الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحـــث العلمي
جامعة محمد لمين دباغين – سطيف -2
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكـــــــــــــرة

مقدمة لنيل شهادة

الماجستيـــــــــر

التخصص: النقد المعاصر وقضايا تحليل الخطاب

إعداد الطالبة: عبلة ساتة

عنـــــوان المذكرة:

جماليات الغرابة في قصص السعيد بوطاجين

المشرف: أ.د سفيان زدادقة

جامعة: محمد لمين دباغين – سطيف2-

أعضاء لجنة المناقشة:

د. عقيلة محجوبي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة سطيف-2-	رئيســـا
أ.د. سفيان زدادقة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سطيف-2-	مشرفا ومقررا
د. ليلى بن عائشة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة سطيف-2-	ممتحنـــا

2017/2016

إهداء:

أهدي هذا العمل المتواضع إلى والدي الكريمين حفظهما
الله وأدام عليهما وافر الصحة والعافية
كما أهديه إلى إخوتي وأخواتي
وإلى جميع زملائي في الدفعة

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذي الفاضل الدكتور

سفيان زدادقة على كل التوجيهات والتصويبات التي سعى من خلالها

إلى إخراج هذه المذكرة في أحسن تقويم. جزاه الله خيرا وزاده

بسطة في العلم

كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى لجنة المناقشة التي تكرمت بقراءة

المذكرة ومناقشتها وتصويب هناتها، جزاهم الله خير جزاء.

مقدمة

تمثل الأنواع الأدبية على اختلافها مطلبا ملحا تمت الاستجابة إليه، تستدعيه مختلف التغييرات التي تطرأ على الأوضاع داخل المجتمعات عبر تاريخها، فتكون هذه الأخيرة أمام أشكال تعبيرية جديدة، تسترعي الانتباه إليها لغرابتها. وتختلف وجهات النظر إليها ما بين مؤيد يرى في الخروج عن المألوف ضرورة فيستحسنه، ومعارض يجد اتباع سنن السابقين أنجع الطرق المؤدية إلى سواء السبيل. على أن تلك الأشكال الغريبة تكتسب بمرور الزمن صفة الألفة، ما يعني ظهور حركة أخرى تجديدية على مستواها فتظهر أنواع أخرى غريبة وهكذا.

ولم يكن العرب ليخرجوا عن هذا النظام، فقد حاولوا في كل مرة إيجاد أشكال للتعبير عن التغيرات الحاصلة على مستوى البنى الفكرية والثقافية عموما ومواكبتها فظهرت أشكال من الأدب غريبة لم تكن شائعة من قبل، أخذ فيها المبدع على عاتقه هذا الهم/هم التجديد بما يتناسب ومقتضيات العصر، وطور آلياته الإبداعية فجاءت تجارب جمعت بين المنطقي المعقول والخارق اللامعقول، بين الواقعي التاريخي والخيالي الذي يسبح في عوالم أخرى يخضع قانون الواقع والحقيقة فيها إلى معاييرها الخاصة، من ذلك ما نجده في قصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، وأشكال القصص الفلسفي على غرار: رسالة الغفران للمعري وحي ابن يقظان لابن طفيل، وكذا منامات الوهراني وغيرها، وما نجده أيضا في كتب التفسير وسير الأعلام وتراجمهم، والمغازي وحتى الكتابات التي عنيت بوصف جغرافيا البلدان... ولم يكن هذا الجنوح نحو الغرابة حكرا على العرب وحدهم فقد عرفته مختلف الآداب العالمية.

ولما سعت القصة القصيرة المعاصرة الجزائرية للخروج عن البنية القصصية التقليدية، وبالتالي جنوحها نحو الغرابة إنما كان ذلك بغية العودة بهذا الفن إلى بيته بعيدا عن تلك الرؤى/الخارجية التي اختزلت مضامينه ردحا من الزمن.

لقد واجهت القصة القصيرة الجزائرية مسيرة حافلة بالإنجازات بدءا بتحطيمها للمركزية التي كانت للشعر لما كان الناطق الشرعي الوحيد باسم الثقافة الجزائرية، حيث ظهرت أصوات دعت إلى الاهتمام بها وتطويرها والتي

انطلقت من رؤية شاملة تمثلت في تحقيق النهضة في مختلف المجالات والأصعدة، والتي شجعتها عوامل عدة كان في مقدمتها الاحتكاك بالنتاج الثقافي المشرقي.

ثم باتت خيارا عالج من خلاله المبدعون الجزائريون مختلف المواضيع المستجدة على الساحات: السياسية والاجتماعية والثورية التحررية... واستمرت على هذا المسار طيلة عقدين من الزمان، ثم ظهرت أصوات أخرى نادت بالتجديد، هذه المرة ليس على حساب جنس آخر/الشعر وإنما في إطار آليات القصة نفسها، فتم الخروج عن النموذج القديم المألوف وابتكار تنويعات تقنية وموضوعاتية جديدة من أجل تحقيق هذا النزوع العام نحو التجديد ومن أجل تحقيق الخصوصية والتفرد في آن، متأثرين في ذلك بما هو حاصل على الساحتين الثقافيتين العربية والغربية.

ولما أصبحت القصة القصيرة الجزائرية في نسختها المعاصرة تشكل تجربة غريبة عن السائد المألوف، أردنا الكشف عن سمات الغرابة فيها من خلال ما قدمه القاص الجزائري السعيد بوطاجين، وذلك بالإجابة عن التساؤل:

. ما هي مستويات تشكيل خطاب الغرابة في قصص السعيد بوطاجين؟ وعليه كيف ظهر التشكيل القصصي الكلاسيكي بعد الجنوح نحو الغرابة من خلال ما قدمه القاص؟

إن المطلع إذن على القصة القصيرة المعاصرة الجزائرية يلفت انتباهه هذا الميل نحو الغرابة التي تتجلى من خلال اللغة التي يستعملها القاص في تشكيل فضائه السردي، إضافة إلى المنظور الجديد الذي اعتمده هذا القاص لتشكيل قصته فأخرجها بذلك غير مخرج العادة، والغاية من كل ذلك هو الرؤية الجديدة لهذا الفن من طرف المبدعين الذين لم يعد ولاؤهم للنموذج السائد مثار اهتمامهم واجتهادهم إنما باتوا طالبي جدة وتفرد لإبداعاتهم

الخاصة وأيضا الميل نحو النهوض بهذا الفن/القصة القصيرة الجزائرية بصفة عامة. هذا النزوع الجديد، هو ما حملني على البحث في هذا الخطاب الجديد وبيان مظاهر غرابته.

كما أن حب الكشف عن كل ملغز كان حافزا أيضا للولوج إلى عالم القصة القصيرة الجزائرية في نفحتها الجديدة، والتي تمثل الغرابة بكل ما للكلمة من معنى، رؤية ولغة وفكرة ...، حيث لا يملك القارئ إزاءها إلا الاستغراب والدهشة ولا تتركه تلك العوالم إلا وقد أنهكته بحثا نظرا وفي الأخير وبعد كل ذلك الجهد يجد نفسه أمام الدهشة ذاتها وكأنه يصادف ذلك العالم الغريب للمرة الأولى، ويجب عليه بذل جهود أخرى لسبر أغواره.

وسعيا للإلمام بالموضوع والوقوف على نقاطه الأساسية والإجابة عن مختلف التساؤلات التي طرحت نفسها وبإلحاح، استندت إلى المقاربة البنيوية من أجل البحث في مظاهر الغرابة في المدونة المدروسة بعيدا عن أي تخريجات أيديولوجية، اجتماعية، نفسية .... لمضامينها.

وقد جاءت هذه الدراسة مقدمة وفق التدرج التالي:

مدخل عنونته بالغرابة والغريب في الفكر والأدب، تطرقت فيه للتعريف بالغريب، ومظاهر الغرابة في الفكر القديم والتي تجلت من خلال مظاهر السحر والدين والأسطورة. ثم تناولت الغريب في ظل سرديات الحداثة من خلال دراسة الفكر الديني وعلاقته بالفلسفة وكذا الفكر العلمي. ثم تناولت الغريب وسرديات ما بعد الحداثة والذي بينت فيه كيف أصبحت الغرابة مطلبا وجنوحا عاما في ظل اقتصاد الاستهلاك وقانون السوق.

أما الفصل الأول، فقد عنونته بالغرابة والغريب في الفكر والأدب العربيين وتناولته بالدراسة في مبحثين: المبحث الأول الغرابة في الفكر والأدب العربي القديم، عالجت فيه أولا: معتقدات وآداب العرب قبل الإسلام وثانيا: تجليات الغرابة من خلال المعتقد الإسلامي. أما المبحث الثاني فقد عنونته: تجليات الغرابة عند العرب المعاصرين فكرا وأدبا، تناولت فيه أولا: الغرابة من خلال فكر وأدب عصر النهضة وثانيا: الغرابة والفكر العربي المعاصر، وثالثا: الغرابة في السرد العربي المعاصر. أما الفصل الثاني فقد عنونته ب: الغرابة وتجلياتها في القصة الجزائرية

القصيرة، وتناولت فيه: القصة الجزائرية القصيرة ورحلة النشأة الفنية وهو عنوان المبحث الأول، وهنا تطرقت إلى الحديث عن الأشكال الأولية التي سبقت القصة القصيرة الفنية (المقال القصصي والصورة القصصية)، وتحدثت عن تجربة أحمد رضا حوحو التي كانت عتبة لهذه القصة، وتناولت أيضا أثر الثورة التحريرية في نشوء القصة الفنية وتأثيرها في مضامينها، كما تناولت أبرز كتاب مرحلتي الثورة والاستقلال، ومظاهر الغرابة في قصصهم (أبو العيد دودو، عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار)، ثم تناولت في مبحث ثان: ملامح الغرابة في القصة الجزائرية المعاصرة، من خلال الموضوعات، ومن خلال التشكيل القصصي/لغة القصة، وأيضا آليات تشكل الغرابة داخل الخطاب القصصي (الحدث، الشخصية، الفضاء والزمان، البنية السردية).

أما الفصل الثالث فقد كان فصلا تطبيقيا معنونا بالغرابة في قصص السعيد بوطاجين، يتمحور حول تجليات الغرابة ، من خلال دراسة شخصيات المدونة المدروسة، الحدث والفضاء والزمن. وضمت الخاتمة أهم النتائج المتوصل إليها في ثنايا الدراسة.

ولمعالجة هذا الموضوع اعتمدت مجموعة متنوعة من المصادر والمراجع. فبالإضافة إلى: المجموعات القصصية الخمس للقاص السعيد بوطاجين والتي كانت موضوعا للتحليل في الفصل الثالث، والمصادر اللغوية التي عرفت مصطلح الغريب، اعتمدت مراجع متنوعة من أهمها: الأدب والغرابة والحكاية والتأويل لعبد الفتاح كيليطو، الأنثروبولوجيا البنيوية لليفي ستروس، المقدس والمدنس لمرسيا إلياد، بخور الآلهة لخزعل الماجدي، الأساطير العربية قبل الإسلام لمحمد عبد المعيد خان، تكوين العقل العربي وفكر ابن خلدون العصبية والدولة، الخطاب العربي المعاصر لمحمد عابد الجابري، موسوعة السرد العربي لعبد الله إبراهيم، إضافة إلى: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، لعبد القادر بن سالم، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947. 1985 لشريبط أحمد شريبط، القصة الجزائرية المعاصرة لعبد المالك مرتاض، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر لعبد الله خليفة ركيبي...

أما عن العراقيل المواجهة، فلا يخلو أي بحث من وجود صعوبات تقف أمامه من أجل تكوين نظرة شاملة حوله وإيصالها بالوضوح والمنهجية المناسبين وتكوين الإطار الذي يجعل من الدراسة ككل موضوعا للتقييم والنظر.

ولذلك واجهت العديد من الصعاب بدأ بالتحديد المصطلحي والمفهومي للكلمة المفتاحية في العنوان "الغرابة" حيث لم أجد معالجة متكاملة حولها، أما ما تقدمه المعاجم اللغوية فلم يكن كافيا لتوضيحها والإلمام بمختلف جوانيها. والصعوبة الأكبر هي مواجهة المدونة موضوع الدرس بكل ما تحمله من قيم الغرابة فكرا ولغة... والتي تجعل القارئ لا ينفك يقرأ ويعيد القراءة في سبيل الوصول إلى ما يحسبه يستوفي الموضوع حقه لكن هيهات أن يبلغ مثل هذه الغاية.

وما نرجوه في الأخير هو أن نكون قد وفقنا من خلال هذا الطرح في الإبانة عن تشكيل خطاب الغرابة على مستوى القصص المدروسة. وما هذه الدراسة إلا قراءة من بين قراءات أخرى كثيرة تتحرى عن أدبية هذا الجنس الأدبي المعاصر من خلال ما يقدمه القاص الجزائري، في بحث مستمر عن تلك القراءة المستعصية والتي تضل غريبة هاربة يلهث القارئ خلفها لكن دون جدوى.

مـدخل

أراد الإنسان منذ البدء أن يعيش في عالم من الألفة مع ما يحيط به، لذلك سعى إلى اكتساب المعرفة. لقد كان اصطدامه بما هو غريب عنه دافعا له للبحث والنظر فيه من أجل فك سحره والتعرف عليه ومن ثم حيازته والتخلص من حالة القلق والاضطراب التي كان يحملها ذلك الغريب المجهول والخطير، الكامن بالقرب منه ومن حوله/في العالم الذي يسكنه، وبالتالي يحقق وجوده في هذا العالم بعدما يتم له فهم مختلف الظواهر وتفسيرها؛ اكتساب المعرفة/ الألفة.

لذلك كانت مختلف أشكال التفكير؛ من أكثرها إيغالا في القدم وحتى يوم الناس هذا من أساطير وممارسات سحرية إضافة إلى الدين والعلم، الفلسفة...الخ، كلها أدوات وآليات بحث في هذا الغريب/القريب من الإنسان والساكن إلى جواره، باعتبارها جميعا أنماطا من المعرفة تكتسب شرعيتها في علاقتها بشروطها التاريخية والثقافية... وأشكالا رمزية تلخص محاولات الإنسان تَمَثُّل مختلف الظواهر المحيطة به و التي تؤثر على وجوده في العالم ، حيث "الرمزي إنما هو وساطة الفكر الكلية بيننا وبين الواقعي"[1]، بما له من قدرة على منح الشكل لما لا شكل له، واستحضار الغائب والغريب والعجيب في واضحة النهار[2].

وبما أن هناك "إرادة" للمعرفة فهذا يقتضي بالضرورة وجودا "لشيء" ما غريب/مجهول، يكون موضوعا لهذه الإرادة، لذا فإن هناك تلازما "جدليا" بين المعروف/المألوف والمجهول/الغريب، حيث يعرف الواحد منهما من خلال الآخر وفي حضوره ويستدعي الواحد منهما الآخر ضرورة؛ ذلك أن المألوف ما ليس غريبا والغريب ما ليس مألوفا.

في معرفة الغريب:

لو سئل أحد ما عن الغريب، لأجاب أنه سيعرفه إذا ما رآه أو سمعه (لشكله وهيئته، للغته، ...) إذ لا وجود لغريب بمعزل عن آخر يجده كذلك (غريبا)، لكن وضع تعريف جامع له يعتبر من الصعوبة بمكان، إن لم يكن متعذرا لأنه سيفقده خاصية الغرابة فيه. وبالعودة إلى المعاجم القديمة وما اقترحت من تعريف للغريب نجد أنه:

. ورد في لسان العرب ما نصه: "الغريب: الغامض من الكلام"[3]. ويورد ابن منظور الكثير من اشتقاقات اللفظ والتي حملت في مجموعها دلالات: الغموض وحضور الأجنبي بين أهل البيت والارتحال عن المكان... وتجمع كلها على حضور اللامألوف.

[1]. بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، تر. وجيه أسعد، أطلس للنشر والتوزيع، ط1، 2003، دمشق. ص19.

[2]. نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، إفريقيا الشرق، (دط)، 2011، المغرب، ص76.

[3]. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، (دط)، (دت)، بيروت، المجلد الأول، ص640.

. يقول صاحب التعريفات: "الغرابة كون الكلمة وحشية غير ظاهرة المعنى ولا مألوفة الاستعمال"[1]. نجد صاحب التعريفات هنا يصف الكلمة الغريبة بالوحشية أي غير المستأنسة وغير المستعملة/غير المعروفة وغير المألوفة في الاستعمال اليومي للكلام.

. وهو ما نجده عند صاحب كشاف اصطلاحات الفنون في قوله: "الغرابة كون الكلمة غير ظاهرة المعنى ولا مأنوسة الاستعمال سواء كانت بالنظر إلى الأعراب الخلص أو بالنظر إلينا، وتلك الكلمة تسمى غريبا ويقابله المعتاد ويرادفه الوحشي"[2]، فالكلمة هنا تثبت غرابتها إذا لم ترد في كلام الأعراب الخلص ولا في الاستعمال اليومي المألوف، وبالتالي فهي من الوحشي المقابل للمعتاد.

ما نلاحظه على هذه التعريفات أنها لا تقدم تعريفا مباشرا لمصطلح الغريب يصف هويته وتمظهراته، لكن وعوضا عن ذلك تقوم باستحضار ما يعارض دلالة اللفظ، فتقدم تعريفا مختصرا للغريب بأنه كل ما ليس مألوفا/معتادا من الكلام أو من السلوكات، وهو ما نجده مبثوثا في مختلف المعاجم القديمة.

لكن النظر في هذا المألوف المعتاد الذي تقدمه المعاجم على أنه القاعدة التي يعرف الغريب بإزائها، يعيدنا إلى الغريب ويضعنا في مواجهته، لأن الألفة ليست صفة مطلقة تم التواضع عليها وأصبحت معيارا يتم الاحتكام إليه في معرفة الغريب، لكنها صفة نسبية توجهها معتقدات الجماعة وأعرافها وتختلف باختلاف الأمكنة والأزمنة.

وقد يلقى هذا اللامألوف من الكلام . من خلال ما قدمه اللغويون القدماء . استحسانا من طرف المتذوقين، كغريب القرآن والحديث الشريف أو ما وجده البلاغيون أحسن وأقدر على أداء المعنى (كما هو الحال مع الجرجاني) في كلام العرب، كما يمكن أيضا أن يلقى الاستهجان (لفظا وتركيبا) وهذا الصنف أطلقوا عليه العديد من المصطلحات كالحوشي والوحشي والشاذ والشارد والمشكل والمتوعر...وقد وضح الجاحظ الموضعين: الاستهجان والاستحسان معا.

تظهر غرابة اللفظ مفردا، بوصفها نقيصة وعيبا . حسب الجاحظ . إذا جمع حروفا لا يجب الجمع بينها حددها بقوله: "فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا بتأخير. والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال، بتقديم ولا بتأخير"[3]. حتى لا يقع استكراه هذا اللفظ وعدّه من الغريب، وقد أورد

[1]. الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، (د.ط)،(د.ت)، القاهرة، ص135.
[2]. محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، لبنان، ج2، ص1250.
[3]. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط7، 1998، القاهرة، ج1، ص69.

البلاغيون أمثلة كثيرة في هذا الباب من ذلك: استعمال امرؤ القيس لفظة "مستشزرات" التي يصف بها شعر محبوبته في أحد أبياته*. كما تظهر الغرابة أيضا في الكلام / التركيب إذا لم تتآلف ألفاظه وتنافرت أجزاؤه.

أما الغريب المستحسن. حسبه. فيرتبط بالطرافة والجدة والابتكار، لأن الذوق يميل إلى كل ما كان خارجا عما ألفه يقول الجاحظ: "لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف"[1]. ويبرر ذلك بأن: "الناس موكّلون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى، مثل الذي لهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذ"[2]. تصبح الغرابة هنا مطلبا من طرف منشئ الكلام/الخطاب، بما هي خروج عن الشائع المألوف إلى الشاذ والنادر من أجل إثارة الانتباه وبالتالي استحسان المتلقي الذي يميل . فطريا . إلى التركيب/الشيء الذي يثير فيه التعجب والاستغراب وليس لما ألفه سمعه وبصره.

ويعد مصطلح الغرابة من أكثر المصطلحات ترددا عند الجرجاني، بما هي فضيلة ومزية وإبداع للتشكيل الجديد والأصيل. وقد قام بتوضيح الطرائق والأساليب التي من شأنها أن تحقق غرابة الخطاب والتي تتمثل في المجاز والكناية والتمثيل والتشبيه والاستعارة، وكل ما من شأنه أن يخلق (صورا مستجدة) "تجعل الخطاب يمتاز بخاصية ترفعه عن غيره من الخطابات وتجعله يرتقي إلى منزلة عالية، فيصير في "قبيل الخاص" الذي يرتفع عن قبيل "المشترك العامي"...كلام عادي مألوف، وكلام غريب جديد"[3].

وتتوضح فضيلة الغرابة عند الجرجاني. في حديثه عن مواقع التمثيل وتأثيره في النفس. في قوله: "ومبنى الطباع وموضوع الجبلة، على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من نموضع ليس بمعدن له كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته"[4]. إذن فإن النفس مفطورة على استطراف كل ما خرق المتعارف عليه وخرج من موضع آخر/لم يعهد ظهوره منه، فيثير الدهشة والاستغراب، وهو ما يتوافق وقول الجاحظ بأن الذائقة ميالة لما خرج عن المألوف الشائع.

---

* . يقول امرؤ القيس: غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُلَا تَضَلُ العِقَاص فِي مَثْنَى وَمُرْسل.

[1]. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ص89.

[2]. المصدر نفسه، ص 90.

[3]. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، ط10، 2013، المغرب، ص71.

[4]. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني الفهري، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني،(دط)،(دت)،ص131.

انطلاقا مما سبق من آراء حول الغريب، يمكن القول إن: "كل حديث عن الغرابة هو بالضرورة حديث عن الألفة"[1]، ذلك أن "الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره"[2] /يثير الاستغراب، ويكون موضع استحسان أو استهجان من طرف المتلقي، كما ورد عن الجاحظ والجرجاني. وإن تعريفا على هذه الشاكلة، ليختزل تلك المنظورية/ النسبية التي يحتويها هذا المصطلح.

الغريب إذن ما ليس مألوفا وهذا يعني أمرين؛ إما أنه يمثل آخر/أجنبي لم يتم التعرف عليه بعد، أو أن لنا به معرفة سابقة وتم نسيانها. لذلك فإن الغريب يحمل وجهين يرتبطان بدلالتين متناقضتين، دلالة الألفة ودلالة الغرابة، فإذا كانت الغرابة في أحد أوجهها تتجلى لمتلق متعود على نمط معين من التفكير[3]، عند اصطدامه بفكر آخر (لغة أخرى) مختلف عنه في الزمان والمكان، فهي تمثل في وجهها الآخر فكرا آخر(قديم) تم تغييبه وتهميشه ونسيانه/الوجه الآخر الخفي والغامض الذي سكن منطقة الظل/اللاشعور، وبذلك تكون الغرابة "لا تعني الشيء الذي لم تره العيون، ولم تسمعه الآذان، إنما على العكس متعلقة بشيء معروف ومألوف، إلا أنه منسي ومدفون في أعماق النفس"[4]. وهو الأمر الذي توصل إليه فرويد في رسالته حول الغريب، حيث يرى "أن الغرائبي [الغريب]ينتمي إلى تلك المجموعة من الأشياء المفزعة والتي تعيدنا ثانية إلى شيء سبق أن خبرناه أو شعرنا به من قبل. وقصارى القول إن الغرائبي أو الغريب يشير في الحقيقة إلى تكرار شيء مألوف جدا، إلا أنه مكبوت أو بعيد عن الاهتمام"[5]. وتمثل عوالم السرد: الأدب والأساطير وكذا الأحلام الأقنعة التي يتخذها هذا اللامألوف/الغريب، للظهور إلى العلن. وعليه يصبح الغريب جزءً من وعي الإنسان قام على تغييبه لكنه يتحين الفرص للظهور إلى العلن، وإن بأزياء مختلفة.

تقوم المعرفة إذن، على جدل بين الألفة والغرابة، فعندما "تغرب" هذه الأخيرة تعوضها الأولى والتي تصبح بدورها غرابة بفعل النسيان وهكذا.

وتضعنا المحاولات الرامية إلى تقديم تعريف جامع للغريب أمام جملة من التساؤلات الملحة: هل إخضاع الغريب لمنظومتنا المعرفية ينفي عنه صفة الغرابة؟ ألا يجعله جزءا منها؟ وإذا كان ذلك متعذرا فمن أي وجهة يمكن مقاربته؟ وبأي لغة ووفق أي تصور؟ وماهي درجة "المشروعية" التي يمكن أن تكتسبها مثل هذه المقاربة؟

---

[1]. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص66.

[2]. المرجع نفسه، ص 96.

[3]. المرجع نفسه، ص 69.

[4]. عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، المغرب، ص20.

[5]. ت.ي.أبتر، أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، تر: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، (دط)، 1989، بغداد، ص67.

نسبية الغريب:

يمثل الغريب إذن "منظورا" فما يظهر لي غريبا قد لا يكون كذلك بالنسبة لشخص آخر، هذه النسبية تنسحب أيضا على العصور والأقوام، فغريب عصر قد لا يكون كذلك في عصر آخر سواء كان سابقا عنه أو لاحقا له، والغريب في أعراف قوم قد لا يكون كذلك بالنسبة إلى أقوام أخر.

وهو الأمر الذي يصادفنا إذا ما تحدثنا عن معتقدات إنسان المجتمعات القديمة/البدائية، حيث تمثل أشكالا مخالفة تماما لما هو مألوف لدينا، فكل ما يتبدى لنا هو مجموعة من الممارسات الغريبة، لكنها لا تعتبر كذلك في نظر هذا الآخر الغريب، بل هي ممارسات مقبولة لا تخرق أي قوانين لأنها ليست سوى تطبيقا عمليا لتلك القوانين السائدة لديه.

إن مقاربةً موضوعية لمثل هذا الفكر الغريب، لا يمكن أن تتم إلا بالتخلص من مختلف الأحكام القيمية المسبقة، وسكنى هذا العالم الغريب والخضوع لقوانينه حتى يكشف عن كوامنه من العلاقات التي تنتظم سلوكات قاطنيه فتجعلها تبدو أكثر "معقولية" كونها تفسر سعيهم إلى تحقيق وجودهم، فتكون تلك الممارسات جزء لا يتجزأ من منظومة فكرية شاملة. يقول مرسيا إلياد:"إلا أنه لا توجد وسيلة أخرى لفهم عالم عقلي غريب، سوى بالإقامة ضمنه، وفي وسطه ذاته، لكي نتقرب من هنالك، من كل القيم التي تحكمه"[1].

إذن لا تستقيم الدراسة الموضوعية لهذه الأرومة الفكرية، إلا إذا تمت من منظور نقدي يعتبرها نسقا كليا يمتلك منطقه الخاص في التصنيف المختلف عما سواه، وهو الأمر الذي ألح عليه "كلود ليفي ستروس"، في دراسته "للفكر البدائي"، ولاحظه بول ريكور من خلال مقاله الذي يحمل عنوان "البنيوية والتفسيرية" والذي يذكر فيه بأن القارئ يندهش بتغير النبرة وهو ينتقل بين كتابي ليفي ستروس الأنثروبولوجيا البنيوية والفكر البدائي، حيث لم يعد هناك أقوام بدائية بمقابلة أقوام متمدنة، ولا عقلية بدائية، ولا فكر أناس بدائيين، ولا تغرب مطلق. لأن وراء الطوطم الوهمي فكر بدائي فحسب، وهذا الفكر ليس سابقا عن المنطق، ولكنه مماثل للفكر المنطقي، ومماثل بالمعنى الأقوى، ولكن عمله يقع على مستوى استراتيجي آخر/على مستوى المحسوس. إن الفكر البدائي فكر الترتيب لكنه فكر لا يفكر.[2] وبالتالي فإن هذا الفكر "البدائي" يمثل نمطا آخر له قوانينه الخاصة التي يستند عليها في منجزاته، وشكلا مختلفا عما يطرحه الفكر المتمدن، وليس مرتبة دنيا في سلم الارتقاء العقلي. يقول ليفي ستروس: "بدا لنا منطق

[1]. مرسيا إلياد، المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عباس المحامي، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1988، دمشق، ص122.

2. عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، 1991، الجزائر، ص34.

الفكر الأسطوري متطلبا كالمنطق الذي يقوم عليه الفكر الوضعي، وأنه في الأساس، لا يختلف عنه إلا قليلا. لأن الاختلاف يتعلق بطبيعة الأشياء التي تتناولها هذه العمليات أكثر مما يتعلق بنوعية العمليات الفكرية"[1]. إذن فإن لكل فكر منطلقاته وقواعده التي يقوم عليها والتي تختلف باختلاف الأمكنة والأزمنة، وحسب آليات الرؤية والتحليل التي يتبناها ويتخذها منهجا وسبيلا.

أوّلاً: الغريب والفكر القديم

إن إيمان الإنسان البدائي بوجود قوى خفية/عليا لا يمكنه الإحاطة بها والتي تتبدى في أنواع الموجودات، ظهر في نوع من "السرد الخارق" الذي يحكي تأثير تلك القوى بمختلف أشكالها في حياته وتدخلها في مصيره، باعتباره تدوينا لتلك المعتقدات السحرية، الدينية والأسطورية، والتي لم تكن سوى تحقيقا لشرطه الفكري. لكنه وبمرور الزمن، أصبح لا يعدو أن يكون متخيلا ينضح بالغرائب والخرافات وإن كان هناك من لا يزال يعتقد به.

1-السحر:

لقد كان في مختلف العقائد السحرية* محاولة للإجابة عن التساؤلات التي واجهها الإنسان البدائي، في علاقته مع القوى الغيبية من جهة، وعلاقته بأفراد قبيلته والقبائل الأخرى من جهة ثانية.

وقد قامت هذه العقائد على "الإيمان بوجود قوة سارية في جميع مظاهر الكون. وهي قوة غفلة غير مشخصة. بمعنى أنها لا تصدر عن إله ما، أو أي كائن روحاني ذي شخصية محددة وإرادة مستقلة وفاعلة"[2]. لقد تم الاعتقاد إذن، بوجود قوى غير مشخصة مما قالت به العقائد الدينية، خارج قدرة الإنسان فخضع لسلطانها، ومثلت القوة العليا المسيرة له ولشؤونه والمدبرة لوجوده في العالم، لذلك سعى لاسترضائها بشتى الأساليب. وعليه لم يكن الإيمان بوجود تلك القوى** ليبقى حبيس الاعتقاد المجرد فقط، لأن "السحر هو اعتقاد وتقنية معا، ولذلك فإنه يقوم على

---

[1]. كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (د.ط)،1977، دمشق، ص272.

* قام جيمس فريزر بالربط بين السحر والعلم واعتبار الأول "علما زائفا" كونه يمثل "صورة من صور تطبيق. أو على الأصح إساءة تطبيق. مبادئ تداعي وترابط المعاني"، بما هي أسس ومبادئ منطقية مشتركة بين الاثنين، ويقفان معا موقف التعارض مع الدين. جيمس فريزر، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، تر: أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، مصر، ج1، ص ص 45. 46، على أن هناك من "يعتبرونها [السحر والدين والعلم] ثلاثة أنماط من النشاط العقلي، أو ثلاث وجهات نظر إلى الكون وأحداث الطبيعة وأنها توجد جنبا إلى جنب في المجتمع الواحد وفي وقت واحد ويؤثر بعضها في بعض كما تؤثر بأشكال ودرجات مختلفة في السلوك الإنساني". المرجع نفسه، ص ص 5251.

[2]. فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط2، 2001، دمشق، ص130.

** إن الاعتقاد بوجود مثل هذه القوى في العالم، هو ما دعا الباحثين إلى القول بأن العقائد السحرية تشكل أولى مظاهر الاعتقاد الديني. وعلى اختلاف الرأي حول أسبقية الواحد منهما على الآخر (السحر والدين)، فإن هناك من يرى في السحر دينا بدائيا ويتكون مثله من المعتقد والطقس والتعويذة أو الكلمة السحرية، وتمثل الأسطورة جزء مكونا في الدين.

وجود القوة الخفية والاعتقاد بها ثم على طقوس تقنية تنفذ ذلك الاعتقاد"[1] يقوم السحر إذن على جانبين نظري هو عبارة عن مجموع تلك المعتقدات وتطبيقي، يستعمل وسائل/طقوسا لتطبيق تلك المعتقدات.

يتجلى الاعتقاد . إذن . في وجود "قوة خفية" سارية في العالم، أما الطقس فيقوم على حركات وأفعال يأتي بها الساحر/الكاهن، الذي يتصف بمجموعة من الصفات التي تؤهله لممارسة السحر/الكهانة، والتي تعد حكرا على أشخاص معينين مؤهلين لتحمل تلك المعرفة المقدسة. يحظون بالاعتراف والتبجيل من طرف أفراد الجماعة، حيث تتكلم تلك القوى الخارقة عبرهم وتجري على أيديهم المعجزات والخوارق*.

وقد كانت تطلق صفة الساحر أيضا على الأغراب /الأجانب، "فلدى الإغريق كانوا ينحدرون كلهم من منطقة ثيساليا واتروريا. ولدى المسلمين في المشرق، إن لم يكن الساحر لا يهوديا ولا نصرانيا فهو من بلاد المغرب. ففي ألف ليلة وليلة، يأتي السحرة دائما من بلاد المغرب... لكن من الطبيعي أن يكون السحرة في بلدان المغرب كلهم مشارقة"[2].

وبالإضافة إلى المعتقد والطقس، نجد التعويذة وهي كلام/سرد مقدس يأتي به الساحر تحقيقا لغرض معين؛ حيث الغاية من تلك الممارسات السحرية هي "التأثير على القوة الحيادية وتوجيهها لتحقيق غايات معينة"[3]. مثل التحكم بالطقس والتنبؤ بالمستقبل وما سيقع من الحروب والكوارث[4]، إضافة إلى الشفاء من الأمراض/استعادة الطهارة وإحيائها، وكل هذا لا يتم إلا للكاهن/الساحر المتمرس الذي أصبح باستطاعته استدعاء مثل تلك القوة لمثل هذه الغايات. "فعن طريق التفوه بأسماء القوة وبتعاويذ سحرية معينة، يستطيع شفاء الأمراض وطرد الأرواح الشريرة "[5]. هذه الأخيرة التي تكون المسبب للمرض، وللتخلص منها يجب استدعاء تلك "القوة السارية" من خلال

---

[1]. خزعل الماجدي، بخور الآلهة دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 1998، عمان، ص32.

* يتوفر الساحر على مجموعة من الصفات التي يختص بها كأن " يكون من سلالة الساحر، أو أن تقترن أفلاك مناسبة ساعة ميلاده، أو أن يحمل بعض الشارات على جسمه، أو أن يصاب بأحد الأمراض المقدسة: كالصرع أو الهستيريا، أو أن تكون أعجوبة وقعت له في حياته، أو أن يكون موضوع حلم". خزعل الماجدي، بخور الآلهة دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، ص38. كما يتم إخضاعه إلى أنواع من الاختبارات التي تثبت أهليته لممارسة السحر. فيتم التعرف على الساحر انطلاقا من الغرائب التي ترافقه منذ الولادة، وتظهر فيما بعد في سلوكه وتفسر بعلاقته بالعالم الآخر. وما يمكن ملاحظته أن من هذه الأعراض ما كان سببا للتعرف أيضا على الأنبياء ومرافقا للزاهدين من الأولياء والصالحين وأصحاب الكرامات من المتصوفة. وتتمتع ظاهرة السحر بالاعتراف الجماعي "الرضا الجماعي" كما يقول ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص213.

[2]. إدموند دوطي، السحر والدين في إفريقيا الشمالية، تر: فريد الزاهي، منشورات مرسم، (د.ط)، (د.ت)، المغرب، ص38.

[3]. فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ص130.

[4]. خزعل الماجدي، بخور الآلهة دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، ص 44.

[5]. فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ص130.

الأناشيد والتعازيم أين تقوم هذه الأخيرة "بإعادة تجربة حقيقية"[1] (معركة تشن ضد الأرواح الضارة) يعيد المريض معايشتها من خلال عملية السرد التي يقوم بها الكاهن المداوي، تنتهي بالعودة بالمريض إلى حالة الصفاء؛ حالته الأولى التي كان عليها قبل المرض، بعد سلسلة من الصراعات التي يخوضها هذا المريض ضد قوى المرض، ممثلة بأرواح شريرة غريبة عنه. ويشبه ليفي ستروس هذه العملية بما يصطلح عليه في التحليل النفسي "إزالة العقد" يقول ليفي ستروس: "تبدو المعالجة الشامانية أنها معادل دقيق للعلاج النفسي. ولكن مع قلب جميع الألفاظ يهدفان كلاهما إلى تحريض تجربة، ويتوصلان كلاهما إلى ذلك بإعادة تأليف أسطورة ينبغي على المريض أن يعيشها أو يعاود عيشها. ولكنها في الحالة الأولى، أسطورة فردية يؤلفها المريض بمساعدة عناصر مستمدة من ماضيه، وفي الحالة الثانية أسطورة اجتماعية، يتلقاها المريض من الخارج".[2] إذن لا يتم الشفاء للمريض إلا بمعاودته عيش التجربة الأولى التي تمت سابقا والتي يقوم الشامان/المعالج النفسي بتذكيره بها وسردها عليه، وبعد تلك المعايشة تتم العودة إلى الحالة الأولى حالة الصحة والشفاء بعد المرض.

و"لم تنفصل وظائف الساحر/الكاهن/الطبيب إلا في مراحل تاريخية لاحقة، فالشاعر الشامان كان يعتبر مفسرا للعالم، ناطقا عن الآلهة، حبيبا إلى الطبيعة، مؤثرا فيها، خبيرا بالعواطف والأهواء والميول، خازنا للمعرفة، مسؤولا عن السلامة الفكرية والنفسية العامة، يرجى منه الشفاء للجسد والنفس، ويطلب منه كذلك الترويح والتسلية ورفع المعنويات، والوعظ والإرشاد، والتنبؤ بالغيب، والتحكم في حركة الطبيعة وتوجيهها لفائدة الجماعة، كل ذلك بسلطة الكلمة"[3]. لذلك كان لهذه الأخيرة أهمية كبرى لدى الشعوب القديمة، للاعتقاد أنه وبمجرد التلفظ بها فهذا يعني حضور تلك القوة وبالتالي حدوث الأمر(حياة، موت، ولادة وانبعاث...) "فالكلمة هي نفس في صورة أكثر حسية، ...[و] تبعا لذلك، من الطبيعي أن يبحث الإنسان عن سبيل تقوية هذه القوة السحرية بنطقه بالكلمة وترددها، وابتكار الجناسات اللفظية، والسجوع، والقوافي والروي المتشابهة. ومن ثم تأتي في العزائم والأذكار تلك السلاسل اللامتناهية من الأسماء المتشابهة فيما بينها، والتي لا تختلف إلا بحرف، ولها القافية نفسها"[4]، وهو ما يجعلها ذات أثر على المتلقي الذي يستمع لهذا التأليف الغريب المصدق بقدرته السحرية على إحداث الأثر/التغيير.

إن الاعتقاد إذن، بوجود تلك القوى السحرية وبقدرة الكلمة على استحضارها جعل لهذه الأخيرة مكانة خاصة في هذا الفكر، ومن ثمة كان الاهتمام بتشكيلها بطريقة غريبة تعكس غرابة تلك القوى وغموضها. فعن طريق

---

[1]. ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص231.

[2]. المرجع نفسه، ص236.

[3]. سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر، ص186.

[4]. إدموند دوطي، السحر والدين في إفريقيا الشمالية، ص ص71-72.

الإلهام يظهر أثر هذه القوة على الأفراد فيبدعون أشكالا خاصة من القول ويبدو الشعر أحدها، حيث ارتبط الشعر في الحضارات القديمة بموضوع الاعتقاد الديني والسحر والأسطورة، وكان يستخدم أداة للتعبير والتواصل مع القوى الغيبية في الصلوات والطقوس الممارسة. ونجد في حضارة بلاد مابين النهرين أن أقدم الأفكار عن نشأة الكون وبداية الحياة وتفسير الظواهر الطبيعية ووظيفة الإنسان، قد صيغت كلها صياغة شعرية ظهرت من خلال ملحمة قلقامش، والشيء نفسه نجده في معتقدات الشعوب الأخرى حيث صاغت أساطيرها ومعتقداتها المقدسة صياغة شعرية[1]. وساد الاعتقاد بأن للشعراء قوة عالية تلهمهم، إذ يقول أفلاطون في محاورة أيون: "كل المجيدين من الشعراء الملحميين ينطقون بكل قصائدهم الجميلة، ليس من خلال الفن ولكن من خلال الإلهام الإلهي الذي يتقمص أرواحهم (...) وكثيرا ما يقول الشعراء إنهم يحصلون على قصائدهم من ينابيع الشهد المتدفقة في حدائق ربات الشعر ووديانها، ثم يقومون بتوصيلها للناس(...) إنهم لا ينطقون إلا بالحق؛ ذلك أن حرفة الشاعر هي حرفة روحية مقدسة، طائرة على جناحين. وهو لا يملك القدرة على إبداع الشعر إلا إذا ألهمته آلهة الشعر، وانطلق من إسار عقله، وحطّم كل قواعد المنطق! وهو لا ينطق الكلمات اعتمادا على تمكنه من حرفته، ولكن بدافع من قوة سماوية"[2]. وبهذا يكون الشاعر* صوتا للآلهة وسيطا بين عالمين، تبلغ من خلاله حكمتها ومرادها إلى البشر العاديين. لذلك نجد التراتيل الدينية تتخذ الصياغة الشعرية التي تهب الموقف المقدس جلاله وغموضه، حيث تخرجها عن نطاق الكلام اليومي المألوف، وتلحقه بالآلهة باعتبار أن كلام هذه الأخيرة مختلف عن كلام البشر.[3]

ولئن كانت ربات الشعر هن ملهمات الشعراء في الثقافة اليونانية، فقد كان للشعراء العرب شياطين أيضا يملون عليهم ما يقولون، وقد أتوا على ذكرهم في الكثير من قصائدهم. وببحثهم في العقائد السحرية، ميز الباحثون بين ثلاثة أنواع منها، الفتيشية والأرواحية والطوطمية[4].

تقول العقيدة الأولى، والتي اعتبرت أقدم أنواع الدين، أنه في شيء معين بذاته تجتمع قوة العالم أو الكون، وهي علة تقديسه، ويقوم الإنسان بمحاكاة هذا الشيء بتميمة (الفتيشFetiche) وتستمد هذه الأخيرة قوتها من

---

1. سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص185.

2. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان . ط 1، 1996، القاهرة، ص ص 25 .26.

*. على أن "نزوعه [الشعر] الدائم والتاريخي نحو التمرد والخروج عما هو مألوف وسائد من أخلاق وقيم ومثل اجتماعية، وحتى تمرده على اللغة وقوانينها، كل هذا دفعه شيئا فشيئا ليمثل الشيطان في مراحل مختلفة من مساره التاريخي، وابتعد عن نشأته الأولى، وصار يمثل في رؤيتنا له كل ما هو هامشي، محرم، غريب، شاذ، وقح، قذر.. وصار الدين والشعر . لاسيما في المراحل الرومانسية والسريالية . حدّان منفصلان نقيضان، مقدس ومدنس". سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص195.

3. المرجع نفسه، ص185.

4. خزعل الماجدي، بخور الآلهة دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، ص46.

ذلك الشيء الأصلي المقدس، ويستعمل الساحر هذه التمائم من أجل دفع الشر أو جذب الخير أو تحصين صاحبها. ومن الأشياء المقدسة نجد الأحجار والمعادن والأشجار والنباتات، كما توجد أيضا في أجزاء من جسم الإنسان كالشعر والأظافر والدم، والتي تكمن فيها قوة الإنسان[1].

العقيدة الأرواحية وتقول "إن الأشياء ... تحمل قوة حية واحدة في الكون والإنسان والحيوان والنبات والأشياء"[2]، قوة سحرية ممتدة ومتحركة تكون موضع تبجيل ورهبة من قبل الإنسان، الذي يمثل جزء من هذا الكل، وعليه فإن "العالم يعمره، بحسب هذا التصور، عدد غفير من الكائنات الروحية، المضمرة لنية النفع أو الأذى حيال البشر الذين يعزون إلى هذه الأرواح وهؤلاء الجنيين علة كل ما يحدث في الطبيعة ويعتقدون أن هذه الكائنات لا تبعث الحياة في الحيوانات والنباتات فحسب، بل كذلك حتى في الأشياء الجامدة الخامدة في الظاهر".[3] إذن وحسب هذه العقيدة فإن كل الكائنات بشرا وحيوانا وحتى الجمادات هي مسيرة بفعل قوى روحية فوقية، ويتم الاتصال بها وفق طقوس معينة من أجل غايات النفع أو الضر، يقيمها السحرة المقتدرون وكذلك الملوك والرؤساء الروحيون والاستثنائيون من الناس.

وقد عدها تايلور الأقدم ظهورا، ويعتبرها الكثير من الباحثين أصل الدين، الذي بدأ وتطور عن السحر، ومن القائلين بأن هذه العقيدة هي منبع الدين، فقد تم تشخيص هذه القوة الخارقة لنكون أمام إله[4]. كما نتج عن هذه العقيدة أيضا عبادة أرواح الزعماء والقادة والسحرة وعبادة الأسلاف.

