع الرئيسي وفي دمه يتسكع حزن برباط عنق أصفر. وحلا له أن يتخيل مساحة كبيرة تمطر دودا، والقمر مجموعة من الدمامل تستعد لتخليصه من الانتماء للمدن المضحكة.

- خيالي بؤس وفساد، تتم في سره.

- اقبضوا على الذي أهاننا! شدوا وثاق قيس بن الملوح. هتف أحد التماثيل.

وقال التمثال الثاني: وددنا لو دفناك أيها الإبلis الفاسق.

- ستعدم في ساحة كبيرة ونقتل فيك الحب، علق الثالث.³²⁴

وهذا المقطع يوضح بجلاء طبيعة اللامعقول الذي أطر به الراوي الحكاية حين كشف الستار عن تهمة غريبة، مفادها الإيمان بالحب، وجدوى العمل به، ليجعل منها الحوار نوعا من الاستباق الإعلاني الذي يقرر فيه الراوي مآل القصة الدرامي، والمصير المؤلم الذي ينذر بنهاية عبد الرحيم طارق على أيدي زبانية السلطة، وأدوات تعذيبهم في غياهب السجن...

وإذا كان اغتيال فرد بتهمة الحب ضربا من العبث، كما تثير ذلك القصة، بسبب لامعقولية التهمة نفسها، فإن السخرية النابعة من إصاق الرمزية التاريخية لأحد أقطاب الحب العذري - قيس بن الملوح - بإحدى الشخصيات التخيلية للقصة تحمل ازدواجية أخرى لعلاقات الانفصال، والاتصال بين الشكل التاريخي للحب العذري، وأشكال الحب المعاصرة، وهي سخرية تشدد على الطابع الجدلي للحب في حالاته المتناقضة، وحركات استمراره، وتقطعه في تاريخ الثقافة العربية من الماضي إلى الحاضر، بل إن تجريد علاقة الحب، ورموزه ل يتيح فكرة تعميم ذلك الطابع الجدلي الساخر بالنسبة إلى الأنسانية جمعاء. في الشق الأول من ازدواجية العلاقات، فأولى خيوط الاتصال في القصة، بين الحب العذري، والحب المعاصر، تنعكس من استمرارية الزمن ذاته، وهي استمرارية تكفل، بشكل منطقي، يجعل الحب المعاصر امتدادا طبيعيا للحب العذري، بالقدر نفسه، الذي تعترف فيه بالتراث القديم، وترجع إليه

³²⁴السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص 67-68.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

لاستلهام الأصالة، والبحث عن قواعد جينيالوجية، وأنطولوجية؛ لإثبات النسب، والوجود، وتموقع الذات مع الآخر في العالم.

ويُمثل لهذا الاعتراف ضمنياً يبحث رجال السلطة، وأعوانها عن شخصية قيس بن الملوح في الزمن الحاضر، وهوسهم بمحاربة الحب في كل مكان، والقبض على رموزه، والتنكيل بهم، حتى لا يجتمع عليه قلبان، ويخلو لهم الجو في الاستحواذ على الحكم، وتحويل الناس جميعاً إلى أجساد باردة القلب، وجثث محنطة، يسلس قيادها، إذ لن يبقى في نفوسها موطن للاحساس على شاكلة أولئك الذين قبضوا على عبد الرحيم طارق، وأزهقوا روحه، فقد كانوا مجرد "تماثيل" بلا روح، تسمع، وتطيع دون تفكير، فتنفذ الأوامر دون رحمة، أو شفقة بعد جفاف القلب من عاطفة الحب.

وفي حوارات القصة أيضاً ما يثبت اعتراف عبد الرحيم طارق بالحب العذري، ورموزه، وإن أنكر على مدار القصة إنكاراً جازماً كونه قيساً بن الملوح، وهو ما يؤشر على الانفصال عن الشكل التاريخي للحب العذري؛ لأن عبد الرحيم، ببساطة شديدة، لم يعشق المرأة نفسها التي تعلق بها قيس، وهذا تأكيد آخر على الاعتراف برموز الحب العذري من خلال إحدى ثنائياته التاريخية: ثنائية قيس وليلى، ومن المنطقي باختلاف الزمن أن تختلف حبيبة عبد الرحيم - إن وجدت - عن ليلي حبيبة قيس، وإن وافق اسمها اسم هذه الأخيرة:

" يقهقه الجلاد ويصفعه بحذائه الخشن، ثم يلتقطه كحبة زيتون مجففة ويدفعه إلى الزاوية. في الخارج تبقى المدينة المضحكة مدججة بالبركات اليابسة كالعصي، وساكنة مثل أرملة يظل البحر.

- كيف عرفت بأنك لست قيس بن الملوح؟ مجمع المحقق.

- لأني لم أعرف امرأة اسمها ليلي، أنا من عواصم الموتى التي تنير الطرقات للمكفوفين.³²⁵

أما الشق الثاني لعلاقات الازدواجية، فيقوم على فكرة التضحية، والبعد الرسالي للحب، وقد ذهب الراوي في سرده إلى خلق علاقات اتصال، وانفصال بين عبد الرحيم طارق، والمسيح عيسى بن مريم، عليهما السلام، حيث عقد الراوي صلات مشاكلة، وتمائل بين عملية تعذيب عبد الرحيم، وقيام جنود الحاكم الروماني بصلب المسيح - من شُبه للناس على أنه عيسى عليه السلام - وفي إشارة إلى ذلك يقول الراوي:

³²⁵ م.ن: ص 69.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

"لحظات قليلة وجاء سبعة رجال أشداء، صفدوا يديه ورجليه، وإلى مسيح بلا ثياب حولوه، مسيح صغير ممدد فوق خشبة صلبة، رأسه مثبت بين صفيحتين جعلتا عالمه الجميل سقفا يبرقشه الفطور والعناكب."³²⁶

ويعمضي الراوي في سرده إلى آخر القصة، ليربط من خلال أحد الشواهد المضمره للتناص (Citation implicite) بين إعدام عبد الرحيم طارق، وصعود المسيح، ورفعته إلى السماء بعد صلب من ألقى شبهه عليه، فتتبين معالم الاختلاف بينهما، حيث يختم الراوي سرده قائلاً:

"ومشى الناس في الشوارع المضاعة وفي أعماقهم آمال كبيرة، إلا عبد الرحيم طارق، اختفى ولم يصعد دمه العظيم نسفا يحكي للشجر قصته البسيطة، وللصخر ما حكى الشجر."

وعلى ذلك، فشخصية عبد الرحيم طارق التخيلية، وإن أشبهت الشخصية التاريخية للمسيح عليه السلام في بعدها الإنساني، وسعيها بالحب إلى إصلاح حال الناس، وإمكانية تعرضها للأذى، والقتل، والاختفاء في سبيل ذلك، فإنها سرعان ما تنفصل عنها بافتقاد صفات العصمة، والحصانة، وغيرها من الخصائص المميزة للأنبياء، والرسول في تبليغ شريعة السماء، وهي بذلك تشكل متراجحة، تسمو بدرجة الرسول، وعظم مسؤوليته، وخطورة قصته مع قومه مقابل بساطة قصة رجل مغمور، يهتدي بنهج المرسلين، ويقتدي بهم في التضحية بالنفس، والتبشير ببعض ما جاء في تعاليمهم من الدعوة إلى الحب، والتبشير به؛ لإحياء النفوس، ورفع الظلم، وإحلال قيم الحرية، والعدالة بين الناس، وهو إن غامر بنفسه في سبيل الآخرين، فلن يكتثروا لذلك أيضاً، وسيموت حاملاً معه قصته الصغيرة، لا عزاء له إلا الإسراع بالرحيل من عالم موبوء، تعطلت دواليب الزمن فيه، بعدما انطفأت جذوة الحياة في النفوس، فانتقلت عدواها إلى الطبيعة؛ لتعلوها، هي الأخرى صفرة الذبول، والانكماش:

"قال الصديق الأول: كان المسكين ابناً باراً وعملاً مخلصاً.

وقال الشاعر: سقط القمر فالتقطه الأطفال وخبأوه في دفاترهم.

وقال المذيع بكل اعتزاز: حفاظاً على طقوسنا أمر صاحب الجلالة بقتل قيس بن الملوح الذي

تقمص شخصية مغشوشة.

وقال الراوي: ... منذ ذلك اليوم والصخب يعظم ويتكاثف كغيمة عاقر غطت كل المسافات."³²⁷

³²⁶ م.ن: ص 71.

³²⁷ السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، ص 71.

وفي هذه القصة، يخيم شبح الموت، منذ البداية، على شخصية عبد الرحيم طارق، ويزداد بأسها تدريجياً من إمكانية تغير أوضاع الناس، وانتشار بوادر وعي بينهم، تفتح الأذهان على مقدار ما يخيم على واقعهم من القهر، والبؤس، والشقاء؛ لذلك فهي تفكر في الانتحار، ويحول بصيص من الأمل، وقلة من الشرفاء دون القيام به، وقد جاءت عملية إعدامها من طرف السلطة إعفاء لها من تهور بلا طائل، وتعبيراً في الوقت نفسه عن سعي السلطة إلى المحافظة على منظومتها، والترويج لها عبر أبوابها الدعائية، وخوفها المرضي من كل رسول للحب، ترى فيه شخصية قيس بن الملوح، وتسارع إلى القضاء عليه، لما قد يكون في مجيئه من حركة تغيير، تحمل في طياتها سقوط الاستبداد، ورموزه.

2.5. انتكاسة قيس والعالم الممسوخ عند الخير شوار

وثمة قصة مشاكلة أخريل بعض قصص السعيد بوطاجين، تستضيف الشكل التاريخي للحب العذري، وسمها صاحبها الخير شوار بعنوان "تغريبة ابن الملوح"، ثم سحب آخر وصية لقيس، طلب كتابتها على قبره، وهي جملة: "مات العشق بعده"، فجعلها عنواناً للمجموعة القصصية كلها، وأراد لسردها أن يكون مسرحاً لغرابة بيئة معاصرة، استقدمت الحب العذري، وأحد رموزه؛ لتوقعه في دهشة التحول، وتنكر الفضاء، والمظاهر العمرانية، وتلون العلاقات الاجتماعية، والشخصيات بأصبغة الثقافة الجديدة، ومعايير التواصل، وأنماط السلوك في المرافق الحيوية المعاصرة.

وتبدأ خيوط القصة في التمدد عندما وجد قيس بن الملوح نفسه في بيئة غريبة، تختلف اختلافاً جذرياً عما ألفه في بيئته الأصلية، وقد بدا الأمر، وكأن مركبة من مراكب الخيال العلمي قد اختطفته من موطنه، ومرتع حبه بالبادية، وعبرت به بعيداً إلى المستقبل؛ لتحط به الرحال في بعض المدن العربية المعاصرة زمن القرن العشرين.

لقد كانت النقلة صدمة عنيفة بالنسبة إليه؛ لذلك شعر بشرخها يمتد داخله، وبدت له ذكريات الماضي، وملامح جبل التوباد، الذي ارتاده للرعي رفقة ليلي العامرية، ضرباً من الخيال:

"لمست أطراف أصابعه لحيته الشعثاء.. شعر بالشرخ الذي يعبره يمتد أكثر.. لم يجد ما يعكس صورته التي أهملتها نفسه فهملت.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

"التوباد" الذي يسكنه يتصدع باستمرار.. امتد خيط دمه السائل عبر الزمان، واستبد به الشوق إلى ماض كان من صنع خياله."³²⁸

ولأن قيسا كان أشبه ما يكون بالرجل الحالم أثناء تفكيره، وأن ما يراه في واقعه المتخيل الراهن بمثابة كابوس مزعج، يراود النائم، ويشوش أحلامه، وخیالاته؛ فقد استفاق في الشارع فجأة من غيبوبة صدمته بما سكب عليه من ماء مستعمل، وما نالهم من اعتداء، وضرب على يد بعض رجال الشرطة، وهو يظنه متسولا، أو يرتاب في كونه مجرما متنكرا، يخفي هويته عن الناس:

"قطع حبل تفكيره ماء قدر.. لم يكن مطرا فالسماء عقرت منذ أمد ولم يستجب لدعاء المؤمنين وصلوات الاستسقاء المتكررة ولا حتى للقرايين وحضرات الدراويش المتواصلة.

أهل شقة في العمارة تخلصوا من الماء القدر إذن ورموه كعادة البدو دون حساب لأحد.

- ماذا تحمل في كيسك القدر أيها القدر؟

-

لكمة الشرطي أسقطته أرضا.. أفرغ محتوى الكيس.. لم يجد إلا تراكمات عصور الانحطاط المتوالية

هندسيا ووصولجانا طغاة عصر الدينصورات المتجدد وتائن الكلس والملح.

- أين وثائقك؟

- أي وثائق؟

-

بعد أن صفعه عدة مرات تركه أرضا.. حمل أشياءه وبقيت خيوط دمه تدل على طريقه بسهولة

تامة."³²⁹

وبدء من هذه المرحلة، يكتشف قيس أنه غريب في هذه المدينة، وتبدأ عملية انفصاله الواعي عنها، فلا العمارات، ولا الماء المسكوب من أعاليها كالمطر، ولا الشرطة، ولا وثائق إثبات الهوية بأشياء مألوفة في بيئته البدوية البسيطة الجافة، التي لا تعرف العمران الشاهق، ولا وفرة الأرزاق، وإحداث التلوث، والزيف، وسوء الخلق، والاعتداء على الغرباء، كما يعرفه هؤلاء البدو المعاصرون من سكان المدن، والحواضر.

³²⁸ الخير شوار: مات العشق بعده، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص15.

³²⁹ م.ن: ص15.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

والواقع أن شعور قيس بالغرابة في المدينة، وانفصاله عنها، يبقى إحساسا فرديا، يخصه وحده، عندما دفعه الفضول، وراح يتجول في المدينة، ويكتشف أشياء جديدة، لم يعرفها من قبل، ولم يسمع بوجودها، الشيء الذي جعله يحارفي اختلافه عن الناس، وغرابة المكان الذي حل به، وجهله بالأنشطة، والأعمال السائدة فيه:

"شعر برغبة في فعل شيء ما.. أفكار غامضة تراحمت في رأسه.. حاول رمي تلك البوتقة بأكملها في بحر اللامبالاة..مشى طويلا إلى وجهة لا يعلمها..قرأ في واجهات بنايات غريبة بخطوط مختلفة: - هنا يباع كل شيء- أكل خفيف وأشياء أخرى- للأزواج فقط."³³⁰

وعلى الرغم من كل ذلك، يظل اتصال قيس بالمدينة قائما في التخييل من ناحية أخرى، فهو بالنسبة إلى سكان العمارة، أو الشرطة لا يختلف كثيرا عن أي متسول بائس، أو متشرد ضال، أو مجنون هائم على وجهه، ومنظر هؤلاء جميعا مألوف عند عامة الناس، وأسلاك الأمن، ولا يهم كثيرا المظاهر التي يبدون عليها، أو الهيئة المتواضعة، أو اللباس الشاذ الذي يتزيون به، فالمسألة وثيقة الصلة بوضعيتهم الاجتماعية، أو العقلية، وهي أيضا رهينة قيم مادية، تجعلهم في أدنى الرتب الاجتماعية، وأقلها شأنًا بوصفهم هامشا اجتماعيا، لا يُلتفت إليه إلا لغرض إنساني، أو مصلحة أمنية.

ولعل الحدث الأساسي في القصة يكمن في تلك المفارقة التي استدرج إليها قيس، عندما وجد نفسه في مواجهة حبيته ليلي، وما انجر عنها من تفاصيل في السرد، والحوار، عمقت فجيعة قيس، وضاعفت فقدته ليلي، وزادته بعدا عنها.

يفتح الحدث بدخول قيس أحد المطاعم السريعة، وقد ساقته قدماه إليه بحثا عن طعام، يسكت به جوعه، فإذا به يسمع صوتا ينادي حبيته ليلي، عندئذ تستيقظ لواعج حبه، وتخرجه من هالة ذهول، كانت تلفه في غربة المكان، والشخصيات، وخروجها عن الألف، فلم يتمالك نفسه في السؤال عن ليلي:

"سمع كلمة قتلت السكون الذي بداخله:

- أقبلي يا ليلي.....

التفت إلى مصدر الصوت..يشبه صوت أنثى بلامح غريبة..لم يشعر عندما باغته الكلام:

- أين ليلي؟

³³⁰ م.ن: ص15-16.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

قال مصدر الصوت: من أنت؟

ثم أضاف ساخراً: هل أنت قيس؟

- نعم أنا قيس.. قيس بن الملوح.

- أنت عشيق ليلي إذن.. إنها هناك.³³¹

ويسارع قيس إلى لقاء ليلي، وقد تحفزت جوارحه، وارتفع ضغطه، وفاضت ذكرياته جاذبة إياه نحو ماضيه الحميم، لكنه لما وقف أمامها، أنكر عليها ما رآه في عينيها من نظرة مريبة، تضرم الاختراق، والازدراء، مثلما أنكر عليها ما لحقها من تغيرات شكلية، مست لباسها، وزينتها، وطرائق سلوكها، وحديثها، فطفق يوجه إليها وابلاً من الأسئلة الكثيرة حول هذه التغيرات التي لم تعجبه، وهو الشيء الذي أسكنتها عن الرد، وعرض قيساً إلى سخرية رفيقها، أو ربما حبيبها الواقعي، واستفساره عن علاقته بها، مما دفعها إلى التناول على قيس، وإهائته، ثم مطالبة النادل بإخراجه من المطعم بعد التصديق عليه بشيء من الطعام:

"- من أنت أيها الدرويش؟

- ليلي؟.. سحر عينيك فقط يشدني إليك.. ماذا حصل لك؟.. ما هذا الزي الذي أنت عليه؟

وانهمرت الأسئلة العفوية بتردد دموعه.. فلم تجد ليلي ما تجيب به.. أرادت الصراخ لكن جلسها

الغارق في الضحك منعها من ذلك، ثم سألها:

- هل هو قريبك؟

- قريبتي؟ ما هذه الإهانة؟.. أنا من عائلة راقية، لا نعرف مثل هذه النماذج.. إنه مجنون لا شك

في ذلك.

عندما سمع قيس هذه الكلمة قال: نعم أنا مجنون وأنت السبب.. فكل القبائل تعرفني باسم "مجنون

ليلي".. هل نسيت وقت كنا في "التوباد"؟

- وما هو التوباد هذا؟.. هل هو اسم فندق؟. أعرف كل فنادق رتبة خمسة

نجوم.. شيراتون.. هيلتون.. سوفيتال.. لا شك في أنه فندق حقير يلجأ إليه الفقراء القدرتون من

أمثالك.³³²

³³¹ م.ن: ص 16.

³³² م.ن: ص 17.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

وينتهي اللقاء بانسحاب قيس الذي عاف الطعام، ورمى ما تصدقوا به عليه من همبورغر، وعاد إلى التيه، والشرد، واستسلم إلى حزنه، وكآبته، لينزوي ليلا في بعض الأزقة، حيث باغته مجموعة أمنية، كانت ترصده، واقتادته إلى مصير غامض، فبقي جرابه البالي شاهدا على مروره بالمدينة، يحوي أشعاره، ووصية للناس بكتابة جملة على قبره: مات العشق بعده.

ويلاحظ أن ما ناله قيس من الصدقة ينسجم مع فكرة تحقيق غاية إنسانية، وإن تم ذلك بأسلوب المن، والرياء، فوضعيته الاجتماعية، وهيبته، ولباسه الرث، وطريقة حديثه مما يحمل الناس، والأثرياء خاصة، على تصنيفه في خانة الهامش بين المشردين، والفقراء، والمجانين.

كما أن اعتقاله من طرف جهاز الأمن، وإن تم بطريقة تعسفية مهينة، وغير قانونية، فهو يصب في مصلحة الوقاية، والتوجس من هذه الفئات الهامشية، التي قد تضم اللصوص، والأشرار، والمنحرفين، ومن ثمة فالصدقة، والاعتقال عملاقان مدججان لشخصية قيس التاريخية في بيئة المدينة الغريبة؛ لأنهما يحافظان على اتصاله بشخصيات العالم المروي.

وللقارئ أن يلتمس دليلا آخر، يبرر اندماج قيس في العالم المروي، وذلك بالعودة إلى صنيع الراوي في الحوار الذي جمع قيسا بليلى، وأصدقائها في مطعم المأكولات السريعة، وبغض النظر عن توفيق الراوي في ذلك من حيث إنطاق كل شخصية بلغتها المناسبة للمستوى الثقافي، والاجتماعي، فإنه جعل قيسا يتكلم لغة محاوريه، على الرغم من الفوارق التاريخية في الفصاحة، والتطور الدلالي للغة، ويفهم مقاصدها في الوقت الذي كان فيه يسأل ليلي، ويستغرب بإنكار شديد ما لحقها من تغيرات في شكلها، وجوهرها، وهو ما يمكن تأويله بأن قيسا في تلك اللحظة التاريخية كان مشتتا بين الانفصال، والاتصال، وهذا بحد ذاته مولد للأثر الساخر المصاحب لآليات الوصل، والفصل المتداخلة في عملية إدماج الشكل التاريخي للحب العذري...

وفي مقابل الاتصال، يُبيت الراوي لعملية الانفصال بكل السبل، والآليات السردية المتاحة في رسم الفضاء، والزمن عبر خطية السرد، ويبرز الشرح التاريخي لوصول قيس إلى الزمن الحاضر في شكل نتوء داخل التسلسل الزمني للتاريخ، لكنه، على ما يثيره من نشوز، ومفارقة، يبرر استمرارية الماضي، وما يحمله من رومانسية، في التأثير على العوالم المتخيلة في هذه القصة القصيرة، وغيرها، فضلا عن أصداء تأثيره على الواقع المعيش في الحياة المعاصرة، إلا أن هذا التأثير سرعان ما يجري تجاوزه بطريقة ساخرة؛ تحت ضغط التوجه نحو المستقبل بكل ما يوفره الحاضر من قيم، وإنجازات، ووجهات نظر ناقدة، ترتاب في كل شيء، وتطالب بمراجعته، ولا تتوانى عن معاملة الأشكال الثقافية للماضي-

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

والحاضر أيضا- على أنها صناعة بشرية، تم تداولها، وترسيخها، وإضفاء شيء من القداسة عليها، ومن ثمة فالإيمان بها، وإن بدا ضروريا، ومجديا، لا يعني أنها مطابقة للحقيقة، أو تتمتع بالمزايا الطبيعية للظواهر، والأشياء في العالم الخارجي الذي يدركه الإنسان، ويمكن لرمزية القصة أن تعكس ذلك من خلال اكتشاف قيس أن حبيبته فاقدة للطبيعة، وأنها مزيفة زيف البيئة التي اقتحمها، ووجد نفسه غريبا عن طبيعتها الجديدة؛ لذلك تراه يفقد ليلى مرتين، ويعجز عن استعادتها، مثلما يعجز الإنسان عن استعادة الماضي خارج الذكرى، بل إن إعطاء قيس فرصة أخرى؛ لإقناع من يظنها ليلى لم يفلح في بعث التعاطف معه، إذ ظل حبيس الماضي، والذكريات، ولم يستطع استيعاب تجربة مختلفة، وهذا بحد ذاته استمرار لعمل الحداد، يعلل ديمومة جنونه، الذي يبدو أنه استدركه بوعي ذاتي متأخر في القصة قبل أن يعود إلى ذهوله، وجنونه، ويفضي به الأمر إلى سوداوية مطبقة، أحكمت عزلته عن العالم المروي، وانتهت منطقيا بحتمية إقصائه، واختفائه في نهاية القصة.

3.5. الحب العذري والثورة على الأعراف عند يوسف بوذن

وفي درجة أقل حدة وتعقيدا من الجنون، تتعلق أيضا باستلهاام الشكل التاريخي للحب العذري من خلال نموذج قيس، وليلى، يقدم يوسف بوذن لقارئه قصة قصيرة، عنوانها "أغنية الساقية"، ترك فيها المجال واسعا لراو عصابي نرجسي، يخشى على نفسه من أنا دخيل، تسلط عليه، وبات يهدد استقراره النفسي، ويوشك أن يودي به إلى مواطن الضياع، والتهلكة.

وهذا الراوي المماثل للعالم المروي، يقدم نفسه بضمير المتكلم ذي الصلة الوطيدة بحرارة العواطف، وحميمية السرد، ينقل به قصة حبه الحزينة، بطريقة متقطعة، تتخللها تدخلاته، وتعليقاته في المبتاقص، يتحدى بها قناعات القراء، وتحفظاتهم المحتملة على تصريحاته، ومواقفه الشخصية من نفسه، ومن الأحداث التي يعرضها، خارج قصته، وهو يرخي فيها العنان لخياله في الخروج عن التيمة الرئيسة، والتخليق بعيدا بمذيانه، وأحلامه في عوالم الواقع التخيلي، والتاريخي للحياة العربية بين الماضي، والحاضر. وفي مطلع هذه القصة، يعلن الراوي مباشرة عن بدايات حبه، فيكشف للقارئ دون مقدمات عن اسم حبيبته، فإذا بها جميلة، تلك الفتاة التي عرفها طفلة حسناء، وزنقة زاهية، ينعم بقربها، ويأنس

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

باللعب معها، ومشاهدتها تعطي الإشارة في سباق للأطفال، لم يكن في حقيقة أمره إلا سباقا ضاريا في اتجاهها، وتنافسا محتدما للظفر بها...

وقد تعاقبت الأيام، والسنون، وأدركت جميلة أوج شبابها، وحازها أحمد لنفسه، وانتهى السباق الطويل بين صبية الأمس بنتيجة قاسية، خيبت رجاء الراوي، وجعلته يدفع ثمن سلبيته، وتررده في الإقدام على ترسيم علاقته بها، ولم يشفع له ما يئنه لها من مشاعر ود أسر، ومحبة عظيمة، كان يعبر عنهما في طفولته بمقاسمتها طعامه، وما كان يئنها به في سره بإهدائها ما يملك والداه، بل ما كان يعدها ضمنا بمشاركة ما هو أسمى من ذلك: حياته، وعواطفه، فكانت حرقة الفقد، والندم على التفريط في الأمل بوصول من يهوى دافعا إلى حالات هذيان، وأحلام يقظة، يجد الراوي نفسه منغمسا فيها بين الحين، والآخر، كما يروي عن نفسه:

"مرت الليالي... تخفض جميلة يدها لتعطي الإشارة.

انتهى السباق... فكانت جميلة من نصيب أحمد، الزنبقة كانت لأحمد.

ودموعي أذرفها في كل الليالي، فكانت الساقية في يدي زهرة.

أسقط بتلة... جميلة لي

بتلة أخرى... ليست لي

لي

ليست لي

آخر البتلات... جميلة ليست لي

موكب الماء يمر، فتقف الزنابق كالحاشية، تماما كالحاشية.

أشواق رجل يهذي...

الهديان مرحلة وعي خطيرة ويمكن أن يؤدي بصاحبه إلى غرف التحقيق - أنا-

يليق بإنسان متهور مثلي، يسكنه مارد السباق، لكنه يأنف من لعبة الكوريدا، أن يجذر القراء

وفي البدء كان الإنذار.

فهذا الكلام لا يعني إلا صاحبه، وكل تماثل أو حلول فهو محض الصدفة.³³³

³³³ يوسف بوذن: وشم في الذاكرة، ص 6-7.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

وهكذا يستدرج الراوي قراءه، ويحذرهم بلهجة الواثق من نفسه من خلال تعالقات التناص، وإشاراته الموجهة إلى نص ديني: "في البدء كانت الكلمة"، أو بعض الاحتراسات الشائعة في الأعمال الأدبية، والسينمائية كجزء من ميثاق التلقي، وعقد من عقود، يقوم بمنح العمل الفني خصوصيته التخيلية، ويرفع عنه شبهة الركون إلى حرفية الواقع المعيش، والحرص المتأني من إمكانية التقاطع معه، سواء في مستوى الشخصيات، أم الأحداث، كأن يكتب روائي مثلاً: شخصيات الرواية وأحداثها تخيلية، وكل تطابق معها في الواقع محض صدفة.

وبذلك يمضي الراوي في قصته، يمارس نزقه في السرد، ويعني نفسه مسبقاً من مسؤولية التأويل، أو سوء الفهم المحتمل من قرائه، وهم يواجهون هذيانه، وتهويماته الحاملة، وخروقه اللغوية الكثيرة، التي يعتمد فيها التلاعب بالمعاني المستقرة الشائعة لكثير من المفردات، والمفاهيم الثابتة نسبياً لعدد من المصطلحات العلمية ذات الأصل الطبي، والنفسي، والقانوني، وغير ذلك.

والراوي، في هذه التلاعبات اللغوية، يسهب في تغطية معاناته من الحرمان العاطفي، والتنفيس عن كبت نفسي شديد، لحق به من جراء خسارة حبه الكبير، وما تبعه من حزن، وسوداوية، وبذلك فعلمية التسامي لتعويض الحبيب المفقود كانت تتصافر فيها آليات لا شعورية: هذيان، أحلام، أخطاء تصريحية، وتحدياته، وفيها أيضاً آليات شعورية أخرى، في مقدمتها الكتابة، وأشكال التضامن الإنساني مع فلسطين، ولاجئينها، وجياع الصومال، أو مع نماذج من العشاق المحرومين، أو الطبقات الهامشية المنبوذة كالمجانين، والمتسولين، والمعارضين السياسيين.

ومن جملة تلاعبات الراوي، واحتياله لتضليل القارئ، والعمل على مشاكسته بتأجيل المعنى، يمكن الاستشهاد بحديثه عن هوسه بالكتابة، وتعبيره عن ذلك بلغة مراوغة، تتخذ قالب الاعترافات بالجوانب الخفية من سلوك الشخصية، وتتعمد فيها سوق التراكيب الصادمة، حيث تتجرأ دون هيبة على قول ما يبدو خادشاً للحياء؛ لما يحفل به من استعارات ذات طابع جنسي، توظف المصطلح العلمي، وصيغ الإغراء، وتستهدف بهما كل محرم، ومحذور؛ للتعبير عن مضمراهما:

"من يدري لعلّي عندما كنت أمارس العادة السرية، وأقف على أعتاب الرعشة الجاحمة... / استدراك/ فأنا لست أول من يمارسها ولا آخر من يحاصر اللحظة المتمردة.

أحب أن أوضح الصورة الوليدة حتى لا تجهضها مقاصل الأحكام الخاطئة، فعادتي السرية ببساطة هي الكتابة!...

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

آه لو يتسنى للسان أن يزيل الحواجز وتأتي اللغة راضية مرضية، غير أنه الارتباك يلجم الوسن ويتعلق الوهم بأستار امرأة لا تلد أبدا...

دوما أكتب سرا، خشية الحبور يأتيني ألقا خدوعا، ومحارات حبلتي بشفرات تدميني أو تثيني عن أمر اعتزمت وصاله.

فكم أنتم جنسيون ! ...إضافة لوازم الجمع النسوي السالم في الحالة الأخرى !!

لعلي عندما أمارس شعائري في بيتي العتيق، أقوم خارجه باهتمام آخر، في ساعة متوغلة في الليل، كأن أسكب غضبي على الجدران وأحاول تحريض الناس... يقبض علي بتهمة التآمر ووخز أذن السائمة...

/أخشى دبابه وطني

المصوبة نحوي، نافرة الجيد

وأنا في المدينة أتجول

وأقتني ملابس العيد

الجندي متعب يترقب

طهرنا أيها الجندي من خطايانا

ليسمعك الضابط النائم

حتى منتصف النهار/»³³⁴

وهذا الراوي المشاكس الذي يفخخ اللغة، ويمارس ألعابها بمكر مبيت، يخالف به توقع قرائه؛ ليتهمهم بسوء الظن، والهوس الجنسي، يبدو أنه يمر بأزمة حادة، تزداد تشابكاتها، وعقدتها إحكاما بتقدم السرد، حيث يظهر تطور حالته السوداوية، وتقلب وضعيات التعويض بين الحلم، والهديان، ومن فقدته الحبيبة، وما خلفه ذلك في نفسه من حزن، وألم، إلى فقد آخر، جعله محل تهديد بأحد العُصابات التحولية، يتميز بتشكيل أنا آخر، يغيب أنه الأصيل المتوازن، ويحجبه عن واقعه، بل إنه يدفع به إلى التهور، والاندفاع، والتحدي، ومن ذلك لجوؤه إلى طقوس الكتابة السرية بوصفها ضربا من التسامي، يخلق موضوع حب جديد، أو يحول الكتابة إلى وسيلة لاسترجاع الحبيبة المفقودة، وكان على هذا التحول

³³⁴ م.ن: ص 7-8.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

أن يخلع على الكتابة تأنيثاً رمزياً؛ لتغدو الكتابة عند الراوي بمثابة امرأة مثيرة قابلة للخلوة، ومنح اللذة، كما يخلو له أن يشخصها باستعاراته، ويستفز قراءه بتعابيره الجنسية عنها.

والظاهر أن غلبة الأنا المتهور على الراوي يسير به في اتجاه أكثر خطورة، وتحدياً، إنه يستغل وعي الراوي، وحساسيته المفرطة من الأوضاع الاجتماعية السيئة في بلده، وسائر البلدان العربية؛ ليحمله على سلوك نهج المعارضة، واتخاذ موقف سياسي مناوئ للسلطة القائمة، يترجمه بكتابات ليلية على الجدران، تؤلب الناس على السلطة، مما حملها على إيقافه، وسجنه.

ويعترف الراوي بهيمنة أنه المتهور على نشاطاته، وسطوة نرجسيته المفرطة على تفكيره، إذ أصبح معجبا بشخصيته المنحرفة، والناس يتحدثون عنه، ويشكون في سوائه النفسي، كما يخبر عن ذلك في إحدى محطات الميثاقص:

"قيل عني إني نصف مجنون، بل نصف عاقل، نص مغلق لا يورث في النفس غير الاحتمال، فاخترت الصفة الأولى لأن القانون لا يدين إنساناً نصفه تافه. المجنون أكثر الناس إبداعاً وسخرية. همسة على انفراد: يمكن أن يتعاطى السياسة أيضاً... أعيد القانون لا يدين المجنون.

أنا إنسان أحس - إحساس جواني دفين - بأنني غير عادي ككل مواطن عربي، متخم بالانتصار أعبر دوماً عن تفوقي بطريقة "دنجان"

- يمكنكم معرفة معنى "دنجان" إذا راجعتم القاموس الملون صفحة! - لم تصدقوني، تعتقدون أنني رجل سياسي أقدم أرقاماً مزورة؟"³³⁵

وبين الهذيان والحلم، يتمادى الراوي في تخريجات "خياله الفنتازي"، ويبالغ في الجري وراء تهويمات اللامعقول، يتناول الوقائع غير المألوفة لأيامه، ولياليه التعيسة في إطار علاقاتها العامة، وتفاعلاتها المحلية، والدولية، ويضيف إليها شخصيات التاريخ، وأحداثه، ثم يصبغها جميعاً بأحلامه "الدونجوانية"، وانفعالاته الحادة، وردود فعله المتضاربة بين مجالي المقدس، والمدنس، فهو تارة خادم للمبادئ، والقيم الأخلاقية، ينشد الحقيقة، ويشيد بالدفاع عن الحريات، ودفع الظلم عن المحتلين، ومد يد العون إلى الضعفاء، والمحتاجين، وهو في علاقته بالمرأة يميل إلى العفة، ويرتفع عن نظرة مادية إلى المرأة، تحصرها في أداة للمتعة، واللهو، لكنه في الوقت ذاته لا يكف عن مغازلة سكرتيرة مديره، وتقيلها، وفضح علاقتها بالمدير، إلى

³³⁵ يوسف بوذن: وشم في الذاكرة، ص 8-9.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

جانب حديثه المستمر عن الكتابة، أو المرأة بلغة إباحية مثيرة للقارئ، لا تكف عن السخرية من مواطن الخلل، ولا تتأخر عن تحقير كل تشويه في الحياة الإنسانية، وإدانة كل انحراف عن قيم الحق، والعدالة... والراوي بين هذا، وذاك الموقف يتخبط في تناقضاته، وتتذبذب قناعاته، فيتأرجح بين الخطأ، والصواب، يريد أن يكون جادا في سرده، ويطرح قضية مصيرية، أو فكرة جديدة بالنقاش، فيغلبه تقلب الواقع المتزدي، وميراث التاريخ، وتحبته مأساة حبه الفاشل، ومغامراته العاطفية اليائسة، فلا يصدر خطاب سرده إلا وهو يتراوح بين الجذ، والهزل، فيخيل للقارئ أنه نصف مجنون، كما وصف نفسه، يتصرف على نحو طبيعي أحيانا، وحين تنتابه حالات جنونه، لا يدري ما يصنع، وما يقول، وعندئذ يملأ الدنيا بحكمته البليغة، وسخريته اللاذعة، وقد عبر الراوي عن ذلك بقوله:

"رسالة من ندى تقول: عزيزي... أيها الجانب الفاسق فيّ، أدعوك للحضور إلى بيتي لأنسيك كل إخفاقاتك السياسية وأشفيك من عسر الهضم.

رسالة أخرى من هدى تقول: عزيزي... أيها الجانب المؤمن فيّ... أدعو الله أن يوفقك سدد الله خطاك... إلى اللقاء.

تساءلت بيني وبين نفسي:

هل أنا مسؤول عن كل ما يحدث لي، إلى هذا الحد أنا متناقض. كيف استطعت أن ألوي ذراع الكون وأباغته من أبوابه الخلفية؟³³⁶

ومن المفيد في هذه التناقضات الوصول إلى رابط مماثلة بين عقدة المرأة التي تكونت عند الراوي بعد خسارة حبيبته، لتركته نصف مجنون، وقصة قيس مع ليلى، وما انتهى إليه مصيره من الحرمان، والجنون. وفي هذا الصدد، يطالع الراوي قراءه، في آخر نوبات الهذيان، بتقاطع مأساته مع قصة قيس، وليلى، وكان قد مهد لها بإثارة الانتباه إلى حكاية شهرزاد، التي أتمها بخداع شهريار، وإغرائه؛ لنيل مرادها من الجاه، ثم خيانتها مع حاجبه، وتزوير الحقيقة؛ لتنشر أكاذيبها على الناس.

وفي تقديمه لخلاصة الحب العذري، وخاتمة ما وقع بين قيس، وليلى، يبدو الراوي مرتابا في الحكاية، يكاد ينسبها إلى الخرافات الشائعة بين العوام، يستكثر على العاشق المجنون هلاكه السلبي بسبب تعلقه بسحر عيون، لم يناضل لامتلاك صاحبته:

³³⁶ م.ن: ص 13.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

"نادت شهرزاد على الحاجب وأمرته أن يكتب قصتها مع الملك والحاجب خدينها! كذبت علينا وعلى التاريخ.

قالت أمي:

- الخرافة يصنعها السماسرة فأصدقها أنا وأنت... يعني القطيع عموماً!

فلما سمع قيس "مقالة ليلي" خر مغشياً عليه ولما أفاق قال:

وخطوا على غبري إذا مت واكتبوا قتيلاً لحاظ مات وهو عشيق³³⁷

ولأن الراوي يستبطن مشاكلة قصة عشقه البائسة للشكل التاريخي في نموذج قيس، ويليلى، فإنه يعنى على قيس استسلامه، مثلما يعنى الأمر على نفسه، ويطارده هاجس الندم على الماضي، والتقصير في فعل شيء لصالح الحب، يستحق التضحية من أجله بالنفس؛ للارتقاء بالحب إلى مستوى القضايا العادلة، التي ينبغي تخليصها من بعدها الفردي المعزول، وطبيعة علاقتها المحظورة خارج القنوات الاجتماعية، والعرفية، والمجاهرة بها؛ لتحدي المجتمع، وحمله على الاعتراف بها، كما قدر لها الراوي أن تكون في هذيانه العصابي، وهو يتخيل العاشقين: قيساً، ويليلى، يثوران على القبيلة، ويستشهدان في سبيل حبهما:

"ما أرخص الموت، الموت من أجل كشح وعوارض، حب تائه في الفلاة، إنسان بدون قضية.

ماذا لو انضمنا إلى تنظيم سري وقاما بتوزيع المناشير والدعوة إلى نسف القبيلة؟

ما جدوى الحب والوشاة تسقيهم الرنق، والمقاصل تتربص بهم الدوائر؟

تسقط ليلي وهي تعلق آخر منشور، في حين يغتال قيس برصاصة في ظهره.

/ الحرية هي

أن أصلي في الشوارع

والأزقة

وأن أقتل

بمرسوم وزاري./³³⁸

وفي آخر رحلات الحلم والهذيان، يستفيق الراوي فجأة على ومضة وعي خاطفة، صدمته بما رسالة من أبيه الغائب؛ لأداء مناسك الحج، فإذا به يجد نفسه مفتقداً للإيمان بما يعيد إليه ذاته الأصيلية،

³³⁷ م.ن: ص13.

³³⁸ م.ن: ص13-14.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

وتوازنه النفسي، ويبعده عن دوامة الهواجس التي تهز استقراره في مسارات بحثه عن حقيقة الحب، ومعضلته الإنسانية في الحياة الاجتماعية، والسياسية، والثقافية.

وهكذا يتجاوز الراوي الشكل التاريخي للحب العذري، وهو يعود إلى حقبة التاريخية، وسياقاته الثقافية، والحضارية في رحلة زمنية ارتدادية، تعاكس ما قام به الراوي في قصة "اعترافات راوية غير مهذب"، و"وفاة الرجل الميت" للسعيد بوطاجين، وقصة "تغريبة ابن الملوح" للخير شوار، حيث حمل راوي قصة "أغنية الساقية" نقلة نوعية إلى البيئة العربية البدوية، تؤسس لثورة الحب على أعراف القبيلة، حين جلب إليها أساليب عصره، وأدواته المتطورة في الاحتجاج من تنظيمات سرية، ومناشير مكتوبة؛ للدعاية، والوعي، والتحريض على تغيير الوضع، مثلما استعار للقبيلة أدوات قمع الثورات، وإخماد المظاهرات باستعمال السلاح، والذخيرة الحية؛ لقتل روادها، وقادة انتفاضاتها، وفي هذه النقطة للأشكال التاريخية، يضمم الراوي المفارقة الساخرة للعلاقات الإنسانية بين الماضي، والحاضر، ويخلخل القناعات الراسخة عنها في التراث المتداول من خلال قصة حبه الخاصة، وما يعرضه فيها من عرى التشاكل، واتصال الزمن بالماضي، وما يحدثه فيها من فجوات ثقافية، تبرر الانفصال، والتجاوز.

خلاصة

في ختام هذا الفصل، يلاحظ أن الأهواء، بوصفها حالات نفسية للذات الإنسانية عبر أنماط وجودها، وتحولاتها، يمكن ملاحظتها في الذات السردية، بوصف الشخصية التخيلية ذاتا محتملة، وباعتبار البعد الانفعالي الذي استلحقه "غريماس" بالبعدين التداولي، والمعرفي، لا تتأني دراسة الأهواء في السرد -ومن ثمة إسقاط حالات الأشياء على حالات النفس- إلا من خلال توسط الجسد، واستجابته لمؤثرات العالم الخارجي عن طريق عمليات التلفظ المنتجة للأقوال، والحوارات الباطنية، وعن طريق الاستجابة السلوكية بالأفعال، وردودها.

وتعد السوداوية انفعالا فرعيا للحزن، انتبه القدامى إلى خطورته، وأهميته في الطب، والفلسفة، وقد انتقل إلى التحليل النفسي، والأدب؛ ليستقر مصطلحه في المدونات الغربية، في حين بقي حضوره قليلا في المعجمات العربية المتخصصة، وبخاصة الأدبية منها.

الفصل الثالث: السوداوية ومواضع الحب المفقودة بين الواقع والتخييل

ترتبط السوداوية على نحو غير مباشر بالحب، إذ يشكل فقد الموضوع المحبوب نقطة الدخول في مرحلة الحداد، والحزن الطبيعي الذي سرعان ما يزول، وتعود الذات إلى حالتها المألوفة بخلق موضوع حب جديد، لكن الفشل في ذلك يجعل الحزن سوداويًا دائمًا، ويصبح خطرًا على الذات، يهددها بالانتحار، أو العيش التعتيس.

وعلى الرغم من توسيع "فرويد" دائرة الفقد في السوداوية؛ لتشمل الأشياء المادية، والمعنوية، يظل موضوع الفقد البشري ذا جاذبية كلاسيكية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، حيث أعادت استنساخ النموذج العذري للحب، وقامت بدمج وفق رؤية مختلفة، وشكل مغاير لما ألفته القصة القصيرة التقليدية قبل منتصف الثمانينيات.

وتمثل قصة "رسائل" لحكيمة صبايحي تجربة جريئة في استدعاء النموذج العذري عن طريق التناص؛ للتعبير عن التقاطعات بين الماضي، والحاضر، وكان للشكل التراسلي المفتوح أثر في إبراز الاختلافات التي تصنع تجاوز الوضعيات التقليدية للمرأة العاشقة من خلال تحديات البحث عن الحبيب المفقود، ومطاردته، ومقاومة الخوف من الأهل، والأعراف، والجماعات الإرهابية، والسلطة، وتعرية مرجعياتها المتأمرة على المرأة.

وفي قصص أخرى للسعيد بوطاجين، والخير شوار، ويوسف بوذن، يمارس الراوي عمليات دمج للشكل التاريخي من الحب العذري، ويطعم بها تجربة متخيلة معاصرة في الحب، فيظهر في شواهد التناص عمليات الوصل، والفصل، وما تثيره من حالات تناقض، وسخرية، وتجاوز، تتولد من غرابة البيئة، وتخييلات اللامعقول، وهو يتلاعب باختلاف الثقافة، والقيم الحضارية بين الماضي، والحاضر.

يمثل استدعاء الشكل التاريخي للحب العذري بالتناص في القصة القصيرة المعاصرة عملية مشاكلة، تهدف إلى التماثل، وتقوية الحكاية بزرع قصة مثلية، أو قصة رمزية (Allégorie) مختلفة السياق، يمكن النظر إليها كصورة نصانية تعويضية، تسعى إلى تعميق السوداوية بمضاعفة الفقد، والنهايات المأسوية للشخصيات، حيث ينفرج أفق الانتظار في نهاية السرد عن اختطافها، وسجنها، أو اغتيالها، أو استمرارها في الحلم، والهذيان القريب من الجنون.

الفصل الرابع:

السوداوية في القصة القصيرة

الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث

لي غدا" نموذجاً

تمهيد

إنه لمن العسير الحديث عن السوداوية، وضمّنها إلى خصائص التجديد في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، وقد يقول قائل إنّ السوداوية، على ما يطبعها من حزن دائم، قديمة قدم الإنسان ذاته، ولعلها بدأت مع آدم عليه السلام، عندما عصى ربّه، وفقد الجنة، التي كان ينعم فيها، وانتهى به الأمر، وذريته إلى النزول إلى الأرض؛ لتحقيق الابتلاء، ومواجهة المصير ضد قوى الشر.

وقد تجذ هذه الفكرة ما يعضدها في صنيع ديكارت (R. Descartes)، الذي جعل الحزن أحد الانفعالات البسيطة البدائية الست، وهي: "التعجب، والحب، والكراهة، والرغبة، والفرح، والحزن، والواقع أن كل الانفعالات الأخرى تتألف من بعض هذه الانفعالات الستة [الست]، أو أنها بعض أنواعها."³³⁹

وعلى هذا النحو فالسوداوية - حسب تقسيم ديكارت - ليست إلاّ فرعاً من فروع الحزن، وإن وصف هذا الفرع بأنه الأشد تطرفاً، وخطراً على الإنسان من باقي الأنواع الأخرى؛ لما يكتنفه من ديمومة للحزن، ومنزقات نفسية، وعقلية، قد تؤدي إلى الهلاك.

وباستثناء المضاعفات المصاحبة للسوداوية، فإنّ هذه الأخيرة لا تشذ عن التحديد، الذي رصده ديكارت للحزن بقوله: "إنّ الحزن هو ثبوت كرهه وفيه قوام الانزعاج الذي تتلقاه النفس من الشر أو النقص اللذين تصوّرهما لها انطباعات الدماغ على أنّهما يخصانها، وهناك حزن عقلائي، وهو ليس بانفعال ولكن قلماً لا يصاحبه الانفعال."³⁴⁰

وهذا التعريف لا يختلف كثيراً عن تصوّرات "فرويد" عن الحزن في الحداد، والسوداوية، بل إنّ ديكارت أسبق من "فرويد" في إثارة فكرة جهل الإنسان بالأسباب الحقيقية الكامنة وراء فرحه، أو حزنه.

وفي حالة الحداد مثلاً، لا يعرف الحزين بالضبط ما الذي خسره من الموضوع المفقود (موت قريب، نفق حيوان أليف، ضياع شيء عزيز، أو قيمة معنوية...)، إذ "يحدث غالباً بأن يشعر المرء بأنه حزين أو فرح دون أن يستطيع أن يلاحظ بوضوح تام الخير أو السوء الذي هو سبب حاله."³⁴¹

³³⁹ رينيه ديكارت: انفعالات النفس، ترجمة جورج زيناقي، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت، 1998، ص50-51.

³⁴⁰ م.ن: ص63.

³⁴¹ م.ن: ص63.

1. السوداوية في القصة الجزائرية الحديثة

ومهما قيل في أمر قدم الحزن، والسوداوية، وأنتمائهما إلى الأهواء، والانفعالات الغريزية بأنواعها المختلفة؛ فإن العبرة بطرائق تجلي الظواهر الإنسانية، وصدورها في بيئة ثقافية معينة، سواء أكانت قديمة، أم محدثة، أصيلة، أم مقلدة، ومقترضة، وقد سبق لـ "أرسطو" أن ربط السوداوية بالنبوغ، والتفوق في الفنون، والسياسة، والمعرفة، وإنه لم يدخل واسع، يقحم السوداوية في عالم الأدب بأجناسه، ونظرياته، ومدارسه، ويجعل لمصطلحها قيمة نوعية في إعادة تدارس الشخصية القصصية، بوجه خاص، وفق منظور العلاقة الجدلية بين الواقع، والتخييل، وتحت إضاءة المكاسب المعرفية المستقاة من علوم مجاورة، في صدارتها الفلسفة، وعلم النفس، والتحليل النفسي، والدراسات الثقافية، وغيرها.

1.1. السوداوية وسياقات القصة القصيرة التقليدية

إنّ الحزن ومشتقته السوداوية ظاهرتان معروفتان عند الأمم، والشعوب، تختلف مستوياتها في الحياة الاجتماعية حسب العصور، والبيئات الثقافية السائدة، وحسب عوامل ذاتية، أو وراثية معقدة أيضاً، وفي حالة المجتمع الجزائري، لا شك أنّ القصة الجزائرية الحديثة قد صوّرت في مسار تطورها عينات، ونماذج من الحزن، والسوداوية، يصعب حصرها بسبب تفرقها في المجموعات القصصية، وضياع كثير من الأعمال القصصية المنشورة في الجرائد، والصحف الوطنية، والعربية.

ومع ذلك فهذه العينات الموسومة بالحزن، والسوداوية ليست كثيرة العدد، كما يتوقع لها، إذ لم يركز الأدباء، وكتاب القصة الجزائرية (1956-1972م) على الأهواء، والانفعالات الذاتية، وقصروا أغلب جهودهم على القضايا الكبرى، والمواضيع العامة، وربما حالت الأعراف الأدبية المكرسة آنذاك دون الاهتمام بمواضيع الذات، وتقلباتها، فقد عاب شريط أحمد شريط، في بعض تعليقاته النقدية، على عبد الحميد بن هدوقة المصير الذي آلت إليه إحدى شخصيات مجموعته القصصية "ظلال جزائرية"، "فقد تطوّرت الأحداث نحو نهاية مفتعلة، فمن يصدّق بأنّ زوجة شرقية بهذه الأوصاف

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

تموت كمدا على موت جروة صغيرة، مهما بلغ رفقها بالحيوان؟؟³⁴²، على الرغم مما سوّقه الراوي، في قصة "ظلال"، عن هذا الزوج من سمات نفسية، تجعلها كتومة متحفظة، تميل إلى العزلة، والابتعاد عن التواصل بسبب الخجل، والنفور من الثثرة، والرغبة في التأمل، وما أصابها من حزن، ويأس على مرض الجروة، ونفوقها، إذ كانت الوحيدة التي تحبها، وتطعمها، وتلاعبها، وهي جميعاً خصائص ترشحها للوقوع في سوداوية حادة، انتهت إليها بعد فقد كلبتها الصّغيرة، وعجزها عن تعويض ذلك؛ مما أهلكها حزناً، وجزعاً على خسارتها.³⁴³

ولا يُنكر على القصة الجزائرية تجردها المبكر للدفاع عن الحقوق، والمكاسب الوطنية، فقد انخرطت في الثورة التحريرية منذ سنواتها الأولى (1956)، وتغنت بتضحياتها، وانتصاراتها، وكان التركيز على الموضوع، والمحتوى التعبيري، والطابع التسجيلي للأحداث، والشخصيات طاغياً على حساب الجوانب الفنية، والسمات الجمالية.

وبعد الاستقلال، مرت القصة الجزائرية بفترات فراغ، توقف إثرها الكثير من الأقلام عن الكتابة القصصية، للانصراف إلى الترقى في ميادين العلم، والعمل، ولم تفلح أوضاع المرحلة الجديدة، وما تخللها من ركود في الحياة الاجتماعية في تعويض موضوع الثورة التحريرية، على الرغم مما خلفته هذه الأوضاع من فقر، وبطالة، وأمّية، وصراعات سياسية، وأيديولوجية.

على أنّ القصة الجزائرية التقطت أنفاسها، واسترجعت حيويتها في نهاية الستينيات، وكان لصدور مجلة "آمال" سنة 1969م دفعة قوية في نشر الأدب الجزائري بأنواعه، وتحفيز الأدباء، وتشجيعهم، حيث شكلت حلقة وصل، ربطت أدباء الثورة، أو جيلهم بالجيل الصاعد من الأدباء.

وفي المجال السياسي، والأيديولوجي، تميزت الجزائر باعتماد نظام الثورات الثلاث: الزراعية، والصناعية، والثقافية، وتبني النهج الاشتراكي أسوة بتجارب المعسكر الشرقي، وقطبه المائل في الاتحاد السوفييتي، وقدّر للقصّة حينئذ أن تنشغل بمواضيع هذه الثورات، وتعالج تطلّعاتها، وتحدياتها، فراحت تناوئ الإقطاع، وتتمن إنشاء التعاونيات الفلاحية، والقيام بحملات التطوع، ونادت برفع الغبن عن العامل، وتخليصه من البيروقراطية، ودعت إلى مجانية التعليم ملحّة على المثقفين بالالتحاق بركب التنمية، وعدم الهجرة إلى الخارج.

³⁴² شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 217.

³⁴³ انظر: عبد الحميد هدوقة: ظلال جزائرية، ص 16.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

وهكذا سخرت القصة الجزائرية طاقاتها الجديدة للخوض في الصّراع الطبقي، والمشاكل الاجتماعية، وأزمة السّكن، والشغل، والبيروقراطية، وضياع المغتربين في فرنسا، وهي أمور تمثل قواسم مشتركة بين العصور، والأمم جميعاً، لكن الخصوصية الثقافية، والفنية، والآثار الذاتية التي يطبع بها الأدباء أعمالهم هي ما يمنح الفرادة، والمغايرة في الدّراسة، والنقد.

وفي ظل هذه السياقات، ظلت القصة الجزائرية تقليدية محافظة، تستبدل موضوعاً بآخر، ولا تغير من قوالبها الفنية إلا قليلاً، وتحرص على استيفاء عناصر الحكاية (شخصيات، أحداث، فضاء)، وتلح على تكامل الحكمة، وتطور الحدث من البداية إلى اكتمال العقدة، والانتهاج بلحظة التنوير، ولم تهتم كثيراً بطرائق السّرد، واللّعب على بنية الزمن، وفتيات إخراج وجهات النّظر، وإبراز الذاتية في الحوار الباطني بأنواعه، وكيفيات إدماجه في السّرد.

ولئن حكم على جيل الستينيات بالتقصير في الكتابة القصصية، وذلك لعوامل موضوعية، أبرزها حداثة العهد بالاستقلال، وغياب الاستقرار السياسي، وضعف الحركة النقدية بمستوياتها النظرية، والتطبيقي؛ فإنّ الأمل كان معقوداً على جيل السبعينيات؛ لما أتيت له من فرص النجاح -علاوة على الاستقرار السياسي والاجتماعي- تتجسد في توفير فرص النشر للأدباء الناشئين لدى الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، وتسخير المنابر الإعلامية لخدمتهم، وتشجيع أعمالهم، وإعطاء حجم أوسع للحركة الثقافية، والنقدية في هذه الوسائط التواصلية، كما نصت على ذلك توصيات الملتقى الأدبي الوطني بقسنطينة سنة 1972م.³⁴⁴

غير أنّ الأمر لم يسر كما أريد له، وظل في كثير من الحالات شعارات مجردة، أو وعوداً تباين واقعها الثقافي السائد، الذي يمثل جزءاً من واقع اجتماعي معيش بكل ما فيه من انسجام، وتناقض، ومن عوامل قوة، وضعف، لطالما طالب الأوصياء جميعاً القصة الجزائرية بالوفاء له، ونقله بضرب من المحاكاة الإيجابية، من شأنها أن توجهه الوجهة الصحيحة لخدمة المجتمع، ومصالحه.

والظاهر أنّ مواقف الإرادة السياسية -الأحادية في السبعينيات والثمانينيات- قد أحكمت قبضتها على إدارة الثقافة، وعملت على توجيه دفتها، بما يخدم أهدافها، وبرامجها، فصار الأدب خادماً لمخططات تنمية شكلية، يفرضها النظام القائم، ومن ذلك تبني رئاسة الجمهورية اقتراح جبهة التحرير الوطني لإنشاء لجنة للفنون الثقافية، تكلف بإحصاء المفكرين، والمبدعين، والفنانين، والإعلاميين، وحصر

³⁴⁴ شريط أحمد شريط: م.س، ص 262-263.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

أعمالهم، وتقييمها من أجل الترشح لجوائز رئيس الجمهورية، وتكريمه، وقد شكلت اللجنة برئاسة عمر البرناوي في ماي 1987، وأعدت تقريراً مفصلاً، تمت مناقشته، لكنه اختفى بعد ذلك، ولم يظهر له أثر في الميدان الثقافي، وظل حبراً على ورق في أدراج معده، الذي يقول عنه:

"مثل هذا التقرير كان يمكن أن يكون مصدراً لكل خطة ثقافية تراعي الجوانب السلبية لتفاديها والإيجابية لتطويرها.. لكن يظهر أن المقصود من التظاهرة ككل كان هدفاً شعوبياً.. وحدثاً للاستهلاك لا أكثر.. ولذلك رأينا كيف اختفى هذا التقرير المثير حول مسار الفنون الأدبية وكيف ماتت الجائزة بعد انتهاء المشروع وتوزيع الجوائز.. وكيف انزلت الحركة الثقافية منذ ذلك الحين إلى الاتجاه نحو التردّي في الرداءة والإسفاف، إلا ما تميز به بعض كتابنا من إصرار على الصمود، ومقاومة للانحرافات السياسية.. والضبابية التي عمت الساحة واختلطت فيها الأصوات، فكدنا، أو لم نعد نفرق بين الغث والسمين.. بين الديمقراطي واللامدقراطي..."³⁴⁵

ووجد كتاب القصة أنفسهم مغلوبين على أمرهم، يفتقدون حرية التعبير بالفن، كما يفتقد المواطن عموماً حرية التعبير عن آرائه، وأفكاره، والتحق كتاب كثيرون بالحزب الحاكم، أو ببعض الهياكل، والتنظيمات التي يهيمن عليها، وصارت الأعمال الأوفر حظاً في النشر، تلك التي لا تخالف سياسة النظام، أو يجوز أصحابها على نفوذ في وسائط الإعلام، والثقافة الخاضعة لسيطرة السلطة، وحزبها الواحد، ورقابتهما.

2.1. العوامل المؤثرة في ركود القصة الجزائرية الحديثة

على أنه ليس من الإنصاف إلقاء اللائمة كلها على كتاب القصة، والنقاد وحدهم، فهي مسؤولية جيل كامل، أو أكثر من المثقفين، ورجال الفكر، والسياسة، إن لم تكن مسؤولية مجتمع برمته، إلا أنّ النّصيب الأوفر منها يُحسب على أهل الاختصاص، فعليهم يقع عبء تطوير القصة القصيرة، ورفع مستواها، ومع ذلك فالقضية معقدة، مادام ثمة عوامل موضوعية غير مباشرة، تقبع في الخلفية، وتغذي الأسباب الظاهرة المباشرة، التي تسارع الأذهان إليها، فيكثر الحديث عنها لطغيانها، وصلاتها الواضحة، والصريحة بالقصة القصيرة، وتغفل العوامل المضمرّة، أو غير المباشرة لعدم جلائها.

³⁴⁵ عمر البرناوي: حوارات في الثقافة والسياسة مع جحش، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص 113-114.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

وبصفة عامة، يمكن إجمال المؤثرات المتحكمة في نهضة القصة القصيرة الجزائرية داخل عوامل ثلاثة:

1- العامل التاريخي: ويتمثل في سياقات الحقبة الاستعمارية، وتبعات ظروفها، حيث أدى طولها إلى تخلف المجتمع الجزائري في كل الأصعدة، وشكل خطراً كبيراً على مقومات الشخصية الوطنية، ومن بينها اللغة، التي لولا جهود المخلصين من رجال جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، والبعثات العلمية في الدول العربية، وغيرها؛ لثم مسخها، والقضاء عليها، لذلك فعند اندلاع ثورة التحرير الكبرى، وجد المثقفون الجزائريون في هذه البلدان الشقيقة ملاذات آمنة، يُسمعون منها صوت الثورة، وتطلعات شعبها، فكانت القصة القصيرة واحدة من الوسائط التعبيرية، حيث طفق الأدباء المهاجرون "هنا وهناك من الوطن العربي، يعالجون في القصّة بدافع التعريف بالثورة الجزائرية قبل كل شيء"³⁴⁶، وليس من الغريب حينئذ، أن يسيطر المضمون الثوري على المجموعات القصصية للرواد الأوائل من أدباء جيل الثورة، حيث بلغت نسبته 100% في مجموعة "تحت الجسر المعلق" لعثمان سعدي (سبع قصص/سبع)، ووصلت النسبة إلى 69.23% في مجموعة "الأشعة السبعة" لعبد الحميد بن هدوقة (تسع قصص/ثلاث عشرة قصة)، وقد تضاءل زخم المضمون الثوري بعد الاستقلال في الأعمال القصصية، ليقع تحت سقف 20%، ويختفي في الأعمال اللاحقة³⁴⁷، غير أنّ الثورة خلفت أثراً عميقاً في النفوس، ترتبت عنه فجوة الستينيات التي أصابت القصة القصيرة، كما ظل صدها يتردد في المضامين الاجتماعية، والسياسية في فترة السبعينيات، وما بعدها.

2- في العامل السياسي الأيديولوجي، كرّس الخيار الاشتراكي، وسياسات الحزب الواحد كبتاً شديداً للحريات، والطّاقات، نجم عنهما تقييد واضح للقصة الجزائرية، حصرها في المضمون الاجتماعي، فغلب على القصة القصيرة معالجة الذات الجماعية على حساب الذات الفردية، تماشياً مع أفكار الاشتراكية، وجرى نكران الفرد، واستبعاده، ولم ينظر إلى هواجسه، وكوامن نفسه، وتطلعاتها إلا من زاوية التبعية، والدور الاجتماعي، الذي يحقق المصلحة العامة وفق تصورات جاهزة، ونمطية، فلم تتطور القصة بضمير المتكلم ذات التركيز العالي على التبئير الداخلي، وتقنيات نقل الشفافية الداخلية التي يُنتقل فيها من بساطة القصّ النفسي القائم على ضمير الغائب (هو، هي،...)، محدود القدرة في استقصاء أغوار الباطن، ومواطن الحس، والشعور - لاستقرار مسافة تعبيرية بين لغة الراوي، ولغة

³⁴⁶ عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 7-8.

³⁴⁷ م.ن: ص 42.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

الشخصية- إلى ثراء الحوار الباطني - بنوعيه المباشر وغير المباشر- وما يكتنزه عن حميمية تواصلية في الثنائية (أنا-أنا)، وما يشيعه هذا الحوار الباطني من تعقيدات لغوية، ترتد إلى الجمل الناقصة، وغياب الروابط النحوية، وشيوع الأساليب الإنشائية القائمة على الاستفهام، والمفارقة. ولم تبرز القصة القصيرة ذات الارتباط المباشر بالسيرة الذاتية، وما فيها من خصوصية، وأبعاد ذاتية، تعكسها الشخصيات، والوقائع، حيث انتشرت القصة القصيرة الواقعية ذات المضمون الاجتماعي، وارتفعت مستويات ظهورها إبان السبعينيات، والنصف الأول من الثمانينيات، وصار المضمون الواقعي، هاجس الكتاب، يتصيدون نماذجه من مجالات الحياة اليومية، والتجارب المسجلة في الحياة اليومية.

3- العامل الثقافي: خرجت الجزائر من مرحلة الاستعمار منهكة القوى، مفككة الأوصال، وكان أمامها تحديات جسيمة؛ لتعويض الوجود الاستعماري في إدارة أحوال البلاد، وكانت الأولوية في بناء مؤسسات دولة حديثة، فراهنّت الجهود على التعليم المجاني مسابقة الزمن في محاربة الأمية، واستدراك التأخر في العلوم التجريبية، والإنسانية، وهو أمر يستدعي تكوين الإطارات الوطنية، وإقامة المنشآت التعليمية من الابتدائيات إلى الجامعات، وفتح دور الثقافة، ومراكز ترقية الفنون.

وبخصوص القصة القصيرة، فإنّ ظهور أجيال جديدة تنهض بها، وتنمّي فنياتها لم يكن وليد المهوبة فقط، بل كان صنيع صقلها في المؤسسات سالفة الذكر أيضاً، ووجهة الصقل من وجهة الجهود المبذولة فيها، وعلى رأسها الدراسات الأدبية، والنقدية بشقيها النظري، والتطبيقي، وهذه الأخيرة مرهونة كذلك بمدى تطور النظريات السردية، وحركات التجديد، والتجريب في الغرب، ومعدلات ترجمة الإنتاج الغربي، إبداعاً ونقداً، بالنظر إلى كون السرديات الحديثة علماً غربياً خالصاً، لا مناص من ترجمته، ونقله، والانتفاع من مفاهيمه، ومصطلحاته.

وعلى الرغم من النداء الذي أطلقه أحمد رضا حوحو في مقاله "استنطاق الشخصيات في الأدب القصصي" الصّادر على صفحات "البصائر" في 7 فبراير 1949م، يدعو فيه الكتاب إلى الإقبال على كتابة القصة خدمة للأدب، ومشاركة في التهذيب الخلقى، والإصلاح الاجتماعي؛ فإنّ محاولته النقدية -على بساطتها وريادتها أيضاً- لم تستتبع محاولات أخرى، تؤسس لحركة نقدية غزيرة، وجادة، تنير السبيل أمام القاصّين الناشئين، وتعزز النضج الفني في الكتابة، ومن ثمة لم تتعدّ المحاولات القليلة التي كتبت عتبة النقد الانطباعي، وأحكام القيمة، وكانت الأفضلية لمقالات جادة، كتبها بعض النقاد

الفصل الرابع: السوادوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

العرب في أواخر الخمسينيات، وبداية الستينيات؛ للإحاطة بتحليل مجموعات قصصية، تتمحور بشكل أساسي حول ثورة التحرير، وتعرف بها.³⁴⁸

وبسبب جمود النقد وضعفه، بدأت الهوة تتسع تدريجياً بينه، وبين الإنتاج القصصي الذي راح يراكم أعماله، ومجموعاته في غفلة من متابعات نقدية مستمرة، تتعقبه، وتراقب حركيته، وتبصره بالخصائص الفنية، وما يعتري تطبيقاتها من النقائص، إذ "كان النص النقدي الجزائري عقب الاستقلال متعثراً غير مسائر ولا مواكب للحركة الإبداعية التي تقدمته بخطوات كثيرة."³⁴⁹

وفي ظل الغياب الكبير للنقد داخل الساحة الأدبية، وجد الأدباء أنفسهم مضطرين؛ لاستكمال مسيراتهم الفنية بلا دليل، أو مرشد، يوجههم، ويهديهم، فاعتمدوا على مواهبهم الخاصة، وملكاتهم الفردية، ولم يجدوا من يشرف على صقل مواهبهم، ويمدهم بيد العون في دعم تجاربهم، وتحسينها من الناحية الفنية، وهم بحسب مستوياتهم العلمية، "إما كانوا عصاميين أو تخرجوا في منظومة تربوية لا تمدهم بالمؤهلات الكافية لممارسة الكتابة الأدبية، سواء بسبب تخلف محتويات البرنامج أو بسبب الطريقة المعتمدة في تدريس اللغة العربية وآدابها."³⁵⁰

ويضاف إلى ذلك قدم البرامج التعليمية، وبقاءها على النسق التقليدي في المستويات العليا مدّة طويلة امتدت إلى الثمانينيات دون تحيين، أو تطعيم بالمنهج الحديثة في النقد، والدراسة الأدبية الحديثة بنظرياتها، واتجاهاتها، وهي أمور حرمت النقد من التطور الأكاديمي المبكر، وعرقلت دوره في إرشاد الكتاب، وتزويدهم بالطرائق، والأدوات الفنية اللازمة للكتابة. وقد أدّى تأخر التّضج في النقد إلى سيادة المنهج التاريخي، والدراسات الوصفية طيلة السبعينيات، والثمانينيات، وكان للأعمال الأدبية أن تقفو بأمانة مرجعيتها الدقيقة في الممارسة الاجتماعية عبر تجلياتها المعيشية؛ لذلك فهي لا تميز بين الواقع، والتخييل، يعتمد أصحابها، في الحكم على جودة الأعمال السردية أو رداءتها، على العلاقة المباشرة بين الأدب، والفكر "متخذين الواقع مقياساً، واقع التحولات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي شهدتها هذه الفترة"، وبخاصة في السبعينيات.³⁵¹

³⁴⁸ انظر عبد الله ركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009، ص 137-138.

³⁴⁹ شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 259.

³⁵⁰ مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ط2، دار الأمل، تيزي وزو، 2008، ص 3.

³⁵¹ مخلوف عامر: تجارب قصيرة وقضايا كبيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 6-7.

3.1. صحوّة القصة القصيرة بعد الثمانينيات

وبصفة عامة، فقد كان التّقد الأدبي للقصة -قصيرة كانت أم طويلة "رواية"- مسلطاً على مكونات الحكاية بدرجة كبيرة، يتناول الأحداث، ويناقش رسم الشخصيات، ويتفحص الفضاءات المختلفة، أمّا التّقد المنصب على خطاب القصة فقد جرى تركيزه على جودة التعبير، ومناسبة اللّغة لمستوى الشخصيات، أو الأحداث، والمواقف الانفعالية المعبر عنها، ومحاسبة القاصّ على التكرار، والحشو، والأخطاء النحوية³⁵²، وإلى جانب ذلك، بدأ التّقد ميالاً إلى الإلحاح على النزعة الأخلاقية في بلورة وجهات النّظر، حيث أُدين تبني الكاتب -الراوي- رؤية بعض شخصياته، إذا كان الموقف سلبياً، وعُد ذلك خطراً على القارئ، والمجتمع من ورائه، وهذا الضرب من التّقد يربط بكيفية آلية بين مغزى الأدب، وفكر صاحبه، ويحكم المعيار الأخلاقي، والتوجيه الأيديولوجي السافر في الفن، ويتخذ لبوسه، وصورته.³⁵³

وقد انتعشت القصة القصيرة الجزائرية مطلع الثمانينيات، فاستمر عطاء الرواد أمثال الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، وأبي العيد دودو، وغيرهم، واتجهت الغالبية منهم إلى كتابة الرواية، وتجددت الكتابة القصصية عند الفئة الشابة من جيل السبعينيات، وبرزت أسماء عديدة منها: جيلالي خلاص، أحمد منور، جميلة زنير، جروة علاوة وهيبي، مصطفى فاسي، مرزاق بقطاش، الحبيب السّايح، وبشير خلف، وآخرون، حيث تنوعت قصصهم، وتطورت، وهي، وإن حافظت على الإسقاطات الاجتماعية، إلا أنها بدأت تتخلص تدريجياً من المقالة الأيديولوجية، والتوجيه الإصلاحي، والأخلاقي، وبدأت تتلمس في وعي متنامٍ الأبعاد الدّاتية للشخصيات، وترصد التجارب الفردية في معاناتها؛ لتحقيق وجودها، وفرض أحقيتها، ونيل مطالبها، وانتزاع اعتراف المجتمع باستقلاليتها، ورفع الوصاية عنها في اتخاذ قرارات، تتعلق بمصيرها، وتعبر عن حريتها الفردية المقرونة بالمسؤولية أمام المجتمع في إنفاذ إرادتها، ولو كان ذلك مفضياً إلى نهايات مأسوية، وأوضاع سلبية، تخصها بمعزل عن إملاءات الأخلاق، والسلوك المنضبط القويم، فالشخصية التخيلية، في وجودها الكلي الجامع بين الواقعي الملموس والافتراضي

³⁵²م.ن: ص33-49.

³⁵³انظر: عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية، ص33-61.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

المحتمل، يمكن أن يصدر عنها أي موقف، أو فعل، أو رد فعل، شريطة أن يبرره منطق السرد، وسياقات العالم المتخيّل المنقول، وليس العالم الذي نعرفه، ونعيش فيه بالضرورة.

وإذا كان لابد من تحديد فترة زمنية، توافق دفقة جديدة لتطور القصة القصيرة، وتحددها، فالأولى أن تكون ماثلة في النصف الثاني من عقد الثمانينيات، وبتحديد أكثر، أن تتناسب، وحركة التغيير السياسي في الجزائر منذ أكتوبر 1988م، حيث عرفت البلاد عهداً جديداً، يحمل ملامح التعدد السياسي - وإن طبق ذلك بكيفية شكلية-، ويؤذن برفع الهيمنة المطلقة لأي فئة، أو حزب على الثقافة، والأدب، ووسائل الإعلام، ودور النشر، ولاشك أن القصة القصيرة قد غنمت -من ضمن مكاسبها- مزيداً من الحرية في مزاولة التجريب، والإيغال في تدويت السرد، والانتقال إلى الزمن النفسي الذي تعيشه الذات في باطنها، فيجري تعديل بؤرة السرد؛ ليستقر على حالاتها من الوعي، والإدراك، وصراعاتها النفسية، ومظاهر اغترابها عن الذات، أو المجتمع، وتقلبات أهوائها الأشد غرابة، وتطرفاً، وقد عمقت هذه الذاتية، في الكتابة السردية، تلك الهزات الاجتماعية، والتقلبات الاقتصادية إبان العشرية الدّموية، وما عرفه الجزائري فيها من انغلاق سياسي، وإرهاب ينشر الويل، والدمار.

وفي هذه الأجواء المتقلبة، ظهرت أسماء السعيد بوطاجين، الخير شوار، بشير مفتي، حكيمة صبايحي، فاطمة غولي، يوسف بوذن، عمارة كحلي، وغيرهم؛ ليساهموا بكتابتهم في إبراز ظاهرة السوداوية، وقد اختارت هذه الدراسة مجموعة منها: "ما حدث لي غدا؛ لتجعل من قصصها عينات لاستقصاء مظاهر السوداوية، وتجلياتها، وهو اختيار منهجي، لا يعتمد على المفاضلة بين أعمال الأدباء، وإنما يتوخى أوفرها حظاً، وحضوراً للظاهرة في المتن القصصي، وأكثرها تمكينا للخصائص المنشودة.

2. السوداوية في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم"

للسعيد بوطاجين تجربة ثرية في كتابة القصة القصيرة، يزداد رصيدها من المثابرة، والإنتاج باستمرار، فقد فاق ما أصدره إلى اليوم ست مجموعات قصصية، استمر فيها على نهجه الساخر، وهي، وإن اختلفت المواضيع، والمضامين، وطرائق السرد المتبعة في صياغتها، وإخراجها، فثمة تماثلات كبيرة بين الشخصيات المعروضة، بل إن العديد منها يتكرر حضوره في قصص مختلفة من المجموعات القصصية

كشخصية "عبد الوالو"، كما أن شخصيات كثيرة تتقاطع في تميزها بالميل إلى الحزن، والسوداوية، وارتباطهما بمواضيع الحب المفقودة.

1.2. مواضيع الفقد وتقنيات القص

وفي قصة "خطيئة عبد الله اليتيم"، يظهر موضوع الحب المفقود مزدوجاً، ثنائي التركيب، وطبقاً لتقسيمات "فرويد"، وتوسيعها مضامين الفقد إلى جانب مادي، وآخر معنوي، فإن خطاب السرد يبرز الموضوع الأول متمثلاً في حالة اليتيم، أو "غياب الأب"، التي يعاني منها عبد الله، كما يعلن عنها عنوان القصة، ويلخصها في ماثلة اختزالية للحكاية، وهذا الموضوع يغلب عليه الطابع المادي عند "فرويد"؛ لطغيان الميت بجسده في الإحساس على باقي المكونات المعنوية المحيطة بوجوده عند الآخرين.

أما موضوع المفقود الثاني، فيتجلى في غياب قيمة معنوية، يجسدها فقدان العدالة، وعطالة القضاء، الذي أخطأ سبيله، في إعطاء صورة مشرقة عن الإنصاف، والمساواة بين الناس، وهذا الموضوع الثاني مشمول أيضاً في عنوان القصة، يُلمح إليه من خلال علامة "الخطيئة"، التي تقتضي في المجتمع المنظم مسلماً إلى القضاء، يرد الحقوق إلى أصحابها، وينزل العقوبة العادلة إذا لزم الأمر.

والظاهر من القصة أن موضوع "اليتيم" لا يشكل قيمة أساسية، لكنه يوفر أرضية؛ لاستمرار الحزن، واستقراره في باطن الشخصية، وذلك عبر تمهيدته للموضوع الثاني "فقدان العدالة"، والعمل معاً على إحداث تركيبة من الفقد، والانفعال، تعقد أوضاع الشخصية، وتوسع أزمته الاجتماعية، والنفسية. وباستثمار مقولات "غريماس"، و"فونتن" حول التوسط الجسدي في الانتقال من حالات البيئة الطبيعية والاجتماعية، إلى حالات النفس، يمكن دراسة التحسيس الانفعالي - من ثمة دور البعد الانفعالي بربطه بالبعدين التداولي، والمعرفي³⁵⁴ - في قصة خطيئة "عبد الله اليتيم"، وغيرها من القصص، من خلال تمظهرات التوسط الجسدي في فئتين متداخلتين:

1- آثار سلوكية جسمية: تبديها الشخصيات، تعرب عن حزنها، وألمها، وتندرج من ملامح الوجه، وتعابيره، إلى السلوكيات، والأعمال بقسميها: الفعلي الحركي، والقولي التواصلية - أفعال الكلام بمستوياتها - وكيفية تمثيلها في تقنية السرد، وآلياته، ووجهات النظر الكامنة فيها.

³⁵⁴انظر: الجيرداس. ج. غريماس و جاك فونتنبي: سيميائيات الأهواء، ص 55-58.

2- آثار تلفظية لغوية: تختص بأفعال الكلام، وما يتبعها من نبر، وتنغيم، حيث يطفو على خطاب السرد أشكالها التعبيرية، وأساليبها الفردية في التواصل بين الشخصيات، وما تستعين به من شواهد مضمرة، أو معلنة، يجليها استكشاف التعالق النصي بأنواعه - كالتناص مثلاً - على أن التحسيس الانفعالي يخضع في تطوره للبيئة الاجتماعية، والثقافية السائدة، وينضبط بمعاييرها، وأعرافها، ويمكن الكشف عن هذه الآثار داخل أنسجة السرد، ومحاولة تحليلها، وتأويل دلالاتها.

2.2. القص النفسي

وفي قصة "خطيئة عبد الله اليتيم"، لم يكن الراوي مشاركاً في المغامرة، فاعتمد ضمير الغائب "هو" في الحديث عن محاكمة "عبد الله اليتيم"، ولما أراد الاقتراب من باطن الذات لهذا الأخير اتخذ التعبير الداخلي المتغير لنقل الوقائع النفسية، ووجهات النظر المتبلورة حول شخصية "عبد الله"، والمواقف المختلفة منه، ومن سيرته عند المحاكمة.

ولإيهام القارئ بجياد الراوي وموضوعيته، غلب على السرد نمط القص النفسي (Psycho récit) الذي يُعنى بـ"ما تعيشه الشخصية القصصية من أحداث نفسية، أي من خواطر، وأحاسيس، ورؤى انطلاقاً من أن عالم المغامرة ليس سيرورة "خارجية" فحسب، وإنما هو سيرورة نفسية باطنية أيضاً." 355 فمن جهة أولى، يقف الراوي على مسافة معينة، تفصله عن "عبد الله" - على الأقل مسافة زمانية، ومكانية، وذاتية - يفرضها الضمير "هو"، وغياب الراوي عن الوقائع، ومن جهة أخرى، يغوص الراوي في أعماق "عبد الله"، ويعرّج على ذهنه، وذاكرته؛ لاستكشاف هواجسه، ومشاعره، وذاكراته أثناء الجلسة أمام القاضي.

وهذا القص النفسي، لم يركز على الحدث النفسي الداخلي فحسب، بل امتد؛ ليدمج مقاطع من حوار القاضي، وعبد الله، تتعلق بالمساءلة، والتحقيق، وتخللته أيضاً ومضات مقتضبة من الوصف، خصصها الراوي لقاعة المحكمة، وهندستها، وشعاراتها الرمزية، وتعرض بها للحاضرين: الكتبة، والمتابعين للقضية من الناس، كما اكتنفه أيضاً متابعة للحركات، والأفعال، والسلوكات الخاصة بالشخصيات أثناء تفاعلها، وهذا الخليط من الأشكال السردية الحاضرة في القص النفسي يفقده صفة النقاء، ويجعل منه

355 الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص242.

الفصل الرابع: السوادوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

"قصا نفسياً" كدرا، يجمع فيه الراوي بين نقل الداخل، ومتابعة الخارج، بما يضيف عليه "وصف الراوي العليم" (Description omnisciente)³⁵⁶، على الرغم من تجاهل الراوي في آخر القصة، وإخفائه الحكم الصادر في حق عبد الله، والسخرية من غياب العدل، وهيمنة الأدعياء على القضاء، بإيراد حكم تلفيقي، اقترحه البواب على القاضي، الذي استحسنه: "تقبيل صلعة القاضي ثمانين مرة"، مثلما أخفى الراوي مصير عبد الله، وادّعى أنه اقتيد إلى جهة مجهولة، وقد سبق له أن ذكر في القصص النفسي معرفته بإلقاء القبض على عبد الله من قبل شرطة الآداب، ومشاركة القاضي زبانية السجن في تعذيبه.

في قصة "عبد الله اليتيم"، يبدو أن الحزن، والألم اللذين يعترضان الشخصية ينبعان من موضوع الفقد الرئيس: موت العدالة/انحطاط القضاء، وفساد رجاله، ومثليه، ويرتبط أيضاً بالرافد الفرعي المتمثل في موضوع اليتيم، وهو موضوع فقد مادي، يغلب عليه كونه طبيعياً، ومألوفاً في المجتمعات، ما لم تفاقمه أزمات، أو مواضيع فقد أخرى، تتداخل معه، كما هي الحال في وضعية "عبد الله اليتيم".

وموضوع اليتيم/الفقد هذا، يبرز في كثير من متواليات الجمل على مدار السرد، في الحالات التي يظهر فيها عبد الله مسنداً إليه مقترناً بالصفة "اليتيم" في دلالتها على حالة قبلية، تعود إلى فترات مبكرة من طفولة عبد الله، لكنها مستمرة في الحاضر، والمستقبل، بعد اتحادها بالتسمية، وتحولها إلى صفة قارة، لها ثبات الاسم، حتى أن عبد الله كان يرفض التصريح بهويته، حين كان القاضي يستنطقه، ويكرر سؤاله عنها، وهو لا يفتأ يناديه بها (خطيئة عبد الله اليتيم ص 8-9)، وكأن الصفة "اليتيم" اسم شهرة، أو لقب لصيق بعبد الله:

"قال القاضي متلعثماً: المدعو عبد الله اليتيم متهم باغتكاب [ارتكاب] مغشية [معصية] في حق العفف [العرف] والدين ومشتقبل [مستقبل] الأمة. فضيحة تشتحق [تستحق] الاهتمام الكبير [الكبير]. إثم حقيقي لا يغفغه [يغفره] الله."³⁵⁷

وحين أصر القاضي، مهدداً، على تصريح عبد الله باسمه، ردّ هذا الأخير ملمحاً إلى وفاة والده، وخلو حياته من الأفراح، مما أدى إلى عزلته عن الناس:

«— للمغرة [للمرة] الأخيعة [الأخيرة] أقول ما اشمك [اسمك]

³⁵⁶م.ن: ص 246.

³⁵⁷ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص 7.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

– أمي وحيدة، وأنا أمضيت كل الأعياد خارجاً عنّي. بعيداً عن تاريخ الذين دخلوا في دين الله أفواجا وخرجوا شعوباً شعوباً»³⁵⁸

ويدعم القص النفسي الكدر، وهو ينتظم مقاطع الحوار، والوصف، حقيقة تجذر النكبات في حياة عبد الله، واختتامها بمحاكمة جائرة؛ لإسكات صوته، وقمع معارضته، وتأثيره الصامت في الآخرين:

«قلنا: ما أشمك [اسمك] يا عبد الله اليتيم؟ نهره القاضي في غلظة.

لم يجب، بدا متلكئاً، غير قادر على هضم لون التهمة "عربية لا بد". ورغم أنه أفلح عن الضحك منذ عشرات الآلام، فقد غزته طائفة من الصراعات المحمومة جعلته يتسم بالعامية ويرقب الجميع في صمت.»³⁵⁹

وفي مقطع سردي لاحق، يوجز الراوي حقيقة الصراع بين عبد الله، وأطراف سلطة، جرّته إلى المحاكمة، ولأن اللغة ليست صريحة في كل الأحوال، فإن طبيعة هذا الصراع، وقضاياها، لا يجري تناولها بشكل واضح، ومباشر، وإنما يستدل عليها من قضايا مباشرة، تتصل بها، وتغدو شاهدة على اقتضاء الوقائع المفقودة (الأشياء والخواص والعلاقات)، وإمكان تأويل الخطاب الناقص.³⁶⁰ وهكذا، تبين مقاطع السرد الصريحة أن القاضي صديق قديم لعبد الله، وأنه يبحث عن النفوذ، ولا يتورع عن اتخاذ أي وسيلة غير مشروعة لبلوغه، فقد حفظ الناس سيرته السيئة، وعلاقاته المشبوهة بتجار المنوعات، والعصابات، والمنحرفين، لكنه عرف كيف يخلص نفسه، ونجح في استرضاء السلطة، وضمّان منصبه، ومكانته الاجتماعية، ومن المنطقي أنه أغرى عبد الله بمجاراته، وحاول إخضاعه، والضغط عليه، فامتنع، وأبى إقراره على انحرافه، مما قاد إلى استحكام العداء بينهما، وعلى الرغم من انسلال عبد الله، وانعزاله، فإن كيد القاضي، وأنصاره ظل متربصاً به إلى أن حانت الفرصة؛ للإيقاع به:

"ولما لم يؤمن كثيراً ترجرجوا في شحمهم العاتي وكادوا له ابن الحرام: قالوا.

زعقوا في وجهه وعووا، فتحمل وصبر. ولما سكنوا حلقة صبر وتحمل "اعتبارات أخرى" ساءت حالته والوجوم قدامه، وما بقي له إلا أن يطبب يتمه ويعول [على] حنينه إلى رقدة في البعاد."³⁶¹

³⁵⁸ م. ن: ص 10.

³⁵⁹ م. ن: ص 9.

³⁶⁰ انظر: فان دايك: النص والسياق، ترجمة عبد القادر فني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2013، ص 200-201.

³⁶¹ السعيد بوطاجين: م. س، ص 14-15.

الفصل الرابع: السوادوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

أما الموضوع الثاني: فقدان العدالة، وملزومها القضاء، بما فيه من تفسخ، وفساد، فقد اتفقت على إبرازه أنسجة السرد جميعاً، وانفرد كل منها، حسب آليته وخصائصه، بالتلميح، والإيحاء إلى ذلك، والتشديد على ما فيه من مظاهر مادية مباشرة، أو رمزية، وذلك بما يشيع في كل نسيج من تشاكلات، واستعارات تجاوب للحواس، توافقها تظاهرات انفعالية، أو سلوكية، سواء أصدرت من عبد الله كشخصية رئيسة، أم من القاضي، والحاضرين في المحكمة.

3.2. الحوار المستفرغ من التواصل

بدا الحوار في القصة مفرغاً من التواصل بين عبد الله، والقاضي، يخلو من مبدأ التعاون الحوارية، ويفتقر إلى حرارة التفاعل بينهما، ويشير إلى استحواذ نوع من الاغتراب الاجتماعي (aliénation sociale) على شخصية عبد الله، دفعه "إما إلى هذه الحالة من الانفصال أو الشقاق، أو إلى الظروف التي تنجم عنها"³⁶²، تعززها علاقته السابقة بالقاضي، إذ كان صديقاً قديماً لعبد الله، درس معه، وعرف عنه بعد ذلك فساده، وانحرافه، ومداهنته، الشيء الذي بوأه منزلة القضاء.

ويتميز هذا الحوار بطابعه الاستفزازي، ولهجته الاتهامية المنافية لقيم الحياد، والنزاهة، وجوره، وتعسفها المرافعة، والحكم، باعتماده رسالة، بثتها إحدى الصديقات إلى عبد الله، دليلاً على إدانته، وتجريمه.

ويلاحظ على الحوار أنه قائم على التباين (Allotopie ou Hétérotopie) بسبب إغراض عبد الله عن القاضي، ويأسه منه، حيث ظل هذا الأخير يلح في سؤاله عن الهوية الخاصة بالمتهم، ويُقابل إما برفض الإجابة، أو تلقي إجابات غير مناسبة، أو خاطئة، أو تتعلق بأسئلة أخرى، وهي ردود تستغل القوالب الجاهزة، والتناص مع بعض آي القرآن الكريم؛ لإنتاج مفارقات ساخرة، وتناقضات سياقية (Paradoxes contextuels)، حيث تصدر ملفوظات عبد الله موسومة بها، فتراوغ المتلقي (القاضي والحاضرين معه)، والقارئ بما تحمله متواليات الجمل من تفسيرات زائفة، يوفرها الميتاقص: (... وهذا معناه/يعني...)، ليست في واقع الأمر إلا صور زيادة نصانية، تؤلف تشاكلات (Isotopie) لمضمرات دلالية، تختزنها الجملة الواقعة قبل التمهيد التفسيري - وهذا معناه/يعني - تدور حول تخلي المجتمعات

³⁶² حسن محمد حسن حماد: الاغتراب عند إيريك فروم، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1995، ص40.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

العربية في المتخيل عن مبادئها، وانتشار الظلم، ومظاهر التخلف فيها، وما يستتبعه ذلك من غضب، وحزازات في النفوس، تزيد في احتقان الوضع، وتنذر بالمصائب، والشرور، والبقاء تحت غواية النفس، والشيطان، ذلك بعض ما يوحي به المقطع الحواري:

"للمغرة [للمرة] الأخيعة [الأخيرة] أقول ما أشمك [اسمك]

— أمي وحيدة، أنا أمضيت كل الأعياد خارجاً عني. بعيداً عن تاريخ الذين دخلوا في دين الله أفواجا وخرجوا شعوباً شعوباً

— لون جواغبك [جواربك]؟

— لون جواربي أربعون. وهذا معناه تبت الأفواه العادية

— أين ولدت؟

— عام 1999 في قرية لا تختلف عن ماتم موشى بالنعرات. عمري خمسون أو ثمانون فجيعة، وهذا

يعني عليكم اللعنة ودمتم في رعاية الذي يوسوس في صدور الناس

— أين تسكن [تسكن]؟

— أين تسكن؟ أين تتشاءب؟ كيف تأكل؟ لماذا تكبر؟ أين أسكن؟ في جيب، وحيث البشر يقفون

متراصين يقضون أظافرهم، وحيث اليمامات الحزينة ذات الأعين الشفيفة المعصبة تؤلف الأرجال.

وحيث...

— وهل تعترف [تعترف] بالخطيئة؟³⁶³

ولعل أهم ميزة يكتزها الحوار، تحوزها وظيفته، وهي تتجه إلى التعبير المباشر عن موقف عبد الله من السلطة، بشكل عام، والتعبير المضمّر عن موقفه من القضاء، ووجهة نظره إلى القاضي، بوجه خاص، حيث كشف الحوار عن مجاهرة عبد الله بمعارضته السلطة في عبثها بالمجتمع، وانحيازه إلى صف الضعفاء، والمقهورين، والمنددين بجورها، والثائرين على رموزها (السلطان، الحاشية النافذة، المخبرون ورجال الأمن المنحرفون، والقانون الجائر...)، وما يصدر عنها من ممارسات، وتشريعات:

"— هويتك؟

— كموطن فأنا رجل هادئ، عدو للقوانين والحكومات والمؤسسات الحاكمة، أشعر باشمزاز نحو

البرجوازية. معجب بحياة القلقين الساخطين... هكذا علمني عمي نيرودا.³⁶⁴

³⁶³ السعيد بوطاجين: م.س، ص 10-11.

³⁶⁴ م.ن: ص 8.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

ومن الآثار التلفظية الهامة، ما يتراءى في ذلك الحوار من نقل أمين للغة القاضي السقيمة، وما تخلل كلامه من عيوب نطقية، صنفها العرب قديماً في قائمة اللغات المذمومة، ومن ذلك ما يلاحظ على ألفاظه من قلب بعض الأصوات اللغوية، فيحل الغين موضع الراء: المرة= المغة، الأخيرة= الأخيعة، جواربك = جواغبك... ليصطبغ الكلام بلون من العجمة، أو ما يعرف بالطمطمانية، أو الطمطمة، وهي "أن يكون الكلام مشبهاً بكلام العجم."³⁶⁵

وتزداد لغة القاضي عجمة، وإصداراً للألفاظ المبهمة، والأصوات المنكرة، بتعرضها إلى خلل آخر، يزري بها، هو أقرب إلى اللثغة، إن لم يكن اللثغة ذاتها، "وذلك كأن يصير المتكلم الراء لاما، والسين ثاء في كلامه"³⁶⁶، وفي حالة القاضي، تراه يقلب السين شينا: اسمك= اشمك، تسكن= تشكن، سلف = شلف....

ولا شك في أن ترادف الطمطمانية، واللثغة في الملفوظات يضاعف نسبة تواجد ألفاظ غريبة مبهمة، لا يفهمها السامع قبل أن يدرك العيب النطقي الكامن وراءها، وهذه الألفاظ تنتمي إلى ظاهرة صوتية مميزة، يطلق عليها الشكلانيون الروس تسمية الكلمات غير العقلانية (Mots transrationnels)؛ لأنها خالية من المعنى، تسمُّ بكثرتها، الجمل، والعبارات، وتحولها إلى تراكيب، وأبنية غير عقلية (Constructions transrationnelles).

ولئن كانت هذه الظاهرة الصوتية ميزة ثمينة في الشعر، يستغلها الشعراء في إخفاء المعنى، والتعمية عليه؛ للحد من الوضوح، والمباشرة الدلالية؛ فإن تفشي وجودها في اللغة الطبيعية، أو الكلام، يعد شيئاً معيباً، ومشيناً، فهو يعطل المعنى، ويحجبه، ويحد من التواصل بين أطراف الحوار، بل إنه قد يسوق إلى إعاقته، وتعطيل وظائف اللغة، إذا لم يكن هناك دور كبير للوظيفة الميتالغوية، يترجم الكلمات غير العقلية؛ لاستعادة الدلالة المفقودة، والانسجام مع الشرط الاصطلاحي، والتركيبي في إقرار العلاقة بين الصوت، والمعنى، وتمثيل العالم بموجوداته المادية، والنفسية، لأنه "إذا أردنا التطرق إلى دلالة كلمة، ونحن نشترط أن نستخدم بالضرورة لتعيين المفاهيم، فإن التراكيب غير العقلية تظل - موجودة - خارج اللغة"³⁶⁷، وذلك حسب الإشكالية العامة التي صاغها شلوفسكي (Chklovski).

³⁶⁵ عصام نور الدين: محاضرات في فقه اللغة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص87. [لا يقصد بالطمطمانية هنا مفهومها في الدرس اللغوي للهجات العربية القديمة، وهو تحويل أداة التعريف «ال» إلى «ام» أي قلب اللام ميماً]

³⁶⁶ م.ن: ص153.

³⁶⁷ Boris Eichenbaum: "La théorie de la méthode formelle", in *Théorie de la littérature*, texte des formalistes russes, traduction par Tzvetan Todorov, Editons Seuil, Paris, 2001, p39.

الفصل الرابع: السوادوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

وفي قصة "خطيئة عبد الله اليتيم"، يقدم الحوار لغة القاضي، وهي حافلة بالألفاظ، والأبنية غير العقلية، حتى كادت تتحول برمتها إلى لغة غير عقلية (Langage transrationnel)، تتخبط في تشكيل أصواتها، وتضل طريقها إلى تلمس المقصود، وتبليغه للآخر - عبد الله والحاضرين معه - فتتلقى منه استجابات غير مناسبة، أو مطلوبة، تزيد في ابتعادها عن أغراضها التواصلية، واستفراغها من الفكر السوي، والحجاج المنطقي، والمواضع المشتركة، على الرغم من استنجاها بكثير من الصيغ، والتراكيب الجاهزة (Clichés)، ولجؤها إلى المغالطة القياسية في استخدام آية قرآنية: "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَدْخُلُوا بُيُوتًا غَيْرَ بُيُوتِكُمْ حَتَّى تَسْتَأْذِنُوا وَتُسَلِّمُوا عَلَىٰ أَهْلِهَا ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ" [النور/27]؛ لإدانة عبد الله اليتيم على رسالة، كتبتها له إحدى الصديقات، تصف له حلما، رأت فيه أنه يزورها في بيتها، ويحدثها عن طبيعة حياته، وعلاقته بها، وموقفه من واقعها المتخيل.

وبهذه الطريقة، يمعن الحوار في السخرية من إساءة القاضي لأول مصدر من مصادر التشريع الإسلامي: (القرآن الكريم)، وسوء استخدامه العمدي لتعليمات، وأحكام واضحة مبثوثة في آياته المفصلة.

ويكتمل مشهد السخرية، بتشخيص الصوت اللغوي، وتمثيله باللغة المشتقة الخطية، فتتكفل الكتابة بإخراج ألفاظ القاضي في صورة كلمات مشوهة موسومة، تستوقف القارئ أمام نص الحوار، فيجد عنتا في فك رموزها؛ لخلوها من الدلالة أولا، ثم لانعدام سابق عهد له بمصادفتها، ومكمن الصدفة هنا، أنه يقرأها لأول مرة، وقد تضطره التجربة الأولى إلى تهجيتها حرفا حرفا... وهذا ما يبعتها عن كل تعبير فصيح، ويشدد على شذوذها عن كل بيان صريح، أو فهم جلي، حتى إن عبد الله لا يطيق سماع رداءة لفظ القاضي، ويعلق في استعارة ساخرة بالتظاهر - غير مباشرة - تتبع التعويض الدلالي (- موجب/+ موجب) الذي يندرج في نطاق استعارات تجاوب الحواس.³⁶⁸

والمقطع الحوارى التالي يبين عبد الله اليتيم، وهو ينزه نفسه عن السخرية من كلام القاضي، والانتقاص من مقامه، وعلمه، ومضمرا في الوقت ذاته استهزائه بالقاضي، ومكيدته المتهافئة، وضحكه من ركافة تعبيره، وعجمة لسانه، وبطلان حجته، ودعواه:

"- أجب لماذا دخلت داغها [دارها]؟"

وانظر أيضا: بوريس اينباوم: "نظرية المنهج الشكلي"، ضمن كتابنصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للنشر والمتحدين/مؤسسة الأبحاث العربية، 1982، ص38.

³⁶⁸ انظر: هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص:85.

– لم أفهم.

– أتشخغ [أتسخر] مني؟ اشمع [اسمع] ليشهد الحاضغون [الحاضرون] على إفكه ومغاوغته [مراوغته]. هذا الشيد [السيد] يظن أننا أغبياء لا نفقه شيئاً. وهذا شوء [سوء] تقديغ [تقدير] لنيتنا وتقشيغ [تقصير] في حق شمعتنا [سمعتنا]. إننا نغش [نحرص] على أمن المواطن وغفاهيته [ورفاهيته]. هذا بشفة [بصفة] عامة وبشفة [بصفة] خاشة [خاصة]. وهذا إن دل على شيء إنما يدل على كل شيء.

– حاشا. علق عبد الله اليتيم، وأردف: لكنني لم أفهم ما قلته. هل لك مترجم من العربية الفصحى إلى العربية الفصحى.

ثمت [صمت]. شكوت [سكوت].³⁶⁹

ويستمر الحوار إلى آخر القصة مشدداً على تشويه صورة القاضي، والنيل من لغته، وصنيعه في المحكمة، حتى يتيقن القارئ، ويقتنع تمام الاقتناع بأن شخصية على هيئة القاضي، في لغوه الذي لا يبين، ولا يفصح، وفوق ذلك يلفق التهم للناس، ويمنع حضور المحامين للدفاع عنهم؛ لا يجوز أن يمثل القضاء أبداً، ولا يصلح أن يكون لساناً ناطقاً باسم القانون، والحق، والعدل، وإذا صادف، وحدث ذلك، فالعدالة في وجوده جسد لا حراك فيه... ومن هنا ينبع حزن عبد الله اليتيم، وألمه الكبير، وإحساسه الغائر بموت العدالة، وغياها.

3. تداخلات السرد والقص النفسي

سبقت الإشارة إلى أن السرد في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم" قد غلب عليه القص النفسي، وهو لون خاص من السرد، يُسَخَّرُ لمتابعة أحاسيس الشخصيات، وأفكارها، وهواجسها، وغالباً ما تتصدره، وتتخلله علامات لغوية، يستخدمها الراوي مفاتيح؛ للولوج إلى العوالم النفسية، والنشاط الذهني للشخصية المقدمة بضمير الغائب؛ من قبيل أفعال دالة على ذلك: شعر، أحس، فكّر... ومن ثمة، فغلبة القص النفسي جعلت السرد يكتفي بجمل قصيرة، تربط بين أجزاء القصة، وأنسجتها، باستثناء مقطع

³⁶⁹ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص 16-17.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

واحد، لا يتجاوز الصفحة الواحدة، خصصه الراوي لاستذكار عبد الله وقائع مدهمة الشرطة بيته، واعتقاله، ومصادرة مذكراته، ورسائله، ثم اقتياده إلى السجن، حيث عُذِّبَ بمشاركة القاضي.

1.3. مهام السرد في الربط والتنسيق

وعلى الرغم منى اقتضاب السرد، فقد ارتبط بالمرحلة الثانية من السوداوية، وقدم بإجمالٍ شديد انفصال عبد الله عن العالم المحيط به، وعدم اكتراثه بالمحاكمة، واستفزازات القاضي، ومن ثمة استسلام عبد الله إلى عزلته، متقبلاً الإدانة؛ ليغرق في تأملاته عن واقع المجتمع العربي المتخيل، وحياته التعيسة فيه، وهي جميعاً تفاصيل، ومعلومات استدعاها القصدُ النفسي، وبسطها الحوار بين عبد الله، والقاضي من خلال نص الرسالة التي قرأتها كاتبة هذا الأخير، واتخذها حجة؛ لإدانة عبد الله، وتجرم علاقته بالصديقة - صاحبة الرسالة - التي دأب على مراسلتها، ثم أكدها الحوار الباطني، وفيه أعلن عبد الله استسلامه، ويأسه، غير آسف على نفسه، ففي الوقت الذي شرع فيه القاضي في افتتاح الجلسة، وتوجيه الأسئلة إلى المتهم، كان عبد الله شارد اللب، يتأمل خواء قصر العدالة من القيم الأخلاقية، ويحشد الوسائط اللغوية للإحاطة بتناقضات الحياة، والواقع، وتشبيهُ مبادئ سامية، أصبحت رمزية الأشياء إليها - رسم ميزان يرمز إلى العدالة، وشعارات أخرفي المحكمة تمجد المساواة - مواضيع مشتركة جفَّ نسغها، ولم تعد تنبض بالحياة؛ ليؤمن بها أمثال عبد الله من البائسين المتقفين ذوي الحساسية المفرطة، والوعي الكبير بالمتغيرات الاجتماعية، وما يكمن خلفها من مؤثرات ثقافية.

وهذه الأمثلة السردية توضح تمهيد السرد للقصد النفسي بشكل أساسي، أو للحوار الباطني - مباشر أو غير مباشر - أو للوصف؛ لإثارة انفصال عبد الله عن أجواء المحكمة، وانقطاعه إلى عالمه النفسي، يشرد ذهنه خلف اغترابه عن ذاته، ومجمعه، وعزلته التي أتت على روابطه الحميمة، ومزقت أوصاله في فضاءات معادية (السجن، المحكمة، الوطن...)، شردت روحه، وتركته بوهميا هائما، يجوب الأرض، وقد فترت فيه حرارة العاطفة، والوجدان، فما عاد يبحث عن موضوع حب جديد، يحقق له التسامي (Sublimation)، والخلاص من سوداوية مطبقة، تهدد بقاءه؛ إلا عبر مذكرات، يسطرها من حين لآخر، ييث فيها أحزانه، ورسائل تتبادلها، وأياه صديقة، كان يمكن لعلاقتها به أن تبلغ حدا بعيدا، قبل

الفصل الرابع: السوادوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

أن تتوقف في منتصف الطريق: فالسرد - بعد افتتاح القصة مباشرة بجوار يقدم كلام القاضي - يشير منذ البداية إلى عدم اهتمام عبد الله بالمحاكمة:

"أما عبد الله اليتيم فقد انكب على مراجعة ما حفظه من تلاوات واستعارات وتشبيهات وكنيات. بدا له قصر العدالة قصراً حقيقياً، عالماً انتفى منه اليقين. وإذا أبصر كفتي الميزان، فكّر في جوهر الحياة الاستوائية: الإنسان حيثما ينتشل نفسه من كينونة هذا القطيع البشري السوي بكل ضوضائه، وحين يلج مسام الزمن ليرمم أشلاءه، يخونه رجوع صده، وعندما يسدل الستار على الزيف الذهني العابث، ويحترق القشرة الخارجية للغة يشعر بموت غير كامل يستله من هداة السأم الأصيل ويلقيه في تموجات الظاهر: عزلةً وبرداً واغتراباً. ثم يناصره العداء السرمدي ليطفئ فيه جذوة الحب."³⁷⁰

وحين يطالبه القاضي بالامتنال لأسئلة المحكمة، وأوامرها، لا يبدو عليه مظاهر التحفيز، والمسارة إلى التلبية، والطاعة؛ للالتزام بإجراءات القضاء، بل إنه يستأنف تأمله الأول:

"على مريض وقف مسترسلاً في سره: وعندما تنطفئ فيه جذوة الحب يصبح عضواً من غنم ضالة... ومع الانكسارات المتعاقبة عليه يودع إحدى المصحّات، يتكوم في شبكة الباطن، ومن التجربة المرة يدرك محالية وجوده الأغبر. ثم..."

ولما حاصره القاضي بالحاحه في السؤال، استمر في شروده، وقد انكمش في جلسته، وتوقع على نفسه:

"لم يجب، بدا متلكئاً، غير قادر على هضم لون التهمة "عربية لا بد"."³⁷¹

"احتمالات شتى عكرت صفوه، زحزحته من لب نعيمه وفتحت أمامه دربا لزجا محفوفاً بجهنميات مدوخة. لم يكثر ظل غير مهتم تقريبا، يداه على ركبتيه المطبقتين وهو يتأمل المطلق وشكل البؤرة التي ستحتضنه."³⁷²

وعلى الرغم من انصراف ذهن عبد الله عن المحكمة، وذهوله عمّا حوله؛ لهول ما تعرض له من الضغط، والتعذيب وما عاناه من الأرق، والقلق، وقلة النوم في الزنزانة، كما يكشف السرد، والقص النفسي عن ذلك، فقد أفلح القاضي في انتزاعه من غيبوبته، لكنه لم ينجح في اختراق عالمه الخاص، وأخفق في التواصل معه، فكانت المحصلة حواراً عقيماً، لا يتحرى الحقيقة، ولا يبحث عنها.

³⁷⁰ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص 8.

³⁷¹ م.ن: ص 9.

³⁷² م.ن: ص 9.

2.3. الوظيفة التفسيرية للسرد والقص النفسي

وعلى ما في القص النفسي، والسرد من آثار نفسية، وسلوكية للتوسط الجسدي في التعبير عن السوداوية، تستكمل الآثار التلفظية في الحوار الخالص، والحوار الباطني المباشر، وغير المباشر الحر؛ فإنهما يؤمنان للقارئ معلومات عامة، تلهج بشمولية الفساد، والانحطاط في شتى مجالات الحياة، وإن كان التركيز موجهاً نحو القضاء بمؤسساته، وإطاراته ممثلة في المتخيل في صورة المحكمة، ودور القاضي، ومن يقف خلفه، وإلى جانبه في حجب العدالة عن عبد الله اليتيم، ونظرائه، ممن يعرفون السياسة القائمة، ويقاومونها.

وبهذا الصدد، يؤكد السرد على انحراف القضاء، ومطاردته الناس بغير حق، وذلك بتلفيق التهم لهم؛ لإخضاعهم، والسيطرة عليهم، حيث يتبع سرد الراوي في بناء وجهة نظره تبئيراً داخلياً (Focalisation interne)، يتبنى فيه أفكار الشخصية القصصية، ويتابع توقعاتها، ومواقفها المتشائمة:

"لم يعلق عبد الله، عرف أن التحقيق انتهى والحكم صدر قبل التهمة، وأن الرصاصة إذا أفلتت من مجبئها لن تعود. وفوق ذلك كله فإنه لم يقتلع النجوم من حضن السماء، لم يسرق نسمة أو حجراً. ولد مظلوماً وعاش مظلوماً ويموت مثخناً بالدهشة والتشنجات العصبية. خاتمة شيقة تستأصله من بؤبؤ مدينة الرذائل والأحذية المكشرة المستلقية على الأفواه.

في مدينته الزاخرة تمأ رأى وسمع. درس ولم يتعلم، ثم تعلم ولم يدرس، ييقين كلي أدرك أنه ورقة على طاولة القمار، فلته اتصال جنسيفي لحظة شبكية لم تفكر في هبوط العتمة المكسوة بالحرير والبجع، وفي الأعماق التي تشرئب منها عصي متخمة بالأنصار.³⁷³

ويتلاحم السرد، والقص النفسي؛ لإبراز تورط القاضي في اضطهاد الناس، والإشراف الشخصي على التعذيب، والاستنطاق، ومن ذلك ما حدث لعبد الله بعد اعتقاله من طرف شرطة الآداب، وتجريده من مذكراته، وكتابات، ثم حبسه، وتعذيبه تحت إشراف القاضي:

³⁷³م.ن: ص12.

الفصل الرابع: السوادوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

"برهة من الوقت مضت عليه، أحس فيها بخدر يزحف في كل أعضائه، كأن إسكافيا عنيدا يغرز إبرا في جلده. وتاق إلى الاسترخاء في بحيرة نائية لتفادي النظرات المعاتبة. غير أن ذلك لم يحدث. مثل عضات السياط كانت الأصوات تحيئه، وما فهم شيئاً. تذكر أن جمارك العواطف داهموه صباحاً، جردوه من لسانه وانتشلوا مذكرات هو الخربشات، ثم وضعوه في كيس وساقوه. جلدوه ورفسوه، استنزفوه وفي زريبة رموه. لحظتها قال:

هنا حسن الصباح

هنا تيمورلنك

هنا جنكيز خان، ماسيه، هتلر، موسوليني، والكتابة بالهراوات.³⁷⁴

على أن المقطع السردي، الذي يحمل انخراط القاضي في التعذيب، هو في أصله امتداد للمقطع المذكور سابقاً، بما فيه من قص نفسي، واسترجاع، قَطَعَهُ الراوي باستباق خارجي، ينص على حدث مستقبلي، لا يبلغه السرد عند نهاية القصة، وفيه يتكهن الراوي بنجاة عبد الله من مكيدة القاضي، وخروجه من السجن؛ ليتكفل بنشر الوعي بين الناس، والأطفال بصفة خاصة، وذلك برواية أساليب التعذيب، وفضح القمع، وأوضاع السجن، ومعاملة زبائنه المهينة في انتهاكها كرامة الإنسان، وحقوقه الأساسية:

"تلك حكاية أخرى بالنسبة إليه. سيرويها لأطفال الحارات القدرة ليكسبهم مناعة ضد الذل. سيحكي لهم كيف أن ذلك البرميل الأجوف نطنط وفأفأ ومأمأ ونبج وعوى، ثم رشه بماء ساخن بعدما لعن أمه وأم أمه وجدّه وجدّ جدّه وخالة ابنة عمّة جارتة ودين ربه وملائكتهم جاورهم..."³⁷⁵

وبهذا الاستشراق، يعدل الراوي زاوية التبئير، ويضيق عدسة الرؤية؛ ليسلطها على استمرار الحكاية خارج السجن دون أن يكون معنيا بسرد تفاصيلها، بعدما أوهمنا في استباق سالف بالنهاية المحتومة لحياة عبد الله في غياهب السجن: "...ولد مظلوما وعاش مظلوما ويموت مثخنا بالدهشة والتشنجات العصبية... حيث يتبين أن هذه الخاتمة تدل على مصير طبيعي، ومنطقي لمن يكرس حياته في النضال السياسي، والدفاع عن الحق، والحرية، وهو مصير يترتب بعد فترة تطول، أو تقصر، وقد تكون داخل السجن، أو خارجه، والأهم فيها أنها توحى بإرادة قوية لشخصية مهزومة، لكنها لا تقبل المساومة على المبادئ، ولا الاستسلام، والخضوع لسلطة مستبدة.

³⁷⁴م.ن: ص12.

³⁷⁵ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص13.

3.3. الوظيفة التقويمية للسرد

ولم يفث السرد التأكيد على صورة القاضي المشوهة، وتعقب سيرته المشوهة في خلوها من المبادئ الأخلاقية، وقيامها على الانتهازية، والميكافلية، حيث يكشف أن القاضي لم يسلك نهج القضاء، ولم يطلبه رغبة في إحياء العدل، وإنصاف المظلوم، وإنما اتخذه مطية؛ للظفر بكرسي يحيطه بالنفوذ، والحصانة، ويحؤول له تصفية الخصوم، والانتقام ممن يرفض الانصياع له، ولو كانوا من رفاق الدراسة كحاله مع صديقه، ورفيقه في الدراسة عبد الله:

"..صديقي؟ مصطلح قديم طفا على لسانه. نسي تماماً أنهما درسا معا قبل أن يدخل صديقه القاضي أحد المستوصفات المختصة في مداواة الشواذ. كان مغفلاً ممتازاً يحلم بكرسي في المريخ أو زحل. وعادة ما لا يفرق بين الصاد والسين والشين، بين الرء والغين، بين الثعلب والبقرة. كل دابة لها ذيل فهي بقرة لا بد... والوقت ابن بغل. نافق وكذب وانتهمز. تحصل على بطاقة سحرية. ضبطه البوليس وماسحو الأحذية والحشاشون والسكرارى، فأختمهم كلاماً وأوامر وخرج إلى الدنيا من ثقب إبرة."³⁷⁶

وفي هذا المقطع يرسم الراوي لقارته مُشاكلة دلالية (Isotopie significative) بين لغة مشوهة، لا تفرق بين عدد من الأصوات، فتمسح بعضها إلى البعض الآخر مفرزة ألفاظاً غير عقلية - لا معنى لها، ولا موقع إلا خارج اللغة، والاصطلاح - وسيرة نزقة، نرجسية الهوى، والمنزع، ذرائعية الوجهة والغاية، لا تفرق بين الصديق، والعدو، ولا تميز بين عمل صالح، وآخر سيء، لا مبادئ أو معايير - أيا كانت طبيعتها - تحكمها، بل إن معيارها الأوحده يصب في تحقيق المنفعة الفردية، أو الفتوية دون غيرها، وإرضاء غرور النفس وأهوائها.

وهذا المظهر الممسوخ، والسلوك المنحرف للقاضي ليسا مظهرين معزولين داخل المجتمع في العالم المتخيل، بل هما محصلة معطيات واقعية، لحتمية اجتماعية مزدوجة، ذات بعدين: الصبغة التاريخية للموضوع المدرك - غياب العدالة الاجتماعية في ظل دولة وطنية قائمة على التفرد بالحكم، والقمع السياسي - والصبغة التاريخية للشخصية المدركة، كون عبد الله شخصية مثقفة، ومعارضة، تطالب بالحرية الفردية، وحقوق الإنسان الأساسية في الحياة.

³⁷⁶م.ن: ص 15-16.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

وفي إطار نظرية المعرفة الموسومة بالتعارض بين الفعل، والانفعال، تتخذ شخصية عبد الله لنفسها دور الذات المنفعلة التابعة، ويتخذ المجتمع في الوقت نفسه الاضطلاع بمهمة الذات الفاعلة³⁷⁷، والمجتمع ممثّل هنا من طرف القاضي، وأعوانه، ومن يؤازرهم من أصحاب السلطة السياسية، على الرغم من كونهم هم أيضاً أفراداً مثل الذات المنفعلة، لكنهم لا يتصرفون بشكل واعٍ مستقل كعبد الله، ومن ثمة يتحول التكامل بينهم إلى ذاتٍ جماعية مؤثرة.

والتباين بين عبد الله، ومحيطه الاجتماعي - بحسب النظرية السابقة - يعطي فكرة عن مقدار الشرح الموجود في الحياة الاجتماعية، وهو شرح يختلف في عمقه، ومداه من عصر إلى آخر، لكنه - بصفة عامة - صدع شامل، يشكل قاسماً مشتركاً للوجود الإنساني في أشكاله التاريخية من الماضي إلى الحاضر "فوجود المجتمع كان دائماً إما قائماً على القمع الخالص، وإما المحصلة الميكانيكية العمياء للعب قوى متناحرة، ولم يكن أبداً، على كل حال، نتاج العفوية الواعية لأفراد أحرار."³⁷⁸

ولطالما اتخذت الأنظمة غير الديمقراطية أمثال القاضي الذي يضطهد عبد الله اليتيم وسائط، وجعلتهم أدوات قمع، وتنكيل، مستغلة في ذلك أطماعهم، وجريهم وراء نزواتهم، وأهوائهم؛ لتجسيد إرادتها العمياء غير الواعية في إخضاع المعارضة، وإحداث أثر ملموس فيها (إغراء، كبت الحريات، متابعات قضائية، تعذيب، سجن...)، أما شخصية عبد الله اليتيم فهي في تعبيرها عن الفرد المنفعل ترمز إلى صوت الضمير الاجتماعي الحي في اتسامه بالوعي، والتجريد، على الرغم من تعرضه المستمر إلى العزلة، والاختناق.

4. الوصف

لم يحظ الوصف بتلك المنزلة الرفيعة التي تبوأها السرد في التراث النقدي القديم، سواء أكان عربياً أم غربياً، فالبلاغة العربية لم تحرص على استقصاء خصائصه، وعلاقاته بالأجناس الأدبية المعروفة، ولم يترتب على دراسته نظرية نقدية، أو تصور شامل، وعلى مدار الفترة الممتدة من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين قوبل بالرفض في الدراسات الغربية من قبل لغويين، ونقاد منهم "مارمونتال"

³⁷⁷ انظر: ماكس هوركهايمر: النظرية التقليدية والنظرية النقدية، ترجمة مصطفى الناي، ط1، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص20-21.

³⁷⁸ م.ن: ص21.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

(Marmontel)، و"لوكاتش" (Luckacs)، و"فاليري" (Valéry)، حيث عزا "جون ماري أدام" (J.M.Adam) ذلك الرفض إلى عوامل أربعة هي:

– شبهه – أي الوصف – بالتعريف (Définition) فهو مشوب بالنقص، وغياب الدقة في محاولته نسخ العالم.

– نقصه في توسله باللغة للإيهام بالتماثل، والمطابقة بين الكلمات والأشياء.

– الفوضى التي تسوده، وغياب بنية واضحة، يتبعها القارئ؛ لتمييزه.

– خضوعه إلى الصيغ الجاهزة، والتراكيب الجامدة، والقوالب المستهلكة التي حوّلتها إلى مجرد زينة

باهتة.³⁷⁹

1.4. أهمية الوصف وخصائصه

وعلى الرغم مما رافق الوصف من إجحاف، وسوء تقدير، فإنه يجب الاعتراف، كما يرى "ألانروب - غرييه" (Alain Robbe-Grillet) – بأن كبرى الروايات الفرنسية في القرن التاسع عشر، وعلى رأسها روايات "بلزاك" (Balzac)، هي روايات حافلة بوصف المنازل، والأثاث، والألبسة، فضلاً عن الوجوه، والأجساد، وتستهدف هذه الأوصاف تقديم العالم الروائي المتخيل إلى القارئ بشكل مرئي، فالأمر يتعلق بإقامة ديكور (Décor)، وتحديد إطار للحدث، وتقديم المظهر الفيزيائي للأبطال الروائيين.

ويذهب "روب- غرييه" إلى أن التشخيص، بالوصف الدقيق، من شأنه تأسيس عالم ثابت، وأكد، يُهتدى بمرجعياته، ويضمن بمشاهدته العالم الواقعي أصالة الأحداث، والأقوال، والحركات التي يفاجئ بها الروائي قارئه، فالعالم الروائي يعيش حياة النموذج الذي اشتق منه، والديكور المعروض يمنح صورة للإنسان في فقره، وغناه، وسائر أوضاعه من خلال المسكن، والأثاث، ومن ثمة، لم يعد للوصف دور الاكتفاء بالتعريف، كما أثر عنه في الاستخدامات التقليدية، بل غدا لدوره في الرواية الحديثة مفعولاً هداماً، يشوش على رسم الأشياء، ويجعلها غير مفهومة، وقد يعمل على إزالتها تماماً...³⁸⁰.

وفي تمييز حديث، يتبع نظرية المحاكاة، لم يتطرق إليه "أفلاطون" (Platon)، و"أرسطو" (Aristote)، يتحدث "جينيت" (Genette) عن المقابلة بين السرد – بمفهومه الخاص المرتبط بالحدث – والوصف،

³⁷⁹ انظر: محمد نجيب العمامي: الوصف في النص السرد، ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس، 2010، ص14-16.

³⁸⁰ Alain Robbe-Grillet: Pour un nouveau roman, Editions Minuit, Paris, 1963, pp 158-160.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

ويلج على ضرورة إقامة حدود فاصلة بينهما في صلب كل حكاية (Récit/Diégésis)، وهذا الفصل الداخلي بين الوصف، والسرد هو استكمال لتمييز سابق، رسّم فيه أرسطو الحدود الخارجية بين الحكاية (Diégésis)، والمحاكاة البسيطة، أو العرض المباشر (Mimésis)، حيث يتكفل الممثلون بأداء أدوارهم على المسرح أمام الجمهور.

والثنائية (السرد/الوصف) توحى بنوع من الندية بينهما، يتعين - على الأقل - في مستوى المحاكاة المنوط بكل منهما، ف"كل حكاية تضم - فعلاً مهما ارتبطت حميمياً وبمقادير متغيرة - من جهة أولى تمثيلات للحركات، والأحداث، تمثل السرد (Narration) كتسمية خاصة، ومن جهة أخرى، تضم تمثيلات (Représentations) للأشياء، أو الشخصيات، تشكل ما يطلق عليه في الحاضر تسمية الوصف".³⁸¹ وفي قصة "خطيئة عبد الله اليتيم"، تبرز ندية الوصف للسرد من خلال الدور الذي يتبوأه، والخدمات التي ما انفك يقدمها للقص النفسي الكدر - بما يتخلله من عناصر سردية، وحوارية مباشرة، وغير مباشرة - لذلك، وعلى الرغم من قلة المقاطع الوصفية، وقصرها، فما من نسيج سردي آخر، توكل له مهمة، أو يفتح الطريق؛ لإنجاز وظيفة معينة؛ إلا وللوصف إسهام في ذلك، أو تنمة تستكمل الدور، وتستوفيه.

ويغلب على الوصف في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم" كونه من النمط المركب، وقد اكتسب تعقيده، "إما بفضل الانتقال من الموصوف إلى أجزائه ومكوناته، أو بالانتقال إلى المحيط الضام لهذا الموصوف أو المضموم ضمنه، ويعني ذلك أننا نواجه هذا النمط حين نكون أمام الصيغة التالية [(م) + (1م) + (2م) + (3م)]".³⁸²

ويلاحظ أيضاً أن الوصف في علاقته بأنسجة القصة، والموصوفات الحاضرة فيها، يخلف وجهات نظر متنوعة، يعمل الراوي على بلورتها، وتنميتها شيئاً فشيئاً، تتراوح بين الحداد، والسوداوية، والسخرية. ففي بداية القصة، عندما كان الحوار يرسم الخطوط الأولى لشخصية القاضي، انطلاقاً من لغته المشوهة، وكان القص النفسي يستخلص المشاعر، والانفعالات الأولى، كما استشعرها عبد الله عند إحضاره إلى المحكمة؛ لم يفت الوصف أن يستبق الأوضاع، ويسارع إلى التمهيد للحدث القادم، وطبيعته النوعية ذات الأثر الحاسم على المجتمع، وهو تمهيد "بفضله يخلق جوّاً مناسباً للحدث"³⁸³، ويلمح إلى

³⁸¹ Gérard Genette: FiguresII, Editions Seuil, Paris, 1969, p 56.

³⁸² عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف، بيروت/الجزائر، 2009، ص 49-50.

³⁸³ م.ن: ص 59.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

المستقبل، ويكاد ينبئ بمصير عبد الله، وقدره المحتوم: "...بدا له قصر العدالة قصراً حقيقياً، عالماً انتفى منه اليقين..."³⁸⁴

فالمضمرة الدلالية الكامنة في العلاقات اللغوية، ووظائفها النحوية تشي بالكثير من التغيرات، التي مست فضاء الحدث في جوهره، ودوره الاجتماعي، إذ عندما يتحول قصر العدالة إلى قصر حقيقي، فهذا معناه الإيحاء بانتقال ملكيته من عامة الشعب إلى بعض الأفراد النافذين، وتبعيته لسلطة قائمة، تدير شؤونها وفق أهوائها، ومصالحها، فأضحى عالماً بلا يقين، لا يسترد حقاً ضائعاً، ولا يرد مظلمة مدبرة، كما دبرت لعبد الله اليتيم

وهذا الوصف المتخلل للأنسجة الأخرى، يكتسب صبغة تحكّمية لاذعة، إذا سلطه الراوي على شخصية القاضي، وأعوانه من زبانية السجن، ويأتي عمل الوصف في هذه الحالات داعماً قوياً لوظائف السرد، والحوار، ومعقفاً فعالاً لوجهة النظر الساخرة، التي يمتلك القسط الأوفر منها؛ لما يزرخ به من طاقات العرض، والتمثيل الفيزيائي للأشياء، والمظاهر الجسمية للشخصيات، ومن ذلك أن الوصف يوسع عمل الحوار المركز على السخرية من تلفظ القاضي، وعيوبه الكلامية؛ ليشمل المظهرين التلفظي، والجسمي معاً، وما يندرج تحتها من تشوهات معيبة، تسيء إلى صورة الشخصية، وتشكك في مركزها الاجتماعي، وطبيعتها الإنسانية السوية:

"— إذن لماذا دخلت إلى داغها [دارها]؟ استرسل القاضي.

— من؟

— صاحبة الغسالة [الرسالة]

كان جاحظ البطن ناتئ الخدين، ينصب المبتدأ ويجر الخبر، يرفع المفعول به ويجمع الأسماء بطريقة خاصة جداً: إنه من الكاذبون، كان مع اثنان في حديقات وكان شعره مجعد...

وفوق ذلك يصر على بتر الكلمات، فتأتي الجمل مثل قطع غيار متناثرة رست في الفم وراحت تخرج بلا إذن لتسقط على مكتبه الفخم محدثة رنيناً غير مقبول. حتى الراية الصغيرة الملونة تتأمله وتتألم.³⁸⁵

ومن كانت هذه أوصافه، ومظاهر المحسوسة، فكيف لا تحترقه الأعين بالنظر، مولدة في النفس دوافع الضحك، والفكاهة من المشهد الكاريكاتوري المرسوم للقاضي، وكيف لا يصدّم الأذن نشوز

³⁸⁴ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص7.

³⁸⁵ م.ن: ص16.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

الأصوات، وهي تلتقط ألفاظاً غريبة، وتراكيباً أمهكها اللحن، والتقطع، فما عادت الأذهان قادرة على استيعابها، إلا بإعادة فك شفرتها (Redécodage)، والعودة إلى معيار اللغة مراراً، وتكراراً؛ لتحديد الخرق اللغوي الناتج، وهو انزياح غير مقبول، فلا يُصلح إلا بعد تحديد موقعه من القاعدة، وردّه في كل مرة إليها، وهو شيء يرهق الأذن، والذهن لخلوّه من الجمال، والمتعة.

وعلى ما في المقطع الوصفي السابق من تهكم، واستخفاف بشخصية القاضي، يرشحان من وجهة نظر الراوي، وهي تنامي متبينة أفكار عبد الله، ومواقفه؛ فإنها في عمقها، تعبر عن سخرية مرّة، تترك غصصاً في الحلق، وتحز في النفس حدّ الوجع، وهي تعاین التناقض الصارخ بين شخصية قاض ممسوخة صوتاً، وصورة، والمركز الاجتماعي الذي يحتله، بما يصاحبه من مظهر دالٍ على الفخفخة، والديكور الفاخر من أثاث، ومكتب فخم، يبعث على الهيبة، والرغبة.

إنها مفارقة مؤسفة تعبر عن اتساع الصدع، والهوة بين أفراد المجتمع، ومنطق سلطة، لا هم لها إلا إذلال الناس، وإخضاعهم، وإقامة الحواجز بينها، وبينهم، وذلك بوضع الرجل غير المناسب في الموضع ذي الشأن الخطير كمنصب القاضي، وهو يُتخذ وسيلة من طرف شخصية معوقة، وحاقدة؛ لعزل الجماهير، وإخضاعها للسياسة القائمة في المتخيل، ولا عجب بعد ذلك أن يختتم المقطع الوصفي السابق بتلك الاستعارة المشخصة ذات التعويض الدلالي (-حي)/(+حي)³⁸⁶: حتى الراية الصغيرة الملونة تتأمله وتتألم.

وفي هذه الاستعارة، صار للعلم الوطني حواس الإنسان، ومشاعره، وإدراكه للعالم، ويلاحظ أنها صورة مركبة، حيث تحتزن الاستعارة المشخصة في داخلها صورة دلالية أخرى، قوامها المجاورة، تمثلها الكناية عن موصوف، وهي كناية رمزية، ينوب فيها العلم الوطني عن الدولة بمؤسساتها، وشعبها، ومقوماتها التاريخية، والثقافية، ووحدة تراثها، وفي القصة لم يجرّ تحديد دولة بعينها، وإن كانت خصوصية اللهجة، التي نطق بها عبد الله ترشح الجزائر فضاءاً للحكاية، ومع ذلك تفتح القصة على الدول العربية، في الغالب أيضاً، فشعوبها سواسية في مكابدة جور القضاء، وغياب استقلاليتها عن الأنظمة الحاكمة.

³⁸⁶ انظر: هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص 84.

2.4. الوصف وإنتاج المعنى

واللافت أن تحليل المقاطع، والأنسجة السردية - على تنوعها - قد يستشف منها القارئ دلالات جزئية، تختلف في طبيعتها، ومرجعيتها، وعلاقتها النوعية بالأحداث، والشخصيات، لكنها دلالات مروعة، سرعان ما تلتف بالقارئ مرتدة إلى دلالة محورية، هي في نهاية المطاف دلالة قريبة، أو مشكلة لمغزى سياسي عام، يترجمه افتقاد مفهوم الدولة المنظمة، وغياب مؤسساتها، كما يدل على ذلك تردي القضاء، وتسليطه على المعارضين؛ لاضطهادهم، وتخويف الناس من ورائهم.

وهذا المغزى السياسي هو واحد من المدلولات الخارجية المتعلقة بطرائق مراقبة المعنى، ومراحله عند السعيد بوطاجين، إذ يرتبط بنقطة التطبيق على المستويات الاجتماعية، والسياسية، وغيرها، ومن ثمة، فهو مدلول خارجي، يتصف بالآلية في التطبيق، وي طرح جملة من الصعوبات، يطلق عليها "بنفنيست" (Emile Benveniste) تسمية "إشكالية تعيين المعنى في الخطاب" (Problème de désignation du sens)؛ لأنها تخص مرحلة ثانية من القراءة، تعقب مرحلة تركيب الدوال، وضبط المدلولات (Constitution du signifiant et réglage du signifié)، وتتجلى ظلالاً لطبقته، التي نظمها الكاتب باعتماد تصاميم مختلفة، كما ينظر إلى ذلك "كلود أوليي" (Claude Ollier).³⁸⁷

ولكون المرحلة الثانية من القراءة - إشكالية تعيين المعنى - تقيم دعائمها على أسس مرحلة أولى - تركيب الدوال وضبط المدلولات - فإن عملية استخلاص الدلالات الجزئية، من المرحلة الأولى؛ للشروع في إخضاعها للتكامل، والدخول في مرحلة تعيين دلالة كلية، ليست عملية سهلة المنال، كما يبدو الأمر لأول وهلة، بل إن الخطاب السردى - والنص عموماً - يفرض صعوبة أخرى، مردّها طبيعته المعقدة، ويحتاج إلى نحو آخر في تحليل تشكيلات الخطاب بالمؤلفة من متواليات من المقاطع، والسلاسل الجمالية، تختلف عن مفهوم الجملة المفردة، التي تكتفي اللسانيات عادة بحدودها.

وفي هذا الشأن، أقرّت الجملة وحدة أساسية للخطاب، وجزءاً منه، على الرغم من اعتراف "بنفنيست" (Benveniste) بأنها وحدة كاملة، لها دلالتها الخاصة، ومرجعيتها في الوقت نفسه، وتبعا لذلك فهي وحدة صغرى إلى جوار وحدات كثيرة مناظرة لها، تشكل جميعاً الوحدة الكبرى

³⁸⁷ Michel butor et al: Nouveau roman, hier et aujourd'hui: pratique, Tome II, Union Générale d'Editeur, Paris, 1972, pp 343-344.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

للخطاب؛ لذلك يقترح "بنفنيست" استخدام الجهة (Modalité) التي ترتبط بها الجمل: تقريرية - تصريحية- أو استفهامية، أو طلبية؛ لدراسة الخطاب، وتحليل أشكال التواصل فيه، "فالجهات الثلاث المذكورة لا تعمل إلا على انعكاس السلوكات الأساسية الثلاث للإنسان المتكلم والمؤثر بالخطاب على محدّته (...). إنها الوظائف الثلاث البين-إنسانية (Inter-humaine) التي تنطبع في الجهات الثلاث لوحدة الجملة، كل واحدة منها توافق وضعية معينة للمتكلم."³⁸⁸

ولئن كانت القراءة بمراحلها ترقى إلى مستوى الرحلة الشاقة - والمتعة أيضاً - والتجربة العسيرة للقارئ، وهو يخوض غمار الخطاب السردى، محاولاً جني خلاصته الدلالية، فمن الضروري الانتباه إلى أن علاقة القارئ بالنص الأدبي لا يمكنها أن تتحرك لبناء الدلالة إلا بموازاة علاقة أخرى، لا تقل عنها أهمية، ألا وهي علاقة النص بالواقع الموضوعي الخارجي، أي صلته بالعالم المتحدث عنه، والمجتمع المشار إليه، بكل مقوماته الإنسانية، والثقافية، والسياسية.

وإحدى هاتين العلاقتين تستلزم الأخرى، وتطلب استحضارها للاهتمام بها، والاستعانة بالمرجعيات المكونة لها، إذ لا يمكن الحديث عن ربط العلاقة بين النص وعناصر السياق الخارجي دون أن يكون مجال تحركنا وثيق الصلة بالتأويل، والتفسير، أي إعطاء مدلول ما للنص بالنسبة إلى المرحلة التاريخية التي نعيشها الآن أو تفسير بعض مظاهره بالاستفادة من المعطيات الثقافية، والبيئية والحضارية لهذه المرحلة"³⁸⁹

وها قد أظهر استقصاء الأنسجة السردية في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم" اتجاه الدلالة إلى معنى عام، يدور حول فساد القضاء، وتبعيته لسياسة قمعية، وهو معنى ينبع من التحليل الداخلي للنص - وإن كان ذلك بشكل اجتزائي - يكاد يتطابق مع السياق الخارجي لكثير من الدول العربية، حيث تضعف مؤسسة القضاء، وتنحسر استقلاليتها كثيراً، وتدفع المعارضين، ومن ينشد الحرية، والعدل إلى فقدان الأمل فيهما، والوقوع - بدافع اليأس - في دوامة السوداوية، والشعور بالاغتراب، ذلك ما يساور عبد الله من أفكار، وهو يجذّب نفسه في حوار باطني، وقد عقدت الدهشة لسانه من المحاكمة المجانية، فما عاد قادراً على الجدل، والتحليل؛ للدفاع عن نفسه:

³⁸⁸ Emile Benveniste: Problèmes de linguistique générale, Tome I, Editions Cérès, Tunis, 1995, p131.

³⁸⁹ حميد حمداني: القصة القصيرة في العالم العربي، ط1، مطبعة أنفو-برانت، فاس، 2015، ص306.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

"إن المسرحية في أمس الحاجة إلى بطل شرير داهية. إنه أنت. أتريد إخلاء المحاكم من القضاة والمحامين وإحالتهم على التقاعد الاضطراري؟ المنطق يقول يجب أن يعملوا. إذن لا بد من مجرمين أبرياء (...). اعترف فقط اعترف. ما يضيرك إذا سُجنت؟ أو أعدمت؟ ثراؤك؟ أحزانك المرحة؟ الثكنة الكبيرة التي تحيا فيها ويسمونها الوطن العربي؟ قه. قه. قه. قهتأكد أن قطرات دمك تلتخ ثيابهم، وبأنك تتحشج في بطونهم المتحضرة جداً، شاخت البلاد وشخت - كانت حية فتية- وكان قلبها ينبض." ³⁹⁰

وهذا المقطع يعطي صورة نموذجية لحضور الجهات جميعاً، وتجاوزها؛ لتحقيق المقاصد التواصلية، فهناك معلومات عن واقع المحاكمة، وطبيعتها، وظروفها، وموقع الشخصية فيها (جهة تقريرية، أو تصريحية)، ومطلب للشخصية تعبر فيه عن استسلامها، واضطرابها إلى الرضوخ للأمر الواقع، وترك المرافعة، وعدم التماس البراءة؛ لأن ذلك بلا جدوى: (اعترف: جهة طلبية)، وثمة أيضاً تساؤلات تثيرها الشخصية عن جدوى مقاومتها، وقيمتها الإنسانية، سواء أكانت بريئة حقاً، أم مذنبية، في وطن فقد مقومات العدالة، والحياة الاجتماعية، وتساوى فيه الحق، والباطل، وتقلصت الأعمار من المعاناة، فشاخت النفوس قبل أوانها، وتقلصت البلدان على اتساعها، فبدا الوطن العربي ثكنة كبيرة، لا صوت فيها إلا للقوة، والنفوذ: (جهة استفهامية).

تلك هي أشكال التواصل في جمل الحوار الباطني السابق، وهي تركز على الصور البلاغية؛ للارتقاء في سلم الشعرية، وتستخدم منها الصور الدلالية ³⁹¹ بصفة خاصة:

1 - صور الزيادة (Adition): وهي صورة واحدة، يمثلها الحشو (Pléonasme)، كإرادة تعريف شيء بتكرار لفظه: اعترف. فقط اعترف.

2 - صور النقص (Soustraction): ثلاث صور للطباق، والطباق المركب المقلوب (Oxymore)، ومعناها إنباع كلمة بأخرى، تناقضها، فتتفي إحداها الأخرى:

إن المسرحية بحاجة إلى بطل شرير داهية.

إذن لا بد من مجرمين أبرياء.

ما يضيرك إذا سُجنت أو أعدمت؟ ثراؤك؟ أحزانك المرحة؟

³⁹⁰ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص 17.

³⁹¹ انظر: هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 80-81.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

3 - استعارات تجاوب الحواس (Métaphores de Synesthésie)، ومنها استعارة التنقيص، أو الاختزال (Métaphore de Méiotique)، تعويضها الدلالي (+ كبير)/(- كبير)، ومثالها:

الثكنة الكبيرة التي نحيا فيها ويسمونها الوطن العربي

(- كبير) _____ (+ كبير)

4 - استعارة ساخرة بالتظاهر (غير مباشرة)، تعويضها الدلالي (- موجب)/(+ موجب):

تأكد أن قطرات دمك تلتخ ثيابهم، وبأنك تتحشرج في بطونهم المتحضرة جداً.

وقد استخدم الراوي (المتحضرة جداً) بدل (غير المتحضرة)؛ ليتظاهر بعدم السخرية؛ لأن استعارة أكل لحوم البشر، من الشعوب البدائية أو الحيوانات المفترسة، عمل يتنافى، ومقتضيات التحضر، والرقى في النظام الغذائي بالضرورة (وبأنك تتحشرج في بطونهم).

ومثل هذه الصور الدلالية، وفي مقدمتها صور الزيادة، والنقص، واستعارات تجاوب الحواس، مألوفة الحضور في قصص السعيد بوطاجين على امتداد المجموعات القصصية الخمس، التي شملها البحث، وهي تغطي أحياناً على خطاب السرد، وتعرقل وصول الدلالات المباشرة إلى القارئ، بما تخلّفه من ظلال، وإيحاءات، وهي في هذا الموضع من الحوار الباطني، تحمل حرقه الحزن المتأجج بفعل الصراع النفسي بين قبول الرضوخ لحكم جائر، والدافع الغريزي إلى المقاومة، وتعرب عن مقدار الصدمة النفسية التي تلقاها عبد الله، فزادت في انفعالاته السلبية، وعمّقت جراحه القديمة، وشعوره بالاغتراب، والعزلة. وهذه الصدمة تكافئ حجم العنف الجسدي، واللفظي الذي سُلب عليه، كما يظهره الاستدكار المبين لاعتقاله، وطريقة تعذيبه بإشراف القاضي، ورجاله، فكان الوصف المذلل للاستدكار في كل حدث منقول يرصد تمثيلات للمشاركين، وظفت فيها الاستعارة، والسخرية أيضاً، وكان نصيب القاضي تمثيلاً بالاستعارة المشيئة (Métaphore de reification)، حيث حوّل الراوي مرة إلى شيء للاستعمال البشري (برميل أجوف)، ومرات أنزله إلى مرتبة الحيوان (كلب، ذئب...)، وفي أحسن الحالات شبهه بالمرأة الحامل: (ضرب من الاستعارات المرتبطة بالجنس (+مذكر)/(+مؤنث))، كما توضحه الأمثلة الآتية:

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

"...سيحكي لهم كيف أن ذلك البرميل الأجوف نطنط وفأفأ وتأتأ ومأمأ ونبح وعوى... كان بدينا لا يختلف عن امرأة حامل في شهرها التاسع...ظن أن ذلك البرميل الأجوف سيلد اللحظة في القبو الضيق، حيث رائحة البكاء، والبول، والأثأت."³⁹²

أما زبانية السجن، فقد شيبهم الوصف إلى قطع جليدية جامدة؛ للإيجاء ببرودة أعصابهم، وخلوهم من عواطف الرحمة، وهم يتفننون في ألوان التعذيب، وإلحاق الأذى بالسجناء، وإذا حدث للوصف، واحتفظ للزبانية بآدميتهم، فإنه يميل إلى السخرية غير المباشرة تتجاوز الحواس - والتظاهر بمدحهم، مع التلميح إلى استخفافهم بمبادئ الدين، وفساد طبعمهم، وخروجهم عن مقتضيات العمل، والمواطنة الحقّة؛ ليختزلهم في استعارة للتنقيص، تجعل منهم مجرد أعداد كبيرة من الأقدام - الأفخاذ - المسخرة للعنف، والاعتداء:

"كانوا مثل كتل من الصقيع تحدف بالخلق والنعيم، قدّيسين شدادا سافلين بالفطرة، ومواطنين من الدرجة الأولى، إلى الكسل والنزوات الفظة والظلام يحجون، ثروة هائلة من الأفخاذ الزاخرة ركلا وشدوذا"³⁹³

ويستكمل الوصف وظائفه الحيوية الداعمة للأنسجة الأخرى، فيضيف تلك المشاهد المأساوية ذات الصبغة الجنائزية- إن جاز التعبير - وهي تضيئي أجواء الموت، والتأبين على فضاء الحكاية، والشخصيات التي تعمره، فإذا بالمحكمة قطعة من مقبرة ساكنة، يلفها صمت قاتل، و كأن الحاضرين فيها أموات انكشفت عنهم الأجداث، فمكتثوا فيها ينتظرون الحساب:

"داخل القاعة ظل الحاضرون جامدين. رؤوسهم شاخصة فوقها طير أبابيل ترميهم بمذلات كثيرة. الكل يترقب ماذا سيأتي. بدوا مكتفين سجناء مقهورين، كأنهم خرجوا من قبورهم بعد عذاب أليم، كل واحد يبني فناءه بقناعة عجيبة.

كم كان المشهد غير رائق جدا، كأن الجميع متهمون: الصنفصافة والدالية، الرضيع والموجة، الموتى وأشعة الأسى المتقوغة في إحدى الزوايا المجددة."³⁹⁴

ويتكرر المشهد نفسه باقتضاب في سياق حوار متشنج، أمر فيه القاضي عبد الله بعدم التعليق على لغته - لغة القاضي - المشوّهة:

³⁹² السعيد بوطاجين: م.س، ص13.

³⁹³ م.ن: ص13.

³⁹⁴ م.ن: ص11.

"- شمت، شكوت [صمت سكوت]

أصبحت القاعة كتلة صمت، تابوتا محفوا بالجنازات." 395

ويصور الوصفُ عبد الله في حالة من العزلة، والغياب عن الوعي، سارحاً بتأملاته، وهو أجسه، وذكرياته التعيسة، وحياته البوهيمية المنصرفة إلى التردد على حانات رخيصة؛ يمدد فيها الغياب، والنسيان، ويتعرض إلى ملاحظات المخبرين، وشرطة الآداب:

"بدت عيناه كعيني طائر وحيد أرقٍ سكران. بضع ييراتٍ كانت قوته اليومية: جرعة فقيرة وأخرى فقيرة في حانات محتشمة مكشورة... ثم الملاحظات المجانية." 396

وفي آخر حلقة للوصف، أردفها كلام للقاضي، يصمُّ الآذان بنشوزه، تنجلي خيوط المؤامرة على عبد الله، بإقصاء محاميه من الجلسة، ويبين الوصف عدائية الوسط المحاصر لعبد الله بكل شخصياته: القاضي والكاتبة، وكل الحاضرين الذين لم يكونوا سوى أنصار للقاضين، وحاكمه، وقد تأتَّى للوصف أن يجمع بين عناصر الحكاية ليُنْفِذَ سخريته غير المباشرة إلى عمق المفارقة الفجّة، وبشاعة التناقض الصارخ بين مظهر القاضي القمي، وخرقه مبادئ العدل، وحقوق الإنسان من جهة، ومظهر الإنسان المتهم المعزول، وهو مجرد من الدفاع عن نفسه، لا يرى فائدة في إبداء أي رد فعل خارجي على الإدانة في فضاء، يعج مظهره بكل قيم الفخامة، والوجاهة، بما يحتفظ به في خلفيته من مرجعيات دينية، واجتماعية، تمنحه الهيبة، والقداسة من جهة أخرى:

"جال الحاضرون بنظراتهم في القاعة الكبيرة، أبصروا الكاتبة والقاضي الذي لا يختلف عن فيل أصلع شاسع متكئ على كرسي عريض أنيق براق. هنا وهناك تألقت آيات بينات وشعارات تمجد الحق والعدل والسلطان الذي لا تخفاه خافية. أما المتهم فلم يحرك ساكناً." 397

395 م.ن: ص 17.

396 م.ن: ص 19.

397 م.ن: ص 20.

5. منزلقات السوداوية وإكراهات السلطة

ولئن بدت الشخصية الرئيسة سلبية، في كثير من قصص السعيد بوطاجين، وهي كذلك في نظر صنف من القراء، يقيّمها من الظاهر، ويحاكمها بالعودة إلى سلوكياتها الخارجية، فيرى فيها نشاطات غير معتادة، غريبة، أو مريبة أحياناً، أو توصف بأنها غير مقبولة اجتماعياً؛ فلأنها ببساطة شخصيات مقهورة، محطّمة، ومغمورة، يتبنّاها الكاتب، ويدافع عنها، ويقف إلى جانبها ضدّ واقع محتمل، يناظر واقعا معيشياً، تشيئات فيه الحياة الاجتماعية، وتراجعت مبادئه، فاخترلت في علاقات آلية باردة، لا تتجاوز القشرة الخارجية للوجود الإنساني، واصطبغت النشاطات الاجتماعية بالتفاهة، والتوجه نحو الموالاة المطلقة لسلطة، تتكرر إخفاقاتها في التماس سياسة رشيدة، تمنح الفرصة للوجود الفردي في ظل الوجود الجماعي، مثلما تمكّن للمجتمع في الوجود الذاتي للفرد، إذ إن "مهمة السياسة وغايتها تتمثل في ضمان الحياة بالمعنى الواسع للكلمة. إنها تمكّن الفرد من متابعة أهدافه بكل هدوء وسلام، بمعنى دون أن يكون منزعجاً من السياسة."³⁹⁸

1.5. السوداوية وعنف السلطة

وتبعاً للتساؤل عن سلبية الشخصيات، وعدم سعيها إلى تغيير الواقع الاجتماعي، ومبادرتها إلى تحسين مصيرها، ينشطر الجواب إلى شقين تبعاً للأسباب العائدة إلى العلاقات المعقدة للثنائية (الفرد/المجتمع).

وفي حالة عبد الله اليتيم، فإن أسباب الذاتية ترتبط باستعداداته القوية للتعرض إلى السوداوية، وهي تبدو مرتفعة، تعززها مواضيع فقدٍ حميمة، بدأت باليتيم - موت الأب - وانتهت بضياح قيمة معنوية، تمثلها العدالة، والحرية، ومجاهمة القضاء، وتتطور إلى الإحساس بفقد الوطن.

وقد بلغت السوداوية بعبد الله مرحلتها الأخيرة، فمن الحزن، والألم، إلى العزلة عن العالم، ومن الأخيرة، بلغت مرحلة توجيه اللوم إلى الذات، والانتقاص منها، لكنّ عبد الله لم يُقدّم على الانتحار،

³⁹⁸ حنة أرندت: ما السياسة؟، ترجمة زهير الخويلدي، وسلمى بالحاج مبروك، ط1، منشورات الاختلاف/منشورات ضفاف/دار الأمان، الجزائر/بيروت/الرباط، 2014، ص34.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

ولعلَّه نجح في التعايش مع سوداويته، وفتح منفذاً إلى التسامي بلجوئه إلى الكتابة، وتبادل الرسائل مع إحدى الصديقات، فأبقى على هامش ضيق من التواصل الاجتماعي، يربطه ببعض المقربين، أو يوفر له الحد الأدنى من ضروريات الحياة، وأنشطتها - من ذلك الاسترجاع الذي يخبر فيه الراوي المروي له بأن عبد الله سينقل قصته إلى أطفال الأحياء الفقيرة لتوعيتهم - وفي هذا إجابة للقارئ عن سر السلبية الظاهرة في سلوك عبد الله أمام القاضي، إذ يتبين أنها ليست شاملة، وأنها انتقائية مرتبطة بالوعي، وموجَّهة إلى كل الأفراد، والهيئات، ممن تلوث أفكارهم، ومبادئهم، وأعمالهم، وهي في ذلك تستثني أصحاب الوعي، والنشء الصاعد، الصالح لنشر الوعي قبل أن تستقطبه السلطة بمخططاتها، وبرامجها الرسمية، فتؤثر فيه بالإغراء حيناً، وبالغف حيناً آخر.

ولأن السلطة مفهوم علائقي؛ يجمع بين المتعاليات (دين، ثقافة...)، والجوهر (الناس، الأشياء)، ويدمج العنف كآثار، يطبقها على الأفراد، فإن "السلطة لا توجد إلا لتجعل هذه المصطلحات في علاقة. بطبيعة الحال، هناك بعد غير متكافئ في السلطة بالنظر إلى أن هذه الأخيرة تستهدف الخضوع للأمر." 399

ويدرك عبد الله بحسِّه المعارض، ووعيه السياسي مكر السلطة، وخبثها في استدراج الأفراد، والإيقاع بهم، واختيار القوة، والظرف المناسبين لذلك، وهو في تأرجحه على مسبار السلطة، وقطيبيها: الإكراه الجسدي، والتوافق، يعي جيداً أنه ميَّال بحكم شخصيته، وتكوينه الثقافي، إلى الوقوع تحت طائلة الإكراه الجسدي، فبين هذا الأخير، وبين التوافق الذي لم تتوفر له أجواء الحرية، والإرادة "تمتد السلطة بدرجات كثيرة: القمع، الاضطهاد، الإلزام، القسر، حكم القانون، التأثير، التحفيز، استغلال المكانة، التفاوض، الإغراء، الرضوخ البراغماتي... إلخ." 400

وقناعات عبد الله تترسخ أكثر بتكرار تجاربه مع أجهزة السلطة، وآلياتها في الإخضاع، والمراقبة، تشهد له خبرة طويلة، تراكمت من مطاردات المخبرين، وملاحقاتهم له في الفضاءات المختلفة (أماكن عامّة، الجامعة، الحانات، الأحياء الفقيرة...)، وفي هذه الحالة شبه، ومشاكله لحالات أخرى، منها حالة الشخصية الرّأوية في قصة "ما حدث لي غدا" (ص 80-91) من المجموعة القصصية التي تحمل

399 فريدريك فروم: الفلسفة في 100 كلمة، ترجمة محمد جديدي، ط1، دار الأمان/منشورات الاختلاف/منشورات ضفاف، الرباط/الجزائر/بيروت، 2015، ص 43-44.

400 طوني بينيت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة، ص 388.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

عنوان القصة ذاته، ومنها أيضاً حالة السيد "وحيد" في قصة "أزهار الملح" من مجموعة "وفاة الرجل الميت" (ص: 83-94).

وهذه الخبرة بعبادات السلطة، وممارساتها، تتيح للشخصية أن تتوقع على نحو مألوف إجراءات المتابعة، ووسائل إنجازها (مخبر سري، شرطي...)، ولا ينكسر أفق الانتظار لهذه الوقائع، إلا من ناحية البعد الزمني، والسياق الخاص بالتهمة (مداهمة البيت لمصادرة وثائق إدانة، إلقاء قبض مفاجئ على الشخصية لاصطحابها بعض العشيقات إلى الفندق، أو لسكرها، وتسكعها في الشوارع ليلاً).

ومن ثمة، فاستقرار التوقع عموماً لحركات السلطة من أهم ما يفسر سلبية عبد الله، وردود أفعاله في إعراضه عن القاضي، وعدم تحمُّسه للرَّدِّ على أسئلته، إنه لم يتفاجأ كثيراً بمجريات المحاكمة، إلا بمقدار استغرابه من السفسطة (Sophisme)، التي عمد إليها القاضي في استخدامه متعالية الدين، ونصِّه المقدس القرآن الكريم لتجريم عبد الله، وإدانته من خلال آية، تحظر دخول بيوت الناس بغير استئذان، فكانت الحجة رسالة صادرتها الشرطة، أرسلتها صديقة مثقفة إلى عبد الله اليتيم، تطالعه بأخبارها، وتخبره بزيارته لها أثناء الحلم، وهي الزيارة الوهمية، التي يراها القاضي مخالفة للآية في غياب علاقة شرعية بين عبد الله، والصديقة؛ هي إذن حجة من لا حجة له، حجة "يتكئ عليها من عجز عن صوغ الحجة الدامغة، ويختبئ خلفها من أراد كسب المباراة الفكرية بأيسر السبل، فلا يكاد يخطئ المرء آثار هذا السلوك المسفست في الواقع الفعلي للممارسة الحوارية"⁴⁰¹

والسفسطة بهذه الطريقة، مكوّن حاسم في شبكات تفعيل السلطة، وعلائقها، وذلك بعملها على اختراق الخصوصيات الشخصية، وتعمُّب الأسرار، والمذكرات، وكتابات الذات، والعلاقات الخاصة غير المعلنة، واستغلال كل شبهة، تدينها السلطة من منظور متعالية دينية، أو أخلاقية، أو قانونية، حيث تكثر عمليات المطاردة، والملاحقة السرية للمستهدفين؛ لتنتهي غالباً بمدهامات غير قانونية، وفي حال الحصول على أغراض معينة، يُسارع إلى ربطها بشواهد المتعاليات عبر المغالطات المنطقية، والقياسات الفاسدة، حيث "تظهر فاعلية السلطوي الحديث في الشبكة النقطية متعددة الأبعاد، حيث تعمل في أفقٍ عملياتي أوسع من مجرد التنسيق المؤسسي، فهي تركز على تقنيات المتابعة الدقيقة لمجمل الوظائف الاجتماعية والأخلاقية للأفراد."⁴⁰²

⁴⁰¹ رشيد الراضي: الحجاج والمغالطة، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2010، ص12.

⁴⁰² عبد النور بن داود: المدخل الفلسفي للحدأة، ط1، منشورات الاختلاف/الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/بيروت، 2009، ص175.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

ويبقى الشيء المؤكد في وعي الشخصية معرفتها المسبقة بنتيجة المحاكمة، معرفة تضعها على شفير الهاوية، وترهن مستقبلها، فالسياقات، والمؤشرات جميعاً ليست في صالحها (اعتقال، تعذيب، قاضٍ متواطئ، إقصاء المحامي، سفسطة..)، ولا تبشر بمصير آمن ينتظرها، ومن ثمة، فهي تتربص بحذر، وذهول حلول الكارثة، والمأساة من جهة أولى.

ومن جهة أخرى، تحتكم إلى الحتمية، فإن من خبر الأسباب، لم يفته تقدير النتائج؛ لذلك فالشخصية تدرك بحدسها عواقب الأمور، التي هي مقبلة عليها، وتستشعر مرافقة الخطر في كل حركة، وسكنة، فقد جعلها طبعها المعارض تألف الصعاب، وتكسب العبر، والخبرات الجسدية، والنفسية، التي تمون عليها أيّ تهديدٍ جديد، وتزيد في مقاومتها، وسعة احتمالها له في رد فعلها.

وبناء على ذلك، فلا شيء يفاجئ عبد الله في عالم متخيل ميئوس منه، فقد طبيعته، فأصبح يتوقع منه أي شيء، بعدما انسحب منه، وفضّل اعتزاله، والابتعاد عن جلبته، وضوضائه؛ لذلك فانقطاع عبد الله عن أجواء المحاكمة هو استمرار لسوداويته، وانصرافه عن عالم الناس، لا يرغب في الحديث، والتواصل، يشغله ألمه المستمر، وجراح نفسه الغائرة، ويثقل رأسه وعي مضاعف: وعي بتعقد وضعه في عالم متدهور، ووعيه بهذا الوعي المتشكل في داخله، والذي يدفعه إلى انغلاق الذهن، فـ"عندما تكون النظرة الداخلية موجهة بكاملها - بعد التخلي عن أي اتجاه محدد للنظر - إلى هذا الصنّيع الفريد: أن يكون المرء واعياً بوعيه. فإذا كان ثمة صنّيع كامل، كامل في عقمه، وألمه، فإنه يتجلّى في هذا."⁴⁰³

وهذا الوعي المضاعف، بما فيه من حساسية ترتدُّ به إلى باطن الذات، يعيق التواصل، بوصفه شريان التبادل الحر، ومضمار التأثير، والحجاج في الحياة الاجتماعية، ويكبح نشاطات الذات في التعامل مع الخارج، وكأن هذا الفعل المجنون - وعي المرء بوعيه -، في حال وجوده، "إذا لم يكن خيالاً أو حلماً شوّهته اللغة، فبإمكانه أن يمثل الفعل الأقصى للفكر الإنساني."⁴⁰⁴

⁴⁰³ J. m. g. Le Clézio: L'extase matérielle, Editions Gallimard, Paris, 1967, p 213.

⁴⁰⁴ Ibid: pp213-214.

2.5. السوداوية وانفصال الذات عن العالم

وتعزز السوداوية، بما فيها من فقد لاشعوري، عمليات التثبيط في التواصل الاجتماعي، ويوافق تأثيرها عمل الوعي المضاعف، ونشاط اللاشعور الناجم عن الكبت، فتزداد حدّة الشعور بالعزلة، والانفصال عن العالم، وتصاحبها حالات نشوة عابرة، تتسرب إلى الذات من مظاهر اللامبالاة (Indifférence) في التعامل مع الواقع المحيط بها، كما حدث لعبد الله، وهو يستقبل أسئلة القاضي، ولا يرد عليها؛ لينزلق من الزمن الخارجي - الكرونولوجي - إلى زمنٍ نفسيٍّ، يتابع فيه تأملاته، ويسترجع ذكريات، لوّنتها عواطفه، ووجدانه الخاص أثناء معاشته علاقات قديمة، أو قريبة العهد، جمعته بشخصيات عرفها، وتركت آثارها عالقة بذاكرته، وذلك لـ "أننا نلمس حركة الزمن فحسب وفق ما نسقطه على مجرى الأحداث من حالات شعورية ولا شعورية، وعلّة ذلك في ارتباط الزمن النفسي بكلّ من الذاكرة الإنسانية، وما تخزنه من صور الماضي وبالحالات الوجدانية وبمعاناة الذات الإنسانية وبقلقها." 405

وقد جاءت رسالة الصديقة؛ لتشكّل ذاكرة خارجية، أعادت تحيين ذاكرة عبد الله، ولحّصت شطراً مهمّاً من ماضيه الدراسي، وسيرته العلمية، والاجتماعية، وبعض علاقاته الحميمة، وسوّقت مواقفه المتشائمة من الحياة الاجتماعية، وطبيعة العلاقات، والقواعد التي تحكمها.

وبصفة عامة، فإن كبت النشاط الاجتماعي، الوعي المضاعف، واللامبالاة، والحضور المستمر للذاكرة، والعودة إلى الزمن النفسي، هي جميعاً عمليات متضافرة للهروب من المجتمع، والانفلات من واقع اجتماعي، يعاني من تصدّع العلاقات الإنسانية، والعجز عن إيجاد مواضيع حب بديلة، لما خسرتّه الشخصيات، وهي تعيش حياة اليومية، تشيآت، وفقدت نضارتها، وجدّتها، وغدت على درجة هائلة من الروتين، والتفاهة.

وفي ظل هذه الأجواء، تبدو شخصيات القصة في صراع مع الشخصية الرئيسة، التي تنعى على هذه الشخصيات فقداها الإيمان بالقيم، والأخلاق الإنسانية المستمدة من الدين، حيث تحولت هذه الأخيرة إلى رموز باهتة، وشعارات جوفاء، تزين الواجهات، والمؤسسات الاجتماعية للدولة - الميزان

405 علي شاكّر الفتلاوي: سيكولوجية الزمن، ط1، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2010، ص49.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

والآيات القرآنية في حالة مؤسسة القضاء -و"قد فقدت مدلولها الروحي وأصبحت مجرد أيديولوجيات لمعظم الناس، وفقدت قدرتها على تعديل أو تغيير السلوك الإنساني."⁴⁰⁶

وقد عُوِّضت هذه الأخلاق الموجهة إلى إرشاد الإنسان، بما استقر من قيم، ومعايير اجتماعية، فرضها النظام الاجتماعي السائد في المتخيل، والظاهر أنها ليست إيجابية؛ لارتباطها بالنفوذ، والاستهلاك، والملكية، وغيرها من القيم التي استعبدت شخصيات القصة، وجعلتها أشبه ما تكون بالدمى المتحركة المبرمجة؛ لأداء أدوارٍ، لا تتجاوزها، وهي تُصور عاجزة مستلبة، تهيم في ضياعها بعد اغتراب أفرادها عن ذواتهم، وما عادوا قادرين على التحكم في المصير، الذي يُساقون إليه، حيث تعقدت الأوضاع العربية ذات الأغلبية المسلمة تحت حكم الدولة الوطنية، أو الملكية، "ولم يكن ثمة مفر من تقسيم سلطة الدولة، وتخيل "التمثيل الشعبي" ولكن ذلك أدى إلى استلاب، وإلى تركيز السلطة، وفقدان الحرية والديمقراطية."⁴⁰⁷

وهذه الشخصيات خسرت استقلاليتها، ورهنت حريتها، بعدما فُطرت في وجودها الأصيل، وتنازلت عن جوهر سماتها الضامنة للفرادة، والتميز، وانخرطت في الحشد، وذابت في وسط الجماهير، وبذلك صارت مملوكة لغيرها، خاضعة لقوى خارجية، تحاصرهما، ويجعلها خضوعها قابلاً للتشبيء (Réification)، بل أقل قيمة من الأشياء ذاتها، "ففي هذا العالم المستلب، حيث الأشياء وحدها لها قيمة، أصبح الإنسان شيئاً بين الأشياء: وهو أيضاً في الظاهر أكثرها عجزاً وأكثرها حقارة"⁴⁰⁸

وبعبارة أخرى، فإن الشخصيات بتنازلها عن حرياتها تكون قد بلغت مرحلة الاغتراب عن الذات، أو الاستلاب الذاتي (Self-aliénation)، وانزلت إلى وثنية جديدة، لا تختلف كثيراً عن وثنية الجاهلية، والأمم القديمة، إنها الصنمية (Idolâtrie) بوصفها صنفاً من أصناف الاغتراب عن الذات التي ذهب "فروم" (E. Fromm) إلى أنه "يكون ذا أثر شامل للمجتمع المعاصر، حيث يكتسح علاقة الإنسان بعمله، والأشياء التي يستهلكها، وعلاقته بالدولة، وأخيه الإنسان، وبنفسه أيضاً."⁴⁰⁹

والاغتراب عن الذات، يختلف من ثقافة إلى أخرى، ومن عصر إلى آخر، تتعدد مظاهره، وتنوع صوره بتنوع النشاط الإنساني، وطبيعة النظام الاجتماعي والسياسي السائدين، والاغتراب في المستوى

⁴⁰⁶ حسن محمد حسن حمّاد: الاغتراب عند إيريك فروم، ص 31.

⁴⁰⁷ أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د.ت، ص 99.

⁴⁰⁸ م.ن: ص 110.

⁴⁰⁹ Erich Fromm: The sane society, 2^{ed}, Routledge Classics, London and New York, p 121.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

العلائقي، يمس علاقة الفرد، وعلاقته ببقية أفراد مجتمعه، والبيئة الطبيعية، والثقافية، ويمتد، ليشمل العلاقة بمصادر الرزق كالأعمال، والحرف، ونواتجها، وتتوقف حدة الاغتراب على عدّة عوامل، أبرزها مستويات الوعي، والحرية بنوعيتها:

1 - الحرية السلبية: وتعني التملص من القوى الخارجية جميعاً، وتجاوز السلطات المخولة للدين، والدولة، والطبيعة، والقرباة الدموية (أمومة، أبوة...)، وقواعد الأخلاق، والآداب العامة؛ لذلك فهي حرية كميّة، تكفي بحدود ما يقع خارج الذات من قضايا تقليدية.

2 - الحرية الايجابية: هي حرية شاملة، لا تعترف بسلطات الخارج، ولا الداخل، ومن ثمة، فهي حرية كميّة، تستهدف الوصول إلى ذات أصيلة، تملك الإرادة، وحرية الاختيار في الارتباط التلقائي بسلطة خارجية، أو داخلية.⁴¹⁰

وبين احتمالات النجاح أو الفشل، في الانتقال من الحرية السلبية إلى الحرية الايجابية، تتبلور فرص الإنسان في استرداد ذاته، وإثبات تفردّه، فإذا أمكنه بلوغ الحرية الايجابية، ضمن ذلك، وظفر بالتوازن بين ذاته، ومجتمعه؛ أما إذا بقي على أعتاب الحرية السلبية، ولم يجد حافزاً يقوده إلى تحطيمها، فإنه سيكتوي بأعراضها، وينتابه القلق، والاضطراب، وينحسب في عزلته هاربا من حرّيته، يتحرّى عن أي سلطة، أو قوة خارجية، من شأنها أن تعيد الطمأنينة إلى نفسه، فيتوهم أنه استرجع الأمان الضائع، وحقق المراد من سعيه، لكنه في واقع الأمر، يكون قد عثر على وجوده المزيف، وضيّع نفسه، إذ تركها رهينة مؤثر خارجي (شخص، جماعة، مؤسسة، قانون، مال، آلة...)، ينساق وراءه، ويخضع لإرادته، لذلك إلى جانب الصنمية، ثمة أساليب أخرى للاغتراب عن الذات عن طريق الخضوع لسلطات خارجية، لخصّها - اعتماداً على "فروم" - حسن محمد حسن حماد في هذه الثلاثية:

1 - الامتثال أو الخضوع للحشد: وفيه يتغلب الشق الحيواني للإنسان، وهو المحكوم بالدوافع الغريزية، على الشق المؤطر بالعقل، والوعي، فينجم عنه اندفاع المرء بغريزته إلى الاهتداء بقائد، ومسايرة الجمهور، فيوثق صلته بالقطيع، ويبدل امتثاله حفاظاً على الأمان، والتمثال مع الآخرين، خوفاً من مغامرة الحرية، والاختلاف.

2 - الخضوع السادي المازوكي: السادي الطامح إلى التحكم التام في غيره؛ لإذاقته الألم، والذل، والمازوكي الراضي بخضوعه، وامتهان كرامته، وحرّيته لصالح قوّة خارجية؛ كلاهما مُستلَب يشعر بالعجز،

410 انظر: حسن محمد حسن حماد: م.س، ص 67-82.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

والضعف، فالأول يبحث عن تجاوز ذلك بالتنازل عن حرته، وإلغاء ذاته، والثاني يلتمس التعويض في المبالغة في السيطرة، والاستحواذ على الغير؛ لتغطية الشعور بالنقص.

3 - الخضوع للسلطات المجهولة: خلافاً للسلطات الخارجية المعروفة، والسلطات الداخلية (ضمير خلقي، أنا أعلى، قناعة...)، فإن السلطات المجهولة في العصر الحديث تتنكر في زي رأي عام، أو حس مشترك، أو وسائل تواصل، أو دعاية، وإشهار، وهي جميعاً سلطات، تفرض على الناس تأثيراتها الخفية، فتبقى مجهولة، لا يلتفت إلى خطرها، فيُعْمَل على مقاومة ما تحدته من اغتراب في أنفس الخاضعين لجاذبيتها.⁴¹¹

3.5. السوداوية والاغتراب

وهذه الأساليب الاغترابية تتقاطع جميعاً في تشديدها على انفصال الإنسان عن ذاته، وعجزه عن تجسيد وحدته، فالحالة الاغترابية، كما يحددها "فروم"، "نمط من التجربة يحس فيها الإنسان بأنه غريب، وصار - كما يقال - منسلخاً عن ذاته، لا يختبر نفسه على أنه مركز عالمه، ولا يرى نفسه صانعاً لأفعاله، بل إن هذه الأخيرة تستحوذ عليه، وتسوده، فيمثل لها، أو يجعل منها عبادة مفضلة.

والشخص المستلب معزول عن نفسه مثلما ما هو معزول عن أي شخص آخر، وهو - كما الآخرين - يعامل نفسه كما تعامل الأشياء بمعانيها، وبالمعنى المألوف، دون أن يكون له - في الوقت نفسه التحام بذاته، وبالعالم الخارجي"⁴¹²، وعلى هذا فالاغتراب مماثل للسوداوية في بعض مظاهره، وإن فارقها في افتتاحها بالحزن، فهو يتضمن معنى الفقد؛ إذ من المعقول أن المستلب، وهو ينسلخ عن نفسه، وينزل إلى مرتبة الأشياء، يكون قد تكبد خسارة جسيمة: خسارة نفسه، وإنسانيته، وهي خسارة لا يدركها في الغالب بصورة واعية، مما يجعل اللاشعور قاسماً مشتركاً آخر، يجمع بين السوداوية، والاغتراب. وبالعودة على بدء، إلى قصص السعيد بوطاجين، واستثمار مظاهر السوداوية، وضروب الاغتراب المتعلقة بها، فإنه من الضروري الخروج ببعض الاستنتاجات، بعد معاينة قصة "خطيئة عبد الله اليتيم"

⁴¹¹م.ن: ص 90-97.

⁴¹² Erich Fromm: Op. Cit, p117.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

المقدمة كنموذج للتحليل، وباقي القصص المشاكلة لها في حضور السوداوية، والمخالفة لها في مستويات السوداوية، وتجلياتها.

وتقدم قصة "خطيئة عبد الله اليتيم" للقارئ بطلا سوداويًا، يعاني من الحرية السلبية بعد أن تحرر من أغلب القوى الخارجية، لكنه، وإن أفلح في تحصيل قدر معين من الحرية الإيجابية، لم يستكمل تحقيق ذاته، فظل يهرب من المجتمع "المعتبر كأنه كارثة من أجل بلوغ حالة مزعومة، حالة وجود خالص أو عار"⁴¹³، وظل يسقط أحكامه المسبقة القاسية على العلاقات الإنسانية، وأشكال الواقع الاجتماعي، وكأنه يدعو القارئ إلى تديرها، وسحب الثقة من كل شيء، والتفوق على الذات، أو العودة إلى وجود قائم بذاته، وأصيل، كما ترمز إليه عودته إلى الأطفال لاحقًا بعد إطلاق سراحه؛ لذلك فهو تحت ضغط وعيه الحاد، ورهاب (Fobie) الخضوع للحشد، ينأى عن المجتمع، ويوغل في الابتعاد، مقتنيا وجهة الحانات الرخيصة، ويتفادى اللقاء، والتواصل الحضوري مع الصديقة مفضلاً الرسائل الكتابية؛ لما فيها من العزلة في الكتابة، والقراءة، معتقداً بأنه لم يعد هناك متسع للحب، كما أخبر صديقه بذلك: "لم يبق لنا وقت للحب وقد باتت الكراهية قبله وعبادة. وهذا الماضي بكل قوانينه؟ أخواتنا وأمهاتنا هرمن بلا سبب، وكل الأطفال كبروا..."⁴¹⁴

وتصديقاً منه لتوقعاته، خارت قواه، وتداعت عزيمته، وتخاذل في الدفاع عن نفسه، فعطل طاقات التواصل، وآثاره اللاحقة، وأهم ما يمكن للحجاج المتقن، وصوت الحق أن يحدثه من زلزلة في النفوس، لكن عبد الله من فرط تكرار خيباته، ونكساته، لا يصدق ذلك، ولا يؤمن به: "... عرف أن التحقيق انتهى والحكم صدر قبل التهمة وأن الرصاصة إذا فلتت من مخبئها لن تعود..."
وكذلك يقول في الحوار الباطني غير المباشر: "... ثابر على مثلك واهجر الجدل العقيم والتحليلات. إن المسرحية في أمس الحاجة إلى بطل شرير داهية، إنه أنت. أتريد إخلاء المحاكم من القضاة والمحامين..."⁴¹⁵

وفي موقف عبد الله أثناء المحاكمة إيجاءات كثيرة بالعدمية (Nihilisme)، من خلال صورة انحطاط المجتمع، أثارها "نتشه" (F.Nietzsche) في كتاباته، وتبنتها الوجودية في فكرتها عن الفرد المنبوذ في عصره، إذ على الرغم من سلبيات العدمية، ومساوئها، كالتعميم الكبير لواقع الضرر، والشر، واستفراغ

⁴¹³ إرنست فيشر: م.س، ص122.

⁴¹⁴ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص18.

⁴¹⁵ م.ن: ص12، وكذا ص17 على الترتيب.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

الوجود، والأشياء من المعنى، واستمرار الإحساس بغياب قوى قادرة على إيقاف تردد الانحطاط في مجالات الحياة الاجتماعية؛ فإنها لا تعدم بعض الحسنة كالتعبير الصادق عن مواقف بعض الفنانين في المجتمعات الحديثة،⁴¹⁶ وتتمثل آثارها الإيجابية في "كونها تساعد كثيراً من المثقفين القلقين على أن يتصالحوا مع وضع غاشم، ليست طبيعته الجذرية - في الغالب - سوى شكل من الانتهازية المسرحية." ⁴¹⁷ فالعدمية، على كونها دعوة إلى تهديم الأشكال والعلاقات الاجتماعية في الواقع المتخيل، هي مدخل إلى التمرد بقدرتها على إثارة الحس الثوري في النفوس؛ لذلك فهي أفضل من المديح، والتفاؤل الزائف، لكن جذرية العدمية في التغيير، وسقف مطالبها العالي، الذي يطال كل شيء تقريباً، يوقعها في الحرج، والتناقض، فبعد الثورة، والهدم، ستجد نفسها مرغمة على التغيي بالمبادئ، ورفع شعارات القيم لبناء واقع جديد ...

وفي مقابل موقف عبد الله، يقف القارئ موقف القاضي، فيجد أنه ضحية لاغتراب آخر، فهو أسير قسوته، ونزعتة التسلطية، تقناده السّادية تحت ضغط الشعور بالضعف، والعزلة، إلى الإيقاع بأحد أصدقاء الماضي، دونما مراعاة للأواصر القديمة، ولا الالتزام بمبادئ العدالة، والقضاء، وتدفعه رغبته المحمومة في السيطرة عليه إلى المشاركة الفعلية في تعذيبه، وإلحاق الأذى الجسدي به.

أما الحاضرون في المحكمة، أو جمهور الناس خارجها، فهم جميعاً موزعون بين صنفين من الاغتراب، أو ثلاثة؛ فقسم منهم ضائع في خضوعه للحشد، كل فرد فيه منفصل عن نفسه، يخشى من الحرية، والمسؤولية، ولا ينجح في الاستقلال برأيه، وموقفه، وقسم ثان منهم واقع تحت نفوذ السلطات المجهولة، تديره وسائل الإعلام، وتجتذبه إغراءات الدعاية والإشهار، فهو خاضع لوسائط التواصل الاجتماعي، قانع بما تعود عليه من آراء عامة مشهورة (Doxa)، مواضع مشتركة (Lieux communs).

وثمة قسم ثالث مهووس بأشكال من الصنمية، تقوم على التبعية، والخضوع للصنم، منها عبادة المال، والإنتاج، والاستهلاك في الاقتصاد، "وفي المجال الاجتماعي نجد عبادة الشهرة، والأصل والعائلة، والعادات والتقاليد، وفي المجال السياسي نجد عبادة المذاهب السياسية وعبادة الدولة والزعماء." ⁴¹⁸

⁴¹⁶ انظر: إرنست فيشر: م.س، ص 106.

⁴¹⁷ م.ن: ص 107.

⁴¹⁸ حسن محمد حسن حماد: الاغتراب عند إيريك فروم، ص 76.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

وعلى هذا التعدد والتنوع في المجالات والمظاهر، فإن "الشيء المشترك بين مظاهر الصنمية جميعاً ينحصر في أن المرء لا يختبر نفسه على أنه حامل طاقاته، ومصادر غناه، بل بكونه شيئاً فقيراً معتمداً على قوى خارج نفسه."⁴¹⁹

وهذا الصنف من الصنمية يبرز بقوة في نهاية قصة "خطيئة عبد الله اليتيم"، حيث يتراءى الناس، وهم يهللون، ويعظمون الحاكم مرحبين بعمل القاضي وحكمه، وكأنهم يعتقدون أن القبول به قبول لإرادة الحاكم، ونصرة لوجوده:

"وقبل أن يساق إلى حيث لا يدري أحد، سمع الناس يرددون بأصوات عالية سمعتها الحجارة: يحيا العدل... يحيا العدل... المجد والخلود للسلطان"⁴²⁰

وفي هذا المقطع يُصور تشيؤ الناس بخضوعهم لصنم السلطة، يسقطون عليه طاقاتهم، وقواهم، ويتخلون عن الوجود الأصيل، ويطمعون في تعويضه بالولاء، والرضوخ، ومن ثمة، فالخضوع للصنم انتكاسة للذات الإنسانية، ونزول بها إلى مرتبة أدنى من مرتبة الأشياء، كما يوحي بذلك التعويض الدلالي للاستعارة المشخصة، وهي تسمو بالحجارة - التي لم تعد صماء، وامتلكت حاسة السمع - إلى مصاف الإنسان، والحيوان.

6. السوداوية في مجموعة "ما حدث لي غدا"

وعندما يتشعب الحديث عن السوداوية إلى أعمال السعيد بوطاجين الأخرى، فإنه ليس من المبالغة، ولا التعميم الجزافي القول إن مجموعاته القصصية جميعاً تعقب برائحة السوداوية، وتفوح منها رائحة الحزن، فكثير من قصص المجموعة الواحدة تكون سوداوية المنزع منذ البداية، تكشف تدريجياً عن حالة فقد لموضوع حب أثير، قد يكون مادياً، أو معنوياً، مع غلبة واضحة للمواضيع المعنوية، وفي حالات قليلة معقدة، يتجاوز فقدان، المادي والمعنوي، فتزداد كثافة الحزن المخيم على الشخصية، ويرتفع حجم المعاناة، والآثار النفسية، والسلوكية الناشئة من ذلك.

⁴¹⁹ Erich Fromm: The courage to be human, Ed by Michael Shaw, Continuum, New York, 2011, p 72.

⁴²⁰ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص20.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

وفي مجموعة "ما حدث لي غدا"، المشكّلة من تسع قصص، لم تستثن من حضور السوداوية فيها إلا قصة "السيد صفر فاصل خمسة"، التي انصرف فيها الراوي إلى متابعة تفاصيل اجتماع عقيم، عقده قسم الآداب العربية، حيث يدرس الراوي، ورفيقه.

1.6. تهويمات الحلم في قصة "أعياد الخسارة"

وبعد قصة "خطيئة عبد الله اليتيم" تعرض قصة "أعياد الخسارة" موضوع فقد مادي، يتعلق بشخصية "يعقوب" عامل الميناء، الذي خسر قوته البدنية، وسلامة عظامه إثر حادث، أفقدها لقدرة على العمل، فتعرض إلى التسريح، والإقصاء، ثم انتظر عشرين سنة للحصول على تعويضات مادية، تعينه على فقره، وحاجته، لكن الفرج لم يأت:

"تذكر عمله بالميناء، عبثاً حاول إحصاء عدد الأكياس التي ثنت ظهره، ثم لا شيء: بنوس وعكاز، وأطفال لهم معدات متقاعدة. لم أشعر بالكسر إلا بعد ساعات، وعندما استيقظت عرفت أنني لا أصلح. الحديد الذي سقط عليّ هرس الجبهة واليدين، ما عدت أقوى على الحمل، أنت مسرّح، قالوا لي. كنت من خيرة العمال، بين عشية وضحاها أصبحت (كنت)، وهكذا بدأ الشقاء."⁴²¹

وتلخص القصة في قالب من الفنتازيا، يتراوح بين الحقيقة والخيال، وقائع آخر ليلة من حياة يعقوب، وهي ليلة العيد، حيث ساقه قدره إلى الهيام على وجهه في الغابة، بعد عجزه عن اقتناء أضحية العيد، ويصور السرد المكتنز بالحوار الباطني، والاسترجاعات الزمنية، والقص النفسي، تداعيات أحلام اليقظة أثناء عودة يعقوب إلى بيته، وتحولات (Métamorphoses) الأضحية التي تنزلت في الحلم على يعقوب: من خروف، إلى جدي، ثم إلى ديك، وأخيراً صارت حماراً، ليتحول بعدها يعقوب نفسه إلى كبش فداء، ويستريح بذلك من مواجهة أطفاله، ومستقبله المظلم، عندما اعترضه فجراً مجنون القرية، وقام بقتله، ثم علقه كما تعلق الكباش صبيحة العيد.

وهذه الميتة المأساوية تعرب عن امتداد الشرخ الاجتماعي من المدينة إلى القرية، فلم يعد الارتباط بالأمن كافياً لضمان العيش، وتفككت عرى التضامن، والتقليد الاجتماعي، وتجرد الناس من الأخلاق

⁴²¹م.ن: ص 41.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

الدينية، ومالوا إلى عبادة المال، وانحسر المدّ، فظهرت الطبقيّة بوجهها الكالح، مثلما علق الراوي على ذلك:

"وفجأة خلقت الفجوة واتسعت، ومع السن حدثت القطيعة، وتعثر الحس القديم وما عاد التراب يكتب، وأصبح سعر الشاة أعلى من سعر صاحبها."⁴²²

وليس غريباً، والوضع هكذا، أن ينزلق يعقوب إلى حزن سوداوي، لازمه طويلاً، وأرغمه على هجر الناس، والابتعاد عن أجواء التواصل في المناسبات الاجتماعية، وهو المؤمن التقى حتى آخر يوم من حياته، ظل يردد فيه آي القرآن، ويسلي نفسه بالصبر، والرجاء:

"كان العيد سيّداً متعجرفاً يتظاهر بالتقوى، يدخل الديار قسراً وينتهك أعراض الفقراء طالباً الفدية، يعري البئر المغطاة، وإلى الفقر تنضاف المذلة، ومع انكسار العمر تعلم يعقوب كيف يمقت المناسبات، وكره الأعراس والأعياد والبقر والثيران والنعاج والسمك والدّيكّة وجاء بفتوى: اللحم حرام عليّ."⁴²³

2.6. السوداوية وتجربة الحب المحظور

ومن القصص الدالة على فقد موضوع مادي حميم، وآخر معنوي، في مجموعة "ما حدث لي غدا"، يمكن الاستشهاد بقصة "اعترافات راوية غير مهذب"، و"سيجارة أحمد الكافر"، فلكل منهما خصوصيتها، على الرغم من اشتراكهما في ما خلفته بصمة الراوي من تدخلات، تدمج الواقعي في الخيالي من خلال تقنية الميثاقص.

فالقصة الأولى تنقل إلى القارئ فضاءً عجائبياً، يعرف بأرض "تاروكا"، التي يحكمها ملك أسطوري ظالم يدعى "تيليبينوس"، شيد بها مدينة "هاكوساس" لراحته، وخلوده، وتسلط على شعبه "طينوس"، ففتح مراكز-معابد- للعنف، والتعذيب، والقمع، وشرع للشئات الاجتماعي، ومحاربة الحب الإنساني، فحظر العلاقات العاطفية بين الرجل، والمرأة؛ لعقدة أصابته بعد عجزه بين جواربه عن إنجاب خليفة له، وقتن للزواج مضيّقاً على شعبه المستلب، الراكض خلف الاستهلاك، والمال، وعبادة السلطان، فأصبحت مدة الزواج لا تزيد على أربعة أيام، وكل مخالف للمراسيم تحل عليه لعنة "تيليبينوس".

⁴²²م.ن: ص 41.

⁴²³ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص 44.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

وتصور لنا القصة - التي ينقلها الراوي، ويعلق على أحداثها وشخصياتها، ويربطها بسياقات خارجية، تتعلق مرجعيتها بالواقع الاجتماعي، والسياسي للشعوب العربية- شخصية عبد الرصيف: وهو رجل حر، يرفض الانصياع للسلطة، ويقرر الاستمرار في لقاء محبوبته "ليلي"، وتحدي القانون الجائر، والتميز عن القطيع "طينوس"، الذي يمثل له:

"قال السيد عبد الرصيف: أنا لست طينا وأحب ليلي".⁴²⁴

وقد كانت ليلي بالنسبة إلى عبد الرصيف أملاً، يخفف عنه وطأة السوداوية، والإحساس بالغرابة وفقدان الوطن كقيمة معنوية، وكانت أيضاً جداراً آمناً، يحول بينه، وبين أفكاره المتشائمة، وآرائه الأكثر تطرفاً:

"قال عبد الرصيف السيد: عندما تصل سأقول لها مساء الخير يا خيط الضوء الذي يشدني إلى أرض تاروكا، وسأبدو رومانسياً مثل أصحاب اللحى الحزينة الذين رحلوا وخلفوني وحيداً بلا قدر. وسوف لن أخبرها بأني رجل احتياطي لا يكره الموت والرحيل، وأني بعد سنوات قليلة لن أجد من يرد عليّ التحية أو يعيرني ابتسامة مرقعة أركبها وأمضي إلى نقيضي".⁴²⁵

وبسبب حبه ليلي، تعرض عبد الرصيف إلى الاختطاف، وتحول لغز اختفائه إلى أسطورة، يرددها شعب "طينوس"، مما أربك الراوي، وأصابه بالحيرة، فانتقل إلى الميثاقص يتدبر أسباب الاختفاء، وشروط التحرر من استعباد السلطة للشخصية، وأثار التفكير في حلول للعقدة، والبنية الأرسطية التقليدية للقصة: بداية-وسط-نهاية، وقدرة الراوي على الخلق، والتخييل، وإسباغ المعقول على اللامعقول، وترتيب المنطق في اللامنطق.

وانتهى الراوي - بعد لأيٍ وتقريع للنفس - إلى اختيار حل، يبرر اختفائه شخصيته الرئيسة "عبد الرصيف"، فوق اقتراحه على ذهاب عبد الرصيف إلى "شارع الأحران" للقاء ليلي:

"...ربما كان ينتظر صديقه في شارع الأحران الواقع في الوطن العربي عاصمة قلبي المحتل".⁴²⁶

وهناك في الشارع اعتقله أربعة من رجال الشرطة، دلتهم عليه ليلي، فضبط متلبساً بالحب، وتبين أن ليلي واحدة من المخبرين، والجواسيس المسخرين للرقابة، والإيقاع بالناس.

⁴²⁴م.ن: ص108.

⁴²⁵م.ن: ص116.

⁴²⁶م.ن: ص115.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

وفي السجن يحدث تماهي الراوي، وعبد الرصيف، ويتوحد مصيرهما، حيث يوحي ذلك أن الراوي يتحد بذاته، ويسترجع حريته، وتميزه، هو الآخر، محققاً وجوده الأصيل بنجاحه في العثور على بطله المفقود، وبلوغه مرحلة التسامي بالكتابة عنه، وفي هذه الحالة انتصار للراوي على سوداويته، لأنه، في الظاهر، يعاني أيضاً من فقد موضوع حب خاص: اختفاء شخصية تخيلية رئيسة، يتعاطف معها الراوي، ويؤدي غيابها إلى اختلال القصة، وحزن الراوي، واضطرابه، وفي ذلك يقول الراوي بعد حلوله في شخصية عبد الرصيف:

" في هذا المساء أريد أن أفكر في رجل، في إنسان وحيد، في رجل بلا اسم وبلا وطن. رجل أحترمه لأنه لا يشبهكم إطلاقاً. ذلكم الرجل هو أنا.

في القبو تمددت، وبينني وبين نفسي وقفت سلالة المشعوذين تدبج آيات من العتمة. توسدت الحائط المزين بالفطور والليل، وهمست في سري: الآن أستطيع أن أفكر في كتابة القصة.⁴²⁷ وتضيف القصة مثلاً آخر لنمط الاغتراب المعروف بالخضوع "السادى- المازوكى" في علاقة الحاكم "تيليبينوس" برعيته، وهي علاقة لا يفوت الراوي إسقاطها في الميثاقص على علاقة السلطة العربية بمواطنيها، فحاكم "تاروكا" بمثابة إله مبدل، قاس لا يعرف الحب، والرحمة، تبلغ به السادية، والرغبة في السيطرة حد تقييد العلاقات العاطفية، وحظرها بعد فترة وجيزة، اختزلتها سخرية الراوي، واستعارة تجاوب الحواس في أربعة أيام، في تلميح بعيد إلى زواج المتعة، واتخاذ تجارة رائجة، تستقطب الأغنياء، وتزيد في امتهان كرامة المرأة.

وقد كان غرض "بيليبينوس" من محاربة الحب، وإذلال الناس الانتقام لضعفه، وعجزه المستمر عن إنجاب ولي للعهد، يعده لخلافته، وفي مقابل سادية الحاكم جاءت استجابة الرعية بمزيد من الخضوع، والاستسلام الطوعي لألوان من التعذيب، والتنكيل بالنفس إرضاء للحاكم، ومواساة له، بل موالاة أكثر، وإمعاناً في الذلة، والخضوع له، كما تظهر ذلك، في آخر المقطع السردي، الاستعارة الساخرة بالتظاهر:

"أناس بعدد النجوم ذهبوا إلى المقابر بعد سماع نبأ اختفاء الإله وهيامه بين الجوّاري بحثاً عن خليفته. وهناك من فقا عينه وعلقها في وتد من الأوتاد التي عمت المدينة ولطخت بدماء الأنصار

⁴²⁷م.ن: ص186.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

والتافهين. وهناك من باع نفسه، ومن تطوع بإيمانه، ومن تنازل عن دينه، ومن... ومن... وزيادة الخير ما فيها ندامة."428

ومما يلاحظ أيضاً على هذه القصة، أن الحياة الاجتماعية المتخيلة في ذبول مستمر، حسب وجهة نظر الراوي، حيث تغلغل المرض في أوصالها، وصارت علاماته جلية بارزة في كل مظهر من مظاهرها، حتى "أصبحت النهارات صفراء مثل رائحة المستشفيات، وطلّي كل شيء، حتى الملاعق. صلوا على النبي، حتى المطر أصبح ينزل بطين أصفر، ولا حول ولا قوة إلا بالله، تقول القيامة قامت."429

ولما كانت الحياة الاجتماعية، بكل حرارتها وتفاعلاتها، آيلة للاختيار، والجمود تحت ضغط القهر، والعنف، فالتواصل اللغوي، وهو أهم مظهر في النشاط الإنساني الاجتماعي، سائر بدوره في منحني تنازلي نحو القطيعة، والانطفاء، كما أخبر الراوي عن نفسه في بعض استباقاته الزمنية للأحداث، وقد صار المرء يتوجس من كل ما يحيط به، فاستحكمت أفعال الكراهية، وانتفى الحب - حب الإنسانية- من النفوس، ذلك ما يفسر معاناة "عبد الرصيف"، المثقف الجامعي، من كوابيس الثالوث المرعب: الانتظار، والإهمال، والرقابة، وهو الثالوث الذي استبدله بالبسملة، والحمدلة، والتحية في أوائل رسائله، ومحاضراته.

وتفسر الحوارات المفرغة من التواصل في القصة انقطاع العلاقات الإنسانية، وفتور العواطف فيها، ومن ذلك الحوار الذي تخيله عبد الرصيف، وسأل فيه ليلي عن أسباب وجومها، وتجهمها، فكانت كل إجاباتها نمطية، لا تتجاوز الرد بنعم، وهو إيجاز يستبطن برود امرأة مجنونة، ومتآمرة، عواطفها زائفة ومتجمدة، وفي حوار ثانٍ معها عند لقاءها بعد طول انتظار، وجه إليها سؤالين عن مشكلة تأخرها، فظهرت مكان الرد على السؤال في الخطاب السردية سلسلة من النقاط دلالة على الحذف، أو بالأحرى غياب الملفوظ لعدم الرد، وسواء أكان الملفوظ مغيباً أسقطه الراوي، أو غير موجود كحالة صمت مثلاً، فالحذف بعلامته (...) يخلف فجوات في النص، تثير التساؤل، والفضول، وتنتج صور النقص النصي

(Soustraction Textuelle):

" - أهلا قال لها

.....

ربما نسيت معنى أهلا، همس في سره.

428 م.ن: ص 109.

429 السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص 110.

- تأخرت كثيراً!

.....

- مشكلة ما؟

أشارت بسبابتها إليه وقالت: ها هو صاحب القضية.⁴³⁰

وهذا الحوار يتبعه حوار ثالث داخل السجن، استنطق فيه المعتقلون الأربعة "عبد الرصيف"، فكانت إجابته المضللة، أو الخاطئة عمداً؛ لعدم مناسبتها، دليلاً على انسداد التواصل، وتعطل طاقات الفهم، والانسجام، والتعاون الحوارية، ولجوء الزبانية مباشرة إلى العنف، والإذلال، وهذا الخلل في التواصل اللغوي الذي يمتد غوره إلى أعماق اختلاف جوهري بين طرفين متباعدين، لا يرجع إلى اختلاف اللغات، فاللغة واحدة، لكن مرجعياتها تباينت كثيراً في واقع الممارسة الاجتماعية، وتناقضاتها، فما عاد الناس يتفقون على معنى الشيء الواحد، واختلطت المفاهيم في عالم القصة:

"حلال عليّ حرام عليك يقول الخزاف للطين"، وسقطت المبادئ، والقيم، وتوحش الناس، وتنكروا لعلاقاتهم الاجتماعية، ف... في هذه المدن المشبوهة يتآمر عليك زميلك وأبوك وجارك وأخوك والشرطي. حتى الواحد منهم يصبح عدة أحزاب في هيكل واحد غير قادر على حمل فكرة ذات وجه وحيد.⁴³¹ وفي ظروف كارثية، ينقلها الراوي عن العالم المروي في القصة ذاتها، انتقل العطب إلى اللغة ذاتها، وما عادت ألفاظها، ومعانيها الوضعية تسعف مستعمليها، واستدعت الحاجة الاستنجد بمرجعية الأشياء في كل مرة، واحتلت اللغة الشارحة بتراكيبها الميتالغوية مساحات واسعة من اللغة المستعملة، ومن ذلك: - وفي قديم الزمان، أي حوالي 1984م، كانت الأرصفة مقمطة بطقوس الحلال والحرام. (112ص).

- ... وأن طريقة اختطافه، أو اختفائه، واندثاره أو تبخره تمت بشكل مفعج. (112ص).
- وبعد أيام قلائل تحولت الحادثة إلى حكاية، فخرافة فأسطورة سحرية خارقة حفظها أحفاد طينوس ... (واعلم يا أخي رعاك الله أن اللفظة ليست عربية، وليست أعجمية لقد اخترعت من بعضهم لما قام النزاع بين بعضهم حول الاسم الحقيقي لهذه المخلوقات التي تعطس وتتشاءب كثيراً وتكذب على نفسها وتخون..). (ص 112).

⁴³⁰م.ن: ص 121-122.

⁴³¹م.ن: ص 112، و ص 116 على التتابع.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

- أما هي فستسألني عن معنى مساء الخير، وسأحاول أن أقول لها إن مساء الخير معناها مساء الخير، وأنها استعملت في قديم الزمان وسالف العصر والأوان للدلالة على التربية الحسنة والتفاهل والفرح... وستسألني عن معنى الفرح وأجيبها بأني لا أعرفه... وأقول لها إنه مصطلح غامض ورد في موسوعة قديمة حرقها تيلليينوس... (ص117).

- في زاوية شارع الإحزان حكّ محل الهموم الذي يكنى الرأس. (ص120).
وفي الحوار الأخير:

- هل لك أصدقاء؟

- ما معنى أصدقاء؟

واعتقد أن أصدقاء تعني المخدرات أو الشعر أو الحشيش، أو شيئاً محظوراً. (ص122).
ومن ثمة، عملت السلطة على استلاب اللغة من جذورها الثقافية، فضاعت أصالتها، بعدما محي تراثها، وأتلفت مدوناتها، ومصادرهما، فأضحت غريبة عن أهلها، يعجز الناس عن تسخيرها في الوعي بأنفسهم، وضبط مفاهيم العالم الذي يحاصره، ويخنق أصواتهم.

3.6. عُقد الطفولة في قصة "سيجارة أحمد الكافر"

وفي القصة الثانية: "سيجارة أحمد الكافر"، ينسج الراوي خيوط حكايته بشكل ارتداددي، يجعل فيه من اللحظة، وتفاعلاتها مرتكزا للحكي، ومنطلقا للعودة إلى أغوار الماضي، والحفر في تجايف الذاكرة الحاضرة؛ للتنقيب عن ذكريات راسخة، تركت آثارا عميقة في تشكيل صورة الحاضر، وتجلياته. ومنذ الوهلة الأولى، يسوق الراوي في مطلع القصة خطابا باطنيا مباشرا "لأحمد الكافر"، خالصا له في اللغة، والأسلوب، عند التعلق بالمستوى التعبيري في وسمه بضمير المتكلم، مثلما يكون خالصا له في المستوى المضموني؛ لتعلقه بذات الشخصية، واستبطانه أفكارها، وأحاسيسها، وهذا الخطاب الباطني المباشر يظهر متصلا بضمير "مخاطب غائب لحظة الحوار الباطني"،⁴³² ويكون مردفا بخطاب باطني آخر،

⁴³² الصادق قسومة: باطن الشخصية القصصية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2008، ص160.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

لكنه غير مباشر يتكئ على صوت الراوي، وضمير الغائب، على الرغم من تكفله بتأدية باطن الشخصية، "وهذا راجع إلى أن نصه من إنتاج الراوي، ولكن مادته من صميم أمر الشخصية."⁴³³ وبعد هذين الحوارين الباطنيين المتصدرين، والمتجاورين في تداخل كبير، يجعل منهما لحمية واحدة تشبه أسلوب الالتفات من المتكلم إلى الغائب؛ ينهمر السرد مميّطاً اللثام عن المخبوء، رافعا اللبس عن العلاقة بين الضمائر، والشخصيات، فإذا بالقارئ يجد نفسه على أعتاب مقبرة، يلجها رفقة الشخصية صاحبة الحوار الباطني بنوعيه -أحمد الكافر- وهي تتقدم صوب من كانت تحاطبه، ليتبين أنها تقصد قبر والدها المتواجد بين أجداد بعض سكان القرية، من الجيران الذين أثروا عميقاً في طفولة الشخصية، وتكوينها النفسي:

"-هاه، جئتك فاقدًا الماضي والمستقبل، لا هوية لي ولا اسم يذكر.

لقد جاء الحدث الجلل يا سيدي وها الرجل المبارك ينتقم.

ولجها عند الأصيل غائر العينين مترب الخطى، عابثاً بأنشودة قديمة عن أسطورة الخلق والبعث والذين انحدروا إلى القرارة، إلى الجزء الغامض الذي ظل عسير الإدراك، تراءت له المقبرة مسورة بشحوب ولده الإحساس، ففي مدينة صامته كاليتيم تندحر فوضى البشر عن الفتوحات الملونة وتطفو الأخطاء، تبرعم الأخيصة والتصورات، وفي الذات تولد أخرى بعيدة عن تلك المقمطة بقشور الظاهر، المنفية في متاريس الأعماق النائبة حيث تختصر الأنا في ظلام الغمر، تاركة تفاصيلها عرضة لأوهام وخربشة الأفواه المبتذلة منذ دائماً.

-هل بمقدورك أن تفعل شيئاً يا من كان أبي؟"⁴³⁴

وبمثل هذا التناغم بين الحوار الباطني، والسرد، والقص النفسي، تمضي القصة في بسط موضوع فقد مضاعف، من خلال عرض مفعم بالعواطف، والانفعالات عن طبيعة الحياة في القرية، من قساوة العيش، وبساطة الإنسان، وسداجته، إلى مظاهر محافظته، وتشبته الشديد بالقيم، والأعراف، وعنفه غير مدرّوس العواقب في الدفاع عنها؛ لقلة الوعي، وافتقاد وسائل العلم، والثقافة، والتحضر:

- الفقد المادي: يبدو ظاهرياً من القصة أن "أحمد الكافر" يكون قد قصد المقبرة شامتا في تردّي

أولئك الذين عذبوا طفولته، واضطهدوا عنفوان براءته، متحدياً إياهم باستمراره في ممارسة ما كان يمليه عليه نزقه الطفولي، على الرغم من كل أنواع الردع، والتنكيل، التي قوبل بها، فكان يدخن لفافة التبغ تلو

⁴³³م.ن: ص197.

⁴³⁴السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص127.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

الأخرى، وهو ينتقل بين قبور من وصموا ماضيه بالشقاء، وفي مقدمتهم والده، الذي أنهكته الفاقة، والجري وراء لقمة العيش، فلم يبق له إلا النصيحة، والعقاب؛ لتعهد أبنائه، فكان لا يتوقف عن متابعة ابنه الشقي "أحمد الكافر" غير الواعي بالتوجيهات الأخلاقية، وقائمة من اللآئيات - لا - للأعمال، والسلوكات المحظورة، وإنزال أشد العقاب في حال المخالفة، بل إن الأمر يبلغ حد مباركة تدخل الجيران، وإقرار مشاركتهم في التعذيب، ممن ضبطوه ممسكا بعقب لفافة تبغ، كحال "عمي التيجاني"، الذي اشتهر بقسوته في العقاب، حتى إن أطفال الكتاب يتذكرونه إذا مروا بآيات الحساب، والعقاب، أو كحال العربي بن مريومة المكنى "الحرب الباردة"، الذي كان يحلو لأحمد الكافر إزعاجه بنوبات نباح مسعور، تعلمه من طول ربطه مع الكلاب، على أن الشخصية الوحيدة التي وجد عندها أحمد الكافر عزاء، وسلوى في قريته، يمثلها "موسى الريح" راعي القرية الغريب عنها، إذ كان يشفق على الصبي، ويصغي إلى أحلامه، وخيالاته، وهو صاحب القبر الأخير الذي وقف عنده "أحمد الكافر"، ودعا له بالرحمة والسكينة...

لكن "أحمد الكافر"، وهو يعود إلى المقبرة بعدما عركته السنون، وحصل قدر من العلم، والثقافة، جعل منه أستاذاً في الجامعة؛ قد باتت تفصله مسافة ثقافية كبيرة عن شخصيته زمن الطفولة، يترجمها الآن وعيه الكبير بخطورة مرحلة حرجة، كان يجتازها، وتفهمه موقف الكبار المحافظ، وحرصهم على مستقبل أبنائهم في قرية، لا حظ للحياة الكريمة فيها، يتربص بأبنائها رهاب تلوث الأخلاق، والسلوك في فترة مبكرة من حياتهم، تنقله إليهم حملات التقليد الوافدة من مدن موبوءة، خبر انحطاطها، وتناقضاتها، عندما استقر بها لاحقاً، واحتك بفساد أهلها، ومكرهم الدفين في السلوك، فما عاد واثقاً من المستقبل، الذي يناضل أهل القرية بفطرتهم، وسذاجتهم من أجله.

وقد استوت الأمور في ناظره: لا ماضي عاش فيه سعيداً، واحتفظ منه بذكريات جميلة، تكون زاده في الأوقات العصيبة، ولا حاضر يمنحه الراحة، والاستقرار، ولا مستقبل يرجى في حياة عقيمة، تنخرها الرتابة، وترصدها العثرات، والمكائد... ولهذا كله، فالمقبرة بالنسبة إلى أحمد الكافر، هي أرض التسوية الحقة بين الناس، لا فرق بين سيد، ومسود، أو غني، وفقير، وقد خيل إليه أنه قادر على الانتقام ممن زجروه، وأوسعوه ضرباً، وأن يدوس بقدميه على أجساد من توهموا امتلاك السلطة، والحصانة وراء الحرس، والمتاريس، مادامت هناك مقبرة تمثل "الأخوة والمساواة، اشتراكية ودود للجميع، كأسنان القط هم اللحظة وبعد اللحظة، يالفضاعة النسيان!

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

- وأنت يا أبي كيف حالك؟ كيف حال الأسئلة المملة التي ما فتئت تمطرني بها؟ وتلك النصائح؟ لا تدخن، لا تسكر، لا تتأخر، كن رجلاً، لا تعاشر النساء، لا تمش مع أبناء الحرام، لا تعص مولاك، أمازلت محتفظاً بأسراب الـ لا؟ وأكياس الـ "حرام".⁴³⁵

ومع كل ما تعرض له، فأحمد الكافر لا طاقة له على الانتقام من أبيه، ومن ساهم في تشريده صغيراً، إنه يجلبهم في قرارة نفسه، وييجل فيهم أصالتهم، وعفوية أفعالهم الصادرة عن سرائر نقية، يعوزها الوعي، والعلم في معالجة مشاكل الأبناء، فتصرف بسذاجة، وحزم، وهي تعتقد رد الأخطار، وآفات الانحراف عنهم بالعنف، والقسوة، دوناً مراعاة للآثار النفسية، والجراح المعنوية، التي يخلفها في بناء شخصية النشء الصاعد:

"... كان يحترم فيهم البراءة الحقيقية التي عذبت نسلهم. بغريزة صافية كانوا يتصرفون، يستنشقون الهواء العتيق نفسه، وفي الأماسي يتجمعون قرب الدور الطينية ليخلصوا التاريخ كله، ويتنبأوا بالمصائر العامة منطلقين من الحكم المتغلغلة في هضاب مقدساتهم العريقة."⁴³⁶

وعلى كون "أحمد الكافر" يجد صعوبة بالغة في أن يغفر لأبيه، وبعض جيرانه أخطاء الماضي، فإنه يتوق إلى طفولته المعذبة، ويفتقد هؤلاء المؤثرين فيها، بل إنه يحن إلى ساديتهم، التي يبدو أنه تعود على أشكال الإذلال، والسيطرة فيها، من كثرة ما تعرض لذلك:

"الثفت يمنا ويسرة، كان أحد أصدقائه القدامى يعبر المقبرة مسرعاً باتجاه القرية، وإذ رآه يتجول بين القبور أراد إزعاجه ليعيده إلى الماضي

- هل تبحث عن سيجارة عند الموتى؟ سأله مبتسماً.

- بل أبحث عن من يجلدني، لقد اشتقت إلى من يصفعني أو يطفئ اللفافات في شفتي

اللعنة عليهم، ماتوا كلهم وخلفوني هنا أبحث عن عزرائيل صغير يعذبني.

- تتبدل الدنيا وتبقى على حالك، أنت أنت، الله يعاونك."⁴³⁷

وهكذا، كانت العودة إلى المقبرة سبباً في التخفيف من سوداوية أحمد الكافر، وتصالحه مع عقدة الأب المتسلط المفقود، حيث كان الوقوف عند شواهد القبور منفذاً، يقود الراوي عبره أحمد الكافر إلى استبطان ذاته، وتطهيرها من مشاعر الماضي، وأحاسيسه المؤلمة، فشكلت مقاطع الحوار الباطني محطات

⁴³⁵م.ن: ص130.

⁴³⁶م.ن: ص148.

⁴³⁷م.ن: ص148.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

بارزة، يتوقف السرد عندها في كل مرة؛ ليتزود بواقع نفسي جديد، وعلاقة أخرى ببعض الشخصيات، والوقائع المحفورة في ذاكرة طفولة بائسة، و"مثل هذا الحوار الباطني مزدوج الدلالة في الغالب لأنه يؤدي واقع الباطن، ولكنه يؤدي من خلاله أيضا ملامح من الواقع الخارجي وجانبا من شخصياته ومعطياته وقيمه وذلك من خلال الشخصيات الواردة في محاور الشخصية ذاتها، وتختلف الألوان تبعا لعلاقتها بكل منها."⁴³⁸

وهذه العلاقات والشخصيات، تكفل السرد باستخدام تقنية الاسترجاع من تغطيتها، فكانت علاقة أحمد الكافر بأبيه، وجاريه عمي التيجاني، والعربي بن مريومة -النار الباردة- يشوبها الاستنكار، ويتمازج فيها الحب، والكره، بينما ثبتت علاقته بالراعي على مشاعر الحب، والإكبار، والشفقة، ويتبين من القصة أن موضوع الفقد اللاشعوري، الذي يعاني منه أحمد الكافر، يتمركز في حنينه إلى السلطة الأبوية، التي على الرغم من عنفها، مثلت توجيهها صادقا، وبوصلة أمينة، تحرص على الإرشاد إلى الوجهة الصحيحة، وطريق الصلاح.

- **الفقد المعنوي:** لقد عاد أحمد الكافر إلى المقبرة بعد سنوات، يبحث عن شيء مفقود من ذاته، عبث بمصيره الأب، وأهل القرية من دون قصد، فكانت خسارة الماضي- بما فيه من طفولة غضة، وحب أب مرغوب، حال دون التمتع به صرامة الأعراف، والخضوع للحشد- من أكبر الأعباء، التي أثقلت ذاكرته، ونغصت عليه بقيت حياته.

وإلى جانب الجهل والعزلة اللذين يلفان القرية ويحاصرانها، كان للفقر، والحاجة، دور "حاسم" في تدهور العلاقات الاجتماعية، وتأزم الروابط الأسرية، وانتشار البؤس، والكآبة، والصراع، والقهر، وفي ظروف كهذه، لا يفكر الأهل إلا في ما يسد الرمق، وما عدا ذلك فمن نوافل العمل، ويكفي فيه التضحية، والعقاب.

وقد انتهى الشغب والعناد بأحمد الكافر، إلى أن يتبرأ منه والده، فكانت الحادثة فاتحة مأساة جديدة، لم يكن ليحيد عنها: عقوق، تشرد، ومزيد من الحرية، والانغماس في السرقة، والتدخين واستهلاك المسكرات.

ومرت السنوات، وهو منفتح على المدينة، وعلى ما حققه فيها من نجاح في الدراسة، والتوظيف، تدل عليه بعض الإشارات النصية القليلة، نظرا لقيام الراوي بالقفز في السرد، وتجاوز مرحلة الشباب،

⁴³⁸ الصادق قسومة: باطن الشخصية القصصية، ص164.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

والنضج، إلا أن أحمد الكافر ظل مشرداً، يبحث عن سقف، ومأوى، واستمرت لعنة الماضي تطارده، وبقيت الجراح التي خلفها والده في انتكاسة دائمة، لا تعرف الشفاء، ولا تمنحه السكينة من ورائه:

"وها هو أحمد الكافر يتجول بين القبور مردداً: عيب عليك يا أبي، كان يجب أن لا تخلق هذه اللعنة التي هي أنا، هل تعرف كم تعذبت؟ جئت بي دون استشارتي وقهرتني خطأ، ماذا رجحت؟ ها هي روحي " تنتن ".⁴³⁹

ولأن أحمد الكافر لا يملك قاعدة صلبة من الماضي، يقف عليها؛ فإنه لا يرى في المستقبل إضافة ذات قيمة، يمكنها أن تنبني على الماضي؛ لذلك فالمستقبل ينهار أمامه، ولا سبيل إلى إيقاف سقوطه في اللحظة الراهنة، وكأن الشأن يتعلق بخلل موروث، يصعب إصلاح عطبه، وهذا ما يدفع إلى اليأس، والحزن الدائم لضياح قيمة معنوية أساسية: جوهر الحياة الإنسانية، والإحساس بجذوتها، وحرارتها، التي تؤجج الرغبة في التمسك بها، والاندفاع وراءها، والذهاب بعيداً في اختبار أنشطتها.

ومن الطبيعي، أن كل من يفقد الإحساس بالحياة، ينساق إلى السوداوية، ويتدرج في مستوياتها وصولاً إلى أقصاها، وهي مرحلة إفقار الذات، وازدائها، وتدني تقديرها لنفسها، كحال أحمد الكافر، وهو يصف نفسه باللعنة، وأوصاف أخرى أطلقها على نفسه: (بلا اسم، بلا هوية، يبدو أني من طينة إبليس، روحي تنتن...)، أو ألصقها به سكان القرية: (في رأسك شياطين، مصيبة)، أو ألحقها الراوي به (مثل ابن حرام جاء، نبتة ضالة...)، وفي حالة كهذه، يصل فيها "أحمد الكافر" مرغماً إلى موافقة أهل القرية في آرائهم، ومواقفهم منه، فإنه يوشك أن ينزلق إلى مرحلة تدمير الآخرين، وخطر التدمير الذاتي، ومواجهة التحول إلى خاسر متطرف (Perdant radical) قد "ينفجر في أي لحظة. فهذا هو الحل الوحيد لمشاكله التي يجب مواجهتها: تفاقم الآلام التي يكابد معاناتها كثيراً."⁴⁴⁰

وهذا النزوع نحو حالة الخاسر المتطرف، هو ما يدفع بأحمد الكافر إلى التفكير في الانتقام، فعندما كان يافعا حمل سكيناً، يهدد به خصومه، ومعارضيه، وعندما دخل المقبرة، راودته الرغبة في الدوس على قبور من عذبوا طفولته، وخامرته الشعور بانعدام جدوى الحياة، وعبثية الوجود، والعدم، وتفاهة الواقع في قرينته، وباقي المدن التي عرفت غربته:

⁴³⁹السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص129.

⁴⁴⁰ Hans Magnus Enzensberger: Le perdant radical, traduit de L'allemand par Daniel Mirsky, Editions Gallimard, Paris, 2006, p15.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

"حول القبور طافت خطاه الدامعة. شهادات وسراب، وهذا الأب الممدد تحت التراب لماذا؟ عبث هي الخليقة. نطفة ورمّة لحم وعظم، كم تبدو لك الدنيا مضحكة؟ كل عذابات وأفراح البهائم تنزلق دفعة واحدة نحو السؤال الأعظم، جيل يعقبه جيل ثم الدوامة، ملايين التجارب مرت وما تشكل الإنسان في القرية، في النطفة كان العوج وكان الميل إلى السياط..."⁴⁴¹

لكن أحمد اليوم -ولحسن حظه- لم يقتحم مرحلة الخطر الحقيقي، وأفلت منها بتعايشه مع سوداويته، وألمه، ووجد طريقه إلى التسامي، حين نقل قصته إلى الراوي، وترك نهايتها في المقبرة مفتوحة، فأصر الراوي على تتمتها في زمن الخطاب بآليات الميثاقص، وقدم لها احتمالات ثلاث، سرعان ما تراجع عنها تاركا الفرصة، في استكمالها، لمن يأتي بعده في سياقات أفضل، وحرية أرحب...

4.6. افتقاد الوطن ومنزقات السوداوية

أما القصص الأربع المتبقية من مجموعة "ما حدث لي غدا"، فهي تشترك جميعاً في خصائص عديدة، أبرزها روايتها بضمير المتكلم، ومشاركة الراوي في أحداث الحكاية - راو مماثل للعالم المروي- وتشاكل هذه القصص في انطوائها على افتقاد مواضيع حب معنوي، تتداخل حدودها، وسياقاتها في مجالات الحياة الاجتماعية للفضاءات المتخيلة.

ففي قصة "جمعة شاعر محلي" ينقل الراوي - وهو كاتب قصة- وقائع يوم عطلة، عاشه رفقة صديقه الشاعر في الجزائر العاصمة، حيث الدكاكين مغلقة يوم الجمعة، والشوارع مقفرة من المارة، والناس في راحة، لا يستيقظون باكراً، ولا يخرجون إلا للضرورة...

وفي هذه القصة يؤدي الحوار دوراً مركزياً، بطابعه الحضورى، والمباشر، وهو أول مشهد له، يشف عن حالة التشنج، والانقباض في نفسية الشخصيتين عند لقائهما الفاتر، ويعرب عن الضجر من تعطل النشاطات اليومية في مدينة خاملة، تبدو في عطلتها كالضريح الممتد، كما شبهها الراوي قبل أن يتساءل عن غياب الناس:

"- لكن أين هم الآن؟ تساءلت بصوت عال:

- من؟ ردّ صوت غير مجهول.

⁴⁴¹ السعيد بوطاجين: م.س، ص 130.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

أدرت رأسي شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً، أفقياً وعمودياً.

- هذا أنت؟ صباح الكآبة والحنظل وأبي لهب وثاني أكسيد البرص مثلاً.

- صباح القحط والخراب والضفادع الهرمة والجوع واليأس إلى آخره. رد عليّ الشاعر مازحاً.

- هل أنت لست بخير؟ سألته.

- أنا في بأس شديد.

ومشينا دون أن نتصافح.⁴⁴²

وهذا الركود المصاحب للعطلة، يمثل صورة مرئية، ومظهرها خارجياً لواقع اجتماعي مضمر، يزداد قبحاً، وتوحشاً، إنه واقع حياة إنسانية فقدت طبيعتها، وحيويتها، فما عادت تغري بالإقبال عليها، وتباطأت معها وتيرة الزمن، واستطالت وحداته كاشفة عن ملامح السأم الوجودي في ذات الشاعر، وصديقه الراوي.

ولتمضية الوقت في يوم عطلة، تكون المسارعة إلى المقهى، ومنه إلى البحر، أو أي مكان آخر يطرد الملل والرتابة، وعبر هذه الفضاءات، تتجلى حقيقة الواقع وتناقضاته، ويتسرب الموضوع المفقود من مضمرات الحوار. وإجاءاتشفراته، وإذا بالقراءة، والتأويل يشيران - من ضمن دلالات غير محدودة- إلى حالة سوداوية، يعايشها الراوي، والشاعر، مردها حزن مستفحل، ينشر الألم في النفس؛ لغياب قيمة الفن -الأدبي بخاصة- وزهد الناس فيه، حيث لم يكن للشعر، أو القصة من يهتم بهما، لولا بعض الكتاب، والأنصار، في غمرة التوجه المادي نحو الاستهلاك، وامتلاك النفوذ، والسلطة والمال، وأمام تغير أذواق الجمهور، واتجاهها نحو نشاطات، وفنون أخرى كالغناء، وكرة القدم...

وفي تحليقات الخيال أثناء الثثرة؛ للتحايل على الفراغ، برقت فكرة الاستغلال المادي لفنون القول، ومضاهاة التجارة في المكسب، والربح، فقرّر الراوي، والشاعر فتح محل في شارع كبير؛ لبيع قطع غيار الشعر، والقصة، وكم كانت خيبة الأمل كبيرة، عندما سألت البضاعة على الرفوف، وملاً الحبر بسواده رصيف الشارع، وانتهى الحلم بسخرية الراوي من ميوعة الأدب، وعدم صموده أمام حرارة سوق الاستهلاك المادي، وزبائن ليسوا من أنصاره، لا يخضعون إلا لجاذبية المأكّل، والمشرب، والأثاث، والتجهيز.

⁴⁴²م.ن: ص56.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

وفي قصة "وحي من جهة اليأس"، يتقدم السرد بضمير المتكلم، ويتبين للقارئ أن القصة في معظمها تتشكل من حلم مزعج، رأى الراوي في نفسه يحاور شخصية يعرفها، تعودت على سؤاله عن حاله، ويبدو أن الشخصية من رجال السياسة، الذين أزهقوا الراوي بنفاقهم، ومداهناتهم، وسببوا له أذى كبيراً؛ لذلك يتميز الحوار المتخيل بالانفعال، والتشنج، ويعبر عن الوضعية المتدهورة، التي وصلت إليها نفسيته، فإذا به يئس منهم، يندد بالصراعات الموجودة، ويتهمهم بالتكالب عليه إلى حد ضاع فيه مستقبله، فأصبح بمثابة الشحاذ البائس، بعدما خسر احترامه لنفسه، وخاب ظنه في الناس، وهؤلاء المعارف بوجه خاص، ولم يبق له إلا مطالبتهم بالكف عنه، وتركه بسلام:

"لهذا أدعوكم إلى السلم. فكيف أحافظ على مكسي إن استمر القتال؟ وكنت مثلي يا سيدي. مثلي كنت وأصبحت عدة مرات، تعلمت جيداً كيف تختصر العلم والمسافات، أنا أيضاً تعلمت، درست الأدب والعلامة ومنيع السلالات، ولما شئت أدركت أن مستقبلي فات، فضحكت بالمقلوب مرة ومرتين بالحكمة وفسدت بعدة لغات. كم انهمزمت أنا الملتزم الخطير. الجسر الصالح لعبور القاتل والنفايات. لا بد أني أسأت إليكم. أكل هذه الحرب بسببي. يا لسوء التفاهم. أنا لست بحاجة إلى شيء فمنصب شحاذ يكفيني. نسيت أن أقول لكم بأن كسري عديم الجبر ولا أحد يستطيع إصلاح العطب. العطب في السلالة. السلالة القبيلة. القبيلة المصلحة. المصلحة أنت. وتقول لي كيف حالك؟ استفحل فيّ الداء والأعداء ورتاء الأوبة. لا داعي للتفكير فيّ. لقد فسدت كالقرود عندما قرر أن يصبح إنساناً. اللعين." 443

ويتضح أيضاً، أن سوداوية الراوي تعود إلى موضوعين مفقودين على الأقل، أحدها مرتبط بفقد الثقة في من كان يظنهم أصدقاءه، والثاني مرده اهتزاز ثقته بنفسه، وإحساسه بتدني قيمته، كما ترمز إلى ذلك لفظة "شحاذ" التي توحى ببطالة الشخصية، وعطلها عن العمل، وهذان الموضوعان أيضاً يوحيان بموضوع فقد معنوي، يجسده خسران وطن، غرق أفراده في الفساد، واستعبدتهم علاقات المنفعة، والمصالح الفردية، وما عاد للعلم، والصدق من يثمنهما؛ لذلك فالراوي يعيش تحت ضغط الأحلام، والكوابيس المرتبطة بمواضيع فقدت الحميمة، وسوداويته المتطورة من الحزن الشديد إلى العزلة، والانفصال عن المجتمع، لتبلغ مرحلة جلد الذات، وإلقاء اللائمة على النفس، والميل إلى تحقيرها، والانتقاص منها.

الفصل الرابع: السوادوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

وفي قصة "ما حدث لي غدا" المنقولة بضمير المتكلم، يصور الراوي نفسه، منذ البداية، شخصية معزولة، تعيش على هامش واقعها، وحاضرها، ولا رغبة لها في مخالطة الناس، تفضل الانزواء بعيداً عن الأنظار، تتأمل تعاستها في الحداثق العمومية، وتستسلم لخيالاتها الجامحة؛ حتى تتفادى حدة الوعي بفراغ قاتل، يغمر وجودها البائس، ويدفعها إلى التفكير في الانتحار.

وعلى الرغم من انعزال هذا الراوي، الذي يبدو أنه مثقف، يتردد على الجامعة، يدرس، أو يعمل بها، كما أشار إلى ذلك، فقد استطال اسمه، وكثرت صفاته الدالة على بؤسه، وشقائه: "عبد القادر بن النحس الزوالي اليتيم المكنى أبو الصعاليك"، وهي أوصاف، يغلب الظن، أنها قد توحى ببعض نشاطاته المشبوهة - معارضة سياسية، وتشرد في الحانات... - التي حملت الجهات الأمنية، والمخبرين على تعقبه، وملاحقة حركاته، وسكناته في فضاءات المرافق التي يتردد عليها، فكان أحد المخبرين - الذي كنى عنه الراوي بـ "الظل"، وأطلق عليه لقب "الكنعاني"؛ لأنه من معارفه على ما يبدو - مكلفاً بالمهمة، يتحين الفرص، ويبحث عن الذرائع للقبض عليه، حتى تم له ذلك، فأودعه السجن بتهمة "الخلج"، والتشويش.

وإلى جانب إشارة التسمية إلى موضوع فقد مادي، يتصل باليتم، وما له من تداعيات معنوية على نفسية الشخصية، فإن المشكلة الأساسية بالنسبة إلى هذه الأخيرة، تتمحور حول فقد معنوي، يخزن فكرة الوطن، والإحساس بالغرابة، والمنفى في أجوائه، حيث يشدد السرد منذ البداية على استقرار حالة القطيعة بين الشخصية، والمجتمع، وامتداد آثارها إلى انقطاع تواصلها، وانسجامها مع الناس، وبقية المكونات الخاصة بالمدينة، بل إن الشخصية باتت في وضعية انفصال عن الذات، لا تقوى على تحمل واقعها، يرهقها التفكير في مستقبلها، وتساورها الرغبة في الموت؛ للدخول في طي الغياب، والنسيان: "تناثرت على مقعد خشبي مثل متسول قاده الصدفة. أسندت ذقني إلى راحة اليد اليسرى، وعلى شاشة الفضاء رسمت قبيلة من علامات الاستفهام والتعجب. لماذا؟ لا أدري سوى أنني لا أتفق مع هذه المدينة وهوائها وأرصفتها المحدودة البهاء. هل قلت إنني لم أكن أقوى على حمل رأسي؟ لقد تمنيت من كل محزني لو مت قليلاً وعشت على تخوم الغياب عندما رضي الخلق: لحظة نشوة مطلقة في مساحات الماورائي حيث ممالك الممكن والنسيان والتوحد."⁴⁴⁴

⁴⁴⁴السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص 81.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

ومثل هذا فقد اللاشعوري لفكرة الوطن، والأهل، وما يولده من شعور جارف باليأس، والضياع، والتفكير في الموت، يتجدد بصورة أكثر تفاقماً، وجنوناً، في قصة "الشغريبة"، حيث نزع الراوي إلى اللامعقول، وآمن بفكرة الموت؛ للخلاص من حياته البائسة، ووضعها الاجتماعي المعقد بفعل البطالة، وفقر الأهل، وموقفهم غير المتفهم لطبيعة المرحلة، التي يمر بها، على الرغم من تفوقه في الدراسة، وظفره بشهادة جامعية عالية، حسده عليها سكان حي فقير، يقيمه؛ لذلك عزم على الانتحار، وخطط له بشراء جبل متين؛ لشنق نفسه، خبأه في محفظته، وخرج إلى الناس متحدياً، بعدما علق على صدره ورقة، يعلن فيها إقدامه على الانتحار، ولحسن حظه، فإنه أمام لا مبالاة الناس بمخططه، صرخ مستنكراً، فانتبه إليه بعض أفراد الشرطة، واقتاده إلى المخفر، ليستقر داخل السجن في حالة من الفرح الهستيري، والاهتاف الذي يضمن صورة للسخرية، بالتظاهر، من جور الحاكم، وتحلفه في سياسة شعبه.⁴⁴⁵

خلاصة

في فترة الستينيات والسبعينيات، لم تهتم القصة القصيرة الجزائرية بسبر الأبعاد الذاتية للشخصية القصصية إلا في القليل النادر، ويمكن إرجاع ذلك إلى السياقات التاريخية، والسياسية، والثقافية التي نشأت القصة القصيرة الجزائرية في أجوائها، على أن الانفتاح السياسي، والثقافي في نهاية الثمانينيات قد أعاد الاعتبار إلى مسألة تدويت السرد، وأدى إلى تلوين القصة بانفعالات الشخصية، وأبرز معانها الفردية التي تكافئ معاناة طبقتها الاجتماعية، وهي تطلع إلى الحرية، وتحقيق عدالة اجتماعية، تكفل للناس جيعة حقوقهم، وواجباتهم.

وفي ميل القصة القصيرة إلى تدويت السرد، باتت السوداوية تشغل مساحات واسعة منها، بل إنها تهيمن أحياناً على الشخصيات إلى درجة، تكاد تغطي فيها مجموعة قصصية كاملة، كما يلاحظ في مجموعة "ما حدث لي غدا".

في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم" التي حظيت بقسط وافر من التحليل، يلاحظ الارتباط بين موضوع الفقد المادي، والمعنوي في توليد السوداوية، لكن القصة تركز على موضوع الفقد المعنوي: غياب العدالة، وضياع الوطن من وراء ذلك، وتسخر تقنيات السرد لعكس تداعيات هذا الفقد على

⁴⁴⁵م.ن: ص 95-104.

الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً

الشخصية، والمجتمع الذي تعيش في عالمه التخيلي، فيكون السرد موجزاً، يمزجه القص النفسي عند القص بضمير الغائب، وإذا تحلله الحوار، فإنه يكون عادة مفرغاً من التواصل، والتعاون الحوارى، كما يلعب الوصف دوراً مهماً في تكملة السرد، وتقديم حالات الفضاء، والشخصيات المثيرة للسخرية.

منبين القصص المروية بضمير الغائب، يهيمن الفقد المادي على قصة "أعياد الخسارة"، وتتسم الأحداث بألوان من أحلام اليقظة، واللامعقول المتمثل في عمليات مسخ متعاقبة لحروف العيد، وتنتهي السوداوية بمقتل الشخصية.

وفي قصتين أخريين مرويتين بضمير الغائب: "اعترافات راوية غير مهذب"، و"سيجارة أحمد الكافر"، يترادف الفقد المادي، والمعنوي، فيشكلان بؤرة الحدث الرئيس، والانفعالات السوداوية، ويتجاور فيهما الواقعي، والخيالي الفنتازي، فيسمحان بتداخلات عديدة بين القص، والميتاقص، وتنتهي السوداوية في القصة الأولى بفقد الأمل في حب مزيف بعد وشاية الحبيبة بـ عبد الرصيف، وسجنه من طرف السلطة، بينما تؤول السوداوية في الثانية إلى نهاية مفتوحة، تنتظر البرء من عقد الطفولة، والتحرر من تضيق الوصاية، وقمع السلطة.

أما القصص الأربعة الأخرى: "جمعة شاعر محلي"، "وحي من جهة اليأس"، "ما حدث لي غدا"، "الشغرية"، فتشترك جميعاً في عدد من السمات، أهمها الرواية بضمير المتكلم، وافتقاد شيء معنوي، تدل عليه فكرة الوطن، وبلوغ السوداوية ذروتها من المراحل الثلاث، وانتهائها بازدياد النفس، والتفكير في الموت، أو التخطيط له بالانتحار، كما تتميز بإدماج تقنيات نقل الباطن، وإشراك تقنيات القص، والميتاقص، والسخرية في تدويت السرد، وتهجينه، ورفع مستويات الحوارية داخله، وإثارة الانتباه إلى علاقات التشظي، والتداخل بين زمن القصة، وزمن الخطاب، والتفاعل بين الواقع، والتخييل.

ويلاحظ على قصص مجموعة "ما حدث لي غدا"، ويسري ذلك على المجموعات الأخرى، أنها تماثل عموماً في الدلالة على النزعة السوداوية، لكنها تتفاوت في بعض السمات الفنية كالاختلاف في الرواية باعتماد ضمير الغائب، أو المتكلم، أو استحضار الميتاقص، وطرائق السخرية، كما قد تختلف في سياقات الفقد، وطبيعته، وتعدد أوجهه، أو مستويات السوداوية، وكيفية التسامي التي تسلكها الشخصيات؛ للتخفيف من أزمتهافي احتكاكها بالمجتمع، والسلطة.

الباب الثاني:

القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

وتجليات التجديد في الخطاب

السردي

الفصل الأول:

الأصول الفلسفية واللغوية

للميتاقص

تمهيد

أنظمة التواصل في الكون كثيرة، ومتنوعة، منها المعروف، ومنها غير ذلك، ومنها الطبيعي كاللغة الإنسانية بكل أقسامها السلالية، ولغات الكائنات الحيّة على ما يكتنفها من غموض، يصعب فك شفرتها، والكشف عن مقاصدها، ومنها الصناعي كالرياضيات، ولغة الإعلام الآلي، وشفرة مورس، ولغة الصمّ، والبكم، ولغة البرايل، وإشارات المرور وغيرها.

وعلى الرغم من اختلاف اللغات الطبيعية، وتباينها في أنظمتها تكوينها، وتجهيزاتها، وآليات اشتغالها؛ فإنّ اللغة الإنسانية، بوصفها نظاما صوتيا متطورا، تحتل مكانة مركزية-على الأقل بالنسبة إلى الكوكب الأرضي- وتؤدي دورا محوريا، بالنسبة إلى بقية الأنظمة الدلالية الأخرى، فإليها يعزى الفضل في توفير الوسيلة؛ لابتكار اللغات الصناعيّة، والإشراف على تقييدها، وعليها تتكئ العلوم في مقارنة اللغات الحيوانية، وتحديد دورها في الأنشطة الحيوية الغريزية، ممّا يزيد في شمولية اللغة الإنسانية، وهيمنتها؛ لذلك فإنّ "أي مقارنة بين هذه الظاهرة الإنسانية، والظواهر الإتصالية لدى الكائنات الأخرى تثبت وجود خصائص كامنة في اللغة الإنسانية تجعلها ظاهرة متفردة."⁴⁴⁶

1. اللغة الإنسانية وأنظمة التواصل الحيواني

وقد حاول أنصار المدرسة السلوكية الرّبط بين اللغة الإنسانية، ولغات الحيوان الأخرى، وذلك بردها جميعا إلى المنعكسات الشرطيّة، إذ التّواصل اللغوي - في نظرهم - ما هو إلا استجابة، وردّة فعل على عوامل، ومؤثرات، يتم تعزيزها، وتثبيتها باستمرار الممارسة، والتعرض للمثيرات، وهذا ما يعدّه "ميشال زكريا" ضربا من الأوهام، والتخيلات، يفتقد إلى الموضوعية، والعلمية.

ويرجع السبب في رفض هذه التصورات إلى الاختلاف النسبي للإنسان عن الحيوان، بما أوتيّه من سمات عقلية، تحول لهالتفوّق، والسيطرة على غيره في الطبيعة، ولا أحد بمقدوره التشكيك في هذه المسألة الواقعية، أو يحاول نكرانها دون أن يتخطى أطر الموضوعية العلمية في ذلك.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ محي الدين محسّب: انفتاح التسق اللساني، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2008، ص 7.

⁴⁴⁷ انظر: ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1985، ص 151.

ويعلل الباحث خطأ السلوكيين في تعميم تجاربهم على الإنسان، بإهمالهم الاختلافات الجوهرية بين الإنسان والحيوان-بدءاً من الفوارق العقلية إلى الفوارق اللغوية المترتبة على الأولى- «وذلك لأنّ اللّغة الإنسانية تختلف عن اللّغة الحيوانية ليس فقط كمياً بل أيضاً نوعياً.»⁴⁴⁸

فاللغة الإنسانية نظام قابل للتوسع، بما يحتزنه من طاقات خلاقية، تمنح المتكلم قدرة على إنتاج عدد لا متناه من الجمل، والتراكيب اللفظية، حسب تعريف تشومسكي (Noam Chomsky) للغة؛ أما اللغة الحيوانية، فهي نظام محدود الأدوات (رقصات، صرخات، أصوات)، ضيق في مواضيعه، التي تنحصر في حيز صغير، يضم الغرائز الحيوانية (الجوع، الغضب، الخوف...).

ومن الطبيعي، أن تثير مظاهر الاختلاف بين لغة الإنسان، ولغات الحيوان قضية السمات اللغوية الأساسية الفارقة، وعلى رأسها الملكة الفطرية، التي يعجز الحيوان عن اكتسابها، على الرغم من المحاولات الدؤوبة الساعية إلى تعليمه بعض السمات اللغوية.⁴⁴⁹

1.1. خصائص اللّغة البشرية ولغات الحيوان

لقد سبق -ومنذ القديم- اقتراح الفكرة القائلة إنّ اللّغة ملكة محصورة في بني الإنسان، دون باقي الأجناس الحيوانية الأخرى، وأثناء التواصل من الواضح أن اللّغة أساسية للنوع البشري، لا غنى عنها، وقد استعملت في التحكم، والسيطرة على أقسام أخرى من الإبداع، والعلم، والتكنولوجيا، بتوفير لغة واصفة للتفصيل، والجهاز الإصطلاحي...).

ومع أنّ الأمر يبدو جلياً بخصوص انفراد اللّغة الإنسانية، وتميزها، فإن إشكالية التثبت من الخصائص المؤدية إلى ذلك تبدو عسيرة، يستعصي إثباتها بشكل مطلق، لا يساوره شك، أو يعترضه ما قد يطيح بمسلماته الجاهزة، وينقضها.

يؤكد الواقع أنّ الأنواع الحيوانية تتواصل هي الأخرى، كلّ على طريقته، فالطيور تستعمل الزقزقة، والنحل يوظف الرقص، مثلاً، وهذه الأنماط الروتينية من تبادل المعلومات، قد ترقى إلى مستوى كبير من الإحكام، والإتقان، إلا أن هذا التطور لم يعفها من التشكيك في كونها لغات، حيث يحاجج منكرو

⁴⁴⁸ م.ن: ص 151.

⁴⁴⁹ م.ن: ص 152.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

إستحقاقها مصافّ اللغة في ذلك مدّعين ثباتها في صورة سلوكيات روتينية، تنحصر في قوائم غريزية مضبوطة، تنجز على هيئة استجابات آلية، أو شبه آلية، ومن ثمة، فهي ردود أفعال على المنبهات، والعوامل المثيرة أثناء التفاعل بين أفراد الجنس الحيواني الواحد (تفسيرات المدرسة السلوكية: المنبه والاستجابة والتعزيزات).

إنّ أشكال التواصل الحيواني تفتقر إلى المرونة الجوهرية للغة الإنسانية، وهي سمة تكافئ الإبداعية عند تشومسكي (Chomsky)، تلك السمة، التي لا تسمح للمتكلم بإنتاج عدد غير متناه من الجمل، التي لم يسمعها من قبل، وفهمها، فحسب، بل "تسمح له أيضا باستباق الأحداث، وابتكار المعاني الجديدة، وتشكيل واقعه الإجتماع الموجه بتفاصيل السياق." ⁴⁵⁰

إنّ الاختلافات بين اللغة الإنسانية، وغيرها، تفتح السبيل أمام التساؤل عن المقومات النوعية، التي من شأنها إحداث مرونة اللغة، وإبداعيتها، وتميز الصوت البشري بما توفر له من الأعضاء، والتجهيزات (مركز عصبي على الجزء الأيسر من الدماغ، جهاز النطق، الحبال الصوتية...); للتفوق على باقي الأصوات، واحتكار السمة الإبداعية، على الرغم من التجارب الهادفة إلى تدريب الحيوانات، وتأهيلها؛ لاكتساب بعض السمات اللغوية، والبنى الحسية-الحركية، التي قد تقرّبها من لغة الإنسان.

واختلف الباحثون في عدد السمات الفارقة بين لغة الإنسان، و"لغات الحيوان"، ولعلّ القضية لا تعدو كونها راجعة إلى الإجمال، والتفصيل، وتقديم الأساسي على الفرعي الصادر عنه، أو على عكس ذلك بتعظيم الفرعي، لما يتصل به من مظاهر، قد تحجب أساسه، وأصله عن الأنظار.

ومن ذلك، فقد آثر "ويداوسون" (Widdowson) اختصار السمات في خصيصتين أساسيتين: الإعتباطية (Caractère Arbitraire)، الإزدواجية (Duplicité ou Dualité).

فمن جملة خصائص التصميم (Caractéristiques de Conception)، التي أحصاها "هوكيت" (Hockett)، وعددها ست عشرة ميزة، اختار "ليونز" (I. Lyons) ثلاث عشرة منها، وقلّصت "جين ايتشيسون" (J.Aitchison) الاختيار إلى ثماني خصائص ⁴⁵¹، لينتقيمنها جميعا "محي الدين محسب" اثنتي عشرة ميزة-اعتمادا على "ليونز"- رتبها على النحو الآتي:

⁴⁵⁰آدم شاف: "اللغة والواقع"، ضمن مؤلف جماعي: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000، ص 46-47.

انظر أيضا: نعم تشومسكي: اللسانيات التوليدية، ترجمة محمد الرحالي، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2013، ص 96-97.

⁴⁵¹H.G. Widdowson: Linguistics, Oxford University Press, New York, 2009, pp 4-5.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

الإعتباطية، الإبداعية، التقطيع المزدوج، التمايز، الدلالية، الإستبدالية، التبادلية، الإسترجاع التام، إمكانية التعلم، الإنعكاسية، الإنتقال الثقافي، المراوغة.⁴⁵²

وهذه الخصائص المذكورة ليست في جملتها حكرا على اللغة الإنسانية، فالدراسات المنصبة على أشكال التواصل الحيواني تؤكد اشتراك هذه الأخيرة في العديد منها-الخصائص- فبعض الطيور بمقدورها أن تقلد غناء طيور أخرى، تختلف عنها (إمكانية التعلم)، وبعضها الآخر يعوّل في بيئته على الطيور الأكبر، تلك التي تنتمي إلى نوعه، حيث يساعده الإستماع إلى شذوها في تطوير غنائه، وتصحيحه (الإنتقال الثقافي)، وكذلك الشأن بالنسبة لخاصة الإستبدالية، وهي إمكانية استحضار أحداث الماضي، أو المستقبل بواسطة اللغة، مثلما يلاحظ في سلوكات الشمبانزي المعيرة عن أشياء غائبة عن سياق التواصل، أو رقصة النحلة، وهي تخبر بموقع الرحيق البعيد عن مكان تواصلها مع زميلاتها. وهذه التماثلات قائمة على بساطتها، وعلى تواضع الأداء التواصلية الحيواني مقابل تعقيدات التواصل اللغوي عند الإنسان.⁴⁵³

2.1. اللسانيات الأحيائية ومفهوم الفطرية

وطبقا لمنظور اللسانيات الأحيائية، أو البيولوجية (Bio-linguistique)، وهي فرع من اللسانيات، يتخذ لنفسه مواضيع مشتركة بين اللسانيات، والبيولوجيا، منها "الإنتقال الوراثي للغة، والنماذج الفسيولوجية والعصبية لإنتاج اللغة، والمتوازيات التشريحية بين الإنسان والكائنات الحية الأخرى، وتطور الأشكال المرضية للسلوك اللغوي"⁴⁵⁴، فإنّ وجهة النظر، التي اختارها هذا الفرع، وأطلق عليها "غاليلستل" (Gallistel R.G.) تسمية المعيار في العلوم العصبية؛ ويتمثل في المنظور القالبي للتعلم، ومفاده استحواذ الحيوانات جميعا على غرائز للتعلم وفق طرائق خاصة، تقودها آليات مؤهلة باختصاصها، ينظر إليها على أنها أعضاء داخل الدماغ، توكل إليها مهمة القيام بأصناف خاصة من الحوسبة⁴⁵⁵، وعلى هذا النحو، فإنّ الكائنات الحية جميعا تمتلك غرائز للتعلم، ومن ذلك غريزة اكتساب اللغة، واستعداد

⁴⁵² انظر: محي الدين محسب: انفتاح التسق اللساني، ص 16-22.

⁴⁵³ م.ن: ص 20-22.

⁴⁵⁴ م.ن: ص 8.

⁴⁵⁵ انظر: نعوم تشومسكي: اللسانيات التوليدية، ص 99.

كل جنس حيواني للحصول على لغته الخاصة، وثمة ملاحظة أخرى تدفع إلى الاعتقاد باشتراك الكائنات الراقية- وعلى رأسها الإنسان- في العديد من الخصائص اللغوية، على الرغم من تباين نسب الإشتراك في الكم، والكيف، ورجحان الكفة دائما لصالح خصائص اللغة البشرية ذات التطور والتعقيد البالغين. ولاشك أنّ ازدياد الفوارق مُقابل التماثلات المحدودة بين اللغة البشرية، وأنظمة التواصل الحيواني، ليرتد بالباحث عودا على بدء إلى قضايا تقليدية، شغلت فقه اللغة في الماضي، وشكلت أحد أهمّ مواضيعه الأكثر إثارة للجدل: إنه موضوع طبيعة اللّغة وأصلها: إلهام هي أم تواضع؟ فطرية هي أم مكتسبة؟ وما مدى اختلافها عن اللغات الحيوانية الأخرى، وما أهم الخصائص الجوهرية الفاصلة بين هذه، وتلك؟ وهكذا أعيد طرح الموضوع للبحث من جديد.

والظاهر أنّ اللسانيات الأحيائية، التي يناصرها "تشومسكي" - وأتباعه- ويستعين بنتائجها، ومفاهيمها في بناء فرضياته، قد توصلت إلى أدلة، وقرائن قائمة على التجارب المادية، والتحليلات المنطقية، بات من الصّعب ردها، أو التقليل من قيمتها، والتشكيك فيها.

وبهذا الصّدّد، يتبنّى "تشومسكي" فكرة اللسانيات الأحيائية القائلة إنّ لغة أيّ فرد إنساني ما هي إلاّ حالة نشاط لمكوّن ذهني، على أن يفهم الدّهن في هذا الموضوع بناء على تصوّرات علماء القرن الثامن عشر في إقرارهم بأنّ مظاهر العالم الخارجي، التي تتخذ تسميات ذهنية ليست -في حقيقة الأمر- سوى نتيجة، أو محصلة للبنية العضوية للدّماغ، ومن ثمة تزداد عناية اللسانيات الأحيائية، واهتمامها بذلك المكوّن الدّماغي المسؤول عن عملية اكتساب اللّغة، واستعمالها، أي ذلك المركز العصبي الحامل لما استعار له "تشومسكي" مصطلح الفطرية (L'innéisme)، وهذا المكوّن الدّماغي شبيه-في نسقه وآلية عمله- بالأنساق البصرية عند الثدييات، وأنساق الطيران عند الحشرات، وحسب أفضل النظريات التفسيرية، فإنّه كنسق عضوي، يستخرّ أنساقا حاسوبية، ويستخدم ما يعرف بإتباع القواعد، وقد قدمت الدّراسات اللاحقة مزيدا من الإيضاح حول عمل الحوسبات الذهنية، على أنّ وصل هذه الأخيرة بمستوى التحليل الخلوي يبقى غاية معقدة، يصعب تجسيدها في المدى القريب.⁴⁵⁶

وهكذا، أصبح للغة وجود عضوي، وأدجت دراستها في نطاق دراسة الطّبيعة، والعالم الحيّ، وفي ذلك يصرّح "تشومسكي"، معتمدا على المنظور اللساني الأحيائي، قائلا: «تبتنينا لهذا التّصوّر، نعدّ اللغة حالة للملكة الذهنية، أي لغة داخلية (= لغة-د) بالمعنى التقني.»⁴⁵⁷

456 م.ن: ص 95

457 م.ن: ص 95

ويذهب "تشومسكي" - معتمدا على آراء "ألفرد راسل والاس" (Alfred Russel Wallace) أحد علماء التطور المعاصرين- إلى أنّ الملكة اللغوية أحد العناصر المكوّنة لما يسمّيه "والاس" مركب الطبيعة الفكرية الأخلاقية للإنسان، وهي مركّب مميز، يضمّ، إلى جانب اللغة، القدرات الإنسانية المتفوقة الخاصة بالخيال الخلاق، والتميز، والرياضيات، وتأويل الظواهر، والنشاطات الاجتماعية المعقّدة، وغير ذلك من مؤهلات، انفرد بها الإنسان، دون باقي الكائنات الحية، بل إنها قدرات ميّزت الإنسان من نظيره الإنسان على إمتداد الحضارات، وتعاقبها، مع التسليم بأنّ الملكة اللغوية مركزية، وجوهريّة داخل هذه القدرات، إذ شكلت خطرة عملاقة في مسار انبثاق أصل اللّغة الحديثة ذات الغنى، والثراء في الصّيغ، والتعبير، وسمحت بنقلة نوعية في مستوى التطور الاجتماعي، والحضاري.⁴⁵⁸

وقد امتدح "روبير مارتان" (Robert Martin) وجهة فرضية "تشومسكي" القائلة بالفطرية -الملكة اللغوية-، ورأى بأنّ كثرة معارضيتها المضاهية لعدد المنتصرين لها، لا تجعل منها فرضية مجانبية، على حد وصفه، وتعبيره، "فاللغات المعينة-الألسن- لا يمكن أن تكتسب إلاّ بالدربة، لكنّ وظيفة اللغة نفسها، التي تجعل من الدربة أمرا ممكنا، ومتاحا، تملك، بالمقدار نفسه، حظوظا وافرة في أن تكون، في شطر كبير منها، فطرية المنشأ."⁴⁵⁹

ويلجأ "روبير مارتان"، في إثبات صلاحية "الفطرية" في تفسير الاختلافات بين الإنسان والحيوان، إلى التجربة، والوقائع المادية الملموسة، فيرى بأنّ آراء السلوكيين لا تقوّض هذه الفرضية، أو تناقضها، بل تسندها، وتتكامل معها، مؤلفة قسمها الخارجي الظاهر، القابل للمعاينة، والملاحظة، فمن الواضح أن اللّغة لا تنشأ، أو تكتسب، إلاّ استجابة للمؤثرات الخارجية-المنبّهات- التي تصدر عن البيئة الاجتماعية، ولاشك أن افتقاد عوامل المحيط الاجتماعي يقود إلى الحرمان من اللغة، وهو خلل مستديم، نموذج الطفل المتوحش، الذي يترعرع في أدغال الغاب، غير أنّ العوامل الاجتماعية وحدها غير كافية لظهور اللغة، ما لم يتوفر الشق الوراثي الخاص بالنوع البشري، كملكة، أو استعداد مسجّل على الجينات، لا يعمل على اكتساب اللغة فحسب، بل يطبع نسخة منها، تتوارثها الأجيال اللاحقة، وتتداولها في المستقبل.

⁴⁵⁸ م.ن: ص 96-97.

⁴⁵⁹ Robert Martin: Comprendre la linguistique, 2^{éd}, Quadrigé, Presses Universitaires de France (PUF), 2004, p 106.

انظر أيضا: روبر مارتان: مدخل لفهم اللسانيات، ترجمة عبد القادر المهيري، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007، ص115.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

إنّ الفطرية هي القسم الباطني المتحكّم في نشأة اللغة، وفي غياب هذا القسم، يستحيل إيجاد لغة إنسانية، بمفهومها المتطوّر الراقى، ولعل التجارب على الحيوانات الأليفة (كلاب، قطط، أحصنة...) خير دليل على ذلك، إذ على الرغم من إحساسها بلغة الإنسان بفعل مجاورته، فهي عاجزة عن تعلم لغته، وكذلك الشأن بالنسبة إلى القردة العليا، فانعدام فطرية الإنسان عندها، لا يقود- عند تدريبها على اللغة الإنسانية- إلّا إلى الحصول على لغة بدائية، لا يرجى تطوورها، فضلا عن العجز في توريث ما يمكن تعلمه للصغار، وهذا مخالف لسلوك طفل بشري، يتلقى لسان أمه بسهولة تامة، ويسر كبير، مما يقوي الصلة بالنوع، ومن ثمة، بالنزعة الفطرية.⁴⁶⁰

إنّ التسليم بفرضية "الفطرية" قد يساهم في الحد من الفضول، والرغبة الجارحة في الموازنة بين اللغة الإنسانية، واللغة الحيوانية، ويزيل كثيرا من اللبس في النظر إليهما، إذ سرعان ما ينكشف الإجحاف في ذلك، ويتبين أن الفارق مستقر بينهما منذ البداية، وأنه آيل للزيادة، والإتساع، كلّما اتسع البحث في خصائص اللغة، ومواصفاتها النوعية، وكلما تطوّر الدماغ البشري، وارتفعت قدراته، وطاقاته الذهنية، وهذا الفارق يجعل من اللغتين -البشرية والحيوانية- من طبيعتين مختلفتين: كما انتهى إلى ذلك "روبير مارتان" في قياسه لغة النحل على لغة الإنسان⁴⁶¹، ولاشك أن كل كائن قادر على نقل خصائص لغته عبر مورثاته، ولئن علت لغة الإنسان على غيرها، فلأن الدماغ البشري أكثر تطورا، وتعقيدا من باقي الأدمغة، وهو السبب في كونه عاقلا، وما دام الأمر كذلك "فاللغة انعكاس للعقل الإنساني، ليس بمعنى أن الإنسان يتعلمها ويتكلمها فحسب، بل بمعنى أنّ اللغة هي كما هي فقط، لأنّ العقل الإنساني هو كما هو، وأنّ الإنسان من حيث هو إنسان بالذات، مهياً فطريا لاكتساب اللغة ولاستعمالها."⁴⁶²

⁴⁶⁰Ibid: pp 106-107.

وانظر أيضا: روبر مارتان: مدخل لفهم اللسانيات، ص 115-116.

⁴⁶¹ Ibid: p 108.

⁴⁶²ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص 150-151. وانظر كذلك:

Noam Chomsky: Le Langage et la pensée, Editions Payot, Paris, 1976, p 135.

3.1. المقومات النوعية للغة البشرية

وعند الاقتراب من مكامن الاختلافات بين اللغة الإنسانية، ولغات الحيوان الأخرى، يمكن توجيه المقارنات المحسومة سلفاً، واستثمارها في استخلاص أهم الخصائص، التي تصنع للغة البشرية مرونتها، وفرادتها، ومن بين صفات كثيرة، أحصاها العلماء بمقدور المرء أن يعزل خمس ميزات أساسية فاصلة، لا وجود لها في اللغات الحيوانية، على أن تجعل بقية الخصائص تابعة لهذه الخمس، أو مرتبطة بها، تشترك فيها اللغات الحيوانية بمستويات مختلفة، وهذه الخمس هي:

1.3.1. اللغة الملكة (*Langage inné*)

مكوّن من مكوّنات الفطرية، أو ممّا سمّاه "والاس" (Wallace) مركب الطبيعة الفكرية الأخلاقية للإنسان، وقد سبق لـ "دوسوسير" (F. de Saussure) أن فرق بين اللغة الملكة، واللغة المعينة-اللّسان- (*la langue*)، فالثانية ليست إلاّ قسماً أساسياً محدّداً من الأولى، وهي - في الآن نفسه - منتج اجتماعي لخاصة اللغة الملكة، ومجموع من الإصطلاحات الضرورية المتبناة من طرف المجتمع لغرض السماح بممارسة الأفراد هذه الخاصة، لذلك فإنّ اللغة الملكة متعددة الأشكال (*Multiforme*)، وغير قياسية (خليطة)⁴⁶³، وذلك لأنّها ببساطة "مقدرة فطرية بطبيعتها يزود بها كل مولود بشري، وهي من أهم السمّات الفطرية التي تميز الإنسان عن الحيوان."⁴⁶⁴

2.3.1. الاعبائية (*L'Arbitraire*)

تدل هذه السمة على انعدام أي علاقة طبيعية، أو منطقية بين الدال، والمدلول، ويلاحظ ذلك بشكل واضح في الأسماء، ودلالاتها على الأشياء، والموجودات في العالم الخارجي، حيث لا تبدي الأسماء أي شبه طبيعي بما تدل عليه من المسميات، ولا تحمل شيئاً من خصائصها.⁴⁶⁵

⁴⁶³ Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale, édition critique établie par Tullio de Mauro, Editions Talantikit, Bejaia, 2014, p 25.

⁴⁶⁴ محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2004، ص 26.

⁴⁶⁵ H.G.Widdowson: Linguistics, p 4.

ومن ثمة، فغياب "تعليل منطقي لإقتران الدال، والمدلول، يجعل الروابط الجامعة بينهما تتجه إلى التواضع والاتفاق الاجتماعي"⁴⁶⁶، فتختلف بموجب ذلك اللغات اختلافاً واسعاً بين الأجناس، والشعوب، وعلى الرغم من وجود كلمات تحقق قدراً من المحاكاة الصوتية (Onomatopée) في علاقة اللغة بالطبيعة، وموجوداتها، بما تملكه من تماثل قاعدي بين الدال، والمدلول، فإن شكل العلامة يحافظ على اختلافه من لغة إلى أخرى: مثال ذلك: صوت القط: المواء في العربية، (Meow) في الإنجليزية، (Miaulement) في الفرنسية، و(Maullido) في الإسبانية.

وهذا الاختلاف يوحي بأن الأمر موكول في نهاية الأمر إلى المواضع، والاصطلاح، دون أن يقود القول بالاعتباطية إلى الاعتقاد بأن اللغة تخضع إلى التوظيف العشوائي، أو المصادفة، أو أنها - الاعتباطية - تجر اللغة إلى تنوع لا نهائي، إذ ثمة سنن -قوانين وقواعد- تتحكم في الدوال بوصفها اختلافات صوتية، حتى تأتلف مع مدلولاتها بوصفها اختلافات معنوية، أقرها الاستعمال.⁴⁶⁷

ومن الضروري أيضاً، الإشارة إلى أنّ الاعتباطية لا تشمل العلامة المفردة فقط، بل إنها تمتد إلى التراكيب، وسلاسل التأليف، ويتعدى الأمر إلى المعايير التي تحكمها.

وتبعاً لذلك، تختلف اللغات في طرائق النظم، والتركيب، ومن ذلك اختلافها في ترتيب الصفة بالنسبة للموصوف من حيث التقديم والتأخير، وإمكانية ورود الفعل في صدارة الجملة، أو تأخره عن بقية المركبات.

4.3.1. الإزدواجية (Duplicité ou Dualité)

المقصود بالازدواجية أن اللغة الإنسانية تمتلك وجهين متضافرين، يعملان معاً، ويتكاملان؛ لأداء الأغراض، والوظائف التواصلية للغة، وبهذا المعنى تتجه الإزدواجية إلى الدلالة بوجه خاص على التقطيع المزدوج (Double Articulation)، أو التجزئة المزدوجة (Double segmentation)، حيث يشير مفهوم هذا المصطلح عند اللسانيين -اعتماداً على تعريف مارتنيه (A. Martinet) - إلى اشتغال اللغة أو الكلام على مستويين بنيويين متداخلين:

⁴⁶⁶ Jean Perrot: La linguistique, 9^{éd}, Presses Universitaires de France, Paris, 1971, p 112.

⁴⁶⁷ H.G. Widdowson: Op. Cit, p 5.

أ- **تقطيع أولي:** ينجم عنه تجزئة سلسلة الملفوظ إلى مجموعة من الوحدات، لكل منها دلالتها الخاصة (Morphèmes)، ولها أيضا قابلية الدخول في علاقات تعاقب، وترتيب على المحور النظمي، أو التركيبي، وعلاقات ترابط، أو غياب على المحور الاستبدالي.

ب- **تقطيع ثانوي:** وفيه تنقسم الوحدات الدالة خطيا إلى عدد من الأصوات اللغوية البسيطة (Phonèmes)، حيث لا تكون دالة بمفردها، لكنها تشارك في تمايز المعنى عند ائتلافها مع غيرها؛ لتشكيل الوحدات الدالة، فإحلال واحدة منها مكان أخرى، يؤدي إلى اختلاف المعنى، وتنوع الوحدات الدالة.

إن طابع التصعيد في التركيب، الذي تستحوذ عليه خاصية التمثيل المزدوج، يمنح اللغة طاقة غير محدودة للإنتاج، إذ بإمكان عدد محدود من الأصوات البسيطة (Phonèmes) أن يحقق نسبة هائلة من احتمالات التركيب، للحصول على وحدات دالة (Morphèmes)، لها قابلية الانخراط في علاقات لا نهائية داخل الملفوظات؛ للتعبير عن الأغراض، والمواقف، والحالات الإنسانية.

ويعبر مفهوم الإزدواجية، من ناحية أخرى، عن استخدام الإنسان للغة بشكلها: المنطوق، والمكتوب، لذلك فاللغة المكتوبة (Langage dérivé) تمثل صورة مقابلة، ووجهها آخر للغة المنطوقة، والقربان بينهما كبيرة، وعلى ما يظهر من اختلافات، وفوارق تفصل بينهما، تتراوح بين النقص والزيادة؛ تبقى اللغة المكتوبة صالحة لتمثيل اللغة المنطوقة، ومحافظة على خصوصيتها في الوقت نفسه، "وباختصار فاللسان المكتوب هو في آن واحد مشتق من الشفاهي وشكل مستقل جزئيا."⁴⁶⁸

إن خاصية التمثيل المزدوج قابلة للإنجاز، والتحقق في كل من اللغة المكتوبة، والمنطوقة على حد السواء، وهو ما يؤكد مرونة اللغة، وطواعية ممارستها عند الإنسان، و"ليس بمقدور أي تواصل حيواني آخر أن يملك القدرة على استغلال وسائط أخرى؛ لتطويع نظام أداء تواصلية قائم على التناوب بين المنطوق، والمكتوب"⁴⁶⁹، ولئن كشف العلماء عن امتلاك الطيور خاصة التمثيل المزدوج أثناء الغناء، فإن بعض العلماء "يعتقد أن هذه الخاصية هي أهم ما يميز اللغة"⁴⁷⁰ الإنسانية، ويصنع ثراءها، وتفوقها.

⁴⁶⁸ روبر مارتن: مدخل لفهم اللسانيات، ص 120. وانظر أيضا:

Robert Martin: Comprendre la linguistique, pp 110-112.

⁴⁶⁹H.G. Widdowson: Op. Cit, p 4.

⁴⁷⁰ محي الدين محسب: انفتاح النسق اللساني، ص 19.

5.3.1. الإنتاجية (Productivité)

وتعرف أيضا بالإبداعية، والمقصود بها قدرة المتكلم على التلفظ بجمل، وعبارات، لم يختبرها من قبل، ولم يسبق له تجربتها؛ لذلك تعد هذه الخاصة من أبرز المميزات الفاصلة بين لغة الإنسان، ولغات الكائنات الأخرى، وهي ميزة يمكن أن تعزى مبدئيا إلى سببين:

- أحدهما يرتبط بوضع اللغة، واصطلاحها الذي اقتصر على الألفاظ، ومعانيها الوضعية، أو التي تطور إليها الاستعمال، وطرائق انتحاء القول، والتعبير وفق معايير، وأنماط استقرت، وتم استقراؤها لاحقا.

- أمّا الآخر، فيتبع مستعمل اللغة، أو المتكلم، الذي يحتفظ بحريته في اختيار المفردات، والقوالب، والقواعد، التي يعتمد عليها في بناء مقولاته،⁴⁷¹ وما يفهم ضمينا من احتمالات، مطابقتها لها، أو انزياحه عنها بالرخص، أو التغيرات اللغوية، والتطورات الحاصلة عبر الزمن.

وقد كانت الإبداعية، والفطرية من أقوى القرائن، والحجج، التي واجه بها "تشومسكي" أنصار الاتجاه السلوكي في محاولاتهم تفسير اللغة بالاستجابة الغريزية لمنبهات البيئة الطبيعية، والاجتماعية، فهاتان الخصيلتان على صلة وثيقة بالنظرية التوليدية، بل إنهما تقعان في صميم أساسها النظري؛ لما لهما من أثر في إكتساب اللغة، والتفرد في استخدامها أثناء التواصل الكلامي، أو الفني، حيث يلاحظ أنّ "الأطفال الذين تعلموا لغتهم الأم يصبحون - بسرعة كبيرة- قادرين على توليد، وفهم، عدد لا محدود من العبارات."⁴⁷²

والطفل، بما أوتى من ملكات فطرية، يستطيع استجماع قواعد لغته الأم، أو لغة بيئته، ينشأ فيها من خلال التواصل اليومي، حيث يمتلكها بشكل غير واع عبر التجارب اللغوية، التي يختبرها، "وبالتالي يبنى لغته بصورة إبداعية وبالتوافق مع قدراته الباطنية بقدر تقدمه في عملية الاكتساب."⁴⁷³

⁴⁷¹انظر: محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، ص 33-34.

⁴⁷²رشيل مارك: اكتساب اللغة، ترجمة كمال بكداش، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1984، ص 16.

⁴⁷³ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص 66.

ونظرا لمكانة الإبداعية من خصائص اللغة، فقد اقترن مفهومها بتعريف اللغة عند أنصار النظرية التوليدية التحويلية، فاللغة في عرف "تشومسكي" تُدبكونها "مجموعة غير متناهية العدد من الجمل، تكون الواحدة منها محدودة في طولها، ومشكلة من وحدات دالة محدودة."⁴⁷⁴

وهذا التعريف يضمن التعبير عن قدرة غير محدودة-من الناحية النظرية-عند المتكلمين في إنتاج الجمل، والعبارات أثناء التواصل في أنشطة الحياة الاجتماعية.

ويعبر "تشومسكي" عن هذه المزية في صياغة حديثة-2005- ينظر فيها إلى الملكة اللغوية على أنها نسق يملك خاصية اللامتناهية المنفصلة. وأي نسق مماثل يبني على عملية أولية تأخذ عددا ن (نونيا) من الموضوعات التي تم بناؤها من قبل، وتبني منها موضوعا جديدا: الحالة الأبسط هي تكوين مجموعة من هذه الموضوعات التونية. لنسم هذه العملية الضم. يعدّ الضمّ أو ما يوافقه الحد الأدنى المطلوب. وبوجود الضم، فإننا نحصل فورا على نسق غير محدود من العبارات المبنية سلميا.⁴⁷⁵ واقتداء بـ "تشومسكي" انحدرت تعريفات الألسنيين العرب جامعة بين مفهوم اللغة، وميزة الخلق، والإبداع فيها، ومن ذلك تعريف ميشال زكريا في ملاحظته "أن اللغة الإنسانية تنظم منفحة وخلاق يحتوي على عدد لا متناه من الجمل."

ومن ذلك أيضا، تطبيقات عادل فاحوري للنظرية التوليدية التحويلية، وقواعدها على اللغة العربية، حيث يقرّ بأنها لغة تميز "تكرار الإضافات إلى ما نهاية، رغم أنّ تحقيق ذلك السلوك اللفظي قد يمتنع بالواقع على الناطق العربي، لموانع نفسانية خارجية متعلقة بالذاكرة والانتباه. أما، من حيث المبدأ، فمن يعرف اللغة، يستطيع توليد تراكيب لفظية لا متناهية."⁴⁷⁶

ومن استثمار القواعد التوليدية. ومنها قاعدة: ركن اسمي ركن-اسمي، يستنتج الدارس أن " أمثال هذه القواعد هي التي تفسر العمل الخلاق الذي يتيح لناق لغة ما أن يبدع عددا لا متناهيا من الجمل استنادا إلى عدد متناه من القواعد."⁴⁷⁷

وعلى الرغم من استحالة إنجاز هذا الكم غير المحدود من الجمل في مستوى الواقع، والتجربة، إلا أنّ خصوصية الإبداعية تكمن في مدّ اللغة بطاقات كامنة من شأنها استيعاب كل الأقوال، والملفوظات

⁴⁷⁴Noam Chomsky: Syntactic structures, the Hague Mouton, 1957, p 13.

⁴⁷⁵نعوم تشومسكي: اللسانيات التوليدية، ص 110.

⁴⁷⁶عادل فاحوري: اللسانيات التوليدية والتحويلية، ط2، دار الطليعة، بيروت، 1988، ص 10.

⁴⁷⁷م.ن: ص 10.

الممكنة، والسّماح للمتكلم بتنويع تراكيبه، وتجديد إمكاناته اللغوية، وفهم ما ينتجه غيره، على أنّ الخدمة الأسمى تنصرف إلى الأدب من خلال تمكين الأدباء، والكتاب من استغلال قدرات اللغة في الإبداع، وإنتاج الأعمال الفنية، وارتداد آفاق جديدة من الإنزيحات، والمجازات.

6.3.1. الانعكاسية (*Réflexivité*)

في فترات الخلوة والإنفراد بالذات، يشعر المرء عادة أنّه بصدد مراجعة أفكاره، وأقواله السابقة، أو أقوال الآخرين، وبخاصة ما أثر في نفسه منها، وترك فيها انطبعا معيّنًا، قد يكون حسنا، أو سيّئا، فترى الإنسان حينئذ يعيد استعراض ما حدث في ذاكرته، فيتوقف عند بعض الأقوال، يناقشها، أو يعقب عليها، وقد تستوقفه بعض التراكيب، أو الألفاظ الخاصة، فيقوم بالتعليق عليها، ويظهر إعجابه بها، وثناءه على صاحبها، أو يعرب عن امتعاضه، وسخطه عليها مقابلا الوضع بالسخرية، والاستهزاء، وهو بين هذا، وذاك يدافع عن آرائه، ومواقفه، ويعلّلها، أو يقيس آراء غيره على قناعاته، ويتجاوب معها بالقبول، أو الرّفص، وقد تقنعه حجج فكرة يعارضها، فيتبناها، ويؤمن بها.

إنّ أشكال النقد الذاتي، أو نقد الآخر، تتبلور في آليات طبيعية فطرية، ومكتسبة، تشهدها أنشطة التفاعل الاجتماعي، وتتخذ تظاهراتها الأساسية أثناء التواصل اللغوي في الكلام، عبر صور مختلفة، تجسدها الحوارات، والمناقشات، والمناظرات الفكرية، والعلمية، تدعمها، وتعمل على ترسيخها صور تعالج اللغة باللغة، أي إيجاد لغة من داخل اللغة، تتحدث عن لغة أخرى، كما هي الحال في النقد (*Critique*)، عندما تتصدى لغة شارحة؛ للإحاطة بلغة فنية، تتعلق بجنس أدبي، وكذلك الشأن عند استعمال اللغة لوصف المفاهيم العلمية في مجالات شتى، تتبع المعارف، والفنون، والتقنيات، أو تركيب لغة، تتحدث عن نفسها، ومثالها نقد النقد (*Metacritique*)، وهو ضرب من النقد ينعكس على نفسه، ويرتدّ إلى ذاته، يتفحص مسلّماته النظرية، وإجراءاته التحليلية، ونماذجه التطبيقية، ويصدق القول أيضا على الميتاقص، أو ما وراء القصة (*Métafiction*)، الذي يجعل القصة تنكبّ على مكوّناتها، تحاور طرائق بنائها، وتناقش مستوياتها السردية، ووجهات النظر فيها، والعلاقات الممكنة بين الواقع، والمختلّل.

ومن البديهي، القول إنّ للأشياء في العالم الخارجي وجودا مستقلا عن اللغة من الناحية الأنطولوجية، لكن يبدو أنّ عملية التسمية (*Dénomination*) تستدرج الأشياء إلى داخل اللغة، وتحبسها هناك، فيترتب عن هذه العلاقة العجيبة - بتوصيف فتغنشتاين (*Wittgenstein*) - بين الاسم، والشيء

لعبة لغوية، تتمثل في أنّ التلفظ بالإسم يستحضر صورة الشيء في الذهن، ويغني عن إحضاره في الواقع؛ لذلك فالمشاكل الفلسفية تقوم كلما تغيبت اللغة، وهنا يمكننا أن نتصور عملية التسمية باعتبارها عملاً روحياً وكأنها تعמיד لشيء ما.⁴⁷⁸

وعلى الرغم من اعتبارية العلاقة بين الكلمة، والشيء- بين الدال والمدلول- وغياب تصوّر واضح لأغلب الصّفات (طويل، قبيح، رائع...)، والأفعال (يعلم، يتنقل، يعيش...)، والحروف، والروابط (في، إلى، لن، الواو...)، والتباس التصورات الخاصة بالمعاني المجردة (حرية، خير، شر...)، والكلمات، التي لا يقابلها جوهر حقيقي (جنية، ساحرة...)؛⁴⁷⁹ فإنّ عملية التسمية تتيح للغة استيعاب العالم بأشياءه، وكائناته الحية، وذلك بفضل خاصية الدلالية (Semanticté)، التي تملكها اللغة.

ويرى "هوكيت" (Hockett) أنه بمقدور المتكلم استخدام العلامات الإعتباطية، وغير الإعتباطية في تبليغ رسائل ذات معنى، فتكون خطابات دالة، ولا تتوقف الدلالة على جانب واحد، يجعل نظام اللغة بعلاماتها قابلاً لنقل المعاني، تبعاً للعلاقات الناشئة بين العلامات والموجودات في العالم الخارجي- حسب هوكيت- فقط، بل إنّها-الدلالية- تتعداه إلى جانب ثان، وربما ثالث، لا يقلان شأنًا عن الأوّل، "فهناك دلالية اللغة على الوجود الداخلي (التفسي والعقلي) للإنسان، بل إنّ هناك دلالية اللغة على نفسها."⁴⁸⁰

وفي الواقع، تحتاج التسمية إلى عملية أخرى، يمثلها الضمّ، أو التركيب وفق معايير اللغة، ومناويلها، ويسندهما في ذلك فعاليات لغوية كالنبر، والتنغيم، وأخرى جسدية كالحركات، والإيماءات والإشارات، يكون دورها متمماً للمعنى.

وعند التواصل، ليس من الضروري أن تظهر خصائص اللغة مجتمعة، فبعضها أساسي دائم الحضور كاللغة الملكية، والدلالية، والإعتباطية، وغيرها، والبعض الآخر قد يخفت وجوده، ويخف أثره حال تأخيره، وعدم الإعتماد عليه، وقد يبرز، فيطغى التركيز عليه، ويتصدّر الترتيب حاجباً بذلك غيره من الخصائص، وذلك كله مكفول ضمن وظائف اللغة، وسياقات استعمالها، والمواقف النفسية والاجتماعية للمتفاعلين فيها.

⁴⁷⁸لودفيك فتغنشتاين: تحقيقات فلسفية، ترجمة عبد الرزاق بنور، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007، ص 149-150.

⁴⁷⁹انظر: كلودجرمان وريمون لوبلان: علم الدلالة، ترجمة نور الهدى لوشن، دار الفاضل، دمشق، 1994، ص 14.

⁴⁸⁰محي الدين محسوب: انفتاح التسق اللساني، ص 20.

6.3.1. بين اللّغة والفكر:

وعند بروز سمة الإنعكاسية، وظهورها على غيرها، تتجلى اللّغة في أعتى صورها، إذ تبدو قادرة على احتواء غيرها، والسيطرة عليه، وامتلاك زمام نفسها في الآن ذاته، دون إخلال فاضح، أو تقصير كبير، لذلك احتدم الصّراع طويلا بين الفلاسفة، والمنظرين حول علاقة اللغة بالفكر، وانتهى الخلاف بانقسامهم إلى فريقين كبيرين، يتوسطهما فريق ثالث، يحاول التوفيق بينهما:

- فريق يرى انفصال اللغة عن الفكر، واستقلاله عنها، لغياب التطابق بينهما، واختلاف طبيعة كل منهما، لذا فوظيفة اللغة معرفية وجودية، أي تمنح الشيء وجوده بالتسمية، وتجسد الفكر في أرض الواقع، وتخرجه من الخفاء إلى النور في اعتقاد "برغسون" (Bergson)، و"هيدجر" (Heidegger)، وغيرهما.⁴⁸¹

- فريق يقر باتصال اللغة بالفكر، ويراهما وجهين لعملة واحدة، كما يقر ذلك "ماكس مولر" (Max Muller)، وآخرون.⁴⁸²

واللّغة، بهذا المنظور، حصون تحفظ المعاني، وهي التي تسبغ على الفكر بعده الاجتماعي الموضوعي، وتحوّله من طبيعته الإدراكية الانفعالية إلى رصيد من التجربة، والخبرة الإنسانية المسخرة للفهم، والتحليل، والتداول بين أفراد المجتمع في عرف "أرسطو" (Aristote)، و"ديكارت" (Descartes)، و"بيكون" (Bacon)، و"جون ستيوارت ميل" (John Stuart Mill).⁴⁸³

إنّ هيمنة اللغة واهبة الدلالة في علاقات الإنسان - بالخارج، وأشياءه، وتفاعلاته ضمن أنشطته الاجتماعية في بيئته - لتدفع إلى الاعتقاد بأنّه لا وجود لشيء قابل للإدراك خارج اللغة، فالناسيغيشون، ويحققون وجودهم داخل الكلمات، كما ذهب إلى ذلك بعض الفلاسفة، ولا شك أنّ الاستحواذ على الإنعكاسية، وهي تلك المقدرة الذاتية للغة على رؤية نفسها، فضلا عن رؤية غيرها؛ ممّا يؤهل اللغة، فتستقيم ذاتا، وموضوعا في الوقت نفسه، وتتسع متجدّدة بتخصيص جزء منها للإصطلاح، حيث يتواضع عليه من جديد، أو يعاد سكّه، وصياغته؛ للإحاطة بمفاهيم ميادين أخرى من علوم، وفنون، وتقنيات، وبهذا الصّد يلاحظ أنّ المصطلح لا يمكن أن يكون من طبيعة غير لغوية، فاللغة هي النظام

⁴⁸¹انظر: سلمة صالح فرج: طبيعة العلاقة بين اللغة والفكر، مجلس الثقافة العام، القاهرة، 2008، ص135-137.

⁴⁸²م.ن: ص150.

⁴⁸³م.ن: ص150.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

السيميولوجي الوحيد القادر على الإحاطة بالأنظمة السيميولوجية الأخرى كاللغات الصورية المستخدمة في المنطق، والإعلام الآلي، واللغات الإصطلاحية كإشارات المرور، وكتابة "براي" (Braille)، ورموز "مورس" (Morse)، وغيرها.

وبسبب ما تحقّقه الإنعكاسية للغة من تفوّق، وما تراكمه لصالحها من نفوذ، وسلطان على النفس، ليس من الغريب أن يغلب الظن بأنها خصلة نادرة، يعز العثور عليها، وأنّ "هذه الخاصية تنفرد بها اللغة الإنسانية. فلا يوجد - حتى هذه المرحلة من المعرفة والعلمية- نظام إتصالي غير لغوي يمكن أن يُستخدم في الإشارة إلى نفسه بالطريقة التي يُستخدم بها النظام اللغوي."⁴⁸⁴

2. الجهد اللساني في فهم النشاط اللغوي

لكي تنجح الإنعكاسية في الظهور - بوصفها مقدرة لغوية ارتدادية- وتمنح اللغة فرصة في رؤية نفسها، والتعبير عن ذلك، فتكون مرآة لذاتها؛ ينبغي توفر أدلة، وقرائن لغوية، تساعد هي الأخرى على حدوث عملية الانعكاس عند أحد قطبي عملية التواصل، وهما المتكلم، والسامع- أو المرسل، والمتلقيعموما- وذلك استجلاء للمقاصد التبليغية، وهذا ما يجعل الإنعكاسية مرتبطة بوظائف اللغة، وهي على صلة مباشرة بالوظيفة الميتالغوية، التي تعرف أيضا بتسمية الوظيفة المعجمية (Fonction de glose).