وتم الاصطلاح على هذه القوى الروحية الخارقة تسمية "المانا" وغيرها من التسميات، وكان الاعتقاد بأنها على وجودها في الكون برمته، فهي تتركز في لحاء الشجر أو في حيوان معين أو في أجزاء محددة من جسم الإنسان، أو في اسمه[5].

العقيدة الطوطمية؛ الطوطم هو عبارة عن حيوان غير مؤذ، كما يمكن أن يكون خطرا، أو نبات أو ظاهرة طبيعية، ترتبط بها الجماعة بصلة، ويمثل الطوطم سلفا للقبيلة وروحها الحامي وولي نعمتها، يعرف أولادها ولا يتعرض لهم بأذى، خلافا للخطورة التي يكون عليها مع غيرهم، وبالمقابل يكون عليهم التزام مقدس تجاهه بعدم قتله أو إتلافه أو أكل لحمه، وأي انتهاك لهذا الالتزام ينجر عنه العقاب. ويتم تناقل الطوطم وراثيا بموجب عمود الأم أو

---

[1]. خزعل الماجدي، بخور الآلهة دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، ص 48.

[2]. المرجع نفسه، ص49.

[3]. سيغموند فرويد، الطوطم والحرام، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت)، بيروت، ص 101.

[4]. إدموند دوطي، السحر والدين في إفريقيا الشمالية، ص ص 216 222.

[5]. المرجع نفسه، ص ص49-51.

الأب[1]. ونظمت هذه العقيدة العلاقات الاجتماعية بين أفراد القبيلة الواحدة من جهة، ومن جهة ثانية علاقتهم بالطواطم الأخرى على أساس نظام من التحريم. حيث "انعكست التحريمات الدينية المتعلقة بالطوطم على العلاقات الاجتماعية وأنظمة النسب وأسس القرابة"[2]. وهو ما أدى إلى ظهور المحارم في الزواج وتشجيع الزواج الخارجي حيث لا يجوز لأعضاء الطوطم الواحد الزواج فيما بينهم[3]، إضافة إلى قوانين التعاون والتبادل.

إن ما يمكن ملاحظته من خلال تلك العقائد السحرية القديمة، وما يشكل مكمن الغرابة بالنسبة إلينا، هو اعتقاد الإنسان بوجود قوى خارقة (خفية) سارية في العالم يمكن أن تتجلى في مختلف أشيائه، وفي قدرة الساحر على استحضار تلك القوى بوساطة التعاويذ والتمائم/الكلمة وتوجيهها لتصب في المصلحة الجماعية كاستنزال المطر أو تحسين المحصول أو الشفاء من الأمراض، أو إلحاق الأذى بالأعداء...وبالتالي فإن الطبيعة، لم تكن تمثل بالنسبة لهذا الإنسان شيئا خاليا من الحياة وإنما حية تنبض بالروح المقدسة والمرعبة في آن، والتي سعى إلى الحفاظ على التناغم والتوافق معها بمختلف الممارسات الشعائرية والطقوسية.

2. الديـن:

إن إيمان الإنسان القديم بوجود قوى أخرى متعالية تفوقه ويخضع لسلطانها لم يكن لينحصر في تلك العقائد السحرية، إنما تبدى هذا الاعتقاد هذه المرة من خلال تجسيد تلك القوى في شكل إله واحد أو آلهة متعددة، كان الكثير منها على شاكلة الإنسان، لها رغباتها وميولاتها وصراعاتها...، وليس الكون سوى تجليا ماديا لقدرتها ومظهرا لفعاليتها وقواها المستمرة. ومن هنا ابتدأت مرحلة جديدة تتميز بالتقرب لتلك القوى واجتذاب عطفها، فظهر الدين وتطور بشقيه؛ الاعتقادي الذي يستخدم الأسطورة أداة للمعرفة والكشف والفهم، والطقسي، الذي يستهدف إرضاء الآلهة والتعبد لها،[4] هذا الأخير يظهر في شكل ممارسات معينة تتم في أوقات محددة تقوم بها الجماعة لتحقيق غاياتها. وتشترط في هذا العقائد الدينية مع السحرية في الاعتقاد بهذا الجانب العملي المكمل للمعتقد النظري حيث يكون الطقس جزء أساسيا مكملا للمعتقد الديني/السحري؛ تطبيقه العملي.

---

[1]. سيغموند فرويد، الطوطم والحرام، ص ص9-10.

[2]. خزعل الماجدي، بخور الآلهة دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، ص 53.

[3]. سيغموند فرويد، الطوطم والحرام، ص12.

[4]. فراس السواح، مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة. سورية وبلاد الرافدين، دار علاء الدين، ط11، 1996، دمشق، ص11.

ولو جئنا للتعريف بـ"الدين" لوجدنا أنها كثيرة هي التعريفات التي حاولت الإبانة عن ماهيته* عكست اختلاف المنظورات التي قامت بمقاربته كل ومنطلقاتها الفكرية وأدواتها الإجرائية.

."يعرف وليم جيمس الدين في كتابه (أنواع التجربة الدينية) بأنه: الأحاسيس والخبرات التي تعرض للأفراد في عزلتهم، وما تقود إليه من تصرفات. وتتعلق هذه الأحاسيس والخبرات بنوع من العلاقة، يشعر الفرد بقيامها بينه وبين ما يعتبره إلهيا"[1]. تتعلق التجربة الدينية إذن . حسب وليم جيمس . بمختلف الأحاسيس التي يختبرها الأفراد أمام ما يعتبرونه إلهيا، والتي تقودهم إلى تصرفات تمثل تجسيدا لتلك الخبرة، حيث لا تنحصر فقط في الأحاسيس بل تتعداها إلى سلوك عملي يجسدها؛ لذا فإن الخبرة الدينية تمثل اعتقادا وتجسيدا لهذا الاعتقاد، فهي تقوم بين طرفين"الإله/الآلهة" والإنسان الذي يختبر الشعور بـ"الإلهي"، إضافة إلى مختلف الممارسات التي يراها مكملة لذلك الشعور.

."إن الدين في قاعه السيكولوجي الأعمق، هو اختبار للقدسي من خلال حالة انفعالية سابقة على أي تصور عقلاني. وهذه التجربة لا تختص بفرد دون آخر ولا بفئة دون غيرها، بل يتعرض لها الجميع وإن بدرجات متفاوتة من الشدة والوضوح، ويتعاملون معها بدرجات متفاوتة أيضا من القبول والاعتراف"[2]. ينشأ الدين إذن عن خبرة انفعالية، تتكون للفرد كما للجماعة أساسها اختبار القدسي/سلطة متعالية على الإنسان باعثة على الرهبة والتبجيل. لكنها لا تبقى كذلك (مجرد خبرة انفعالية) إنما يتم إخراجها إلى الوجود(العيان) من خلال الطقوس (تجسيد مادي) والأساطير (تجسيد لغوي) وتظهر فيها الخصوصية التاريخية والثقافية للأمم والشعوب. وهنا نجد مختلف الوظائف التي كان الساحر/الكاهن/الشاعر موكلا بها، وقد اضطلع بها النبي.

وهناك من طرح – إضافة إلى تعريف الدين- إشكالية أخرى، حول علاقته بالمقدس-ومنه علاقة هذا الأخير بالمدنس- هل هي علاقة تماثل ومماهاة أم اختلاف وتباين؟

---

*. تمت الإشارة من قبل إلى آراء بعض الأنثروبولوجيين، الذين قالوا بأن الدين يمثل استمرارا لمختلف العقائد السحرية وشكلا متطورا عنها. على أن هناك من رأى أسبقية الثاني، وليس الأول سوى شكلا منحطا من أشكاله، وهو الرأي الذي قاله به هيجل: الذي افترض أن عصر سيادة السحر سابق على عصر الدين في تاريخ الحضارة الإنسانية. على أن هناك من قال بعدم جدوى محاولة البحث عن أيهما أسبق وسلم بتداخلها وأنه لا فرق بينهما عند منابت الإنسانية. فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ص27.

1. خزعل الماجدي، بخور الآلهة دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، ص75.

2. فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ص23.

"إن المقدس في تصور إ.دوركهايم متماثل مع الإلهي*، وهذا، الأخير ابتكار جمعي، لذا فإنه مميز بالتعالي عن حياة الأفراد، وهو الوجه المفارق والمتعالي لحياة الجماعة الدنيوية".[1] ينظر دروكهايم إذن، إلى كل من الدين والمقدس على أنهما مسميان لما يمثل معتقدا جماعيا متعاليا على نشاط الجماعة الدنيوي، كونه محاطا بمختلف أشكال التحريم، وينظم حياتها الدنيوية.

لقد اختلف الباحثون حول طبيعة العلاقة بين كل من الدين والمقدس، ومنهم من ذهب خلاف ما ذهب إليه دوركايم، ووجدوا أن العلاقة بينهما معقدة، "فمقابل من يجعل المقدس متماثلا مع الإلهي أو مع الديني، نجد من يؤكد الانفصال التاريخي بين المقدس والمؤسسات الدينية. مثلما نجد من يؤكد أن الديني لا ينشئ المقدس ويؤسسه بل يحاربه من دون هوادة"[2]. يذهب هذا الرأي إذن، إلى القول بأن العلاقة التي تربط بين المقدس والدين إنما هي علاقة تضاد حيث أن هذا الأخير لا ينشئ القدس إنما يحاربه من دون هوادة، إنه يمثل المدنس الذي يقصيه ويبعده إلى الهامش باعتباره صاحب الشرعية الوحيد.

ويعرض نور الدين الزاهي إلى تمييز أساسي في تحديد العلاقة بينهما، انتبه إليه كانط من خلال إيضاح الفرق بين المقدس le sacré والقداسة أو الولاية la sainteté، حيث يشير الأول إلى العلاقة بين ذوات وأشياء أو موضوعات هي أساسا موضوعات وأشياء العالم ، بينما تحيل الثانية على العلاقة بين ذوات: ذات إلهية وذات مؤمنة. ويحيل الزاهي في السياق ذاته على رأي "ج. شلهود" الذي يقول بأن المقدس يعانق في الآن نفسه كلا من الطاهر le pur والنجس l'impur في حين يتوجه الدين للقداسة أو الولاية. وخرج باستنتاج مؤداه أن التمايز بين المقدس والدين يخفي تداخلا شديدا بينهما، وأن مقولة المقدس لا تنفصل عن مقولتي القداسة والولاية، لكن تمفصلها يختلف من ثقافة إلى أخرى.[3]

وتعيدنا مقولة المقدس الذي يعانق المقدس والمدنس معا إلى آراء فرويد حول الطابو الذي يجد بأنه "ينطوي على دلالتين متعارضتين: من جهة أولى، دلالة الشيء المقدس، المكرس؛ ومن الجهة الثانية، دلالة الشيء المقلق،

---

*. يرى نور الدين الزاهي –في معرض حديثه عن دواعي تلك التعارضات في رصد العلاقة بين المقدس والديني – وذلك من خلال ملاحظة الاختلاف بين الديانات المجردة والنسقية/الكتابية والأولية؛ أن من أهم الاختلافات القائمة بينهما، أن الأولى تتمركز حول "الكتاب" بما هو واسطة بين المؤمن وما يحيط به، في حين تتمثل الثانية العلاقة المباشرة مع الطبيعة وعوالمها الخفية والظاهرة. وعلى الاختلاف الظاهر بينهما، يبقى المقدس مرتبطا بالدين، ويظهر هذا الارتباط في إخضاع الثاني للأول، بتكييف مكونات وحذف أخرى. على أن نقطة الالتقاء بينهما تكون في نوعية العلاقة التي قد يربطها المؤمن بالأشياء المحيطة به (أشياء، كائنات مرئية أو غير مرئية)، وهنا بالذات يحصل الاختلاف بينهما، حينما يدفع الديني تلك العلاقة وبتوسط من الكتاب نحو الذات الإلهية. ويتضمن الكتاب، إضافة إلى الجزاء والعقاب، القوانين المنظمة لمختلف الشعائر العملية والنظرية، الفردية والجماعية، وهو ما لا يتوفر عليه المقدس. نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، ص ص36. 37.

[1]. المرجع نفسه، ص33.

[2]. المرجع نفسه، ص ص35.36.

[3]. المرجع نفسه، ص ص36. 40.

الخطر، المحظور، المدنس"[1]، يحوي الطابو إذن دلالتين متعارضتين في الآن ذاته؛ المقدس والمدنس معا، وهو ما يذكرنا بمصطلح آخر؛ الغريب ويحيلنا عليه والذي يخفي الدلالتين الألفة والغرابة معا.

ويضيف فرويد قائلا: "بالبولينيزية يقال لعكس الطابو نوا NOA، أي ما هو عادي وفي متناول الناس قاطبة"[2]، إذن العادي/المألوف هو مقابل الطابو. الحرام*، إذن هو الغريب الذي عرّفته المعاجم القديمة بأنه يقابل العادي/ المألوف، ويبعث على شعور الاستغراب والخوف والوحشة ...

و"يشكل المقدس [حسب روجيه كايوا] خاصة ثابتة أو عابرة لبعض الأشياء (أدوات العبادة)، أو الكائنات، (الملك والكاهن)، أو الأمكنة (المعبد والكنيسة والمزار)، أو الأزمنة (يوم الأحد، عيد الفصح، عيد الميلاد...إلخ). ليس هناك ما لا يصلح لأن يكون مقرا للمقدس، الذي يخلع عليه سحرا لا يضاهى في نظر الفرد والجماعة"[3]. ومنه فإن الموجودات تصبح تجليا للمقدس الذي يحل بها ويصبغ عليها صفة القداسة، وكل ذلك يتم تداوله وتناقله بين أفراد الجماعة الواحدة التي تتبنى هذا المعتقد أو ذاك.

والعلاقة بين المقدس والديني/الإلهي تستدعي من جهة أخرى، علاقته بالمدنس/الدنيوي. وقد اختلف الباحثون أيضا في تحديد طبيعة العلاقة بينهما، هل هي علاقة تضاد وتعارض، أم حضور هذا في ذاك؟

وقد "اعتبر إ.بريتشارد أن العلاقة بين المقدس والدنيوي حركية مطاطية. وليست تعارضية ومتوازية. فمكونات العالم الدنيوي ليست غائبة عن مجال المقدس."[4] إن العلاقة هنا بين العالمين غير واضحة المعالم، لما كان الدنيوي يمثل جزء من المقدس بفعل تجلي هذا الأخير من خلال مكونات العالم الأول.

في حين أن الأمر مختلف في نظر كل من، روجيه كايوا الذي يرى أن المقدس يتعارض تماما مع الدنيوي، حيث يقول: "الحقيقة أن الصفة الوحيدة التي يصح إثباتها للمقدس بشكل عام متضمنة في تعريف هذه اللفظة بالذات، ألا وهي تعارضه مع الدنيوي".[5] إذن يظهر المقدس بشكل مخالف تماما للدنيوي وهذه الصفة هي التي تجعله كذلك، وهو ما قال به مرسيا إلياد: "يأخذ الإنسان علمه عن المقدس لأن هذا يظهر، ويبدو كشيء مخالف تماما للدنيوي"[6]. حيث المقدس هو تجل للإلهي الذي يبدو بمظهر متعالي على الدنيوي، يقول: "إن المقدس تجل

---

1. سيغموند فرويد، الطوطم والحرام، ص31.
2. المرجع نفسه، ص31.

* يقول فرويد: "والحرام أخيرا، وبالمعنى الحرفي للكلمة، صفة كل ما هو مقدس ومجاوز لطبيعة الأشياء العادية، وكل ما هو خطر، مدنس، غامض". المرجع نفسه، ص 32.

3. روجيه كايوا، الإنسان والمقدس، تر: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2010، بيروت، ص37.
4. نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، ص 40.
5. روجيه كايوا، الإنسان والمقدس، ص31.
6. مرسيا إلياد، المقدس والمدنس، ص 16.

للإلهي في الزمان والمكان والسلوك والعمران والهندسة والطبيعة...إلخ ومن حيث هو كذلك تظل إمكانية العبور من الدنيوي إلى المقدس ومن المقدس إلى الدنيوي حاضرة على الدوام بفضل الجسر الطقوسي. تسمح الطقوس بفعل العبور بين الحدين لأنها تحين الزمن الأصلي الميثي بوصفه الزمن المؤسس للأزمنة الوجودية التاريخية"[1]، يمثل المقدس حسب إلياد تجليا للإلهي من خلال مكونات العالم الدنيوي (الزمان والمكان والسلوك والعمران والهندسة والطبيعة) حيث ترتقي هذه الأخيرة من صفتها الدنيوية وتكتسب صفة المقدس بفعل هذا التجلي، وهو ما يعيدنا إلى رأي "إ.بريتشارد" حين قال بأن مكونات العالم الدنيوي ليست غائبة عن مجال المقدس. وتسمح الطقوس بتحيين الزمن الميثي/الأصلي المؤسس، وبالتالي تتيح إمكانية العبور من الدنيوي إلى المقدس.

ويمثل المعتقد الديني . حسب مرسيا إلياد . من الأكثر بدائية إلى الأحسن إعدادا مع العقائد السماوية، تراكما لمقدسات ومظاهر وقائع مقدسة. حيث يمثل خبرة يعيشها الإنسان يتم فيها الاعتراف بظهور "كل آخر" من طبيعة أخرى غير مألوفة في العالم الدنيوي/الطبيعي، وتمظهره في شكل موجوداته، فأصبحت مختلف مظاهر الطبيعة، وفقا لهذا المنظور، تحتوي على عنصر فوق طبيعي[2]؛ إنه المقدس الذي يتجلى فيها*.

وفي معرض توضيحه للاعتقاد الديني بالمكان المقدس، يرى مرسيا إلياد أن العالم/المكان لم يكن ليشكل كلا متجانسا وبالتالي وجودا بالفعل بالنسبة للإنسان، لأنه عبارة عن تعارض بين مكانين: مقدس حقيقي يحيط به، امتداد عديم الشكل والقوام؛ عماء لا متناه. وهذا الانقطاع في المكان الذي يجسده تجلي المقدس النقطة الثابتة/المركز/الحقيقة المطلقة المحاطة بعدم حقيقة الامتداد اللامحدود، هو الذي يبني العالم أنطولوجيا[3]. إن "التجلي" إذن هو ما يبني العالم ويؤسسه بالفعل بعد أن كان امتدادا غير واضح المعالم/عماء، وهو ما يجعل مكانا ما مقدسا/مفتوحا نحو الأعلى ومتصلا بالسماء/بوابة الإلهة/إنه منطقة عبور من طريقة تكوّن إلى أخرى.

---

[1]. نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، ص41.

[2] . مرسيا الياد، المقدس والمدنس، ص17.

*. هذه المقولة شكلت منظورا أساسيا في مختلف العقائد الدينية كما السحرية. وتتجلى القوة الإلهية لدى الفرد المسلم في مظاهر الطبيعة ودعوة الله تعالى عباده إلى تأملها لتتكشف لهم فيها عظمته.

[3]. مرسيا الياد، المقدس والمدنس، ص 25. وهو ما نجد له مثلاً عندنا في الثقافة العربية في قصة هاجر تلك المرأة المهاجرة الغريبة، التي حط بنو جرهم الرحال عندها؛ القوم الذين اغتربوا عن بلدهم وهجروا أرضهم. لقد كانت الأرض التي حطوا الرحال بها مجرد قفر وفراغ، وقد شكل انبجاس تلك العين المقدسة العلامة، النواة التي تم حولها بناء وإعمار تلك الأرض القفر. وبهذا التجلي تم الانتقال من حالة العدم إلى الوجود الفعلي المقدس، وبالتالي العبور من طريقة تكوّن إلى طريقة أخرى.

ويرى مرسيا إلياد بأن المكان المقدس موسوم بعلامة تدل على قداسته، وعندما لا تظهر أي علامة تدل عليه، يتم استدعاؤها بمعونة نوع من الوسائط كأن يكون حيوانا مثلا، وبناء على ذلك يتم بناء المعبد أو القرية، أي الكشف عن المكان المقدس، والخروج من حالة التيه والقلق بإيجاد نقطة استناد مطلقة[1].

ويتم إنشاء المكان المقدس/الموجود بالفعل/الحقيقي، بواسطة مجموعة من الطقوس الضرورية التي يتم بها استحضار/إنتاج ما تم في البدء من قبل الإله، عندما لم يكن هناك وجود سوى الظلام والعماء والفوضى التي منها خلق العالم. وهذه العملية يستحضرها الإنسان في كل عملية بناء واستقرار له في المكان؛ الذي كان غريبا غارقا في العدم ولا يتأسس ليصبح كونا/عالما حقيقيا إلا من خلال محاكاة عملية البناء التي قام بها الآلهة في بداية الخلق. إنه عمل الآلهة بطريقة أو بأخرى أو مكان للاتصال بعالمها.

يوجد العالم إذن، من حيث هو عالم مسكون/مقدس، بالتعارض مع الفضاء اللامحدود المحيط به، باعتبار أن الأول هو "العالم"(عالمنا نحن) أما الثاني، فليس كونا، إنه عالم آخر غريب، عالم الخواء والفوضى والعماء chaos، عالم (الجن والشياطين)[2].وفي ذلك اللامكان الممتد بلا حدود تم خلق العالم، بظهور المقدس فيه.

إن هذا العالم الغريب، الآهل بالغرباء وبأشباح من سكنوا هذا المكان أولا؛ من ليسوا "أهلنا"، والذين بمغادرتهم بقيت ظلالهم مرابطة فيه، هذا العالم لا يصبح "كونا" أليفا إلا بإعادة سكناه من جديد أي إضفاء القداسة عليه، والتي تتم وفق طقوس "إعادة الخلق" التي يحاكي بها هذا الساكن الجديد العمل النموذجي الذي قامت به الآلهة في زمن البدء. وهذه العملية البدئية حصلت بعد صراع للآلهة مع مختلف الوحوش، وبانتصارها قامت بخلق العالم من "جسد تنين بحري أو جبار بدئي"[3]. وبذلك أصبحت التضحية جزء لا يتجزأ من طقوس إعادة الخلق من طرف الإنسان للعالم/مدينة، مسكن، معبد...الخ.

وفي المحصلة: إن الإنسان وبممارسته لطقوس "إعادة الخلق" ومحاكاة عمل الآلهة إنما يروم تحقيق وجوده في المكان والإقامة فيه، وهو ما يكشف عن ذلك الحنين الدفين لديه لأن يسكن عالما إلهيا/ أن يماثل مسكنه مسكن الآلهة، أو بالأحرى أن يعود إلى السكن في ذلك العالم الطاهر المقدس/الأول/فردوسه المفقود الذي غادره.

---

[1]. مرسيا الياد، المقدس والمدنس، ص ص29 . 30.

[2]. المرجع نفسه، ص ص30. 31.

[3]. المرجع نفسه، ص44.

يشكل الطقس إذن، جزء مهما من المعتقد الديني باعتباره التجسيد العملي/الرمزي له، الذي به يخرج من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. وتعمل الجماعة على تكييفه وفقا لتجاربها الدينية الخاصة، وبه تكشف عن خصوصياتها الثقافية والتاريخية. فالطقس" مجموعة من الإجراءات والحركات التي تأتي استجابة للتجربة الدينية الداخلية، وتهدف إلى عقد الصلة بين العوالم القدسية"[1]. يمثل الطقس إذا تطبيقا عمليا للمعتقدات الدينية، وهو محل اعتراف أفراد الجماعة الواحدة التي ترى فيه تعبيرا عن خبرتها الدينية.

إن ما تتيحه مختلف أنواع الطقوس* -أين يتداخل الديني مع السحري/المقدس مع المدنس- هو العبور والانتقال من حالة العدم/الفوضى/المرض/الغرابة،... إلى حالة أخرى يمثلها الوجود في حضرة القدسي. إنها تساهم في إعادة خلق العالم وأيضا إعادة خلق الإنسان ذاته، من خلال ما يتيحه هذا العبور والانتقال من بعث وإحياء وتجدد.

وتمثل الطقوس ترجمة فعلية للأسطورة** بما هي حكي للزمن الأسطوري المستعاد، والذي يكون الغرض منه عيش الأزلية والسرمدية في عالم الآلهة، في مقابل الفناء والعدم الذي هو خاصية الزمن الدنيوي.

شكل الكون إذن بمظاهره، والإنسان ولادته ومصيره، صميم ما اشتغل به المعتقد الديني رغبة في تفسيره وبيان علله، بعد أن أقر وجود قوى أخرى فوق قوى الانسان/قوى الإله، الذي خلق العالم ووضع نواميسه في بداية الخلق حيث تظهر قدرته وتتجلى في مختلف مظاهر الطبيعة.

3 . الأسطورة:

يمثل الطقس إلى جانب الأسطورة الممارسات العملية/الرمزية للمعتقد الديني. فماهي الأسطورة؟

---

[1]. فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ص129.

*. يحصي نور الدين الزاهي عن الباحث "وينبرجي" ثلاثة طقوس تختزل أشكال ما يسميه اللعب المقدس: "الرقص المقنع وضمنه يتماهى الفاعل مع رقصاته لدرجة يفقد معها إحساسه بجسده، وتكون تلك الحالة علامة على مغادرة الدنيوي للوقوف في حضرة الله.[نجد مثل هذا الرقص عند الصوفية مثلا].طقوس العبور، حيث يتم الاحتفال بعملية عبور فرد من سن لآخر[من الطفولة إلى الرشد]، أو من جماعة إلى أخرى [من جماعة العزاب إلى جماعة المتزوجين مثلا]، أو من الدنيوي إلى القدسي[من الجسد إلى الروح بعد الموت]. وتتضمن هاته الانتقالات ثلاث محطات طقوسية تتمثل في طقوس مغادرة الوسط الأسري، ثم إعلان الموت الرمزي، وأخيرا شعائر القبول في الوضع الجديد. التضحية، وهي طقس يجسد المقدس بشكل مميز لدرجة يتم خلطها مع جوهر المقدس. إن التضحية أو لأضحية تنجز الصلة مع العالم القدسي". نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، ص79.

**. هناك من يرى في الأسطورة جزء من الطقس، على أن هناك من يرى أنها تمثل إلى جانب الطقس أشكالا "لتحيين" المقدس. فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ص ص 145-146، ينظر أيضا: ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص273.

يقول مرسيا إلياد:"تحكي الأسطورة تاريخا مقدسا، أي حدثا بدئيا حصل في بداية الزمن. بيد أن رواية تاريخ مقدس تعادل كشف أسطورة، لأن شخصيات الأسطورة ليست كائنات بشرية: إنها آلهة وأنصاف آلهة أو أبطال محضرة... فالأسطورة إذن هي التاريخ لما سبق حصوله في الزمن الأول، وقصة ما فعلته الآلهة أو الكائنات الإلهية في بدء الزمن"[1]. تمثل الأسطورة إذن سردا/حكيا، لحدث تاريخي وقع في البدء/بداية الخلق، ويكتسي هذا الفعل صفة القداسة حيث أن أبطاله هم الآلهة وأنصاف الآلهة، وقد تم وانتهي في الزمن الأول/البداية.

ويحصي فراس السواح في كتابه أهم العناصر التي لا يخلو منها أي تعريف للأسطورة:

– من حيث الشكل، الأسطورة قصة تخضع لمبادئ السرد، ويتم تداولها شفاهيا، تحافظ على ثبات نسبي لا ينفي عنها طابعها المرن في استيعاب عناصر الثقافة المبدعة لها.

–ولطابعها الشفاهي المرتحل، لا يعرف للأسطورة مؤلف معين، وهي جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة.

–تعالج موضوعات تتصف بالجدية والشمولية، مثل التكوين والأصول الموت والعالم الآخر ومعنى الحياة وسر الوجود.

–وبما أنها قصة فإن أبطالها يمثلهم الآلهة وأنصاف الآلهة، فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره ثانويا.

– أحداثها تدور في زمن، زمن مقدس حقيقي لا يطاله الشك، قامت فيه الآلهة بخلق العالم. خاصية هذا الزمن المقدس أنه لا يعتبر ماضيا منقضيا، بل هو زمن سرمدي متجدد من خلال عمليات التحيين لهذا الزمن[2]، التي تتيح الانتقال من الزمن الحاضر/الفاني/الدنيوي، إلى زمن آخر زمن الخلود والسرمدية/المقدس. يقول ليفي ستروس:" تستند الأسطورة دائما إلى أحداث ماضية: "قبل خلق العالم"، أو "خلال العصور الأولى" أو على أية حال "قبل وقت طويل" إلا أن القيمة الذاتية المنسوبة إلى الأسطورة تنجم عن أن هذه الأحداث، المفروض أنها حدثت في لحظة من الزمن، تؤلف أيضا بنية دائمة. وهذه البنية تتعلق، في آن واحد، بالماضي والحاضر والمستقبل"[3]. إن هذا الزمن المقدس القابل للاستعادة على الدوام وإلى ما لانهاية من خلال عمليات التحيين (في أعياد العام الجديد، الاحتفالات الفصلية ...) والطقوس المرافقة لها، هو ما يجعل الأسطورة ذات بنية مزدوجة تاريخية وغير تاريخية في آن.

[1]. مرسيا إلياد، المقدس والمدنس، ص ص73–74.

[2]. فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ص ص 12. 13.

[3]. ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص247.

إنها تتموضع خارج الزمن الإنساني، في زمانية غير محدودة[1]، بفعل البعث المتواصل لها والاستعادة في مختلف المناسبات.

إنها "التفكير في القوى البدئية الفاعلة، الغائبة وراء هذا المظهر المتبدي للعالم وكيفية عملها وتأثيرها، وترابطها مع عالمنا وحياتنا. إنها أسلوب في المعرفة والكشف، والتوصل للحقائق، ووضع نظام مفهوم ومعقول للوجود، يقنع به الإنسان ويجد مكانه الحقيقي ضمنه، ودوره الفعال فيه. إنها الإطار الأسبق والأداة الأقدم للتفكير الإنساني المبدع، الخلاق".[2] لقد مثلت الأسطورة أسلوبا في المعرفة تبناه فكر واعتبره معقولا يعبر عن رؤية الإنسان للوجود ودوره فيه، فمثلت بذلك أقدم أشكال التفكير الإنساني المبدع في بحثه عن معتقده الذي به يفسر وجوده ومآله ويكون بمثابة الموجه له في كل عملية يقوم بها في حياته.

إن عملية سرد وتلاوة هذه الأساطير والذي يتم في أماكن خاصة وأوقات محددة، يمثل تحيينا وبعثا لعملية الخلق التي باشرتها الآلهة في البدء، في الزمن الحاضر وبالتالي العودة بهذا الأخير إلى ذلك الزمن الأول/المقدس وما يحمله من قطيعة مع "الزمن الدنيوي" الذي ينكفئ فيه الكون إلى العماء والفوضى. يقول مرسيا إلياد: "بالمساهمة طقوسيا "بنهاية العالم" و "بإعادة خلقه" كان الإنسان يصبح معاصرا لبداية الزمن، إذن كان يولد من جديد، وكان يعاود بداية وجوده مع الحفاظ على قوى حيوية لم تمس كما كانت في فترة ولادته"[3]. إن إحياءً أو بعثًا لهذا الزمن الأول هو بعث للإنسان نفسه ومنحه حياة جديدة، كان عليها عندما خلق أول مرة، لم يخالطها "العدم".

ومن دواعي استحضار عملية الخلق الأولى .كما في العقائد السحرية : ضمان حكم سعيد لملك أو حاكم جديد، وإنقاذ المحاصيل، من أجل ضمان النسل للعاقر، ومن أجل الإعداد للحرب، وفي ساعة الموت أو من أجل إثارة الإلهام الشعري[4]. وأيضا للاستطباب من أشكال الأمراض العضوية والروحية، حيث كان "...اعتقاد الإنسان القديم بأن المرض كعلامة من علامات الاختلال في الطبيعة، يمكن شفاؤه عن طريق انتزاع المريض من سياق الزمن الحالي والعودة به إلى الخلف وفي اتجاه معاكس نحو كمال البدايات، عندما لم يكن هناك ألم وشيخوخة وعجز. هذه

[1]-MARC LITS, Du récit au récit médiatique, groupe de Boeck s.a, 2008, Bruxelles, P14.

[2]. فراس السواح، مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة. سورية وبلاد الرافدين، ص11.

[3]. مرسيا إلياد، المقدس والمدنس، ص 65.

[4]. المرجع نفسه، ص 66.

العودة إلى البدايات تجعل القوى الإلهية الخالقة حاضرة هنا والآن من أجل مد يد العون إلى المريض"[1]. وهذا يعيدنا إلى القوة السحرية للكلمة التي ما إن تقال حتى يكون الحدث، حيث يتم الإعلان عن وضع جديد/بدئي.

تمثل الأسطورة إذن، تدوينا للمعتقد الديني وصياغة لغوية له، وتتضافر مع المعتقد والطقس من أجل أن يحقق الإنسان ذاته من جهة، و "يخلق" العالم من جهة أخرى احتذاء بصنيع الآلهة. وبتفعيل هذه العملية دوريا يحافظ كل منهما على قدسيته.

وعليه، تضعنا الأسطورة أمام ظاهرة "الغرابة" بامتياز بما هي أسطورة الإنسان منذ الأزل. ففي الزمن الدنيوي/المدنس يعيش الإنسان الغربة التيه عن بيته/فردوسه، وعن زمنه الأول الحقيقي، الذي يسعى إلى استعادته وبالتالي استعادة ما ضاع منه في كل عملية تحيين للأسطورة. فقد كان الإنسان القديم/البدائي، يؤمن بحقيقة أن وجوده هو انفصال عن عالمه الحقيقي/ الفردوس/عالم المثل... وفي سعيه إلى أن يجعل عالمه المتواجد فيه مألوفا أو بالأحرى العودة إلى ذلك العالم "الأول" الذي اغترب عنه، كان عليه القيام بمختلف الممارسات التي من شأنها أن تثبت معتقداته وتربطه بعالمه، فكانت الأساطير والطقوس؛ التي بها يحقق الولادة من جديد من خلال القطيعة التي تحدثها مع الزمن "الدنيوي" الزائف الذي يحيى فيه الإنسان غريبا. إنها "حكي سحري" يدفع الموت بالتجدد المستمر والدائم، الذي يبعث الحدث (استدعاء العالم الآخر بقواه) بمجرد أن يتم التلفظ بالقول (تعويذة، أسطورة)، أو القيام بتجسيد عملي (طقس معين، رقص، تضحية...) وبه تكون العودة إلى البيت والسكن من جديد في حضرة المقدس، وبالتالي الخروج من الفوضى/التيه/الغربة والموت.

لقد آمن هذا الإنسان إذن، بوجود عالمين مختلفين الأول يقع خارج إدراكه الحسي/فوقه، وهو من صنع الآلهة أو تمثله تلك القوة الخفية السحرية السارية، والآخر عالمه الذي يعيش فيه، والذي يخضع للأول. وما ممارسته لمختلف الطقوس أقوالا وأفعالا إلا تجسيدا عمليا لتلك المعتقدات السحرية والدينية والأسطورية التي شكلت نظامه المعرفي المتعالي على الشك الذي يفسر الكون وأسراره. كما هي محاولات منه للاتصال/العودة إلى ذلك اللامكان الغريب عنه والمألوف بالنسبة إليه في آن. لذلك كانت عوالم "السرد الخارق" هذه، بمثابة اليوتوبيا التي سعى الإنسان من خلالها إلى الارتقاء بوجوده نحو الحقيقي والمقدس، وفيها أتيح له أن يعيش وجوده الحقيقي، وأن يجعله ممكنا ومتجددا بتجدد عملية السرد.

[1]. فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ص77.

إن الغربة التي يحسها الإنسان في عالمه الدنيوي ما تلبث أن تتحول إلى ألفة، بممارسة فعل التذكر/تحيين زمن الألفة الذي اغترب عنه ومعاودة معايشته من جديد من خلال ممارسة مختلف الطقوس السحرية والدينية والأسطورية وما تقدمه هذه المعتقدات من الكشف عن الوحدة الكامنة خلف تلك التناقضات التي يعج بها الكون، "حيث الكون السفلي المظلم بكائناته العاجزة يواجهه كون علوي مضيء بسره القوي المطلق"[1].

على أن ما أعاد بعثها (الغرابة) إلى الواجهة وأشاعها في صورتها الأشد قتامة، إنما هو نظام الثنائيات الذي اصطنعه العقل/العارف والمتعالي وما وصل إليه من القيم. لكن القرن التاسع عشر جلب معه ثورة فنية وجمالية، أعادت الاعتبار للأسطورة كشكل فني تعبيري من أشكال الفلكلور والأدب الشعبي، بعد أن قام عصر التنوير في القرن الثامن عشر بالعمل على إثبات بطلان تلك المعتقدات. ولم تكن إعادة الاعتبار هذه إلا مرحلة أولى، فما لبث الرومانسيون أن ذهبوا خطوات أبعد في النظر إلى الأسطورة، واعتبروها أصلا للفن والدين والتاريخ، وصارت ملهمهم، واتجهت إليها مختلف العلوم دراسة وبحثا وتأصيلا[2].

وهناك أنواع أخرى من السرد تتقاطع مع الأسطورة، دون أن تضاهيها قيمة، وتختلف عنها سواء من حيث البنية أو من ناحية المضمون والغاية، نتجت عن نزع طابع القداسة عنها فلم تعد محل إيمان أو اعتقاد، ولم يعد دور البطولة فيها مقتصرا على الآلهة وأنصاف الآلهة، كما اختلفت شروط روايتها (الراوي، والمكان والزمان)، من هذه الأنواع نجد:

الخرافة:

حكي دنيوي، أبطاله من البشر والحيوانات، تحكى من قبل شخص مسن في العائلة، أومن طرف راو محترف، في السهرات أو في الأسواق.[3]

وتعتمد الخرافة على عناصر المبالغات والتهويلات، ويمثل الواقع الطبيعي وفوق الطبيعي الفضاء الذي تتحرك فيه شخصياتها بكل حرية، مما يسمح بتشابك علاقاتها بكائنات متنوعة كالجن والعفاريت[4]. ولأنها لا تتحمل معتقدات دينية؛ فقد قيل بأنها تمثل معتقدا دينيا /أسطورة، وقد وصل إلى درجة الانحطاط وفقد كل خصائصه

[1]. سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص437.

[2]. فراس السواح، مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة. سورية وبلاد الرافدين، ص12.

[3] -MARC LITS, Du récit au récit médiatique, p14.

[4]. فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ص15.

التأثيرية، لذا فهي تحتوي بقايا معتقد ولكنها ليست تجسيدا له، وفقدانها لهذا الطابع المقدس الذي يضفي عليها صفة الصدق والحقيقة، يجعلها غير ملزمة لمتلقيها بتصديقها والاعتقاد بها.

الحكاية البطولية:

هي سرد/ رواية تفترض جزءا من الحقيقة[1]. فرغم المبالغات والإضافات المغرقة في الخيالية إلا أن أحداثها تبقى وقائع تاريخية. بطلها يمثل الإنسان في صورته المثالية، عواطفه وانفعالاته وكذا مشكلاته ليست مما لا يمكن للمستمع اختباره، حيث يتحرك في جو إنساني. أما حضور الآلهة هنا فيكون من أجل مد يد العون للبطل[2].

ووجه الغرابة في هذا السرد عموما (خرافة، حكاية بطولية،...) يكمن في تلك الهالة الغيبية الميتافيزيقية التي تحيط به، والتي تظهر من خلال تدخل القوى فوق الطبيعية في مجرى الأحداث وتسييرها (آلهة، جن وعفاريت، حيوانات...) على أن أبطالها لا يبدون أي رد فعل من قبيل عدم التصديق بوجود مثل تلك القوى وقدرتها، لأن الاعتقاد بها هو من صميم تكوينهم الروحي. كما أنها وبفاعليتها على المتلقين ودفعهم إلى تصديق ما يقع فيها من أحداث نكون أمام صنف من السرد سماه تودوروف العجيب.

عرض لتعريف الغريب عند تودوروف:

تناول تودوروف في دراسته حول العجائبي كجنس أدبي، جنسين آخرين مجاورين له هما العجيب من جهة والغريب من جهة أخرى، وقد وضع المخطط التالي من أجل بيان حدود كل واحد منها:

العجيب المحض	العجائبي العجيب	العجائبي الغريب	الغريب المحض

في **العجائبي . الغريب**، تظهر أحداث فوق طبيعية على طول القصة، لكنها تقبل في النهاية تفسيرا عقليا. ويقدم مثالا عنه بـ(المخطوطة المعثور عليها في سرقسطة)، أين يتم تفسير كل الأحداث الخارقة تفسيرا عقليا في نهاية السرد. ويعدد أنماط تفسير الحدث فوق الطبيعي، حيث هناك: الحض، المصادفة، الحلم، تأثير المخدرات، الخداع، الوهم وأخيرا الجنون. فهذه التبريرات إما تنتمي إلى الخيال الواقعي (حلم، جنون، مخدرات)، أم إلى واقع وهمي (الحض، الخداع، الوهم)[3].

[1] - MARC LITS, Du récit au récit médiatique, p14.

[2]. فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ص ص 17.16.

[3] -Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Editions du Seuil, Paris , 1970, p p49- 51

أما **الغريب المحض**، فيرى تودوروف أن المؤلفات التي تنتمي إلى هذا الجنس، تروي أحداثا مفسرة بقوانين العقل، لكنها تكون بطريقة أو بأخرى، غير معقولة، مدهشة، مزعجة، غريبة، مقلقة، غير مألوفة، لذلك تثير لدى الشخصيات والقارئ، رد فعل شبيه بذلك الذي ألفناه في النصوص العجائبية[1].

ويرى أن الغريب . المحض . غير محدد عكس العجائبي، وبدقة أكبر، هو محدد فقط من جهة العجائبي، أما من الجهة الأخرى، فهو يذوب في الحقل العام للآداب، ومثل له بروايات دوستوفسكي، وإدغار ألان بو. ويرى أن أدب الرعب الخالص ينتمي إلى الغريب (من ذلك قصص أمبروز بيرس). وهذا النوع من الغريب يشترك مع العجائبي في وصفه ردود أفعال خاصة بالخوف، ترتبط بشعور الشخصيات، وليس بحدث مادي يتحدى العقل.

والشعور بالغرابة جزء من المواضيع المستدعاة التي تكون مرتبطة بـ"الطابوهات" القديمة. (وهنا قال بإمكانية قبول نظرية فرويد حول أصل الغريب)[2]، الذي يتمثل . حسب فرويد . في ذلك المكبوت الليلي الذي يؤدي حدث ما إلى استعادته وما تحمله تل الاستعادة من الشعور بالخوف والاضطراب.

ثانيا: الغريب في ظل سرديات الحداثة

جريا على سنن الطبيعة من التبدل والتحول وعدم دوام الحال، لم تعد المعتقدات التي شكلت بنية الفكر السحري . الديني/الأسطوري كافية للإجابة عن مختلف الأسئلة التي عكف على إثارتها مفكرون اقتنعوا بوجود وسائل أخرى للبحث والبرهنة، بعيدا عما يقدمه هذا الخطاب، الذي وجد نفسه في مواجهة التيارات الفكرية المختلفة في حالة من المد والجزر إلى يوم الناس هذا.

1 . غروب شمس الفكر الأسطوري:

بدأ إذن، نجم المعتقدات القديمة بالأفول شيئا فشيئا وفق جدلية الألفة والغرابة، وظهرت معتقدات جديدة أخذت على عاتقها تفسير الكون بطريقة مغايرة عن تلك التي كانت سائدة/مألوفة. ويمثل "تاريخ الفلسفة صراعا لا هوادة فيه مع الأسطورة وقد استطاعت الفلسفة التوصل إلى تحديد مهامها وصياغة مفاهيمها الخاصة بعد أن أفلحت في الإمساك بتلابيب الأسطورة. ومع ذلك فإن فلاسفة الإغريق الذين تصدوا لإقامة نظم فلسفية عقلانية على أشلاء الأسطورة، لم ينجوا من سحر البيان الأسطوري"[3]. ففي الوقت الذي استقبل فيه الفكر اليوناني الفلسفة/التفكير العقلي، اتجاها جديدا في تفسير الكون وظواهره كانت الساحة الفكرية تعج بميراث ميثولوجي بدأ

[1] - Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, p p 51-52.
[2]- Ibid, p 54.
[3]. فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ص22.

نجمه بالأفول لكنه بقي فاعلا في المعتقد الجمعي. لقد كان هناك نوع من التداخل بين الأنماط الأسطورية والعلمية، يظهر من خلال البيان المنسوب إلى طاليس الذي أكد فيه جوهرا أوليا موحدا من جهة وحضورا سماويا كليا من جهة ثانية (الكل ماء، والعالم مزدحم بالآلهة). إلا أن العقل الإغريقي انطلق ساعيا لاكتشاف تفسير طبيعي للكون قوامه الملاحظة، سرعان ما بدأ يسلط الأضواء على مكوناته الأسطورية، وباتت معاينة الطبيعة تتم بطريقة جديدة مغايرة؛ من منطلق الطبيعة نفسها، بدل التعويل على الآلهة/عوالم فوق الطبيعة. ومن هنا راح الكون البدائي الخاضع للآلهة الشبيهة بالبشر يخلي مكانه لعالم آخر ذي عناصر طبيعية: الماء، النار، الهواء، وهذه العناصر فقدت كل هالة أسطورية كانت تحيط بها وباتت مجرد عناصر/كيانات مادية خالصة تتحرك ميكانيكيا يحكمها قانون الصدفة أو الضرورة العمياء. وتزايد قوة هذا العقل المستقل نتج عنه بالضرورة ضعف وتراجع قوة العقل الأسطوري[1]، حتى خلى له المجال نهائيا بعد ردح من الزمن.