وفي النموذج التقليدي للغة-مثلما أقرّه "كارل بوهلر" (K.Buhler) بوجه خاص- تنحصر الوظائف اللغوية، اعتمادا على عواملها، في مثلث ذي ثلاث رؤوس هي:

أ- المرسل (Destinateur): وترتبط به الوظيفة الإنفعالية (Fonctionémotive)، أو التعبيرية (Fonction. Expressive).

ب- المتلقي (Destinataire): وتلصق به الوظيفة الإفهامية، أو الندائية (Fonction conative)، التي تجد تعابيرها النحوية الخالصة في أسلوب النداء (Vocatif)، والطلب (Impératif)، وما يمكن أن يتضمنه أيضا من صيغة الأمر (Injonctif).

⁴⁸⁴محي الدين محسّب: م.س، ص22.

ت- المرجع (Référence): ويتعلق بالشخص، أو الشيء الذي نتحدث عنه، ومنه -عند التركيز عليه- تتشكل الوظيفة المرجعية (Fonction référentielle).⁴⁸⁵

وقد شهدت أواخر القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، الإرهاصات الأولى لنهضة اللسانيات، واقتراها بالمذهب البنيوي، وكان كتاب "دوسوسير" (F.De Saussure) محاضرات في اللسانيات العامة (1916) الثمرة الأساسية للجهود المبذولة في تلك الفترة، وقد جمعه تلميذاه "شارل بالي" (Charles Bally) و"ألبرت سيشهاي" (Albert Sechehaye)⁴⁸⁶، ويضم أغلب المفاهيم، والأسس النظرية، التي تداولها رائدان معاصران لـ "دوسوسير": "بودوان دي كورتني" (Boudouin de Courtenay) و"ميكولاي كروزيفسكي" (Mikolay Kruszevski)، وقد تكفل "دوسوسير" منفرداً بتوضيح العديد منها، والتأكيد على الطابع العلائقي بين النظام اللغوي، ومكوناته.⁴⁸⁷

وعلى مدى خمسين سنة خلت بعد كتاب "دوسوسير"، عرفت اللسانيات مداً واسعاً، وشهدت تقدماً منقطع النظير، استطاعت بفضلها أن تصحح مسارها، وتعُدّل مفاهيمها، وقضاياها، وإجراءاتها في الدراسة، والتحليل، وصارت الإنجازات الجديدة محل مقارنة بالأسس، والمبادئ التي خطها "دوسوسير"؛ لإرساء دعائم العلم الجديد.⁴⁸⁸

ويؤكد "بنفنيست" (Benveniste) أنّ اللسانيات حققت تطوراً سريعاً في العشريات الأخيرة التي سبقت السبعينيات، وامتد مجالها إلى أبعد الحدود، وتدفقت الأعمال، والدراسات، والمُلخصات، وصارت الزيادة الكمية في الإنتاج اللساني تبلغ حداً، تعجز المراجع السنوية عن إحصائه، وقد شمل البحث، والتحقيق اللغوي أفريقيا، وأستراليا، وأوقيانوسيا (Océanie).⁴⁸⁹

ولم تشارف الألفية الثانية على نهايتها، حتى استوت اللسانيات علماً ناضجاً متكاملًا تزداد الحاجة إليه باستمرار، بعدما كان "دوسوسير" (De Saussure) في مطلع القرن يتساءل عن جدواه، ويقلقه كون

⁴⁸⁵ Roman Jakobson: Essais de linguistique g n rale, Tome I, Editions de Minuit, Paris, 1963, p 216.

⁴⁸⁶ انظر: رومان ياكوبسون: 6 محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 39.

⁴⁸⁷ انظر: رومان ياكوبسون: الإتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم، ط1، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، 2002، ص 28-29.

⁴⁸⁸ م.ن: ص 28.

⁴⁸⁹ Emile Benveniste: Problèmes de linguistique g n rale, Tome I, Editions C eres, Tunis, 1995, p 8.

قلة من الناس فقط تدرك قيمة العلم، وترى فائدته بوضوح، على الرغم من تأكيد "دوسوسير" (De Saussure) بأنّ مسائل اللسانيات لا تهتم أصحاب العلم من المتخصصين في اللغة فحسب، بل تتعداهم إلى غيرهم من دارسي التاريخ، وفقه اللغة، وكل من يستخدم النصوص في الدراسة، على أنّ دور اللغة يبقى أكثر بروزاً، وجلاءً في الثقافة العامة: في الحياة الفردية أو الجماعية، حيث تعدّ اللغة العامل الأوفر أهمية من أي شيء آخر.⁴⁹⁰

وعلى الرغم من كثرة المحاولات الأولى لتفعيل اللسانيات، وربطها بالحقول المعرفية المجاورة لها، لم تثمر جهود الدارسين والعلماء- لتجسيد آمال "دوسوسير"- إلاّ بعد عام 1960، حيث ظلت قبله علاقة النقد الجديد باللسانيات موسومة باللبس، والغموض، وبقيت الاجتهادات الأسلوبية رهينة مصطلحات النحو الوصفي للمفردات (Grammaire descriptive élémentaire)، وحتى تحليلات "سبيتزر" (L. Spitzer) لبعض أعمال "بوسير" (Bossuet)، كانت مصادرها التي تستعيرها من اللسانيات قليلة الزاد مثل: توظيف الاستعارات، تتابع الأفعال، الجمل القصيرة...، وقد جاءت البنيوية الأدبية لتقلب أوضاع الأشياء، ولأنّها تسعى إلى تأسيس علم حقيقي للنص الأدبي، اعتزمت الإتكاء على مبادئ اللسانيات، ومقولاتها، في الوقت الذي سارع فيه خصومها إلى إشهار تحذيراتهم المسبقة من هذه "الإمبريالية اللسانية" الصاعدة (Impérialisme linguistique).⁴⁹¹

وفي الدراسات الأدبية، التي تعتمد على اللسانيات، استبدلت المصطلحات الحديثة بالمصطلحات القديمة كالحديث عن المجموعات الإسمية، والتجديد، والمظهر، والموضوعات، واللهجة، والتغير اللغوي، وأفصح التحليل، والمعالجة الطريق لشيوع مصطلحات من قبيل: استبدال، تركيب أو تأليف، دلالة إيجاء، دال، عامل... ليتبين أنّ سطوة اللسانيات أشبه بدوحة عظيمة، تخفي الغابة وراءها، وأنّ إمبرياليته المتوجس منها ليست إلاّ واجهة لإمبريالية أعتى، وأعظم منها: هي السيميولوجيا.⁴⁹²

ومن بين ألسنين كُثر، عملوا على توطيد الصّلة بين اللسانيات، والمجالات المعرفية، وقربوا بينها، وبين الأدب، والفلسفة، وعلم النفس، وغير ذلك مما جاورها أو نأى عنها، يتردد اسم "جاكوبسون" (R. Jakobson): (1896-1982م) بقوة، ويجد صداه عالياً في المنتديات العلمية، والمؤسسات

⁴⁹⁰ Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale, p 21.

⁴⁹¹ Dominique Maingueneau: Le discours littéraire, Editions Armand Colin, Paris, 2004, pp 24-25.

⁴⁹² Ibid: pp 24-25.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

الأكاديمية؛ لما أوتي هذا الباحث من قدرة موسوعية على اختراق التخصصات، وارتداد الميادين المعرفية المختلفة، "فقد قام "جاكسون" (Jakobson) بدراسات عدّة تناول فيها الثقافة السلافية وميثولوجيا أوروبا الوسطى والفولكلور بالإضافة إلى علم اللّغة والشعر الروسيين، كما قام بدراسات حول النقد الأدبي والتاريخ وعلم النفس والفلسفة"⁴⁹³، وقد فاقت مؤلفاته ثلاثمئة وأربعة وسبعين مصنفا بين كتاب، ومقال.

وعلى صعيد الدّرس الأدبي، ينظر إلى "جاكسون" على أنه من السّباقيين إلى معالجة التّماذج الأدبية للّغة، فهو "من أوائل الألسنيين الذين تناولوا التحليل البنائي للأشكال الأدبية والذين درسوا النّص الأدبي لذاته ومن دون العودة بصورة إلزامية إلى صاحبه."⁴⁹⁴

وفي مسيرة بحثه الطويلة، ينصبّ تركيز "جاكسون" على تعقب البنية اللغوية في شكلها المنطوق والمكتوب، فهي المطلب الأساسي للسانيات المعاصرة، وعلى مبادئها تجتمع كل الفروع والتخصصات، والأبحاث معربة عن اتحادها في ثبات، ونسبية.

وبحسب "جاكسون" فإن استكشاف النظام اللفظي، وإبراز بنيته يستدعي القيام بثلاث خطوات ضرورية:

أ- سبر التماسك الدّاخلي للملفوظ، ودراسة طبيعة العلاقات بين عناصره، والمبادرة إلى إظهار ترابيتها الدقيقة، واجتناب استخراجها بطريقة آلية.

ب- إلمام كبير، وكاف بالقواعد الكلية، التي يخضع لها نظام اللّغة، وما يتبعه من ملفوظات.

ج- دراية بالترابط المتبادل بين هذه القواعد، والقوانين الضمنية.⁴⁹⁵

ويتمثل منهج "جاكسون" البنيوي في تفحص المستويات المعروفة للبنية اللّغوية، والحرص - من خلال ذلك- على استنباط أشكال الثبات، والتغير في العلاقات بين العناصر، والوحدات الداخلة في التركيب، ويعزى اتّباع هذه الإجراءات التحليلية إلى خاصيتين بنيويتين، حددهما "جاكسون" كما يلي:

1- انبناء كل عنصر لغوي داخل في التركيب على التعارض بين وضعين منطقيين متوازيين: وجود الموسم فيه (Markage) أي كونه موسوما، مقابل خلّوه من الموسم.

⁴⁹³فاطمة الطّبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص 22.

⁴⁹⁴ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللّغة، ص 163.

⁴⁹⁵ انظر: رومان جاكوبسون: الإتجاهات الأساسية في علم اللّغة، ص 16-17.

2- وجود تفاعلات بين الثوابت، والمتغيرات، يميز العلاقات الكامنة بين العناصر في مستويات البنية اللغوية جميعا.

وحول هذا الطابع العلائقي للغة، تدور نظريات "جاكسون"، وبحوثه الكثيرة جميعا⁴⁹⁶، في مجالات معرفية شتى، ومن بين إسهامات نوعية، تركت آثارها، وبصماتها جلية على من عاصره، أو جاء بعده من الألسنيين، والسيميائيين، والأنثروبولوجيين، يمكن الإستشهاد بهذه النماذج، التي قدمها "جاكسون" وفيها يظهر تكامل النظام اللغوي في أدائه، ووظائفه، وأهدافه:

1- نظرية "جاكسون" حول مفهوم الفونيم (Phonème)، والسّمات، أو الملامح التمييزية (Traits distinctifs)، وهي آراء، بلورها جاكسون في كتابه "6 محاضرات في الصّوت والمعنى" - ألقاها في نيويورك سنة 1942-1943 - وأعاد صياغتها بمشاركة "موريس هاله" (Morris Halle) في القسم الأوّل من كتاب "أساسيات اللغة".

وينظر "جاكسون" إلى الفونيم على أنه أصغر عنصر لغوي، لا يحمل معنى في ذاته، لكنّه يساهم في تمييز المعنى في وحدات دلالية صغرى، هي المورفيمات (Morphèmes) -الكلمات بتعبير غير دقيق- وهو «الإشارة الوحيدة التي تكون تمييزية ولا مضمونية بشكل خالص. وإنّ المضمون اللغوي الوحيد، أو - بصورة عامة- المضمون الدلالي الوحيد له، هو اختلافه عن كل الفونيمات الأخرى لنظام معين». ⁴⁹⁷

أما الملمح التمييزي، فهو علامة فارقة بين فونيمين، لذلك فالفونيمات هي انتظام للملامح التمييزية في حزم متزامنة، وكل فونيم على حدة يتشكل من حزمة ملامح تمييزية، يكون عددها قاسما لعدد الفونيمات. ⁴⁹⁸

ولأنّ مفهوم الفونيم يقوم على قاعدة الاختلاف عن غيره، فإنّ سماته التمييزية ينهض مفهومها هي الأخرى على أساس المقابلة بما يعارضها عند فونيم آخر من سمات تمييزية، "بمعنى أنّ كل ملمح تمييزي يرد في مقابلة ثنائية من شأنها أن تحدث تغييرا على مستوى الدلالة". ⁴⁹⁹

⁴⁹⁶ انظر: جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحدائثة، ترجمة فاتن البستاني، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص 138.

⁴⁹⁷ رومان ياكوبسون: 6 محاضرات في الصوت والمعنى، ص 98.

⁴⁹⁸ انظر: رومان جاكوبسون وموريس هاله: أساسيات اللغة، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008، ص 57.

⁴⁹⁹ م.ن: ص 15.

وسواء أكانت الملامح التمييزية قسما تفصيليا، يستكمل مفهوم الفونيم، كما تتبنى ذلك جماعة "براغ" (Prague)، أم بديلا يعوّضه، وينوب عنه دون إلغاء؛ ليكون أساسا للتحليل الصوتي، كما يمكن أن يفهم من آراء "جاكسون"، و"هاله" (Halle)⁵⁰⁰، فإنّ أصداء هذه النظرية موجودة، وقائمة في اللسانيات الوصفية، التي أظهرت أهمية مفاهيم التمييز (Différenciation)، والتقابل، أو المعارضة (Opposition)، فوظيفتها التمييزية هي التي تحدّد الفونيمات الخاصة بلغة معينة.⁵⁰¹

كما أثرت نظريات "جاكسون"، وتطبيقاته اللغوية على توجّهات "كلود ليفي ستراوس" (C. Lévi-Strauss) في الأنثروبولوجية بما كرّسته من طابع علائقي، يحتفل بالثنائيات في تقابلها، ويرصد الوسم في أحد الطرفين المشكلين لكل ثنائية، ولا يتوانى عن فحص التفاعل بين الثوابت، والمتغيرات في بنية اللغة عبر مستوياتها، ومن ثمة، فقد استنسخ "ليفي ستراوس" منهج "جاكسون" وجرت استعارته، وتجربته في علم الإنسان، "ذلك لأنّ اهتمام "ليفي-ستراوس" (Lévi-Strauss) باللغة لا ينفصل عن مجهوده لعزل التضادات "الموسومة" و"غير الموسومة"، ومن ثمّ تحليل المجتمع كعلاقة بين النموذج "الثابت" والتاريخ "المتغير".⁵⁰²

وقد أقرّ "ليفي ستراوس" - في مقدمة صدر بها كتاب "6 محاضرات في الصوت والمعنى" - بصلاحيته ما ذهب إليه "جاكسون"؛ للتطبيق بشكل جيد على الأنثروبولوجية بمراعاة التحويلات الضرورية اللازمة.⁵⁰³

1.2. نظرية جاكسون حول مظهري اللغة ونمطي الحبسة الموافقين لهما

نشر هذا البحث في الفصل الثاني من الطبعة الفرنسية لكتاب "جاكسون" (Jakobson) "دراسات في الألسنية العامة" في جزئه الأول سنة 1963، كما تمّ طبعه في الفصل الثاني من كتاب "أساسيات اللغة" الصادر في طبعته الأولى سنة 1956 (Fundamentals of language).

⁵⁰⁰م.ن: ص 14-15.

⁵⁰¹Jean Perrot: La linguistique, p 113.

⁵⁰²جون ليشته: م.س، ص 139.

⁵⁰³انظر: رومان ياكوبسون: 6 محاضرات في الصوت والمعنى، ص 15.

وفي تعقبه للطابع المزدوج للغة/الكلام، ينطلق جاكبسون (Jakobson) -على غرار ما فعله في تحليل السمات التمييزية- من الإرث اللساني لـ "دوسوسير" (De Saussure) الذي عقد فصلا في كتابه للحديث عن العلاقات التركيبية، أو السياقية (Rapports Syntagmatiques)، والعلاقات الترابطية (Relation. Associatifs)، فجعل منهما طبقتين متمازيتين، يؤدي التقابل بينهما إلى فهم طبيعة كل منهما، بوصفهما شكلين للنشاط الذهني، تتوقف عليهما حياة اللغة.

فالعلاقات التركيبية حضورية (In presentia) وهي ناجمة عن تتابع وحدتين لغويتين، أو أكثر في سلسلة الكلام المتجسدة فعلا في التواصل.

أما العلاقات الترابطية فهي غيابية (In absentia)، تقوم على بُعد تذكري افتراضي بسبب استدعاء الوحدات الحاضرة-تنتمي إلى الكلام- وحدات لغوية غائبة، تحضر في الذاكرة،-لذلك تنتمي إلى اللغة- لتعقد معها صلات ارتباط، تتشكل تبعاً لها في⁵⁰⁴ مجموعات مختلفة.

وقد بنى "جاكبسون" نظريته إلى مظهري اللغة على ما توصل إليه "دوسوسير" من علاقات، واستثمر ملاحظاته التجريبية في عملية الكلام، والتواصل، فاستوحى مظهر الانتقاء، أو الاختيار (Sélection) من العلاقات الترابطية، وكان من المنطقي أن يوافق مظهر الترتيب، أو التنسيق (Combinaison) علاقات التركيب؛ لكون الوحدات الدلالية للملفوظ تنتظم بشكل تعاقبي، يحول دون قدرة المتكلم على تلفظ وحدتين، أو أكثر في الوقت ذاته، ويخضع في تسلسله للمعيار اللغوي، ويشرح "جاكبسون" (Jakobson) تداخل مظهري الانتقاء والترتيب أثناء الكلام بقوله:

"الكلام يستدعي انتقاء بعض المكونات اللغوية، والقيام بالتأليف بينها في وحدات لغوية أكثر تعقيدا، وهذا يظهر مباشرة في المستوى المعجمي: فالتكلم يختار الكلمات، وينسقها في جمل مطابقة للنظام القواعدي الخاص باللغة المستعملة، والجمل بدورها تخضع للتنسيق، والإنسجام في الملفوظ، لكن المتكلم ليس -بأي حال- عاملا كامل الحرية في اختيار الكلمات، فالإختيار-باستثناء حالات نادرة من التوليد الحقيقي- ينبغي أن ينجز انطلاقا من الذخيرة اللغوية التي يُشاركه فيها متلقي الرسالة... وهكذا، وحتى يكون فعل الكلام ناجعا، فإنه يتطلب سننا (شفرة) مشتركا بين المساهمين فيه."⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale, pp 170-171. / et Roman Jakobson: Essais de linguistique générale, Tome I, p 48.

⁵⁰⁵ Roman Jakobson: Essais de linguistique générale, Tome I, pp45-46.

انظر أيضا: رومان جاكبسون وموريس هالة: أساسيات اللغة، ص 111.

ويلخص "جاكسون" (Jakobson) مظهري اللغة في موضع آخر منتهيا إلى تحديد كل منهما، وتبيان علاقاته على النحو الآتي:

1.2.1. الترتيب / التأليف

كل علامة هي مركب من علامات مكوّنة لها، و/أو تظهر في تأليف يجمعها بوحدات أخرى، وهذا معناه أن كل وحدة لغوية توفر - في الوقت نفسه - سياقاً لوحدات أبسط، أو أصغر منها، و/أو تجد سياقها الخاص في وحدات أكثر تعقيدا منها، ومن ثمة فكل تجميع فعلي للوحدات اللغوية، يضمّها جميعا في وحدة أعلى مرتبة: فالتأليف، والترتيب وجهان للعملية نفسها.

2.2.1. الاختيار / الاستبدال

الإختيار، من بين بدائل لغوية، يستتبع إمكانية تعويض الواحد منها بغيره ممن يكافئه في مظهر معيّن، ويختلف عنه في آخر، وبالفعل، فالإختيار، والإستبدال وجهان للعملية ذاتها.⁵⁰⁶ ويؤسنتج من آراء جاكسون أن الترتيب مرهون بمعيار اللغة، حتى تنتظم سلسلة الوحدات اللغوية وفق المعاني المقصودة، التي تؤطرها قواعد اللغة في مستوياتها؛ لذلك فالترتيب أساسه المجاورة (Contigüité)، والتماس (Contact)، والسيّاق (Contexte).

أمّا الإختيار، فهو مشروط أيضا بمعجم اللّغة، ونظامها الصّوتي؛ لذلك فقوامه الإستبدال، وأساسه التكافؤ (Equivalence)، والمماثلة (Similarité)، والإختلاف (Différence)، الشيء الذي يستدعي عمليات الترادف، والتضاد.⁵⁰⁷

⁵⁰⁶Ibid: p 48.

وانظر أيضا: رومان جاكسون وموريس هاله: م.س، ص 114-115.

⁵⁰⁷رومان جاكسون وموريس هاله: م.س، ص 21.

وأیضا: فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 38-39.

وفي الوضع الطبيعي، يستعمل متكلم اللغة المظهرين معا: الإختيار، والترتيب، بشكل متوازن، فيتكاملان معا؛ لإنجاح عملية التواصل، والنهوض بالتعبير عن حاجات المتكلم، ومقاصده، غير أنه قد يحدث أن يتسرب خلل ما-بفعل عامل وراثي أو مكتسب- إلى أحد المظهرين، مما يؤثر بشكل سلبي على انتظام الكلام، وتماسكه، فيؤدي ذلك إلى حدوث اضطرابات من بينها حالات الحبسة (Aphasia).

استفاد "جاكسون" (Jakobson) من الدراسات السابقة للحبسة، ومن ذلك جهود "هاغلينس جاكسون" (Hughlings Jackson)، "هيد" (Head)، و"غولدشتاين" (Goldstein)، هذا الأخير الذي اعتمد "جاكسون" (Jakobson) على تحليلاته، وملاحظاته في بناء تصنيفه. وقد أعاد "جاكسون" إحياء الدراسات حول الحبسة، وعكف على تمحيصها، وتدقيق النظر فيها، يعضده في بحثه شراكة علوم أخرى، منها علم النفس، وعلم النفس المرضي، والبلاغة، والسيميائية، وغيرها، وعمد، من خلال استنتاجاته، إلى تصنيفها في نمطين كبيرين:

3.1.2. اضطرابات المماثلة (*Troubles de Similarité*)

في هذا النمط من الحبسة، تختل قدرة المتكلم على الإختيار اختلالا واسعا، فيعجز عن إنجاز العمليات الإستبدالية، والإستعارية، وللتعويض عن ذلك، يلجأ إلى الجانب الآخر من الكلام، فيتخذ الترتيب سبيلا للتعبير، فيكون السياق عاملا لا غنى عنه في ذلك، إذ كلما ارتبط اللفظ بالسياق، والعامل النحوي، والوظائف التي يوزعها المعيار على الكلمات، خفت حدة الحبسة، وارتفعت مقاومة المتكلم لها، لذلك فمقابل انحسار قدرات المتكلم على الإستبدال، تنامي مكانها استعمالات كنائية (كنايات، مجاز مرسل)، تربطها علاقات مجاورة مناسبة.

ومن مظاهر هذه الإضطرابات، عجز المتكلم عن افتتاح الحوار، وإخفاقه في فهم نص مغلق كالمناجاة، واحتفاظه بالتجاح في الرد أثناء الحوار، أو إجابة مرسل حقيقي، أو متخيل، أو استكمال كلمات، أو جمل ناقصة، ويبقى الخلل البارز في هذه الحالة إخفاق المصاب في شرح كلمة، أو تقديم ما يفسرها من عبارات، أو ما يترجمها في لغات أخرى.

إنّ توظيف المترادفات، أو استخدام الشرح، والتفسير أثناء التواصل يُعدان نشاطين لغويين يؤديان وظيفة ميتالغوية، وهما ضروريان، وأساسيان في اكتساب اللغة عند الأطفال، واستمرار أدائها السليم

لاحقاً؛ لذلك فتضرر القدرة على التسمية، بما تتضمنه من طاقات استبدالية قائمة على التماثل والتشابه، هو انطفاء لإحدى وظائف اللغة الأساسية: وظيفة ما وراء اللّغة، وخسران لها.⁵⁰⁸

4.1.2. اضطرابات المجاورة: (*Troubles de Contiguité*)

للوهلة الأولى، يبدو هذا النمط من الحبسة مناقضا للنمط الأوّل، وعلى خلاف نشوئه، ففيه يحتفظ المصاب بقدرته على الاختيار، والاستبدال، لكنّه، في الآن ذاته، يخفق في التّأليف بين عناصر الكلام، ولأنّ تماسك الملفوظ، ودلالته يعتمدان - بوجه خاص في الجانب الحضورى المتجسد من الكلام - على تعاقب متسلسل لوحداث لغوية أصغر، تنتظم في وحدات أكثر تعقيداً، بدءاً من الفونيم إلى الكلمة، والجملة، والعبارة...؛ فإن افتقاد الخيط الضّام لهذه المكوّنات اللّغوية يفقدها لحمتها، ويضع علاقتهما السّياقية، ووظائفها النحوية التي تتحكم في تجاورها، وتركيبها، فلا تبقى بعد ذلك إلا الكلمة وحدها محتفظة بدلالاتها، ومعزولة عن سياق تواجدها.

ومن أهم مظاهر هذا الاضطراب غياب القواعد النحوية بوصفها المعيار الضابط للإستعمال والتركيب، الذي على مبدأ وجوده توجّه الوظائف النحوية، وتوزع على الكلمات؛ لذلك فذوبان المعيار، أو انحساره يقود إلى هيمنة اللّاتحوية (*Agrammatisme*) على كلام المصاب، فتتحول الجملة عنده إلى ركّام من الكلمات (*Tas de mots*)، حيث تغيب من بينها المفردات القائمة بأدوار العطف، والجرّ، وتفقد الضمائر، وأداة التعريف، ويتحوّل الكلام إلى ما يشبه طريقة "التلغراف".

بل إن المصاب باضطرابات المجاورة يحاكي في أدائه عبارات الطفولة، التي تختزل في جملة واحدة، أو في مجرّد كلمة منفردة، وفي مثل هذه الحبسة، لا تصمد إلا العبارات الجامدة، التي ثبتها الإستعمال الإجتماعي في مستوى التفكير، أو التعبير كالصيغ الجاهزة (*Clichés*)، والقوالب الجاهزة (*Stereotypes*)، وكذا الكلمات التي يخف تأثير السّياق، والوظائف النحوية عليها.

وينصرف المصاب باضطراب المجاورة إلى تعويضه بالتعويل على عمليات الإستبدال، وكما لاحظ "جاكوبسون" ذلك عليه، فهو يتفادى تسمية الشيء باللجوء إلى ما يماثله، فعوض تسمية "المجهر" يذكر

⁵⁰⁸ Roman Jakobson : Op. Cit, pp 49-56.

انظر كذلك: رومان جاكوبسون: "ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة"، ترجمة فاطمة الطبال بركة، ضمن كتاب ل فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 153-165، وكذلك: رومان جاكوبسن وموريس هاله: أساسيات اللغة، ص 117-127.

"النظر الطويل"، وبدل تلفظ "ضوء الغاز" يطلق تسمية "النار"، وهكذا يواظب على توظيفات شبه استعارية، ليست في مستوى التوظيف البياني للاستعارة، وما يفترضه من نية، وقصد إلى تضمين المعاني. ويمتد اضطراب المجاورة، ليمس بنية الكلمة، وتصريفها، وإلى جانب غياب الحركات الإعرابية، يغلب استخدام المصدر مكان مشتقاته، ويعجز المصاب عن تبين الأجزاء المكوّنة لكلمات مركّبة، وتلفظ تنوعات صوتية لصيغة واحدة، أو يظهر قصوره في تحليل الكلمة إلى فونيمات، ممّا قد يؤدي في حالات متفاقمة إلى الحبسة التامة، وفيها يتعذر نطق الكلام، وفهمه.⁵⁰⁹

3.2. قطبا المجاز: الاستعارة والكناية

من استقرائه الواسع لحالات الحبسة عبر تصنيفها ثنائي القطب، خلص "جاكسون" إلى أنّ الاستعارة ترتبط، بشكل حصري، بمظهر الاختيار؛ لذلك يستحيل العثور عليها عند المصابين باضطراب المماثلة، والأمر نفسه يصدق في الحكم على الكناية، إذ ينعدم وجودها في اضطراب المجاورة. والمحصلة تشير إلى أن كل كلام طبيعي سويّ يتحرك على مسارين دلاليين في معالجة العلاقة بين موضوعين، أو ظاهرتين، أو شيئين:

1- إمّا أن يماثل بينهما اعتمادا على عمليات الاستبدال، والاختيار، فتنتج عنها الاستعارة، التي تقتنر بالتماثل، والاستبدال، في وجودها، اقتران النتيجة بالسبب.

2- أو أن يجاور بينهما اعتمادا على عمليات مجازية، يكون ناتجها الكناية، أو المجاز المرسل حسب العلاقة السياقية بين الموضوعين، كما يتوقف وجود الكناية أيضا على فعالية المجاورة، وآلياتها. وعلى هذا النحو يبلور "جاكسون" التعويضات الدلالية التي يمكن أن يفرزها مظهر اللغة: الاختيار والترتيب، في قطبين كبيرين، هما الاستعارة، والكناية.

ويذهب "جاكسون" إلى أنّ غلبة أحد القطبين على الآخر يخضع إلى النماذج الثقافية، والشخصية، والأسلوب، وما يكشف عنه من نزعة، وميول إلى إثارة أحد القطبين، وتغليبها على الآخر.

⁵⁰⁹ Ibid:pp 56-61.

انظر أيضا: رومان جاكسون: "ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة"، ص 165-169، وكذلك: رومان جاكوبسون وموريس هالة: أساسيات اللغة، ص 129-136.

ويلاحظ أن تاريخ الأجناس الأدبية، ومدارسها يكشف عن تنوعات ثقافية، وأدبية لغلبة أحد القطبين، فقد شاعت الاستعارة أداة للتعبير في الرومنطيقية، والرمزية، بينما مالت الواقعية إلى الاحتفال بالمجازات الكنائية في سرد الشخصيات، وحبكة الأحداث، وتفاعلاتها في الفضاء الزمكاني، والأمثلة في ذلك متعددة.⁵¹⁰

اشتهر تقسيم "جاكسون" اللغة إلى مظهرين: الاختيار، ولازمه الاستبدال، وما يمليه من استعارات، والتأليف، ولازمه المجاورة، وما يتبعها من كنايات (ومجازات مرسلة)، ونجح التقسيم، ببساطته وقدراته الوظيفية، في تجاوز آفاق الطرح اللساني البحت، فأوجد لنفسه امتدادات، وجذورا صلبة في الحقول المعرفية الأخرى، عملت على إنعاشها، وتحديد مباحثها.

ففي البلاغة، قلب تصوّر "جاكسون" لقطبي اللغة التصنيف القديم الذي يضع الاستعارة قبالة مجموعة مكوّنة من المجاز المرسل، والكناية، ومجاز الكلية، فعمد "ميشال لوغورن" (Michel le Guern) إلى إدماج مجاز الكلية في المجاز المرسل مقتديا برأي "ديمرسيه" (Dumarsais)، واحتفظ بالثنائية: الاستعارة والمجاز المرسل، مقتديا بتصنيف "جاكسون"، حيث رأى فيه الأساس العلمي لنظرية ألسنية، تعيد النظر في العلاقات الدلالية من خلال التماثل، والتجاور، وتصلح لبناء علم دلالة، يمتاز بالترابط، والمرونة.⁵¹¹ واعترف "لوغورن" (le Guern)، وهو يواجه دراسة المجاز المرسل، ويبحث عن طريقة، تجنّب طول البحث فيها على غرار ما استغرقه من وقت في دراسة الاستعارة -15 عاما- بتبنيه نموذج "جاكسون"، فكتب في مقدّمة كتابه: "بعد أن كشفت لي الملاحظة المباشرة للعبارات الاستعارية تماسك نظرية جاكسون (Jakobson) وكفاءتها، وعلى النهج المتبع نفسه في أي مسلّمة، أعدّ القسم المخصّص للمجاز المرسل من هذه النظرية صحيحا طالما أن الوقائع لم تثبت بعد عدم صلاحيته، وإنّ المقارنة المنهجية. بالوقائع وإثباتات نماذج من البلاغة القديمة تؤكد بشكل جوهري نتائج جاكسون (Jakobson)، وقد أتاحت لي - على الأقل - توضيح بعض العناصر الغامضة فيها."⁵¹²

وفي مجال الدرس الأسلوبي اقترح "هنريش بليت" (Heinrich.F.Plett) منهجا سيميو-تركيبيا لتحليل النصوص الأدبية، فكان أن أثر الإعتماد على نظرية "جاكسون" في تصنيف الصّور الدلالية أو الميتادلالة

⁵¹⁰Ibid: pp 61-67.

⁵¹¹ميشال لوغورن: الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة حلاصليبا، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1988، ص 33-38.

⁵¹² Michel le Guern: Sémantique de lamétaphore et de la métonymie, Editions Larousse, Paris, 1973, pp 8-9.

(Méta sémantique)، وقام بإدراج أنواعها، ونماذجها تحت قطبي الاستعارة، والكنائية، وفي ذلك يقول: "تظهر الدراسات المنجزة في هذا المجال اختلافا كبيرا في التصور (...). ومع ذلك فإنّ التصور القائم على قطبي الإستعارة والكنائية هو الذي يبدو أكثر إقناعا، وهو التصور الذي وضع "جاكسون" (Jakobson) خطوطه العامة في دراسته المشهورة عن الحبسة (Aphasie)."⁵¹³

وكان التحليل النفسي من ضمن الحقول المعرفية التي استعانت بمبادئ اللسانيات، ونظرياتها في التأسيس لإجراءاتها، وآلياتها التطبيقية، ولما كان الكلام هو المظهر الجوهري في عمليات التواصل الاجتماعي، بوصفه جانبا ماديا ملموسا، يمكن إخضاعه للفحص، والقياس، والدراسة؛ فإنه يعدّ المدخل الحاسم؛ لاستقصاء كوامن الذات، وأسرارها، والكشف عن رغباتها، ونزعاتها المكبوتة، فخلف الكلام يقبع اللاوعي، وهو يحجب تجلياته النفسية، سواء أكانت سوية، أم مرضية.

وعلى ذلك، فالكلام-وبخاصة عند المريض- يؤدي دور الوسيط في التحليل النفسي، إذ لا مناص من استخدامه، إن كان ذلك لغرض العلاج، أو لغرض الإعداد، والإستقصاء، فهو يبقى الوسيط الفريد في ذلك.⁵¹⁴

وإلى جانب اعتماده على تمييز "دوسوسير" (De Saussure) لقطبي العلامة: الدال والمدلول، وإعطائه الأسبقية، والأولوية للأول-الدال- في التركيب، وتحديد المعنى المباشر للكلمة، أو الجملة، أو ما فوقها؛ يعمد "جاك لاكان" (Jacques Lacan) إلى استغلال تقسيم "جاكسون" اللغة إلى مظهري الاختيار، والترتيب، ويركز على المفهوم المكافئ للاختيار، وهو الإستبدال القائم على المشابهة والمماثلة؛ ليجعل منه قاعدة لدراسة الإستعارة، ومعالجة أعراض العصاب (Névrose)، لينتقل منه إلى المفهوم الملازم للتأليف، وهو التلاحم، وما يتضمنه من تجاوز، وإسناد، وترابط، فيتخذه منطلقا للبحث في الكناية-والجهاز المرسل- من خلال مظهر نفسي لاشعوري، تمثله الرغبة، حيث أحقها "لاكان" (Lacan) بالكناية؛ لكون المرء لا يعبر عمّا يريده من حاجات مباشرة بألفاظ صريحة، بل إنه يتخطاها إلى ألفاظ أخرى، تجمعها بها علاقة قرابة معينة.

وعلى الرغم من إيمان "لاكان" (Lacan) بابتعاد اللغة/الخطاب عن حقيقة الواقعي، وخضوعها باستمرار لوهم الخيالي، الذي تكرسه عدة علوم - العلوم الظنّية كما يسمّيها- بما تراكمه من مشهورات (Doxa)، ومواضع مشتركة (Topoi)، فإنه يعترف للغة بقدرتها على المناورة، والمراوغة، وقابليتها

⁵¹³ هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص 81-82.

⁵¹⁴ Jacques Lacan : Ecrits I, Editions Seuil, Paris, 1966, p 123.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

للاستعمال، والدلالة على خلاف ما يظهره تركيبها الظاهري، والواضح أن الابتعاد عن حرفية المعنى يضمن استقلالية الدال، وخير ضامن لذلك آلتنا الإستعارية، والكنائية، فالأولى -بحسب "لاكان"- تدفع الكلمات ذات المعاني المتعددة، بفضل طاقات الإنسان الاستعارية، إلى اكتساب دلالات مغايرة للمعاني الأصلية، أو الوضعية، ومن ذلك دلالة ساعد (Bras) على روافد نهر ما، أمّا الثانية، وهي الكناية، فعلى وجهة الإستعارية ودورها الرئيس في استقلالية اللغة؛ فإنها لا تقل أهمية عنها، إذ الكناية تؤدي الغرض ذاته، ولكن بشكل مختلف: إنها تستضيف لفظاً، وتحلّه مكان آخر، يوصف بأنه مرتبط به ارتباط تجاور، أو دلالة، ومن ذلك مجازات:

ثلاثون شراعا ← ثلاثون سفينة ← دلالة الجزء على الكل
المدينة ← السّكان ← دلالة المحل على الحال به
يعيش من عمله ← يعيش من ثمرة عمله ← دلالة السبب على النتيجة

ويلاحظ على "لاكان" (Lacan) انصرافه الكبير إلى هذين القطبين البلاغيين، وعدم تركيزه على القواعد، والمعايير التي تحكم، وتفسر البنى السطحية للجمل، والعبارات، وما ذلك إلا لإستباقه الوصول إلى إواليات الفكر قصد استثمارها في التطبيق، حيث تحفل تظاهرات اللاشعور بالأحلام، وفتنات لسان، والأعصبة، وفيها الكثير من التعابير الإستعارية، والكنائية ما يجدر بالتحليل النفسي أن يتصيده، ويحلل طبيعته اللاواعية للحصول على تأويلية (Herméneutique) حقيقية.⁵¹⁵

إنّ اللغة في منظور "لاكان" (Lacan) تتكلم من خلال ذواتنا، وتفصح عن مكبوتاتنا، ورغباتنا المحظورة، تلك التي جرى إقصاؤها، وحبسها في اللاشعور، لتتكفل اللغة لاحقاً بتحريرها، وإخراجها عبر استقلاليتها النسبية، وبهذا الطرح يقرب "لاكان" (Lacan) المعادلة القديمة المأثورة عن "فرويد" (Freud): "اللاشعور شرط اللغة"، حيث يكشف التحليل عن لغة معتلة، يعتمورها التعثر، والمحاولة في تأدية مقاصدها، فتعطي بذلك صورة عن نظام البنية اللاشعورية، ومن ثمة يضع "لاكان" مكانها المعادلة القائلة بأنّ "اللغة هي شرط اللاشعور".

وقد سعى "لاكان" (Lacan) إلى تعديل طرائق اشتغال اللاشعور، ووسائل تعبيره عن محتوياته، فبعدما حصرها "فرويد" (Freud) في آيتين: التكثيف (Condensation)، والإزاحة (Déplacement) قام

⁵¹⁵ انظر: أنيكا لومير: "استعمال "لاكان" للمعطيات اللسانية"، إشراف مصطفى المسناوي: اللغة، الخيالي والرمزي، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2006، ص 86-89.

"لاكان" (Lacan) بربطهما بمقولات لسانية، واستبدالهما بمصطلحي الإستعارة، والكناية على الترتيب: الإستعارة تقابل التكثيف، والكناية تقابل الإزاحة.

على أن توضع الإستعارة والكناية معا تحت وظيفة عامة هي نقل المعنى، أو كما يعرفها "لاكان" (Lacan): انزلاق المدلول تحت الدال، وذلك حسب المعادلة الجديدة:

$$\text{علامة} = \frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}^{516}$$

وينفج التهج العام لتنظيرات "لاكان" (Lacan) عن رغبة جادة في العودة إلى "فرويد" (Freud) -في توجهه الأثنروبولوجي- ومقاومة مدّ التحليل النفسي الأمريكي الميال إلى إلحاق اللاشعور بالعلوم الأحيائية، ومعاملة الليبدو (Libido) على أنها طاقة واقعية، يكفي المرء عناء أن يقوم بصرفها⁽⁵¹⁷⁾ ويحسب لـ "لاكان" (Lacan) أيضا دفاعه المتواصل عن ضرورة إعادة اللاشعور إلى حقل الكلام، مكانه النظري والتطبيق الأصلي، ليدرس كما تدرس اللغة في ضوء اللسانيات؛ لأنه ببساطة يملك بنية شبيهة ببنية اللغة.⁵¹⁸

ولاشك أن مساهمة "لاكان" (Lacan) تمتد جسرا آخر في مضمار التعاون بين أنظمة العلوم، ومفاهيمها، فـ "في ضوء عمل "رومان جاكبسون" في علم اللسانيات ربط "لاكان" مفهومي "فرويد" المتعلقين بالتكثيف، والإزاحة بمفهوم "جاكبسون" في "الإستعارة" و"الكناية" (...) مثل هذا التوجه يسمح لـ "لاكان" بالمساواة بين حضور اللاوعي في اللغة وبين الآثار التي تولدها الإستعارة والكناية، بقدر ما يربط "فرويد" في "تفسير الأحلام" بين الدليل على اللاوعي في الحلم وبين عمل التكثيف والإزاحة.⁵¹⁹

ومن بين أشكال هجرة المفاهيم والإجراءات عبر المعارف، يعثر على تطبيق آخر لمظهري اللغة، وقطبيها: الإستعارة/المماثلة والإستبدال-الكناية/المجاورة والتتابع، في حقل السيميولوجيا، حيث استفاد "رولان بارث" (Roland Barthes) من تقسيم "جاكبسون" (Jakobson) ثنائي القطب، وأسقطه في كتابه "مبادئ السيميولوجيا" على نظام اللباس، والأكل، وينصّ هذا التطبيق على أنّ الإنسان في نظام

⁵¹⁶ انظر: كاترين كليمان: التحليل النفسي، ص 114-115.

⁵¹⁷ Elisabeth Clément et al: La philosophie de A à Z, p 248.

⁵¹⁸ Norbert Sillamy: Dictionnaire de psychologie, pp 153-154.

وانظر أيضا: جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، ص 150.

⁵¹⁹ جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، ص 150.

اللباس، مثلاً، ينتقي ما يرتديه من مجموعة ثياب، يصلح كل ثوب منها لأن يستبدل بغيره، لكن المرء لا يستطيع أن يلبس هذه الثياب جميعاً في الآن ذاته، وهذا معناه أنه مطالب بالإحتفاظ باختيار واحد منها، وإرجاء البقية إلى مناسبات أخرى، وهو أمر يناظر اختيار لفظة من مجموعة ألفاظ، تجمعها قواسم دلالية مختلفة (ترادف، تضاد...)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يكون المرء مضطراً إلى أن يضيف قطعاً أخرى حسب أعضاء الجسم، وعدد القطع من اللباس، التي يحتاجها كل عضو من الداخل إلى الخارج، وبذلك تتراكم وحدات الكساء، وتتلاحم بطريقة منتظمة شبيهة بتركيب وحدات اللغة، وتنسيقها على محور التأليف.⁵²⁰

والجدير بالذكر في نظام اللبس، أنه يخضع في جانبي الإختيار، والتأليف إلى معطيات ذاتية، ووظيفية، وثقافية، ومن ذلك الألوان، والموضة، والسّن والنشاط المهني، والمناسبات الاجتماعية المتنوعة.

4.2. النظرية الرياضية للاتصال ونموذج "جاكسون"

قد يعتقد بعض الدارسين المنغمسين في تخصصاتهم الضيقة أنّ الإقتراض (l'Emprunt) بوابة عبور، تستعمل بشكل يكاد يكون حصرياً في التبادل الحرّ بين الألسن، واللغات الطّبيعية، وتسخر بطريقة متجانسة لتغذيتها، وتلبية حاجاتها، وسدّ مواقع النقص في ثقافتها، أو بيئتها الطّبيعية، أي إن التبادل اللغوي يتم داخل المجال الاجتماعي الواحد سواء أكان علمياً، أم فنياً، أم تقنياً.

لكن الواقع يثبت باستمرار أن الإقتراض مفهوم شامل، تمتد ظلّاله على مساحات شاسعة من الحياة الإنسانية، وهو مرهون بمدى الإحتكاك، والتفاعل، والتأثير الظاهر، والمضمر بين المجتمعات، والثقافات عبر آليات متنوعة، طغى عليها، في الماضي، حملات الإستعمار، والرحلات، والأسفار، ويُعوّضها، في الحاضر، عمليات الترجمة، ونقل العلوم، وتعليمها، وعولمة الفكر، والثقافة...

ولاشك أن البحث في المعاجم المتخصصة، واستقصاء تاريخ الكلمات في الدّراسات المختلفة، ليكشفان، بحق، عن هجرة متبادلة، وانتقال مستمر التدفق للمصطلحات، والمفاهيم بين الحقول المعرفية،

⁵²⁰ David Lodge: The mode of modern writing, metaphor, metonymy and the typology of modern writing, Edward Arnold, 1977, p 74.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

والتقنية، يعضدها في ذلك، تجاور العلوم، واشتراكها في بعض المواضيع، وكذا إلحاحها الدائم على التطور، والتقدم في المستقبل.

وتحت ضغط الرغبة في اللحاق بالركب، تقدّمت عملية تقريب العلوم الإنسانية، والاجتماعية من العلوم الدقيقة، إذ لما كانت الأفضلية في صف هذه الأخيرة، كان ثمة حرص واضح على نقل نماذجها العلمية-من مصطلحات ومفاهيم- إلى الأولى، واستثمارها في التنظير، والتطبيق بغية الرفع من كفاءتها العلمية، وتعزيز الثقة في فروضها، ونتائجها، وفي هذا السياق، شكلت نظرية المعلومات، التي أفرزتها الرياضيات مركز تقاطع للعلوم، حيث أثبتت نجاحها أدوات الإتصال إبان الحرب العالمية (I و II)، وبرهنت على مشروعيتها القابلة للتحويل إلى رمز، يمكن قياسه كميًا، "وقد مكنتها هذا التوضع الجديد من أن تصبح أداة ربط أساسية تضمن تبادلًا مفاهيميًا حرًا بين التخصصات."⁵²¹

وباستحواذه على ثقافة موسوعية، خلّفتها أسفار كثيرة، ولقاءات مثمرة، جمعته بالعلماء، والمتخصصين، ومطالعات وافية عابرة للتخصصات؛ فُدر لـ "جاكسون" (Jakobson) أن يصير أحد حاملي لواء التقارب، والتعاون بين المعارف، والعلوم، واستحق أن يكون خير سفير للسانيات-ومنورائها العلوم الإنسانية- لدى العلوم الدقيقة، والتجريبية، حيث عكف على نقل المكونات النظرية، والمنهجية المتماسكة ذات الدرّجة العالية من الثبات، والشراكة، واتخذ منها قواسم مشتركة؛ للعمل بها في بحوثه داعيًا إلى تبنيها في اللسانيات، وتعميم استعمالها فيما جاورها من معارف.

وفي هذا المسعى، ومن خلال إيمانه وتمسكه بالمبدأ السويسري في معاملة اللغة على أنها نظام لا يخضع إلا لقوانينه الداخلية؛ نجح "جاكسون" (Jakobson) في الإهتمام إلى قواعد عمل اللغة، ووضع مخططًا لتنظيم آلية اشتغالها أثناء التفاعل الاجتماعي.⁵²²

وبذلك أخرج للدّارسين نموذج الإتصال اللّغوي سداسي المكونات مطوّراً نموذجاً سابقاً، اقترحه "بوهلر" (Buhler)، حيث يدين النموذجان معاً بالفضل للنظرية الرياضية للمعلومات، إذ يرتدان إلى نموذج شكلي سابق، وضع عناصر بنيته الأساسية مهندس الإلكترونيات الأمريكي "كلود إيلوود شانون" (Claude Elwood Shannon) سنة 1948م، وأخرجه في بحث مفصّل، أدرجه تحت عنوان النظرية الرياضية للإتصال (The mathematic theory of communication) وينشد "شانون" (Shannon) من

⁵²¹أرمان وميشال مانلار: تاريخ نظريات الاتصال، ترجمة نصر الدّين لعباضي والصادق رابح، ط3، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، د ت، ص 69.

⁵²²م.ن: ص 100.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

وراء نموذج إقامة نظام عام، يواجه إشكالية الإتصال المتمثلة "في إعادة إنتاج رسالة ما بطريقة دقيقة أو تقريبية من نقطة ما مختارة إلى نقطة أخرى".⁵²³

وبين قطبي المصدر والنهاية، تنتظم مكونات التواصل عند "شانون" (Shannon) على النحو الآتي: "المصدر (Source) (المعلومة) الذي يقوم ببث الرسالة (الحديث الهاتفي)، المشقّر (Encoder) أو المرسل الذي يقوم بتحويل الرسالة (Message) إلى إشارات قابلة للإرسال (يقوم الهاتف بتحويل الصوت إلى ذبذبات كهربائية)، والقناة (Channel)، وهي الوسيلة المستخدمة في نقل الإشارات (الكابل الهاتفي)، ومفسّر الشفرة (Décodeur) أو المتلقي، الذي يقوم بإعادة بناء الرسالة بالاعتماد على الإشارات، وأخيرا الوجهة (Destination)، وهي الشخص أو الشيء الذي تنقل إليه الرسالة".⁵²⁴

ويتم التفاعل بين عناصر الإتصال في ظروف، وسياقات، تتميز بكثرة العراقيل، والإكراهات، وقد وظف "شانون" مصطلح التشويش للتعبير عنها.

وهذه العناصر جميعا يكن ترسيمها بالمخطّط التالي:



وهذا النموذج عام في طابعه، يتميز بالمنطقية، وازدواجية طرفي الإرسال، والإستقبال، ويراعي بعموميته العلاقات بين الكائنات الحيّة، والآلات، والمؤسّسات الإجتماعية، وهو يفرّق بوضوح بين المصدر، والمرسل، مثلما يميّز المتلقي من الوجهة، فالمصدر، والوجهة غالبا ما يمثلان شخصين، أو هيئتين إجتماعيتين، أو يكون أحدهما شخصا، والآخر مؤسسة إجتماعية.

أما المرسل والمتلقي، فهما ينتميان، بالضرورة، إلى عالم الآلات (هاتف، مذياع، تلغراف، فاكس، انترنت...)، ومن ثمة فالمرسل، والمتلقي في نموذج "شانون" يقفان على الحياد، ولا دخل لهما في إنتاج المعنى، أو تأويله، وقصارى جهدهما أن يتكفل المرسل بتحويل الرسالة إلى معلومة مشقّرة، يقوم المتلقي بفك شفرتها، وتحويلها من جديد إلى معلومة، تتلقاها الوجهة، وتعمل على تأويلها.

⁵²³ م.ن: ص 69-70.

⁵²⁴ م.ن: ص 70.

وتتمثل أهمية نموذج "شانون" في شموليته، وتركيزه على البعد الخطي بين المصدر، والوجهة في اتصال محفوف بمؤثرات عشوائية، تعرقل سير نجاحه، إلى جانب احتفاله بحرية إختيار الطرف المرسل نوعية الرسائل التي يبعث بها إلى الوجهة.

أعجب الكثير من الباحثين في تخصصات متنوعة بنظرية "شانون" (Shannon)، ورأوا في نموذجها قالبا علميا قارا، ومشاركا، اقتبسوا عددا من مفرداته، ومفاهيمه: المعلومات، نقل المعلومات، التشفير، فك التشفير، إعادة التشفير، التشويش، وحرية الإختيار ...

وقد امتد تأثير نموذج "شانون" (Shannon) إلى العلوم الإنسانية، والتجريبية، فطال علم الاجتماع، ووسائل الإعلام، وعلم الأحياء، والتقنية، وكان له صدى كبير في الألسنية البنيوية.⁵²⁵ وكان "جاكسون" (Jakobson) سبّاقا، منذ السبعينيات، إلى استقدام مفاهيم "شانون" (Shannon) إلى اللسانيات، وذلك بعدما اطلع عليها في أعمال نظرائه من المتخصصين في البيولوجية الجزيئية، الذين استثمروا مصطلحات، أبرزها البرنامج، والشفرة، والمعلومة، والرسالة، في وصف المكونات الوراثية، وعمل الجينات في نقل الصفات النوعية، وإدارة الوظائف الحيوية، وبدل "جاكسون" -في موازناته بين نظام الوراثة ونظام اللغة- وجود تماثلات بنيوية بين الشفرة الوراثية، والشفرة اللغوية، يوازيها تقاطعات أخرى بين الرسالة الكيميائية المنظمة لأشكال الحياة في الخلايا، والرسالة اللغوية الحاملة لمظاهر التفاعل الإجتماعي بين الناس، "ففي الحالتين، تتبع الرسالة مسارا خطيا زمنيا يقع بين التشفير وفك التشفير،"⁵²⁶ حيث ينجزهما المرسل، والمرسل إليه على الترتيب.

3. عناصر نموذج "جاكسون" ووظائفه

وضمن أنظمة الاتصال، يمكن النظر إلى نموذج "جاكسون" (Jakobson) على أنه حالة خاصة، أو طبعة موجهة من النموذج العام لـ "شانون" (Shannon)، وهي طبعة حصرية، واختزالية، تتميز بأنها أكثر ملاءمة للسانيات، والسيميولوجيا، و-بدرجة أقل- باقي العلوم الإنسانية، وهي تركز على العنصر

⁵²⁵ م.ن: ص 71-73.

⁵²⁶ م.ن: ص 101.

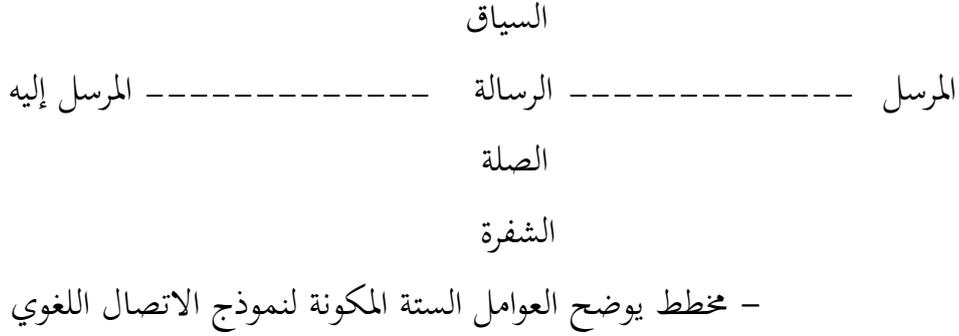
البشري، وتستوعب أشكال التواصل اللغوي جميعا بشقيها: الشفوي، والكتابي، وأصنافها الأدبية، وغير الأدبية.

وبذلك، فـنموذج "جاكسون" (Jakobson) يقصي أنواع الآلات-غير العاقلة- من نطاق التفاعل الاجتماعي، والمشاركة في الدلالة، ويتجاوز كثرة التقسيمات، والتسميات بإدراج مساهمة الآلات، ووساطتها في مفهوم القناة، حيث يتأتى له الابتعاد عن التعقيد المصاحب لوضعيات الإرسال، والإستقبال المزدوجين (مصدر/مرسل-متلق/وجهة)، وما تفترضه من عمليات مقابلة (تشفير/إعادة التشفير- فك تشفير/إعادة فك التشفير)، أي إن نموذج "جاكسون" يحصر الإرسال والإستقبال في الإنسان (مرسل-متلق)، فهو المشفر الحقيقي القادر على تضمين المعنى، وهو أيضا في الطرف الآخر المستقبل الخاضع لتغيرات الزمان والمكان، الذي يتوقف عليه إسباغ الدلالة على الرسالة، فلا يبقى للآلة - على أهمية دورها- إلا مهمة تأمين نقلها، وإيصالها، حتى وإن تضمن ذلك تحويلها من هيئة إلى أخرى (ذبذبات صوتية، رموز، كتابة...)، عندما يحول الزمان والمكان، والظروف، والعوائق دون التقاطها مباشرة بحاسة السمع.

1.3. وظائف اللغة في نموذج جاكسون

يحدّد "جاكسون" (Jakobson) ستة عوامل أساسية في الإتصال اللغوي، ويلجّ على ربط كلّ عامل بوظيفته الخاصّة؛ حتى يتسنى دراسة اللغة في مختلف وظائفها، والإطلاع على مكانة الوظيفة الشعرية بينها، «فالمرسل (Destinateur) يوجّه رسالة (Message) إلى المرسل إليه (Destinataire) حيث تتطلب فعاليتها أن تلتمس-من البداية- سياقاً (Contexte)، تردّد إليه، إنه ما يسمّى أيضا في اصطلاح، يشوبه بعض اللبس بالمحال إليه، أو المرجع (Réfèrent)، وهو سياق قابل للإلتقاط من قبل المرسل إليه، وقد يكون كلاميا، أو قابلا لأن يكون كذلك، ثم تستدعي الرسالة شفرة-السنن أو القانون...- (Code) نكون مشتركة بشكل كلي، أو على الأقل في جزء منها بين المرسل، والمرسل إليه (أو باصطلاح آخر بين مشفر الرسالة (Encodeur)، ومفكك شفرتها (Décodeur)، وأخيرا تتطلب الرسالة صلة-أو تماسا- ويقصد بها وجود قناة فيزيائية، وارتباط نفسي بين المرسل، والمرسل إليه، حيث تسمح هذه

الصلة بإقامة الاتصال، والمحافظة عليه، وهذه العوامل جميعا ضرورية لإنجاح الاتصال، ويمكن ترسيمها على النحو الموضح بالمخطط:⁵²⁷



2.3. وظائف اللغة والوظيفة الميتالغوية

بطريقة منطقية، ربط "جاكوبسون" (Jakobson) كل عامل من عوامل الاتصال بوظيفة تناسب دوره، ومساهمته في الوقائع الاجتماعية، تبعًا لطبيعة اللغة المستخدمة، ووظيفتها، وكان على "جاكوبسون" (Jakobson) أن يستبقي الوظائف السابقة في النموذج التقليدي لـ"بوهلر"، وهي ثلاث وظائف: (المرجعية، الانفعالية، الندائية)، تقابل عواملها الصادرة عنها: (السياق، المرسل، المرسل إليه) على الترتيب، ليتجاوز هذا النموذج إلى إسناد ثلاث وظائف أخرى إلى العوامل المتبقية التي أضافها: (الرسالة، الصلة، الشفرة):

- الرسالة: تناسبها الوظيفة الشعرية (Fonction poétique)، وقد عرفت من قبل عند "موكاروفسكي" (Mukarovsky) بالوظيفة الجمالية (Fonction Esthétique).⁵²⁸

⁵²⁷ Roman Jakobson : Essais de linguistique générale, Tome I, pp 213-214.

وانظر هذه المراجع أيضا:

رومان جاكوبسون: "الألسنية والشعرية"، ترجمة فاطمة الطبال بركة، ضمن كتابها النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 181-182.

رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك خمسون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 28-30.

حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 90-91.

يوسف وغليسي: في ظلال التصوص، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 351-363.

⁵²⁸ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 92.

- الصلة: وتنحدر منها وظيفة "إقامة الاتصال" - بتعبير "مالينوفسكي" (Malinowski) - وتسمى أيضا بالوظيفة الانتباهية (F. Phatique).⁵²⁹

- الشفرة: وقد ابتكر لها "جاكسون" وظيفة ماوراء اللغة (F. Métalinguistique)، أو الوظيفة الميتالغوية، وتعرف أيضا بالوظيفة المعجمية (F. De glose).

ويلاحظ أن أغلب الوظائف كانت معروفة من قبل - باستثناء الانتباهية، والميتالغوية- إلا أنها كانت تفتقر إلى نموذج علمي، ينتظمها، ويخلق الانسجام بينها، وهو الصنيع الذي قدمه "جاكسون" عندما ألف بينها، واستكمل نقائصها، واستلحق نموذج التواصل اللساني بنموذج الرياضيات للاتصال. على أن الأهم في ضبط مكونات الاتصال اللغوي، وربطها بوظائفها يكمن في أفكار ثلاث هي:

1. فكرة تحقيق السببية في عملية الاتصال، إذ من غير المعقول تصور عامل لغوي أساسي، لا يؤدي دوراً في الاتصال، فمن المنطقي ربط الأمور بأسبابها، وإذا كانت الوظيفة اللغوية نتيجة لهذا العامل، أو ذلك، فإنَّ غيابه يعني أيضاً تعطل وظيفته، ذلك ما يفسره، مثلاً، غياب قناة الاتصال الهاتفية بسبب عطل في المجال، أو الجهاز، فلاشك أن ذلك يحجب وظيفة القناة، ويعطل الاتصال برمته، وهكذا الأمر بالنسبة لغياب أحد طرفي الاتصال، أو ضياع الرسالة، أو اختلاف الشفرة فالسنسكريتية كانت كتاباتها معطلة قبل فك شفرتها...

2. فكرة تكامل المكونات في الاتصال اللغوي، فالحاجة إلى العوامل جميعاً معناه تواجد وظائفها أيضاً متساندة، ومتداخلة لإنجاح العملية، ولاشك أن حضور الوظائف مكتملة - على الأقل من الناحية النظرية- يعطي صورة عن جهاز، لكل عضو فيه مهمة، مهما كانت صغيرة، أو كبيرة، فهي ضرورية، ونوعية، وغيابها يؤثر على كفاءة الجهاز.

3. فكرة الوظيفة المهيمنة (Fonction Dominante): إنَّ التأكيد على اشتغال اللغة بوظائفها كلها، لا يستلزم تواجدها بنسب متساوية، فالأمر لا يتعلق بالتوزيع العادل؛ بل تحدده طبيعة الخطاب، ونوعيته المقرونة بمقاصد المرسل، وسياقات تواصله مع المتلقي، وتفاعله معه.

إن الوظيفة المهيمنة امتداد للقيمة المهيمنة التي أقرها "جاكسون" (Jakobson) سابقاً، واستطالة لها، ولعل المهيمنة " من أهم المفاهيم في تحديد نوعية العمل الأدبي لدى الشكلين"⁵³⁰، وهي بتعبير "جاكسون" (Jakobson) عنصر بؤري في الأثر الأدبي، يتحكم في بقية العناصر المرافقة له، يحددها،

⁵²⁹Roman Jakobson: Op. Cit, pp 213-214.

⁵³⁰حسن ناظم: م.س، ص 80.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

وبغيرها، ويؤمن تماسك التركيب، ويمتد وجود المهيمنة من العمل الفني الواحد لفنان معين إلى الأعمال البارزة لمدرسة فنية، ليبلغ مداه حقبة كاملة، أي تمثله في جملة المعايير الجمالية السائدة في أحد العصور، واستخلص "جاكوبسون" (Jakobson) أن كل نوع أدبي، أو مجموع من المعايير الشعرية، خلال حقبة زمنية لا بد أن ينطويا على عناصر نوعية مميزة، يفقد الأثر الفني صفته في غيابها.⁵³¹

وبالعودة إلى وظائف اللّغة، فإنّ مفهوم الوظيفة المهيمنة يتخذ مدلوله الخاص داخل الإطار العام لمفهوم القيمة المهيمنة، ويمكن القول "إنّ تحديد الوظيفة الجمالية كمهيمنة على الأثر الإنشائي يسمح بتحديد سلمية مختلف الوظائف اللسانية داخل ذلك الأثر."⁵³²

وعلى الرغم من انشغال "جاكوبسون" (Jakobson) بالوظيفة الشعرية، فإنّه لم يجعل القيمة المهيمنة حكراً عليها، إذ بإمكان أي وظيفة لغوية من الوظائف الست أن تستأثر بها، وليست العبرة في انفراد الرسائل ببعض الوظائف للحكم بتنوعها - تنوع الخطابات والأنواع الأدبية - فالوظائف قائمة، وموجودة بحضور عواملها، وهي تظهر جميعاً في الاتصال حال توفر الظروف القياسية لقيام كل عامل بدوره الخاص، لكن الأهم في ذلك تدرج أدوار العوامل باختلاف تركيز المرسل عليها، حيث تظهر تراتبية الوظائف الست تبعاً لذلك، مما يؤدي إلى غلبة إحداها على البقية، لأنّ "البنية اللّفظية للرسالة تعتمد قبل كل شيء على الوظيفة المهيمنة سلفاً."⁵³³

فإذا جرى التركيز على السياق، كانت السيادة للوظيفة المرجعية (التبعية، أو المعرفية)، وبدت مهمتها رئيسية في كثير من الرسائل، تُجاورها الوظائف الأخرى بقيم ثانوية، لكنها ضرورية في الدراسة لكل باحث متبصر، وإذا احتلت الوظيفة الانفعالية بؤرة الرسالة، كان التركيز على المرسل أساسياً، حيث يدور تعبيره عن مواقفه حول ما يتحدث عنه، وتتجسد هذه المواقف في إدراك المرسل للأشياء، والوقائع، ويبيدي انفعالية ما بصورة حقيقية، أو مفتعلة، ومن ذلك التعجب، الذي يمثل ذروة من ذرى الطبقات الانفعالية.

وعند التشديد على المرسل إليه، تظهر الوظيفة الندائية بارزة على غيرها، وتجسد تعبيرها في أسلوب النداء، والأمر، بما يتضمنانه من جمل، وعبارات إنشائية، وفي حالات معينة تميل الرسالة إلى التشديد

⁵³¹ رومان جاكوبسون: "المهيمنة"، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة العربية للنشر المتحدّين، 1982، ص 81-84.

⁵³² م.ن: ص 84.

⁵³³ Roman Jakobson: Op. Cit, p 214.

على إقامة الاتصال، وشيوع صيغ جامدة طقوسية، يستعملها كل من المرسل، والمرسل إليه؛ للإلحاح على جذب الانتباه، أو إقامة الاتصال، أو المحافظة عليه، فيفسح للوظيفة الانتباهية بالظهور على غيرها، حيث يرى "جاكوبسون" (Jakobson) أنها موضع شراكة بين الإنسان، والطيور. إلى جانب كونها أولى الوظائف، التي يطورها الأطفال عند اكتساب اللغة، مادامت استعداداتهم للتواصل تسبق الأداء الفعلي: إنتاج الرسائل، واستقبالها بمضامين إبلاغية.

أما إذا احتلت الرسالة الواجهة، وانعكس التركيز عليها من حيث كونها رسالة، فإنَّ الحصة الأوفر ستكون من نصيب الوظيفة الشعرية، إذ تستحوذ على أولوية الدراسة، والتحليل اللغوي، في حين لا يستقيم تغييب الوظائف الأخرى، والأخذ في الحسبان أن الوظيفة الشعرية ليست خاصة حصرياً للشعر وحده، مثلما لا يجوز الاعتقاد بأن الشعر ينحصر في وجودها، فمثل هذه الأفكار ضرب من الاختزال، والغلو المفرط في الخداع.

إنَّ الوظيفة الشعرية مهيمنة وطاغية في الفنون اللغوية من أنواع الشعر، والسرد بدرجات أقل، وهي ضئيلة الحضور في أشكال التواصل اللغوي المألوفة، كما تمتاز ببعدها الذاتي في ربط العلاقات بين الدوال والأشياء، والإيحاء بتوسيع هوة الاختلاف بينهما.

لقد كانت الوظيفة الشعرية آخر ما تحدث عنه "جاكوبسون" (Jakobson)، وقد آخرها قاصداً التفرغ لمعالجتها، وربطها بالشعرية، وقبلها استعرض تركيز الاتصال على الشفرة، وبروز الوظيفة الميتالغوية (ما وراء اللغة) كمحصلة لذلك، حيث تكشف الرسالة عن مستويين لغويين. كما ميز ذلك المنطق الحديث: مستوى اللغة-الموضوع (Langage-Objet)، التي تعين الأشياء، والظواهر في العالم الخارجي، والحالات النفسية المتعلقة بباطن الإنسان، وتعمل على وصفها، ومستوى ما وراء اللغة (Métalangage)، ويمثل لغة واصفة، تحيط باللغة-الموضوع، وتحدث عنها.

3.3. اللغة الواصفة والوظيفة الميتالغوية

إنَّ استعمال ما وراء اللغة في الوصف يتجاوز الغرض العلمي، أو التعليمي المعروفين، ويتعداهما إلى الاستعمال اليومي للغة، وتشتد الحاجة إلى هذه اللغة الواصفة عند الرغبة، أو الضرورة في التثبت من تقاسم الشفرة ذاتها بين المرسل، والمرسل إليه، حيث يتمحور الحديث عادة حول الشروح،

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

والتفسيرات لما غمض من علامات، أو اصطلاحات، أو تراكيب، وترتبط هذه الوظيفة عادة بالتعليم (تعلم لغة، اكتساب الطفل للغة...)، ويلاحظ أنّ نمط الحبسة الخاص باضطرابات التماثل يطمس هذه الوظيفة، ويحجبها.⁵³⁴

وفي سعيها الحثيث إلى تحقيق توحيد العلوم (Unification des sciences)، قدمت "جماعة فيينا" جهودًا طيبة، تقوم على استبعاد الميتافيزيقا، والتأكيد على الدراسات العلمية، واستخدام اللغة العلمية في مجالات المعرفة باعتماد التحليل المنطقي، وكان من ثمرات هذه المساعي، إسهامات المنطق في خدمة اللسانيات، ومدّها بالمفاهيم، والتصورات العلمية، التي كان من أبرزها إلزامية التمييز بين اللّغة الموضوع، وما وراء اللغة، أو الميتالغة؛ حيث يقرّر "جاكوبسون" بجدوى هذا التفريق، ويتخذ أساسًا في النظر إلى الشفرة اللغوية، وانباء الوظيفة الميتالغوية، معترفًا بفضل "كارناب" (Rudolf Carnap) في البرهان على تواجد المستويين دون تناقض داخل اللغة الواحدة: "وكما يقول "كارناب" (Carnap): إذا كنا نرغب في الحديث عن اللغة-الموضوع، فإننا بحاجة إلى ما وراء اللغة- لغة واصفة- (Métalangage)، وفي هذين المستويين المختلفين فإنّ المخزون اللغوي نفسه قابل للاستخدام فيهما."⁵³⁵

إنّ حضور الميتالغة إلى جانب اللغة-الموضوع في الآن ذاته، يضفي على اللّغة مرونة كبيرة في تغطية أنشطة واسعة، تبدأ من الحياة اليومية، عندما نكون بصدد شرح أقوالنا، وتوضيح مواقفنا، أو إزالة سوء التفاهم أثناء التواصل بعبارات قابلة للتأويل، وتعرج على أنشطة التعليم، والعلوم المختلفة، حيث يشكل "ما وراء اللغة" خير رديف للغة-الموضوع في تبسيط المعرفة، ونقلها، وفي توفير ما يناسبها من مدونات اصطلاحية، ومفاهيم مقابلة لها؛ وتنتهي مغامرة الميتالغة في الخطابات الفنية بقسميها الشعري، والسردى، فقد بدا واضحًا أن تقنيات السرد في أشكال الرواية، والقصة القصيرة لحقبة ما بعد الحداثة تشهد ميلًا إلى إقحام الميتالغة في خطاب القصة لأغراض جمالية، وتحليلية.

وإذا كانت اللغة-الموضوع تتحدث عن الأشياء والظواهر في العالم الخارجي، بوصفها أداة تسمية، ووصف، فإنّها تتحدّد، بموجب هذه الميزة، لغة واصفة من الدرجة الأولى، إلّا أنّها في الدرجة الأعلى تجد نفسها محاطة بلغة ثانية، تصنف مكوّناتها، وآليات اشتغالها، أي أنّها تنقلب إلى لغة موصوفة، عندما تصير موضوعًا للميتالغة، وهذا ما يجعلها واصفة في المقام الأول، بتقديمها للأشياء والظواهر، وموصوفة في المقام الثاني أثناء تأطير الميتالغة لها، لأنّه "إذا كانت لغة الموضوع هي موضوع البحث والتحليل

⁵³⁴ فاطمة الطّبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص 185-186.

⁵³⁵ Roman Jakobson: Op. Cit, p53.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

والوصف، فلا بد من لغة أخرى نصوغ فيها نتائج التحليل والوصف، وهي لغة نتحدث بها عن لغة الموضوع، وتسمى عادة باللغة الفوقية.⁵³⁶

وخلاصة الفكرة أنه يمكن مراقبة اللغة، وهي تعمل، فاللغة الموضوع واصفة وموصوفة في الوقت نفسه، أمّا الميتالغة فهي لغة واصفة بإمكانها أن تصير موصوفة إذا وجدت نفسها محاطة بلغة فوقية أخرى، تتفحص أجزائها، وتركيبها، وهي حال الثالث (الخطاب الأدبي، النقد، ونقد النقد):

- الخطاب الأدبي (Discours littéraire): لغة موضوع، تنظر إلى الأشياء، والعلاقات، والظواهر.
- النقد والدراسة الأدبية (Critique/Etude littéraire): ميتالغة من الدرجة الأولى تتناول الخطاب الأدبي، وتحلله.

- نقد النقد (Métacritique)، ميتالغة من الدرجة الثانية، تفحص خطاب النقد بتنزله في موقعاللغة-الموضوع، لكي يتم تحليله، ودراسته... وهكذا.

والنقد الأدبي بدوره يمثل ميتالغة من الدرجة الأولى؛ لأنه "مقولة تتكلم عن مقولة أخرى"⁵³⁷، هي بطبيعة الحال خطابات الأدب بأنواعه، وفنونه.

وهذه التراتبية في تركيب اللغات، بعضها فوق بعض، قد تكون مستمرة، وغير محدودة في نظر بعض الباحثين مثل: "هيربراند" (Herbrand)، وإن كان "فتغنشتاين" ينكر الأمر كله، ولا يقر إلا بوجود لغة واحدة، وينظر إلى مسألة الميتالغة على أنها "فلسفة رديئة".⁵³⁸

والذي يهم هنا، هو موقف "كارناب" (Carnap) المتوسط بين الموقفين المتناقضين سالف الذكر، حيث لا يستبعد "كارناب" (Carnap) أن تكون اللغة-الموضوع، والميتالغة من طبيعة واحدة، تتقاسمان الشفرة نفسها، وتعبير بسيط هما لغة واحدة، لكنهما طبقتان متميزتان ناجمتان عن التركيب، فهذا الأخير عملية أساسية في ظهورهما، ومن ثمة، فهو عماد الفصل بينهما، عند الكشف عن تحقيق تركيب، يفيد بصياغة طبقتين لغويتين مختلفتين، أو أكثر داخل اللغة الواحدة، على شرط أن لا يتولد عن ذلك تناقض، يخل بقانون الثالث المرفوع الذي يصرّ "كارناب" (Carnap) على بقاءه سليمًا

⁵³⁶ محمد عبد الرحمن جابري: نظرية العلامات عند جماعة فيينا، رودولف كارناب نموذجًا، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2010، ص 175.

⁵³⁷ فاطمة الطّبال بركة: م.س، ص 84.

⁵³⁸ انظر: محمد عبد الرحمن جابري: م.س، ص 175-176.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

صحيحًا، يتفاد بالتعقيدات، ويتجاوز المنزقات الخطيرة في كون اللغة واحدة مناقضا وجود لغتين فيها، واستحالة أن يكون الشيء في موقعين مختلفين في الآن ذاته.

وطبقا لمبدأ الجواز والإمكان، أو مبدأ التسامح (Principe de tolérance) الذي تبناه "كارناب"، تتجسد اللغة في عدد لا متناه من الصور الممكنة، يُقضي الفكرة القائلة بوجود صورة صحيحة واحدة للغة، الشيء الذي يسمح بالبحث عن الصور الممكنة ذات العوائد الجمّة الإيجابية في مجالات دراسية مختلفة من خلال الوصول إلى المواضع، وقد أثبت "كارناب" (Carnap) توجهاته النظرية، عندما نجح في تركيب لغتين صورتين -تستخدمان الرموز الرياضية بدل الكلمات- فجعل إحداها: اللغة الأولى المحددة لغة- موضوع، واتخذ الأخرى: لغة ثانية غير محددة للقيام بدور الميتالغة-اللغة الفوقية- التي يسميها "كارناب" (Carnap) أيضا لغة علم التركيب (Syntaxe langage)، أو لغة القواعد، وانتهى "كارناب" إلى أن مفهوم اللّغة-الموضوع لا يشمل اللّغة اليومية فحسب، بل يتعداها إلى نظريات العلوم الرياضية، والمنطقية، والتجريبية: طبيعية كانت، أمصورية.

أما الميتالغة فقد تكون لغة طبيعية، أو صورية، أو مزيجًا منهما معا، وتصاغ النظرية الخاصة بالميتالغة، وآليات بنائها، وتحليلها في علم مواز للرياضيات، يطلق عليه الرياضيات الفوقية، أو الواصفة⁵³⁹ (Métamathématique).

وعلى هدي الفلسفة التحليلية، والمنطق الرمزي، وبعتماد آراء "كارناب" (Carnap)، وتصوراته، يمكن الاطمئنان إلى بناء قواعد، ومواضع للميتالغة بوصفها نتاجًا للتركيب في اللّغة الواحدة، ويصحّ -حملا على ذلك من الناحية المنطقية- الاعتقاد بجدوى تمحض وظيفة ميتالغوية تقابل الميتالغة على تقدير وجودها كامنة في عامل الشفرة، ومن ثمة بإمكان أي لغة، يجسدها كلام، أو خطاب مهما كان نوعه، أن تنشط إلى مستويين متداخلين: لغة-موضوع، وميتالغة، ويتخذ هذا التداخل في الشفرة مظاهر متنوعة، كأن تتحول العربية إلى لغة واصفة، تتحدث عن العربية نفسها بإنزالها إلى مرتبة اللّغة-الموضوع، ومن ذلك تعليم قواعد اللغة: زيد قائم جملة اسمية مبتدؤها زيد، وخبرها قائم. زيد قائم: لغة-موضوع.

جملة اسمية مبتدؤها زيد وخبرها قائم: ميتالغة أو لغة واصفة.

⁵³⁹م.ن: ص 176-194.

ويجوز أن تكون العربية لغة محيطة بلغة أخرى كالإنجليزية، أو الفرنسية، أو غيرها، مثلما يصلح أن تتلبس العربية دور اللغة-الموضوع، إذا استهدفها بالدراسة غيرها من اللغات منتحلاً صفة الميتالغة... وهكذا يحتمل ظهور عدد لا متناه من التركيبات الافتراضية الممكنة، لا يتحقق منها إلا ما كان رهين الحاجة، والاستعمال، والسياقات التواصلية.

والمهم في هذه الاستخدامات المصنفة في نطاق اللّغة الواصفة من قبل المنطقة، أنّها - بعيداً عن الجدل والمشاحة في التنظير - ليست من اختلافهم، وإن كان لهم فضل السبق في الاهتمام إليها بالتحديد، والتصنيف، وقبل تخصيصها للطبقة العلمية، فهي تعد شرطاً مكماً للكثير من نشاطاتنا اللغوية المعهودة، ولئن وظفت في الفنون اللغوية من أجناس الأدب، وفروعه، فذلك لكونها استثماراً جديداً، وتوسيعاً للتجربة الإنسانية في الكتابة، وتجديداً لها.

إن فحص الشفرة وتحليلها للكشف عن الميتالغة، يعني امتلاك اللّغة وظيفة ميتالغوية يضحّم عملها، ويزيد في مجال رؤيتها: من رؤيتها ذاتها وفق مبدأ المحايثة (Immanence)، أي دراسة اللّغة باللّغة إلى رؤية غيرها من الأنظمة السيميولوجية غير اللغوية،⁵⁴⁰ وهذه الوظيفة الميتالغوية، بدءاً من الجمل البسيطة إلى البنيات الكبرى في خطابات الشعر والسرد، تحقق للغة خاصيتها الكبرى: الانعكاسية (Réflexivité)، التي تستقيم علاقة ثنائية من نوع خاص، تقيمها اللّغة مع نفسها، وتبقى ميزة فارقة بين لغات الإنسان، ولغات الكائنات الأخرى، يعز طلبها في أنظمة سيميولوجية أخرى، لا تستند إلى اللّغة الإنسانية.

3.3. الاعتراضات على النموذج الاتصالي

وقد سُجّل على نموذج "جاكسون" (Jakobson) للاتصال العديد من النّقائص، والاعتراضات، منها ما يتعلق بتكامل العوامل، والوظائف، ومنها ما يتّصل بصلاحيته، وعلاقته بالفرد، والمجتمع، ومن ذلك انتقادات "روبرت شولز" (Robert Scholes) للنموذج، ووصفه له بغياب الكفاءة الاصطلاحية، والنقص المتولد من عدم التمييز بين الاتصال المكتوب، والشفهي، والافتقار إلى بعض الوظائف كالوظيفة (التباعدية)، التي تلفت النظر إلى المكانة الاجتماعية للمرسل، أو المرسل إليه، والوظيفة التوليدية الملحة

⁵⁴⁰انظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 113.

على تثبيت المعلومة، وترسيخها في ذهن المتلقي بالوسائط اللغوية، وغير اللغوية، وهي وظيفة عكف على تثبيتها بعض الباحثين منهم "تروبتسكوي" (Nikolai Trubetzkoy).⁵⁴¹

ويضاف إلى هاتين الوظيفتين استدراك عبد الله الغدامي "الوظيفة النسقية" (Fonction Systématique)، بعدما اخترع مكونا سابعا للاتصال، أطلق عليه تسمية النسق الثقافي، واستلحقه بالعوامل الست في نموذج "جاكسون".⁵⁴²

وإلى جانب هذه الانتقادات، وجّه "يوري لوتمان" (Yuri Lotman) اعتراضًا آخر إلى النموذج واصفًا إيّاه بالقصور، والافتقار إلى الشمولية، كونه صالحًا لتفسير الرسائل اللغوية الأدبية، وغير الأدبية الموجهة من "مرسل - متكلم" إلى "مرسل إليه - مخاطب"، أي اقتصار مداره حول الضميرين (أنا-أنت)، ومن ثمة فنموذج "جاكسون" (Jakobson) لا يستوعب أشكال الكتابة الذاتية من سيرة ذاتية، ومذكرات، ويوميات، وهي التي يكون فيها طرفا الاتصال الشخص نفسه، فمدارها انعكاسي، يتحرك من الضمير (أنا) نحو الضمير (أنا) - بحسب "لوتمان" (Lotman) - مما ينتج شفرة مخالفة للشفرة الموظفة، حيث تنشأ شفرة مضاعفة، تحتاج إلى تفكيك مضاعف أيضًا.⁵⁴³

ويضاف إلى هذه التحفظات، ما ذهب إليه "جاب لتفلت" (Jaap Lintvelt)، حين عاب على النموذج احتفاله بالطابع الفردي، والاختيار الحر للمرسل في تحديد الشفرات، ونوعية الرسائل التي يتواصل بها، واقترح "لتفلت" (Lintvelt) استبدال التداولية بنموذج "جاكسون" (Jakobson) لاسترجاع الطابع التداولي، والبعد الاجتماعي للتواصل اللغوي بأشكاله المختلفة.

وإنصافًا للحق، يمكن القول - بعيدًا عن التعصب لأحد الأطراف - بأن مناقشة الباحثين نموذج "جاكسون" توزعت على اتجاهين، أحدهما يحاول أن يثري النموذج، ويضيف إليه شيئًا معتقدًا نقصانه منه، وهو جهد يصبّ في توسيع النموذج، وتثبيته؛ والآخر يحاول إسقاطه معتقدًا عدم جدواه، بما يفيد الدعوة إلى إبطاله، والبحث عما يضمن الفعالية في غيره، والواقع ينص على أن إثبات شيء، أو رده يقتضي تقديم حجاج متماسك، يقوم على الأدلة، والقرائن المنطقية، والموضوعية للبرهان على ذلك.

ويمكن للقارئ مناقشة الآراء السابقة، ومحاولة التثبت من مصداقيتها النقدية، وبهذا الصدد فالنموذج السداسي لـ "جاكسون" (Jakobson) مكون من عوامل ملموسة، وواقعية، يصعب إنكارها،

⁵⁴¹ م.ن: ص 92.

⁵⁴² انظر: عبد الله الغدامي: التقد الثقافي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، ص 63-66.

⁵⁴³ انظر: حسن ناظم: م.س، ص 93.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

وهي قواسم مشتركة بين عدد لا يستهان به من العلوم (رياضيات، علوم طبيعية، سيبرنتيكا، علم الاجتماع، علوم الاتصال...)، حيث غدت مفاهيم علمية على قدر كبير من الثبات، والاستقرار، وهي تحمل تسميات/ مصطلحات على القدر نفسه من العمومية، والتجريد (مرسل، مرسل إليه، رسالة...)، فالمرسل مثلاً قد يكون متكلمًا ناطقًا بلغة طبيعية، يقابله مرسل إليه، يبادل الكلام بما يحقق الاتصال الشفوي في مساره الخطي المتزامن، مثلما قد يكون كاتبًا - أو عدة كتاب - يوجه مكتوبه إلى متلق/ قارئ - أو عدة قراء -، ويكون الكاتب نفسه أول القراء في الاطلاع على عمله، وكما يتسم الاتصال بالطابع الحضورى، فإنه "يمكن للباث والمتلقي أن لا يتواجدا في الزمان، والمكان عينهما، فيقال عندئذ بأن الاتصال مؤجل إلى وقت لاحق - غير مباشر - (Différée)، ومن ذلك بعث رسالة مكتوبة، بث حصّة - مسجلة -، قراءة عمل مكتوب، أو سماع شريط مسجّل".⁵⁴⁴

وبناء على ذلك، ف نموذج "جاكسون" (Jakobson) يراعي متغيرات عوامل الاتصال، ويستوعب اختلافات طرفي الاتصال (المرسل - المرسل إليه) في الجنس، والعدد، ويستجيب لطبيعة الرسالة: شفوية ومكتوبة، آنية، ومؤجلة، ويلبي تنوع الشفرة من الرمز اللغوي إلى الأشكال الاصطلاحية المكتملة التي تعدّ أبجديات تعويضية كلغة المورس (Morse)، والبراي (Braille)، دون أن يغفل حيوية قناة الاتصال، وأشكالها المادية المختلفة: موجات صوتية عند التواصل بالكلام، حامل ورقي، أو شريط مغناطيسي، تجهيزات معقدة في الهاتف، والراديو، والتلفزيون، والإنترنت... لذلك فالقناة ليست مجرد حامل، أو أداة للرسالة؛ لأنها تؤثر في شكلها، وطريقة معالجتها عبر الصحافة المكتوبة، والراديو، والتلفاز، بل إنّ تأثير القناة يتدخل؛ ليفرق بين نمطين للاتصال الشفهي الواحد، فالاتصال الهاتفي بين شخصين لا يكون مكافئاً أبداً للحوار المباشر بينهما، فكيف يجوز القول بعد ذلك بأنّ نموذج "جاكسون" لا يعير اهتماماً للفوارق بين طرائق الاتصال الشفهي، وإذا كان "جاكسون" لم يقدم أمثلة عنها، فلربما لكونه انشغل بإثبات عوامل الاتصال، والتأكيد على أدوارها الوظيفية بما تيسر له من شواهد، ولا شك أنّ بناء النظرية، وتأصيلها يحجب التفاصيل، ويتجنب الخوض فيها.

ولئن احتج "شولز" (Scholes) على توظيف مصطلح رسالة بمفهومين مختلفين، يشير الأول إلى معناها كمضمون، أو فكرة، ويعبر الثاني عن شكلها، وصيغتها اللفظية-الصوتية، فلأن العلامة دال ومدلول، وهي، في حال استعمالها مصطلحا علميا، ترتبط بمفهومها، فيبدو أن معا كوجهي العملة،

⁵⁴⁴ Christiane Montécot: Techniques de communication écrite, Editions Chihab-Eyrolles, Alger, 1996, p 4.

حضور أحدهما يعني عن الآخر، وهذا ما وضعه "حسن ناظم" في ردّه على اعتراض "شولز"، ويلاحظ أن مصطلحات "النموذج الاتصالي" المفضلة عند "جاكسون" (Jakobson) متداولة، ومستقلة، وتحقق الكفاية الاصطلاحية، وإذا حدث أن "وظفت بعض مرادفاتهما، كاستعمال الباث، أو المشفر مكان المرسل، والمتلقي، أو مفكك الشفرة مكان المرسل، والمرجع مكان السياق، والقناة مكان الصلّة، فمثل هذه التنويعات لا تسيء إلى المفاهيم، ولا تجعل الوضع ملتبسا، لأنّها متغيرات لا تشكك في النظرية، ولا تجعل من مجموعها القاعدي موضع تساؤل، وريبة".⁵⁴⁵

وبخصوص الحديث عن افتقار نموذج "جاكسون" (Jakobson) إلى بعض الوظائف، فإنّ افتراض وجود أي وظيفة، قد يكون أهمّ لها، يمرّ بمعيار تصور العامل المسؤول عنها، وتحديد بوضوح، إذ لا معنى للبحث عن وظيفة في غياب من يقف وراءها، ويعزز ظهورها، وهذه العلاقة بين العامل، والوظيفة يمكن معابنتها في ما اقترحه الباحثون لإثراء النموذج.

في الوظيفة التبجيلية يلاحظ أنّ العلاقة الرابطة لها لا تتجاوز في الغالب أحد الطرفين: المرسل والمرسل إليه للإشارة ببعض الصيغ، والعبارات الاصطلاحية (جلالة الملك، فخامة الرئيس، سعادة السفير...)، إلى قيمة الفرد المخاطب الاجتماعية، ومركزه السياسي، أو الإداري، أو الديني... وقد يستخدم المتكلم الضمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، بطريقة ذات مرجعية خاصة (Déixis)، تكتسب بها صفة المتحول (Shifter) ذي الطابع الشخصي، الذي يتبلور في سياقاته المناسبة لوروده، حيث "يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقدرة على الانضمام في السياق"⁵⁴⁶ والعبارة الحاملة للمتحوّل ذي التمرکز على الذات، تتخذ لنفسها بنية مزدوجة (Structure duplexe)، شفرتها موضع تداخل، وتنازع بين اللّغة، والكلام في إضفاء المدلول على المتحول، ففي جملة (أنا الدولة) مثلاً، تحدد شفرة اللّغة الضمير (أنا) للدلالة على المفرد المتكلم عمومًا، لكن "الرسالة-الكلام" تصرفه إلى متكلم خاصّ، هو المتلفظ الفعلي بهذه الجملة: "شارل ديغول" (Charles de Gaulle)، ومن ثمة، فمثل هذه التعابير تُعد مدخلا للتاريخ إلى اللّغة، وهي تتطلب "تفسيراً للسياق وهوية المتكلم"⁵⁴⁷، ممّا يقود إلى التركيز على الوظيفة التصريحية، وهي مظهر من مظاهر الوظيفة الانفعالية، والتركيز على الوظيفة المرجعية.

⁵⁴⁵Ibid: p 5.

⁵⁴⁶ جون ليشته: خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ص 140.

⁵⁴⁷م.ن: ص 141.

وبالتسبب للوظيفة التوليدية، فيلاحظ عمومًا أنّها وثيقة الصّلة بالمعلومة المقصودة بالتأكيد والتشديد، أي بما نلح في تبليغه، ونسعى إلى إثباته عند المرسل إليه، حيث يؤدي ذلك إلى استدعاء الوظيفة السياقية، لكنها تكون مدعّمة هذه المرة بظاهرة الإطناب (Redondance)، التي لا تدل على تكرار المعلومة، وإنما تنص على تقديمها مرفقة بوسائط تقويتها، و"الرسالة عندئذ تتضمن عناصر لا يكون حضورها ضروريا، لا تنقل الرسالة، ولا تعرقلها، بل تلعب دور مساعد ثمين؛ لتوفير أفضل نقل ممكن للرسالة".⁵⁴⁸

أما الوظيفة التّسقية، فهي، كما ذهب إلى ذلك الغدّامي، تتأسّس على اقتراح عامل سابع، يُزاد إلى نموذج "جاكسون" (Jakobson)، يحمل تسمية التّسق الثقافي، الذي يبرز عندما يحضر في الخطاب مدلولان، يتصارعان على الظهور، أحدهما ظاهر غالب، يحتل الواجهة، لكنه غير مقصود لذاته، والآخر مضمّر مستتر، يتحرك في الخلفية، يكافح بملاحمه الباهتة، وعلاماته المطمورة داخل النمط الغالب، ويتشبث بالبقاء في طياته، ليكون المعنى المقصود الذي يلمح إليه المرسل.⁵⁴⁹

وقد ضرب الغدّامي أمثلة لذلك من التراث الشعري العربي، أشهرها امتزاج غرضي المدح، والهجاء في البيت الشعري الواحد، وهي صور، عرفها القدامى تحت تقسيمين بلاغيين من البديع الخاص بالمحسنات المعنوية، هما: المدح بما يشبه الدّم، والدّم بما يشبه المدح، أو في نطاق المجاز العقلي المعروف بمجاز الفاعلية، ولعل أشهر مثال لها هجاء "الحطيئة" "الزبرقان بن بدر" في قوله:

دع المكارم لا ترحل لبغيتهما ***** واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

فترى الشاعر قد قدّم اسم الفاعل (الطاعم، الكاسي) في ظاهر اللفظ، وأراد من ورائه اسم المفعول (مطعوم، مكسو)، وترك تلميحات توجه إلى الهجاء -غرضه المقصود- في سياق بعض العلامات: (دع): الدعوة إلى ترك المكارم وعدم السعي إليها مناف للشهرة بالكرم في اشتراطها المبالغة في طلبه.

(اقعد): الاكتفاء بدور من يكفل للآخرين أرزاقهم وكسوتهم، وتناقضه مع الكف عن طلب المكارم.

وهكذا، فالتناقض بين الشطر الأول، والثاني، يوجه الأنظار إلى آخر لفظتين (الطاعم، الكاسي) لإعادة النظر فيهما، والتفكير في استبدالهما بما يناسب الشطر الأول، حيث يتبين أنهما يجيلان إلى

⁵⁴⁸Christiane Montécot: Op. Cit, p 6.

⁵⁴⁹انظر: عبد الله الغدّامي: النقد الثقافي، ص 64-67.

اسمي المفعول المضادين لهما (المطعم، المكسو)؛ لاستعادة الانسجام بين شطري البيت، مما يجعل حضور اسمي الفاعل في التركيب مسخراً؛ لإخفاء المعنى الذي غرضه الهجاء من جهة، واستجابة للضرورة الشعرية، وإكراه القافية من جهة أخرى، وذلك كله يوجه المعنى التقريري المحصل ظاهرياً نحو المدح، ويوهم الإحساس السطحي به، ويوطن لتواجد المدح، والهجاء كنسقين متداخلين في الملفوظ الواحد. وعلى الرغم من وجهة نظرية "الغدامي"، فإن فكرة الصّراع بين النمطين الثقافيين في الخطاب الواحد لا تفسر إلا حالات قليلة من الاستعمال اللغوي في مستوياته المألوفة، أو الفنية، التي يكون فيها الملفوظ نقياً، يشترط لغة شخص واحد، تحضر بوعيتها الذي يؤرجح علامات اللّغة بين التجلي، والخفاء، وهي استعارات ساخرة بالتظاهر، تحمل التعويض:

(- موجب) / (+ موجب) والعكس.

"مثل: حتى بروتوس رجل شريف (شكسبير)
يريد أنه غير شريف."⁵⁵⁰

وإذا روعيت تقسيمات "بليت" (plett)، يمكن تصنيف الأمثلة السابقة في التعويضات الدلالية الخاصة باستعارات تجاوب الحواس كاستعارات التكبير أو المبالغة، واستعارات الاختزال أو التنقيص، واستعارات السخرية ذات القيمة الاجتماعية الموجبة، والسالبة، ولذلك، فإنّ الوظيفة النسقية لا تشمل كثيراً النماذج الثقافية التي يتمازج فيها مدلولان ظاهر، ومضمّر⁵⁵¹ كالتعبير الاصطلاحي (Expressions idiomatiques) من قبيل الصّيغ الجاهزة المتداولة اجتماعياً، والأمثال، والحكم، وهي جميعاً توظيفات لا تفهم في معانيها الظاهرة، ولا يصح ترجمتها إلى لغة أخرى بالرجوع إلى ذلك - المعنى الحرفي -، لأنّها موجهة إلى معان متواضع عليها، أو محولة إلى أبعادها الرّمزية في السياقات التواصلية التي أدمجت فيها.

وتعجز الوظيفة النسقية أيضاً عن احتواء حالات التداخل بين لغتين، ووعيهما في كثير من الخطابات، كما يلاحظ ذلك في المحاكاة الساخرة - الأسلبة البارودية - (Parodie)، حيث يكمن المدلول المضمّر في نشاط اللّغة الغائبة بنصها، حين يتصرف وعيها الموجه في مدلول اللّغة الحاضرة، التي يتم محاكاتها، ويعمل على عرقلته، وبث التناقض داخله؛ لإثارة التهكم، والسخرية، وهذه المحاكاة الساخرة

⁵⁵⁰ هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص 85.

⁵⁵¹ مثال ذلك القصة الرمزية (Allégorie): "وهي قصة شعرية أو نثرية ولها معنيان، فأحدهما هو الظاهر في أحداث القصة أما المعنى الثاني فمختبئ" انظر: آيان رايد: القصة القصيرة، ترجمة منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990، ص 127.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

بإمكانها أن تتحول إلى ضرب من التناص، إذا أمكن تحديد اللغتين بنسبة كل منهما إلى مؤلف واقعي، وضبط الفاصل الزمني، والثقافي بينهما.

وعلى كل حال، ليست العبرة في زيادة الوظائف، أو نقصانها، بقدر ماهي ماثلة في استقلالية العامل، والوظيفة المكافئة له، عن بقية العوامل، والوظائف الأخرى في نموذج الاتصال.

ولا يبدو للدارس مؤشرات دامغة، تبرر استقلال النسق عن الشفرة، وخروج الوظيفة النسقية عن الميتالغوية، فالنسق الثقافي جزء من الشفرة في اتجاه مفهومها إلى استيعاب معجم اللغة المتداولة، ومعيار استعمالها بكل قوانينه المنظمة لمستويات اللغة، إلى جانب الأعراف الثقافية، والتقاليد الاجتماعية المؤطرة للتواصل اللغوي، على ما بين الأفراد من تفاوت في امتلاك هذه الأسباب، واحترامها عند الاستعمال، فالأمر قبل كل شيء، موصول باستخدام العلامات اللغوية بكل خصائصها الصوتية، والصرفية، ومدلولاتها المتقلبة بين علاقات التركيب، والاستبدال، ومؤشرات وسم الحضور، والغياب، والأمر مرهون، عندئذ، بالأبعاد الاجتماعية، والقيم الثقافية، والحضارية السائدة في مراحل تطور اللغة، ونمو المجتمع عبر الزمن، وهي جميعاً قضايا من صميم ما وراء اللغة، وعمليات استبدالية، يتعلمها الطفل منذ نعومة أظفاره، ويطورها عبر مراحل عمره، كما أشار إلى ذلك "جاكسون".

إنّ فكرة النسق الثقافي تستدعي معنى ظاهراً، وآخر مضمراً، يصارع الأول، وينسخه، ومن ثمة فالأمر قائم على ازدواجية المعنى، وهذا بدوره يستدعي ازدواجية الشفرة أيضاً، لذلك فالقضية مرتبطة منذ البداية بالعلامة اللغوية، ووظيفتها السيميائية، وبعض خصائصها كالاكتباطية مثلاً، فطبّقاً لتصوير "هلمسليف" (Hjelmslev) الذي يسوق "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) تعريفه، ويتبناه، تنعقد الوظيفة السيميائية لعلامة ما، عندما تتشكل قاعدة معينة، تُدخل موظفاً هو التعبير (الدال) في علاقة بموظف آخر هو المضمون (المدلول).

وهذا لا يمنع المتكلم من إقحام موظف التعبير ذاته في علاقة جديدة بموظف مضمون آخر، لكنها، بطبيعة الحال، لا تتأتى إلا عبر قاعدة جديدة، مما يجعل التعبير والمضمون -الدال والمدلول- يفترض الواحد منهما الآخر،⁵⁵² على الرغم من اعتبارية العلاقة بينهما، والتي يبدو أنّها تسمح للتعبير بالدخول في علاقات متنوعة مع مضامين مختلفة.

⁵⁵² انظر: أمبرتو إيكو: العلامة، ترجمة سعيد بن كراد، ط1، دار كلمة/ المركز الثقافي العربي، أبو ظبي/ بيروت - الدار البيضاء، 2007، ص 13.

بالنظر إلى أنّ بنية العلامة تتضمن تعبيراً يحمل مضموناً متعلقاً به، فإنّ هذا الأخير يتوزع على ضريين: إمّا أن يكون تقريراً، ويسمى أيضاً دلالة التعيين (Dénotation)، ويمثل المعنى الظاهر، أو المباشر المحمول على ظاهر اللفظ بقريئة معجمية، أو تركيبية؛ وإما أن يكون إيحاءاً، ويسمى أيضاً دلالة الحافة (Connotation)، ويمثل المعنى الضمني، أو المضمّر الكامن خلف المعنى المباشر.

ويشير تقرير المعنى عند فلاسفة اللّغة إلى جملة موضوعات، يرتبط بها اللفظ من خلال علاقة الإحالة، فإذا كان التعبير جملة لغوية، فمن المفترض أن يكون تقريرها حالة مطابقة لها من الحالات التي تحيل عليها، حيث يشكل التقرير مرجعية للتعبير بوصفه مضموناً له، تعينه جماعة لغوية، وتتعرف عليه بما يفيد تواضعها عليه، وقيامها بإخضاعه للاستعمال، والتداول، أمّا إذا تجاوز التعبير أعراف مضمونه التقريرية، وتعدّى أطر التوظيف المؤلف؛ فإنّه يولد إيحاءاً، بمعنى أنّه يكتسب مضموناً جديداً، ويصير المضمون القديم، أو التقرير وظيفة سيميائية للإيحاء، الذي بمقدوره ضبط الاستخدام التقريرية، وتعيين مرجعيته المحتملة.⁵⁵³

4.3. شفرة اللغة في السيميائيات التقريرية والسيميائيات الإيحائية

بمراعاة تصور "هلمسليف" (Hjelmslev)، فإنّ التركيز على البنية الدّاخلية لعلاقة الإحالة، والاهتمام بفاعليتها في توليد الدلالة، وخلق العلاقات بين الدوال، والمدلولات أجدر من الحرص على متابعة العلاقات بين العلامات، ومرجعياتها، إذ ليست العبرة في معرفة الإحالة بقدر ما هي جليّة في توظيفات فعلية، تنبع مما يشيعه المستعملون من علاقات، بين الدوال والمدلولات، في تداولهم اللّغة أثناء التواصل، وهذا لا ينفي كون كثير من المتكلمين يبدي استجابات متماثلة لمؤثرات انفعالية، تحفزها الألفاظ، بشكل يدفع إلى القول بعرفية التّعبير، وخضوعه إلى التقاليد الكامنة في قواعد اللّغة، وسننها. وعلى غرار التمييز بين التقرير والإيحاء، أنشأ "هلمسليف" (Hjelmslev) تمييزاً مماثلاً بين السيميائيات التقريرية، والسيميائيات الإيحائية، تكفل "بارث" (R.Barthes) لاحقاً بإخراج خطاطته الآتية:

⁵⁵³م.ن: ص 138-139.

مضمون	تعبير	السيمائيات التقريرية:
مضمون جديد	تعبير جديد	السيمائيات الإيحائية:
	مضمون	

وفي هذه الخطاطة، يلاحظ أنه في السيمائيات التقريرية يدل التعبير على المضمون بطريقة مباشرة، توحى بأن العلاقة بينهما آلية، لا تحتاج إلى إعمال الفكر، والتأويل، وهذا خلافاً للسيمائيات الإيحائية، التي يتحول فيها مستويا التعبير والمضمون المكوّنان للسيمائيات التقريرية إلى مستوى جديد للتعبير، يؤسس لعلاقة ناشئة، تربطه بمضمون جديد، وصفه "إيكو" (Eco) بأنه أثر دلالي، يخضع للبنية العامة المحددة لنسق دلالي معيّن⁵⁵⁴، وأن النظريات التي تقدمه لا تنفك تفرنه "بسنة لسانية واجتماعية محدّدة، أي بأعراف بلاغية أو أعراف إيديولوجية."⁵⁵⁵

وهكذا فالمضمون -أو الناتج الدلالي- منشطر بين محورين كبيرين للمعنى: محور المعاني المباشرة الظاهرة ذات العلاقة البسيطة بين التعبير، والمضمون، ومحور المعاني المضمرة ذات العلاقة المعقدة بين التعبير، والمضمون، إذ هناك درجة أولى، تنبني فيها علاقة أولية بين تعبير، ومضمون، فيشكلان معا تعبيراً ثانياً، يرتقي إلى الدرجة الثانية، لبحث عن مضمون مناسب، يكون مدار تأويله بين العرف، والتداول، والإبداع، ومن ثمة، يندرج محور المعاني الظاهرة في مجال السيمائيات التقريرية، وينحاز محور المعاني المضمرة إلى مجال السيمائيات الإيحائية، ويلاحظ أن المعاني المضمرة ذات البعد الإيحائي تحتاج إلى قوالب من المعاني التقريرية، تتوارى خلفها، وتحجب بين تراكيبيها علاماتها النوعية، التي تعمل كالبدور، تكمن داخلها المعاني الخفية، حية في سباتها، وتقتات على مدّخرات المعاني الجاهزة للحفاظ على وجودها المتواري عن الرقابة الاجتماعية للأفراد، والمؤسسات.

وبناء على هذا التقسيم، واعتماداً على نظريات الشفرات، وإنتاج العلامات، وكيفيات انتظامها في الخطابات والنصوص، فإنّ مستخدم اللغة يجد نفسه أمام حالة، أو حالات من الاستخدام اللامحدود

⁵⁵⁴م.ن: ص 140-141.

⁵⁵⁵م.ن: ص 141.

للدلالية (Unlimited Semiosis)، التي تفصح "عن حقيقة أنّ العلامات في اللّغة تشير دائما إلى علامات أخرى، وأنّ النص على الدوام يفتح على أفق التأويلات اللّانهائية".⁵⁵⁶

ولذلك تتراوح دلالة الكلام، من الناحية النظرية، بين المعنى الواحد، والمعاني اللّانهائية، أو بتعبير آخر بين الدلالة الصريحة، والدلالة الضمنية، وهذا يستبعد وجود دلالة ثالثة-الدلالة النسقية- كما ذهب إلى ذلك "الغذّامي"، الذي يقصر الدلالة الضمنية على التعبير الأدبي الجمالي-الجملة الأدبية- ويخصص الدلالة النسقية للجملة الثقافية الناجمة عن الحدث النسقي المرافق للمضمّر الدلالي، حيث لا تتعلق الجملة الثقافية بالمفاهيم العامة للثقافة كأنماط السلوك الاجتماعي، أو مجموع العادات، والتقاليد، بل تتعقب المفهوم الأنثروبولوجي للثقافة، كما يراها "قيرتز" (C.Geertz)، قائمة على آليات الهيمنة، وطرائق السلطة في التحكم بالخطط، والقوانين، والتعليمات.⁵⁵⁷

وعلى فرض القبول بوجود دلالة نسقية، توافق الوظيفة النسقية التي تنبثق منها، فإنّ نظرية "الغذّامي" لا تفسّر طبيعة هذه الدلالة، بما يجعلها مختلفة عن الدالتين: الصريحة والضمنية، لكي تصنف في قسم مستقل، ويزداد الأمر سوءا، إذا عرف القارئ أنّ الأمثلة، والنماذج التي حلّلتها "الغذّامي" تصبّ جميعا في جعبة الدلالة الضمنية، وتتبعالسيمائيات الإيحائية، فلم يبق من حيلة إلاّ جعل الدلالة النسقية فرعاً من فروع الدلالة الضمنية، وقسما تابعا لها، يحسن معه إعادة تصنيف الوظيفة النسقية، ومعاملتها كوظيفة خاصة إلى جوار وظائف أخرى -إن وجدت- داخل الوظيفة الميتالغوية، بوصفها وظيفة عامة. إن الوظيفة الميتالغوية تقع في قلب كل رسالة، يركز فيها على الشفرة، وهي مفهوم معقد، يضم قواعد اللّغة، والتركيب، ونظام الاستعمال، وأعرافه، ويضاهي اللّغة في بنيتها، وذخيرتها، حيث تحضر الشفرة في كل مظاهر الدلالة، سواء أكانت صريحة، أم ضمنية، وإليها تُسند مهمة الربط بين مستوى التعبير، ومستوى المضمون، حسب توصيف "هلمسليف" (Hjelmslev)، وهي بهذا المعنى تتخذ تسمية أخرى عند "إيكو" (Eco) الذي يعطيها مصطلح "الشفرة- س" (S-Code)، ليشدّد على أهميتها في تنظيم الكلام، وتوجيه المعنى، إذ "يمكن أن تكون دلالية [تقريرية] (Dénotative) (عندما تفهم الجملة حرفيا)، أو متضمنة المعنى [إيحائية] (Connotative) (وعندما نتبيّن وجود شفرة أخرى ضمن الجملة نفسها، مثل شفرة الكياسة والمجاملة)".⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، ص 264.

⁵⁵⁷ انظر: عبد الله الغدّامي: التقّد التقافي، ص 71-74.

⁵⁵⁸ جون ليشته: م.س، ص 265.

وعلى هذا النحو، يمكن استقراء عدد هائل من الدلالات الصريحة، توجد ماثورة في متون المعاجم على هيئة معاني مباشرة للألفاظ، والجمل، أو الماثورة في الكلام، واللغة الطبيعية، يكرسها العرف، والتقليد، وهي جميعا دلالات قوامها علاقة بسيطة، تجمع بين تعبير، ومضمون بموجب وظيفة سيميائية، حيث يختلف الأمر بالنسبة للدلالات الضمنية- والدلالة النسقية أحد أنواعها-، إذ تمثل في المعاجم قسما ملحقا بالمعاني المعجمية، والوضعية- دلالات صريحة- يتبع الألفاظ، والجمل في حال خروجها عن الاستخدام المألوف، الذي يتحدد معيارا للانزياح، والعدول عن الأصل؛ لذلك فالدلالات المضمرة، في إيحاءها بمعنى داخلي محجوب، تحتاج إلى أن يطفو على سطح التعبير معنى مباشر، يقترن بالتركيب، ليمهدا السبيل معا إلى تعبير جديد، يبرر الدلالة المضمرة، ويمنح مشروعية البحث عنها، ومن ثمة، تكون الشفرة ثنائية، أو مزدوجة: شفرة أولى للربط بين التعبير، والمضمون من أجل الحصول على دلالة صريحة، ومباشرة، وشفرة ثانية للربط بين التعبير الجديد، ومضمونه الجديد الحامل لدلالة إيحاءية، تتجه الأذهان إليها فور نجاحها في فك الشفرة الثانية، لكنها تبقى مستترة خفية، إذا لم يُهتد إلى كشفها، والواقع أن ذلك يرتبط، إلى حد كبير، بمستوى التكافؤ في امتلاك الشفرة بين المرسل، والمرسل إليه، ويكون المعنى، في إنتاجه أو تأويله، مستمدا من كفاءة كل منهما- على الترتيب- في استخدام اللغة، أو نظام العلامات، وذلك طبقا للمعادلة القائلة إن اللغة، بوصفها شفرة، تعادل كفاءة الاستخدام، الذي تبقى معه الشفرة متجذرة في سياقها، "وهذا السياق هو الحياة الاجتماعية والثقافية..."⁵⁵⁹ بكل مجالاتها، وتداخلاتها، وتعقيداتها.

إنّ الشفرة المزدوجة ليست قادرة على تفسير تعدد المعاني المولدة من تركيب العلامات اللغوية فحسب، بل إنها تستطيع استيعاب أنواع خاصة من الخطابات الفنية ككتابات الذات من جنس السيرة الذاتية، والمذكرات الشخصية، واليوميات، وغيرها، وهذه الكتابات هي رسائل للتواصل، يتبادلها طرفان في كل مرة، فمن جهة أولى، ما يبثه المرسل إلى نفسه، وصيغته (أنا- أنا)، ومن جهة أخرى، ما يبعث به هذا المرسل ذاته إلى مرسل إليه آخر - قارئ-، وصيغته (أنا- أنت)، وهو ما يعني أنّ هذا النمط من الرسائل يحمل شفرات مضاعفة، ولا يفترض نموذجين للاتصال: نموذج "جاكسون"، ونموذج آخر، كما يرى ذلك "لوتمان" (Lotman)، يتعلق بالصيغة (أنا-أنا)، وهو طرح مخالف للمنهجية العلمية، ومناقض لمنطق الأشياء، والواقع، فالتواصل في عمومه مبني على طرفين:

⁵⁵⁹م.ن: ص 265-266.

متكلم، ومحاطب، أي يتم وفق الصيغة (أنا-أنت)، مما يجعل المناجاة (Monologue)، في أنواع السرد، حوارًا ذا طرف واحد-على سبيل المجاز- ليصنّف بوصفه فرعًا للحوار الخالص (Dialogue)، الذي يمثل الأصل في واقع التواصل، وفلسفة وجوده، حيث يحضر طرفان، أو أكثر، أثناء تبادل الكلام، ومن ثمة، فالنموذج الثاني الذي يقترحه "لوتمان" (Lotman) ليس إلا حالة خاصة، يشملها نموذج "جاكسون"، ويستجيب لمقوماتها، وسماتها، وليس أفضل من الاستشهاد بما احتجبه حسن ناظم في كون نموذج (أنا-أنا) " لا يعد نموذجا مختلفا عن الأوّل، ولا يبرهن لوتمان على اختلافه الذي يراه، فالسيرة الذاتية- مثال لوتماننفسه- هي - في الأخير- رسالة لفظية موجهة إلى آخر، أي إلى (أنت)، وإن كتبها (أنا) متحدثا فيها عن (أنا)، فهذا لا يعني أنه لا يتحدث فيها إلى (أنت). إنّ السيرة الذاتية تندرج ضمن النموذج الأوّل (نموذج جاكسون)، تبعًا لاستلزامها - كما في كل رسالة لغوية- مرسلًا ومرسلًا إليه."⁵⁶⁰

وفي واقع الأمر، ليست السيرة الذاتية وحدها مخصصة بالصيغة (أنا-أنا)، إذ ليس من المبالغة القول إن كل رسالة لفظية، أو كتابية لا تنجز إلا وهي تمر بالصيغة (أنا-أنا)، وهو ما يعرف بظاهرة التغذية الراجعة (Feed-back)، كونها " أثرًا ارتداديا يدل على إدراك المرسل نفسه للرسالة التي يكون عاكفا على إنتاجها، ففي كل لحظة، يكون المرسل في وضعية مرسل إليه: إنّ يبعث الرسالة، ويتلقاها بالتزامن تقريبا. إن الاستقبال يسمح له بمراقبة شكل الرسالة، وتعديله"⁵⁶¹، مما يقوي الاعتقاد بأن المرسل في أحواله جميعا يجمع بين الإرسال، والتلقي.

4. مفهوم الميتاقص وآلياته وخصائصه

يرتبط مصطلح الميتاقص ارتباطا عضويا بمرحلة ما بعد الحداثة، فهو وليد أشكال من الكتابة، انبثقت في السرد؛ للمطالبة بإعادة النظر في تاريخ الأشكال، ومظاهر الأنواع الأدبية، والفنية، ومساءلة القوانين، والآليات المتنوعة، التي تحكم بناءها، وتؤطر تركيبها، كما رسختها التقاليد، والأعراف التي

⁵⁶⁰ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 93-94.

⁵⁶¹ Christiane Montécot: Techniques de communication écrite, p 5.

عرفت التكامل التدريجي، والميل إلى النمذجة على امتداد مرحلة الحداثة تحت تأثير السياقات الفلسفية، والمعرفية، والثقافية، والسياسية.

1.4. الميتاقص وآلياته في السرد المعاصر

وتكاد تجمع الدراسات والمراجع الأدبية والنقدية على انفراد الروائي الناقد الأمريكي "ويليام غاس" (William H. Gass) بابتداع المصطلح، وسكّه؛ ليوجه توظيفه إلى مجال السرديات في كتابه "القص وصور الحياة" الصادر سنة 1970، بعدما اتضح له مفهومه الذي يجعل منه "القص الذي يلفت الأنظار إلى ذاته بوصفه صنعة؛ ليثير التساؤلات عن العلاقات بين القص، والواقع."⁵⁶² ويتردد إلى جانب "ويليام غاس" اسم "روبرت شولز" (Robert Scholes)، الذي تحدث عن المصطلح في بداية السبعينيات، وتعقب مظاهر الميتاقص في مقال يحمل العنوان نفسه سنة 1971. وفي كتاب لاحق عنوانه "التخريف والميتاقص"، أصدره "شولز" عام 1979، ونبه فيه على دور الميتاقص، وبعده الوظيفي، حيث أوضح أن الميتاقص، يعكس الميولات النقدية داخل العملية السردية، ويتجه إلى معارضة معايير القص، وتنفيذ آلياته، والانتقاص من وثوقيتها بالتعالي عليها من الداخل، وذلك بالتزامن مع قيام الراوي بالسرد، ونقل مجريات العالم المروي، وأحداثه.⁵⁶³ وفي مرحلة لاحقة، ارتبط مصطلح الميتاقص بجهود ثلاثة باحثين متميزين هم: "ليندا هتشيون" (Linda Hutcheon)، "باتريسيا واو" (Patricia Waugh)، و"لاري ماك كافري" (Larry Mc Caffery)، الذين تبوّه، وعملوا على إثراء مفهومه.

⁵⁶² William. H. Gass: Fiction and the figures of life, Knopf, New York, 1970, p 25.

انظر للتوسع: هيمي ساوما: "ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي"، ضمن مؤلف جماعي: جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، 2010، ص 13-15.

⁵⁶³ Robert Scholes: Fabulation and metafiction, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London, 1979, p 114.

وبهذا الصدد، تعرفه "هتشيون" في كتابها "السرد النرجسي" على الهيئة الآتية: "الميتاقص، كما هو معروف الآن، قصة عن قصة، حيث يتضمن القص داخله تعليقا على سرده، أو هويته اللغوية، أو عليهما معا."⁵⁶⁴

وتنطلق "باتريسيا واو" من تعريف "ويليام غاس"؛ لتطعمه بإضفاء خاصة الوعي الذاتي على الميتاقص، فأصبح يدل على "كتابة قصة تعي ذاتها، وتشد الانتباه بانتظام إلى وضعيتها المتمثلة في كونها صناعة بشرية، كي تجعل من العلاقة بين القص، والواقع ماثرا للأسئلة، والاستفسارات."⁵⁶⁵

وتشير "واو" إلى الحالة الانعكاسية للميتاقص في ارتداده بالعملية النقدية إلى قواعد القص، وآليات إنشائه، وعرض صورة لواقع افتراضي، لا يتمتع بقداسة الثبات، ويقبل التغيير، وإعادة النظر في الأشياء الجاهزة، والمواضع المشتركة، فكتابات الميتاقص "بنقدها الذاتي طريقة تركيبها، وبنائها، لا تتحسس التراكيب الأساسية للقصة فحسب، بل تقدم تخيلا محتملا للعالم، وتعرضه خارج النص الأدبي."⁵⁶⁶

ويقتررب مفهوم الميتاقص عند "واو" كثيرا من صياغة أخرى له، سطرها قبل ذلك "ماك كافري"، يرى فيها أن الميتاقص "كتابات تختبر الأنظمة الروائية، وكيفيات إنتاجها، والأسلوب المنتهج في تكوين الواقع، وغربلته بواسطة الافتراضات السردية، والاتفاقيات"⁵⁶⁷ التي يبرمها الراوي في تخيل انعكاسي حول علاقة الكُتّاب بأعمالهم الأدبية، والمستويات السردية المختلفة الناشئة فيها: داخل النص / خارج النص.⁵⁶⁸

ويمثل الميتاقص - أو النص الوصف، أو النصية الواصفة، كما يسمى أيضا- صنفا ثالثا من نمطيات للتطريس (Palimpsestes)، اقترحها "جيرار جينيت" لمعالجة العلاقات الناشئة بين النصوص، وهي التناص، أو التضافر النصي (Intertextualité)، والعتبات النصية، أو النصية الموازية، (Para textualité) والميتاقص، أو ما وراء النص، (Métatextualité) والتجاوز النصي، والنصية المتجاوزة، (Hypertextualité) والنص الجامع، أو النصية الجامعة (Architextualité)، وهي علاقات متنوعة، تتباين

⁵⁶⁴ Linda Hutcheon: Narcissistic narrative, the metafictional paradox, Methuen, New York-London, 1980, p 1.

⁵⁶⁵ Patricia Waugh: Metafiction, the theory and practice of self-conscious fiction, Methuen, London-New York, 1984, p 2.

⁵⁶⁶ Ibid: p 20.

⁵⁶⁷ Larry Mc Caffery: The metafictional muse, University of Pittsburg Press, 1982, p 5.

⁵⁶⁸ انظر: أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2001، ص36-37.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

في مستويات التجريد، والتضمين، والعمومية⁵⁶⁹، وتتحرك وفق منظورين اثنين للتصنيف: عامل الحضور الفعلي للنص، أو أجزاء منه مقابل غيابه الكلي، وتوفر بعض لوازمه، أو إشارات تشهد على وجوده؛ وعامل الترتيب الزمني كأن يكون أحد النصين قديما، سابقا في وجوده على نص آخر، يُعد جديدا لاحقا بالنسبة للأول.

أما في السرديات، فكثيرا ما تنشأ بين أنسجة الخطابات أنواع من الحوارية – بتعبير باختين – قد لا تلتزم بشكل كلي بالعاملين المذكورين، نظرا لكون أصحاب الخطابات المتعاقبة شخصيات تخيلية، لا تخضع إلى ترابعية الزمن الخارجي في تصنيف الخطابات، بوصفها آثارا أدبية مرتبطة في تسلسل منطقي بالعصور، والمراحل التاريخية، التي ينتمي إليها المؤلفون الحقيقيون.

والميتاقص في أبسط مفاهيمه، يعني خطاب نص على نص آخر، أو هو لغة تحيط بلغة أخرى، وهو أيضا يعني بما يتبع عادة التعليقات، كأن يتناول نص المتكلم نصا آخر، فيتحدث عنه دون أن يذكره، أو حتى دون أن يسميه، مما يجعل الأمر متعلقا بنوع من العلاقة النقدية بين النصين.⁵⁷⁰

وقد حاول بعض الباحثين أن يرصد لنا مجموعة من الوظائف، والمهام المتعددة، التي يضطلع الميتاقص بتأديتها، وتحقيقها، فاهتدى إلى أنه يلي الأغراض الآتية:

1. الاستفادة من لغة النص الموصوف، وطريقته في التعبير، واستقدام أسلوبه مباشرة لرفع الحرج عن الكاتب؛ حتى لا يضطر إلى تأدية أفكاره، ومعانيه بلغته، وأسلوبه الخاص، فيتخلص من عبء أسلوبه، يؤرقه النهوض به.

2. تلبية غاية أيديولوجية، والسعي وراء أهداف فكرية، حيث يلجأ إلى التواري خلف تراكيب النص الموصوف، وبناءه، ليحوّل الأنظار، والأفهام إليه؛ حتى يسقط عن نفسه أي مسؤولية مباشرة في تمثيل رأي سياسي، أو موقف ديني، أو توجه ثقافي، أو معتقد ديني، أو اجتماعي.

3. محاولة تغطية الحاجات، وتدارك النقائص في العصر، أو الفترة الزمنية التي يوظف فيها النص الموصوف في مجال اجتماعي بعينه كالسياسة، والعلم، والفن، والأدب على وجه الخصوص.⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Gérard Genette: Palimpsestes, la littérature au second degré, Paris, Editions Seuil, Paris, 1982, pp 8-13.

⁵⁷⁰ Ibid: p 11.

⁵⁷¹ Nathalie Piégay-Gros: Introduction à l'intertextualité, Editions Dunod, Paris, 1996, p76.

ولا شك أن للميتاقص وظائف أخرى، تزيد على الوظائف المذكورة، وله من الخصائص ما يبلغ خمس عشرة خاصة نوعية، وفق ما أحصته "فيكتوريا أورلوفسكي" (Victoria Orlovski)، بناء على ما أفرزته الأعمال التجريبية، وما خلفته من آليات، وطرائق في تشكيل الخطاب، والحكاية، ودرجات تغلغل الميتاقص في عناصر كل منهما، وعلاقة ذلك بوهم الواقع، والسيرذاتية، ونقد التقاليد الفنية، ومراجعة المعايير، والتطفل على الكتابة الأدبية، وتنبية القارئ إلى انعكاس العالم فيها.⁵⁷²

ولأن الراوي يمثل محور العملية السردية بامتلاكه سلطة إدارة الخطاب السردية، وجملة أخرى من الوظائف، تخول له الإشراف المباشر على عمليات التلفظ، وتنظيم عرض الشخصيات، وبسط الأحداث، ونقل المغامرة إلى قارئ خيالي، يختلف عن القارئ الحقيقي بكل مستوياته، فإن هذا الكائن الخيالي المغمور يعد شريكا موفور الحقوق للراوي من أول الحكاية إلى آخرها، ما دام هذا الأخير يتوجه إليه بالخطاب السردية، وينقل له أطوار الحكاية، ويزوده بالمعلومات، والتفاصيل عن أطوار المغامرة، أو يترك له بعض الفجوات؛ لاستكمالها، أو يبلور بعض الوجهات في النظر، ويتلطف في طلب دعمه، وتعاطفه، أو يحجب عنه الأخبار، أو الأسرار؛ لشد انتباهه، وتشويقه إلى متابعة السرد إلى غاية اللحظة الحاسمة للحل، وغير ذلك من استراتيجيات الراوي في اجتذاب هذا المروي له، وإغرائه.

وإذا خرج الراوي من السرد إلى الميتاقص، فلا مناص له من استدعاء المروي له، وتنبهه، سواء أتوفرت في ذلك علامات نصية دالة على توجيه الخطاب إليه، أم ظل الأمر ضمنيا، يمارس فيه الراوي الميتاقص أمام شريكه بشكل مضمّر، كما ألفت أن يفعل معه في الحالات الاعتيادية للسرد، وما يكثر فيها من أعمال أدبية تقليدية، تعارف القراء الخارجيون على مطالعتها كالروايات، والقصص القصيرة..

2.4. المروي له: المفهوم المغفل

أشار "جنيت" (Genette) في معرض حديثه المقتضب عن المسرود له إلى طغيان النظرية السردية، التي وصفها بالامبريالية، حيث دفعت الدراسات الأدبية إلى تركيز الاهتمام بعناصر من العمل الأدبي، وصرف النظر على مكونات أخرى، فجاء احتفالها بالمرسل (الكاتب والراوي بكل مستوياتها)، والرسالة (العمل الأدبي كخطاب مكون من متتاليات لغوية)، وبدا، وكأنها تنظر إلى المرسل إليه نظرة سلبية، تنبع من انحصار دوره في تلقي رسالة، قد يتقبلها، أو يردها، ومن ثمة، فهو مستهلك سلبي لخطاب أدبي،

⁵⁷² انظر: فيكتوريا أورلوفسكي: "ما وراء القص"، ضمن مؤلف جماعي: جماليات ما وراء القص، م.س، ص52-53.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

غاب عنه، واستبعد من المشاركة في انجازه⁵⁷³، ويعترف "جينيت" (Genette) بهذا الإهمال ضمنياً، وهو يعالج هذا المفهوم متأخراً، إذ جعله البعد الأخير في المقام البروستي - لرواية "بروست" (Proust): "بحثاً عن الزمن المفقود"، وأطلق عليه تسمية المسرود له، ليعرفه بعد ذلك بشكل عام على النحو التالي: "المسرود له، مثله كمثل السارد، هو أحد عناصر الوضع السردي، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه، أي أنه لا يلتبس قبلياً بالقارئ (ولوالضمني) أكثر مما يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلف."⁵⁷⁴

وقد أعاد "جينيت" (Genette) استدراك ما فاتته في "خطاب الحكاية"، وما أثير حول مباحثه من ملاحظات، وذلك بإصدار كتاب آخر عنوانه "خطاب جديد للحكاية"، ظهرت ترجمته العربية تحت تسمية "عودة إلى خطاب الحكاية"، وفيه يقر مجدداً، في أدب جم، بتقصيره في تناول المسرود له، معترفاً بفضل "جيرالد برانس" في سد نقائصه، ومسجلاً، في الوقت نفسه، بعض الملاحظات على تنمة "برانس" (Prince):

"ومن المؤكد أن فقرتي عن المسرود له كانت شديدة العجلة فسارع "جيرالد برانس" (Gérald prince) إلى استكمالها استكمالاً موفقاً جداً بمقاله "مدخل إلى دراسة المسرود له" الذي أود أن استلحقه من غير ما خجل"⁵⁷⁵، وقد تلقف الباحثون مصطلح المسرود له من "جينيت"، وعملوا على تثبيته، وانتشاره، ويأتي في مقدمة هؤلاء "جيرالد برانس" نفسه، الذي يرجع إليه فضل تدقيق المصطلح، وتأسيسه بمقاله السابق⁵⁷⁶؛ ليلخص للدارسين مفهومه في "قاموس السرديات" على أنه "الشخص الذي يُروى له في النص، ويوجد على الأقل مروى له واحد،" يتم تقديمه على نحو صريح نسبياً لكل سرد، يتموقع على المستوى الحكائي (Diegetic level) الذي يوجد فيه الراوي الذي يخاطبه، ويمكن أن يوجد بالطبع أكثر من مروى له، يتم مخاطبة كل منهم بواسطة الراوي، أو بواسطة راو آخر، شأنه شأن الراوي، يمكن أن يقدم كشخصية تلعب دوراً تتفاوت أهميته في المواقف والأحداث المروية ("قلب

⁵⁷³ انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 276. وانظر:

Gérard Genette : Figures III, Editions Seuil, Paris, 1972, p265.

انظر كذلك: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ط 1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص 386.

⁵⁷⁴ جيرار جينيت: م.س، ص 268. وانظر كذلك:

Gérard Genette: Op. Cit, p 265.

⁵⁷⁵ جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، 2000، ص 172. وكذلك:

Gérard Genette: Nouveau discours du récit, Editions Seuil, Paris, 1983, pp 90-91.

⁵⁷⁶ انظر: علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، ط 1، دار محمد علي للنشر، صفاقص، 2003، ص 29.

الظلام" لـ "جوزيف كونراد" (Joseph Conrad)، ولا يتم في الغالب تقديم المروي له كشخصية ("توم جونز" لـ "هنري فيلدنج" (Henry Fielding)...) ⁵⁷⁷، وعلى تنوع الصيغ، والتعاريف المقدمة للتعبير عن المروي له، فإن أغلب الدارسين يتفقون على جملة من السمات، والخصائص الأساسية للمروي له، لعل أهمها: يتمثل في :

- "أن المروي له عون سردي، يتنزل في المستوى السردى الذي يتضمن الراوي.
- وهو خلق تخيلى في النص.
- يوجد مع الراوي مضمرا أو معلنا. ⁵⁷⁸

والظاهر أن المروي له يبدى ارتباطا عضويا وثيقا بالراوي، فهو يلازمه، ويشارك مستواه بشكل متقابل، بل إن وجوده رهين وجود الراوي، إذ لا يمكنه الانبثاق، والظهور، إلا حين يشرع هذا الأخير في سرد الحكاية؛ لذلك فميلاده يتزامن، واللحظة التي يتم فيها التعرف على الراوي في العمل الأدبي. إنه "شريك الراوي - بتعبير "تودوروف" (Todorov) الذي يتلقى منه الخطاب الملفوظ، وملازمة كل منهما للآخر في الظهور، ما هي إلا وضعية، أو منزلة من القانون السيميائي العام، الذي بموجبه يكون: أنا وأنت، أو بالأحرى الباث والمتلقى في الملفوظ، دائما متضامين. ⁵⁷⁹

وإذا كان المروي له شريكا لراوي، والطرف المقابل له في مستواه، فهذا معناه أنه "لا يملك إلا وجودا نصيا، فهو إذن المرسل إليه مشخضا بواسطة السرد. ⁵⁸⁰

أما كون المروي له معلنا، أو مضمرا، فهذا يتبع الحديث عن أنواعه، وعلاقاته بالراوي، وموقعه يتحدد بمراجعة المستوى، الذي ينتمي إليه داخل الحكاية، أو خارجها، ثم ينظر من جانب آخر إلى الروابط، والأواصر التي تشده إلى الحكاية من ناحية المشاركة فيها، أو عدمها. ⁵⁸¹

إن المتتبع لوضعية المروي له، يمكن أن يستنتج ببساطة أن "ظهور المروي له، أو خفائه مقرون في كثير من الأحوال بإرادة الراوي، ومقاصده التواصلية من خلال وظيفة السرد، ووظيفة إدارته، وتسييره، وباقي الوظائف التي يستحوذ عليها" ⁵⁸²، وما دامت العلاقة جدلية بين الراوي، والمروي له، فإن الراوي

⁵⁷⁷ جيرالد برانس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط1، ميرنت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ص 121-122.

⁵⁷⁸ علي عبيد: م.س، ص 32.

⁵⁷⁹ Tzvetan Todorov: Qu'est-ce que le structuralisme?, Editions Seuil, Paris, 1968, p67.

⁵⁸⁰ Vincent Jouve: Poétique du roman, 2^{ed}, Editions Armand Colin, Paris, 2007, p 26.

⁵⁸¹ انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 386.

⁵⁸² Eric Bordas et al: L'analyse littéraire, Editions Armand Colin, Paris, 2005, p102.

كمرسل يتحكم في نقل العالم المروي، وتنظيم عرض الأحداث والشخصيات؛ يمكنه في الغالب أن يبلور صورة عن المروي له، تتجلى بشكل غير مباشر من خلال مناداته مثلاً، وفي حالة أخرى بمقدور الراوي أن يُنطق المروي له، ويسمح له بإدارة حوار، أو طرح سؤال على الراوي.⁵⁸³

3.4. بين المروي له والقارئ: العلاقات

هناك حاجة ملحّة إلى ضرورة التمييز بين أعوان السرد على تنوعهم، وتداخل مصطلحاهم ومفاهيمهم، ومن ثمة، وضع فواصل فارقة بينهم، وإقامة حدود أكثر انضباطاً، تحول دون الخلط بينهم، وترفع الحرج عن الدارسين، والمهتمين بالسرد، يعصمهم من الوقوع في الخلط بين المفاهيم، وإطلاق المصطلحات على غير هدى، حيث يزيد الأمر سوءاً في النقد العربي عند المشتغلين بالدراسات السردية، وهم يواجهون مصطلحات كثيرة، فرضتها النظريات ذات المنشأ، والبيئة الغربيين، إلى جانب عدم توحيد هذه المصطلحات، وكثرة مرادفاتهما، وتباين الترجمات التي وضعت مقابلها، حتى بات يصعب على المختصين السلامة مما يشين البحث من اضطراب منهجي، أو خلل معرفي، ولئن كانت هذه حال السرد العربي - على الأقل في جانبه التطبيقي - فإن الأمر، والواقع يختلفان بشكل واضح عن ذلك في الغرب، فقد دأب منظرو القصص التخيلي على "التمييز بين الشخصين الواقعيين الحقيقيين، اللذين يساهمان في التواصل الأدبي (الكاتب والقارئ)، والعونين السرديين اللذين يمثلانها في النص (الراوي والمروي له (Le narrateur et Le narrataire)⁵⁸⁴، ولأن إمكانية التداخل بين القارئ، والمروي له قائمة في الأذهان، منذ البداية، فقد سارع "جنيت" في أول خطوة، وهو يتندع مصطلح المروي له، ويضع مفهومه، إلى التنبيه على التفريق بينه، وبين أصناف القراء الآخرين (القارئ الواقعي، القارئ الضمني، القارئ النموذجي...)، ولعله من الضروري الإشارة إلى أن هذا الخلط بين الفاعلين الواقعيين في نشاط تواصل لغوي - سواء كان أدبياً أو غير ذلك، مكتوباً كان أو شفهيّاً - وأعوان لهم، لا وجود لهم، إلا في الخطاب؛ قد يعود مرجعه - بالنسبة إلى قارئ أو دارس خارجاً لاطلاع والاختصاص - إلى الصعوبات الآتية:

⁵⁸³ انظر: جاب لينتفلت: "مستويات النص السردى الأدبي"، ترجمة رشيد بنحدو، عدد 8-9، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، 1988، ص 84.

⁵⁸⁴ Vincent Jouve: Op. Cit, p 26.

1. اختلاف الأعمال الأدبية عن غيرها من أنشطة التواصل اللغوي كأشكال الحوارات اللغوية المألوفة، أو أنماط الكتابات العلمية، والإدارية، والقانونية، وغيرها، حيث تركز الأعمال الأدبية على ذاتها مفسحة المجال لهيمنة الوظيفة الشعرية على باقي الوظائف اللغوية، في حين تكون هذه الوظيفة في الأنشطة اللغوية الأخرى ذات دور ثانوي تجميلي⁵⁸⁵، وهذا قائم من الناحية الخارجية، ومن داخل الأدب نفسه، تقوم اختلافات أخرى بين الأجناس الأدبية، فلكل منها لغته الخاصة، وخصائصه النوعية، وطرائق دراسته، وتحليله، ومن ذلك انفراد الكتابة السردية، متمثلة في الرواية، والقصة القصيرة، وغيرهما، بانخراط مجموعة من أعوان السرد (كاتب ضمني، راو، مروى له، قارئ ضمني...) في الوساطة بين الكاتب الواقعي، وقارئه الواقعي أيضا، خلافا للشعر، الذي تبدو فيه العلاقة بين الشاعر، والقارئ مبسطة، وذات طابع مباشر غالبا حال إلقاء الشاعر قصائده على جمهوره.

2. شيوع الخلط بين الأشخاص الواقعيين الفاعلين في العمل الأدبي (من كتاب واقعيين وقراء واقعيين)، وأعوان السرد الذين يمثلونهم (من كتاب مجردين أو ضمنيين ومسرود لهم وقراء مجردين)، فقد تعود دارسو الأدب من غير المتخصصين أو المدققين على إجراء تماثل بين مؤلف واقعي، يخط بيده سطور عمله الفني، وصورة نموذجية، يقدمها عن نفسه⁵⁸⁶، مثلما يرسمها عنه مجموعة من القراء الواقعيين بعد القراءة الفعلية لعمله، أو لمجموعة من أعمالها الأدبية، يبدو ذلك العمل إحدى حلقات تسلسلها، فإذا افترض أن النص الأدبي السردى فضاء داخلي، ينشط فيه أغلب أعوان السرد، ومثله، ويشمل مستويا تهما بما فيها من كاتب مجرد، وراوي (سارد خيالي)، وشخصيات عالم المسرود (ممثلين)، ومروى له، وقارئ مجرد؛ فإن الكاتب الواقعي، وقارئه الواقعي أيضا، يقفان جميعا، في مقابل ذلك، على اعتبار النص الأدبي خارج حدوده، وأطره الداخلية.

لقد حصر "جاب لينتفلت" (Japp lintvelt) للدارسين أربع مستويات سردية، يقع المستوى الأول منها خارج العمل الأدبي، وتندرج بقية المستويات داخله؛ لكونها تمثل أعوانا، وشخصيات تخيلية (ورقية)، لا يمكنها التواجد خارج النص الأدبي، وذلك خلافا للكاتب الواقعي، ومقابله القارئ الحقيقي اللذين يعيشان في عالم الحياة الحقيقية، أو يمثلان شخصيتين تاريخيتين، لهما وجود حقيقي في الزمان، والمكان ضمن ماضي الإنسانية المسجل في الحالات المدنية، وكتب التاريخ، وغير ذلك من وثائق الدراسة، والتدوين. ويمكن استعراض هذه المستويات على النحو الآتي:

⁵⁸⁵Roman Jakobson : Essais de linguistique générale, Tome I, p218.