و"هكذا نمت الفلسفة ساخرة، متعالية، أو غير حافلة بالمعتقدات الدينية[الأسطورية]واستقلت في الأخلاق، وتحررت حتى في السياسة"[2]. فقد استفادت من تلك المعرفة ذات النمط "العقلاني" التي حاول المفكرون الأوائل تثبيتها مفسرا للطبيعة ومظاهرها، بعدما اقترحوا تفسيرات لأصل العالم وتكوينه تقصي أي فعالية لقوى أخرى خارقة، مما كانت تحكيه أساطير التكوين، فالناس والإله والعالم يكونون كونا موحدا ومتجانسا وكليا، وهم مظاهر أو أجزاء للطبيعة نفسها. أما عن طرق انتظام هذه الموجودات جميعا فيمكن اكتشافه بالتفكير الإنساني[3]، الذي بات قادرا على تفكيك العلاقات واكتشاف المسببات، دون عزوها إلى قوى فوقية تحرك هذه الموجودات وتسيرها وفقا لغاياتها.

لقد كانت المعرفة في السابق مخزونة في تلك الأناشيد التي دونت ما يجب على الإنسان معرفته، حول الآلهة وعائلاتهم وأنسابهم، حول العالم، صورته وأصوله. ومع هؤلاء الفلاسفة تحقق تحول جذري. ولأنهم ليسوا منشدين ولا شعراء ولا رواة، يعبرون نثرا، سعوا إلى طرح نظرية توضيحية بخصوص بعض الظواهر الطبيعية وتنظيم الكون، فمن الشفهية إلى الكتابة، ومن النشيد الشعري إلى النثر، ومن السرد إلى التفسير، تشكل نمط بحث جديد كليا، مثله الفكر الذي يتمظهر فيه والذي هو وضعي كليا[4].

---

[1]. ريتشارد تارناس، آلام العقل الغربي فهم الأفكار التي قامت بصياغة نظرتنا إلى العالم، تر: فاضل جتكر، العبيكان والكلمة، ط1، 2010، المملكة العربية السعودية، ص ص 43. 44.

[2]. إميل بوترو، العلم والدين في الفلسفة المعاصرة، تر: أحمد فؤاد الأهواني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)،1973، مصر، ص10.

[3]. فيصل عباس، الفلسفة والإنسان جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة، دار الفكر العربي، ط1، 1996، بيروت، ص68.

[4]. جان بيار فرنان، الأسطورة والفكر عند اليونان، تر: جورج رزق، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2012، بيروت، ص683.

لقد تم وضع قوانين جديدة تفسر ميلاد الكون وانتظام مظاهره، بعيدا عن معارك الآلهة وأعمالهم، ماثلة في الطبيعة، بعدما بحثوا عن المبادئ الثابتة الكامنة وراء هذا التدفق الظاهر للأمور، والتي يرتكز عليها توازن مختلف العناصر التي يتكون منها الكون. ومنه أصبحت الطبيعة هي الواقع بأكمله ولا وجود لواقع آخر فوقها، وبذلك حلت محل الآلهة القديمة، ولم يعد النظام الكوني مرتكزا على قدرة إله سيد على مملكته، إنما على قانون عدالة مدون في الطبيعة. وقد ارتبط ظهور هذا الفكر بتحولات كثيرة شهدتها المجتمعات اليونانية على جميع المستويات، والتي قادتها إلى ظهور المدينة وما استتبع ذلك من تنظيم للحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. فكان مماثلا لتلك البنى الذهنية الخاصة بالمدينة. فبدل أن تستثير الظاهرة شعورا بالإلهي/فوق الطبيعي، فهي تستثير التساؤلات والاستفهامات، وصياغتها في شكل قوانين نظرية تستدعي محاجة ومجادلة مما يتوافق وذهنية حياة المدينة[1].

إضافة إلى هذا الفكر "الوضعي" ستستند الفلسفة أيضا على شكل آخر من الفكر مختلف يتناول تصورات مجردة، ويجعل من الكمال، الموضوعية، المعقولية الكاملة مرتبطة بعدم انتمائهما للعالم المحسوس. وبذلك يعاد تكوين خلفية لا مرئية، واقع أكثر حقيقية، سري ومخبأ، وراء الطبيعة، يجعل منه الفيلسوف الموضوع الخاص لتأمله. وبانتسابها إلى هذا اللامرئي ضد المرئي، إلى الأصيل ضد الوهمي، إلى المستمر ضد الزائل، إلى المؤكد ضد غير المؤكد، تكون الفلسفة قد حلت على طريقتها محل الفكر الديني[2]، ونابت عنه في تقرير الحقائق ووضع القوانين.

هذان التحولان المشهودان للفكر اليوناني، المتناقضان والمتكاملان في آن، مثلا الأرضية الصلبة التي بنت عليها الفلسفة تأملاتها حول الطبيعة الكون والإنسان. وبتبنيها أنظمة تحليل مبنية على تفسيرات تنفي كل تدخل لكائن فوق طبيعي مما كانت ترويه الأسطورة، تكون قد نصبت نفسها مالكا للحقيقة على حساب تلك العقائد الأسطورية المتوارثة. "ونزعتا الطبيعية والعقلانية المتقدمتان هاتان ما لبثتا أن فرضتا تطور سلسلة من النظريات المتزايدة إتقانا لتفسير العالم الطبيعي"[3]. وبالتالي فقد بذل فلاسفة اليونان جهدهم في رفع شأن العقل ودوره في الكشف عن نظام الطبيعة، وبات الدين الجديد الذي ورث الديانة القديمة.

وقد عادت الفلسفة لتؤكد الارتباط بينها وبين الديني من خلال ذلك المنظور الذي يتطلع إلى ما وراء الظاهر البسيط للوصول إلى الحقيقة، على أن طريقة البحث عن هذه الأخيرة يقود إلى التعارض بين المنظورين الديني والفلسفي. ذلك أن بحث الفلسفة في ذلك الخفي المستتر يأخذ طابعا مختلفا، لأنها لم تنظر إليه على سبيل المعتقد

[1]. جان بيار فرنان، الأسطورة والفكر عند اليونان، ص ص684. 686.

[2]. المرجع نفسه، ص690.

[3]- ريتشارد تارناس، آلام العقل الغربي فهم الأفكار التي قامت بصياغة نظرتنا إلى العالم، ص45.

المقدس لأن "الفلسفة تحمل الغامضة إلى الساحة. إنها لم تعد تجعل منها رهان رؤية لا توصف، بل موضوع تحقيق في وضح النهار. ومن خلال الحوار الحر، المباحثة المدعمة بالحجج أو النص التعليمي، تتحول الغامضة إلى معرفة قدرها أن تكون منتشرة كونيا. وهكذا يبدو الوجود الأصيل الذي يتعلق به الفيلسوف نقيضا بمقدار ما هو وريث للفوطبيعي الميثي"[1]، الأسطوري.

يمثل الفكر الفلسفي إذن، بمبادئه منظورا مختلفا حاول حل مختلف التساؤلات التي كانت مطروحة عليه والتي لم تجد إجابة شافية لها في التفسير الأسطوري. على أن الفلسفة بقدر ما مثلت قطيعة مع هذا الفكر، فقد أوجدت سبلا جعلت منها، بطريقة ما، امتدادا له فقد "سلم أفلاطون وأرسطو بالاعتقادات الموروثة في ألوهية السماء والأجرام السماوية، والتمسا بوجه عام في الخرافات أثرا أو بداية للفكر الفلسفي"[2]. لم يسلم اعتقادهما كليا من سلطان الأسطوري وإن كان منزعهما فلسفيا حاول إقالة ذلك الفكر نهائيا وخلافته على الفكر الغربي.

وبإسقاطها معتقدات الفكر الأسطوري/ الآلهة والقوى فوق الطبيعية المتحكمة في الكون وانتظامه، كرست الفلسفة إله آخر، العقل الكامل. "وقد كان أرسطو يقول: أن الطبيعة بأسرها متعقلة بالعقل لكنها عاجزة عن بلوغ مرتبته، وحين أثبت وجود الفكر في ذاته، ذلك العقل الكامل سماه الإله"[3]. وأصبح هذا العقل "الكامل" دين الإنسان "الأصح" الذي تعزى إليه معرفة حركة الكون وانتظامه، وبالتالي أضطلع بالمهام التي كانت تعزى للأسطورة.

لقد كان لكل من العقائد السحرية والدينية إضافة إلى الفلسفة، طريقتها في الكشف عن أسرار الكون ومظاهره وعلاقة الإنسان به، لكن الأكيد أنها اتفقت جميعا على وجود "جوهر آخر/كون آخر"، مختلف عما يبدو للعيان، سري وخفي، يمتلك القدرة على التحكم في هذا الظاهر العياني وتسييره وفقا لشرطه. وهذا العالم الآخر الغريب يتجلى للفكر بوصفه وجها آخر مكملا للطبيعة، يشترك في ذلك العقل التقليدي القديم والأكثر رقيا.

ومن خلال كل هذا يتضح لنا أن هذا الفكر الغريب/اللامعقول/الميثي الأسطوري ... كان يبحث في أسئلة وردت عليه، لم يتم التوقف عن طرحها من قبل فكر تم اعتباره أكثر رقيا، وإن بوسائل معالجة مختلفة.

---

[1]. جان بيار فرنان، الأسطورة والفكر عند اليونان، ص 691.

[2]. إميل بوترو، العلم والدين في الفلسفة المعاصرة، ص13.

[3]. المرجع نفسه، ص ص11. 12.

. أفول الفكر الديني:

لقد استطاع كل من الفكر الديني والفلسفي إيجاد منطقة التقاء بينهما، مع الإبقاء على مسافة بينهما تجلت في ميدان بحث كل منهما، إلى أن غلب الفكر الأول على الثاني في العصور الوسطى، فقد كان الدين المشرع الوحيد للفكر لذلك فرض نتائجه على الفلسفة التي بات من واجبها البرهنة على تلك النتائج[1]. ورويدا رويدا أخلت العقلانية اليونانية، التي حررت الفكر العلمي من الرؤى الأسطورية، السبيل إلى وضعية أخرى تسحب فيها الثقة من العقل/البرهاني، لتلحق بمصادر أخرى للمعرفة غريبة عن العقل؛ الوحي والنبوة والبيان، تعبيرا عن واقعة استقالة العقل[2]، وهكذا تغرب هذا العقل في وطنه وهو الذي قام بتغريب الفكر الأسطوري بعد أن أزاحه ليحل مكانه.

لقد كان "معظم فلاسفة العصور الوسطى يبحثون مسائل الوجود وكل القضايا الفلسفية من خلال العقيدة المسيحية، لذلك حددوا علاقة الإنسان بذاته وبالعالم الذي يحيط به من خلال علاقته بالإله"[3]. وخلف الكاهن الساحر القديم وأصبح نائبا للإله على الأرض الوصي على تنفيذ تعاليمه وبالتالي المشرع لقوانين الفكر، يمتلك تلك القدرة السحرية التي كان يمتلكها الساحر، حيث يمنح المباركة والشفاء والغفران ...

حتى كان الانفصال النهائي والقطيعة بينهما وتجاوز الفلسفة لذلك الإطار المحدد لها من قبل كنيسة العصور الوسطى فيما بعد من قبل علماء النهضة. وتبعا للمعطيات الجديدة التي فرضها عصرا النهضة والتنوير، سلكت الفلسفة منحيان في التفكير، الأول: الاتجاه العقلي/المثالي، مع ظهور ديكارت على ساحة الفكر بمبدئه "أنا أفكر فأنا إذن موجود"، وبتكريس حضور هذه الأنا المفكرة، تم تحويل التركيز من الذات الإلهية إلى الذات الإنسانية، وأصبح العقل/التفكير، هو السبيل الوحيد للكشف عن الحقيقة المطلقة القابعة فيه[4]، دون اللجوء إلى أي تفسير آخر من خارجه، وبذلك يكون شأنه شأن جميع فلاسفة هذه النزعة قد أعطى أولوية للذات العارفة/المتعالية وقدرتها على الوصول إلى الحقيقة.

أما المنحى الآخر فتمثله النزعة العلمية في صيغتها الوضعية /التجريبية، التي تنفي "أن يكون إدراك الحقيقة نابعا من العقل والخبرة الاستبطانية التي تنشأ عن التأمل الداخلي لدى الإنسان لكل ما حوله، أي أن الحقيقة كامنة في العقل، وهذا ما قال به فيما بعد أصحاب الفلسفة العقلية(المثالية). فالتجربة الحسية أساس المعرفة (...)، كل

---

[1]. إميل بوترو، العلم والدين في الفلسفة المعاصرة، ص20.

[2]. جورج طرابيشي، نقد نقد العقل العربي العقل المستقيل في الإسلام؟، دار الساقي، ط1، 2004، لبنان، ص 78.

[3]. فيصل عباس، الفلسفة والإنسان جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة، ص112.

[4]. جمال محمد أحمد سليمان، مارتن هيدجر الوجود والموجود، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 2009، الاسكندرية، ص 18.

شيء قابل للتصديق يجب أن يخضع للملاحظة والتجربة"[1]. وبذلك عملت هاتان النزعتان على تقويض المعتقد الديني فأصبح العقل ومبادئه هو الدين الأصح الذي اعتنقه المفكرون، باعتبار أن ظواهر الكون تنتظمها علاقات خاصة فيما بينها، وبالتالي تم نفي أي علاقات أخرى يمكن أن تقوم بين هذه الموجودات مما لا يخضع لمبادئ تلك المعرفة العلمية. لقد تمت إزاحة الإله وتنصيب إله آخر خلفا له . العقل . الذي لا يؤمن بغير قوانينه وتشريعاته.

لقد أحدث العصر العلمي–التقني الجديد، الذي خلف أعمال الكيميائيين والمنجمين والسحرة تحولا عن النظرة التقليدية للطبيعة، باعتبارها "تجليا" للمقدس، فأصبحت طبيعة جديدة قابلة للدراسة والتكميم، من طرف الإنسان الذي يمتلك المقدرة على ذلك، وأصبح الكون –وقد تم تفكيكه إلى ذرات–مبنيا على مجموعة من العلاقات والقوانين التي تنتظم مواده/ علاقات ميكانيكية خاضعة لقانون العلية. "إن علم نيوتن انتهى بتجفيف منابع الدين الحي بأن دفع الله إلى الخلف في زمن بداية العالم، وسواء أكانت هذه البداية تحسب بألوف أو ملايين السنين، فذلك لا أهمية له. عندما خلق الله العالم، وعندما فعل ذلك فإنه خلق أيضا قوانين الطبيعة، مثل قانون الحركة وقانون الجاذبية، وهي القوانين التي يسير عليها العالم. وكان الله هو "العلة الأولى" للعالم، لكنه بعد أن خلقه، تولى القانون الطبيعي، الذي كان قد خلقه أيضا، مهمة تسيير العالم، فلم يعد الله يفعل شيئا بعد أن خلق الكون، بل ترك لقوانين الحركة وقانون الجاذبية عمل كل شيء"[2]. لقد ابتعد الإله تماما ولم يعد له يد في تفسير أسباب الطبيعة وظواهرها لأن القانون الطبيعي أصبح كافيا لأداء هذه المهمة.

هذا الانتقال الجذري في تصور الطبيعة*جعل مختلف المعتقدات الدينية تفقد فاعليتها التفسيرية بالنظر إلى ما تقدمه القوانين العلمية، فتراجعت وتوارت لتخلفها هذه الأخيرة القائمة على مقولات: تجربة/ملاحظة، مثير/استجابة، سبب/نتيجة... بعد أن تم استبعاد كل تصور لا يخضع لهذه القوانين والمقولات. "وهكذا حول العلم الحديث الطبيعة إلى معادلات رياضية وأشكال هندسية أي إلى هياكل عظمية فارغة كما يقول برتراندراسل أو مجرد مخزن للطاقة منذور لأن يتحول إلى موضوعات قابلة للاستهلاك، كما يقول هيدجر"[3]. لقد أحدث ما قدمه العلم

---

[1]. عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 2005، مصر، ص51.

[2]. ولتر ستيس، الدين والعقل الحديث، تر: إمام عبد الفتاح إمام، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2009، لبنان، ص118.

*. يرى جاليليو أن الطبيعة تتكلم لغة المثلثات والمربعات والأشكال الهندسية و"كتب هيوم في القرن الثامن عشر يقول: "أنظر إلى العالم من حولك، وسوف تكتشف أنه ليس شيئا سوى أنه آلة عظيمة تنقسم إلى عدد لا نهاية له من الآلات الفرعية الصغيرة". المرجع نفسه، ص132. كما "أخذ هوبز بوجهة نظر آلية عن العالم، بما في ذلك وجهة نظر آلية عن الطبيعة البشرية، والجسد البشري، والمجتمع البشري. فالجسد آلة، والرغبات البشرية...ليست سوى حركات لجزيئات المادة". المرجع نفسه، ص207.

[3]. محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، ط2، 2007، المغرب، ص10.

انقلابا في النظر إلى الطبيعة، حيث كانت مسكونة بالقوى في العرف القديم تنبض بالحياة، لكن المنظور العلمي الجديد جعلها ليست سوى ظواهر/أشكال فارغة من أي قوة أو سلطة، قابلة للدراسة والتقنين.

وبانتقاله في مراتب التقدم نحو العلم التطبيقي/التقني، صنع الإنسان آلهة أخر، بوصفها نوعا آخر من التمائم/الفيتيش التي أحل بها قدرته وأورثها جهده، فكانت خليفته ونائبا عنه، ولكنها انقلبت ضده فجعلته مجرد تابع خاضع لسلطانها. وهو ما شرّع كتابة تاريخ جديد منزوع القداسة، "فقد أصبح التاريخ سيرورة processus وصيرورةdevenir أي مسارا حتميا تحكمه وتحدده وتفسره عوامل ملموسة كالمناخ والحاجات الاقتصادية للناس، أو حروبهم وصراعاتهم من أجل الكسب، وكالصراع العرقي، أو القبلي، أو المذهبي أو غيره"[1]. فإذا كان التاريخ مع الأسطورة ماضيا مقدسا/سرمديا، متجددا مع كل عملية تحيين طقوسية، فقد أصبح في ظل هذا النزوع الجديد عبارة عن حاضر منقطع الصلة مع الماضي الأسطوري، متطلعا نحو مستقبل/يوتوبيي يحققه التقدم العلمي للبشرية.

لقد "بات العالم الآن محايدا، كتيما، وماديا، مما جعل الحوار، أي حوار، مع الطبيعة متعذرا . سواء من خلال السحر، التصوف، أو المرجعية المكرسة إلهيا. فقط الاستخدام اللاشخصي أو الموضوعي لذكاء الإنسان النقدي ذي الأساس العقلاني قادر على امتلاك فهم موضوعي للطبيعة"[2]. بعد أن أصبح العقل/العلم "الوثن" الذي عبده العالم الحديث منذ عصر النهضة، حيث "تم في كل مكان إحلال القوانين الطبيعية للظواهر محل العلل التي تفوق الطبيعة التي آمن بها الناس من قبل. ومنذ القرن السابع عشر أصبحت قاعدة راسخة من قواعد العلم ألا يسمح بأي أسباب تفوق الطبيعة لتفسير ظواهر الكون. فحتى لو بدت الظواهر الطبيعية بغير تفسير، فلا ينبغي أن يُسمح أبدا بتفسيرها كحالة من حالات الفعل الإلهي"[3]. لقد أصبحت تفسيراته جزءا من البنية الذهنية للإنسان الحديث، فلا تتم أبدا نسبة الظواهر المستعصية لقوى أخرى فوق طبيعية، لأن ذلك سيكون تفكيرا غير علمي.

ولما سادت دولة العقل، نصب مكان السحرة والكهنة والعرافين والأنبياء، فئة أخرى من العلماء والفلاسفة ورجال القانون والأدباء يطبقون نظرياته في مختلف مجالات الحياة، وأصبح العالم بيتا أليفا يسكنه العقل ويبنيه في آن، يحتضن الإنسان/المتناهي والطبيعة/اللامتناهي، ولا مكان فيه لقوى أخرى تسكن عالما آخر[4].

---

[1]. محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص11.

[2]. ريتشارد تارناس، آلام العقل الغربي فهم الأفكار التي قامت بصياغة نظرتنا إلى العالم، ص354.

[3]. ولتر ستيس، الدين والعقل الحديث، ص122.

[4]. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، دار توبقال، ط1، 2007، المغرب، ج1، ص28.

لقد نزع الخطاب العلمي عن الخطاب الديني الذي بات غريبا في بيته، مقوماته كالشمولية والكلية والنخبوية وامتلاكه للحقيقة المطلقة...، ليجعل منها مقولاته الخاصة، والتي شرعها وفقا لمنظومة متكاملة، وانتقلت إليها صفة القداسة من خلال أجهزة ومؤسسات السلطة الراعية لها.

لكن طغيان النزعة العقلانية الأداتية واكتساحها لكل المجالات نتج عنه، ما كان سببا في التشكيك في نجاعتها، من "انتفاء المقاصد الغائية الكبرى التي كانت تشد وتزين العالم التقليدي"[1]. وفي ظل هذا الوضع المعتم، الذي لا يعترف بأي أنماط أخرى للتفكير الحر، باعتبارها غير علمية/غير عقلانية/غريبة، أصبح المصير الإنساني منذورا إلى المجهول، مع كل مكتسبات جديدة يحققها العلم والتقنية.

ولما أصبح البحث في معنى الشيء وغايته/بوصفهما نوعا من اللاهوت أو الميتافيزيقا رهانا خاسرا من منطلق عدم خضوعهما لمبادئ الدراسة العلمية، تم تجذير سؤال الآن والراهن/من خلال الشكل والتقنية/سبيلا مضمونة للوصول إلى الحقيقة، وعليه بات في استطاعتنا "أن نسأل ماذا يحدث، لكنا لا نستطيع أن نسأل عن السبب لماذا يحدث؟"[2]. لأن هذا سؤال لم يعد له أي أهمية/معنى، في ظل الواقع الجديد، فقد أصبح سؤال "ماذا يحدث؟" كفيلا للوصول إلى الحقيقة العلمية باعتبارها الحقيقة الوحيدة، القائمة على الوصف الموضوعي للظاهرة المدروسة.

وطبقا لمعطيات التفكير العلمي، أصبح الغريب ينتمي إلى كل ما لا يمكن دراسته والبرهنة عليه علميا. فكل ما يقع خارج منطقة الملاحظة والصياغة الرياضية، والتكميم...، فهو ينتمي إلى ما هو ميتافيزيقي أو لاهوتي وبالتالي يمثل مرحلة بدائية، وحشية ومتخلفة سابقة على التفكير العلمي. وذلك بفعل التسطيح الذي يمارسه هذا الفكر، فلا وجود لعالم آخر خارج عالم الظاهر المرئي/النهاري.

على أن هذا الغريب/الميتافيزيقي/الأسطوري، قد تم استدعاؤه من جديد في محاولة لرد التوازن المفقود مع العلم الوضعي، من خلال دعوات متعددة، على غرار الفلسفة المثالية والحركة الرومنسية في الفن والأدب. فنفي الغرضية والغائية عن كل شيء، والقول بعقم الحياة الإنسانية وأن لا معنى لها شأنها في ذلك شأن أي شيء آخر، وأن العالم وكل ما فيه بما في ذلك الإنسان، تحكمه قوى مادية عمياء، فلا خير ولا جمال ولا أي نوع آخر من القيم إلا تلك التي اخترعها الإنسان ذاته، هذا الأخير الذي يسير وفقا لمخطط سالف وأن لا خيار لديه ولا سيطرة له على مصيره، هذه النظرة المتشائمة دعت إلى ثورة احتجاجات وردود أفعال، شنها فلاسفة وشعراء، فنانون وأدباء

[1]. محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص19.

[2]. ولتر ستيس، الدين والعقل الحديث، ص218.

وعلماء[1]. وهنا لم يعد العالم يتكون فقط من عالم الظاهر ولكن هناك عالم آخر متعاليا يكمن خلف الظاهر/العياني، عالم الحقيقة، الذي غيبته وغرّبته "شمس" العقل الساطعة التي تحجب عن الروية الحقيقية.

وقد حاورت النزعة الرومنسية . على طريقتها . في مجالات الأدب والفن، هذا العالم الداخلي الخفي/البدائي/اللاعقلاني/الغريب، بما هو عالم الحقيقة، الذي ينفذ إليه الحس المرهف للشاعر من أجل الخروج من حالة الاغتراب التي فرضها هذا الفكر –الوضعي–على الإنسان والكون. وقد دعت إلى الغرابة من خلال "الرجوع إلى اللغة البدائية الساذجة بعدما جمدت اللغة في ظل الحضارة والمدنية التي وصل إليها القرن التاسع عشر من جراء طغيان العلم التجريبي على الحياة عامة"[2].

لكن هذه النزعة المثالية/الرومانسية آلت إلى الأفول، تحت الضغط المتزايد للنظرة العلمية إلى العالم، والتي اجتاحت الفلسفة والفن أيضا، حيث حلت فلسفات أخرى محلها: كالواقعية والوضعية والبراغماتية. وفي الفن والأدب نجد الاتجاه الواقعي (ممثلا في الرواية)؛ وقد "أنزلت الدراما الحديثة الأبطال من عالم القياصرة إلى عالم الأفراد والأشخاص الواقعيين، (...)وأصبحت مرآة عاكسة لما حولها من مشكلات وشخصيات، وتم عرضهم بطريقة تخلو من أية بطولة خارقة."[3] لقد سعى هذا الاتجاه إذن إلى الالتزام بتصوير الواقع "كما هو" تصويرا أمينا يصف أدق التفاصيل، ولم يعن بالخيال الخارق واللامعقول الذي كان قوام الاتجاهات السابقة.

وهنا خلف العالم الأسطوري عالم آخر يرسمه الأديب الواقعي بما هو عالم الوقائع الفجة، عالم يحدث فيه كل شيء بلا علة، ولا مبرر وبطريقة عقيمة لا معنى لها، وهو الجانب الفني المقابل للنظرية "الوصفية" للعلم[4]. وهذه النزعة المعبرة عن العقم واللاجدوى، كما ظهرت في الفن عموما، ترى في الكون عماءً وخليطا من الأجزاء والأشكال التي لا معنى لها، وتجسدت في الحركات الطليعية كالانطباعية والتكعيبية والمستقبلية والدادائية والسريالية... التي قدمت الفن بصورة مغايرة عن الاتجاهات الواقعية، لما نزعت إلى اللاواقعية، واتخذت من الحلم والخيال والوهم وحتى الجنون روافد لها. "فالسريالية، كحركة أدبية وفنية، برفضها للجمالية المنطقية، تنحو نحو اللاوعي، حيث الرغبة والغريزة تتفلت من أي منطق أو نظام في التعبير عن مكنونات الذات الإنسانية، وحيث حقيقة الأشياء تظهر كما هي . في ذاتها ."[5].

---

[1]. ولتر ستيس، الدين والعقل الحديث، ص234.

[2]. عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة، في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 73.

[3]. لطيفة عليوي، البطل التراجيدي العبثي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، 2005، جدة، العدد 56، م14، ص222.

[4]. ولتر ستيس، الدين والعقل الحديث، ص ص 272 .273.

[5]. جميل قاسم، مقدمة في نقد الفكر العربي، من الماهية إلى الوجود، مكتبة الفقيه ودار ومكتبة الهلال، ط1، 1996، بيروت، ص135.

وقد هاجمت هذه الحركات الفوضوية البورجوازية بفنونها، وبياناتها، وبغرابة أطوارها[1]، لتؤسس لفن جديد مختلف تماما "بلغ أقصى حدوده في نظرية اللا . فن وهي نظرية ترى في خروجها على السائد والمألوف والتقليدي، في الارتجال والمصادفة، واللاتناسق، شكلها الخاص للجمالية".[2] بعد أن اقتنعت أن ذلك النموذج المألوف قد أصبح غير قادر على أن يمثل جوهر الفن وعاجزا عن تحقيق أغراضه.

لقد كانت هذه التوجهات .كل على طريقتها . تهدف إلى "فك الاستقلال الذاتي المؤسسي للفن، ومحو الحدود بين الثقافة والمجتمع السياسي، وإعادة الإنتاج الجمالي إلى مكانه المتواضع، غير المتميز، ضمن الممارسات الاجتماعية ككل"[3]. كما أدى الضغط الرهيب الذي مارسته النزعة العلمية إلى ظهور تيارات جديدة من الفكر اللاعقلي في الفلسفة، والذي يتمثل في إعادة إحياء نظريات وجودية انتشرت في كل من فرنسا وألمانيا كرد فعل على الخطر الذي يهدد الحرية الإنسانية[4].

لقد أصبح ذلك المنظور العام الذي انحدرت منه مختلف تلك الاتجاهات طريقا جديدا للمعرفة مختلفا عن المألوف الذي كرسته الروح العلمية/التنويرية. لكنه "ليس طريقا جديدا بالمعنى الحرفي للكلمة، أي من حيث مكوناته وأساليبه، لكن الجديد فيه هو استعادته مرة ثانية، أو الردة نحوه بعد قرون من ادعاء النزعة العلمية إمكانها تفسير العالم وظواهره تفسيرا موضوعيا مطلقا مريحا في يقينيته."[5] إنه الغريب الذي كان مألوفا لكنه غُيِّب وأُدخل غيابات النسيان والذي ارتدى لبوسا جديدا وبدا في مظهر جديد غير معهود.

ونزعة انعدام الغائية هذه، وجدت نموذجها المثالي مع الدراسات اللغوية ونزعتها العلمية الواصفة (الشكلانية*ومن بعدها البنيوية). وقد مارس النموذج اللغوي تأثيرا واسعا على مختلف مجالات المعرفة الإنسانية التي سعت إلى تحقيق الموضوعية العلمية بما في ذلك النقد الأدبي، أين أصبح النص عبارة عن وحدة منغلقة على ذاتها تحكمها مجموعة من العلاقات الداخلية، دون إقحام لأي نوع من التفسيرات الأخرى الخارجية، في عملية البحث

---

1. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، دار توبقال، ط1، 2007، المغرب، ج2، ص 15.
2. جميل قاسم، مقدمة في نقد الفكر العربي، من الماهية إلى الوجود، ص135.
3. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، دار توبقال، ط1، 2007، المغرب، ج3، ص7.
4. برتراند رسل، حكمة الغرب الفلسفة الحديثة والمعاصرة، تر: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1983، الكويت، ج2، ص217.
5. سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص283.

* في الأبحاث التي قدمها "الشكلانيون الروس"ومن خلال اهتمامهم بالجانب الشكلي في دراسة النصوص الأدبية وبحثهم في أدبيتها،أي بما يجعل من عمل ما عملا أدبيا اعتبروا هذه الأخيرة استعمالا خاصا للغة،ودعا منظروها ومن أبرزهم "شكلوفسكي"إلى مبدأ "كسر ألفة اللغة" بالاعتماد على ما قدمه العلم التجريبي، والخروج بها من الاستعمال العادي إلى التقني الذي يجعلها أكثر غموضا ويحقق أدبيتها، إذ يقول: "إن الهدف من الفن هو أن يمنح الإحساس بالأشياء كما تدرك، وليس كما تعرف. وتتمثل تقنية الفن في أن يجعل الموضوعات غير مألوفة وأن يجعل الأشياء صعبة، وأن يزيد صعوبة الإدراك وطوله، لأن غاية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولابد من إطالتها". عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص ص73. 74.

عن المعنى/الحقيقة، في دراسة تقوم على الوصف العلمي الموضوعي للنص الأدبي. وقد جادل شكلوفسكي، بأن كل مظاهر السرد، عناصر شكلية لا يمكن أن تفهم إلا من خلال قوانين البناء اللغوي والفني. ولأن تلك الأشكال الأدبية تختلف عن الكلام الاعتيادي، فإنها تجعل الواقع غير مألوف/تجعله يبدو غريبا، وبالتالي فهي تجدد إدراكنا له. على أن تلك الأشكال التغريبية تفقد قيمتها الصادمة حالما تصبح مألوفة لدينا ونراها بوصفها صيغا[1] وقواعد.

لقد كان لتلك الدراسات الأثر البالغ على العلاقة بين "الكلمات والأشياء" فالكلمات لم تعد تعني الأشياء، وإنما أصبحت لسان حالها، لا شاهد على وجودها إلا هي، وهكذا تمزقت العلاقة بين الكلمات والأشياء. وأصبحت اللغة نظاما من العلامات لا تحيل على واقع خارجي غير واقعها، فالكلمة لا توجد إلا في علاقاتها واختلافاتها مع الكلمات الأخرى. وهكذا أصبحت اللغة بيت الوجود الذي يولد فيه الإنسان والأشياء[2]على حد سواء، ولا وجود لمرجع آخر خارجي تحيل عليه سوى مرجعها الخاص. كما لم يعد هناك معنى (حقيقة مطلقة) لأن "المدلول [بات مع سوسير] صورة ذهنية، أي ليس شيئا واقعيا يمكن ملامسته أو أن يمثله الدال"[3] تمثيلا حقيقيا.

لقد كان للنزوع إلى تطبيق مبادئ المعرفة العلمية دون أي تحفظ أو احتراز وفي كافة المجالات تداعيات خطيرة، فبعد أن أصبح الوقوف في وجه العلم النظري كما التقني من الصعوبة بمكان، أصبح الكون بكامله والإنسان معه . ليس أكثر من هيكل مادي أو آلة قابلة للدراسة تتيح إمكانية السيطرة عليهما معا. فقد أنتج هذا العلم "معرفة حسابية وكمية وأداتية همها النجاعة والفعالية وغايتها السيطرة (...)على الإنسان وعلى الطبيعة، أو بعبارة أدق إنها سيطرة على الطبيعة عبر السيطرة على الإنسان"[4]. إن هذا العلم الموجه نحو الطبيعة للتعرف على أسرارها وفك السحر عنها، اتخذ له مسارا آخر، إذ تحول إلى إرادة للسيطرة ذات طابع مزدوج (السيطرة على الإنسان والطبيعة). "ومع حلول منتصف القرن العشرين كان عالم العلم الحديث الشجاع قد بدأ يتحول إلى موضوع نقد واسع وفاعل حلت التكنولوجيا محل الإنسان وجردته من إنسانيته، واضعة إياه في خانة المواد وقطع الغيار الاصطناعية بدلا من خانة الطبيعة المفعمة بالحياة في بيئة منمطة على نحو غير جمالي، حيث نجحت الوسائل في التهام الغايات، وعدت سائر المشكلات بحوثا تقنية قابلة للحل".[5] لقد أصبح كل شيء موضوعا قابلا للدراسة بما في ذلك الإنسان وبالتالي تم نفي صفة الإنسانية عنه، وهو الأمر الذي دفع بحملات نقد لهذه النزعة التشييئية التغريبية والارتداد عليها.

---

[1]. مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، مصر، ص61.

[2]. عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص ص67. 69.

[3]. المرجع نفسه، ص69.

[4]. محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص8.

5. ريتشارد تارناس، آلام العقل الغربي فهم الأفكار التي قامت بصياغة نظرتنا إلى العالم، ص432.

لقد كان الاغتراب إذن، نتيجة حتمية للمعرفة العلمية – التقنية المتزايدة، والذي ندد به ماركس لما رأى في العمل استقلالا عن العامل، في ظل النظام الرأسمالي، حيث أصبح الإنسان مجردا من خصائصه الإنسانية والاجتماعية في ظل تشيؤ هذه العلاقات، يقول: "إن القوة الاجتماعية يعني القوة الإنتاجية المتضاعفة التي تنشأ من تعاون أفراد مختلفين، كما يحدده تقسيم العمل، لا تبدو لهؤلاء الأفراد أنها قوتهم الذاتية الموحدة، لأن هذا التعاون نفسه ليس إراديا، بل طبيعي. إنها، على العكس من ذلك، تبدو وكأنها قوة غريبة تقوم في الخارج، لا يدرون من أين تأتي ولا إلى أين تذهب، وإذن ما عادوا بقادرين أن يسيطروا عليها، بل، على العكس، أصبحت تجتاز سلسلة خاصة من المراحل ودرجات النمو، مستقلة عن إرادة ومسيرة البشرية إلى حد أنها أصبحت توجه بالفعل هذه الإرادة وهذه المسيرة الخاصتين بالإنسانية"[1]. لقد أصبحت مسألة حرية الإنسان وإنسانيته تطرح نفسها وبإلحاح لما أصبح في ظل هذا النظام الجديد إنسانا، آخر غريبا متشيئا مستلبا يعيش ضمن مجتمع مفكك يفتقد روح الانسجام، الذي كان خصيصة المجتمعات التقليدية، ووجد نفسه خاضعا لقوى أخرى، قوى التقنية، شأنه في ذلك شأن موجودات الطبيعة التي أصبحت مجرد ظواهر قابلة للدراسة، وفقد حريته واستقلاله الذاتي. ومن هنا جاء نقد الفلاسفة الألمان وعلى رأسهم هيدغر* وفلاسفة مدرسة فرنكفورت خاصة، للانزلاقات العقلانية –الأداتية، لما حملته على الإنسان من تشيؤ واغتراب/نسيان للوجود وانعدام للمعنى والغايات. وبالتالي أصبحت هذه المعرفة التي حصلها الإنسان من أجل أن تحقق له السعادة وسيلة في قتله وتشويهه، وهو ما تجلى في أسوء صوره في الحربين العالميتين، بوصفها عقلا استعماريا سعى إلى إقصاء المختلف دينيا وإيديولوجيا[2]، إضافة إلى الأخطار التي باتت تتهدده من عواقب الثورة البيولوجية من خلال عمليات التحكم في صفاته الوراثية. لقد كشف كل ذلك عن لامعقول لا ينتمي إلى عالم آخر، إنما ينتمي إلى العقل نفسه، إنه وجهه الآخر الذي أبان عنه الإفراط في عبادة مكتسباته.

وفي الوقت الذي كان فيه العلم مزهوا بانتصاراته المتزايدة حتى في مجال العلوم الإنسانية، تحدث النظرية النسبية لـ "اينشتين" وفيزياء الكوانتا خاصة هزة في مسلمات الفيزياء الكلاسيكية، التي كان علماؤها يعتقدون بأن العلم وبفعل التراكم . سيحقق للإنسان الإحاطة بكل ما في الكون من أسرار ومعرفتها، ومن ثمة إخضاعه لقوانين تحكم

[1]. كارل ماركس، رأس المال، نقلا عن: فيصل عباس، الفلسفة والإنسان جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة، ص250.

*. "يرى هيدغر أن التقنية ليست أداة في متناول الإنسان المعاصر، بل أصبحت التقنية نفسها تستحوذ عليه، ولم يعد الإنسان قادرا من الانفلات من حتميتها وضروراتها، بل أكثر من ذلك سببت له التيه وعدم الاستقرار وأخذت تظهر له وكأنها شيئا مستقلا عنه واعتبرته مجرد "دمية" بين مخالب الآلات والأجهزة التي تستعبده، بل أن التقنية قد حولت الإنسان إلى مجرد "موظف للتقنية"وهو بمثل تهديدا يثقل كاهل الإنسان". كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، الجزائر، ص56

[2]. مجموعة مؤلفين، خطابات الـ "ما بعد": في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، دار الأمان، ط1، 2013، الرباط، ص229.

جميع ظواهره. لكن هذه اليوتوبيا لقيت نهايتها وتمت الإطاحة بأهم مقولاتها/السببية والحتمية/من خلال أبحاث كل من اينشتين وكذا هيزنبيرج* .هذا الأخير، الذي أثبت عدم القدرة على التنبؤ بحركة الكون من أبسط أجزائه انطلاقا من مبدأ "أن فعل الملاحظة يغير الشيء الملاحظ"[1]، وبالتالي فإن القول بالمعرفة النهائية بقوانين الكون هو ادعاء زائف، وما التفسيرات المختلفة إلا احتمالات قابلة للتعديل والتطوير كما هي قابلة للتفنيد والتغيير. وعليه هوى مبدأ السببية الذي كان يرى في العالم "آلة ضخمة" قابلة للقياس والتحجيم انطلاقا من قانون سبب . نتيجة، ليفسح المجال للقول بالاحتمال والعشوائية/اللاحتمية. ولم يعد العلم قادرا على الوصول إلى الحقيقة المطلقة التي طالما ادعى امتلاكها بأدواته، لأنها صارت تمثل واحدا من بين مجموعة من الاحتمالات اللانهائية. لقد أصبحت الحقيقة "حقائقا" تبعا لتفاعل "الملاحِظ مع الملاحَظ".

"إن الإيمان المتفائل بإمكانية الخروج من مآزق العالم عبر التقدم العلمي والهندسة الاجتماعية المجردين قد خاب. مرة أخرى، يقف الغرب على عتبة الكفر لا بالدين هذه المرة بل بالعلم وبعقل الإنسان المستقل".[2] وبالتالي عاد الاعتقاد السابق حين كان يقف الإنسان أمام الكون بوصفه غريبا عنه ويحس بالضعف والحيرة أمام مختلف مظاهره، وأصبحت مختلف التفسيرات المقدمة لظواهره مجرد تخمينات لا يمكن الجزم بصحتها لأنها تتعرض في كل مرة للدحض وإعادة النظر، وبالتالي أصبح اندهاش الإنسان المعاصر من الكون لا يختلف عن اندهاش الإنسان البدائي في غابر الأزمنة، لأن الكون يجعل معرفتنا به دائما تبين عن بدائيتها.

ولقد امتدت آثار هذه النظريات المشككة في إمكانية حيازة الحقيقة المطلقة والنهائية خارج نطاق الفيزياء إلى "الفلاسفة، ممن اعتقدوا فعلا أن البحث عن تصور موضوعي في الطبيعة مجرد وهم، [و] اعتبروا مبدأ هايزنبرج دليلا على أن العلم نفسه يؤكد الآن شكوكهم"[3]، ليطال مختلف فروع المعرفة الأخرى بما في ذلك الأدب والفن...

لقد أصبح العلم، الذي ادعى الإحاطة بكل شيء، غريبا بين أهله بعد أن اثبتوا نسبية نتائجه واستحالة الوصول إلى معرفة /قوانين مطلقة. فتحول اليقين إلى شك والحقيقة إلى وهم، وتحول النظام إلى فوضى، والحتمية إلى

*. تقول نظرية اينشتين في النسبية التي أطاحت "بالفكرة النيوتونية القديمة القائلة بمكان وزمان مطلقين. الحوادث التي يراها ملاحظ متزامنة تبدو لآخر متتابعة الواحدة تلو الأخرى. غير أنه قد يتسنى لملاحظ ثالث أن يرى تلك السلسلة المتتابعة معكوسة. لقد استخدم هايزنبرج مبدأ اينشتين الثوري بطريقة مرنة في دعم مبدئه: الملاحظون المختلفون يرون العالم بشكل مختلف". ديفيد لندلي، مبدأ الريبة أينشتين هايزنبورج، بور والصراع من أجل روح العلم، تر:نجيب الحصادي، دار العين للنشر، (دط)، 2008، الإسكندرية، ص20.

1. المرجع نفسه، ص19.

2. ريتشارد تارناس، آلام العقل الغربي فهم الأفكار التي قامت بصياغة نظرتنا إلى العالم، ص435.

3. ديفيد لندلي، مبدأ الريبة أينشتين هايزنبورج، بور والصراع من أجل روح العلم، ص252.

احتمال بعد أن فقد يقينياته. لقد "تعرض العقل إلى التشكيك في مقولاته، وتم تقويض المنطق، وتفكيك النص، وقتل الإنسان باعتباره مركزا للمعرفة، واستنزلت مكانته، وبعث السفسطائيون القدامى من جديد بعد أن قهرهم صوت سقراط وتلاميذه والذي ظل مدويا قرونا عديدة، إن صوت العلم الواثق الذي يملك الإجابات المطمئنة بدأ يخفت، ليحل محله صوت التكسير والهدم والتشكيك، وبدأ الفنانون والشعراء الحالمون والكتاب الخياليون والعرافون والمنجمون والوسطاء الروحيون.. يحتلون واجهة المجتمع بعد أن قمعوا طويلا باسم الوضعية والموضوعية والعلم التجريدي"[1]. ومن أهم الأصوات المشككة نجد نيتشه الذي أعلن قائلا في عبارة شهيرة "في كتابه أصل الأخلاق: Genealigy of Morals "علينا من الآن فصاعدا، أعزائي الفلاسفة، أن نأخذ حذرنا من خطورة الخيال القديم للمفاهيم الذي افترض وجود ذات عارفة منزوعة الإرادة والألم والزمن. هناك فقط معرفة تقوم على المنظور الشخصي". وبهذا بدأ نيتشه أول نقد كامل لفكرة الحقيقة القائمة على أسس وفكرة الذات العاقلة"[2]. وبالتالي وضع المعرفة القائمة على "فكرة الذات العارفة" التي تمتلك الحق في تشريع الحقيقة، موضع تساؤل ورأى بأنه ليس هناك من حقيقة* عدا تلك التي يقرها المنظور الشخصي وهو ما يستتبع ظهور أطراف أخرى/ذاتية في تقرير هذه الحقيقة والمعنى، خلافا لما كان مألوفا في النظرة العلمية الوصفية الموضوعية. لم تعد الحقيقة/المعنى إذن أكثر من وهم من الأوهام، وأضحت حقائق تستمد شرعيتها من عالم الظواهر القابل للتأويل اللانهائي.