⁵⁸⁶ Eric Bordas *al*: Op. Cit, pp 101-102.

(1) المؤلف الواقعي - القارئ الواقعي : Auteur concret - Lecteur concret

(2) المؤلف المجرد - القارئ المجرد: Auteur Abstrait - Lecteur Abstrait

(3) السارد الخيالي - المسرود له الخيالي: Narrateur Fictif - Narrataire Fictif

(4) الممثل (أو الفاعل) - الممثل (أو الفاعل): Acteur - Acteur⁵⁸⁷

والواقع أن الخلط بين الكاتب الواقعي، وبعض أعوان السرد، وأدواره التي يخلقها بعمله الأدبي، أو بين القارئ الواقعي، وأعوان آخرين، يناظرونه، ويملكون انتماء نصيا؛ إنما يتم عبر اتجاهين أساسيين: أ- اتجاه خارجي - داخلي: وفيه تجري المماثلة بين الكاتب الواقعي، والكاتب المجرد (الضمني)، أو بين الكاتب الواقعي، والراوي الذي ينوب عنه في سرد الأحداث⁵⁸⁸، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يمكن لتداخل مشابه أن ينعقد بين القارئ الواقعي، والقارئ المجرد (الضمني)، أو بين القارئ الواقعي، والمروي له.

ب- اتجاه داخلي - داخلي: خلافا للتداخلات في الاتجاه السابق، حيث يكون أحد الطرفين مجاوزا للنص الأدبي، واقعا خارجه كحال الكاتب الواقعي، أو القارئ الواقعي، فإن كلا من الطرفين في هذا الاتجاه، يملكان كينونة تخيلية، ويحققان وجودا مقتصرًا على النص فحسب، ومن أمثلة هذا النوع التداخل بين الكاتب المجرد، والسارد، أو بين السارد، والشخصية الفاعلة، ويضاف إلى ذلك التداخل بين المروي له، والقارئ المجرد (الضمني)، والتداخل بين المروي له، وشخصية مشاركة في العالم المروي.

4.4. الراوي / الكاتب الواقعي . الكاتب الضمني:

بالنسبة للعلاقة بين الكاتب الواقعي والراوي، فإن الدارسين، والمختصين في السرديات يعتمدون في استدلالهم، لتفريق بينهما، على الحدود الفاصلة بين الحقيقة، والخيال، أو العوامل، والقرائن التي

⁵⁸⁷جاب لينتفلت: م.س، ص 80.

⁵⁸⁸فرانسواز فان روسوم غيون: "وجهة النظر أو المنظور السردية"، ضمن كتاب نظرية السرد، ترجمة ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار، الدار البيضاء، 1989، ص 16-17.

الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

تقف حاجزا مانعا للتداخل بين عالم واقعي، وآخر افتراضي، اصطنعه الإنسان بطاقاته التخيلية، وقدرات ذاكرته على تخزين التجارب، واسترجاعها.

وتبعا للفروق بين الحقيقة، والخيال، "فإن الكاتب الواقعي الموجود؛ أو الذي يمكن أن يكون قد تواجد تاريخيا، من لحم ودم، لا يمكن أن يندرج في عالم الحكاية التخيلية"⁵⁸⁹، وفي مقابل ذلك، "فإن الراوي لا يمكن أن يتواجد إلا داخل النص، إنه ذلك الصوت الذي يروي الحكاية، والذي يمكننا على امتداد القراءة، من خلال ما يتلفظ به، وطريقة تلفظه، أن نسند إليه بعض الخصائص التمييزية"⁵⁹⁰، المدونة على غلاف أثر أدبي، يحضر القارئ من الخارج لاستقبال النص، ولأن هذا الاسم، واللقب - الخاصين بالكاتب - يظهران في أعلى الواجهة، فالنص يتعين بدرجة عالية كانبثاق، أو "صدور" للكاتب على هيئة تعبير، أو إبداع.⁵⁹¹

وتمثل هذه التميزات، يتضح أن الكاتب الواقعي إنسان عاش في الماضي، أو يعيش الآن فعلا في عالم الناس، ووجوده يتجاوز القصة، أو القصص التي كتبها، ولا يتوقف عليها، وهو يمثل قاسما مشتركا لها جميعا، فإلى الكاتب الواقعي نفسه تنسب كل الأعمال الأدبية التي كتبها على مدار حياته، ولا يؤثر في ذلك تغير صورته من الشباب إلى الشيخوخة، أو اختلاف أسلوبه، ولغته، وطريقته في الكتابة، أو تبدل قناعاته، وأيديولوجياته، أو انحراف عقيدته، وأخلاقه، فالعبرة بهويته الشخصية الموثقة في الحالة المدنية، ولا يهم اختلاف هذه الهوية، بكل أبعادها الاجتماعية، عن هوية مثالية (الأنا الثانية)، يقوم بخلقها، وجعلها صورة نموذجية له، تتجلى في النص الروائي، ويستكشفها القراء الحقيقيون من دلالة كلية، تترتب على قراءة عمل مفرد، أو مجموعة أعمال أدبية مختلفة للكاتب الواقعي ذاته.

وهذه الأنا الثانية، التي يشكلها الكاتب الواقعي عن نفسه في عمله الأدبي، يطلق عليها "شميد" (Schmid) تسمية المؤلف المجرد (Auteur Abstrait)، ويطلق عليها "واين بوث" (W. Booth) اسما آخر هو المؤلف الضمني (Auteur Implicite)، ويرى "بأن القيمة الأساسية التي يتعلق بها هذا المؤلف الضمني

⁵⁸⁹Vincent Jouve: Poétique du roman, pp 101-102.

⁵⁹⁰ Ibid: p 26.

⁵⁹¹جاب لتتفلت: م.س، ص 82.

هي -دون اعتبار للموقف الذي يتبناه خالقه في الحياة الحقيقية- تلك القيمة المعبر عنها بالشكل الكلي.⁵⁹²

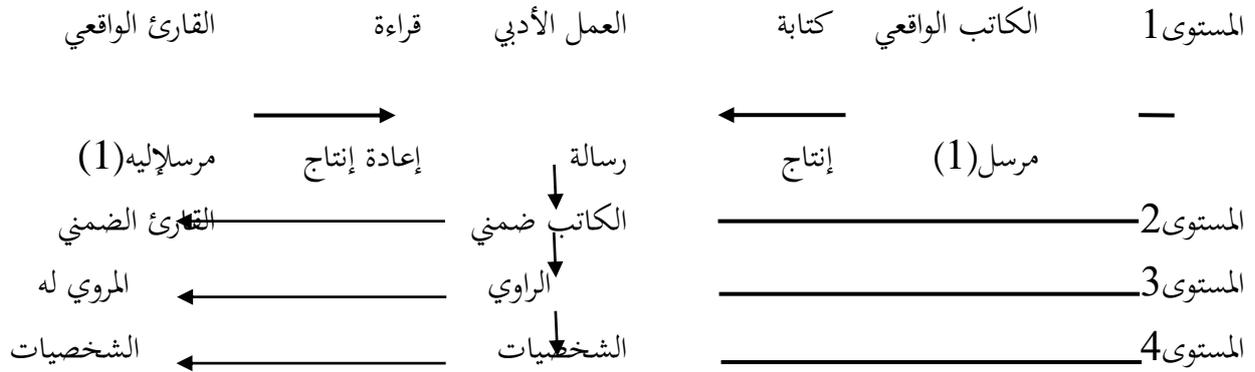
إن اكتمال النص الأدبي، وتعيينه من طرف القارئ الحقيقي، ينجم عنه انشطار ذات الكاتب إلى شخصيتين اثنتين، إحداهما خارجية، يمثلها الكاتب الواقعي؛ لأنه لا ينضم إلى العمل الأدبي، ولا يشارك في العالم التخيلي للحكاية، ويكون حظ الكاتب من ذلك، أن يتحول اسمه إلى عتبة موازية للنص، أو خارجه عنه، فعلى النص - كي يتأسس كنص- أن يقوم بدمج هذا النص الخارج عنه (Hors- Texte) بطريقة تجعل اسم الكاتب ولقبه بعض كلمات هذا الأخير⁵⁹³؛ أما الشخصية الثانية فهي داخلية، يؤدي دورها المؤلف الضمني (المجرد)، الذي يملك وجودا نصيا، بوصفه ثمرة قراءة، خلقها المؤلف الواقعي بكتابات؛ لتنوب عنه في نقل العالم المحكي، وبموجب هذه الوساطة "فالمؤلف المجرد هو الذي خلق العالم الروائي الذي ينتمي إليه السارد الخيالي والقارئ الخيالي، والسارد الخيالي بدوره هو الذي ينقل العالم المسرود إلى القارئ الخيالي"⁵⁹⁴، وهذا الأخير، بطبيعة الحال، يتحدد في شخصية المروي له (المسرود له)، وليس في القارئ المجرد (الضمني)، كما سيأتي بيانه لاحقا.

وعند تأمل تراتبية للإبداع، يشارك فيها طرفان خارجيان، هما الكاتب والقارئ الواقعيان، يمنح كل منهما العمل الأدبي ضربا من الوجود، فيكون من جملة ما يفرزه الخلق تشكل مستويات سردية داخل العمل الأدبي، تبدأ من المؤلف الضمني الذي يستدعي قارئا ضمنيا وتتنزل إلى راو، يتطلع بدوره إلى مروي له، يتخذ منه مخاطبا، ينقل له تفاصيل الحكاية، ليصل التدرج إلى مستوى الشخصيات الفاعلة في الأحداث، وهو ما يوضحه المخطط الآتي:

⁵⁹² Jean Ricardo: "Naissance d'une fiction", in Nouveau roman, hier - aujourd'hui, Tome II, pratiques, Union Générale d'Éditions, Paris, 1971-1972, p 381.

⁵⁹³ Ibid: p 382.

⁵⁹⁴ جاب لتتفلت: "مستويات النص السردى الأدبي"، ص 84.



– مخطط المستويات السردية وعلاقتها بالكاتب والقارئ الواقعيين

وسواء أكان الراوي صنيعة الكاتب الضمني، بشكل مباشر بالنظر إلى علو مستوى الثاني على مستوى الأول، بما يتناسب مع تكليف الأسمى رتبة للأدنى منه بالأعمال، أو كان صنيعة الكاتب الواقعي بمراجعة علاقة تعديدية منطقية؛ فإنه (الراوي) مختلف عنهما تمام الاختلاف، حتى في أكثر الأعمال تداخلا بين هذه المستويات من قبيل السيرة الذاتية، واليوميات، وأدب الرحلة، وغير ذلك، فالراوي يبقى شخصية تخيلية، لا تملك إلا وجودا داخليا، وكيونة نصية، فهي إذن شخصية ورقية، لا يُبعث خلقها إلا بالقراءة، وهي مسؤولة نسبيا عن الأفكار، ووجهات النظر، والأيدولوجيا الواردة في العمل الأدبي، حيث يعطيها القيام بالسرد مكانة خاصة، ويجعلها تستحوذ على الوظيفتين الأساسيتين: وظيفة التصوير، ووظيفة الإدارة والمراقبة، كما يمكن للراوي أن يحوز وظائف ثانوية كوظيفة التأويل وغيرها.⁵⁹⁵

ومقابل الراوي، يظل الكاتب الواقعي خارج العمل الفني، مؤطرا بحياته الواقعية، وثبات كينونته، وإحاطته بكل الأعمال التي أنتجها، يناقضة في هذا الراوي الذي يختلف عادة من عمل إلى آخر، علاوة على أن الكاتب الواقعي، لا يجوز أن يتحمل تبعات الأفكار، والآراء، والمواقف في العالم المروي كما جرت العادة في نسبتها إليه بشكل آلي، أما الكاتب الضمني، فعلى الرغم من كونه شخصية، تملك وجودا نصيا، إلا أنه لا يمكنه أن يظهر عادة كشخصية في القصة، سواء كانت مشاركة، أم غير مشاركة؛ ولذلك فهو لا يملك فعل التلفظ، أو وظيفة السرد، التي يملكها الراوي، وبقيّة الشخصيات الأخرى،

ومن ثمة ينوب عنه الراوي في السرد، ونقل الأحداث، ومن الطبيعي أيضا أن يتوسط الراوي في ترجمة أفكار الكاتب الضمني، وبث أغراض تواصلية، أودعها في رسالته إلى قارئه الضمني، فمن الضروري "التأكيد على أن أيديولوجية العمل الأدبي هي أيديولوجية المؤلف المجرد، ثم التنبيه إلى أن الأقوال والأحكام لا يتلفظ بها المؤلف، بل السارد، صحيح أن بإمكان السارد والأبطال أن يكونوا ناطقين بلسان المؤلف المجرد، لكن هذا لا ينفي أنهم هم الذين يعبرون عن الأيديولوجية".⁵⁹⁶

ومما سبق ذكره، يمكن للدارس أن يسلم - مبدئيا على الأقل - بأن الراوي مختلف تمام الاختلاف عن الكاتب الواقعي، أو الكاتب الضمني: مختلف عن الأول اختلاف الحقيقة ذاتها عن الخيال، ومختلف عن الثاني في طغيان حضوره على الأعمال السردية، هذا الحضور الذي لا يعني المشاركة الفعلية الدائمة في عالم المغامرة، لكنه يتسم بالوساطة المزوجة الدائمة في نقل الوقائع، وتقديم الشخصيات الروائية، أو الترخيص لهذه الأخيرة بفعل ذلك، ولهذا الوساطة مظهران هما:

أ- وساطة صوتية تلفظية: تجعل من الراوي صوتا ناطقا ينوب عن المؤلف الضمني، ومن ورائه المؤلف الواقعي في التلفظ، وتنظيم الحكاية في ملفوظ السرد، ومتابعة وصف الشخصيات، والأحداث والفضاء عبر وحداته، وسلسله اللغوية، والراوي طبقا لهذا التصور هو المتلفظ الوحيد من بين هؤلاء الثلاثة (الكاتب الواقعي، الكاتب الضمني، والراوي)، وهو المتصرف في تعديل وتيرة السرد بالإبطاء، أو التسريع، أو تغيير الوجهة، والخروج من السرد إلى الميتاقص؛ للتعليق على مكونات الحكاية، أو الخطاب في حركة وعي انعكاسية، يستدعي فيها المروي له للمشاركة، ويستنجد بالوظيفة الميتالغوية، منبها إلى التركيز على شفرة اللغة في إنتاج الدلالة، وملبيا أغراضا، وغايات، كُلف بها من طرف كاتبه الضمني، والكاتب الحقيقي من ورائه، فيبدو التلفظ حينئذ خصلة مقصورة على الراوي، يعجز عن امتلاكها غالبا الكاتب الضمني - فضلا عن الواقعي - على الرغم من كونه، هو الآخر، شخصية تخيلية، تملك وجودا نصيا، وتكون مسؤولة عن خلق الراوي، ووجوده، والحاصل هنا، أن الراوي ناطق حصري باسم الكاتب - واقعيًا كان أو ضمنيًا - يتكفل بوظيفة السرد، والتصرف في نقل خطاب الحكاية، والتعليق عليه، أو على أي مكون حكائيطبقا للتعليمات.

ب- وساطة تعبيرية أيديولوجية: لأن الكاتب بشقيه مقصى من التلفظ، غائب عن مسرح الأحداث في القصة، فانه من الطبيعي أن تلحق وجهات النظر - منذ الوهلة الأولى، وبشكل مباشر،

وهي تتصاعد تباعا من تفاعل الشخصيات، والأحداث- إما بالراوي الذي يمسك بزمام الخطاب، ويهيمن عليه، ويحكم قبضته على وظيفة التصوير، فيتصرف بالأسلوب الذي يحلو له، ويتموقع في أي زاوية، يراها مناسبة لوجهة نظره في عرض الممثلين، ووصف نشاطاتهم، أو التعليق عليها، أو تلحوقها بالنظر هذه، بأحد الممثلين الفاعلين في الحكاية، ممن يختارهم الراوي؛ ليقف خلفهم، ويتبنى مواقفهم، وآراءهم، أو ليعارضهم، ويخالف أفكارهم، ومعتقداتهم، ويدين أفعالهم، وسلوكياتهم، وفي هذه الحالة أيضا، لا يستبعد أن الراوي، بإمكانه السيطرة على وجهات نظر الشخصيات المشاركة، أو تحايله؛ لتحقيق ذلك، بما تخوله له وظيفة الإدارة، والمراقبة من تعقب لسير الأحداث، وظهور الشخصيات، وبما أتيج له من وظائف ثانوية أخرى كالتأويل والشهادة، والتوجيه، والتواصل، وغير ذلك.⁵⁹⁷

خلاصة

في ختام هذه التأطيرات النظرية، يلاحظ أن الفلاسفة، والعلماء قد انتبهوا، منذ أمد بعيد، إلى الفوارق النوعية بين اللغة الإنسانية، وأنظمة التواصل الحيواني، وراحوا يحصون خصائص الصوت البشري، فكانت صفة "الانعكاسية" من أبرز مزاياه، حيث مكنته من القدرة على الالتفاف على نفسه، والارتداد على مكوناته أثناء التواصل اللغوي، ولم يتوقف عند هذا الحد، بل صار مهيمنا على الأنظمة السيميولوجية الأخرى: وصفا، ودراسة.

وقد تطورت دراسة النظام اللغوي، وخصائصه كثيرا، واجتهد اللسانيون، وعلماء السيميائ، وتحليل الخطاب في فهم آليات تركيب الخطاب، وطرائق إنتاجه، ووظائفه الاجتماعية، وكان من ثمار ذلك إرساء نموذج للاتصال اللغوي، وضعه "جاكسون" قياسا على نماذج أخرى في العلوم التجريبية، يعود أصلها جميعا إلى نموذج شامل، اقترحه "شانون" في النظرية الرياضية للاتصال.

وفي نموذج "جاكسون" للاتصال، أصبح للشفرة قيمة حصرية في انبعاث الوظيفة الميتالغوية، وتحقيق ميزة الانعكاسية، وتمكين أنواع الخطاب من إحاطة نفسها بالخطابات الواصفة، وتنبيه متلقي الخطاب، ومحلله إلى ضرورة مراجعة الشفرة في عمليات إعادة التشفير، وإعادة فك التشفير؛ للظفر

⁵⁹⁷ انظر: كريستيان أنجلي وجان إيرمان: "السرديات"، ضمن كتاب نظرية السرد، م.س، ص 100-102.

بتأويل المضمرات الدلالية في مستوى السيميائيات الإيحائية، بعد تجاوز الدلالات المباشرة، والحرفية الواقعة في مستوى السيميائيات التقريرية.

وفي السرديات، ينبع الميتاقص من اشتغال الخطاب السردى على الوظيفة الميتالغوية، حيث يبدي الميتاقص علاقات مباشرة بمستويات السرد في موقع الراوي، والمروي له، وتجمعه علاقات خارجية، أو غير مباشرة، بمن يقف خلف إنتاج الخطاب السردى، ويوظفه مثلما يوظف الميتاقص من داخله للإحاطة به، ليس في تأطير رؤيته للأشياء، والعالم المروري فحسب، بل في رؤيته العمل الأدبي ذاته أيضا.

الفصل الثاني:

الميتاقص في القصة القصيرة

الجزائرية المعاصرة: السعيد بوطاجين

والخير شوار نموذجاً

تمهيد

الميثاقص في القصة القصيرة الجزائرية مثل كل ظاهرة أدبية، يولد مغموراً في الأعمال المألوفة، أو التجريبية الرائدة على وجه الخصوص، وغالبا ما تبقى عيناته متقطعة الظهور، تطل طورا من بعض النصوص، والشواهد، وتختفي أطوارا أخرى في أعمال كاتب واحد، أو جيل كامل تحت جاذبية الحاجة إلى تلبية الذوق العام، والمعايير الفنية السائدة، ومسايرة قيم اجتماعية، وثقافية، وسياسية، تؤطر مرحلة تاريخية، ومن شأن هذه العوامل جميعا أن تؤثر، بدرجات متفاوتة، في مسار النوع الأدبي، وطرائق تشكله، كما أن الاحتكاك بالتجارب الأخرى، عربية، وغربية، والإفادة مما فيها من ابتكارات مضمونية، وشكلية، تعزز الخصائص الفنية؛ ليعد عاملا محفزا، يعمل في الاتجاه المضاد للعوامل السابقة، ويدفع إلى إثارة الرغبة في تطعيم القصة القصيرة الجزائرية بلمسات تجديد، وانتفاضات صحوة، تبث فيها الحيوية، وتلبسها أشكالا متنوعة، تصرفها عن المحاكاة الفجة، والنسج الباهت على منوال التقاليد.

1. الميثاقص في القصة القصيرة الجزائرية

ليس بدعا، القول إن القصة القصيرة الجزائرية قد عرفت الميثاقص في أطوارها الأولى من بداية النضج، والتطور، فكان توظيفها له أسبق في الظهور من الشروع في التنظير له، كما شهدته الغرب في السبعينيات من القرن العشرين، مثلما سبقته أعمال أدبية غربية أخرى بفترات طويلة، كبعث روايات "ديدرو".

1.1. بواكير الميثاقص في بعض أعمال الرواد

والظاهر أن القصة القصيرة في الجزائر تكون قد عرفت تقنية الميثاقص قبل الرواية، التي مالت إليها، وأقدمت على تجربتها، فكانت "تلك هي الظاهرة التي ميزت الرواية الجزائرية في التسعينيات نظرا

لتجليها في كثير من النصوص وهي ما يطلق عليه الميثاروائي أو الخطاب الواصف أو الرواية في الرواية⁵⁹⁸، كما يشير إلى ذلك بعض النقاد.

وقد استقدمت القصة القصيرة الجزائرية تقنية الميثاقص قبل النصف الثاني من الستينيات (1964)، لكن قلة المحاولات، وعزلتها، حالت دون ترسيخ التجارب، وتعميقها في ممارسة الكتابة، حتى تثبت، وتستقر؛ ليجري الاعتراف بها، وضمها مكسبا جديدا ضمن الآليات المعتمدة في السرد. وكان لضعف العملية النقدية، عقب الاستقلال، أثر سلبي كبير في طمس هذه التجارب القليلة من الميثاقص، وحجب النور عنها، فلم يتم تعقبها بالتعريف، والدراسة، وبقيت جذوة مطمورة تحت رماد النسيان.

ولم يكن للنقد المتعثر في ذلك الوقت أن يلتفت إليها، وتعترف بها معاييرها، وإجراءاتها، وهو يسير قانعا بما جادت به الأعراف، والتقاليد الأدبية السابقة من قيم، وأحكام نقدية، ترى في تدخل الكاتب الذي يتطفل على سرده، ويدس أنفه في التعليق على حكايته، شيئا معيبا، ومستهجنا في كتابة القصة، ولا يبلغ شأن اختفائه، وترك القصة تروي وقائعها، كما يحدث في واقع الحياة.

وفي تجربة فريدة من الميثاقص، لعلها الأولى من نوعها، حملت المجموعة القصصية "الطعنات" للطاهر وطار قصة قصيرة رائدة، وقعها صاحبها في أبريل 1964، ووسمها بعنوان، يدل على أصحابها الناشطين فيها: "الأبطال"، وجعلها مسرحا لعمليات الميثاقص، ومخططاته.

وتدور أحداث القصة حول كاتب من كنان القصة، يجلس في غرفته غاضبا متبرما، وقد أسقط في يده، وعجز عن إتمام قصته، على الرغم من محاولات المتكررة، بعدما تمرت عليه شخصيات عمله الأدبي "الأبطال"، ورفضت استئناف نشاطاتها، والاستسلام إلى المصائر، التي سطرها لها، وعلى هذا النحو تبتدئ القصة:

"وضع القلم والأوراق جانبا، وأشعل غليونه، وراح ينفث الدخان بدون انقطاع، ويلعن من قلبه، أبطال قصته، الذين توقفوا عن العمل.

هؤلاء الأندال، كأنما نسوا، أنني خالقهم، وأنه في وسعي بين لحظة وأخرى، أن أميتهم.. الملاعين، المتكرون، نخلقهم ثم نحار في أمرهم، لأعدمنهم، لأجعلن خاتمهم شر خاتمة."⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2011، ص155.

⁵⁹⁹ الطاهر وطار: الطعنات، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص19.

ويبدو في المتخيل أن الكاتب يدرك جيداً طبيعة شخصياته الورقية، لكنه لا يعي استبداده الكبير في معاملتها، والعبث بها في ما يريده لها أن تحمله من صفات خلقية، وعقلية، وما تسلكه من تجارب مؤلمة، ونهايات مأسوية، يفرضها عليها بسلطة الخلق، والإبادة التي يملكها دونها:

"الأبطال، أبطال قصة ما. ما هم؟ لا شيء.. مجرد حروف سوداء، على ورق أبيض، تتهددهم بين لحظة وأخرى، سلة المهملات.. جرة قلم فقط.. قرار الخالق.. فيمسخون إلى مجرد حثالات عادية، يعضغون الأشواك الجافة، وسط القطيع الأعمى، الأحمق..."⁶⁰⁰

وتصور القصة أن الشخصيات سمعت الكاتب، وأقبلت عليه، تعرفه بنفسها، وتناقشه في وجهة نظره، وتصوراته، وتسأله رفع الغبن عنها، والتلطف في رسم مصائرهما، لكن الكاتب انتهر فرصة حضورها، واجتماعها؛ ليملي عليها بقية مخططاته، ويطالبها بإنجاز مهماتها:

"هناك وفي هذه الليلة الليلاء.

هذا ما يجب أن تحققوه الآن.. هيا أيها الأبطال. قوموا، بدوركم. اشرعوا في إنجاز المأساة... اعزفوا.. اعزفوا الأنغام... البطولة.. الخيانة.. الغدر.. الانتقام.. الدم.. الدماء.

ساد الصمت برهة، أطرق فيها الأبطال، والكاتب، ثم قال معروف بن بادي "شهر موسطاش" وهو ينهض:

- يا للمصير... يقتلني عمار بن بوجمعة، لأبقى كومة من أخطاء الغير، تدوسني نعال الحثالات العادية، وسط القطيع الأعمى.

وتمت رهواجة القالمية، وهي تتناهض أيضاً:

- وأظل رمزا للخيانة والغدر والإثم.. تصطدم بي الحثالات العادية وسط القطيع الأعمى.. يا للفضاعة.. أما عمار بن بوجمعة "شهر لاندوشين"، فقد همس وهو جامد في مكانه:

- يحاصرني العدو، فأستشهد، وأظل... سيدي الكاتب، حين كنت في محفظتك، اطلعت في القصة المهملة أن الشهداء عادوا إلى الحياة، فاغتلهم الأحياء... دعني أفكر ملياً يا سيدي."⁶⁰¹

وتنتهي القصة بتراجع الكاتب عن تعسفه، حيث عدل وجهة نظره، وأقر الشخصيات على حقوقها في معرفة مصائرهما، حتى ولو كانت كائنات مزيفة على حد تعبيره، وانتهى إلى رمي الفصل

⁶⁰⁰م.ن: ص19.

⁶⁰¹م.ن: ص27-28.

الأول من القصة، وفتح النوافذ؛ لتجديد الهواء، رامزا بذلك إلى بداية التغيير، والانفتاح على أفكار إيجابية، تحظى بالقبول؛ لكونها أكثر عدلاً، وإنصافاً في النظر إلى الآخرين، ومعاملتهم.

وهذه القصة، على كونها من البواكير الأولى للميثاق، تبدو معاصرة في مساءلة السرد، والوعي الذاتي بعمليات تشكيله، وصناعته، وكشف مخططاته، ومزاعمه، وتعسف كتابه، وهي أيضاً لا تختلف كثيراً عن الأعمال الموجودة حالياً إلا في بعض الجوانب المتعلقة بالمبالغة في رسم الشخصيات، والارتباط بالسياق التاريخي، والحرص على تمجيد ثورة التحرير، وتباين المواقف منها بين التأييد، والخيانة، وعرض الواقع الاجتماعي للجزائريين زمن الاستعمار، وهي فوق ذلك قصة استشرافية، تستبق الأحداث للإيجاء بخيانة الأجيال اللاحقة للثورة، كما ترمز لها "رهوافة القالمية"، وتنكرهم لدماء الشهداء، كما يرمز لهم "عمار بن بوجمعة".

ولا شك أن ثمة محاولات أخرى، تلت هذه القصة، سعت إلى توظيف الميثاق، سواء تم ذلك بطريقة عفوية تقليدية، على غرار مخاطبة المستمع في أعمال التراث، والقصص الشعبي كـ "ألف ليلة وليلة"، ومخاطبة القارئ كما في ترجمات المنفلوطي لبعض الروايات الغربية، أو جرى تديره بوعي، وقصدية، تدل على الاطلاع، والتجربة المبنية على المعرفة؛ فإنها على الأرجح، تبقى محاولات قليلة، ومحدودة.

وبين هذه المحاولات القليلة، يعثر القارئ في مجموعة "الأصوات" لـ عمار بلحسن على قصة عنوانها "حرائق أصابعها"، كتبها بين سنتي 1976 و1978، ويدور حدثها الرئيس في حافلة نقل عمومي، تعوّد الراوي أن يركبها؛ للتوجه إلى وهران، وضواحيها، حيث يتردد على الحانات، والمواخير، ويهيم على وجهه إلى حين عودته.

وفي الحافلة المكتظة، كان الركاب يتلاطمون، وهي تندفع بسرعة على منعرجات "الكورنيش"، وفي وسط الزحام، والحاجة إلى التمسك بالقضبان، وضع الراوي يده على أصابع غادة حسناء، فلم تسحب يدها، ولما اكتشف جمالها، استعرت نار الرغبة في قلبه، فظل مشتتاً بين ذكريات حياته البائسة، وفرصة صيد ثمين، يتأرجح معه داخل حافلة، يصارع سائقها للنجاة على المنعرجات، وفي ذلك يقول الراوي مخاطباً المروي لهم:

"أدار السائق الحافلة.. المنعرج الثاني.. إذا لم يزعج الواحد إلى اليسار.. يسقط من على هذا الجرف مباشرة إلى البحر.. ولولت العجلات.. مالت عليّ.. آها اصطدمت بصدري.. طعنات النهدين قاتلة.. خطيرة هذه المرأة تغزوني بكل هذه الشراسة قد تقولون مجنون.. و.. لكنها ابتسمت."⁶⁰²

لكن هوس الراوي بهذا الاحتكاك المحموم لم يعمر طويلاً، إذ لم تلبث المرأة الحسنة أن نزلت في بعض المحطات، مخلفة وراءها مزيداً من الحرقعة، واللهفة في نفس الراوي على ضياع أمله في الظفر بها، فما كان منه إلا أن يرفع صوته في نهاية القصة مخاطباً المروي لهم مرة أخرى، مستفسراً عن مطابقة حالته للغريزة البشرية المشتركة في حسرتها على الحرمان من نزواتها، ومشاكلتها الانفعالات المتولدة من العجز عن إشباع رغباتها:

"قولوا لي.. هل عايشت لحظة مغموسة بالفقدان.. اليتيم.. اليتيم ومواجهة الرغبة في عراء.. أتחסون فظاعة هذا الذي عشته؟؟"⁶⁰³

وقد استمرت مخاطبة المروي له في أعمال قصصية لاحقة، دون أن يصحب ذلك اشتغال مركز على تقنية الميثاق، يوسع مجالها الواصف إلى تغطية عناصر كثيرة من الحكاية، والخطاب، لكن استخدامها بدأ يشهد ظهوراً متكرراً في المجموعات القصصية، بعدما كان مقتصرًا على عينات منفردة، لا يحرص القاص على تعزيزها، وإعادة استثمارها في أعمال جديدة، ومثل هذا التطور يلاحظ في عدد من أعمال بعض الكتاب، منهم أبو العيد دودو، وبخاصة ما خلفه من آثار للميثاق في مجموعته "صور سلوكية"، التي أبرز فيها دور المروي له، واستحضره للتعليق على الأحداث في قصص متعددة منها "الإهانة.. مدرسة"، وهي قصة مماثلة، في استنجاها بالمروي لهم، لقصة "حرائق أصابعها"، في إلحاح الراوي على مشاركتهم في تبرير الرغبات، والهوايات، وأشكال التطبع الإنساني، مما يعد قواسم مشتركة، حتى وإن اختلف الناس في ميولاتهم، وأشكال تحصيل اللذة منها.⁶⁰⁴

وفي قصة "النزاهة.. نقلة" يتضاعف استدعاء المروي لهم بشكل لافت، ويشدد الراوي على إبرازه للشهادة، ومعاينة ضرب من السلوك المعتمد على النفوذ، والقوة في ضمان النجاح، وتحقيق المآرب بعيداً عن المعايير الصحيحة، والمثل الأخلاقية، والراوي إذ ينسب هذا السلوك إلى نفسه، ويتظاهر بإسقاطه على وضعيته الخاصة، إنما هو بصدد السخرية من ظاهرة سلوكية عامة، استفحل خطرها، وبات يهدد

⁶⁰² عمار بلحسن: الأصوات، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 20.

⁶⁰³ م.ن: ص 25.

⁶⁰⁴ انظر: أبو العيد دودو: صور سلوكية، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 65.

كيان المجتمع، ويمس بمؤسساته الأكثر إسهاماً في بناء الفرد الصالح، وتزويده بالمقومات الصحيحة للنجاح، كما تصبو إلى ذلك دور التعليم، ومؤسساته.

ويصور الراوي نفسه في القصة والدا نافذاً في مجتمعه، قويا بمنصبه، وعلاقات السلطة التي يستحوذ عليها، يهابه الناس، ويلبون مصالحه دون الالتفات إلى مسألة الاستحقاق؛ لخوفهم من سطوته، ومن ذلك تضخيمهم علامات ابنه طيلة التعليم الابتدائي، والمتوسط، فلما بلغ المرحلة الثانوية فاجأه بعض الأساتذة بما يستحق من علامات ضعيفة، تطابق مستواه الحقيقي، فألقى بالدفتر المدرسي على وجه أستاذه، وسارع بالشكوى إلى والده، الذي أرغى، وأزبد، وانتقل إلى الثانوية، يستعرض قوته، ولما أصر الأستاذ على نزاهته، وموقفه، تسبب في نقله من الثانوية انتقاماً لابنه منه، وإرضاء لغرور قوته، التي أبا الأستاذ الرضوخ لها، كما وصف ذلك، وهو يهم بالتوجه إلى الثانوية؛ لتأديب أستاذه، يستصغره، ويطلق عليه لقب "المعلم":

"وروى لي ابني كيف كان صورة من انتصاب أبيه المدمر.. سلوكاً حدثني كيف ثار هو الآخر، والآخر يعني هنا.. أنا، وفعل ما يفعله مثلي وهل تعلمون ماذا فعل؟ لقد أخذ الدفتر بعلامته الثانوية.. الوضيعة، الدفتر الذي كان في وقت متوسط سابق نجاحاً مشعاً، وأصبح في وقت لاحق ثانوي إخفاقاً غاضباً، تناول هذا الدفتر.. الحامل لعلامة لا تعترف بالقوة.. ورمى به وجه المعلم.. الدليل وأرجوكم أن تضيفوا أيضاً ألفاً منتصبة بعد.. العين فالغضب صعود إلى القمة، إلى نهاية كل شيء." ⁶⁰⁵

وإزداد تطور الميثاق شيئاً فشيئاً في نماذج القصة القصيرة الجزائرية الحديثة، ومن الاقتصار على الإعلان عن دعوة المروي له إلى المشاركة في مناقشة الأحداث، وشرح تداعياتها، إلى التعليق على بعض مكونات الخطاب، وألفاظه، كما شاعت لعبة الأقواس عند بعض الكتاب، فراحوا يعزلون داخلها ملفوظات التعليق، وتدخلات الراوي، في حال عدم الاستدعاء المباشر للمروي له، واصطبغ الميثاق حينئذ بنوع من الخفاء، والسرية، فكانت العلامة المطبعية للأقواس واسماً خطياً للنصوص، ينبه القارئ الخارجي على الشروع في الميثاق، واستحضار المروي له.

2.1. تجربة الميثاقص في أواخر الألفية الثانية

وقد ظلت أعمال الميثاقص تسير بخطى مترددة إلى غاية صدور مجموعة "ما حدث لي غدا" للسعيد بوطاجين سنة 1998، فصدمت القراء بما فيها من مفارقات، وخروق للمعايير، والتقاليد الأدبية، وما تضمنته من تواتر في استخدام الميثاقص، تجاوزت نسبته 70 %، يوافقها العثور على شواهد في سبع قصص من أصل تسع، وهي: "أعياد الخسارة"، "جمعة شاعر محلي"، "وحي من جهة اليأس"، "ما حدث لي غدا"، "الشغرية"، "اعترافات راوية غير مهذب"، "سيجارة أحمد الكافر"، وغاب الميثاقص في قصتي "خطيئة عبد الله اليتيم"، و"السيد صفر فاصل خمسة".

ويوظف الميثاقص في القصص السابقة؛ لدعم السرد، والتعليق على مكونات متنوعة في الحكاية، أو الخطاب، يتراوح ذلك بين عدة مستويات، منها استدعاء المروي لهم في آخر القصة، كما هو معروف، للتعليق على الدلالة الكلية للحكاية، أو أخذ العبرة منها، والإعلان عن نهاية القصة، وتعليق السرد، وإيقافه، ومثالها قصتنا "أعياد الخسارة"، و"وحي من جهة اليأس"، ومنها استعمال الأقواس للشرح، والتفسير، كما في قصة "جمعة شاعر محلي"، أو استخدامهما في حالة نقص نصي، يتعمده الراوي، ويطلب فيه من المروي له استكمالها، بما يتوفر لديه من خبرة، ومعلومات، ومثاله قصة "سيجارة أحمد الكافر"، ومن هذه المستويات إدماج الميثاقص في منافسة السرد، ليكون بمثابة سرد مضاد، يحمل أثراً تقويميا للحكاية، ونقضا سافرا لسردها، ومفعولا ساخرا من عالمها المروي، ومثال ذلك قصتنا "اعترافات راوية غير مهذب"، و"سيجارة أحمد الكافر".

وبهذه المعطيات الهامة، تعد مجموعة "ما حدث لي غدا" انطلاقة متجددة في تاريخ القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، وفاقحة تحول في التمكين لانفتاحها على الميثاقص، وارتداد طرائقه ما بعد الحداثية في تشكيل خطابات سردية، تخالف بخروقتها التركيبية، وانزياحاتها النصانية، ما يُتعارف عليه في أشكال التواصل المألوف في الحياة العادية، مثلما تشذ عن الأشكال الأدبية التقليدية، وما تحرص عليه من انضباط، والتزام بالمعايير، وهو الشيء الذي يجعل صاحبها من الرواد الأوائل في تجديد القصة القصيرة الجزائرية، وتخليصها من رتابة الأشكال التقليدية، وإحاقها بركب القصة الغربية، والعربية في التجريب، وتطبيق التقنيات المبتكرة في الكتابة السردية المعاصرة، وما تتخذة لنفسها من مرجعيات ثقافية، وسياسية، كرستها تأثيرات ما بعد الحداثة، وتياراتها.

وقد حافظ السعيد بوطاجين على استقراره في استغلال الميثاق، وامتد ذلك؛ ليشمل آخر مجموعة قصصية، غطاها هذا البحث "تاكسنة"، وهي جهود مطردة في غزارة الإنتاج، تجعل منه رائداً من رواد الميثاق في الجزائر، وعلى النهج التجريبي نفسه، يسير عدد من الرواد المجددين، من الذين يستخدمون تقنية الميثاق، تكتفي هذه الدراسة بذكر نخبة منهم:

- **الخير شوار:** في قصص "أوراق الخريف"، و"زمن المكاء"، و"سماء داكنة"، و"ركض في غابة إسمنتية"، و"حكاية سرنديب"، و"مدن وتاريخ"، و"البداية والنهاية" ضمن مجموعة "زمن المكاء" الصادرة عن منشورات الاختلاف سنة 2000، وبعض القصص في مجموعة "مات العشق بعده" الصادرة بعدها بثلاث سنوات.

- **حكيمه صبايحي:** في قصص "رسالة سوربالية بالواقعية الفصحى"، و"مراسيم العار"، و"من وحي الوهم"، و"قصة حب"، ضمن مجموعة "رسائل" الصادرة عن منشورات الاختلاف سنة 2000.

- **بشير مفتي:** في قصص "كان يموت وهو يضحك"، و"وأنت نازل إلى بلكور"، و"أوهام الحكاية"، و"حافة السقوط"، و"المسرحية لن تتوقف"، و"عرق الكاتب"، و"مداخل كثيرة لجرح واحد" ضمن مجموعة "شتاء لكل الأزمنة" الصادرة عن منشورات الاختلاف سنة 2002.

- **يوسف بوذن:** في قصص "أغنية الساقية"، و"الحنين"، و"المشربية"، و"حفنة من القيامة"، و"مناورة على ضفة الشفاه" ضمن مجموعة "وشم في الذاكرة" الصادرة عن منشورات الاختلاف سنة 2003. وإلى جانب هؤلاء، ثمة منخرطون آخرون في عملية تجديد القصة القصيرة، ومتابعة تطوراتها.

وعلى الرغم من صدور مجموعة "ما حدث لي غدا" قبيل نهاية الألفية الثانية، فإن أقدم القصص المحتوية على الميثاق فيها تعود إلى نهاية الثمانينيات، وأقدمها قصة "اعترافات راوية غير مهذب" المؤرخة في سبتمبر 1986، وهي إلى جانب قصة "سيجارة أحمد الكافر" - 1988 - من أوضح الأمثلة على تطور الميثاق في البواكير القصصية للسعيد بوطاجين الذي استفاد كثيرا في تجربته الأدبية من تكوين معرفي في فرنسا، أتاح له الاطلاع على السيميائيات، والآداب الغربية، تكوين إطار نظري، وتطبيقي لتجربة الخصائص، والتقنيات الجديدة كالميثاق، وجمالياته.

وبالنظر إلى خصوصية قصة "سيجارة أحمد الكافر" في المتن القصصي الجزائري المعاصر، وجرأتها في توظيف الميثاق، آثرت الدراسة أفرادها بمبحث مستقل، على أن تخصص بقية الفصل لتحليل أوسع، اتخذ نموده التطبيقي - لأسباب منهجية - من أعمال الخير شوار، وبخاصة مجموعة "زمن المكاء".

2. الميثاق في قصة "سيجارة أحمد الكافر"

وتتميز قصة "سيجارة أحمد الكافر" بنفس سردي طويل، عرض فيه الراوي عودة أحمد إلى قريته بعد طول غياب، ورحلة حياة شاقة، لم يحقق فيها ذاته، وعند زيارته المقبرة، وقف على قبر والده، وجيرانه، واستذكر حياته البائسة، وطفولته المعذبة، وإملاءات الوالد تحاصرهما بالزجر، والعقاب، فظلت عقدة الأب تطارده، ولم يجد حلاً، ينهي به عذابه، ومعاناته المستمرة، فتصدى الراوي للأمر، وأراد وضع خاتمة، تليق بقصة أحمد، وتمنحه الخلاص المنشود؛ لذلك شغل آلية الميثاق، وأفسح لوظائفها في الظهور.

1.2. المروي له ولعبة الأقواس

وللتثبت من بعض هذه الوظائف، والوقوف على دلالاتها في قصة "سيجارة أحمد الكافر"، يلاحظ القارئ أن الراوي قد يسأم من ترديد شيء معروف، أولاً يمكن حصره، أو يمل تعديد أمور كثيرة، يتوقع أنها مألوفة عنده، لاسيما عند القارئ العربي؛ لأنه يعيشها، ويعانيها باستمرار إلى حد كبير، أصبحت فيه عادية المظهر، لا تثير الناس، ولا تلفت انتباههم؛ فيصير التلميح إليها، أو التعرض لبعضها كافياً؛ للإفصاح عن سلسلة طويلة منها.

إنها في الواقع أمور تخص الوضع الاجتماعي وبنية الأنظمة السياسية في العالم العربي، مع كل ما يكتنفها من ممارسات، وتجاوزات في حق الفرد، والمجتمع؛ لذلك لا يتورع الراوي عن استحضار ما يراه كافياً منها؛ لاستثارة ذهن المروي له، واستدعاء مشاركته، وبعدها يعلق سرد البقية، وكأنه يعلن تدمره من متابعة عمل روتيني، طرقت الأنفوس خطواته، ودواليب سيره، فصارت من باب تحصيل الحاصل.

والراوي بسلوكه هذا، - يعقد شراكة مع طرف يقاسمه مستواه السرد، دون أن يتضح اندماجه في عالم المغامرة رفقته، فيوجه إليه دعوة صريحة، وطلباً ملحا بضمير الجمع الدال على الكثرة والإجماع، يبحث فيه على استكمال سرد ما أحجم عن تقريره، والتصريح به: " لم يكن أحمد الكافر يدري بأنه رضع من ثدي أم مليء بالخوف العربي المعاصر (المحاصر)، بالعصي والقبعات وأعين الرقابة والندابات

(...أكملوا.) لذا أعتقد أنه حوَصر من دورية الدرك والشرطة والجمارك والشنايط والبوابين، و...أكملوا من فضلكم..) فهرب كالجبان. "606

ولا شك أن مخاطبة المروي له واستدعائه في خطاب القصة، يعد تعليقا واضحا للسرد، وإيقافا مباشرا لسير الأحداث، وتطورها، وفيه يعلن الراوي استنجاهه ببعض المستويات السردية لتعبئتها، وإضمار وظيفته الأيديولوجية خلفها، ومن ثمة إخفاء نوايا الكاتب الضمني الذي يوجهه، ويكلفه بالسرد نيابة عنه، فعملية الانتقال من الكاتب إلى السارد التخيلي " تبين لنا أنه يسعى، بمجرد الإشارة، إلى جعل المسرود له صنيعة له، مشاطرا إياه آراءه، بل متواطئا معه. "607

إن الأحداث المأساوية، ومظاهر العنف، والخوف، أشياء تعود على رؤيتها العربي، لكن الإمام بها جميعا، أو محاولة حصرها أمر متعذر، وهو إلى جانب ذلك سرد طويل، وممل، يصعب على الراوي الاسترسال في تعقبه، لذلك يتدخل، ويعلن انسحابه لصالح قارئه الخيالي تاركا له المجال؛ لكي يعمل فكره، وخياله، ويوصل بهما في شتى الاتجاهات، فيتسنى له حشد كل ما يستطيع الاهتداء إليه، وضمه بشكل متآلف إلى الأشياء، التي مهد بها الراوي الطريق.

ومن الناحية الأسلوبية، يحافظ هذا النوع من التدخل على تواجد القوسين، لكنه يضيف إليهما علامة مطبعية أخرى، تتمثل في تصدير التدخل بثلاث نقاط، تدل على الفراغ الذي يتركه الراوي لمتلقيه، يملأه بما يتيسر من الإضافات، والنقاط الثلاث علامة هامة من الناحية السيميائية، وتواجدها في السرد يحقق صورة من صور النقص النصي (...).⁶⁰⁸ اجتمعت بشكل نادر جنبا إلى جنب مع تدخل الراوي، وهو صورة من صور الزيادة النصانية؛ ليجسدا معا ضربا من الانزياحات النصية يقوم على التضاد الشكلي (نقص - زيادة)، وينتمي "إلى الدراسة النظرية للبنيات السردية (باعتبارها صورا سردية) قبل انتمائها إلى اللسانيات. "609

ولئن بدا الراوي ميالا إلى الديمقراطية، بما وجهه من دعوة سخية، يستميل بها قارئه إلى تغطية مساحة فارغة يتركها، فإنه يستغل هذه المشاركة في إخفاء موقفه الإيديولوجي الراض للأنظمة العربية الفاشية، والساخر من محاولاتها العبثية اليائسة في إحكام قبضتها على الرعية، وتكميم أفواه كل من

606 السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص153.

587- أحمد السماوي: التطريس في القصص، ص39.

608 انظر: هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص 98، وكذا ص120.

609 م.ن: ص 98.

الفصل الثاني: الميثاق في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: السعيد بوطاجين والخير شوار نموذجاً

تسول لهم أنفسهم التنديد بافتقارها إلى مرجعية صحيحة، تصدر عن الشرعية، واعتراف الشعب بها، فالراوي يستدرج المروي له، وبغيره، إذ يتنازل له عن السرد أحياناً - ولو كان ذلك بترك مساحات شاغرة تمثل حصة المروي له - وبيوته منزلة رفيعة، لم يكتسبها من قبل، تتجلى في استخدام الرؤية المصاحبة (الرؤية مع)، ومستويين من مستوياتها، أحدهما يتعلق بمقاديرها، والآخر بكيفيتها.

فمن ناحية المقادير، يلاحظ أن الراوي يعامل المروي له (أو المروي لهم) على أنه شخصية عليمه، تتساوى معه في الإلمام بالأحداث، والظواهر، والتفاصيل، فيبدو الراوي، وكأنه يختبر انتباه هذه الشخصية، ويفحص معلوماتها على طريقة ملء البيانات الشخصية، مع تضمين إيجازات سياقية، يتردد صداها عند القارئ الواقعي - إذ لا يستبعد تماهي هذا الأخير بالمروي له - تلمح إلى أن المخاطب يملك القدرة على استكمال النقص بشكل سليم، لا اعتراض عليه، إذ يسلم الراوي ضمناً بإلمام مخاطبه بالواقع المتخيل، وعلمه بتفاصيل ما سكت عن قوله.

أما من جهة الكيفية، فإن المروي له مسؤول، عما يمكن أن يضيفه إلى كلام الراوي؛ ليطمئنه، ومن ثمة، فهو يؤدي وظيفة شاهد عيان، يجزه الراوي إلى التواطؤ معه، والقيام ببلورة معالم رؤية داخلية قوية، تعتمد على معايشة الشخصية ظروف الأحداث، ووعيها بالملابسات السياسية والاجتماعية، على الرغم مما توحى به العبارة: "لم يكن أحمد الكافر يدري بأنه رضع من ثدي أم مليء بالخوف العربي... من جهل، وغياب عن ساحة الأحداث، فلا يخفى ما فيها من تجاوب للحواس؛ لأنها تكشف عن استعارة ساخرة بالتظاهر، تتبع التعويض: (- موجب) / (+ موجب)، ما دام ادعاء الراوي يجعل أحمد الكافر يناقض وصفها، وبنيتها في القصة، بل يزرع التناقض بين جهل الشخصية بخوف الآباء من سطوة الأنظمة العربية، ونزعة الوعي الحادة الطافحة بوقائع الرفض والتمرد، كما يوحي بها، ويرمز إليها لقب "الكافر"، علاوة على أن الراوي الذي نصب نفسه عارفاً بما يجري، يظهر إصراراً غريباً على إتمام قصة، فيخيل إلى القارئ بأنه يشاكل شخصية أحمد الكافر، ويتداخل معها، الشيء الذي يعمق مدلول الرؤية الداخلية، ويقوي أبعادها، فيجعل أفكار أحدهما موضع إعجاب الآخر، ومدعاة إلى تبنيها، والدعاية لها.

وفي فقرات السرد، يظل التبئير داخلياً، يصدر من زاوية نظر شخصية واحدة، هي شخصية أحمد الكافر، تنير بعواطفها، وانفعالاتها، وأفكارها القسم الأكبر من الحكاية، وذلك في ظل تواجد بعض المقاطع، التي يصبح فيها التبئير داخلياً متغيراً، أو متعدداً، وعلى الرغم من وجود التنوع في التبئير، إلا أنه يتحرك في معظمه حول أفكار أحمد الكافر، ومواقفه، ولو تم ذلك بمنظار غيره، فنظرة أحمد

الكافر إلى نفسه، لا تختلف عن نظرة الراوي إليه، وهي لا تبعد عن نظرة الأب، وسكان "الدشرة" إليه.

إنها نظرة تدل على حساسية مفرطة، ويأس وجودي، وثورة عارمة على أنواع الظلم، والقهر، والأعراف الخاطئة، ولا عجب أن ينبع منها أشكال العقوق، والتمرد الاجتماعي، والرغبة في الانتقام، وقد كان الراوي أول من جسدها، وبلور معالمها، ووعى بنية الشخصية التي تعكسها:

"وأحمد الجعدي لم يخلق سوياً، مثل ابن حرام جاء، عنيدا فوضوياً شب، وما أكثر ما تخاصم مع أبناء الحارة والجيران وكبار القوم، حتى إذا فاض غضبا، ولم يعثر على خصم، ادلهمت سريره وشن حرباً ضد الباب، والأفلام، والملاعق، والكؤوس، والفواصل والطرقات حتى فقد اسمه الأصلي، ولقب أحمد الكافر."⁶¹⁰

وسقوط الاسميحي، في أبعاده الرمزية، بالخروج عن النسق الاجتماعي، والدخول في مرحلة التيه، والبحث عن الذات، ذلك ما أحس به أحمد الكافر عند احتكام القطيعة بينه، وبين عائلته: "لا مكانة لي في هذه الدار، يبدو أني من طينة إبليس"⁶¹¹، وهي قطيعة نسجت خيوطها الأولى انطلاقاً من المدرسة، حين حكم عليه المعلم بالشذوذ، والانحراف:

"- كأن في رأسك شياطين، علق المعلم ذات شتاء.

- نعم يا سيدي، أما أنت ففي مخك ضفادع."⁶¹²

وازدادت حدتها مع تألب الأب، وسكان الدشرة على سلوكه، وجرأته، واجتماع الصبية حوله، كأنه نبي ينشر تعاليم دين جديد:

"مع الأيام اكتسب هبة وأتباعاً معدمين، من الشوارع والمقاهي الشعبية يلتقطون أعقاب السجائر، يرصونها في الجيوب ويدخنون خفية، غير أن أحمد الكافر ظل جريئاً لا يعرف التردد، في ساحة المدرسة أشعل نصف سيجارة وراح يخطب مزهواً، مقلداً الكبار إذ يتحدثون ويتعنتون خلف شواربهم الكثة، حتى إذا فاجأه المدير قفز فوق السياج واختفى. وجاء العقاب: أحمد بن محمد الجعدي مطرود عشرة أيام.

- هكذا أوصيتك، قال الأب.

⁶¹⁰ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غداً، ص128.

⁶¹¹ م.ن: ص132.

⁶¹² م.ن: ص128.

- وقال سكان الدشرة لأبنائهم : لا تمشوا معه، إنه مسكون.⁶¹³

إن الإجماع الحاصل من قبل الراوي، وشخصيات العالم الروائي حول شخصية أحمد الكافر، يعني توحد أفكارهم، ومشاعرهم، وهي ترصد اختلافه، وتميزه عن بقية الناس، وبعد هذا، لا يستغرب أن يدعي النبوة، بشكل مختلف عن ادعائها في التراث، إلا أن الأهم من ذلك، كونه على درجة عالية من الثقافة، والوعي بأسس الحكم، وقواعده الديمقراطية بسيطة في حشد الأتباع، وضمهم بالقناعة، والحرية:
"- وما هي معجزتك يا أحمد الكافر؟ سأله الفضوليون.

- معجزتي أنني لا أملك دينارا وأتباعا، أنا ديمقراطي. هل فهمتم هذا؟"⁶¹⁴

وقبل ذلك، تكشف بعض المشاهد الحية من الخطاب المباشر وعيه بدور العلم، والمعلم، وتسطر إحساسه المرهف بالظلم الواقع عليه، حيث ينعي على المسلمين تهميشه، وموقعه الاجتماعي البائس، ويسجل نقمته على خضوعه، وتواطئه في قالب ساخر، يوظف التجاوب الحسي؛ لتوليد استعارة ساخرة بالتظاهر: (+ موجب)/(- موجب):

"على الثلج يرسم دبا وتحتة يخط: المعلم العظيم محرر البشرية من أوبئة الظلم. ثم يفتح أزرار سرواله هاتفا لرفاقه التلاميذ: يا جماعة الخير والعافية، تقدموا قليلا، تعاونوا على البر التقوى، واسقوا معلمكم اليابس. أستم مسلمين؟"⁶¹⁵

إن شخصية بهذه المواصفات المتطورة، لا يمكن التسليم بجهلها؛ أو جنونها، وإذا كان الراوي يدعي ذلك من خلال استعراض مظاهر طيشها، ونزقها؛ فلأنه يمارس أسلوبها، ويتبناه في التورية والتضليل، أو يستخدمها؛ لتمير أسلوبه، وأفكاره ذات المنطق المتطرف الراض كافة أشكال الإذلال، والتدجين.

2.2. افتراضات الميثاق: الواقع والتخييل في "سجارة أحمد الكافر"

قبل الخوض في التدايعيات الدلالية لهذه التجاوزات، لا بد من الإشارة إلى أن تواجدها في المبنى الحكائي، تزامن مع محاولات الراوي المشارك في المغامرة وضع نهاية مناسبة لقصة أحمد الكافر، إذ يلاحظ

⁶¹³م.ن: ص130.

⁶¹⁴م.ن: ص130.

⁶¹⁵م.ن: ص128-129.

أن الراوي يسجل تدخله المحصور بين قوسين في كل مرة، يجرب فيها احتمالاً، يتوسّم فيه أن يصلح خاتمة لعذاب أحمد الكافر، وقد رفض النهايات التي سطرها، وأعلن في سياق رفضه لكل احتمال يقترحه استيائه من أفكارها، وعدم اقتناعه بالحديث الحاسم فيها؛ ليعيب على نفسه في الأخير شلله الفكري، وضحالة آفاق تصوّره، وخياله، ويمكن تلخيص هذه الاحتمالات، التي يعد نصها الكامل استطراداً، يصنف في قائمة الزيادات النصانية التي يفرضها الراوي، ويمثل خروجاً عن تيمة رئيسة، توقف عندها السرد بتواجد أحمد الكافر في المقبرة؛ لذلك فإن الاحتمالات تعد أحداثاً خارجة عن الحكاية؛ لأنها لم تعرف طريقها إلى التجسيد، والتحقق، ولا يبلغها السرد عند نهايته، وهي نقد علني صريح لخاتمة الأحداث، وتدخل أقحمه الراوي على سرده، للتفكير في صيرورته، وآليات تشكله، ومحاولة تبرير المنطق الذي يحكمها.

إنها توهيمات طليقة، ترتاد آفاقاً متباعدة، وفضاءات شتى، فتستدعي بعض شخصيات الماضي التراثي، وأحداثه الدامية فيه، لم تندمل جراحها بعد، ثم تعود أدراجها إلى الحاضر، تتعثر بين إكراهاته، وتناقضاته، وهي أمور أسبغت عليها سمات الغرابة، واللامعقول، ووسمتها بأشكال السخرية، والهجاء، انعكست في اجتهادات من الراوي، بعدما شوقته الأحداث، التي رواها أحمد الكافر، وفضل ترك مصيرها مفتوحاً، فراح الراوي يحاول بوعيين متداخلين - وعيه الخاص ووعي أحمد الكافر - أن ينوب عن شخصيته الرئيسية في استكمال الحكاية، وبلوغ لحظة تنوير مناسبة (واقعية، أو منطقية، أو ممكنة...) يدفعه الإصرار على ضرورة وضع حد لها.

وتتمثل هذه الاحتمالات الثلاث في الافتراضات التخيلية التالية:

1- الاحتمال الأول: ظهور غيلان الدمشقي في المقبرة، وتبنيّه أحمد الكافر خلفاً، وامتداداً له، يبارك فيه التجدد المستمر، والرفض الدائم للجور والظلم، ويطلب منه الهرب قبل أن يتعرض إلى الاتهامات، ويعيّب صوته زبانية التصفية الجسدية، التي تعرض لها غيلان من قبل الأمويين.

2- الاحتمال الأول بل الاحتمال رقم واحد: اندهاش أحمد الكافر من مجيء مدير معهد الآداب قاطعاً مئتي كيلو متر؛ ليخبره بضرورة حضور اجتماع للمجلس التأديبي، ينعقد في الغد قصد النظر في قضية طالب غش في الامتحان، وقد توقع أحمد الكافر أن يحدث له كل شر، أو مكروه في الحياة، إلا أن يتلقى مثل ذلك الاستدعاء في يوم عطلته، فكان أن أغمي عليه، ونقل إلى المستشفى.

3- الاحتمال الأول والأخير: قوات الأمن من مختلف الأسلاك تحاصر أحمد الكافر، وتطوق مكان تواجده بالمقبرة، حيث هرب أحمد الكافر، لكنه لم ينجح في الخلاص، وحين قبض عليه، تعرض

للاستنتاج، فأقسم بأغلظ الأيمان بأنه لم يقصد المقبرة؛ لاختطاف بنت السلطان، فكان العقاب أن يجد قليلاً على إبداعه في القسم، ثم يطلق سراحه.

وقد سبقت هذه الاحتمالات الثلاث الوصول إلى نهاية طبيعية، اضطر أحمد الكافر إلى البوح بما بعد اطلاعه على فرضيات الراوي، وتقززه من مستوى تفكيره، وهي خاتمة فيها كثير من السحر، والرمز، والكذب، كما يعترف بذلك أحمد الكافر، وفيها يجد نفسه، وقد قامت القيامة على أرض المقبرة، وبدأ الأموات ينهضون من أجداثهم، ويفاجئه أبوه الذي طالما طارده بأسئلته، و"لاءاته" التحذيرية: لا تدخن، لا تسكر، لا تتأخر، كن رجلاً، لا تعاشر النساء...

وهناك في المقبرة، أمطره أبوه بوابل من نصائح مكتظة، تشدد على اجتناب الحرام؛ ليعيد معه الكثرة، كما كان يفعل في حياته، فيصفعه مرتين ناهياً إياه عن التدخين، - إذ لا يزال أحمد الكافر يدخن وقتها - مؤكداً له أنه حاضر معه في كل مكان، ويظل على الدوام وصياً عليه، سواء أكان حياً، أم ميتاً، يصحبه حيثما حل، أو ارتحل، فلا يملك أحمد الكافر إلا أن يهتف مستصرخاً ذاته:

"كم من جيل سيفنى لأصل إلى ذاتي، لأعرف من أنا."⁶¹⁶

لكن هذه النهاية المأساوية لم ترق الراوي أيضاً، ولم تعجبه رائحة الانتماء، التي لمسها فيها، ومع ذلك فقد غيرت وجهة أفكاره، فقرر العزوف عن التدخل؛ لإزعاج المروي له/ القارئ، والتخلي عن كتابة قصة أحمد الكافر، التي سمع حكايتها منه، وفشل في تسطير خاتمة، تنسجم معها، وقد علل عجزه بمعاناته من الكبت الفكري، وغياب حريته المسلوقة؛ ليتنبأ بجمجمة انبعث رجل من وطنه، ينعم بالحرية، والانطلاق، تبلغ مسامعه حكاية أحمد الكافر، فيكتبها في ظروف أحسن من الواقع المتخيل، وبشكل أفضل، مما يملكه الراوي من إمكانات لغوية، وتقنيات سردية، ويختار لها نهاية أنسب مما قُدر لها من قبل.

ويستطيع القارئ بعد هذا الملخص أن يتساءل: لماذا لم يقتنع الراوي بخاتمة، اعترف له بها أحمد الكافر صاحب الحكاية نفسه؟ وللإجابة عن ذلك، لا بد من التذكير بأن هذه الخاتمة تظل واقعية، ضمن بنية المتن الحكائي المتخيل، فحكايات محاورة أرواح العالم الماورائي، ورؤية الأشباح، ومس الجن، أشهر من أن يطالها التكذيب، أو توصف بالخرافات، فإذا لم تكن حقيقية، وملموسة، فإن لها جوانب نفسية هامة، فقد تكون الأشياء التي رآها أحمد الكافر محض تخيلات ناتجة عن أحلام اليقظة، أو هي

⁶¹⁶ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غداً، ص154.

مجرد هلاوس بصرية، وهيئات فكرية، يبعثها مجرد التواجد بمكان مقفر، موحش كالمقبرة، لذلك فرفض الراوي الاعتراف بخاتمة أحمد الكافر ليس مرده عدم واقعيته، أو افتقارها إلى المصدقية، كما زعم أحمد الكافر في تصديره لها: " وهي خاتمة فيها كثير من السحر والرمز والكذب"، بل يمكن التفكير في أسباب أخرى أكثر منطقية، وقبولاً لتبرير موقفه.

ويغلب الظن أن الراوي، إنما يفعل ذلك لموقف داخلي عميق، وقناعة راسخة، أصبح يرفض بموجبها كل خاتمة معقولة لقصة أحمد الكافر، في ظل زمن راهن متأزم، وظروف اجتماعية ضاغطة، ومناخ سياسي متعفن، يحجب التطلع إلى مصير آمن، ونهاية هادئة غير مفاجئة، تسلم إليها حياة الإنسان.

فالرفض إذن، ليس وليد الاعتبار القائل إن الخاتمة التي آلت إليها الشخصية غير ممكنة الحدوث، لا تفضي إليها الأحداث، في نموها، وتطورها بشكل مناسب، وسليم، ومن ثمة، فهي تتعارض مع جملة ما نسج لحمته الراوي، وليس أيضاً مرده الادعاء بأنها خاتمة سلبية، تكرر الشعور بالتشاؤم عند القارئ، وترخي سدوله الثقيلة على أفكاره، ومشاعره؛ لتدفعه إلى القلق، والخوف على مصير الإنسان في الوطن العربي، بل إنه رفض رصين، جاء بعد مرحلة من التردد، والتأمل، عملت فيها التجربة على تعميق الفكرة، ومد جذورها إلى حد، أيقن فيه الراوي عدم أحقيته، أو أحقية غيره في فرض مصير محتم على أحمد الكافر، وبخاصة في مرحلة زمنية مظلمة، ذكر الراوي مراراً أنها تتميز بانتفاء الحريات، وضياح الحقوق الشخصية، وانتشار البؤس الاجتماعي، لذلك يمكن الخروج بزعم آخر، يؤول رفض كل خاتمة ممكنة، بكونها خاتمة مصطنعة، تحمل في طياتها بصمات الوصاية، والتوجيه، فتبقى قسرية، ومرفوضة، مهما توافرت لها الأدلة الموضوعية في رصد الأبعاد الواقعية، ومهما اتبعت في صياغتها فنون القول، وأساليب الإقناع.

وبناء على الزعم السابق، يمكن الخروج بنتيجة أخرى، تفيد بأن رفض الاعتراف بالخاتمة في أرفع معانيه، وأكثرها خفاء، يشير إلى رفض الوصاية، وتعليق سلطتها، بل ومحاربة أطرها، وتدخلاتها في كافة أشكال حياته الاجتماعية، التي يطغى عليها تمرده، وعصيانه لأبيه، وعلاقاته المتوترة الخارجة عن أنماط السلوك المؤلف مع أسرته، وجيرانه، ومحيطه المدرسي.

ويصدر الراوي قراره النهائي برد خاتمة لقصة أحمد الكافر، يحتمل إن يكون هو نفسه ملفقها، بل يذهب إلى أبعد من ذلك، فيقوِّض أركان سرده، ويرفض القصة، التي كتبها عن حكاية أحمد الكافر؛ لعدم رضاه عن كل النهايات المقترحة لتكتملتها، ويدفعه الشعور بالتعسف، وممارسة الوصاية على

الشخصية إلى إعادة فتح القصة، وترك كتابتها لراوي غيره، يكون أكثر تحملاً، وإنصافاً، فيعيد نسجها بسياق مختلف، وخاتمة أفضل، معتمداً على السماع، والأصول الشفوية للحكاية، وفي ذلك إيماء بتوالد النصوص من بعضها، وتحول الحكاية مع الزمن إلى الأسطورة، أو الخرافة.

3.2. تأويلات الميثاق في قصة "سيجارة أحمد الكافر"

وقد كان لرفض الوصاية المتكرر، في سياق رفض النهايات المقترحة من طرف الراوي، ثمرة دلالية أخرى، طبعت موقف الراوي، وتبلورت في عملية نقد ذاتي، قام بها؛ لتصحيح مساره، وتقوية الانسجام بين الأفكار، التي يطرحها، فلا شك أن تدخلاته الكثيرة، وأنانيته المفرطة في السيطرة على القصة، قد فجرت الشعور بالذنب عنده، فاستمرت عقدة الذنب تطارده، كلما استبد برأيه، أو تعسف في فرض أفكاره على أحمد الكافر، إلى غاية اعترافه بالخطأ، والتماهي في تجاوز شخصية المروي له المحايدة، حيث ظل يمارس عليها الوصاية، والتوجيه العنيف باصطناع الأحداث، وفبركتها، وهو الذي رفض كل أشكالها، وندد، محتجاً، على ممارسة ذلك؛ لاحتواء شخصية أحمد الكافر، وقد جاء استدراكه متأخراً، لكنه يقدم تحريماً للمروي له من عبودية الوصاية، ورفضها، يعيد إليه حريته، التي أنهكتها التدخلات؛ حتى يتسنى له استرجاع حقه في التصرف فيها، وإعادة النظر إليها عبر مراجعة حرة، لا تخضع إلى قيودها:

"لم تعجبني الخاتمة، شمت فيها رائحة الجد الأول، ورائحتي الوراثة القذرة، وقررت أن لا أوجه القارئ، وأن لا أفكر إطلاقاً في كتابة هذه القصة..."⁶¹⁷

إن رفض الوصاية، بمدلوله المطلق، يستقر نواة دلالية في مركز القصة، تبعث إشعاعاتها، وتلف هالاتها أنسجة السرد، متمظهرة في أشكال شتى من مناهضة التبعية في مجالات الحياة المختلفة، تدور كلها في فلك النواة الدلالية الأم، وتتناغم معها مشكلة نظاماً مترابط الأجزاء، يخضع إلى جاذبيتها للمحافظة على توازنه، وانسجامه، وتتمحور حلقات الرفض التابعة لرفض الوصاية في النماذج الآتية:

⁶¹⁷ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غداً، ص154.

1.3.2. رفض الوصاية الاجتماعية والشرعية التاريخية

ويقابلها الاحتمال الأول، وفيه رفض الراوي خاتمة أولى ألفها، ورفع فيها وصاية غيلان الدمشقي على أحمد الكافر، حيث يشف السرد على رفض ضمني غير معلن للوصاية الأبوية، ويعطي نموذجاً عنها من خلال تبني غيلان الدمشقي لأحمد الكافر؛ لا تصاف كل منهما بالرفض، والتحدي، ووجود سمات تشابه سلوكي بينهما، إلا أنها تعد وصاية أبوية، أساسها الأفكار، والثقافات، والراوي من ورائها يسعى إلى رفضتوجهات فكرية جاهزة، تستقدم من الماضي للتحكم الآلي في الحاضر، خانقة بهيمنتها كل نهضة فكرية حرة، تشكل الانطلاق، والتحرر، أما الحتمية التاريخية فقد قدم لها الراوي بعرض مقارنات، عقدها غيلان بين ظروف عصره، والأوضاع السائدة في زمن أحمد الكافر، حيث يتقاربان في انحسار الفكر، والحق، ومطاردة أصحابه، وتفشي التهم الباطلة، وانتشار المحاكمات المجانية الجائرة، والراوي يسعى بعرضها إلى كشف فكرة تفرد كل عصر بمشاكله، وتوتراته وحاجاته إلى حلول، تناسب البنية الفكرية لرجاله، وهو يستبعد بذلك الفكرة القائلة بأن التاريخ يعيد نفسه، فإذا تشابهت الأزمات، والمحن في كافة العصور، فإن الأسباب التي قدمت؛ لتجاوزها في أحد العصور، قد لا تجدي نفعا في غيره، وذلك لتعقد الحياة، وتشعب الأفكار، والثقافات فيها عبر مراحل تطورها المتلاحقة، وإدماج الماضي، وأشكاله في القصة ضرب من المحاكاة الساخرة، التي تبرزه، ثم سرعان ما تقوم بفصله، وتقويضه.

2.3.2. رفض الوصاية الإدارية

ويمثلها اعتراض الراوي على زيارة مفاجئة، قام بها مدير معهد الآداب لأحمد الكافر، حيث أفسد عليه عطلته، لأمر لا يستحق كل ذلك العناء في تجشم مشاق مسافة طويلة من أجل تبليغه، والراوي يعرض به متهمكماً، ويلوح إلى أنه مهما بلغت خطورته، وعظم شأنه، لا يجيز اختراق الحريات الشخصية، وانتهاك حق من حقوقها تحت ذريعة الواجب، والمصلحة العامة، فيوم العطلة راحة، تخلد فيها النفس إلى السكينة، والتجرد من الأعباء، والمسؤوليات، وهو من الناحية السيميائية يشير إلى الانقطاع عن العالم الخارجي، والتملص من قيوده، والتزاماته، بما فيها الخضوع لوصاية أرباب العمل، وكل من يضع على لوح مكتبه لفظة مسؤول، ولما كانت العطلة تعني التوقف أيضاً، فهي تدل أيضاً على التوقف عن تسخير طاقات النفس لصالح الآخرين، واسترجاع السيادة عليها بعد تجميد وصاية الغير، وكف هيمنتها

عليها، حفاظاً على توازن النفس، وحاجتها الملحة إلى تلمس حريتها، واستقلالها من حين إلى آخر، بعدم الانضواء تحت سلطة أخرى، لذلك فالراوي يشنع على الإدارة جراتها، ومساسها بكرامة أحمد الكافر، واصفاً فعلتها بأنها أدهى من كل شر، أو كارثة، تصيب أحمد الكافر.

3.3.2. رفض الوصاية السياسية

وهذه أيضاً تتقاطع مع تدخل الراوي في "الاحتمال الأول والأخير"، وهنا يشجب الراوي وصاية الأنظمة العربية، واستفزازها الدائم بفرض الرقابة على كل فكر طليق، تخشى منه فضح ممارساتها، أو تقويض أركانها، ولا شك أن هجائيتها لها، وسخريته من مدهامة المقبرة بحشود هائلة من مختلف قوات الأمن؛ للقبض على رجل واحد أعزل، تعني الكثير، وكأن قوات الأمن هذه، ومن ورائها السلطة التي تحتفي ورائها، وتتخذها درعاً واقية، تحتمي بها؛ تخشى من أحمد الكافر تأليب الأموات عليها، إنها وصاية على الأحياء، والأموات معاً، تفصح عن خوف السلطة، ورعبها من الزوال، وتوحي بهشاشة بنيتها، وخلوها من الشرعية، واعتمادها على القمع أداة للردع، واتخاذها فن التجسس، والرقابة وسيلة، تحصي بها على الناس حركاتهم، وسكناتهم. وموقف الراوي في عرضها، ثم التدخل فيها، هو محض سخرية من قوات للأمن، والرقابة، أساءت فهم ووظيفتها، وبدلاً من حماية المواطن بالسهرة على أمنه، وراحته، تراها تنغص عليه حياته، وتحرمه من التمتع بحريته الشخصية، وإرادة التواجد حيثما شاء.

4.2. تلفيق الميثاق في التخييل

ويصاحب حلقات الرفض هذه مجموعة من التلميحات، تتبع الممارسات الخاصة بالرواية الهزلية في تدخلات للراوي، وتصاحب الانقطاعات المتكررة في الإيقاع السردي، وترتبط بموقف الراوي إزاء تخييلات مفتعلة، لفقها؛ لإغلاق قصة أحمد الكافر، وتدور هذه التلميحات أيضاً حول ثلاثة محاور:

1.4.2. رفض الهروب من المواجهة

يفهم من كلام الراوي، عبر سرده الاحتمال الأول، أنه يحمل تقديراً، واحتراماً كبيرين لشخصية غيلان الدمشقي، ويكبر فيه شجاعته الأدبية أمام الحكام الأمويين، على الرغم من تقطيع أطرافه، والتكيل به، لذلك فمن المستغرب أن تصدر عنه نصيحة بالهروب، يسديها لأحمد الكافر إيثارة للسلامة من التصفية الجسدية، وقد تسببت النصيحة على ما يبدو في هز أركان أحمد الكافر، وزعزعت كيانه الفكري، والنفسي، والظاهر أنه لم يهضمها، كما لم يستطع الراوي نفسه هضمها، وعودة أحمد إلى بيته مشتتاً، ينعق مثل عانس، على حد تعبير الراوي، تعرب عن عدم رضاه، وخيبة أمله في غيلان الدمشقي، الذي ربما كان من المفروض أن يشجعه، ويدعم مساره في المضي قدماً على درب الرفض، والتحدي، أما الراوي، فشعوره بالعجز، والعبث، والموت ينبئ عن إيديولوجية سياسية، تدعم سيرة أحمد الكافر، ولا رغبة لها في تراجع، واستسلامه إلى الخوف، والهروب.

2.4.2. رفض الانهيار أمام الصدمات

بدا للراوي أن تعرض أحمد الكافر للإغماء، بعدما صعقه نبأ الاجتماع المفاجئ في يوم عطلته، حركة سلوكية غير واعية، لم تستطع فرض نفسها، فهي ساخرة من معناها ذاته، كونها تتعارض مع طبيعة الشخصية الصامدة دوماً أمام الهزات، والمؤثرات الخارجية الضاغطة، كما أن وصفها بالغفلة، والتعرض إلى حالة من الغياب، بسبب الغيبوبة، شيء مثير للضحك؛ لأن السرد السابق يبرزها حية فطنة، تدبر الحيل، والمكائد، وتتفادى المصائب، مثلما تتجاوز العقاب، بتحمل أنواع عذابه، وآلامه، وصيغ تنكيله على وقع التقرير، والكلام النابي، بل إنها الشخصية الوحيدة، التي ظلت على قيد الحياة شاهدة على زوال كيد الآخرين، وتحاملهم عليها، لذلك فانهيارها، فجأة، أمام خير، تسمعه، لا مسوغ له، خصوصاً، والسرد يكشف في أحد مشاهد الخطاب المباشر ثباتها، واستقرارها :

"- مساء الخير.

الثفت يمينة ويسرة، كان أحد أصدقائه القدامى يعبر المقبرة مسرعاً باتجاه القرية، وإذ رآه يتجول بين القبور أراد إزعاجه ليعيده إلى الماضي.

- هل تبحث عن سيجارة عند الموتى؟ سأله متبسماً.
- بل أبحث عن من يجلدني، لقد اشتقت إلى من يصفعني أو يطمئ اللفافات في شفتي. اللعنة عليهم ماتوا كلهم وخلفوني هنا أبحث عن عزرائيل صغير يعذبني.
- تتبدل الدنيا وتبقى على حالك، أنت أنت، الله يعاونك.
قال ذلك ومضى، في حين مكث أحمد الكافر يتفقد المدينة الساكنة...⁶¹⁸
إنها شهادة صريحة، وتوكيد جازم على تماسك أحمد الكافر، ليس بمقدور الراوي نكرانه، وهو يدعي إصابة أحمد الكافر بالإغماء، وكأنه يتحدث عن شخصية غريبة أخرى، تداخلت معه، هي بلا شك شخصية الراوي نفسه، وهو يدخل مرحلة اللاوعي في تمظهراتها المتقلبة المنتشرة، وزاوية " ما تحت المحادثة" التي تصاحب تحتياً أفعالنا وأفكارنا اليومية الأشد تفاهة.⁶¹⁹
والراوي سرعان ما تفتن إلى خداع المحاكاة الشكلية التي عقدها، وزيف الواقعية التي تدعيها، إذ خانه الأسلوب، والذكاء؛ ليقوم بشطبها، وإلغاء أفكاره حول انخيار أحمد الكافر، وسقوطه، فذلك يعني انخزاه، وانكساره أمام مدير معهد الآداب، ويخلص إلى أن الرفض، والتماسك، والصمود، هي مقومات رصيد مشترك غير المتمايز للحالات السيكلوجية في شخصية أحمد الكافر، والراوي الذي يشرف على تقديمها.

3.4.2. رفض العنف البوليسي

في إصراره على ختم القصة، ضمن "الاحتمال الأول والأخير"، يقدم الراوي سرده بأسلوب مختصر، يطغى عليه الإيجاز، والخطاب غير المباشر، الذي يتقدمه رابط التبعية في القالب اللغوي: ... بأن... " عند سوق كلام الشخصية"⁶²⁰، وهي تنفي عنها التهمة الملفقة: "... وعندما قبض عليه للتحقيق، أقسم لهم بالخالق وبما خلق وبما سيخلق أنه لم يؤم المقبرة قصد اختطاف بنت السلطان"⁶²¹، حيث تتصاعد حدة هذا النفي المعنوي بحضور مكثف لأداة النفي الجازمة "لم" في الجمل: "لم يكن أحمد

⁶¹⁸ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص 147-148.

⁶¹⁹ بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 202.

⁶²⁰ آن بانفيلد: "الأسلوب السردى ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر"، ترجمة بشير القمري، مجلة آفاق، م.س، ص 96.

⁶²¹ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص 153-154.

الفصل الثاني: الميثاق في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: السعيد بوطاجين والخير شوار نموذجاً

الكافر يدري"، "وبما لم يخلق"، "ولم يؤم المقبرة"، وتتضافر جميعاً؛ لتبرير التواجد بالمقبرة، حيث تبرز المواردية الحاضرة، في ذلك التنزيه، من جنس التهمة، وامتداداتها النثرية، فاختطاف بنت السلطان تهمة سياسية، بلا شك؛ لأن طابعها الجنائي العادي يتلاشى تدريجياً بارتباطات داخلية، تشدها، محولة إياها إلى كناية نصانية، تتخذ دلالتها الرمزية بمتواليه التعدي الآتية: السلطان رمز للحكم، الاعتداء على بنت السلطان اعتداء على السلطان نفسه، الاعتداء على بنت السلطان اعتداء على الحكم، وسلطاته، وعندئذ، فالمواربة التي لجأ إليها أحمد الكافر عند استنطاقه أثناء التحقيق، تحجب كناية عن موصوف هو الحكم، يطبع التهمة، والمحاصرة في المقبرة، والخوف السائد، بلون سياسي لسلطة مستبدة، تشاكل الملكية، ترفض كل أشكال المعارضة، وترتاب في سلوك للرعية، فتتعقبها سرا، وعلانية.

وإذا كان سير هذه الأشياء واضحاً في المتن الحكائي، فإن إدراك الأحداث المتعلقة بها، يحوز صفة السبق في تناول الخطاب، وتحليله، ولأن الراوي "هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الروائية أو تلك، أو بعينه هو، دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا. وأخيراً هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي"⁶²²، فقد جاء رد التهمة، ورفضها بطريقة مميزة، فالراوي يورد تنصل أحمد الكافر منها بأسلوبه، وتعبيره، بما يسمح له أن يدس فيها جوانب ذاتية من أفكاره، ويخفي وراءها تعاطفه الداعم لمرمى أحمد الكافر، عبر سلسلة من الملفوظات، سبقت إظهاره في صورة من الغفلة، والجهل المطلق بالمناخ السياسي الذي ترعرع فيه، كما أن الراوي يقدم الأحداث: (المحاصرة، الهروب، إلغاء القبض عليه، التحقيق، التبرئة، عقوبة الجلد، إطلاق السراح) على أساس كونها اعتقاداً شخصياً، وكأنه بصدد تصور فكري، يملك حق التصرف فيه، والإدلاء بمواقفه، وأرائه، وهو يغالط القارئ حين يجعل عقوبة الجلد على تهمة أخرى (الإبداع في القسم)، ويتظاهر بتخفيفها تماشياً، وتخفيف التهمة، التي شهدت المسخ، والتحول من تهمة سياسية إلى تهمة فكرية، لها علاقة بالشطط الديني، والقسم بغير ذات الله: (أقسم لهم بالخالق وبما خلق، وبما لم يخلق، وبما سيخلق...)، وإذا كان القسم بما خلق الله غير جائز عند عامة المسلمين، فإنه يبقى قابلاً للإدراك، والتصوير؛ لتمييز المخلوقات بطابع مادي، محسوس أو معنوي معقول، فإن القسم بما لم يخلق، أو بما سيخلق - وهما أمران لا يعلمهما إلا الخالق عز وجل نفسه - يبقى تركيباً لغوياً مقبولاً من ناحية البناء فقط، لكنه مرفوض من جهة المعنى والتصوير، إذ لا قبل لإنسان أن يتصور عقله اللاوجود، تماماً

⁶²² تزيطان تودوروف: "مقولات السرد الأدبي"، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، م.س، ص 50.

مثل وضع التهمة هنا، فهي مقبولة شكلاً؛ لأنها تقابل ذنباً، يتم ارتكابه، فيتميز بالواقعية ويكون قابلاً للتخيل، أما تأمل التهمة ذاتها فإنها أمر ينبو عن كل تصور، إذ كيف يمكن تصور أحمد الكافر يقصد مقبرة خالية إلا من الأموات، وهو يريد اختطاف بنت السلطان. إنها تهمة يرفضها العقل، والمنطق السليم لكن هوس الحكم، وجنون السلطة، يقرانها ممارسة طاغية، وفعلاً "لامعقولاً" من أجل البقاء. ولعل الراوي باستحضاره لفظ الخالق، وأنواع القسم، وتحية المسلمين في الختام "السلام عليكم"، محجماً عن إبداء أي تعليق حول التهمة، والعقاب الجسدي على خلاف تعليقه على الاحتمالين السابقين؛ يحاول أن يخلف بصمته آثار دهشة، وتعجب مما يجري، فليس من شيم المسلمين، ولا من شيم الإنسانية المعاصرة إثبات التهمة على شخص إلا بالبينة، فكيف الحال، وشعار المسلمين البينة من ادعى، واليمين على من أنكروا، وهذا أحمد الكافر يشارف على التطرف في قسمه على براءته، فينقلب يمينه وبالا عليه، ووصمة عار في جبين من جلدوه على غير تهمة، وهم يدعون الإسلام، إنها مهزلة لا تترك مجالاً للتعليق فعلاً.

إن قصة "سجارة أحمد الكافر" متن قصصي مختلف، يشكل منعرجاً واضحاً في تاريخ القصة الجزائرية المعاصرة من خلال توظيف تقنية الميثاقص بوعي نقدي ذاتي، وقصدية فنية واضحة، حيث يكشف الراوي عن كيفية تشكل السرد في مخططاته، ومزاعمه، ويستعرض تهويماته في التجربة من خلال محاولة وضع خاتمة لقصة، كما لا يتورع عن إقحام المروي له في الأحداث، وجر الكاتب، والقارئ إلى العالم المروي مختزلاً الحواجز الفاصلة بين الواقع، والتخيل، ومشككا في تماسك كل منهما، واستقلاليته، ومعرباً الخلفيات السياسية التي تحيط بهما.

3. الميثاقص واستدعاء المروي له عند الخير شوار

إن الباحث المتفحص عن تجربة الميثاقص في أعمال "الخير شرار" ضمن مجموعته: "زمن المكاء". سنة 2000. و"مات العشق بعده". سنة 2003. سوف يخرج بملاحظة أولية، قوامها أن المجموعة القصصية الأقدم تبدي وسماً أكثر بهذه التقنية الواصفة، وإذا كان للإحصاء من دور توضيحي في هذه المسألة، فبالإمكان الجزم بأن أكثر من 50% على الأقل تشهد نشاطاً سردياً واصفاً، تكشف عنه القصص التالية:

"أوراق الخريف" - "زمن المكاء" - "سماء داكنة" - "ركض في غابة إسمنتية" - "حكاية سرنديب" - "مدن وتاريخ" - "البداية والنهاية" - و"المعلقون في السماء".
فهذه ثماني قصص من أصل أربع عشرة قصة، يكون فيها الميثاق حاضراً بجلاء، أو معلناً عن وجوده بشكل صريح.

أما المجموعة الثانية "مات العشق بعده"، فإن الميثاق فيها لا يتجاوز نسبة 33,33%، حيث عرفت تأثيره أربع قصص فقط: "الطريق إلى بني مزغنة" - "طريق الشمس" - "الشعاع والانسحاب" - "الغريب" - "ذكر حكاية بني لسان"، من مجموع خمس عشرة قصة.

وكتفسير أولي لهذا التباين بين المجموعتين في توظيف الميثاق، يمكن القول إن القاص يتجه إلى إثراء نماذجه بتجريب وسائل أخرى إلى جانب الميثاق، من قبيل الرمز التاريخي: (قيس بن الملوح، أبو حيان التوحيدي...) والرمز الأسطوري: (العنقاء، إرم ذات العماد، اطلانطيس...)، والحكاية الشعبية (الغول، الجازية، أبو زيد الهلالي...)، كانت آثارها ملموسة في مزاحمة الميثاق، والإنقاص من معدلات ظهوره.

ويلاحظ أن المجموعة الثانية تميل أكثر إلى التكتيف، الذي لجأ إليه القاص في بعض قصصه: "الشعاع والانسحاب" - "الغريب" - "الغريبان" - "عبور"، وبخاصة بعض القصص القصيرة جداً، حيث ينفذ التكتيف، وهو يحدد بنية القصة القصيرة جداً ومثانتها لا بمعنى الاقتصاد اللغوي فحسب وإنما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تناوله، وإيجاز الحدث والقبض على وحدته، إذ يرفض الشرح والسببية⁶²³ في بناء لحمته، وتماسكه.

وقبل الشروع في تحليل النماذج القصصية، واستجلاء أهم خصائصها الأسلوبية، ووظائفها السردية؛ يحسن التذكير، بأن عينات الميثاق تصنف ضمن صور الميثاق (Meta texte)، وهي أربعة أنواع من الصور، منها صور الزيادة، والنقص، والتعويض، والتبادل، تتعدى حدود الجملة البسيطة طبقاً لتصنيف "هنريش بليت"، ومن ثمة، فهي تتجاوز نطاق اللسانيات الحديثة، وتشذ عن إطارها الضيق؛ لتصب في مجال السرديات الرحب، حيث تبين هذه الأنواع الأربعة من الصور "انتماء الانزياحات النصية إلى الدراسات النظرية للبنى السردية (باعتبارها صوراً سردية) قبل انتمائها إلى اللسانيات."⁶²⁴

⁶²³ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى، دمشق، 1430 هـ-2009 م، ص 117.

⁶²⁴ هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص 98.

وانسجاماً مع تقسيمات "بليت"، تنخرط صور الميتاقص في نمط خاص بصور الزيادة النصائية، فهي في نهاية الأمر عدول عن المسار الأساسي للحكاية، وتوقف عن متابعة الحدث، وإتمام تطوره، وبنائه؛ للانصراف إلى التعليق عليه، أو على أحد مكونات الحكاية، والانشغال باستدعاء بعض المستويات السردية. أعوان السرد. ومناقشة طرائق السرد، ومنطقه التخيلي، وآليات اشتغاله، ومعايره الفنية السائدة في أحد العصور التاريخية، تلك التي تحقق وجوده كنوع أدبي مستقل بجمالياته.

وكون الميتانص صورة من صور الزيادة يعني بأن هذه الأخيرة في نظر "بليت" تمثل نوعاً من الاستطرد (Digression)، "يكمن في العدول عن التيمة الرئيسية وإدخال تيمات إضافية قليلة الارتباط بالتيمة الرئيسية".⁶²⁵ يقوم الراوي بنفسه بإدماجها، وتطعيم سرده بها، أو يسمح لشخصياته بالتصرف فيها؛ ليتسنى له الإشراف عليها، واستغلال ما يخلفه وجودها من آثار في إبراز وجهات النظر، وتوجيه القراء إلى المواضيع، والقضايا المثارة من خلالها في ما يشبه إقحام وظائف للحواشي في النصوص السردية، وفتح قنوات داخلها، تعارض مبدأ السرد في التقدم، والتتابع، وتحدي رتبة التقاليد المستقرة، وصرامة المعايير الفنية في إطار الجنس الأدبي.

1.3. انعكاس الوعي الذاتي في قصة "أوراق الخريف"

وأولى صور الميتاقص في مجموعة "زمن المكاء" يُعثر عليها في قصة "أوراق الخريف"، فقد صدر الراوي بدايتها بوقفة تأملية، يقيم فيها حياته الماضية، وتجاربه في الحياة أثناءها، ولكي يفعل البعد الحوارية في الحكاية، وظف ضمير المخاطب (أنت / كاف المخاطب) بدل ضمير المتكلم (أنا / تاء المتكلم / يا النسبة)؛ ليقف خارج ذاته، ملاحظاً، وناقداً، يخاطب نفسه، ويحاسبها على ضياع أعوامها، وانتقالها إلى خريف العمر، دون شعور منها، وقد تزامن وعيه بالتقدم في السن، وحلول الخريف؛ ليزيد ذلك من إحساسه بالحسرة، والألم، ودنو الأجل في صمت رهيب.

وفي الوقفة التأملية، يلخص الراوي حياته الآفلة في عبارات موسومة بالاستفهام، تستشرف المستقبل، وتندر بنهاية منتظرة، وتجعل من حياته عديمة الجدوى، لا أثر لها في حياة الناس.

⁶²⁵م.ن: ص98.

"... كم مر على وجودك في هذه البقعة النائية من مجرة درب التبانة من الأعوام؟
... هل تذكر كل ما حدث لك هنا؟ ... إنها مجرد ذكريات بعضها حسن والآخري حسن قد لا يتجاوز سردها بعض الدقائق... الزمن ينهشك وأنت لاه كأنك شمعة أشعلت ووضعت لتأكل بعضها، حتى إذا ما انتهت أصبحت نسياً منسياً."⁶²⁶
وفي قصة "أوراق الخريف"، التيأخدمها هذا المقطع، يلاحظ القارئ عموماً أن متواليات الجمل، والمقاطع السردية تشير إلى أن الموضوع المتحدث عنه ينحصر بشكل منطقي في أحد التعابير الممكنة: (الراوي يتحدث عن بلوغه خريف العمر)، أو (وعي الشخصية الراوية بالتقدم في السن)، أو (تأثير الكهولة على الشخصية بدنياً ونفسياً)... فهذه العناوين وغيرها مما يناسب القصة تقبل بدهاء، وتصلح للتعبير عن موضوعها.

وبالتأكيد على إمكانية استخلاص موضوع الخطاب، أو تغييره، يؤكد "فان دايك" (Teuna Von Dyk) على أن مستعملي اللغة يتمتعون بالجمع بين القدرتين: القدرة على تأويل متواليات من الجمل، أو أجزاء من الخطاب، وإدراك علاقتها بموضوع معين، تتمحور حوله، والقدرة على الانتقال من موضوع إلى آخر، الشيء الذي يعني تغيير الموضوع، أو الوعي بإحداث تحويرات، وانعطافات فرعية داخله.⁶²⁷
ويذهب "فان دايك" إلى أن الخروج من موضوع مفترض إلى آخر فرعي، أو جديد، يتحدد من خلال توقع ظهور جملة موسومة، تدرك بأنها "لم تعد (تتبع) إلى الموضوع المفترض، وكانت الجملة أول جزء من متوالية ذات موضوع مختلف."⁶²⁸

ولاستشعار تغير الموضوع في المقطع السابق الذي يرتبط بالكهولة، أو التقدم في السن، أو آثار الزمن على الإنسان بعد فترة الشباب، وغير ذلك مما يصب في اتجاه واحد، فإن الجملة المؤشرة على الانعطاف نحو موضوع آخر - ولو كان فرعياً - تتمثل في التساؤل الذي بثه الراوي:
(هل تذكر كل ما حدث لك هنا؟).

وهو تساؤل يرتبط بموضوع فرعي عنوانه الذاكرة، وما علق بها من أحداث بارزة، سارة أو مؤلمة، حفلت بها الحياة السابقة للشخصية؛ لتكفل بعدها متوالية من الجمل بالتعليق على هذه الاستدكارات،

⁶²⁶ الخير شوار: زمن المكاء، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص19-20.

⁶²⁷ انظر: فان دايك: النص والسياق، ترجمة عبد القادر قبيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2013، ص248.

⁶²⁸ م.ن: ص 248.

الفصل الثاني: الميثاق في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: السعيد بوطاجين والخير شوار نموذجاً

وتبيان قابلية انتقالها إلى قصة عبر عملية سرد، تحولها إلى ملفوظ ذي طبيعة خطية، يستغرق التلفظ به مدة زمنية - تساوي زمن القراءة إذا كان الخطاب لغة مكتوبة - وهذه المتوالية هي:

(إنها مجرد ذكريات - بعضها حسن - والآخر غير حسن - قد لا يتجاوز سردها بضع دقائق.)

وهذه المتوالية السابقة خير شاهد، على الانتقال من الموضوع إلى ما يدور حول الموضوع، من شروط، وعوامل تكوينية، ينبثق منها وجوده، ومن ثمة، الانتقال من القص إلى الميثاق، إذ ففز الراوي من الحديث عن سرعة جريان الزمن، وتغيره وتراكم الأعوام في حياته على غفلة منه، إلى الكشف عن نفسه، وإظهار مستواه السردى، الذي يخول له نقل الأحداث، وإدراكها بإبداء وجهات النظر حولها، أو تبني ما يروق له من أفكاره، أو أفكار غيره من الشخصيات، إن وجدت، فهو الصوت الذي يتكلم، وهو المتحكم في عدسة الرؤية، يضيق بؤرتها، ويوسعها، أو يركزها وفق ما يرغب في رؤيته، وإدراكه.

وبناء على المتوالية السابقة، فالراوي الذي يحدد موقعه الزمكاني ببعض العلامات (هنا)، التي ترتبط بموقع الكلام، وبصورة أدق، بالموقع الزمكاني للمتكلم⁶²⁹، والتعبيرات الاستفهامية الشكلية: كم مر على وجودك ... من الأعوام؟، هل تذكر كل ما حدث لك هنا؟.

والراوي يبادر إلى حصر مادته الحكائية، واختيارها (مجرد ذكريات)، وتحقيقاً لبعض وظائفه في إدارة السرد، وتقديم الأحداث والشخصيات، فله أن يختار آلية نقلها بالاسترجاع، وأن يبدي موقفه منها، ومعرفته بقيمتها المادية، والنفسية حسب المعايير الاجتماعية، والتداولية، وتماشياً مع الوظيفة الإيديولوجية التي يملك استخدامها: (بعضها حسن، والآخر غير حسن)، مثلما يملك زمام التحكم في العلاقة بين زمن المغامرة، وزمن الخطاب، وذلك بتلخيص أحداث، تغطي مساحة زمنية كبيرة، وإيجازها في عبارات، ومتوالية خطائية، لا يستغرق التلفظ بها - أو قراءتها مكتوبة - وقتاً طويلاً: (قد لا يتجاوز سردها بعض الدقائق)، وهذه الأشياء جميعاً هي علامات ميثاقية، تحيط بالقص، وتعين علامة بارزة على ضمير المتكلم الدال على راو، يماهي مع الشخصية الرئيسة، ولا تفصله عنها إلا المسافة الفاصلة بين الأنا القاص، والأنا المقصوص.

⁶²⁹جيرالد برنس: علم السرد، ص 19.

2.3. المروي له ومتلازمة العادة عند الراوي في "زمن المكاء"

وفي قصتين أخريين: "زمن المكاء" التي تحمل المجموعة القصصية عنوانها، و"سماء داكنة" التابعة لها في الترتيب، يسلك الراوي سلوكاً مختلفاً، عمد فيه إلى استدعاء المروي لهم، ومخاطبتهم مباشرة، وهو بذلك يكشف عن وساطته في السرد، كعامل مكلف برواية الوقائع، ونقلها إلى متلقٍ - المروي له - يشاركه مستواه السردية: (الراوي - المروي له)، حيث المروي له لا يخرج من عالم التخيل إلا في حالات خاصة، يكون فيها هذا الأخير ملابساً للواقع في كتابات الأنا، من سيرة ذاتية، ومذكرات، ويوميات خاصة، وغيرها.

والراوي بهذا العمل، يكون قد قدم قرائن نصية مباشرة، ينتقل بها من القص إلى الميثاق، وهي في صورة "ملفوظات يتوجه بها الراوي مباشرة إلى المروي له عبر كلمات من قبيل القارئ أو المستمع أو عزيزي أو صديقي والفقرات التي يسجل فيها السرد سمة للمروي له محددة من مهنة مثلاً إلى جنسية فضلاً عن تلك المقاطع التي يرد فيها الخطاب بصيغة المخاطب.⁶³⁰

إن ثنائية (أنا - أنت / أنتم) لا يمكن تصورهما إلا من جهة العلاقة الصريحة المباشرة، خلافاً للعلاقة (أنا - هو)، فالأولى تحمل دعائم تحقق وجود الذات العلائقية، ذلك المتبادل عبر اللغة أولاً، قبل التسليم بالوجود الفعلي في الواقع، ورديفه المتخيل، وهو ما حدا ببعض الفلاسفة إلى القول إنه "لا يمكن النطق بالكلمة الأساسية أنا - أنت إلا مع الكائن الكلي، والتركيز والاندماج بالكائن الكلي لا يمكن أن يتحقق عن طريقي، كما لا يمكن أن يتحقق من دوني، أنا أتحقق من خلال علاقتي بالأنثى؛ وبمقدار ما أتحقق أنا، أقول أنت، لأن كل حياة حقيقية لقاء."⁶³¹

إن التطابق بين الثنائيتين: (الراوي - المروي له) و (أنا - أنت) في الميثاق يحمل أهمية لغوية خاصة، تنبع من التركيب، وعلاقات الإسناد الكامنة في الفعل، فالشخصان الأول (أنا) والثاني (أنت) يظهران أشكالاً من الارتباط، والتبعية، والتداخل، فالتلفظ بعلامة الشخص الأول (أنا) يحيل - حسب "بنفست" (Emile Benveniste) - إلى شخص معني، وخطاب حول هذا الشخص في الوقت نفسه،

⁶³⁰ علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، ص 59.

⁶³¹ مارتن بوبر: أنا وأنت، ترجمة أكرم أنطاكي، ط 1، دار معابر للنشر، دمشق، 2010، ص 13.

حيث يعين الـ "أنا" الشخص المتكلم، ويرفقه، لزوماً، بملفوظ محسوب على الأنا، حيث يكون التعيين، والملفوظ متزامنين.

أما بخصوص الشخص الثاني (أنت)، فإن تبعيته للـ "أنا" متأتية من كون تعيينه لا يحصل إلا بتدخل الـ "أنا" بشكل حصري، فـ "أنت" يمتلك قابلية للتفكير فيه من خارج حالة مؤسسة، وموضوعة انطلاقاً من الضمير "أنا" الذي ينسب، أثناء التعيين، بعض الأشياء إلى الضمير أنت، حيث يتلفظ بها مخاطباً الضمير أنت، ويجعلها مسندة إليه في الآن ذاته.⁶³²

وقد استخلص "بنفس" ميزتين نوعيتين للضميرين أنا، وأنت، تتحددان بـ:

1. توحدتها النوعي: أنا الذي يتلفظ، وأنت الذي يتوجه إليه المتلفظ، ويكونان في كل مرة أمراً واحداً.

2. قابلية تحول أحدهما إلى الآخر: فالذي يعرفه أنا ويصفه بـ أنت، يتم تصويره والتفكير فيه، ويكون طبعاً للانقلاب إلى أنا مقابل تغير أنا إلى أنت من جديد، إذ لا توجد علاقة مماثلة ممكنة بين أحد هذين الضميرين، والضمير "هو" الذي لا يملك القدرة على التعيين الواضح.⁶³³

وبالرجوع إلى القصتين سالفتي الذكر، بالإمكان الوقوف على عدد من التراكمات الدلالية المتولدة من شبكة العلاقات القائمة بين أنا - الراوي، وأنتم - المروري لهم.

ففي قصة "زمن المكاء" تكاد عتبة العنوان أن تغطي مجمل الدلالة الكلية للتجارب المخبر عنها في المتخيل، فالراوي يطالعنا منذ بداية القصة باعتراف، يذكر فيه إدمانه المفرط على الصغير، وقد تعلم هذه العادة منذ صباه بالبادية، عندما كان يضطر طيلة النهار إلى إلهاء نفسه بالصغير محاكياً الأغاني التي يحبها، وهو يقف مراقباً شياها والده أثناء الرعي، حتى لا تتسلل إلى أرض الجار.

وعند انتقال الراوي إلى المدينة، استفحل أمر الصغير، وصار شيئاً ملازماً له، وكأنه ضرورة حيوية، لا تختلف عن التنفس، والتغذية، بل إن المعضلة أكبر من ذلك: "... فحتى بعد أن انتقلت إلى المدينة لم أستطع الإقلاع عن هذه العادة السيئة، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل تطور إلى شيء كالإدمان، فقد أبقى طول اليوم مصفراً لا أكل ولا أمل، بل إنني أمارس هذا السلوك حتى أثناء النوم.

⁶³²Emile Benveniste: Problèmes de linguistique générale, Tome I, p 227.

⁶³³ Ibid: p 229.

قد تقولون إن هذه ليست عادة، بل مرض يجب مداواته، وأنا أقول إنني ذهبت إلى أكثر من طبيب فسخر مني البعض، وقال لي أحدهم: هذه عيادة وليس سركا أيها المهرج، فرجاء، ارحل حالا قبل أن استدعي الشرطة. "634

وقد تكررت تدخلات الراوي، ومخاطبته المروي لهم في مرات عدة على مدار السرد، منها، الحالة التي يتحدث فيها عن استنجاهه بطبيب آخر:

"... وذهبت إلى طبيب آخر أكثر شهرة طلبت منه موعداً، وذهبت إليه في الوقت المحدد.. من المؤكد أنكم تتساءلون عن نتيجة الزيارة.. سأقول لكم: لقد تفاجأ في الأول، وظن الأمر هزلاً، ولكن بعد أن أكدت قصتي حملها حمل الجد، ورغم غرابة الموضوع، إلا أنه تقبله على مضض، وطلب مني إجراء تحاليل عامة."635

ومنها الحالة التي تنقل فيها إلى مقهى البطالين. "مقهى الشومارة" كما تسمى؛ لتمضية الوقت، وفي طريقه صادف فتاة، لعله عاكسها، فناله منها، في ردة فعلها، من السب، والشتم ما أخرجته أمام الناس، فاستصغر نفسه، وأضرب عن رواية التفاصيل:

"... صادفت فتاة تحت مظلة تمشي متبخرة، وما إن وقع بصري عليها حتى... أوه لن أكمل هذه الحكاية المملة التي ما إن أتذكر نهايتها حتى أشعر أنني أخذت حماماً من العرق، فمن المؤكد أنني لو قصصتها عليكم، فستقولون لي إنه يلزمها قليل من الملح حتى يصبح طعمها أقرب إلى اللذة، فدعوني من هذه الحكاية التافهة، وسأحكي لكم أخرى..."636

ويعمضي الراوي إلى حكاية أخرى، أو بالأحرى الحكاية التي يختزلها العنوان، وهي تتلخص في خروج الراوي إلى العمل، وتنقله إلى محطة الحافلات، حيث بقي ينتظر الحافلة المتأخرة على الدوام، فاضطر إلى ملء فراغه بالصغير، لكنه أجبر على قطع عادته، والتزام الصمت؛ لحضور شخص حسن الهندام، يلبس بدلة، ويضع ربطة عنق، بدا للراوي أنه جدير بالاحترام، فظل صامتاً، يقاوم رغبته الجارحة في الصغير، حتى فاجأه صاحب الزي المحترم، حينما أطلق صوته مغنياً، يردد بعض المقاطع من أغاني "الراي"

634 الخير شوار: زمن المكاء، ص 26.

635 م.ن: ص 27.

636 م.ن: ص 29.

للشباب الهندي: (نديها قاورية كونظرا عليك ...)، عندئذ أطلق الراوي العنان لصفيهر، واسترسل في التجاوب مع ألحان المغني المذكور ...⁶³⁷

وإلى هذا الحد، تنتهي الأحداث الجزئية المروية بطريقة الاسترجاع (Analepsies)، لتترك النهاية مفتوحة أمام الحدث الرئيس: استمرار ظاهرة الصفيهر، وامتدادها إلى المستقبل، لتتعد الصلة جلية بين نص القصة، وعنوانها (زمن المكاء)، حيث تندرج علاقة الانسجام بينهما في صلب إيديولوجية منظمة لأشكال التماثل بين النصوص، ويميل العنوان إلى امتصاص الدلالات الفرعية، واختزال الدلالة الكلية للقصة، وتركيز صورتها، وحصرها في بعد رمزي، تبدو كل التفاصيل، والجزئيات تكرر له، حيث يلمح إليه العنوان في كل مرة؛ لأنه "عندما يتعلق الأمر بالنص وعنوانه فإن الإيديولوجية تنصح بالتكرار وبصرامة، بدلا من استبعاده ... فالعنوان ليس نصا آخر: وبهذا الوضع، لا يتمتع باستقلالية، وحتى وإن كان مستخلصا، فالعنوان ليس النص بعينه: وبهذه الصفة فإنه يتميز عنه."⁶³⁸

ولأن عنوان النص منفصل عن النص تركيبيا، وغير مستقل عنه من جهة الدلالة على الأقل، فإنه يبرز إلى الوجود علاقة ثلاثية الأبعاد، يتجه بعدها الأول، بطبيعة الحال، إلى النص الذي يتبعه أي إلى القصة بوصفه اسما لها (Onomatexte)، ويعرج في بعدها الثاني على تعيين علاقة تناص (Intertextualité)، يستدعي من خلالها نصا غائبا، يهتدي إليه في ضوء الترادف بين الصفيهر، والمكاء، واتخاذها تعبيراً جسدياً، شبه لغوي بطبيعته الصوتية، ينبو عن الخطاب، ويجري تنصيبه حافزاً؛ لتغطية أنشطة إنسانية، ولا يُرى في هذا المقام من نص قادر على تلبية الدعوة، والاستجابة للتضافر النصي مع العنوان (زمن المكاء) إلا الآية الكريمة: "وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون"⁶³⁹

وفي البعد الثالث ينزاح العنوان السابق، بوصفه تكراراً موجزاً للقصة، إلى التعلق بعينات الميثاق فيها؛ لما تبديه من نشاط تعليقي، يخرج عن لب الموضوع؛ ليحيط بمكونات القصة، وإمكاناتها. وإذا كانت العلاقة في بعدها الأول لا تحيد عن مجال التماثل بمستوياته، ولا تمس بحد الانسجام بين القصة، وعنوانها: "زمن المكاء"، فإنها في بعدها الثاني - العلاقة - توسع نطاق التكرار والتماثل، وتسحبه على ميادين كثيرة من نشاط الإنسان، ففي قلب العلاقة بين الآية الكريمة من سورة الأنفال،

⁶³⁷ م.ن: ص 29-30.

⁶³⁸ جان ريكاردو: القضايا الجديدة للرواية، ترجمة كامل عويد العامري، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004، ص 258.

⁶³⁹ سورة الأنفال: الآية 35.

الفصل الثاني: الميثاق في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: السعيد بوطاجين والخير شوار نموذجاً

والعنوان (زمن المكاء)، يُخلع على هذا الأخير لبوس الشاهد المضمّر (Citation implicite) الذي يستبطن النص الغائب، ويبقى مجرد علامة عائمة، تومئ إليه، ولا تصرح باستقدامه.

وللوقوف على مقدار الإضافة النوعية المترتبة عن استثمار التضافر النصي، يكفي العودة إلى سياق الآية الكريمة، فهي تشير إلى نشاط ديني، كانت عليه العرب، في أدائها عبادة الحج قبل الإسلام، ووفق تركيب الآية، فأسلوب الحصر الكامن في الاستثناء (ما كان ... إلا ...) يجعل دعاءهم، وصلاتهم مجرد صفيّر، وتصفيق (مكاء وتصديّة)، ومن ثمة، فلاّية الكريمة تجهر بسخريتها اللاذعة من طقوس جاهلية خرقاء، لا يرجى منها النفع، والجدوى، وهي تتوسل بالصفيّر، والتصفيق إلى الآلهة، وفيها إحداث للصوت، والضجيج، وهو أقرب إلى البهيمية، والتواصل غير اللغوي للكائنات غير البشرية، وأدنى بكثير من مراتب التواصل اللغوي، والدعاء باستعمال الملفوظات الكلامية أحد أشكاله الراقية، لا سيما إذا تعلق الأمر بمخاطبة الإنسان لله أثناء العبادة.

وبقدر ما في الآية من سخرية ظاهرة، يلمسها القارئ، وتعكسها له الاستعارة الساخرة

المباشرة (Métaphore ironique directe) ذات التعويض الدلالي (+ موجب / - موجب)⁶⁴⁰:

(صلاتهم) مجرد (مكاء وتصديّة) (+ موجب) / (- موجب)

التي تبرز التنديد بهذه الطقوس الضالة، والممارسات السخيفة، التي تشوه الدين، والعبادة، وتسيء إليهما، ولا عجب أن يقوم الإسلام بحظرها، وتحريمها.

وإذا كانت الآية الكريمة . في إدانتها المكاء وسخريتها منه . مختصة بأحد الأنشطة المهيمنة في الحياة الاجتماعية؛ فإن تناصها مع العنوان (زمن المكاء) ينشر دلالتها في القصة في أنشطة الحياة جميعاً، ويثبته في كل فعل ضار، أو سلوك، يفتقد إلى المنفعة والفائدة، ومن هنا يصدر أثر التضافر النصي، الذي أنجزه عنوان القصة في نقل الدلالة من الخصوص إلى العموم، من إدانة مكاء الجاهليين، والسخرية منه، إلى إدانة كل نشاط اجتماعي، يتصدره الصفيّر، ويعمل على إلهاء صاحبه، واستفراغ محتواه من القيمة، والعائد النفعي، كما تمتد السخرية، عبر الزمن من الماضي إلى الحاضر، وفي وقائع القصة مصداقية ذلك: الصفيّر أثناء رعي الغنم بالبادية . الصفيّر أثناء تأدية أي عمل، أو القيام بأي نشاط عند الانتقال إلى المدينة . المبالغة في الصفيّر عند اليقظة، أو النوم . وحالات خاصة أخرى، يرافقها الصفيّر: معاكسة الفتيات في الطريق إلى المقهى، انتظار الحافلة ومقابلة الرجل صاحب الزيا المحترم، وهكذا، يكشف التناص

640 انظر: هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص 85.

الفصل الثاني: الميثاق في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: السعيد بوطاجين والخير شوار نموذجاً

عن سخرية موسعة، تشمل الحياة المعاصرة بكل مظاهرها، في الريف أو في المدينة، تشدد على خوائها، وعجزها عن تحقيق غايات، تكون لها قيمة، وجدوى، تحفظ مصير الإنسان الذي لم تسعفه اللغة، وأخطأ في اختيار أدوات التعبير عن وجوده، وراح يتحول في صيرورته الوجودية إلى لغو بلا معنى.

وفي هذه الحالة، يبدو توظيف الشاهد (المكاء) مثمراً من خلال قيمة التحويل، الذي أنجزه من نص سابق له. الآية الكريمة؛ لأنه " يمتلك وضعية القرينة على صلاحية التكرار، ومراقبة التلفظ، ويكون مخططاً للضبط، وأحياناً يستخدم في الضبط الذاتي لتكرار ما أنجزه من نصوص سابقة: إذا كان التكرار جيداً، فالشاهد يمنح المزية، ويؤهل النص، وإذا كان رديئاً، فمن شأن الشاهد أن يقصي النص ويسقطه."641

أما البعد الثالث، وما يحمله من صلات بين عنوان القصة، ومقاطع الميثاق فيها، فيلاحظ أنه مبني على التقابل، والتنافر، والاختلاف، ففي الوقت الذي يلتحم فيه العنوان بالقصة مكرساً انسجامه، ومطابقتها جزئيات الحدث، وتفصيله، ومن ثمة، تكريس تبعيته للقصة، وتكراره المكثف لها؛ يسارع الميثاق إلى إعلان نشوزه، وخروجه عن التبعية، والالتزام بالتكرار، ففي أول مثال من نماذج الميثاق المستخرجة سابقاً من (زمن المكاء) يلاحظ القارئ مباينتها خط القصة، وموضوعها، وعزوفها عن متابعة الحدث؛ للانصراف إلى مخاطبة المروي لهم، فقد أحس الراوي بتعدد عادة الصفيح عنده، واشتداد سيطرتها على نفسه، وبلوغها مستوى خطيراً من الإدمان على الممارسة، يصل النهار بالليل؛ مما يدفع إلى الاعتقاد بخروجها عن العادة السوية إلى الحالة المرضية، وهو ما دفع الراوي إلى استباق هذا الرأي السائد المشهور (Doxa) تبعاً لمنطق الواقع، والأحداث، وكسر أفق الانتظار في الواقع المروي، حيث يكون "السعي إلى استبعاد. منذ البداية. خطأ في التأويل (من حيث المعنى الحقيقي، مجازاً، من حيث جميع معاني الكلمة...)."642

والراوي في هذه الحالة، يجمع بين سرد الحدث، ومراقبة وجهة النظر الجوالمة المتبلورة عبر تطوره، فإذا استشعر من نفسه مبالغة في وصف الحالات، والظواهر، أو انحرافاً عن المؤلف، والعرف السائد في تقييمها، أو التجاوب معها؛ أبي إلا أن يعلق الحدث، ويقطع وتيرة السرد؛ ليلجأ إلى العمل الميثاق، حاملاً معه تبريراً لموقفه، وآرائه، أو استباقاً يتوقع فيه، عند المروي لهم، ما استقر في وعيهم، وأذهانهم

641 Antoine Compagnon: La seconde main ou le travail de la citation, p11.

642 دومينيك مونفانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص78.

الفصل الثاني: الميثاقص في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: السعيد بوطاجين والخير شوار نموذجاً

من تطلعات ملحّة إلى معرفة الجديد من الحدث، وتساؤلات قلقة على مصير الشخصية: (... وذهبت إلى طبيب آخر أكثر شهرة ... من المؤكّد أنكم تتساءلون عن نتيجة الزيارة .. سأقول لكم (...). ويمكن للراوي أن يجمع في الميثاقص بين عدة أغراض تبليغية، إذا دعت الحاجة إلى ذلك، وارتبط الأمر بمصير الحكاية، ومسؤوليته الكاملة، كعامل حاسم في إدارة السرد، ونقل الوقائع، بإمكانه وإرادته أن يستكمل تقديم الحكاية إلى آخرها، لا ينتقص شيئاً من تفاعلات عناصرها، وسياقاتها، مثلما يكون رهن إشارته أن يلخص التفاصيل، ويقفز على بعض الأحداث العرضية المسيرة لحدث رئيس، أو أن يختار مصادر الحكاية جملة، ويفضل عدم الخوض في تفاصيلها، وهذا ما يقف عليه القارئ في آخر تدخل للراوي، وهو يعتذر عن متابعة الحكاية المتعلقة بمعاكسة فتاة أثناء التوجه إلى "مقهى الشومارة"، وقد علل الراوي ذلك بكون الحكاية مملة، وهي تافهة في وصف آخر لها، يبرر به إسقاطها؛ وتعييضها بحكاية أخرى، قد ترقى إلى ذوق المروي لهم: (أوه لن أكمل هذه الحكاية المملة ... فدعوني من هذه الحكاية التافهة، وسأحكي لكم أخرى).

إن مسألة الامتناع عن نقل الحكاية يطرح إشكالية العلاقة بين الواقع، والتخييل، ومدى التماثل بينهما من جانب الإيهام بالحقيقي، والواقعي (Vraisemblable)، وهو ما ينتهجه الراوي مكلفاً من قبل الكاتب للاقتراب من الواقع، وإغراء القارئ الخيالي، أو الحقيقي، بمتابعة العوالم الافتراضية المروية في السرد.

والراوي في قصة "زمن المكاء"، تراه قد غادر عالم التخييل في تحول من القص إلى الميثاقص، وأطل على المروي لهم، بل على القراء أيضاً من عالم الواقع، وهذا بحد ذاته اختراق لمعايير القصة بعامة، تلك التي تبقى داخل حدود التخييل؛ لكونه شخصية ورقية مكلفة بالتلفظ، والحكي: (من يتكلم)، وهو يسوق أعذاره، وتعليلاته منسجماً مع مقتضيات العالم الخارجي، وضوابط البيئة السائدة، وهي أعراف، ونظم اجتماعية، وثقافية، ودينية، تحظر معاكسة البنات في الشارع، وتبقي الحديث عن ذلك الموضوع في قائمة المنوعات، وقد يصل الأمر إلى عد التطرق إليه ضرباً من قلة الأدب، وسوء الأخلاق، لذلك أحجم الراوي عن نقل مغامرة المعاكسة، وقرر ازديادها بأحكام القيمة (مملة، تافهة) ملمحاً إلى نهايتها المخجلة، وأضاف إلى أحكام القيمة السابقة توصيفاً آخر للحكاية، قدمها به في صورة دلالية، يعرفها الناس جميعاً، على اختلاف مستوياتهم، والظاهر أنها مستهلكة من كثرة الاستعمال، والتداول، إنها الاستعارة المبتذلة (Métaphore usée)، التي تشبّه حديث المرء، أو حكايته بطعام سمج، ينقصه الملح؛ ليستصاغ طعمه: (... فمن المؤكّد أنني لو قصصتها عليكم، فستقولون لي إنه يلزمها قليل من الملح حتى

الفصل الثاني: الميثاقص في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: السعيد بوطاجين والخير شوار نموذجاً

يصبح طعمها أقرب إلى اللذة...): الحكاية طعام ينقصه الملح، وهي استعارة حسية تعويضها (+ مجرد / - مجرد)

ومن هذه الاستعارة المبتذلة، يفهم أن الحكاية بعيدة عن الذوق السائد؛ لذلك فالراوي يحاول أن يقنع المروي لهم بأن أحكامه الجاهزة عليها (مملة، تافهة) منسجمة مع الرأي العام، والأفكار، والمواضيع المشتركة، التي يقرأها التداول الاجتماعي.

وعبر التدخلات في نماذج الميثاقص، يظهر الراوي متحكما في استمرار السرد، وتوترته، يوجهه وفق رغباته، وقناعاته الاجتماعية، فهو يعلق السرد كما يشاء، ويستأنفه بما يريد أن يرويّه محتفظاً لنفسه بحق واسع في تلخيص أجزاء من الحكاية، أو حذفها، ولهذه الأسباب جعل الراوي من مقاطع الميثاقص أجزاء ناتئة في السرد، تشكل تمفصلات للخطاب، وانعطافات للحكاية، وهي - المقاطع الميثاقصية بهذا المظهر تتخذ سلوكاً مخالفاً للعنوان - زمن المكاء - في شذوذها، وانحرافها عن الانسجام، والترادف، وتحولها إلى حافز سردي، يمارس الرقابة على السرد، ويحلل الحكاية من خلال بسطها، وتشتيتها، وتشريح مكوناتها، وإذا كان العنوان "يخفي النص بوساطة التقليل الذي يجب ما لم يكن موجزاً، ولكن هذا التنافر وهذا الإخفاء، يخفيهما بالتألف المبهر للتوافق الترادفي"⁶⁴³؛ فإن الميثاقص بمظاهره المتنوعة، يعمل على استتالة النص، وتباين أجزائه، واختلاف غاياته بين التقدم في المغامرة، ونقدها، والتعليق عليها، أو على الخطاب الذي ينقلها، الشيء الذي يجعل الميثاقص، بوصفه نمطاً من الميثاقص، يختلف في وظيفته عن العناوين (Titres)، وهي "تلعب دوراً هاماً في توجيه القارئ والتأثير عليه بتقنيات كتابتها وتميزها"⁶⁴⁴، كما يختلف الميثاقص عن الخلاصة، أو الملخص (Résumé)، والتعريف (Définition)⁶⁴⁵، وعلى ما بينها من فروق نوعية، فهذه المفاهيم جميعاً تندرج في ما يسميه "جان ريكاردو" "النص فوق النص"، أو "ما فوق النص" اختصاراً (Épitexte)، "أما النص الواصف (Metatexte)، فهو مكتوب حول النص لأغراض تشريحية وتحليلية، في حين أن ما فوق النص (Épitexte) مكتوب عن النص لأغراض تمثيلية وتوليفية"⁶⁴⁶،

⁶⁴³ جان ريكاردو: القضايا الجديدة للرواية، ص 262.

⁶⁴⁴ يحيى الشيخ صالح: حادثة التراث/ تراثية الحداثة، ط1، منشورات مختبر السرد لجامعة منتوري/ دار الفائز للطباعة والنشر، قسنطينة، 2009، ص 146.

⁶⁴⁵ انظر على الترتيب: جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 7.

الجيلالي حلام: تقنيات التعريف بالمعاجم العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 37-56.

Gérard Genette: Seuil, Editions Seuil, Paris, 1987, pp 61- 63.

⁶⁴⁶ جان ريكاردو: م.س، ص 260.

وفي ضوء اختلاف الوظائف السردية أثناء استغلال الراوي للتقنيات، يتميز الميتاقص أيضاً في عمله - المعتمد على التنافر- من الانعكاس السردى (Mise en abyme) بميل هذا الأخير إلى إنشاء سرد مواز داخل السرد، ينقل قصة ثانية، تعكس القصة الأصلية، وتعمل على تمثيلها، ومرادفتها.

3.3. المروي له وعصاب الراوي المكبوت في قصة "سما داكنة"

وعلى الرغم من تميز كل قصة بخصائصها البنائية والدلالية، فإن ذلك لا يمنع وجود التشاكل بينها في توظيف بعض التقنيات السردية، والأساليب الفنية، ومن ذلك قصة "سما داكنة"، التي تتقاطع مع قصة "زمن المكاء" في استدعاء المروي لهم، ووجود التقابل، والتنافر بين العنوان، وعيّنات الميتاقص الحاضرة في القصة.

ففي قصة "سما داكنة" يفاجئ الراوي قارئه منذ البداية بالاستفهام عن غياب الألوان في حياته، متسائلاً إن كان تجليها حكراً على خيال الشعراء، والكتب العتيقة.

والراوي في تساؤل لاحق، يثير قضية شهرة "قوس قزح"، وإعجاب الناس بألوانه السبعة الزاهية، لكنه بالنسبة إليه شيء، لا تراه ناظره، ومن ثمة، فهو غير موجود، مما يثير مسألة الخلل الكامن في أحد الطرفين: حاسة الراوي، أو الطبيعة من حوله: "... لكن الذي أدهشني حقاً هو أنه في جميع الشروط التي سمعت بها لم أر لا قوس قزح و لا أي قوس آخر.

فهل الخلل في عيني أم في الطبيعة؟.

أعرف أن الكثير منكم يسخر مني .. ربما قلت هذا الرجل سوداوي، متشائم وربما قلت إنه "معري" زمانه، أو ربما قلت إنه مريض فلا تحمله أكثر مما يحتمل، وربما قلت وقلت.. لكن هذا يخصني ولا أوليه أي قدر من الاهتمام، فرأيكم بالنسبة لي لا أعتبره، ولا أقدره، لأنكم في نظري لا تساوون شيئاً.

لقد كان من الممكن أن أجايركم في آرائكم، فعندما تسألوني عن لون السماء أجيبكم بأنه أزرق، وعندما تسألوني عن لون الأشجار أجيبكم بأنه أخضر، ولكني لن أجايركم، ولن أعيركم أي اهتمام، فاتهموني بالجنون.. بالتخلف، لا يهم، لكم ألوانكم ولي ألواني.⁶⁴⁷

ومن هذا المقطع الطويل، يتبين أن العيب لا يكمن في عيني الراوي، وأن الأمر لا يعود إلى عمى الألوان (Daltonisme) الذي يكون - ربما في حالة نادرة - قضى على إحساس بالألوان، بل إن القضية عائدة إلى موقف وجودي للراوي من الواقع، يصدر عن أسباب نفسية، تجذرت في أعماقه، وصارت آثارها ممتدة إلى كل أنشطته الحيوية، والاجتماعية، بما في ذلك رؤيته للألوان.

وتمضي القصة قدماً، ويكتشف القارئ تدريجياً إصرار الراوي على وجهة نظره، وتحديه الناس من حوله في رؤيته للتواهر، والأشياء، إذ كلها تتوزع، في تقديره، بين اللونين: الأبيض والأسود، لكن الاسترجاع الذي يسوقه الراوي بعد ذلك يزيح الستار، ويكشف المخبوء، وإذا بلب المشكلة ماثلاً في عقدة نفسية، استحكمت عراها في فترة الصبا، بعد صدمات عديدة (Traumatismes)، تعرض لها الراوي أيام الدراسة الابتدائية، وإذ بالعامل المسبب - للأسف الشديد - يتمثل في معلم بالمدرسة، ظل يطارد تلميذه - الراوي - بالعصا؛ لحمله على حفظ الألوان، فكان يلاحقه بالسؤال عن أدوات مدرسية ملونة، وكلما تلقى إجابة خاطئة، تفيد بأن الشيء المقصود أسود؛ كان العقاب وخيماً، لا يراعي مستوى الطفل العقلي، وصعوبات تعلمه، ولا يلتفت إلى أوضاعه النفسية، والجسدية الغضة.

ومن الواضح أن هذه المساءلات المصحوبة بالضرب المبرح - باستعمال عصا تشبه عصا الراعي - والإهانة حين ينعالم المعلم الراوي بالحمار، والأحمق؛ كانت تتم جميعاً في حضور التلاميذ، وهم يسمعون، ويشاهدون كيفية انتهاك براءة الطفولة، وتخريب عالمها، وتصوراتها.

وقد عششت هذه الأحداث المؤلمة في لاوعي الراوي، وانتقلت معه إلى مرحلة شبابه، ونضجه، وزادت في تعقيد أزمته، ومعاناته من صدمات الماضي، وصارت آثارها تنغص عليه حياته، وأنشطته الاجتماعية، بل إن ذكرياتها تحولت إلى كابوس مرعب، يشوش عليه يقظته في حالات شروده، ويفزعه في أحلامه عند النوم، وانتهى به الوضع إلى عزلة اجتماعية، ونظرة متطرفة إلى العالم، لا ترى فيه إلا الأبيض، والداكن - الأسود - فهما يشكلان ثنائية قائمة على التضاد، والتقابل، تستمر عليها يوميات الراوي في تحديها المجتمع، وإدانتها عنفه، بما يحمله ذلك من رمزية، وإيحاء، وإن كان الراوي يركز أكثر

647 الخير شوار: زمن المكاء، ص 32-33.

على اللون الأسود، ويعمل على تكريس، وهيمنته على الأجواء، حتى وهو يفتتح تجربة عاطفية في آخر القصة، كان من المأمول أن تساعد في الخروج من وحدته، ونظرته القائمة، إلا أن الراوي يكسر أفق التوقع "الذي يأخذ في الحسبان مختلف الانقطاعات والانزياحات في علاقة الكاتب بجمهور قرائه، ويفسر آليات تلقي الأعمال الأدبية، والتطور الأدبي"،⁶⁴⁸ ويجيء الانتظار الخائب في الحديقة عندما اقترب الراوي من الفتاة الهيفاء التي أعجبت، وبادلته الابتسامة، وبادرت إلى إهدائه وردة، سألتها عن لوها، فأجابت بأنه أحمر رمز ..، لكن الراوي يفاجئها، ويستدرك عليها قائلاً: إن الوردة سوداء، وينتهي المشهد بضرب الفتاة وجه الراوي بالوردة واصفة إياه بالأحمق، وهي تظن أنه يسخر منها.⁶⁴⁹

وهذه النهاية المأسوية لها أكثر من دلالة، فهي تعبر عن فشل الراوي في الاندماج الاجتماعي، وقد حالت صدماته، وجراحه القديمة دون الوقوع في الحب، ذلك الشعور النبيل، الذي افتقده أيام الدراسة، وتسبب غيابها في انقطاعه عن الواقع، وإقصائه اجتماعياً، فلم يفلح عندما كبر في رآب الصدع، واستعادة التوازن لبناء حب جديد، لم يذق طعمه من قبل، ولم يجرب مظاهره الوجدانية، والسلوكية، فهو يجهلها، ويخشى الوقوع فيه؛ لذلك لم يجزؤ على تسميته، عندما حدثته الفتاة عن رمزية اللون الأحمر للوردة، وترك مكانه للنقاط الثلاث كعلامة ترقيمية لصورة النقص (Image de soustraction)، تدل على حذف ما ينكره الإنسان، أو يتجاهله، أو حتى ما لا يراه مفيداً ...

ويظهر الراوي سلوكاً عدائياً تجاه المجتمع في المتخيل، انعكس على الطبيعة، والواقع المحيطين به، فكان ردة فعل دفاعية (Reflexe de défense) عنيفة، من جنس الفعل الذي ولدها، وهي أيضاً احتجاج على المجتمع، وإدانة لمؤسساته الفاشلة، تلك التي أخطأت في تنشئته، وتوجيهه، وخسرته عندما أدت إلى تعاسته، وانفصاله، فقد وضعت مصيره بين يدي معلم جاهل، لا يعرف قيمة الأمانة، والمسؤولية الموكلة إليه؛ لذلك يتوجه الراوي إلى المروي لهم، ليس بوصفهم مقصودين لذاتهم، وإنما لإنابتهم عن مجتمع، يعبر له عن لامبالته بمعايير، وعدم اكتراثه لنظامه، وقلة تقديره لمؤسساته، وما يصدر عنها من أحكام، وتنظيمات، وهو ما يؤكد الراوي في مقطع آخر:

" (يوم جديد يضاف إلى أيامي التي لا تعد.. الجو بين الأبيض والأسود)

أعود إلى مضجعي متعباً .. الغرفة باللونين، الأبيض والأسود.. أمام الطاولة المحاذية للسريير، الذي يحوي جسمي الغض، مجلات وجرائد سوداء وببيضاء، مع أنه مكتوب على بعضها: "مجلة ملونة"، ربما

⁶⁴⁸ Anne Maurel: La critique, 2^{ed}, Editions Hachette Livre, Paris, 1998, p 111.

⁶⁴⁹ انظر: الخير شوار: م.س، ص35-36.

أخطاء مطبعية، وربما هو الكذب، فالكذب صار من ثوابت وسائل الإعلام بمختلف أنواعها واتجاهاتها".⁶⁵⁰

ولا يستغرب من راو مرتاب متوجس في مجتمعه، أن يشهر للناس جميعاً لفظة الـ "أنتم التي يمكن أن تؤخذ كضمير الاتهام... إنها الأنتم لعامل الكتابة الذي يجعل - وهو ما كان جد عصري ومبتكر آنذاك - في موقف لفصل الكاتب عن الموضوع".⁶⁵¹

ولاشك أن قصة "سما داكنة" تفتح على دلالات كثيرة، على غرار قصة "زمن المكاء"، وهو ما يوحي به عنوانها أيضاً في ترادفه معها، وإخفائه التفاصيل، والجزئيات، غير أن الدلالة الرمزية التي انتهى إليها هذا التحليل، تفيد بأن فشل الراوي في العودة إلى حالته السوية، ليس إلا عنواناً لفشل كبير يحجبه وراءه، إنه فشل اجتماعي عام، سرى من التربية لكل المستويات الاجتماعية.

إن المجتمع السقيم لا ينتج. حسب القصة. إلا مزيداً من المرضى، والمعوقين، وتحسن هؤلاء مشروط بتعافي المجتمع من عوامل ضعفه، وانحلال فئاته، وفي غياب ذلك لا سبيل إلى الحديث عن التغيير، ونهاية القصة ترسخ هذه الفكرة، وما تكرر الضرب الرمزي بالوردة، والإهانة، اللذين تعرض لهما الراوي من طرف الفتاة، إلا تعبير عن استمرار الوضع، ومراوحته مكانه على الرغم من تغير الزمان، والمكان، ونضج الراوي الذي بدا عليه، وكأنه في حالة من اللاوعي (Inconscient)، يتلذذ بمواصلة تلقيه أشكال الاعتداء الجسدي، والإذلال المعنوي، وإدمان تعذيب الذات. المازوكية (Masochisme) إمعاناً منه في فضح سادية المجتمع (Sadisme)، والتنديد بذنبه، وخطئه الجسيم في حق أفراد، حولهم إلى كائنات مشوهة.

إن الحدث في قصة "سما داكنة" يتحرك في إطار من اللاوعي، وشخصية الراوي في سلوكها الاجتماعي رهينة صدمات قديمة، جرى كبتها لا شعورياً، وظلت تردداتها تحاصر وعي الشخصية، وتصادر أفعالها، أما تدخلات الراوي في الميثاق، وقيامه بالتطفل (Intrusion) على القصة، حيث يطغى بروز ضمير المتكلم بشكل لافت؛ فهي مشحونة بكثير من الوعي، وفيها يتموقع الراوي خارج سرده، يواصل الحديث، لا عن تقدم الحدث، وسيرورة تفاصيله، بل يستمر في الكلام، والتعليق على الحدث، والحكاية، والتوجه إلى المروي لهم معرباً عن قناعاته، ومدافعاً عن مواقفه، وآرائه، يستشعر بحساسية بالغة وضعه الحرج، وانحرافه عن الأعراف الاجتماعية، بل والطبيعية أيضاً.

⁶⁵⁰م.ن: ص 33-34.

⁶⁵¹كبريات أوريكيوني: فعل القول من الذاتية، ترجمة محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2007، ص 96.

الفصل الثاني: الميثاق في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: السعيد بوطاجين والخير شوار نموذجاً

وعلى كون العلاقة بين الميثاق، والوعي ضرورية، فإنها ليست دائمة بسبب غياب الميثاق عن كثير من أشكال السرد، إلا أنه في حال وجوده، يؤثر في مستويات وعي الراوي بالزيادة، أو النقصان في تناسب، واطراد بينهما، إذ "كلما كان الراوي أكثر أو أقل تطفلاً، كان أكثر أو أقل وعياً لذاته، لأنه يبدو أكثر أو أقل إدراكاً بأنه يروي."⁶⁵²

وبين القص والميثاق، يستخدم الصراع بين الراوي، والمجتمع في المتخيل، فهو عبر اللاشعور يعبر في القص عن رغباته بتصرفات، وسلوكات قليلة الاكترت بالضوابط الاجتماعية، تتسم بالتححرر، والانطلاق مع شيء من التحفظ، والحذر، يلتزم بهما مضطراً في الإطار العام للتعامل مع أفراد المجتمع، "فالمرء لا وجود له خارج نظرة الآخر"⁶⁵³، أما سلوك الراوي في القص، فهو موسوم عموماً بالوعي في القصص السابقة: "أوراق الخريف"، "زمن المكاء"، و"سماء داكنة"، وبخاصة في هاتين الأخيرتين، حيث ينبري الراوي مسفراً عن حضوره أمام المروي لهم، ويتجرد للدفاع عن معتقداته، وحقه الفردي في اعتناق ما يخالف الآراء العامة، والمواضع المشتركة، أو ممارسة ما يسئ إلى الأدب، والذوق السائدين في الريف، أو المدينة.

وطبقاً للوظيفة الميتالغوية، فإن نماذج الميثاق التي بسطها التحليل ليست مجرد " نص . أداة (Texte outil)، مهمته الرئيسة أن يحيط بنص آخر، ويتحدث عنه"⁶⁵⁴، بل هي أكثر من ذلك؛ لما تزخر به من وعي، وإدراك، وحساسية تواصلية، ومرجعيات اجتماعية، تؤطرها المعايير الثقافية والاجتماعية.

وفي قصة "ركض في غابة إسمنتية" يصادف القارئ راوياً مشاركاً آخر، يحمل بين جوانحه شخصية متأزمة، تفتقد إلى التوازن النفسي، وتعجز عن تحقيقه، لذلك ينطلق الراوي في رحلة مضنية للبحث عن ذاته، يبدوها من باطنه عبر تساؤلات داخلية، ومناجاة متلهفة، تبرز إشكالية وجوده، وحيرته في العثور على شيء مفقود، ليس له مقابل مادي.

ويستكمل الراوي بحثه في شوارع المدينة، التي يطلق عليها تسمية "الغابة الإسمنتية"، وهي استعارة حسية، قادرة على تفسير عنوان القصة، وتلخيص الدلالة الكلية لها، وفي أول شارع تتعاطم معاناة

⁶⁵² جيرالد برنس: علم السرد، ص 22.

⁶⁵³ Tzvetan Todorov: Poétique de la prose, suivi de Nouvelles recherches sur le récit, 2^{éd}, Editions Seuil, Paris, 1978, p153.

⁶⁵⁴ Anne Claire Gignoux: Initiation a l'intertextualité, Ellipse Editions Marketing, S .A, Paris, 2005, p 88.

الراوي، عندما افتتح بحثه عن نفسه بعراك جسدي، واجه فيه بعض الفضوليين، جاء يسأله عن مقصده في خروجه إلى المدينة.