إنه عصر جديد للحقيقة حيث لم تعد تتصف بالتعالي، لأنها معرفة تحصل للملاحِظ في علاقته بالملاحَظ؛ ومن خصائصها التغير الدائم واللاإستقرار/النسبية. وعليه استؤنفت من جديد، رحلة البحث عن الذات الضائعة الثاوية خلف الظواهر والتي غيبتها النظرة العلمية، وهو بحث من نوع آخر عن الأسطورة التي تقبع خلف الوجود الظاهري، والمنابع التي يستقي منها الإنسان هويته وكينونته. وتجلى ذلك في المنظور الجديد الذي اتخذه البحث.

لقد رفع هذا التفكير الجذري الذي قاده جملة من المفكرين (ماركس، نيتشه، فرويد، هيدغر...)، ألوية الثورة على الاعتقادات السائدة التي كانت ترى في العقل/العلم، أساس الحقيقة المطلقة. فأضحت مجرد أوهام وادعاءات زائفة قادته سبيلها إلى تهميش كل ما لا يتوافق مع مبادئه حين قدمت اليقين/العلمي فلم يعد هناك مجال لأي

[1]. سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص284.

[2]. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، ج2، ص56.

*. يتساءل نيتشه قائلا "ما الحقيقة؟ إنها جيش متحرك من الاستعارات، من المجاز المرسل، أو التشبيهات بالإنسان، أو قل، بإيجاز مجموعة من العلاقات الإنسانية، التي تم التسامي بها على طريقة شعرية وبلاغية، والتي بعد طول استعمال تبدو لشعب ما راسخة وإلزامية، إن الحقائق هي أوهام نسيت أنها كذلك، واستعارات ضاعت قوتها الحسية، وقطعا نقدية ضاعت نقوشها". عبد الرزاق بلعقروز، تحولات الفكر الفلسفي المعاصر أسئلة المفهوم والمعنى والتواصل، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، الجزائر، ص ص116-117.

احتمالات أخرى في التفكير. هذه الأخيرة هي الغريب الذي عاد إلى البيت الذي تم نفيه منه، عاد ليفرض يقينه الخاص بعدما ثبت أن لامكان لليقين الذي ادعى العلم تحقيقه وأصبحت المعرفة العلمية "نموذجا للفهم الإنساني"، والحقيقة احتمال، فهم وتأويل/ منظورية تختلف باختلاف العلاقة بين "الملاحِظ والملاحَظ".

ثالثا: الغريب وسرديات ما بعد الحداثة

إن الحديث عما بعد الحداثة لهو حديث عن الغرابة والغريب بامتياز، بدءا من المصطلح/مابعد الحداثة ذاته وصولا إلى مظاهرها وتجلياتها بوصفها نمطا مختلفا في التفكير مفارقا للمألوف السائد الذي كرسته الحداثة، فكانت بمثابة الانقلاب والمراجعة لمختلف المقولات التي قامت عليها هذه الأخيرة وكرستها بعد أن أثبتت زيفها ولا جدواها في الوصول إلى الحقيقة/المعنى/الإنسان، والتي هيمنت على العقل ردحا من الزمن.

1. الغرابة في فكر ما بعد الحداثة:

يشير جياني فاتيمو إلى تحولين أساسيين من أجل تعريف مابعد الحداثة: الأول يمثله انتهاء الهيمنة الأوروبية على العالم (الاستعمار التقليدي) والشك في كل القيم التي قامت عليها. أما الآخر، فهو تطور تكنولوجيا المعلومات وما رافقها من نزعة استهلاكية قائمة على الموضة* والإعلان، ودور الوسائل السمعية البصرية التي كان لها الأثر البالغ في ظهور الثقافات المحلية وثقافة الأقليات، إلى الواجهة، وكل ما رافق هذه التحولات من تداعيات مناهضة للمركزية والوحدة، المجتمع/الخطاب، واحتكار المعنى وداعية إلى التعددية الثقافية.[1] لقد تزامن ظهور هذا التيار الفكري الجديد إذن، مع موجة التحولات التي شهدها الغرب الأوروبي، على غرار النزعة الشكية التي طالت مسلمات العقل العلمي ويقينياته بعد أن أثبتت ضمورها وعجزها عن تحقيق غاياتها المسطرة، فعلت الأصوات الداعية إلى التعددية ومناهضة المركزية السائدة، وتم الالتفات إلى الثقافات المحلية والعرقيات والعناصر التي كانت قد همشتها مقولات الكلية والشمولية التي دعا إليها عقل النهضة والتنوير الأوروبي المحتفي بالتقنين ووضع المعايير من أجل التحكم والسيطرة، وقد كان لتطور تكنولوجيا المعلومات الدور الأكبر في تسليط الضوء على هذا الجانب الذي غيبه العقل المستنير.

* . إن "الموضة الجديدة، على عكس الموضة المرتبطة بالمرحلة الإنتاجية من النظام الرأسمالي، هي موضة خليط، إنها مزيج من الأذواق والموائد والأطعمة العالمية، وخليط من الألبسة التي تندغم فيها الخياطة الراقية بالفولكلور، وخليط من الموجات الغنائية (روك، جاز، بوب، بونك...) مما يضفي على "الثقافة الجماهيرية" الجديدة قدر أكبر من المرونة في استثمار الرموز والمعطيات، وإذابة الجليد بين أنماط الموضة (لنذكر تكسير الحدود بين أشكال الإبداع في مجال الأدب...) حتى تتوسع مشمولاتها البشرية". محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص69.

[1]. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، ج1، ص 25.

وتظهر غرابة ما بعد الحداثة، بوصفها شكلا وأسلوبا "في الفكر يبدي ارتيابا بالأفكار والتصورات الكلاسيكية كفكرة الحقيقة [المعنى]، والعقل، والهوية والموضوعية، والتقدم أو الانعتاق الكوني والأطر الأحادية، والسرديات الكبرى أو الأسس النهائية للتفسير. وهي ترى العالم، بخلاف معايير التنوير هذه، بوصفه طارئا عرضيا، بلا أساس، متباينا، بعيدا عن الثبات، وبعيدا عن الحتمية والقطعية، وبوصفه مجموعة من الثقافات أو التأويلات الخلافية التي تولد قدرا من الارتياب حيال موضوعية الحقيقة، والتاريخ، والمعايير، والطبائع المتعينة والهويات المتماسكة."[1] لقد قام هذا التيار الفكري بالأساس على الشك والارتياب في مختلف المقولات التي بنى عليها التنوير أسسه وجعلها من يقينياته على غرار الثبات والحتمية وموضوعية الحقيقة ...

إنها تحطيم للثنائيات التقليدية، واستدعاء للآخر المختلف واحتفاء بالهامشي المكبوت، الطارئ، العرضي، الافتراضي، المبتكر، اللامفكر فيه، المتخيل، اللامعقول...، وكل ما تم تغييبه وتهميشه من قبل الأنظمة السلطوية الشمولية. وفي الوقت نفسه لا تنزع هذه الخطابات المبتكرة إلى تأسيس أي نوع من الفكر الشمولي المؤسسي وبالتالي العودة على السرديات الكبرى التي عملت على تقويضها.

وقد أطلق عليها إيهاب حسن "تيار ملازمة اللاتوجه" وتوقف لشرح هذه التسمية: "أعني الإشارة المعقدة التي تساعد هذه المفاهيم على تقليبها وتدويرها: الالتباس، الانقطاع، هرطقة الخروج عن المألوف، التعددية، العشوائية، التمرد، الشذوذ، التحول التشويهي. والمفهوم الأخير يدل، وحده على دزينة من المصطلحات الراهنة حول التهديم: اللإبداع، التحلل، التفكيك، اللامركزة، الانزياح، الانقطاع، التقطع، الاختفاء، الانحلال، اللاتعريف، اللاكليانية، اللاشرعنة –إذا وضعنا جانبا مصطلحات تقنية أخرى تشير إلى بلاغة المفارقة، والشرخ والصمت."[2] إنها نزوع دائم نحو اللااستقرار، نحو اللاموقف، واللاالتزام بأي "سرديات كبرى" إنها تيار ملازمة الغرابة بامتياز.

ويقول فرانسوا ليوتار:"ليست المعرفة ما بعد الحداثية مجرد أداة للسلطات؛ فهي تشحذ حساسيتها للاختلافات وتدعم قدرتنا على تحمل ما لا يقبل القياس L'incommensurable ومبدؤها لا يكمن في التماثل الذي يخص الخبراء بل في الخطاب الهامشي(البارالوچيا) Paralogie الذي يخص المبتكرين".[3] إنها معرفة مختلفة كليا

1. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، ج1، ص10.
2. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، ج2، ص18.
3. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، ج1، ص9.

عن النمط السائد المألوف، حيث تهتم بالخطاب الهامشي الذي يخص المبتكرين، ولا تقيم وزنا للخطاب المركزي السائد/خطاب الخبراء، حيث قامت بفعل التغييب والتهميش الذي كان قد مارسه عليها ذلك الخطاب/المركزي.

لذلك فهي نزوع دائم نحو التجديد والابتكار، حيث تقوم الأعمال مابعد الحداثية على القطع مع مختلف التقاليد الفكرية الموروثة عن عصر الأنوار مثل مقولات الذات والعقل، وتدمر المسلمات الضمنية والأحكام المسبقة لكي تنصب مكانها فكر الفرق والاختلاف والترحل والبرية والتشظي والعدمية والمجاوزة والجنيالوجيا والتفكيك ونقد النقد والتأويل المضاعف، وهي بهذا تعيد الاعتبار لمسائل قام الفكر الغربي على تهميشها، كالإيمان والوحي والرمزي والسردي والمحكي والمتخيل والساخر في ظل عودة الديني، وتعتمد على الإنشاء والفعل والإرادة أسانيد كاشفة لحرية الفرد.[1] هذه الأخيرة التي تم تضييعها في سبيل البحث عنها لما أصبحت مرهونة بالعلم والتقنية وما جراه على الانسان من اغتراب وتشيء وضياع لإنسانيته وحريته.

وتدفع ثقافة الاستهلاك هذه التي فرضها الوضع الجديد لمابعد الحداثة /وسائل الإعلام، "بمبدأي الالتزام والمسؤولية من أجل تكريس قيم أخرى أصبحت تفرض نفسها: اللذة، اللعب، الراحة والتسلية وتمجيد الجسد المنتشي والجمال الظاهري وعبادة الجسد والشكل والهيئة...[2] على أن هذا الوضع الجديد جعل بودريار يعلن "أفول الواقع" ومعه المعنى واختفاءه، بعد أن غابت الحدود بين الواقع والصورة/الخيال، ليحتل مكانه واقع آخر تصنعه وسائل الإعلام والاتصال، و"يعزو بودريار "اختفاء الواقع" إلى غياب العلاقة بين الدال والمدلول. وهذا ما يحصل جراء مضاعفة فعالية الإعلام الذي حول كل الحياة الاجتماعية وكل الواقع إلى صورة يقدمها الإعلام"[3]. لقد أصبح الواقع وهما، فلم يعد "واقعيا" إلا في حدود ما تمنحه وسائل الإعلام من الواقعية.

2. الغرابة في فن وأدب مابعد الحداثة:

تظهر مابعد الحداثة في الفن والأدب، بثورتها على القيم الجمالية التقليدية لتقدم رؤية جديدة عن جماليات خاصة نابعة من تصوراتها عن الإنسان والواقع والتاريخ. إنها .كما يرى تيري إيغلتون . "أسلوب في الثقافة يعكس شيئا من هذا التغير التاريخي، وذلك في فن بلا عمق، ولا مركز، ولا أساس، فن استبطاني متأمل لذاته، ولعوب، واشتقاقي، وانتقائي، وتعددي، يميع الحدود بين الثقافة "الرفيعة" والثقافة "الشعبية"، كما يميع الحدود بين الفن

[1]. مجموعة مؤلفين، خطابات الـ "ما بعد": في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، ص18.

[2]. مجموعة مؤلفين، البنيوية والتفكيك مداخل نقدية، ص 76.

[3]. جان بودريار، المصطنع والاصطناع، تر: جوزيف عبد الله، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008، بيروت، ص17.

والتجربة اليومية."[1] هذا الخطاب الجديد لم يعد انعكاسا للواقع ومحاكاة له أو حتى نقدا له يسعى إلى غاية التغيير، حيث لم يعد هناك، في الحقيقة، شيء يمكن عكسه. حسب إيغلتون. لأن الواقع أصبح هو نفسه صورة/وهما، فـ"لو كانت لا واقعية الصور الفنية تعكس مرآويا لا واقعية مجتمعنا ككل، فإن هذا يعني إذن أنها لا تعكس مرآويا شيئا واقعيا ومن ثم لا تعكس مرآويا على الإطلاق في الحقيقة".[2] وهذا تفنيد لمقولة الواقعية التي هيمنت على الفن والأدب ردحا من الزمن.

ودون الاقتصار على مجالات معينة، فقد تم التخفف من الأنماط الثقافية التي كانت سائدة، والاستعاضة عنها بأخرى أكثر حرية وانفتاحا، تم فيها الجمع والمزج بين المتناقضات، واللعب بالمختلفات واستبعاد التمييز بين الثقافة الرفيعة/ثقافة النخبة والثقافة الشعبية/الجماهيرية لتشكيل خليط غير متجانس، سطحي بلا عمق، دون مركز، إضافة إلى التأكيد "على حضور الجسد والأداء والحركة في الرقص"،[3] في ظل الواقع الجديد الذي بشر به الطابع السلعي لمجتمع الاستهلاك/ المجتمع ما بعد الصناعي. يقول تيري إيغلتون:"إن الأسطح المجردة من العمق، المجردة من الأسلوب، المجردة من التاريخية، المجردة من التعلق العاطفي لثقافة ما بعد الحداثة ليس المقصود منها أن تعني استلابا، لأن نفس مفهوم الاستلاب لابد أن يطرح خفية حلما بالأصالة تجده ما بعد الحداثة غير مفهوم تماما. (...) لأنه لم يعد ثمة أي ذات لتستلب ولا شيء يجري الاستلاب منه".[4] لأن مقولات الذات والأصالة لم تعد سوى أوهام فقدت كل فاعلية لها في ظل النزوع إلى التحلل من مختلف القيم التي خلقها عقل الحداثة وشكلت سردياته الكبرى.

لقد هوى الفن. والثقافة. الرفيع من عليائه؛ الذي كان نابعا عن عبقرية الفنان وفرادته، ليخلفه فن آخر يتبنى اليومي والهامشي، اللاهي والراقص، مما يتماشى والحاجات التجارية/الاستهلاكية. وغابت الحدود بين مختلف الأجناس الأدبية من جهة وبينها وبين مختلف أنواع الخطاب الأخرى من جهة ثانية، يقول جيمسون:"لدينا اليوم، وبازدياد، نوع من الكتابة يسمى ببساطة "نظرية" وهي جميع هذه الأشياء كلها وليست أيا منها في وقت واحد."[5] ويطالب "كوفمان" بضرورة تحدي التمييز التقليدي بين الفن والنقد، والتأكيد على ضرورة أن يكون هذا الأخير كتابة فنية جريئة أيضا[6]. ومن هذا المنطلق، لم يعد النقد خطابا يحتل المرتبة الثانية ولم يعد النقاد أدنى مرتبة من

---

[1]. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، ج1، ص 10.

[2]. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، ج3، ص10.

3. مجموعة مؤلفين، خطابات الـ "ما بعد": في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، ص162.

[4]. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، ج1، ص 8.

[5]. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، ج3، ص27.

[6]. مايكل فيزرستون ثقافة الاستهلاك وما بعد الحداثة، تر: فريال حسن خليفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)،2010، القاهرة، ص117.

المبدعين، لقد أصبح خطابا إبداعيا موازيا يمثل جوهر الفكر المعاصر وروحه. ويذكرنا هذا الثنائي مبدع/ناقد بثنائي آخر تم تفكيك العلاقة القديمة بين طرفيه وهما مؤلف/مترجم، أين أصبح هذا الأخير في العرف الجديد مؤلفا وأصبح المؤلف مترجما.[1]

ومن هنا أيضا، تم الإعلان عن نهاية وموت المفكر/المثقف العالمي/المؤلف وولادة القارئ*، الذي بات لديه الحق –بعد أن كان حكرا على الأول– في تقرير الحقيقة والمعنى، اللذان تحولا إلى تأويلات لامتناهية متجددة بتجدد فعل القراءة، بعد تفكيك العلاقة بين الدال والمدلول. وهو ما نجده في "فكرة الاختلاف التي تحيل أيضا على اللعبة الكلامية التي اقترحها"جاك دريدا" اختلاف/تشتيت أو إرجاء Différence / différance والتي فحواها أن النصوص تمتلك طاقات لإرجاء المعنى الذي عودتنا الكلاسيكية على كونه مغلقا نهائيا منتهيا مبتوتا في أمره، طاقات تجعل القراء يمتلكون حق "الاختلاف" في تأويل المعنى، وإرجاء هذا المعنى النهائي في إطار "لعبة" انزلاق المدلولات على أرضية المداليل."[2] لقد أصبح النص بهذا غير مختصر في معنى معين ومقيد بتفسير يعتبر صحيحا وقارا، إنما يمتلك دلالات متعددة تعدد القراء وتأويلاتهم له من خلال ممارسة فعل القراء.

والفكرة نجدها عند بارت الذي رأى "أن معنى أي عمل معنى تعددي، وأن ذلك لا يعني أن له معنى وحيدا بالنسبة إلى عدد من القراء، بل له معان عديدة بالنسبة للقارئ الواحد (...) ولا يصح أن نصف أية قراءة بالبطلان واللاشرعية."[3] حيث يمتلك كل منها شرعيته ذلك أنه لا وجود لقراءة تعتبر نفسها كاملة وصحيحة وبالتالي تنصب نفسها صاحبة الشرعية الوحيدة.

لقد أصبح النص–ومثله الواقع**– يحتمل قراءات متعددة يختزنها. كما أصبح النص "تناصا"؛ مجموعة من النصوص التي تشكل حافظة مؤلفه، وأصبح المعنى دلالات عديدة عدد القراء، وأصبحت الحقيقة قراءة، هذه الأخيرة، كما يقول علي حرب، وبعد أن تعدت مفهومها القديم ومجاله، أصبحت من أكثر المصطلحات شيوعا

---

[1]. عبد السلام بنعبد العالي، ميثولوجيا الواقع، دار توبقال، ط1، 1999، المغرب، ص29.

*. " ليس القارئ هنا شخصا "بلحمه وعظمه". إنه، كما يقول بارت "إنسان لا تاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية". وهو ليس إلا ذاك الذي يجمع في ما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل المجال نفسه". عبد السلام بنعبد العالي، ميثولوجيا الواقع، ص47.

[2]. مجموعة مؤلفين، خطابات الـ "ما بعد": في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، ص 78.

[3]. مجموعة مؤلفين، البنيوية والتفكيك مداخل نقدية، تر: حسام نايل، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2007، الأردن، ص76.

**. " أصبحت العلاقة بين النص والواقع تفهم على نحو تحويلي: الواقع يقرأ كنص له معناه بقدر ما تعامل الوقائع كعلامات ورسائل؛ وفي المقابل تعامل النصوص كوقائع لها فعلها وأثرها في تشكيل الواقع نفسه". علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، بيروت، ص 21.

وتداولا، من طرف الخبراء والمعلقين والاستراتيجيين، تتعلق بالفهم والتشخيص أو بالتقييم والتقدير. لقد أصبح القارئ شأن اللاعب الجيد القادر على الخلق والابتكار. لذا فهو يهتم بكسر القوالب والخروج على السائد من المعايير والقواعد، من أجل ابتكار فضاءات أخرى للتفكير والتعبير على غير مثال. وفعل القراءة هذا لا يبحث عن الحقيقة الثابتة المطلقة، إنما يخلق حقائق جديدة قد يتغير معها مفهوم الحقيقة ذاته[1]. و"هذه هي القراءة الفعالة المنتجة المحولة التي تولد النص اللامكتوب الذي لا يكون مجال الكتابة إلا علامة عليه وعرضا من أعراضه. وتلك هي القراءة التي يدعوها نيتشه قراءة "مشخصة للأعراض" لأنها، حسب ألتوسير، تكشف اللامنكشف في النص الذي تقرأه فترده إلى نص آخر حاضر بغيابه الضروري في النص الأول".[2] هذا ما بات يعنيه إذن فعل القراءة في هذا الفكر النقدي الجديد، إنه فعل كتابةٍ دائم للنص وكشفٌ للغائب/الغريب/المحتجب في ثناياه حاضرا وإخراجُه إلى واضحة النهار.

ويقدم إيهاب حسن تجليات مابعد الحداثة "بوصفها ملازمة اللاتوجه" في الأدب والنقد حيث يقول: "وفي الأدب وحده خضعت للمساءلة أفكارنا عن المؤلف، والقراء القراءة، والكتابة، والكتاب، والنوع الأدبي، والنظرية النقدية، والأدب ذاته. وماذا عن النقد؟ رولان بارت يتحدث عن الأدب بوصفه "الفقد" و"الانحراف" و"الانحلال"؛ وفولغانغ أيسر يصوغ نظرية عن القراءة تستند إلى "البياضات النصية"؛ وبول دي مان يتصور بلاغة–أي يتصور أدبا–لها صفة القوة التي "تعلق المنطق جذريا، وتفتح إمكانات دوارة متقلبة للزيغ الإشاري"؛ وجيوفري هارتمان يؤكد أن "النقد الحديث يستهدف علم تأويل اللاتوجه."[3] لقد تم مراجعة مختلف المفاهيم والمنظورات التي كانت سائدة والمنبثقة عن عصر سيادة العقل وقوانينه، والتشكيك في مصداقيتها وبالتالي تم الاستعاضة عنها بما يتوافق وشروط المرحلة ويظهر من خلال المصطلحات التي نابت عن تلك السائدة في مختلف المجالات ومنها النقد والأدب.

وعن جماليات السرد مابعد الحداثي كما يرى جيمسون "فإن الفهم السائد لتحلل السرد الخطي، ورفض مفهوم التمثيل، والقطيعة "الثورية" الطابع مع إيديولوجية القص(القمعية) بعامة، لا يبدو كافيا ليجمع أعمالا مختلفة مثل أعمال بوروز و [توماس] بينشون، وإسماعيل رند؛ وأعمال بيكيت، وكذلك الرواية الفرنسية الجديدة والذرية الروائية التي أعقبتها، إضافة إلى "الرواية غير السردية" وما يطلق عليها اسم "السرد الجديد" في هذه الأثناء بدأت جماليات مختلفة ومتميزة عن سابقاتها تظهر في كل من الأفلام السينمائية التجارية، و في الرواية مع البدء في إنتاج

[1]. علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، ص ص13 .14.

[2]. عبد السلام بنعبد العالي، ميثولوجيا الواقع، ص60.

[3]. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، ج2، ص18.

ما يسمى الفن النوستالجي (أو الطراز الرجعي في الفن)."[1] لقد أصبح هذا السرد مختلفا كليا عن الفهم السائد له في ظل هذا التوجه الجديد وتم إبداع جماليات جديدة مختلفة كليا عن سابقتها ظهرت من خلال هذا السرد الجديد.

إن غيابات اللاشعور* والحلم** والجنون والخيال والأسطورة وحتى الوهم كانت اللغة التي تبناها العصر الجديد/مابعد الحداثة وما بعد العلم، حيث باتت التقنية توظف في خدمة الخيال وثقافة الصورة والنص المتعالق والعالم الافتراضي، ومما يبين ميول الفن نحو مفارقة الواقع، اتكاء الأفلام السينمائية إلى الخيال بأشكاله المتعددة فقلما نجد فلما واقعيا بالمعنى التقليدي، والمستوحاة من الروايات التي جنحت هي الأخرى إلى الخيال العلمي وغير العلمي، كما سيطرت عليها الواقعية السحرية التي يمتزج فيها الواقعي بالخيالي/الأسطوري في توليفة تخلق فضاء غريبا/حلميا، واقعا جديدا متحررا من مختلف العادات/القواعد، كما تخلت الموسيقى عن موازينها الكلاسيكية المنتظمة الرصينة، لتحل محلها نغمات وإيقاعات غريبة مضطربة[2]. لقد أبان كل هذا عن تمرد ما بعد الحداثة في الأدب والفن عموما، على التقاليد التي فرضتها النزعات الشمولية المؤسسية التي احتكرته ردحا من الزمن وهيمنت عليه، والتحرر منها في سبيل البحث عن الحرية/المعنى/الإنسان.... الذي غيبته شمس الحضارة الغربية ومنجزاتها.

وفي ظل هذا الواقع الكرنفالي المحتفي بكل ما هو غريب وهامشي ومختلف... لم يعد لتلك الثنائيات التي فرضها عقل الحداثة أية أهمية وأي معنى: الصدق والكذب، الصواب والخطأ، الجمال والقبح، الوحدة والهوية التي تعني التطابق... فبات ما ليس صادقا لا يعني بالضرورة أنه كاذب، كما أصبحت الوحدة تعددا والهوية ترعى الاختلاف، هذا الأخير "لا يكتفي بأن يقر بتبعثر الكائنات وتشتتها وإنما يجر بعضها نحو الآخر فيوحد بينها بفعل ذلك التباعد نفسه"[3]. ومن هنا لم يعد الغريب هو الهمجي المتوحش البدائي الذي لم تسطع عليه أنوار الحضارة، إنه فقط هوية أخرى مختلفة بل الهوية الأكثر سلطة وحضورا وفتنة وجاذبية وسحرا. كما لم يعد إقصاء "الآخر" استراتيجية ناجحة، بل أصبح التعرف عليه، من صميم عملية التعرف على الذات.

---

[1]. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة، ج3، ص73.

*. أصبح اللاشعور بعد ما قدمه فرويد، هو الذي يتحكم في الشعور ويوجهه، ويتكون من مجموع الغرائز الأولية البدائية التي تم كبتها وتغييبها من طرف الرقيب، والتي تطفو إلى السطح، وتظهر بشكل مراوغ للتخلص من الرقابة المفروضة عليها.

**.يمثل الحلم كما الأساطير والأدب، من الأشكال التي يتزيى فيها اللاشعور، بوصفه سردا/لغة رمزية لها منطقها الخاص المتحلل من مقولتي الزمان والمكان، قابلا للتأويل يكشف عن طفولة مكبوتة ومقهورة. وقد كانت الأحلام منذ القدم، بوصفها ظاهرة غريبة مثار تأويلات السحرة والكهنة والحكماء والأنبياء، الفلاسفة والعلماء والشعراء...

[2]. سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص284.

[3]. عبد السلام بنعبد العالي، ميثولوجيا الواقع، ص113.

ومن هذا المنطلق نفسه، أصبح من الغريب الاتفاق حول قيم محددة يتصف بها "ماهو غريب" لأنه من الغريب الاتفاق على أي نوع من القيم المطلقة والشاملة، في ظل استحكام منظورات النسبية، التحول واللاثبات...

إن تبدل القيم هذا أنبأ على أن "الوجود مفعول للمظهر لا العكس، والواقع مفعول للمعيش، والحقيقة مفعول للمجاز والعالم البشري هو عالم المظاهر والمعاني الثانوية. أما المعنى الأولي فهو "أسطورة علمية"."[1] عمل العقل الغربي التنويري على تكريسها لكن تم تجاوزها وباتت في عداد الأساطير والخرافات/اللامعقول.

وبالعودة إلى الفكر الأسطوري نجد أن عالم الظواهر بما في ذلك الإنسان، لم يكن سوى تجل لعالم آخر وامتداد له، هو عالم الحقيقة المطلقة؛ عالم الأسرار والآلهة، ذلك العالم الليلي الذي يتم الاتصال به عبر ممارسات خاصة (النوم بأشكاله). هذا العالم كان قبل أن يوجد بالفعل، مجرد فوضى وعدم، ثم انتقل من حالة الغربة تلك إلى حالة أخرى من الألفة/ السكن/ العودة إلى البيت بيت الآلهة. وهذا العالم في سيرورة من التجدد على الدوام، مفتوح/نحو الأعلى/على الزمن السرمدي الخالد/زمن البدايات. لكن مع العلم الحديث، تبدلت المواقع، وانتقلت المركزية إلى عالم الظواهر الذي أصبح حاملا للحقيقة. فهو عالم مكتفي بذاته وما سواه فعدم، وأصبح "العقل يصور أو يعكس العالم الخارجي كما تعكس المرآة الصور الخارجية في نقل أمين مماثل للأصل. أي أن العقل ووفقا لهذه الاستعارة يعد بمثابة مرآة أو وسيط يحقق لنا التمثلات الدقيقة عن العالم الخارجي."[2] وبذلك انتقل الإنسان من موضع المفعولية إلى موقع الفاعلية، وبات العالم بكل ما فيه خاضعا لسلطة هذه الذات العارفة المتعالية.

على أن هذه المقولة فقدت شرعيتها، مع إعلان نهاية السرديات الكبرى التي قام عليها العقل الغربي (التاريخ، الإنسان، الميتافيزيقا، الفلسفة، الحقيقة والمعنى، الكولونيالية...) لبدايات جديدة أعلنت شكها في كل تلك الخطابات السلطوية، وبدأت بكتابة سردياتها الصغرى/ توليفتها السحرية، المشككة في المكتسبات السابقة والمحتفية بكل ما هو هامشي وغريب، فعاد الظاهر/الواقع سطحا، يكتسب "هويته" بفعل التأويل، الذي لا يعرف قانونا غير التعدد والاختلاف، لكل قداسته وشرعيته بعيدا عما أقره العقل من مقاييس. وعاد "المثقف العالمي" خليطا هجينا، مزج مختلف العلوم في مختلف الاختصاصات، حتى خرج إلى لا تخصص (الطبيب/ الساحر/ الكاهن... القديم)، لا انتماء، لا جنس، إنه الغريب عينه.

---

1. عبد السلام بنعبد العالي، ميثولوجيا الواقع، ص15.

2. مجموعة مؤلفين، خطابات الـ "ما بعد": في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، ص 287.

هذا ما كان عليه الحال في الفكر والأدب الغربيين، فكيف تبدت الغرابة في الفكر والأدب العربيين قديما وحديثا؟

الفصل الأول: الغرابة والغريب في الفكر والأدب العربيين

المبحث الأول: الغرابة في الفكر والأدب العربي القديم

المبحث الثاني: تجليات الغرابة عند العرب المعاصرين فكرا وأدبا

يبعث اختلاف الأمم والأزمان بالضرورة على اختلاف عادات التفكير والاعتقاد، فلكل طريقته في رؤية الأشياء وتفسيرها وفقا لما تمليه عليه عادات التفكير والاعتقاد تلك، يقول ابن خلدون: "إن أحوال العالم والأمم وعوائدهم ونحلهم لا تدوم على وتيرة واحدة ومنهاج مستقر إنما هو اختلاف على الأيام والأزمنة وانتقال من حال إلى حال، وكما يكون ذلك في الأشخاص والأوقات والأمصار فكذلك يقع في الآفاق والأقطار والأزمنة والدول سنة الله التي قد خلت في عباده"[1]. وهو ما وجدناه من خلال محطات الفكر الغربي وفي مروره بمراحله الفكرية المختلفة: السحر، الدين، الأسطورة، الفلسفة، العلم ثم العودة إلى الاعتراف بمختلف الأنماط الفكرية التي أزاحها العلم/عقل التنوير، فإذا كان الأمر على هذا النحو في العقل الغربي، فكيف شكل العربي خبره ومعرفته بما يحيط به؟ وما هي خصوصيات هذه الخبرة؟ كيف فسر الظواهر وموضعها من خلال مقوماته العقلية والفكرية؟

المبحث الأول: الغرابة في الفكر والأدب العربي القديم

إن المعتقدات التي كونها العربي القديم في علاقاته مع ما يحيط به في عصره لتشكل خبرة غريبة كل الغرابة بالنسبة إلينا بحكم التباعد التاريخي، وما ينتج عنه من تبدل في القيم واختلاف في المنطلقات الفكرية وغاياتها.

وإن حديثنا حول هذا الغريب/ اللامعقول بالنسبة إلى منظومتنا الفكرية، مما احتوته الثقافة العربية القديمة، إنما هو حديث عما شكل مجال ألفتها وصميم بنيتها وتكوينها الفكريين.

أولا: معتقدات العرب قبل الإسلام

إذا أردنا الحديث عما شكل "منظومة فكرية" لدى العربي القديم كان لزاما علينا التفريق بين منظومتين مختلفتين، تشكلت الأولى قبل الإسلام أما الثانية فقد كان الإسلام مشرّعها وراعيها.

كان لعرب الجاهلية على غرار غيرهم من الشعوب الأخرى، معتقداتهم الخاصة بهم القائمة على مجموعة من المنطلقات والركائز، والتي تشكلت خبرة لديهم أسهمت عوامل مختلفة في بنائها وتأسيسها، لبت حاجاتهم المعرفية، فخضعت لها مختلف سلوكاتهم، وحكمت حياتهم في مستقرهم وظعنهم، ودونت أيامهم في السلم والحرب، وحفظت أنسابهم، وكانت ميراثا تلقفه الخلف عن السلف وتداولوه، في أحاديثهم وأخبارهم وأسمارهم، في أمثالهم وحكمهم، في شعرهم ونثرهم...

[1]. عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2001، بيروت، ص ص37 . 38.

ولقد سال حبر كثير في تحليل "عقلية" العربي القديم، فمن منتصر للعرب وقائل بأنهم "أعقل" الأمم (بدليل نزول القرآن فيهم وبلغتهم، وطريقة محاورته لهم بالأدلة والبراهين العقلية) ومن مستشرق متحامل (ومن احتذى بقوله من العرب) قائل ببدائية العرب وأنهم ما عرفوا العقل ومبادئه لطبيعة بلادهم وتضاريسها خاصة.

لكن الأكيد أن العربي قد عرف . على غرار باقي الأمم القديمة . شكلا آخر من العقل/العقل البدائي الذي لم يكن ليقيم معايير التحليل والتركيب والاستنتاج... في تصنيف ما يرد عليه، إلى معقول يتوافق وشروط العقل، وآخر غريب/غير معقول لا يخضع لقوانينه. ويفسر هذا ما يقع عليه المطلع على ما دونته تلك المنظومة الفكرية وتجلى في الأدب من أشعار وحكمة وخطب وأمثال...

إن اعتقاد العرب بالغريب الذي لا يخضع للتفسير العقلي/ المنطقي واعترافهم به إنما هو نابع من كون هذه "العقلية" لم تكن لتعطي الأشياء خصائصها الجوهرية التي تمايزها عن غيرها، لأن "«العقل العربي» تحكمه النظرة المعيارية إلى الأشياء (...) إن النظرة المعيارية نظرة اختزالية، تختصر الشيء في قيمته، وبالتالي في المعنى الذي يضيفه عليه الشخص (والمجتمع والثقافة) صاحب تلك النظرة. أما النظرة الموضوعية فهي نظرة تحليلية تركيبية: تحلل الشيء إلى عناصره الأساسية لتعيد بناءه بشكل يبرز ما هو جوهري فيه"[1]. لقد كانت هذه النظرة المعيارية إذن هي الغالبة على الفكر العربي القديم ومن خصائصها أنها لا تعنى بتحليل الشيء إلى خصائصه الجوهرية وبالتالي تصنيف الأشياء انطلاقا من خصائصها الموضوعية، وإنما تضفي عليه صفات ذاتية في نظرة جزئية إلى الشيء تتشكل من خلال جوانب معينة نفعية بالأساس.

هذه النظرة الذاتية تتجلى في أن العربي كان عمليا في تعامله مع مختلف الأشياء التي يصادفها والمحيطة به، والتي هو على احتكاك دائم بها، حيث لم يكن لها أية أهمية في ذاتها بقدر ما تكتسب أهميتها من خلال مختلف العلاقات التي يقيمها معها، وعليه فإن العربي وعلى غرار "(...) الإنسان القديم كان يبصر أشياء الطبيعة ويحس بها من حوله: الحجر والشجر والماء، لم تثره أو تستثره صفاتها الموضوعية المعروفة، بل كان يعيها فقط ويحمل صورتها إلى ذاكرته من خلال نفعها أو ضرها بالنسبة له حيث تصبح حياته على تماس معها"[2]. لم تكن لمختلف الأشياء إذن هوية في ذاتها، الخاصة بها والتي تفصلها عن غيرها بقدر ما اكتسبت هويتها من خلال تعامل العربي معها وخبرته بها من خلال نفعها أو ضرها بالنسبة إليه.

[1]. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط10، 2009، بيروت، ص ص3231.

[2]. قصي الحسين، أنثروبولوجية الأدب دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان، دار البحار ومكتبة الهلال، ط1، 2009، بيروت، ص14.

لم يكن هم القبائل العربية البدوية التي سكنت البيادي والقفار سوى أن "تترقب الغيث ومنابت الكلأ، فتسعى بماشيتها إلى المراعي، وتعيش على الألبان واللحوم، لا تقر في مكان، ولا ترتبط بأرض، ولا تتفرغ لتعلم أو تأمل. [لذلك] (...) ما طرحوا مشكلات أساسية – كمشكلة الصراع بين الخير والشر عند الفرس، أو مشكلة الخلاص من الألم عند الهنود، أو مشكلة الحرية والمعرفة والحكم عند اليونان–، ولا هم أعطوا للمشكلات حلولا، وعلى الحلول براهين، ولا هم نظموا كل ذلك في بناء متماسك، في مذاهب فلسفية. ذلك أن نظراتهم ما اتسعت، ففاتهم الشمول، وعقلهم ما ألح في السؤال، ففاتهم التعليل والتسلسل، ولا فلسفة دون شمول، وتعمق، واستنتاج"[1]. لم ينشغل العربي إذن بتأسيس مذاهب فكرية قائمة على التفكر والتحليل والاستنتاج ودرسها وتعلمها بسبب تلك النظرة الجزئية المستحكمة في فكره والتي لا تولي كبير أهمية إلى هذه العمليات، لذلك لم يكن ليهتم بالأمور المعقدة كالتي عالجها الفرس واليونان وكان لهم فيها مذاهب واتجاهات في بحثها وتفسيرها.

وهكذا فإن العربي الذي قطن بيئة صحراوية قاحلة ممتدة على مرمى البصر، كان شغله الدائم هو البحث عن أسباب معيشته وبقائه، ما جعله غير ميال إلى الأمور المعقدة، فذهنه يطلب الصفاء والوضوح كالذي يراه في الرمال الممتدة أمامه، يحب الفكرة البسيطة، والكلام الصريح والبيان الواضح؛ ويمتاز بقوة المشاهدة/ الباصرة وقوة الذاكرة، حيث يصف المرئيات/ مشاهداته وصفا دقيقا، وهو ما يجعله ماديا محضا يميل إلى المادة أكثر من ميله إلى المعاني والروح[2]، من الأمور الغيبية وكل ما هو غائب عن مشاهداته.

لذلك لا نجد مذاهب فلسفية قائمة في الجاهلية تفسر الإنسان وجودا ومآلا، إنما ومضات فكر تستثيرها الجزئيات المشاهدة فتعبر عنها كما وقعت في النفس لا مثلما هي عليه في ذاتها، ويصح في أصحابها ما قال الجاحظ في العرب "إعجابا ":" كل معنى للعجم فهو عن طول فكرة، وعن اجتهاد وخلوة، وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة أو مكابدة، ولا إجالة فكر"، أو يصح فيهم ما قال الشهرستاني في حكماء العرب:" هم شرذمة قليلة، وأكثر حكمتهم فلتات الطبع، وخطرات الفكر"[3]، فهم لا يجيلون التفكر والبحث في الظواهر واستخراج أسبابها ومسبباتها إنما يتم تفسيرها اعتمادا على البداهة والارتجال.

[1]. يوحنا قمير، أصول الفلسفة العربية، دار المشرق، ط6، 1991، بيروت، ص ص 11. 12.

[2]. محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، مطبعة لجنة للتأليف والترجمة والنشر، (دط)، 1937، ص ص17. 18.

[3]. المرجع نفسه، ص15.

لم يكن العربي إذن، مولعا بتحليل الظواهر ومناقشة أسبابها ومسبباتها، بل يتلقاها "بداهة وارتجالا" وهو ما يفسر أسطورية هذا الفكر، وإن لم يكن يتمتع بشمولية أساطير الأمم المجاورة (اليونان)، لأن بيئتهم لم تكن لتهديهم إلى الاستقرار الذي هو منبع التأمل والملاحظة في تفسير الظواهر وتحليلها.

1. معتقدات العرب الدينية:

لم يكن العربي يعيش بمعزل عن غيره من الأمم الأخرى، وكان لاتصال بغيره أن أخذ عنهم من أساطيرهم، فوجدت نماذجها موطئ قدم لها في مخياله وترجمتها إبداعاته، وصارت جزء لا يتجزأ من ثقافته السائدة وأعرافه المتداولة...لأن تلك المعتقدات لم تكن لتشكل بالنسبة إليه، ظواهر غريبة يمجها العرف وتنكرها فطرته وبالتالي جديرة بالرفض والاستبعاد. وكان ينتقل بين مختلف المعتقدات تنقله في المكان، ينتقي منها ما يتوافق مع ما يجده مناسبا له في رؤيته للأشياء غير مشدود إلى بناء معتقده الخاص/الكتابة للأبناء/الخلف، وما يتطلبه من تأمل ومكابدة وإجالة نظر.

ويظهر عدم إخلاص العربي لمعتقد واحد متكامل، مما نجده عند الأمم المجاورة له، في امتزاج عبادته لمختلف المظاهر . التي تمثل مجمل مشاهداته وما يجاوره ويرتبط به بعلاقة تأثير وتأثر . بعبادات استجلبها عن الأمم الأخرى.

عبد العربي مختلف مظاهر الطبيعة كالأشجار*والأحجار والجبال والوديان والينابيع والآبار والعيون... التي كانت ذات فاعلية كبيرة في حياته، وقدسها فقدم لها القرابين والنذور. "وقد اشتهر عدد من هذه الأشجار كنخلة نجران التي جعلوا لها عيدا في كل عام، وشجرة (ذات أنواط)، وكانت شجرة عظيمة خضراء يأتونها كل سنة تعظيما لها، فيعلقون عليها أسلحتهم ويذبحون عندها، وكانت قريبة من مكة، فإذا قصدوا الكعبة للحج علقوا أرديتهم على أغصانها، ودخلوا الحرم بغير أردية تعظيما للبيت، ولذا سميت (ذات أنواط)"[1]، كما كان للجبال في اعتقاد

* . "كان اعتقادهم في الرتم، لأنهم يرون في الأشجار حياة وشعورا مثلهم، فكان العربي يجعلها رقيبا وحارسا على زوجته في مدة غيابه كما قيل إن العرب في الجاهلية كانوا إذا أراد أحدهم أن يسافر عن حليلته عمد إلى هذه الشجرة وشد غصنا منها إلى الآخر وتركها، فإذا عاد من سفره ذهب إليها فإن وجدها بحالهما مشدودين استدل بهما على أن حليلته ما خانته في غيبته وإن وجدهما محلولين استدل بهما على خيانتها". محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ص52.

[1]. توفيق برو، تاريخ العرب القديم، دار الفكر، ط2، 1996، دمشق، ص ص 286 . 287.

العربي تأثير على حياته، "فكان من تأثير جبل بني قبيس أنه يزيل وجع الرأس، ومن تأثير جبل خودقور أنه يعلم السحر"[1] حسب اعتقادهم.

لقد قدس العربي كل هذه الظواهر، لما كانت نادرة في بلاده عزيزة الطلب، "لأن عقليته لم تكن مستعدة لإدراك تصورات مجردة، كما أن الأساطير التي نسجها حول النصب تدل صراحة على أنه لم يعبد الوثن معتقدا أنه خالقه أو خالق الكائنات، لأنه تارة يستقسم عند الوثن، وتارة أخرى يسبه ويشتمه، ومرة ثالثة يأكله وقت المجاعة"[2]، وهو ما ينفي اعتقاد العربي بفكرة إله من طبيعة أخرى مختلفة كما تجسدت في عقائد اليهود والنصارى.

إضافة إلى ذلك عبادته لأنواع الحيوان وتقديسها، مما حكاه القرآن الكريم من أحاديث (السائبة والوصيلة والحامي) لأنها من ضمن مشاهداته اليومية ولاحتكاكه المباشر بها.

أما ما تأثر به من عقائد الأمم المجاورة (من الصابئة، عبدة النجوم والكواكب، واليهود والنصارى والمجوس)؛ اعتناقه معتقدات هؤلاء الذين كانت تربطه بهم علاقات التجارة والاسترزاق، حيث "دخل قوم من العرب في دين اليهود، ودخل آخرون في النصرانية، وتزندق منهم قوم فقالوا بالثنوية"[3]، وبذلك اختلفت عقائده وتعددت بحسب البلاد التي جاورها وكان له احتكاك بقاطنيها. لذلك نجد من العرب من عبد الكواكب/القمر، يقول الكلبي أن "بنو مليح" من خزاعة عبدوا الجن وعبدت "حمير" الشمس، و"كنانة" القمر و"تميم" الدبران و"لخم" و"جذام" المشتري و"طيء" سهيلا و"قيس" الشعرى و"أسد" عطارد. كما كان منهم . وهم يشكلون في ذلك أغلبية سكان الجزيرة . من عبد إضافة إلى الصنم الخاص، ثلاثمائة وستين صنما، وكانوا ينسبون أحداث كل يوم من أيام السنة إلى واحد منها[4].

ومع أن العربي تأثر بكل هذه العقائد ودان بها، لكن نظرته الخاصة للأشياء من حوله هي ما أعطى الشرعية لكل تلك المعتقدات، "فهو (كما قيل) مع كونه وثنيا كان يعيش عيشة دينية مثل اليهود والنصارى والصابئة، فهو يحج ويعتمر(...)، ويعتقد شبه عقائد اليهود، ويعبد الأوثان كعبادة الصابئين للكواكب، لكن غرائزه الطبيعية كانت تسوقه إلى دين الآباء القدماء، فكان يخضع لسلطان الطبيعة أكثر من خضوعه لدين اليهود والنصارى، فهو يعبد الحجر والشجر، ويتخذ إله الصابئة واليهود، ويصفه بالصفات التي كان أسلافه الأولون

[1]. محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ص ص 51.50.
[2]. المرجع نفسه، ص107.
[3]. أحمد مغنية، تاريخ العرب القديمة، دار الصفوة، ط1، 1994، بيروت، ص134.
[4]. المرجع نفسه، ص ص 148. 149.

يصفون الأوثان بها، فهو يميل إلى نظريات الصابئة واليهود تارة ويستهزئ بها تارة أخرى، لأنه دهري المزاج، والدين عنده أساطير الأولين، والبعث حديث خرافة، والأنبياء عنده من المجانين"[1]، كل هذا يبين عن التركيبة العقلية الخاصة للعربي الذي لم يكن ليدين بغير معتقداته الخاصة والتي تتناسب وظروفه المعيشية وما فطر عليه وإن كان له احتكاك بثقافات أخرى ذات التأثير المحدود على فكره.

لقد كانت الطبيعة إذن بمثابة المركز الذي دارت حوله حياة العربي، والسلطة الأقوى التي خضع أمام سلطانها، فهي عدوه وصديقه في آن، تارة تناجزه وتارة تمثل جنته التي يعيش في ظلال أشجارها ومياه أنهارها ووديانها وفي حماية جبالها، يسامر قمرها ويهتدي بنجومه في الليل المعتم البهيم، إنها الحقيقة الوحيدة في حياته والتي لا حقيقة فوقها.

ومن هذا المنطق أيضا لم يتصور العرب الروح* سوى على هيئة طائر سمي بالهامة؛ فإذا ما مات الإنسان أو قتل لا يزال هذا الطائر يصدح عند قبره، أو يقف على جدار منزله لينقل له أخبار عائلته وأحوالهم، أما إذا ما قتل فإن هذا الطائر يبقى مناديا: "اسقوني...اسقوني" ولا يسكن عن النواح إلا بعد الانتقام والثأر من قاتله.

لقد أدرك العربي إذن، أن الروح فكرة مجردة غائبة عن حواسه، لذلك جسدها في شكل يستطيع طلبه بحواسه فتبدلت له على شكل طائر/الهامة، البومة، وأصبحت هذه الفكرة مألوفة عنده لا تبعث على الاستغراب.

كما شغفت العرب أيضا بحكاية مسخ الإنسان حجرا أو شجرا أو حيوانا ورويت في ذلك قصص كثيرة؛ فقيل إن الصفا والمروة كانتا رجلا وامرأة ثم مسخا حجرين، وهكذا قالوا في إساف ونائلة. وقد اختلفوا في المسخ، فمنهم من زعم أنه لا يتناسل ولا يبقى، ومنهم من زعم أنه يبقى ويتناسل، وجعلوا الضب والأرانب والكلاب من أولاد تلك الأمم التي مسخت في هذه الصور. ولم يقف الأمر عند ذلك الحد، فقد قالوا بأنهم يسمعون الهمهمة

[1]. محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ص ص 20. 21.

*. لقد "تصور الجاهليون الروح بأنها شيء مخالف للجسم، أي للمادة، وأنها مثل النسيم أو الهواء لا يمكن رؤيتها، وبعضهم تصورها طائرا يتبسط في الجسم، فإذا مات الإنسان أو قتل، لم يزل يطيف به مستوحشا، يصدح على قبره. وزعموا أن هذا الطائر يكون صغيرا ثم يكبر، حتى يصير كضرب من البوم، ويلازم أهل الميت وولده دون أن يروه، ليعلم ما يكون بعده ليخبره (...) وكانت العرب تزعم أن روح القتيل الذي لن يدرك ثأره تصير هامة، فتزقوا عند قبره (اسقوني، اسقوني) حتى إذا أدرك ذووه ثأره طارت. والهامة هي الرأس، ومن معانيها أنها طير من طيور الليل يألف القبور، أو البومة. ولأسطورة الهامة صلة بأسطورة الصدى. وقد زعموا أن الصدى طائر يخرج من رأس المقتول إذا بلي، وقيل هو ذكر البومة أي ذكر الهامة". توفيق برو، تاريخ العرب القديم، ص285.

صادرة من أجواف أوثانهم[1]. هذا ما كانت عليه معتقدات العربي بخصوص مشاهداته لمختلف الأشياء والمظاهر في بيئته، فكيف كان ينظر إلى ما بعد حياته تلك ووجوده الدنيوي؟

. تصورات العرب عن ما بعد الموت:

كان الجاهليون عموما ينكرون البعث، وهو ما أورده القرآن الكريم عنهم لما استغربوا قول الرسول بوجود حياة بعد الموت. على أن هناك منهم من كانوا يؤمنون بالبعث والحشر بالأجساد، وهو ما يتمثل في التقليد الجاهلي الذي يقال له (البلية)، الذي يقصد به عقل ناقة أو جمل عند قبر الميت ليحشر وهو راكب عليها، فلا تعلف ولا تسقى حتى تموت جوعا وعطشا. ويروى أيضا أنهم كانوا يعكسوا رأس الناقة أو الجمل إلى مؤخره، ويأخذون ولية (أي سرجا)، فيشدون وسطه، ويقلدون عنقه، ويتركونه كذلك حتى يموت عند القبر. وكان بعضهم يوصي بأن يدفنوا معه ناقته، كي لا يسير إلى المحشر راجلا[2]. حتى في تصورهم لما بعد الموت كان هذا الحيوان/الناقة والجمل ملازما لهم في تلك الرحلة الأخروية على غرار ملازمته لهم في الحياة الأولى.

لم يكن العقل العربي إذن، ليسأل أسئلة الوجود والمصير/ من أين؟ وإلى أين؟ ويشيد عالما آخر فوق عالمه الطبيعي، فقد كان الزمان عند العرب أزليا يدبر نظام العالم ويتوقف عليه يسر الإنسان وعسره، ويقدر الأعمار، كما يصيب الإنسان بالأمراض والنكبات والبؤس. فسعادة الإنسان وشقاوته متوقفتان على الدهر. وقد تجسد هذا المنظور من خلال قصائد الشعراء الجاهليين الذين تغنوا فيها بالدهر وما يتعلق به فيصفونه بالرامي الذي لا يخطئ في الرماية، والذي يسقى الناس كأس المنية... وتطورت هذه العقيدة فشخصه العرب في شكل إله من آلهتهم "مناة وعوض"؛ فعبد الهذليون عوضا وانتشرت عبادة مناة في أنحاء شبه جزيرة العرب[3]. لقد قام العربي إذن بتفسير وجوده ومصيره انطلاقا من تكوينه الفكري فنسبهما إلى الدهر، وهذا الأخير أيضا خضع لتلك المنظومة الفكرية وتم تشخيصه في شكل صنم تمت عبادته في بعض أنحاء شبه جزيرة العرب.

ولقد سعى العربي على غرار بني جلدته، إلى الخلود، ولكنه رآه من خاصية الزمان/ الدهر، فهو الذي يهلك ويفني ويبدل الوحشة بعد الأنس...، لذلك استعاض عن هذا الخلود المادي بآخر يتيحه السرد، الذي دون فيه كل معتقداته؛ أيامه وأخباره ومآثره، أمثاله وحكمه، خرافاته وترهاته...

---

[1]. محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ص ص 49. 50.

[2]. توفيق برو، تاريخ العرب القديم، ص306.

[3]. محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ص ص31. 34.

2. معتقدات العرب في الكائنات:

عبد العرب أصناف الحيوان وحتى تسموا بأسمائه*؛ قدسوه لقربه منهم ومشاركته لهم في تلك البيئة على غرار الحصان والناقة والجمل والشاة...، ورأوا فيه جنسا آخر مختلفا عن الإنسان، وخاطبوه على أنه مخلوق عاقل، وأفاضوا عليه من صفاتهم (دهاء، مكر، خبث، إخلاص، ...). كما جعلوا كل جنس غريب من المخلوقات التي لم يهتدوا إلى ماهيتها حيوانا، وهذا صنيعهم مع الروح عندما تم تجسيدها على شكل طائر، والأمر عينه نجده عند تجسيدهم للجن في أشكال من الحيوان. "فصورة الجن عند غير العرب من الأمم رهيبة مخيفة، ومبنية على المغالاة بعيدة عن القياس، وتركيب أجسادها على خلاف المعهود، وأعمالها خارقة للعادات، لكن العرب توهموا الجن دائما في صورة الحيوان، مثل الحية والنعامة والقنفذ والأرنب"[1]، وذلك لتقريبه إلى فهمهم لأنه الكائن الوحيد الذي يشاركهم بيئتهم تلك، ولم يكونوا ليخلقوا كائنات أخرى خرافية على شاكلة ما نجده عند الأمم الأخرى، وذلك لعدم إجالتهم النظر والمكابدة في التفكر، وقيام فكرهم على الارتجال والبداهة.

فالجن في المخيلة العربية الجاهلية/السعالي والغيلان هي من نسل الحيوان ولها مطايا من الحيوان، يقول الجاحظ: "والأعراب لا يصيدون يربوعا، ولا قنفذا، ولا ورلا من أول الليل، وكذلك كل شيء يكون من مطايا الجن، كالنعام والظباء. (...) فإن قتل أعرابي قنفذا أو ورلا، من أول الليل، أو بعض هذه المراكب، لم يأمن على فحل إبله، ومتى اعتراه شيء حكم بأنه عقوبة من قبلهم. قالوا: ويسمعون الهاتف عند ذلك بالنعي، وبضروب الوعيد. وكذلك يقولون في الجان من الحيات. وقتل الجان عندهم عظيم"[2]. ويقول الألوسي:" إنهم يعتقدون في الديك والغراب والحمامة والورل وساق حر والقنفذ والأرنب والظبي واليربوع والنعام والحية اعتقادات عجيبة. فمنهم من يعتقد أن للجن بهذه الحيوانات تعلقا، ومنهم من يزعم أنها نوع من الجن"[3]. ومن هنا فإن العقلية العربية لما وجدت في الجن مخلوقات غريبة عنها متعذرة عن المشاهدة العينية، ألحقتها بجنس الحيوان.

---

*. نجد أن هناك خلافا بين من أراد تفسير تسمي العرب بأسماء الحيوان؛ فقال صاحب لسان العرب أنهم كانوا يسمون أبناءهم بذلك حفظا لهم من أعين الإنس والجن. ويرى بعض المستشرقين أن الحيوان كان من معبودات العرب ولما كانت تسمي أبناءها بأسماء آلهتها فقد سمت أبناءها بأسماء الحيوان. محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ص ص 68. 70.

1. المرجع نفسه، ص31.

2. أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، الحيوان، تحقيق: إيمان الشيخ محمد وغريد الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، 2012، بيروت، المجلد2، ص ص1159. 1160.

3. الألوسي، بلوغ الأرب، نقلا عن، محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ص72.

وقد جعلوا من البيادي والقفار والوديان مساكن لها، وكل الأماكن التي كان العربي يستوحش منها، حيث يكتسي فيها كل شيء طابع التهويل. وقد قيل إن الغيلان والسعالي تتحول إلى هيئات مختلفة، منها هيئة الإنسان مع بقاء رجليها على صورتها الأصلية؛ رجلي الماعز. يقول الجاحظ: "الغول اسم كل شيء من الجن يعرض للسّفار، ويتلون مع ضروب الصور والثياب، ذكرا كان أم أنثى. إلا أن أكثر كلامهم على أنه أنثى، (...) والسعلاة اسم الواحدة من نساء الجن، إذا لم تتغول لتفتن السفار"[1]. ويقول اللغويون أن من معاني الغول التلون والظهور بصور مختلفة، والاغتيال والغدر والتضليل في البيادي والقفار. وأما السعالي فذكر أنها سحرة الجن. وقيل إن الغيلان جنس منها وهي إناث الشياطين، وإن السعالي أخبث الغيلان. وتعد قصص الغول والسعلاة، من أشهر ما نسج في العصر الجاهلي وتم تداوله عن الجن، وللعرب فيها القصص الكثير[2]. حيث أتوا على سرد وقائع جرت لهم معها، في أسفاره وارتحالاتهم وما لقوه في ذلك من هول ونصب، بعد أن تعرض لهم في الأماكن الخربة والمهجورة، في أوقات الليل والهاجرة.

وقد كانت الجن قبائل على شاكلة قبائل العرب، وروى الكثير عن رؤية العربي لها – عدا عن قتلها له مما نجده في قصة علقمة بن صفوان بن أمية بن محرث الكناني لما لقي الشق وقتل كل منهما للآخر، وأيضا قصة حرب بن أمية[3] – وتكليمها فتخبره بالحوادث، كما نقل عنها الأشعار أيضا، يقول الجاحظ: "قالوا: قالت الجن:

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

قالوا: وما الدليل على ذلك، وعلى أن هذين البيتين من أشعار الجن أن أحدا لا يستطيع أن ينشدهما ثلاث مرات متصلة، لا يتعتع فيها، وهو يستطيع أن ينشد أثقل شعر في الأرض وأشقه عشر مرات ولا يتعتع"[4].تتمتع الجن إذن في العرف الجاهلي . وإن كانت تتجسد في شكل حيوان . بقوى خارقة فوق قوى البشر لذلك نسبوا لها الخارق من الأفعال على غرار إبداعها لهذا البيت الشعري الذي يستعصي على النطق السليم من طرف البشر. يقول الجاحظ: "ولكنكم إذا رأيتهم بيانا عجيبا، وجهلهم موضع الحيلة فيه، أضفتموه إلى الجن، ولم تعانوه

[1]. أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، الحيوان، ص ص1206. 1207.
[2]. توفيق برو، تاريخ العرب القديم، ص291.
[3]. أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، الحيوان، ص ص1228. 1229.
[4]. المصدر نفسه، ص1229.

بالفكر"[1] يرى إذن أن الناس كلما رأوا بناء استعصى على فكرهم ولم يجدوا في الإنسان مقدرة على رفع نسبوه إلى الجن وقالوا أنه من أفعالها، حتى يقصروا عنهم عناء إجالة النظر والتفكر في ماهيته وتكوينه/موضع الحيلة فيه.

وقد قيل أيضا بأن الجن كانت تسديهم جميل الفعال، حتى ليزعم التزوج منها، من ذلك ما يذكره الجاحظ "ويقولون: تزوج عمرو بن يربوع السعلاة"، "وأنها كانت عنده زمانا، وولدت له، حتى رأت ذات ليلة برقا على بلاد السعالي، فطارت إليهن".[2]

وتمثل المناطق وادي عبقر ومفازة صيهد في الربع الخالي، والحجر ديار ثمود، أهم المناطق التي سكنها الجن في رأيهم. واعتقدوا أنها تختار الظلام للظهور، فإذا انبلج الصبح اختفت، لذلك يقال إنهم إذا مروا ليلا بمكان موحش، كانوا يحيون ساكنيه من الجن بقولهم (عموا ظلاما)[3]. ويقول الجاحظ:" إن جماعة من العرب كانوا إذا صاروا في تيه من الأرض، وتوسطوا بلاد الحوش، خافوا عبث الجنان والسعالي والغيلان والشياطين، فيقوم أحدهم فيرفع صوته: إنا عائذون بسيد هذا الوادي! فلا يؤذيهم أحد، وتصير لهم بذلك خفارة"[4]. وبذلك يكونون قد أمنوا على أنفسهم وأشيائهم من مختلف الأضرار التي اعتقدوا أن الجن والسعالي والغيلان يمكن أن تسببها لهم. وقد بالغوا في الاحترار من الجن وأفعالها، وللتخلص من أذاها لاسيما النظرة والخطفة، اتخذ الجاهليون سبلا شتى على غرار تعليق التمائم التي تحوي بعض بقايا (سن ثعلب أو هر أو ذئب...)، كما قد يلجؤون في التحايل على الجن بتغيير اسم الصبي، وتسميته باسم حيوان ينفر الجن منه[5]. كل ذلك لحمايته مما يمكن أن تسببه له من الأضرار.

لما روى الجاحظ تلك المعتقدات نوه على أنها نوع من الأخبار التي لا يتقبلها العاقل، لكن العرب مع ذلك قد ذهبت فيها كل مذهب، يقول: "وأما هذا الموضع فإنما مغزانا فيه الإخبار عن مذاهب الأعراب، وشعراء العرب. ولولا العلم بالكلام، وبما يجوز مما لا يجوز، لكان في دون إطباقهم على هذه الأحاديث ما يغلط فيه العاقل"[6]. إن غرض الجاحظ كما بينه من خلال نقله لتلك المعتقدات التي يبعث التصديق بها على الاستغراب والاستنكار، إنما هو الإخبار ونقل ما كان متداولا في الفكر العربي القديم بأمانة ورصانة وإن كانت لتصيبه الدهشة

[1]. أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، الحيوان، ص1218.
[2]. المصدر نفسه، ص ص 1207، 1224.
[3]. توفيق برو، تاريخ العرب القديم، ص289.
[4]. أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، الحيوان، ص ص1232. 1233.
[5]. توفيق برو، تاريخ العرب القديم، ص291.
[6]. أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، الحيوان، ص1209.

والخوف من الوقوع في الغلط وبالتالي التصديق بها من كثرة ما تداولتها العرب وشاعت في فكرهم وباتت من المسلمات لديهم.

3. معارف العرب:

لم تكن المعارف المختلفة التي كانت معروفة عند العرب ذات صيغ علمية مقننة تخضع لقوانين التحليل ومعرفة الأسباب والعلل، إنما كانت مجرد معارف متفرقة فرضتها طبيعة بيئتهم، فجاءت متناسبة معها، وأيضا مما داخلهم من معارف الأمم الأخرى المجاورة لهم.

. الفلك: كانت معلومات العرب الجاهليين الفلكية عملية لا تعتمد على المسلمات العلمية والحساب، حيث كانت تكتسب بالمران والمخالطة وتتناقل بالرواية، ولم يعنوا بتدوينها والتأليف فيها. وقد تسربت إليهم بعض تلك المعلومات الفلكية من جيرانهم البابليين والكلدانيين في العراق[1].

. الكهانة والعرافة: عرف الجاهليون الكهانة، ومثلت لديهم سلطة دينية واجتماعية، ونسبوا إلى الكاهن الخوارق من الفعال؛ مثل معرفة الغيب وأمور المستقبل ... ولذلك اكتسب سلطة اجتماعية، حيث يقوم بفض النزاعات والمخاصمات، وتتم مشاورته في كل صغيرة وكبيرة...

وقد نسجت حول الكهان الحكايات والأقاصيص، من ذلك ما روي حول شق وسطيح، حيث قيل عن الأول إنه كان بنصف جسد وعين ورجل ويد واحدة، أما الثاني فجسده خلو من العظام عدى الجمجمة، فكان يطوى كالقماش، ووجهه في صدره، وقد نسبت إلى هذين الكاهنين أكثر التنبؤات تداولا وشيوعا في المؤثورات السردية الجاهلية[2]. واشتهر عنهم نوع من النثر؛ سجع الكهان، وهو لغة خاصة مسجوعة يضمنونها مقاصدهم وأفكارهم يضفي عليها السجع مسحة من الجلال والقدسية.

. القيافة: وهي تتبع آثار الأقدام على الرمال. وقد اشتهرت بها عدة قبائل، حيث كان في مقدور الرجل منهم أن يعرف هوية المار على الطريق، إن كان امرأة أم رجلا من قبيلة كذا أو كذا، ويعرف من أثر الأقدام إن كانت المرأة

[1]. توفيق برو، تاريخ العرب القديم، ص277.

[2]. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة موسعة، 2008، بيروت، ج1، ص ص 97.96.

متزوجة أو غير متزوجة، وأنها بكر أو ثيب. ثم تطورت العرافة واتصلت بالأصنام، وأخذ العرب يستقسمون بالأزلام.[1]

. الريافة: مارس العرب الريافة "وهي معرفة استنباط الماء من الأرض بواسطة بعض الأمارات الدالة على وجوده، فيعرف بعده وقربه بشم التراب، أو برائحة بعض النبات فيه. (...)وعرفوا المسالك والاتجاهات، وهي نوع من المعارف الجغرافية، تفيدهم في الأسفار، يهديهم إلى ذلك مسامتة الكواكب الثابتة ومنازل القمر، إذ لكل كوكب سمت يهتدى به".[2] وعن معارف العرب هذه يقول الجاحظ:"(...) عرفوا الآثار على الأرض والرمل، وعرفوا الأنواء ونجوم الاهتداء، لأن كل من كان بالصحاصح الأماليس . حيث لا أمارة ولا هادي، مع حاجته إلى بعد الشقة . مضطر إلى التماس ما ينجيه ويؤديه. ولحاجته إلى الغيث، وفراره من الجدب، اضطرته الحاجة إلى تعرف شأن الغيث. ولأنه في كل حال يرى السماء، وما يجري فيها من كوكب، ويرى التعاقب بينها، والنجوم الثوابت فيها، وما يسير منها مجتمعا وما يسير منها فاردا، وما يكون منها راجعا ومستقيما (...) وقال اليقطري: وصف أعرابي لبعض أهل الحاضرة نجوم الأنواء، ونجوم الاهتداء، ونجوم ساعات الليل والسعود والنحوس، فقال قائل لشيخ عبادي كان حاضرا: أما ترى هذا الأعرابي يعرف من النجوم ما لا نعرف! قال: ويل أمك، من لا يعرف أجذاع بيته؟"[3]. لقد كانت هذه المعارف إذن مألوفة منتشرة لديهم يعرفونها كما يعرفون أركان بيوتهم.

على أن ممارساتهم تلك لم تسلم من توجيهها وجهة أخرى سحرية تتدخل في المعرفة الأولى/العقلية، وهو ما يظهر في طقوس استجلاب المطر والاستسقاء ومعرفة الأحوال الجوية بالاستعانة بالحيوان ... إضافة إلى الاستعمالات السحرية لمختلف أنواع النباتات.

لقد كان الهيكل العام للحياة العقلية في الجاهلية مركبا بطريقة غريبة، ففي الوقت الذي كانت فيه العرب تشيد بمكارم الأخلاق من نصرة المظلوم وحرمة للجار وصلة للرحم، وخصال كالمروءة والشهامة والنخوة...، نجد في الوقت ذاته أن هذه الشجاعة تتحدد بعدد القتلى والسبايا بين أفراد القبيلة الواحدة، أومن القبائل المستضعفة، مما نجده مدونا في أيام العرب، كما كانت الإغارة على القبائل الأخرى والسلب والنهب معاش العربي الجاهلي.

[1]. محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ص ص 19. 20.

[2]. توفيق برو، تاريخ العرب القديم، ص278.

[3]. أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ، الحيوان، ص ص1153. 1154.

4. في آداب الجاهلية:

لم يستنكف العرب عن قبول الخرافات وإبداعها وروايتها، فكان منها ما هو نتاج عربي خالص، ومنها ما هو مأخوذ عن الأمم المجاورة لهم، وقد عجت بها كتب الأخبار، "كالذي يوجد في سيرة ابن هشام وأخبار عبيد بن شرية والإكليل والحيوان للدميري، وفي كتب المتأخرين مثل الأغاني ومروج الذهب للمسعودي والأزرقي والبلخي والقزويني والثعالبي والألوسي ونحو ذلك"[1]. التي روت تاريخ عرب الجاهلية ومعتقداتهم وأيامهم وخرافاتهم ...

لقد انعكست القيم الفكرية للإنسان الجاهلي في إبداعاته، فتجسدت فيها نزعة البداوة/البداهة والارتجال تلك، والبعد عن التحليل والتعليل. ويرى أحمد أمين أن النظرة الجزئية/التجزيئية التي كان عرب الجاهلية . كما في الإسلام . يرون بها الأشياء مبثوثة في آدابهم . شعرا ونثر . لذلك نرى فيها ضعف المنطق وعدم تسلسل الأفكار تسلسلا دقيقا، وقلة ارتباطها ببعض، فلا نجد وحدة موضوعية تربط الأجزاء ببعضها خاصة في القصيدة التي لا يحصل عليها أي تغيير إذا عمد الواحد إلى حذف بيت أو تغيير موضعه تقديما أو تأخيرا، وهو الأمر الذي ينسحب أيضا على الموضوعات التي عالجها النقاد في العصر الإسلامي، حيث لا نعثر على ناقد درس موضوعا ما دراسة كاملة شافية، "فإذا نظرت في كتاب كالأغاني أو العقد الفريد أو البيان والتبيين أو الحيوان للجاحظ لا تجد موضوعا واحدا ألقيت عليه نظرة عامة دفعة واحدة، ثم وضع في مكان واحد، ولكن هنا لمحة وهناك لمحة، وتدخل من باب فيسلمك إلى باب آخر لأقل مناسبة، حتى يعيي الباحث إذا أراد أن يقف على كل ما كتب في موضوع معين"[2]. ويرى بأن هذا النوع من النظر هو الذي جعل العرب لا يأتون بالقصائد القصصية والملاحم الطويلة كالإلياذة والأوديسة.

لقد نشأ العربي في بيئة صحراوية مجدبة قاحلة مفتوحة مترامية الأطراف، فأحب الحرية ولم يرض بغيرها بديلا ووجد في الأدب . شعرا ونثرا . متنفسا له، يهجع إليه كلما ضاقت به الصحراء بما رحبت، فصدر عنه إبداع مخلص للبيئة التي لفظته، ابتداء من اللغة الحسية التي كان ينطق بها والتي تنطق بمشاهداته، والتي تمتاز بكثرة المترادفات وتعددها في وصف مظاهر تلك البيئة وحيوانها وطيرها ...، وفي المقابل وبالضرورة غياب للألفاظ الدالة على ما يغيب عن هذه الباصرة.

[1]. محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ص4.

[2]. أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، ط10، 1969، بيروت، ص ص42. 43.

ويظهر الطابع الحسي للفكر/اللغة عند العرب في ما نعثر عليه في إبداعاتهم الأدبية، فقصصهم/خرافاتهم ومسامراتهم تنطلق كلها من مشاهداتهم التي يلفونها بمبالغات وتوهمات/سراب مثل الذي يظهر لهم في الصحراء وهم في عز الهاجرة. ومثل ذلك ما نجده عند الشعراء* في صورهم وتشبيهاتهم النابعة من هذا الفكر، وفيها يظهر الاختلاف بين الخيال عند العرب وغيرهم من الأمم الأخرى، حيث نراهم في تشبيهاتهم إنما ينطلقون من محسوس للوصول إلى محسوس آخر، فتشبيههم للناقة أو الفرس مثلا إنما يكون تشبيها لحيوان بآخر، أو شيئا آخر مادي منظور إليه كما فعل امرؤ القيس (كجلمود صخر حطه السيل من عل) أو تشبيهها في الضخامة بالقصر والقنطرة، وفي الصلابة بالصخرة، وشبهوا الوجه الحسن بالقمر والشمس، والنساء ببيض النعام، وأطلال الديار بالوشم... وهذه التشبيهات تختلف كل الاختلاف عما نجده في تشبيهات العجم الذين يشبهون الحصان بالبرق وفلك السير وبالهواء...، وتشبيه مشية البقر بمشية الخمور بسكرة الشباب المغرور. ويصف الشاعر البالبلي تلألأ السيف في مبارزة بلهيب النار ولمعان الشهب.[1] هنا يظهر الفرق بين العقلية العربية المحتفية بالتجسيد فجاء أدبهم/شعرهم ناطقا باسمها من خلال صوره البيانية الي تتخذ العياني المنظور منطلقا لها حتى تلقى تلك الصور الاستحسان والقبول من طرف المتلقين لموافقتها شروط العقل لديهم، وغيرها من عقليات الأمم الأخرى التي ترعى التنوع فظهر ذلك أيضا في آدابها من خلال تلك الصور المختلفة كليا عما هو موجود في آداب العرب مما يتوافق أيضا وشروط العقل لديها.

على أن هذا الفكر الحسي لا يقتصر على وصفه للمرئيات بمرئيات أخرى، فنجده يصف المعاني المجردة أيضا بأشياء مادية تجسدها، وهو ما ضمته الأمثال** (الذي يعني في أصل الكلمة التشبيه) والحكم؛ فالعرب وعلى خلاف غيرهم من الأمم الأخرى "وصفوا أعمال أصحاب المروءة والشجاعة والوفاء، وضربوا الأمثال فقالوا "أوفى

* . يقول محمد عابد الجابري إن: "الصورة التي تقدمها القصيدة العربية عن العالم، عالم الطبيعة وعالم الوجدان، عبارة عن مشاهد منفصلة متتالية كل مشهد منها ينسى الآخر أو يلغيه. والغالب أن تكون هذه المشاهد حسية. ذلك أن التشبيه إنما يستهدف الانتقال بالمخاطب من المعقول إلى المحسوس مما يجعل منه قياسا يلحق فيه المجهول الغائب بالمعلوم الشاهد عبر صفة أو شبه بينهما. إن هذه الطبيعة البيانية القياسية للتشبيه قد جعلت العرب لا يستسيغون تشبيه شيء بما هو غير مألوف أو غير حسي. وفي هذا الصدد يحكي الجاحظ أن بعضهم اضطربوا في قوله تعالى: "إنها شجرة تخرج من أصل الجحيم طلعها كأنه رؤوس الشياطين" فقالوا إن رؤوس الشياطين غير محسوسة ولا معروفة فكيف يمكن أن تشبه بها شجرة الجحيم؟ ولذلك زعم بعضهم أن رؤوس الشياطين اسم لنبات ينبت في اليمن، أي أنهم جعلوه حسيا حتى يستقيم التشبيه والقياس". محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص129.

[1]. محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ص ص 24. 27.

** . إن "أمثال الجاهلي وحكمه آراء عابرة، فهو لا يدقق في عرض المشكلة، ولا يتروى لإيجاد الحل، ولا يجهد النفس ليأتي بدليل، ولا يجادل من يخالفه حلا وبرهنة، ولا ينظم كل ذاك في نظرة جامعة إلى الكون والإنسان. إنه يطل على زاوية من زوايا السلوك أو المصير، يطل ويمر، لأن الوقوف أمام حجب الغيب أعسر من الوقوف على أطلال الحبيب". يوحنا قمير، أصول الفلسفة العربية، ص15.

من السموأل"، وذموا البخل ومدحوا السخاء وأقاموا له تمثالا حيا في حاتم الطائي من غير مغالاة خيالية؛ نعم كانت العرب تغلوا في وصف الأبطال مثل وصفهم للعدائين(الشنفرى والسليك بن السلكة وتأبط شرا)، ووصفهم لزرقاء اليمامة التي كانت تنظر إلى مسيرة ثلاثة أيام، لكنهم لم يتجاوزا بهم حدود البشرية ولم يرتقوا بهم إلى درجة الآلهة مثل أبطال اليونان في "الإلياذة" وأبطال العجم في "الشاهنامه" وأبطال الهند في"مهابهارت"؛ فالعرب لم يخلقوا أشخاصا خرافية مثل قناطرة الجبال(جمع قنطورس وهو مخلوق خرافي كان يأوي إلى أكم تساليا وأجمها وزعموا أنه له شطر إنسان قائما على شطر حصان)، ولا مثل الإنسان الخرافي ذي الألف عين الذي نراه في رجويدا(rigvida)، ولم يمثلوا خلة من الخلال الفاضلة مجردة عن جميع العلاقات المادية"[1].

هذا ما كانت عقلية الجاهلي قبل الإسلام كما نقلتها معتقداته وآدابه وأخباره وخرافاته ...، فهل اختلف الأمر بمجيء الإسلام باعتباره معتقدا غريبا عن هذه العقلية؟ وما هي أهم التغيرات الطارئة عليها؟

ثانيا: تجليات الغرابة من خلال المعتقد الإسلامي

ظهر الإسلام واستتب أمره في المنطقة بعد حروب طاحنة مع مشركي مكة وكفارها، وقامت الدولة الإسلامية على مجموعة من الركائز من هدي القرآن الكريم، الذي استن القوانين ونظم العلاقات والمعاملات، وقد خلف هذا التنظيم الجديد أثره على الشركاء الاجتماعيين.

لقد جاء الإسلام إلى المنطقة من أجل "تصحيح" أوضاع كانت سائدة ومألوفة لدى سكانها، تم التعاقد عليها فأصبحت بمثابة المشرع الوحيد الذي لا يقبل بسلطة أخرى متعالية عليه.فجبها الإسلام جميعا/فكرا* وأدبا**،

---

[1]. محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ص ص 29. 30.

*. "غير أن هذا الرفض الشامل للعصر الجاهلي لم يكن ليستمر طويلا: إن المتطلبات الإدارية للدولة الجديدة، والنظام الذي اتبع في توزيع الغنائم وما نتج عن ذلك أو رافقه من الحاجة إلى "ضبط" الأنساب، ثم إن ما حدث من تطورات في آخر خلافة عثمان وأثناء خلافة علي ومعاوية ... كل ذلك جعل العرب يغيرون من ماضيهم، من "ما قبل تاريخهم"، فبدأت عملية إحياء الماضي، ووجدت "الحمية الجاهلية" المكبوتة متنفسا لها واسترجعت كامل حريتها والنتيجة: إعادة بناء "الماضي الجاهلي" بالشكل الذي يستجيب لمتطلبات "الحاضر الإسلامي" (...) إن العصبية القبلية التي ظهرت للوجود، لربما بأقوى مما كانت عليه في العصر الجاهلي نفسه، لم تكن تعكس رواسب الماضي، بل إنما كانت تعبر عن حاجات الحاضر". محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص59.

**. فيما يخص أنواع الأدب التي كانت سائدة في الجاهلية على غرار الخرافات والمسامرات وما أطلق عليه تكاذيب العرب، ذات الأحداث المتخيلة والتي تعج بالخوارق واللامعقول، فقد تمت الاستعاضة عنها بأنواع أخرى نابعة من صميم المعتقد الإسلامي خادمة لأغراضه، فتم رواية الحكم النابعة من الشريعة الإسلامية، كما تمت الاستعاضة عن القصص التي كان يرويها الكهنة والحكماء بقصص الأنبياء والأقوام السابقة مما أورده القرآن الكريم، كما تمت أيضا الاستعاضة عن شعر الجاهلية بشعر آخر نابع من صميم القيم الإسلامية وموجه أصلا للدفاع عنها ضد مشركي مكة، لذلك وسم بالضعف والهزال لبعده عن المبالغات والكذب الذي كان ميزة الشعر قبله/الجاهلي، فقد قيل قديما بأن أحسن الشعر أكذبه. على أن هذا الانقلاب ضد هذه المرويات الجاهلية لم يكن ليعمر طويلا، لأنها ستعرف عودة في القرون اللاحقة وتشكل جزء من بنية مختلف السرديات اللاحقة.

فتوارت بذلك الكثير من علوم العرب الأوائل وباتت غير ذات فائدة*، وبذلك يكون الإسلام قد أحدث قطيعة مع مختلف التقاليد السائدة، فأصبحت بمثابة اللامعقول الذي لا يتوافق مع المعقول الذي أقره النظام/الدين الجديد، ليحل مكانها ما هو نابع من صميم هذه العقيدة الجديدة/عقيدة التوحيد، وعمل على إنهاء وجود الأولى في متخيل الأفراد، ووصفت تلك المرحلة السابقة عليه بمرحلة الجاهلية لما كانت تقوم عليه من المعتقدات.

عند الانتقال للحديث عن المعتقدات الجديدة التي اعتنقها العربي المسلم، فإننا نتحدث عن منظومة أخرى مختلفة تماما سواء عما كان سائدا قبلها، أو ما ستصبح عليه لاحقا، بعد ابتعادها عن المنبع الأول (عصر الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته الكرام) وانتقال خلافة المسلمين إلى الأسرتين الأموية والعباسية **، وما كان من تأثير الأجانب الذين دخلوا الإسلام بعد فتح البلدان المجاورة واتساع الرقعة الجغرافية للإسلام والتقائه بالمعتقدات التي كان يدين بها سكان المناطق المفتوحة، وما كان لحركة الترجمة التي ابتدأتها الأسرة الأموية وبلغت أوجها مع تشجيع العباسيين من الدور في نقل هذا الفكر المغاير المختلف وإدخاله على الفكر الإسلامي (المعارف الهندية والفارسية واليونانية...) وما أنتجه هذا الامتزاج من فكر جديد مختلف كليا عما دان به الفكر الإسلامي الأول.

1. الغرابة من خلال القيم الفكرية الإسلامية:

ورد في الحديث الشريف:" إن الإسلام بدأ غريبا، وسيعود غريبا كما بدأ، فطوبى للغرباء؛ أي أنه كان أول أمره كالغريب الوحيد الذي لا أهل له عنده، لقلة المسلمين يومئذ، وسيعود غريبا كما كان أي يقل المسلمون في آخر الزمان فيصيرون كالغرباء"[1]. لقد بدأ الإسلام غريبا في أرضه حتى شاع، فأشاع منظومة جديدة من القيم تثير مواضيع لم تكن لتطرقها المنظومة القديمة/ الجاهلية، حيث كانت تشكل-بالنسبة لهذه الأخيرة- نوعا من اللامفكر فيه/ اللامعقول/ الغريب على غرار:

---

*. لقد كانت "علوم الدنيا، كالتاريخ، واللغة، والأدب، تعد علوما زائدة، لا فائدة منها، وتندرج فيما اصطلح عليه بـ"الفضلة" لأنها لا تسهم في خدمة "العلم الإلهي"." عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص31.

**. سوف يشهد العصر الأموي عودة إلى الجاهلية وسلوكاتها، حيث تتقد العصبية والمفاخرة الجاهلية بالأنساب بين مختلف الفئات: أمويين/بني هاشم، عرب/موالي، وقد حكى أدبهم/شعرهم الذي عاد إلى مختلف الأغراض التي أعرض عنها الإسلام من هجاء وفخر، هذا الصراع. "بل كثير من شبان بني أمية، وبعض شبان بني هاشم كانوا يعيشون عيشة هي إلى الجاهلية أقرب منها إلى الإسلام، شراب وصيد وغزل". أحمد أمين، فجر الإسلام، ص81. والأمر غير مختلف كثيرا في العصر العباسي، مع مفارقة أن العربي في هذا العصر لم يعد هو المفتخر بأصله ونسبه، إنما الغريب بعد تحكمه أصبح هو المفاخر، وازدهرت النزعة الشعوبية في هذا العصر وبلغت أوجها وحمل لواءها الشعراء ذوي الأصول الفارسية الذين صاروا يفاخرون العرب بأصلهم.

[1]. ابن منظور، لسان العرب، ص639.

. الله تعالى، بما هو خالق الكون ومبدعه ولا إله غيره، يدل "عقل" مخلوقاته * تفكرا وتدبرا (بالسمع والبصر) على وجوده وعظمته، وهو العالم بما كان وما سيكون، المنزه عن أن يحل في صنم أو يتقرب إليه بهذا الصنم ومختلف المعتقدات الأخرى. ولقد شجع القرآن هذا النمط من المعرفة العقلية والحسية لأنها لا تدع مجالا للمشككين كما أنها تمثل النمط الذي قام عليه فكر العربي الجاهلي الذي وجهت إليه الرسالة.

. الوحي/ القرآن: هو كلام الله المنزل على عبده، يمثل آية إعجازية/بيانية** تحدى بها النبي بيان قومه ليثبت بها صدق العقيدة التي يحمل مسؤولية تبليغها، وفي الوقت نفسه يمثل سلطة تشريعية تستن القوانين لتنظيم المعاملات بين البشر، حيث حدد العلاقات بين المسلمين فيما بينهم كما حدد علاقتهم مع غير المسلمين.

مكتوب بلسان عربي مبين/لغة جارية على ألسنة القوم المبعوث إليهم؛ فقد خاطبهم بما "يعقلون"، ولكنها في الوقت ذاته غير مألوفة/غريبة تستعصي مجاراتها وتقليدها على الطالبين، يقول الشاطبي: "وهذا من جملة الوجوه الإعجازية فيه، إذ من العجب إيراد كلام من جنس كلام البشر في اللسان والمعاني والأساليب، مفهوم معقول، ثم لا يقدر البشر على الإتيان بسورة مثله ولو اجتهدوا وكان بعضهم لبعض ظهيرا. فهم أقدر على معارضة الأمثال أعجز ما كانوا عن معارضته"[1]. ومنذ أن ظهر هذا الحدث البياني/ القرآن الكريم إضافة إلى الحديث الشريف باعتباره مفصلا وشارحا، أصبح المحور الذي دارت حوله مختلف علوم المسلمين ومعارفهم النقلية منها والعقلية، والتي شجعت على العودة إلى اللغة/ البيان الجاهلي لتفسير ما أشكل عليهم من آيه وما ورد من غريب ألفاظه، إضافة إلى معرفة الناسخ والمنسوخ وقراءاته المختلفة والفقه وعلوم اللغة والبلاغة... وكان الهدف منها الاستجابة للمواقف الطارئة، وذلك بتحيين الأحكام/الأسطورة من أجل العودة إلى الأصل الأول الذي تم التغرب عنه/ بما يخدم المستجدات والدفاع عن الإسلام عقيدة ولغة من الغرباء حديثي العهد بالإسلام، وصولا إلى مختلف التيارات

*. "إن الدعوة إلى الإسلام موجهة إلى الذين يعقلون، وقد تكرر هذا في ثمان وأربعين آية. وإن مركز الإدراك وآثار التفكير تظهر في القلب، وذكر في مئة واثنتين وعشرين آية، وفي الفؤاد، وذكر في ست عشرة آية، وتكرر ذكر كل من التفكير والتفقه في اثنتين وعشرين آية". صالح أحمد العلي وآخرون، مكانة العقل في الفكر العربي بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها المجمع العلمي العراقي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، 1998، بيروت، ص18.

**. يقول محمد عابد الجابري: "تكتسي جدلية المعقول واللامعقول في الخطاب القرآني صورة صراع بين "التوحيد" و"الشرك". ويقدم القرآن تاريخ البشرية بأجمعه على أنه تاريخ هذا الصراع.(...) ومن هنا يقدم القرآن كفاح الأنبياء والرسل على أنه كفاح من أجل نشر خطاب "العقل" وترجيحه، بل وتسويده على خطاب "اللاعقل"،الخطاب المكرس للشرك. وفي هذا الصراع الذي يشغل الماضي كله كان ينتصر كفاح الأنبياء وتعلو كلمة الله ويسود "العقل". ولكن ما أن يتوفى الله نبيا من أنبيائه أو رسولا حتى ينسى الناس رسالته، جزئيا أو كليا، فيعود "اللاعقل" مما يستوجب قيام رسول جديد يكلف بمهمة إرجاع الناس إلى الصراط المستقيم، صراط "العقل السليم"." محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص136.

[1]. أبو إسحاق الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، تحقيق: عبد الله دراز، دار الفكر العربي، ط2، 1975، ج3، ص346.

الفكرية التي أخذت تفلسف ما جاء به وفقا للمنهج الذي اتخذته للوصول إلى الحقيقة، وانطلاقا من الخلفيات المعرفية التي مثلت قاعدة لها.

لقد دفع على جمع اللغة وتقييدها والعودة إلى البيان الجاهلي إذن، الخوف عليها من الذهاب والتغرب في أرضها بسبب تفشي اللحن في مجتمع أصبح العرب فيه هم الغرباء. وبما أن الحواضر هي ما جرى فيها اختلاط العرب بغيرهم مما سبب اللحن، فلقد كان طبيعيا أن تطلب اللغة "الصحيحة" من البادية، من القبائل التي بقيت منعزلة وبقي أهلها محتفظين بفطرتهم الأولى وسلامة نطقهم. لذلك اتجه المشتغلون بجمع العربية ورواتها إلى البادية، إلى الأعراب الأقحاح فأصبح الأعراب مطلوبين بإلحاح، وسلك النحاة المسلك ذاته، حيث تركز الاهتمام . كما في ميدان اللغة . على القديم؛ فكلما كان الكلام منسوبا إلى فترة أوغل في القدم كان مقبولا ومطلوبا، فقد اعتبروا أن كل ما هو قديم علامة على الجودة، أما الحديث المعاصر فمحكوم عليه بالتزييف والرفض والإنكار.[1]

. النبي صلى الله عليه وسلم: هو العبد الموحى إليه بالرسالة/الوحي الإلهي، والتي تكفل بحملها جبريل عليه السلام، وهو خاتم الأنبياء والمرسلين، اعتبر في قومه . أول الأمر . الصادق الأمين، ولما انبرى لتبليغ رسالة ربه نعت بالشعر والجنون وممارسة السحر والكهانة، لما طبقت عليه تلك المنظومة الفكرية الجاهلية معتقداتها بالقول أن ما أصابه إنما هو نوع من الوحي المتصل بالجن والشياطين مما كان سائرا عندها، حيث لم يكن لدى هؤلاء القدرة ولا القابلية على تصديق خبر أن حمل رجل منهم رسالة السماء/الإله وهو الذي يأكل الطعام ويمشي في الأسواق.