وينتهي المطاف بالراوي إلى مقهى، رأى فيه شخصا، ظنه من المثقفين؛ لما انخدع به من مظهره، فكانت خيبته كبيرة في السؤال عن إيجاد شيء لا يستطيع تبين ماهيته، وجاءت نصيحة الشخص بالتوجه إلى الطبيب؛ لتضاف صدمة أخرى، نهت الراوي إلى وضع نفسي، واجتماعي في العالم المروي، تجرع الراوي غصته، وهو يدرك أن بحثه عن تحقيق ذاته، يجعله في نظر الناس مختلا، سقيم النفس، فإذا به يسترجع نفسه في الميثاقص حين أيقن أن الركض في " الغابة الإسمنتية "، وسؤال الناس عما ينقصه، أو زيارة طبيب، لا تنفعه عقاقيره، هي جميعاً أشياء لا جدوى منها، وقد مثل هذا الاسترجاع الواعي للذات لحظة حاسمة، استشعر فيها الراوي أنه ليس الوحيد الذي يعاني من هذه الظاهرة، ومن هذا المدخل، توجه إلى المروي له، يتساءل عن إمكانية ذلك الاحتمال في وجود من يبحث عن شيء، لم يستطع تحديده بعد:

" ... يا لهذا السؤال اللعين الذي أتى على صحتي، وقد لا أجيب عنه مدى حياتي، لكن هل يوجد من هو في وضعيتي، ويبحث عن شيء ينقصه، ويريد الإجابة عن سؤال لا يعرف فحواه؟.. ربما .. ربما."⁶⁵⁵

وفي الميثاقص دعوة إلى المشاركة خارج التخيل، بعد أن استعصى الحل داخله، وبحث عن حقيقة غائبة، يرغب الراوي في استكمال الجدل حولها على هامش القصة، عندما يمس في تحصيلها من أفواه شخصيات، يصنعها بكلماته.

4. الميثاقص والفتازيا

وفي قصة "سرنديب" يوجه الكاتب الضمني (Auteur Implicite) راويه إلى استعمال الفتازيا (Fantaisie) في القصة؛ لتتشكل من الخيال بعيداً عن الواقع، ومعايره، وترتبط بمواضيع عجائبية، أو سحرية، اشتهرت نماذجها في القرون الوسطى، كما هي الحال في قصص ألف ليلة وليلة.

⁶⁵⁵الخير شوار: زمن المكاء، ص50.

ولأن الفنتازيا - كنوع أدبي - قوامها خيال صرف، يضع للمتخيل معايير، وضوابطه من داخل سياقاته الخاصة، وعلاقاتها فوق الواقعية؛ فإنها على العموم في معظم أشكالها لا تستوعب عند تلقيها إلا بوصفها قصصاً رمزية، أو تمثيلية (Allégorie)، أي إنها تؤول بفكرة، أو موقف إيديولوجي، أو مغزى ثقافي مقصود؛ لذلك فالفنتازيا صورة تعويضية (Image de Substitution) من صور التعويض النصائية في تصنيف "بليت".

4-2 الميثاق وعجائبية أحداث الفنتازيا

إن مغزى قصة "سرنديب" بوصفه مضمرًا دلاليًا، فاقداً للدال المباشر، يحتاج للتخلص من التناقض السيميائي - لا وجود للمدلول في غياب الدال - إلى الترسخ غير المباشر (Ancre Indirect)؛ لفك التشفير في البنيات الكبرى للقصة، واستلحاق المضمر الدلالي بآلية شبيهة بما هو موجود في دلالة الإيحاء، أو التضمن (Connotation)، حيث تقر السيميائيات الإيحائية بوجود شفرة مضاعفة، يعتمد فيها فهم بعض البنى الكلامية على فهم بنى كلامية أخرى، تُشكل انطلاقا من الأولى، وذلك بتخطي المعنى الحرفي لهذه البنى الأولى، والانتقال إلى معنى مستتر للبنى التي تم تشكيلها على ضوئها، بطريقة لغوية انعكاسية، توفر لها مكوناتها الدالة، وهي تضي عليها صفة الأقوال الكلامية.⁶⁵⁶

ومن ثمة، فالمغزى الرمزي لقصة "سرنديب" يحتاج إلى الدلالات المباشرة المحمولة على البنيات الكبرى للخطاب السردية؛ حتى يتسنى الوصول إلى "إعادة بناء السلسلة التأويلية التي تفضي، انطلاقا من المحتويات الأكثر وضوحًا، إلى الطبقات الدلالية الأكثر تواريا واحتمالا."⁶⁵⁷

وتفتتح أحداث القصة في قصر هارون الرشيد، حسب حكاية سمعها الراوي من أحد المداحين، وتبدأ باستقدامه رحالة يسمى ابن عياد، وفد على الخليفة؛ ليروي له عجائب الأمم، والشعوب، وطرائف البلدان، والأمصار، ويطلب منه أيضا شرح ابن عياد يسرد أغلب ما رأى، وسمع عبر تجواله الواسع، فكانت القصة قائمة على الاسترجاع في عموم سردها، حيث انتقى الراوي رحلته إلى جزيرة "سرنديب"؛ ليجعلها على رأس الغرائب، والعجائب، وبمضي الراوي في سرد ما كابده من أخطار من أجل

⁶⁵⁶نظر: كاترين كيربرات - أوريكبوني: المضمرة، ترجمة ريتا خاطر، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص 29-30.

⁶⁵⁷م.ن: ص 30.

بلوغها، وهناك على أرضها، صادف أقواماً لا أنوف لهم ، ونعمة كلامهم قبيحة، وبقدر تعجبه من خلقتهم، أنكروا عليه هم أيضاً خلقتهم المشوهة . في تقديرهم . بهذا العضو الزائد عن الحاجة . الأنف .، وقد بالغوا في إزعاجه، والتعليق عليه؛ حتى انسل من بينهم إلى مكان بعيد، التقى فيه بشيخ كبير، حدثه عن قصة الوجوه التي لا تحمل أنوفاً، ومن خلال التضمنين، الذي تدخل قصة في أخرى على أساس التبعية⁶⁵⁸ (Enchâssement)، ينقل لنا القصة من الدرجة (II) على لسان الشيخ قصة اختفاء الأنوف، التي تعود إلى عدة أجيال سابقة، حيث خشي سلطان الجزيرة حينئذ "الذنف بن المغيرة" من زوال ملكه؛ لانعدام ولد، يخلفه على العرش، فاعتم لذلك كثيراً، لكنه تبطل إلى الله، وأخلص العبادة، والدعاء، فرزقه بصبي بهي الطلعة، إلا أنه بلا أنف، وهو ما جعل السلطان يقع في الحزن، والحيرة، ويستدعي علماءه، يطلب المشورة، فاقترح عليه البعض تغيير المولود بآخر، وأشار عليه أحدهم بإصدار قرار، يغير به معايير الجمال؛ ليصير أجمل بشري من اختفى من وجهه ذلك الأنف الناتئ، فكان أن سرى الخبر في الرعية، وسارع الناس إلى خطبة نساء، لا يحملن أنوفاً، وكانت النتيجة ظهور جيل بلا أنوف، بدأ يطغى على أصله السوي، الذي انقرض من الجزيرة، وهرب البقية الباقية من أفرادها خارجها. إن المضمير الدلالي لهذا المحتوى الدلالي الظاهر في قصة "سرنديب" يمكن استجماعه، وبناء ركائزه الدالة وفق ثلاثة محاور:

1. الرعية التي تمثل السواد الأعظم من الناس، وترمز إلى المجتمع بنظامه، ومؤسساته، وقوانينه، تتنازل عن المعايير الطبيعية السوية لصالح معيار منحرف شاذ (طفرة)، يمثله الحاكم، وولي عهده كرمز للسلطة الفردية.

2. المجتمع صاحب السيادة، الذي يملك القرار في اتخاذ ما يناسبه للحفاظ على مقوماته، يضحى بمصالحه العامة في سبيل مصلحة فردية للحاكم.

3. العلماء المستشارون وكلاء المجتمع عند الحاكم، ورمز المعرفة، والمبادئ، والأخلاق، ينحازون إلى السلطة، ويغلبون هوى الحاكم، ومنفعته الشخصية، على إرادة المجتمع، وتطلعاته إلى النمو والتطور. وعلى ذلك تتأسس الدلالة الرمزية للإيحاء بالأفكار المناسبة للمحاور السابقة:

(1) فكرة المسخ التي يعاني منها المجتمع إذا ضيع معايير، وغاياته، ويعضدها في القصة انعدام الحالة السوية: أناس بلا أنوف، انحراف العلماء عن مهمتهم الصحيحة، انحراف السلطة، حيث يوصف

⁶⁵⁸انظر: تزيطنان تودوروف: "مقولات السرد الأدبي"، ص43.

الحاكم في القصة بأنه عادل، وقد رضيت الرعية عن حكمه الطويل، لكنه في النهاية انتصر لنفسه، وأسقط حق الناس، الشيء الذي يجعل الحديث عن عدله محض سخرية، وتهكم.

(2) فكرة العزلة والغموض: المجتمع الممسوخ إذا خسر مقوماته، ينكفي على نفسه، ويفقد تواصله مع المجتمعات الأخرى، فلا يستفيد منها في استعادة توازنه، ويظل في غموض دائم، وهذه الفكرة يقويها عدد من عناصر القصة منها: عزلة الجزيرة وإحاطتها بالمياه من جوانبها جميعاً، وبعدها عن بقية أنحاء العالم، فدونها جزر، وبحار كثيرة، وكذا المثل الشعبي الذي جاء تصديراً للقصة (Epigraphe): (ما عندكش النيف)، حيث تتجه دلالاته الإيحائية، ذات الصبغة الشعبية في تداولها، إلى الوصف بالذل، وغياب الكرامة، والرضا بالظلم، فالأنف رمز السيادة والوجاهة (هو أنف قومه وهم أنف الناس)⁶⁵⁹، وهذا المثل الشعبي يملك وظيفة التعليق على الخطاب السردي، وذلك بمضافة البعد التماثلي، وتعزيز مشاكلته؛ حيث يشارك بشكل استباقي في تقرير دلالاته المباشرة "ليكون أكثر وضوحاً وجلالاً، بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنص".⁶⁶⁰

ومما يُشيع الغموض في أجواء القصة توظيف رمزية العدد سبعة (7)، الذي "تواترت، عبر العصور، دلالاته على الغموض في الديانات، واشتماله على الأسرار عند العرافين، وقد ارتبط بأسطورة الطوفان (سبعة أيام وسبع ليال)، وملحمة جلجامش (البطل يجتاز سبعة جبال، ويثبط سبعة شياطين، وكذلك الأساطير السومرية: (اجتياز الميت سبعة مداخل في الجحيم، مواجهة آلهة شيطانية تعدادها سبعة)، إلى جانب الكواكب السيارة السبعة، التي عند القدامى، إذ استعارت أيام الأسبوع أسماءها..."⁶⁶¹

وفي قصة "سرنديب" تتجلى رمزية العدد (7) في دلالاتها على الجو الأسطوري المبهم من خلال بعض المكونات منها: الجزر السبع، والبحار السبعة، التي قطعها ابن عياد الرحالة، والتماسيح السبعة التي تفادهاها، والعلماء السبعة أصحاب المشورة عند السلطان، ومهر المرأة عديمة الأنف يبلغ سبعة قناطير من الذهب الخالص.⁶⁶²

(3) فكرة الجهل وغياب الوعي: ثمة ارتباط عضوي بين المعرفة، والوعي، فلا يمكن لمجتمع يسوده الجهل أن تبلور لديه معالم الوعي بالحقائق، والقضايا الاجتماعية، والوجودية، وفي قصة "سرنديب"، يتبدى

⁶⁵⁹الرمحشري: أساس البلاغة، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص 11.

⁶⁶⁰ عبد الحق بلعابد: عتبات، ط 1، منشورات الاختلاف/الدار العربية للعلوم- ناشرون، الجزائر/بيروت، 2008، ص 111.

⁶⁶¹ فيليب سيرنج: الرموز في الفن. الأديان. الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط 2، دار دمشق، 2009، ص 459-460.

⁶⁶² الخير شوار: زمن المكاء، ص 61، 63، 64 على الترتيب.

العالم المخبر عنه خلوا من الوعي، شحيح المعرفة بالنظر إلى انحياز العلماء السبعة، الذين يتحلقون حول السلطان، للحفاظ على ملكه، والحيلولة دون تحقيق مصالح الشعب، وتطلعاته، وهم بذلك مثال المثقف الوصولي الانتهازي في التضحية بمبادئ العلم، ومثله من أجل منافع ذاتية، وغايات ميكيفالية؛ لتبرير الالتحاق بالسلطة، وممارسة الدعاية، والتبعية لها.

وتترسخ عملية تأويل المضمرة الدلالية بمكوناته الرمزية، من خلال ما أضفاه عليه الميثاق من تأكيد، وربط بالتاريخي، والواقعي، فالراوي يستخدم وظيفته التوجيهية، أو الموجهية، في حديثه عن الرحالة ابن عياد، والاختلاف في تسميته، حيث منح ثقته لاختياره الأول، وأكد مستبعداً تسمية "ابن صياد"، وذلك إيعازاً إلى المروي له بأن حرص الراوي على التثبيت من صاحب الخبر - الرحالة - جزء أساسي في التثبيت من الخبر ذاته، وهو أمر يتوقف عليه تصديق المروي له لما يقال عندما "يعبر الراوي عن درجة شكه أو يقينه حيال ما يحكيه."⁶⁶³

ولتحقيق الثقة والمصدقية، يستدعي الراوي شخصية "هارون الرشيد"؛ لتعزيز الصلة بين التاريخي الواقعي، والخيالي الفنتازي:

".. والحكاية مفادها أن هارون الرشيد استقبل رحالة طاف مشارق الأرض ومغاربها، يقال له ابن عياد، وفي رواية أخرى ابن صياد والأرجح "ابن عياد"؛ استقبله ليسمع منه حكايات الشعوب والأماكن التي زارها في رحلاته."⁶⁶⁴

ويعزز الراوي الصلة بالتاريخي، في موضع آخر من الميثاق يفتقد إلى العلامات النصية المؤشرة على وجوده، أخفاه الراوي، وجعله في قالب دعاء، عقب به على شخصية "أبي جعفر المنصور": الخليفة العباسي، وقد استذكره الرحالة ابن عياد أثناء مقارنته بين مدينة بغداد، والمدينة التي رآها في "سرنديب"، وعبر المقارنة تبرز الوظيفة التقويمية، "وذلك عندما يتلفظ الراوي بأحكام ثقافية أو أخلاقية أو قيمية"⁶⁶⁵، تضاف إلى الوظيفة التوجيهية السابقة، وتعمل على نقل العالم الافتراضي في القصة إلى مستوى الوجود، والتحقق في البعد التاريخي، فتتلاشى الحدود الفاصلة بين الممكن، والواقع المتجسد في الزمن الماضي، وتقل حدة التنافر بين المعقول، واللامعقول، حيث يقول الراوي:

⁶⁶³ سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردية، ص 104.

⁶⁶⁴ الخير شوار: زمن المكاء، ص 59-60.

⁶⁶⁵ سعيد يقطين: م.س، ص 104.

" اجتزت هذا الفرسخ ووصلت إلى مرفأ الجزيرة الكبيرة، فشاهدت مدينة جميلة ليس أجمل منها إلا مدينة بغداد التي بناها مولانا أبو جعفر المنصور رحمه الله، وأسكنه فسيح جناته وحشره مع الصحابة والأتقياء والصدّيقين. "666

وهذا الدعاء المندس بصيغته الأسلوبية الحديثة، يحمل آثار الراوي، ووعيه المؤسلب في كلام الرحالة ابن عباد، وهو دعاء يتوجه إلى الاستقبال؛ لأنه صورة تعويضية صرفية، تنوب فيها الأفعال (رحم، أسكن، حضر) الدالة على الماضي، والإنجاز عن نظيراتها (يرحم، يسكن، يحشر) - على الترتيب- المتوجهة حسب السياق إلى زمن مستقبلي (يوم القيامة)، وإذا أضيفت المكونات الدلالية الأخرى، فإن المعنى: يرحمه الله، ويسكنه فسيح جناته، ويحشره مع الصحابة...على الرغم مما اشتهر به من بطش في سيرته الدموية، وفتكه، في سبيل ملكه، بالأمويين، والعلويين، وأبناء عمومته من بني العباس، ولم يسلم من ذلك موطن دولته أبو مسلم الخراساني، إذ كانت ميزة المنصور الغدر، فهو يعاهد، وينكث للقضاء على خصومه، ومن هذه أوصافه يصعب الدعاء له بمثل ما فعل الراوي إلا من قبيل التصنع، والزلفى. وهكذا، تظهر المفارقة صارخة في نسبة المنصور إلى الأولياء الربانيين، وتنفلت من مكانها السخرية بالتظاهر من كل أشكال الملك القائمة على البطش، والاستبداد، وهي توهم الناس بالعدل متخذة لبوس الحزم، والصلاح، والتقوى، يستوي في ذلك الخيالي، والتاريخي، والراهن. والراوي لا يتوقف عن التهكم، وهو يلمح، على لسان الشيخ الذي حاوره ابن عباد، إلى الهاجس المرضي في الانفراد بالسلطة، والحكم، ولو أدى ذلك إلى مسخ المجتمع برمته:

"كان في القديم سلطان يحكم هذه الجزيرة يقال له الدنف بن المغيرة، وكان سلطاناً عادلاً... حكم الجزيرة طويلاً، عاشت معه الرعية في ثبات ونبات، إلا أن ما كان يقض مضجعه ويطلب سهاده أنه تقدم في السن، ولم يجد ولداً يحمل اسمه، ويرث عرشه، ويستمر من خلاله... "667

وقد كان هذا الحرص المرضي على بقاء الحكم في ذريته حافزاً سردياً؛ للوقوع في المحذور، وارتكاب اللامعقول بتعميم التشويه على الرعية كلها، واستبدال الطبيعة بالشذوذ، والانحراف.

666 الخير شوار: م.س، ص 61.

667 م.ن: ص 63.

2.4. الميثاقص وفتنازيا الحلم

وإذا كانت "سرنديب" هي القصة الوحيدة التي يلتقي فيها الميثاقص، والفتنازيا في مجموعة "زمن المكاء"، فإن المجموعة القصصية الأخرى "مات العشق بعده" تضم ثلاث قصص، تشهد هذا الضرب من التلاقي بين النوع الأدبي، والتقنية.

وفي قصة "الطريق إلى بني مزغنة" تتخذ الفتنازيا مظهر الحلم، وإذا بشاب منزو في بيته، غارق في حزنه، وألمه، ودمعه، يصارع فراق حبيبته "الجازية" ذات الهيئة الأسطورية؛ امرأة في صورة طائر، وطائر في صورة امرأة، فقدما بعدما طارت إلى "جزائر بني مزغنة"، وطلبت منه اللحاق بها إلى هذه المدينة الخرافية، التي يصعب العبور إليها، فدونها الأخطار، والضياح، وقد تضاعفت معاناة الشاب، وعظم فقدته على مر الأيام، وصار محط أنظار الناس، وموضوع أحاديث الرحالة، وموطناً للسخرية، والاحتقار، حتى اضطر إلى اعتزال الناس.

في الحلم، وتحت ظل شجرة، وبينما الشاب يقلب مواجع الماضي، والحاضر، تتراءى له سنونوة في شكل براق، راح يسألها، ويحدثها، ثم أخذته على متنها إلى جزائر بني مزغنة:

"حطت أمامه سنونوة في حجم براق .. بياضها أجمل من سوادها وسوادها أجمل من البياض.. مسحته بنظرها .. ظنها في البداية جازية بني مزغنة لكنها ليست هي.

قال لها: ماذا تريدان؟ لم تجبه لكن في صمتها مات المؤلف. قال لها: من أي أرض أنت؟ لكنه تذكر أن لا كلام لها .. أخرج من جرابه السمن ووضع على جبينها، ثم قال لها مداعباً: هل تأخذيني إلى جزائر بني مزغنة؟ أشارت أن نعم .. ارتقى فوق صهوتها وغابت به وسط السحب."⁶⁶⁸

وفي هذا المقطع من الميثاقص يعلن الراوي عن موت المؤلف، ليؤسس لمشروعية وجوده، ووساطته الضرورية في نقل العالم المسرود، وتصوير الوقائع، وإدارة تدخل الشخصيات، وعرضها، أي بوصفه ناطقاً باسم المؤلف، لا يتحرك إلا بأمره، فإذا توقف المؤلف عن التكليف، سكت الراوي عن التلفظ، إنه يشير إلى وظيفته السردية بشقيها: وظيفة التمثيل، ووظيفة الإدارة، وبالإشارة إلى موت المؤلف، يلمح الميثاقص إلى آليات اشتغال السرد، والنظريات التي تؤطر مستوياته السردية، حيث يوضع المؤلف الحقيقي - الخير شوار - خارج الخطاب السردية، يتصرف في إنتاجه بما أوتي من ملكة، وثقافة - وتقنيات، ويوكل

668 الخير شوار: مات العشق بعده، ص 25-26.

مهمة ما يترتب من آراء ووجهات نظر، وتصرف في الحكاية إلى شخصيات تخيلية، أولها الكاتب الضمني الذي يكلف راوياً، يختاره لتنظيم المادة الحكائية، ووفق منظور بنيوي للشعرية الشكلانية، فالكاتب الواقعي - الحقيقي - مبتور الصلة بالنص، وهذا الأخير قادر على الاستمرار في غيابه المعبر عنه بالموت - الفعلي أو المعنوي - إنها استقلالية تزداد وثوقية، وترسخا بالكتابة، فيظل النص مجالاً خصباً للتأويل، وإنتاج الدلالة، وتعدد لا نهائي للمعاني بمساهمة القراء الحقيقيين، وتحييناتهم للقراءة والتلقي. إن استمرار النص، وديمومته بمعزل عن صاحبه يحمل بعداً رمزياً آخر في قصة "جزائر بني مزغنة"، ترجمه الراوي باستكمال القصة إلى نهايتها، وتمثل ذلك في التحاق الشاب بالجازية، على الرغم من إعلان الراوي قبلها موت المؤلف، إذ من المفروض، والمنطقي أن ينقطع دوره بنهاية من كان سبباً في وجوده، لكن الراوي أبي إلا أن يستأنف سرده، ويتم عمله وفق منطق آخر - اللامنطق - لا يوجد إلا في الحلم، وخيال الفنتازيا.

أما رمزية القصة، فللقارئ أن يستنجد بالتحليل النفسي؛ للوقوف على أهمية الأحلام في تحرير المكبوتات، وطابع التكتيف فيها، الذي يشبه عمل الاستعارة في بعدها التعويضي، فما افتقده الشاب في واقعه البائس، استرجعه، وعوضه في الحلم عند ما نجح في الطيران إلى جزائر بني مزغنة، وإدراك محبوبته الجازية.

3.4. الميثاقص وعجائبية الشخصية القصصية

وفي قصة "طريق الشمس" يناقش الراوي في الميثاقص تسمية "الهديدي" مستعينا بوظيفته التوجيهية في تقييم بعض الآراء المعروضة؛ لتفسير تسمية الشخصية "بالهديدي"، ويبدو أن الراوي لا يطمئن إلى رأي عقلاني، ينسبه إلى منطقة بائدة اسمها "هديد"، لكنه يركن إلى تفسير أسطوري آخر، يجعل من الهديدي كائناً ميتافيزيقياً، يتخذ هيئة شيخ، ينذر قدومه بالكوارث، والأزمات:

"اسمه الهديدي أو على الأقل هذا ما يعرف به"، فقد قال أحد مرتادي المقاهي إنه من منطقة بائدة اسمها "هديد" أبادها الطاعون الذي أعقب سنوات الجفاف الشهيرة، ولم يسلم إلا هو قبل أن يتوجه إلى فرنسا ويعيش هناك صلوكاً بوهيميا، وانتقل بعدها من قرية إلى أخرى حتى وصل إلى هذا المكان.

لكن هذا الطرح لم يحظ بإجماع، ففيه من الغرابة ما يبعث على التشكيك فيه، وليس أغرب منه الرأي الذي يقول بأن الهديدي ليس بشراً عادياً، فقد جاء إلى الدنيا هكذا وولد شيخاً يحمل جرابه، ولا يظهر إلا في أوقات تسبق الكوارث الطبيعية، وما على المنطقة إلا أن تستعد لزلزال مدمر أو جفاف قاتل أو طوفان لا يبقى ولا يذر.⁶⁶⁹

وعلى الرغم من تحذير الراوي من هذين الرأيين المتناقضين، وإيهام المروري له باستبعاده لهما، إلا أنه ظل يمارس الدعاية لهما عبر أحداث القصة، ويرواح بينهما بالانتقال من أحدهما إلى الآخر، حتى تبقى وجهة النظر جوالاً بينهما، معلقة بين كون "الهديدي" بشراً عادياً، يعيش عيشة المتشرد البوهيمي: يبيت في العراء متوسداً جرابه، ويتردد على مقهى "هلال القهوجي"، الذي يعطف عليه، ويتفقده، وكونه - الهديدي - مخلوقاً أسطورياً، يقوم بأعمال خارقة، حيث أُلقي به في نهر السين إبان ثورة التحرير مكتوف اليدين، والرجلين، ونجا من الموت بأعجوبة، وكانت له مغامرات مع صوفيا لورين الممثلة الإيطالية، ومازق مع المافيا الإيطالية، خرج منها حياً سليماً، وعلاوة على أحداث غير مألوفة، يرويها الهديدي بنفسه، فهو يختفي أحياناً، حيث يجهل الراوي ذاته مكان لجوئه في نوبات غضبه، فضلاً عن الاختلاف في سبب اختفائه، وتأرجحه بين رواية تذهب إلى أن وحشاً هاجمه، وافترسه في تلك الليلة، بعدما عثر على قطع "كرتون" مبعثرة، وآثار عراك، وقطع محطمة؛ ورواية أخرى، قدمها هلال القهوجي، بوصفه آخر من رأى الهديدي، وحاول بفضوله انتزاع جرابه، لتصرعه صاعقة، ويشاهد الهديدي، قبل أن يغمى عليه، وهو يتحول إلى جسم متوهج، يملأ الأجواء نورا.

ويبقى جراب الهديدي مفتاحاً لشخصيته، وحقيقته، لكن الراوي يلفه بالغموض أيضاً، ويورد عدداً من الآراء، تتضارب فيها قيمة محتوياته بين الإيجابي، والسلبي؛ ليبقى الجراب سراً مبهماً، يرفض الهديدي بكل ما أوتي من قوة أن يطلع عليه الناس، ويعرفوا خباياه:

" قال قائل إن الجراب توجد بداخله مخدرات، وأن الهديدي هذا ما هو إلا تاجر يبيع السموم للشباب الضائع، لكن هذا الحديث لم يقنع أحداً، فقد ذهب آخرون إلى أن الجراب توجد بداخله أوراق مخطوطة كتبها الهديدي بنفسه، فأكد أحدهم أنه رآه يكتب كلاماً لا ينبع إلا من أعماق مثقف واسع الإطلاع.

⁶⁶⁹ م.ن: ص 61-62.

في حين أن أحد المتحدثين أكد بأن الجراب لا يحتوي آلا على قميص لزوجة الهديدي التي كان يجبها حبا جما، وعندما ماتت بالسرطان في ربيع عمرها لم يحتفظ منها إلا بهذا الثوب، فبقي أسيرا له طيلة حياته، وفي كل الأحوال لم يأت أحد بالقول الفصل، وبقي الأمر لغزا يحير الجميع.⁶⁷⁰

وفي وسط الركام الناتج من تعالق الواقعي، والعجائبي، وتداخل الآراء، والتفسيرات، وتناقضها، يلوح وميض الدلالة الرمزية لقصة "طريق الشمس"، فإذا بشخصية "الهديدي" ترمز إلى ثورة التحرير الجزائرية، وهي تشكل هزة عنيفة، غيرت المجتمع، ونقلته من حال إلى آخر، تتمظهر في بعدها الواقعي من خلال إفرازاتها، التي همشت أصحاب الثورة الحقيقيين، ودنست مصيرهم الاجتماعي، وسلبت حقوقهم، وحياتهم السوية، بل صادرت أسماءهم، وهوياتهم أيضا: الهديدي شخصية مبهمة، طاعنة في السن، أقرب إلى الجنون، حياتها مطبوعة بالبؤس، والشقاء، تهيم على وجهها من مكان إلى آخر، وكأنها لا تملك الحق فيه.

كما تتمظهر هذه الثورة، في بعدها الأسطوري، من خلال بطولاتها، وتضحياتها الخارقة، التي تتجاوز قدرات الإنسان العادي، وتتعدى حدود المنطق؛ للسمو بعيدا في الأفاق نبراسا للسالكين، وقدوة للمتطلعين إلى التحرر، والانطلاق: تحول الهديدي إلى نجم قطبي.

وفي هذا كله يرمز الجراب إلى الشق المظلم للثورة التي أكلت أبناءها، والتاريخ بما يحجبه من أرشيف، ووثائق كفيلة بإخراج الحقيقة من طي النسيان، وإنصاف المظلوم، وكشف المزيف، والدخيل، ولعل المذكرات التي كان الهديدي يكتبها، توحى بهذا التوثيق المحجوب، وتبشر بظهوره في يوم من الأيام، عندما يحين موعده، أما آراء الناس حول الجراب، وما فيه من توثيق، وحقيقة صادقة في عمومها، فتدور حول ما فيه منسوم، وشور؛ لأنه يكشف أخطاء الثورة، ويضع الخطوط الحمراء تحت انحرافاتهما، ويدين استغلالها من طرف الأذعياء، وما ضللوا به الشباب الصاعد، فقطفوا الثمار، وتركوه ضائعا بائسا، لا يعرف طريقا إلى الخلاص، و ما فيه أيضا. الجراب. من حقائق ناصعة عن مواقف الأبطال، ومبادئهم الراسخة في خدمة وطنهم، والتضحية في سبيله، ففيه الحنين إلى الضحايا، والشهداء من الأهل، ورفاق الدرب، وفي آثارهم ذكرى، وعبرة للذاكرين.

4.4. الميثاق وسخرية إدماج الشكل التاريخي للسرد الرحلي

وفي نموذج آخر لتعلق الفنتازيا بالتاريخي، يلحق الراوي قصة "ذكر حكاية بني لسان" برحلة ابن بطوطة، حيث عُدت ضمن الأجزاء التي أسقطت عمداً من كتاب الرحالة: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، وقد جرى حذفها من المخطوط تماشياً، وبعض السياقات، والظروف السياسية، فظلت هذه القصص تتداول مشافهة على ألسنة الرواة لعدة قرون، حتى بلغ بعضها مسامع الراوي من أحد أصدقائه.

ويذكر الراوي الذي يتنزل في المستوى (ن) من السرد لكثرة من يسبقه من الرواة، وآخرهم صديقه، أن الرحالة ابن بطوطة عاد إلى موطنه، وجلس يحدث الناس بجامع فاس عن أخبار رحلته، فطارت شهرته إلى السلطان أبي عنان، الذي كلف كاتبه ابن جزري بتدوين الرحلة، فكانت النتيجة سفراً كبيراً، أطلق عليه: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، ولما اطلع عليه محمد ابن إدريس السجلماسي. وكان من ملازمي حلقة ابن بطوطة. وقف على النقص الموجود في الكتاب، وأدرك أن الحذف قد طال حكايات عديدة منه، وعلى ذلك يعلق الراوي:

"والحق أن ابن جزري كان حريصاً على القيام بعمله على أحسن الوجوه، وكانت الثمرة سفراً ضخماً، أطلق عليه اسم "تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار".

وعندما وقع السفر المدون بين يدي محمد بن إدريس السجلماسي، وكان من الذين لازموا حلقة ابن بطوطة من أولها، استغرب إذ وجد أن ابن جزري لم يكن أميناً في نقله أو بعبارة أدق أخفى بعض الأمور الحساسة كما قيل حينها، وقيل أيضاً إن محمد ابن بطوطة هو من طلب منه ذلك فمنعه من تدوين بعض الأشياء التي قد تحدث فتنة في جماعة المسلمين لها أول وربما تنتهي بزوال سلطان هذه الأمة.⁶⁷¹

وفي هذا المقطع يسوق الراوي في تدخله شهادتين، تتعلقان بعمل ابن جزري، وتمثلان موقفه من عملية ضبطه، وتدوينه لأسفار ابن بطوطة، وأخباره، وهما يتبعان وظيفته التقويمية، ويتصلان أيضاً بالوظيفة التوجيهية.

⁶⁷¹ الخير شوار: مات العشق بعده، ص 83.

وقد أشاد الراوي في موقفه الأول بأداء ابن جزري، ونسبه إلى الإتيقان، والتمام، لكنه في موقف ثان، اعتمد فيه على ملاحظات السجلماسي حول الكتاب، بدا له، وكأنه يناقض نفسه في حكمه على عمل ابن جزري، وتبين أن هذا الأخير - حسب شهادة السجلماسي، الذي عرف كل كبيرة وصغيرة في رحلات ابن بطوطة - لم ينقل كل شيء، وترك أجزاء من الرحلة: (لم يكن أميناً في نقله ..)

ورفعاً للتناقض، والإحراج الذي يلحق الراوي، ويسيء إلى مصداقيته، سارع إلى تطويق الجملة بالشرح، والتفسير، ليبين للمروري له المقصود من كلامه: (وبعبارة أدق أخفى بعض الأمور ..)؛ حتى لا يتخطفه سوء التأويل، وتتنازع التأويلات المختلفة، فتجري به إلى معان سلبية، تنفي الغرض المرجو من ورائه.

وقد أخرج الراوي هذا الميثاق في صورة إطناب (Redondance)، اضطر فيه إلى تقوية الشفرة، باللجوء إلى التكرار، وزيادة اللفظ على المعنى، بالنظر إلى عدد العلامات اللازمة لإبلاغ المعلومة أثناء التواصل مع المروري له؛ وذلك استجابة لنزعة داخلية، تبحث عن الأريحية، وضمان الفهم الأمثل في تلقي الآخر.

على أن الزيادة في اللفظ، ليست دائماً لغرض التوكيد، وتقوية الرسالة، والإلحاح على إيصال المعلومة، فقد جاءت في هذا الموضوع من الميثاق حامللة الجديد، وبعض الإضافات المضمره، وأفادت أن ابن جزري أنقص أجزاء مميزة، يمكن أن توصف بالمحظورة، وأنه بتصرفه هذا يكون قد استشعر بخطورتها، وتدخل في الوقت المناسب، وسواء أكان صنيعه من تلقاء نفسه، أم بإملاء من ابن بطوطة، فإنه يكون قد اتقى شراً عظيماً ذي طابع سياسي، قد يأتي على الكتاب، وصاحبه، ويثير الفتنة بين الناس، مما يقود إلى تألبهم على السلطان.

وقد عبر الراوي عن بعض هذه المخاطر في ميثاق آخر، يعلق فيه على التحولات الخطائية في العلاقة بين الواقع، والخيال:

".. وإحقاقاً للحق، فإن المكان والأشخاص ألبسوا لبوساً أسطورياً ربما بسبب بقاء الحكاية دون تدوين وقتاً تجاوز القرون، وربما تعمد الرواة إخفاء ملامحها حتى يبقى كل واحد منهم في مأمن من أي شبهة قد تذهب بحياته."⁶⁷²

ويمثل الميثاقص السابق المجسد بالإطناب سرداً استباقياً (Prolepsis)، وظيفته الإعلان القبلي عن ما تصير إليه الأحداث، فهو في القصة المعروضة استباق داخلي، يبشر بهلاك السلطان الذي يبلغه السرد، وهو في بعد القصة الرمزي بوصفها تمثيلية (Allégorie) يتقدم استباقاً خارجياً، لا يصله السرد؛ لأنه ينذر بنهاية كل طاغية، لا يحترم شعبه، ولا ينصفه.

5. الميثاقص وآليات تقويض الخطاب السردى

في المجموعة القصصية "زمن المكاء" يعثر القارئ على قصتي "مدن وتاريخ" و "البداية النهاية"، وسيجد أنهما مختلفتان تماماً، عما يكون قد ألفه من نماذج قصصية تقليدية، تقوم على المحاكاة، والوضوح في عملية السرد، والتبئير، ولعل هذا القارئ لن يصمد طويلاً في قراءة أحدهما، ليلقي بهما جانبا، أو ينتقل إلى شيء آخر، وهو يعتقد جنون الراوي. الكاتب، أو على الأقل إصابته بحالة من التخريف (Fabulation)، والهستيريا (Hysterie)، والحساسية المفرطة.

ومن الطبيعي القول إن القارئ العادي، في حال عدم إلمامه بما يحدثه التجريب من اختلافات في الأعمال الأدبية، لا يلام كثيراً في تقديراته، وأحكامه، فهي لا تخلو من الصحة تماماً، إذ من وجهة نظر سيكولوجية، تسقط الخصائص النفسية للذات الإنسانية الواقعية على الشخصيات التخيلية، يلاحظ أن حالة العصاب، قد انتقلت من الكاتب إلى الراوي، فتشكل لديه ما يسمى بالأنما المبدع، الذي أصبح يهدد أنه السوي، ويمثل خطراً محدقاً، يعرقل حياته المألوفة، ويعترض نشاطاته، وعلاقاته التواصلية. وهذا الأنما المبدع تواق إلى كل جديد، ومبتكر، لا يرضى بالاستكانة إلى الأشكال، والطرائق القديمة، وما يلائمها من معالجات سردية؛ لذلك فهو لا يكف عن توبيخ الأنما السوي، ناعياً عليه جموده على المعارف عليه، وقناعته بالمعايير السائدة، ومطالباً إياه بالتحرك، والبحث عن المختلف خلف آفاق جديدة.

1.5. الميثاقص وهدم الشكل القصصي

في القصة الأولى "مدن وتاريخ" يصور الراوي نفسه كاتب قصة، ويدفعه إصراره على مخالفة الأعراف إلى البحث عن كتابة قصصية متميزة، قرر أن يفتتحها بعنوان غير فني، فأختار عنوان "مدن وتاريخ" لمشروع قصة جديدة، لم يختمر موضوعها في ذهنه، ولم تتعين معالم شخصياتها، وأحداثها بعد، فكان للقصة أن تبدأ مباشرة بميثاقص، أريد له أن يحيط بعتبة العنوان، بوصفه نصاً فوقياً مصاحباً لنص القصة، ويفحص قدراته التلخيصية، وطاقاته التمثيلية، والتكرارية:

" (مدن وتاريخ)

الجملة التي قرأتموها منذ قليل هي عنوان لهذه القصة، والجملة تتألف من كلمتين وحرف عطف "مدن" جمع مدينة وهي تجمع سكاني، وأمور كثيرة غير متوفرة في معظم ما تطلق عليه هذه التسمية، وتاريخ هي كلمة حسب ما أذكر عرفها لنا أستاذ الاجتماعيات في المتوسطة على أنها "ماضي الشعوب وحاضرها.

قد يقول قائل إن هذا العنوان ليس فنيا ولا يمت إلى عالم الفن بصلة... قد يكون عنواناً لبحث أو مقالة أو كتاب علمي، لكن أن يكون لقصة قصيرة فهذا مستحيل، وعذري أنني كرهت عناوين من شاكلة " أنياب الرمل"، "زهرة الحب"، "شوك السمراء" وغيرها من العناوين التي أصبحت من كثرة تداولها مبتذلة، فأردت أن أتميز عن هؤلاء القوم بعنوان يقال إنه ليس بالفني.⁶⁷³

وعلى الرغم من تباين الغايات، والوظائف الفنية، والتواصلية للعنوان، والميثاقص، فإنهما يظهران في هذه القصة حالة نادرة من الشراكة، والاتحاد في مناقضة القصة، والسير ضد وجهتها، وبعبارة أوضح إذا كان من عادة العنوان الانسجام مع محتوى القصة، ودلالاتها، فقد تواطأ هذه المرة مع الميثاقص على مخالفتها، ومنافرة مكوناتها.

وفي نادرة أخرى، يمثل الميثاقص في فاتحة القصة تركيبة مضاعفة، فإلى جانب تعليقه على عنوان القصة (مدن وتاريخ) في علاقته بالحكاية، والأعراف الفنية السائدة، فإنه يضيف إلى ذلك توصيفا لغويا، ومفهوماً ملفوظاً العنوان، فأشار إلى تركيب العنوان (الجملة تتألف من كلمتين وحرف عطف)، وعرف - بشكل مدرسي - للمروي لهم مفهوم كل مصطلح، شارك في تأسيس دلالة العنوان ذي الطابع

⁶⁷³الخير شوار: زمن المكاء، ص 67-68.

الاختزالي، الذي يغدو هو الآخر ضرباً من الميتانص (Meta texte) بوصفه زيادة نصانية، وهو يتحول إلى لغة واصفة، تحتزن المفاهيم داخلها، وتغني عن استحضارها بالكنايات الوصفية: (مدن جمع مدينة، وهي تجمع سكاني...) و(تاريخ هي كلمة حسب ما أذكر عرفها لنا أستاذ الاجتماعيات على أنها " ماضي الشعوب وحاضرها").

وهكذا، فالميتاقص يكون موسوماً بالتعليق على نص هو حد ذاته شرح، وتفسير لنص آخر، يمثله العنوان كنص محتزل، وعلى ذلك، فالميتاقص السابق يتجلى في السرد لغة فوقية، تمتلك وظيفة ميتا-ميتالغوية (Meta-metalinguistique).

وبسبب مكابرتة، وعناده، وإصراره على رفض الإتياع، جنى الراوي على قصته، وقادته حمى التجديد، والابتعاد عن كل ما هو قائم، ومستقر في القصة إلى تبني انطلاقة معكوسة، فاختر العنوان أولاً، على أن يتبعه بكتابة المتن المكاني المناسب له، على الرغم من كون العنوان آخر ما يكتب تتويجاً، وتلخيصاً لها، أما وقد فضل الراوي كسر الثوابت، وإلغاء المنطق، فله أن يتحمل عواقب مغامرته غير محسوبة الخطوات، والنتائج.

وكما هو جلي من مجريات القصة، فقد كان العنوان نقطة انفلاتها، وبعد إقراره ما عاد الراوي باستطاعته توجيه الحكاية إلى المصدر الذي سطره، ولم يفلح في لم شتاتها، بما بذله من محاولات طرق المواضيع، والبحث عن الشخصيات، وانحسر السرد كثيراً أمام تردد الراوي، وإخفاقه في التوفيق بين العنوان، والنص، وكثرت تدخلاته حاملة حيرته، وتساؤلاته، ومفضية إلى طغيان الميتاقص، وتطويقه للسرد من الجهات جميعاً، وأصبح همُّ القصة، ومن ورائها الراوي والكاتب الذي كلفه بنقلها، أن تدعونا إلى التوقف عن معاملة الفن، والأدب على أنهما ضرب من المحاكاة، وتحث القارئ على ضرورة التخلص . على الرغم من صعوبة الأمر . من بعض الطرائق المحفورة في أعرافنا اللغوية، والتي تركز على التفكير في الفن باصطلاحات التمثيل، وعمله العاكس لحقيقة سابقة عليه، حتى ولو كان الأدب لا يبحث إلا عن توصيف سيروية الإبداع.⁶⁷⁴

وبالعودة إلى التفاصيل، يُلاحظ أول مقترح حكائي للتطابق مع العنوان، يقدمه الراوي في عرض شاعري، وصف فيه إشراق الشمس، وإطالة أشعتها على نافذة "مخلوف"، النائمة في غرفته، إذ سيرغمه

⁶⁷⁴Tzvetan Todorov: Poétique de la prose, p 175.

ذلك على الاستيقاظ، والنهوض من فراشه لغسل وجهه، والقيام بالأعمال الروتينية، التي استهجنها الراوي، ورأى الحديث عنها تقليداً مملاً:

"بعد ذلك من المؤكد أنه سيصارع (الأشعة الشمسية)، وينهض في الأخير، وأكد بعد ذلك سيغسل وجهه، وأطرافه على طريقة الإنشاء التي كنا نكتبها ونحن في المدرسة... لكن السؤال الذي يبقى مطروحاً هو، ما علاقة هذا المخلوف المسكين بالمدن والتاريخ عنوان هذه الخريشة.

يبدو أني كتبت العنوان هكذا اعتباطاً دون أن أفكر في مغزاه، وتحت تأثير كراهية العناوين التي أصبحت مستهلكة كثيراً هذه الأيام، ويبدو أني هربت من العناوين المملة، فسقطت في عنوان مبتذل، وكما يقول المثل الشعبي "هرب من القفة طاح في عراها" ها..ها..ها... هذا المثل الذي كثيراً ما سمعته من فم "عمي علي" ذلك المعتوه الحكيم الذي لا يعرف قيمته أحد في منطقتنا.⁶⁷⁵ وتتداعى أفكار الراوي؛ لينتقل إلى الحديث عن "عمي علي"، الذي فشل سابقاً في كتابة قصة عنه، فقرر أن يجدد المحاولة مرة أخرى، ولكنه يفشل أيضاً بعد مقطع سردي، لم يكن مرضياً لطموحه: "إنها طريقة نمطية أكثر ابتداءً من عناوين من شاكلة "مرمر القمامة"، "أنياب الصفيح" وغيرها، لقد أصبحت كتابة القصة القصيرة مملة في أيامنا هذه، فما إن يبدأ المرء في قراءة قصة ما، نستطيع أن نكمل البقية دون الالتفات إلى النص المكتوب."⁶⁷⁶

لقد صار هاجس الكتابة البحث عن مجهول، يفاجئ القارئ، ويهزم ذكائه، وتوقعاته التي ارتقت، وغدت قادرة على تثبيط خطط الكتاب، واستراتيجياتهم في نسج الأحداث، وتطوير عقد السرد، أو فكها، ناهيك عن إلمامها بأساليبهم التعبيرية، وألوانهم المجازية...

إنها معضلة عويصة، ترفع مستوى التحدي عالياً، وتصيب الكتابة بالصدمة، والارتباك، والتساؤل الحائر عن بادرة، تفتح للراوي أرضاً بكرًا، وطريقة غير مسلوكة إلى الإبداع:

"والآن ماذا أكتب، وأتحدى استفزازات هذا البياض اللعين؟ سأكتب عن المدن والتاريخ حسب العنوان السالف الذكر، لكن عن أي مدن أو أي تاريخ أكتب؟ ثم لماذا كتبت عنوان "مدن وتاريخ"؟، لقد كتبت لاشعورياً، ودون أن أفكر في ذلك، فكيف ربطت بين المدن والتاريخ؟ ربما قرأت هذه الجملة

⁶⁷⁵ الخير شوار: م.س، ص 68-69.

⁶⁷⁶ م.ن: ص 70.

في مجلة أو جريدة، أو جنريك حصة تلفزيونية ... لا أذكر بالتحديد، لكن الشيء الذي أذكره هو أنني كتبت وكفى، كيف أبدأ هذه القصة المنتظرة؟ ...⁶⁷⁷

ولم يفلح المخطط الذي وضعه الراوي لكتابة القصة، وتجاوز الإحباط، والعجز، حين برمج البدء بالحديث عن تاريخ مدينة معينة، أو المقارنة بين مدينتين اثنتين؛ لاستحضار التآلف مع العنوان، ليتبين له اختلاف النوع الأدبي في لغته، وخصائصه عن النوع العلمي (التاريخ)، أو النوع الإعلامي (مقالة اجتماعية):

"... سأقارن بين عدة مدن عبر التاريخ لكن هذا يتنافى مع فن القصة القصيرة، التي تتميز أساساً بحيز زمني ضيق جداً، بالإضافة إلى أن الأبطال عادة يكونون من بني البشر..."⁶⁷⁸

و حين عرضت للراوي فكرة تغيير العنوان، علا صوته بالرفض القاطع، وانكشف الكبت الذي يسكن جوانحه، وبرزت العقدة الساكنة في اللاشعور، عندما أعربت فلتة قلمه (Lapsus calami) عن كره مضمر، يكنه للمدن البائسة، كما يصفها في المتخيل، تلك المدن التي طبعت تاريخه، وتاريخ الكائنات، والحياة الطبيعية من حوله بالتعاسة، والخواء، والرتابة:

"لماذا لا أبدأ العنوان بعنوان آخر؟ ... لا لا هذا مستحيل، فكيف أتراجع عن شيء، قررت فعله، لا... لا هذا لن يحصل أبداً ... سأكتب عن المدن التي دائماً أشير إليها في كتابتي إشارات تومئ بالكرهية لها، فقد سميتها مثلاً "غابة إسمنتية"، "ملجأ بشري"، "تجمع سكاني يسمى مجازاً مدينة"⁶⁷⁹. وفي هذا السياق، تلخص قصة "ركض في غابة إسمنتية" موقف الراوي المعادي للمدينة العربية في المتخيل، وهو موقف يكتبه الأنا المبدع للراوي، وقد وقع اختيار عنوان "مدن وتاريخ" تحت ضغط اللاشعور، وإملاءاته، كما اعترف الراوي بذلك، ولعله السبب المباشر في عجزه عن الكتابة؛ لأنه لا يدرى بالضبط أسباب أزمته في المدينة، ولا يقبل بواقعها الخانق؛ ليشعر في تحقيق ذاته، وبناء توازنه، ومن ثمة، لا يكف الأنا المبدع عن إرهابه أنه السوي بمطالبه، ورغباته المكبوتة، منتهياً به إلى المعاناة، والألم:

⁶⁷⁷ م.ن:ص71.

⁶⁷⁸ م.ن:ص71-72.

⁶⁷⁹ م.ن:ص72.

" هل أكتب؟ أم لا أكتب؟ ... ما هذا المأزق الذي أقحمت نفسي فيه؟ ... هل أجبرني أحد على دخول هذه المتاهة اللعينة، غير حشر أنفي دائماً فيما لا يعنيني؟ ... آه راسي يؤلمني." ⁶⁸⁰

2.5. الميثاقص وتقوميات القالب السردى الفارغ

وعلى درب التجديد أيضاً، يعرض الراوى قصة جوفاء، تحت عنوان "البداية النهاية"، أرادها صدمة مذهشة للقارئ، فمداها الخطابي لا يتجاوز السطر الواحد:

"المتن: كان جلول يتأهب للنهوض... فسقطت عليه لبنة بناء... فمات." ⁶⁸¹

وانفرد الميثاقص بباقي الخطاب السردى مغطياً مساحة تقارب ثلاث صفحات، أطلق الراوى عليها تسمية "الحاشية وشرحها"، وكما هو مأثور من عهد أرسطو، فإن المأساة بوصفها قصة تمثيلية، ومحاكاة لفعل تام ذى مدى معلوم، ومناسب، لا تبلغ تمامها إلا باستيفاء تنظيم أجزائها، حيث يكون " التام هو ما له بداية ووسط ونهاية" ⁶⁸²، وفي المتن الذى ساقه الراوى، تترشح الجملة الأولى (كان جلول يتأهب للنهوض) لدور البداية، إذ لا شيء، قبلها، وكذلك الشأن فى جملة (فمات) فهى النهاية التى لا شيء بعدها فى المتن، أما جملة (فسقطت عليه لبنة بناء)، فلا يمكن أن تؤلف وسط القصة بمفردها، وعلى فرض كونها جزءاً منها، فلا حظ لها فى أن تنوب عنها، ما دامت لا تعكس نمواً كاملاً لحدث ما، أو تعمل على تطوره، والشىء الذى يعزز هذا التوجه وجود نقاط الحذف قبل الجملة السابقة، وبعدها فى المتن، وهذه العلامة الترقيمية (...). تؤشر على وجود نقص ما فى خطاب السرد، وعلى هذا، فالقارئ أمام صورة من صور النقص النصي (...). ⁶⁸³ أوجدها الراوى؛ لتبقى فجوة فى الخطاب، الذى يظل هو الآخر قالباً فارغاً، يثير الأسئلة حول إمكانات السرد القادرة على ملئه، وفضاءات التأويل المحيطة به، وقد أورد الراوى جملة من هذه الاحتمالات، والمضمرات؛ لينبه على قدرة فجوته المصطنعة فى امتصاص الدلالة، وتشبيتها، لكنه قبل ذلك، افتتح الميثاقص بما تولده الفجوة من ردود أفعال قراء خياليين، يمثلون فريقين، أحدهما لقارئ متخصص ذى تكوين أكاديمي، يسمح له بمعرفة

⁶⁸⁰م.ن: ص72.

⁶⁸¹م.ن: ص89.

⁶⁸²أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص23.

⁶⁸³انظر: هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص98.

الفصل الثاني: الميثاق في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: السعيد بوطاجين والخير شوار نموذجاً

خصائص القصة، وتقنياتها، وتقدير ما في الفجوة من غياب للحبكة، يؤثر في تحفيز القارئ، وخيبة توقعاته من أحداث القصة، أما الفريق الثاني فمثاله النقد الصحفي، الذي يعول صاحبه على الانفعال، والعاطفة، وينقاد للذاتية، والتقاليد في تقييم العمل الأدبي، مستهيناً بالمعايير، ومجانبا الموضوعية، وهذا الصنف لن يستسيغ القصة السابقة، وسيحكم على كاتبها بالضعف، والرداءة:

"هكذا ودون مقدمات انتهت هذه القصة عند بدايتها فاختلف الرواة في تفسيرها، فقد قيل إن السارد كان في لحظة عبثية فقال ما قال ولم يكن يقصد في كلامه.

أما أحد دارسي المناهج النقدية الحديثة، فقال إن الكاتب بهذه الطريقة يكون قد كسر أفق انتظار القارئ، الذي كان ينتظر قصة طويلة، عريضة، مليئة بالسرد الممل، الذي ينعس المتلقي ويجعله يتقزز مما يقرأ أو يسمع.

أما أحد كتاب النقد الانطباعي في جريدة يقال إنه لا يقرأها إلا رئيس تحرير، ومسؤول القسم، فقد كتب مقالة جاء فيها: "... والحقيقة أننا في عصر رديء أصبح فيه أشباه الكتاب والمتقنين يملأون الساحة الثقافية نقيق ضفادع ونباح كلاب، وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على الانحطاط الذي وصلنا إليه ...

وأحسب أن هذه الظاهرة ليست معزولة مثلما يعتقد بعض السذج والمغفلين، وإنما تتعلق بمؤامرة كبرى تستهدف كيان هذه الأمة الصامدة على مدى التاريخ، ولم أكن أكتب هذه التفاهات لولا يقيني بخطورة الموقف، فانتبهوا يا أولي الألباب.⁶⁸⁴

إن وجود مقولتي الصنفين السابقين من القراء، يبين بجلاء أن الميثاق ليس دائماً خطاباً خالصاً، يحافظ على نقاء لغته من الاختلاط بلغات أخرى، وهو على كونه لغة أدبية خاصة بأنواع السرد في وسعه اصطحاب لغات أخرى ذات أغراض تواصلية غير أدبية، أولها صلات، وتراكيب اجتماعية جاهزة: (أمثال، معتقدات شعبية...)، مما يجعل القصة الحاملة للميثاقص كتلة خطابية، قوامها الأساسي يعتمد على مفهوم التعدد اللغوي (Plurilinguisme)، هذا الأخير الذي حصره باختين (Bakhtine) في فئتين من الأنواع الأدبية⁶⁸⁵:

⁶⁸⁴ الخير شوار: زمن المكاء، ص 90-91.

⁶⁸⁵ Mikhaïl Bakhtine: Esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Daria Olivier, Editions Gallimard, Paris, 1978, p 109.

1- أنواع أدبية وصفت بأنها دنيا، كالهجاء (Satire)، والملمهة (Comedie)، والمحاكاة الساحرة، أو الأسلبة البارودية (Parodie)، وغيرها.

2- أنواع أخرى تدمج لغات اجتماعية، وأيديولوجية داخل أقوال الشخصيات، وهذه يمكن أن تتوفر أمثلتها في الرواية، والقصة القصيرة، والسيرة، وغير ذلك...

والميثاقص السابق يدمج المقولتين المتعلقتين بالقراء - هما في الأصل نضان مكتوبان يعاملهما الميثاقص معاملة الأقوال الشفهية - بشكلين أسلوبيين مختلفين:

أ- مقولة دارس المناهج النقدية الحديثة أدمجت في صيغة خطاب غير مباشر، لا يتميز عن خطاب الراوي إلا برابط التبعية - بأن أو إن بعد الفعل قال - الذي يستقدم الخطاب غير المباشر.⁶⁸⁶ والتداخل بين الخطابين يوحي بأن الراوي يكون قد ألغى مسافات زمانية، وثقافية، وإيديولوجية، تفصله عن دارس المناهج، وخطابه النقدي، الذي قلص الراوي كثيراً من المسافة السردية، التي تفصله عن خطابه، ولم يبق إلا القول بأن الراوي، يتبنى خطاب دارس المناهج، ويؤمن بفحواه، ويحترم تقييمه، وتحليله المنهجي للقصة. المتن. وهي تنتهي بعد البداية مباشرة.

ب- مقولة الناقد الانطباعي (الصحفي) أدمجت في صيغة خطاب مباشر، يقدم معزولاً عن خطاب الراوي، يفصله عنه فعل القول (قال)، وعلامة الترقيم: النقطتان (:)، وهذا التعدد اللغوي الناجم يحقق شرط الفئة الثانية، التي حددها باختين؛ لأن خطاب الراوي يعامل خطاب الناقد الانطباعي أثناء دمج له، على أنه من شاكلة أقوال الشخصيات المتداولة أثناء الكلام العادي، إلا أن الأمر هنا، مختلف عن التواصل اللغوي الطبيعي، حيث تتفاعل الأقوال، ووجهات النظر، وتتدافع الآراء، والأفكار، ففي التعدد اللغوي لا تتقدم عناصر خطاب الراوي. وهي تصطحب خطاب الناقد الصحفي. حاملة معها حقوق لغة أخرى، تحتفظ لها بحق الإفصاح عن وجهة نظرها، والتعبير عما تعجز لغة الراوي عن الإبانة، والإعراب عنه، بل إن هذه الأخيرة تشيئ لغة الناقد الصحفي، وتتقدم "مصطحبة معها حقوق شيء جرى تمثيله"⁶⁸⁷، وكأن الراوي يرغب في أن يقول، من خلال لغة الخطاب الصحفي، ما يرتبط به شخصياً بوصفه كاتباً لقصة - البداية النهائية- حيث يمارس التجريب، ويتجاوز القصة ذاتها، أي يخرق أعرفها الأدبية، وينتهك تقاليدها، ومعايير نشوئها، وتقبلها.

⁶⁸⁶آن بانفيلد: "الأسلوب السردى ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر"، ترجمة بشير القمري، مجلة آفاق، م.س، ص96.

⁶⁸⁷ Mikhaïl Bakhtine: Op. Cit, p 109.

ولكي يستقيم للراوي تشيؤ لغة الخطاب الصحفي - للحدث عن نفسه من داخلها- أثر أن يسبغ عليها المزيد من الموضوعية، حين قرر التموّج في الخارج، فأوقف خطابه قبل النقطتين (:); ليسمح للغة الخطاب الصحفي بالإنفراد، والاستقلال بنصها، مدعياً الحياد، وموهماً المروي له بالحفاظ على حقوق اللغة، التي ينقلها، ثم استغل الحدود . القائمة . الفاصلة عنها؛ ليتسلل بوعيه إلى أوصالها، ومفاصلها، ويعمل على العبث بمستوياتها اللغوية، وعلاقاتها السياقية، ومقاصدها التبليغية في أسلبة بارودية (Stylisation parodique)، تمارس فعلها الساخر في لغة خاصة بمهنة الصحافة، تخطئ في التماس موضوعها، عندما راهنت على دراسة الأدب، ونقده، فكان مألها التخبط، والتهافت، والسقوط.

وفي استراتيجيته الموجهة إلى استفراغ محتوى لغة الصحافة المتعاملة على الأدب، وإبطال مزاعمها، وادعاءاتها، استدعى الراوي لغة مشتركة (Language commun)، توظف في التواصل الكتابي المؤلف، وتكتبها شريحة متوسطة في مجالات الدراسات الأدبية، والاجتماعية، وغيرها من العلوم الإنسانية، وفي مجالات أخرى كالرياضة، والإدارة، والمنشورات الرسمية، وهي جميعاً ذات أسلوب متوسط أقرب إلى المستوى الأول - الفصحى - وتصلح لبناء الرأي العام (L' opinion publique)، ومن تراكييها الواردة في القصة: (كان ينتظر قصة طويلة عريضة، ينعس المتلقي، يجعله يتقزز، كتب مقالة جاء فيها، قال ما قال ولم يكن يقصد في كلامه ...).، وباختيار الراوي اللغة المشتركة، وانضوائه تحت تراكييها، يكون أيضاً قد عزل لغة الصحافة في عدد من خصائصها النمطية (Caractéristiquetypologiques) من قبيل احتفالها بالمبالغة، والتضخيم، وأحكام القيمة، كما يوجد في خطاب الناقد الصحفي: (والحقيقة أننا في هصر رديء، أشباه الكتاب والناقدين، يملأون الساحة الثقافية نقيق ضفادع ونباح كلاب، يتعلق بمؤامرة كبرى تستهدف كيان الأمة، ولم أكن أكتب هذه التفاهات لولا يقيني بخطورة الموقف ...).

إلى جانب اعتمادها على القوالب الجاهزة، والعبارات الجامدة، أو المسكوكة: (وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل، الحقيقة أننا، فانتبهوا يا أولي الألباب)، وهذه الجملة الأخيرة تتردد كثيراً في المساجد، والدروس الدينية الوعظية، وهي تناص مع آيات عديدة في القرآن الكريم، منها حسب صيغتها:

(فاتقوا الله يا أولي الألباب لعلكم تفلحون) المائة 100، (فاتقوا الله يا أولي الألباب الذين آمنوا قد أنزل الله إليكم ذكراً) الطلاق 10.

وقد استغل الراوي هذه الخصائص النمطية للغة الصحافة في إسقاطها، حين سبقها بلغة علمية - لغة دارس المناهج الحديثة - يغلب الحديث فيها من منظور منهجي، يتحرى النظريات، والمعايير العلمية، والقيم الجمالية، ويتعد عن الذاتية، والأحكام التقييمية المسبقة، غير المبررة، ووجود هذه اللغة

العلمية في الخلفية محمولة على تراكيب اللغة المشتركة، وصيغها، يجعلها بمثابة الرأي العام، الذي يؤمن المجتمع بجدواه - فعلى تفشي الجهل، والأمية بفعل الأزمات، والحروب، لا تزال الشعوب تؤمن بجدوى العلم وقيمه - والراوي يقدم هذه اللغة العلمية أيضاً، بصفتها الوضعية الفعلية المعيارية لفئة أكاديمية، تختص في دراسة الأدب، والتعليق عليه بمناهج مضبوطة، وبهذه المؤهلات، تحوز اللغة العلمية صفة الخطاب المشترك، والمعياري المعترف به، في آن واحد، وفي ضوئها تقاس اللغة الصحفية، وعلى محكها تختبر تقديراتها، ونتائجها، وأهدافها.

وكما هو واضح، فإن موازنة اللغة الصحفية بلغة تستحوذ على سمات الانضباط (التداول، المعيار)، لن ترحمها، وستجعل منها أضحوكة للمتلقي، بما أسبغته عليها الأسلبة من تناقضات، وخروج عن الموضوع، وغياب للحجاج، والاستدلال، والراوي قد حكم عليها من خلال الرأي العام المجسد في لغته - حسب باختين - بأنها دائماً سطحية المقاصد، وعادة ما تكون منافقة، ومخادعة في إدعاءاتها.⁶⁸⁸ ولم ينس الراوي، وهو يتلاعب باللغة الصحفية، أن يلغمها في ختام أسلته البارودية لها، فقام بالتصرف في الجملة ما قبل الأخيرة، وحذف بعض مكوناتها - حرف الجر (عن) مثلاً - ليحرف دلالتها، وترتد عليها المقاصد البلاغية بالسلب، والفشل، إذ من المنطقي، والمحتمل أن يكون تركيب الجملة على النحو: (ولم أكن أكتب عن هذه التفاهات لولا يقيني بخطورة الموقف).

فتكون الكتابة حينئذ صادرة عن الكاتب الصحفي في وصفها للكتابات الإبداعية، وأصحابها، والمخصوص هنا قصة "البداية النهائية" التي يتحدث عنها الراوي، وهذه الكتابات جميعاً من المفروض، حسب السياق، أن توصف بالتفاهات؛ حتى ينسجم سبك الجملة مع الدلالة الكلية للمقطع السردية المعروض من اللغة الصحفية.

أما الجملة المؤسلبة، كما أرادها الراوي: "ولم أكن أكتب هذه التفاهات لولا يقيني بخطورة الموقف"، فهي تغيب المكتوب عنه - الأعمال الأدبية وأصحابها - وتنصب مكانه مقالة الكاتب الصحفي ذاتها، فينالها حكمه النهائي، ويسمها بالتفاهات، وكأنه يتراجع عن اتهاماته، وأسلوب تهجمه العنيف (Pamphlet) على مجالات غيره، ويعترف، تحت تأثير الهدم الداخلي للغته، مرغماً بأن التفاهة وصمة مشينة، تلحق بكل من يقحم نفسه في ما لا يحيط بعلمه، وعمله، ولا شك أن تدخل الراوي في تعديل الجملة السابقة، يُعد ضرباً من الميثاق، الذي أصبح قادراً على التواجد، والحضور في أشكال

⁶⁸⁸ Ibid: p 123.

الفصل الثاني: الميتاقص في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: السعيد بوطاجين والخير شوار نموذجاً

أدبية كالمحاكاة الساخرة (Parodie)؛ لإثراء عملها، وأدواتها التقنية، ورفع مستواها التمثيلي، وحدتها التهامية، وكما تقول "باتريسيا وو" في ذلك: "إن الميتاقص يمكن أن يختص بنفسه، من خلال أعراف، وتقاليد، متعلقة بالقصة، يعرض سيورة بنائها... ويمكن في حالات عديدة، أن يوجد في شكل محاكاة ساخرة، وتعليق على عمل مميز، أو طريقة قصصية تخيلية.⁶⁸⁹

إن الميتاقص، في تمرده على الضوابط، والمعايير، وخروجه عن الحد الذي كرسه تقاليد الأنواع الأدبية، والأعراف الثقافية؛ لا يكف عن البحث، والتنقيب عن كل ما من شأنه إعطاء نفس جديد للنوع الأدبي، ولا يتورع في تجريب أي شيء، يرجى من ورائه إحداث هزة، أو تغيير في شكل العمل الأدبي، ومضمونه الدلالي، وتداوله القرائي، حيث تؤدي هذه الممارسات جميعاً إلى كسر رتابة الإنتاج، والتلقي، وتهيئة مجتمعات ما بعد الحداثة؛ للانفتاح على مستقبل، يرحب دوماً بكل جديد، ويسائله عن الإضافة التي يحملها.

وفي الواقع، لم يجيب الميتاقص ما كان متوقفاً منه، عند الخير شوار أو غيره من الكتاب المختارين لهذه الدراسة، في جرأته على التجريب، مثلما خيب انتظار القراء في توقعاتهم للأعمال الأدبية، فالدراسات تؤكد على تجنيده الكثير من أشكال التعبير المرتبة في أدنى درجات الكمال الفني، والرقي الاجتماعي، وفق ما أقرته التقاليد الفنية، والأرستقراطية، والبيئة الثقافية التي صنعتها النخب الراقية، بما تملكه من نفوذ، وسلطة؛ فأعاد الاعتبار للمحاكاة الساخرة، والهجاء، واللغة الشعبية، وما يتفرع منها من حكايات، وأمثال، ومعتقدات، وأغان... ولغات فئات اجتماعية، ومهن اقتصادية، وقد اتضح "أن توظيف المحاكاة الساخرة، واستيعاب اللغات الشعبية، وغير الأدبية في الميتاقص، يساعدان في كسر المعايير الجمالية، وغير الجمالية؛ لأن كلا من اللغتين تشتغل خارج التقاليد الراقية التي أقر اعتمادها، وفي أثناء ذلك يستطيع القارئ الانتقال من المؤلف إلى الجديد"⁶⁹⁰، وهو ما ينشده القاص، ويسعى إلى تحقيقه لعمله؛ حتى يضمن به مفاجأة القارئ، وإثارة فضوله في استكشاف الغريب المختلف، والمنزاح المتحرر من رتابة الأشكال التقليدية، والمعايير الأدبية السائدة.

⁶⁸⁹ Patricia Waugh: *Metafiction*, Taylor, s Francis e Library, London, & New York, 2001, p 4.

⁶⁹⁰ Ibid: p 67.

خلاصة

عرفت القصة القصيرة الجزائرية، منذ مراحل تطورها الأولى، عينات من الميثاق، تعد من بواكير التجربة القصصية الخارقة للمعايير؛ لكونها سابقة في الظهور على التنظير لهذه الظاهرة الفنية في السبعينيات، ويمكن التمثيل لهذه الإرهاصات، والبدايات بقصة "الأبطال" للطاهر وطار. وقد أتبع هذه القصة المتميزة، على فترات متقطعة، بتجارب أخرى لاستخدام الميثاق، لكنها في ظل عدم تكرارها، وإثرائها بالمزيد من الاطلاع على التجارب الغربية، أو إحاطتها برعاية النقاد، وتحفيزاتهم في فترات ساد فيها التعصب للأعراف الأدبية المحافظة؛ ظلت بدائية، تكتفي، في الغالب، باستدعاء المروي له/ لهم، وتعزيز الانطباع بأثر القصة، ودلالاتها، كما يلاحظ عند عمار بلحسن في مجموعته القصصية "الأصوات"، أو تستعمل الأقواس؛ لتعليق السرد، وإدراج بعض التعليقات القصيرة حول أحد مكونات الحكاية، وعناصرها، ومن ذلك ما يلاحظ عند أبي العيد دودو، ومن شاكلوا تجربته في استحداث فجوات داخل السرد للميثاق.

ولاعتبارات فنية وموضوعية، يمكن النظر إلى مجموعة "ما حدث لي غدا" على أنها من الأعمال التي تعد منعرجاً حاسماً في تجربة الميثاق في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، حيث تجسدت فيها معالم النضج، والترسيخ للظاهرة الفنية، وذلك بما حملته من نسبة للميثاق، بلغت 70%، ومن الأعمال القصصية القصيرة التي واكبت تجربة السعيد بوطاجين، تبرز أعمال الخير شوار، وبشير مفتي، ويوسف بوذن، وحكيمة صبايحي، وفاطمة غولي، وغيرهم ممن عززوا توظيف الميثاق، ونوعوا استغلاله بطرائق متعددة، ثبتت سماتها الفنية، وميزت بها قصصهم عما سبق من تجارب تقليدية.

وفي قصة "سيجارة أحمد الكافر" استدعاء للمروي له، وتوظيف للأقواس من أجل التعليق على الحكاية على شاكلة التجارب الأولية في الميثاق، لكن جدتها تظهر في جرأتها على نقد الخطاب السردية ذاته، وإفساد خطط الراوي في كتابة خاتمة افتراضية لحكاية "أحمد الكافر" ذات النهاية المفتوحة، وفي قصص الخير شوار التي رصدت للتحليل، يجد القارئ تطوراً كبيراً في تسخير الميثاق لأغراض نقدية، وتقويضية، تندرج من صور بسيطة للوعي الذاتي، تتعلق بالعالم الحكائي كالأحداث، والشخصيات، والفضاءات، إلى نماذج معقدة، تحيط بمناقشة علاقة التخيل بالكتابة، وطرائق تشكيل العمل الفني، وصلاته بسياقات إنتاجه، ومراقبة مشاكلاته الواقع الخارجي.

والميثاقص وثيق الصلة بالوظيفة الميثاقوية للغة، وهي وظيفة يستغلها الراوي في تقوية بعض الوظائف التي يستحوذ عليها، أو يسمح لبعض شخصياته بامتلاكها كالوظيفة الإيديولوجية، أو الوظيفة التأويلية، مما يهيئ له فرصة استغلالها في المنظور السردى، وبلورة المواقف، والآراء الخاصة برؤية العالم؛ لذلك يقترن الميثاقص، في عمله الطفيلي، بأشكال من السخرية، والمحاكاة الساخرة.

إن استقصاء الميثاقص في النماذج القصصية المختارة في الدراسة، أو غيرها مما لم يشملها البحث؛ ليكشف عن اتجاه ثابت إلى كسر النماذج التقليدية، وهدم البنى النمطية في القصة، وإبراز ما للميثاقص من مظهرات، وصور كثيرة، أحصى منها بعض الباحثين أربعة نماذج رئيسة في الكتابة السردية، هي: "التدخل في النص والتطفل عليه بالتعليق بشكل ساخر يزيد بناءه خلخلة وتشويشا، ومخاطبة القارئ مباشرة ومن ثم يصبح المتلقي مشاركاً في بناء العملية التخيلية، وظهور المؤلف كشخصية مشاركة في الحدث السردى، ودخول شخصيات واقعية معروفة أو شخصيات مستعارة من أعمال أدبية مشهورة ضمن بنية المتخيل السردى".⁶⁹¹ لكن هذه النماذج لا تعكس قدرات الميثاقص جميعاً في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ولا تحد من إمكاناتها في التغلغل داخل عناصر القصة، وتسخير الآليات، والوسائط السردية في خدمة مقاصدها، وقد أثبتت النماذج التطبيقية قدرتها على استيعاب الخصائص، والتقنيات، والجرأة في تسخيرها، وقد ارتقت في ذلك من البسيط الساذج إلى المعقد الصادم، وباتبائها إلى ما للوظيفة الميثاقوية منطاقات، يستغلها الميثاقص، ليس بغريب عليها أن تنفذ في أي مكون من مكونات الحكاية، أو الخطاب السردى، إن لم تنفذ فيهما معاً، كما يشير إلى ذلك تعريف "باتريسيا واو" للميثاقص.

⁶⁹¹لمياء باعشن: "القص الماورائي"، علامات في النقد، عدد 75، مجلد 19، جدة، 2012، ص 211.

الفصل الثالث:

مفاهيم السخرية وتاريخ الخصائص

والأجناس الأدبية

تمهيد

في الثقافة الغربيّة، تتفق المصادر، والمراجع على انحدار مصطلح السخرية (Ironie) من اللفظة اليونانية القديمة (Eirôneia)، ليتراوح معناها بين دلالات التساؤل، والقول، والتصريح⁶⁹²، وتنصرف دلالة بعض مشتقاتها (Eiron) منذ عهد أرسطوفان (Aristophane) إلى الإشارة إلى كل من يسأل، سواء سأل الآخرين أم تساءل محدثا نفسه.

وبتأثير من سقراط (Socrate) اقتفت السخرية منهج الخفاء، والتّقاء، والتّظاهر، واستدرج بعض أطراف الحوار؛ للكشف عن الحقائق في كلياتها، وقد اقترنت عند تلميذه أفلاطون (Platon) بفن المحاور، والجدل، "فسقراط كما يمثله أفلاطون، من قبل، في محاوراته يستخدم الحديث، والمناقشة جيئة وذهابا مع السفسطائيين كي يللم، في مجموع واحد، أجزاء الحقائق المشتتة في إثباتات متناقضة، تبدو خاطئة، بوجه خاص، لأنّها اجتزائية."⁶⁹³

وكان سقراط يتخذ وضع المتسائل مدعيا الجهل أمام محاوريه، ويصوغ أسئلته بكيفية تضللهم، أو توقعهم في فخ، يجعل منه سقراط منفذا؛ للتدرج في الصّعود نحو الحقيقة الكلية الكامنة في الأشياء، والمواضيع، والممارسات الاجتماعية، ومن ثمة فالسخرية السقراطية تحتل مركزية محورية في مجال البحث، والمخاطبة الحجاجية، وانتزاع الحقائق المنسية من العقول التي تحتزنها، وهي غافلة عنها، وعاجزة عن بلوغها دون تمرس، ورياضة عقلية، تزيد في القدرة على الفهم، وتشحذ الفكر، والتأمل.

وقد تبنى أفلاطون مذهب أستاذه سقراط، وأفكاره، وسعى إلى تطوير ذلك في مستوى التنظير، والممارسة، فاتخذ لذلك مدرسة، وانتقى تلامذته بشروط معينة، فاستوت جهوده على نظرية المثل، واستقام المنهج الذي شقه سقراط لطريقة للكشف، والابتكار (Méthodeheuristique)، وجدلا (Dialectique) يقود إلى الحكمة، والعقلانية.

⁶⁹² Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, p 395.

Pierre Schoentjes: Poétique de l'ironie, Editions Seuil, Paris, 2001, p 31.

⁶⁹³ Georges Gurvitch: Dialectique et sociologie, Editions Flammarion, Paris, 1962, p 43.

1. السخرية والمرجعيات المعرفية والثقافية

قد يكون من تحصيل الحاصل التذكير بأن السخرية مغرقة في القدم، تعود إلى عصر الإنسان الأوّل، وتواكب حركة تطوره في جوانب الوعي الفردي، والاجتماعي، وتكامل مكوّناته النفسية، وحالاته الشعورية، إذ لا تنفك السخرية عن كونها انفعالا نفسيا، وسلوكيا، عرفه الإنسان منذ عهده الأوّل، وشهد تقلبه، ودوران مفاهيمه عبر المعارف، والفنون بدرجات من التركيز، تراوحت بين الطابع الرسمي، والهامشي، وأحكام قيمة، تمتد من القبول، والاستحسان، إلى الإدانة، والاستهجان، على الرغم من أن الشعوب البدائية قد مارست السخرية على هيئة طقوس دينية هزلية جنبا إلى جنب مع الطقوس الجادة، وخلعت عليهما جميعا الطابع الرسمي دون تمييز.⁶⁹⁴

1.1. السخرية في الفلسفة والأخلاق والدين

ويعزى وسم السخرية بالقيم السلبية إلى عوامل سياسية، وثقافية، واجتماعية، وكان انفصال المجتمع إلى طبقات، وبروز طبقة النبلاء بمكوناتها، وخصائصها عاملا حاسما في ذلك، ومؤثرا كبيرا في توجيه سياسات العلوم، والأنشطة الفنية.

ففي الفلسفة التي انفردت بميلاد مفهوم السخرية في أجواء مشتركة بينها، وبين علم الأخلاق، ومنهما تسرب مصطلحه إلى البلاغة تحت مفهوم جديد⁶⁹⁵، بما في ذلك من ملابسات، وتأثيرات؛ فإنّ وجهات النظر الفلسفية أفضت إلى تصنيف ثنائي للسخرية، يجعل من إحداها سخرية حسنة - مفيدة- ويقصد بها السخرية السقراطية في مباشرتها العمل انطلاقا من الإحساس بجهل الإنسان، كما يعبر عنه بأسئلة تدّعي السّداحة، وتتظاهر بالغفلة عن العلم، مثلما كان يفعل سقراط، وهو يسائل أرباب السياسة، والطب، والأدب عن جوهر المعارف التي يشتغلون بها؛ ويجعل من الأخرى سخرية

⁶⁹⁴Mikhail Bakhtine: L'œuvre de François Rabelais, Editions Gallimard, Paris, 1970, p 14.

⁶⁹⁵Paul Aron et al: Op. Cit, p 395.

سيئة - غير مفيدة - وهي المعروفة بالسخرية الرومانسية - كما تلاحظ عند الألمان والإنجليز في القرن 18م - ذات الأثر الهدّام في صدورها عن شعور سلبى بالعجز، والقصور في مواجهة القدر.⁶⁹⁶

وهذا التقييم التّفعي يغفل حسنات السخرية الرومانسية، وخدمتها للفن بتجديد المفهوم الأخلاقي، وتطويره في الفنون، والآداب، على أنّ السّخرية تبلغ أدنى مستويات تقديرها، وسوء النّظر إليها في مجال الأخلاق، حيث تعامل الانفعالات، والأهواء، والحركات النفسية على أنّها حالات للوعي، ليست قابلة للتمييز، والتصنيف على قوائم الخير، والشر فحسب بل إنّها قابلة للمصاحبة السلوكية أيضا، وتبدي قابلية أخرى للقياس النسبي "فليس هناك إطلاقا انفعال أو رغبة، سعادة أو حزن، لا يكون مصحوبا بأعراض جسدية، وهناك حيث تتجلى هذه الأعراض، فمن المحتمل أنّها تصلح بشكل من الأشكال لعملية تقديرنا لدرجات الشّدّة".⁶⁹⁷

يعكف المجتمع بمنظومته الأخلاقية على مراقبة السلوكات، والأهواء، ويعمل بشكل جاد على تنظيمها، والتحكم فيها أثناء المعاملات الرّسمية، وأنشطة التواصل الاجتماعي الحميمة، والعامّة، مثلما يحرص على مراقبة انحرافاتهما في الأماكن العامّة، وتعقب آثارها على العلاقات الفردية، والجماعية، واستقرار النظام العام، ومردود العمل، والإنتاج، ليمتد ذلك إلى تداعياتها على الصحة التّفسية، والجسدية للفرد، والجماعة، وبعبارة موجزة يسعى كل مجتمع لأن يكون أخلاقيا قدر المستطاع؛ للحفاظ على تماسكه، وتجنب الانهيار، والتدمير الذاتي.

وإذا كان للأديان السّماوية التّصيب الأوفر في التحذير من الأهواء السيئة على مصير الإنسان، ودورها في فساد المجتمعات، والشعوب، فقد عانى الأنبياء، والمرسلون من سخرية المكذّبين، واستهزائهم، وشدّدت التّصوص المقدسة، وفي مقدمتها القرآن الكريم، على تجريم السّخرية، وإدانة فاعليها في حال انتقالها إلى الأثر المحسّوس، قولاً وفعلاً، على الآخرين، بما يجعلها اعتداء، وظلماً.

وبصفة عامّة، فإنّ رجال الدّين، والفلسفة، والأخلاق يصرون جميعا على ضرورة استبقاء الأهواء مقيدة بضوابط العقل السّوي، والمنطق السليم، إذ إنّ انفلاتها، وتحريرها دون رقابة ينذر بالخطر الدّاهم من طغوة النزوات، والانحرافات الفردية، أو الجماعية المتطرفة، فلطالما كانت أنقى المتع، وأعظمها، في عيني أفلاطون، هي تلك التي يحصلها المرء بالعقل متمثلة في متعة المعرفة، وبالنظر إلى كثافة الجسم، ورغباته القوّية، فإنه "من الضروري حمّله على الشفافيّة؛ للولوج إلى الروح، والتحليق نحو المواضيع الراقية

⁶⁹⁶ Didier Julia: Dictionnaire de la philosophie, p 138.

⁶⁹⁷ هنري برغسون: بحث في المعطيات المباشرة للوعي، ترجمة حسين الزاوي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009، ص36.

للفكرة، ومن خلال تبعية الرغبات الدنيا والمتع الجسدية للرغبة في المعرفة يكمن الإيمان وما ينص عليه مفهومه.⁶⁹⁸

وقد دأبت الدراسات في العلوم الإنسانية على استبعاد البحث في كوامن النفس، وحركات الشعور الانفعالية، يثنيها عن ذلك نظرة تقليدية، تزدري نوازع النفس، وتغفل عن آثارها الإيجابية على النشاط الإنساني، وتمثلتها اللغوية، والخطابية، إذ "كان الحديث عن المشاعر وحالات النفس والأهواء، في ميدان علوم اللغة في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، مرادفا لجرم علمي كبير."⁶⁹⁹

وقد يعود الإحجام عن الدرس العلمي للأهواء -فضلا عن النظرة الموروثة إليها- إلى تنامي المخاوف من الاهتمام بما يحيط من قدر الإنسان، والاحتفال بما يوصف بأنه نقائص، ومداخل إلى الشر، فكل ما هو مرفوض في أعراف المؤسسات الرسمية: السياسية، والدينية، والثقافية الأكاديمية منها على وجه الخصوص؛ يُقصى من مراكز الاهتمام، ويجري إسقاطه من أولويات البحث، والمتابعة، ليركد في الهامش فترات زمنية، قد تطول، أو تقصر، قبل أن يُنفض الغبار عنه، ويعاد إحياء مباحثه، وتجديد النظر إليه وفق مقاييس معرفية جديدة، وشروط ثقافية أكثر مرونة، وقبولا، ومن ثمة يمكن تفهم ما يتحمله الدارسون من حرج، وعزلة، وتحذّر، وهم يطرحون مواضيع الطابوهات الاجتماعية، أو تلك التي لا يؤيّدها الرأي العام في المجال العلمي، ومن ذلك ما حدث للدراسات الفلسفية، والأخلاقية، وهي "تجمع كلها على شجب الهوى لأنه العماء (Chaos) الذي يهدد ما هو جوهر في الكون على نحو النظام والحركة المتسمين بالانسجام والتناغم، وهكذا يستقطب الهوى ما يتعلق بما هو سلبي وعاطفي، في حين يستجمع نقيضها (المنطق) ما هو إيجابي وعقلاني."⁷⁰⁰

وإذا كان هذا واقع الأهواء جميعا، حتى الجيدة منها، فكيف الحال؟ والسخرية نزوة نفسية، وغواية إنسانية موجهة بوعي، وقصدية؛ للنيل من الآخرين، وإيذائهم إلى حدّ قرر فيه "سبينوزا" (Spinoza) تعيينها ضربا من الكراهية المنافية لأي خير، وهو يعرفها بأنها "الألم المصحوب بفكرة علة خارجية"⁷⁰¹، ويلحقها فرعا من فروع انفعال أساسي، يتمثل في الحزنمقابل إلحاقه الحب بالفرح فرعا له⁷⁰²، وجعلهما

⁶⁹⁸ Platon: Sophiste, politique, philèbe, time, critias, traduction et notes par Emile Chambry, Editions Garnier -Flammarion, Paris, 1969, pp 17-18

⁶⁹⁹ الجيرداس. ج. غريماس وجاك فونتلي: سيميائيات الأهواء، ص 45.

⁷⁰⁰ محمد الداهي: سيميائية السرد، ص 60-61.

⁷⁰¹ باروخ سبينوزا: علم الأخلاق، ص 162.

⁷⁰² م. ن: ص 202.

سبيلا إلى الخير، إذ لا يصدر عنهما ضرر إلاّ بشكل غير مباشر، أما الحزن، وما يتفرع منه، فيقود إلى الشر بصورة مباشرة؛ لذلك فالهسد والسخرية والاحتقار والغضب والانتقام والانفعالات الأخرى التي تتأصل في الكراهية أو تتولد منها إنما هي سيئات.⁷⁰³

والسخرية، بهذا التصور، كغيرها من طباع السوء، مدخل إلى الشر، وسبيل إلى العنف في سلوك الفرد تجاه الآخرين، وأداة من أدوات الصّراع في العلاقات المتداخلة للتواصل الاجتماعي، وفي الصّراع بين النفس الغريزية، والنفس العاقلة، وانعكاسات ذلك على الحالة السوية للفرد، والحياة المشتركة للجماعات.

وتلقتي حول هذه الفكرة علوم عدّة، أبرزها الفلسفة، والأخلاق، والسياسة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلوم التربية، ولكل منها مفاهيمه، ومنهجه في معالجة المواضيع، والقضايا، ومن بين محاور الصّراع القديم المتجدد بين السياسة، والأخلاق⁷⁰⁴ فكرة إرضاء الإنسان، وإسكات ثورة مطالبه، ورغباته، حيث تحرص الأخلاق "أن يكون لها دخل أيضا في الإنسان بوصفه كائنا عاقلا، وعنيفا، إلاّ أنّ الأخلاق لا تنظر أولا إلى إمكانية إرضاء الإنسان في تنظيم أفضل للعلاقات بين الناس، بل تراه في تحول الإنسان عائدا إلى العقل، سواء أشار هذا الأخير بالتبعية للنظام الموجه للكون، أم عدّ إرادة العالم كما هي موجودة كإمكانية لتحقيق حياة راضية في كل وقت، حياة راضية في نطاق كرامتها.⁷⁰⁵

إنها حياة كريمة ينشدها الرازي (ت 925م) عبر إصلاح الأخلاق، والسّموّ بالنفس بعيدا عن الغرائز التي تشركها مع الحيوان، والارتقاء بها إلى مراتب النبيل، والشرف بإتباع دليل العقل، والتخلي بالإرادة لمباشرة تنفيذ إملاءات العقل، وخلاصة تفكيره الرشيد؛ لتجنب الوقوع في وضعيات، تجلب الألم، والمعاناة؛ لذلك يقترح الرازي اللّجوء إلى احتواء الأهواء، وتجاوزها، فمن "المناسب أن يكبح المرء انفعاله في أغلب الوضعيات حتى ولو لم يلحظ عواقب مكروهة، من أجل التمرن، والتمرس على تحمل ذلك، والتعود عليه.⁷⁰⁶

⁷⁰³ م.ن: ص 274.

⁷⁰⁴ انظر: جورج كتورة وآخرون: السياسة عند أرسطو، ترجمة جورج كتورة، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1987، ص 66-67.

⁷⁰⁵ Eric Weil: Philosophie et réalité, Tome II, Beauchesne Editeur, Paris, 2003, p102.

⁷⁰⁶ Razi (Muhammad Ibn Zakariya) : La médecine spirituelle, traduction de l'arabe par Rémi Brague, Editions Flammarion, Paris, 2003, p63.

وقد حفلت كتب التراث العربي بالعديد من المؤلفات في مجال الأخلاق، ومن ذلك بعض مؤلفات الفارابي (التبهي)، وابن سينا (الإشارات والتنبهات)، وغيرها، وقد رصدها أصحابها للزجر عن الركون للأهواء، واستغراق الوقت، والجهد في تحصيلها، ووجوب ضبطها، والحذر من أضرار المبالغة فيها، والتمادي في طلبها.

والأمر نفسه يُلاحظ عند فلاسفة الغرب، ومفكره، وكل من يشغلهم الخوف من تفاقم الأهواء، وتطورها إلى أشكال من العنف الفردي، والجماعي، لا يزال يتردد صداها في مدونات الإنسانية، وسجلاتها التاريخية، ويعاني العالم آثارها الأليمة إلى بداية القرن الواحد والعشرين، من خلال ما شهده الإنسان في مختلف البلدان، من حروب، ومجازر، وموجات احتلال، وحركات تمرد، وإرهاب، إلى جانب العنف المسجّل في الحياة اليومية عبر مجالات التواصل الاجتماعي.

ومن البديهي أن يكون خوف العلماء من سيطرة الأهواء السلبية الضارة مشروعاً، وهم يتلمسون ما يحتمل أن تولده مشاعر الكراهية -والسخرية إحداهما- من طاقات للعنف البشري ذي الصبغة الغريزية الحيوانية، والآثار المدمرة للحياة المشتركة، فضلاً عن كونها تغييباً للعقل، والمنطق، وتعطيلاً لتعاليمه بالتزام القيم الإنسانية، وأساليب التسامح، والحوار.

ولعل أكبر مخاوف العلماء أن يبادر فرد، أو جماعة إلى تضخيم العنف، ومدّ قنواته داخل الطبقات الاجتماعية تحت مسوغ هدف نبيل: حرية، عدالة، حقوق أقلية، ديمقراطية... يسخر له آليات الإقناع، والدعاية، التي تمارس أثرها السحري بالتحريض العاطفي، وإثارة الأهواء المستقرة، وتهيجها، وذلك - على حد قول بول ريكور- يركب بنيته، ويضخم مفعوله؛ لـ "أن عنف النفسية الفردية، إذا ما انتظم في عنف الجماهير، يتغير حقاً، من حيث مدى الحجم ووحدة القياس، وفي الواقع فإنه يعتمد على نفسية الفرد، على الخوف وعلى عواطف الحب والفرح أيضاً."⁷⁰⁷

وقد سبق لشوبنهاور (Schopenhauer) أن صوّر العالم في ظل الشر، والعنف ضمن رؤية ساخرة ثلاثية الأبعاد، في صورة من صور تجاوب الحواس، تجمع بين السخرية المباشرة، والمبالغة، و"تشبه العالم

⁷⁰⁷ فرانسوا لوجاندر: "وجوه العنف المتعددة"، ضمن كتاب لفريق من الاختصاصيين: المجتمع والعنف، ترجمة الأب إلياس زحلاوي، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص21.

من وجهة نظر جمالية بمتحف للكاريكاتور، ومن جهة نظر ثقافية تشبّهه بمنزل للمجانين، ومن زاوية أخلاقية تراه نزلا للأوغاد. "708

ومن بين الفلاسفة الذين نظّروا للأخلاق، قديما وحديثا، لم يفرد أحد منهم السخرية بنظرة أكثر اعتدالا، مثلما فعل ديكارت (R. Descartes) حين استفرغها من الشر المطلق، والكراهية الخالصة، وأوجد لها منفذا إلى الفرح، والضحك المفيد مخالفا بذلك تصنيف "سبينوزا" القائم على إلحاق السخرية بالكراهية، والفصل بينها، وبين الضحك، والمزاح في تبعيتهما للفرح.

وتتحدد السخرية -أو الاستهزاء- عند ديكارت بأهما: "نوع من الفرح ممزوج بالكره يأتي من أننا نلمس عيبا صغيرا في شخص نعتقد أنه يستحق مثل هذا العيب، في قلبنا كره لهذا العيب وفرح بأن نراه عند ذلك الذي يستحقه، وحين يحصل هذا بغتة فإنّ مفاجأة التعجب تكون سببا في أننا ننفجر ضاحكين."709

ويفهم من شروح ديكارت أنه يجعل السخرية أصنافا من النافع، والضار، والمعتدل بينهما، وذلك تبعا لشروط معينة منها طبيعة موضوع السخرية (عيب خلقي / جرح معنوي ناجم عن إهانة علنية)، أو حجمه (صغير/كبير)، أو مناسبته (مستحق/غير مستحق)، أو درجات الكراهية التي ترافقه (قليلة/كثيرة)، أو ردود الفعل المترتبة عليه (ضحك/حزن)، وكيفية تلقي ذلك الموضوع (توقع/مفاجأة)، ويذكر ديكارت نوعا نافعا سمّاه السخرية المعتدلة؛ ليذهب في الإشادة بها إلى رفعها من مستوى الانفعال إلى مصاف السمات، التي يتحلى بها إنسان المجتمعات المهذبة.710

708 Marie-José Pernin: Au cœur de l'existence, la souffrance, la philosophie de Schopenhauer, EditionsBordas, Paris, 2003, p220.

709 رينه ديكارت: انفعالات النفس، ترجمة جورج زيناقي، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت، 1993، ص 108.

710 م.ن: ص 108-109.

2.1. السخرية وجهة نظر بلاغية وأدبية:

عندما كان فلاسفة اليونان في العالم القديم يحتكرون المعرفة، ويهيمنون بأرائهم على فروعها، ومباحثها، لم يكن الأدب - شعرا ونثرا- ليشذ عن ذلك، فقد أشرفوا على التنظير للأنواع الأدبية السائدة آنذاك، وقاموا برصد مفاهيمها، واستخلاص مكوّناتها، وخصائصها، وكانت أهم المصادر النقدية الأدبية، التي وصلت من تلك الحقبة متمثلة -بالنظر إلى تخصصها- في كتابي أرسطو: فن الشعر، أو الشعرية، والخطابة/ البلاغة، فإليهما يرجع الفضل في بسط الأسس الأولى للدرس الأدبي.

ولأنّ أرسطو ذكر في كتابه "فن الشعر" أنّه خصص الجزء الثاني منه للحديث عن الملهاة، فإنّ ضياع هذا القسم المهم شأنه شأن النقص الموجود في بعض كتب أرسطو الأخرى،⁷¹¹ يفوت الفرصة في معرفة خصائص الملهاة، وتبيان الفروع الشعرية التي تندرج تحتها.

ولعل أرسطو في ذلك الجزء المفقود من "فن الشعر" يكون قد اّشار إلى الأنواع الأدبية، التي تتخذ السخرية عماد فعاليتها، وغرضها من المحاكاة، وإن كان من المعروف سلفا أنّه، بتأثير من النزعة الفلسفية والأخلاقية، لم يجد إلا أن يسلك السخرية في كتابه "الأخلاق إلى نيقوماخوس"، ويذكر إشارات موجزة عن الأشكال السّاخرة تحت مسمّى الهزل في كتاب "الخطابة/البلاغة" مبينا شرحها في كتابه "فن الشعر"، حيث يؤكّد مصرحا: "وقد قيل كم أنواع الهزل في كتاب الفيوتية [البوتيكيا أو الشعرية/فن الشعر]".⁷¹² ومع ذلك كله، فقد خلف أرسطو في "فن الشعر" ملاحظات، وتعريفات للأنواع الشعرية الثلاثة المعروفة في عصره (المأساة- الملحمة- الملهاة)، والأصول الجنيولوجية التي تطوّرت منها، تقدم معلومات شحيحة عن تاريخ السخرية، على الرغم من الاستنتاجات الممكنة استخلاصها عن البيئة الثقافية، والاجتماعية من خلال كتاب "فن الشعر":

1. طغيان النزعة الفلسفية، والأخلاقية في النّظر إلى الأنواع الأدبية، وذلك بتفسيرها من

خلال الطبيعة البشرية المكتسبة، حيث "انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء: فدوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجي، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح".⁷¹³

⁷¹¹ جورج كتورة وآخرون: السّياسة عند أرسطو، ص 67.

⁷¹² أرسطو: الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات/دار القلم، الكويت/ بيروت، د.ت، ص 251.

⁷¹³ أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص 13.

ولا يخفى على المتخصص ما في هذا الربط الآلي بين النوع الأدبي المحاكي للحياة الاجتماعية، وطبائع النفوس، من تعسف، وتعميم مبالغ في الوثوقية، يغفل المعايير الفنية، ويتجاوز الإرادة الحرة في اختيار المواضيع، والفنون، على الرغم من وجهة الميولات النفسية في الانجذاب إلى الأشياء، والظواهر في العالم الخارجي.

2. وتبعاً لثنائية الخير، والشر، وأعمال الفضيلة، والرذيلة، وما يؤدي إليها -على الترتيب- من سمات، وسلوكات جيدة، وسيئة؛ جعل أرسطو -ومن قبله أفلاطون- أعمال المحاكاة مقرونة بمفهوم الوظيفة المتوخاة منها، وهي وظيفة اجتماعية نفعية في الغالب، فالشعراء الذين حاكوا الأعمال المحمودة في المأساة، والملحمة، نالوا الشهرة، وحفظت أعمالهم، ضامنة لهم سيادة هذين النوعين الأدبيين؛ لأنهم حاكوا بها من هم أفضل منهم، وساهموا بذلك في ترقية مستوى التطلع إلى حياة فاضلة، وأخذ العبرة من التجارب المعروضة عبر "محاكاة فعل نبيل تام"⁷¹⁴ يثير الخوف، والشفقة، ويحقق التطهير المنشود، فتكون بذلك محاكاة الأفاضل استنساخاً للأعمال النبيلة، بل إنها أعمال نبيلة بحد ذاتها، غرضها خدمة المجتمع، والدولة.

أما محاكاة الأراذل من الناس، في الشق الهزلي الباعث على الضحك من صفاتهم، أو أفعالهم القبيحة؛ فهي إمّا انعكاس لما في نفوس الشعراء من خسة، ووضاعة أخلاقية، وعيوب خلقية، وإمّا تكريس لهذه النقائص، وإشادة مجانية بها، أو تعبير سافر عنها، يناهض الخلق السوي؛ لذلك همشت الملهاة، وبقي شعراؤها مغمورين، لا يمارسون نشاطهم الأدبي، وعروضهم إلا بإذن رسمي من الحاكم.

3. الأنواع الشعرية التي توظف السخرية بقصدية، أو تلجأ إليها عند الحاجة هي: الهجاء (Satyre)، وشعر الإيامبو (Iambe) المستخدم في تبادل الشتائم، والتراشق بها، والشعر البارودي (Parodie) الذي يعد "هيجيمون الثاسوسي" أول رواده، والملاحم المعارضة الساخرة (Pastiche) ومنها الدايلاذة، وهي ملحمة الجبناء التي ألفها نيقوخاريس سخرية من إيلاذة (Iliade) هوميروس، والملهاة (Comédie) التي تطوّرت من الأناشيد الإحليلية، أو الفالوسية المحتفل بها في أعياد فريافوس (Priapos) -إله الخصب الجنسي- ابنأفروديت (Aphrodite/Vénus)، والاحتفال بديونيسوس (Dionysos/Bacchus) في اليونان، يضاف إلى هذه الأنواع جميعاً المأساة (Tragédie) في بداية عهدها، وهي تستخدم اللغة الهازلة المأثورة من الهجاء.⁷¹⁵

⁷¹⁴ م.ن: ص 18.

⁷¹⁵ م.ن: ص 9-16.

4. في كشف مثير للجدل، بالنسبة إلى جينالوجيا الأخلاق، أثبت نيتشه (F. Nietzsche)

في دراسة تأييلية للنعتين التعبيريين: جيد (Bon)، وسيء (Mauvais) أنهما خضعا جميعا، في مختلف اللغات الغربية، للتحويلات المفهومية نفسها: فالأول -جيد- يعد المفهوم الأساسي الذي تناسلت منه أفكار الجودة من قبيل (جيد) بمعنى نفس متميزة أو مرموقة (Âmedistinguée) و(نبيل) بمعنى نفس راقية (ÂmeSupérieure)، ونفس محظية، أو مبعجلة (Âmeprivilégiée)، وبموازاة هذا التطور الدلالي، تحولت الأفكار المعبرة عن المشترك، أو العام (Commun)، والشعبي (Populacier)، والأدنى أو المنخفض (Bas) إلى الدلالة على السيئ (Mauvais).⁷¹⁶

وعلى هذا النحو من التطور الدلالي الذي رصده "نيتشه"، من المعقول أن يسود الاعتقاد بأن سياسة الأدب في اليونان -وباقى الإمبراطوريات والممالك الأوربية قديما وفي العصور الوسطى إلى غاية العصر الحديث- قد خضعت لرقابة الحكام، والطبقات الأرستقراطية التابعة لها، برعاية الفلاسفة، وتركياتهم أحيانا، واتجهت إلى استبعاد الأشكال الأدبية الساخرة من النشاطات الرسمية، بسبب شعبيتها، وميلها إلى الهزل، والهجاء، واعتمادها على نقد لاذع، يهدد بأن يطال النبلاء، والأعيان، والفئات النافذة، والحاكمة، إذ ثمة إشارات تاريخية إلى علاقة ارتباط سياسي ثقافي، تجمع بين وجود حكم ديمقراطي، ونشأة الملهاة، وازدهارها، مثلما يزعم الميغاريون نسبتها إليهم حوالي سنة 600 ق.م عقب انقضاء حكم "ثياجينيس" طاغية "ميغارا".⁷¹⁷

ولم يكن للأمر كبير علاقة بجودة اللغة، وسمو الأسلوب فقط حينئذ، مثلما هو شائع في الدراسات الأدبية، والتقدية، فالقضية أكثر تعقيدا مما يتصور، وهي في جانب مهم تتصل بالقطبية الناشئة بين المركز، والهامش، وما يغذيها من اختيارات السلطة، وانحياز الأعيان، والفلاسفة إلى النماذج الأدبية، والمواضيع ذات المنزع الأخلاقي، تلك التي تتخذ لبوس الأعمال الجليلة، والنبيلة، وتبرر الفوارق الاجتماعية، مراعية الحدود بين الطبقات، وتقدم المثال الأرقى لشخصية نبيلة، من خلال المأساة، أو الملحمة، ليكون في ذلك دوافع قدوة، وحوافز طموح، تلهم الشباب المتطلع إلى المجد، والحياة الكريمة؛ حتى تسلس قيادتهم، ويسهل تهذيب سلوكهم، وإعدادهم للالتحاق بالجنود خدمة للدولة، وطلبا للبطولات، والتضحيات المجيدة.

⁷¹⁶ Friedrich Nietzsche: La généalogie de la morale, traduction par Isabelle Hidenvrard, et Jean Gratien, Editions Sigma, Alger, p24.

⁷¹⁷ انظر: أرسطو: فن الشعر، ص10.

عندما انتقلت السخرية بحدّها إلى البلاغة وافدة عليها من الفلسفة، والأخلاق، كان عليها أن تتخفف من بعض السمات غير المناسبة العالقة بالمفهوم، وإعادة تشكيله؛ ليناسب حقله الجديد - البلاغة- فكان على المفهوم إطرّاح ما في السخرية السقراطية من غاية علمية، وغرض معرفي، يستهدف إزاحة اليقينيّات السائدة، وزعزعة الحقائق الجزئية، والمعتقدات العامة غير المحسوم في صحتها لفائدة التأمل، والبحث عن منافذ إلى الحقائق الكلية، إذ ليس لمفهوم ذي صبغة فنية أن يُسخر منذ البداية في التماس فكرة علمية، أو تعقبها بالجدل لحمل أصحابها على إعادة النظر فيها، حتى وإن تضمنت السخرية إثارة بعض المسائل المعرفية بشكل عارض.

وكان على السخرية أيضا، في سياقها البلاغي، أن تتحرّر نسبيا من قيود الأخلاق، وضغط الإدانة الاجتماعية في كونها انفعالا سلبيا، يجلب الضرر لضحاياه، وقد يعود بالنّدم، والشعور بالذنب على الذات الساخرة، فخطره على العلاقات الاجتماعية غالبا ما يسمه بحالات الاستنكار، والغضب الاجتماعي بسبب حساسيته الدينية، والأخلاقية، وانحرافه عن جادة العقل، ومنطق صوابه المرشد إلى السلوك المقبول.

ولتحقيق غرضها من التحرر، والتوازن في حقل البلاغة، التزمت السخرية بالحفاظ على ما ورثته من السخرية السقراطية من ميل إلى تجاوز الرقابة، والمجاهرة بالفكرة من خلال اعتماد التظاهر، والإدعاء، والخفاء، والتضاد، فكان للتظاهر، والإدعاء أن يضمنا لها التوازن أثناء التواصل، والانسجام مع مقتضيات الواقع الخارجي بمراعاة الآداب، والأعراف الاجتماعية، أما الخفاء، والتضاد، فيمكننا من تمرير فكرتها، وإنفاذ مفعولها بما يحجبه شكلها؛ للتعبير من مضمرات دلالية، هي، بلاشك، خلاف ما تعلنه، وتدعيه في ظاهر ألفاظها؛ لذلك، وفي ظل هذه السمات جميعا، تعد "السخرية طريقة للخلاص من الرقابة أيضا، سواء أكان الرقيب سياسيا، أم ذاتا عليا، وهي في الحقيقة كثيرة الشبه "بالنفي" الفرويدي، الذي هو وسيلة تتيح لنا أن نقول "لا أريد أن أقلقك" حين يكون في نيتنا شعوريا، القيام بذلك بالذات".⁷¹⁸

وبالتماشي مع أهم السمات المناسبة للسخرية في البلاغة، سطر "أناكسيمان" (Anaximène) (380-320 ق.م) أول تعريف لها، ينهض على قول شيء، والتظاهر بعدم قصده، أو بعبارة أخرى أن يُعبّر عن الأشياء بأسماء أضدادها.⁷¹⁹

⁷¹⁸ روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص 131.

⁷¹⁹ Pierre Schoentjes: Poétique de l'ironie, p75.

وقد لاحظ البلاغيون القدامى مقدار الحصار المضروب على الأعمال الأدبية الساخرة، وأصحابها من قبل مجتمع، يعرضها باستمرار على منظومة اجتماعية معقدة، ومتنوعة (دينية، أخلاقية، سياسية، عملية...)، تتحول بمرور الزمن إلى نظام بديهي -بتوصيف روبير إسكاربيت (Robert Escarpit) - من الضوابط، والقوانين، والواجبات، والالتزامات، تحرص الجماعات، والطبقات الاجتماعية على تطبيقه، وترسيخه، فتجعل منه "عقيدة مستقيمة تفرسها في الأفراد من خلال ردود فعل مشروطة، وتتولى حمايتها عن طريق فرض العقوبات."⁷²⁰

ولأنّ السخرية لا تكف عن مصادمة هذا "النظام البديهي" في كل ممارساته الواقعية، وقواعده النظرية، فهي تخلق بذلك محيطا استفزازيا حولها، بل عدائيا أحيانا، بالنظر إلى المرجعيات -البديهيات- الدينية، والأخلاقية، والعقلية؛ لذلك أثر البلاغيون إيجاد مخرج للسخرية، ورفع الحرج، والمسؤولية مبدئيا عن أصحابها بإيجاد موقع مناسب للمفهوم في البلاغة، يركز على إدراجها ضمن فنون القول، والتعبير، ويجنب قصديتها خلف معان مضادة، تبرر إغفال الطرح الأخلاقي، أو تأجيله على الأقل، ومنح الأفضلية للعنصر التواصلية، والفني، وهو الأمر الذي حدا بـ"سيسرون" (Cicéron) -106-43 ق.م- و"كانتيليان" (Quintilien) -القرن الأول الميلادي- أن يحوّلا "نظريهما عن المعنى الأخلاقي المستهجن في شخصية الأيرون لينكب اهتمامهما على تعريف السخرية تعريفا بلاغيا".⁷²¹

والواقع أن تغليب الأبعاد البيانية، والتعبيرية ليس إطلاقا للسخرية، وإمعانا في التّصل من أي قيمة إنسانية للانضباط، ولا ينبغي فهمه على أنه تغييب للعقل، أو إسقاط لمنطقه، واستهانة بتعاليم الدين، وإنما مغزاه في أن انبثاق السخرية يصاحبه انقطاع، أو تحذير ظرفي لرقابة العقل، والوازع الأخلاقي، وفسحة للاستراحة من جدية الواقع، وقساوة الحياة، وصرامتها، فمن سمات الإنسان المميزة عن باقي الحيوان أنه كائن ضاحك، كما أثر القول عن "كانط" (Kant)، وقادر على الإضحك بتعبير "برغسون" (Bergson)، ومادامت السخرية لا تتعلق إلا بما هو إدراك إنساني خالص، حتى في حال تسليطها على الحيوان، والأشياء؛ فإنّ انفلاتها من الرقابة، والانضباط يستدعي حالة من اللامبالاة (Indifférence)، تكف فيها النفس عن التفاعلات الجادّة، والتعاطف المستمر مع الحالات الإنسانية، والمواضيع الاجتماعية؛ لأنّ ذلك يمنع السخرية عن الصدور في حال تعاضم الأضرار في مواضيع التعاطف، ومراعاة

انظر كذلك: Paul Aron et al: Le Dictionnaire du littéraire, p395

⁷²⁰ روبير إسكاربيت: الفكاهة، ترجمة هدى علي جمال، دار المستقبل العربي، بيروت، 1992، ص 102.

⁷²¹ زهير مبارك: السخرية في الرواية العربية، ط1، مركز الرواية العربية للنشر والتوزيع، قابس، 2011، ص 25.

البديهيات المنظمة لها، وفضلاً عن السبب الخارجي الدافع إلى السخرية، فإنّ "اللامبالاة هي بيئة الهزل الطبيعيّة"⁷²²، والسّياق النفسي الحاضر لتداعياته القولية، والفعليّة.

3.1. البلاغة وصعود أشكال السرد

لقد كان انتقال السخرية إلى البلاغة شيئاً ضرورياً؛ لاستخلاص المصطلح أدبياً، وإتاحة الفرصة لاستثمار مفهومه ضمن الصور البلاغية المسخرة في دراسة أساليب الخطاب، وذلك بوصف البلاغة لغة واصفة-ميتالغة، تحيط بالخطاب، وتتفحص شكله التنظيمي: في تركيبه، وترتيبه، ومكوّناته الاستبدالية القادرة على شحن الخطاب بطاقات دلالية، متنوع، ويزداد ثراؤها باختلاف الوجوه، والصور البلاغية الحاضرة في الخطاب، فيكون ذلك عاملاً في ارتقائه بلاغياً، ومؤشراً على إمكاناته في التأثير، والاقتناع عند المحاجة، أو الإيحاء بجمالية الخطاب، وفنيته حال هيمنة لغته المجازية على المتلقي.

ولا ينبغي أن ينظر إلى النقلة المعرفية للسخرية نظراً اجتزائية، تعاملها على أنها انتقال مصطلح بمفهوم معدّل إلى حقل معرفي جديد ذي صبغة أدبية، بل على الدارس أن يتناولها في سياقها العام المرتبط بالتحول، والتطور، فجينيولوجيا البلاغة -على عهد جورجياس في القرن 5 ق.م- تشير إلى أنها استقامت فناً للكلام، ارتبط بدعاوى إثبات الملكية لحيازة الأراضي إثر استعادة الديمقراطية، وسقوط حكم الطاغية -جيلون وهيبرون- في صقلية، وامتداد تأثير هذه إلى الدعاوى إلى إيظاكا وأثينا، فقد كان على المدعى، في تنافسه على حيازة الأراضي مع الآخرين، أن يكون فصيحاً أمام اللجان الشعبية، التي انتصبت حكماً لفض النزاعات، وقادراً على تملك ناصية اللغة، وتنظيم أساليب حججه بها للتأثير، والإقناع، وقد تطورت هذه الممارسات إلى غرض تعليمي، احتكر البلاغيون الأوائل فنيات إنجازها، وفرضوا مقابلاً مادياً؛ لنقله، ومن ثمة نشأت البلاغة كسلطة للغة، سارع الأرستقراطيون إلى الاستحواذ عليها -لقدرتهم على دفع نفقات التعليم- والاستئثار بملكية الكلام دون بقية الطبقات، ممن لا يملكون المال للحصول عليها.

وفي أجواء النزوع الاجتماعي الجارف نحو التملك من خلال سلطة اللّغة، تبلورت فنون الكلام، وأدخلت الصنعة عليها، وذاع الخطاب القضائي، والسياسي، وتحوّل الخطاب الاحتفالي في المراثي من

⁷²² هنري برغسون: الضحك، ترجمة علي مقلد، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2007، ص 11.

النظم إلى النثر الموشى بأدوات الشعر، من مجازات، وتقابلات، وطباقات، فارتقى النثر، واستعاد وجاهته، انطلاقاً من بلاغة "كوراكس"، وحرص هذا الأخير على الأبعاد التركيبية، والتنظيمية، التي خوّلت للخطاب طبيعة معرفية: (استهلال- السرد أو عرض الأحداث- الحجاج- الاستطراد- الخاتمة)، ومروراً ببلاغة "جورجياس" الذي خلغ على الخطاب النثري سمات جمالية، استعارها له من الشعر، وجعله ينال الاعتراف بأدبيته، ويلج عالم الأدب الذي استكمل، بفضل البلاغة، الشقّ المغيب منه، إلى غاية الوصول إلى نموذج بلاغي كامل عند "كانتيليان"، يتألف فيه الأدب من الشعر، والنثر معاً⁷²³، حيث كان النثر بعيداً عن دائرة الأدب، مقصي منها؛ لتسخيره في العلوم الأخرى- الفلسفية والطبيعية- وتداوله في الأشكال الشفهية المألوفة اجتماعياً، ومن ثمة "كان الشعر إذن هو الأدب الوحيد ولم يتوفر النثر على هذه الصّفة إلّا فيما بعد." ⁷²⁴

وفي الثقافة الإسلامية، كان الأمر شبيهاً بما حدث في الثقافة الغربيّة، إذ كان الأدب مقصوراً على الشعر، ولم يكن للنثر شأن يذكر، إلا بعد نزول القرآن الكريم- وهو خطاب نثري سردي- وظهور عدد من العلوم تحيط به، وتخدمه؛ لقداسته، شرفه كالنحو، والبلاغة، التي وجدت لتدبر بيانه، وطرائق إعجازه، وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني: "وذاك أنّنا إذا كنا نعلم أنّ الجهة التي منها قامت الحجّة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هي أنّ كان على حدّ من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتها إلى غاية لا يُطمح إليها بالفكر. وكان محالاً أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب، والذي لا يُشكّ أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان، وتنازعا فيهما قصب الرّهان." ⁷²⁵

وإذا كان الدّافع إلى البلاغة، في كل من الثقافتين الغربية والعربية، مختلفاً، فإنّ محصلته مشتركة على الأقل في إخراجها للنثر، وأشكال السرد لاحقاً، إلى واجهة الأدب، وبؤرة الاهتمام، والمتابعة - إنتاجاً ونقداً- وإن كانت عملية تجاوز تهميش قد تمت بوتيرة شديدة البطء في الثقافة العربية؛ لأسباب تاريخية، وثقافية لا يتسع المقام لذكرها.

والمحصلة أن البلاغة- على امتداد قرون طويلة في امبراطوريتها- كانت علماً عاماً للخطاب الأدبي، يجمع بين شواهد الشعر، والنثر، ويضم في منظومته التقنية التعليم، وخصائص العلم، إذ البلاغة حقل

⁷²³ انظر: رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، ط1، دار رؤية، القاهرة، 2011، ص 24-27.

⁷²⁴ م.ن: ص 26.

⁷²⁵ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد ألتنجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005، ص 23.

لرصد الظواهر البلاغية، ومدونة لتصنيف الصور البلاغية، وإجراء نقدي، يوظف اللغة الواصفة لمتابعة الخطاب في مستوى الإنجاز الحجاجي، والمجازي، كما تدمج البلاغة في منظومتها مرجعيات ثقافية، تبقئها ممارسة اجتماعية، تستجيب للشرط الأخلاقي، وتخلق لنفسها أنساقا اجتماعية، تقوم على التلاعب باللغة؛ لتخطي الرقابة، وإضمار النوايا.⁷²⁶

وعلى الرغم من تراجع البلاغة، ومعياريته التي أثقلت تقدمها، فإنها ماتزال قادرة على العطاء في حال انفتاحها، أو إعادة استثمار مباحثها في المعارف، التي تلقت بعضا من ميراثها كالأسلوبية، والتداولية، والسيميائية، بل إنها في قلب كل ممارسة معرفية، ودرس أدبي للخطاب، من أبسط خطاطة لبحث مدرسي، أو أكاديمي إلى مدونة الوجوه، والصور البلاغية، التي نادى بها "جوجياس" فكان "في طلب الاهتمام بالوجوه قد أعطانا تصورا استبداليا، إنه يفتح النثر على البلاغة، والبلاغة على الأسلوبية."⁷²⁷

ومن هذا الباب، تأتي هجرة السخرية إلى الدرس السيميائي للسرد بمنظور ومنهج أسلوبيين، يراعيان تطور المفهوم البلاغي، وتجريده؛ للتلاؤم مع الحقل المستقبل، وإجراءاته، وذلك بمراعاة التصورات القديمة، التي رصدتها البلاغة عن الصور البيانية، ودورها في إبراز خصوصيات الخطاب، ثم يتعديان بها إلى حمل الدراسة الواصفة على أن "تبحث عن العلل وتقيم من التحليل الدّري الذي تعتمد البلاغة، مبدأ موحدا جامعا لها، ثم تجربها على غاية استطبيقية [جمالية] عامة تداخل العمل الأدبي كله وتجلي روح الإنسان فيه"⁷²⁸، حتى يسهل الجمع بين المقامات التواصلية، بوصفها مقتضى الحال، والسمات الأسلوبية، بوصفها - عند البلاغيين القدامى - مظاهر الاستحسان، التي يوفرها العمل الأدبي في تركيبه؛ للتواصل، والتعبير عن العالم المتخيل بكائناته، وأشياءه، ومراعاة مقتضى الحال في ذلك.

⁷²⁶ انظر: رولان بارت: م.س، ص 19-21.

⁷²⁷ م.ن: ص 27.

⁷²⁸ لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر - لوجمان/ مكتبة لبنان ناشرون، الجيزة/ بيروت، 1997، ص 91-92.

2. السخرية والحاجة إلى تجريد مفهوم أدبي

يبدو أنه من الصعب، إن لم يكن من المتعذر، التفكير في اشتقاق مفهوم أدبي لمصطلح السخرية، دون أن يترتب على ذلك ثغرات منهجية، أو نقائص في تغطية السمات الأساسية للمفهوم، وقد مر على وجوده في الحوار السقراطي أكثر من ألفي سنة، فضلا عن تقلبه بين عدد من الحقول المعرفية، قبل أن يبلغ حقل الدراسات الأدبية، والنقدية، وبقية المعارف الحديثة كاللسانيات، والأسلوبية، والتداولية، والسيميائية.

ومما يعقد الوضع أيضا، تداخل السخرية مع مصطلحات أخرى، منها ما يرادفها - في العربية - كالاستهزاء، والتهكم، والضحك، حيث وجد بعض الباحثين في الدلالات المعجمية أن السخرية لها الكثير من الألفاظ في العربية، ومن هذه الألفاظ الاستخفاف والتحريض والهزاء والتندر والسخرية والتهكم⁷²⁹، على ما بين هذه الألفاظ من فروق دقيقة في المعنى، فضلا عن اختلاف المعنى من سياق إلى آخر، وهي اختلافات، وتفاوتات دلالية، تثبتها المعاجم اللغوية، ولا تكف القابلة للتحيين منها عن تعقبها من خلال تطور استعمالاتها في الحياة الاجتماعية عبر الزمن، وإدراج ما يجد فيها.

1.2. السخرية وضيق المفهوم البلاغي

وعلى الرغم من ميل المفاهيم والمصطلحات إلى الوضوح، والدقة نظريا، إلا أنّ العديد من المصطلحات الأدبية تعرف غموضا ولبسا شديدين، كحال السخرية بسبب تداخلها مع مفاهيم مصطلحات أخرى، أو توفر أي علاقة قرابة، أو تماثل بينها، ويبدو أن هذه الظواهر تشوش على الآداب الغربية أيضا، ومن ثمّة فهي شاملة، ومعززة بكثرة الأسماء، وتنوع أشكال الاستعمال من التواصل اليومي إلى أرقى النماذج الفنية، والأمر اللافت، كونها موسومة بمجازية اللغة كخصيصة جوهرية، تؤسس للتعدّد الدلالي، وتجعل المعنى يتراوح بين الظاهر الجلي، والمضمّر المعتمى، ف"في التقليد الأدبي واللغة الاعتيادية عدة أسماء للتباين بين التعبير والمعنى: السخرية، الاستهزاء، المحقّر، المبالغة، الحكاية الرمزية، التهكم،

⁷²⁹ سها عبد الستار السطوحي: السخرية في الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص 49.

المحاكاة الساخرة؛ وتشهد وفرة الأسماء على شمولية الظاهرة وهي ظاهرة وثيقة الصلة بمناقشة نظرية السرد.⁷³⁰

وفي مستوى التأرجح بين معنى مستبطن مقصود، وآخر مضلل يقنّعه، تجد الذات الساخرة ضالتها في المراوغة، وإيجاد مساحات إضافية - خارج الحدود الاجتماعية والسياسية المسموح بها- للتعبير الحرّ، وممارسة التّقد، والزجر، وهي سلوكات لغوية، تراكمت مظاهرها، وأشكالها الرمزية على مر العصور، وتكاملت في نسق مؤسّساتي، يتلاعب بالكلمات، والتراكيب كمارسة واعية، تدعى ملكية اللغة بوصفها سلطة للتعبير، والتغيير الاجتماعي، والسياسي، ومن ثمة "كان أمرا عاديا أن يتطور الاستهزاء من البلاغة، لبلاغة "سوداء" (ريبات، احتقارات، سخريات): تداعيات، محاكاة ساخرة، تلميحات إيروسية أو فاحشة."⁷³¹

وحتى يغدو قابلا للاستثمار الأدبي، كان على المفهوم البلاغي للسخرية أن يخضع إلى التحيين، والتعديل، ويتخلص من ضيقه، وانحصاره في بعض الصور، والأشكال التواصلية، ويتخطى إطار الثقافة الواحدة؛ للانفتاح على القواسم المشتركة للثقافات الإنسانية، مراعيًا لكل منها خصوصيتها اللغوية، والتاريخية، والاجتماعية، فمنذ عهد "أناكسيمان" حافظ مفهوم السخرية على قاعدته التعريفية، وأسسها المفهومية، وفي المراجع الحديثة للبلاغة تعرف السخرية بصيغ تعبيرية متنوعة، ومختلفة، لكنها تتفق جميعا في مضمونها، وتتلاقى دلالاتها على السمات المحددة، ومن ذلك ما ذهب إليه "فونتانييه" (Fontanier) في كون "السخرية تتجلى في قولنا شيئا، يناقض ما نعتقده، أو نسعى إلى الإيحاء به عن طريق تهكم مازح، أو جاد."⁷³²

وفي تعريف آخر، يحددها "أوليفيه ريبول" (Olivier Reboul) بقوله: "في السخرية، نتهكم عندما نلتفظ بخلاف ما نريد أن يُسمع منا، فمادتها قلب المعنى (Antiphrase)، وهدفها التهكم."⁷³³ ومثل هذا اللون من التعاريف متأثر في المعاجم التأثيلية، ومعاجم اللسانيات، لاستلهاام معناها المجازي من الحوار السقراطي في تركيزه على المفارقة اللغوية، بوصفها بنية تضاد دلالي، ينشئها المتسائل الساخر بين ظاهرتين، أو فكرتين متقابلتين (ظهور/خفاء - جهل/علم...)، وقد تبنت البلاغة، ومن

⁷³⁰ والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص 236.

⁷³¹ رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص 21.

⁷³² Pierre Fontanier: Les figures du discours, Editions Flammarion, Paris, 1968, p145.

⁷³³ Olivier Reboul: Introduction à la rhétorique, 1^{ed}, Presse Universitaires de France (PUF), Paris, 1991, p138.

ورائها الأدب، هذه المفارقة اللغوية، بالنظر إلى أنّ اللّغة عماد النشاط التواصلية، والفني، ومادة تشكيلهما الأساسية، وذهبا -البلاغة والأدب- بعيدا في العناية بها، والتركيز عليها، مما خلق تصوّرا عاما "يفضي إلى أنّ المفارقة اللغوية هي الانعكاس الطبيعي للمفارقة السقراطية في الأدب."⁷³⁴

والواقع أن مسألة المفارقة اللغوية، والتباين بين التعبير، والمعنى، لا تستثني البلاغة العربية، وإن لم تستخدم السخرية مصطلحا للدلالة على الظاهرة، واستبدلت بها مرادفات، أو مصطلحات أخرى، تشاركها المفهوم، أو تقاربه، وقد ألحقت صورها البيانية بقسم البديع الجامع للمحسنات اللفظية، والمعنوية، ومن أشهرها التهكم (Moquerie/Raillerie) المرادف للسخرية، والهجو في معرض المدح (Le blame par le louange)، والهزل الذي يراد به الجدّ، والتورية، وغير ذلك⁷³⁵، وفي "خزانة الأدب وغاية الأرب" يذكر ابن حجة الحموي أن التهكم من وضع ابن أبي الأصبع في كتابه "تحرير التعبير"، ويفيد بأنه نوع عزيز من البديع، شديد اللبس بالهجاء في موضع المدح، والهزل الذي يراد به الجدّ، وهو اصطلاحا "عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء"⁷³⁶ وقد ساق ابن حجة الحموي أمثلة من القرآن الكريم، والشعر شارحا مفارقة التعبير للمقصد، والدلالة، ومنوّها بالفروق بين التهكم، وما يشاكله من صور بلاغية.

ومهما قيل عن اختلاف البلاغتين: العربية والغربية، في المرجعيات الطبيعية، والتاريخية، والثقافية، وما يفرضه ذلك من تباينات في المنهجية، والتصنيف، وتسمية المفاهيم، فإنّ ما يوحدّهما -كما في حال السخرية هنا- ينبع من المشترك الإنساني (انفعالات، حاجات، نشاطات، وغايات...) للحياة الاجتماعية القائمة على التواصل، والحاجة إلى تجريد أدوات، وإجراءات مشتركة، تطالب بها العلوم الإنسانية الحديثة كاللسانيات، والأسلوبية، والتداولية، والسيميائية الساعية إلى معالجة الأنظمة الدالة في كليتها، دون إغفال لما في الثقافات من خصوصيات، كلّ على حدة.

ومن هذا المبدأ، تحرص الأمم، والشعوب على استجلاب المفاهيم التي تحتاجها في علومها، وتتساهل في تبادل الاقتراض أثناء الاحتكاك الثقافي في إطار التأثير، والتأثر.

⁷³⁴حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص25.

⁷³⁵رائد عبيس: فلسفة السخرية عند بيتر سلوتردايك، ط1، كلمة للنشر والتوزيع/ منشورات ضفاف/ منشورات الاختلاف/ دار الأمان، تونس/ بيروت/ الجزائر/ الرباط، 2016، ص24.

⁷³⁶ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، ط1، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، 2006، ص221.

وفي هذا الاتجاه، أدمجت السخرية في بعض معجمات الأدب العربي إلى جوار التهكم، فيما بقيت الفوارق الثقافية، والتصنيفية قائمة بينهما، مادامت البلاغة الغربية، في تردها، تصنف السخرية بين ألوان المجاز، والصور البيانية التابعة إما لقسم الاختراع (Invention)، أو لقسم الفصاحة (Elocution)،⁷³⁷ مقابل تصنيف البلاغة العربية للتهكم ضمن ألوان البديع، على الرغم من أنّ السخرية، والتهكم يردان بمعنيين متقاربين كثيراً، يكاد التداخل بينهما يبلغ حالة التطابق، فالتهكم "تعبير بديعي يجيء فيه المعنى الحرفي للكلمة أو العبارة عكس المقصود (...). ويستخدم في الأدب إشارة إلى موقف مضاد لما يُصرح به فعلاً"،⁷³⁸ وكذلك السخرية، فهي تقتضي "أن يتبع المتكلم طريقة في عرض الحديث بعكس ما يمكن أن يقال، وهو أسلوب شائع بين العامة والأدباء على السواء، وقدموه بشكل ساخر"،⁷³⁹ حيث يُعرض المفهوم دون إشارة في آخر كل تعريف إلى المفاهيم الجنيصة لكل منهما، كما دأبت على ذلك المعجمات الغربية المتخصصة.

وقد كانت السخرية أكثر اتصالاً بالتراث اليوناني، والروماني في عصر الأنوار، حيث أعادت الحركة الرومانسية استلهامها في نهاية القرن الثامن عشر باستحداث طبعة جديدة منها، "عرفت بالسخرية الرومانسية، التي تحولت عند الرّمزيين إلى سخرية لاذعة (Ironie amère)، وغدت علامة واسمة للمذهب الشّكي (Scepticisme)، أو الارتياحية"⁷⁴⁰، وانتهت ميزة أساسية لحركة ما بعد الحداثة، وبذلك حظيت برواج، وتداول واسعين⁷⁴¹، وقد تلقتها الدراسات العربية بحركات الترجمة، وتعريب العلوم، والمفاهيم، والمصطلحات، وعممتها في دراسة التجارب الأدبية، والفكرية الميالة إلى الفكاهة، والهزل، فيما ظل مصطلح التهكم مرادفاً لها - في العربية والإنجليزية - وبموازاة تداخل السخرية مع مفاهيم الأدب الهزلي، واختلاف تسمياتها، وهو "اختلاف يعكس اختلاف البلاغيين، والدارسين أنفسهم في تقديرها، والنظر إليها، مثلما اختلفوا في تصنيف المجازات، والصور البيانية"⁷⁴²، وتقدير انزياحها عن معيار غير واضح المعالم (استعمال مألوف، معنى أولي وضعي، أو تأثيلي...)؛ تتراءى البلاغة - على الرغم من

⁷³⁷ انظر: زهير مبارك: السخرية في الرواية العربية، ص 23-25. وانظر أيضاً:

Olivier Reboul: Introduction à la rhétorique, p75.

⁷³⁸ محمد أتونجي: المعجم المفصل في الأدب، ط1، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ص 287.

⁷³⁹ م.ن: ج2، ص 522.

⁷⁴⁰ Paul Aron et al: Le dictionnaire du littéraire, pp 395-396.

⁷⁴¹ انظر: رائد عبيس: م.س، ص 23-24.

⁷⁴² Olivier Reboul: Op. Cit, p 7.

معياريتهـ- حقلا خامًا، مايزال مجهولًا، وقابلا لحوض مغامرات استكشافه، وتجربة مقاييسه، بعد اختبارها، وتكييفها، إذ يُحسب للبلاغة أنها، والشعرية، تمثّلان الخزانين الدائمين لمدونات الاصطلاح الأدبي: الأولى تنفرد بتسخير أسماء المجازات، وحدود الصور البيانية للدرس الأدبي، بالقدر الذي تضمن فيه الثانية إمداده بما يحتاج من اصطلاحات الأجناس الأدبية، وأنواعها، وما يتصل بها من مكونات، وتقنيات، وسمات ناتجة عنها.

ومن هذا المدخل، تُلمس الحجة في استمرار صلاحية البلاغة للاستثمار، وتتأكد الحاجة إلى جهازها المفاهيمي، وأدواتها كقواعد أساسية قابلة للتحيين، والتعديل، وهي قابلة تطرح معضلة أخرى، لا تخلو من المخاطرة، ولا تسلم من الاعتراض، عندما يستدعي الإجراء إخراج السخرية من بيئتها الأصلية-البلاغة- وهي بيئة عريقة محافظة، تحكمها التقاليد، والأعراف الأدبية لثقافات سابقة، إلى بيئة جديدة، كالأسلوبية مثلا، وثقافات معاصرة، تبحث عن التجديد، والتجريب، مما قد يثير إشكالية الصفاء المنهجي، وأفكار التعصب للقديم، عند من يجد فيه القداسة، والأصالة، ويصرّ على انتهاج معاييرها، وتقليدها، ولا يرى خيرا في مراجعتها، وإعادة النظر في توجيهها، وتوظيفها.

وبهذا الصدد -وفي حال إيجاد صيغ توافقية بين القديم والجديد- يلاحظ أنّ السخرية تعاني من ضيق المفهوم، وصعوبة تعميمه على أجناس الأدب، شعرا وسردا، فضلا عن تحديد جوانبه التواصلية، ومزاياه الفنية الأكثر قابلية للاستقراء، والتجريد، وضبط مستوياتها السيميائية من جهة التركيب، والدلالة، والتداول، إذ "لم يكن بالسهل قط دمج السخرية بمحمل المجازات أو الوسائل البلاغية، لأسباب قد تساعدنا الدراسات السيميائية على فهمها. وفي حين يتم التعبير عن الاستعارة والكناية ويفهمان في الأساس على المستوى الدلالي، تعتمد السخرية إلى درجة غير عادية على تداولية الموقف."⁷⁴³

2.2. السمات النوعية للسخرية

وتظهر التعريفات السابقة للسخرية -على تنوعها- انطوائها على خمس سمات أساسية هي:

1- اللامباشرة الدلالية: تتطلب السخرية، في الغالب، جملة أو عبارة، تحمل في ظاهرها معنى صريحا -غير مقصود في الغالب- وتستبطن معنى آخر، يستهدفه المرسل، ويعمل المتلقي على تأويله،

⁷⁴³ روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ص 131.

حيث تساعد السياقات الاجتماعية، والثقافية، ومقامات التواصل، والسياقات اللغوية، وغير اللغوية على استجلائه.

2- القطبية: ومعناها وجود حالة من التناقض، والتعارض بين المعنى الظاهر، والمضمر، تعبر عن النشوز، والتنافر بين الحدث، أو الشيء، أو الموقف الذي تتعرض له السخرية، والنموذج، أو الوضع المثالي الذي يفترض أن يكون عليه⁷⁴⁴، وينعقد الاستقطاب بين الواقع التواصلية -أو ما يعرضه التخيل عند توسيع المفهوم في السرديات- والنموذج المعياري، سواء أكان هذا الأخير متعينا بشكل محسوس، أم قابلاً للتصور، والتجريد العقلي، كأن يكون فكرة مثالية عن العدالة، أو الوطن، أو غير ذلك...

3- القصصية/القصيدة: السخرية حالة من الأهواء، وهي في نشوئها النفسي، ونشاطها العقلي قبل صدورها في التعبير، تتضمن دوافع القصصية بوصفها "صفة للحالات العقلية والحوادث التي يتم بها التوجه إلى موضوعات العالم الخارجي وأحواله أو الإشارة إليها"⁷⁴⁵ وتدرك القصصية في السخرية من مقاصد الساخر، بمعاملته مرسلًا في سيرورة تواصلية تبليغية، يدس فيها مقاصده عبر شفرة مراوغة للغة؛ للتظاهر، والإيهام بخلاف ذلك، ولما كان القصد لا يمثل إلا صورة من صور القصصية، وأحد أنواعها، فإن السخرية في أصلها انفعال نفسي، وحالة عقلية؛ لأنها توجه، تفسره كراهية شخص، أو شيء، أو عمل ما، وعندما تتجسد السخرية في الخطاب التواصلية، وأشكاله التعبيرية، فإنها تحقق صفة الفعل الكلامي، وتبرز مستوياته الثلاثة: التعبير، الإنجاز، والتأثير، وحينئذ تنجز قصدها التواصلية، ومن ثمة تجمع السخرية بين كونها حالة قصصية في مولدها النفسي، والعقلي، وكونها قصداً تواصلياً، تنتهي إليه كسلوك قولي، أو عملي.

4- الوعي: ثمة تلازم بين حالات الوعي، وحالات القصصية، وهما لا تتطابقان دائماً، إذ قد يحدث إدراك حالة شعورية، والوعي بها، دون أن يترتب عليها بُعد قصدي، يكمن خلفها، كحالات الأهواء المبالغية للنفس مثل الفرح المفاجئ الذي يخامر الشعور أحياناً دون التوجه إليها، وكحالات قصصية أخرى، تقابلها، ويحكمها اللاشعور، والكبت، ولا يحيط بها الإدراك إلا متأخراً.⁷⁴⁶ وفي السخرية، يغلب الاعتقاد بسيطرة الوعي عليها، وبخاصة إذا تمت ترجمتها في الخطابات الموثقة، والنصوص التواصلية، والأدبية، وغدت قصداً نافذاً منجزاً، ودليلاً مادياً، لا يمكن نكرانه، يمثل حساسية

⁷⁴⁴ انظر: رحاب عوض: السخرية عند الماغوط، ط1، دار الغدير، سورية-سلمية، 2001، ص63.

⁷⁴⁵ جون سيرل: القصصية، ترجمة أحمد الأنصاري، دار الكتاب العربي، بيروت، 2009، ص21.

⁷⁴⁶ م.ن: ص22.

إدراكية، تميز بين الظواهر، وتستثمر خبراتها الاجتماعية، والمعرفية في الموازنة بينها، وبين القيم التجريدية، والنماذج المعتمدة في مرجعيتها حسب ما تكرسه مؤسسات السلطة المعترف بها (دين، أخلاق، قوة سياسة، أعراف...) من أفكار، وتوجيهات، وقوانين، وهذا الوعي بالقيم المثالية، والتطبيقات الواقعية لمبادئها، من شأنه أن يدفع الذات الساخرة إلى التخفي، أو التخفيف من رقابة السلطة، والتغطية على القصد.

5- النزعة التداولية: السخرية كعلامة على موقف شخصي، أو وجهة نظر فردية؛ لا تخرج عن مجالها الاجتماعي، وهي قبل كل شيء مرسله تفاعل بين مرسل، ومتلق، وهي تركز كثيرا على الشفرة، والمرجع في النظر إلى الأشياء، والمواضيع؛ لذلك تكون موسومة بالوظيفة الميتالغوية، والوظيفة المرجعية، وهذا ما يجعلها خاضعة إلى سياقاتها اللغوية، والثقافية المرتبطة بكل عصر.

ويمكن القول إن طبيعة السخرية، وأسلوبها الوظيفي ذي البعد التداولي، بما فيه من صيغ، وتراكيب، ومسكوكات لغوية (Clichés)؛ يقومان على عاملين هما: مجال التطبيق، والقصد التواصلية:

أ- مجال التطبيق: علاقات عامة، علم، صحافة، تواصل يومي، أدب بأجناسه المختلفة.

ب- القصد التواصلية: تنظيم المعاملات الاجتماعية، بحث، وتعليم، إعلام وإخبار، قضاء، أغراض اجتماعية، التعبير الفني (الفن والمتعة).

والنزعة التداولية للسخرية تفترض إنشاء نماذج للواقع، والتقاليد السائدة، أو تصوّرها لتقدير درجة الانزياح عنها، أو تسجيل مقادير للتماثل بينها، كما تراعي السخرية أيضا سياق الموقف، ومقام التواصل، وظروف وقوعه، ووضعيات المتفاعلين فيها، وهو ما يجعلها أحيانا أداة للهجاء، أو موطنًا للنكتة، والمزاح، أو انصرافًا إلى ابتعاث الجد، أو الحزن، أو الريبة.

وفي جانب آخر للسخرية يتعلق بمعيارية المقاييس البلاغية، يتضح أنه، وتحت تأثير اكتمال البلاغة، واكتفائها بمنظومتها التصنيفية، والإجرائية؛ لم تعد تلتفت إلى الأعمال الأدبية، لاستكشاف خصائص جديدة، أو مراجعة المقاييس الثابتة، وباتت توظفها كشواهد باهتة؛ للتطابق مع هذه المقاييس⁷⁴⁷، وتحليلها في نطاق ما يتسع له المعيار النحوي من رخص للانزياح، وقد تعرضت البلاغة العربية إلى هذا الجفاف في فترة مبكرة مقارنة بالبلاغة الغربية، إذ الأولى -البلاغة العربية- "لم يطرأ عليها تطور يُذكر

⁷⁴⁷انظر: علي عشري زايد: البلاغة العربية، ط6، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008، ص137.