وبعد مدة صار كل ما يرد من طرف الرسول قولا أو فعلا أو تقريرا، طريقة/سنة احتذى بها صحابته ومن جاؤوا بعدهم وكانت بمثابة النص والمشرع الثاني بعد القرآن الكريم لحياة المسلمين، والشارح للنص الأول/القرآن الكريم. ثم أخذ المتأخرون في تقديسها لأغراض شتى أوحت بها المرحلة إلى درجة تغييب النص الأول والاستعاضة عنه بالثاني.

وقد وصف القرآن النبي صلى الله عليه وسلم كما وصف هو نفسه، بأنه عبد مخلوق موحى إليه ولا قدرة له على اجتراح اللامعقول والإتيان بالخوارق لأنها من خواص القدرة الإلهية ... ومع مرور الزمن ودخول الأمم الأعجمية إلى الإسلام وهي ذات خلفيات دينية تقدس الأشخاص وتضعهم في مصاف الآلهة، ظهر مسار فكري آخر غريب ومختلف كليا عما كان عليه أول مبعث الرسول، ينسب إليه صلى الله عليه وسلم الأفعال الخارقة للعادة/معجزات، وقد عجت بها أدبيات المتأخرين. وهنا يظهر مكمن الغرابة، حيث أن "إسلام الفتوحات، وطبقا

[1]. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص ص 83. 85.

للبنية الدينية السائدة من قبل في البلدان المفتوحة . وهي بنية نبوية تتعبد المبعوث قبل الباعث (موسى، عيسى، زرادشت، ماني) . أعطيت الأولوية للرسول على الرسالة، بدلا من الإلحاح على مصدرها الإلهي صارت تنسب إليه تحت اسم: **الشريعة المحمدية** ".[1] وتم كل ذلك بفعل المخالطة والاحتكاك بمختلف تلك الثقافات الوافدة والتي حملها أصحاب تلك النحل القديمة، والذين حاولوا تكييف التعاليم الإسلامية وفق ما كان قد ترسخ لديهم وكان مألوفا لديهم من المعتقدات فامتزج الإسلامي الأصيل بالغريب الدخيل.

ولقد زادت هذه الأدبيات المتأثرة بالعقائد السحرية المجتلبة من البلاد الغربية بعد فتحها، في مغالاتها مع طرح مسألة الخلافة والإمامة على الساحتين السياسية والفكرية وأصبح النداء بشرعية الخليفة من بين موجهات التيارات السائدة، فشجع كل ذلك على العودة إلى الجاهلية، والقول بمبدأ المعجزة الحسية المعضدة للقول والدعوة، فنسب للأشخاص/الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته الكرام في المنظومة الفكرية السنية وعلي كرم الله وجهه والأئمة الاثني عشر في المنظومة الشيعية، ما لم يكن لينسب إليهم زمن المتقدمين.

وقد استمر الأمر بعدما صارت الخلافة إلى الخليفة المتوكل، و"باتت مؤسسة تمثيلية لأهل السنة [وفي عهده] الذي نفذ انقلابا حقيقيا برده الاعتبار إلى أحمد بن حنبل وبإحلاله أهل الحديث محل المعتزلة كطبقة مثقفة سائدة . وجدت نفسها أمام طلب إيديولوجي ملح لابد من تلبيته: إعادة تأسيس الإسلام كديانة معجزات ونبوات مثله مثل اليهودية المسيحية من قبله"[2]. وبالتالي أصبحت تلك الممارسات الغريبة التي جبها الإسلام الأول جزء منه. إن أدبيات المعجزة هذه سواء منها النبوية أو الإمامية كما تطورت في المأثورين السني والشيعي بعد المائة الثالثة، قد اتخذت طابعا تخييليا/غريبا مغاليا إلى حد الفجاجة، ما من شأنه أن يطعن في مصداقية هذه المعجزات واعتبارها من ألعاب الشعبذة والسحر والقصص الغرائبي، وهو ما ينسحب أيضا على النبوة والإمامة التي قامت هذه المعجزات كبراهين وأدلة عليها، لأنها تدفع العقل في الاتجاه المعاكس، فلا تعود دليلا على شيء سوى على بطلانها.[3] إن تلك المغالاة في نسبة الخوارق إلى الأشخاص قد ذهبت في الاتجاه المعاكس لما كان مطلوبا منها، حيث حملت على التشكيك في تلك المعتقدات على خلاف ما كانت تسعى إليه من كسب الشرعية والتأييد.

لما توسعت رقعة الإسلام عبر الفتوح ووجد نفسه في ديار غريبة، سعى إلى خلافة الأفكار والمعتقدات التي كانت تسكن المنطقة وإثبات صحة المعتقد الجديد اعتمادا على أدلة وبراهين وجدها مناسبة لمجابهة الذهنيات

[1]. جورج طرابيشي، المعجزة أو سبات العقل في الإسلام، دار الساقي بالاشتراك مع رابطة العقلانيين العرب، ط1، 2008، بيروت، ص168.
[2]. المرجع نفسه، ص171.
[3]. المرجع نفسه، ص177.

السائدة، هذه الأخيرة توارت إلى منطقة اللاشعور لتصبح في حالة كمون، ستستيقظ بعد حين للحرية التي وجدها معتنقوا تلك العقائد في ديار الإسلام، لتبدأ حرب فكرية بين مختلف التيارات التي امتزج فيها القديم بالجديد/الأصيل بالدخيل/ الغريب بالمألوف، وتشكلت فئات مختلفة سعت كل واحدة منها إلى افتكاك الشرعية على الساحة الفكرية بعد تثبيت أقدامها على الساحة السياسية. وبين أخذ ورد حاول كل فريق الدفاع عن معتقداته وإثبات صحتها بالبراهين التي وجدها الأصح، وتحول الفكر الجديد من المنافحة عن القضايا التي جاء بها الفكر الديني أول الأمر إلى فكر آخر بحث المسائل الدينية عبر مختلف الاتجاهات الفكرية، تبعا للمؤثرات الداخلية والخارجية التي وجدت سبيلها إليه، والطريقة التي كُيِّفت بها تلك المعتقدات بما يمكن أن يقوي به شوكته ويحشد له من الأنصار فكريا وسياسيا.

هذا الفكر الجديد/الغريب "بكل فئاته يرسخ نفس الأفق الديني أو الرمزي ويستخدم نفس وسائل النقل واستغلال النصوص وتفسيرها. ولكنه ينتج (أو يولد) دلالات ومعاني متلائمة مع المصالح المباشرة لكل فئة تناضل من أجل بقائها على قيد الحياة أو من أجل مد سلطتها وهيمنتها. هكذا نجد أن الدلالات المتولدة تصبح محفوظة وراسخة في الذاكرة عن طريق أعضاء الجماعة أو الفئة المعينة وذلك بارتباط وثيق مع لعبة عوامل الهيمنة الخاصة وموازين القوى التي تحسم وجود المجتمع بكليته وتحدد له وجهته".[1] وبالتالي فإن كل فريق تحصل له الغلبة يفرض معتقداته ويقوم على تغريب ما كان سابقا عنه، وكل يدعي الشرعية لنفسه من أجل تهميش الآخر المختلف عنه.

لقد كان للعامل السياسي دوره في دفع وتفعيل مختلف المعارف، كل والاتجاه الذي سلكه من أجل الوصول إلى الغايات المنشودة، وأصبحت الحقيقة والمشروعية "منظورية" تدعيها كل فئة لنفسها. وفي هذا السباق المحموم من أجل حيازة الشرعية، نشطت التعددية الفكرية التي دفعتها تلك المجادلات والخصومات بين الفرق المختلفة وشجعتها الحرية العامة، وازدحم الجو الفكري بمختلف المعارف المتآلفة والمتصارعة فيما بينها/الأليفة والغريبة المنقولة عن البلاد المفتوحة.

وقد أطلقت على جملة المعارف التي نقلها العرب، "أسماء مميزة لا تخلو من دلالة مثل علوم الأعاجم (في مقابل علوم العرب) أو علوم الأوائل (في مقابل علوم الدين) أو العلوم العقلية (في مقابل العلوم النقلية)"[2] بعدما حث الإسلام على طلب المعارف والعلوم. ومن جملة ما نقلوه: الطب والفلك والحساب ... وهي معارف تقع

[1]. محمد أركون، تاريخية الفكر الإسلامي، تر. هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، ط2، 1996، بيروت، ص94.
[2]. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص135.

خارج الصبغة العقدية التي كانت حاصلة للمعارف الأخرى التي مال العرب عنها أول الأمر ثم وجدت لها فيما بعد معبرا إلى الفكر الإسلامي، بعد ترجمة كتب الإلهيات، والسحر والتنجيم والطلسمات...

ومن بين العقائد الغريبة عن البيئة العربية وفكرها والتي كان لها أثر كبير في بعض الاتجاهات الفكرية الإسلامية، نجد عقيدة التناسخ (الهندية) التي قالت بها السبئية، كما يعتقد بعض النصيرية بأن مرتكبي الكبائر يعودون يهودا أو نصارى أو مسلمين سنيين، أما من لم يؤمن بعلي بن أبي طالب . كرم الله وجهه . فسيعودون بغالا أو جمالا أو حميرا.[1]

كما كان ليقظة عقائد الفرس أيضا، من الزرادشتية والمانوية والمزدكية ... الأثر البالغ في الآراء والتعاليم التي نادت بها الفرق الإسلامية المختلفة، ومنها تقديس الشيعة لعلي وأبنائه ورفعهم إلى مصاف الآلهة مما كان يفعله الفرس مع ملوكهم، كما كانت ثنويتهم منبعا استقى منه الرافضة آراءهم والتي انبرى المعتزلة للرد عليها.[2]

"وهناك أثر لديانات الفرس والهند عند بعض المتصوفة، فالمستشرق دوزي يرى أن التصوف جاء إلى المسلمين من فارس حيث كان موجودا قبل الإسلام، فقد ظهرت في فارس آراء تقول بصدور كل شيء عن الله وأن العالم لا وجود له في ذاته، وأن الموجود الحقيقي هو الله، وكل هذه المعاني يفيض بها التصوف الإسلامي".[3] ويقول السهروردي بأنه متأثر بحكمة الفرس وبابل والهند واليونان ومصر القديمة، وكان يزاول ما يزاوله هؤلاء الحكماء من المجاهدات والرياضات النفسية للوصول إلى الله، وله كتب في الدعاء للنجوم والكواكب، تشهد بتأثره بالأفكار البابلية عن النجوم وبالصابئة المصدر المباشر لعبادة النجوم.[4] إضافة إلى التأثير الذي مارسته عقائد النصارى واليهود وما حمله من الأفكار الدخيلة على الفكر الإسلامي، فقد "أدى الجدل مع أتباع (...)المسيحية إلى ظهور مشكلات جديدة في الفكر الإسلامي مثل مشكلة البحث في القرآن وهل هو قديم أم مخلوق وتبنى المعتزلة القول بخلق القرآن وترتب على ذلك أيضا البحث في جوهر الله ذاته في مواجهة القول بالأقانيم الثلاثة في المسيحية."[5]، كما اطلعوا أيضا على فكر اليونان، وكان له الأثر البالغ فيما جاءوا به من المعارف، فنقلوا علومهم وفلسفتهم وآدابهم عبر المترجمين من السريان.

---

[1]. إسحق محمد رباح، دراسات في تاريخ الفكر العربي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2009، عمان، ص ص72.71.

[2]. أحمد أمين، فجر الإسلام، ص112.

[3]. علي عبد الفتاح المغربي، الفكر الديني الشرقي القديم وموقف المتكلمين، مكتبة وهبة، ط1، 1996، القاهرة، ص91.

[4]. المرجع نفسه، ص92.

[5]. أميرة حلمي مطر، الفكر الإسلامي وتراث اليونان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، مصر، ص33.

لقد أدى ذلك الاحتكاك بالأمم الأجنبية إلى ظهور مشكلات جديد غريبة كل الغرابة عن الفكر الإسلامي وجوهره، تم البحث فيها من طرف اتجاهات مختلفة، وتم بمقتضى ذلك الدخول في مناقشات وصراعات عقدية كانت تنتهي برمي هذا وذاك بتهمة الزندقة وسفكت الكثير من الدماء جزاء هذه التهمة.

وكما كان لهذه الأمم أثر على الحياة الفكرية والعقدية للعرب المسلمين، فقد كان لها أثر أيضا على الناحية الاجتماعية، حيث شجعت على العودة إلى الكثير من العادات التي كانت متفشية في عرب الجاهلية مما عمل الإسلام الأول على القضاء عليها، حيث تفشت مظاهر هذه الحضارات الغريبة في بلاد المسلمين (مظاهر الحضارة الفارسية خصوصا) لما سعى خلفاء المسلمين إلى محاكاتها في مجالسهم، على غرار مجالس اللهو والمجون والشراب والغناء، وما انجر عن ذلك من ظهور سلوكات/نزعات أخرى مضادة سعت إلى محاربة تلك الممارسات.

وبتأثير من الفكر الوافد إضافة إلى ما فرضته الأوضاع الراهنة، انقسم المسلمون عدة فرق/عقول للنظر في ما جاء به الإسلام كل حسب المبادئ التي اعتبرها عاصمة من الوقوع في الزلل، أي من صميم العقل. وقد كان هذا الأخير موضوعا لما دار من المجادلات والمناقشات بين مختلف التيارات الفكرية الإسلامية، كل يفلسفه وفق ما يراه مناسبا له خادما لمصالحه. وتبعا لذلك ظهرت في الفكر الإسلامي ثنائيات من قبيل "الظاهر/الباطن، المحكم/المتشابه، التنزيل/التأويل، النقل/العقل، الرواية/الدراية"[1]، أظهرت التمايز والاختلاف الحاصل بين مختلف تلك العقول/الأنظمة الفاعلة على الساحتين الفكرية والسياسية، وقد قسمها الباحثون إلى:

. النظام البياني/النقلي/الأثر: أنصاره ممن دعوا إلى الأخذ بالمأثور في تفسير النص وتقليد السلف والاحتذاء بهم واعتماد آرائهم مرجعا وحيدا للنظر، فجعلوا من التقليد/ اتباع السابقين سبيلا موصلا إلى جادة الصواب. حيث يرى أنصار هذا الاتجاه أن في الخطاب القرآني بيانا لكل العبادات والمعاملات وما يظهر للمؤمن من أمور الدين والدنيا، كما أن السنة الشريفة جاءت لبيان مختلف المسائل التي استشكلت على الفهم، يقول الشاطبي: "بيان رسول الله صلى الله عليه وسلم بيان صحيح لا إشكال في صحته؛ لأنه لذلك بعث، قال تعالى (وأنزلنا إليك الذكر لتبيّن للناس ما نزّل إليهم) ولا خلاف فيه (...) وأما بيان الصحابة فإن أجمعوا على ما بينوه فلا إشكال في صحته أيضا، (...) وإن لم يجمعوا عليه فهل يكون بيانهم حجة؟ أم لا؟ هذا فيه نظر وتفصيل؛ ولكنهم يترجح الاعتماد عليهم في البيان، من وجهين: (أحدهما) معرفتهم باللسان العربي، فإنهم عرب فصحاء، لم تتغير ألسنتهم ولم تنزل عن رتبتها العليا فصاحتهم، فهم أعرف في فهم الكتاب والسنة من غيرهم فإذا جاء عنهم قول أو عمل

[1]. عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر، ص453.

واقع موقع البيان صح اعتماده من هذه الجهة (والثاني) مباشرتهم للوقائع والنوازل، وتنزيل الوحي بالكتاب والسنة، فهم أقعد في فهم القرائن الحالية وأعرف بأسباب التنزيل، ويدركون ما لا يدركه غيرهم بسبب ذلك، والشاهد يرى ما لا يرى الغائب".[1] وعليه كانت السنة من أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته رضوان الله عليهم، وكذا أفعالهم الطريقة والشرعة والمنهاج الذي يجب أن يحتذى لأنه الأصح والأوم وما دون ذلك فهو بدعة مردودة على أهلها.

. النظام البرهاني/العقلي/النظر: الذي اعتمد العقل للنظر في النص القرآني سبيلا وحيدا للوصول إلى الحقيقة؛ فأحكام القرآن الكريم قد جاءت غالبا دون تفصيل/مجملة، "وما دام أن هناك إمكانية لوجود تعارض بين ما يصل إليه البرهان وظاهر الشرع، فإن التأويل في مثل هذه الحال يكون ضرورة، لا أن ينتصر لظاهر الشرع بدعوى أنه لا يصح الخروج على ظاهر مجمع عل صحته نقلا ورواية، إذ ليس هناك شيء يحصل حوله إجماع، بل يتعين استخدام النظرة الفاحصة التي تجعل العقل ينظر في الأشياء، استنباطا وتبصرا، لا اتباعا وتسليما".[2] ومن هنا كان قوام هذا الاتجاه النظر العقلي في الأمور التي ترد عليه دون التسليم بما يروى وما يتم تناقله حتى يتم تحليله وإخضاعه إلى النظرة العقلية الفاحصة، ومن ثم عدم التسليم بقوانين أخرى خارج قوانينه باعتبارها الأقدر على الوصول إلى الحقيقة، وبالتالي فهو الأجدر بحيازة الشرعية في توجيه الفكر والسيادة على مقاليد الحكم.

. النظام العرفاني/الباطني: التصوف علم غريب ومنهج ملتبس بالغموض والسرية، لأن من يتجرأ على البوح من سالكيه، كان مصيره سوء الفهم وسوء المنقلب، حيث يتهم بالخروج عن تعاليم الدين ويؤدي ذلك حتما إلى القتل أو النفي[3]. وفي هذا يقول الشاطبي: "بنوا طريقهم بينهم وبين تلاميذهم على كتم أسرارهم وعدم إظهارها، والخلوة بما التزموا من وظائف السلوك وأحوال المجاهدة، خوفا من تعريض من يراهم ولا يفهم مقاصدهم إلى ظن ليس بواجب واجبا، أو ما هو جائز غير جائز أو مطلوبا، أو تعريضهم لسؤال القال فيهم".[4] لقد كانت المعرفة الصوفية محل جدل واستنكار من طرف غير المعتقدين بها، حيث كانت موضعا لتشكيكهم ورفضهم لما نحت منحى آخر غير المنحى السني الذي يتبع طريقة السلف، أو الاتجاه البرهاني الذي يتخذ العقل أداة للتحليل واستنتاج الأحكام والقواعد/لا عن طريق النقل ولا عن طريق العقل أو الحس.

---

[1]. أبو إسحاق الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، ص337. 338.

[2]. عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، ص469.

[3]. سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص47.

[4]. أبو إسحاق الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، ص335.

يقول هذا الاتجاه، بحصول المعرفة عن طريق القلب والحدس والذوق والإشراق... "فالمعرفة التي يصل إليها الصوفي هي معرفة مباشرة . من غير وسائط . من مقدمات أو قضايا أو براهين. معرفة تتجاوز العقل ومقولاته، لا يحوزها إلا من سلك الطريق الصوفي وألهم المعرفة مباشرة من مصدرها المتعالي، وهذا النوع من المعرفة هو ما يسميه المتصوفة كشفا"[1]. لأن العقل والحواس لا يمكنهم الوصول إلى الحقيقة فيقدمون معرفة زائفة. ولاعتقاداتهم تلك، شكل المتصوفة فئة غريبة في تفكيرهم وسلوكهم، وكانوا عرضة للاضطهاد نتيجة سوء الفهم التي تتعرض لها معتقداتهم تلك.

لقد اعتبر الفقهاء والأصوليون، الذين اعتمدوا البيان طريقة في دراسة النص القرآني وبيان أحكامه أن ما جاءت به الفرق الباطنية من الشيعة والمتصوفة بوصفه الحقيقة التي تقف وراء الشريعة، إنما هي معرفة دخيلة على الأفق القرآني، ومن هنا كان ذلك العداء المستحكم بينهم جميعا، والذي يعكس نظامين معرفيين أحدهما يقوم على الاستدلال، أي يربط المعرفة بـ"الحد الأوسط" الذي هو "العلة" عند الفقهاء، والآخر يقوم على "الوصال" أي على الاتصال المباشر و "المعرفة اللدنية"[2] لدى المتصوفة.

كل تلك "العقول"، على اختلاف منطلقاتها ومبادئها وما كانت تسعى إلى تأسيسه، "(الملائكة)* هي أعيان قائمة بذواتها، وليست مراتب لعقل واحد، عقل بشري يتعمق في ذاته ويعقل في كل مرة عملية عقله".[3] لذلك لم تكن لتؤسس فكرا ترفده التواصلات والانقطاعات أو تكرس نمطا فكريا يجمع شتات هذه العقول ويؤسس نسقا فكريا مضمرا حيث تمثل تنويعات له ويدفع بالاستمرارية الفكرية، وهو ما تجلى في أوضح صوره بعد انطفاء جذوة هذه العقول والدخول في سنوات من الركون إلى التقليد الأعمى المشوه المصبوغ بصبغة الغريب واللامعقول. فمع المستجدات التي حصلت على الساحات السياسية والاجتماعية، تم الابتعاد شيئا فشيئا عن النظر العقلي وتم تسفيهه وإدانة ممارسيه، وأصبح بمثابة الآخر الغريب الذي يشكل عنصر تهديد للفكر الإسلامي الأصيل، وبالتالي ضرورة إقصائه وإبعاده إلى منطقة الهامش للعودة من جديد إلى الأصل الذي وقع عليه فعل التشويه وأبعد عن ماهيته وأدخله متاهات التأويل والتقليد. يقول أركون: "إن التضاد بين هذين النوعين من العلوم

---

[1]. سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص133.

[2]. محمد عابد الجابري، تكون العقل العربي، ص ص 213. 214.

*. يلخص الغزالي كلام الفلاسفة (الفارابي وابن سينا) والمتكلمين (المعتزلة والأشاعرة) وكلام الفقهاء، حول العقل و"ينهي عرضه بهذه الكلمة غير المنتظرة في كتاب منطق:"وقد يسمون هذه العقول ملائكة". عبد الله العروي، مفهوم العقل، المركز الثقافي العربي، ط3، 2001، المغرب ص ص 153. 154.

[3]. المرجع نفسه، ص156.

يعكس حالة الصراع بين طبقات وفئات اجتماعية متنافسة على ممارسة السيادة العقائدية التي تستغلها في الواقع السلطة السياسية وتسيطر عليها".[1]

ومما لا شك فيه أن مقاومة الفقهاء للفلسفة بعد غلوها في الرأي وحمل الناس عليه، قد حمل من الضرر الشيء الكثير، حيث أدى إلى تباعد الناس عنها ودخول العرب في عصور من الركود والانحطاط لاطمئنانهم إلى الأخذ عن السابقين غثا وسمينا دون نقد أو تمحيص، مما أشاع الخرافات والبدع التي لم يكن للإسلام سابق عهد بها، خصوصا بعد الحملات الصليبية وهجوم المغول على دار الإسلام والأضرار التي ألحقوها بتراث المسلمين ومكتسباتهم الفكرية بعد المجيء على مكتباتهم إحراقا وإتلافا. لقد "كان كل شيء خلال القرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي . يشير إلى أن شمس الحضارة الإسلامية آخذة في الأفول. فلم يكن الناظر أينما توجه ببصره، سواء إلى الحياة السياسية أو الاجتماعية أو الفكرية، يستطيع أن يستشف أي بريق من نور أو بصيص من الأمل، بل إنه كان يصطدم في كل المجالات بحقيقة مرة، تفرض نفسها فرضا، حقيقة التقهقر والتراجع والانحطاط".[2] لقد أصبح التقهقر حقيقة يلمسها الخاص والعام، بعد أن توالت على العالم الإسلامي كوارث عديدة: هجمات التتر شرقا، تقلص حكم المسلمين في الأندلس غربا حتى ضياعها نهائيا من أيدي المسلمين الذين تعرضوا إلى أنواع التصفية والتنكيل، ضعف الأسر الحاكمة وتنافسها ودخولها في مؤامرات وحروب بعضها مع بعض لا غاية لها ولا نهاية، وهو ما أضعف شوكتهم وجعلهم عرضه لمختلف التكالبات الأجنبية، إضافة إلى اجتماع ثالوث الخراب على المنطقة، حيث تعرضت المنطقة إلى طاعون جارف خلف الخراب والدمار، وانتشار التفكير الخرافي وسيطرة الجمود الفكري، كل ذلك خلف أوضاعا مرتبكة تسودها الفوضى من كل ناحية ويعمها الاضطراب من كل جانب.

في هذا الوقت، أصبح للطرقية ومدعي التصوف نفاذ في تفكير العباد وحضوة لدى حكام البلاد، حيث جعلوا يبالغون في تعظيمهم وإرضائهم حتى ضاهت سلطتهم ونفوذهم ما كان للشيوخ والزعماء من سمو الكلمة والمقام الرفيع. وقد كان للإعراض عن كل نشاط فكري سليم وانتشار العقلية الساذجة هنا والشعوذة هناك في أوساط العامة كما الخاصة أن سيطر التفكير الخرافي على روح العصر: فمن إيمان أعمى بالسحر واعتقاد بالخوارق وتسليم بالقوى الخفية وتأثيرها على سلوك الإنسان و مصيره، كل هذا جعل العصر عصر انحطاط مفجع،[3] بعد أن غربت شمس العقل التي أنارت في وقت سابق سماء الفكر الإسلامي ليخلفها فكر خرافي قوامه اللامعقول بعد

[1]. محمد أركون، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ص23.

[2]. محمد عابد الجابري، فكر ابن خلدون العصبية والدولة معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط6، 1994، بيروت، ص19.

[3]. المرجع نفسه، ص32.

أن انبرى هؤلاء لتكريسه وتزكيته بين الناس. لقد "نتج عن غياب العقل هذا أن أصبح الإسلام خلطا عجيبا من العقيدة المشوشة والصوفية الزائفة، والأساطير الموروثة، والتفاسير الخاطئة، ثم استحال هذا الخلط على تراخي الزمن وانقطاع الصلة واستعجام اللسان إلى مخدر يعوق عن السعي، ويمنع من النظر، ويصد عن الفكر، ويذهل شاربوه عن حركة الوجود وسير الفلك"،[1] وهو ما تزال أثاره ممتدة إلى يوم الناس هذا.

في هذا العصر/الانحطاط إذن، انتشرت من الذهنيات ما لا يمت إلى الإسلام الأول بأي صلة، تقوم على ممارسات غريبة هي مزيج من المعتقدات الوثنية واليهودية والنصرانية... وقد أصبح التسليم الأعمى/المغالي بالقوى فوق الطبيعية وتأثيرها على الإنسان أمرا مسلما به لدى الخاصة والعامة، كما تفشت أعمال السحر والشعوذة فلم تعد من الممارسات المستهجنة، حيث مارسها الرجال والنساء حتى انتفى عنها ذلك الطابع السحري وأصبح ينظر إليها على أنها من العادات التي تستحق الممارسة، ومنها ما لايزال منتشرا إلى يوم الناس هذا، كما أصبح التبرك بالأولياء والصالحون من ذوي الكرامات ظاهرة مستفحلة في الأوساط الشعبية، حيث تقام المزارات والاحتفالات على مدى أيام على أضرحة فلان و فلان، وتتم زيارتها دوريا والدعاء بسيدي فلان من أجل قضاء الحاجات، وهذه أيضا ما تزال منتشر في كثير من بلاد العرب والمسلمين.

ونجد مصنفات تم وضعها في بيان صفة هذه الأعمال والممارسات السحرية وطريقة أدائها ومناسباتها وأوقاتها... إضافة إلى ما ذكر حول الأولياء وكراماتهم وما صدر عنهم من الخوارق والكرامات. منها تلك الدراسة المستفيضة التي وضعها المستشرق إدموند دوطي والتي بين فيها مختلف الممارسات السحرية التي كانت شائعة في منطقة شمال إفريقيا عموما والموسومة بـ: السحر والدين في إفريقيا الشمالية* والتي تعتبر من اللامعقول الذي توغل في هذا الفكر بعد انحطاطه فبات لا يقيم وزنا لتحليل الظواهر وبالتالي قبول المعقول ورفض ما دون ذلك، حيث

[1]. صالح أحمد العلي وآخرون، مكانة العقل في الفكر العربي، ص63.

*. ونجد أيضا من المصنفات التي تحدثت عن هذا الموضوع:

. ديستان إدموند، بن حاجي سراج، بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين (عناصر من الثقافة الشعبية)، تر. محمد حمداوي، موفم للنشر، 2011، الجزائر.

. Daumas, Mœurs et coutumes de l'Algérie, librairie de L. Hachette et Cie, 1853, Paris.

. Mathéa Gaudry, la femme chaouia de l'Aurés, chihab –AWAL ,1998.

. Bel. A, Quelques rites pour obtenir la pluie en temps de sécheresse chez les musulmans Magribins, in Recueil de mémoire et de textes, imprimerie Orientale Pierre Fontana, 1905, Alger.

. Servier. J, Les rites du labour en Algérie, in : Journal de la Société des Africanistes, tome21, fascicule2, 1951.

تم استدعاء ذلك البدائي/ الغريب المهمش من طرف العقل من جديد واستحضاره في واضحة النهار، فأتى هؤلاء بمختلف الممارسات/الطقوس وعكفوا على إقامتها من أجل تحقيق غايات معينة على شاكلة ما كان يفعله الساحر البدائي من استدعاء تلك القوى السارية من أجل غايات النفع تصب في المصلحة الفردية والجماعية أو غايات الضر.

وعلى شاكلة عبادة الأرواح/ تقديس أرواح الزعماء والأسلاف لدى الإنسان البدائي، نجد مسألة الكرامة حيث تم الاعتقاد بالقدرة اللامعقولة لبعض الأشخاص على اجتراح الخوارق والمعجزات، مما جعل الناس يعظمونهم ويقدسونهم وتم وضعهم في منزلة الإله، ونجد لهذا الفكر نفاذا كبيرا على العامة كما الخاصة، ومن المصنفات التي ذكرت هذا الموضوع وأصحابه نجد كتاب منشور الهداية في كشف من ادعى العلم والولاية لعبد الكريم الفكون.[1]

وغير هذا كثير مما ألف في هذا المضمار، مما يحصي الممارسات السحرية التي حكمت على العرب والجزائريين منطق التفكير السليم، حيث مارسوا تلك المعتقدات الموغلة في القدم والتي لا تمت بأي صلة إلى الدين الإسلامي من جهة وإلى التفكير العقلي المنطقي من جهة أخرى. والأدهى أن هذه الممارسات كانت بمثابة الظواهر المشتركة، حيث مارسها الخاصة كما العامة دون استثناء مما يبين عن المستوى الفكري العام والانحطاط الذي ساد العصر.

2. الغرابة والسرد العربي القديم:

لقد بقي العلم عند العرب على هامش المنظومات الفكرية والايديولوجية المتصارعة حينذاك، ولم يمنح الفرصة للمساهمة في تكوين العقل العربي. لقد بقي علم الخوارزمي والبيروني وابن الهيثم وابن النفيس وغيرهم كثير غير فاعل في الحركة الثقافية العربية العامة ولم يشارك في تجديد هذه المنظومة التي أصبح التكرار سمتها الغالبة، فبقي الزمن الثقافي العربي كما هو، ممتدا على بساط واحد من عصر التدوين إلى عصر ابن خلدون، وركد هذا الزمن وتخشبت موجاته منذ عصر ابن خلدون إلى النهضة العربية الحديثة.[2]

فعلى الرغم من معرفة العرب بمختلف العلوم والمعارف سواء منها العربية والإسلامية الخالصة أو تلك التي عرفوها بعد اختلاطهم بالأمم الأجنبية والتي شجعتها الكتابة التي أصبحت حرفة سوقها رائجة، إلا أنها لم ترق

[1]. عبد الكريم الفكون، منشور الهداية في كشف من ادعى العلم والولاية، تقديم وتحقيق وتعليق: أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1987، بيروت.

[2]. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص ص 345. 347.

للمشاركة في تكوين المنظومة الفكرية العربية وتطويرها، لأن نسق المشافهة/الأمية/البداوة والارتجال بما هو نسق مميز للعرب عن باقي الأمم الأخرى، بقي فاعلا في اللاشعور العربي وتبدى من خلال اهتماماتهم الفكرية. يقول أدونيس: "صارت الخطابة، شعرا ونثرا، نظاما دالا على الفكر العربي ـ محتوى وتعبيرا، وعلى الحياة العربية ذاتها، من حيث أنها ظلت ممارسة للبداوة بأشكالها المختلفة. وأعني أن الشفوية البدوية ظلت غالبة على التدوين المدني".[1] لذلك لم يكن العلم الذي قوامه التدوين ليقوم بدوره كاملا في المشاركة في بناء الفكر العربي، والذي تم تغريبه تماما على غرار المعارف الأخرى بعد تفشي الفكر الخرافي اللامعقول في عصور الانحطاط.

فإذا كانت هذه حال العلم في بلاد العرب، فكيف كانت حال العلوم/المعارف الأخرى والتي تندرج ضمن السرد العربي القديم؟

كان لعلوم البلاد المفتوحة أثرها الكبير على العلوم العربية، حيث "جاء أثر الفرس واضحا في علوم الأدب العربي والأمثال والقصص والشعر والنثر والغناء والدواوين"[2] فقد كانت حكمهم وأمثالهم مما يتوافق مع العقلية العربية الميالة إلى القول ذي العبارة الدقيقة والمختصرة، "وأوضح مثل لذلك الأدب الصغير والأدب الكبير لابن المقفع الفارسي. هذا في العصر العباسي، وقبله في العصر الأموي كانت هذه الحكم تنقل ويتداولها العلماء، ويتأدب بها الناس".[3] هذا بالإضافة إلى انتشار المفردات الفارسية وشيوعها في التداول، كما ظهر نوع آخر من الكتابة ذي الصبغة الفارسية والذي لم يكن للعرب سابق عهد به جسده عبد الحميد الكاتب.[4]

وظهر الأثر الهندي أيضا في الثقافة العربية بدخول الألفاظ الهندية إلى العربية، كما تمت ترجمة قصصهم وحكمهم[5]، ونسجوا على منوالها على غرار قصص كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة ...

لقد مثل السرد/القص عنصرا مهما في تشكيل العلوم العربية، فقد كان القاص في الإسلام ـ أول الأمر ـ هو المتتبع للخبر والمتحري للدقة فيما ينقل، وهو ما جعل القص يكون أقرب إلى التأريخ منه إلى الفن الإبداعي المتخيل. وقد كان بمثابة الإخباري والشروط التي يجب أن تتوافر فيه ليقص الخبر تماثل تلك التي يجب توافرها في

[1]. أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب صدمة الحداثة، دار العودة، ط1، 1978، بيروت، ص136.
[2]. إسحق محمد رباح، دراسات في تاريخ الفكر العربي، ص105.
[3]. أحمد أمين، فجر الإسلام، ص 118.
[4]. المرجع نفسه، ص122.
[5]. إسحق محمد رباح، دراسات في تاريخ الفكر العربي، ص106.

المحدث؛ الدقة والتقصي والإسناد الصحيح والمتن الصائب، لذلك اختلط القاص بالإخباري بالواعظ[1]. وقد كان القص مقصورا على غايات دينية كالوعظ والإرشاد، لكن مع مرور الزمن وتداخل الثقافات المختلفة في الذاكرة الشفاهية، واستجابة للتغييرات الحاصلة، أصبح القاص لا يتورع عن سرد الأخبار الغريبة والأحداث العجيبة التي باتت عنصرا أساسيا دخل في تشكيل مختلف الخطابات التي أنتجها فكر تلك المرحلة، وبالتالي فقد القاص المكانة التي كان قد حظي بها من قبل.

لقد أصبح القص "يستهوي العامة، ولا هدف من ورائه، إلا الكسب، والخداع، والمبالغة، والتسلية، ويتميز هذا القصص، بأنه لا يحتمل الصدق الذي اشترطه الإسلام، ولا يعني بالإسناد الصحيح. كان قصاص العامة، يروون أخبار أقوام مشوا على الماء، أو خرجوا إلى الصحاري من دون ماء أو زاد، فضلا عن الأخبار المستحيلة التي لا تختلقها إلا مخيلة قاص".[2] وبالتالي فقد خرج القص عن إطاره المعقول الذي كان يتصف به من خلال الدقة في نقل الأخبار وتحري الدقة والانضباط في ذلك، ليتحول إلى فن اللامعقول من خلال تلك الأخبار التي يتم نقلها وروايتها بين الناس من الأخبار المستحيلة التي لا يصدقها العقل ولا يقول بها المنطق السليم.

ومثال ذلك ما نجده منتشرا في كتب التفسير التي عجت بالإسرائيليات، حيث لم يستنكف أصحابها عن إيراد الأخبار غير الموثوق من مصادرها في تفاسيرهم مما لم يرد له ذكر في النص القرآني ولا في كلام الرسول أو صحابته، وهو ما نجده عند "جملة من كبار المفسرين كابن كثير والطبري، واستفحل أمرها عند الثعلبي، والكسائي اللذين خصاها بكتب قائمة بذاتها سميت بقصص الأنبياء، وتطورت من أخبار قصيرة، منسوب معظمها إلى كعب الأحبار، ووهب بن منبه، وعبد الله بن سلام، إلى مرويات مستفيضة حول بدء الخليقة، والنزول من الفردوس، وما جرى للأنبياء من مآس في أقوامهم".[3]

ونجد هذا الحكي الغريب أيضا وقد امتزج بسير رسول الله وصحابته الكرام وتابعيهم في المأثور السني، وسير الأئمة من آل البيت في المأثور الشيعي، حيث تعج تلك الأخبار بالخوارق والمعجزات التي ظهرت على أيدي هؤلاء وأولئك، مما لم يعرف في أخبار السابقين، والتي كان من أهم عوامل ازدهارها وارواجها العوامل السياسية التي وجهتها لحشد الأنصار والمريدين، وقد قام جورج طرابيشي في كتابه "المعجزة أو سبات العقل في الإسلام" ببيان تلك المعجزات المنسوبة إلى الأفراد وكيفية تضخمها في متون الأخبار والسير عن الجانبين السني والشيعي.

---

[1]. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص111.

[2]. المرجع نفسه، ص 141.

[3]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و"ربما مهدت كتب السيرة النبوية بما فيها من أعاجيب الدرب أمام نشأة كتابة تاريخية كثيرا ما يختلط فيها التاريخ بالأسطورة و(الغريب)(بالعجيب)".[1] لما مال أصحابها إلى النقل غثا وسمينا دون نظر أو تحليل.

لقد وجدت هذه الأحاديث الغريبة التي تمتح من الخيال الشعبي قبل كل شيء، طريقها إلى كتب التاريخ، حيث تتعرض الواقعة التاريخية للزيادة والتضخم فيتداخل فيها الواقعي بالخيالي، وهو ما أثار حفيظة ابن خلدون واستهجانه ممن يورد تلك الأخبار دون التحقق من صحتها بطرائق عقلية، يقول ابن خلدون:"(...) وكثيرا ما وقع للمؤرخين والمفسرين وأئمة النقل من المغالط في الحكايات والوقائع لاعتمادهم فيها على مجرد النقل غثا أو سمينا ولم يعرضوها على أصولها ولا قاسوها بأشباهها ولا سبروها بمعيار الحكمة والوقوف على طبائع الكائنات وتحكيم النظر والبصيرة في الأخبار فضلوا عن الحق وتاهوا في بيداء الوخم والغلط".[2] ويورد أمثلة عن هؤلاء المسعودي والواقدي لما ورد في كتبهم.

ولم تخل كتب الرحلات والجغرافيا من عنصر الغرابة، حيث تحتوي على "أخبار وقصص هي نتيجة مباشرة للرحلة والتنقل (...) من مكان إلى آخر، من حيث أنه تسجيل للمشاهدات والملاحظات وسرد للمغامرات والعجائب والغرائب التي تصادف الرحالة، أو ذكر للمشقات والأهوال التي تصادفه في أسفاره".[3] وتمثل قصة تميم الداري* واحدة من القصص التي تعرضت للتحوير عما جاء به نص الحديث فأدخل عليها الكثير من عناصر التعجيب[4] لما نسب من الخوارق لصاحبها، حيث تحصل هذه الشخصية على معرفة غيبية لا متناهية، وتمتلك قدرة على تجاوز حدود الزمان والمكان وتتجاوز طاقات البشر المحدودة لتصبح أقرب ما يكون إلى البطل الخارق الذي يُحمل على ظهر الجان ويطير في الفضاء وينتقل من جزيرة إلى أخرى ويحدث العفاريت والحيوان ويشاهد عوالم عجيبة ويتحدث مع أولياء الله. وقد ذكر المسعودي بأن موسى بن نصير ترك رواية مكتوبة عن العجائب التي صادفها في حملته في بلاد المغرب والأندلس. وجاء كتاب (العجائب الأربعة) لهشام الكلبي من أولى المصنفات التي حملت عنوان العجائب. ومنذ القرن الخامس الهجري أصبح الميل إلى الغريب والخارق واضحا، وتتالت فيما بعد المؤلفات التي يشكل العجيب عتبتها النصية، وأخذ الميل نحو خلق الأجواء الغرائبية بعيدا عن النسق الديني جليا

[1]. ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، بيروت، ص52.

[2]. عبد الرحمان بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص13.

[3]. إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر، ص85.

*. "وقصة تميم الداري كما جاءت في كتب الصحيح والمسانيد تحكي رحلته ببحر الشام عندما قذفت به عاصفة هو وصحبه إلى جزيرة مهجورة رأوا فيها رأي العين الدجال مقيدا، ورأوا أيضا الجساسة اللذين سيظهران آخر الزمان". ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، ص67.

[4]. المرجع نفسه، ص ص66. 67.

في جغرافية ابن الفقيه. كما نجده أيضا في مختصر عجائب الدنيا لابن وصيف شاه، وفي خريدة العجائب لابن الوردي.[1] ولم تسلم هذه الأدبيات من الانتقاد لخروجها على مألوف الأحاديث وإخبارها بما يصعب على التصديق، كما ورد عن ابن خلدون.

هذا الخروج عن المألوف/المعقول أيضا نجده من خلال الفكر الصوفي. حيث يمثل التصوف تجربة خاصة في الفكر، له وسائله الخاصة التي ترفده، واللغة/الكتابة الصوفية هي أيضا شكل خاص اتخذ هذه الخصوصية من ذلك الفكر، موجه إلى قارئ/متلق مخصوص أيضا بإمكانه استكناه مكنوناته وفك شفرات رموزه.

وقد تمحور هذا القصص أول الأمر حول الوعظ والإرشاد الدينيين، "أما في القرن الرابع الهجري، فقد أصبحت القصة الصوفية، تمضي إلى الجانب الخارق في التجربة الصوفية، والذي دعي عندهم بالكرامات، التي يتمتع بها طائفة من شيوخ التصوف (...) وفي هذا القرن اتسع مدار تطور النثر الصوفي نحو ترميز المعنى حتى لقد استغلق على جملة الناس، من حيث عدم تبين حقيقة المقصود (...)وتكثر فيه الاصطلاحات الصوفية كالغيبة والشهود والفناء، ..."[2]. يؤطر هذا السرد إذن فعل الغرابة والخروج على المألوف في كل جوانبه، سواء من حيث الشخصية التي تتحول من شخصية ذات وجود واقعي إلى أخرى أسطورية تجري على يديها الخوارق، إضافة إلى الغرابة التي تظهر من خلال المكان والزمان، حيث تنتقل الشخصية من المكان الواقعي إلى أماكن أخرى تجد فيها بيتا أليفا، وتنخرط في زمن الخيال والحلم، ويصبح المعجم اللغوي الصوفي غير دال على شيء خارجه حيث يبدو من الغرابة بمكان عمن هم خارج دائرة هذا الفكر ومعتنقيه. وهو ما نجده من خلال نصوص المنامات على غرار منامات الوهراني، ورسالة التوابع والزوابع ورسالة الغفران[3]... أين تحضر الغرابة في هذا السرد وتؤطره بما يخرجه عن السرد المألوف.

وتمثل المقامة أيضا سردا لم يكن مألوفا في أواسط الإخباريين. ارتبطت أول الأمر بالخطبة الدينية والموعظة الأخلاقية[4]، حيث انتظمت في نمط الحديث من حيث المتن والإسناد، ثم أصبحت بعد أن استقامت نوعا سرديا، تحيل على وقائع متخيلة مسندة إلى راو يقدمها لا على سبيل التحقق من صدقها، وإنما على أنها نوع من السرد

[1]. ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، ص ص 69. 70.

[2]. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي المكونات، والوظائف، والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003، دمشق، ص44.

[3]. ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، ص74.

[4]. المرجع نفسه، ص101.