منذ استقرت -أو لنقل تجمدت- بشكل نهائي على يد أبي يعقوب السكاكي في أوائل القرن السابع الهجري. ⁷⁴⁸

3.2. أزمة البلاغة وتطور الأشكال الساخرة

وبسبب حرص البلاغة على منهجها التقعيدي المنطقي، وهوسها بكل ما جامع مانع من التصنيفات، والتعريفات؛ ليس من الغريب أن تفتقر علاقتها بالإبداع الأدبي، وتتسع هوة القطيعة بينهما، بعدما كانت النصوص الأدبية في فترات نشأة البلاغة، وازدهارها مصادر للدرس، ومواطن للاستقراء، وتأسيس المفاهيم، لكنّ البلاغيين تنكروا لاحقاً لحقّ الأدب في الابتكار، واستحداث الجديد من السمات، والمقاييس الجمالية، ومن ثمة، انحرفوا بالبلاغة في ممارساتهم إلى التقريبية، والاستبداد، ذلك "أن البلاغة عندما تكامل بناؤها من المدونة الإبداعية لم تكن مقيدة بجهاز مرجعي سابق لها، ولكنها عند اكتمالها صيرت نفسها حكماً مطلقاً بمنظومة معاييرها المستخرجة من الأدب." ⁷⁴⁹

أما البلاغة الغريبة، فقد كانت أوفر حظاً، وقدر لها أن تعمّر طويلاً، وسُخر لها من ينشط ركودها، ويحملها على التجديد، والتغيير على مدار 2500 سنة، وإلى غاية عصر الكلاسيكية استطاعت البلاغة أن تحافظ على حيويتها، وقدرتها على قيادة التفكير الشعري، والمنطقي، وتوجيه الإنتاج الأدبي، والتفاعل معه بطريقة إيجابية متبادلة؛ حيث "تسرّب الأدب إلى المؤلفات البلاغية ليمدها بمجموعة من المقومات الأسلوبية خاصة، وقد انتهت مرحلة تبادل التأثير بين البلاغة والشعرية مع الرومانسية وجمالياتها القائمة على العبقورية التي كانت ترفض فكرة الأثر المعتبرة عند بلاغيي الانفعالات، وفكرة الصنعة في مجال الأسلوب." ⁷⁵⁰

على أنه في فترات حالكة إبان القرن التاسع عشر، والنّصف الأوّل من القرن العشرين، كانت البلاغة في أسوأ انتكاساتها، إذ وجدت نفسها في أزمة خانقة، وتحت جاذبية التوجه نحو مناهج العلوم التجريبية، والعلوم الإنسانية الحديثة، تعالت الأصوات منادية بتجاوز البلاغة، وركنها في متحف التاريخ

⁷⁴⁸م.ن: ص 11.

⁷⁴⁹ عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس، 1994، ص 68.

⁷⁵⁰ هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص 21.

شأنها شأن كل قديم، لا يستجيب لسياقات العصر، ولا يلي دواعيه، ومتطلباته، بل إنّ المدافعين عنها، والراغبين في تطويرها أنفسهم يرون فيها قفرا موحشا، يزهد في طلب نفعه القليل الناشئة، والمبتدئون من الطلاب، كذلك يصفها "ريتشاردز" (I.A. Richards)، وهو يتحدث عنها محاولا حملها على تغيير وجهتها من إنتاج الخطابات، وكيفيات الإقناع، والتأثير، إلى التصدي لدراسة حالات سوء الفهم، وخسائر المعنى عند التأويل أثناء التواصل، حيث يقول: "ولست بحاجة، فيما أرى، إلى وصف الوضع الحالي للبلاغة، فهي اليوم أكثر القفار إيحاشا، وأقلها فائدة عند المبتدئ في اللغة الإنجليزية. فقد انحطت حتى صرنا نفضل بأن نطوح بها إلى الجحيم، عن أن نكلف أنفسنا عناءها، ما لم نجد سببا يسعفنا على الاعتقاد بأنها يمكن أن تكون دراسة تستجيب للحاجات الضرورية بنجاح."⁷⁵¹

وبعد النصف الثاني من القرن العشرين، انتعشت البلاغة، وتكاثرت الأبحاث، والدراسات حولها، وبخاصة النظرية منها، وامتدت من أوروبا إلى أمريكا، واستطاع أنصار البلاغة، والمؤمنون بإمكاناتها استعادة مباحثها في أثواب جديدة، بعدما أوجدوا لها قنوات اتصال بالمعارف الجديدة، بثت فيها روح الجدة، والفاعلية، حيث تعزى هذه النهضة البلاغية "في مجال التنظير إلى الأهمية المتزايدة للسانيات التداولية، ونظريات التواصل والسيمائيات والنقد الأيديولوجي، وكذا الشعرية اللسانية في مجال وصف الخصائص الإقناعية للنصوص، وتقويمها."⁷⁵²

وبفضل مشاريع بحث، افتتحها علماء، وباحثون من تخصصات مختلفة كـ "رولان بارت" (R. Barthes) و"جيرار جنيت" (G. Genette)، و"تودوروف" (T. Todorov)، و"بيرلمان"، و"كاترين أوريكيوني" (C. Orechioni) تسللت المقاييس البلاغية إلى الدراسات الأدبية، واللغوية، ولحقتها اللّمسات، والإضافات العصرية، فتقبلتها المناهج، ووجدت فيها ضالتها من التوظيف الإجرائي أثناء الدرس في عمليات التطبيق، والتحليل، بل إنّ الأدباء، والمفكرين قد انتبهوا إلى هذا التوجه العصري نحو البلاغة، فصاروا يحرصون على تزويد أعمالهم بالظواهر اللغوية؛ والتشكيلات الخطابية، التي تؤهلها، وترتقي بها إلى امتلاك خصائص شعرية ذات أصل بلاغي، يهتم بها الذوق النقدي، والطابع الثقافي السائد، ويتعقبها الدارسون بالبحث، والتحليل.

وخلال هذا المسعى التجديدي للبلاغة، كان على الأنواع الأدبية الساخرة أن تفرض في نماذجها الإبداعية -التطبيقية- إعادة النظر في مفهوم السخرية، فقد أدى تنامي المدونات الساخرة، وكثرتها

⁷⁵¹أ. ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص 13.

⁷⁵² هنريش بليت: م.س، ص 22.

مقارنة بالتواصل اليومي المؤلف عن طريق اللغة الطبيعية، إلى أن تعترف الدراسات الأدبية، ومن بعدها البلاغة بضرورة تمديد مفهوم السخرية من الخطاب الشفهي - أصل النشأة - إلى المكتوب الذي ازدهر فيه، وتطور، فتهياً للمفهوم أن يبسط وجوده على الاستخدامات اللغوية كافة، بكل مستوياتها التداولية، وشكلها: الشفهي الموروث عن الحوار السقراطي، والمكتوب كما تطورت إليه الأعمال الكوميديّة، والهجائية من العهد اليوناني، والروماني طيلة القرون الوسطى، وإلى غاية القرن الثامن عشر الموابك لازدهار السخرية الرومانسية في ألمانيا، واستعادة النسخ القديمة من السخرية، كما هي ممثلة في أعمال "أسخيلوس"، و"سوفوكليس" التراجيدية، كسخرية الموقف (Ironie Situationnelle)، وسخرية القدر (Ironie du sort)، أو السخرية الدرامية (Ironie dramatique).

وهناك أنواع أخرى ذكرها "ميوك" (D.C. Muecke) "كالسخرية الهزلية (Ironie comique) والسخرية الهجائية (Ironie Satirique)، والسخرية العدمية (Ironie Nihiliste).⁷⁵³ والواقع أنّ التنظير قد أفرز، اعتماداً على المدونات الأدبية والفلسفية وأشكال التواصل اللغوي الأخرى، أنواعاً كثيرة من السخرية، تختلف تسمياتها أحياناً من باحث إلى آخر، مثلما تتداخل مفاهيمها عند الدارسين، وهي جميعاً يجري تصنيفها حسب أعراضها، ووظائف بنائها، ومصير المتفاعلين فيها، ومستويات وعيهم بالنظر إلى وعي المتلقي، ومعلوماته عنهم.⁷⁵⁴

وفي رحاب هذا التنوع والانتشار، وجدت السخرية طريقها إلى الأجناس السردية الحديثة من رواية، وقصة قصيرة، وسيرة، وما تفرع عنها من أنواع أدبية مختلفة، حملت في متونها متواليات سردية، ومقاطع خطابية طويلة - قد تبلغ نصاً كاملاً - حافلة بالنكهات الساخرة، لم يعد مفهوم السخرية قادراً على استيعابها، وهو يراهن على الاكتفاء بالأقوال المعزولة، والجمل البسيطة، والكلمات المفردة - جمل ناقصة - في اقتراحها بحالات هزلية، يجري في الغالب اقتطاعها، وعزلها عن خصوصية سياقاتها اللغوية، والثقافية، والتداولية، والاكتفاء بمعالجتها في بيئة مخبرية، والإشارة بطريقة آلية، من خلال فكرة التضاد، إلى موضوع السخرية، وتناقض حالاته، وأوضاعه مع نموذج قائم، أو مفترض، على الرغم مما يعج به واقع الاستعمال من سخريات فيها "ألوان عدة لا تخضع إلى فكرة التضاد وأسلوب قلب المعنى، بل إنّ أغلب السخريات تخرج من تحديدات البلاغيين وبعض اللسانيين الذين رأوا فيها محض حقيقة لغوية."⁷⁵⁵

⁷⁵³ D.C. Muecke: "Analyses de l'ironie", in Poétique, n° 36, 1978, p489.

⁷⁵⁴ انظر: رائد عبيس: فلسفة السخرية عند بيتر سلوتردايك، ص 30-37.

⁷⁵⁵ زهير مبارك: السخرية في الرواية العربية، ص 30.

لذلك، وعلى وجهة المفارقة الكامنة في السخرية، ومحوريتها، فإنّ السخرية في معظم تجلياتها لا تنحصر في كونها مجرد توسعة استعمالية لنظرية الأضداد في اللغة، ووجهت نحو غرض السخرية، وشاعت فيها حديثاً، مثلما ترسخ توظيفها قديماً في أغراض أخرى كالتفاؤل، أو التطير، وغير ذلك، حيث تكون الكلمة الواحدة مؤدية عن معنيين مختلفين، يدل السياق على المراد منهما،⁷⁵⁶ وحيث تتجه أنواع من المفردات - بسبب اختلاف اللهجات والاستعمال - إلى أن تضم، إلى جانب معانيها الوضعية معاني أخرى، تناقضها في الدلالة، بما يجعلها مشتركة لفظياً، لا يستغني عن السياق حكماً، وفيصلاً في جلاء المعنى، والسخرية - وإن قاسمت المشترك اللفظي أو الأضداد - الحاجة إلى السياق، والبعد التداولي، فإنها تختلف عن ذلك بخروجها عن التواضع، والاصطلاح، وميلها إلى الاستخدام الفردي، والإبداعي، وتحررها العام من ضيق التعبير بالتضاد اللفظي إلى رحابة التضاد بين الخطابات، والأفكار، ووجهات النظر الاجتماعية في شتى مجالاتها.

ولأنّ السخرية في الأشكال السردية، على وجه الخصوص "لا تكمن في الكلمات، بل إنها في الحكيم (التعاقب)، والخطاب"⁷⁵⁷ فإن مفهومها المناسب للسرديات يحتاج إلى أن يتعدى حدود الجملة الضيقة، بوصفها خطاباً موجزاً، أو مختزلاً، ينحصر في أطر، وحدود شكلية معلومة، تنظمها معايير اللغة، كما هي الحال في لسانيات الجملة؛ ليلبغ نظام الخطاب في تنوع بنياته الشكلية، ومتوالياته السردية، وطاقاته التأويلية، وشبكاته العلائقية، التي تجدها مداخل للبحث، والدراسة في لسانيات النص، والسرديات، والحقول المعرفية المجاورة لها.

وسواء أكانت السخرية عبارة واحدة، أم متوالية خطابية، فإنّ التسليم بهذه الإمكانيات الشكلية، يمنح المفهوم قدرة، وسعة كافيتين؛ لاستيعاب المزيد من الاستعمالات الساخرة، وضمها دون إحداث خلل، أو ارتباك منهجي عند تطبيق المفهوم، مع الإبقاء على السخرية صورة بلاغية في جوهرها، تتحقق بما يناسبها، ويكفيها من اللغة؛ لتستوعب مفاهيم أخرى كالفكاهة (L'humour) مثلاً، فلا تكون هذه الأخيرة - حسب هنري بناك (Henri Benac) - إلا تنويعاً لها، ويبقى للسخرية قابلية التنقل من مستوى الجملة إلى مستوى الخطاب، حيث يمكن للسخرية أن تكون:

"1 - صورة بلاغية من كلمات مركبة في جملة، مثل حالات قلب المعنى (Antiphrase) والاستعارة الساخرة (Métaphoreironique)، أو الكناية عن موصوف - كتابة نصانية - (Périphrase).

⁷⁵⁶ محمد بن القاسم بن بشار الأنباري: الأضداد في اللغة، تحقيق محمد إبراهيم الدسوقي، مكتبة القرآن، القاهرة، 2004، ص 3.

⁷⁵⁷ روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ص 130.

2- صورة بلاغية ناجمة عن أفكار واردة في تسلسل جملي مناقض للحقيقة، الشيء الذي يُلاحظ، ويوقف عليه: أ- بالتقليل من الاستحالة أو اللامعقول. ب- بالتباين الموجود بين الأحداث والتبرير المسوغ لها. ج- بتكرار عبارات معينة. د- يخلق إيقاعات صوتية غريبة، أو مضحكة.⁷⁵⁸

ووفق هذا التدرج في البنية الشكلية، يصير من المحتمل في مستوى الجملة، أن تتحقق السخرية من خلال أي مجاز، يسخره المرسل، ويلبسه نواياه الساخرة، وتستحوذ السخرية حينئذ على صفة مجاز المجاز، وتكون انزياحا مضاعفا لما يمكن أن تنتجه الاستعارة، أو الكناية، مثلا، من انزياحات في محوري التركيب، والاستبدال.

أما في مستوى الخطاب، فمن حظ السخرية أن تتجسد من خلال التعالقات النصية الكثيرة، والمتنوعة كالتنصيص، والتجاوز النصي، فتكون محاكاة ساخرة (Parodie)، أو معارضة أسلوبية (Pastiche)، ومن أبرز مظاهرها الأمثلة، أو القصة الرمزية (Allégorie) التي كثيرا ما تشبه بها، وللسخرية مظاهر أخرى، تكشفها السياقات اللغوية، والتداولية، والثقافية، وهي تترك علامات في مستويات اللغة، وطرائق التواصل بها، وقد تعزى السخرية أيضا إلى سياقات خارجية مكملة للغة، كإشارات الجوارح، والحركات، والأوضاع الجسمية في التواصل المألوف، والحوارات الشفهية، أما في الخطاب السردى -والنصوص المكتوبة عموما- حيث تتعذر محاكاتها بالتمثيل، فيقوم الراوي -أو شخصية ما- بتدارك ذلك عن طريق اللغة الواصفة أثناء التقديم، وتأطير الشخصيات.

وفي التداولية، حيث التركيز على ازدواجية المعنى، وعلاقتها بمستعملي التعبير الساخر -إنتاجا وتلقيا- وما يتعلق بذلك من تأويل، أو حالات لسوء الفهم، تحتل فكرة التضاد موقعا مركزيا من مفهوم السخرية، وهي بانتمائها إلى المجاز، تقتضي في نجاح عملها، على غرار أنواعه، "التسليم بوجود مستويين دلاليين، منطقيين، لا ينبغي لأحدهما أن يُغفل وجود الآخر."⁷⁵⁹

والتداخل بين المستويين الدلاليين يجعل من أحدهما معنى حرفيا، محمولا على ظاهر التركيب، في حين يكون الآخر مجازيا مضمرا، ولاشك أنّ عملية الانتقال من المعنى الأوّل إلى الثاني، وإحداث السخرية؛ يمثل إشكالية صعبة، وهاجسا، يؤرق الباحثين عن كيفية قلب المعنى، وعلاوة على عدم كفاية

⁷⁵⁸ Henri Benac: Guide des idées littéraires, librairie Hachette, Paris, 1974, p214.

⁷⁵⁹ Catherine Kerbrat- Orecchioni: "Problème de l'ironie", inLinguistique et sémiologie, n°2, Presses Universitaires de Lyon, 1976, p 15.

هذا الأخير في تفسير حالات السخرية، فإنّ "مكوني القلب والتهكم اللذين يُعتمد عليهما تقليدياً في السخرية يجملان عيب عدم الربط بينهما."⁷⁶⁰

ولسدّ الخلل في ارتباط المعنيين عند التأويل، أظهرت دراسة حالات نمطية، وأخرى ملتبسة، أو خاصة من السخرية، حاجة هذه الأخيرة باستمرار إلى السياق المقامي كدريف لسياق اللغة، يستحضر مواضيع السخرية، ووضعيات أطراف التفاعل فيها، وفي مقدمتهم الذات الساخرة، والمتلقي الذي تطلق عليه "كبيررات أوريكيوني" تسمية "المحسن البياني التواصلي" الذي تتقلب وضعياته بين المرسل إليه المباشر، وغير المباشر، والإضافي، وتتحدد ملامحه من خلال علامات نصية هامشية، أو إيماءات، وحركات، إلى جانب محدداته، وعلاماته النصية الأساسية الحاضرة في السياق اللغوي بتغيراته، وصيغته: تعليقات انعكاسية واصفة، أو صيغ ذاتية للإغراق، أو التهكم، أو الشذوذ التركيبي، أو الأقوال، والصيغ المتناقضة داخليا، أو التأويل البياني...⁷⁶¹

وفي الدرس التداولي، أجملت "أوريكيوني" مكونات الخطاب الساخر في ثلاثة عناصر متكاملة، تختلف من حيث طبيعتها، وأدوارها، وهي ممثلة كما يلي:

1- سياق نصي لغوي، يحمل عبارة السخرية، ويتألف من متواليات لسانية، تسبقها في التركيب (سياق قريب/سياق بعيد)، ويتلقاها المرسل إليه، ويعتمد عليها في فك الشفرة، كما يتألف من متواليات لسانية لاحقة (سياق لاحق له أثر ارتدادي على التأويل...)، وهي تسمى هذا المستوى بالسياق الحالي الذي يتضمّن مناطق بينية؛ لدمج العناصر غير اللغوية، والإيهام بمشاكلتها للمكونات اللغوية.

2- سياق غير لغوي: ويتميز بخروجه عن النصّ في طبيعته، لأنّه متمم للأداء اللغوي (طريقة نطق، حركات، وإشارات، وتعابير للوجه...).

3- سياق مرجعي: ويمثل جملة من المعلومات، والمعطيات، يوفرها مقام التواصل، وظروفه (البيئة، الجو...)، وتكون أداة لقياس التباين بين التعبير الظاهر، والمضمّر الدلالي الذي يقبع خلفه؛ لرصد موضع السخرية، ووسم محسنها البياني.⁷⁶²

وقد أثار "بول غرايس" (Paul Grice) مسألة السخرية في المسلّمات التحاورية، حيث تستهدف السخرية مسلمة الجودة، ويؤدي ما تحدّثه من قلب للمعنى إلى إعادة النّظر في الحقيقة، ونظرا إلى قصدية

⁷⁶⁰ روبر مارتن: في سبيل منطق للمعنى، ترجمة الطيب البكوش وصالح الماجري، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2006، ص 350.

⁷⁶¹ انظر: كاترين كيربرات أوريكيوني: المضمّر، ترجمة ريتا خاطر، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص 232-252.

⁷⁶² م.ن: ص 34-35.

الذات الساخرة، ووضعيتها، توصل "روبير مارتان" إلى تعلق السخرية الوثيق بفكرة الاصطناعية (Contrefactualité)، وتعني أن ما تقع عليه السخرية من مواضيع العالم الخارجي رهين بما يصطنعه - يقوله- الساخر من أفق التوقع، والانتظار، ينعكس في تعبيره، ففي حالة التطابق بين القول (ترقب المتكلم)، والعالم الصناعي (معتقدات المتكلم)، يقع عبء السخرية على من يخل بذلك التطابق، ويخيب ترقبه، أما إذا خالف العالم الصناعي توقع المتكلم، وطابق غيره، كانت السخرية من نصيب هذا الأخير (انتظار خائب).⁷⁶³

وفي الأسلوبية السيميائية المنفتحة على التداولية، وبناء على نموذج "موريس" (Ch.W. Morris) ثلاثي الأبعاد في الانزياح: انزياح في التركيب، انزياح في الدلالة، وانزياح في التداول، تتجلى السخرية نسقا من الصور البلاغية المنجزة بإحدى العمليات اللسانية الأربع، وهي عملية التعويض (Substitution) الشبيهة في عملها بما في الاستعارة، والكناية من تعويضات تركيبية، ودلالية، فما هو حاضر، ومتحقق من علامات الكلام/الخطاب على المحور النظمي (المعوض)، ينوب عمّا غاب منها على محور الاستبدال، ويظهر بديلا لها (المعوض)، وبعبارة أخرى، فإن المعنى المباشر في تركيبه الظاهر يستدعي معنى مضمرا، غابت بنيته عن التركيب، إلا أن السخرية بتمثلها انزياحا في التركيب، والدلالة معا على غرار الاستعارة، والكناية، تتجاوز ذلك بتجدرها في الانزياح التداولي، وخلصها إلى حالة متفردة - بتعبير "بليت" - تجمع في تكوينها أنماط الانزياح الثلاثة جميعا، "إذ ينبغي أن يعالج الانزياح فيها، ليس على مستوى التركيب (باعتباره مفارقة تعويضية [+ موجب]: [+ موجب])، والدلالة (باعتبارها مرجعية زائفة: موجبة/سالبة)، ولكن على المستوى التداولي أيضا (باعتباره فعل كلام ل: الظهور/الخفاء)."⁷⁶⁴

وفي حال كون السخرية خطابا مختزلا في جملة واحدة، عدت صورة تعويضية دلالية، وهي في الغالب تقترن في ظهورها بأحد أنماط المجاز، أو صور تجاوب الحواس كالإغراق، والمبالغة - الغلو - (Hyperbole) التي "تتمادى في تضخيم الأشياء، أو تصغيرها، وتقدمها أرفع، أو أوضع مما تكون عليه في الواقع/الحقيقة."⁷⁶⁵

وفي مثل هذه الحالات تنتمي السخرية إلى قسم الميتادلالة من النحو الثاني بوصفه انزياحا لمعيار اللغة الطبيعي - النحو الأول - وتكون على ضربين:

⁷⁶³ انظر: روبير مارتان: م.س، ص 250-258.

⁷⁶⁴ هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص 100.

⁷⁶⁵ Pierre Fontanier: Les figures du discours, p123.

أ- سخرية بالتظاهر -غير مباشرة-: حتى الشيطان يأمر بالخير، تقال لمن لا يرجى منه عمل صالح.

ب- سخرية عن غير تظاهر -مباشرة-: إنّه عالم جليل، تقال عن شخص جاهل، أو مدّع، أو قليل العلم...

وإذا كان الخطاب سلسلة من الجمل، أو متواليات سردية، تشكل حبكة أدبية؛ فإنّ السخرية تُعامل على أنّها صورة تعويضية نصانية، أو صورة ميتانصية؛ كما يُلاحظ في الأمثلة (Allégorie)، والقصص الرّمزية المروية على لسان الحيوان (Fables)، والمثل الديني (Parabole)، والسخرية "تتخذ في العادة شكل محاكاة ساخرة، أو مثل معارض للرومانس، مثل هذه السخرية قد تكون ملهاوية أو مأساوية في تشديدها الرئيسي، وحين تكون ملهاوية من المعتاد أن تتماهى مع المعنى المألوف للهجاء." 766

ومن ثمة، فالسخرية في الخطاب الأدبي أشبه ما تكون بالحرباء في قدرتها على التكيف مع البيئات الثقافية، والتحويلات التاريخية، وتلوين غيرها من أشكال التعبير الأدبي في التجارب ذات المستوى الواقعي، أو التخيلي، حيث تتغلغل مكونات السخرية في غيرها مغيّرة من طبيعته، وواسمة إياه بخصائصها النوعية، وطابعها الساخر المضمّر للمفارقة، والقطيعة مع الظاهر، والنماذج، التي تعرضها، ومن ذلك أنّ السخرية تكون في المعارضة الأسلوبية (Pastiche)، مثلما تعودت على التواجد في الهجاء (Satire)، ومنازحته على الظهور، وهي في المعارضة الأسلوبية تستدعي إيجاد خليط من النصوص، يبعث عدم انسجامه، وتنافره على توليد الأثر الساخر.

3. السخرية وما بعد الحداثة

عقب الستينيات من القرن العشرين، عرفت مرحلة ما بعد الحداثة احتفاء كبيرا بالأشكال الساخرة من الكتابة، عززته كثرة الأعمال السردية، وتأطير الدراسات الأدبية، والفلسفية، وكان للأمر صلة وثيقة بالنظرية الأدبية، ونظرية المحاكاة، والعلاقات التاريخية في الحضارة، والثقافة، بين الماضي، والحاضر، والدورة الطبيعية للأجناس الأدبية، وأشكالها الرّمزية، فقد استلهم "فراي" (Northrop Frye) تصورات

766 نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، ط2، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005، ص492.

"دانتي" (Dante) و"ميلتون" (Milton) عن وجود السماء في الأعلى، والجحيم في الأسفل، وتوقع نظام الطبيعة بينهما، وعمد إلى تطبيق مبدئها على نظرية الأدب، حيث افترض "أنه يوجد حركتان أساسيتان للسرد: حركة دورية في نظام الطبيعة، وحركة جدلية من هذا النظام صعودا إلى العالم الكشفي (حركة النزول إلى العالم الشيطاني في الأسفل نادرة جدا) لأنّ الدوران الثابت في نظام الطبيعة شيطاني في حد ذاته"⁷⁶⁷، ويمكن توضيح ذلك كله بعرض دورة السخرية، وعلاقتها بما بعد الحداثة من خلال أشكال الأدب، وخصائصها الفنية، كما بلورتها تقاليد الماضي:

1.3. دورة السخرية في نظريات النقد ما بعد الحداثي

لتقريب النّقد من الصّبغة العلمية، وضع له "فراي" أربعة معايير: الأنماط البدئية (Archetypes) والأساطير، أو الحكبات السردية (Mythes)، والأصناف السردية، أو الأنواع (Genres)، والصّيغ (Modes)، حيث جعل من هذه الأخيرة بمثابة المتعاليات النصانية السابقة للأنواع الأدبية المعروفة، وهي حاضرة في صلب كل أدب، وقد قسمها إلى أربعة أقسام (أصناف): صنف الرومانس، الصنف المأساوي أو التراجيدي، الملهاوي أو الكوميدي، والسّاخر أو الهجائي.⁷⁶⁸ واستعار "فراي" الدورة الشمسية للربط بين هذه الأصناف، والأساطير، التي تنسجم معها، فكانت أسطورة الربيع للملهاة، وأسطورة الصّيف للرومانس، وأسطورة الخريف للمأساة، وعادت أسطورة الشتاء للسخرية، والهجاء.

وقد أعطى "فراي" للأسطورة صيرورتها، وحركيتها في دورتها الطّبيعية عبر المراحل التاريخية من صنف أدبي إلى آخر، فجعل أعلى الدورة للرومانس في تماهيتها مع الأسطورة من خلال تطلع الرغبة البشرية إلى السموّ الإلهي، ومماثلتها للبراءة، أما أسفل الدّورة فقد كافأه بالواقعية في مماثلتها للتجربة، حيث حبكة الشتاء، وصنف السخرية والهجاء، وثمة حركتان للأسطورة إحداهما إلى الأسفل، وتوافق حبكة الخريف، وصنف المأساة، وتماشية مع فكرة الانتكاسة من البراءة إلى الخلل، والكارثة، في حين

⁷⁶⁷ Northrop Frye: Anatomy of criticism, 10th printing, Princeton University Press, 1990, pp 161-162

⁷⁶⁸ Ibid: p162.

تتجه الحركة الأخرى نحو الأعلى مرتبطة بالملهاة، وحبكة الربيع في ارتقائهما بالتجربة الإنسانية إلى مراتب البراءة، أو السعادة (التكامل الإنساني)، وتبرز الصيغ أنواع الأبطال، والشخصيات الأدبية في تحولاتهم من صنف إلى آخر، وما يتوفرون عليه من درجات، ومؤهلات، يناضلون بها؛ لتجاوز النقائص، والنكبات، إذ "يكون البطل في الأسطورة متفوقا على غيره في النوع، وفي الرومانس متفوقا في الدرجة، وفي الصيغ "المحاكاتية الرفيعة" للتراجيديا والملحمة متفوقا على غيره في الدرجة دون أن يكون متفوقا على بيئته، وفي الصيغ "المحاكاتية الوضيعة" للكوميديا والتجربة مساويا لنا، وفي الهجاء والسخرية أدنى منا." 769

وبالاعتماد على التصورات النظرية لـ"فراي"، بالإمكان إيجاد مواضع للحركات، والمذاهب الأدبية التي عرفتها أوربا، في مخطط الدورة الطبيعية للأصناف، فالرومانسية في ثورتها على الكلاسيكية، وتجردها من المعايير السائدة، ونزعتها إلى الفرادة، والحنين إلى الطفولة، تعد ملحقة بصنف الرومانس، وحبكة الصيغ، ومماثلة للبراءة، وهي امتدادات لرومانس الفروسية في القرون الوسطى، ورومانس الأرستقراطية، والبورجوازية من بعدها، وكذلك الأمر بالنسبة إلى مذهب الواقعية الذي أزاح المذهب الرومانسي، واستبعده، وما جاء في أثر ذلك من حركة طبيعية، وبرناسية - كواقعية في الشعر - فإنها هي الأخرى، في ابتعادها عن الذاتية، والفرادية وانتصارها لمبدأ الفن للفن، والأدب للأدب، والتصاقها بالبيئة، والحياة المألوفة للناس؛ على صلة واضحة بمماثلة التجربة، وصنف الملهاة في حبكة الربيع، التي تقابلها حبكة الخريف في الدورة الطبيعية، وصنفها المأساوي القادر على استيعاب الأعمال الدرامية، وأدب اللامعقول في القرن العشرين، حيث ارتد التركيز إلى الذات الفردية، ومواقفها من بعض القضايا المعاصرة الحساسة، التي تجذرت مباحثها في الفلسفة الوجودية؛ لاتصالها بمفاهيم علائقية بين الفرد، والمجتمع، كالحرية، والمسؤولية، والمصير المشترك، ومن أبرز هذه القضايا لامعقولية الانتحار كقرار فردي، يمثل إشكالية فلسفية، لا تضاهيها إشكالية أخرى في جديتها، ومع ذلك لم تخرج معالجتها عن الطرح الاجتماعي، على الرغم من كونها مسألة، ينبغي أن تطرق - منذ البداية - من مكنن "العلاقة بين الفكر الفردي، والانتحار، فمثل هذا الحدث يُحضر له في صمت من القلب بالقدر اللازم نفسه لإنجاز عمل كبير. والمرء ذاته لا يدري به." 770

⁷⁶⁹تيري إيلغتون: نظرية الأدب، ترجمة نادر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص 161.

⁷⁷⁰Albert Camus: Le mythe de sisyph, Editions Gallimard, Paris, 1942, pp 16-17.

وعلى غرار شخصيات تُقدم على الانتحار، أو تفكر فيه، يمكن للامعقول (L'absurde) أن يكشف عن أبطال، يدهشون القارئ بما يعيشونه من مفارقة، أو تعقيد، وتباين في الحياة اليومية، كما تظهر ذلك أعمال كافكا (Kafka)، وهي تحافظ على تلك "التوازنات الدائمة بين الطبيعي، والخرق، بين الفرد، والكون، وبين المأساوي، واليومي".⁷⁷¹

وكذلك اللامعقول في أعمال تشدد على تعلق شخصيات بحب متنقل من امرأة إلى أخرى: حب "دونجواني" (Don juanisme)، أو بالاحتلال، والغزو (La conquête)، فإنها تعبّر - وإن أفضت إلى الخلل والنكبة - عن الرغبة في معادلة قوى الآلهة، والحلم بامتلاك قدراتها المطلقة، وفي ذلك استشعار ضمني للوعي، يثمن إمكانات العقل في تسخير القوة، وتجنيد الفكرة؛ للسعي بهما إلى امتلاك الطبيعة، والآخر المقابل للذات في نطاقها، سواء أكان ذكرا، أم أنثى، فردا، أم جماعة بشرية.

وهكذا، بالإمكان إيجاد عينات أدبية هنا، وهناك، تدور في فلك أحد الأصناف، وتقتفي موقعه من الدورة الطبيعية، وما فيها من حركات مكافئة لفصول الدورة الشمسية، ولئن كان المرور من حبكة إلى أخرى في عملية استكمال دورة، وافتتاح أخرى؛ مشفوعا بنظريات الدورات التاريخية، وتأطير الفلسفة المواكبة للسياق الحضاري، والثقافي؛ فإن الثورة المضادة طويلة الأمد على الرومانسية، التي انطلقت حوالي سنة 1900م - وكانت أسبق في الأدب الفرنسي بعقود عديدة - قد أشرت على التحول نحو السخرية، ومن ذلك مثلا أن الشعراء الرمزيين الذين خلفوا الرومانسيين قد افتتحوا إشاراتهم الساخرة بالتخلي عن البلاغة، والحكم الخُلقي، ورموز التقاليد جميعا، ولم يكثرثوا إلا لصنعتهم، ووظيفتهم الأدبية.⁷⁷²

ولاشك أنّ العودة إلى السخرية في القرن العشرين يعكس تغيرات جذرية عميقة، مسّت مجالات الاجتماع، والسياسة، والثقافة، والاقتصاد، والصناعة، وأعقبت الثورات الكبرى في أوربا (الثورة الصناعية، الثورة الفرنسية، الثورة البلشفية في روسيا...)، حيث شكل سقوط الحكم الملكي منعطفا سياسيا؛ للتوجه نحو الخيار الديمقراطي، وإرجاع اختيار الحكم للشعب، وإرساء مفهوم المواطنة، وتنامي المطالبة بالحقوق الفردية، والجماعية، بما يعني عودة الأدب إلى المحاكاة الدنيا، التي يمثلها عموم الناس.

لقد استطاع "نورثروب فراي"، بعد استقرار واسع للظواهر الأدبية والفنية، أن يستخلص بحس نقدي مرهف المكونات التجريدية للأشكال الأدبية، ويدمجها في حلقة دورية، كغيرها من الظواهر،

⁷⁷¹ Ibid: p172.

⁷⁷² Northrop Frye: Anatomy of criticism, pp 60-63.

وانظر أيضا: نورثروب فراي: تشريح النقد، ص 92-95.

والمواد، والعناصر الطبيعية في الحياة على الأرض، ومن ثمة، تمكن فراي بجدسه أن يستدل -بما هو سائد في عصره من كتابات- على بلوغ دورة الأصناف السردية مرحلة السخرية، وعبورها في ارتداد إلى الأسطورة، "حيث يمر الأدب من الأسطورة إلى السخرية ومن ثم ينقلب عائدا إلى الأسطورة، وفي عام 1957، كان من الواضح أننا في مكان ما من الطور الساخر مع أدلة على عودة وشيكة إلى الطور الأسطوري."⁷⁷³

وإلى غاية نهاية القرن العشرين، يُلاحظ ذلك التلازم والانسجام الجليان بين ما بعد الحداثة والسخرية، ويبلغ تمثيل إحداها للأخرى حدا كبيرا، يكاد يخيل فيه للدارس أنهما وجهان لشيء واحد، فلا تذكر ما بعد الحداثة، إلا وهي تستدعي التمثيل الساخر للظواهر، والسياقات بين الماضي، والحاضر، ولا تستحضر السخرية في الدرس الأدبي والفلسفي المعاصرين، إلا وهي انعكاس لسياسة ما بعد الحداثة في النظر إلى الأفكار، والنظريات، والتقاليد، والسياسات المتبعة في أنشطة المجالات الاجتماعية، ووقائع الحياة اليومية.

وقد ركزت "ليندا هتشيون" (Linda Hutcheon) على علاقة السخرية بما بعد الحداثة، وأظهرت في دراساتها ملامح جوهرية للتماثل بينهما، فإلى جانب تجلي ما بعد الحداثة في ميادين ثقافية متنوعة كالمهندسة المعمارية، والرسم، والموسيقى، والسينما، والفنون التشكيلية، فإنها تجعل من السخرية مظهرا أساسيا لها في الأدب، ووفق مبدأ التضاد، والقطبية، الكامن في السخرية، تجدد ما بعد الحداثة طريقها في سياسة تمثيل الأشياء؛ لأنها "ظاهرة ذات أسلوب متناقض، بلاريب، كما أنه سياسي بصورة لا مفر منها."⁷⁷⁴

كما أنّ الوعي الذاتي المصاحب للسخرية، وقدرتها على الجمع بين المتناقضات، في شكل خطابات ظاهرة ومضمرة لمباشرة الهدم والبناء، يعد مما يتناسب مع ما بعد الحداثة في إجراءاتها، وآليات عملها، "وهي تتخذ صورة البيان الواعي ذاتيا، والمتناقض ذاتيا، والمدمّر للذات، فهي مثل قول شيء وفي الوقت ذاته حصره داخل فواصل معترضة. وتكون النتيجة إبرازا، أو إبرازا وتدميرا، ويكون الأسلوب "معرفة"، ومعرفة ساخرة."⁷⁷⁵

⁷⁷³ تيري إيغلتن: م.س، ص 161.

⁷⁷⁴ ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009، ص 65.

⁷⁷⁵ م.ن: ص 66.

وبعبارة موجزة، يمكن القول إنّ السّخرية، في سعيها إلى هدم الأفكار، والقناعات الجاهزة، أو الجزئية، ومحاربة السخف، والرداءة، تحقق المطامح الثورية، والأهداف المسطرة لما بعد الحداثة، في عمليتها المزروجة، والمضاعفة، وهي تتطلع "إلى إدخال الأعراف والافتراضات وتقويتها بقدر ما هي تريد تدميرها وتهديمها."⁷⁷⁶

ووفق هذا الاتجاه، فالتصور ما بعد الحداثي للسخرية، في اتكائه على التداولية، لا يستبعدها من خانات أفعال الكلام، وألعاب اللغة (Jeux de langage) في اصطلاح فيتغنشتاين (L. Wittgenstein)، وهي كغيرها من المقولات، "تستوجب مجموعة من القواعد؛ لتجديدها، وضبط خصائصها، واستخداماتها، ولأنّها تفتقر إلى الشرعنة (Légitimation) في ذاتها للاعتراف بها؛ فإنّها تحتاج إلى عقد خارجي (Contratexplicité) بين أطراف التواصل،"⁷⁷⁷ تفسّره عمليات التّشفير (Codage)، وفك التشفير (Décodage) التي ينجزها المرسل، والمرسل إليه على الترتيب.

ولئن شكلت السخرية في الحوار السقراطي قديما معلما أساسيا؛ للفصل بين الفلسفة، والسفسطة، فإن السخرية، بالنسبة إلى ما بعد الحداثة في علاقتها بالحداثة خاصة، لا تشذ عن هذا المنزاع إلى الفصل، والحيلولة بينهما، إنّها تفرقة قوامها التناقض بين السردى، وغير السردى، أو المعرفى، بين المطلق، والنسبى، بين المثالى، والواقعى، وبين الماضى، والحاضر في توتر العلاقات بينهما، وتردها بين الاستمرارية، والقطيعة، وهي جميعا تقابلات، وتداويات، أفرزتها وضعية المعرفة (Le savoir) بعد النصف الأول من القرن العشرين كعلامة واسمة على نهاية إعادة بناء أوروبا، حيث تشير الفرضية إلى أنّ "المعرفة تغير وضعها، في الوقت ذاته؛ عندما تدخل المجتمعات عصر ما يسمّى بما بعد الصناعى (Postindustrielliste)، وتدخل الثقافات عصر ما يعرف بما بعد الحداثى (Postmoderne)."⁷⁷⁸

وليس من العسير بعد هذا، الاستنتاج بأنّ السّخرية - كانت ولا تزال - رديفة للمعرفة، والخطابات المؤسّسة للنهايات في الغرب، من الحديث عن موت الله، والإنسان إلى نهاية التاريخ، والإيديولوجية، والحداثة، والفلسفة، إذ على الرغم من الطابع العدمى لفكرة النهاية، والدعاية الواسعة؛ لنشرها، وتعميمها على مجالات المعرفة، والثقافة بمسوغات، وسياسات مغرضة، كما لاحظ ذلك محمد جديدي، ومحمد شوقي الزين، وغيرهما؛ فإنّ لهذه الفكرة إيجاءات إيجابية، تحمل دلالات التجاوز، والخلق، والتجديد،

⁷⁷⁶م.ن: ص66.

⁷⁷⁷Jean François Lyotard: La Condition postmoderne, Editions Cérès, Tunis, 1994, p27.

⁷⁷⁸Ibid : p 11.

والانبعاث من جديد، إذ نهاية شيء هي في الآن ذاته إعلان لبدايته في شكل جديد، أو صورة أخرى، ولاشك أن التعلق بالحواف من بداية، أو نهاية يستجيب للرغبة في الكشف، ويلبي الفضول المعرفي في تعقب الظواهر، والسبق إلى تحديدها، فهو "مُعَرِّجٌ يجلب الانتباه عند السرد ويسلب العقل ويشده في نقاط الزّمان إلى ما كان أو إلى ما سيكون من دورات الحياة، والثقافة، والتاريخ."⁷⁷⁹

وقد شكلت مرحلة ما بعد الحداثة عقب الحربين العالميتين، تحولا نوعيا في الثقافة، يساعد على تبلوره استقرار نسبي للأوضاع السياسية، ووفرة في الإنتاج الاقتصادي، وتعاضم في الاستهلاك والتشجيع عليه بوسائل الدعاية، وأجهزة الإعلام، وقد تنامت قيم الحرية، والديمقراطية، ووجدت تطبيقاتها في الحريات الفردية، والجماعية، وأعيد النظر في حقوق الأقليات، والجماعات الهامشية كالحركة النسوية، وأقليات المهاجرين، والسود، والشواذ، وغيرهم.⁷⁸⁰

وفي القطاع الصناعي، والتكنولوجي، تراجع دور الإنسان أمام غزو الآلة، وتعميمها في مجالات الحياة، حتى ظن الإنسان أن تراكمات التغيرات الكثيرة المصنوعة - والمدمجة في حياته لغرض ترقيته وتحسين ظروفه - مكوّنات طبيعية، وعناصر عضوية، مافتئت، في حتميتها، متصلة بجوهر وجوده، وبيئته الطبيعية، لذلك جاءت ما بعد الحداثة صدمة، ستعقبها صدمات أخرى، استفاق الإنسان على إثرها، فإذا به يجد نفسه مشتتا بين شيوعية، أو اشتراكية، أفقدتاه خصوصيته، وتميزه الفردي، ورأسمالية ليبرالية حرّرت اجتهاده، وأفعاله، لكنها سلبت روحه، وإيمانه، وتضامنه الاجتماعي، وكان لثقافة ما بعد الحداثة أن تخلخل معتقداته الراسخة في كثير من المفاهيم، والأفكار التي تبناها، ومن ثمة كان الشغل الشاغل لما بعد الحداثة أساسه "تغيير طبيعية الطبيعي الخاص ببعض الصفات السائدة في طريقة حياتنا، وإبراز أن تلك الكائنات التي نختبرها من دون تفكير فنحسبها طبيعية (وقد تشمل الرأسمالية والنظام الأبوي والمذهب الإنساني الليبرالي) هي، وفي واقع الأمر، مخلوقات ثقافية، ومن صنعنا، وليست معطاة لنا"⁷⁸¹، وتحتاج إلى مراجعة مستمرة، تبرز نسبتها، وتفحص نجاحاتها، وتتجاوز سلباتها في سبيل ترقية المعرفة، والفن، وتحسين شروط العيش، والحياة المشتركة.

⁷⁷⁹ محمد جديدي: مابعد الفلسفة، ط1، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ بيروت، 2010، ص103.

⁷⁸⁰ انظر: جوناثان كالر: النظرية الأدبية، ترجمة رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص156-157.

⁷⁸¹ ليندا هتشيون: م.س، ص66.

2.3. تأثيرات ما بعد الحداثة في السرد العربي

ومن الغرب، انتقلت أصداء ما بعد الحداثة إلى الثقافة العربية، وظهرت طبعها في معظم البلدان العربية، والإسلامية في إطار عولمة الثقافة، والمعرفة، وبدا تأثيرها ملموسا، إن لم يكن في كثير من الفكر، والفلسفة، فهو أكثر تغلغلا في المظاهر المادية، والفنية.

وكما جرت العادة، فإنّ النسخة العربية لما بعد الحداثة تأتي متأخرة بعدة عقود، متأثرة في ذلك بعوامل داخلية، وخارجية منها المقاومة الذاتية للثقافات الأصلية، والسياسات الثقافية للدول، وبطء عمليات الترجمة، والتلقي.

وقد كان للرواية، والقصة القصيرة العريبتين نصيبهما من تأثيرات ما بعد الحداثة التي تسربت من المناهج الدراسية الجامعية، والأبحاث الأكاديمية، واحتكاك الأدباء بالنماذج الأدبية الغربية المترجمة، ورغبتهم في تطعيم أعمالهم بما خبره أدباء الغرب من تجارب، وتقنيات.

ومهما قيل في شأن الطبعة العربية لما بعد الحداثة، بأنها مشوهة، وتفتقد إلى السياقات الثقافية الدافعة إليها، كما حدثت في الغرب، فهي على الأقل، قد وظفت كتجارب منقولة، واستغلت كخبرات مستعارة، للنهوض بالكتابة الأدبية في الرواية، والقصة القصيرة، وغيرها.

وفي الجزائر، كان هاجس الروائيين، وكتاب القصة القصيرة، أن يتجاوزوا الأشكال التقليدية المقيمة، والمستقرة على التسجيلية، والتقريبية " ولم يكن اللجوء إلى التراث وحده كافيا للتعبير عن هذا الطموح في التغيير، وإنما كان هناك سعي إلى تكريس كتابة جديدة.⁷⁸²

وصادف أن يتواكب طرح الأدباء في التغيير، ومرحلة الانفراج السياسي في التسعينيات، وهي فترة التعددية السياسية، والحزبية التي شهدت تغييرا نسبيا في السياسة الثقافية للبلد، ميزه تخفيف الرقابة على المطبوعات، ودور النشر، وإفساح المجال للناشرين الخواص، واستبعاد التوجيه الأحادي للثقافة، والفنون، ولم يكن من متنفس للأدباء الشباب في بحثهم الحثيث عن الجديد-لمعالجة المواضيع الذاتية والمحرمات والهوامش وأزمة العشرية السوداء- إلا أن يتوجهوا بأنظارهم، وتطلعاتهم إلى الغرب، بوصفه مهذا للرواية، والقصة القصيرة، ومخبرا للتجارب الرائدة، والواقع أنّ القصة القصيرة الجزائرية قد أخذت ملامحها الشكلية، والفنية التقليدية من القصة العربية القصيرة عموما خلال تواجد الطلبة الجزائريين في تونس، وبعض بلدان

⁷⁸² آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 153.

المشرق العربي، وذلك إبان الثورة التحريرية، والقصة القصيرة الجزائرية مثل نظيراتها العربية، تتابع، عن كتب، مستجدات التطوير السردية في الغرب، وفي غياب إحصاء واضح، ودقيق للأعمال القصصية الغربية القصيرة المترجمة -على قلتها- من أصول فرنسية، وروسية، وأنجلوساكسونية، يسود الاعتقاد بأنّ القصة القصيرة في الجزائر لم تقتبس تقنيات تجديدها من هذه الترجمات، وأنها في الغالب استعارت ذلك، إما من الرواية التجريبية -الرواية الجديدة- أو من القصص القصيرة المنشورة بلغاتها الأصلية، وبخاصة الفرنسية منها، والشاهد "في هذا الصدد الثورة التي أحدثتها الموجة الجديدة للقصة والرواية في فرنسا على الخصوص. كان النقاد والقراء يتحدثون في هذا الصدد عما سمّوه بالسرد الضدي والرواية الضدية، وكان ذلك يعني بكل بساطة تكسير النظام التقليدي للحدث المشمول بالتراتبية: البداية والوسطى والنهاية." 783

ومما يعضد الشاهد السابق، تلك المفارقة المكرسة في تداولية القصة القصيرة عبر العالم، وفي فرنسا نفسها بشكل لافت، كما سجلته بعض الدراسات، وهي تستعرض عزوف القراء، والناشرين عن دعم هذا النوع الأدبي، وتشجيعه بالطباعة، والقراءة، وبقائه عرضة للكساد، والتهميش، على الرغم من احتجاج كتاب القصة القصيرة، وأنصارهم من النقاد، والصحفيين، وعلى الرغم أيضا من رواج القصص القصيرة في الجرائد اليومية، وتحمس رؤساء التحرير لانتقائها، ونشرها بشكل منفرد تلبية لأذواق الجمهور الذي يفضلها كذلك، ولا يتوانى في إظهار صدوده عنها، عندما تلتئم في مجموعات قصصية، مفضلاً الرواية عليها؛ لطابعها اليسير، ووحدها الموضوعية، كما ترسخ في الأذهان "أن القصة سواء بالنسبة إلى الناشرين أو القراء تعتبر إنتاجا عابرا، مكانه المناسب جريدة يومية، أو مجلة شهرية، وذلك أفضل من وجوده في كتاب." 784

ومن ثمة، ليس من المستبعد أن يطلع القاصّ الجزائري على ما يجد في عالم القصة من حركات تجديدية، وهو يطالع الجرائد، والمجلات الفرنسية، فضلا عن الأعمال الروائية التجريبية المترجمة، والرواية السيكلوجية، ف"من المعروف أن المؤثرات الأجنبية تكون عن طريق الاتصال المباشر أو الترجمة." 785 وتجمع الدراسات الأدبية، والتاريخية لتطور السرد العربي الحديث، أنّ القصة القصيرة، والرواية العريبتين، إنما أخذتا مقوماتهما العامة، وخصائصهما النوعية الحديثة من صلتها المباشرة، وغير المباشرة،

783 حميد حمداني: القصة القصيرة في العالم العربي، ص 73.

784 زينه غودين: القصة الفرنسية القصيرة، ترجمة محمد نديم خشفة، ط 1، دار فصلت للدراسات والترجمة والنشر، حلب، 2000، ص 12.

785 عبد الله أبو هيف: القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994، ص 120.

-بالترجمة- بالقصة الفرنسية، في الوقت الذي كانت فيه باريس محجاً للأمم، والشعوب؛ لاستلهاهم الثقافة، والفنون، ومن ذلك دور القصة الفرنسية في ترقية القصة القصيرة، والرواية، والعمل على ذبوع هذا النوع الأدبي، وانتشاره عالمياً، بعدما اكتشفت القصة الروسية، والأمريكية، واستغلت إيجابياتهما في تطوير السرد الفرنسي، ومن الإنصاف القول "إنّ انتشار الروايات الروسيّة في بداية القرن (ديستوفسكي، تولستوي) أو حدثاً مثل صدور (أوليس) لجويس قد دفعا الروائيين الفرنسيين إلى إدراك "التقصير" لدى أسلافهم، والإحساس بالحاجة إلى التستر عليهم. إنها الرغبة في التجديد التقني الناتجة عن اكتشاف الرواية الأمريكية، وإنه بعد ذلك، ذلك الجدل الذي أثير حول الرواية الجديدة، فدفع أغلبية نقاد الأدب ومؤرخيه إلى التساؤل حول مصداقية إعادة النظر في النص الكلاسيكي." 786

وقد انتقلت الروايات الروسية، والأمريكية المترجمة إلى الفرنسية رفقة الروايات الفرنسية إلى البلدان العربية، وهي مشتتة بين حالات استعمار، وانتداب، فتلقاها الأدباء، والمترجمون، ممن يحسنون الفرنسية. على أن الترجمات الأولى لبعض الأعمال الفرنسية، كانت إمّا ضعيفة، يغلب عليها التصرف لأداء المعنى، ومراعاة ذوق الجمهور الميال إلى التسلية، والترفيه، والمغامرة، كما يمثل ذلك عبده طانيوس في لبنان، أو كانت متحفظة، مجارية للتقاليد العربية، والأوضاع الاجتماعية، والسياسية السائدة، كما يمثل ذلك رفاة الطهطاوي، ونجيب الحداد، ومحمد عثمان جلال، وحافظ إبراهيم، وغيرهم، حيث غلب أسلوب المقامة على ترجمة الطهطاوي، ومحمد عثمان جلال. 787

وفي مرحلة ثانية، ميزها تحسن الترجمة، ومراعاة الدقة، والاختيار، ظهر نخبة من كتاب القصة منهم جرجي زيدان، وفرح أنطوان، ومحمد حسين هيكل، والمنفلوطي، على الرغم من إلمامهم باللغة الفرنسية إلاّ أنهم أبدوا مقاومة واضحة لتيارات الغربية الجارفة للقصة، والرواية، فشكّلوا علامة على الصدام الثقافي في الأدب بين العرب، والأوروبيين، بسبب الحساسية الناجمة عن الوعي بتفوق الثقافة الغربية، وتهديدها بمسخ الأدب العربي بوصفه مظهرًا أساسياً من مقومات الثقافة والأصالة العربيتين، لكن ذلك الرهاب لم يحل دون عبور الأنواع الأدبية، وتبلور خصائصها في التجارب العربية، 788 إذ على الرغم من احتدام الصراع، واستمراره، ومحاولة بعض الأدباء إحياء الأشكال العربية القديمة، كالمقامة؛ للرد على الأنواع الوافدة في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، كما يلاحظ عند ناصيف اليازجي، ومحمد

786 رينيه غودين: م.س، ص 105-106.

787 انظر: محمد سيد عبد التواب: بواكير الرواية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص 87-90.

788 انظر: عبد الله أبو هيف: م.س، ص 121-125.

المويلحي، وحافظ إبراهيم، وعلي مبارك؛ فإن آثار الصراع، والتفاعل انتهت إلى "ظهور بعض المؤثرات الأجنبية في السرد العربي الحديث عند طه حسين (مصر) ورضا حوحو (الجزائر) وصالح السويسي (تونس) ومحمود أحمد السيد (العراق) ورثيف خوري (لبنان)، و(هم من أجيال مختلفة)".⁷⁸⁹

ومهما قيل عن نشأة الرواية والقصة القصيرة العربيتين، ومحاولة بعض المحافظين الغيورين إرجاعها إلى النماذج التراثية من مقامة، وسرد شفهي شعبي، كما فعل فاروق خورشيد، إلا أن أغلب الدارسين يرجعونها إلى الغرب، وذلك بشهادة الأوائل المعاصرين لبدايات ترجمتها، ف"مما نُقل من الآداب الإفرنجية في هذا العصر القصص، وقد فعل نحو ذلك نقلة العصر العباسي فنقلوا عن الفرس قصصا وحكايات كثيرة (...). وأما أهل هذه النهضة فقد أكثروا من نقل هذه الكتب عن الفرنسية والإنجليزية والإيطالية وهي تسمى في اصطلاح أهل هذا الزمان "روايات".⁷⁹⁰

ويذهب جورجى زيدان إلى أن القراء استحسوها للتسلية، واستبدلوها بما كان متداولاً آنذاك من حكي شعبي تراثي، عرفته الأجيال الإسلامية الوسطى كقصص علي الزبيق، الزير سالم، وسيرة بني هلال، والملك الظاهر، وسيف بن ذي يزن، وقصص أخرى أقدم منها: عنتر، وألف ليلة وليلة، ويعلى جورجى زيدان تفضيل اللون الغربي، وإطراح الأشكال القديمة بكون "الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح العصر".⁷⁹¹

وبصفة عامة، فإنّ التفوق الغربي في العلم، والتقنية، والفنون، والعمران مسألة لا جدال فيها، بغض النظر عن الاستعمار، وآثاره السلبية في تأخر الشعوب، وقد بلغ الأدب العربي قبل ذلك مرحلة من الجمود، لا يحسد عليها، فكان عليه أن يتخذ لبوس الأدب الغربي، ويتوسل بطرائفه، وأدواته، حتى ينهض من كبوته، ويجد طريقه إلى نهضة، لا تمحو سياقاته الثقافية، وتستجيب لخلفياته الاجتماعية، وتطلعاته الحضارية.

ويمثل القرن التاسع عشر مرحلة للتعبير والترجمة غير المنظمين، وإقبالاً على التصرف الموافق للأذواق، والتقاليد في العديد من الروايات الغربية ذات المنزع الرومانسي، والميل إلى المغامرة، وذلك بإخضاعها للأهواء الجماهيرية، وتطعيمها بالتوجيهات الأخلاقية، مما يفسر قلة العناية بنوعية الأعمال المترجمة، وعدم الحرص على أدبيتها، بسبب الانسياق وراء استغلال رواجها، والاتجار بها.

⁷⁸⁹م.ن: ص125.

⁷⁹⁰جورجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ط1، مجلد2، ج4، دار الفكر، بيروت، 2005، ص219.

⁷⁹¹جورجى زيدان: م.س، ص220.

على أن بدايات القرن العشرين تعد الانطلاقة الحقة في صناعة الرواية، والوعي النَّسي بأسلوب الغرب، وحيوية طرائقه في كتابتها، ذلك ما تشف عنه البواكير الروائية الأولى: "قلب رجل" (1904) لليببة هاشم، "الفتاة الريفية" (1905) لمحمود خيرت، و"فتاة دنشواي" (1906) لمحمود طاهر حقي، كما يوضح ذلك محمد سيد عبد التواب، حيث "يمكننا أن نلاحظ نقلة نوعية في روايات تلك الفترة من حيث التأثير بالرواية الغربية"⁷⁹² في طرح قضايا الحب، وتعليم المرأة، ومعاناتها في الريف، وإدانة الاستعمار، وجرائمه.

ولعله من منطوق القول، الاعتراف بأن عملية هضم المؤثرات الغربية في السرد العربي بطيئة، طويلة الأمد، وهي في الغالب تأتي متأخرة من ناحية النضج، والاستيعاب، إذ تكون ضعيفة عند أولئك الذين تمثلوها لأول مرة بعد إطلاعهم المباشر عليها، فالأدباء رواد الترجمة الأوائل العارفون بالفرنسية، أو الإنجليزية لم يتركوا للقراء روايات من تأليفهم، تراعي الجوانب الفنية، إلى جانب الروايات الغربية المعربة التي تصرفوا فيها.

وبعد جلاء الاستعمار، ونهاية تواجده العسكري، تراجع الخوف من طمس الغرب للمقومات الثقافية العربية، وازدهرت ترجمة العلوم، والأعمال الأدبية، وأحيطت بشيء من الدقة، والأمانة على الرغم من تبعثرها بين الجهود الجماعية، والفردية، كما وُجّهت إلى استهداف الروائع العالمية، والنماذج الراقية أدبيا، حتى أصبحت اطلاعاتها واسعة، ووتيرة متابعتها للاتجاهات الغربية سريعة "كالتعرف مباشرة إلى حد (التلقف السريع) للأدب الوجودي واللامعقول والاتجاهات الحدائثة الأخرى كالرواية الجديدة"⁷⁹³، فكان ذلك مؤشرا على بداية استيعاب المؤثرات الفنية، والاستعداد المتحمس؛ لتجربتها، والإفادة منها.

3.3. تبعية القصة للرواية ورهانات الخصائص والتطور

ولما كانت القصة القصيرة رديفة للرواية في الغرب، وشكلا سرديا مختزلا، يشاطرها الخصائص الفنية، والمقومات العامة للشكل، والمحتوى -الخطاب السردى والحكاية-؛ فقد كان على القصة القصيرة

⁷⁹² محمد سيد عبد التواب: م.س، ص 176.

⁷⁹³ عبد الله أبو هيف: م.س، ص 126.

أن تتعقب خط سير الرواية، وأن تفقو نهجها في التجديد، والتجريب، بالنظر إلى الإقبال المتزايد من الكُتاب، والأدباء على كتابة الرواية؛ تلبية لانجذاب القراء إلى النصوص الطويلة ذات الشخصيات المتنوعة، والفضاءات الكثيرة المتباينة، والمدى الزمني الواسع، والوضوح النسبي للرواية قياسا على تركيز القصة القصيرة، وضبابية دلالاتها المتولدة من التكثيف، واللغة الشعرية الجارية على سنن الشعر، في اقتربها منه، وتداخلها معه أحيانا... ومن ثمة، كان التخيل في الرواية أقوى جاذبية للناس؛ لكونه أكثر اتصالا بالمحاكاة، وأقرب إلى الإيهام بواقعية الأحداث، واحتمالية الشخصيات، واتصال أدوارها، ووظائفها بمرجعيات الواقع المعيش.

وأمام المد المساعد للرواية، تقلصت القصة القصيرة إنتاجا، ومتابعة من القراء، والنقاد، الذين انصرفوا -إلا القليل منهم- نحو الرواية، يعززون مركزيتها، ويعمقون هامشية القصة القصيرة، وتبعيتها للرواية، وانعكس ذلك على الإنتاج، فصارت الرواية رائدة بما تخلفه غزارة الأعمال من إضافات، وسمات فنية جديدة، وجدت القصة القصيرة نفسها ملزمة باعتمادها، وتجربتها لمواكبة العصر، والانسجام مع الذوق الفني السائد فيه.

ولا يختلف وضع القصة القصيرة العربية عن نظيرتها الغربية، وحال كل منهما، بالنسبة إلى الرواية، مماثلة لحالها في أي بلد من العالم، والأدباء العرب، في كثير من العينات، لا يكتبون القصة إلا اضطرارا، ولا يترسون بها إلا استعدادا لاختبار الرواية، والالتحاق بكتابتها، ومنهم من يقرّ بتفضيله الرواية، وأنحيازه إليها، كما فعل جيلالي خلاص، وهو يعترف قائلاً: "بالرغم من أنني كنت منذ الصغر، قارئاً شغوفاً للرواية أكثر من القصة القصيرة، وجدتي أبدأ بكتابة القصة القصيرة، ربما لضرورة النشر، كما يقول الروائي العربي الكبير نجيب محفوظ."⁷⁹⁴

وعندما عوملت القصة القصيرة على أنها مرحلة انتقالية في الكتابة، ومحطة عبور؛ للتحويل إلى إنتاج الرواية؛ كان عليها أن تتحمل حالتها الدائمة من عدم الاستقرار، ونزوح الكتاب، وقلة الإنتاج، وإعراض النقد عنها؛ لما تراكم حولها من أحكام مسبقة، عمقتها القيم الاستهلاكية، والاقتصادية النفعية، ومعايير الرواج، والشهرة، بمعزل عن القيم الفنية، والجمالية، غالباً، لكل نوع أدبي على حدة، "وتبدو تبعات هذا التوجه كارثية على القصة؛ لأنّ حياتها المستمرة في ظل الرواية أدى [ت] إلى اعتبارها إنتاجاً ثانوياً، أو شكلاً يقع عليه الاختيار مع الاحتراز، وتجهل كل تجلياتها تقريباً."⁷⁹⁵

⁷⁹⁴ جيلالي خلاص: ألق النجوم الشتوي، مقالات في السياسة والأدب، موفم للنشر، الجزائر، 2011، ص 129.

⁷⁹⁵ رينيه غودين: القصة الفرنسية القصيرة، ص 106.

ومما عقّد وضعية القصة القصيرة، تراجع إيمان كاتبها الأصليين، والمتخصصين فيها، وتأثرهم أيضا بالمعتقدات الرائجة، وقيم السوق في النظر إلى الفنون، والأعمال الأدبية، فمنهم من تخلى عن كتابة القصة القصيرة نهائيا؛ ليثبت على الرواية، ومنهم من استمر في المراوحة بينهما، بل إن إغراء الرواية قد تملك الشعراء، فاندفعوا وراءها، واصطفوا لتجربتها، لعلهم يظفرون ببعض الشهرة من كتابتها، أو تكون لهم منزلة بين كبار مبدعيها، أو ربما؛ ليحسبوا ممن يجمعون بين أنواع الأدب، ويجيدون التنقل من صنعة أدبية إلى أخرى.

والذي يعني الدّارس من هذه الملاحظات جميعا، أن القصة القصيرة أصبحت مكبلة بنجاح الرواية، ونفوذها، تجربة ونقدا، حيث تخضع لما تختبره الرواية، ويتم قبوله، والدعاية له من قبل الجمهور، والنقاد، وباقي المبدعين، محليا وعالميا، بعد إطلاعهم على الخصائص الجديدة، وقيامهم بتبنيها في أعمالهم الأدبية. وبالنظر إلى تراجع الدّراسات المقارنة، يحدث أن يرافق ذلك قلة في فرق البحث، والمخابر المتخصصة في التنقيب عن المؤثرات الأدبية، ومراقبة صيرورتها التاريخية عبر الفنون من خلال الوثائق، والأعمال الأدبية المطبوعة، والمنشورة في الصحف، والمجلات، والدراسات المحيطة بها، ففي ذلك كله، يصعب على الدارس الاستخلاص السهل للعلاقات المباشرة، أو غير المباشرة في انتقال الخصائص الفنية، وتقنيات الكتابة السردية للأنواع الأدبية، وهجرتها من دول الغرب إلى العالم العربي، كما حاول رصدها عبد الله أبو هيف داخل الأدب الغربي ذاته: بين الرواية والقصة القصيرة، أو بين الرواية الغربية، ومثيلتها العربية، أو داخل الأدب العربي نفسه، بين أدبي المشرق، والمغرب، بوصف الأدب المشرقي سابقا إلى ترجمة الآداب الغربية، والتأثر بها في إنتاج نماذجه، وتطويرها؛ لأسباب تاريخية وسياسية معروفة، وفي مقدمتها الاستعمار طويل الأمد لدول المغرب العربي، وما خلفه من آثار عميقة في مناحي الحياة الاجتماعية، والثقافية بوجه خاص.

وتشير المراجع المتوفرة إلى أنّ الحركات التجديدية التي عرفتها أوروبا عقب الحرب العالمية الأولى، قد انتقلت أصداؤها إلى العالم العربي، وهو يعاني من رتابة الواقعية، والرومانسية، والسرد التسجيلي، فلقبت قبولا حسنا، ووافقت هوى عند أولئك المتطلعين إلى إنعاش الأدب العربي، وتمكينه من الانفتاح على آداب الغرب، والتزود من مكاسبها، وحملات تجديدها، وهذه السمات الفنية التي انتشرت الأدب من المحاكاة الآلية، والمنظور الواضح، والمعنى الموحد عند طبقات المتلقين "قد تم نقلها من مجال الفنون التشكيلية والموسيقى إلى الأدب، فدعمت مدرسة المنولوج الداخلي نفسها عن طريق "جيمس جويس" (1882-1944) و"فرجينيا وولف" (المتوفاة عام 1941م) بعد أن مهد لهما أمثال "مارسيل

بروست" (1871-1922م) كما ظهر أصحاب المدرسة السيريالية في الأدب الفرنسي، وعلى رأسهم "أندريه بریتون" (1896-1966) و"لوي أراغون" (1897-1982) و"بول إوار"، كما أخذ "ماكس برود" بنشر مؤلفات "فرانز كافكا" (1882-1924م) بعد وفاته وتوصيته بإحراقها، لنقرأ فيها أدبا يسوده جو كابوسي.⁷⁹⁶

وهكذا، تراجعت الرواية التقليدية، وبرز فرع آخر أكثر تطورا، مثلته الرواية السيكولوجية فكان "موريك" (François Mauriac) من روادها قبل 1950م، لكنها لم تسلم من النقد، هي الأخرى، وواجهها "سارتر" باعتراضاته، على الرغم مما أضافته من تحسينات، وجرأة على تعرية باطن الشخصية القصصية، والكشف عن رغباتها الأكثر حميمة، وسرية، وجعلها محركا لكل الأحداث التي تغدو ثانوية قبالتها، كما يلح على ذلك "غي دوموباسان" (Gay de Maupassant).

وفي أعقاب انحسار الرواية السيكولوجية، التي استمد منها السرد العربي فنيات تيار الوعي، والحوار الباطني، أفسح المجال للرواية الجديدة في النهوض بتجديد الرواية، والإصرار على إعادة النظر في تقاليدنا، وثبات مكوّناتها، فكان من مخرجاتها التجريبية إعلان نهاية الحكمة، ونهاية الشخصية،⁷⁹⁷ أو تغييرها، وهما من جملة الخصائص الشكلية، والمضمونية التي أثارها "ناتالي ساروت" (Nathalie Sarraute) في كتابها "عصر الشك" (1950م)، وأشارت لاحقا في ملتقى للرواية الجديدة، انعقد في 20-30 جويلية 1971 بالمركز الثقافي العالمي لـ "سيريزي" (Cerisy) إلى أن "أغلب هذه الأشكال كثيرة الانتشار - في الوقت الحالي - وثابتة الاستعمال"،⁷⁹⁸ على ما بين الروائيين من اختلافات، وفروق نوعية في تطبيقها وفق قناعاتهم.

ومما يلاحظ، أن تيار الرواية الجديدة - وإن لم يعمر عقدين كاملين من الزمن - قد خلف آثارا في مرحلة ما بعد الحداثة، ثبتت فيها الرواية الجديدة - إلى جانب ما استقته من الرواية الأمريكية المترجمة إلى الفرنسية - عددا من المظاهر، والتقنيات السردية، وأضافته إلى رصيد المفاهيم، والمصطلحات السردية في الممارسة النظرية، ولعل أولى حسناتها تثبيت مبدأ التجريب أساسا قاعديا؛ للبحث عن أفكار مبتكرة، وطرائق جديدة لرؤية العالم، والتعبير عن الذات، والمجتمع، والطبيعة من خلال تجربة سردية مبتكرة، يجري

⁷⁹⁶ يوسف الشاروني: القصة تطورا وتمردا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010، ص 138.

⁷⁹⁷ Yves Stalloni: Dictionnaire de roman, Editions Armand Colin, Paris, 2006, pp221-222

⁷⁹⁸ Nathalie Sarraute: "Ce que je cherche à faire", in Nouveau roman, hier- aujourd'hui: Michel Butor et al: p 26.

التعرف عليها، ووسمها بأنها غير تقليدية، أو مألوفة وفق الأعراف الأدبية السائدة، ومقاييس النوع، والجنس الأدبيين اللذين تُلحق بهما.

ومن التناقض الطريف في مسار العلاقة بين الرواية، والقصة القصيرة- تبعا لتوجهات الكتاب أنفسهم- أن الرواية بقدر ما عملت على خنق القصة القصيرة -وهي أصلها الذي اشتقت منه- واجتهدت في إزاحتها بما حققته من ذبوع، وانتشار، حشد الكتاب خلفها، وأزهد الكثير منهم في كتابة القصة القصيرة؛ عملت، بالقدر نفسه بطريقة غير مباشرة على إنعاشها، وهي توفر لها أسباب التحدي، والصراع على البقاء، وتوطئ لها ثمار ما اجتهدت؛ لإرسائه من خبرات، وأدوات فنية، سرعان ما تخطفتها القصة القصيرة، وعمدت إلى تطبيقها جاهزة في محاولات جادة، وإن كانت متقطعة يشوبها الركود، وسعت إلى التطور، واللحاق بركب الرواية، والبقاء إلى جانبها، وإن غالبتها في الإنتاج، وإقبال القراء، وحازت دوها -غالبا- قصب السبق في خوض التجارب، والاختبارات، فتكون الرواية، على هذا النحو حسب تعبير "موريس نادو" (Maurice Nadeau)، بمثابة "أداة للتعبير تُضاف إلى أدوات أخرى، فلا تلغيها بالضرورة، إنها على العكس من ذلك، تدعو هذه الأدوات إلى إتقان عملها، وإثراء نفسها، وأحيانا تدعوها إلى التحوّل".⁷⁹⁹

وتبعا لنتائج التدافع بين الأنواع الأدبية كأدوات للتعبير الفني، كان من بدع الرواية، وإضافاتها - من خلال الرواية الجديدة- أنها خلفت أربعة مظاهر فنية، أشاعت توظيفها، وهي تتمثل فيما يأتي:

أ- تفكيك البناء الكلاسيكي للقصة، ونهاية الحكمة، أو تقطعها، وانحلالها.

ب- موت الشخصية، أو بالأحرى، تراجع أولويتها، ومركزيتها، وضياع هويتها.

ج- تدفق الأشياء، والمبالغة في وصفها، والعناية بتفاصيلها، حتى سُمي تيار الرواية الجديدة بمدرسة النظر، وعُبر عنه بالأدب الموضوعي (Littérature objective).

د- التلغظ الإشكالي الناجم عن ضياع امتيازات الشخصية القصصية، ومصادرتها، وخسارة الراوي ضمير المتكلم، حيث تتعدد الأسماء، والضمائر، وتتداخل، ويصاحب ذلك فائض في الجمل، وتصاعد في الحوارية.

وفوق هذه السمات الأربع، كرسّت الرواية الجديدة آليات أخرى للإلصاق، والتركيب السردية، كالتضافر النصي أو التناص (Intertextualité) باستخدام الشواهد (Citations)، وكذلك الإطناب

⁷⁹⁹ Maurice Nadeau: Le roman français depuis la guerre, Editions Gallimard, Paris, 1963, p182.

(Paraphrase)، والتذوق الخاص للانعكاس السردي -الإرصاد أو السرد المرآوي في بعض المراجع- (Mise en abyme)، واللعب مع المتلقي من خلال إثارته بعمليات الاستفزاز، أو الإلحاح، أو التضليل، وهو ما يفتح المجال لممارسة الميتافقاص (Métafiction)⁸⁰⁰، إلى جانب احتفالها في التخييل بدوافع البحث، والتسكع، وإسقاطها الأبعاد الإيديولوجية، والإصرار على نفي رسائلها.

وهذا كله، على الرغم من سبق القصة القصيرة - عندما كانت رائدة- إلى بعض هذه الخصائص، التي حملتها الرواية الجديدة، وفرضت استعمالها في التجربة الأدبية، والممارسة النقدية دراسة وتنظيراً، ومن أمثلة ذلك استخدام تقنيات الميتافقاص، وطرائق الانعكاس السردية التي طعم بها "إدغار آلان بو" (Edgar Allan Poe)، قصصه قبل أن ينتبه "أندري جيد" (André Gide) إلى فنيها وجماليتها؛⁸⁰¹ لاستثمارها في كتابة الرواية.

وخلاصة القول، إن انتقال الخصائص الفنية المحدثه، أو المتجددة يمثل عملية معقدة، ومتداخلة، تحكمها عوامل أدبية، وثقافية، وسياسية، ويطغى عليها عامل اقتصاد السوق، وقيم الاستهلاك، والعرض، والطلب، وهي جميعاً عوامل في صالح الرواية، وخدمتها، ومن ثمة، فإن انتشار الرواية، واستقطابها الكتاب، والقراء، والنقاد، جعلها مهاداً للتجارب المستمرة، ومحاولات الابتكار، والتجديد، وخزناً معتبراً، بعد ذلك، في استخلاص السمات، والمظاهر المترتبة على التجارب السردية القارة، والرائجة، والمقبولة؛ لذلك من المنطقي أن تكون هذه الخصائص أكثر بروزاً في الرواية، وأشد التصاقاً بها من غيرها، وإن شاطرها غيرها استخدامها، أو سبقها إلى معرفة هذه الخصائص، إذ العبرة بثبات السمة الفنية في الممارسة الأدبية، لا ببواكيرها الأولى غير الناضجة عادة.

وبهذا الصدد، فالسخرية، بوصفها صورة أسلوبية، وسمية تعبيرية، وفنية؛ لإضمار المعنى، وازدواجية الدلالة- يُنظر إليها، منذ الوهلة الأولى، على أنها خاصية قديمة في لغة التواصل الشفهية، والمكتوبة، الأدبية منها، وغير الأدبية، وأنها عرفت على مر الزمن قدرة على التجدد في أشكال التعبير، والتلون بإيقاعات العصر، وسياقاته.

وقد انتقلت السخرية إلى الرواية، والقصة القصيرة، بعدما ورثتها من أشكال سردية قديمة (شعرية ونثرية) كالحوارات السقراطية، والملهاة، والهجاء عند الغرب، ومن أشكال تراثية كالهجاء، والأخبار، والملح، والنوادر، والمقامات عند العرب.

⁸⁰⁰ Yves Stalloni: Op. Cit, pp 174-175.

⁸⁰¹ انظر: جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص 263.

وتمتاز القصة القصيرة بقرب أصولها من الأساطير البدائية؛ بسبب تركيزها المستمر على وحدة الحدث، والأثر، وهي، وإن نُسبت بعد نضجها، واستقلال جنسها، وانفراده بخصائصه، إلى القرن التاسع عشر، فإنها تتقدم تاريخياً على الرواية بمراعاة الأصول الأولى لكل منهما، "إذ تشير الدراسات الإنسانية (الأنثروبولوجية) إلى أنّ الأشكال السردية المسلسلة الوجيزة، (التي تشكل أساس القصة القصيرة)، هي أشكال أولية تسبق الأشكال الملحمية اللاحقة (التي تشكل أساس الرواية)".⁸⁰²

ويسجل الدارسون أن الرواية -بفضل صلتها بالملاحم واللغة العامية (الرومانية)- قد عرفت تصاعداً تدريجياً، وتطوراً حثيثاً، جعل مصطلحها: رواية (Roman) الدال على محكيات باللغة المتداولة المأخوذة من نصوص لاتينية مترجمة، أو معدلة، "في تنافس مع (Conte) [حكاية] أو " (خير) أو [قصة] ابتداءً من القرن الثاني عشر"⁸⁰³، وبحلول القرن الخامس عشر ظهرت قصص الديكاميرون لـ "بوكاشيو"، واتصلت بالقصة الإسبانية، واستلهمت من أعمال كتابها: "سرفانتس"، "دييغو داغريرا"، "مارية إي زاياس"، وذلك عن طريق الترجمة، والاقتراس، والتقليد.⁸⁰⁴

ونتيجة لميول القراء، والكتاب إلى الرواية، حُمِلت القصة القصيرة على إتباع خطاها، ودفعت إلى تقليدها في قواعد المحاكاة، وحصر موضوع الحكمة في بيئة أرستقراطية، وزيادة طول السرد نسبياً، وتعدد الأحداث، والشخصيات، حتى اضطرت إلى حمل اسمها، ف"قد هجر قصاص السنوات 1600-1750 مفهوم سابقهم وتقنياتهم ليؤلفوا ما دعوه "قصة الرواية القصيرة".⁸⁰⁵

وخلال هذه المدّة، التبس مفهوم القصة بمفهوم الرواية، وانطبعت القصة القصيرة بإسهاب الروايات، وتفصيلها، وتعقيدها في الحكمة، بعدما تنازلت عن الحدث المفرد، والأثر الواحد، وما عاد من فرق بينهما إلا إفراط الرواية في السرد مقابل اقتصاد القصة القصيرة في ذلك، وفي البيئة الثقافية للقرن السابع عشر، والنصف الأول من القرن الثامن عشر تشابه الأمر على التقاد (لانغليه، سوريل...)، فلم يحرصوا على فصل القصة القصيرة عن الرواية حسب الخصائص النوعية الفارقة، ولم يعارضوا الكتاب في توجهاتهم إلى إبقاء التداخل، والتبعية بينهما، وكانت "الرغبة في إنشاء روايات مختصرة قد نتج عنها

⁸⁰² تشارلز ماي: القصة القصيرة، حقيقة الإبداع، ترجمة ناصر الحجيلان، ط1، دار الانتشار العربي، بيروت، 2011، ص 39.

⁸⁰³ بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشراوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001، ص 37.

⁸⁰⁴ انظر: رينيه غودين: القصة الفرنسية القصيرة، ص 39.

⁸⁰⁵ م.ن: ص 42.

اندماج مفهوم القصة بمفهوم الرواية: الفكر ذاته، والتقنية نفسها، وهذه الرغبة واضحة لدى الكتاب، لأنهم يربطون دائما في مقدماتهم مصطلح "قصة" بعبارة "رواية صغيرة".⁸⁰⁶

وعلى الرغم من استعادة القصة القصيرة جانبا كبيرا من استقلاليتها بخصائصها النوعية في نهاية القرن الثامن عشر، وطيلة القرن التاسع، واستقرار مفهومها بشكل أكثر وضوحا، وتمييزا من الرواية في القرن العشرين، إلا أنّ أنظار كتابها ظلت -ولا زالت- مسلطة على الرواية، تتعقب تحولاتها، وتأخذ من أدواتها، وطرائقها في السرد، ولا تكف عن محاكاتها، والاقتداء بها.

4. السخرية ودورة الخصائص الفنية

وتعد رواية "دون كيخوت" لـ "سرفانتس" (Miguel de Cervantès) أول عمل أدبي ساخر حديث، ينتهك فيه صاحبه الأعراف الأدبية، ويُقدّم، في روايته، على محاكاة أشهر روايات الفروسية في عصره⁸⁰⁷: (Tiran le Blanc, Palmerion, Roland, Andis de Gaule)، ويضمنها من المرويّات الشفهية، والمخطوطات ما جعلها مجسّدة للمواصفات الضرورية للباروديا، أو المحاكاة الساخرة، حيث "الظلال المعكوسة لحيات دون كيخوت وسانتشو - تعيد إدخال روائع وفضائل الرومانسك البطولي والغزلي الذي تشكل انتكاسات الفارس محاكاة ساخرة دائمة له".⁸⁰⁸

ولم يقتصر تأثير هذه الرواية على إسبانية، وفرنسا، التي ترجم أدباؤها أعمال سرفانتس، بل عمّ أوروبا، والعالم أجمع، وفي ألمانيا لعبت رواية "دون كيخوت" دورا ملهما للفلاسفة الألمان في تأسيس الرومانسية، واستحداث مفهومها عن السخرية الرّومانسية، إذ عدّ الأخ الأكبر "أوغست فلهلم شليجل" (A.F. Schlegel) هذه الرواية، في نقاشه حول الأنواع الأدبية بـ "بيننا" (Jena) عام 1798 "ذلك العمل الكامل من أعمال الفن الرومانسي العليا".⁸⁰⁹

⁸⁰⁶ م.ن: ص 51.

⁸⁰⁷ انظر: إيريش أورباخ: محاكاة الواقع كما تصوره أدب الغرب، ترجمة محمد جديد والأب رفائيل خوري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص 371.

⁸⁰⁸ بيير شارتييه: م.س، ص 41.

⁸⁰⁹ رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص 66.

وقد أثرت أفكار الأخوين "شليجل" -فردريش وأوغست- وباقي فلاسفة الرومانسية الألمانية في كتابة قصة "الرواية القصيرة"، التي سرعان ما انتقلت من التصوير الخارجي للشخصيات إلى استبطان أعماقها، وتصويرها من الداخل؛ لإظهار مكوناتها النفسية، مؤشرة على "التحول من السرد الواقعي الذي يقدم الشخصية وهي تتطور تدريجياً داخل بيئة اجتماعية عبر الزمن، إلى سرد كسفي يركز على الشخصيات وهي تعيش -في حالة انعزال- وسط صراعات وجودية أساسية"،⁸¹⁰ تعكس وعي الذات بتناقضاتها الداخلية، والخارجية في علاقاتها بالعالم المطلق، وإدراكها محدوديتها، وانحسار حريتها، وإرادتها في نطاقه اللامحدود، "فتنشأ عن هذه المعرفة مفارقة بين الفرد والعالم، تتجسد في حرية الفرد أن ينفي الشيء ويثبتته عبر رؤيته للمسافة التي تفصل بين الذات والعالم، وتربط بينهما في آن واحد."⁸¹¹

ولم تبق هذه التغيرات الرومانسية في بنية القصة القصيرة حبيسة ألمانيا، بل هاجرت، ونمت أصدائها إلى الأدب الفرنسي بتأثير من "مدام دي ستايل" (Mme de Staël) في كتابها حول ألمانيا، ولعل التأثير الأبرز لقصة "الرواية القصيرة" الألمانية تمثله مساهمتها في إحياء القصة الأمريكية القصيرة، وبعثها جنساً أدبياً جديداً، افتتحه "واشنطن إرفينج" (Washington Irving) باقتباسه من النماذج الألمانية، وبخاصة في قصتي "وادي الجرف الناعس"، و"ريب فان وينكل" التي تزوج بين الحكاية الشعبية، والسخرية، ليعمق "إدغار ألن بو" (Edgar Allan Poe)، و"ناتانييل هوثورن" (Nathaniel Hawthorne) هذا التوجه الرومانسي في أعمالهما.⁸¹²

وفي فرنسا، تعد أعمال "فرانسوا رابليه" (1553-1494) (François Rabelais)، وعلى رأسها "غارغونتيا" (Gargantua)، و"بونتاغريال" (Pantagruel) من أمهات الروايات التي مهدت للسخرية، والهجاء في القرن السادس عشر، وهي بما حازته من شهرة عالمية، على الرغم من إدانة السوربون لها، وخمول ذكرها في فرنسا من قبل النقاد، قد حظيت بدارس من طراز "باختين" (M. Bakhtine)، تكفل بإبراز ما تحمله تلك الأعمال من جرأة في طرح هامش اجتماعي واسع، تمثله الاحتفالات الكرنفالية، والثقافة الشعبية الهزلية، في تعارضها مع ثقافة أرستقراطية جادة، ومحافظه، تمثل طبقات نبيلة مهيمنة، ومقيمة على بديهاها التقليدية.

⁸¹⁰ تشارلز ماي: م.س، ص 48-49.

⁸¹¹ حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 30.

⁸¹² انظر: تشارلز ماي: م.س، ص 50-54.

ويؤكد "باختين" أنّ "رابليه" كان وجيها، ومفهوما من طرف معاصريه، من القراء، والأدباء، بما خلفه من تأثيرات كبيرة، ومتعددة فيهم، يفسرها كثرة مقلديه الذين أعقبوه على مدار القرن السادس عشر، وبخاصة من ألقوا بعد كتابيه السابقين، حتى إنّ "أدب القرن السادس عشر كان قد اختتم، أيضا، في جانب معين ببصمة لـ "رابليه" في مجال الهجاء السياسي، فمثلا أففل هذا الأدب بهجاء مينيبي (Satire Ménipée) لـ: (La vertu du catholicond'Espagne) -1594- الموجه ضد الرابطة، وهو أحد أفضل الأهاجي السياسية في الأدب العالمي، وفي مجال الآداب الجميلة، أنهي القرن بالعمل المتميز "وسيلة الاقتدار" (Moyen de parvenir) لصاحبه "بيروالد دوفيرفيل" (Beroalde de Verville) -1612- فهذان العمالان الأدبيان اللذان توجا القرن -السادس عشر- كانا موسومين بدمغة التأثير الصريح لـ "رابليه"، فعلى الرغم من اختلافهما، تعيش الشخصيات فيهما، تقريبا، حياة فظة ذات طابع "رابلي" خالص.⁸¹³

وقد مهدت أعمال "رابليه" الطريق لرواية هجائية ساخرة، أحدثت ضجة كبيرة، وفضيحة مدوية في فرنسا، عندما صدرت سنة 1721 معنونة بـ "رسائل فارسية" (Lettrespersanes) لمؤلف مجهول، لم يكن في الواقع إلا "مونتييسكيو" (Montesquieu)، الذي كان يدرك مقدار ما ستخلفه روايته من هزات، وهو يتخذ فيها "الهجاء سجالا، يتوخى أهدافا اجتماعية، سياسية، ودينية، ويشجب مواضيعها بجرأة بالغة، الشيء الذي يعلل إغفال اسم صاحب الرواية عند أول صدور لها.⁸¹⁴

ومن خلال شخصية سائح أجنبي -أوزيك وصديقه ريكا- إلى أوروبا عبر باريس، تمرر رواية "رسائل فارسية" سخريتها، بما تم تبادلها من أخبار، ومعلومات، وانطباعات بين السائحين، وأصدقائهما؛ لتسليط نظرة نقدية جديدة، ذات مسافة ثقافية، وسياسية، على عيوب الحضارة الفرنسية، وادعاءات الغرب، وأفكاره المسبقة عن العالم، والآخر المختلف، وهي في الوقت ذاته نظرة متعالية متناقضة، تغض الطرف عن عيوب مجتمع السائح، ومثالب السائح نفسه في طغيانه، وإدارته المستبدة لقصره الشخصي، وتابعيه الذين ينتفضون ضده -أوزيك- وتفضي ثورتهم إلى انتحار أحبّ زوجاته إلى نفسه -روكسان- فكانت بذلك رواية "رسائل فارسية" أول تجسيد لشخصية نمطية، تعبر عن دور الساذج، "وتتجسد في

⁸¹³ Mikhaïl Bakhtine: L'œuvre de François Rabelais, p70.

⁸¹⁴ Montesquieu: Lettres persanes, présenter et commenter par Violaine Géraud, Editions Larousse, Paris, 2006, p361.

السائح الأجنبي الذي لا يعرف بديهيات البلد الذي يزوره، ويصبح منظوره إليه شبه عبثي، ولذا يستخدم ككتاب الفكاهة عن طيب خاطر رواية المسافر الآتي من بعيد لخلق السخرية.⁸¹⁵

وثمة نموذج شهير آخر، لاستخدام شخصية السائح الأجنبي، نقله للقارئ "بيير دانيو" (Pierre Daninos) في روايته "دفاتر الميجور طومسون" (Carnets Majors Thompson)، وقد استغلت فكرة السداجة من قبل كتاب معاصرين لـ "مونتسكيو" في خلق الوضعيات المثيرة، والساخرة، كما يلاحظ في أعمال "فولتير" (Voltaire)، رواية "سليم النية" (Candide) -1759- ورواية "السادج" (Ingénu) -1767- وفي أعمال "فيلدينغ" (Henry Fielding)، وبخاصة رواية "جوزيف أندروز" (Joseph Andrews) -1742-⁸¹⁶، وروايته الأخرى "طوم جونز" (Tom Jones) -1749-.

وبصدد تطور الرواية الفرنسية ذاتها، يلاحظ أنها لعبت دورا محوريا في الوساطة بين الآداب العالمية، ونقل المؤثرات، والخصائص الفنية منها، وإليها، بعد تبادل التأثير، والتأثر، وما يعقبه من عمليات استيعاب، وإدماج، فكان لها فضل استلهاهم مآثر قصة "الرواية القصيرة" الألمانية في القرن الثامن عشر، والرواية الإنجليزية -الساخرة منها خاصة- والقصة القصيرة، والرواية الروسييتين في القرنين: التاسع عشر، والعشرين، وامتد اتصاها إلى الإفادة من القصة القصيرة، والرواية الأمريكيتين -ترجمة أعمال "بو" (E.A. Poe) و"همنجواي" و"هوثورن"، و"بورخس"، و"دوس باسوس" وغيرهم- وكانت قبل ذلك قد استعارت كثيرا من القصص الإيطالي، والإسباني.

1.4. الوساطة الفرنسية في نقل الخصائص الفنية

وفي إطار حلقة الوصل في سلسلة التفاعل بين الآداب، أسهمت الرواية الفرنسية في التمكين لموقع السخرية، والباروديا، وذلك من خلال احتكاكها بالرواية الإنجليزية، والاستعانة بطرائقها منذ سنة 1740م، إذا توالى ترجمات أعمال "دانيال ديفو" (Daniel Defoe) و"صامويل ريشاردسون" (Samuel Richardson) و"هنري فيلدينغ" (Henry Fielding)، و"لورانس ستيرن" (Laurence Sterne)

⁸¹⁵ روبر إيسكارييت: الفكاهة، ص 103.

⁸¹⁶ انظر: روبر إيسكارييت: م.س، ص 103.

و"توبياس سموليت" (Tobias Smollett)، حيث "مارست الرواية الإنجليزية، التي جرى تشيبتها ومحاكاتها فوراً، على الذوق الفرنسي (والأوروبي) - كما في النقاشات الجارية - تأثيراً حاسماً."⁸¹⁷

ويعد "فيلدينغ" أول مؤسس للباروديا الحديثة، باتخاذ الرواية النثرية وريثة للملحمة الشعرية القديمة، واستغلاله نظريات "أرسطو"، وتقسيماته للصيغ، والأنواع الشعرية الأساسية: المأساة، الملحمة، والملهاة، وجعله الباروديا صنفاً هجيناً بين الملهاة، والمأساة، بل صيغة، ونوعاً رابعاً، "حاكى الهزل بصورة درامية"⁸¹⁸، يمثل له بقصيدة هوميروس "مرغيتس" التي صنفها "أرسطو" نموذجاً في الكوميديات.

وقد طبق "فيلدينغ" مفهوم الباروديا الذي اقتبسه من شعرية أرسطو على الرواية الهزلية في عمله الأدبيين: "جوزيف أندروز" 1742، و"توم جونز" 1749، فكانا محاكاة ساخرة، تتوخى معارضة المبالغات الشائعة في روايات الرومانس، ومشاكسة لقصصها البطولي الحافل بالشطط، والانحراف عن جادة الطبيعي، والواقعي؛ لذلك تجلت روايته الأولى "جوزيف أندروز" محاكاة تحكمية، وتقليداً هزلياً لرائعة من روايات الرومانس، هي رواية "بامبلا" (Paméla: La verturécompensée) التي ألفها سلفه الإنجليزي "ريشاردسون" (1761-1689).

وكان "فيلدينغ"، قد عارض رواية "بامبلا" نفسها بمحاكاة ساخرة، تضمنتها روايته "شامبلا" (Shamela) - 1741- التي تشدد على نزعتها الساخرة منذ البداية، بعنوانها المشاكل لـ"بامبلا".

والسخرية في أعمال "فيلدينغ" ذات سطوة عالية، وشمولية واسعة، تمتد من الراوي إلى الشخصيات الروائية، ولا تستثنى الكاتب، والقراء، الذين يخلو له مغالطتهم، واختبار انتباههم بما يخلفه من أخطاء في الشواهد (Citations) المتمثل بها، حتى يتسنى له مهاجمتهم في فصول لاحقة من الرواية.

وقد أراد "فيلدينغ" لرواياته أن تكون نثراً هزلياً ملحمياً، أو قصائد تاريخية نثرية للبطولة، تلح على اتصالها، في الجانب النظري، بالأصول القديمة، وأقسامها في شعرية أرسطو، وتؤمن في جانبها التطبيقي، بالواقعي، والعادي، وما يوصف بالتدني في القيمة حسب بديهيات عصره، وتاريخيته - القرن الثامن عشر - وهو يتميز بوضعه الاجتماعي عن الفكر المثالي، والتصور البطولي النموذجي الذي تكرسه النخبة النبيلة، وسلطاتها السياسية، والدينية، والثقافية، وهي تسعى إلى عظمة مثالية - طوباوية - منافية للحقيقة في غلوها، ولا تشاكل الواقع المعيش، أو تأبه بمرجعياته، مكتفية بما تفرضه من وهم، ومبالغة،

⁸¹⁷ بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 75.

⁸¹⁸ أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 14.

كحال رواية "دون كيشوت"، وهي تصوّرها "عظمة عبثية، وقائمة على المغامرة وتشويهية ولكنها مثالية مع ذلك، ومطلقة بطولية."⁸¹⁹

وهذا الاستحضار التاريخي الهزلي للرومانس، يحقق، في تمثيله المتناقض للماضي، بما يحمله من سياقات ثقافية واجتماعية متباينة، المفهوم الذي يطلق عليه "غريغ أوانس" (Graig Owens) "الدافع القصصي الرمزي"، وهو ما يكافئ "الباروديا" عينها في تقدير "ليندا هتشيون" (Linda Hutcheon) حيث تتجه وجهة نظرها إلى الاعتقاد بأن الباروديا "لا تحمل أشكال سياق الماضي التمثيلية التي تستشهد بها، لكنها توظف التهكم لتقرّر بواقع انفصالنا عن ذلك الماضي، اليوم، بعامل الزمن، وبسبب التاريخ اللاحق لتلك الأشكال التمثيلية، فهنا خط متصل، لكن هناك أيضا، اختلاف ساخر، وهو اختلاف يحدثه ذلك التاريخ ذاته."⁸²⁰

وإلى "دنيس ديدرو" (Denis Diderot)، ينسب جهد تثبيت المؤثرات الإنجليزية في الرواية الفرنسية، ومن ثمة، الانطلاق منها إلى وضع الأطر الممهدة لواقعية جمالية، لا ترهن العمل الأدبي؛ ليبقى نسحا باردا للواقع، والحقائق الاجتماعية، بل تجعل منه إبداعا تخيليا قابلا للتصديق بإبهاماته القريبة من الحواس، وما يراكمه من انطباعات، وردود أفعال، تبرر وجوده الاحتمالي، ومزاعمه الممكنة في عرض الشخصيات، وسرد الأحداث.

ولأنّ "ديدرو" أراد لنفسه منزلة بين الروائي، والفيلسوف؛ فإنه لم يكتف بما استقاه من تجربة، أخذها عن "ريتشاردسون" الذي طالع "ديدرو" مؤلفاته جميعا، وألف كتابه "تقريظ ريشاردسون" تعظيما لأعماله، وإعلاء لمنزلته، بل ذهب بعيدا في إثراء تجربته القرائية بالإطلاع على رواية "تريسترام شاندي" (Tristram Shandy) للروائي "ستيرن"، وهي رواية طبقت شهرتها أوروبا، وكانت ملهمة له في إنجاز عمدة أعماله الروائية: "جاك القدري وسيدو" (Jacque le fataliste et son maître)، الذي استغرق تأليفه تسع عشرة سنة (1783-1784)، وبتمامه قبيل وفاة صاحبه، ولم يكد يمضي عام على ذلك، حتى نقله "شيلر" (Schiller) إلى الألمانية في ترجمة جزئية (1785)، ليتكفل "ميليوس" (Mylius) بترجمته كاملا عام 1792، حيث مارس هذا العمل الروائي المختلف في رؤيته، وآلياته السردية، تأثيرات إيجابية في دعم الأسس النظرية للرومانسية الألمانية، وتقديم النموذج الفني قدوة لمنجزاتها الأدبية.

⁸¹⁹ إريش أورباخ: محاكاة الواقع كما يتصوره أدب الغرب، ص 172.

⁸²⁰ ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثيّة، ص 207.

ومّا أفلح فيه "ديدرو"، وهو يمزج بين الروائي التخيلي والفلسفي الجدلي، نجاحه في تحويل أعماله الأدبية- وبخاصة "جاك القدري" و"ابن أخ رامو" (Le neveu de Rameau)، إلى معرض للخروج بتصورات جديدة عن الرواية، هي بمثابة مديح لها (Eloge)، يرفع عنها نظرة سائدة من الابتذال، والتحقير، تعاملها معاملة الأكاذيب، والأوهام المفسدة للذوق، والأخلاق، ويرتفع بها إلى مستوى التجربة، والابتكار، ويخفف عنها حدة التقاليد الفنية، وضغط مجموعة من المعايير الأدبية السائدة، تحاول حصرها في النماذج التقليدية لذلك الرومانس المغرق في معاداة الواقعي، ومنافاته، والمبالغ-تبعاً لذلك- في ابتعاده عن الأخلاق، والساقط-كتحصيل حاصل- في التفاهة، واللاجدوى، وكل ما من شأنه أن يحمل القارئ على السخرية، والإحساس بالمفارقة.

ولكي يعيد إلى الرواية توهجها، ووجاهتها، عمد "ديدرو" إلى تزويد مقومات الحكاية، والخطاب السردى بالآليات التالية:

1- زيادة الحوارية في الرواية، وتفعيل المستوى السردى الأوّل في المغامرة: الراوي-المروي له، بإدماج "ديدرو" قارئاً خيالياً، يجري استدعاؤه؛ ليحاوره من كان يعرف تقليدياً بالمؤلف-السارد، ويتعسف في معاملته أثناء مخاطبته، أو مقاطعته في الحوارات المسرّدة المهجينة التي ينقلها الراوي، ويجعل تفاصيلها مجالاً؛ لتحفيز التساؤل حول المغامرة، وإثارة التفكير في شكلها، وآليات إنتاجها في الكتابة القصصية، بما يشكل قصة القصة، وهي من أوائل التجارب-إن لم تكن أولها- في إدخال الميثاقص إلى السرد عن طريق التعليق على الأحداث، ونقد الشخصيات بمشاركة المروي له.

2- تداخل المستويات السردية، ولجوء الراوي إلى الاستعانة بالقصص من درجات مختلفة: تبدأ بالقصص من الدرجة الثانية، وذلك بتكليف رواة آخرين، ومشاركتهم في نقل الوقائع، وتغيير بؤرة التركيز، أو تضيقها، وتنويع وجهات النظر؛ لمناقشتها، أو الاعتراض عليها، وهو ما يمثل الميثاقص الخاص بالمغامرة، أو ميثاقص الحكاية.

3- استخدام المفارقات المتولدة من مقابلات مستمرة بين قطبي الثنائيات المتشكلة أثناء السرد: الراوي/المروي له، المغامرة/الكتابة، القراءة/المصادفة، التخيل/التأمل، الواقع/الوهم، الحقيقة/الكذب، في إثارة طابع جدلي، يبحث في الحدود العلائقية بين الذات، والعالم بأشياءه، وتمثيالاته الاجتماعية، ويحاجج بمنظوره الواقعي الفج، ورؤيته المنطقية للسياق المرجعي هشاشة الأفكار السائدة، وزيف النماذج النمطية للتقاليد.

4- حشد العديد من بني التشاكل الدلالي، وتنويع علاقاته داخل العمل الأدبي، وخارجه، وتكثيف وجودها، حيث تتخذ التشاكلات الخارجية مظاهرها الدلالية من علاقات النص التي يكشف عنها السرد، وتتركز مظاهرها الشكلية في ما يسيّجه من نصوص قريبة، تحيط به، أو توازيه، (عنوان الرواية، المقدمة، عناوين الفصول، مقالات حول الرواية، تصريحات عنها...)، أو تتمظهر هذه التشاكلات الدلالية في ما يتقاطع فيه النص مع نصوص بعيدة عنه، سابقة عليه، تبرز علاماتها، أو أصداؤها داخله عبر علاقات نوعية للتناص، تمثلها المحاكاة الساخرة في الثلث الأخير من رواية "جاك القدري" لرواية "تريسترام شاندي" التي ألفها "ستيرن"، حيث ينكشف للقارئ أنّ الرواية الأولى ليست في حقيقة أمرها إلا مخطوطاً للثانية، عثر عليه المؤلف صدفة، في نسخة، تتعدد خاتماتها، وتباين في أسلوبها، ومحتواها، بما لا يقدم أي مصداقية لقبولها...

كما تتخذ التشاكلات الداخلية مظاهرها الدلالية من تماثل الشخصيات في وظائفها، وأدوارها، ووجهات نظرها، التي تفرزها الحكمة السردية لسير الأحداث، وتسلسلها، ولعل أطف هذه التشاكلات، وأخفاها على القارئ العادي، ما أدرجه "ديدرو" من انعكاس سردي (Mise en abyme)، في عمل أدبي قريب من الرواية أسماه "هذه ليست حكاية" عام 1772، وجعل من إدراج القارئ الخيالي/ المروي له ذاته رفقة المؤلف السارد في المستوى الأول من القص، بنية شكلية صغرى، تعمل كالمراة العاكسة على إظهار عموم البنية الكبرى للحكاية، وإجلائها.

وفي الانعكاس السرد يوظف المؤلف - السارد - التعلقات بين القراءة، والكتابة التي توجهها عبر تسلسل السرد، وتعقيده، كما يستغل علاقات التفاعل بين القارئ، والحدث المتشكل، وهو يتأرجح بين الملحمي التخيلي، والواقعي القابل للتصديق، في فضح تكتم الرواة على بعض الأشياء، أو الأحداث، أو إظهار تقصيرهم، ومحدودية علمهم بما يروونه أمام القارئ؛ إنه، بعبارة أخرى، يؤسس داخل السرد مركز مراقبة لإدارة عملياته، أو متابعة تدفق الحكاية، وتقييم مراحلها في أطوار تشكلها من لحظة الكتابة إلى لحظة القراءة، والتلقي.⁸²¹

وفي روايات "ديدرو"، وهي تتصادم مع كتابات عصره الأدبية في عهد مبكر من عصر الأنوار، اجتمعت على غير العادة جملة من السمات الفنية، والتقنيات السردية، أصبحت في ما بعد - ما بعد الحداثة وما بعدها - عماد الأدب المعاصر، وأدواته الحاسمة في الكتابة السردية، خاصة، والتعبير عن

821 انظر: بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 91-95.

طبيعة العصر، وثقافته، كما يلاحظ ذلك في الرواية السيكلوجية، والرواية الجديدة، والرواية المضادة، والأمر نفسه في القصة القصيرة التي بادرت هي الأخرى إلى تعزيز فنياتها بمثل هذه الأدوات، والطرائق غير التقليدية استجابة للتجديد، ومواكبة للعصر.

والجدير بالذكر هنا، أن ما اجتمع لدى "ديدرو" من فنيات الميثاقص، والانعكاس السردية، والسرد المضاد، والسخرية، والهجاء، يتكامل في بعض رواياته بشكل فريد، فجميع هذه السمات المنتظمة ببراعة تجعل من "جاك القدرية"، بعد "دون كيشوت" رواية كبرى حول الرواية، في حين أنها ليست رواية، باعتبارها هي، وإنما "رابسوديا" ورواية مضادة متشكلة من الشغف بالرومانسك، ومنشغلة بتجنب حلوله السهلة وكذا إغراءاته، لاعبة في سخرية على الثنائيات التي يقوم النوع [الأدبي] بتنشيط توترها. "822

وقد انتقلت هذه السمات الأدبية إلى ألمانيا في القرن الثامن عشر، حيث لقيت ترحيباً كبيراً من فلاسفة الرومانسية، ومنظريها، الذين رأوا في "ديدرو" عَلمًا ملهماً لأفكارهم، وتطلعاتهم، ونموذجاً فذاً في ابتكار السخرية، والنادرة.

ومن ألمانيا، هاجرت الخصائص الفنية، بعدما انطبعت في قصة "الرواية القصيرة"، إلى الأدب الأمريكي، مثلما انتقلت أيضاً من الرواية إلى القصة القصيرة في فرنسا، والدول الفرنكوفونية، أو عبر الترجمات إلى الدول العربية، وظهرت آثارها في أمريكا في أعمال "إدغار آلن بو" (الانعكاس السردية، السخرية)، و"هوثورن"، "إرفينج"، "هنغواي"، و"دونالد بارثليم" (السخرية)، و"روبرت كوفر" في القصة الحديثة القصيرة "في أعماق الرّيف"، وعرفت السخرية، والباروديا، والميثاقص الطريق إلى أعمال "مارك توين" في قصته "الاحتفاء بالضفدع الوثاب من بلدة كالافيراس"، و"خورخي لويس بورخس" في قصة "بيير مينار مؤلف رواية دون كيشوت"، و"دونالد بارثليم" في كثير من قصصه القصيرة الساخرة: "البالون"، "كيركغرد يظلم شليغل"، "روبرت كينيدي أنقذ من الغرق"، "ارجع يا دكتور كاليغاري"، وغيرها من أعمال عدد "من الرواد الذين يكتبون أدب الخيال في فترة ما بعد الحداثة." "823

وبتنامي الأدب الأمريكي، ارتد مفعول التأثير؛ ليطال الآداب الأوربية، فاستقبلته من بوابة الأدب الفرنسي عن طريق الترجمات، انطلاقاً من القرن التاسع عشر -ترجمة أعمال "بو" وغيره-، أو بلغته الأصلية، ثم عُممت ترجمته من الفرنسية، والإنجليزية إلى اللغات الأخرى، ومنها العربية، وبذلك

822م.ن: ص 91-92.

823 تشارلز ماي: القصة القصيرة، حقيقة الإبداع، ص 206.

استكملت السخرية، والمحاكاة الساخرة، والهجاء، دورة كبيرة من دورات التأثير، والتأثر، بين الآداب العالمية، وكان من نصيب الأدب العربي، والجزائري خاصة، أن يستفيد من حركات التجديد، وصيرورة الخصائص الفنية في تطورها التاريخي.

2.4. مركزية السخرية في ما بعد الحداثة وحركات التجريب

وقد شكلت مرحلة ما بعد الحداثة، في العالم الصناعي المتحضر، تحولا نوعيا في الثقافة، والأدب، اتسم باستقرار الأوضاع عموما، ووفرة الإنتاج الاقتصادي، وتعظيم قيم الاستهلاك المادي، والتشجيع عليها من طرف أجهزة الإعلام، ووسائله الدعائية.

وفي سبيل الرخاء وتيسير أعباء الحياة، تراجع دور الإنسان أمام غزو الآلة، وهيمنتها في شتى المجالات، حيث وجد نفسه مشتتا بين أيديولوجية شيوعية، أو اشتراكية، أفقدته خصوصياته، وتميزه الفردي، وأيديولوجية ليبرالية رأسمالية، حررت أفعاله، واجتهاده، وأطلقت توحشه، سالبة منه روحه، وإيمانه، وفي معرض اقتصاد السوق، حيث السلع، وقوانين العرض، والطلب، مُسخ الإنسان، وظهرت عليه بوادر التشييء، والصنمية، وتفاقت أزماته النفسية، والوجودية.

وفي ظل العولمة، والأنترنت، وتدفق المعلومات من ضفة إلى الأخرى، لم يكن العالم العربي بمنأى عن ضغوط ما بعد الحداثة، واحتكار العالم المصنّع وسائل الإنتاج، وتقنيات التصنيع، ومعارفها، مما أبقى على تبعية العالم العربي للغرب، بعد أن عانى في الماضي طويلا من استعمار، وجرائمه.

وفضلا عن ذلك، يعاني الفرد في العالم العربي من ضغوط حاجاته الأساسية الطبيعية، وعجزه في الغالب عن تلبيتها، وبخاصة في كثير من البلدان العربية، حيث تشتد أزمة الفقر، والبطالة، والسكن، والصحة، والسكن؛ لضعف التنمية، والتخطيط، وعجز المؤسسات المنظمة لشؤون المجتمع، وبفعل غياب الديمقراطية، تسود أجواء مضطربة، يشوبها انحسار العدالة الاجتماعية، وتفاقم مظاهر الظلم، والغش، واستغلال النفوذ، وغياب المعايير، والأخلاق في إدارة مؤسسات متعثرة، قليلة المردود، والفعالية، ومن ثمة لم يكن الأدب، ليحيد عن ملاحظة هذه العيوب، والتشوهات في الوجود، والنشاط الإنسانيين، فجعل السخرية - من جملة أدوات تعبيرية أخرى - رسدا لإدانتها، ونقدا إيجابيا هادفا،

يستهدف، بالتجريد، تعرية سلبياتها جميعا، وسلبيات من يماثلنا في الدرجة الاجتماعية، أو يكون أدنى منا في ذلك حسب تصور "نورثروب فراي".

وتلامس السخرية الوجود الإنساني في حركته الزمانية، وتدبذبه نحو مصير، يغدو مجالا للشك، والرّيبة، ومثارا للتساؤل عن مكان الضعف، وإلحاح الخطاب التواصلية، والفني من ورائه، على مواطن النقص، والزلل، إذ "كلما كان الوجود لا متماسكا، ولا أساسيا وهواميا، كلما منح إمكانات أكثر للحكايات والثرثرة، ولذلك كلما كان برزخ المعيشة على هامش المصير، كلما كان أغنى بالتسلية وبإمكانيات التدبير."⁸²⁴

وتمثل السخرية الحجر الأساس لما بعد الحداثة، سواء تعلق الأمر بأنصارها، أم بخصومها، كما تؤكد على ذلك "ليندا هتشيون"⁸²⁵، فهي أداة من أدوات الهجاء، أو هو نوع منها، وهي أسلوب التفكيكية، وقوام الفلسفة، وما بعد الفلسفة في مراجعة القضايا، والمتعاليات الميتافيزيقية، بل إنّ السمة الغالبة على آداب ما بعد الحداثة، الغربية خاصة، تكاد تنحصر في أشكال الكتابات الساخرة كالمحاكاة الساخرة، والهجاء، والمعارضة الأسلوبية، لما لها من قابلية على إدماج نصوص سابقة، وإبراز المفارقة في التمثيل، وإجلاء الاختلاف، إذ "إنّ استخدام المواد المستعارة بطرق تتناقض مع الاتجاهات التقليدية في الأصالة والتعبير الذاتي إنما هو اتجاه عام مدهش للأدب التجريبي الحديث."⁸²⁶

ولأنّ الأشكال الأدبية الساخرة معتمدة، في بنائها وآليات اشتغالها، على ثورية التجريب، والنزوع القصدي إلى خلخلة الآراء، والمعتقدات المستقرة، ومراجعتها، أو التشكيك في ما يكتنفها من إطلاق، أو وثوقية، أو تناقض؛ فإنّها تبقى عصية على التصنيف ضمن نظرية أدبية مستقلة، كما يرى ذلك "مارتن والاس" (Wallace Martin)، فهي من جهة، مباينة للغة الاعتيادية في وضوح معانيها، ومقاصدها عادة، واستجابتها لنظرية الاتصال العام، ووظائف اللّغة، كما حدّدها "جاكسون"؛ وهي من جهة أخرى، تشذ عمّا أقرّه العرف الأدبي من طرائق للتعبير الفني المجازي، وتنحرف عما استقر في النظرية الأدبية من كتابات أدبية، تحترم التقاليد، والمعايير الفنية السائدة أكاديميا، والمتداولة في الممارسة النقدية،

⁸²⁴ فلاديمير يانكليفيتش: فلسفة أولى، ترجمة سعاد حرب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2004، ص112.

⁸²⁵ انظر: ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثة، ص205.

⁸²⁶ جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزوز عمانويل، دار المأمون، بغداد، 1989، ص247.

وتجربة الكتابة الأدبية التّمطية؛ لذلك "نجد في تاريخ الأدب تقليدا مستمرا من المسرودات التي تهجو تقاليد الأنواع الأدبية أو تمزجها، مهدمة علاقة الواحد مقابل الواحد بين التقليد والمعنى."⁸²⁷

ولاشك أنّ غياب نظرية متكاملة حول السخرية، وما يشاكلها من كتابات منزاحة عن معايير التواصل والأدب؛ لم يمنع من محاولة تعقبها بالبحث، والدراسة، ومتابعة انفتاحها على التجريب، ولعل أولى الخطوات في ذلك هي عملية استقصاء الصور المتجانسة، وجمعها وفق ما يتخللها من مظاهر التشاكل، ثمّ القيام بتقسيمها، وإدراجها داخل أصناف من المقاييس حسب الحقل المعرفي (بلاغة، أسلوبية...)، ومراعاة خصوصيتها حسب الجنس الأدبي (شعري، نثري/ سردى)، والتكفل أخيرا بإخضاعها إلى إجراءات التحليل، وذلك بجعل الصور المتجانسة المحصورة موضوعا للغة واصفة، تدرسها، وتركز على ما فيها من لغة حجاجية، وأخرى مجازية فنية، بالنظر إلى معاملة هذه الصور المنزاحة على أساس كونها تقنيات لغوية - فنوناً بالمعنى التقليدي - تستعمل قرائن برهانية، ومعايير فنية، فتجعل من الأولى وسائط للإقناع، والتأثير في المتلقي؛ لتعديل قناعاته، وتغيير مواقفه، وتتحرى بالثانية التغطية على مزاعمها، والإيحاء بالجمال المشع من اللامباشرة الدلالية.⁸²⁸

وفي هذا المسعى، يندرج جهد "الاس مارتن"، وهو يشطر القسم الثالث المفارق لتقاليد التواصل اليومي، والأدبي، إلى مجموعتين كبيرتين: تقنيات للسخرية والهجاء وما يشاكلها، وتقنيات للميتاقص، أو ما وراء التخيل، وفي ذلك يقول: "ومن المفيد، لما أرمي إليه، أن أصنف تقنيات المسرودات المنحرفة إلى مجموعتين، وذلك على أساس طرق انحرافها عن التقليد التي حظيت بالقبول العام في الفترة التي كتبت فيها تلك المسرودات. وأضع في المجموعة الأولى المسرودات التي تتحدى التقاليد الأدبية، والاجتماعية من خلال الهجاء، المحاكاة الساخرة، السخرية، وما أشبه. وتضم المجموعة الثانية تلك التقنيات المرتبطة بتعبير "ما وراء التخيل"."⁸²⁹

ويبدو هذا التصنيف منطقيا، وأكثر استجابة؛ لاستيعاب الأشكال الساخرة في المجموعة الأولى والتمييز بينها، وبين الميتاقص الذي ينصرف في الغالب إلى كسر المألوف في علاقة التخيل بالواقع، وإن مال إلى السخرية أحيانا، وتكاتف معها، فغاياته الأساسية تبقى منفصلة عنها، وهو ما ينسجم، وتوجهات هذه الدراسة في التمييز بينهما.

⁸²⁷ والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص 236.

⁸²⁸ انظر: رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص 19-20.

⁸²⁹ والاس مارتن: م.س، ص 236.

4.3. السخرية في القصة القصيرة الجزائرية

وبالنسبة إلى القصة الجزائرية، يمكن القول إنها على الرغم من تأخر ظهورها مقارنة بالقصة العربية عموماً، فقد سارعت إلى اختبار الخصائص الفنية الوافدة من الرواية الغربية طيلة السبعينيات من القرن العشرين على غرار القصة القصيرة المغربية التي استفادت، هي الأخرى، من نماذج روائية عربية في إدماج الميثاق، وأخذت عن القصة القصيرة العربية ممثلة في بعض أعمال يوسف الشاروني ومنها "العشاق الخمسة" (1954)، "وقد بدأ هذا الاهتمام- خصوصاً في العقود الأخيرة من القرن العشرين، فمن جهة، فقد تأثرت في ذلك بالرواية الجديدة والرواية السيكولوجية، ومن جهة أخرى فقد تأثرت بالرواية العربية الجديدة التي قطعت أشواطاً متميزة في تشغيل الميثاسرد، أو توظيف الخاصية الروائية تجريباً وتحديثاً وتطويراً."⁸³⁰

ويبدو أنّ حداثة العهد بالاستقلال، والسياسة الثقافية السائدة للحزب الواحد، علاوة على النظرة التقليدية للأدب، وغياب المرافق الثقافية المساعدة على النشر، والترجمة، هي عوائق، تعد جميعاً من جملة العوامل الأساسية في عرقلة التجريب، وإضفاء لمسات أجنبية على السرد الجزائري، الذي أنهكه الالتزام بالقضايا، والأهداف المسطرة، وكبّلته رتابة الواقعية في إصرارها على نسخ الحياة الاجتماعية، ومطابقتها، إلا أن ذلك لم يمنع المبدعين من التطلع إلى التغيير، ومن ذلك محاولتان للتجديد، تمثلتا في مجموعتين قصصيتين: "ويجيء الموج امتداداً" لمحمد الأمين الزاوي و"أسماك البر المتوحش" لـ واسيني لعرج.

وفي هاتين المجموعتين القصصيتين "سلك الكاتبان طرقاً مختلفة في التحليل، واستعملا وسائل جديدة، لم تعد تأخذ من البناء التقليدي للواقع، ولم تعد تبحث في هذا البناء عن هوية نفسية واجتماعية للشخصية، بل أصبحت أكثر انغماساً في العناصر التي يتألف منها الموقف.

هكذا أصبحت هذه التجربة الجديدة، التي تنغمس أكثر فأكثر في تيار ما بعد الواقع عند "الزاوي" و"واسيني لعرج" متنامية، مع ضرورات تطويرية ملحة يستدعيها الوعي بالاكتشافات الجديدة في عالم الفن، والوعي بالموضوعات المتغيرة في الواقع، وهي بذلك لا تختلف عن تجربة القصة العربية الحديثة بعامة."⁸³¹

⁸³⁰ جميل حمداوي: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، منشورات الزمن، الرباط، 2014، ص 138.

⁸³¹ إبراهيم عباس: القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، ط1، دار أطفالنا، الجزائر، 2014، ص 224-225.

وفي بداية الثمانينيات، أصدرت مجلة "آمال" عددا خاصا، يحمل عنوان "نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة" ويجمع بين دفتيه اثنتين وعشرين قصة مختارة، ولا يتضمن أي مقدمة، أو تمهيد، يعرض القصص، أو يعلل أسباب اختيارها، ويحدد الخصائص الجامعة بينها.

ومن الفحص الأولي لهذه النماذج، يكتشف القارئ بصمات للتغيير، وملامح أولية لتأثيرات غربية، بدأت ترسم على بناء القصة كالتخلص من حرص الراوي على رسم الشخصيات، ومتابعة تشخيصها بالوصف جسديا، ونفسيا، واختلال النظام الخطي لتراتبية القصة: بداية، وسط، نهاية، وتعويضها، أو كسرهما بعمليات التقديم، والتأخير في سير الزمن استباقا، أو استرجاعا، واستعمال اللوحات القصصية بتقطيع القصة إلى محطات، أو مشاهد، كما في المسرح، أو فصول الرواية (واسيني لعرج: وجهان لعذاب واحد).⁸³²

وثمة أيضا، بوادر واضحة للثورة على الأفكار، والإيديولوجية السائدة (الاشتراكية، الثورة الزراعية...) ونزعة إلى العدمية، واللامعقول في بعض القصص كقصة "القذيفة" لعلاوة بوجادي، وإشارات أخرى تتعلق باستدعاء المروي له، واللجوء إلى التناص؛ لإثارة التساؤل حول الكتابة، والعبور إلى الميناقص، كما في قصة "ثقوب في ذاكرة الزمن" لجميلة زبير:

"... شعرت بحاجة لأن أكتب أي شيء ينتشلي من هذا الفراغ الرهيب.. قررت أن أرفع احتجاجات في وجه الصّمت ولن أنتظر نزول الوحي الذي قد لا يأتي.. ألم يقل "جون برين": "لا تنتظر ورد الإلهام كي تشرع في الكتابة، لا لأنك تنتظر شيئا غير موجود بل لأن الإلهام يرد إليك حين تكتب..".⁸³³

وهذه الخصائص وغيرها، تثبت أن القصة القصيرة الجزائرية -وعلى الرغم من فترات ركود عابرة- لم تتوقف عن البحث، والسعي بجد إلى إثراء تجربتها من خلال التطلع إلى التجارب الغربية، والعربية، والنسج على منوالها في توظيف بعض الطرائق، والفنيات، حيث يلاحظ على هذا الاتجاه القصصي أنه "يعتمد على إسقاط السرد للحكاية، وعلى نموذج الشخصية الإنسانية"⁸³⁴، القائم على تقليص صلاحيات الراوي، وهيمنته على الشخصية المقدمة بضمير الغائب، والمحاطة بسلطته ومعرفته المطلقة، وهو يقدمها بأسلوب القص التّفسي؛ لذلك فكثير من قصص "نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة"،

⁸³²مجلة آمال: نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة، ص 157-171.

⁸³³م.ن: ص 193.

⁸³⁴محمد مرتاض: السرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومة، الجزائر، 2014، ص 70.

"ينزع إلى الحداثة من حيث إنّ كثيرا من القصاصيين نحوًا أنفسهم في مثل (الشيخ... الصخرة... واليم [أحمد بودشيشة]) وفي (ثقوب في ذاكرة الزمن [جميلة زنير]) وفسحوا المجال للشخصيات، كما أنّ معظم هذه القصص تفتقد إلى ما كان يوجد في القصص الكلاسيكية عن بداية وعرض ونهاية، أو ذروة وحبكة، وجنح كثير منها إلى الحوار الداخلي أو تيار الوعي.⁸³⁵"

والواضح أن هذه النماذج متأثرة بالرواية السيكولوجية في إعلائها من شأن التجربة الدّاتية لمواضيع العالم الخارجي، والتركيز على استيطان الرغبات، والأهواء، والحالات النفسية، وترجمتها في أنسجة الحوار الباطني، حيث تتحرر من قيود الواقع، والعالم الخارجي، وترخي العنان للمكبوتات الإنسانية، كاشفة عن مواطن الخلل، والنقص، والعوز في الذات المعاصرة، بعدما فقدت إيمانها، وأصالتها، وفطرتها في التواصل مع الآخر، والنظر إلى العالم، ومصيرها المنتظر فيه.

وعند مراجعة وضعية السخرية في القصة الجزائرية المعاصرة، بوصفها سمة، وتقنية متجددة في الثقافة الغربية، وأداة تقليدية مرافقة للهجاء، كغرض شعري، أو سمة ملازمة للكثير من الأخبار، وال نوادر، والمقامات، وهي أنواع قريبة -سردية- من القصة القصيرة في الثقافة العربية؛ يتبين للدارس أن نماذجها قليلة، ومحدودة، إذا ما قورنت بالنماذج الأخرى.

وقد يعزى هذا الطابع الجاد للقصة القصيرة الجزائرية إلى أسباب رئيسة، تتراوح بين التاريخي، والسياسي، والاجتماعي، ومن ذلك نشأتها في الصحف، والمجلات، وتقلبها في أحضان الحركة الإصلاحية المؤطرة بالقيم الدينية، والأخلاقية، وتجردها منذ نشأتها؛ لمقاومة الاستعمار السّاعي إلى طمس مقومات الهوية الوطنية، والتصدي أيضا للطرقية، والتسليبات المترسبة من الممارسات الخاطئة لبعض العادات، والتقاليد.

ومن جملة الأسباب أيضا، انخراطها بعد الاستقلال في عمليات التنمية، والتعبئة الاجتماعية، والتزامها بالخيارات السياسية للمسار الاشتراكي، والإشادة بمكاسبه، ومشاريعه، وتكفلها برصد العيوب الاجتماعية المرتبطة بالفقر، والبطالة، والبيروقراطية، وقضايا المرأة، والهجرة، وغيرها...

ومن أقدم الكتابات الساخرة تلك المقالات القصصية التي كتبها أحمد رضا حوحو، ونشرها في أول مارس 1953م تحت عنوان "حمار الحكيم"، إذ تتوفر فيها نكهة فكاهة ممزوجة ببعض السخرية من الأوضاع الاجتماعية، والثقافية للجزائريين تحت حكم الاستعمار.

وإلى غاية الثمانينيات، ظلت الأعمال الساخرة قليلة الظهور، ترشح من بعض أعمال عمار يزلي وأبي العيد دودو، وبخاصة في العديد من قصص مجموعته القصصية: "صور سلوكية" التي نشرت في بداية التسعينيات من القرن العشرين، أي عقب التعددية السياسية، والانفتاح الديمقراطي، الذي أعطى مساحات أوسع للتعبير، وحرر الأنواع الأدبية من ضغط الوصاية، والتوجهات المفروضة عليها من السياسات الثقافية السابقة؛ لذلك من الضروري الإشارة إلى أنّ الكتابات الساخرة ما كان يسمح لها بالظهور في عهد الحزب الواحد في حال تجربتها على انتقاد الأوضاع السياسية، والتعرض إلى علاقة المسؤولين بالفساد الاقتصادي، والقضائي، ودورهم في انحطاط المؤسسات، وضعفها، فعمل كهذا يعرضها إلى المصادرة، إذا كتب لها النشر، والظهور، والإفلات من الرقابة، شأنها في ذلك شأن الكتابات السياسية المعارضة، وهو ما يعني أيضا أن الكتابة الساخرة قد تُعرض أصحابها إلى المتابعة، والسجن، كونها محظورة بالجملة في نطاق أنظمة الحكم الشمولية.

ومن المعروف أيضا، أنّ الذوق العام للعادات، والتقاليد المتماشية مع الدين، والأخلاق؛ لا يستسيغ السخرية، ويتحرج منها، إذ يعدّها الكثير من الناس مساسا بالأشخاص، والهيئات، والمقدّسات، والمقومات الخاصة بالأُمم، والشعوب، ولو تعلق الأمر بشخصيات تخيلية، تمارس سخريتها من معتقدات منحرفة، وتشوهات سلوكية للطبقات الاجتماعية في عوالم افتراضية، لا يصلها بالواقع إلا وهم المحاكاة، والتماثل، وإن ظل الواقع ماثلا في ثنايا العمل بسياقاته، وخلفياته الاجتماعية، ملقيا بظلاله الثقافية، والسياسية على الصيغ، والتراكيب، والأساليب التعبيرية المشبعة بالدلالات الظاهرة، والمضمرة.

وكما حدث للإنسانية في الحربين الكونيتين من ويلات، ومأس، كان للمجتمع الجزائري نصيبه من الألم، والمعاناة، وضربته من الدماء، والدموع في عشرية سوداء، صدمت الجزائريين بعد سنوات من إعلان التعددية السياسية، وحفرت جراحا عميقة في البنية الاجتماعية، وخلفت ندوبها غائرة في النفس، والذاكرة، فكانت هي الأخرى -على فظاعتها وأهوالها- حافزا لعودة السخرية إلى القصة القصيرة، تسائل، بمفارقاتها وقوالبها، ما تراه من تناقضات اجتماعية، تتعاضم في واقع متأزم على حافة التغيير، والتحول إلى شيء مجهول، وتناقش، بتلاعباتها اللغوية، طبيعة الممارسات الدينية، والسياسية، ومشروعية خطاباتها التمثيلية، بما فيها من طاقات رمزية ذات وقع عنيف على الآخر المختلف، يحمل الفعل، ويحتزن ردّ الفعل، إذ يشرع للعنف، والسلوك المتوحش الغريزي، ويوشك أن يحمل المجتمع على الهدم الذاتي، وهو يهدد أي علاقة طبيعية، أو مكتسبة داخل المجتمع.

وهذه التقلبات الكثيرة التي اجتازها المجتمع الجزائري، جعلت النفوس مرهفة الحساسية، وشحذت قرائح الشعراء، والكتاب، وحملت إليهم وعيا كبيرا بالمنعرج التاريخي للمرحلة الحرجة في صيرورتها نحو مستقبل مخوف بالمخاوف، والشكوك.

وفي أعقاب الأزمة، برزت في المتن السردي القصير أعمال ساخرة متناثرة في بعض المجموعات القصصية لمبدعين أمثال الخير شوار، حكيمة صبايحي، وبشير مفتي، بينما شغلت السخرية امتدادات سردية أوسع، وشملت مجموعات قصصية كاملة عند السعيد بوطاجين، إذ تتجلى السخرية بشكل، أو بآخر في أغلب قصصه، حتى إنه من القليل النادر إيجاد قصة، تخلو منها.

وقد اتخذت السخرية في هذه الأعمال مظاهر متنوعة، لعل أكثرها شيوعا تلك التي تتخذ قوالبتها من الاستعارات، والكنيات، واستعارات تجاوب الحواس: مبالغة، تنقيص، سخرية بالتظاهر، وسخرية من غير تظاهر.

ومن المظاهر الأخرى، تحوّلها إلى ضرب من الهجاء؛ لانتخاذ موقف أخلاقي، أو وجهة نظر مكانية في الغالب، وقد تتوجه السخرية إلى استغلال التناقض، فتتحدد بمظهر المعارضة الأسلوبية، أو المحاكاة الساخرة، ومن ذلك ما لوحظ عند هؤلاء القصاصين من استخدام للأمثولة، أو القصة الرمزية في السخرية، وتجسيدها بإدماج الشكل التاريخي للحب العذري الذي عرض في الفصل الخاص بالسوداوية، أما استخدام المثل الدّيني في السخرية فهو نادر الوجود في قصصهم القصيرة، ولعل قصة "القطب والمسمار" في مجموعة "أحذيتي وجواربي وأنتم" للسعيد بوطاجين من أوضح أمثله.

خلاصة

للسخرية في الثقافة الغربية علاقة أصيلة بالحوار السقراطي، ولها أيضا صلات قرابة بأصول يونانية من الشعر الهازل كالهجاء، والإيامبو، والمعارضة الساخرة للملاحم، والملهاة، وهي أشكال ساخرة حكمت عليها الثقافة السائدة بالتهميش، والتنحي؛ لمقاصد طبقية سياسية، وأخلاقية.

تمكن مفهوم السخرية من الدوران بين حقول معرفية، بدأت بالفلسفة، والدين، والأخلاق، والبلاغة قبل أن يصل المفهوم إلى التداولية، والأسلوبية، وغيرها، لترتبط السخرية بمرحلة ما بعد الحداثة، وكيفيات تأثيرها في الآداب الغربية، والعربية.

وعلى الرغم من ضيق المفهوم البلاغي الذي ورث المصطلح عن الفلسفة، والحاجة إلى توسعته بسبب انحصاره في قول شيء، والتظاهر بعدم قصده، فقد ساهمت البلاغة في ضم المصطلح إلى الأدب، وساعدت على نهضة الفنون النثرية على يد السفسطائيين، وهي وإن تعرضت إلى الركود، والتجمد فترة طويلة، فإنها استعادت حيويتها في النصف الثاني من القرن العشرين، واستعيرت مقاييسها للعمل بها في حقول معرفية مجاورة كالأسلوبية، والتداولية، والشعرية، وكان لنهضة الفنون السردية دافع قوي، يشدد الإلحاح على مسألة الحاجة إلى تجريد مفهوم أدبي للسخرية، يصلح للتطبيق على أنواع السرد، فضلا عن الأعمال الشعرية، وهو مفهوم أسلوبى سيميائي، يقوم على عملية التعويض كما في الاستعارة، ويمتد من الجملة البسيطة إلى الخطاب الكامل.

في مرحلة ما بعد الحداثة، اكتسبت السخرية بعدا مركزيا، تجلّى ذلك في دورة للأجناس الأدبية مستقاة من الدورة الشمسية، اقترحها "نورثروب فراي"، وجعل فيها الهجاء، والسخرية موافقين لأسطورة الشتاء، حيث استخلص "فراي" أن الأدب العالمية تمر حاليا بها في تحولها التدريجي إلى صنف الرومانس الموافق لأسطورة الصيف.

وترى "ليندا هتشيون" أن السخرية هي الوجه الآخر لما بعد الحداثة في إنتاجها المتناقض، وهو يدمج، ويدمر، يمارس الوصل، والفصل، ويراجع المعرفة بالمعرفة الساخرة، بل أن السخرية تمثل رديفا للمعرفة التي اقتزنت بفكرة النهايات: موت المؤلف، وموت الشخصية، ونهاية الفلسفة، ونهاية التاريخ... وقد انتقلت أصداً ما بعد الحداثة إلى الأدب العربي، بعد اقتباسه الرواية والقصة القصيرة من الأدب الغربي، عن طريق الترجمات، والاطلاع المباشر على الأدب الغربي، كما يسود الاعتقاد، أيضا، بأن القصة القصيرة الجزائرية اكتسبت وسائل تجديدها من الرواية الجديدة، والقصة القصيرة الفرنسيين، وبخاصة من الرواية الجديدة، وما أحدثته من ثورة في الأشكال، والمضامين.

وبالنظر إلى قوة المحاكاة والتأثير، والرواج في الرواية، حكم على القصة القصيرة بالتبعية لها، وبقدر ما كان ذلك عبئا، وقيدا، شكل في الوقت نفسه تحديا، دفع القصة القصيرة إلى التجدد باستعارة أدوات الرواية، وآليات التجريب التي استحدثتها، فأخذت تيار الوعي، والحوار الباطني من الرواية السيكولوجية، وتجذرت على تقويض الأشكال، وإعادة النظر في الشخصية، والأشياء اقتداء بالرواية الجديدة، واستجابة لما أضافته من آليات التناسخ، والانعكاس السردية، والميتاقص...

وفي إطار علاقة السخرية بانتقال الخصائص الفنية، لعبت الرواية الفرنسية دور الوساطة في نقل نماذج إنجليزية من الرواية الساخرة لـ "ريشادسون"، و"ستيرن"، و"فيلدينغ"، ترجمت، وكان لها تأثيرات

كبيرة على الرواية الفرنسية، ويعد "ديدرو" همزة وصل في نقل المؤثرات الإنجليزية الخاصة بالسخرية، والمحاكاة الساخرة إلى الرواية الفرنسية، وقد انطبع ذلك في أبرز أعماله، التي سرعان ما ترجمت إلى الألمانية في نهاية القرن الثامن عشر، وعدت نموذجاً احتذته الرومانسية الألمانية.

ومن قصة "الرواية القصيرة" الألمانية عبرت المؤثرات الساخرة إلى الأدب الأمريكي؛ لتعكس في أعمال "إدغار آلان بو"، و"هوثورن"، و"إرفينج"، و"دونالد بارثليم"، وغيرهم.

وفي تغذية راجعة، ارتدت خصائص السخرية، والمحاكاة الساخرة إلى الأدب الفرنسي، والأوروبي، عندما أقدم "بودلير" على ترجمة قصص "إدغار آلان بو"، ونشرها، وبتعاقب عمليات الترجمة لأعمال الكتاب الأمريكيين، استكملت السخرية دورة تأثير، تبادلت فيها المجتمعات، على اختلاف لغاتها وثقافاتها، طرائق التعبير الفني الساخر، وآليات توظيفها، واشتغالها، وكان للرواية، والقصة القصيرة العريبتين حظهما من الاطلاع على الأشكال الأدبية الساخرة من الرواية الغربية، وذلك بعد أن اختمرت فيها التجارب، والمؤثرات الساخرة الهجينة، وقدر لهما أن يمزجاها، إلى جانب تأثيرات ما بعد الحداثة الوافدة في العولمة، بالمؤثرات، والسياقات الاجتماعية، والثقافية المحلية التي تمنحها الخصوصية، والاختلاف.

وفي القصة القصيرة الجزائرية، يبدو أن ظروف نشأتها، وتطورها قد حالت دون انتشار اللون الساخر فيها، عملت البيئة الإصلاحية التي احتضنتها على تحديد توجهاتها المحافظة إلى خدمة الجوانب الأخلاقية، والدينية، ومقاومة الاستعمار، ومحاربة البدع، والطرقية، والدعوة إلى التمسك بالمقومات العربية الإسلامية، وبعد الاستقلال، سخرت في خدمة الالتزام بقضايا المجتمع، وخدمة المسار السياسي، والإيديولوجي المسطر من طرف السلطة الوصية، فكانت القصة القصيرة منبرا للدعاية السياسية، والتغني بمنجزاتها في الثورات الثلاث: الثورة الزراعية، الثورة الصناعية، والثورة الثقافية.

وظلت الكتابات الساخرة قليلة الحضور، تصطنع الجدية، وتفتني المحاكاة الواقعية، أو تهيب من الرقابة، والخروج عن التقاليد الأدبية المألوفة، على الرغم من وجود المؤهلات الفنية، ومؤثرات التغيير، وكان لفسحة الحرية في التعددية السياسية في الجزائر، وكبت الحرب الأهلية بعدها، أثر بالغ في اصطبغ لأعمال القصصية بأشكال من السخرية، والهجاء، جردت للتعبير عن أوضاع جديدة لرواسب قديمة، ومنزقات خطيرة، انجرف إليها المجتمع بعد تراكم الأخطاء، والسلبيات، واشتداد أزمة الذات الفردية في علاقتها بالسلطة، والمجتمع، ومواقفها من الفساد، والتطرف.

الفصل الرابع:

هجاء المدن في القصة القصيرة

الجزائرية المعاصرة: أعمال السعيد

بوطاجين، بشير مفتي، والخير شوار

نموذجا

تمهيد

يُنظر إلى المدينة (Cité) على أنها أولى المجتمعات الكبرى التي أنشأها الإنسان، وشكل نواتها من عائلات كثيرة، في أماكن حيوية، وفضاءات مختارة، حيث تناط أفعال الإرادة، واستخدام القوى بشخص واقعي، أو شخصية معنوية.

وقد أرجع "ديدرو" (Diderot) نشأة المدن إلى عاملين، أحدهما فلسفي، والآخر تاريخي، ووجد أنّ الناس يختلفون في تفسير العامل الأول، فمنهم من يربطه بحاجة الإنسان إلى التكتل في مجتمعات بشرية، على غرار المجتمعات الحيوانية الأخرى، بما يضمن توحيد الإرادات، والقوى في كيان واحد، ومنهم من فسّر ذلك بالرغبة في الاحتماء من الشرور، والإقبال على العيش المستقر السهل، وكل ما يجذب العائلات إلى الالتفاف حول بعضها، والتجمهر في الفضاء.⁸³⁶

وقد شيّد الإنسان المدن العظيمة، والممالك العامرة منذ عهد بعيد، وتفنن الملوك، والحكام في بنائها، وعمارتها، وحرصوا على تنظيمها، وتجويد مرافقها، وإبراز مآثرها تخليداً لذكراهم، فتغنى الشعراء بأوصاف المدن، وأتحفها الرّحالة بالإعجاب، والتقريظ، وفي العصر الحالي أبدع الإنسان في تخطيط المدن العظيمة، وبفضل العلم ارتفعت فيها ناطحات السحاب، والمنشآت الضخمة، والجسور العملاقة، والمرافق الكثيرة، والمعقدة، وصارت رمزا لتقدم الإنسان، وتحضره، وتحديه للطبيعة، وسعيه إلى الكمال، على الرغم مما يطبع حياته فيها من أزمات، وما تطرحه التكنلجات البشرية من صعوبات، وتعقيدات، انعكست بالسلب على علاقات الإنسان، وصحته البدنية، والنفسية.

1. هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

وكان الأدب العربي يطالعنا، على مر الزمن، بظواهر أدبية، تقترن، على الخصوص بحياة المدينة، وصيرورة تطورها بين نظيراتها في العالم، بوصفها كياناً حيّاً، يعبر عن المجتمع في انبثاقه إلى الوجود، والميلاد، وعبوره إلى مراحل النمو، والازدهار، ثم انتكاسته، وترديه في مرحلة الأفول، والزوال، ومن ذلك الطور الآفل، تصدر ظاهرة رثاء المدن؛ لتمييز الشعر الأندلسي، في هذا المضمار، عن نظيره المشرقي،

⁸³⁶ Diderot et D'Alembert: L'encyclopédie, Editions Flammarion, Paris, 2010, p 158.

إذ يلاحظ أنّ شعراء الأندلس "فاقوا المشاركة برثاء المدن البائدة لما في نفوسهم من محبة صادقة لوطنهم، وشغف عظيم بجمال طبيعته وعمرانه، فكان يشجوهم أن يَرَوْا ديارهم تسقط بلدا إثر بلد في أيدي الغرباء من الغزاة والمكتسحين، فيكون عليها ويتفجعون كما بكى ابن اللبّانة على دولة العبّاديين، وابن عبدون عن دولة بني الأفطس، عندما أزالهما يوسف بن تاشفين؛ وكما بكى أبو البقاء الرّندي على مدن الأندلس بعد أن أستردّها النّصارى، وأزعجوا عنها المسلمين." ⁸³⁷

وفي العصر الحديث، أتاحت الثورة الصّناعية، والتكنولوجيا للإنسان الغربي ارتياد آفاق بعيدة، وأدّى تدفق الآلات، والمخترعات من المعامل، وإدماجها في الحياة الاجتماعية؛ إلى إحداث نقلة حضارية سريعة، والتعجيل بالانخراط في تغييرات جذرية عميقة، مسّت نظم العيش، وأساليب التفكير، وطرائق الاستهلاك، والسلوك في العلاقات الإنسانية داخل المدن المتطورة للدول الصّناعية الكبرى، وامتدت آثارها تدريجيا إلى حواضر الدّول الناميّة، ومنها الحواضر العربية، التي تحولت إلى أسواق جديدة للتنافس، والترويج للمنتوجات، وعُزز ذلك بشبكات الانترنت، وتطور المعلوماتية؛ لتمرير القيم الثقافية، والحضارية للمنظومة الغربية.

وفي غمرة هذا التطور الهائل، كانت المدينة رمزا للقفزة الحضارية، وفضاءً سباقا لتمثيل التّقدم، وتجسيد مظاهره في الواقع، وهي تنعكس في كثرة المباني العصرية، ووسائل النقل الحديثة، وتنوع المصانع، والمتاجر، والمرافق، وما يصحب ذلك من ازدحام، وضجيج.

1.1. الهجاء في الأدب العربي والغربي

والذي يفيد هذه الدراسة حقا، خروج الهجاء إلى معنى واسع، يتحرر فيه من التقيد بأي شكل شعري، أو نثري، أو خليط؛ ليطلق على كل مكتوب، أو خطاب، يلي الهدف نفسه، ذلك الذي يتغيّاه الهجاء، ويتقصاه بوصفه جنسا أدبيا عابرا في "استدعائه للسخرية، والفكاهة، والمحاكاة الساخرة، وقلب المعنى، والموازنات، والتلميح، وغير ذلك، وقد يعبر عن الأهواء، والحركات كالغضب، والحماسة، واستغلال المواضع المشتركة، والفصاحة، وربما استخدم في الإلهام الأخلاقي كخطاب يصطنع الجديّة،

⁸³⁷ بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث، ج3، ص50.

ويشايح النبل، والفضيلة ويشدد على كل ما يهدد الإيمان، والشرف، والسّمة من أخطار، وحدث أن صيغ أطروحة أخلاقية موسومة بالرتابة، والتجريد.⁸³⁸

وهذا المفهوم الفضفاض، بما فيه من تجوز وعموم، يمثل ما يحتاج إليه مفهوم الهجاء في الثقافة العربية، كي يفتح على الدراسات السردية، ويثبت صلاحيته عند اختياره في تحليل الأجناس الأدبية، من رواية، وقصة قصيرة، وأدب رحلة، وكتابات للذات، وغيرها مما صار له شأن، ورواج، يعتد بهما في الأدب العربي.

ولعل الهجاء في المنظور العربي، كان في اتجاهه إلى التوسعة، ليسمو إلى الجمع بين المنظوم، والمنثور كنظيره الغربي، لولا انتكاسات الأمة، وشدة التعصب للتقاليد، التي كادت أن تجرد تراث العربية، وتأتي عليه، ويُعلل تطور الهجاء العربي، في مفهومه، كون بعض أنواعه قد غدا في مصنفات البلاغة ضربا من المحسنات المعنوية، يدرج في قسم البديع، كما انتهت إلى ذلك البلاغة على عهد المماليك، وفي تعريف ابن حجة الحموي ذلك الصنف المسمى "الهجو في معرض المدح"، ما يفيد إطلاقه، وعدم قصره على الشعر، وإن انحصرت الشواهد، التي قدمها الحموي في الشعر، بحكم الثقافة السائدة آنذاك، وملكية الشعر للمفهوم قبل ذلك في أصل الوضع، حيث يقول الحموي مقدّما "الهجو في معرض المدح":

"هذا النوع من مستخرجات ابن أبي الأصبغ، وهو أن يقصد المتكلم هجاء إنسان، فيأتي بألفاظ موجهة ظاهرها المدح وباطنها القدح، فيوهم أنه يمدحه وهو يهجو.⁸³⁹

وعلى الرغم من إمكانية التعبير عن الخاص بلفظ العام، ففي استخدام لفظ "المتكلم" بدل "الشاعر"، و"ألفاظ" بدل "أبيات" أو "أشعار" إلى جانب القصدية في لفظ "موجهة"، والتخييل في لفظ "يوهم"؛ ما يعطي استتالة للمفهوم، تمهد، بأريحية كبيرة، للشراكة فيه بين الشعر، والنثر، وسائر أنواع الكلام.

وثمة مشروعية لإعادة تفعيل الهجاء في الدرس العربي، وحاجة ملحة إلى منح مفهومه الأبعاد المعاصرة اللائقة به، ليكافئ نظيره الغربي، في المقومات الأساسية على الأقل، ويقابله في الاستخدام، إذ يشيع في الدرس النقدي لما بعد الحداثة، تردده إلى جانب السخرية، ويزداد الطلب عليه في وصف الأعمال السردية، وهي تتكاثر متخذة من الهجاء أداة، ومنبرا للتعبير عن المواقف، ووجهات النظر، كما تفعل

⁸³⁸ Henri Benac: Guide des idées littéraires, pp360-361.

⁸³⁹ ابن حجة الحموي: خزنة الأدب وغاية الأرب، ج1، ص263.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

ذلك أيضا القصة الجزائرية المعاصرة، في العديد من تجاربها، وهي تختبر طرائق الهجاء، وجمالياته التعبيرية، بما يحفها من مجازفات، ومخاطر تواصلية محكومة بآفاق القراءة.

وقد عرفت الشعوب العربية الهجو، أو الهجاء، كغيرها من شعوب المعمورة، على ما بينها جميعا من فوارق اجتماعية، وخصوصيات ثقافية، وحضارية، وفي بيئة جاهلية قليلة الموارد، كان الشاعر البدوي ملتزما بالذات الجماعية للقبيلة، كما تمثلها عصبية القبيلة؛ لذلك كان الهجاء أداة دفاعية للذود عنها، والرد على خصومها، وأعدائها، ومن ثمة فهو "كالمذح باب رئيس متصل بسياسة القبيلة، وحياتها الاجتماعية".⁸⁴⁰

وعلى الرغم مما أثاره الهجاء في الجاهلية من نزاعات، وحروب، وثورات، فقد كان محكوما بالضوابط الأخلاقية، يتحرى العفة، ويتحاشى النيل من الحرمات، والأعراض، فهجاء الجاهليين في الغالب "معقول بعيد عن البذاء والفحش، وعندهم أشد الهجاء أعفّه وأصدقّه، وما خرج من ذلك فهو قذف وإفحاش".⁸⁴¹

وبعد ظهور الإسلام، وهجرة النبي -صلى الله عليه وسلم- على المدينة، احتدمت الملاسنات، والأهاجي بين شعراء قريش من المشركين، وشعراء الدعوة الإسلامية من الأنصار، وعلى رأسهم حسان بن ثابت، وبرز إلى الوجود لون جديد من الشعر، قاعدته الهجاء، سرعان ما استقام فنا مستقلا، عُرف بالشعر السياسي، الذي صار يضم، إلى جانب الهجاء، أغراضا أخرى كالمذح، والفخر، يؤلف بينها؛ لتحقيق مآربه.

وازدهر هذا اللون الشعري في الصدر الثاني من الإسلام، بعد مقتل عثمان (ض)، ونشوب الصّراع بين الأحزاب السياسية في خلافة علي (ض)، وبعدها بين الأمويين، والشيعة، والخوارج، والزبيريين، وعودة العصبية القبلية بين المضربة، واليمانية، وبعدها كانت مهمة الشعر السياسي معقودة على المحاماة الصادقة عن الدين الجديد -الإسلام- والرد على المشركين بعيدا عن التكسب، والاستجداء؛ ارتدت لتقترن بالأطماع، والمصالح الفردية، والأهواء.

وتمثل النقائص، بين جرير وعدد من الشعراء أبرزهم الفرزدق والأخطل، ذروة من ذرى الشعر السياسي، ونماذجه، وقد غلب عليها التكسب، والهجاء المقذع، والطعن في الأنساب، والأعراض، وعلى مرّ الزمن، خمل ذكر الهجاء ذي الطابع الشخصي، بل القبلي أيضا، وتم استبعاده اجتماعيا؛ لما يثيره

⁸⁴⁰ بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ج1، ص55.

⁸⁴¹ جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، مجلد 1، ج1، ص81.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

من حساسية دينية، وأخلاقية، وما فيه من مغالاة في القدح، والسب، تنافي الأدب في جمالياته، والفن في غاياته، ومواضيعه، وطرائقه في التعبير.

لكن الشعر السياسي استمر في الظهور، وتطوّرت أشكاله، وخصائصه بتطوّر الشعر ذاته في الأدب العربي الحديث، والمعاصر، ووجدت فيه المجتمعات العربية وسيلة للتحرر من الاستعمار، والمطالبة بالحقوق، والإصلاحات، والعدالة الاجتماعية، والديمقراطية بعد الاستقلال.

على أنّ الهجاء في الثقافة العربية، ظلّ مقصوراً على الشعر دون النثر، إذ ظلت الحدود الصّارمة في الفصل بينهما قائمة إلى العصر الحديث، حيث حالت مركزية الشعر في التراث العربي دون ارتقاء الأشكال النثرية، التي حاولت مقارنة الشعر في إيقاعه، وموسيقاه باستخدام السّجع، والفواصل القصيرة، كما هو ملاحظ في الخطب، والرسائل، والأخبار، والنوادر، والمقامات بشكل خاص، فبقيت هامشية، ولم تسعفها الأعراف، والمعايير الأدبية، والأذواق السائدة في حمل بعض الأشكال الشعرية على التحول إلى السرد، ودعم نهضة مبكرة للقصة العربية، على غرار ما حدث في الثقافة الغربية حين انقلب الشعر الملحمي إلى سرد روائي، وتحولت القصائد الوعظية، والأخلاقية إلى سرد قصصي قصير في القرن الخامس عشر؛ لذلك ينسحب مفهوم الهجاء على الشعر، والسرد جميعاً، ولا يصحّ ذلك في الأدب العربي وفق التصنيف التراثي المعمول به.

وتماشياً مع التقارب بين آداب الشعوب، ونزوعها التدريجي إلى تقاسم الأجناس الأدبية، والاشتراك في توظيف خصائصها، وما يجدر فيها، يمكن التقريب بين المفهومين بقبول الاتساع في مفهوم الهجاء الغربي، وتجاوز الضيق في نظيره العربي، بتعميمه على السرد أيضاً، وتمديد صلاحيته، وغاياته التي امتدت في الشعر السياسي، وذلك كله احتراماً للذاكرة الاصطلاحية بتعبير الغدامي، إذ من غير اللائق المسارعة، دون مبرر، إلى الاستنجد بمكونات ثقافة أجنبية بغية التأسيس "لمنهج في نقد الثقافة؛ ثقافة أي أمة من الأمم، ما لم تستند إلى ثقافة تلك الأمة نفسها".⁸⁴²

ويشير مفهوم الهجاء في الدراسات الغربية إلى ضرب من الخطاب السّجالي، "ينص على مهاجمة شخص، أو مؤسسة بنبرة تهكمية"،⁸⁴³ وهو بهذا التوجه يقارب المفهوم العربي، ويمثله عموماً، غير أن المفهوم الغربي، وهو يستمد معناه التائيّلي من "لفظ (Satura) في دلالاته على طبق خليط، أو مزيج

⁸⁴² عبد الواسع الحميري: اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب، ط1، دار الزمان، دمشق، 2008، ص111.

⁸⁴³ Yves Stalloni: Les genres littéraires, 2^{ed}, Editions Armand Colin, Paris, 2008, p106.

(Farce) - ومنه اشتق المعنى الأدبي لهذا المصطلح - فرض نفسه لوصف هذه الأشكال الكاريكاتورية المعبر عنها بأشكال حرّة في خليط من النثر، والشعر، والحوار، أو من الخطابات.⁸⁴⁴

والهجاء بوصفه نوعاً أدبياً، يتداخل مع أحد أصوله القديمة، وهو الهجاء المينيبي (Satire ménippée) الذي يوصف بأنّه، "في أبسط صورته، نوع من المعارضة التي تخلط النثر بالشعر (...). يرى دارسو هذا الجنس صعوبة تعريفه أو حدّه بخاصية مائزة".⁸⁴⁵

والهجاء يشبهه من هذه الناحية، إذ يضم عناصر عديدة، ومتباينة قد تجعل منه منزعاً إلى التّهمك، أو تفضي به إلى طريقة في النّقد الأدبي المسلط على الأخطاء، والسلبيات، لا يبرحها إلى الحديث عما يصاحبها من حسنات، وقد يتجه إلى الإضحاك بجزّ النّقائص إلى إثارة السخرية، وفي حالات أخرى ينصرف الهجاء إلى نوع من الغنائية في تقيّده ببعض الأهواء، والانفعالات اللاّذعة الحادة (تهجم، ألم...)، والهجاء من جهة أسلوبه، يمتاز بنبرته الحادة، وكثافته، وطابعه الكاريكاتوري، وخياله الاندفاعي الهائج.

وفي احتجاجه بالسخرية أو الهجاء، على تسارع وتيرة الحياة في المدن والحوضر، عبر الأديب الغربي عن تدمره عن الوضع الجديد لأنشطة الحياة، واستيائه من الصدمة الحضارية المتفاقمة في أعماقه، وهو يستشعر اختلال توازنه مع الطبيعة من جهة، ومقدار التغير الكبير الذي ألحقته الحضارة المعاصرة بمجالات الحياة الاجتماعية من جهة أخرى⁸⁴⁶، فكان الشاعر الغربي في استنكاره يرفع بياناً إلى العالم، يعلن فيه عن خوفه، وحيرته، وإشفاقه على مصيره، ومصير مجتمع كامل، وهو يندفع في أجواء تغيير مستمر بلا هوادة، تتزايد سرعة تطوره، وتصيب ذوي الحساسية المفرطة بالاغتراب، والضياع.

2.1. تحول السرد القصصي إلى هجاء المدن

وفي العالم العربي، تبرز تجربة مشاكلة لموقف الأديب الغربي من المدينة، يعايشها الشاعر، والروائي، والقاص من أبناء العربية في علاقاتهم المضطربة المشحونة بالمدينة، وهي تجربة يشار إليها بعين الرّيبة،

⁸⁴⁴ Ibid: p106.

⁸⁴⁵ ميجان الروبلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص343.

⁸⁴⁶ انظر: إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة، الكويت، 1978، ص89.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

وتحوم شكوك عدد من النقاد حول مصداقيتها، وأصالتها، إذ يعتقدون أنها مجرد محاكاة فجة لنهج غربي في الحياة، واستنساخ باهت لما يجدد فيه من أفكار حول الوجود الإنساني، ومظاهر التعبير عن واقعه في الأزياء، والفنون، وأنماط السلوك، والعيش في المدن العصرية.

وإذا سلم الدارس بما في هذه المزاعم من منطلقات موضوعية بديهية، تبني قواعدها على الخصوصيات الاجتماعية، والفوارق الثقافية، والحضارية بين العالمين: الغربي، والعربي، فمن الواجب عليه -الدارس- أن لا يغفل عن الانتباه إلى أن هذه المزاعم تبني حججها على مغالطات براقية، تجعل من الإيهام بالجزلة، والممانعة، والقطبية الثقافية، والهوية المغلقة، دعائم لاستمرار التنافر، وانقطاع التواصل بين العالمين.

كما أن تهممة التقليد لا تراعي القواسم الإنسانية المشتركة في الجوانب النفسية، والفكرية، والحاجات البشرية في تطلعها إلى التشيع، والكمال، ومن ثمة فمعاناة الإنسان واحدة، بالنسبة إلى الغربي، أو العربي في المدينة، وإن اختلفت التجربتان في نوعية الانفعال، ودرجته، وطبيعة المؤثرات الدافعة إليه.

والواقع أنه من الطبيعي، بل من المنطقي، أن يمرّ الفرد العربي بتجربة مماثلة نسبياً للفرد الغربي، وهو يسير على خطاه، ويقتبس من علومه، وفنونه ما يصلح لخدمة المجتمع، وينسجم مع الثقافة الأصلية، بعدما أصبح الغرب مصدراً مهيمناً في عمليات التبادل الحضاري للعلوم، والتكنولوجيا والفنون، وشتى أنواع الثقافات، فضلاً عن كونه المحترق الرئيس للصناعات الأساسية، والتجهيزات، التي لم يعد الفرد يستغني عن خدماتها في المدن العربية، بل إنّ الأرياف باتت تسعى جاهدة إلى جعلها من المتطلبات الأساسية، وإن بدا الفرق حاسماً بينها، وبين المدن في العمران، والمرافق، والوسائل المادية، إلى جانب العلاقات المنسوجة في المدن وفق القيم المادية، والمصالح النفعية البراغماتية، وهو ما يفسر حيرة الأدباء قوي الأصول الريفية، وتخبّطهم في المدن، واندهاشهم من تناقضاتها الحادة أحياناً، وهي في حرصها على إقرار النظام، والقانون؛ تفرز اللصوص، والفاستدين، وتأوي الساقطات، والشحاذين، وسائر فئات الهامش جميعاً، حيث تبدو علاقة ارتباط الشر بالمدن واضحة للعيان، فمنذ القديم، "لوحظت مصاحبة ظهور الفساد، والشر، وتناميهما، ميلاد المدن، وتطورها."⁸⁴⁷

وهذه المظاهر الاجتماعية، بما يعتمدها من انحرافات وعيوب، تعد مجال تقاطع واسع بين مدن العالم أجمع، على اختلاف في المستويات، والتفاصيل، ولا ينكرها إلا من يجحد آثار العولمة، ويرى فيها

⁸⁴⁷ Diderot et D'Alembert: L'encyclopédie, p159.

دعاية موجّهة إلى التنميط العالمي للفرد المواطن، وترويجا لمنظومة غربية في الفكر، والفلسفة، والفن، والاجتماع، لا يتعدى تأثيرها، عبر وسائل الإعلام المتطورة، الشكل الخارجي للحياة الاجتماعية في اقتصاره تقريبا على الأبعاد التقنية، والاستهلاكية، في حين "تبدو العولمة لآخرين أكثر توغلا في الحياة المعاصرة، تبدو وقد ارتسمت في منظومات فكرية واجتماعية وثقافية كثيرة ومتشابكة تؤثر في الفرد بقدر ما تؤثر في المجتمعات ككل، شكل المدن أحد الدلائل على تلك المنظومات، المدن التي تعلم العالم كيفية تخطيطها من الخبرات الأوروبية والأمريكية لتسير الحياة وفق ذلك التخطيط إلى حد بعيد وواضح للعيان." 848

وهذه المنظومة الغربية المجتلبة، إذا اعتبرت النتائج، فإن الحياة في المدن العربية قد اضطبغت بها إلى أبعد المستويات، وبخاصة في مقوماتها المادية كالقيم الاستهلاكية، والنسيج العمراني الذي خلفه الاستعمار، وورثته الشعوب العربية بعد الاستقلال، وصار جزءا من معالمها التاريخية، أمّا إذا ما روعيت الأسباب، في التأثير، تظل المنظومة الغربية في شقها الثقافي والإيديولوجي مؤثرات خارجية ضاغطة، تتصادم، والثقافة الوطنية، وتتعين كمحاولات متكررة؛ لاجتثاث الفرد من بيئته الثقافية، وتعريته من تراثه التاريخي، وجهاز مفاهيمه المحدد لهويته؛ لذلك تتصلب داخل الفرد بؤرة جاذبية أخرى، تشده إلى معتقداته، وماضيه المؤطر بتعاليم الدين، والأعراف، والتقاليد الاجتماعية، والفنية، ومن ثمة يبقى الأديب، والفنان عموما مشدودا، بحساسية مفرطة، بين قوتين، تبقيانه في حالة من التوتر، والانفعال، يتردد بين الماضي، والحاضر، بين الرفض، والقبول، وبين المقاومة، والاستسلام، وما ما يستقطب أهواءه الأشد تطرفا من غضب، وكراهية، وعداء، ويأس، وسوداوية...، فيصوغها تعبيره في قوالب الهجاء، والسخرية، وأشكال المفارقة، والكوميديا.

وبمثل هذه الصيغ الهجائية، والتّقد الساخر، أعلن القاص الجزائري المجدّد ثورته على المدن، وتمردّه على نظامها المتبلد، وأعطى الكلمة في المتخيل للشخصيات، تعبر عن وجهات نظرها إلى المدينة، ومواقفها من بؤس الحياة فيها، وأهيار القيم الإنسانية، والأخلاقية، وفي مخيلتها، وخلفيات كلامها تلك المعادلات المستحيلة بين المدن العربية، ومدن الغرب، التي تنتصب على علاقتها، نماذج معيارية في مضمرات السرد، تقاس بالنظر إلى منجزاتها أخطاء المدن العربية، وتقصيرها في حق أفرادها.

848 سعد البازعي: سرد المدن، ط1، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ بيروت، 2009، ص20.

3.1. المدن الميئة في قصص السعيد بوطاجين

ظاهرة هجاء المدن طارئة على المتن القصصي الجزائري عموماً، وميزة مستحدثة في القصة القصيرة منه، لم تختبرها من قبل، ولم يعهد لها كتابها في المراحل السابقة، إلى غاية نهاية الثمانينيات، وإن يعموا ببعض أوصاف المدن، والأحياء الدالة على الهجاء، أو ما يلح إليه، غير أنهم لم يشددوا ذلك، ولم يتحروا، بما يدل على القصدية، استخدام الهجاء، وتوظيف طرائقه في أعمال وجهات نظرهم، وإنفاذ آرائهم عبر مواقف الشخصيات، وأعوان السرد.

وليس من المبالغة القول بسبق القصة القصيرة الجزائرية، وريادتها في استثمار خاصة الهجاء، إذ لم تعرف باقي النماذج القصصية القصيرة العربية هذا اللون، في حدود ما تطالع الدراسات الأدبية القارئ به من مستجدات الإنتاج، والتجريب، وما يقره النقد لها من سمات، وخصائص، على قلة هذه النماذج القصصية القصيرة، ومجموعاتها مقارنة بالإقبال على الرواية، والشعر بدرجة أقل، فقد هجر الشعراء الهجاء عموماً، وانحازوا إلى الشعر السياسي، ولا يرى القارئ في كثير من أشعارهم إلا مزيداً من حب المدن، والتعلق بها، والحنين إلى أيامها الماضية.

وعلى الرغم من كون الرواية الجزائرية شاهدة هي الأخرى على تقلبات الأوضاع في الجزائر، وبروز أزمات سياسية، واقتصادية، واجتماعية، أفضت إلى الفتنة، وإراقة الدم في العشرية السوداء؛ فإنها لم تعرف هي الأخرى ظاهرة الهجاء، وركزت على تذويت السرد، وإغفال الشخصيات، وما استحدثته الرواية الجديدة من تقنيات، ووسائل للتعبير، كالتناص، والميتاقص، واستغلال العتبات، وظل حظها من السخرية قليلاً، لا يثير اهتمام النقاد، والدارسين؛ لتعقبه، وفحص جمالياته.

ولا يتعلق هجاء المدن هذا بما يدل عليه الهجاء، كغرض تقليدي قوامه هجو الأشراف، أو السباب، وكل ما يعبر عن موقف شخصي، أو تجربة خاصة لبعض الأدباء، أو الرحالة بمدن معينة، احتكوا بها، وخبروا أهلها، وانقلبوا عليهم بالهجاء، ومن ثمة، فوجود بعض القصائد، أو المقطوعات الشعرية التي تشهر بمثالب بعض المدن، أو تطرق بعض الرحلات إلى عيوب العمران، والسكان في عدد من الحواضر التي نزلوا بها، أو وجود مقاطع وصفية، أو سردية تخصصها الروايات لصعوبة العيش في المدن، وكثرة التناقضات فيها؛ هي جميعاً تجارب معزولة، وحالات منفردة ما لم تتواتر في أعمال كثيرة، لذلك لا تعبر عن رؤية شمولية، تُتناول فيها المدينة بوصفها كيانا مجردا إلى سمات نوعية مشتركة، تُستخلص

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

سلبياتها لتسليط الهجاء عليها، ولا يُحتفل بتسمية المدينة إلا على سبيل التمثيل، أو النمذجة، كما يلاحظ في بعض قصص السعيد بوطاجين، وحكيمة صبايحي.

ويضاف إلى التجريد المصاحب لهجاء المدن عامل آخر، يفسره العرف الأدبي والاجتماعي، حيث يميل هجاء المدن تدريجياً إلى اتخاذ صفة التقليد الأدبي القار - إلى حد ما - في أعمال كثيرة للقاص نفسه، أو لعدد من القاصين، بما يشكل توجهها أدبياً نسبياً إلى التعبير عن تقليد اجتماعي مستقر في الأوساط الشعبية، والمتقفة، التي تتوافق على أن سلبيات المدينة، وشروها مثيرة للهزل، والسخرية، بل إنها مدعاة للإدانة، والهجاء.

1.3.1. تجربة الهجاء والسخرية عند السعيد بوطاجين

ويُعدّ السعيد بوطاجين من أوائل من كتبوا هجاء المدن، وأدخلوه إلى القصة القصيرة الجزائرية، ووطدوا له، إن لم يكن أولهم، ويرجع تاريخ هجائياته الأولى إلى أواخر الثمانينيات في مجموعته الأولى "ما حدث لها غدا"، ولعلها محصورة بين قصة "جمعة شاعر محلي"، التي وقعها القاص بتاريخ جويلية 1988، وقصة "اعترافات راوية غير مهذب" الموسومة بتاريخ سبتمبر 1986م فكلٌّ من القصتين منشورة في المجموعة ذاتها، وتحقق صورة الهجاء.

وقد تبعه في هجاء المدن بعض كتاب القصة، ممن تأثروا بكتابات، أو وافقت أهواءهم طرائقه في الكتابة من أمثال الخير شوار، وحكيمة صبايحي، وغيرهما ممن كان يعرفه معرفة شخصية، ويتابع أعماله، أو كتب قصصاً هجائية في فترات زمنية قريبة من أعماله دون الاطلاع عليها.

وعند مطالعة قصص السعيد بوطاجين، يلاحظ القارئ، لأوّل وهلة، غلبة الأسلوب الساخر على المقاطع، والوحدات السردية، وشيوع تناول الهزلي لمظاهر الحياة الاجتماعية الراكدة، وتفاعل الشخصيات المفرغ من أي قيمة تواصلية، أو جدوى في فضاءات مكتظة، يتكدس فيها الناس، والأشياء، لكنها تبقى عقيمة مجدبة، لا تتوهج فيها الحياة، وعاجزة لا تقدر على بناء الإنسان، واحتضانه؛ لمنحه الكرامة، والأمان.

وفي هذه القصص، حيث العقم واللاجدوى، تترأى شخصيات المدن ذاهلة، هائمة على وجهها، ويصورها السرد العوبة من ألعيب الكتابة، وتشكلها علاماته اللغوية صوراً للذات منزوعة المعنى، أو مؤجلة الحصول عليه، بعدما فقدت هويتها، وتساوت معها الأشياء، حتى يخيل للقارئ أحياناً اتهام

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

الكتابة القصصية ذاتها بالسلبية، وإحاق تهمة العنصرية بصاحبها، مثلما كان يحلو للبعض وسم السعيد بوطاجين بذلك، وهو يعرض شخصيات مريبة من قبيل "عبد الوالو"، و"عبد الرّصيف"، أو "عبد الحبيب" تعيش معزولة على هامش المدن، محرومة من العمل، تكابد البطالة، على الرغم من مؤهلاتها العلمية، أو تعمل، وهي في وضعيات مزرية، مشردة بين الفنادق الوضيعة، أو هي في الغالب ضائعة في الفضاء، تتسكع على غير هدى، وتتكوم في المقاهي، والأماكن العامة، تدخن، وتفكر في الانتحار، وتتحدّى السّلطة، وأعاونها، وتُجر إلى السّجون غير عابئة بالجميع.

وليس غريباً، والحال هذه، أن تجف الحياة في المدن -العربية عموماً والجزائرية خاصة- ويصوّرها التخيل هياكل بلا روح، تزداد مسخاً، وتشويهاً بازدياد الشرور، والآثام على مرّ الزمن منذ أخطأ الإنسان فيها وجهته الصحيحة، وتنكر للمبادئ، والأخلاق، والمعايير الصحيحة.

وبعبارة أكثر إيجازاً، لقد ماتت المدن، في المتخيل السّردي، بموت الإنسان ذاته، ولا يقصد بالموت هنا، الموت البيولوجي المعروف بما هو "عرض أيضا يصاد الحياة مضادة الروح"،⁸⁴⁹ بل يتعداه على سبيل الاستعارة؛ للدلالة على بلادة القلب، وكساد المتاع، ونقص العلاقات، وضعف النبات، وغياب التغيير النافع، كما يشير إلى ذلك موتان الأرض.⁸⁵⁰

وليس من الغريب أن تنطبع أعمال السّعيد بوطاجين بأشكال منه السخرية، وأساليبها المتنوعة، وقد دأب على تناولها مدّة طويلة، تُعوّد بداياتها الأولى إلى النّصف الثاني من الثمانينيات -على أقلّ تقدير- كما تشير إلى ذلك هجائياته الأولى للمدن في مجموعته القصصية الأولى "ما حدث لي غداً".
الصادرة عام 1998.

والراجح أنّ تأخر ظهور باكورة أعماله المطبوعة، لم يكن مرده صعوبات النّشر، كما يوهم بذلك الفارق الزمني بين تواريخ كتابة القصص، وتاريخ صدور المجموعة القصصية التي تتضمنها، وإنما يعود الأمر إلى استراتيجيات الكاتب، وأوضاعه النفسية، مثلما يوضح ذلك صديقه جيلالي خلاص، وهو يتحدث عن تجربة بوطاجين، ويعلل تأخر مجموعة "ما حدث لي غداً":

"عندما عرفت السعيد بوطاجين كان كاتباً جذاباً يقرأ لنا -نحن الأصدقاء- قصصه في المقاهي والمطاعم وعندما طلبت منه أن يجمع كتاباته لأنشرها له في كتاب (كنت يومها مديراً في المؤسسة

⁸⁴⁹ أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، تحقيق مصطفى عبد العليم، وسعد محمد حمودة، ط1، المكتبة التوفيقية، القاهرة، 2016، ص169.

⁸⁵⁰ م.ن: ص169.

الوطنية للكتاب) قال باقتضاب؛ -مازال- وسكّثُ احتراماً لرأيه، فرمما - كما فكرت- أنه يريد تنقيح كتاباته.

ومرت السنين وغادرت منصبي من المؤسسة والسعيد بوطاجين لم ينشر شيئاً من الكتب، كان قد نشر بالصحف قصصاً جيدة، وغبت عن السعيد (أم هو غاب عني) مدّة وجيزة.⁸⁵¹ ويلمح القارئ في تصريح جيلالي خلاص أنّ السخرية، في استمرار السعيد بوطاجين على نهجها، لا تبررها اختيارات فنية بحتة، تنساق فيها التجربة الكتابية كمشكلة للمزاج الشخصي، والميل إلى النقد الاجتماعي القائم على النكتة، والدعابة، والأشكال الفكاهية من الأدب فحسب، بل إنّها - في عمومها- تجربة معقّدة، تحكمها عوامل داخلية، وخارجية، وقد مثلت أزمة الجزائر في العشرية السوداء عاملاً أساسياً، ومنعرجاً حاسماً لها، نقلها من مرحلة التأسيس، والتبلور إلى طور التّضج، والاستقرار، ومن صفة الكتابة التقليدية المهادنة للمعايير إلى نعت الكتابة الموسومة بمغامرة التجريب، والمفارقة، والتمرد على الأعراف اللغوية، والفنية، والاجتماعية، وقد كانت مجموعة "ما حدث لي غدا" فاتحة لسلسلة من الأعمال القصصية المبنية على تعويضات تركيبية، ودلالية، تتوخى السخرية، والخرق، والانزياح، كما استشعر ذلك جيلالي خلاص بقوله:

"حين التقيته، وجدت أنّ الحزن الذي ضربني وضرب البلد قد ضربه هو الآخر، انداحت الروح المرحة وكأنّها لم تكن هنا أمامي ذات يوم وازدادت حزناً على صديقي، ومرّت الأيام وهاهو يصدر مجموعة قصصية بعنوان غريب "ما حدث لي غدا". على عكس من قد يفهم العنوان بمحدودية كلماته، فيضعه في بوتقة الخطأ اللغوي، أجده جميلاً."⁸⁵²

2.3.1. الهجاء والسوداوية في قصص السعيد بوطاجين

ولم يغفل جيلالي خلاص عن تلمس الصلّة الخفية بين السوداوية، والكتابة القصصية عند السعيد بوطاجين، وهي سوداوية، أو حالة من الحزن الدائم أصابت ذاته المصدومة، وسكنت أعماقه، وما عاد بإمكانه دفعها، أو تجاوزها.

⁸⁵¹ جيلالي خلاص: ألق النجوم الشتوي، ص 171.

⁸⁵² م.ن: ص 171.

و"ذلك أنّ السعيد كان سعيدا فعلا ولكنّ الحزن الذي أصابه لن يغادره أبدا، لقد حدث هذا الحزن البارحة أو ما قبل البارحة ولكنّ زمانه الذي يجعله يبقى إلى الغد وإلى ما بعد الغد يوري [يُري] للكاتب بأنّ ما حدث له، حدث بالأمس وسيستمر إلى ما بعده وبذلك يكون عنوان مجموعة بوطاجين [ما حدث لي غدا] عنوانا معيّرا بصدق عن حالة واقعة هي حالتنا جميعا.⁸⁵³

ومثل هذا التأويل، يعزز توجه هذه الدّراسة القائل إنّ أعمال بوطاجين القصصية اللاحقة ليست إلاّ استمرارا لعمل الحداد بالاعتماد على مفاهيم التحليل النفسي عند "فرويد"، و"كريستيفا"، إذ يبدو أنّ السعيد بوطاجين -بمشاعر الإنسان وحساسية الفنان- يكون قد فقد موضوع حبّ أثير، ولأنّ في الحالات الطّبيعية للحزن، يتوقف الحداد بعد مرحلة زمنية محدودة، ويسترجع المرء حياته السّابقة، ونشاطاته المألوفة، عندما يفلح في تعويض الموضوع المفقود بخلق موضوع حبّ جديد؛ فإنّ حالة ديمومة الحزن عند السعيد بوطاجين مؤشر على وضع سوداوي قار، يعيشه، ويعاني تداعياته، لكنه ليس وضعا خطيرا، أو ميثوسا منه - كما هو معروف في الحالات الاعتيادية للسوداوية في تهديدها بالانتحار - طالما أنّ السعيد بوطاجين يستنجد بعمليات التّسامي، ويفلح في استعادة موضوعه الضائع بالكتابة القصصية عنه، وتجنيد السخرية، والهجاء للذود عنه، والدّفاع عن مقوماته، وهي تتعرض إلى المحو، وتصارع الزوال. وليس المقصود هنا تعريض شخصية السعيد بوطاجين إلى آليات البحث النفسي، وإنما الغرض تجسير الهوة بين الموضوع المفقود، وأشكال السخرية، والهجاء في أعماله القصصية، حيث تتواتر الظواهر المعبّرة عن الموضوع المفقود، والسّخرية، وتتقابل جميعا في مجموع إنتاجه القصصي.

ويبدو أنّ الموضوع الضائع المنشود في قصص السعيد بوطاجين يتجه إلى أن يكون معنويا في الغالب، وإنّ تخلّته، هنا أو هناك في بعض القصص، حالات خاصة، تدل على موضوع فقد مادي: (موت قريب كالجد، أو الجدة، فقد حبيبة أو الشعور بهجرها، استشهاد أقارب، أو ضباط زمن ثورة التحرير، اغتيال أصدقاء أو أشخاص أبرياء في العشرية السوداء، أو فقد أغراض مادية كالمسكن، والمال، ووسائل العيش الكريم...)، لكنّ هذه المواضيع جميعا تتخذ أبعادا رمزية، تصبّ في خدمة الموضوع المعنوي، وتقوية عناصره، ومن ثمة، فهي تعمل على تضخيم وجوده.

والظاهر أنّ الموضوع الحميم الضائع ذا البعد المعنوي، عندما يُبحث عنه في قصص السعيد بوطاجين، تختزل فكرة الوطن، بمفهومه الواسع في دلالاته على مجمل الدول العربية، والإسلامية، وبدرجة أكثر تركيزاً في دلالاته على الجزائر، سلطة ومجتمعاً، وامتداداً تراثياً وجغرافياً، ومقومات اجتماعية، وثقافية. ويتجلى الوطن، سواء في الواقع أو التخيل، بمظاهره المتنوعة ذاتاً علياً، يصعب تعويضها، وقد خبر الناس في تجاربهم الواقعية الملموسة، أو المنقولة مقدار الخسارة، التي يعينها فقدان الأوطان أثناء الاستعمار، أو الهجرة، وقد ذاقوا ألوان العذاب، والقهر عندما يتصدر للحكم سلطة مستبدة، أو فاسدة، غير قادرة على الإصلاح، تدفع بالمجتمع نحو التفكك، والانحلال، ومن هذا الصنف الأخير ينحدر موضوع فقد الوطن عند السعيد بوطاجين، وما ملازمته الطويلة للسخرية، والهجاء، وانزياحه فيهما عن الطرائق التقليدية في محاكاة الواقع، إلاّ لاتخاذها آليتين حادتين ملازمتين للسرد، تُسخران في تطويره، وإثراء الأنماط التقليدية منه، بما يخلفه البحث عن أشكال جديدة، أو قابلة للتجديد، في الأسلوب، والرؤية، والأداة، ومن توتر لافت للأنظار في مستوى اللغة، والدلالة، يستفز القارئ، ويثير انتباهه، وتساؤلاته، ويغذي فضوله في التطلع إلى معرفة العلل، والمقاصد الكامنة في مفاصل السرد، ويثيره أثناء الترقب في أفق الانتظار.

وللسعيد بوطاجين شهادة أخرى، سجّلها على نفسه في نصوص موازية، يمثلها بعض الحوارات الصحفية التي أجريت معه، وفيها يدعم الرأي السابق القائل بنزوعه إلى الانزياح، والسخرية - كما يرى ذلك المختصون في السرديات وتحليل الخطاب الأدبي - حيث يقرّ بذلك قائلاً:

"كتاباتي مؤسّسة على العدول كما يرى النقاد والأكاديميون، وهي طريقة ليست جيّدة بالضرورة، وليست خاتمة. لقد سعت على مدى أزيد من ثلاثين سنة إلى شحذ السرد والطريقة والرؤية انطلاقاً من القراءات والتجارب القديمة منها والجديدة. أمّا السخرية فهي زادي في معظم النصوص، لا أدري تحديداً كيف غدت لازمة، ربما لأننا نتشابه أحياناً."⁸⁵⁴

ويعترف السعيد بوطاجين بانجذابه إلى استعمال الصيغ، والتراكيب الساخرة، لما لها من طاقات كافية في الإيحاء بالمعاني المضمرة، وذلك مقابل انصرافه عن الأساليب الفخمة، والجمل الأنيقة، التي لا تخدم المقامات التواصلية، والمقاصد التعبيرية الصانعة لبصمته الأدبية.⁸⁵⁵

⁸⁵⁴ الخير شوار: إخوة النار، حوارات مع مثقفين جزائريين، منشورات الوطن اليوم، سطيف، 2017، ص195.

⁸⁵⁵م.ن: ص195.

3.3.1. علاقة الهجاء بالسخرية والحزن على الوطن

ويندرج هجاء المدن، في إطار المفهوم الواسع للهجاء الدال على "كل خطاب قادر على تحقيق هدف الهجاء"⁸⁵⁶، في باب السخرية، وألوانها، فهو يتداخل معها، ويتلبس كثيرا من صفاها، وأساليبها، فقد يكون بعض صورها، وتجسيدها مثلما قد تكون كذلك هي الأخرى، إذ "بين (الهجاء والسخرية والتهكم) صفات شتى، تجعل كل واحد منها قريبا من الآخر، بحيث يمكن أن يُنظر إليها كلها على أنها تتبع من نفس واحدة، هي النفس الحاقدة أو النفس الرّاغبة في الإيذاء والنقص."⁸⁵⁷

وبحسب "سبينوزا" فهذه الصفات متأصلة في الكراهية، متفرعة منها، وهذه الأخيرة متفرعة من الحزن بوصفه أحد الأهواء الأساسية، ومن ثمة فهجاء المدن، والسخرية منها وثيق الصلة بحزن المبدع عموما، سواء أكان بوطاجين، أم غيره، ويسري الأمر نفسه على التخيل، إذ تحمل الشخصيات التخيلية علامات حزن عميق، يمتد إلى السّوداوية، ويشارفحدودها، ويقترن بمواضيع مفقودة حميمة، تتمحور حول فقد الوطن، ومقوماته.

ولاشك أن المدن بعضُ هذا الوطن، وصورة مصغرة منه، وبناء على ذلك، فهجاء المدن خطاب يحاول استعادة ما فقد فيها من أسس الحياة، وعناصرها، ويدي كراهيته للأوضاع، والأسباب المولدة لذلك، حيث تتكفل الذات الواعية عبر عمليات التسامي بتعديل مشاعرها السلبية، وتحويل الكراهية إلى حب، وفق قيم أخلاقية، تسعى إلى المقاومة الإيجابية؛ لاستبدال الخير بالشر، وهذا الحب مبذول للخيرين، والطيبين، والنزهاء من البسطاء، والفقراء، وكل من يستحق تسمية الأخ، كما يعلن ذلك السعيد بوطاجين في بعض بياناته التي صدر بها مجموعته القصصية "اللجنة عليكم جميعا":

"ومع ذلك: مازال في الكون المريض إنسان أحنّ إليه، إنسان أحبّه كثيرا، إنسان لا يتناول على الإنسان ولا يتمتع ببؤسه، هذا النوع النادر أقلده تاج حب وعرفان وأسميه أخي."⁸⁵⁸

وأمثال هذا الإنسان مدعوون، باسم الحب، إلى التضامن، ونصرة الحق، والخير، أما غيرهم من الحكام الظالمين، وأتباعهم، من القتلة، والانتهازيين، فهم جميعا من الآثمين المغضوب عليهم لاستقرارهم

⁸⁵⁶Henri Benac: Guide des idées littéraires, p361.

⁸⁵⁷ ياسين أحمد فاعور: السخرية في أدب إميل حبيبي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، 1993، ص31.

⁸⁵⁸ السعيد بوطاجين: اللجنة عليكم جميعا، ص6.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

على الفساد، واطمئناهم إلى رفاق السوء، والشر، مثلما يستنكر ذلك السعيد بوطاجين في بيان آخر للهجاء:

"هاهي رؤاي الحالية: اتسختم كثيرا.. جدا.. من يرى الباطل ولا يشهر كرامته كيف تثق به: من ينبطح أمام المنبطحين بحثا عن منصب كيف لا تحتقره؟ كيف ترافق لصا إلى المسجد أو إلى قصر الملك؟ من لم يعرف الفاقة مرة واحدة، من لم يجرب الهَم، من لم يستيقظ ليحسب ما تيسر له من الوجع، هل هذا إنسان؟

هل تسمون الإنسان من يرتدي لحمه ولحم المساكين؟ من يبتسم للراعي تارة وتارة للذئب وتارة لك وللخنزير دائما.
شكرا.

من يتلذذ بعرق الضّعفاء، من يتخذه عصيرا يوميا ليزداد شراهة، من يكون هذا بلبلا أم أفعى أم حجرا أم سَمًا أم صفرا أم طاغية." 859
وهؤلاء أيضا محرومون من حبّ أنصار الخير، والرعية، تطاردهم اللعنة إلى أن يثبت رجوعهم عن الباطل، وقيامهم بتجديد الانتماء إلى الرعية الفاضلة، كما يظهر ذلك الاحتراس المصاحب لعبارات الدعاء عليهم:

"نقول لكم: لا بقيت منكم باقية ولا وقتكم من الله واقية.
اللعنة عليكم جميعا والسلام علينا، ثم اللعنة علينا يوم نصبح مثلكم والسلام عليكم يوم تصبحون مثلنا... آمين." 860

وإذا كان هذا البيان شعارا مرفوعا في كل الأعمال القصصية للكاتب، يؤسّس نهجه في بلورة الكتابة الإبداعية، وصوغ آلياتها، وكيفيات إنتاجها، ويؤطر وجهات نظره، ومواقفه من الإنسان، والعالم، بمعايير القيم، والأخلاق في واقع مزر، يعيشه في بلده الجزائر، وسائر البلدان العربية تقريبا؛ فإنّ شخصياته التخيلية تحمل أنماط رؤية، وأفكارا مشاكلة لما يحمله، وهي في معاناتها من الأوضاع، والأحداث السارية في المتخيل السردية، لا تكف عن المقاومة، والرفض بأساليب مراوغة من السخرية، تتستر بها على مواقفها، وتخفيها، أو توظف خطابات هجائية صريحة في إعلانها عن الآراء، وكشفها عن الخلل بنصب

859 السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ط2، دار أسامة، الجزائر، 2009، ص6-7.

860 السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص7.

المعايير الأخلاقية، واستصحابها للحجاج، كما تعرب عن ذلك النماذج التحليلية القادمة، وهي تستثمر آليات الهجاء وحدوده.

4.1. آليات الهجاء في قصة "جمعة شاعر محلي"

من الملاحظات الأولية المسجلة لهجاء المدن الميتة في قصص السعيد بوطاجين، أنه ليس ظاهرة عابرة، أو متقطعة، تحضر في قصة، وتغيب في أخرى، بل هو ظاهرة شاملة، تنتشر في مجموعاته القصصية، دون استثناء، تتخلل أنسجة السرد، وتتوزع في ثنايا الخطابات الساخرة الأخرى، ومظاهرها، ويمكن استقصاء عينات الهجاء في قصص كثيرة من المجموعات التالية:

- 1- مجموعة "ما حدث لي غدا": - قصة "خطيئة عبد الله اليتيم" (ص10)
 - قصة "السيد صفر فاصل خمسة" (ص28)
 - قصة "جمعة شاعر محلي" (ص55-56)
 - قصة "ما حدث لي غدا" (ص81)
 - قصة "الشغربية" (ص95) (ص97-98)
 - قصة "اعترافات راوية غير مهذب" (ص108، 109، 111، 119)
- 2- مجموعة "وفاة الرجل الميت": - قصة "الوسواس الخناس" (ص8، 10، 14...)
 - قصة "مذكرات الحائط القديم" (ص49، 50، 63)
 - قصة "وفاة الرجل الميت" (ص67، 69)
 - قصة "تفاحة للسيد البوهيمي" (ص75)
 - قصة "أزهار الملح" (ص83، 84، 90، 91)
 - قصة "لا شيء" (ص97، 102)
 - قصة "هكذا تحدثت وازنة" (ص121، 123)
- 3- مجموعة "اللجنة عليكم جميعا": - قصة "فصل آخر من إنجيل متى" (ص13)
 - قصة "حد الحد" (ص54، 63)

- قصة "37 فبراير" (ص74)
- قصة "علامة تعجب خالدة" (ص88)
- قصة "ظل الروح" (ص97)
- قصة "وللضفادع حكمة" (ص137)
- قصة "حكاية ذئب كان سويا" (ص142)
- 4- مجموعة "أحذيتي وجواربي وأنتم": - قصة "اعتذار" (ص8، 9)
- قصة "أوجاع الفكرة" (ص13، 14)
- قصة "أحذية الورد والكرز" (ص43، 48، 49)
- قصة "مغارة الحمقى" (ص69)
- قصة "مدينة زكريا تامر" (ص105، 106)
- قصة "المهنة: متكئ" (ص139)
- قصة "اغتيال الموتى" (ص164)
- 5- مجموعة "تاكسنة بداية الزعتر، آخر الجنة": - قصة "تاكسنة" (ص9، 10)
- قصة "الشاعران والبرابرة" (ص35، 36)
- قصة "المثقف جدا" (ص61)
- قصة "يقول لكم عبد الوالو" (ص88)
- قصة "ذو القرن" (ص107، 108)
- قصة "حكمة ذئب معاصر" (ص119)

وهذه العينات من هجاء المدن، تشكل بتنوع مستوياتها، وعلاماتها فسيفاء متكاملة، ترسم للقارئ مشهدا قائما للمدينة العربية، والجزائرية خاصة، وتبرز صورة فاضحة، تختزل في المتخيل سلبية الشخصيات، وعجزها عن رسم مساراتها الصحيحة، وتدين عشوائية الوقائع، والأحداث، التي لا تجلب التغيير المنشود، وتشدد على تشوه الفضاءات الحضرية، وتكشف افتقارها التنظيم، وغلبة أشكال الفوضى، واللامبالاة عليها؛ لما أحدثته الإنسان فيها من عنف، وفساد.

وهذا الكم الهائل من هجاء المدن في قصص بوطاجين، ينبئ باستحكام قبضة أزمة معقدة، تخيم على العوالم المروية للمدن، حيث يبقى الأفق في سياقات راهنها المتخيل مسدودا أمام بوادر التغيير، وتتراءى الجهود، والحلول المأمولة؛ لإحداثه، وتسريعه قاصرة، أو مؤجلة إلى أمد غير معين.

وباستقرار الأعراف، والممارسات الخاطئة، يستمر خنق المدن، وتشويهها، فتذبل، ويجف نسغها من يوم لآخر إلى أن تموت تدريجياً بموت الحياة الحرة الكريمة فيها، ومن هذا الإحساس بالغبن، والموت تتولد مشاهد الهجاء، ومواقفه الحادة في وعي الشخصيات القصصية، ومن ذلك ما يلاحظ في النظرة الغربية المزدوجة، التي كوَّنها الراوي عن الجزائر العاصمة في وضعيّاتها المتناقضة بين يوم الجمعة، وباقي أيام الأسبوع:

"العاصمة الجري والجري، القطط، الجرذان، الحشر، العاصمة وما أدراك، الأزقة القذرة، الفراغ، آل، لا أدري، والعاصمة زهرة الدفلى، محطة الغرباء، الأيتام، قوارب الموتى، البرد، الذين آمنوا، الذين كفروا، الذي لا شيء، اللواتي، اللآئي، الذين، أكملوا البقية.
والعاصمة يوم الجمعة؟

ضريح ممتد من أقصى الغبن إلى أقصاه، التجار في عطلة، البحر، العمل، الشجر، والعطلة في عطلة، حتى الفراخ والنسائم تذكرك بمدينة هزلية هجرها الإنسان وولّى إلى الرحم حيث الظلام والظلام، لا شيء ينبئك بأن مخلوقات بعدد النجوم كانت هناك، عباد بسرراويل وقمصان ولحيّ وأنوف وبطاقات وطنية قليلا، بعضها خرافي والبعض الآخر خرافي، كل على هواه، الطيب والقاتل والبسيط والمقتول والذي يمشي محتالا فخورا والذي يثقل الشوارع والمتزمت جدا والمثقف كثيرا والهامشي والاحتياطي ومن يشبه حرف الحاء والقريب من الألف والذي رحمه الله حيّا والذي له رخصة سياقة أو جواز سفر أو مشط وغيرهم من الكسالى الممتازين والأعمدة المتنقلة والكلمات المتقاطعة والمراحيض.⁸⁶¹

والمقاطع السردية من هذا القبيل كثيرة، ومتنوعة، يتعذر حصرها، وضبطها ضبطا دقيقا، لانتشارها الكبير، وشيوعها في القصة الواحدة، وبخاصة إذا كانت مفردة الطول، فضلا عن المجموعة القصصية الكاملة، إلى جانب تعلقها بالمدن، وبغيرها من المظاهر، والحالات، والذوات، والأشياء الموصوفة في العالم المروي.

على أنّ المقطع السردى السابق يبدو نموذجيا في استيفاء أركان الهجاء، ومقوماته، إذ يُوهم قارئه بأنه لون من ألوان السخرية المألوفة، ومن الطبيعي أن يُظن به ذلك، بالنظر إلى مواطن القرابة، والتداخل بين السخرية، والهجاء، لكن ثمة مقومات نوعية لكل منهما، متى توفرت أمكن تمييز أحدهما من الآخر، وإقامة الحدود الفاصلة بينهما، لتقليص التداخل بينهما، وتخفيف التباسهما.

⁸⁶¹ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص55-56.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

وفي المقطع السابق، استهل الراوي سرده بوصف مجموعة من العلامات الدالة على الذوات، والموجودات، والظواهر المألوفة في العاصمة، فكانت هذه العلامات بمثابة نصوص مختزلة، وحالات من صور النقص النصي، أغنت الراوي عن استحضار حكاياتها في خطاب السرد، مثلما وفرت على المروي له جهد سماعها، ذلك أنها أوحى إليه بمفاهيمها، وبما يجمعها من علاقات ارتباط بالمكان وفق القرائن العقلية، والمنطقية، والواقعية المسلّم بها، فسمحت له باستجلاء الوضع الاجتماعي للمكان، وتقييم درجته في سلم الرقي، والتحضر.

وإذا بالراوي، بعدما أرسى ضمينا في ذهن المروي له، والقارئ من ورائه، عددا من المعايير الأخلاقية، والجمالية، يمنحه فرصة تأويل الحالة الحضارية الخاصة بالعاصمة، إلا أنه، لثقتة في فطنة المروي له ودرايته بحال المدينة، لا يمانع في مطالبته بتكملة تهويمه السردية الساخر القابل للاسترسال، وإثارة الضحك، والتندر: (أكملوا البقية) وهكذا، باستطاعة المروي له - والقارئ أيضا - أن يتعرف اعتمادا على معيار الحفاظ على النظافة أن العاصمة غارقة في الأوساخ، والقذارة، فالأزقة القذرة مؤشر على تراكم القمامة، والنفايات، وتقشير الهيئات المسؤولة، والناس في شروط النظافة، وهي مؤشر أيضا على اجتماع القطط، والفئران بحثا عن المهملات، والبقايا.

ويمكن للمروي له أيضا، أن يدرك اكتظاظ العاصمة، وحالة الازدحام، والكثافة السكانية فيها اعتمادا على معيار جمالي، يقيس قيم التشوه الناجم عن تراكم الفضلات من جهة، وقيمه المترتبة من فائض التجمع، والاحتشاد في فضاء، لا يستوعب زيادات كبيرة من السكان كالعاصمة من جهة أخرى، وهذا علاوة على ما يزيده الغرباء، والأيتام فيها من احتقان، ومظهر قاسٍ، ثم إنها بعد ذلك مدينة طاردة نابذة بمعيار التضامن، والتكافل الاجتماعي، لا ترحم الضعفاء، ولا ترفق بالعاطلين، وتجبرهم على الفرار، وخوض مغامرة الموت (قوارب الموتى).

وهكذا يتبين للعيان "أنّ الهجاء سخريّة مناضلة: فمعاييره الخلقية واضحة نسبيا، وهو ينتحل مقاييس يقيس عليها المشوه والسّخيف"⁸⁶²، وهو بذلك يخالف أنماط السخرية المألوفة في تسترها، وخفائها.

⁸⁶² نورثروب فراي: تشريح النقد، ص320.

5.1. حدًا الهجاء: البداهة والهجوم

والهجاء، بالمعنى السابق، بحاجة إلى إظهار نفسه، والإعلان عن وجهته، وآرائه بما يتبناه من معايير خلقية، أو عقلية، أو غير ذلك، وهذا الأمر يجعل منه سخرية شبه معلنة؛ لأنه يخفي حيله، وألغائه في تقديم موضوعه، لكنه يسطر موقفه منه بجدية، ويسارع بصرامة إلى تحقير عيوبه، ونقائصه أثناء هجومه لتقرير موقفه، والتعبير عن هدفه منه، في حين "تتسق السخرية مع كل من الواقعية التامة في المضمون وتكتم الكاتب على موقفه."⁸⁶³

والراوي في قصة "جمعة شاعر محلي" يباشر هجومه بعد تعليق التّهميم السّردى بحوار باطني غير مباشر، يتداخل مع خطاب السّرد بسبب التّماهي في الصوت، والإدراك بين الراوي، والشخصية: (والعاصمة يوم الجمعة؟)، وهو تساؤل يُظهر الراوي متكلمًا، بوصفه صاحب الصوت، بينما تملك الشخصية التلفظ بوصفها صاحبة الإدراك، والرؤية، وقد ورد الحوار الباطني غير المباشر في أعقاب جملة الميثاقص التي خاطب بها الراوي جمهوره/ المروي له: (أكملوا البقية).

وردًا على التساؤل في الحوار الباطني غير المباشر، يقتحم الراوي الجواب بهجوم ذي نبرة جادة حازمة، استبدل فيها الوصف بالسرد؛ ليعطلّ الحركة المصاحبة للأحداث، ويمهد للوصف الطريق بغية إعطاء نظرة جوية، يلتقط بها من الأعلى الشكل العام لمظهر الفضاء، ثم يلتفت إلى عدد من مكوّناته، وعناصره البارزة، وهو في تدرجه من الكل إلى الجزء، يصور حالة سكونية مستقرة، تعبّر عن وجهة نظر مكانية، توحى بالشلل، والتجمد، والموت المخيم على الأجواء.

لقد كان الوصف خير آلية، أدمجها الراوي؛ لخلق التناغم بين الوضعيات الهامدة للأشياء، والمرافق العمرانية، والطبيعية، ورمزية الموت التي يلمح إليها غياب الشخصيات، والأحداث، وانعدام الحركة، والحيوية في الفضاء العام للمدينة:

(ضريح ممتد من أقصى الغبن إلى أقصاه، التجار في عطلة، البحر، العمل، الشجر، والعطلة في عطلة، حتى الفراخ والنسائم تذكرك، بمدينة هزلية هجرها الإنسان وولى إلى الرحم حيث الظلام والظلام، لا شيء ينبئك بأن مخلوقات بعدد النجوم كانت هناك...).

⁸⁶³م.ن: ص320.

وفي ختام الوصف، يوجه الراوي تحقيره إلى استعراض ما يمكن أن تنطوي عليه الشخصيات القاطنة بالمكان من قيم، ومواهب، ونشاطات، وأشكال، وأمزجة، أو ما تملكه من أغراض، تزاوّل بها أعمالها في خدمة المصالح الخاصة، والعامة، فإذا به ينتهي إلى كون هذه الشخصيات المنهمكة في تفاعلاتها الاجتماعية مجرد كائنات عاطلة (الكسالى الممتازين)، وجمادات متحركة، وأسماء جاهزة، ومبرجة، تملأ الفراغات (كلمات متقاطعة)، بل هي فضلات اجتماعية (المراحيض).

وهذا الهجوم النابي الجارح، على الرغم من تحامله، فإنه يتعد نسبياً عن القدح الشخصي، ويمثل للتجريد، والتعميم في رسم الأدوار، والوظائف، والمستويات للشخصيات، وهي في مواقع المجالات الاجتماعية، ومن شأن التجريد أن يمنح الهجاء ضراوته، ويزيد في قوته التقويضية، إذ القدح الشخصي محدود، وظرفي في الغالب، وحافل بكثير من الإسقاطات الإنسانية للأوصاف الحيوانية على الشخصيات المعرضة للهجاء.

وفي هجائيات السعيد بوطاجين يتكاثف الهزل، والجدّ، ويتبادلان الأدوار، والمراتب، فالأوّل يعري المساوي، ويكشف عن مواضع الزلل، والتقصص، وحالات السخافة، والقبح، والرداءة، أما الثاني فينقض على مواضيعها، ومحتوياتها راسماً لذلك غاية، وتوجهها الأخلاق، وتحتاج لها المعايير، وإذا أريد له التكامل "فتمة أمران ضروريان للهجاء: أحدهما البدهاءة (Wit) أو الهزل القائم على التهويم أو الإحساس بالسخيف والغريب المضحك، والآخر هو هدف الهجوم وموضوعه، فالهجوم بدون هزل أو التحقير الصّرف يشكل أحد حدود الهجاء." 864

وبالنسبة إلى هدف الهجاء في وجهة النظر المكانية إلى العاصمة، يكفي القارئ -للوصول إليه- أن يهتدي إلى تعمد الراوي تقديم مشهد مركب، يوازن فيه بين صورة العاصمة خلال أيام النشاط في الأسبوع، وصورتها يوم الجمعة، فتظاهر ببسط الأولوية لحركة الحياة الكثيفة، فصدرها في السرد، لكن المحصلة كانت منظراً بشعاً مقزّزاً، وباعثاً على التهكم، ينبئ بالتفسخ، والخراب، إذ لم تنجح الجموع الغفيرة غير المنسجمة في خلق مدينة منظمة، وجعلها عامرة نظيفة، تنبض بالحياة، وتمتلئ بالحيوية، والحركة المانحة للنمو، والتطور، ومن ثمة ظلت حركتها العشوائية الفاشلة مكرورة، تدور في حلقة مفرغة من المعنى، والجدوى.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

وبعدما ساق الراوي نشاط المدينة إلى اللاّحدث، وسواه بالعدم، انتقل إلى عطلة العاصمة يوم الجمعة، فوجد فيها نقلة أخرى إلى الموت، وقبرا عملاقا، يحتجز الخلائق، ويفرض عليهم الركود، والسبات؛ لتواطئهم على كف النشاط يوم الجمعة، واستقرار أعرفهم على ذلك، وقد زاد من خمولهم عدم حرصهم على تفعيل مرافق التسلية، وفضاءات الراحة، والاستجمام كالحداثق، والمنزهات، وعدم عنايتهم بأنشطة المرافق الثقافية، والرياضية كالنوادي، والمسارح، وقاعات السينما، والملاعب، التي ترفه عنهم، وتحدد نشاطاتهم بإزالة التعب، وأعباء العمل طيلة أسبوع كامل.

والعاصمة وفق ما يضمه الراوي في هجائه الساخر مئة في الحالتين معًا: مئة أيام العمل، والنشاط، وقد حذف الراوي في السرد تفاصيل الأحداث، وأسقط حكايتها تاركا للأسماء اختزالها، وتلخيصها، وهي مئة أيضا في يوم راحتها، بل هي أشد موتا، كما يعبر الوصف عن تحولها إلى مدفن كبير.

وهذا الإحساس بموت المدينة وافتقادها، يمثل الموضوع الجوهرى لعمل الهجاء، وهدفه إلى الإيحاء بذلك، والتوعية به.

والهجاء في متخيل السرد، لا يخص العاصمة الجزائرية دون غيرها، والسعيد بوطاجين لا يذكر عادة أسماء المدن، والقرى إلاّ إذا تعلقّت الأحداث المسرودة في القصة بالتخييل الذاتى ذي الصلّة بالسيرة الذاتية للكاتب، كما فعل في قصص ذكر فيها دمشق، تاكسنة، وتيزي راشد وغيرها.

ولعل دمشق من المدن القليلة التي تعاطف معها الراوي، فلم ينلها بهجائه، فكان هذا الأخير أقرب إلى العتاب، والشفقة عليها؛ لما لمسه فيها من طمأنينة، وما رآه من شبه بقريته "تاكسنة"، على الرغم مما وجدته فيها من هرج، واحتشاد للعسكر، والعسس، والناس، حيث يقول:

"كان يدب في شوارع دمشق محيى الذاكرة، لقد فاضت وما عادت تستوعب الأشكال والعلاقات، أصبحت وعاء ودعاء ثم حفلا زنجيا وقيامة، قيامة كبيرة بعسس وضباط صف وعلم خافق وما يشبه الاستعارة.

كذلك تصوّرها في تلك الآونة، خلط ملط، وكانت أزقة دمشق الآمنة تخفف عنه ما تيسر من الأفكار الحزينة التي جاء بها من هناك، من مدن القصدير والفضلات، من أولئك ومن الدياته، الدياته العامة." 865

865 السعيد بوطاجين: تاكسنة بداية الزعتر، آخر الجنة، دار الأمل، تيزي وزو، 2009، ص9.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

ويستخدم السعيد بوطاجين في هجاء الحواضر اسم المدينة في المفرد، أو الجمع (مدن)، وعادة ما يرفقه ببعض النعوت، والصفات، أو التراكيب التي يفيد بها التحقير، والإدانة من خلال الإشارة إلى ثباتها على أوضاعها السيئة، واستقرارها على العيوب، والعاهات التي لحقت بها، كما يلاحظ ذلك في المجموعة القصصية "وفاة الرجل الميت":

قصة "الوسواس الخناس" (مدينة العميان)، قصة "مذكرات الحائط القديم" (المدن اللقيطة)، قصة "وفاة الرجل الميت" (المدينة المضحكة)، قصة "نفاحة للسيد البوهيمي" (مدينة أسواق سوداء)، وقصة "هكذا تحدثت وازنة" (توزعت المدينة الجديدة إلى القتللة الجدد).

وقد يوظف في قصص أخرى تسمية البلدة دون اعتبار للحجم، والاتساع العمراني، أو في حال تعلق العالم المروي ببعض المدن الصغيرة، كما في قصة "37 فبراير" (البلدة)، وقصة "حدّ الحدّ" (بلدة بني عريان) وفي أحيان أخرى يخلع على المدن تسميات عامة: أرض، أرض عاقر، أوطان، وطن... وقد يلجأ في التسمية إلى توظيفات مجازية: قصة "الشغرية" (قمامة)، قصة "أزهار الملح" (إرم ذات العماد)، وقصة "علامة تعجب خالدة" (الإسطبل البشري)...

2. محاور هجاء المدن عند السعيد بوطاجين

ومن الطابع الفسيفسائي لموت المدن، كما تشكله المجموعات القصصية متحدة في تكاملها، واستجماعها عناصر موضوع الهجوم، ومظاهره؛ يتضح بشكل منطقي أن القصص تركز بدرجات متفاوتة على مكونات الموضوع، وأبعاده، حيث تتعين المدينة في العالم المروي، مثلما هي في الواقع أيضا، ذاتا مركبة من مقومات مادية، وأخرى معنوية، اكتسبت على مر الزمن شبكة من التعالقات المعقدة، فما عاد من السهولة تبسيطها، أو الفصل بينها، دون أن يترتب عن ذلك شيء من التعسف، والاصطناع.

وعلى الرغم من صعوبة العملية، فإنّ التّشاكلات الموجودة بين مجموعات، وزمر من القصص في المظاهر، والشخصيات، والأحداث، والدلالات الرمزية للقصص؛ تشق مسلكا إلى استقصاء السمات، والأبعاد المشتركة الكامنة في بنية الموضوع (موت المدينة) اعتمادا على النقاط، والجهات التي يسلط عليها هجوم الهجاء، وتطبق فيها عملياته التحقيرية الساخرة.

وقد مكن الاستقصاء من تمييز أربعة أبعاد محورية، يستهدفها الهجاء، حسبما يكشف عنه السرد في تمثيلاته الجزئية للموضوع، وهي:

- محور الاستبداد والتصدع الاجتماعي.
- محور انغلاق المستقبل وتوقف الزمن.
- محور انحطاط العمران والمرافق.
- محور معاداة البيئة وفقد الطبيعة.

ويمكن إلحاق عدد من القصص بكل محور حسب نسبة تركيزها عليه، دون أن يلغي ذلك إمكانية اشتراك محورين، أو أكثر في بعض القصص ذات الرؤية المتعددة.

1.2. محور الاستبداد والتصدع الاجتماعي

يراهن عدد معتبر من قصص السعيد بوطاجين على البعد السياسي في المتخيل، وإثارة العلاقة الجدلية بين الحاكم، والمحكوم، وطبيعة الحكم الممارس في سياسة الرعية، والآليات التي يتبعها في تنظيم المجتمع، ومدى صلاحيتها في تبرير مشروعيتها، وبقائه من خلال نتائجها، وانعكاساتها على الإصلاح، والتطور.

ويجمع هذا الصنف من القصص على تقديم العالم المروي، وهو يعاني من حالة قطيعة ثنائية مزمنة ذات صلة وثيقة بأشكال الحكم، وأعرافه في المجتمعات القديمة، والحضارات الغابرة: الحكام وتابعوهم من عسكري، وأمراء، ورجال دين مقابل عامة الناس، ومن دونهم من الخدم والعبيد.

وتصور قصص أخرى إفراطا مريعا في الانقسام الاجتماعي، أدى إلى تصدع الطبقة العامة، فانفلقت منها شريحة ناقمة على الطبقة الحاكمة، وأعوأها، وأدخلت المجتمع في فتنة كبيرة، وصراع دام، يُعثر عليه في بعض القصص كقصة "الشاعران والبرارة"، وقصة "حكمة ذئب معاصر" من مجموعته القصصية "تاكسنة" وكذلك قصة "خاتمة بأحمر الشفاه" من المجموعة ذاتها.

وبناء على ذلك يمكن رسم مخطط اجتماعي للطبقات المتميزة على النحو التالي:

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

أ- طبقة مركزية على رأسها شخصية حاكمة، يطلق عليها السارد تسمية الملك أو السلطان، وهي محاطة بشريحة كبيرة، توفر لها الحماية، وتنفيذ الأوامر، ومن أهم مكوناتها العسكر، والوزراء، والقضاة، وعمال الإدارة، ورجال الدين، وصنف آخر سري، يعرف بالجلادين.

ب- طبقة عامة مسحوقة، ومغلوبة على أمرها، وطاعتها عمياء للطبقة الأولى، وهذه الطبقة تضم هي الأخرى شريحة، تتكون من البوهيميين، والهامشيين، والسكارى، والعاقين بالوراثة، وإلى هؤلاء ينتمي عبد الوالو، وعبد الله اليتيم، وعبد الله، وعلي الحمال، وأحمد الكافر، والسيد وحيد، وعبد الرصيف، وغيرهم من الشخصيات القصصية عند السعيد بوطاجين.

ج- طبقة ناشزة، انحازت عن الطبقة العامة، واثارت على الطبقة الحاكمة، ولم تسلم طبقتها الأم من أذاها، إذ مالت إلى العنف، والتطرف، واتخذت لنفسها تعاليم الدين شعارات في السعي إلى المطالبة بالحكم، لكنّ الراوي لا يسميها بالطبقة الإرهابية، ويخلع عليها أسماء أخرى، تدل على أصحابها كتسمية البرابرة في "الشاعران والبرابرة"، و"المتمردين" و"قاطعو الطريق" في قصة "حكمة ذئب معاصر" من مجموعة "تاكسنة" أو ينسبهم إلى الجهل، والعنف في قصة "حكاية ذئب كان سويا" (ص145) في مجموعة "اللجنة عليكم جميعا"، وهذا الصنف من الشخصيات شبيه بما هو موجود في قصص الحرب، والعنف، والمنفى عند حكيمة صبايحي في "قصة حب"، و"قصة موت"، ومشاكل أيضا لما متوفر عند يوسف بوذن، وبشير مفتي في بعض أعمالهما.

وتعكس هذه القصص عند السعيد بوطاجين شرحا اجتماعيا واضحا، على الرغم مما يوهم به امثال الرعية لحاكمها، وحاشيته من انسجام كاذب، واتحاد ظاهري، فالتماسك الهش يعريه السرد بطرائقه، وأنسجته، والراوي مشاركا كان أم غير ذلك، لا يتأخر في تضمين سخريته، وهجائه بما يبثه في السرد من توظيفات أسطورية خارقة، وإدماج جرعات من الميثاقص، يؤرجحها السرد، والأحداث بين الواقع، والتخييل، ويستنجد بشطحات من اللامعقول، تزيد السرد إيغالا في الهزل، والغرابة، وذلك من أجل التشديد على القطيعة، والانفصال بين الحاكم، والمحكوم، إذ ينعى على الأوّل عقم سياسته، وإصراره على البقاء في الحكم باستعمال القوة، والعنف، وينعى على الثاني جهله، وغياب وعيه، وولائه المجاني لمن لا يخدمه، ويرقيه.

وتتنوع أحداث اللامعقول في قصص السعيد بوطاجين، لكنّها تتفق جميعا في فضح ممارسات أرباب الحكم، والسخرية من فشلها، وتحافت مخططاتها في حل مشاكل الرعية، وإسكات مطالبها،

وارتھان الأوطان، والشعوب، والمدن بما يحدثه الانفراد بالحكم والقرار من تشوهات، وموت لأشكال الحياة.

ففي قصة "الوسواس الخناس" يصوّر المیتاقتص -من خلال التعليق على خطابه، ودعوة المروي له إلى التفكير في سرد القصة والخبر- عبث الحاكم بمصالح شعبه، بما يجربه عليهم من حلول غير معقولة: "قال الراوي، وهو مخلوق كذاب لا يؤتمن، إنّ السلطان طبق سياسة التّكشف في السنّة القادمة ولهذا منع الضحك، وأنّ علماءه يكدون لتطوير دواء يجعل المواطنين صالحين جدا، وفي العام الماضي إن شاء الله سيصبحون في حجم الأرناب، لماذا؟ للقضاء على أزمة الحزن والسكن والخنق الاقتصادي الذي تفرضه الدول الإمبريالية الكافرة قبحها الله وأسكنها فسيح نيرانه، ثم قدمها في شكل أطباق من اللحم المسلوق المفلفل للأمم المسكينة التي أرهقها التعنت والكسل الرسمي والمصانع المخصصة للمشانق. غير أن السلطان حفظه الله ونصره وسحق رعيته بقي يطرح سؤالاً مصيريا: إذا تم تعميم هذا الدواء كيف يشكل الفريق الوطني لكرة السلة من أشخاص لا يتعدى طولهم ثلاثين سنتيمترا، نقطة إلى السطر." 866

وفي ظل هذه الظروف المستخفة بحاجات الناس، يطلع عليهم "عبد الوالو"، وأصدقائه من السكارى، وأبناء الحرام، والعاقين بالوراثة بحدث مفاجئ، قلب الموازين، ونغص على السلطان، وحاشيته حياتهم، عندما أعلنوا عن قتلهم الشيطان ذلك الوسواس الخناس: سبب الأزمات، ومنبت الشر في المملكة بل في العالم أجمع.

وعند انتشار الخبر، لم تتردد الرعية الخائفة المتملقة في إسناد الإنجاز إلى السلطان، وراحت تخترع الحكايات عن بطولته في تخليص المجتمع من الشيطان، تتقدمها وسائل الدعاية، والترويج في الإذاعة، والتلفزة:

"في صبيحة اليوم الأول بلغ سكان مدينة العميان نبأ مصرع الوسواس الخناس الذي يوسوس في صدور الناس، فأقاموا الأعراس والولائم وتبادلوا الهدايا الثمينة، فوق ديارهم السحرية علقت الرايات وتعانقوا كثيرا، أما الذين لا يملكون شيئا فقد تبادلوا ابتسامات مغبرة وعلقوا رايات صغيرة في أزوار قمصانهم السيئة الحظ.

المذيعون والصحفيون وذوو الألسنة المعقوفة خصصوا الجرائد والقنوات والمجلات لحصال جلالته، منهم من قال إنّ السلطان أرسل لمطاردته جيشا عرمرما مكونا من سبعة آلاف فارس، ومنهم من اعتقد أنّ السلطان نفسه كان يلاحقه منذ شبابه (...). أما الذين كذبوا فقد أرسلوا إلى مراكز التربية لإعادة ترتيب الخلايا الدماغية "خذوهم فغلوهم ثم الجحيم صلوهم"، صرح الناطق الرسمي.⁸⁶⁷

لكنّ النتائج جاءت على غير المتوقع، واكتشف السلطان خديعة عبد الوالو، وسخريته منه، إذ أدخل مصرع إبليس البلد في عطالة عامة، بعدما تخلص الناس من أسباب المشاكل، والشور، وأقبلوا على الخير، فوجد أولياء السلطان من رجال الأمن، والقضاة، والعلماء، والجلادين، والعسكر، أنفسهم في بطالة كاملة، وذلك لاستقامة الناس، وخضوعهم، بل إنّ السلطان ذاتها استشعر نفسه بلا عمل في غياب الوسواس الخناس؛ لذلك سارع إلى تخصيص جائزة كبيرة؛ للقبض على عبد الوالو، وأمر باستقدام شيطان، وشيطانة من الخارج؛ لإعادة الأمور إلى سابق عهدها.

وتخلص المضمرات الدلالية للهجاء إلى السخرية من سلطة، لا همّ لها إلاّ البقاء في الحكم، ولا هدف لها إلاّ استنساخ مبررات وجودها المصطنع، حتى لو اضطرت إلى استيراده من الخارج، وهي أيضا، لو وهبت التغيير الإيجابي الذي تنشده الشعوب، فلا شك أنّها سترده، وتنكره، لأنّها لا تعرفه، ولا تقدره، فهي لا ترى إلاّ نفسها، ولا تسمع إلاّ صدى صوتها.

ومثلما يسخر الهجاء من الطبقة الحاكمة، فإنّه لا يتأخر عن إدانة طبقة محكومة، فقدت عقلها، ورشدها، واستسلمت إلى الجهل استسلامها لقبضة الحاكم، وزبانيته، فأصبحت صدى لصوته، تحركها المنبهات الشرطية، ومن ثمة فاستجاباتها محسوبة، وغطية ميئوس من تغييرها، طالما بقيت مقيمة على جهلها، وتعطيل عقلها.

وفي قصة "اعترافات راوية غير مهذب" يتضافر الميثاقص، والتوظيف الأسطوري في إضفاء صورة تتقلب بين الواقع، والخيال لمدينة اسمها "هاكوساس"، تحكمها شخصية ملحمية، تمثل ملكا اسمه "تيليبينوس"، قام بأعمال بطولية منها قتل التنين "إيللوينكاس" صاحب الرؤوس السبعة توطيدا لملكه، وشيد مدينة غريبة، سماها "هاكوساس"، فكان في توظيف هذه المسحة الأسطورية إسقاطات للرومانس، والقصص الملحمي البطولي ذي الأصل الغربي في خدمة أغراض واقعية، حيث يقول الراوي:

"مدينة هاكوساس؟"

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

كتلة رمادية صيغت بطريقة عشوائية في أرض تاروكا لينعم "تيليبينوس" بالراحة والخلود، ويعتقد يا سادة أنّ هذا الأخير رجل مهم ادّعى الألوهية، وقام بعدة أعمال ملحمية في الصحاري والبراري.⁸⁶⁸

ويذكر الراوي أنّ عجز الملك-الإله عن إنجاب ولي العهد دفعه إلى مقت الحب، ومحاربة من ينشده، بل إنّ عقدة فشله في الحب حملته على معاداة الرعية، وفتح المعازل لضطهادها:

"أما تيليبينوس فقد سن قوانين البغض والكراهية والقتل، واعتقد أنّ ذلك الحيوان الذي يدعى الحب حية كريهة وجب التخلص من ويلاتها تدريجياً، لذلك شيد معابد تلقن مبادئ العنف وعلم البغض والاستنزاف، وعمّ الفقر...".⁸⁶⁹

ويبلغ اللامعقول ذروته بسن الملك الإله قانوناً يبيح لكل محبين الزواج لمدة أربعة أيام متتالية فقط، وإذا ضُبطا بعدها متلبسين بالحب نالهما عقاب الملك، وتنكيله. ولما كان عبد الرصيف مدمنا على حب ليلي، فقد أدّى ذلك إلى اختفائه، وتحوّلت قصته إلى أسطورة تتداولها الأجيال، واحتار الراوي في أمره، وقد أشكل عليه وضع خاتمة لشخصيته الرئيسة المختطفة.

وعندما توصل الراوي إلى خيط النهاية لآخر يوم قبل اختفائه، تبين أنّ ليلي محبوبته الأثيرة إلى نفسه، وأمله في المدن الصفراء المريضة، ليست إلّا عينا من عيون الملك، دلت عليه أربعة من رجاله، فاقتادوه إلى السجن حيث التعذيب، والمهانة، وإذا بالراوي يُماهي عبد الرصيف ويكشف للمروي له أنه صاحب القضية المعني بالقصة، والخاتمة:

"... وأقسم لهم أنه برئ، وسألهم عن ليلي فصفعوه، وكرّر فركلوه وأعاد فبصقوا على وجهه.

- هل هي منكم؟ إذن يا سادتي الأعزاء، المنقذ بعيد عني ولكن... في هذه الآونة أريد أن أفعل ما فعله جدي ميللر في ربيع الأسود. في هذا المساء أريد أن أفكر في رجل، في إنسان وحيد، في رجل بلا اسم وبلا وطن، رجل أحترمه لأنه لا يشبهكم إطلاقاً. ذلكم الرجل هو أنا.⁸⁷⁰

وفي الشاهد (Citation) الذي يشهره التناص، وهو رواية "الربيع الأسود" للأمريكي هنري ميللر أكثر أعماله كآبة، وتشاؤماً؛ تفرغ القصة شحنتها الدلالية في لحظة وعي يائسة، أدركت فيها الشخصية بيقين أن نفي الحب كسر لأعظم عاطفة إنسانية، تغذي صدق العلاقات، والأواصر الإنسانية، وأنّ

⁸⁶⁸ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص108-109.

⁸⁶⁹ م.ن: ص109.

⁸⁷⁰ م.ن: ص122-123.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

افتقاده يجعل المدن صفراء بلون المرض، وأن تغييبه، ومحاربه بالقوة لا يحقق تأليف القلوب، وأن من خسره لن ينجح بإرغام الناس على خسارته، ولو أوتي قوة الآلهة، فالحصول في النهاية خراب الوجود.

وفي مثال آخر لتأمر الحاكم، وحاشيته على شعبه، ومواطنيه، تقدم قصة "اغتيال الموتى" من مجموعة "أحذيتي وجواربي وأنتم" نموذجاً طريفاً من اللامعقول، يتمثل في نشر دواء سام، اقترحه الملك على حاشيته، بعدما اجتلبه من الخارج؛ للقضاء على المشاكل التي تعيشها البلدة، وإسكات المعارضين، والمعدمين، والذين أصبحوا كالفاصلة محدودبين مشوهين، وبجاجة إلى إصلاح عاهاتهم كشخصية "علي الحمّال"، والطريف في هذه المغامرة العبثية المجنونة، أنّ هذا الدواء العجيب، الذي ظلت الحاشية مجتمعة طيلة خمسين سنة لإصلاح عطب الفاصلة -المواطن المسحوق- حتى برق في الأفق وجوده؛ قد تسبّب في موت أهل البلدة جميعاً، بما فيهم الملك والحاشية، ولم ينج من المؤامرة إلاّ "علي الحمّال"، فكان انقلاب السحر على الساحر مورداً إلى الانقراض، والهلاك الجماعي.

ويصوّر الراوي حياة "علي الحمّال" البائسة في ذلك اليوم الذي استيقظ فيه كعادته، ليقوم بما دأب عليه من طقوس يومية على امتداد أربعين سنة خلت:

"من عادته أن يفتح عينيه أن يفركها [هما] قليلاً، يستغفر المولى كثيراً، يشتم الحاشية التي لم تخرج من الاجتماعات، وإذ يقول له الناس سيقتلونك يا علي الحمّال يرد عليهم ببرودة: أنا مقتول وقاعد." 871

وفي طريقه إلى شراء الحليب، والجريدة، اكتشف أن الدكاكين مغلقة، ولا أحد يتحرك في الطرقات، فبدأ بالتحري عن الجيران، لينتقل إلى المصححة القريبة، فمركز الشرطة، ثمّ الثكنة العسكرية؛ ليستيقن تدريجياً من موت القائمين على هذه المؤسسات، ولما ساورته الظنون في ما تعرضت إليه البلدة، وقرر أخيراً التوجه إلى قصر الرئاسة:

"هكذا كان يفكر علي الحمّال وهو ميمم شطر الرئاسة رئاسة بلدة بني حلّوف المنكفئة هناك، تُفكر كثيراً وتخطط لمستقبل الفاصلة، هذا المخلوق الصغير الذي ولد بعاهة في وطن مليء بالمستشفيات، أما كيف تعالج الفاصلة لتصبح مستقيمة، شامخة، فلا أحد يعلم ذلك." 872

وفي الرئاسة، اطلع علي الحمّال على سرّ نجاته من الغاز السام تلك الليلة، فالفضل يرجع إلى كونه يسدّ أذنيه، وأنفه بالقطن، ويغلق فمه عند النوم بعد التاسعة كل ليلة، وقد عرف فحوى المؤامرة

871 السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص162.

872 م.ن: ص173.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

من ورقة، وجدها بين يدي الملك الهامد، يكون قد قرأها على حاشيته المواظبة على الاجتماع منذ خمسين سنة:

"جلس علي الحمال قرب الملك وبدأ يقرأ بصوت خفيض:

أيتها المجتمعون، أيتها المجتمعات! ها نحن ندخل اليوم في مرحلة جديدة بعد طول تفكير في مشاكل البلدة وفقرائها، وبتامها ومنتشديها وشياطينها وصعاليكها والمتمردين والكفرة الفجرة. لقد استقدمنا هذا الدواء التّفيس من هناك لتجربته على المحتجين، نحن متأكدون من نجاعته، سيقضي على كل المشاكل الاجتماعية والسياسية والعلمية والأخلاقية والدينية والثقافية، مشاكل الدنيا والآخرة، الماضية منها والحاضرة والآتية.

يجب نشره اليوم، في منتصف الليل بالضبط، سيصبح أهل البلدة كلهم نساء في حجم فواصل مستقيمة، أو رجالا في حجم نقاط لا تحتاج إلى شيء، والسلام عليكم وعلى من اتبع هداي. أخوكم العبد الفقير إلى الله، والجلسة غير مرفوعة إلى أن تعرف النتائج النهائية." 873

وموت أهل البلدة جميعا، وجد علي الحمال نفسه ملكا أوحدها، وآل إليه كل ما فيها من خيرات، وأرزاق، لكنه لا يملك فيها أخا، ولا أختا، يؤانسانه، وليس له صديق يشاركه الحياة، أو عدوّ ينازعه الملك، وكيف له أن يعيش وحيدا بعدما رحل الناس جميعا، وتحولت البلدة إلى مقبرة كبيرة، وليس له بعد خرابها أن يتشفى في أهلها. وحكامها المجرمين، وهو الفقير المثقف الذي قضى عمره يجمع قماماتهم، وهم يستصغرونه، ويلقبونه بـ"قهقهة"، لا يشد أزره إلاّ الكاتب الذي يتبنى مواقفه الأخلاقية، ويبجل سيرته، ويثني عليه، مثلما يعترف علي الحمال بتقدير الكاتب لجهد، وثقافته في الميثاق الذي ينفذ بالأحداث من التخيل إلى الواقع:

"... وكنت إذ أعبّر البلدة اللعينة أسمع الناس يقولون:

- جاء قهقهة.

- ماذا في جعبة قهقهة؟

لا يوجد حمال فاضل مثل قهقهة، حمال مثقف يحمل الأكياس ويردد الشعر والقرآن، يتحدث كالفيلسوف، ربما كان جاسوسا، عميلا، عينا من عيون الحاشية المجتمعة منذ خمسين سنة. ربما كان

873 م.ن: ص 183.

الكاتب هو الوحيد الذي يسمّي علي الرائع، والنّيل أحيانا، أمّا الآخرون، أمّا هذا وذاك أمّا الجراد...".⁸⁷⁴

وتنتهي القصة بحدث لامعقول آخر، لكنه مأسوي، ويبدو منطقيا بالنّظر إلى ما حدث، إذ انتحر علي الحمّال من هول الصّدمة، وهو يتقدم من حافة الطابق الأخير لبناية الرئاسة في حالة من القنوط، والذهول مستسلما إلى عاقبة السّوداوية، ومآلها، وهو يرى عبث الإنسان بالحياة، وقد وهبه ملكا واسعا، لكن علي الأموات، والمقابر.

وفي قصة "اغتيال الموتى" التي يسخر عنوانها منذ البداية بمخططات الفاشلين، هجاء مرّ، عنيف، ومزدوج، يندد بانتفاء الأخلاق، والمسؤولية في عمل الحاكم، ولا يعفي المحكوم من تبعاته الأخلاقية في قبول الوضع، والغفلة عن طلب التغيير.

وفي القصة ذاتها، يركز التّبئير على أفكار علي الحمّال، ومواقفه المبتوثة في الحوار الباطني المباشر، وغير المباشر، ويدعمها الراوي في السّرد، والقص النفسي، لتبلغ مداها باشتراك الكاتب الضمني في عمليات الميثاقص ومؤازرة شخصيته الرئيسة في تحكمها بسلطة، لا تفكر إلاّ في استنساخ بقائها إلى حدّ بعيد، جعلها تعطل التنمية، وتدخل في دوامة عنيفة، وحركات دورية، تراوح بها مكانها، فلا تبحث عن التغيير، وأقصى أهدافها الحفاظ على الحكم؛ لذلك تنعى عليها القصة حركتها العبثية المكرورة بما خلفته في السّرد من تكرار لحدث الاجتماع، والتأمر في العبارة اللازمة (الحاشية المجتمعة منذ خمسين سنة)، حيث بلغ ترددها بهذه الصّيغة، أو بما يقاربها، عشرين مرّة، وهذا التّردّد الكبير للحدث موجّه ضد مخلوق ضئيل، هو الفاصلة في رمزيتها ل علي الحمّال، وأمثاله من المسحوقين والهامشين.

أمّا الرعية، فلا يبدو عليها بوادر التغيير، وجلّ عملها الانخراط في دورات محدودة بأفق التبعية، والانغماس في ما ألفوه من أعمال، لا تزيد الوضع إلاّ رتابة، وتدهورا.

2.2. محور انغلاق المستقبل وتوقف الزّمن:

في قصص السعيد بوطاجين، يحدث أن تجد الشخصيات القصصية نفسها - يشار إليها عادة الراوي غير المماثل للعالم المروي عند السّرد بضمير الغائب - في مواقف مثيرة، تسترجع فيها جوانب من انحطاط

⁸⁷⁴ م.ن: ص172.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

المدن، وتختلفها الحضاري، وهي واجمة، تتأمل الوضع البائس، والنشاط السّخيف في ذهول، وتجاوز نفسها عن جدوى استمراره، متقلبة بين الدهشة من عجز المجتمع عن إصلاحه، والحيرة في أمر المصير المنتظر من ورائه، والشك في إمكانية التّغيير، وإذا تكلمت هذه الشخصيات، خرجت أصواتها مخنوقة بالحزن، والألم، يتسارع إلى تعابيرها الهجاء، والسخرية، والحجاج؛ لتظهر سخطها، وحنقها على خمود المدن، وضيق البلاد، وتعلن رفضها لجفاف الحياة فيها؛ لذلك فهي لا تتأخر عن تحقير مواطن الخطأ، ومظاهر الزيف، والخداع، والوعود الكاذبة، والانحراف عن معايير الجودة، والكفاءة، والمبادئ الأخلاقية، وهي أيضا لا تكف عن مهاجمة رموز الظلم، وأعوانهم -الملك وحاشيته- وإدانة آلياتهم، وطرائقهم غير المشروعة في البقاء، وقمعهم الحريات العامة، والخاصة، ومطاردتهم كل من يحمل رصيда من الوعي، ويطمع في نشره؛ لإعادة الأمل، والإحساس بالحياة إلى فئات مغمورة، وهامشية، لم يبق لها إلا الحلم، أو الانتحار؛ للتخلص من عبء الوجود.

لقد أظهر المحور الخاص بالاستبداد أنّ من يعرفون بالملك، والحاشية، لا يفكرون إلاّ في ضمان كراسيهم، ونفوذهم، ويتغاضون عن الفساد، بل يشجعونه؛ لإخضاع الناس، ومنع التغيير، ومن ثمّة ينصرفون عن إصلاح المجتمع، وترقيته، وتفشل المؤسسات الاجتماعية عن تلبية شروط العيش الكريم. وفي التخيل، تعرض القصص، مدنا مشلولة، سكّانها تعساء -على الأقل حسب تبئير الزاوي أو إحدى شخصياته- تتشابه الأيام، والسّتون في حياتهم، وتقتلهم الرتابة، والملل في حال بطالتهم، أو نشاطهم، الذي لا يضيف إلى حياتهم جديدا يذكر، أو يخلصهم من معاناة طال أمدها، وباتت قيودا تكبلهم، وتمنعهم من التطلع إلى مستقبل أفضل.

ولأنّ الكثير من شخصيات السعيد بوطاجين جرب العيش خارج الوطن، فإنه يخترن في ذاكرته صورا حية، وراسخة عن الحياة المتطورة في المدن الغربية، بعدما خبر العيش فيها؛ لمتابعة الدراسة مثلا، ووقف على الإنجازات الحضارية، والتكنولوجية، ومستوى التنظيم الاجتماعي، والسياسي القائم على الديمقراطية، والمواطنة، وهذه التجربة المعيشة في مدن الغرب، مثلت خبرة متميزة، عادت بها الشخصيات إلى مدنها العربية، واستقرت في أذهانها نموذجا للنجاح، ومقياسا لرفي الحياة، وازدهارها، ومن المرجح أن يكون لهذه التجربة صلة -قريبة أو بعيدة- بالتخيل الدّاتي، كون السعيد بوطاجين نفسه قد عاش تجربة مماثلة في المدن الفرنسية أثناء تكوينه العلمي هناك.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

وفي ضوء هذه التجربة المعيارية، تبرز إخفاقات المدن العربية، والجزائرية من خلال الموازنة بينها، وبين المدن الغربية، وتطفو على سطح الذاكرة، كلّمًا عاينت الشخصية ظروفًا صعبة، أو أحست بالغبن، وامتدت أمام ناظرها علامات الانحراف، والوهن في المجتمع.

ومن المنطقي، أن يقال إنّ المدن الغربية، على تفوقها، ليست نموذجية، أو مثالية خالصة على النسق الأفلاطوني، فلها عيوبها الكثيرة، هي الأخرى، والإنسان الغربي أيضًا لا يخفي شكواه من تعقيداتها، ومشاكل العيش فيها، وهي تعد إفراسات للتقدم الصناعي، والتكنولوجي، والعلمانية، والنظام الرأسمالي، وغير ذلك من المؤثرات الثقافية الضاغطة، التي شيأت الإنسان، وسوّته بالآلة، فغدا خاويًا بلا روح...

لكنّ شخصيات السعيد بوطاجين، على الرغم من ذلك، تثمن إيجابيات المدن الغربية، وتعتمدها تطبيقًا ناجحًا للتنظيم الاجتماعي، ومن ثمة، فهي بالنسبة إليها موضوع حب مفقود آخر، يتمدد في اللاوعي، ويلقي بظلاله على أحداث عقيمة، وفضاءات مجدبة، تنفر منها الشخصيات، إنه يمثل فردوسها الأرضي المفقود، ولا سبيل إلى استعادته إلاّ في الذكرى، والحلم، والكتابة، ومثل هذا الفقد، يرفع الراوي صوته مناديا الشاعرة "مريم" المنتحرة، متسائلًا عما يفتقده في وطنه الأم؛ ليسترد فرحه بالحياة، وسعادة غامرة، استشعرها في مدن الغرب الزاهية:

"يا مريم! لم الناس سعداء في الضّفاف الأخرى؟ ولم نحن تعساء؟ لأننا وضعنا رجلين في الطين وصفرا في السّماء؟"⁸⁷⁵

ومثل هذا الفقد، يتوقف الإحساس بالزّمن الخارجي، ويغدو تكرارًا مملًا للوقائع، والأحداث غير المجدية، فتسحب الذات هاربة إلى باطنها، تدير في الزمن النفسي شريط الماضي؛ للبحث عن بارقة أمل، يُستهدى بها للصمود، ومقاومة اليأس، والانهيار في مواجهة مستقبل مظلم، ذلك ما حدّث به "عبد الوالو" نفسه في القصص النفسي، والحوار الباطني التابع له، في قصة "الوسواس الخناس":

"في عيني "عبد الوالو" الوديعتين، وفي ذاكرته المحشوة بالذكريات يتململ الزمن الذي لم يمتلكه، يحاول جاهدا أن ينسى جزئيات الليالي التي لا تشبه شيئًا: بارود... زغاريد... هوس... والذات المثقوبة تتسلى بترتيب الأيام التي سقطت من التقويم الزمني، ويرى نفسه قطعة من رصيف منسي، رصيف قانط مزروع بالأنين وخلاصات الأيام القاطبة ذات الإيقاع الواحد، ثم لا يلبث أن يتذكر بلاد الغربية والكفار

⁸⁷⁵ السعيد بوطاجين: أحديتي وجواري وأنتم، ص48.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

التي آوته ولم تقصر، "أمي... أمي" بكلتا يديه يشد رأسه ويضغط: ثمانية وعشرون سنة يا رب القياصرة، ومشاريع التشرد مازالت مصطفة أمامي، لازالت حرتي في حنجرتي، أنا حي إذن، ولا زال أمامي متسع من الوقت لأولد، لأسكر، لأفقهه، ثم أصل إلى الغد الأفضل، ها... ها... ها... الغد الأفضل؟ أنا هرم من الكآبة إذن أنا موجود، هذه لحظتي وهذا غدي.⁸⁷⁶

وفي استعارات تجاوب الحواس، يجد الهجاء مدخله إلى مهاجمة الواقع المتخيل في بلاده، مقارنة بالبلاد الغربية، التي استضافته، فيحس بالضالة، وتحمد الزمن، وضياعه، مثلما تظهر ذلك الاستعارات المجسّمة (يتلمل الزمن الذي لم يمتلكه)، (تتسلى بترتيب الأيام التي سقطت من التقويم الزمني)... وكذلك الأمر في الاستعارات المشيئة للشخصية (الذات المثقوبة...)، (ويرى نفسه قطعة من رصيف منسبي)، واستعارات التنقيص، ومنها اختزال عمر الشخصية (ثمانية وعشرون سنة) في فترة ما قبل الولادة، (لا زال أمامي متسع من الوقت لأولد)، واختزال مستقبل الشخصية، وهو فترة قادمة طويلة نسبيا في يوم واحد مقبل (ثم أصل إلى الغد الأفضل، ها... ها... ها... الغد الأفضل؟) ويمكن عدّ الاختزال الأخير كناية رمزية عن المستقبل، ومهما كان أمر تصنيفها متنوعا، وواردا، فهي مسخرة هنا؛ للاستخفاف بالمستقبل، واحتقاره، فالنعت التابع لها (الغد الأفضل؟) يوجهها إلى مضاعفة الدلالة، واكتساب دلالة جديدة، يضمها النعت الموسوم، وهو يستدعي من علاقات الغياب ضدا مناسبا في المعنى (الأفضل ≠ الأسوأ، الأردأ، الأذل...); ليستقر التركيب على استعارة ساخرة بالتظاهر (+ موجب / - موجب): (الغد الأفضل/الغد الأسوأ) ← المستقبل الأسوأ...

ويرافق هذه الاستعارات المتضاربة تركيز الذات في هجائها على الكوجيطو الديكارتى؛ للإيحاء بشك الذات في وجودها، والبحث عن أي سند، أو حجة؛ لاستعادة وعيها بوجودها العاقل. وهذه الأزمنة الوجودية، يعمقها الفراغ، والبطالة، التي لم تجتهد الحكومات العربية في إيجاد حلول لها، ووضع مخططات ناجعة لتوظيف الكفاءات، وأصحاب الشهادات العلمية، الشيء الذي يجبرهم على الهجرة، ومغادرة الديار، أو التفكير في حل آخر، يدفع إليه اللامعقول، كما يمثله الانتحار، وفي هذه الحالة، يظهر الوجود الإنساني عبئا ثقيلًا، تتساوى فيه الحياة، والموت، مثلما وقع للراوي في قصة "الشغربية"، وهو يخطط للانتحار شنقا؛ لوقف الإحساس بالتفاهة، والهوان:

⁸⁷⁶ السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، ص12.

"حل وحيد ومض في المخيخ الأهل: التخلص من نظرات الأهل والجيران، فأنا بلا مستقبل وكل بقائي مجرد تكرار ومضيعة للوقت لأنني جزء صغير من جدي، بل إن شعورا بالذنب جعلني أحس بأني أسيء إلى القشرة الأرضية كلها (...). الحبل جاهز ومحفظتي تبدو راضية، لأول مرة في تاريخها تحمل إنجازا مصيريا يكسر الحاجز الفاصل بين الحركة والسكون، كانت غبطة تعمّرها، هي التي ألقت حمل القصائد والقصص المناوئة للمنطق، هاهي تنتعش، تتخلص من غيها الطويل وتفيء إلى الواقع."⁸⁷⁷

على أنّ البطالة ليست الهاجس الوحيد المباشر، الذي يشغل بال الشخصيات، ويحول دون استقرارها، فقد تكون الشخصية عاملة، وقادرة على تدبر لقمة العيش، لكنها لا تلقى تقديرا مناسبا، يليق بمقامها الاجتماعي في بلدها، وبخاصة إذا كانت تشغل وظيفة أستاذ في الجامعة، كحال السيد "وحيد" في قصة "أزهار الملح" عندما عاد من الغربية؛ ليجد نفسه بلا مأوى، يعمل نهارا، ويتشرد ليلا في الفنادق الوضيعة، ولا يُلتفت إلى حاله بتوفير سكن محترم، يحفظ له كرامته:

"هل ثمة مدن نجت من الحصار؟ تساءل.

بعينين متشحتين بلون حدادي قائم تفحصت ساعتها اليدوية وقالت: إلا خمس دقائق، ثم أضافت: البرد.

- البرد، وداهمه التذكر.

عندما عاد من الأراضي البعيدة، حلم بجزائر الفرح والجنيات والنساء الشقراوات وممالك المسرات، وما أخطأ. في المطار حيث تتربع النقطة الفاصلة بين زمانين متضادين وعدوه بأزهار برية خالدة ونجوم لا تأفل، وسلام وأمن وحكايات بلون الشفق اللازوردي، وبالحب وعدوه."⁸⁷⁸

وفي هذه القصة، يتناغم الهجاء مع المحاكاة الساخرة، وهي تتناول عن طريق الأسلوبية (Stylisation) لغة الخطاب الرسمي، محاكية أبعادها الوظيفية، والتداولية، ومحتفظة ببعض عباراتها الجاهزة؛ لتفصح ادعاءاتها الكاذبة، وأسلوبها الغث البارد، وتسخر من تهافت وعودها، ونقضها المستمر للصدق، والوفاء بالعهد ساعد الجد:

"... غير أنّ الذكرى لم تغادر السيد وحيد.

- "لتفهم أنه في بلاد خير أمة أخرجت للناس تكون مهامك شاقة، سباق سريع مع الزمن حرفا حرفا، كلمة كلمة، جملة جملة، تصنع إنسانا آخر، أجدادنا الأوائل سباقون إلى المعرفة..."

⁸⁷⁷ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص 96-97.

⁸⁷⁸ السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، ص 84.

- البرد

- "فتحوا العالم ولقنوا الأمم الأخرى كل أنواع العلوم، لذا وجب على أبناء هذا الجيل العودة إلى الورا، أما نحن؟... سنوفر لكم سكنا ووردا واحتراما..."

للسيد وحيد بدت تلك الإرشادات المفيدة جدا قافلة من الجرب والفراشات الميتة، وما علق، غير أنّ أوقاته مرت بطيئة ومترمة كأيام الحرب.⁸⁷⁹

ويلاحظ أن الهجاء في هذه القصة، يتعقب آثار المحاكاة الساخرة: ليجهز على اللغة المؤسّبة بعد تفكيك مخططاتها، ويعمم عليها تحقيره، وهجومه الناسف.

وهذه الآلية المزدوجة: محاكاة ساخرة/ هجاء، استخدمها الراوي بالطريقة ذاتها في قصة "السيد صفر فاصل خمسة"، عندما قام بأسلبة كلمة مسؤول بكلية الآداب في اجتماع، يتعلق باستحداث مقياس "الأسلوبية" في برنامج الدراسة، وفي الاجتماع الممل استرجع الراوي أيام سَعْدٍ، استمتع بها أثناء دراسته بأوروبا، فكانت الذكرى تساميا؛ لتعويض موضوع حبّ ضائع من جهة، وتسلية تعزي النفس؛ للإعراض عن الراهن المستهجن:

"وها أنا في قاعة الأسي أستمع إلى الزعيم، مفخرة الأمة وشمعتها، عزائي الوحيد خفقان ذاكرتي المتسكعة في الأرصفة الأوروبية المجنونة بعيدا عن الوحل، وكنت أحس بغربة تخنق فيّ جذوة الخيال ثم تلقي بي في متاريس البلد المعبّأة صقيعا لا يجد.⁸⁸⁰

وقد يتبين لبعض الشخصيات عدم جدوى العمل، والمواظبة عليه في مؤسسات عاطلة، لا تنتج إلّا الخطب، والوعود، شعارها "كُلْ وأغلق فمك"؛ لذلك تقرر تخصيص يوم غيابها عن العمل، بسبب المرض، للاتكاء على حائط "قاع السور"، والتمتع بالثناؤب، وتفريك العينين، ذلك ما قام به "عبد الله"، وهو لا يرى أثرا للعمل، والمستقبل في ظل حكم، لا يؤمن بهما:

"لم أجد ما أفعله بالأيام والشهور التي ظلت تعتدي على كرامتي، كنت أعطس بأناقة كلما مررت بالمؤسّسات الرسمية التي لا شغل لها، مثلي تماما، وكنت أعطس بكل اللغات واللهجات عندما أسمع أعوان الملك يتحدثون عن المستقبل، كان ذلك المستقبل مصابا بأورام المملكة التي لم تتوقف عن البكاء.⁸⁸¹

⁸⁷⁹ م.ن: ص 85.

⁸⁸⁰ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص 25.

⁸⁸¹ السعيد بوطاجين: أحديتي وجواري وأنتم، ص 140.

وفي بعض الأحيان تكون الشخصية عاملة نشيطة، تشتغل لحسابها الخاص، لكنها ترتزق في مجال خدمات، حكمت الأعراف الاجتماعية بنسبته إلى الأعمال الوضيعة، التي يتقزز منها كثير من الناس، و وييدي سخريته منها؛ لذلك فالشخصية تظهر مهضومة الحقوق، يعاملها أفراد المجتمع بغبن، وازدراء، ولا يلتفتون إلى مؤهلاتها العلمية، والثقافية، كحال "علي الحمال" الذي يجمع قمامة الناس، ويزيل أوساخهم، لكنهم لا يحترمونه، بل يطلقون عليه اسم "قهقهة"، وقد امتدت معاناته أربعين سنة، ولم ينصفه المجتمع، أو السلطة، وقدر له أن يكون الناجي الوحيد من مؤامرة الملك، وحاشيته بعد هلاك الناس جميعا في تلك الصبيحة، التي استشعر فيها الموت، واستشرفه في سرد استباقي، تنبئ علاماته بالمصير المنتظر؛ ليغلق مستقبل بلدة بائدة، ويطوي صفحة مستقبلها، ويعلقه على قائمة النكسات، والهزائم الكثيرة الممتدة من زمن سقوط غرناطة:

"السابعة. استغرب علي الحمال، لا اللبان ولا الكشك ولا المحلات فتحت أبوابها، ولا الناس فتحوا عيونهم وهولوا في الأرصفة والطرقات التي لا مخرج لها. لاحظ السيّارات مركونة، وثمة على الأشجار الذابلة عصافير ذابلة تحاول أن ترتزق فلا تعرف، كأنها حزينة، أو كأنها تفكر في مستقبل مضى منذ غرناطة."⁸⁸²

وبصفة عامة، تتجلى في التبيّرات الخاصة بهجاء المدن، عند السعيد بوطاجين، وجهة نظر مكانية، تتوسطها تلك المفارقة في الإحساس بتوقف الزمن في المدن العربية مقابل انطلاقه، وحيويته في المدن الغربية: مفارقة تستبطن داخلها مناقضة الحياة للموت، حيث تواتر انخياز الشخصيات إلى ما يمكن أن يسمّى بالزمن الغربي؛ لأنه ينتصر للحياة، ويدعو إليها بما يوحد الشعوب من قواسم إنسانية للعيش المشترك في ظل النجاعة، والرخاء، والهجاء إذ يركز على سلبية الزمن العربي، إنما هو مراجعة ذاتية، ووقفه وعي ناقد، تتأمل منظومة اجتماعية كاملة، تتعرض إلى الإفلاس، وتحذر من استمرارها في السير صوب اتجاه مسدود.

والهجاء، وهو يضع الخطوط الحمراء على الخاطئ والسّخيف، لا يشبه الوعظ، والإرشاد، ومن ثمة، فهو لا يهادن؛ لكونه آلية استئصالية، تسعى إلى قطع الداء من جذوره، وتسمو كثيرا إذا ترفعت عن كل ما هو شخصي، واقتزنت بالمعايير، والأخلاق التي تجعل الحياة حافلة بالمعنى، تتجدد كل يوم، وتزداد غنى، كما تدل عليه هذه المفارقة بين زمن الغرب الخصب بازدهار النشاط الإنساني، والزمن

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

العربي الحافل بإخفاقات مجالات العيش، وعقم أعمالها في منظور السرد، حسب ما يصرح به الراوي/القاص في جولته داخل العاصمة يوم الجمعة رفقة صديقه الشاعر:

"في البلاد النائبة، ينهض العطر في وقته، والضوء يموسق، فترقص الأيام، هناك الزمن سيّد أنيق لا يغمض له جفن، قصيدة خالدة ونشيد، من الدقيقة الحرة يغزلون المتعة والفكرة والتجدد، ثم ينتشرون وقد طهروا الصدور من الأتعاب والتنهيدات.

وهنا؟

الزمن إسفنجة عتيقة ملقاة على الطريق العمومي، الكناسون والمكنوسون يمسخون أحذيتهم بخرقه الملوثة بالبين والمكر والأنوف المسكونة بالعطس ومشتقاته.

ويظل عرق الأسبوع عالقا بالأهداب والمقل. لا أحد يرقع وريقات الزمن التي تصطك من فرط الإساءات العاتية السائبة على تخومه التي لا حول لها. غير أنّ ذلك لا يعني الجثث وأنصاف الجنازات والذباب الهامد الذي ما يني يتخطر باسماء، ولا يعني المقابر، حتى الباذنجان لا يهمله الأمر.⁸⁸³

والراوي في هذا الهجاء يوظف الاستعارات المجسمة للزمن؛ لرصد نظامي حياة أحدهما في القمة، والآخر في الحضيض.

3.2. محور انخراط العمران والمرافق الاجتماعية

يُجمع كثير من قصص السعيد بوطاجين، في مختلف المجموعات القصصية التي أصدرها، على تصوير الشخصيات الرئيسية حزينة يائسة، لا تكاد تعثر على بارقة أمل في المجتمع، حتى تحبو جذوته تحت أنظارها، ويتجدد بأسها كرهة بعد أخرى، وهي تنتقل في فضاءات المدن، والبلدات ذاهلة، ومنهارة، تبحث عن مصير أفضل، أو خلاص حاسم، ينتشلها من ضياعها، وشتاتها، ولو كان ذلك باجتراح أمر خطير غير معقول، كالإقدام على الانتحار، ومحاولة جعله سبيلا إلى التملص من ضغط الإحساس بالغرابة، والعزلة، وحدّة الوعي بتفكك العلاقات، وزيفها، وتدني الأخلاق، والممارسات، الذي انعكست آثاره وخيمة على معالم العمران، ومرافقه الاجتماعية، فاختلفت مسحات الجمال،

⁸⁸³ السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص57.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

والبهاء التي توجّهته من قبل، كما عهدت الشخصيات ذلك، وإذا بهذه الأخيرة تجدد نفسها شاهدة على ذبول الأماكن، واحتضارها، وموتها البطيء؛ لِمَا غَشِيهَا من رواسب الفساد، وركاماته.

ويلاحظ على هذا النمط من القصص تعقّب أشكال انحطاط المدن، ومظاهره السائدة في المتخيل، كما تدركها الشخصية القصصية المبترة للمواضيع، والأحداث في القص بضمير المتكلم، وفي هذه الحالة تنقلص المسافة السردية إلى أقصر حدودها بين الراوي، والشخصية، وتزداد اللحمة بين الصوت والإدراك عاملة على إظهار الحسّ الهجائي وفق نظرة موحّدة، ومنسجمة إلى مواطن الهجوم، والتحقير، إلا أنّ الغالب على القصص المروية بضمير الغائب تقاسم الراوي، والشخصية مهمة التبيين، وتشكيل الوظائف السردية، فالراوي يحمل بصوته إدراك الشخصية مخفياً وراء مسافة السرد، ومتستراً على تواطؤاته من خلال ما يبثه من تداخلات بين السرد، والقصّ النفسي، وهو يوظف الحوار للابتعاد عن الشخصية، لكنه سرعان ما يغوص في أعماقها، يتتبع المشاعر، والأهواء، وهي تتشكل في الحوار الباطني بعيداً عن العالم الخارجي، ورقابة القائمين على شؤونها، وثمة تفضيل واضح للقص بضمير المتكلم في القصص ذات العلاقة الوطيدة بالتخييل الذاتي المتصل بمرجعية التجارب، والخبرات المحفورة عن المدينة في ذاكرة السيرة الذاتية، وهذه القصص تتوزع بالتساوي مع القصص المروية بضمير الغائب في بعض المجموعات القصصية كمجموعة "اللجنة عليكم جميعاً" إلا أنّ الغلبة للقص بضمير الغائب في مجموعات أخرى كمجموعة "أحذيتي وجواربي وأنتم" أو مجموعة "تاكسنة"، حيث يكون لاستخدام ضمير القص دورٌ مهمٌّ في تشكيل الهجاء عبر أنسجة السرد، وتداول المواقف حول ازدياد العمران، وتحقير سلبياته بين الشخصية، والراوي. وعلى الرغم مما يوحي به العمران من مكونات ملموسة، حشدها الإنسان في المدن؛ لتحسين العيش، وترقية سبله، ووسائله، فإنّ هجوم الهجاء، وتركيزه على انحطاط العمران، يستهدف بعدين اثنين، أحدهما ذو طبيعة مادية مألوفة، تتحرى التّقائص، والتشوهات، وكل ما يعبر عن التخلف، وغياب التحضر في تنظيم المكونات المادية، وترتيبها، والعناية بها، والثاني ذو طبيعة معنوية، وهو يهتم بمجمل الانحرافات في نشاطات المنشآت العمرانية، ووظائفها، وكل ما من شأنه أن يخل بمرزيتها، وقيمها الحضارية.

وإذا كان إغفال تسمية المدن، بما يحاكي الواقع، خصوصية غالبية على القصّة القصيرة، تتماشى وشكلها الموجز، وتناسب، وحكايتها الميالة إلى تقليص عدد الشخصيات، والأحداث، والفضاءات؛ فإنّ قصص السعيد بوطاجين تتعمّد تحقير العمران ابتداءً من تسمية المدن بأسماء مهينة، تطلقها عليها الشخصية الراوية بضمير المتكلم أثناء السرد، أو يسمح لها الراوي عند استخدام ضمير

الغائب بإدراجها في أنواع الحوار، وقد يضيف الراوي تراكيب أخرى، تفيد الهجاء، والسخرية، ومن ذلك وصف الشخصية المقدمّة على الانتحار للمدينة بالقمامة في قصة "الشغرية":

"المهم أنني استيقظت صباحاً على وقع تأتأة أحد الوزراء، حاشا الحيوانات كلها، والجيف أيضاً. هذا اليوم تعيس لا خير فيه" تمتث. غير أنّ ما قزني هو غيابي المستمر عن ماهية الأنا المتخثرة، إذ كيف قبلت العيش في قمامة مدة ثلاثين حماقة ولم أضيّع صوابي وبعض أعضائي على الأقل، ورغم فشلي في الحياة إلا أنني لم أصبح رئيس جمهورية ما، لأي شيء أصلح إذن؟".⁸⁸⁴

وقد يطلق الراوي على المدينة تسمية مرادفة للقمامة -على أساس المجاز المرسل- فيصفها بالمفرغة، وهي محل رمي القمامة، كما يلاحظ في قصة "يقول لكم عبد الوالو"، إذ يصف الراوي عبد الوالو، وقد خرج على غير هدى، يبحث في فضاءات المدينة، ومرافقها عن ذيل قط، يعلقه؛ ليرحب به دون أن يطلب منه شيئاً، بعدما يغس من أنانية الناس، والمعارف، وحرصهم في العلاقات الإنسانية على حصرها في حدود المصالح التّفعية، واستعمال النفاق، والتأمر، والظلم؛ للاستعانة على بلوغها:

"كان عبد الوالو يتناثر في أرصفة المفرغة الخربة وقد شاخّ خطاه التي ما فتئت تغرس عطر الدهشة في تلك الأصقاع الكنودة حيث الفحم يمامات ميمّمة شطر الضّغينة الخالدة. يا للمرارة!".⁸⁸⁵

وفي مثال آخر، يحدث أن يتواطأ إدراك الشخصية، وصوت الراوي في القصص التّفسي على الجمع بين تسميتي "قمامة"، و"مفرغة" في القصة نفسها، كما يوضحه المقطع التالي:

"تذكر مصادفة أنّ ما يبحث عنه شيء زهيد في مفرغة النّفايات التي أريد لها أن تكون مدينة، رغم أنّها ليست سوى قمامة عمومية للأوباش والبرابرة الذين عاثوا فيها فساداً".⁸⁸⁶

ومن مبالغات الشخصية أيضاً، أنّها تخلع على المدينة أسماء مجازية مهينة، ذات مرجعية بهيمية كتشبيهها بالإسطبل الكبير، ذلك ما حدّثت الشخصية به نفسها، وهي في وقفة استعداد بثكنة عسكرية، تستمع إلى خطبة أحد الضباط -في حرّ صحراوي قاتظ- عن الأعداء المزعومين، الذين يحاربهم، هو، وأمثاله من رجال الحاشية:

"- نكس سلاحك! ارفع سلاحك! إلى الأمام سر! قال الضابط.

884 م.ن: ص95.

885 السعيد بوطاجين: تاكسنة، ص88.

886 م.ن: ص88.

- وقالت النفس: "إلى الأمام، إلى الورا، شرقاً، غرباً، شمالاً وجنوباً يزحف الخطأ. وهذا الإسطبل البشري الشبيه بقصعة ملأى بالدمامل يظل قابعا تحت آنية الآخر. الفعل في إجازة سرمدية والغراب يقهقه فوق الرابية، يقول يا ويلتي كثرت الجثث. كم يبدو هؤلاء البشر مزخرفين بثياب التقدم." 887

وقد تتجه التسمية إلى الإيحاء بعجز العمران عن حجب العيوب، والمساوىء، فيخلف الراوي مثل هذه التسمية الشعبية: بلدة "بني عريان"، إمعانا في الرمز إلى افتضاح حالها، وإفلاس من يسميهم الراوي بالملك، والحاشية:

"قالت إذاعة بني عريان إنّ البلدة على حافة عهد جديد لن يكون فيه من هو بحاجة إلى حاجة أو حاجتين أو ثلاث. ستنتهي الإضرابات والتشنجات وتحذف كلمة الفقر من كل القواميس المحلية. ستزول الهتافات المنادية بسقوط الجميع ما عدا المطر لثلا تستحوذ عليه قبيلة بني حلوف التي استولت على الأخضر واليابس مستغلة ظروف الحرب...". 888

والواقع أنّ أسماء المدن، وأوصافها كثيرة، وقاسية الوقع على المتلقي في قصص السعيد بوطاجين، وهي على قسوتها، وما فيها من هجاء مقذع، يستعير أوصافاً قدحية شعبية؛ فإنها تستبطن رثاء حزينا لحال المدن، ووعيا مؤرقا بفقدانها. إنها تسميات مهينة، تتصادى، واستعارات تجاوب الحواس التي تتوزع بين استعارات المبالغة، والتنقيص، والسخرية: ظاهرة، ومضمرة، ولا تتوقف الشخصيات القصصية عن التعبير بها في أنسجة السرد كإدانة مستمرة، لا هواده فيها لأوضاع المدن، ومن يصرّ على إبقائها بعيدا عن فسحة الحياة الطبيعية التي يرضى بها الناس جميعا.

4.2. محور معاداة الطبيعة والبيئة:

من الوهلة الأولى، يبدو أنّ لهذا المحور علاقة عضوية واضحة بمحور انخراط العمران، والمرافق، بالنظر إلى تواجد كثير من المكونات الطبيعية المتخللة للمدن كالمساحات الخضراء، والحدائق، والمنتزهات، أو المصادر المائية كالبحيرات المجاورة للمدن، أو الأنهار العابرة لها، والشواطئ المحاذية لحدودها البحرية، وإذا كان التوازن بين المدينة، والطبيعة ضروريا لحياة الإنسان، واستمراره، فإنّ معاداة الطبيعة،

887 السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص 88.

888 م.ن: ص 59.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

وإعلان الحرب عليها يمثلان مرحلة أخطر، تندر بزوال المدن، ودمارها، وبوتيرة أسرع مما يلاحظ في انحطاط العمران، والمرافق، إذ التشوهات الواقعة في هذا الأخير تنصرف إلى سوء التخطيط، والانجاز، ورداءة المرافق الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، والترفيهية قياسا على قلة الكفاءة، والمردود، وإذا تعلق الأمر بالعمارات، وما يجاورها من حدائق، أو مساحات خضراء، فالمعايير تنص على توفير التنظيم، والجمال، والنظافة، وكل تقصير في أحد هذه العناصر يعد شائبة، تشوه وجه المدينة، وأحيائها، وكلما ازدادت مواطن التشوه، تسارعت حدة الانحطاط، ومستوياته.

أما معاداة الطبيعة والبيئة، فهو عمل تخريبي، لا يرقى إليه شك، يقدم عليه الإنسان، عندما يتجرد من حكمة العقل، ورقابة الأخلاق، ويستسلم إلى تطرفه، وعماه المذهبي، أو شرعيته التاريخية في تعطيل الحوار، والتواصل مع الآخر، وإعلان الحرب على الخليقة، والطبيعة، وتدمير كل ما يعترض الطريق؛ للوصول إلى المبتغى.

وفي المتخيل، تصور قصص السعيد بوطاجين للقارئ هذا المبتغى، وهو يتفرع إلى رافدين مختلفين: - رافد يتعلق بالحرب، والفتنة، ويكون المبتغى فيه مقصورا على الوصول إلى الحكم، وحياسة السلطة لبطش النفوذ على مدن البلاد، وأهاليها: الجزائر إبان العشرية السوداء في المتخيل. - ورافد آخر، يتصل بالسلم، والأحوال العادية للبلد، ويتلخص مبتغاه في السطو على الأراضي الخضراء، والحدائق العمومية، وتحويلها إلى سكنات، ومتاجر، أو إهمال المساحات الخضراء، وتراكم الأوساخ، والنفايات بها، حيث تتقلص، بكثرة هذه الممارسات، الامتدادات الطبيعية في المدن، ويتراجع مظهرها الجمالي، والحضاري، سواء أكانت هذه المدن كبيرة، أم صغيرة.

ومن أبرز القصص تمثيلا للرافد الأول قصتنا "حكمة ذئب معاصر"، و"الشاعران والبرابرة"، إذ تضمّهما مجموعة "تاكسنة"، ويقرب بينهما موضوع الحرب، والفتنة في جزائر التسعينيات، وفي إيهام التخيل، ومحاكاته الواقع بمرجعياته الاجتماعية، يُظهر محور الاستبداد والتصدع الاجتماعي انشطار الأمة، وانفصال طبقاتها، وازدياد الصدع، والهوة بينها، وقد برز من السواد الأعظم الهامشي فئة متطرفة، شقت عصا الطاعة، وتمردت على السُلطة الحاكمة، وقامت تحاربها، بكل ما أوتيت من قوة، ولم يسلم من تطرفها المذهبي عامّة الناس، وكادت الحرب بينها، وبين الجيش النظامي أن تأتي على الأخضر، واليابس، وقد لحقت أضرارها بمحيط المدن، من قرى، وغابات، وامتدت آثارها إلى أعماق المدن، ومراكزها، ذلك ما يوجه إليه الراوي هجومه في قصة "حكمة ذئب معاصر"، وهو يفتتحها بصوت

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

الصارخ ينادي إلى إخماد الحريق، ويطلب من الناس استنهاض أبنائهم الكسالى المتوزعين على المقاهي، وقاعات الألعاب، والحانات، ينتظرون معجزة من السماء؛ لتحسين عيشهم:

"بحّ صوت المنادي ولم يعد القرويون يسمعون إلا بقايا أصوات متبلة بالسعال: كأنها آتية من قبر قديم لسلالة بائدة.

ليست هذه المرة الأولى التي تشتعل فيها النار في الغابة الجميلة التي كانت عرسا خالدا. مذ تمركز فيها المتمردون وقاطعو الطريق أصبح الجيش النظامي يزرعها بالمروحيات والقنابل. كل يوم حريق وكل يوم فجيحة أكبر من السابقة. الموت من الأرض والسماء، اصفرت الخضرة وقال اليباب إني هاهنا. تعرت الجبال من كسوتها الزاهية ولم يعد السياح يغامرون. أصبحوا يذهبون قوافل إلى غابات الجيران ومدنهم خوفا من لهيب الرصاص والحرائق المعلنة، احترق الماء وذابت الروح. هكذا كان الناس يقولون وقد جفت حناجرهم من العويل وتبيست العيون التي كانت بهية فيما مضى، قبل الفتنة وقبل النار كان الناس يحتفلون بالربيع، لكنه طورد حيث حل، كابر وكابر ثم كابر وغادر الديار غير مودع، تاركا بدلته للمحاربين الذين يغرسون جهنم في البحر والبر والجو وفي قلوب التعساء.⁸⁸⁹

وفي المقطع السردي السابق، ينتقص الراوي من الفريقين معا، فلا يضيفي الشرعية على أعمال المعارضة المتطرفة، ويصف أصحابها بالمتمردين، وقطاع الطرق، لكنه في الوقت نفسه، لم يهادن الفئة الحاكمة، وشنع عليها استخدام الجيش النظامي في سياسة الأرض المحروقة؛ لتطهيرها من المنشقين، واستعدادها لتكرار العملية، مهما كلف ذلك، تماشيا مع الفكرة الميكيافيلية في تبرير الغاية للوسيلة المستعملة.

ولأنّ الغابة مساحة للجمال، وغرس من فعل الطبيعة في دوراتها الحيوية، فإنّ الراوي يتعمد توشيح هجائه باستعارة ساخرة غير مباشرة (+ موجب / - موجب) يتظاهر فيها بإدعائه أنّ الجيش النظامي، بفعله التخريبي الشنيع، كمن يعيد غراسة الغابة؛ لإصلاحها (أصبح الجيش النظامي يزرعها بالمروحيات والقنابل). فالزراعة عمل مثمر في البديهيات، والموروث الثقافي، الديني خاصة، وقد استعيرت هاهنا لعمل سلمي، وإجرامي (القصف) زيادة في التهكم، والإدانة بقياس السّخيف، والضار على ما يناقضهما. وقد كرر الراوي هذه السّخرية بالتظاهر، ووسّع مداها؛ ليشمل أقسام الطبيعة جميعا (من بر وبحر وجو)، ومن يعيش معتمدا عليها من التعساء، في صورة من صور المبالغة، أسندها بتجسيد الربيع (+

⁸⁸⁹ السعيد بوطاجين: تاكسنة، ص 119-120.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

مجرد/ + محسوس)، وتحويله إلى إنسان يلبس بدلة خضراء، يطارد، ويدفع إلى الاستقالة، والرحيل تاركاً بدلته للمحاربين (البزة العسكرية خضراء أيضاً)؛ لينهضوا بدور الربيع الكاذب، الذي يزرع النار (جهنم) في كل مكان، يصل إليه.

وفي قصة "الشاعران والبرابرة"، يصور الراوي مغامرة شاعرين - عويشر وعميمر - صوب ما يعتقدان أنه مركز الداء، ولب الأزمة، والقضية، التي يتناحر من أجلها الجزائريون في العشرية السوداء، فكانا يتقدمان في أجواء العاصمة، ويشاهدان ما حلّ بها من خراب، امتد من أقاصيها، وأطرافها، ليصل إلى وسطها، وأعماقها الداخليّة، فكان منظر الحرائق، والجثث المترامية يدمي القلوب، ويزيدها هلعاً صوت الرصاص المتردد في كل مكان، وسكاكين المتطرفين، وسيوفهم، التي تحز الرؤوس خلسة، وتبث الرعب، والهلع في نفوس المطاردين، والمتربص بهم، بل في نفوس الناس، كبيرهم وصغيرهم، لقد اكتشف الشاعران - عبر تنامي حبكة القصة - أن ما كان يظنانه مركزاً واحداً، هو في حقيقة أمره مراكز كثيرة، وأنوية متعدّدة، وأنّ الناس تحوّلوا فجأة إلى أعداء، يقتل بعضهم بعضاً لدوافع، وأهواء إنسانية شتى، أحيائها امتلاك السلاح، واختلاط الحابل بالنابل، فكان القتل يضمّر في طياته نوايا الانتقام، وتصفية الحسابات القديمة، والحسد، ورفع الظلم، والعار، والسّطو على أملاك الآخرين.

وكانت نهاية رحلة الشاعرين لقاء محارب، نصحهما بالعودة، وأهداهما ظرفاً فيه ديوانه الشعري، ليتيقنا أنه شاعر البلدة، الذي اختفى قبل سنين، بعدما قرر البحث عمّا خرجاً لاستجلائه، فجرفه تيار داء مستفحل، فرق الإخوة في الأرض، والدين، والتاريخ، ولم يعرف له قرار، أو مركز.

وفي هذه القصة، كان الإنسان، والطبيعة، والعمران تحت رحمة المتطرفين "البرابرة"، يقتلون، ويحرقون، ويحطمون الأخضر، واليابس، فكان لهول الخراب الذي نشره، أن أنطق الراوي النبات في حدث غير معقول؛ ليكون شاهداً عليهم، ومعجزة، لم يصدقها الشاعران، عن صمود الطبيعة أمام عبث الإنسان، واستهتاره الكبير، وهو يستبسل في الفساد:

"في زاوية حديقة صوفيا تسمر مثل قطرتين إذ أبصرت نباتات حية تقريباً. اعتقدنا أنّها شبهت لهما وقد زاغ بصرهما وسط الخرائب والأشجار التي ضربت أعناقها فسال النسغ مداً، لم يصدقا حواسهما عندما سمعا بنفسجة تهمس في أذن حفيدتها:

الحمد لله على سلامتك. كيف نجوت؟ عندما تبرأ الأرض منهم نقيم لك وليمة قدّ الدنيا ونكسوك بنحلة مثلاً.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

ردت الحفيدة مرتجفة: اختبأت إلى أن ابتعدوا وبرعمت قليلا، لكنني ولدت مسنة ومريضة، كان في نيتي أن يراني البستان، كان في نيتي أن يزهو بفرحتي هذا الإنسان."890

وفي هذا المقطع، يبنى الهجاء آلية هجوم مزدوجة، وينشئها من التّقابلات بين استعارات تجاوب الحواس، ففي الوقت الذي يسمو بعناصر الطبيعة النباتية إلى مرتبة الإنسان في الاستعارات المشخصة (+ حي / - حي)، أصبح بموجبها النبات إنسانا، يضرب عنقه، ويملك الحواس فيتكلم، ويرى، ويرتجف، ويكتسي، ويمرض، ويشفى... يرفق الهجاء ذلك كله بالخط من قيمة الإنسان المفسد في الأرض - البرابرة- وينتقص من آدميته، وينزله إلى أدنى مراتب الحيوان في استعارات مشيئة (- حي / + حي)، يشبه فيها الإنسان بالعوامل الممرضة من بكتيريا، وفيروسات مختلفة (عندما تبرأ الأرض منهم...)، (اختبأت إلى أن ابتعدوا وبرعمت قليلا، لكنني ولدت مسنة ومريضة).

وفي مقطع سردي آخر، يعيب الراوي علما لإنسان معادة الطّبيعة، وامتداد آثارها السلبية إلى بيته، ونظام عيشه في المدن، حيث اختفى احتفاؤه بخيرات الطبيعة، وما عادت تزين شرفاته، وموائده: "لم يجد البرابرة ما يمكن إعادة إتلافه. الإسمنت وأغصان لا روح لها. ذلك إرث مدينة كانت ترافق الحبق إلى الشرفات الحبيبة وإلى المزهريات المعلقة في البيوت التي كانت تعرف صباح الخير، تتحدث بالياسمين، بماء الزهر الذي لا يفارق القهوة السّعيدة المتهجة في الصّينيات الفضية التي لم تفلت من الحماقة مذ جاؤوها مدججين بالهم."891

وهكذا، يحمّل الراوي السلطة، ومعارضيتها المتطرفين، مسؤولية كارثة كبيرة، جنت على الأبرياء، وأحدثت خرابا هائلا في الطّبيعة داخل المدن، أو خارجها، وشوهت مظاهر الحياة فيها. أمّا الرافد الثاني، الخاص بزمن الاستقرار والأمن التّسبيين، وخسارة الطّبيعة، والعمران فيهما؛ فيتحدث عنه الراوي غالبا في قصص السّعيد بوطاجين بصيغ مجملة غالبا، وخلصات أفكار عامة، تدرج الاستيلاء على المساحات الخضراء، وزحف الإسمنت على الأراضي الفلاحية ضمن الفساد العام، كما يلاحظ ذلك في إشارة الراوي إلى ما نهبه رئيس البلدية، وعصبته في قصة "الزعيم الذي طرد البحر":

890 م.ن: ص36.

891 م.ن: ص38.

"خطوة، خطوتان، ما يشبه الخطوة الثالثة وتراكم في الطين كما تسقط خطاباته التي لم يفهمها أحد منذ مجيئه إلى البلدية مشمرا على ساعديه لينام تاركا الرعية تقعات من البحر والغابة ومن وعود أولئك الذين أحاط بهم نفسه لينهبوا مع الناهبين."⁸⁹²

إلا أنّ القارئ يعثر على بعض الأمثلة الموثقة في القصص، يركز عليها الهجاء؛ لاستكمال المشهد العام لموت المدينة، ومن ذلك الحوار الذي دار بين "ابن آدم"، والمعلم، وهما يسعيان إلى تصحيح تاريخ شهادة ميلاد ابن آدم، ويترددان من أجل ذلك على الإدارات، والمسؤولين في قصة "37 فبراير":

"- سيدي الشيخ أعاده ابن آدم من غفوته.

- لست نائما. كان هذا المكان صديقا. كانت هناك حديقة وكان شجر. كان النوار وحديث التربة. ثمّ جاء البشوات والدائيات والمفلسون والرعاغ والبدو فملأوا البصر إسمنا وإسفلنا وها أنت ترى. لم يبق مكان تستحم فيه العيون. خربوها وبنوا مستودعات لإخفاء الفضائح."⁸⁹³

وفي قصة "اغتيال الموتى"، يقدم الراوي مظهرا ساخرا لسياسة الواجهة الزائفة، وهي سياسة رائجة في كثير من الدول العربية، وبخاصة في المدن الجزائرية، يلجأ إليها المسؤولون أثناء الزيارات الرسمية لرؤسائهم بغية المراقبة، أو التفتت، وتدشين المشاريع الاجتماعية، فيقومون بتجميل المحيط، وغرس النباتات، والأشجار، وتزيين السّاحات العامة، ومحطات الزيارة، لكنّ هذه الأعمال تحتفي سريعا بمجرد تحقيق غرضها الظرفي الطارئ، وانقضاء مناسبتها، والحاجة إليها، ويعود البؤس، والقبح؛ ليخيما من جديد في الأجواء، والمرافق الاجتماعية، إذ رعاية البيئة، والمحيط، والعناية بالحدائق، والسّاحات المغروسة، من الأعمال المتجذرة في ثقافة التحضر، والصدّاقة مع الطبيعة في بيئة المدن، وليست حدثا عابرا، يجب التناقض بين الظاهر، والباطن، ويرائي الناس بالزيف، والباطل، وفي شكر "علي الحمّال" من يسمّيهم الراوي "حاشية الملك"، يكمن هجاء هزلي، يسقّه مثل هذه الأعمال، ويسخر من ارتقاء أصحابها، ومكافأهم على سخافاتهم:

"لكنّ علي الحمّال ليس كنودا، ليس شريرا، لقد شكر الحاشية كثيرا، عندما غرست شجرة ميتة في ساحة البلدة بمناسبة مرور شخصية من هناك، وبعد الزيارة اقتلعتها. كانت شجرة مباركة. كما شكرها

⁸⁹² م.ن: ص75.

⁸⁹³ السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص76.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

عندما دشنت مرحاضاً عمومياً صغيراً قبل عشر سنين ونصبت عليه رئيساً مديراً عاماً بكاتبة وعسس، ثم أصبح المدير العام وزيراً مكلفاً بالفن، ثم ترشح للرئاسيات، ثم أصبح مرجعاً ومصدراً.⁸⁹⁴ وفي قصة "إرث من الريح"، يسلط الراوي سهام هجائه على الراعي، والرعية معاً، ويلقي باللائمة على سواد المجتمع، فيحمل الناس جميعاً مسؤولية التقصير في الحفاظ على الوجه المشرق للعمران، ويعيب عليهم تحاذلهم عن الالتفات إلى نظافة أحيائهم، والسهر على رعاية محيطها، والحرص على تزيينها، وترقية مظهره الجمالي، حيث ما عاد يجذبهم سوى التفكير في المصالح الفردية، فانغمسوا فيها، وانشغلوا بها، وبالأكيد لبعضهم البعض حتى ضعفت نفوسهم عن ارتياد الأمور الجليلة، وصغرت عقولهم عن تمثل الحق، والواجب، فانقطع تفكيرهم في تنظيم شؤون حياتهم المشتركة، وما تقتضيه من عناية بكل ما يمنح الأريحية، والسكينة، والجمال.

والراوي يصور في هذه القصة انهدام المجتمع من الداخل، وتعرض أفرادها إلى المسخ، وهم يتربصون ببعضهم البعض إلى أن تشوهوا، وشوهوا أغلب ما يحيط بهم من أسباب الحياة.

ويمثل الراوي لهذا التشوه بعينة اجتماعية، فقدت كل شخصية فيها جوهرها الأصيل، ولم يبق منها إلا لقب مجرد، يُغمز به إلى نقصها، وذم سيرتها، فقبالة عمارة "الجدة ميمونة" تلك المرأة النظيفة الأنيقة، يصور الراوي اجتماع عدد من الجيران الطامعين، منهم من يُسمى "القملة"، وفيهم من يُعرف بـ "كذاب الحارة"، و"الحكومة"، و"الماريكان"، و"غبي الحارة"...، حيث راحوا يتساءلون عن موتها، ويفكرون في الاستيلاء على شقتها بعد أن علموا بصعود رجال من المطافئ، والإسعاف إليها.