الذي يصدر عن موهبة أدبية غايتها ابتداع حكاية وليس رواية واقعة، مما جعلها تقوم على راو وهمي يختلق متنا وهميا.[1]

إن غرابة هذا النوع السردي تتكشف لنا في كونها سرد مخادع، حيث يقبع خلف الجدية الظاهرة والوقار اللفظي والأسلوبي، هزل عميق غير ظاهر أول مظاهره قلب الحقائق وتمويهها، حيث تظهر الشخصيات متنكرة على الدوام أسلوبها التحايل والمخادعة، حيث تضبط تلك الشخصية المتنكرة ملتبسة بخديعتها، وأخيرا الغفران. فتحت أسماء الشحاذين يربض ذكاء تهكمي متوقد جراء التراتب الاجتماعي المزيف. ويبدو أبطال المقامات وقحين أحيانا في تهكمهم، لا تحدهم حدود أخلاقية أو اجتماعية؛ ولأن العالم التخييلي للمقامات مملوء بالتناقضات، يباح كل خداع.[2]

من خلال كل ما سبق تظهر الغرابة في السرد العربي القديم من خلال ابتعاده عن الأغراض التي ظهر أول الأمر خدمة لها، حيث نشأت مختلف تلك الأشكال التعبيرية تلبية لغايات معينة، والتزمت قواعد العقل والمنطق، وبمرور الزمن أخذت تنحو إلى اتجاهات أخرى، حيث استغرقت في اللامعقول من خلال طابع المبالغة الذي اكتست به وتوظيفها للخوارق وما يستعصي على التصديق، فبات الناظر إليها لا يجد فيها سوى آداب تنضح بالخيال، غارقة في المبالغات والتضخيم.

والغريب أنها كانت ذات نفوذ وانتشار في عقول العامة والخاصة وفكرهم لما شجعت عليها ظروف سياسية واجتماعية وثقافية كانت الشعوب العربية ترزح تحت نيرها، فهل استمر رواج هذه الأدبيات في العصور اللاحقة؟ أم لحقها من التغيير ما يلحقه الزمن بكل شيء؟

المبحث الثاني: تجليات الغرابة عند العرب المعاصرين فكرا وأدبا

لما انتهت أمور حكم الدولة الإسلامية في أيادي الأغراب من غير العرب/المماليك والأتراك، عمد هؤلاء إلى تتريك اللسان العربي، وطرحت اللغة العربية التي كان امتلاكها من طرف الأغراب يعد أولى الخطوات في طريق العقل العلمي المتحضر. لقد أصبحت العربية وعلومها المختلفة غريبة في بلادها، "فبعد عام 1258م، وهو عام انتهاء الدولة العربية الإسلامية إلى دويلات وممالك، ساد الحكم فيها لعناصر غير عربية بشكل مباشر أو غير مباشر أدت إلى حالة حكم عثماني تجبر بمرور الزمن. وجار على الفكر العربي والثقافة العربية إلى حد اعتماد

[1]. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص285.
[2]. المرجع نفسه، ص312.

سياسة التتريك، كما أن مرحلة الحكم العثماني خلال القرن الثامن عشر شهدت نكوصا فكريا في الوقت الذي كان الغرب ينطلق بمسيرته الفكرية العلمية والثقافية والتقانية، حيث كان الفكر السائد في الدولة العثمانية فكرا يعادي ما يجري في الغرب لدرجة أنه تم عزل السلطان سليم الثالث لمحاولته تطوير الجيش العثماني وتشييد صناعات جديدة عام 1796 ووضع في خانة المبتدعين لأنه (أدخل نظامات الإفرنج وعوائدهم وأجبر الرعية على إتباعهم)".[1]

لقد نجم عن هذه السياسة الجديدة المتبعة، انتقال أحوال العرب المسلمين من النقيض إلى النقيض؛ فبعد أن كانوا قوة فكرية لا تضاهى، انخرطوا في عصور من الركود والانحطاط الفكري الذي جاء على مختلف المكتسبات القبلية إهمالا وتشويها. وبالمقابل كانت الحضارة الأوروبية التي انتقلت هي الأخرى من النقيض إلى النقيض، تعيش ازدهارا في مختلف المجالات، هذه المفارقة شجعت على إحياء النزعة الصليبية التي لم تكن لتخمد، وما كاد هذا العصر ينتهي إلا وقد وقعت كل بلاد المسلمين شرقا وغربا تحت السيطرة الاستعمارية الغربية المباشرة أو غير المباشرة.

أولا: الغرابة من خلال فكر وأدب عصر النهضة

تلا عصور الانحطاط تلك عصر آخر أطلق عليه عصر النهضة/اليقظة/التنوير. حيث حمل نخبة من المفكرين رؤية/تنويرية جديدة خارجة عن عادات التفكير التي كانت مألوفة سائدة، غرضها إصلاح أحوال الأمة وبعث الحياة فيها من جديد بعد عهد من السبات والجمود الحضاري، وذلك من خلال مجموعة من المشاريع التي ناضلوا من أجل تطبيقها، في ظل مناخ كان الحكم فيه للفكر الديني المتعصب لآرائه، ممثلا في الجماعات الطرقية وفكر اللامعقول الذي كانوا ينشرونه تحت غطاء القضاء والقدر وغيرها من المقولات. وقد أصبح الكثير من هذه الفرق . ويا للغرابة . الداعم الأساسي للحركات الاستعمارية وزيادة نفوذها في البلاد. لقد كانت هذه "المؤسسة الدينية، والتي هي وجه آخر، ربما، لمؤسسة سياسية تحتاج إلى الاستبداد وتمكنه، وتسبغ شرعية على ما يقول بالكلي واليقيني والتراتبي، وعلى كل ما يخلق مسافة مقدسة بين المعارف والقارئ والحاكم والرعية. واتكاء على فلسفة المسافة يؤثم القول باختلاف البشر وبتعددية العقول البشرية، ويكفر القول بتعددية المعارف وتساويها في المرتبة، ويضطهد كل اجتهاد ينادي بالتنوع الكلامي ويرمي بالتمركز اللغوي إلى لامكان".[2] إن هذا الفكر المحتفي

[1]. صالح أحمد العلي وآخرون، مكانة العقل في الفكر العربي، ص ص146. 147.

[2]. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، الدار البيضاء، ص148.

باللامعقول والمكرس له بوضعه موضع المقدس لربطه بالدين والسلف وما لهذه الدعاوى من قدرة على النفاذ في فكر العامة، هو ما جعل تيار الإصلاح يدعو إلى العودة إلى الدين الحقيقي وليس دين العصور الوسطى[1]، الذي يشيع ممارسات غريبة عن جوهر الدين الصحيح. هذه العودة هي دعوة في الآن نفسه إلى العودة إلى التفكير/العقل الصحيح الذي غيبه وغربه فكر اللامعقول الذي ساد ردحا من الزمن، وهو ما يعني الانخراط في قضايا العصر/التاريخ، في مقابل الطابع اللاتاريخي/الأسطوري المتعالي على الزمن الذي كرسه فكر التكرار والتقليد. وهذه الدعاوى كما كانت عند هؤلاء المصلحين، ومن قبل عند سلفهم من مفكري الإسلام، ظلت قائمة أيضا في الفكر المعاصر، لإصرار فكر التقليد على الوفاء لمعتقداته، والذي تزداد حدته عند كل مأزق يقع فيه الفكر العربي في مساره التاريخي.

وقد حملت الدعوة إلى تفعيل دور العقل وانتهاجه مسلكا من أجل النهوض بالعرب على مختلف الأصعدة، إلى سلوك الاتجاه "العلماني" الذي انتهجته أوربا سابقا، بما هو دعوة للفصل بين الدين والدولة في شؤونها، "(...)وكان أول من عبر عنها في اللغة العربية بطرس البستاني وأتباع مدرسته القوميين المصريين التي أنشأها. كان هذا الاتجاه علمانيا، بمعنى أنه كان يؤمن بأن المجتمع والدين يزدهران كلاهما الازدهار الأفضل عندما تكون السلطة المدنية منفصلة عن السلطة الدينية، فتتصرف وفقا لمقتضيات خير البشر في هذا العالم. واتجاها ليبراليا، بمعنى أنه ارتكز إلى أن قوام خير المجتمع إنما هو خير الأفراد، وأن واجب الحكومة إنما هو حماية الحرية، وبنوع خاص حرية الفرد في تحقيق ذاته، وبالتالي في إنشاء المدنية الحقيقية".[2] وهو المنهج الذي اتبعه أتاتيرك في تركيا.

وأيا كانت دواعي هذه اليقظة (حملة نابليون على مصر على رأي الكثير من الباحثين)، فإن اصطدام/مواجهة العرب بالآخر، هو ما جعل العرب يعون حجم الهوة التي تفصلهم عنه وضرورة تدارك تأخرهم هذا بالأخذ بالأسباب التي من شأنها التقدم والازدهار/اليقظة من جديد، سواء حدث هذا الصدام على أرضهم بعد أن غزت جحافل جنده الأراضي العربية مشرقا ومغربا بعتاد حربي متطور لم يكن لهم سابق عهد به ومن ثم استباحتها حيث عاثوا فيها فسادا، أو على أرضه بعد الرحلات التي قام بها العرب فرادى وجماعات إلى أوربا مثال ذلك البعثات التي أوفدها محمد علي إلى فرنسا والتي تكونت من طلبة وباحثين من أجل التزود بالمعارف الغربية،

[1]. محمد عمارة، العرب والتحدي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1980، الكويت، العدد 29، ص182.

[2]. ألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة 1798. 1939، تر: كريم عزقول، دار النهار للنشر شمل، (دط)، (دت)، بيروت، ص410.

وكان على رأسهم رفاعة الطهطاوي الذي اندهش بالمنجزات الحضارية الفرنسية على كافة الأصعدة وفي شتى المجالات، فقرر نقلها وصفا/كتابة، إلى العرب من أجل توعيتهم بالفارق الزمني الذي يفصل بين جهتي المتوسط.

وقد أعاد هذا الالتقاء بين العرب والأغراب، المشكلات التي كان العرب المسلمون قد واجهوها أول عهدهم بفكر البلاد المفتوحة؛ كيفية تلقي هذا الآخر الغريب، إما إقصائه وتتبع منهج السلف، وإما إتباعه لأنه النموذج الأكمل في المعرفة، وإما الأخذ بهما جميعا.

وانطلاقا من الرأي الأخير، أخذ المفكرون العرب يقرون بضرورة إحداث مجموعة من التغييرات الجذرية التي استدعتها خصوصية المرحلة، واضعين النموذج الغربي/العقلي نصب أعينهم، دون الانسلاخ عن الهوية العربية. وكان على رأس التغييرات الملحة السعي للحصول على الاستقلال الوطني وإنهاء التواجد الأجنبي في ديار العرب، الذي سعى إلى تغريبها خاصة تلك التي تعرضت للاحتلال المباشر، حيث حارب الثقافة المحلية ممثلة في اللغة والدين، بتشجيع التعليم الأجنبي وسياسة التنصير...، وقد استعمل لتحقيق أهدافه شتى لوسائل من ترغيب وترهيب، كما عمل على تتبع النعرات الدينية والعرقية وتشجيعها من أجل ضرب وحدة العرب وتشتيتهم وضمان التأييد من طرف الأقليات التي نصب نفسه حاميا لها، كما شجع على نشر التفكير الخرافي تحت حماية الفكر الديني المتطرف.

وقد قامت العديد من الثورات مشرقا ومغربا لأجل تحقيق هذه الغاية/الاستقلال تمهيدا لتحقيق الوحدة القومية التي بها تتحقق العودة إلى عصور الرقي والازدهار السابقين. حيث سعى المفكرون في مختلف هذه الأقطار إلى تحقيق النهضة على كافة الأصعدة: الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، الثقافية والفكرية، من خلال محاربة الفكر الخرافي والتسلطي وتشجيع التعليم اعتمادا على أساليب مختلفة عما يقدمه التعليم الديني في الزوايا والمساجد، إضافة إحياء التراث العربي الإسلامي. وجريا على سنن الغلبة فقد قامت حركة واسعة لترجمة الفكر الغربي ومنتجاته ووضعها بين أيدي العرب، وذلك "تعبيرا عن إدراك كثير من المفكرين العرب لجوانب القوة والغلبة في تلك الحضارة، والاعتراف بتقدمها الفكري، وبأسباب غلبتها في القوة العسكرية، وضرورة الانتفاع من نتاجها في سائر مجالات العلوم وتقنياتها، وتقدير شؤون الفكر عامة في الأدب والثقافة العامة وفي الفلسفة".[1] لقد عاد الاهتمام بالترجمة إلى الساحة العربية من جديد بعد أن انتهى على عهد العباسيين، كونها المقرب للثقافات الغربية والتي يتم من خلال التعرف على فكر الآخر وعوامل تقدمه من أجل استثمارها في تحقيق التنمية المحلية.

[1]. صالح أحمد العلي وآخرون، مكانة العقل في الفكر العربي، ص180.

لقد كانت تلك المواجهة/الصدمة باعثا إذن على إنعاش الفكر العربي ودفعه للعودة إلى التفكير من جديد بعد عهد من التقليد الأعمى/الاستقالة والأخذ عن السابقين غثا أو سمينا. فقد وضعت تلك التطورات الحاصلة الإنسان العربي في مواجهة حتمية مع الواقع الجديد، وجعلته يطرح على نفسه عديد الأسئلة يستفهم فيها عن سبب تخلفه وتقدم المجتمعات الأخرى/أوربا، خاصة بعد أن وقع تحت نير الاستعمار وذل الاحتلال وما حمله من الإهانة للإنسان ومقدساته، لذلك سعى جاهدا في محاولة لإيجاد الحلول التي من شأنها النهوض به من هذا الوضع الذي خيم عليه طيلة عقود ولم يكن لينتبه من غفوته تلك إلا بعد الصدمة التي مني بها إثر احتكاكه بالغرباء/الغرب. وقد "انطلق الطهطاوي بآراء سياسية تؤكد على حرية الإنسان قولا ومناقشة وسفرا وتأسيسا للأحزاب ونشرا للكتب والمجلات من دون وجل من السلطة. وسرعان ما انتشرت هذه الدعوة إلى كل المشرق حيث أصبحت الدعوة إلى حرية الفرد الشخصية وانتقاد الحكم الفردي بشدة من سمات العصر الجديد، كما أصبحت من ميزات الفكر المتقدم أدبيا وسياسيا. ومن نتائج هذه الانطلاقة الفكرية بروز عدد من المفكرين العرب نشطوا نشاطا ملحوظا في الكتابة والتأليف والنشر مؤكدين على نهضة عربية حديثة".[1] تبعث العقل/الإنسان من جديد بعد عهد من الانحطاط والتردي الفكري.

على أن مشروع النهضة لم يكن ليكتمل، حيث وجد نفسه غريبا وسط نموذجين متطرفين يتقاسمان الساحة الفكرية النموذج التراثي من جهة والنموذج الغربي من جهة أخرى وهما في سباق مستمر نحو الهيمنة وإقصاء الآخر مما لم يسمح بمشاركة فكرية عربية قوامها النقد والتحليل ومن ثم الابتكار والتجديد. لقد ظل الفكر العربي "ينوس بين طرفي معادلة مستحيلة الحل، معادلة "الأصالة والمعاصرة" التي تطمح إلى تحقيق التوافق والتكامل بين سلطتين مرجعيتين مختلفتين تماما، متنافستين ومتصارعتين بحكم انتمائهما إلى زمنين ثقافيين مختلفين، ونمطين حضاريين متباينين: سلطة النموذج العربي الإسلامي الوسيطي وسلطة النموذج الأوروبي المعاصر. لم يستطع الخطاب العربي تشييد حلم نهضوي ثقافي مطابق لأنه كان وما يزال لا يملك نفسه، بل يتكلم تارة باسم هذه السلطة المرجعية وتارة باسم السلطة المنافسة لها، ومن هنا التناقضات التي طبعت وتطبع هذا الخطاب".[2] وهو ما لم يسمح له بإيجاد مساره الحضاري الصحيح الذي يمكنه من تحقيق الفرادة والأصالة لهذا الفكر.

[1]. صالح أحمد العلي وآخرون، مكانة العقل في الفكر العربي، ص147.

[2]. محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط5، 1994، بيروت، ص196.

ولم يكن الأدب عموما، وفي مختلف مراحله بمنأى عما تموج به الساحة الفكرية عامة وما هو حاصل فيها، حيث يحاورها تأثيرا وتأثرا، في ازدهارها وركودها، فيكون . على طريقته . مبرزا لملامح هذه الفترة التاريخية أو تلك.

وفي عصر غربة الأدب؛ عصر الركود والانحطاط، أصبح "أدب الصنعة والتكلف والتقليد، لا أدب الطبع والإبداع والتجديد، وغلبت عليه اللفظية بركاكتها وكاد يخلو من المعاني وحيويتها، فانقضت تلك القرون، لم تعرف العربية في خلالها شاعرا يقارب ما يزخر به ديوانها منذ العصر الجاهلي حتى عصر ازدهارها، من الشعراء العظام (...) وغلبت على النثر زخارف الصنعة والمحسنات البديعية من الجناس والمطابقة والسجعات ورصف الألفاظ المترادفة من دون تحر لعمق المعاني والدلالات، وشاع فيه فن المقامات وما فيه من التكلف والتقليد، وكان أبرز أمثلة ذلك الأدب ما كان بين العاملين من الكتاب في دواوين الأمراء والحكام، صنائع للسلطة مؤدين لها على ما لها من السيئات".[1] هذا ما كان عليه الأدب في عصر غربته، فكيف كان مظهره في عصر النهضة يا ترى؟

"إن كان بإمكان الخيال أن يبني ما شاء من العوالم، فإن الخيال الأدبي العربي، وفي شكله التنويري، قد قصد العالم الذي حرم من العيش فيه، والذي يبدأ بالاستبداد وينتهي إلى الحرية، أو ينطلق من الاستبداد، من حيث هو وجود لاعقلاني، ويصل إلى العقل بعد أن تخفف من تشوهه وأعاد تأويل العالم بشكل سوي".[2] لقد مثل أدب تلك الفترة، وتبعا للمتغيرات المستجدة على الساحة الفكرية، نمطا غير مألوف في الكتابة لما ارتاد عوالم أخرى كان قد حرم منها في مراحل سابقة، وجسد مختلف الصراعات التي ماجت بها الساحة الفكرية، فكان خير ممثل لمختلف الآراء حاملا لما تدين به من الاعتقادات. "وبالإجمال وقع انفصال متدرج بين مرجعيات ثقافية وأجناسية موروثة فقدت كفاءتها وأهليتها، وظواهر إبداعية جديدة متصلة بنسق مستحدث من القيم، والحقائق النسبية، والحاجات، والأفكار، والعلاقات، وكان من نتيجة ذلك أن انحسرت صيغ التعبير القديمة، وتراجعت قيمة المنظورات التقليدية".[3] لتفسح مكانها لأخرى جديدة هي من وحي المرحلة.

لقد تبنى هذا الأدب النهضوي تلك الأفكار التي دعا فيها ممثلوها إلى اطراح النموذج القديم لأنه لم يعد قادرا على الانخراط في الزمن الراهن، وبيان تهافته، بعد أن عمل الاحتكاك بالآخر/الغرب على خلق وعي بذلك

[1]. صالح أحمد العلي وآخرون، مكانة العقل في الفكر العربي، ص186.

[2]. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص153.

[3]. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 339.

الفرق الحاصل بين العرب والغرب. فاتخذ لغة جديدة وعالج مضامين جديدة لم يكن ليطرقها لولا تلك المستجدات.

1. غربة المقامة وأفولها:

لرصد التغييرات الجديدة التي طرأت على أدب تلك الفترة، يجب التفريق بين نموذجين: إحيائي يسعى للبقاء وتحديثي يسعى إلى افتكاك الشرعية. أما النموذج الإحيائي فقد حاكى بلاغة القدماء سواء في الشعر أو في النثر ممثلا في المقامة، لكن هذه العودة إلى تلك البلاغة المقدسة التي فرضتها أدبيات النخبة، لم تعد إلاّ لتؤكد على مصادرة أنها نموذج بات غريبا كل الغرابة عن الفترة وما استدعته، يقول عبد الفتاح كيليطو:"اليوم مات الحريري .. لم يعد العرب يتعرفون على أنفسهم في الصورة التي تعكسها عنهم المقامات. بل قد يحصل لهم أن يتساءلوا كيف استطاع مثل هذا المؤلف الذي أبهج القراء طوال ثمانية قرون، لم يعد ينظر إليه إلا كمشعوذ متغضن وساحر رهيب، وإليه ينسب "الجنون" الذي استبد بالذوق الأدبي الكلاسيكي".[1] لم تعد المقامة إذن قادرة على القيام بمتطلبات المرحلة، وتأكدت غربتها عن هذا المناخ الثقافي المحتفي بالجديد والمناهض لكل قديم بعد أن بات عنوانا للعصور التخلف والانحطاط. وعليه أعلنت المقامة أفولها لتسكن منطقة اللاشعور مأوى المهمش والمقهور، وكانت من قبل قد مارست سلطة الإقصاء على المرويات الشفوية الأخرى، بحكم أنها شعبية من إنتاج العامة والدهماء. هذا الغريب/المهمش/المقهور الذي يتحين الفرص من أجل العودة من جديد متنكرا تحت أقنعة/أشكال أخرى/الرواية.

ونجد المقامة وقد باتت شكلا غريبا عن الجو الثقافي العام، مجسدا في الشكل اللامألوف الذي أخذته مع المويلحي، حيث "يتعين "حديث" المويلحي، وقد أخذ شكل المقامة، حديثا بلغة الجمع لا بلغة المفرد، فهو استقصاء اجتماعي ونقد سياسي ومبحث لغوي وخطاب وطني تحريضي، وهي أحاديث ذات مواضيع حديثة. وحداثة المواضيع تفرض تناقضا حادا بين الشكل والمضمون، وهو ما يفضي إلى تفجر الشكل وتناثر عناصره، وهو ما يجعل نص المويلحي نصا ينتمي إلى أزمنة متفاوتة تاريخيا لا وفاق بينها".[2] وبهذا أعلنت المقامة عجزها وضمورها وأكدت على عدم أهليتها للاضطلاع بالمواضيع الراهنة.

[1]. عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، نقلا عن: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص ص، 430. 431.

[2]. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص176.

2. الغرابة والتعريب:

في الوقت الذي دعا فيه أنصار النهضة الأدبية إلى استحداث خطابات جديدة تطرح أسئلة النهضة وتصوغها في قوالب بعيدا عن النموذج المتداول، كان هناك بالمقابل حركة أخرى قامت بتقديم معربات وترجمات عن الآداب الغربية من أجل تقريبها من جمهور المتلقين العرب. وقد ظهر على الساحة هذا الأدب الغريب الذي ينتمي إلى ثقافة أخرى ومن إنتاج الآخر، منقولا إلى العربية عن الفرنسية أو الإنجليزية اللتين لم يكن غالبية العرب، إن لم نقل قسما من هؤلاء المترجمين/المعربين أنفسهم على دراية بها.

وتظهر غرابة تلك النصوص المعربة، في أنها وإن لم تكن ذات أصول عربية، فهي حتما لم تعد منتجات غربية بعد أن خضعت إلى عملية إعادة تشكيل لم تبق إلا على القليل من ملامح النصوص الأصلية، "لأن المعربين تصرفوا في أسماء الكتب، وغيروا في أحداثها، وأخضعوا أساليبها لمقتضيات الأساليب النثرية العربية المتفاصحة بما تتضمنه من صيغ سجعية وصناعات بلاغية في بعض الأحيان، أو لمقتضيات الأساليب السهلة".[1] وقد استعملوا في معرباتهم تلك حتى اللهجات العامية. وظاهرة التعريب هذه جسدت، وعن جدارة، مختلف الظواهر السلبية التي يمكن أن تتعرض لها الخطابات من سرقة وتشويه وتحوير، إضافة وحذفا... ولم تكن تلك الممارسات لتثير أي نقد أو استهجان لدى جمهور المتلقين لتلك الأعمال في ظل غياب الوعي بفن الترجمة، من طرف المعرب كما المتلقي.

3. الغرابة والسرد العربي الحديث:

أدى ظهور السرد الحديث/القصة والرواية خاصة على الساحة الأدبية العربية إلى انقسام الرأي حول نسبة تلك الأجناس الجديدة/الغريبة، وكان الرأي يسير في اتجاهين:

. اتجاه تأصيلي: قال بتطورها عن المرويات العربية القديمة بعد تفكك هذه الأخيرة، بفعل قانون التطور الذي يحكم الأجناس الأدبية.[2] أي أنها كانت معروفة لدى العرب منذ القديم وإن في أشكال مختلفة، وبعد تحلل هذه الأخيرة وذهابها تطورت عنها هذه الأجناس الجديدة بالضرورة في صورتها الراهنة.

[1]. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص447.

[2]. المرجع نفسه، ص495.

. اتجاه تغريبي: وهو الاتجاه الأكثر رواجا، والذي يقول بغربة هذه الأجناس عن الخطاب العربي وينفي أن تكون للعرب معرفة سابقة بها. فهي فن غربي أخذه العرب عن الأوروبيين بعد الاحتكاك بهم والاطلاع على آدابهم، بدليل أنها لم تكن معروفة عند العرب من قبل.

وقد وجد رواد السرد العربي الحديث بأنه الأنسب لتجسيد مختلف القضايا التي يحيى في كنفها والتي استيقظ العرب فوجدوا أنفسهم في مواجهتها، فجسد بذلك وعي الإنسان العربي بواقعه منخرطا فيه لا متعاليا عليه كما كرسه النموذج القديم. حيث "لا انفصال بين الاستقلال الوطني وثورة الأدب، ولا جسور مقوضة بين ثورة الأدب وثورة السياسة، ولا فرقة بين حرية العاطفة وحرية الفكر، ولا افتراق بين آفاق الفن وآفاق العلم. تلتقي المعارف متكاملة وتجتمع الممارسات متوحدة، باحثة عن أفق جديد مضطرب الملامح، تتناوب عليه موحدة مفردات مختلفة، يختلط فيها الاستقلال الوطني والجديد والثورة والنهوض ومناهضة التقليد ومحاكاة النموذج الأوربي، رغم ما يوحد البشرية وما يفصل بين أطرافها في آن".[1] يمتد هذا السرد إذن، خارج الأدب فينخرط في فضاءات أخرى سياسية، اجتماعية، ثقافية... لا ينفصل عنها، فيطرح أسئلة لم يطرحها من قبل على غرار المساواة والعدالة، حرية التعبير والفكر والعمل، قضايا التعليم، القومية ...، من أجل تجسيد نهضة أرادت أن تكون شاملة في كل الميادين للنهوض والعودة من جديد إلى الحياة/الأدب/اللغة/الإنسان...، إلى ممارسة التفكير/العقل من جديد لا العودة على الذاكرة واحتمال أصنام الماضي إلى الزمن الحاضر.

ثانيا: الغرابة والفكر العربي المعاصر

انطلق الفكر العربي في تصديه للمواجهات التي فرضت نفسها عليه . وعبر عصوره ماضيا وحاضرا إلى انتهاج مسالك فكرية وجدها الأقدر على التصدي للغريب الوافد، يحدوه أمل مبطن بالعودة إلى عصور الازدهار التي اغترب عنها والتي كانت بمثابة المعين الذي نهل منه الآخر/الغرب في مسيرته نحو تحقيق نهضته الفكرية، فلم لا يكون في استطاعة العرب أيضا تحقيق نهضتهم. لكن ما هو المسلك المؤدي إلى ذلك؟ أهو مسلك السلف/النقل والتقليد؟ والذي أصبح عنوانا للتخلف والانحطاط بعد التشويه الذي مارسه عليه فعل التكرار، أم النموذج الغربي/التغريبي؟ والذي يدعو إلى تبني أطروحات وافدة لم يكن للعرب خبرة بها.

إن هذه الأسئلة تختزل حالة الغربة والاغتراب اللذين عاشهما ويعيشهما الفكر العربي، في ظل التحديات التي يواجهها والانكسارات التي مني بها والمتاهة التي وجد نفسه في غياباتها، لعدم تمكنه من إيجاد المسلك الذي

[1]. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص186.

يتناسب مع مقوماته وخصوصيته، وبالتالي عدم إخلاصه لموقف يتبناه ويمارسه فكريا وعمليا، وبقي يعيش حالة من الضبابية وعدم القدرة على الرؤية الواضحة، في ظل واقع تتجاذبه أطراف متناقضة حد المواجهة، طرف يدعو للحفاظ على الهوية والمقومات الخاصة للإنسان العربي لكن تعوزه الوسائل الكفيلة بتحقيق هذه الدعوة، وطرف آخر يدعو للانفتاح على سبل تحقيق التقدم واللحاق بالركب الحضاري، دون وعي أيضا بالكيفية التي يتم بها هذا الانفتاح. يقول محمد عابد الجابري: "إن وعي النهضة اليوم يبدو، لدى المفكر العربي، أكثر تمزقا وشقاء من وعي النهضة بالأمس. والسلفي و"الليبيرالي" يعيشان اليوم، كلاهما، هذا الوعي الممزق الشقي، إما على مستوى اللاوعي، والموقف في هذه الحالة هو الهروب إلى الأمام برفض "خرافات الماضي"، أو إلى الوراء برفض "جاهلية" العصر. وإما على مستوى الوعي غير الواعي بنفسه، الهارب من شقائه وتمزقه. والموقف في هذه الحالة هو مصارعة التناقض داخل الوعي بمحاولات الانتقاء والتوفيق، وهي محاولات تختفي، أو هي تحاول أن تخفي، الكذب الصراح على النفس".[1]

لقد بقي الفكر العربي في منطقة حدودية/لامكان، حائرا لا يجد سبيله وسط هذين المسلكين اللذين يتجاذبانه؛ الحمولة التراثية التي ورثها، المتجذرة فيه فلا يستطيع انفصالا عنها من جهة، ومن جهة أخرى فكر الآخر/الغرب الغريب المفروض عليه بالقوة والذي لا يستطيع له ردا، هذا الأخير الذي نشأ في تربة غير التربة العربية والتي عهدته حتى صار إلى ما هو عليه فشكلت بذلك مرجعية له لا يستقيم إلا في ظلها، والذي يطرح نفسه وبقوة ساعيا إلى تثبيت نفسه كونيا مكتسحا بذلك كل الثقافات المحلية. أما مسلك الوسطية الذي قال به البعض، فليس سوى كذبة كبيرة صدقها الفكر العربي ولا يفتأ ينادي بها ويجسدها بمختلف الأشكال.

وبين هذا وذاك يبقى المفكر العربي "السلفي" و"الليبيرالي" يتبنى فكرا قوامه الجمع والالتقاط، ويمارس البداوة/الشفاهية/البداهة/اللاعقل، نسقا فكريا مضمرا قوامه الانفعال والارتجال بدل المكابدة والمعاناة وإجالة النظر وطول التفكر في الأمور تحليلا وتفسيرا، والتي هي قوام العقل والمنطق السليم، وهو ما جعل الفكر العربي يبقى حبيس أحد النموذجين ولا يخطو نحو خلق نموذجه الخاص الذي يحفظ به خصوصيته ويجابه به الثقافة الكونية، الساعية إلى الهيمنة بتغريب الثقافات الأخرى.

إن مكمن الغرابة يظهر من خلال الصفة التي اتخذها العقل/الفكر العربي؛ الذاكرة والنقل، والتي جعلته يقع في تناقض مع نفسه وهو يحاول يائسا الخروج من المأزق الحضاري الذي يتهبط فيه، وهو ما يوضحه قول

[1]. محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية، ص43.

الجابري: "والحق إن الخطاب العربي الحديث والمعاصر هو خطاب الذاكرة لا خطاب العقل، خطاب لا باسم ذات واعية تمتلك استقلالها وتتمتع بكامل شخصيتها بل باسم سلطة مرجعية توظف الذاكرة وليس العقل، وهذا من الخطورة بمكان. ذلك أن المفاهيم في هذه الحالة ترتبط، لا بالواقع الذي يتحدث عنه الخطاب، بل بواقع آخر هو الذي يؤسس، في الوعي والوجدان، النموذج . السلف صاحب السلطة المرجعية الموجهة".[1] إنه فكر قوامه ترديد أصوات الآخرين وتقليد النموذج الأكثر كمالا القادر على "عقل" مختلف المستجدات واحتوائها؛ سلف/أسطورة يمثلها تارة التراث العربي القديم، وتارة أخرى الفكر الغربي الوافد. وهذا الاحتفاء بالسلف والذي قوامه العيش في زمن آخر غير الزمن الراهن وما يستتبع ذلك من تجاهل المرحلة وما تموج به، كان قد سيطر على الفكر العربي من قبل ردحا من الزمن أدخله في متاهة التوقف والركود وما تزال آثاره حتى اليوم. يقول الجابري: "أن يكون الخطاب، أي خطاب، محكوما بـ"سلف" معناه أنه خطاب لا يرى الواقع كما هو، لا يعبر عنه ولا يعرّف به، وبالتالي لا يرى المستقبل إلا من خلال "التمثال" الذي يقيمه في ذهنه لـ"السلف" الذي يستكين إليه، بل يستسلم له، فهو إذن، خطاب وعي مستلب".[2] إنه خطاب متعال عن واقعه لا يرتبط به بصلة كونه لا يمثله ولا يعبر عنه، إنما يتطلع دائما إلى ذلك السلف ويستسلم له وبالتالي يستقيل من أداء وظيفته في عقل واقعه وكذا العيش فيه.

إن تجربة التكرار هذه، بما هي حضور للماضي في الحاضر، هي الباعث على الشعور بالغرابة حسب فرويد، إنها الموت ممثلا في الرتابة والعيش على هامش الواقع/فوق الواقع، إنها تشيع وضعا غريبا لا هو حياة قوامها التجدد الدائم المستمر، ولا هو موت أبدي يركن إلى النسيان. وفي ظل هذا الوضع يعيش الفكر العربي مزيجا من الخوف والقلق؛ خوف من حضور هذا السلف وبالتالي الخضوع إلى سلطته الأبوية القاهرة، والقلق من إقصاء هذا "السلف" الذي يكون الملاذ والملجأ عند المآزق.

ونجد الغرابة ممثلة في أقتم أشكالها، في ذلك المنحى الازدواجي الذي يتخذه الفكر المحافظ الذي يدعي رفض النموذج الغربي/التغريبي جملة وتفصيلا في الوقت الذي لا يتوانى رواده في مواكبة ما يستجد على الساحة العملية من المنتجات الغربية، وهنا يقع الانفصال ما بين الفكر الداعي إلى وضع والواقع العملي الذي لا يعترف بمقولات فكره ولا يطبقها. كما لا يخلو من غرابة، ذلك الموقف الذي تنكر لكل ما يربطه بتراثه العربي وأصوله متخذا من النموذج الغربي مبدأ وغاية/منتهى. إن هذه الانفعالات قد حجبت التفكير السليم القائم على المكابدة وإجالة النظر "التعقل".

[1]. محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية، ص198.

[2]. المرجع نفسه، ص59.

وللخروج من وضع الغرابة هذا، باتت مسألة العودة إلى الذات تطرح نفسها وبإلحاح على الساحة الفكرية العربية، وإيجاد الطريقة الصحيحة التي يتم بها التعامل مع هذا السلف: التراث . الفكر الغربي، نقدا ومساءلة/تفعيل فكر الذات، بما يضمن لها المشاركة الفعالة في إطار من الخصوصية دون "نسيانها" سواء بالانسحاق و الذوبان في بوتقة الغرب أو النكوص إلى الوراء وبالتالي العودة الأشد تعصبا للاحتماء بالماضي والقول بصلاحيته لكل زمان فيصبح زمانا أسطوريا متجددا من خلال عمليات التحيين، وما يخلف من رفض لأي محاولة للخروج عن هذا الزمن. إن هذا الركون يؤدي إلى إحداث هوة بين الفكر والواقع المعيش، وبالتالي العودة من جديد إلى سؤال البداية؛ كيف السبيل إلى تحقيق النهضة؟ يقول الجابري: "إذن فلابد من "حضور الأنا" العربي [والتي قبعت خارج منطقة الاهتمام لردح من الزمن] حضورا واعيا، حضوره كذات لها تاريخ، ذات لها فرديتها وتناقضاتها وسيرورتها الخاصة. إن نقد الآخر شرط لوعي الذات بنفسها، ولكن وعي الذات هو نفسه شرط لاكتساب القدرة على التعامل النقدي الواعي مع "الآخر"، أيا كان هذا الآخر".[1] إذا، وحتى يتم التجاوز يجب على هذه الذات تكوين وعيها بذاتها والتحديات التي تواجهها من أجل اتخاذ الاحترازات التي تجنبها العودة إلى الغربة من جديد في حال هيمنة أحد النموذجين الفكريين التراثي . الغربي، فوعي حدود هذين الأخيرين يحقق التحرر منهما وهو عينه وعي الذات بذاتها، وبالتالي قدرتها على إنتاج خطابها الخاص/الأصيل الذي يجسد انخراط الذات في تاريخيها ووعيها به.

لقد بات أمر المراجعة والعودة على هذا الفكر نقدا وتفكيكا من أجل إعادة بنائه من جديد بما يحقق الخصوصية والريادة معا أمرا حتميا؛ تحقيق مكاسب والأكثر أهمية المحافظة على مكاسبه والتي تتمثل في تراث العربي ومقدساته، وهويته وحريته...في ظل الاستراتيجية العامة التي طورها الغرب من أجل المحافظة على مركزيته إخضاعا وهيمنة، حيث سعى ويسعى إلى تفكيك أي محاولات للنهوض من طرف الآخر/غير الأوروبي/دول العالم الثالث/العرب، وممارسة أشكال العنف/المادي والقمع عليها، كما هو حاصل في العديد من الدول العربية، في زمن المنظمات العالمية الداعية إلى حرية الحيوان!! في الوقت الذي تداس فيه حرية الآلاف من الناس على مرأى ومسمع من هذه المنظمات. إنه نوع جديد من الاستعمار وقد تخفى تحت قناع محاربة الإرهاب وحيازة أسلحة الدمار الشامل، وكأن هذه السياسة المطبقة في المنطقة من أجل إعادة رسم خارطتها، ليست إرهابا ولا تخلف دمارا شاملا!! إضافة إلى العنف الرمزي من خلال احتكار التكنولوجيا المتطورة، وحضرها على هذه الدول مما يجعلها مجرد تابع مستهلك لمنتجات دول الصف الأول.

[1]. محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية، ص206.

ثالثا: الغرابة والسرد العربي المعاصر/سرد البحث عن الذات

يمثل السرد العربي المعاصر كتابة إبداعية جديدة كل الجدة عما هو مألوف في السرد العربي قديمه وحديثه. فقد ارتبط بمجموعة من القيم الجديدة التي اكتسحت الساحة الفكرية العربية بعد أن عملت مجموعة من المؤثرات على تكريسها. وتمثل هزيمة 1967 التي مني بها العرب، نقطة التحول الذي قوض القيم السابقة التي كان الفكر مرتاحا إليها، وأنبأ بحلول أخرى غريبة غرابة الوضع الراهن.

لقد شكلت هذه الهزيمة العامل الأساس في خلق وعي مأزوم تأكد من زيف القيم السابقة وتهافتها، فتبنى نظرة جديدة نابعة من صميم قيم المفارقة والتمرد. ولما أخذ العقل العربي في مراجعة مكوناته وآلياته وطرق تعبيره، مراجعة انتقادية جذرية، ظهر نزوع عام لدى المفكرين والأدباء إلى إعادة النظر في مختلف البنيات السائدة وإبراز تناقضاتها، وإبداع بنيات أخرى موازية مضادة وناقدة لأنماط الوعي السائد، ساعية إلى تأسيس وعي جديد، ينطلق من الحاضر المعيش ويتفاعل مع حاضر مأمول.[1]

هذه القيم المتمردة التي تبناها الفكر منهجا، تمثلتها جماليا التجربة السردية من خلال طرح القيم الفنية التقليدية وإبداع أخرى من وحي الوضع الجديد. وقد كانت الرواية الغربية "الجديدة" في نسختها الفرنسية إضافة إلى إبداعات كل من همنجواي كافكا وجيمس جويس... من بين المؤثرات التي وجدت فيها الرواية الجديدة ضالتها.[2] وبذلك باتت هذه الأشكال السردية/القصة والرواية خاصة ممثلا لقيم التمرد والغرابة، التشظي والتفكك، وما تعدد التسميات التي أطلقت على هذا السرد الجديد إلا تمثيلا لتلك القيم؛ إنها سرد المختلف/اللاتسمية/اللاتعريف/اللامألوف ... الغريب. لأن "الذات المبدعة تحس غموضا يعتري حركة الواقع ومجراها، كما تشعر بأن الذات الإنسانية مهددة بالذوبان أو التلاشي. وفي ظل تفتت القيم واهتزاز الثوابت وتمزق المبادئ والمقولات وتشتت الذات الجماعية وحيرة الذات الفردية وغموض الزمن الراهن والآتي وتشظي المنطق المألوف والمعتاد"[3]، بات أمرا حتميا/واقعا، إبداع سرد جديد مختلف منزاح عن المألوف يتحرى الغرابة فضاء عاما في تشكيله، وهنا يظهر المكان والزمان بعيدا عن المألوف في الحبكة التقليدية أين تفقد الأمكنة حدودها/أوصافها الكلاسيكية، وتتداخل الأزمنة فيذهب تواترها وتسلسلها المنطقي، حيث يحضر الماضي في الحاضر، ويكون المستقبل ماضيا مستشرفا. أما الشخصية فتظهر غرابتها بعدما فقدت صفاتها وخصائصها الواقعية القديمة وباتت

[1]. عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية روايات إدوارد الخراط نموذجا، دار الأمان، الرباط، ص14.

[2]. المرجع نفسه، ص15.

[3]. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2008، الكويت، العدد 355، ص15.

شبحا/طيفا، بعد أن خضعت للتنميط، "وهذا التنميط ينطق بدلالتين، تقول الأولى منهما: إن تعددية الشخصيات، في زمن قاهر، ضرورة شكلانية، فهي متعددة ومتماثلة في آن، كأن التعدد الذي ينفي ذاته، ضرورة فنية تكشف عن انحطام البشر قبل كشفها عن وجودهم. وتقول ثانيهما: إن التعدد الفعلي لا إمكانية له في زمن فاسد، يلقن البشر ولا ينصت إليهم".[1] كما تظهر غرابتها أيضا من خلال ذهاب الاسم الذي كان بمثابة التعيين/التعريف للشخصية الذي يمنحها الخصوصية والاختلاف، ليخلفه رمز لا طابع له ولا شكل، للتأكيد على أنها ليست سوى نموذج متكرر هي أقرب للموت منها إلى الحياة.

إضافة إلى اللغة التي باتت أشد ما تكون بعدا عن أساليب التعبير المألوفة. وكل هذا يؤكد على خاصية مشتركة: أنه سرد على غير مثال، لأن المثال/النموذج التقليدي بات غريبا في ظل الأوضاع الجديدة. وهو ما طرح إشكالية أخرى، إشكالية تلقي/فهم المقاصد التي تطرحها هذه الأشكال الجديدة، والتي استدعت قارئا خاصا/غريبا أيضا يتفاعل مع هذه التشكيلة الغريبة قراءة وإعادة إنتاج لها، فيكون مبدعا جديدا للنص فوق مبدعه الأول. يقول إدوارد الخراط: "إن الكتابة الإبداعية ـ لسبب أو لآخر ـ قد أصبحت اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة ...، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان. ومن هنا، تجئ تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردي الاطرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها ـ نهائيا ـ خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة "الواقع" لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة ـ إن لم تكن مداهمة ـ الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائدة المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة "الأنا"..."[2]. ويمكن تلخيص أهم تيارات هذه "الحساسية الجديدة" في:

ـ تيار التشييء والتغريب، بما هو تيار الرفض لعالم القهر والإحباط.

ـ التيار الداخلي، نقيض التيار الأول، فرؤية الكاتب داخلية، واللغة متفجرة وحسية.

ـ تيار استيحاء التراث العربي: يوظف أشكال التراث القديم من حكاية شعبية وكتب تاريخية، وسير شعبية...

[1]. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص242.

[2]. إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، نقلا عن، فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص258.

. تيار الواقعية السحرية، بما هي تيار يسقط الحدود بين الواقع العيني المحسوس، وبين شطحات الخيال والاستيهامات المضفورة بنسيج الواقع.[1]

إن كل هذه التقنيات إنما تجسد غرابة هذه الكتابة الإبداعية الجديدة وخروجها عن المألوف، وكل نص جديد إنما يشكل نموذجه الخاص الذي لا يستكين إلى النمذجة والتقعيد، ومنه عدم إمكانية الخروج بأي قانون موحد يمكن أن تنتظم تحته هذه الأشكال وهو ما يشكل هوية الغريب بامتياز.

لقد كان للعرب على غرار الأمم الأخرى معتقداتهم الخاصة التي تشكلت لديهم في علاقتهم بما يحيط بهم، ولما كانت لطبيعة بيئتهم شروطها الخاصة فقد كان لها تأثيرها على طبيعة تفكيرهم فغلبت عليه النظرة الذاتية القائمة على الارتجال والفطرة، بعيدا عن النظر والتحليل ومعرفة الأشياء بخصائصها الجوهرية فيها.