وفي الوقت الذي كانوا فيه منشغلين بالتساؤل عن حقيقة موتها، ومجادلة بعضهم البعض عن علة ذلك، وهم يتبادلون التهم، والسخرية، لم يكن يعينهم التفكير في الوضع البائس الذي تردى إليه حيهم السكاني بعد زمن طويل من الإهمال، والفوضى، أصبحوا فيه عرضة لسخرية الحيوان، وبخاصة للفئران التي غزت مسارحهم على الرغم من تقززهم منها، وارتباطها في الثقافة الشعبية بالقدارة، والافتقار إلى النظافة:

..."

قهقه الجميع، ما عدا فأر صغير أصهب كان ذاهباً إلى اجتماع مهم أو ملتقى وطني. كان فأراً أنيقاً، غير مبال بما ينسج حوله من أكاذيب جيء بها من مستودع الضغينة.

⁸⁹⁴ السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص164.

تأمل الجمع خبيبا ثم تلصص غير مكترث. لعله قال في سره: ما بهم هؤلاء؟ قبل أن يختفي كقطن في حارة سوداء أصبحت وحلا وقمامات منذ نسيت من هي وراحت تفكر بالبصلة السياسية حيناً وحيناً بالأمعاء.⁸⁹⁵

ولا يخفى على القارئ المتبصر ما في القصة من إيجاءات، ومضمرات دلالية، إذ يتنازعها الطرح الواقعي ذو المنزع الهجائي الساخر، والبعث الرمزي ذي الطابع الاستعاري، والتمثيل الاستبدالي، فقصة "أرث من الريح" يمكن النظر إليها كقصة رمزية أليغورية (Allégorie)، تقوم على صور التعويضات النصانية، وينوب خطابها وحكايتها الحاضرين في القصة عن خطاب وحكاية غائبين، مثلما تنوب شخصياتهما القصصية في الحضور عن شخصيات معنوية غائبة من خلال تسمياتها التي تتحدد ككنايات نصانية رمزية بوصفها كنايات عن موصوفات: "الحكومة"، مثلاً، كناية رمزية عن أصحاب السلطة القائمة، و"الماريكان" كناية عن نفوذ خارجي غالب، يوطد لمصلحه في بلد ما، و"سقراط" كناية عن القلة الحكيمة من الناس، ممن ظلوا متمسكين بقيم الحق، والعدل، يأبون الفساد، ويناضلون بمواقفهم؛ للوقوف في وجه الظلم، والشر، كما أن "الجددة ميمونة" تلك المرأة المعمرة المحسنة، ذات الأيدي البيضاء على سكان الحارة: بارّهم وفاجرهم، ترمز إلى الجذور العريقة لشعب خير، تأبى أصالته أن تسلمه للزوال بفعل الزمن، أو تأمر المتربصين من الأبناء، أو الأعداء...، وهذه التعويضات النصانية تترك آثارها بارزة في خطاب السرد، تومئ إلى عملية التعويض، وتلمح إلى الخطاب السردى الغائب، وحكايته التي تضمها الحكاية الحاضرة، وتحتزن دلالاتها، ومن ذلك قول الراوي متحدثاً عن شخصيتي "الحكومة"، و"الماريكان"، وهما يخططان؛ لاقتسام شقة "الجددة ميمونة"، الشيء الذي يوحي بأن الأمر يتجاوز الشخصيات الفردية إلى الإيجاء بمصير أمة كاملة، تتخبط بين خطرين اثنين متحالفين: سلطة داخلية فاسدة، وعدو خارجي يتواطؤ معها، ويدعمها:

"قد تكون الجددة ميمونة على قيد الحياة. ثم إن الحكومة قد يستعمل علاقاته ويستولي على الشقة وما فيها. الماريكان ديني وله مشاريع غامضة مثله، قد ينقلب في أية لحظة، يصبح مفترساً عندما يتوفر السياق. لا أحد يعرف مزاجه، لا أحد يعرف نيته، وحش لا يؤمن جانبه. مصلحته فوق القوانين والأعراف والرسول والله.

مثله مثل الحكومة تماما. عندما قدم إلى الحي هاجر الملائكة وتجمد عقب الريحان في المزهريات، لم يعد مكان للثقة في العمارات التي أصبحت حذرة. شكل فريقا من قطاع الطرق وبدأ الغزو الأعظم. لم يسلم أحد منه. ورغم أنه كان شريرا فإن أتباعه كانوا محتبئين في كل مكان، ومع الوقت قضموا الحي كله.

. اتفقنا.

. اتفقنا. رد الماريكان على الحكومة.

. عهد.

. عهدان.

الوحيد الذي لم يرد هو الفأر الأصهب الصغير الذي مر مسرعا قاصدا بيته. كان يقول في سره: جُحر صغير يكفي مخلوقا متواضعا مثلي، لا أمل له في عالم سجين السطحيين.⁸⁹⁶ وهذه الإيحاءات كثيرة، ومبتوثة بين وحدات السرد، وأنسجته، إلا أنه، وعلى الرغم مما تثيره من علاقات رمزية للقصة بالواقع المعيش، فالراوي لم يدع فرصة فيها إلا واستغلها في الهجوم على المدينة، وجعل تنقلاته بين أنسجة السرد منفذا لتهويماته الهجائية الساخرة، ومن ذلك انصرافه إلى وصف الحارة القذرة عند اجتماع أهلها من جيران "الجددة ميمونة" للسؤال عن وفاتها:

"كان الجو متوترا والحارة الكسولة مقتنعة بوسخها وأكياسها اللدائنية السوداء وعظامها وورقها وعلب المصبرات المبتوثة هنا وهناك، في مداخل العمارات وتحت الشرفات الحزينة.

أي شيطان سيبعد عنها تلك الصورة الباهتة لخريف المدن الهرمة!

الشبان الذين يقضون أوقاتهم متكئين على الجدران يعرفون مجراها ومرساها، هي التي كانت مرتعا للنور والحبق والأغاني الشعبية وليالي رمضان البهية. ما عادوا يحلمون سوى بالهجرة إلى المدن المضئية، هناك وراء البحار، خلف المحيطات النائبة حيث تعيش الحياة.⁸⁹⁷

وفي مقطع حوارى آخر، يخلص جدل الجيران حول عدد الغرف في شقة "الجددة ميمونة"، يصف "القملة" العاصمة بشكل ساخر، يستقبح غرقها في الأوساخ، والقذارة، والفساد:

"اسكت. اسكتوا. كلكم كذابون. الماريكان والحكومة لا علم لهما بشيء. لا يعرفان إلا مصلحتهما، مستعدان لإبادة الدنيا من أجل الحصول على قطع نقدية، لا دين لهما ولا ملة. أنا الذي

⁸⁹⁶ م.ن: ص 126-127.

⁸⁹⁷ م.ن: ص 115.

أعرف. أقسم برأس أمي أنها لا تملك سوى غرفة واحدة ومطبخ. صحيح أن الشقة جميلة، صحيح أنها مرتبة بإحكام. ولكن...

. اسكت أنت. قاطع الحكومة والماريكان غبي الحارة.

وقال القملة: أنا لم أر.

. أنا أيضا. قال سقراط، لم يحصل لي شرف الدخول إلى بيتها. قيل لي إنها عجوز منكوبة وحذرة. فقدت عائلتها في الحرب، هكذا يقولون، وهناك من قال في حادث اصطدام سيارة زوجها بالقطار السريع المتوجه إلى العاصمة. حدث ذلك قبل أربعين سنة.

. عن أية عاصمة تتحدث؟ اعترض القملة ساخرا. هذه العاصمة كذبة، الضجيج والقمامات وقتوات صرف المياه السائبة والسرقعة وغياب المسؤولين. كم أتمنى لو تركت هذه المدينة، ولو إلى السجن أو إلى القبر، أفضل لي من الاتكاء على الحيطان وإنتاج النميمة بالجملة.
. تذهب إلى الجحيم؟ لن تصل إلى أي مكان بهذا الجسد المريض الذي لا يستطيع أن يقاوم نسمة. علق سقراط مازحا.

بجذر اللص التفت إليهم الفأر الصغير الأصهب. بدا طيبا وأعزل، مرعوبا من الحارة الميممة نحو اليأس. وإذا أبصره الماريكان فرح كثيرا. كانت هناك غبطة تعبر فلكه. لقد وجد أخيرا مخلوقا يقتله، يفرغ فيه عقده وكبت السنين، وقبل أن يجد حجرا أو عصا طار الفأر، لم يكن له جناحان، ولكنه شوهد يطير في البعاد.⁸⁹⁸

وهكذا، تتشابك تفاصيل المؤامرة، وتبلغ الحبكة بالحدث ذروة التعقيد، والغموض المتعلقين بحالة "الجددة ميمونة" قبل أن ينجلي الحل عن مفاحة صادمة للأطراف المتأمرة، إذ أسفر الوضع الملتبس عن ظهور "الجددة ميمونة"، وهي تنزل سلم العمارة في كامل صحتها، وتخرج مودعة ضيوفها من أطباء، وممرضات، وإطفائيين بعد أن لبوا دعوتها إلى تناول طعام الغداء.

وبكسر أفق التوقع، تعد قصة "إرث من الريح"، كما يوحي بذلك عنوانها، من أكثر قصص السعيد بوطاجين إشراقا بالأمل، والتفاؤل بانكسار الشر، وخيبة مساعيه، وأعوانه، وهي من القصص القصيرة القليلة - نادرة الوجود في مجموعات القصصية - التي تنخفض فيها معدلات السوداوية عند شخصية قصصية كحال "الجددة ميمونة" التي على الرغم من استخدام الرواية بضمير الغائب، فقد قدمها

الراوي على لسان الشخصيات المشاركة الأخرى بأسلوب التعبير الداخلي المتعدد الثابت، فأعطاهما صورة موحدة، تحمل صفات العراقة، والمقاومة، والتشبع بقيم الخير، والعدل، والإحسان، وذلك على خلاف نهايات مفتوحة في قصص قصيرة أخرى، تتسامى فيها الشخصيات بعد معاناة طويلة، تعرض فيها نفسها إلى السجن، أو محاولة الانتحار.

وعلى العموم، فهذه القصة، وهي تصور معاداة الطبيعة، والبيئة زمن السلم، وتظهر ذلك بطريقة، تختلف عن نظيرتها المخصصة لزمن الحرب في مظاهر تشويه الطبيعة، وعوامل إتلافها؛ فإنها تشترك معها، ومع بقية القصص في محاور الهجاء السابقة في عدد من السمات العامة، منها تشاكلها جميعا في الإيحاء بفقد موضوع معنوي، يمثله الوطن، وهو ما يفسر سوداوية الشخصيات، وانصرافها إلى هجاء مظاهر التشوه، والانحراف، حيث تكون الجدية واضحة، والمعايير الأخلاقية أكثر بروزا، وجلاء، أما المعيار الواقعي للسلوك، والإنجاز فهو قائم، باستمرار، في النموذج الغربي للمدن، حيث التخطيط، والتنظيم المحكم في إعمارها، وإدارتها، والعناية الدائمة بمتطلباتها البشرية، والطبيعية.

ويلاحظ أيضا على هجاء المدن، عند السعيد بوطاجين، ارتباطه بالصيغ، والأساليب الشعبوية في التحقير، وتسمية المدن، وشيوع اقتران الأحداث باللامعقول في كثير من الحالات مثل: قتل الشيطان، تفكير السلطة في قتل الرعية، محاولة الانتحار، البحث عن الوطن بوصفه كنزاً مخفياً يوحى به مجاز لغوي، تحديد الحب والزواج بفترة زمنية، كلام الحيوان والنبات، تواريخ وأزمنة غير موجودة، انتقال الشخصيات التاريخية عبر الزمان والمكان، شهادة الفأر الأصهب على قذارة الحي وطيوانه في قصة "إرث من الريح"... إلخ، واستعانة السرد بالميتاقص؛ لتوسيع مجال التعليق، والنقد، والسخرية، وما يرافق ذلك من شيوع لتوظيف استعارات تجاوب الحواس.

3. هجاء المدن في قصص بشير مفتي والخير شوار

على الرغم من اختلاف التجارب القصصية بين مبدع، وآخر، في العينات المختارة، واختلاف زوايا النظر إلى المدينة فيها، فإنها تميل عموماً إلى التقارب في المواقف السلبية من المدينة، وتبدي تقاطعات كبيرة في التشديد على كساد العيش فيها، وانزلاقها المتواصل على هاوية الفساد، والموت البطيء، ومن ذلك ما يلاحظ في التجربة القصصية لكل من بشير مفتي، والخير شوار.

1.3. مدن الجريمة والبطالة في قصص بشير مفتي

لكنّ القصص القصيرة المدروسة -على اتفاقها العام في الإيحاء بخراب المدن- تختلف في التركيز على عناصر الحياة، وأسباب انحسارها، والعواقب الوخيمة الناجمة عن ذلك. وإذا كان السعيد بوطاجين قد أبدى قدرا من الحنو، والعطف على دمشق؛ لما استوحاه الراوي فيها من طبيعة قريته "تاكسنة"، فإنّ بشير مفتي، هو الآخر، لم يخف راوي قصته "مدينة الآخرين" إعجابه بسحر قسنطينة الطبيعي، إلا أنه كان جمالا ظاهرا مرتعنا، يخفي تحته قبح واقع متخيل، أجبرت عليه المدينة، وأهلها، وهم يتنون تحت وطأة الجريمة، والدعارة، والعصابات المهيمنة:

"كانت قسنطينة أجمل من أن تصفها عين كاتب، ومع ذلك كنت أشعرُ بضيق وبخوف داخل الأزقة المتناسلة كمتاهة ورائحة التاريخ المنفلتة من جدران صدئة لم يعد هنا ما يشير إلى قيمتها، كنت أسير وكأنني في جنازة."⁸⁹⁹

وهذا المقطع، على ما فيه من انبهار بالمدينة، يلمح، منذ البداية، إلى واقع تخيلي سيء، وأوضاع اجتماعية مزرية، وإدارة سياسية مريبة للمدينة، تشوه سمعتها، وتكاد تفقدها أبعادها التاريخية، وماضيها العريق، مثلما توحى بذلك "الجدران الصدئة" التي حرمت العناية، والترميم؛ للحفاظ على إشعاع تراثي للمدينة، يربط الماضي بالحاضر، وهو يسير قدما نحو المستقبل.

1.1.3. تركية الجريمة في قصة "مدينة الآخرين"

تذكر قصة "مدينة الآخرين" المنقولة بضمير المتكلم أن الراوي، وهو ضابط في الشرطة القضائية من العاصمة، قديم قسنطينة؛ للتحقيق في شأن انتشار الفساد، والجريمة المنظمة، إذ كُلف بالمهمة بعد مقتل ضابط آخر، كانت قد أوكلت إليه من قبل، في ظروف غامضة.

وبوصول الضابط إلى قسنطينة، واستقباله من طرف المحقق "فاتح" الذي وافاه متنكرا؛ للحفاظ على سرية القضية، تبين لاحقا أنّ الأمر ليس كذلك، فنفوذ الشبكة الإجرامية، وسطوة أذرعها، وعلاقتها في العاصمة، وقسنطينة، يجعلانها على دراية بكل كبيرة، وصغيرة في مجريات التحقيق، وهوية أعوانه.

⁸⁹⁹ بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص 21.

وبعد قضاء الضابط أسبوعاً، وهو يتجول مبهوراً بجمال المدينة، وقد تولدت في نفسه مشاعر كامنة، ورغبة قديمة في الكتابة، حانت ساعة الجدل، حيث التقى مرة أخرى بالمحقق فاتح، فأخذه الأخير إلى مقهى البوسفور؛ للقاء صحفي شاب، يملك أدلة، وصوراً، تدين شبكة الإجرام، التي أغرت خطيئته بالدعارة، وتسببت في انتحارها.

غير أنّ العصابة سارعت إلى قطع الطريق على المحقق، وهرع محاميها إلى رشوة الضابط بحقيبة محشوة بالأوراق النقدية، وتمت تصفية الصحفي؛ لطمس الأدلة، في الوقت الذي بات فيه الضابط يمني نفسه بالغد المشرق:

"نمت متشوقاً للصباح الذي سيأتي ويجعلني أغادر هذه المدينة الملعونة وفي قلبي أحلام ترفرف ومشاريع لا تتوقف (...). عندما نهضت رأيت فاتح يتأملني بوجع، سألته مندهشاً:
- ما الذي حدث؟

رد بصوت مبسوح: - لقد قتلوا الصحفي الشاب

في عيني اغرورقت دموع كثيرة لكن لم تنزل ولا واحد منها." ⁹⁰⁰

وقد غادر الضابط المدينة، وحلقت طائرته فوقها متجاوزة آلامها، ومصائبها، ليخلف للقارئ في مناجاته الذاتية هجاء مرّاً لسقوط المدينة في الضياع، كما ترمز إلى ذلك بعض تعابيره عنها (أزقتها الملتوية كمتاهات لانهائية)، وبقائها في الأسفل منطوية على قبح سريرتها الاجتماعية المناقضة لمظهر فاتن، يبرزه الحوار الباطني؛ للمبالغة في السخرية، مثلما يبرز اعتذار الضابط عن خيائنه، وتبرير ذلك بافتقاد العصمة والرسالة اللتين اختص بهما الأنبياء، والمرسلون؛ لذلك قُدم الحوار الباطني في تركيبه الظاهري مقترناً بالدلالة على الجمال، والكمال، لكنه يخفي في خلفيته سخرية مناضلة من الذات الإنسانية، وقد ضيعت دليلها، وهداها، وراحت تصطنع المغالطة في الحجاج عن ضعف إرادتها، وخوائها الأخلاقي، وهو يكرس السلوك الخاطيء في التمكين للشر، والتقاعس عن أداء الأمانة بمسؤولية، ونزاهة، والتواصل مع حوافز الخير:

"... رحت أنظر من فوق إلى قسنطينة وأنا أقول بداخلي: إنّ جمالها لا يقاوم ورائحة التاريخ المنبعثة من أزقتها الملتوية كمتاهات لانهائية، رائعة بشكل لا يمكن لأي عين كاتب وصف ذلك إلا أنني لست نبي هذا العصر، ولن أكونه." ⁹⁰¹

⁹⁰⁰ م.ن: ص 29.

⁹⁰¹ م.ن: ص 30.

وإنه لهجاء فاضح، ومذل، ذلك الذي يستعرض النموذج، والقذوة (النبي)، ثم تسوّل له نفسه أن يخطئ هدفه، ويضل السبيل معللاً قصوره عن النموذج بنقصه الإنساني، ورافضاً بشكل مطلق أي إمكانية لمراجعة النفس، والسير على نهجه، والاقتراب منه، وليس هناك شيء أكثر سوءاً من الإصرار على إسقاط موقع المرء الخاص من المسؤولية العامة في التصدي للشر، وسد منافذه، إذ لو غض كل واحد طرفه عن يسعى إلى ثقب السفينة، لغرق كل من كان عليها، وهم يتأملون ثقبها، وغرقها، ومن ثمة، فالقصة إدانة مضمرة لأنانية الذات، وهروباً من الواجب، والانتماء: (لست نبي هذا العصر)، وقسنطينة حسب زعم الشخصية هي (مدينة الآخرين):

" ولم يكن يدور بخاطري إلا أسئلة من تلك التي يطرحها رجل بعث في مهمة خاصة إلى هذا المكان " وما الذي يهمني أنا في هذه المدينة غير قضاء أيام هادئة مع نفسي.⁹⁰²

وفي الدلالة الكلية للقصة تنعكس استعارة مفهومية لخيانة المثقف، واستسلامه إلى هوى الرغبة، والطمع في مكسب مادي على حساب المسؤولية، والمبادئ، والأخلاق، وتقوقعه على خوفه، وتردده في مقاومة الشرّ، وتحديه، ومن ثمة، يستمر تأجيل التغيير الإيجابي في كل مرة، ويزداد عدد الضحايا (انتحار، اغتيال، شراء ذمم)، وتتعاظم الكارثة، وتغرق المدينة في الموت، والانحلال، والجريمة المنظمة.

2.1.3. بطالة الإنسان في قصة "وأنت نازل إلى بلكور"

وفي قصة "وأنت نازل إلى بلكور" يصوّر الراوي، وهو مثقف متخرج من الجامعة، معاناته من البطالة منذ سنوات، ويقص مكابده الواقعية التعيس المتخيل في إحدى يومياته الروتينية بحج بلكور، وقد صادف خروجه إلى الحي وجود ازدحام كبير في الشوارع، زاد من حدته موافقة ذلك اليوم موعد مباراة في كرة القدم، فحُيل إليه أن الحشود البشرية الهائلة أشبه ما تكون بموكب جنائزي ضخم، وأن الأشياء من حوله كانت توحى بالإعلان عن ساعة الفناء:

"نزلت إلى شارع بلكور وفي الازدحام رأيت نفسي أتكور وأنحدر من غير هدف واضح في اتجاهات مختلفة، سيارات من كل نوع تحدث ضجيجاً مزعجاً وكتل بشرية بلا حد تتمشى وتتطاحن فيما بينها تبدو كأنها حاضرة لموكب جنائزي غير بعيد، الأزهار تموت أو هذا ما خيل إلي أنني سمعته

⁹⁰² م.ن: ص 24.

من صديق شاعر ذات مرة، والنفوس التائهة من غير هداية تصطنع الفرح أو تلوك اللامبالاة وفي عينيها تختزن المسارات التعيسة لبلد بأكمله كان يغرق في نفس الطاحونة (...). وبدت لي الأشياء فجأة وكأنها تعلن عن طقس خاص بها، وأنا أتساءل "هل وصلنا إلى الساعة الصفر".⁹⁰³

وهذا المقطع الذي يذكر القارئ بقصة السعيد بوطاجين "جمعة شاعر محلي" في وصفها لعاصمة، وتشبيهها بقبر متناول عظيم، يعرب عن وعي نفسي غائر بحجم التغيرات الطارئة، وتوتر الذات في تقلبها بين حياة سابقة استساغت فيها المكان، وحياة قلقة متوترة جديدة، تعيش حاضرها، وهي تتململ تحت ضغط الواقع المتخيل، وتستشعر عبء المكان، وانطفاء الأريحية فيه:

"بيلكور لم تعد كما كانت من قبل. أشعر بهذا على الأقل الآن... ربما بيلكور تغيرت لأسباب أخرى. ربما هو الزمن نفسه لم يعد صالحا لأن نعيش فيه ربما الكبر (لا.. لا تتصوروني شيئا في الستين) ما أزال شابا أقصد عمري الآن أكثر من ثلاثين سنة (لا أوهم نفسي أبدا بأنه سن النضج)."⁹⁰⁴

ويتبادل القص النفسي، والميتاقص الأدوار في بلورة هذه الأحاسيس، وبعث التساؤلات، ويتم الاستنجد بالمروي له في إثارة النقاش، ونقل مستواه إلى الواقع الخارجي؛ للوقوف على الأفكار، والبديهييات الاجتماعية في نقد العالم، والأشياء، وبلورة وجهات النظر، تبعا لخبرات مرحلة عمرية معينة (صبا، شباب، شيخوخة).

وعلى الرغم من الزحام الشديد في الشوارع، فالراوي لم ير فيه علامة على الحيوية، والنشاط، فقد كان يشعر بالاختناق، كمن يشهد احتراق المكان بعناصره، ومكوناته، وتعطل الحياة الطبيعية في أجوائه المستعرة بالضجيج، والفوضى:

"مازلت محشورا بداخل الضجيج وبيلكور تتحوّل إلى شيء يتحرك معي ويدخل إلى تلايب روحى ويضغط مثل غابة محترقة، فلا أبصر إلا الدخان وتذكرت مقولة صديقي الشاعر: "الشوارع تموت أيضا"."⁹⁰⁵

وبعد تخلصه من الزحام، يبحث الراوي عن مكان للراحة، فينزوي في آخر الأركان لبعض المقاهي، وهناك أبدى سخريته من وضع معيشي، واجتماعي يتردى باستمرار، بعدما استقرت أعراف جديدة في عصر مغاير، تطبعه السرعة، واللّهفة على المكسب المادي، والغش في المرافق التجارية والخدماتية، حيث

⁹⁰³ م.ن: ص 53-54.

⁹⁰⁴ بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص 54.

⁹⁰⁵ م.ن: ص 54-55.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

اكتشف، لحسن حظه، احتفاظ المقهى بطاولاته، وكراسيه، على غير ما أصبح سائدا في المقاهي الأخرى، وهو ما أمّن له الجلوس، وأخذ قسط من الراحة:

"بحثت عن مقهى في ذلك المنعطف فرحت لأنني رأيت واحدا به طاولات وكراسي. منذ الثمانينات ونحن نشرب القهوة واقفين ونأكل واقفين وننام واقفين وقال الشاعر:

من زرع الخوف بقلوبنا

حتى صرنا كالنمل

نجري إلى جحورنا هارين. "906

وفي المقهى، راح الراوي يتأمل واقعه في بيلكور، وواقع بلده، وعلى الرغم من الروائح الكريهة، التي كانت تزكم أنفه قادمة من مرحاض مفتوح على الدوام، فقد راح يعزي نفسه بمطالعة كتاب "مدار الجددي" لـ "هنري ميللر"، الذي يروي فيه بطله معاناته في مدينة بروكلين، واضطراره إلى العمل كساع للبريد، وحفار للقبور... ومن وحي التأمل يعقد الراوي هذه الهجائية الساخرة بين حياته التعيسة، وحياته "هنري ميللر" المكافحة:

"... إذا كانت حياة هنري ميللر في بروكلين سيئة وهو يحكي عنها بفخر فلا بد أن حياتي أجمل وأنا في بيلكور في الجزائر، في بلد الدم والأمنيات الصعبة، ولا أزال أملك القدرة على شرب القهوة في مقهى لم يفقد كراسيه بعد ولا طاولاته، ومرحاضه مفتوح اثنتي عشرة ساعة على اثنتي عشرة ساعة. "907 وللقارئ أن يقف على ما في هذا التظاهر بالعزة، والفخر، من تحقير للوضع، وقدح في هذه القدرة الهائلة، التي يتحدث عنها الراوي، وهي لا تتجاوز ارتياد مقهى بائس في حي عتيق، وشرب القهوة في أجواء موبوءة لا علاقة لها بالراحة، والصحة، يكرسها مرحاض لا يعلق بابه؛ لفساد قفله. وفي فترات تأمل الراوي، يستقر وعيه بالمرحلة الراهنة على توقف الزمن، من خلال عمليات الاسترجاع في الخطاب، وما يخلفه السرد فيها من تراكمات للزمن النفسي في محطات عديدة من القصة، وكانت ساعة يد الراوي المتوقفة، منذ فترة طويلة، توحى بجمود حياته، وهي خير شاهد على تعطل الزمن عنده، وسكون آلياته الموافقة للحركة، والفاعل.

وفي آخر محطة استرجاع في خطاب القصة، ينتبه الراوي إلى بطالته، ويراجع تفوقه في الدراسة، الذي راهن عليه؛ للنجاح في الحياة، لكن مسعاه لم يثمر، في الوقت الذي نجح فيه أصدقاؤه، الذين لم

906 م.ن: ص55.

907 م.ن: ص56.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

يؤتموا الجامعة، وفضلوا البحث عن فرص وراء البحر، فإذا بالندم يعتصره، والحسد يراود نفسه، فلا يملك إلا أن يهجو حاله ساخرا من ظروفه، وحال عيشه في بلد، لا يقدر النجاح في العلم، ولا يثمن جهود أصحابه، ويجبر أبناءه على الهجرة سعيا خلف أمل في النجاح، والحياة المطمئنة:

"... تفتنت إلى أن ساعة يدي متوقفة منذ لا أدري، لم أكن أهتم بالوقت وما الذي يهمني فيه إن لم أكن أعمل، هذه سنوات وأنا لا أعمل، بحثت في البداية طبعاً، بعد أن تخرجت من الجامعة التي ضيعت لي كل ذلك الوقت الثمين، وحسدت أصدقائي الذين لم يدخلوا الجامعة وفضلوا أن يهربوا بجلودهم إلى مدن الغرب وهم الآن يتنعمون بعيشة كريمة، وأنا الذي فرحت يا للفرحة المغدورة بذلك النصر التافه وكنت أمني نفسي بالحياة التي تعدني بها الدراسة.

أصدقائي يعودون أحيانا ومعهم صور خليلاتهم الشقراوات ومنازلهم الفاتنة وعالم الشمال المدهش، وآخر يسألني بسخرية "أين قضيت عيد رأس السنة العام الماضي؟". كدت أقول له الحقيقة "في ثكنة تندوف"، لكنني فضلت أن لا أتخاذل وقلت له وأنا أخترع أكذوبة جميلة على نفسي قبل أن تكون عليه "في الصحراء، في عالم لا يمكنك أن تعرف جماله أبدا هناك في الغرب".⁹⁰⁸

ومما يلاحظ على هجاء الراوي، أنه يركز في هجومه على موضوع انحطاط مدن بلاده-وتحقيره للوضعيات، والحالات، والأشياء المعروضة في المقطع السردي السابق، وما قبله - على إقامة موازنات بينها، وبين ما يوازيها من مدن الغرب، اعتمادا على المعايير الأخلاقية، والجمالية، والصحية، وغيرها. وقد بات من المسلمات، والبديهيات الاجتماعية في البلاد العربية، استحضر المدن الغربية كعينات مثالية للإنجاز، والتفوق، ونماذج قياسية للتحضر، ورفقي العمران، والمرافق، والحرص على التنظيم، وتوفير شروط الصحة، والراحة، والسّهر على مراقبتها.

وفي ضوء إنجازات المدينة الغربية، وعلاقتها الاجتماعية، تتجلى، بصورة واضحة، تطبيقات هذا المعيار، أو ذاك، كل في ميدانه، وشروطه الإنجازية، ونتائجه الفعالة، ومدى انضباط النشاط الاجتماعي بها، وقد أثبتت المدينة الغربية كفاءتها في تجسيد المعايير، فأخرجتها من نطاق القوانين، والديساتير، والتصورات النظرية إلى أرض الممارسة اليومية، والواقع الملموس.

ومن وجهة نظر موضوعية، تعتمد على سلم من القيم، والتصنيفات، أصبحت مدن الغرب مثالا يحتذى، وشاهدا نموذجيا، يقاس عليه حضور المعيار الواقعي في الإنجاز، والعمل، وفي حضرة هذا الشاهد،

⁹⁰⁸ م.ن: ص 57.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

يتضاءل كثير من المدن العربية، ويتهاوى، حسب ما يعكسه التخيل في قصص السَّعيد بوطاجين، وبشير مفتي، والخير شوار، وحكيمة صبايحي، وغيرهم.

وفي قصة "وأنت نازل إلى بيلكور" يتعاضم الألم، والحزن على المفقودات المحسوسة، والمعنوية للمدينة، والوطن المنشود من خلال الاحتجاج، والتظاهر، وتشكل من السوداوية حلقة التحام الذات بـ "بيلكور" في عملية التَّسامي، ويسترجع الراوي صوت صديقه الشاعر، ونشيدته المتحدي للموت، وهو يعدد أشكاله، ويتنبؤ به متحسسا، بوعي كبير، خيانة من نشره في كل مكان:

"شيء واحد فقط كان يضيع مني ساعتها، صوت صديقي الشاعر والذي قُتل في يوم كئيب داخل مسيرة صاخبة بالأحلام والأمانى الكبيرة، صوته وهو يخاطب روح الشوارع الميتة:

سأموت

لا من الخوف أو الكآبة

لا من الجوع أو العطش

سأموت فقط من الإحساس المضاعف بالخيانة."909

ومثل هذا الإحساس بالموت يمثل، في حد ذاته، مرحلة متقدمة من السوداوية، تتصل بانعزال الشخصية عن عالم مروي، تفتقر فيه إلى وصفة دعم معنوي، يحملها إليها حبيب، أو صديق، يقوي صلتها بالواقع المعيش، ويعيد إليها الإيمان بالتغيير، والمقاومة الإيجابية لأشكال القبح، والتشوه؛ لذلك فهي تفضل الانطواء، والعزلة في الفضاءات الاجتماعية، وتميل إلى الازدراء الذاتي، بل إلى ازدراء المدينة نفسها، وتحقير مرافقها العامة، والانتقاص من قيمتها وفق معايير أخلاقية، وثقافية، وحضارية عبر حركات ارتدادية نحو الماضي، تفعل الذاكرة، وتنحسب في متاهاتها؛ لإقامة معادلات تعويضية، وعمليات تسام، تتأسى باسترجاع الوطن المفقود في الذكرى، وأشكال الملفوظات المعبرة عن الرفض، والإنكار.

والجدير بالذكر أن الشخصيات السوداوية وعلاقتها السلبية بالمدينة في قصص بشير مفتي، تعود إلى تجارب سابقة، عبرت عن رغبة ملحة في الخروج عن المألوف، ومقاطعة التقاليد المتبعة في الكتابة القصصية؛ لتلبية الذوق السائد، والانخراط في الدعاية للمؤثرات السياسية، والثقافية المؤطرة للمجتمع، وأشكال التعبير الفني، "وذلك منذ أن نشر مجموعته القصصية الأولى في منشورات جمعية إبداع سنة 1992 تحت عنوان (أمطار الليل). ومن القصص الأولى، أظهر تمرده على موضوعات الأدب الواقعي

909 بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص57-58.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

الذي ساد في جزائر الثورة الزراعية والبناء الاشتراكي والذي هيمنت عليه الموضوعات الاجتماعية النمطية والمعالجة الموضوعية والشخصيات الإيجابية والنهايات السعيدة.⁹¹⁰

ولئن وصف محمد ساري هذه المجموعة القصصية بضعف البناء الفني، يحمله على ذلك ما لمح فيها - حسب رأيه - من خلل في لحمة الأحداث، واضطراب في رسم الشخصيات، وإيجاز في السرد، فإنه لم يفته التنبيه إلى ما في قصص هذه المجموعة من توتر، وأجواء مشحونة بالأس، والاعتراب، والعزوف عن الواقع، الهروب من المكان، وخلو الحياة من المعنى عبر تعاقب الزمن على الشخصيات، ومداومة التفكير في الموت، والانتحار⁹¹¹، وهي جميعا تعبر عن حالات نفسية متأزمة، تتقاطع كل منها مع بعض مستويات السوداوية، ومظاهرها.

وقد تطورت التجربة القصصية عند بشير مفتي في مجموعة قصصية ثانية، صدرت عن منشورات الجاحظية سنة 1995، وحملت عنوان "الظل والغياب"، وفيها تنطبع الشخصيات بـ "سوداوية متعددة الأوجه، وتتسبب فيها خيبات وانكسارات متعددة ومتكررة."⁹¹²

ولعله من باب الإنصاف التنويه بدراسة حاج محجوب عرايبي، فقد كان من السباقين إلى دراسة "مفهوم المدينة في القصة القصيرة"، ولتحقيق ذلك استدعى نموذخين قصصيين: مجموعة "ليل وحلم ونوارس" لـ علال سنقوقة، ومجموعة "أمطار الليل" لبشير مفتي، وقدم إحصاء لتردد فضاء المدينة عند القاصين، لكنه ركز في التحليل على قصص بشير مفتي.

ومن جملة ثماني قصص قصيرة، تشكل مجموعة "أمطار الليل"، ونسبة 75%، "تستحوذ المدينة على ست قصص، وهذا الأمر يرشدنا إلى تتبع ذلك الحضور المتعدد الاستخدامات والدلالات الرمزية، ويأتي في الدرجة الثانية علال سنقوقة فألفيناه يمنحها سبع مرات من جملة ثلاثة عشر - ثلاث عشرة - قصة من مجموعة "ليل وحلم ونوارس"⁹¹³، بنسبة 53.84%.

وعلى الرغم من الإسقاط المباشر في ربط العلاقة بين الشخصيات التخيلية، والمؤلف الحقيقي، إلا أن دراسة عرايبي كشفت النقاب عن انقطاع الصلة بين الشخصية، وفضاء المدينة الذي تعيش فيه بكل مكوناته، وعناصره، وهو انقطاع عن مجتمع المدينة، يتطور في السرد إلى أشكال عدائية، تبرز نفور

⁹¹⁰ محمد ساري: محنة الكتابة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007، ص 139.

⁹¹¹ م.ن: ص 139-140.

⁹¹² م.ن: ص 140.

⁹¹³ حاج محجوب عرايبي: دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ط1، منشورات إبداع، الجزائر، 1993، ص 77.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

الذات من التفاعلات السلبية في الحواضر، وما تستشعره فيها من مظاهر الزيف، والخداع، والشقاء المادي، والمعنوي، وكل ما تأنفه النفس من صور الانحلال، والتعفن في العلاقات الاجتماعية، أو البيئة الطبيعية، وهو ما عبر عنه عرايبي في دراسته بالصراع الثنائي بين القاص، والمدينة بوصفه كناية، ترسمها الشخصيات القصصية عن خالقها من خلال وقائع حياتها، وحركاتها النفسية في البيئة التي اختارها لها، ذلك ما يترجمه الجدول الذي أعده عرايبي لأوصاف المدينة عند الشخصيات في القصص الست، حيث دلت ألفاظها، وصيغها على معان سلبية كثيرة منها: الضباب، الفراغ، الصخب، الغرق، اللعنة، الاحتراق، الصمت، الحزن، الإلتان، واليأس⁹¹⁴...

ويكفي القارئ أن يعرف أن بعض هذه القصص يحمل عنوانا ذا بنية كنائية، تشير إلى تحقير العيش في المدينة كقصة "الركض في مستنقع آسن"، إذ تحمل علاقة المجاورة بين المستنقع، والمدينة بعدا تصغيريا، يضاعف عملية التحقير، ويزيدها الوصف "آسن" إيحاء بعبثية الحركة التي يرمز إليها الركض في بيئة راكدة متعفنة، بحثا عن الحياة، أو الخلاص.

وتعد تجربة هجاء المدينة في مجموعة "شتاء لكل الأزمنة" عند بشير مفتي امتدادا تصاعديا لتجربته السابقتين في مجموعتي "أمطار الليل"، و"الظل والغياب"، حيث يحافظ القاص على نهجه التجريبي، ويواظب على استغلال آليات الشفافية الباطنية، ومتابعة هواجس الشخصيات الهامشية، وتقلباتها النفسية، التي لا يتخلى الراوي عن ربطها بمقاطع السرد الموجز، وهو يلاحقها في القص النفسي، أو يترك نقلها للحوار الباطني في حال السرد بضمير المتكلم، أو يعتمد إخفاءها في الحوار الباطني غير المباشر الذي تنطمر جملة المعبرة عن التساؤل، والتعجب، والدهشة، والاستنكار في أنسجة السرد، وتلتبس بها، فتتداخل أحيانا مع أنسجة الميثاقص، وتراكيبه.

وعلى العموم، يعبر هجاء المدينة، في ارتباطه بالسوداوية، عند بشير مفتي عن فقد معنوي لفكرة الوطن، ويكون مشفوعا في حالات كثيرة بالميثاقص، كما تبرزه قصة "وأنت نازل إلى بلكور" من خلال مقاطع سردية، يخاطب فيها الراوي المروي لهم باستعمال الأقواس، أو الجمل التفسيرية؛ لشرح أوضاعه النفسية، أو تبرير أفكاره الفاشلة، وهواجسه السوداوية، وهو أمر يتكرر في عدد من قصص مجموعة "شتاء لكل الأزمنة" منها "كان يموت وهو يضحك"، و"أوهام الحكاية"، و"حافة السقوط"، و"المسرحية لن تتوقف"، و"عرق الكاتب"، و"مداخل كثيرة لجرح واحد"، ويتردد، أيضا، في مجموعته

⁹¹⁴ م.ن: ص 77-78.

"الظل والغياب"، كما لاحظته ذلك محمد ساري، حيث السارد كاتب فاضل "يريد أن يقص على القارئ حكايات بعض الأصدقاء العجيبة، وهي ليست ككل الحكايات، ولكنه في نهاية المطاف لا يحكي شيئاً. لعله سيفعل ذلك في يوم ما. وفي خضم هذه السوداوية، يستغيث بتجربة وأقوال كتاب عالمين لعله يهتدي إلى مسالك تخرجه من العقم المؤقت. ولكن المحاولات تفشل باستمرار."⁹¹⁵

وخلافاً لتجربة السعيد بوطاجين، والخير شوار، يكون هجاء المدن عند بشير مفتي أكثر اتصالاً بالواقع، وإيهاماً به، وإن عرج على الحلم، والخيال، واللامعقول كالتفكير في الانتحار، وسقف مطالبه من المثالية، والقيم الأخلاقية أقل ارتفاعاً مما يبدو عليه عند غيره؛ لذلك فالهجوم، والبداهة في قصصه أقل حدة، وضرارة، والتحقيق عنده يسلك سبلاً، وطرائق غير مباشرة في إدانة الانحراف، والفساد، ولا يتصدى له بشكل سافر، كما يفعل السعيد بوطاجين، والخير شوار.

2.3. المدن "غابات إسمنت" في قصص الخير شوار

في التجربة القصصية للخير شوار، يصادف القارئ اختلافاً واضحاً بين مجموعتيه القصصيتين "زمن المكاء"، و"مات العشق بعده" في مستوى الحكاية، وتقنيات الخطاب السردية، وإذا كان من الطبيعي أن تتفاوت أعمال الأديب بين تجربة، وأخرى، فالغالب أن يحافظ على نهجه العام في الكتابة، وخصائصه الفنية في معالجة المواضيع، وأسلوبه الفردي في طرح القضايا، وتشكيل البناء السردية للأحداث، والشخصيات، فضلاً عن طريقتة الخاصة في تركيب اللغة، وإنتاج الدلالة في أبعادها الحقيقية، أو المجازية.

والذي يلاحظ على الخير شوار أن مجموعته "مات العشق بعده" من الصّعب عدّها امتداداً طبيعياً للمجموعة الأولى بالنظر إلى الاختلافات الواضحة، والفوارق المستقرة بينهما، ففي الوقت الذي اتسمت فيه مجموعة "زمن المكاء" بالحرص على بناء الشخصية، ومتابعة تطور الحدث في فضاءات متعددة، والاتجاه إلى بلورة وجهات النظر عبر حيكات، وقوالب، تغلفها الفكاهة، والميل إلى المرح، والدعابة، ومضاعفة السرد القصصي بألوان من الميتاقص، والسخرية، والهجاء، يلاحظ القارئ، أن مجموعة "مات العشق بعده" تتجه بشدة إلى تذويت السرد أكثر، والتفوق في أغوار الذات، وترصد الأهواء، والحالات، فلا تقدم للمتلقي إلا شخصيات غائمة، هائمة على وجهها، أنهكها الحزن، والسوداوية، وعزلها

⁹¹⁵ محمد ساري: م.س، ص140.

الاغتراب، فما عاد لها طاقة على تحمل المجتمع، بما فيه من عنف، وتجاوزات، كما يلاحظ في قصص: الغراب، الغريب، عبور، الشعاع والانسحاب... وأصبحت القصة أكثر حرصا على التكتيف، واستخدام الرمز: السنونوة، الجازية، قيس بن الملوّح، النّجم القطبي، وغير ذلك من الرموز الطّبيعية، والتّاريخية.

وقد أثرت هذه التوجهات، والمواصفات على بعض التقنيات المعهودة في مجموعة "زمن المكاء" كالميتاقص، والسخرية، والهجاء، فكان نصيب مجموعة "مات العشق بعده" ضئيلا منها، بصفة عامة، مقارنة بمجموعة "زمن المكاء"، التي كان عليها المعوّل في تقصي نماذج الهجاء، وتحليل قصصه.

والهجاء في قصص الخير شوار قريب الشبه بالهجاء في قصص السّعيد بوطاجين، بالنّظر إلى التّقارب بين الشخصيات الهامشية الموظفة، والمجاهرة بالمواقف، والإعلان عن وجهات النظر؛ لاستدعاء المعايير، والمقاييس عند الشروع في الهجوم، والتحقيق، لكنّ الهجاء عند السعيد بوطاجين أكثر حدّة، وعنفا، واستعدادا لهدم السلبيات، والأخطاء، علاوة على شموليته الكبيرة، التي تتخذ بعدين هامين: - بُعد شامل للتجربة القصصية يحظى فيه الهجاء بالتواجد في المجموعات القصصية جميعا - خمس مجموعات قصصية-.

- بُعد شامل للأبعاد، والمجالات الإنسانية، والاجتماعية، التي يُسلط الهجاء على مظاهرها السّلبية.

وبهذا الصّدّد، يحضر الهجاء في خمس قصص قصيرة من مجموعة "زمن المكاء"، وقد تضاف إليها قصة "البداية النهائية"، إذا روعي الهجاء الكامن في آخر المرويات الواردة فيها عن موت "جلول"، بعد ادعاء الراوي سقوط لبنة البناء عليه في تأويلات سابقة، نسجها حولها عدد من الرواة ابتداء من المستوى الثاني لأعوان السرد في القصص، وبذلك يصير العدد ست قصص محتوية على الهجاء من مجموع أربع عشرة قصة بما يعادل نسبة (42.85%)، وهذه القصص هي: أوراق الخريف - ركض في غابة إسمنتية - حكاية سرنديب - مدن وتاريخ - البداية والنهاية - وحي العدم.

1.2.3. الهجاء والميتاقص

والقصص المتضمنة للهجاء عند الخير شوار، تبدو جميعا مفارقة للمعيار، والتقليد الأدبي؛ لما لها من صلات واضحة بما وراء التخيل - وقد تم تدارس أغلب هذه القصص في مباحث الميتاقص - حيث

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

يتجاوز الميتاقص، والهجاء بوصفه سخرية مناضلة، وملتزمة، في الكثير من القصص، على غرار ما يلاحظ عند السعيد بوطاجين، وبشير مفتي، ليشكلا معا -الهجاء والميتاقص- تضافرا من التقنية ما بعد الحداثية في المعالجة الأدبية للظواهر، والأشياء، وكيفيات تشكيلها عبر التخيل في خطاب السرد، إذ كلٌّ منهما -الميتاقص والهجاء- يملك القدرة على الإدماج، والمضاعفة، فالميتاقص يدرج الواقعي في التخيلي، ويضعف السرد بتوفير إطار مرجعي للتفكير فيه، والتساؤل حوله، أو إعادة النظر فيه، والقيام بهدمه، وكذلك الهجاء، فهو يدمج الافتراضات، والظواهر، والممارسات السائدة، ويضعف الدلالة حولها، عندما يتشكل تحت المعاني -الظاهرة والمباشرة- مضمرات، وإيحاءات، تستدعي قرائنها انفتاح المعاني على تأويلات جديدة، يوجهها السياق، ويقويها.

وفي بعض القصص السابقة، كما هي الحال في قصتي "مدن وتاريخ"، و"البداية النهائية" يكون الميتاقص عماد المبنى الحكائي، وأساس توالد السرد حول الشخصيات، والأحداث، إذ يمهّد الميتاقص الطريق للهجاء، أو السخرية في بداية القصة، ثم يعود، مرة ثانية، إلى استدعائه في النهاية؛ للإجهاد على احتمالات مقدمة، وإشاعات متداولة، يصطنعها التخيل، أو لتقويض المزاعم، والإدعاءات التي يتظاهر الراوي بمعرفتها، ويضطلع بإنجازها، أو يكلف غيره من الرواة بتسويقها، والوقوف خلفها.

ففي قصة "البداية النهائية" يقدّم الراوي في سرده حكاية متناهية في الإنجاز، والقصر، تعكس عنوان القصة، مثلما يلخصها العنوان نفسه، حيث تصادر عبارة السرد القصيرة -المختزلة للقصة - حياة "جلول" بما فيها من محطات، وتفصيل، وتحصرها بين بداية، ترمز إلى الحركة -النهوض- ونهاية مأسوية، سطرها سقوط لبنة البناء عليه في حركة مضادة، أفضت إلى موته:

"المتن: كان جلول يتأهب للنهوض.. فسقطت عليه لبنة بناء.. فمات."⁹¹⁶

ويتدخل الميتاقص بعد ذلك؛ للتعليق على هذا المتن، وإعمال لغته الشارحة في مناقشة مضمون أحداثه، وإثارة التفكير حول تشكل العمل الأدبي، ودور المستويات السردية في إنتاجه، وعلاقته بالواقعي، وآراء التقاد، والقراء فيه، بناء على الأعراف الفنية، والثقافية السائدة، وهي جميعا أبعاد دلالية متولدة من الوظيفة الميتالغوية للخطاب السردية، بوصفه مرسله، يركز منشئها على الشفرة اللغوية.

وهذا الميتاقص لا يلبث أن يتعلق بالسخرية، والهجاء، مستغلا ما فيهما من صور تعويضات دلالية، أو نصانية ذات أبعاد تداولية، تتوخى إضمار المعاني، وتتوجه إليها بقصدية، وعمد.

⁹¹⁶ الخير شوار: زمن المكاء، ص 89.

ومما يتعين في القصة السابقة أيضا، كون النقص النَّصاني الحادث فيها، وهو إسقاط السرد الخاص بحكاية "جلول"، قد تم ملء فجوته بالميتاقص كزيادة نصانية؛ لتعويضه، واستُعين فيه بإدماج الهجاء صورة نصانية تعويضية، يتقوى بهما؛ للإحالة إلى موضوع فقدٍ معنوي، يتمثل في ضياع الوطن، كما توحى به هجرة "جلول"، واغترابه، ولكنه في الآن ذاته، يستبطن موضوع فقدٍ مادي آخر، يعلن موت "جلول"، كما تروج له نواة الحكاية الناقصة في متنها، وتتلاقى حوله حكايات الرواة المسخرين في المستوى الثاني من القص من خلال تهيئات، تتباعد، أو تتقارب في التأويل.

2.2.3. الهجاء ومواضيع الحب المفقودة

ويظهر الهجاء متصلا بمواضيع فقدٍ أخرى تتمحور حول المدينة، وطبيعتها العمرانية، والاجتماعية، وعلاقة مكوناتها بالذات الواعية في السرد، وهي تعرب عن حزنها، وسوداويتها عند خسارة عنصر محبوب، أصبح جزءا منها.

ومن أبرز النماذج الدالة على هجاء المدن، وارتباطه بما فقدته الشخصية فيها، ما يجده القارئ في قصتي "مدن وتاريخ"، و"ركض في غابة إسمنتية"، حيث يهيمن الميتاقص على الأولى، ويسمح للهجاء بأداء دور تمهيدي في تفسير لفظة "مدن"، والسخرية من النقص الفادح، الذي يسجله الراوي عليها، حملا على ما ينبغي توفره فيها، حسب مفهوم للمدينة، استقرت عليه الشعوب المتحضرة في العالم، حيث يقول الراوي معلقا، منذ البداية في أول سطر للسرد، على عنوان قصته "مدن وتاريخ":

"الجملة التي قرأتها منذ قليل هي عنوان لهذه القصة، والجملة تتألف من كلمتين وحرف عطف. "مدن" جمع مدينة وهي تجمع سكاني، وأمور كثيرة غير متوفرة في معظم ما تطلق عليه هذه التسمية، وتاريخ هي كلمة حسب ما أذكر عرفها لنا أستاذ الاجتماعيات في المتوسطة على أنها "ماضي الشعوب وحاضرها".⁹¹⁷

ولأنّ الراوي كان يعاني من فقدٍ مضاعف: فقد المدينة من خلال إحساسه بخسران روحها، وما يصنع جوهر الحياة فيها، وفقد القدرة على الكتابة القصصية، وإصابته بالعي، والاحتباس في عتبة العنوان، على الرغم من محاولاته المتكررة لكتابة قصة مبتكرة غير نمطية؛ فإنه يعود بالميتاقص إلى الهجاء

⁹¹⁷ م.ن: ص 67.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

مصرًا على عدم تغيير العنوان، عامدا إليه في هجومه؛ لتحقير الوضعيات السلبية، والحالات المزرية للمدن، وهي تتحول إلى "غابات إسمنتية"، توحى ببلادة العمران، وكثافته غير المنتظمة، مثلما توحى بتوحش الحياة، وقسوتها، والفوضى في علاقات الناس، و عشوائية المساكن، وتكديس الناس، وتراصهم فيها، إلى حدّ حوّل المدن إلى ملاجئ، ومحتشدات، لا كرامة فيها، ولا استقرار:

"لماذا لا أبدل العنوان بعنوان آخر؟... لا لا هذا مستحيل، فكيف أراجع عن شيء قررت فعله، لا... لا هذا لن يحصل أبدا... سأكتب عن المدن التي دائما أشير إليها في كتابتي إشارات تومئ بالكرهية لها، فقد سميتها مثلا "غابة إسمنتية"، "ملجأ بشري"، تجمع سكاني يسمّى مجازا مدينة."⁹¹⁸

ودلالة الكراهية في هذه الأسماء المهينة للمدينة تنصرف إلى مشاعر الحزن على ما فقد بها من مقومات ضرورية؛ للإقبال على حب الحياة فيها، وهي دلالة مشحونة بمضمرات سياسية، يفوح منها الاحتجاج، والمعارضة، وإدانة السلطات المسؤولة عن المدن، وتسييرها.

وفي قصة "وحي العدم" يتردد هذا البعد السياسي قويا عند الراوي، وهو يعي وضعه البائس، ومعاناته المزدوجة من وطن، أورثه العوز المادي، وأبقاه مسحوقا معدما، ومن حبيبة، أفقدته صوابه، فما عاد قادرا على التفكير بعد صدودها، وهجرها له، وأصبح يتخيل نفسه بلا عقل، يدبر به حياته، تملكه هواجس الإحساس بالضيق، والتفاهة أمام ظلم الحكام، وهوانه على من يجب:

"قالت لي يوما إن خاصرتها تدور حولها جميع المجرات، وإن جمالها النار التي تحرق جميع المستبدين ونسيت أنني أحد (الغاشي) الذين سحقتهم عجالات السلاطين والجميلات ثم خبأت رأسها في ألمي فصحت من شدة الحيرة إنّ في موتي حياة وفي ذلي نجبا عذبا للسائغين."⁹¹⁹

وعلى الرغم من خلوّ القصة مما يشير - بشكل مباشر - إلى اسم المدينة، فإن التركيز على خراب المدن، يحتم على الراوي اللجوء إلى استعمال لفظة (قرى) المنسجمة مع لفظة (ملوك)، ليعملا معًا ضمن السياق على استدعاء التضافر النصي بين المقطع السردى الحامل للهجاء، والقرآن الكريم، وجعل الشاهد (Citation) ينطق بالموقف الثقافي السائد من الملوك، في تعاملهم مع القرى عبر التاريخ، حيث يقول الراوي مفتتحا هجاءه:

"أيتها الهزائم التي تعشش في لاشعوري الفردي والجماعي.. انهضي يا وفية نمارس طقوس الفرح في مناسبات النكسات الجماعية التي لا تنتهي.. طيري سنونوة حزينة ورفرفي فوق أقواس النصر التي

⁹¹⁸ م.ن: ص72.

⁹¹⁹ الخيزر شوار: زمن المكاء، ص94.

شيدها ملوك خربوا كل القرى التي دخلوها وما شيدوا إلا أقواس النصر على رفاة حياة قُتلت وما زالوا يتلذذون بتعذيب جسدها الذي فارق الحياة.. اعزني أنعام الفجيرة في هذه الحشود التي أكلها النسيان، ونسيت أنها أصفار متراكمة على يسار رقم غير طبيعي.⁹²⁰

ويقول القرآن الكريم متحدثا على لسان بلقيس:

(قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعْرََّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ.)⁹²¹

ولئن استعمل الراوي معنى الآية الكريمة جاهزا، فإنّ الهجاء يقتنص منه الدلالات السلبية الثابتة في شهوة الملوك بالفساد، كما يقدمها نص مقدس، متحدثا عن تجربة ملكة محنكة، خبيرة بما استقر لديها من آراء شائعة، يصدقها التاريخ، والوقائع المحفوظة في الذاكرة، والمدونات حول أخلاق الملوك، وتعاملهم مع المدن، والأقاليم التي يقتحمونها، وما يخلفونه فيها من دمار، وخراب، يجبران الناس على خوفهم، وهيبتهم.

وهذه الدلالة السلبية في لفظة "ملوك"، يعمّمها الهجاء على مجالات الحياة، فتغدو قتلا لها، والراوي يقوي هذه الفكرة بما خلفه في الهجاء من استعارات حسيّة مجسّمة: (الهزائم/ سنونوة)/ (الحياة/ جسد)، واستعارات ساخرة (تمارس طقوس الفرح في مناسبات النكسات الجماعية) - (طيري سنونوة حزينة ورفرفي فوق أقواس النصر...)، واستعارات المبالغة (خربوا كل القرى..)- (ما زالوا يتلذذون بتعذيب جسدها الذي فارق الحياة)، واستعارات التنقيص (... الحشود التي أكلها النسيان، ونسيت أنها أصفار متراكمة على يسار رقم غير طبيعي)... وهي دلالة سلبية مشاكلة، لما استقر عند السعيد بوطاجين في كل القصص، التي يشار فيها إلى رُموز السلطة بلفظ الملك، والحاشية.

وقد سارع المبتدع إلى إدماج السخرية، مباشرة بعد افتتاح عمله، من خلال التركيز على عناصر العمل الأدبي، ودور الراوي، والكاتب في إخراجها على هذه الشاكلة، التي اتّحت فيها حياة "جلول"، ولم يعد له وجود، لولا هذا الاسم الدال عليه، وهو وجود لغوي محدود ببداية، ونهاية لا غير، أليس هذا الأمر مثيرا لارتباب القارئ في صنيع الكاتب؟ وهو يهدف، بواسطة كسر أفق الانتظار عند القارئ، إلى إعفائه من السرد الطويل لتفاصيل حياة مملّة، لا يُكثرت لها حسب رأي ناقد حدائثي، أم أنّ الحديث عن التقنية مجرد حيلة وتغطية على السخرية من حياة بائسة تعيسة؟، لم يعد "جلول" يجد لها طعما في

⁹²⁰ م.ن: ص 96.

⁹²¹ سورة النمل: الآية 34.

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

بيئته، ومجتمعه، ومصيره ميئوس منه، فارتأى الراوي بإيعاز من الكاتب حذف الحديث عن الحكاية، وأوجد لذلك المسوّغات الفنية؛ لتبرير عمله، وفتح الباب واسعا للتأويل:

"أما أحد درسي المناهج النقدية الحديثة فقال إنّ الكاتب بهذه الطريقة يكون قد كسر أفق انتظار القارئ الذي كان ينتظر قصة طويلة عريضة مليئة بالسرد الممل الذي ينعس المتلقي ويجعله يتقزز مما يقرأ أو يسمع." 922

وقد أتبع الراوي هذه السخرية المضمرّة بمحاكاة ساخرة أخرى - باروديا- يقلد فيها، بأسلوب هزلي، خطاب النقد الصحفي، وتهميماته في إصدار أحكام قيمة غير مؤسسة على الأعمال الأدبية من قبيل القصة، التي يعالجها الراوي.

وبعد استعراض الميثاقص عددا من تأويلات الرواة لقصة "جلول"، يحنمها باحتمال أخير، يوقف به تقلب الحكاية، ويضع نهاية لأوهام السرد، حيث سمح للهجاء بالظهور؛ ليؤكد السخرية المضمرّة - السابقة- من حذف حكاية "جلول"، ويعيد إدماجها، والتشكيك فيها؛ ليفنّدها، ويقوم بتدميرها، مبيّنا أن غياب الحكاية تابع لغياب صاحبها، فقد بدأت حياته على أرض بلده، ولم تكن شيئا يذكر، وسرعان ما انتهت برحيله إلى بلد أوروبي، استبدل فيه حياة هائلة محسوسة بجياته الآسنة، ومن ثمة، فهو شبح هارب من وطنه، وحكايته فيها مجرد وهم، ومعرض للكذب، والتزيد في الأقاويل، والسبب في ذلك، يرجعه الهجاء في خلاصة هجومه إلى تلهية الناس عن أزمة بلد، ومجتمع، يعمل المغرضون من أرباب السلطة، وأعوأهم المجهولين على حجب مشاكله المستعصية بدل التفكير فيها، والعمل على تفرّيج كربها، فلم يبق أمام اليائسين من التغيير إلاّ الفرار بجياتهم، وترك مكانها شاغرا لممارسة ألعاب اللغة، والتأويل:

"أما أحد هواة الجدل فقد أقسم بأغلظ الأيمان أنّ الأمر يتعلق بكذبة كبيرة، فجلول لم يمت ولم تسقط عليه اللبنة إطلاقا، وهو الآن حي يرزق وقد تمكن من الحصول على تأشيرة للسفر إلى أحد [إحدى] الدول الأوروبية يعيش هناك في ثبات ونبات، وأغرب ما روي عن هذه الحكاية أن جلول ما هو إلاّ أكذوبة صنعها أناس مجهولون من أجل تلهية الرأي العام عن المشاكل الحقيقية التي تتخبط فيها البلاد والعباد والدليل على ذلك أنّ جلول لم يعرف له قبر إلى يومنا هذا." 923

922 الخيزر شوار: م.س، ص90.

923 م.ن: ص92.

وفي هذا الهجاء أيضا، تبرز الدول الغربية، ومدنها - كما لوحظ عند السعيد بوطاجين وبشير مفتي - نموذجاً قياسيًّا، ومعيّاراً للتقدم في الحياة، وبديهيّة عند الفرد العربي في الموازنة، والحجاج، والحكم.

3.2.3. الهجاء ومظاهر القبح والتشوه

والظاهر أنّ غياب مقومات أساسية، يصطنعها الإنسان المتحضر في المدن، من سياسة وعمران، وتنظيم للمؤسّسات، والمرافق، والسكان أمر فظيع، يؤدي إلى الفوضى، وتدهور الحياة الاجتماعية، وانتشار مظاهر التآكل، والتخريب، وكل ما يدفع إلى التراجع الحضاري، والتخلف عن ركب المدن العامرة، وقد تكفل الراوي، في بعض قصص الخير شوار، برصد عدد من الظواهر السلبية الكابته للتقدم، والتي تبقى جاثمة على ميادين النشاط الاجتماعي، تحول دون فعاليتها، وتبقيها رهينة العقم، والخواء، فكان لها نصيب من هجائه، وهجومه في مستهل قصته "ركض في غابة إسمنتية":

"واحد زائد واحد قد يساوي الصفر، مثل كل الأصفار التي تحيط بي.. أصفار في البيت، على الطرقات، في المراحيض وأخرى ممتدة على مدى البصر في هذه الروابي التعيسة.. هي السلبية دون غيرها مرادفة لكل ما هو موجود على هذه البقاع، والكتل الإسمنتية المتراسة هنا فيما يسمونها مدينة، التي لا يجب زيارتها إلا ذرات الغبار المتطايرة، المصحوبة بالتيارات المتدفقة من ربح الجنوب."⁹²⁴

وقد يشدد الهجاء هجومه على المظاهر المادية للعمران، والمرافق، فيسلط تعابيره القاسية، وكلماته النابية على تقصير الإنسان في إنجازها، وتقاعسه عن رعايتها، وإخراجها في صورة مُرضية، تكسبها الجمال، وتجعل لها وَقَعًا حسنًا في الأنظار، والنفوس، ويبلغ استياء الراوي من قبح المدينة، وتشوه منظرها درجة من الحدّة، والغلوّ، يُخَيِّل إليه فيها أنّها وحش أسطوري هائل، يتلعه كلما اضطر إلى الخروج، وبادر إليه:

"خرجت لأجل الخروج، وما إن وصلت إلى الأسنان الأمامية من هذه الشوارع الضيقة، قبل أن تبتلني المباني الإسمنتية غير المدهونة، حتى..."

- صباح الخير

- ماذا تريد؟

⁹²⁴ م.ن: ص45.

- رد التحية أولاً

- قلت لك ماذا تريد؟

- إلى أين تذهب؟

- يا لهذا اليوم.. أسلّطت عليّ يا هذا؟

تشعب الحوار بعد ذلك إلى مزايدات كلامية، انتهت بعراك بالأيدي والأرجل، قبل أن يتطوع بعض المارة، فيفكوا النزاع ويذهب كلٌّ إلى سبيله.⁹²⁵

وهذا الشجار الصّبّاحي الوارد في أعقاب حوار متشنج، ينبئ عن افتقاد التواصل، وتعكّر المزاج من رؤية -تبدو مستدبمة- لبشاعة مدينة، تظل الشخصية الراوية باحثة فيها عن شيء مفقود، لا تعرف كنهه، فهي تنقب تارة عن ذاتها الأصيلية، بعدما نفاها الاغتراب، وتفتش طورا آخر عن ضالة مفقودة في مدينة متهالكة، أزرى بها توحش الإنسان، وسخف أعماله، وتفاهتها:

"ظللت طوال اليوم أتجول في هذه الشوارع الترابية بحثا عن نفسي، فقد أتصادف مع هذا الشيء، فأسترده، وأصبح عاديا، لكن لا حياة لمن تنادي فلا أنا وجدت الشيء الذي ينقصني، ولا ضميري استراح، ورجعت إلى البيت راضيا مطمئنا."⁹²⁶

وفي قصة "أوراق الخريف" يتعاضم إحساس الراوي بتراجع الحياة، وذبولها، كما ترمز إلى ذلك أوراق الخريف المتساقطة، ويتقاطع وعيه بتقدمه في السن -عند جلوسه أمام المرأة- والوعي بدورة الحياة في الطبيعة، بما لاحظته من تغيرات، وآثار للزمن فيها، فكانت هجرة الطيور، وضعف حرارة الشمس، وتلبد السماء بالغيوم علامات صريحة، تؤذن بالوهن، والأفول، فإذا به يخامرُه إحساس بموت الطبيعة، وحداد المدينة التي انتصبت هياكلها هامدة منذ أن خانت عناصر الحياة، وطمستها بكثافة الإسمنت المسلح، فكان غزو هذا الأخير لفضاءات المدينة مفعما بدلالات فقد الطبيعة (Dénaturation)، وحافلا برمزية انطفاء الحياة، وغياب مؤشراتهما، واستسلامها التدريجي للموت.

وهذه المظاهر، هي ما يوحي به القص النفسي، وهو يقدم إحساس الراوي، ويذيل الهجاء الذي تخلله، ويسيجّه بوعي ذاتي حاد، يبلور فكرة الموت في صلب علاقة مماثلة حسية، نسجتها الذات بين أتربة المدينة، التي تذرّوها الرياح في كل مكان، وأوراق الأشجار الذابلة المتساقطة، لتلتقطها تيارات الهواء، وتعبث بها في اتجاهات شتى:

⁹²⁵ م.ن: ص46.

⁹²⁶ الخبير شوار: زمن المكاء، ص47.

"مشيت بضع خطوات خارج بيتك تتأمل هذه الأكوام المكدسة من الإسمنت المسلح المسماة تجاوزا مدينة، وهذه الأزقة غير المعبدة والتي أصبحت ذرات ترابها تتطاير كأنها امتلكت أجنحة... أحسست كأن هذه الكتل الإسمنتية ارتدت عباءة مائلة إلى السواد بعد أن نزعت العباءة الزاهية الألوان. أشحت بوجهك نحو الشجيرات المغسولة هناك في الحديقة الصغيرة.. تبللت مقلتناك كأنما الطوفان اجتاحتها، ساكبا دموعا بللت خديك منتبها إلى الأوراق تسقط من الشجرة الصفراء، بعد أن هجرها الاخضرار، ليخطفها تيار الريح يلعب بها ذات اليمين وذات الشمال... آه لقد بدأ فصل الخريف." 927

وفي قصة "حكاية سرنديب" ذات الطابع العجائبي القائم على الفنتازيا، والنزوع إلى القصة الرمزية (Allégorie)، يضم الهجاء سخرية تلمح، على امتداد القصة المصدرة بالميتاقص، من فقد الطبيعة، والخلقة السوية للإنسان إلى درجة قصوى، عمّت المدينة، وحوّلتها إلى فضاء مشوه، يعج بأناس ممسوخين، وما سخرية هؤلاء -بجد ذاتها- من الرحالة ابن عياد، وأنفه، عندما زار مدينتهم إلا هجاء لممارسات منحرفة، وتواطؤات خاطئة، تكاثرت، وجرى تعميمها، فرسخت، واستقرت أعرافا، ومعايير جديدة، يصير معها كل معيار طبيعي، أو سوي، شاذا، ومنبوذا، وفي هذا الإطار يتخذ فقد الأنف عند سكان "سرنديب" في القصة بعدا رمزيا ذا طابع ثقافي، يتجه إلى الهجاء الفاضح، والتعير بالتجرد من الأنفة، والحرمة، والكرامة، وقد أشير إلى ذلك في إحدى عتبات النص:

"ما عندكش النيف" من الشتائم الشعبية.

وقد تكرست هذه الحلقة المشوهة استجابة من الرعية لقرار -فرمان- أصدره سلطان، تتظاهر السخرية في القصة بخلع صفة العدل عليه، وذلك عملا بنصيحة لبعض مستشاريه، تنص على تغيير معايير الجمال، وإسقاط الأنف من قيمها تغطية على ولي عهد للملك، ولد مشوها بلا أنف، وفي هذا المنحى يسلك الهجاء بعدا سياسيا، يدين فيه كل سلطة، تقدم على تشويه مجتمعها تماشيا، وانحرافات، وحفاظا على مصالحها.

وعلى الرغم من الفوارق التمييزية في هجاء المدن بين الخير شوار، والسعيد بوطاجين؛ فالغالب أنهما يلتقيان في قواسم مشتركة، منها اجتماعهما على الطرح السوداوي المتمثل في مواضيع فقد أثيرة، تكشف عنها أحداث السرد، ويأتي في مقدمتها فقد الذات الأصيلة للشخصية، وإحساسها العميق بضياح الوطن، وتعذر الحياة الكريمة في مدنه، وتدني قيمة الإنسان فيها؛ لعجزه عن انتهاج الطرائق

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

الصحيحة في سياستها، والتماس أسباب الحياة، والتجديد التي تؤهلها للتحضر، والتطور، وتحقيق الحد المطلوب لمفهوم المدينة المعاصرة في العالم، وهو الحد الذي لمستته الشخصيات القصصية في مدن غربية، زارتها، ووقفت على تقدمها في العمران، وتفوقها في المرافق، والعلاقات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، بما يعكس صورة ناصعة للآخر الناجح الحي، إذا دخلت الذات القصصية في مقارنة معها سرعان ما تنقلب ساخطة على نفسها، وعلى المجتمع من حولها، وتنهال بالهجاء، والسخرية على مظاهر النقص، والتشوه فيهما، فإذا بالمدن قبيحة المنظر في أعين الشخصيات، تصور بمظهر القمامة، ومفارغ النفايات عند شخصيات السعيد بوطاجين، ولا تعدو أن تكون غابات لكتل من الإسمنت، لا روح فيها عند شخصيات الخير شوار، والناس في عرف هذه الشخصيات جميعا عبارة عن أشباح تائهة، وجثث تتحرك بلا إرادة فاعلة، أو غاية سامية، تدفع إلى نبذ الركود، ومباشرة التغيير؛ للنهوض، وابتعاد الحياة من جديد قبل فوات الأوان.

ولأن السخرية والهجاء أكثر اتصالا بالواقع والمألوف في الحياة الاجتماعية، كما يلاحظ في قصص بشير مفتي، فإنهما في قصص الخير شوار، على غرار ما يوجد في قصص السعيد بوطاجين أيضا، يعرفان عدولا إلى تغليف الواقع بالخيال، ومدّه بإضافات من الفنتازيا، واللامعقول، على أن تطعيم السرد بالميتاقص يظل عاملا مشتركا بين القاصين الثلاثة في إثارة القارئ، وجلب انتباهه إلى مكونات الحكاية، والخطاب السردية.

خلاصة

فيختام هذا الفصل، يلاحظ أن مفهوم الهجاء في الثقافة العربية يبدي مطاوعة واضحة، وقابلية ممكنة؛ لتوسعة المفهوم، وتعميم استعماله في دراسة السرد، حيث يمتلك مقومات أساسية مشتركة، يشاطر فيها المفهوم الغربي في عمومته، فيقبل بذلك انخراطه في تقنيات ما بعد الحداثة، وهي تلتحم أثناء الدرس الأدبي بخطابات شعرية، أو سردية مفارقة للتقاليد الأدبية، والاجتماعية، وبذلك يسهل إلحاقه بالسخرية ماثلا، ورديفا لها، أو وجها من وجوها، يتسم بالجدية، والمثالية، والوضوح النسبي للمواقف، والمعايير الأخلاقية، والواقعية، التي يميز بها السخيف، والسيء.

وعند تطبيق مفهوم الهجاء بحديه على نماذج من قصص السعيد بوطاجين، وبشير مفتي، والخير شوار، اتضح اقتران الهجاء بالحزن، والسوداوية، ورجوعهما إلى موضوع فقد محوري، يمثله الوطن مصغرا

الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

في فضاءات المدينة، وقد كشفت دراسة الهجاء عن تماثلات عديدة في تجارب القاصين الثلاثة، وإن اختلفت زوايا النظر عندهم إلى المدينة، غير أن تجربة الهجاء عند السعيد بوطاجين كانت أكثر شمولية، وغطت عددا من المحاور المتعلقة بموت المدن، وتحقير مظاهر الفساد فيها.

واللافت في هذه التجارب مصاحبة المبتاقص للهجاء، وقيامهما معا بمضاعفة الانزياح، وتقوية التركيز على الشفرة، وإبراز الوظيفة الميتالغوية؛ لإسناد التأويل، وتقوية علاقة الإيهام بالواقعية في حركة السرد بين الواقع، والتخييل، وتعزيز ذلك بالتبئير الداخلي، وما يسخره من قص نفسي، وحوار باطني؛ للعمل على تركيز بؤرة السرد، ومطابقة وجهات النظر بين الراوي، والشخصية في حال انفصالهما. ويلاحظ أيضا، أن الهجاء، في ملابسته المدن، ومكوناتها، يتراوح بين الطرح الواقعي المشاكل للحياة اليومية، كما هي الحال في تجربة بشير مفتي، والطرح المفعم بالخيال، والفنتازيا، ومشاكل الرومانس الأسطوري، ومقاربة اللامعقول في قصص السعيد بوطاجين، والخير شوار.

خاتمة

في تمام هذه المقاربة الأسلوبية البسيطة، كان عليها، وهي تستجمع أطرافها للبوح بأخر اعترافاتها حول القصة القصيرة الجزائرية، أن تعتذر عن طابعها الاجتزائي، وتقر بأنها لا تملك الحقيقة الكاملة حول معالم التجديد، وتجلياته في مكونات القصة القصيرة الجزائرية، وقضاياها الفنية ذات التشعبات الكثيرة في مستوى الحكاية، أو الخطاب السردي، والمدى الذي تبلغه تلك التعقيدات الناجمة عن تداخلها مع الرواية، والكتابات السير الذاتية، وانفتاح التجريب على مغامرات جديدة في الكتابة، تفاجئ الدارس في كل مرة، يصل فيها إلى بعض الاستقراءات؛ لتجبره على مراجعة نماذجه، وفحص إجراءاته، وأدواته، ونتائجه.

وعلى الرغم من ذلك، لم تعدم هذه الدراسة في ما تقدمها من جهود، وأبحاث سابقة، ما ينير لها السبيل من ملاحظات قيمة، واستنتاجات نافعة، كان لها كبير الأثر في تبين الأهداف، وإيجاد فرضية، تضع لموضوع تطور القصة القصيرة في الجزائر إشكالية، تحاول من ورائها الكشف عن مكامن التغيير، والتجديد، وحوصلة نتائجهما، لتخضع الدراسة بدورها، في المستقبل، إلى المراجعة، والتصويب، والإثراء. وبناء على ذلك، فإن أولى نتائج هذه الدراسة تشير إلى تبلور سمات جديدة في القصة القصيرة الجزائرية، وهذا بطبيعة الحال ليس عاما، ولا يمكن أن يشمل كل كتاب القصة القصيرة، أو أعمالهم جميعا بما في ذلك عينات هذه الدراسة.

وهذا يعني أيضا، أن القصة التقليدية ما زالت هي السائدة في أغلب الأحيان، وأن القسم المختلف فيها، يسير إلى جانبها، بما يحمله من تجليات تجديد، وبناضل أصحابه في تكريس، وفرض وجوده، وإثبات تميزه، كما يفعل السعيد بوطاجين في أعماله القصصية الكثيرة.

وفي مسألة التجديد أيضا، يلاحظ أن القصة القصيرة في الجزائر تعاني من التهميش، والتبعية للرواية كأثر تقليدي للتوجه العالمي في إعطاء الأولوية، والصدارة للرواية، جعل عددا غير قليل من كتاب القصة القصيرة يتابعون الرواية عن كثب، ويهجرون القصة القصيرة؛ للانخراط في كتابتها، أو يراوح فريق منهم في الجمع بين النوعين الأدبيين.

وبهذا الصدد، اتسعت تبعية القصة القصيرة للرواية؛ لتأخذ منحى اقتفائها في كثير من حركات تجديدها، وضم ما يفرزه التجريب، وتشيعه الموجات الثقافية، والفلسفية، من سمات، ومقومات فنية مختلفة في الشكل، والمحتوى، إلى الكتابة القصصية.

وفي مستوى الحكاية، انتهى البحث إلى أن بناء الشخصية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة لم يتأثر كثيرا بحملات الرواية الجديدة عليها، وهي تسعى إلى طمس الشخصية، واختزال وجودها في العمل الأدبي، لكن القصة القصيرة الجزائرية عموما بشكليها: التقليدي، والمجدد، استفادت جميعا من ذلك في الكف عن الوصف التوثيقي، والتشخيص الدقيق في رسم الشخصيات لمطابقتها بالواقع، ومحاكاته.

وتبعا لخصوصية الشخصية في القصة القصيرة، وانصرافها الدائم إلى العناية بأنواعها الهامشية، فإن القصة الجزائرية المعاصرة ظلت وفيه لهذا التوجه، ولم تخالف القصة القصيرة التقليدية في ذلك، وقد طفت هذه الأخيرة، في مراحل تطورها، تستبدل هامشا بهامش، بدءا من الخماس، والجزائري المستعبد من طرف المعمر، إلى البطال، والمرأة، والمتسول، والمهاجر، والعامل البسيط بعد الاستقلال، على أن القصة القصيرة المجددة قد أدخلت إلى المتن السردي هامشا جديدا، تمثله شخصية المثقف الجامعي، الذي حل مكان الهوامش الأخرى، بعدما تزايدت أعداده كثيرا، وأصبح يشكل شريحة واسعة من المجتمع، تزامن نموها، والأزمة السياسية، والاقتصادية في الجزائر، فصارت هذه الشريحة تتقاطع مع الهوامش السابقة، وتقاسمها بعض أبعادها: بطالة، فقر، أزمة سكن...

وبالنظر إلى السياق التاريخي، وما استتبعه المناخ السياسي، والثقافي في الثمانينيات، فقد ارتبطت القصة المتجددة مطلع التسعينيات بالحرب، والعنف، والمنفى، وانعكست في المتخيل السردي طبيعة الصراع الموجود على أرض الواقع بين المثقف، وأطراف النزاع على قيادة المجتمع من سلطة، ومعارضة، وأدى ذلك إلى النتائج الآتية:

- تهميش المثقف في مجالات الحياة الاجتماعية في العوالم المروية، وتراكم القيم السلبية حوله أديا إلى عزله، ودفعه وعيه الحاد بالأوضاع، والظروف إلى الشعور بالغرابة في الفضاءات المختلفة.
- معاناة المثقف من اضطهاد السلطة، وتنكيل الجماعات المعارضة المسلحة، وفشل خطابه في القيام بوظيفته أثناء الحوار، والحجاج؛ لغلبة أعمال التعصب، وإسقاطها معيار الإجماع عند التواصل، والتفاعل بين المثقف، وأطراف النزاع.

- لجوء المثقف إلى خطاب الحب، وأشكال التسامي؛ للتكيف مع الأزمات، وتعويض المواضيع المفقودة.

- تمثل هامشية المثقف صورة تعويضية في الدلالة الكلية لشخصية القصة في ازياحها عن النمط التقليدي المنشغل بالهوامش المعروفة.

وفي تحول القصة القصيرة المعاصرة إلى تذويت السرد، عدلت عن الرؤية الموضوعية للشخصية، ومالت إلى الغوص في أعماقها، والبحث عما يجيش بمباطنها من أهواء، وانفعالات، سخر لها القاص إمكانات السرد، وأعوانه، وتقنياته، وأطلق العنان لتعقب التداخيات النفسية، والسلوكية لظاهرة السوداوية، التي ارتبطت على نحو خاص - منذ القديم - بشخصية المثقف، ولم يعد القاص الجزائري خاضعا فيها للنظرة المحافظة القاضية بحجب هذه الأهواء، أو ملتزما بالتقاليد النقدية التقليدية التي تحتم عليه تعديلها، وكبح جموحها، وغلوها مراعاة للموضوعية في السرد، واحتراما لمقتضيات العالم الخارجي، كما يمثله الواقع الاجتماعي، وقد أفضى البحث في السوداوية، من خلال تركيز التحليل على عدد من قصص السعيد بوطاجين إلى نتائج أساسية هي:

- السوداوية واحدة من الأهواء المتطرفة، وهي فرع من فروع الحزن، وتبدي ارتباطا وثيقا بمواضيع الحب المفقودة، وقد صورت القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، وهي تنزع إلى التجديد، المتجددة هذه المواضيع الحميمة الضائعة في تنوعها بين المادي، والمعنوي، وسبرت مستويات السوداوية الثلاث فيها، وهي تتراوح بين مستوى أول، يميزه الحزن العميق، ويصاحبه الألم الشديد، ومستوى ثان من الحدة، تسمه العزلة عن العالم، والانقطاع عن الناس، ومستوى ثالث أكثر تعقيدا، يطبعه انقلاب الشخصية على نفسها، وسوء تقديرها لذاتها، كما اقترنت الشخصيات السوداوية بمظاهر اغتراب الذات، وعزلتها في العوالم المروية.

- وعلى الرغم من انزلاق الشخصيات في آخر مستويات السوداوية إلى فكرة اللامعقول، كما يجسدها الانتحار؛ فإن الشخصيات القصصية، انحازت، عموما، إلى سلوكيات أكثر إيجابية، وعقلانية، ولم تجر لها سوداويتها إلى الانتحار إلا في عدد محدود جدا من قصص السعيد بوطاجين، وبشير مفتي، وحكيمة صبايحي.

- التركيز على توسط الجسد في إدراك العالم المروي، وأشياءه أثناء الاستنباه، وتشكيل الانفعالات النفسية، وردود أفعالها السلوكية، انفرج عنه اعتماد التبئير الداخلي، وتصوير أطوار الحكاية بأحداثها، وشخصياتها، وفضاءاتها من وجهة نظر شخصية واحدة، تطابق الراوي عند القص بضمير المتكلم، أو

تكون شخصية هامشية، وسوداوية، يتبنى الراوي مواقفها، وأفكارها، ويدافع عنها في حال القص بضمير الغائب، وفي هذه الحالة يكثر استعماله القص النفسي، والوصف؛ لدعم أنسجة الحوار الباطني بنوعيه: المباشر، وغير المباشر، وتوزيع حضورها داخل السرد بطريقة، تضمن التحكم في عمليات الاسترجاع، والاستباق عند ترتيب الأحداث في زمن الخطاب.

- اقترن خطاب السرد في تصويره الانفعالات السوداوية بكثير من حالات تهميش المثقف، وصاحبته توظيفات لافتة للخطاب الواصف، إذ كان الراوي يستغل الميئاقص في خلق محطات؛ لتعليق السرد، واستدعاء المروي له؛ للتدخل في القصة، والتعليق على الحالات النفسية، أو الأحداث التي تمر بها الشخصيات السوداوية، وإثارة الجدل، والتفكير فيها، كما يلاحظ ذلك في قصص السعيد بوطاحين، والخير شوار، وبشير مفتي، ويوسف بوذن، وحكيمة صبايحي.

في مستوى الخطاب السردية، حققت القصة القصيرة المتجددة أواخر الثمانينيات قفزة نوعية، استطاعت فيها أن تواكب التجارب القصصية في العالم الغربي، والعربي، عندما أقدمت، بخطى ثابتة ووعي فني، على تحدي الأعراف الأدبية، والاجتماعية، وذلك بإدماج صنفين من التقنية في خطاب السرد، هما الميئاقص، والسخرية بأشكالها المتنوعة، بما فيها الهجاء، وكانت خلاصة البحث عن طرائق توظيفهما كما يلي:

- الميئاقص له أشكال تقليدية، عرفتها الحكايات الشعبية، وبعض الترجمات العربية للروايات الغربية، وهو في أبسط صوره استغلال لخاصة الانعكاسية، التي تتميز بها اللغة، وتركيز على الوظيفة الميئاقصية للخطاب أثناء عملية التواصل، وقد ظهرت بواكيره في أعمال الرواد الأوائل، سواء في القصة القصيرة، أم الرواية، لكنها لم تتطور كثيرا، وبقيت في الأعمال اللاحقة محصورة في استدعاء المروي له، واستعمال الأقواس للتعليق.

- شهد توظيف الميئاقص انطلاقة جريئة في القصة القصيرة المعاصرة، يمكن التأريخ لها بصدور المجموعة القصصية "ما حدث لي غدا" للسعيد بوطاحين، وهي انطلاقة تعمقت في أعماله اللاحقة، وأعمال الخير شوار، ويوسف بوذن، وبشير مفتي، وحكيمة صبايحي، وغيرهم ممن لم يشملهم البحث.

- وقد سخر الميئاقص من طرف الراوي، مثلما توضحه النماذج المحللة من أعمال الخير شوار، في التعليق على الحكاية، ومناقشة بعض مكوناتها كوضعية الشخصيات، وطبيعة الأحداث، وخصوصية الفضاءات، ومرجعياتها في الواقع المعيش، وموقف الراوي منها المرتبط ببعض وظائفه.

- كما استغل الميثاقص أيضا في تقويض السرد، وهدم أشكاله المعيارية، والسخرية من وثوقيتها؛ لإثارة الانتباه إلى عملية خلقها، وطبيعتها التخيلية، وتوجيه الاهتمام إلى طرائق بنائها، وتداولها، والتقنيات الممكنة في تخطيطها، وتشكيلها، وربط ذلك كله بمقتضيات العالم الخارجي.

- الميثاقص، حسب هذه المقاربة الأسلوبية، انزياح في نظام السرد، وخرق موسوم في مستواه النصائي، وهو يتم بعملية الزيادة في خطاب السرد، ومن ثمة، فهو صورة بلاغية من صور الزيادة النصائية وفقا لتصنيف "هنريش بليت"، هو كذلك انزياح آخر في أدبية القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، من الوظيفة الشعرية إلى الوظيفة الميثاقصية.

- في تجربتها للسخرية، والهجاء، انسجمت القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مع الدورة التاريخية للأنواع الأدبية، وخصائصها، حيث اتجهت حركات ما بعد الحداثة إلى عبور الفنون، والآداب بمرحلة السخرية، والمحاكاة الساخرة للأشكال التاريخية، وجعلها مركز ثقل في إنتاج الخطابات، وتأويلها، وقد صدق قسم من القصة القصيرة الجزائرية هذا الطرح بخلفياته الفلسفية الوافدة، وتداعياته الثقافية المحلية، فتجلى بعض تجربته الساخرة في هجاء المدن العربية - الجزائرية خاصة - وإعلان موتها.

- يرتبط الهجاء في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة بالحزن، والسوداوية، وهو تعبير صارخ، ورؤ فعل حاد للهجة على موضوع فقد حميم، يمثله الإحساس بفقد الوطن، وانحلال نظامه الاجتماعي بكل مكوناته المادية، والمعنوية.

- يختلف الهجاء من قاص إلى آخر في التركيز على عيوب المدن، وسلبياتها، وزوايا النظر إلى السلطة القائمة فيها، لكنه يتفق في إدانة السياسات المتبعة في تنظيمها، وتشاكل النماذج المدروسة في عدد من الوسائط الفنية المستخدمة؛ لتحقيق هدف الهجاء، ومن أهمها الاستعانة بالميثاقص، واستيفاء حدّي الهجاء، وهما البداهة بوصفها تهويما ساخرا، والهجوم بوصفه تحقيرا جادا لكل ما هو سلمي، ومشوه، وقد كانت المعايير الأخلاقية في هذه النماذج القصصية بارزة، ومعلنة، في مقدمتها نموذج معياري للإنجاز الناجح، تملكه المدن الأوروبية في عمرانها المنظم، وتحضر سكانها، وعدالة مسؤوليها.

- الهجاء صورة تعويضية نصائية؛ لأنه مثل السخرية يعتمد على اللامباشرة الدلالية، ولا يعبر ظاهر لفظه عن دلالاته المضمرة، فيحتاج حينئذ إلى العمل على شفرة اللغة، وإعادة تفكيكها في نطاق السيميائيات الإيحائية؛ للحصول على تأويل مناسب، يكشف عن معانيه الكامنة، وهو يكون مصحوبا عادة بأنواع من استعارات تجاوب الحواس الساخرة، أو المحاكاة الساخرة، أو القصة الرمزية، وتعد أعمال

السعيد بوطاجين مثالا متميزا في كثافة الهجاء، فهو قاص هجاء في المقام الأول، يليه في ذلك الخير شوار، وغيره بمستويات هجاء أقل حدة، وكثافة في العينات القصصية المدروسة... ولا شك أن القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة قد أغنت تجربتها حاليا بأعمال قصصية أخرى، فيها من الأدوات، والفنيات ما لم ترصده هذه الدراسة، ولم تتسع لإضافته، وعلى ذلك فهي ملاحظات عابرة في مفرق تاريخي لمسار نمو أحد أنواع الأدب الجزائري، تستعد مسبقا للتجاوز بالدعوة إلى مواصلة البحث في موضوع شائك، يخص تحديد القصة القصيرة الجزائرية، في الوقت الذي لا يكف فيه كتابها عن مزاوله التجريب، وارتداد آفاقه الرحبة...

قائمة المصادر والمراجع

. القرآن الكريم برواية ورش

1 . المصادر

1. بوذن يوسف، وشم في الذاكرة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.
2. بوطاجين السعيد: أحذيتي وجواربي وأنتم، ط2، دار أسامة، الجزائر، 2009.
3. بوطاجين السعيد: اللعنة عليكم جميعا، ط2، دار أسامة، الجزائر، 2009.
4. بوطاجين السعيد: تاكسنة، بداية الزعتر، آخر الجنة، دار الأمل، تيزي وزو، 2009.
5. بوطاجين السعيد: ما حدث لي غدا، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
6. بوطاجين السعيد: وفاة الرجل الميت، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.
7. شوار الخير: زمن المكاء، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.
8. شوار الخير: مات العشق بعده، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.
9. صبايحي حكيمة: رسائل، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.
10. غولي فاطمة: كما لو أن...، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004.
11. مفتي بشير: شتاء لكل الأزمنة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

2 . المراجع العربية والمترجمة

أ . المراجع العربية

12. إبراهيم زكريا: مشكلة الحياة، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت.
13. ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، ط1، ج 2، المكتبة العصرية، بيروت، 2006.
14. أبو هيف عبد الله: القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.

15. أبو هيف عبد الله: عن التقاليد والتحديث في القصة العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.
16. إسحاق بن عمران: مقالة في المايخوليا، تحقيق عادل العمراني والراضي الجازي، بيت الحكمة، القيروان قرطاج، 2009.
17. إلياس جاسم خلف: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى، دمشق، 2009.
18. الأنباري محمد بن القاسم بن بشار: الأضداد في اللّغة، تحقيق محمد إبراهيم الدسوقي، مكتبة القرآن، القاهرة، 2004.
19. الباردي محمد رجب: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1993.
20. الباردي محمد: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
21. بامية عايدة أديب: تطور الأدب القصصي الجزائري، ترجمة محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.
22. البخاري محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري، ط1، دار ابن كثير، دمشق، 2002.
23. البرناوي عمر: حوارات في الثقافة والسياسة مع جحش، موفم للنشر، الجزائر، 2008.
24. البستاني بطرس: أدباء العرب في الأعصر العباسية، ج2، دار الجيل، بيروت، 1989.
25. البستاني بطرس: أدباء العرب في الجاهلية و صدر الإسلام، ج1، دار الجيل، بيروت، 1989.
26. بلحسن عمار: الأصوات، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
27. بلعابد عبد الحق: عتبات، ط1، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ بيروت، 2008.
28. بلعلی آمنة: المتخيل في الرواية الجزائرية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2011.
29. بن داود عبد النور: المدخل الفلسفي للحدائثة، ط1، منشورات الاختلاف/الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/بيروت، 2009.
30. بن قينة عمر: دراسات في القصة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
31. بن نبي مالك: مشكلة الثقافة، ترجمة عبد الصبور شاهين، ط1، دار الوعي، الجزائر، 2013.
32. بن هدوقة عبد الحميد: ظلال جزائرية، ط2، دار الأمل، تيزي وزو، 2005.

33. بنشيخة المسكيني أم الزين: الفن في زمن الإرهاب، ط1، دار كلمة للنشر والتوزيع، بيروت، 2016.
34. الجابري محمد الصالح: الأدب الجزائري المعاصر، ط1، دار الجيل، بيروت، 2005.
35. جابري محمد عبد الرحمن: نظرية العلامات عند جماعة فيينا، رودولف كارناب نموذجاً، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010.
36. جديدي محمد: ما بعد الفلسفة، ط1، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ بيروت، 2010.
37. الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد ألتنجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005.
38. حرب علي: أوهام النخبة ونقد المثقف، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998.
39. حرب علي: ثورات القوة الناعمة في العالم العربي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2011.
40. حماد حسن محمد حسن: الاغتراب عند إيريك فروم، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1995.
41. حماد حسن: المفارقة في النص الروائي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.
42. حمداوي جميل: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، منشورات الزمن، الرباط، 2014.
43. حمزة هاني نعمة: شعر المهمشين في عصر ما قبل الإسلام، ط1، دار الفكر، البصرة، 2013.
44. حوحو أحمد رضا: البخلاء وبائعة الورد وقصص أخرى، دار القصة للنشر، الجزائر، 2012.
45. خريس أحمد: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2001.
46. خلاص جيلالي: ألق النجوم الشتوي، مقالات في السياسة والأدب، موفم للنشر، الجزائر، 2011.
47. الداوي محمد: الحقيقة الملتبسة، ط1، شركة النشر والتوزيع-المدارس، الدار البيضاء، 2007.
48. الداوي محمد: سيميائية السرد، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.
49. دودو أبو العيد: صور سلوكية، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
50. الرازي فخر الدين: المباحث المشرقية، تحقيق محمد المعتصم بالله البغدادي، ط1، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1990.

51. الراضي رشيد: الحجاج والمغالطة، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2010.
52. ركيبي عبد الله: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009.
53. ركيبي عبد الله: القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009.
54. زايد علي عشري: البلاغة العربية، ط6، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008.
55. زكريا ميشال: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1985.
56. زيدان جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية، ط1، م2، ج4، دار الفكر، بيروت، 2005.
57. الزين محمد شوقي: إزاحات فكرية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
58. ساري محمد: محنة الكتابة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007.
59. السطوحي سها عبد الستار: السخرية في الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007.
60. سعيد إدوارد: صور المثقف، ترجمة غسان غصن، دار النهار، بيروت، 1996.
61. السماوي أحمد: التطريس في القصص، إبراهيم درغوثي أنموذجا، مطبعة التفسير الفني، صفاقس، 2002.
62. الشاروني يوسف: القصة تطورا وتمردا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010.
63. شاهين شاكراً: الاستبداد الرمزي، ط2، دار ومكتبة عدنان، بغداد، 2014.
64. شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصة للنشر، الجزائر، 2009.
65. شوار الخير: إخوة النار، حوارات مع مثقفين جزائريين، منشورات الوطن اليوم، سطيف، 2017.
66. الشيخ صالح يحيى: حداثه التراث/ تراثية الحداثه، قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، ط1، منشورات مختبر السرد لجامعة منتوري/ دار الفائز للطباعة والنشر، قسنطينة، 2009.
67. صالح هويدا: صورة المثقف في الرواية الجديدة، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013.
68. الطبال بركة فاطمة: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993.
69. طريفي محمد نبيل: ديوان اللصوص، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.

70. عامر مخلوف: تجارب قصيرة وقضايا كبيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
71. عامر مخلوف: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ط2، دار الأمل، تيزي وزو، 2008.
72. عباس إبراهيم: القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، ط1، دار أطفالنا، الجزائر، 2014.
73. عبد البديع لطفي: التركيب اللغوي للأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان/ مكتبة لبنان ناشرون، الجيزة/ بيروت، 1997.
74. عبد التواب محمد سيد: بواكير الرواية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007.
75. عبد العال محمد قطب: الذات والموضوع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994.
76. عبید علي: المروي له في الرواية العربية، ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس، 2003.
77. عيس رائد: فلسفة السخرية عند بيتر سلوتردايك، ط1، كلمة للنشر والتوزيع/ منشورات ضفاف/ منشورات الاختلاف/ دار الأمان، تونس/ بيروت/ الجزائر/ الرباط، 2016.
78. عرايبي حاج محجوب: دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ط1، منشورات إبداع، الجزائر، 1993.
79. علي سعيد إسماعيل: الحوار منهجا وثقافة، ط1، دار السلام، القاهرة، 2008.
80. علي محمد محمد يونس: مدخل إلى اللسانيات، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2004.
81. العمامي محمد نجيب: الوصف في النص السردي، ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس، 2010.
82. عوض رحاب: السخرية عند الماغوط، ط1، دار الغدير، سورية - سلمية، 2001.
83. الغدّامي عبد الله: التقد الثقافي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005.
84. غليون برهان: مجتمع النخبة، ط1، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986.
85. فاخوري عادل: اللسانيات التوليدية والتحويلية، ط2، دار الطليعة، بيروت، 1988.
86. الفارابي: المنطق عند الفارابي، تحقيق رفیق العجم، ج1، دار المشرق، بيروت، 1985.
87. فاعور ياسين أحمد: السخرية في أدب إميل حبيبي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، 1993.
88. الفتلاوي علي شاکر: سيكولوجية الزمن، ط1، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2010.

89. فرج سالمة صالح: طبيعة العلاقة بين اللغة والفكر، مجلس الثقافة العام، القاهرة، 2008.
90. فرويد سيغموند: أفكار لأزمة الحرب والموت، ترجمة سمير كرم، ط3، دار الطليعة، بيروت، 1986.
91. قسومة الصادق: باطن الشخصية القصصية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2008.
92. قسومة الصادق: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.
93. حمداني حميد: القصة القصيرة في العالم العربي، ط1، مطبعة أنفو-برانت، فاس، 2015.
94. ماجدولين شرف الدين: الفتننة والآخر، ط1، دار الأمان/ منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط/ الجزائر/ بيروت، 2012.
95. مبارك زهير: السخرية في الرواية العربية، ط1، مركز الرواية العربية للنشر والتوزيع، قابس، 2011.
96. محسب محي الدين: انفتاح النسق اللساني، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2008.
97. محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، 2009.
98. مرتاض عبد المالك: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
99. مرتاض محمد: السرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومة، الجزائر، 2014.
100. المسدي عبد السلام: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس، 1994.
101. مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، ط1، ج4، دار إحياء الكتب العربية، ودار الكتب العلمية، بيروت، 1991.
102. منور أحمد: الصداق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.
103. ناظم حسن: مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
104. نور الدين عصام: محاضرات في فقه اللغة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.
105. وطار الطاهر: الطعنات، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.
106. وغليسي يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ بيروت، 2008.
107. وغليسي يوسف: في ظلال النصوص، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.
108. يقطين سعيد: السرديات والتحليل السردية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2012.

ب . المراجع المترجمة

109. أرسطو طاليس: الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات/ دار القلم، الكويت/ بيروت، د.ت.
110. أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
111. أرنولد حنة: ما السياسة؟، ترجمة زهير الخويلدي، وسلمى بالحاج مبروك، ط1، منشورات الاختلاف/منشورات ضفاف/دار الأمان، الجزائر/بيروت/الرباط، 2014.
112. إسكارييت روبير: الفكاهة، ترجمة هدى علي جمال، دار المستقبل العربي، بيروت، 1992.
113. إيوت ت. س: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001.
114. أنجلي كريستيان وإيرمان جان: "السرديات"، ضمن مؤلف جماعي: نظرية السرد، ترجمة ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، 1989.
115. أوتو آبل كارل: التفكير مع هابرماس ضد هابرماس، ترجمة عمر مهيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.
116. أورباخ إيريش: محاكاة الواقع كما تصوره أدب الغرب، ترجمة محمد جديد والأب رفائيل خوري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998.
117. أوريكبوني كاترين كيربرات: المضمير، ترجمة ريتا خاطر، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008.
118. أوريكبوني كاترين كيربرات: فعل القول من الذاتية، ترجمة محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2007.
119. أوكونور فرانك: الصوت المنفرد، ترجمة محمود الربيعي، طبعة خاصة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
120. اينباوم بوريس: "نظرية المنهج الشكلي"، ضمن كتاب: الشكلايون الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدنين/مؤسسة الأبحاث العربية، 1982.
121. إيغلون تيري: نظرية الأدب، ترجمة نائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.

122. إيكو أمبرتو: العلامة، ترجمة سعيد بن كراد، ط1، دار كلمة/ المركز الثقافي العربي، أبوظبي/ بيروت - الدار البيضاء، 2007.
123. إيليد ميرسيا: التنسيب والولادات الصوفية، ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1999.
124. بارت رولان: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، ط1، دار رؤى، القاهرة، 2011.
125. برغسون هنري: الضحك، ترجمة علي مقلد، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2007.
126. برغسون هنري: بحث في المعطيات المباشرة للوعي، ترجمة حسين الزاوي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009.
127. برنس جيرالد: علم السرد، ترجمة باسم صالح، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012.
128. بليت هنريش: البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.
129. بوير مارتين: أنا وأنت، ترجمة أكرم أنطاكي، ط1، دار معابر للنشر، دمشق، 2010.
130. بوتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1986.
131. تشومسكي نعوم: اللسانيات التوليدية، ترجمة محمد الرحالي، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2013.
132. تودوروف تزفيتان: الحياة المشتركة، ترجمة منذر عياشي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2010.
133. تودوروف تزفيتان: مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.
134. جاكسون رومان: "الألسنية والشعرية"، ترجمة فاطمة الطبال بركة، ضمن كتابها: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون.
135. جاكسون رومان: "المهيمنة"، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية/ الشركة العربية للناشرين المتحدين، 1982.
136. جاكسون رومان: "ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة"، ترجمة فاطمة الطبال بركة، ضمن كتاب: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون لفاطمة الطبال بركة.

137. جاكوبسن رومان وهاله موريس: أساسيات اللغة، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008.
138. جرمان كلود ولوبلان ريمون: علم الدلالة، ترجمة نور الهدى لوشن، دار الفاضل، دمشق، 1994.
139. جنيت جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.
140. جوف فانسون: أثر الشخصية في الرواية، ترجمة لحسن احمامة، ط1، دار التكوين، دمشق، 2012.
141. جنيت جيرار: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وعمر الحلبي، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.
142. ديكارت رينه: انفعالات النفس، ترجمة جورج زيناتي، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت، 1998.
143. رايد آيان: القصة القصيرة، ترجمة منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990.
144. رولز جون: العدالة كإنصاف، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009.
145. ريتشاردز. آ.أ: فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002.
146. ريفاتير ميكائيل: "الوهم المرجعي"، ضمن كتاب ل رولان بارث وآخرين: الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.
147. ريكاردو جان: القضايا الجديدة للرواية، ترجمة كامل عويد العامري، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004.
148. ريكاردو جان: قضايا الرواية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
149. ريكور بول: الحب والعدالة، ترجمة حسن الطالب، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2013.
150. ساروت ناتالي: عصر الشك، ترجمة فتحى العشري، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

151. سبينوزا باروخ: علم الأخلاق، ترجمة جلال الدين سعيد، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009.
152. سيرل جون: القصدية، ترجمة أحمد الأنصاري، دار الكتاب العربي، بيروت، 2009.
153. سيرنج فيليب: الرموز في الفن - الأديان - الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط2، دار دمشق، دمشق، 2009.
154. شارتيه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001.
155. شاف أدام: "اللغة والواقع"، ضمن كتاب المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000.
156. شميت جان كلود: "تاريخ الهامشيين"، ضمن كتاب: التاريخ الجديد، إشراف جاك لوغوف، ترجمة محمد الطاهر المنصوري، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007.
157. شولز روبرت: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.
158. غريماس ألجيرداس.ج. وفونتنبي جاك: سيميائيات الأهواء، ترجمة سعيد بنكراد، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2010.
159. غودين رينيه: القصة الفرنسية القصيرة، ترجمة محمد نديم خشفة، ط1، دار فصلت للدراسات والترجمة والنشر، حلب، 2000.
160. غونيلاس رث باركن: الأدب والتحليل النفسي، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2006.
161. فان دايك: النص والسياق، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2013.
162. فان روسوم غيون فرانسواز: "وجهة النظر أو المنظور السردية"، ضمن كتاب: نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبعية، ترجمة ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار، الدار البيضاء، 1989.
163. فتغنشتاين لودفيك: تحقيقات فلسفية، ترجمة عبد الرزاق بنور، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007.
164. فراي نورثروب: تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، ط2، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005.

165. فوكو ميشيل: "ما معنى مؤلف؟"، ضمن كتاب ل تودوروف وآخرين: القصة- الرواية- المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرى دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1997.
166. فولف كريستوف: علم الإناسة، التاريخ والثقافة والفلسفة، ترجمة أبو يعرب المرزوقي، ط1، الدار التونسية للنشر، تونس، 2009.
167. فيشر أرنست: ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د.ت.
168. كالر جوناثان: النظرية الأدبية، ترجمة رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004.
169. كتورة جورج وآخرون: "السياسة عند أرسطو"، ترجمة جورج كتورة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1987.
170. كليمان كاترين: التحليل النفسي، ترجمة محمد سبيلا وحسن أحجيج، ط2، مطبعة النجاح الجديدة/ منشورات الزمن، الدار البيضاء/ الرباط، 2014.
171. كورك جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزوز عمانويل، دار المأمون، بغداد، 1989.
172. لوجاندر فرانسوا: "وجوه العنف المتعددة"، ضمن كتاب لفريق من الاختصاصيين: المجتمع والعنف، ترجمة الأب إلياس زحلاوي، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993.
173. لوغورن ميشال: الإستعارة والمجاز المرسل، ترجمة حلاصليبا، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1988.
174. لومير أنيكا: "استعمال "لاكان" للمعطيات اللسانية"، ضمن كتاب اللّغة-الخيالي والرمزي- إشراف مصطفى المسناوي، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2006.
175. ليشته جون: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008.
176. ماتلار أرمان وميشال: تاريخ نظريات الاتصال، ترجمة نصر الدين لعياضي والصادق رابح، ط3، المنظمة العربية للترجمة، د.ت.
177. مارتان روبير: في سبيل منطق للمعنى، ترجمة الطيب البكوش وصالح الماجري، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2006.

178. مارتان روبيير: مدخل لفهم اللسانيات، ترجمة عبد القادر المهيري، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007.
179. مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.
180. مارك رشيل: اكتساب اللغة، ترجمة كمال بكداش، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1984.
181. ماي تشارلز: القصة القصيرة، حقيقة الإبداع، ترجمة ناصر الحجيلان، ط1، دار الانتشار العربي، بيروت، 2011.
182. مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، 2010.
183. مندلاو. أ.أ: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، ط1، دار صادر، بيروت، 1997.
184. موس مارسيل: مقالة في الهبة، ترجمة محمد الحاج سالم، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2004.
185. هابرماس يورغن: الدين والعقلانية، نصوص وسياقات، ترجمة حسن صقر، ط1، دار الحوار، اللاذقية، 2016.
186. هالبرين جون: نظرية الرواية، ترجمة محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981.
187. هامون فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، 2012.
188. هتشيون ليندا: سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009.
189. هوركهايمر ماكس: النظرية التقليدية والنظرية النقدية، ترجمة مصطفى الناي، ط1، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، 1990.
190. وورم فريديريك وآخرون: الفلسفة في 100 كلمة، ترجمة محمد جديدي، ط1، دار الأمان/منشورات الاختلاف/منشورات ضفاف، الرباط/الجزائر/بيروت، 2015.
191. ويليك رينيه: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

192. ياكوبسون رومان: 6 محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
193. ياكوبسون رومان: الإتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم، ط1، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، 2002.
194. ياكوبسون رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك خمسون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
195. يانكلفيتش فلاديمير: فلسفة أولى، ترجمة سعاد حرب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2004.

ج. قواميس الألفاظ والمعجمات المتخصصة العربية والمترجمة

196. ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم: لسان اللسان، تهذيب لسان العرب، المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، إشراف عبد أ. علي مهنا، ط1، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993.
197. الأنطاكي داود بن عمر: تذكرة داود الأنطاكي، مراجعة مصطفى محمد، ط1، دار ابن الهيثم، القاهرة، 2005.
198. برانس جيرالد: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط1، ميرنت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.
199. بينيت طوني وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2010.
200. التهانوي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق علي دحروج، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996.
201. التونجي محمد: المعجم المفصل في الأدب، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999.
202. الرويلي ميجان والبازعي سعد: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، 2002.
203. الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مصطفى حجازي، دار الجيل، الكويت، 1977.

204. الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
205. شابيرو ماكس وهندريكس رودا: معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، ط3، دار علاء الدين، دمشق، 2008.
206. شارودو باتريك ومنغنو دومينيك: معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008.
207. الصالح مصلح: الشامل، قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية، ط1، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، 1999.
208. القاضي محمد وآخرون: معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010.
209. مونقانو دومينيك: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.
210. وليمز ريموند: الكلمات المفاتيح، ترجمة نعيमान عثمان، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2007.
211. وهبه مجدي والمهندس كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.

د. المجالات والدوريات العربية

212. آفاق: بانفيلد آن: "الأسلوب السردى ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر"، ترجمة بشير القمري، مجلة آفاق، العدد 8-9، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1988.
213. آفاق: تودوروف تزفيطان: "مقولات السرد الأدبي"، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، العدد 8-9، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1988.
214. آفاق: لينتفلت جاب: "مستويات النص السردى الأدبي"، ترجمة رشيد بنحدو، مجلة آفاق، عدد 8-9، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1988.
215. آمال: نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة، عدد خاص، منشورات آمال، الجزائر، د.ت.
216. البصائر: العدد 250، جانفي 1949.

217. علامات: باعشن لمياء: "القص الماورائي"، مجلة علامات في النقد، عدد 75، مجلد 19، جدة، 2012.

3 . المراجع الأجنبية

أ . الكتب والدراسات

1. Baba-Ali El-hadi: Aux origines de la médecine, Editions Casbah, Alger, 2014.
2. Bakhtine Mikhaïl: Esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Daria Olivier, Editions Gallimard, Paris, 1978.
3. Bakhtine Mikhaïl: L'œuvre de François Rabelais, traduit du russe par Andrée Robel, Editions Gallimard, Paris, 1970.
4. Bataille George: La littérature et le mal, Editions Gallimard, Paris, 1957.
5. Begoin Jean: "La Problématique du deuil et le métabolisme de la souffrance psychique", in Le deuil, sous la direction de N. Amar, C. Couvreur, M. Hanus, Editions S.A.R.P, Alger, 2002.
6. Benda Julien: The treason of the intellectuals, translation by Richard Aldington, New York Norton, 1969.
7. Bennabi Malek: La lutte idéologique, traduction de Nour-Eddine Khendoudi, Editions El borhane, Alger, 2014.
8. Bennabi Malek: Les grands thèmes, Editions El borhane, Alger, 2005.
9. Benveniste Emile: Problèmes de linguistique générale, Tome I, Editions Cérès, Tunis, 1995.
10. Bordas Eric et al: L'analyse littéraire, Editions Armand Colin, Paris, 2005.
11. Bourdieu Pierre: Langage et pouvoir symbolique, Editions Seuil, Paris, 2001.
12. Brelet Claudine: Médecines du monde, Editions Robert Laffont. S.A, Paris, 2002.
13. Brisson Thomas: Les intellectuels arabes en France, Editions Casbah, Alger, 2009.
14. Butor Michel et al: Nouveau roman, hier et aujourd'hui, pratique, Tome II, Union Générale d'Editeur, Paris, 1971-1972.
15. Butor Michel: Essais sur le roman, Editions Gallimard, Paris, 2003.
16. Camus Albert: Le mythe de sisyphé, Editions Gallimard, Paris, 1942.
17. Capul Jean Yves: L'économie et les sciences sociales, Editions Hatier, Paris, 2004.
18. Chartier Pierre: Introduction aux grandes théories du roman, Editions Armand Colin, Paris, 2011.
19. Chomsky Noam: Le langage et la pensée, Editions Payot, Paris, 1976.
20. Chomsky Noam: Syntactic structures, The Hague, Mouton, 1957.
21. Compagnon Antoine: La seconde main ou le travail de la citation, Volume I, Editions Cérès, 1997.
22. Cournut Jean: "Deuil et sentiment de culpabilité", in Le deuil.
23. De Mijolla-Mellor Sophie: La sublimation, Editions PUF / Point Delta, Liban, 2013.
24. De Saussure Ferdinand: Cours de linguistique générale, Edition critique établie par Tullio de Mauro, Editions Talantikit, Bejaia, 2014.
25. Diagnostic and statistical manual of mental disorders, 5^{éd}, Arlington, VA, American Psychiatric Association.
26. Eco Umberto: Cinq questions de morale, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 2000.

27. Eichenbaum Boris: "La théorie de la méthode formelle", in *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, traduit par Tzvetan Todorov, Editions Seuil, Paris, 2001.
28. Enzensberger Hans Magnus: *Le perdant radical*, traduit de L'allemand par Daniel Mirsky, Editions Gallimard, Paris, 2006.
29. Fontanier Pierre: *Les figures du discours*, Editions Flammarion, Paris, 1968.
30. Forest Philippe: *Le roman, le réel*, Editions Pleins feux, Paris, 1999.
31. Fromm Erich: *The courage to be human*, Edited by Michael Shaw, Continuum, New York, 2011.
32. Fromm Erich: *The sane society*, 2^{ed}, Routledge Classics, London and New York, 1991.
33. Frye Northrop: *Anatomy of criticism*, 10th printing, Princeton University Press, 1990.
34. Gass William. H: *Fiction and the figures of life*, Knopf, New York, 1970.
35. Genette Gérard: *Figures II*, Editions Seuil, Paris, 1969.
36. Genette Gérard: *Figures III*, Editions Seuil, Paris, 1972.
37. Genette Gérard: *Nouveau discours du récit*, Editions Seuil, Paris, 1983.
38. Genette Gérard: *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Editions Seuil, Paris, 1982.
39. Genette Gérard: *Seuils*, Editions Seuil, Paris, 1987.
40. Gignoux Anne Claire: *Initiation à l'intertextualité*, Ellipse Edition Marketing, S .A, Paris, 2005.
41. Gramsci Antonio: *Selections from the prison notebooks, 1929-1935*, International Publishers, New York, 1971.
42. Gurvitch Georges: *Dialectique et sociologie*, Editions Flammarion, Paris, 1962.
43. Hanus Michel: "Le travail de deuil", in *Le deuil*.
44. Hutcheon Linda: *Narcissistic narrative, the metafictional paradox*, Methuen, New York-London, 1980.
45. Jakobson Roman: *Essais de linguistique générale, Tome I*, Editions Minuit, Paris, 1963.
46. Jouve Vincent: *Poétique du roman*, 2^{ed}, Editions Armand Colin, Paris, 2007.
47. Lacan Jacques: *Ecrits I*, Editions Seuil, Paris, 1966.
48. Lacan Jacques: *Livre X, l'angoisse*, Editions Seuil, Paris, 2004.
49. Le Clézio J.m.g: *L'extase matérielle*, Editions Gallimard, Paris, 1967.
50. Le Guern Michel: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris, 1973.
51. Lodge David: *The mode of modern writing, metaphor, metonymy and the typology of modern writing*, Edward Arnold, 1977.
52. Lyotard Jean François: *La condition postmoderne*, Editions Cérès, Tunis, 1994.
53. Maingueneau Dominique: *Le discours littéraire*, Editions Armand Colin, Paris, 2004.
54. Martin Robert: *Comprendre la linguistique*, 2^{ed}, Quadriga/ Presses Universitaires de France, Paris, 2004.
55. Maugarlonne François: *Traité de l'ombre, essai de skiagraphie*, Editions Bon Albert, Nasbinals, 2000.
56. Maurel Anne: *La critique*, 2^{ed}, Editions Hachette Livre, Paris, 1998.
57. Mc Caffery Larry: *The metafictional muse*, University of Pittsburg Press, 1982.
58. Moeschler Jacques: *Argumentation et conversation, éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Hatier-Credif, Paris, 1985.
59. Montécot Christiane: *Techniques de communication écrite*, Editions Chihab-Eyrolles, 1996.
60. Montesquieu: *Lettres persanes, présenter et commenter* par Violaine Géraud, Editions Larousse, Paris, 2006.
61. Nadeau Maurice: *Le roman français depuis la guerre*, Editions Gallimard, Paris, 1963.
62. Nietzsche Friedrich: *La généalogie de la morale*, traduction par Isabelle Hidenvard, et Jean Gratién, Editions Sigma, Alger.

63. Pernin Marie-José: Au cœur de l'existence, la souffrance, la philosophie de Schopenhauer, Editions Bordas, Paris, 2003.
64. Perrot Jean: La linguistique, 9^{ed}, Presses Universitaires de France, Paris, 1971.
65. Piégay-Gros Nathalie: Introduction à l'intertextualité, Editions Dunod, Paris, 1996.
66. Platon: Sophiste, politique, philèbe, time, critias, traduction et notes par Emile Chambry, Editions Garnier -Flammarion, Paris, 1969.
67. Razi Muhammad ibn Zakariya: La médecine spirituelle, traduction de l'arabe par Rémi Brague, Editions Flammarion, Paris, 2003.
68. Reboul Olivier: Introduction à la rhétorique, 1^{ed}, Presse Universitaires de France, Paris, 1991.
69. Reuter Yves: Introduction à l'analyse du roman, 3^{ed}, Armand Colin, Paris, 2009.
70. Rey-Gold Zeiguer Annie: Aux origines de la guerre d'Algérie, Editions Casbah, Alger, 2002.
71. Ricardo Jean: "Naissance d'une fiction", in Nouveau roman, hier et aujourd'hui, pratiques, Tome II, Union Générale d'Editeur, Paris, 1971-1972.
72. Robbe-Grillet Alain: Pour un nouveau roman, Editions de Minuit, Paris, 1963.
73. Sarraute Nathalie: L'ère du soupçon, Editions Gallimard, Paris, 1956.
74. Schoentjes Pierre: Poétique de l'ironie, Editions Seuil, Paris, 2001.
75. Scholes Robert: Fabulation and metafiction, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London, 1979.
76. Todorov Tzvetan: Poétique de la prose, suivi de nouvelles recherches sur le récit, 2^{ed}, Editions Seuil, Paris, 1978.
77. Todorov Tzvetan: Qu'est-ce que le structuralisme? Editions Seuil, Paris, 1968.
78. Waugh Patricia: Metafiction, Taylor & Francis e- Library, London, and New York, 2001.
79. Waugh Patricia: Metafiction, the theory and practice of self-conscious fiction, Methuen, London-New York, 1984.
80. Weil Eric: Philosophie et réalité, Tome II, Beauchesne Editeur, Paris, 2003.
81. Widdowson H.G: Linguistics, Oxford University Press, New York, 2009.

ب . القواميس والمعجمات المتخصصة

82. Aron Paul et al: Le dictionnaire du littéraire, 2^{ed}, Quadrige/PUF, Paris, 2010.
83. Benac Henri: Guide des idées littéraires, librairie Hachette, Paris, 1974.
84. Boudon Raymond et al: Dictionnaire de sociologie, Larousse, Paris, 2005.
85. Clédat. L: Dictionnaire étymologique de la langue française, 3^{ed}, librairie Hachette et Clé, Paris, 1914.
86. Clément Elisabeth et al: Philosophie, la philosophie de A-Z, Hatier, Paris, 2000.
87. Diderot et D'Alembert: L'encyclopédie, Editions Flammarion, Paris, 2010.
88. Flaubert Gustave: Dictionnaire des idées reçues, Maxi-Livres, Union Européenne, Paris, 2001.
89. Julia Didier: Dictionnaire de la philosophie, Editions Classique abrégés, Paris, 2007.
90. Picoche Jacqueline: Dictionnaire étymologique du français, Le Robert, Paris, 2009.
91. Sillamy Norbert: Dictionnaire de la psychologie, Larousse .VUEF, Paris, 2003.
92. Stalloni Yves: Dictionnaire de roman, Editions Armand Colin, Paris, 2006.

ج . المجلات والدوريات

93. Muecke D.C: "Analyses de l'ironie", *in* Poétique, n° 36, 1978.
94. Orecchioni Catherine Kerbrat: "Problème de l'ironie", *in* Linguistique et sémiologie, n°2, Presses Universitaires de Lyon, 1976.

د . المواقع الإلكترونية

95. Benda Julien: La trahison des clercs, version numérique par Pierre Palpant, <http://classiques.uqac.ca/>.

الفهرس

أ.....	مقدمة.....
18.....	الباب الأول: القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة وتحليلات التجديد في الحكاية.....
19.....	الفصل الأول: الشخصية والهامشي بين الواقع والتخييل في القصة القصيرة الجزائرية.....
20.....	تمهيد.....
22.....	1. الشخصية ومواقف الرواية الجديدة.....
23.....	1.1. موقف ناتالي ساروت.....
27.....	2.1. موقف "آلان روب- غرييه".....
31.....	3.1. موقف "ميشال بيتور".....
36.....	2. الهامشية والمركزية والثنائيات الرديفة.....
37.....	1.2. الثنائيتان الرديفتان لثنائية الهامشية- المركزية.....
40.....	2.2. الهامشية في تاريخ الأدب العربي.....
42.....	3.2. مفاهيم الهامشي.....
45.....	3. خصائص الهامشية.....
45.....	1.3. الاختلاف.....
46.....	2.3. القصديّة.....
52.....	3.3. المقاومة.....
53.....	4. الهامشي في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة.....

- 54.....1.4 أنماط التهميش في القصة الجزائرية التقليدية.
- 56.....2.4 الهامش الجديد في القصة الجزائرية المعاصرة.
- 60.....5. المثقف بين الوظيفة الاجتماعية وانحطاط المفهوم.
- 62.....1.5 وظيفة المثقف في تقسيم "غرامشي".
- 65.....2.5 خيانة المثقف عند "جوليان بندا".
- 66.....3.5 وظيفة نموذج "غرامشي" للمثقف.
- 68.....6. المثقف العربي بين الواقع والتخييل.
- 68.....1.6 ميلاد المثقف العربي وإشكالية الوساطة بين العرب والغرب.
- 71.....2.6 المثقف العربي وجاذبية الثقافة والسياسة.
- 75.....3.6 المثقف والقصة الجزائرية القصيرة في مسار تطورها.
- 81.....خلاصة.
- 83.....الفصل الثاني: مظهرات المثقف الهامشي في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة.
- 84.....تمهيد.
- 84.....1. المثقف في قصص الحرب والعنف والمنفى.
- 85.....1.1 المثقف هامش جديد بين النهاية والتناهي.
- 90.....2.1 المثقف في قصة "خيوط الفجر الأولى".
- 95.....3.1 الاستبداد وأشكال المنفى.
- 98.....4.1 اختزال الدافع الوجودي وتفكك الذات الجماعية.
- 101.....5.1 الانزياح من العدالة إلى الحب.
- 107.....6.1 الحب وصراع الخطابات في السوق اللغوية.
- 111.....2. العنف وانسداد آفاق التواصل.
- 112.....1.2 فشل خطاب المثقف في التخييل السردي.

117	2.2. الإجماع وأثره في الحوار وأخلاق العدالة
120	3.2. أشكال التعصب وخطاب المثقف في المتخيل السردى
122	4.2. المثقف بين التعصب المتوحش والتعصب المذهبي
125	3. المثقف وخطاب الحب البديل
126	1.3. الشخصيات الهامشية ترفع شعار الحب
129	2.3. خطاب الحب والعتبات الموازية
135	3.3. التخيل الذاتى في قصص الحرب والعنف والمنفى
138	4.3. شعرية الحب وتداوليته
142	4. الحب وأشكال التسامى
144	1.4. الحب وطاقت الفرح والخلاص
146	2.4. الحنين إلى الريف والطفولة عند السعيد بوطاجين
150	3.4. التضامن والانفعالات المترددة في قصص فاطمة غولى
152	4.4. الأمل بين نرجسية الذات ومسئوليتها عند بشير مفتى
154	خلاصة
158	الفصل الثالث: السوداوية ومواضيع الحب المفقودة بين الواقع والتخيل
159	تمهيد
159	1. مفهوم الأهواء وأهميتها في الدرس الأدبى:
160	1.1. مفهوم الأهواء وسيميائية تمثيل الذات والعالم
164	2.2. مصطلح السوداوية (Mélancolie) ومفهومها
168	3.1. السوداوية ومظاهرها في عرف الطب العربى القديم
172	4.1. السّوداوية: من الاصطلاح الطبى إلى الاصطلاحات الأخرى
176	2. السوداوية في التحليل النفسى والأدب

- 177 1.1. الحداد والسوداوية: العلاقات والمظاهر
- 183 2.2. السوداوية والحزن والتسامي
- 186 3.2. السوداوية في الاصطلاح الأدبي
- 191 3. سيميائية الحب المفقود والخوف في قصة "رسائل":
- 191 1.3. أسلوية القصة وانزياحاتها
- 195 2.3. التناص واستنساخ تجربة الحب العذري
- 199 4. الانفصال عن الشكل التاريخي للحب العذري
- 199 1.4. انكسار نموذج الحب العذري
- 203 2.4. الحب وتقويض مرجعيات الواقع المتخيل
- 208 5. انزياحات الشكل التاريخي للحب العذري
- 209 1.5. خيانة ليلي وتآمر السلطة عند السعيد بوطاجين
- 217 2.5. انتكاسة قيس والعالم الممسوخ عند الخير شوار
- 222 3.5. الحب العذري والثورة على الأعراف عند يوسف بوذن
- 229 خلاصة
- الفصل الرابع: السوداوية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مجموعة "ما حدث لي غدا" نموذجاً
- 231
- 232 تمهيد
- 233 1. السوداوية في القصة الجزائرية الحديثة
- 233 1.1. السوداوية وسياقات القصة القصيرة التقليدية
- 236 2.1. العوامل المؤثرة في ركود القصة الجزائرية الحديثة
- 240 3.1. صحوة القصة القصيرة بعد الثمانينيات
- 241 2. السوداوية في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم"

242	1.2. مواضيع الفقد وتقنيات القص
243	2.2. القص النفسي
246	3.2. الحوار المستفرغ من التواصل
250	3. تداخلات السرد والقص النفسي
251	1.3. مهام السرد في الربط والتنسيق
253	2.3. الوظيفة التفسيرية للسرد والقص النفسي
255	3.3. الوظيفة التقييمية للسرد
256	4. الوصف
257	1.4. أهمية الوصف وخصوصيته
261	2.4. الوصف وإنتاج المعنى
267	5. منزلقات السوداوية وإكراهات السلطة
267	1.5. السوداوية وعنف السلطة
271	2.5. السوداوية وانفصال الذات عن العالم
274	3.5. السوداوية والاعتراب
277	6. السوداوية في مجموعة "ما حدث لي غدا"
278	1.6. تحويمات الحلم في قصة "أعياد الخسارة"
279	2.6. السوداوية وتجربة الحب المحظور
284	3.6. عُقد الطفولة في قصة "سيجارة أحمد الكافر"
290	4.6. افتقاد الوطن ومنزلقات السوداوية
294	خلاصة
296	الباب الثاني: القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة وتحليلات التجديد في الخطاب السردى
297	الفصل الأول: الأصول الفلسفية واللغوية للميتاقص

298	تمهيد
298	1. اللغة الإنسانية وأنظمة التواصل الحيواني
299	1.1. خصائص اللغة البشرية ولغات الحيوان
301	2.1. اللسانيات الأحيائية ومفهوم الفطرية
305	3.1. المقومات النوعية للغة البشرية
313	2. الجهد اللساني في فهم النشاط اللغوي
318	1.2. نظرية جاكسون حول مظهري اللغة ونمطي الحبسة الموافقين لهما
323	3.2. قطبا المجاز: الاستعارة والكناية
328	4.2. النظرية الرياضية للاتصال ونموذج "جاكسون"
331	3. عناصر نموذج "جاكسون" ووظائفه
332	1.3. وظائف اللغة في نموذج جاكسون
336	3.3. اللغة الواصفة والوظيفة الميتالغوية
340	3.3. الاعتراضات على النموذج الاتصالي
347	4.3. شفرة اللغة في السيميائيات التقريرية والسيميائيات الإيحائية
351	4. مفهوم الميتاقص وآلياته وخصائصه
352	1.4. الميتاقص وآلياته في السرد المعاصر
355	2.4. المروي له: المفهوم المغفل
358	3.4. بين المروي له والقارئ: العلاقات
360	4.4. الراوي / الكاتب الواقعي . الكاتب الضمني:
365	خلاصة
	الفصل الثاني: الميتاقص في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: السعيد بوطاجين والخير شوار نموذجاً
367	

368	تمهيد
368	1. المیتاقص فی القصة القصيرة الجزائرية
368	1.1. بواکیر المیتاقص فی بعض أعمال الرواد
374	2.1. تجربة المیتاقص فی أواخر الألفية الثانية
376	2. المیتاقص فی قصة "سیجارة أحمد الکافر"
376	1.2. المروي له ولعبة الأقواس
380	2.2. افتراضات المیتاقص: الواقع والتخیيل فی "سیجارة أحمد الکافر"
384	3.2. تأویلات المیتاقص فی قصة "سیجارة أحمد الکافر"
386	4.2. تلفیقات المیتاقص فی التخیيل
390	3. المیتاقص واستدعاء المروي له عند الخیر شوار
392	1.3. انعکاس الوعي الذاتي فی قصة "أوراق الخریف"
395	2.3. المروي له ومتلازمة العادة عند الراوي فی "زمن المكاء"
403	3.3. المروي له وعصاب الراوي المكبوت فی قصة "سماء داكنة"
408	4. المیتاقص والفتنازیا
409	4-2 المیتاقص وعجائبية أحداث الفتنازیا
414	2.4. المیتاقص وفتنازیا الحلم
415	3.4. المیتاقص وعجائبية الشخصية القصصية
418	4.4. المیتاقص وسخرية إدماج الشكل التاريخي للسرد الرحلي
420	5. المیتاقص وآليات تقویض الخطاب السردی
421	1.5. المیتاقص وهدم الشكل القصصي
425	2.5. المیتاقص وتهویمات القالب السردی الفارغ
431	خلاصة

433	الفصل الثالث: مفاهيم السخرية وتاريخ الخصائص والأجناس الأدبية
434	تمهيد
435	1. السخرية والمرجعيات المعرفية والثقافية
435	1.1. السخرية في الفلسفة والأخلاق والدين
441	2.1. السخرية وجهة نظر بلاغية وأدبية:
446	3.1. البلاغة وصعود أشكال السرد
449	2. السخرية والحاجة إلى تجريد مفهوم أدبي
449	1.2. السخرية وضيق المفهوم البلاغي
453	2.2. السمات النوعية للسخرية
456	3.2. أزمة البلاغة وتطور الأشكال الساخرة
463	3. السخرية وما بعد الحداثة
464	1.3. دورة السخرية في نظريات النقد ما بعد الحداثي
470	2.3. تأثيرات ما بعد الحداثة في السرد العربي
474	3.3. تبعية القصة للرواية ورهانات الخصائص والتطور
481	4. السخرية ودورة الخصائص الفنية
484	1.4. الوساطة الفرنسية في نقل الخصائص الفنية
490	2.4. مركزية السخرية في ما بعد الحداثة وحركات التجريب
493	4.3. السخرية في القصة القصيرة الجزائرية
497	خلاصة
	الفصل الرابع: هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: أعمال السعيد بوطاجين، بشير مفتي،
500	والخير شوار نموذجاً
501	تمهيد

501	1. هجاء المدن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة
506	2.1. تحول السرد القصصي إلى هجاء المدن
509	3.1. المدن الميتة في قصص السعيد بوطاجين
517	4.1. آليات الهجاء في قصة "جمعة شاعر محلي"
521	5.1. حدًا الهجاء: البداهة والهجوم
524	2. محاور هجاء المدن عند السعيد بوطاجين
525	1.2. محور الاستبداد والتصدع الاجتماعي
532	2.2. محور انغلاق المستقبل وتوقف الزمن:
539	3.2. محور انحطاط العمران والمرافق الاجتماعية
542	4.2. محور معاداة الطبيعة والبيئة:
552	3. هجاء المدن في قصص بشير مفتي والخير شوار
553	1.3. مدن الجريمة والبطالة في قصص بشير مفتي
562	2.3. المدن "غابات إسمنت" في قصص الخير شوار
572	خلاصة
574	خاتمة
580	قائمة المصادر والمراجع
580	1. المصادر
580	2. المراجع العربية والمترجمة
580	أ. المراجع العربية
594	3. المراجع الأجنبية
598	الفهرس

ملخص

هذه الدراسة الموسومة بـ "تجليات التجديد في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة" تهدف إلى استقصاء مختلف التطورات الحاصلة في القصة القصيرة الجزائرية عقب النصف الثاني من الثمانينيات، وهي فترة شاهدة على أزمة اجتماعية، واقتصادية، وسياسية خانقة، انتهت إلى إقرار التعددية السياسية، وذلك قبل أن يدفع الصراع على السلطة بالمجتمع إلى دوامة حرب أهلية إبان العشرية السوداء.

ولكونها موجهة بمنهج أسلوبي سيميائي، فإن هذه الدراسة تسعى إلى الكشف عن صور الانزياح الناجمة عن أربعة أصناف من الخرق في المعايير النحوية، تكون مسؤولة عن كل التمايزات الملاحظة مقارنة بالاستخدام المشترك للغة في مستوى التركيب، والدلالة، من الجملة البسيطة إلى الوحدات الكبرى في خطاب سردي كامل، وهذه الصور جميعا، عبر تجلياتها، تبرز عوامل التحول، والتجديد، وذلك بمخالفة النماذج التقليدية من القصة القصيرة الجزائرية.

ومن نتائج هذه الدراسة، أن يحسب لها استقرارها عدة انزياحات، تمس جوانب مختلفة، تتعلق بالخطاب السردى، وحكايته التي يسردها الراوي لقارئه الخيالي "المروي له"، ولهذا الغرض خصص القسم الأول من البحث لفحص عناصر التجديد في الحكاية، وغرلة مظاهر الهامشية المتميزة بالتبئير على شخصية المثقف الجزائري؛ لأن القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة انخرطت في متابعة المنظور المرتبط بالذاتية، والانفعالات الإنسانية، وذلك بتقديم حالات السوداوية، وعلاقتها بمواضيع الحب المفقودة، وآثارها النفسية، والسلوكية، وكيفيات إبداعها بتقنيات السرد المختلفة، علاوة على نتائجها، ودلالاتها في العالم المتخيل الممثل من خلال صلاته غير المباشرة بمرجعيات الواقعي. وبتخصيص القسم الثاني لتحديد مظاهر التجديد في الخطاب السردى، تمكن البحث من الوقوف على توجهات نوعية للعديد من كتاب القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة نحو توظيف تقنيات سردية مبنية على قواعد من الميتافس، السخرية، وهجاء المدن، وذلك باستغلال كل ما يكمن في هذه المصطلحات من سلطة رمزية ناقدة، وطاقة هجومية، وعنف مدمر، وتحديات سافرة، أو مخفية، تكون موجهة إلى التقاليد الأدبية، والثقافية، والاجتماعية المحمية من طرف سلطة سياسية متهممة بالظلم، وافتقاد الشرعية.

مفاتيح اصطلاحية: قصة قصيرة، شخصية هامشية، سوداوية، ميتافس، سخرية، هجاء.

Abstract

This present study under the title “Innovations’ Manifestation in the Contemporary Algerian Short Story” aims at investigating the different developments of the Algerian short story genre during the post second half of the eightieths. The latter phase witnessed a huge economic, social, and political turmoil which lead to the endorsement of multiparty system, and this was just before the power conflict that resulted a civil war during the so called ‘*Black Decade*’.

Because it is guided by a semiotic approach, this study seeks to reveal the transgression images which are resulted from four types of disparities in grammatical standards, which shall –in its turn- be responsible for all observed distinctions compared to the common use of language at the level of composition and significance, and from the simple sentence to the major units in a full narrative discourse, all of which reflect the transformation and innovation aspects through opposing the traditional paradigms of the Algerian Short story.

Among the findings of this study, is its induction of highlighting the transgression feature which touches the various aspects of the narrative discourse and the story that the narrator tells to his fictional narratee, for this purpose; the first part of the research was devoted to examining the elements of innovation in the story and screening marginalization’s manifestations which are characterized by focalizing the Algerian intellectual, and also, it is because that the Algerian contemporary short story was engaged in the subjective perspective that corresponds to the human emotions and melancholic aspects and its relationships to the lost love topics and its psychological and behavioral effects, In addition to coloring it with different narrative techniques and its implication in the presented fictional world through its indirect links with the realistic canon.

The second part, devoted to determining aspects of renovation in the narrative discourse, pinpoints the contemporary short story tendency of several Algerian writers to use techniques based on metafiction, irony and satire of cities, exploiting all that resides in these three terms of critical symbolic power, offensive energy, destructive violence, and blatant or covert challenges oriented towards literary, cultural, and social traditions protected by political power that is accused of injustice and illegitimacy.

Key words: short story, marginal character, melancholia, metafiction, irony, satire.

Résumé

Cette étude intitulée: «Les manifestations de rénovation dans la nouvelle Algérienne contemporaine» a eu pour but d'examiner les développements divers dans la nouvelle Algérienne après la deuxième moitié des années 1980-1990, une période marquée par son témoignage d'une crise, d'un bouleversement social, économique et politique qui a abouti à l'adoption d'un pluralisme politique, avant que la lutte pour le pouvoir ne trainait la société vers un tourbillon de guerre civile pendant la décennie noire.

Dirigée par une méthode sémiostylistique, cette étude vise aussi à explorer les images d'écart dues à quatre genres de transgression des normes grammaticales responsables de toutes les différenciations à l'usage commun du langage sur le plan de la composition et de la sémantique, à partir de la simple phrase jusqu'aux grandes unités d'un discours narratif complet. Toutes ces images considérées comme des manifestations de rénovation illustrent les facteurs de transformation, de rénovation, en dérogation aux modèles traditionnels de la nouvelle Algérienne.

Parmi les résultats de cette étude, on compte ses extrapolations de certains écarts, touchant à plusieurs cotés concernant le discours narratif et son histoire que le narrateur raconte au lecteur fictionnel (narrataire). Et dans ce but, la première partie de la recherche est consacrée à examiner les éléments de rénovation dans le récit, et filtrer les aspects de la marginalité caractérisée par la focalisation sur le personnage de l'intellectuel Algérien, car la nouvelle algérienne contemporaine s'est introduite dans la poursuite du perspective lié à la subjectivité, et au passions humaines; en présentant les états mélancoliques, leurs relations avec les sujets d'amour perdus, leurs effets psychologiques et comportementaux, et les manières par lesquelles ils sont élaborés à l'aide de différentes techniques narratives, en plus de leurs résultats et leurs significations dans le monde imaginaire représenté à travers ses liens indirects avec les références du réel.

La deuxième partie étant consacrée à déterminer les aspects de rénovation dans le discours narratif a met le doigt sur la tendance de plusieurs écrivains de la nouvelle algérienne contemporaine à utiliser des techniques basés sur la métafiction, l'ironie et le satire des cités, en exploitant tout ce qu'il réside dans ces trois termes de pouvoir symbolique critique, d'énergie offensive, de violence destructive, et de défis flagrants ou dissimulés orientés vers les traditions littéraires, culturelles, et sociaux protégées par un pouvoir politique accusé d'injustice et d'illégitimité.

Mots clés: Nouvelle, personnage marginal, mélancolie, métafiction, ironie, satire.