وقد عرفوا هم كذلك التفكير اللامعقول الذي يفسر مختلف الظواهر تفسيرا خرافيا ينسب أسبابها إلى قوى أخرى خارقة (جن، غيلان، سعالي...). وقدسوا مظاهر الطبيعة إما لكونها عزيزة الطلب في بلادهم أو تأثرا بعقائد الأمم المجاورة لهم، وعرفوا مختلف العلوم لكن على طريقتهم، حيث كانت حصاد خبرة تشكلت لديهم عبر الممارسة لا عن طريق البحث والتقصي، ولم تخل تلك العلوم من توجيهها وجهة سحرية ...

ولما جاء الاسلام أصبحت تلك المنظومة تمثل اللامعقول الذي تم إقصاؤه وتغييبه، ليحل العقل الإسلامي محله، هذا الأخير الذي شكل منظومته الخاصة القائمة على تعاليم الشريعة الإسلامية، ولا يعترف بشيء آخر خارج تلك المنظومة مما كان سائدا من المعتقدات/اللامعقول في المنطقة.

وبمرور الزمن وتوسع رقعة الاسلام واحتكاكه بالأمم الأخرى والعقائد القديمة، وجد هذا اللامعقول الذي حاربه الاسلام الأول الطريق إلى العقل الاسلامي وانخرط فيه إلى أن غلب الفكر الخرافي أخيرا وهيمن على العقل العربي ردحا من الزمن في عصور الانحطاط. وقد قامت حركات دعت إلى العودة إلى العقل/الاسلام الصحيح ونبذ أشكال العقل الخرافي الذي ساد واستحكم، من أجل تحقيق نهضة المجتمع العربي الاسلامي، على أن هذه النهضة وجدت نفسها في مفترق طرق لم تجد لنفسها المسلك الذي تتخذه ويكون السبيل المؤدي إلى جادة الصواب، التراث الغربي الذي حقق الريادة العالمية وبالتالي الهيمنة من جهة، والتراث العربي الاسلامي وما تطرحه مسألة التعامل معه من جهة أخرى.

[1]. عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية روايات إدوارد الخراط نموذجا، ص19.

ولم يكن الأدب في كل مرحلة من المراحل السابقة الذكر بمعزل عما تموج به الساحة الفكرية، فجسد البيان الجاهلي نزعة البداوة التي كانت سائدة، فجاءت لغته حسية/نهارية منطلقة من مشاهداته المألوفة، ولم يعن بالإغراق في الخيال على خلاف ما كان موجودا لدى الأمم المجاورة (اليونان، الفرس...) لأن بيئته لم تكن لتهديه إلى مثل ذلك التفكير. وقد دون مختلف الخرافات والتكاذيب التي كانت منتشرة بين عرب الجاهلية فكان وثيقة هامة في دراسة عقلية العربي/ فكره ومعتقداته في تلك الفترة.

وبمجيء الاسلام، أصبح ذلك التراث الجاهلي يمثل اللامعقول الذي جبه الاسلام ونحى الأدب إلى تمثل قيم أخرى نابعة من صميم العقيدة الاسلامية. على أن هذا اللامعقول/الغريب الذي توارى ردحا من الزمن قد عاد من جديد إلى الواجهة، بانخراط الأجانب في الثقافة العربي/أدبا وفكرا وأخذوا في تشكيلها كطرف آخر مع أصحابها، فظهرت أجناس أدبية غير مألوفة لدى العرب، كما امتزجت تلك الآداب الأجنبية بآداب العرب وأخذت عنها فظهر بيان جديد مختلف تماما، وهو ما استدعى العودة على البيان الجاهلي الذي تم تهميشه بمجيء الاسلام الذي وسم أدبه بالضعف والهزال.

لما أصبح ساد منطق المعجزة من أجل حيازة الشرعية السياسية، غزى أدبيات العصور اللاحقة اللامعقول الذي يرفده ذلك الفكر المغالي، فعجت به كتب السير والتفاسير وكتب الجغرافيا... وأصبح المعقول/المألوف الذي اعتقد به العامة كما الخاصة. واستمر هذا الوضع الغريب مهيمنا على الأدب وتراجعت لغته وأصبح أدب الصنعة والتكلف، ولم يظهر في سمائه أي جديد.

ولما عادت الآداب الأجنبية للظهور على الساحة من جديد، وعى العرب حجم الانحطاط المهيمن على أدبهم الذي اتخذ منحى أسطوري متعال على واقعه غير ممثل ل، أرادوا النهوض به من جديد والعودة به إلى مساره الصحيح، من خلال عديد المحاولات إن ترجمة أو تمثلا .... فظهرت أنواع غريبة غير مألوفة في آداب العرب على غرار القصة والرواية مثلت روح العصر والتغييرات الحاصلة فيه، وتوارت تلك التي أثبتت غربتها على هذا المناخ الجديد (المقامة).

ولا تزال الجهود متواصلة إلى يوم الناس هذا من أجل تحقيق نهضة الأدب والفكر عموما على الرغم من الصعوبات التي واجهتها وتواجهها في تلك الدروب.

الفصل الثاني: الغرابة وتجلياتها في القصة القصيرة الجزائرية

المبحث الأول: القصة القصيرة الجزائرية ورحلة النشأة والتطور

المبحث الثاني: ملامح الغرابة في القصة المعاصرة الجزائرية

يعتبر الغريب و"الإغراب منزعا ضروريا لإنتاج الجدة والتميز، فالجميل أدبيا وفنيا هو قرين المغرِبِ أي ما لم يكن تقليدا لسابق وذلك لسبب بسيط هو أن ذائقة المتقبّلين "موكلة بتعظيم الغريب واستطراف البعيد".[1] على حد قول الجاحظ.

الغريب إذن، هو كل ما خالف القاعدة/المثال المتكرر لدى المتلقين، وتبدى في شكل مغاير لهذا المألوف لذلك يكون مثار دهشة واستغراب.

هذا التعريف نعثر عليه لدى قدماء اللغويين للإشارة إلى دلالة لفظ آخر هو العجيب، وكثيرا ما نصادف المصطلحين (الغريب والعجيب) في المدونة التراثية العربية يردان في السياق ذاته وللدلالة ذاتها*. وحذا حذوهم في هذا الكثير من النقاد المعاصرين فلم يفرقوا بين المصطلحين، على أن هناك من تبنى طرح تودوروف وجعل لكل جنس خصائصه الفنية التي يقوم عليها.

في معرفة العجيب:

ورد في لسان العرب في مادة عجب: "عجب: العُجْب والعَجَب: إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده.

قال الزجاج: أصل العَجَبِ في اللغة، أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقل مثله قال: قد عجبت من كذا.

ابن الأعرابي: العَجَبُ النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد.

قال ابن الأثير والتّعَجُّب، مما خفي سببه ولم يعلم".[2]

العجب إذن، هو تأثير أحدثه اقتحام ما ليس مألوفا من الظواهر وما ليس معتادا. والتعجب فيما ذكر ابن الأثير، يكون بتأثير من ظواهر خفية وغير معلومة؛ بفعل قوى غيبية مستترة غير ظاهرة/ خارقة، لكن أثرها معلوم، وهو ما نجده في معنى عجب مما أورده القرآن الكريم، يقول تعالى:(قَالَتْ يَٰوَيْلَتَىٰٓ ءَأَلِدُ وَأَنَا۠ عَجُوزٌ وَهَٰذَا بَعْلِى شَيْخًا ۖ إِنَّ هَٰذَا لَشَىْءٌ عَجِيبٌ ﴿٧٢﴾)[3] إنه أمر خارق لنواميس الطبيعة وقوانينها أن تلد وقد

[1]. أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الأمان، ط1، 2014، الرباط، 92.

*. نجد مثلا: الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، غرائب التنبيهات إلى عجائب التشبيهات...

[2]. ابن منظور، لسان العرب، ص ص 580. 581.

[3]. سورة هود، الآية 72، برواية حفص عن عاصم.

بلغت من (ٱلۡكِبَرِ عِتِيّٗا ٨)[1]. العجب نفسه نجده عند سيدنا موسى وهو يسأل فتاه عن الحوت الذي عاد حيا بعد الموت وسلك طريقه إلى البحر، يقول سبحانه وتعالى: (قَالَ أَرَءَيۡتَ إِذۡ أَوَيۡنَآ إِلَى ٱلصَّخۡرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ ٱلۡحُوتَ وَمَآ أَنسَىٰنِيهُ إِلَّا ٱلشَّيۡطَٰنُ أَنۡ أَذۡكُرَهُۥۚ وَٱتَّخَذَ سَبِيلَهُۥ فِي ٱلۡبَحۡرِ عَجَبٗا ٦٣)[2]. إن عودة الحوت حيا بعد الموت، خرق آخر لقوانين الطبيعة والسببية، فلا تمتلك الذات التي تقف في مواجهة هذه الظواهر العجيبة والغريبة إلا أن تتعجب، يقول الشريف الجرجاني: "العجب تغير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة"[3].

و الأمر ذاته نجده عند القزويني، "معرفا العجب بقوله:" العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كفية تأثيره فيه.."[4]، يمثل العَجَب إذن حالة شعورية/رد فعل، تتكون لدى المتلقي عند اصطدامه بشيء غير مألوف لديه/خرج عن العادة، فيثير لديه الاستغراب/التعجب.

أما العجيب فيطلق ويراد به نوعا من الأدب يصور عوالم خاصة تعيد إنتاج قوانينها الخاصة حيث لا تكون لقوانين المنطق والسببية أي فائدة/فعالية فيها؛ حيث "يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراه تماما."[5]على أن تدخّل مثل هذه القوى فوق الطبيعية في الحياة اليومية وسيرها لا يثير الاستغراب والاستنكار سواء لدى شخصيات الحكي أو المتلقي له، فالجميع يسلم بهذا التنظيم الجديد ويقبل به. وهنا "يبدو العالم السحري[العجيب]مسكونا دائما وبشكل طبيعي بالساحرات والخوارق والتحولات المستمرة. فالعصا السحرية لازمة متواترة وكذا الطلاسم والعفاريت وغير ذلك مما يجعله عالما متناغما، دون تناقضات".[6] فهي موضع اعتراف من طرف المتلقي وكذا من طرف الشخصيات الفاعلة في هذا السرد، حيث يتم التعامل معها على أنها أشياء مألوفة بل وضرورية لبناء هذا الفضاء العجيب، ولا تحملهم على استنكارها أو رد المصدق بها إلى خروجه عن العادي المألوف.

---

[1]. سورة مريم، الآية 8، برواية حفص عن عاصم.

[2]. سورة الكهف، الآية 63، حفص عن عاصم.

[3]. الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ص152.

[4]. القزويني عجائب المخلوقات، نقلا عن: سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، القاهرة، ص267.

[5]. حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، الجزائر، ص32.

[6]. المرجع نفسه، ص48.

ويموضع تودوروف العجيب أثناء تحديده "للعجائبي"، في الطرف الآخر الذي يحد العجائبي وفق الترسيمة (غريب . عجائبي . عجيب)، إذ تنصرف فيه الأحداث العجائبية إلى تفسير فوق طبيعي يقبل بوجود تلك القوى/فوق الطبيعية باعتبارها الفاعلة في تسيير الأحداث وتوجيهها وفق غاياتها.

في معرفة العجائبي:

أما العجائبي، وفق تحديد تودوروف، فهو جنس أدبي يتموضع وسط جنسين آخرين: العجيب من جهة والغريب من الجهة الأخرى. وينبني أساسا على وجود وقائع غريبة/فوق طبيعية تقف الشخصية وكذا القارئ بإزائها موقف تردد وحيرة، لكن بمجرد حسم هذا التردد وتفسير تلك الأحداث تفسيرا فوق طبيعيا، أو طبيعيا عقليا فإننا نغادر جنس العجائبي للدخول في أحد الجنسين المجاورين له، إما العجيب أو الغريب.

إذن يتهدد العجائبي كجنس له خصائصه، ممارسة القارئ عندما يغادر عالم الشخصيات ويمارس فعل القراءة بمنطلقات أخرى. "يفترض العجائبي، إذن، لا وجود واقعة غريبة، تثير ترددا عند القارئ والبطل فحسب؛ بل وكذلك طريقة في القراءة يمكن الآن تعريفها سلبا: لا يجب أن تكون لا "شعرية" ولا "أليغورية"."[1] لأنهما تضعان الأساس لتفسير تلك الظواهر وبالتالي يفقد العجائبي هويته القائمة بالأساس على التردد بين تفسير طبيعي وآخر فوق طبيعي للأحداث المروية.

وفي دراستنا هذه سنتبنى نظرة شاملة ترى في: الغريب والعجيب والعجائبي أجناسا من خلالها تظهر غرابة الكتابة/السرد، بوصفها تجربة خاصة وإدراكا خاصا ورؤية خاصة تموضع الأشياء المألوفة: كتابة، معتقدات،... موضعة جديدة تبين وجه الغرابة فيها، وتضع مختلف الفاعلين في مواجهة وصدام مع ما ألفوه ودرجوا عليه، فتبعث فيهم رعب الشك وقلق المتاهة التي تغذيها التساؤلات، من خلال مباغتة و"فجائية اللامألوف المحرك للعالم المألوف الثابت ومحاولة تشييد نوع من الفوضى التي تمزق سكونيته"[2] الظاهرية.

يقول جوليان وولفريز، أن القصص وكل أشكال السرد مسكونة بأشباح ما، "بآخر ما"، وبـ"ماض ما"، وبـ"غريب ما"، وبـ"غائب ما"، ومفتقد ما، بحلم، وبرغبة في عودة ذلك المفتقد أو في عدم عودته.[3] إن الغريب

---

[1]. تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، ط1، 1993، الرباط، ص 53.

[2]. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، ط1، 2009، الرباط، ص38.

[3]. عبد الحميد شاكر، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2012، الكويت، العدد 384، ص80.

يجول في ثنايا النص؛ على سطحه وفي بياضاته؛ في ما يقول وما يخفي، فيما يقصد إليه وما لا يقصد، ويتزيى في أشكال مختلفة؛ إن معتقدا أو حدثا، أو نصا آخر مقحم داخله...

وتمثل القصة الجزائرية المعاصرة رحلة جديدة في عالم السرد الغريب، وتقوم على رؤية مغايرة للمألوف في عالم القصة، تجلى فيها هم التغييرات التي طرأت على المقومات التقليدية، فكيف تجلت مظاهر الغرابة فيها؟ ولكن قبل ذلك ما هي الظروف التي تشكلت في خضمها القصة الجزائرية القصيرة واستوت بمعاييرها الفنية المألوفة؟

المبحث الأول: القصة القصيرة الجزائرية ورحلة النشأة والتطور

لقد عرفت الثقافة الجزائرية عموما، وعلى غرار الثقافة العربية ككل، فترة من الانحطاط، وزاد الوضع سوء بعد أن عمد الاحتلال الفرنسي إلى تغريب الجزائريين عن هويتهم العربية والإسلامية لإلحاقهم بالدولة الفرنسية.

ثم أخذت العديد من الحركات في النشاط في ظل الاحتلال الفرنسي لمحاولة استرداد بعض من الهوية الضائعة، ومن بين تلك الحركات، جمعية العلماء المسلمين الإصلاحية التي أخذت على عاتقها مهمة العودة بالشعب الجزائري إلى تراثه العربي الإسلامي الأصيل لغة ومعتقدا، بعد أن أصبحا غريبين في أرضهما. ومن حيث اهتمامها بالأدب وترقيته، قامت بتشجيع الشعر لأنه ديوان العرب، ولم تعن بالأنواع الأخرى خاصة منها ما كان نابعا من صلب الثقافة الغربية/القصة.

كان الشعر إذن، الممثل للأدب في الجزائر* لأغراض اقتضتها تلك الفترة الإصلاحية، مما أدى بالضرورة إلى تأخر ظهور القصة القصيرة بمعاييرها الفنية إلى أوائل الخمسينات**.

---

*. لقد رسخت الجرائد آنذاك هذا المشهد على غرار جريدة البصائر التي كانت تخصص بابا للأدب الجزائري لا تنشر فيه سوى الشعر، مما فرض غربة على فنون النثر، وشعور كتابه بالحيف، وفي هذا يشير عبد الملك مرتاض إلى أن هذا الفن كان غريبا في الجزائر لدرجة أن البعض كان يوقع قصصه باسم مستعار. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دون طبعة، 2001، دمشق، ص13. ينظر أيضا: عبد الله خليفة ركيبي، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، (د ط)، 1969، ص26.

**. "بناء على ما سبق. وعلى أسباب أخرى اجتماعية وثقافية وسياسية. فقد تأخر ظهور القصة إلى أوائل الخمسينيات. وقد نشأت القصة رومانسية الرؤية في البداية تدور حول قضايا الحب والتقاليد والمرأة، ونتيجة لنشأة القصة في جو الثورة النضالية تحولت القصة سريعا نحو الواقعية، وبدأت تعالج قضايا الحرب والكفاح التي سادت في أثناء اشتعال الثورة (1954)، مع العناية باللغة الفصحى حتى على مستوى الحوار تعبيرا عن رغبة الجزائريين في التعريب والعودة إلى جذورهم القومية". طه وادي، القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 2001، القاهرة، ص 107.

وقد سبقت القصة القصيرة الفنية* محاولات عُدّت أشكالا أولية لها (المقال القصصي، الصورة القصصية) المتأثرة بالنزعة الإصلاحية؛ حيث كان الغرض منها بالدرجة الأولى غرضا إصلاحيا، حيث عنيت بالمضمون الأخلاقي . الديني، أكثر من عنايتها بهذا الجنس الأدبي وخصوصياته الفنية التي ينهض عليها**، كما تطورت في البيئة الغربية، والخطوات الواسعة التي خطتها في بقية الأقطار العربية/ مصر والشام.

ثم ظهرت في الأفق دعوات، شجعها الاحتكاك بالثقافة العربية في المشرق، وانتشار الصحافة ... من أجل النهوض بفن القصة، "وهكذا ظهر جيل جديد طرح قضايا ما كانت لتطرح في تلك الفترة كقضية المرأة مثلا، التي تبناها أحمد رضا حوحو. وهو أول من خصص لها مقالات منفردة، ثم زهور ونيسي، وآخرون [على غرار أحمد بن عاشور وأبو القاسم سعد الله، ...] بعد أن اقتنعوا بأن فن القصة في الجزائر يجب أن يخطو خطوات إلى الأمام كما هو عليه في المشرق"[1]. ومن أهم التجارب التي وضعتها على هذا المسار نجد:

1 . أحمد رضا حوحو، على عتبة القصة القصيرة الفنية:

تتجلى فرادة/غرابة نظرة أحمد رضا حوحو، في إلحاحه على حاجة الأدب الجزائري إلى القصة؛ فهو أول من دعا إلى تبنيها شكلا جديدا يقوم على مقومات خاصة (فيما يخص الشخصيات والحوار، اللغة) وجديرا بمعالجة المضامين المختلفة التي تتعلق بالإنسان في علاقته بواقعه، بعيدا عن المقولات الإصلاحية السائدة المألوفة. "ففي مقال "استنطاق الشخصيات في الأدب القصصي" يتعرض حوحو إلى أمرين:

---

*. لقد طرحت مسألة تعريف القصة القصيرة خلافا، فكل يعرفها حسب زاوية نظره والجوانب التي يراها ضرورية في تكوين القصة القصيرة. على أنهم أجمعوا على أن القصة القصيرة فن غربي حديث. وهي "شكل سردي متمرد، يكاد يتأبى على الانضباط في تعريف اصطلاحي محدد، لأنها تحاول تحطيم الحواجز النوعية بين الخطابات الأدبية.. خاصة في المرحلة الآنية المعاصرة." طه وادي، القصة القصيرة في عالم متغير، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، سبتمبر 2003، جدة، العدد 49، ص428. ويمكن القول بأنها سرد للحظة من حياة الإنسان، تقوم على التكثيف والتركيز فلا تهتم لذكر التفاصيل لأنها شأن الرواية، ولقصر حجمها؛ إذ لا تتجاوز بضع صفحات، فهي تعتمد لغة خاصة تسعى إلى بلوغ غاياتها بعيدا عن التمطيط والشرح والتفصيل وتؤدي أخيرا إلى وحدة الانطباع. وهناك من أجمل جمالية القصة القصيرة في السمات التالية:

الشمولية: إذ تشكل عالما صغيرا مستقلا بذلته، **الشذرية:** حيث أنها لا تنفتح على تفاصيل الحياة وتعقيداتها، **الومضية:** من حيث أنها الأكثر ملاءمة للحياة المعاصرة، كون الأفراد مضطرون إلى عقد صلات جزئية لاستحالة ربط العلائق اللامحدودة. فهي تعبر عن الحداثة كما تمثلها بودلير. وباختصار إنها خطاب موجز يقول أشياء كثيرة. عبد اللطيف الزكري، جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة دراسة في المكونات الفنية، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2012، بيروت، ص ص 41. 42.

**. ويظهر هذا من خلال كتاب محمد السعيد الزاهري في كتابه: "الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير"، والذي يعد من بين محاولات أخرى لكتاب آخرين على غرار عابد الجلالي، التي تمثل إرهاصات أولية تتوفر بشكل نسبي على عنصر القص. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص 14.

[1]. المرجع نفسه، ص15.

الأمر الأول: هو حث الكتاب على كتابة القصة لخلو الأدب الجزائري منها(...)، ويضيف إلى هذا الهدف هدفا آخر وهو "التقويم الخلقي والاجتماعي".

والأمر الثاني: أن في هذا المقال . لأول مرة . يتعرض الكاتب أيضا إلى الحديث عن الشخصية القصصية كعنصر من عناصر القصة، ويطالب أن يراعي الكتاب الحوار القصصي من حيث اللغة ومن حيث مستوى الشخصية الاجتماعي والثقافي والفكري. (...) فهذه المحاولة الأولى التي لم يسبقها ما ينير الطريق أمام كتاب القصة القصيرة، ولم يوجد من يساعدهم على تلمس الطريقة لكتابتها. والكاتب، وإن أدرك أن الحوار واللغة عنصران أساسيان في كتابة القصة القصيرة . كما هو معروف . كما أدرك اختلاف مستويات الأشخاص في الحديث والحوار، لأنه فرق بين حوار وآخر، "فليس الكبير كالصغير والمرأة كالرجل والشاب كالكهل". على حد تعبيره . وهي نظرة سليمة في رسم الشخصية وحوارها لكنه وقف عند هذا الحد في فهمه لكتابة القصة، ولم يراع هو نفسه ما نادى به في الحوار بين شخصياته."[1] لذلك يعد "أحمد رضا حوحو من أبرز الكتاب في هذه الفترة، وكان الناقد الساخر، والمصلح الاجتماعي، والقلم الجريء الذي كتب المقالات والمسرحيات والقصص، عالج فيها موضوعات متنوعة في الأدب والاجتماع والسياسة والاقتصاد، فيها نقد لاذع، وهجوم ساخر تنم عن فكر وقاد ونظر ثاقب".[2] وقد كان هدفه الذي تجلى في مختلف الأشكال الأدبية التي ارتادها، الإصلاح الاجتماعي بالدرجة الأولى.

وكانت موضوعاته معالجة لمختلف المظاهر والسلوكات اللاأخلاقية/الأمراض، التي تفشت في الوسط الاجتماعي.[*]

يعتبر أحمد رضا حوحو . وإن لم تخل إبداعاته من الضعف الفني . من رواد الغرابة في الأدب؛ فهو مبدع مجدد بالنظر إلى المسار الذي اتخذه أدباء تلك الفترة من خلال سيرهم على دعوات جمعية العلماء المسلمين

[1]. عبد الله خليفة ركيبي، القصة في الأدب الجزائري المعاصر، ص ص 156. 157.

[2]. محمد خان، الأدب الإصلاحي في الجزائر، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، سبتمبر 2003، جدة، العدد 49، ص390.

[*]تناول أحمد رضا حوحو . من بين مواضيع عدة . موضوع التعليم عموما، ومنه موضوع المرأة فدعا إلى تعليمها وتربيتها وقد كان الحديث عنها، إلى ذلك الوقت، يعد انحرافا عن القيم ومروقا عن الدين، يؤدي إلى تسفيه صاحبه وتشويه سمعته. المرجع نفسه، ص395. كما تناول موضوع التزييف والتشويه الذي طال الدين في المجتمع الجزائري على أيدي شيوخ الطرقية الموالين لفرنسا، فصور وبكثير من الاستهزاء والسخرية مدعي التدين وجهلهم حتى بأساسيات الدين، وتناول صفة "الحاج" التي أصبح الغرض منها دنيويا، تعزز استغلال الناس واستغفالهم. عبد الله خليفة ركيبي، القصة في الأدب الجزائري المعاصر، ص 106. وانتقد أيضا امتداد تلك الأمراض إلى الوسط الثقافي الأدبي وسمى الأدباء المدعين بـ"فقاقيع الأدب" و"أدباء المظهر". ودعا إلى محاربتهم لأنه كان يريد للأدب أن يمتح من الثقافة العربية كما الثقافات الأخرى وأن يكون ذا رسالة اجتماعية إصلاحية. محمد خان، الأدب الإصلاحي في الجزائر، ص403.

الإصلاحية، حيث طرق موضوعات جديدة لم يطرقها غيره قبله بمثل جرأته[1]، فلما نشر قصته "غادة أم القرى"، أثارت حفيظة الكثيرين واعتبروها دعوة سافرة لتمرد المرأة على التقاليد والأعراف الموروثة.[2] لأنه تعرض للموضوع عبر رؤية جريئة، مغايرة/غريبة عن تلك السائدة في مناخ تقليدي/إصلاحي.

والغرابة نفسها نجدها من خلال كتابه "مع حمار الحكيم"، الذي أجرى فيه الحوار مع "حمار فيلسوف" (يضع ساعة في رجله) على معرفة بمختلف القضايا الاجتماعية والفكرية...، وقد "أثار(...)نقاشا حادا وعنيفا بين الكتاب لما تناول من قضايا هامة وجدية، ولما سلكه من أسلوب السخرية في الحوار مع "حمار"، الأمر الذي جعل بعض الكتاب يعتبرونه: "مقدمة لانبثاق عهد جديد في إنتاجنا ونهضتنا الأدبية".[3] من خلال هذا المسلك الجديد/السخرية، الذي اتخذه في تقديم مواضيعه والذي لم يكن مألوفا عند أدباء تلك الفترة.

وما يميز إبداعاته أنه يستعمل لغة خاصة لا تخلو من تهكم وسخرية للتعبير عن مفارقات وتناقضات المواقف التي يعرضها، وكذا تصوير انحراف الشخصيات وما تنطوي عليه من وجه آخر مختلف عن الظاهر.

وكثيرا ما يصدّرها بنصوص ليست من إبداعه، وهو ما يعرف بالتناص مع نصوص أخرى؛ فهو يصدر قصته (الفقراء) بآية قرآنية، ويصدر (ثري الحرب) ببيت شعري، وقصة (غادة أم القرى) بقول لأندري جيد.[4] ويصدر أيضا مجموعته "نماذج بشرية" بمقولة "لابروبير".[5] كما يبدو تأثير كتاب توفيق الحكيم (حماري قال لي) واضحا في كتابه (مع حمار الحكيم).

كما قام بتضمين نصوصه أمثالا عربية شهيرة مثل "كأنه علم في رأسه نار" في مجموعته (صاحبة الوحي وقصص أخرى)، و"عوضه بدل درهمه دينارا" في قصته (الأستاذ)، وأقوالا من اللهجة العامية الدارجة، "الدعوة مطينة يالولاد" في قصة (سي زعرور)، و "قداش انبابور غرق لك" في (مع حمار الحكيم).[6]

أما فيما يخص بناء الحدث في قصصه، فزيادة على أنه اعتمد الطريقة التقليدية الشائعة، فقد اعتمد طريقة الاسترجاع، حيث بدت في مجموعة من قصصه؛ فقد عرض حدث "صاحبة الوحي" من نهايته، ثم رجع إلى

[1]. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة1947.1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، (دت)، دمشق، ص69.
[2]. محمد خان، الأدب الإصلاحي في الجزائر، ص ص 392. 393.
[3]. عبد الله خليفة ركيبي، القصة في الأدب الجزائري المعاصر، ص76.
[4]. محمد خان، الأدب الإصلاحي في الجزائر، ص ص417. 418.
[5]. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947. 1985، ص64.
[6]. محمد خان، الأدب الإصلاحي في الجزائر، ص 418.

المقدمة والعقدة، والطريقة نفسها استخدمها في قصته "ثري الحرب"، حيث سردها من نهايتها ليعود بالحدث إلى بدايته، وكذلك قصة (التلميذ) التي استوحى موضوعها وأحداثها من سيرة "دوت" قائد جيوش نابليون.[1]

وفي الأخير فإنه يمكن عزو بعض الظواهر غير المألوفة/الغريبة عن البيئة والحياة الجزائرية، والتي ظهرت في قصصه، إلى تأثره بالثقافة الغربية/الفرنسية تحديدا التي شكلت جانبا من تكوينه الثقافي.

2. الثورة التحريرية وبداية القصة الفنية:

لقد مثلت الثورة فتحا في عالم القصة القصيرة الجزائرية؛ فتخلصت من الأشكال الأولية وخرجت عن تلك المضامين التي كانت سائدة. "فبعد أن كان الحديث عن الواقع لا يعدو أن يكون تسجيلا له. كما كان الأمر في الصورة القصصية. أصبح التعبير عن هذا الواقع وتصويره هو هدف كتاب القصة القصيرة"[2]. لقد تم التخلص من مختلف المضامين الإصلاحية والاجتماعية، التي غلبت مدة على الأشكال القصصية الأولى (المقال والصورة القصصيين)، وتم التوجه إلى الواقع الجديد واقع الثورة والكفاح بحثا وتصويرا. وأخذت تأسس انطلاقا من هذا البيت الجديد بنيتها الجديدة، وتعالج مواضيعها التي لا تخرج عن شرطه على غرار تصوير معاناة الجزائريين في ظل الاحتلال، إضافة إلى مواضيع الثورة والنضال ووصف الجبل، وتصوير مشاركة المرأة فيها مجاهدة وممرضة .... ومختلف المواضيع المتصلة بذلك، وظهر عدد من القصاصين ممن وقف قصصه على الثورة، فلم يكتب في موضوع آخر غيرها وهو ما نجده عند: عثمان سعدي.[3]

وبدا التطور واضحا في مراعاة سمات القصة القصيرة وبالتالي تحقيق الاختلاف عن الأشكال التي كانت سائدة من قبل الممثلة في المقال القصصي والصورة القصصية؛ وذلك من حيث التعبير عن موقف والتركيز والإيجاز والاهتمام بالنهاية المعبرة، والاهتمام أيضا برسم "الشخصية القصصية" الإنسانية التي يمتزج فيها الخير والشر خلافا لما كانت عليه في الصورة القصصية حيث كانت منقسمة إلى خيرة أو شريرة ولا وسط بينهما. وروعي في "الحدث" التطور وارتباطه بالشخصية بعد أن كان في الصورة القصصية حدثا معلقا دون شخصية تساعد على تطويره. وأصبح الحوار معبرا مقتربا بذلك من الفن. وتطورت اللغة ألفاظها وتعابيرها، فابتعدت عن الصعب والقديم والغريب وأصبحت أداة طيعة في يد الكتاب. ولم تكن "العقدة" ذات قيمة في الصورة القصصية، لكن أصبحت

[1]. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947. 1985، ص76. 77.

[2]. عبد الله خليفة ركيبي، القصة في الأدب الجزائري المعاصر، ص159.

[3]. عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، 1990، الجزائر، ص41.

القصة الفنية تراعي هذه العقدة نتيجة ما يعانيه أبطال القصة القصيرة من أزمات تؤدي إلى تطور الحدث إلى نهايته.[1] وهو ما يبين وجه الاختلاف بينهما ويوضح الاتجاه الفني الذي نحته هذه القصة الجديدة.

وقد استمر حضور الثورة ومواضيعها إلى ما بعد الاستقلال، كما كان للقصاصين اهتمام بالمواضيع المستجدة على الساحات السياسية والاجتماعية والثقافية، فعالجوا مختلف تلك الموضوعات التي ألقت بضلالها على الفن وكان لها حضورها في الأعمال القصصية لتلك الفترة، ومن بين المواضيع نجد: الفقر، والهجرة/الاغتراب[2]. وما يحيط بها من المهانة والعنصرية التي يتعرض لها صاحبها؛ الغربة التي يتعرض لها المهاجرون إلى فرنسا والتي دفعتهم إليها غربة أخرى كانوا يعيشونها على أرضهم وبين أهلهم..، إضافة إلى مواضيع البيروقراطية والمحسوبية، الرشوة والوساطة، قضية التعريب...إلخ، التي استجدت بعد الاستقلال.

لقد عالج قصاصوا هذه الفترة المواضيع المستجدة على الساحة القومية أيضا فكتبوا عن القضية الفلسطينية والصراع بين الأمة العربية والاستعمار والصهيونية، وكانوا قد كتبوا حول القضايا/المشاكل المطروحة والتي أملاها الواقع الجديد لما بعد الاستقلال، وربطوا بينها وبين الثورة وأحداثها محاولين المقارنة بين المرحلتين، وكثيرا ما كان هؤلاء الكتاب يعبرون عن خيباتهم بالواقع الجديد، فباتت قصصهم تصور الغربة التي أضحت مصير الجزائري، حيث تغير الوضع إلى الأصعب وربما الأسوأ، كما نجد في قصص أحمد الرفاعي وعبد الحميد هدوقة وزليخة المسعودي والطاهر وطار.[3] يقول عمر بن قينة بأن القصة الجزائرية القصيرة قد تفاعلت مع مختلف المواضيع وانفتحت على مختلف الجبهات؛ حيث صورت على جبهة أولى الصراع ضد الاستعمار وأذنابه من العملاء والخونة إبان ثورة التحرير، وتناولت على جبهة ثانية: النضال ضد الانتكاسيين والانتهازيين على المستوى المحلي الذين عظم نشاطهم بعد الاستقلال، بعد أن تسللوا بين الوطنيين والمناضلين من أجل التمكين لقيم مستوردة تجهض آمال الجماهير وطموحاتها. وتوجهت على جبهة ثالثة نحو القضايا العربية المشتركة وأدلت بدلوها فيها وشاركت أيضا في معالجتها.[4]

وقد أدى الالتزام بتصوير الواقع في هذه القصة إلى الوقوع في مطب الضعف الفني بسبب الاهتمام بالمضامين ونقلها نقلا أمينا على حساب البناء الفني الجمالي. حيث كانت اللغة الموظفة في مختلف تلك التجارب،

[1]. عبد الله خليفة ركيبي، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، ص160.

[2]. المرجع نفسه، ص159.

[3]. طه وادي، القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، ص 107.

[4]. عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2009، الجزائر، ص ص 18. 19.

لغة تقريرية بسيطة ومسطحة ملتزمة بدلالتها المعجمية، تقتصر على إيصال الفكرة بطريقة مباشرة دونما تلميح. لقد كانت اللغة عاجزة كأداة فعالة في تثوير النص، فلم تستطع كشف الأبعاد الدرامية للموضوع المتناول.[1] إن هذه الرؤية/ الواقعية بلغتها البسيطة المسطحة غير ذات الدلالات الفنية والايحائية، قد أسقطت الأعمال القصصية في التكرار والنمطية بفعل تكرار تلك المضامين من طرف القاص الواحد أو مجموعة منهم، إضافة إلى الضعف الفني وكل ذلك جعلها غريبة كل الغرابة عن جوهر الفن وغايته عموما والقصة على وجه خاص.

وقد تمت معالجة هذه المضامين غالبيتها، على طريقة القصة التقليدية، التي تقوم على الانتقال من الوحدة الأولى/البداية، إلى الوحدات التالية وفق تسلسل منطقي يراعي الأسباب والمسببات، وهذه البنية الهرمية، كانت الأكثر شيوعا لدى جيل الرواد أمثال: الطاهر وطار، زهور ونيسي، عبد الحميد بن هدوقة، عبد الله خليفة ركيبي، أبو العيد دودو وغيرهم. وهي تتيح صوغ الموضوع بآلية تراعي التطور السببي المنطقي لسير الأحداث؛ وفق تسلسل منطقي تحركه الأسباب والدوافع المسخرة للشخصيات، حيث تتدرج الأحداث فتتخذ وضع الانفراج بعد أن تصل قمة التأزم.[2]

وقد كان هناك عدد من المحاولات، التي وجدت عند هؤلاء الرواد، أحدثت الفارق في هذا المسار العام، ومثلت "كشوفات إبداعية" بعد أن خرجت على قواعد الشكل الأول/القصة التقليدية المألوفة. فعبرت "عن رغبة الكتّاب في امتلاك المكونات والسمات الجمالية لهذا النوع، بل ورغبتهم في إبدالها بما يناسب تصوراتهم للإبداع ولمكناته ولحدوده . التي هي على الدوام حدود متحولة".[3] حيث لجأ بعض القصاصين إلى استعمال تقنيات جديدة من أجل السمو بروح هذا الفن بعيدا عن السطحية التي تقدم بها المواضيع والتي تجعلها بعيدة كل البعد عن البعد الجمالي لهذا الفن.

ومن ذلك أن يعرض القاص حدث قصته من لحظة التأزم، أو من نهايته، ثم يعود إلى الماضي أو إلى الخلف ليروي بداية الحدث، مستعينا في ذلك بتقنيات تيار الوعي، والمونولوج.[4] أي تكسير للبنية الهرمية الدارجة من خلال القفز على إحدى مراحلها، ثم العودة إليها من جديد بعد مدة من استئناف السرد في شكل استرجاع

[1]. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص20.

[2]. باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، الأردن، ص ص 7. 8.

[3]. عبد اللطيف الزكري، جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة، ص48.

[4]. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947. 1985، ص23.

لما تم تجاوزه من قبل. إضافة إلى ذلك ومن ناحية المضامين، فقد ظهرت القصة في ثوب أسطوري، تمّ للأدباء من خلاله معالجة مختلف المواضيع التي تتصل سواء بالثورة أو بواقعهم المعيش.

3. أبرز كتاب مرحلتي الثورة والاستقلال ومظاهر الغرابة في قصصهم:

لقد ظهر عدد من كتاب القصة القصيرة الذين كان لهم الفضل في الخروج بها عن التقاليد المألوفة ليطرقوا باب الفن بمعاييره الخاصة المميزة؛ بعد أن اهتموا بالجوانب الفنية فيها: الحدث والشخصيات والفضاء واللغة... وقد جعلوا منها سبيلا للتقرب من الإنسان وما يموج به واقعه من الآلام والآمال، فكانت قصصهم محايثة للثورة التحريرية ومجرياتها، ومسايرة للواقع الجديد الذي خلفه الاستقلال. ويمكن الحديث عن ملامح الغرابة لدى بعض كتاب القصة في هذه الفترة من خلال لجوئهم إلى "استخدام الأسطورة، والحكاية الشعبية أو القصص الشعبي العربي القديم، وهناك تجارب قصصية قليلة استخدمت أيضا الخيال العلمي"[1]، وهنا نجد:

3. 1 . أبو العيد دودو، والاحتفاء بالموروث الشعبي:

يعد "أبو العيد دودو" واحدا من كتاب القصة الجزائرية الذين سعوا للنهوض بها إلى مستوى الفن بكل سماته وفنياته، وصدرت له مجموعة قصصية بعنوان "دار الثلاثة "، تبرز مرحلة من مراحل تطور التقنية القصية عنده، وتظهر فيها جوانب من الجدة في الحدث والموضوع. وقد استعار اسمها من لعبة شعبية تدعى "دار الثلاثة"[2]. وقد تراوح أسلوب المجموعة بين التقليد والجدة والتجديد من سواء من ناحية الشكل/اللغة... أو من ناحية المضامين، حيث "يبرز في هذه المجموعة موضوع جديد تماما لدى الكاتب هو ذكريات الصبا والطفولة في الريف الجيجلي بالأساس ثم في مدينة قسنطينة".[3]

ومما يستوقف في هذه المجموعة من ناحية اللغة، استعماله للكلمات العامية أو ذات قرابة بالتعبير العامي يقصد الكاتب إليها قصدا حسب ما يقتضيه الموقف أو الموضوع تعبيرا عن موقف أو فكرة..كما يمثل بحكمة أو مأثورة، ويستند إلى تعبير شائع فيه خفة وفكاهة، مثل ما جاء في قصة "المرابطة" على لسان عمر حين قال ردا

---

[1]. مصطفى فاسي، القصة الجزائرية القصيرة، مجلة الثقافة، نقلا عن: علاوة كوسة، في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، منشورات الوكالة الإفريقية، ط1، 2013، الجزائر، ص14.

[2]. عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، ص 143.

[3]. مجموعة مؤلفين، أبو العيد دودو مسار وإبداع، دار النشر راجعي، ط3، 2009، الجزائر، ص 131.

على كلمة "نعم": "نعمتك دايمة ولحيتك في الزبدة عايمة".[1] وهو تعبير شائع في الأوساط العامية، ومن خلاله تم إدخال لغة أخرى على لغة القصة وهو ما حملها إلى مستوى آخر جديد غير المعتاد في استعمال اللغة.

أما من ناحية المضمون فقد وظف "أبو العيد دودو" في قصته "المرابطة"، حكاية شعبية كانت منتشرة في منطقة الشمال القسنطيني. وفيها تظهر هذه "المرابطة" على لسان بطل القصة (مصطفى)، بأنها ذات مظهر خرافي(فمها يشبه (بالجابية) في الاتساع، بينما يشبه لسانها بسيف (علي)أطرافها طويلة متدلية، عيناها تشتعلان كالنار، وقد حزمت بشعرها...)، وتمتلك قوة خارقة تفوق قدرة الكائن البشري.[2] ولما كانت هذه الخرافة شائعة بين أوساط سكان المنطقة فهي تمثل ذلك اللامعقول الذي درجوا على تصديقه واعتباره معقولا، وبالتالي لا تثير تلك القصة أي استهجان من طرف المتلقين باعتبارها نوعا من اللامعقول، وهو الأمر ذاته الذي نجده داخل القصة حيث يحكيها البطل على مسامع أخيه الصغير وكلا الطرفين مصدق بهذا الشكل الخرافي والقوى الخارقة لهته الشخصية، وعليه فإن "أبو العيد دودو" بتوظيفه لهذه الخرافة يكون قد اتجه بسرده نحو جنس العجيب حسب التحديد السابق له.

على أن "أبو العيد دودو"، وإن رسم مظهر الشخصية الخارجي بأبعاده الخرافية، وكذا أفعالها الخارقة، وتوظيفه لليل زمنا للسرد؛ ظلمة شديدة وريح عاتيه ورعد قاصف مما جعله يخلق قلقا وتوترا، لكنه ورغم ذلك لم يتمكن من تجاوز عتبة النص الشعبي، ولم يضف عليه بعدا رمزيا، ذا دلالة إضافية كما فعل ابن هدوقة في قصته "الأشعة السبعة". إن وظيفة هذه الخرافة في قصته لا تتجاوز وظيفتها في النص الأصلي أي الحكاية الشعبية التي تروى للأطفال في بيئات شديدة الفقر والتخلف، حيث لا يزال للقوى الغيبية سلطانها على العقول.[3]

وفي كل هذا عمل القاص على بعث الحياة في شخصياته بإسماع أصواتها من خلال تقنيات الحوار بعيدا عن الأسلوب التقليدي الذي يميل إلى السرد والوصف.

---

[1]. عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، ص144.

[2]. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947. 1985، ص 194.

[3]. المرجع نفسه، ص195.

2.3 . عبد الحميد بن هدوقة، الجمع بين الواقعي والأسطوري:

عبد الحميد بن هدوقة، "من أوائل الكتاب الذين وظفوا أدبهم للتعبير عن حرب التحرير، وعن الموضوعات الجديدة التي نشأت مع تطور المجتمع الجزائري، خصوصا بعد الاستقلال. عالج في كتاباته موضوع الثورة التحريرية، والريف الجزائري ومشكلات المغتربين الجزائريين."[1] وبالتالي فقد سعى من خلال سرده إلى معالجة مختلف المواضيع التي يموج بها واقعه المعيش، على أنه لم يقصر فنياته القصصية في هذا الاتجاه فقط، بل إن لديه اتجاها آخر مختلف عن الطريقة التقليدية في معالجة المواضيع، حيث نجد أن بعضا من قصصه، تشكل فضاء سرديا "يمتص الأسطوري والفلكلوري والرمزي والشعري"[2]، بما هي مجالات رحبة تتيح التوسع في عرض الرؤى والأفكار، حيث يجمع ما بين الأسطوري والواقعي جنبا إلى جنب، فيصبح الأسطوري جزءا من الواقع والغريب سمة من سمات الحياة، يتعايشان معا دون أن يلغي الواحد منهما الآخر.

تنتمي إذن، بعض قصصه إلى السرد الغريب والعجيب الذي يمتطي "المفارقة والتناقض وهتك الواقعي الحقيقي بما فوق طبيعي لتمرير خطاب معين، استنادا على المخيلة التي تتغذى من فضائح العقل والواقع"[3]. فتشتمل أحداثها على تفسيرين: الأول غير معقول يرجعها إلى القوى فوق الطبيعية التي تتدخل في سير الحياة العادية وتغير مجراها، ويدين به العامة من السكان، والآخر معقول لا يعترف بمثل هذا التفسير إنما يعتمد قوانين العقل والمنطق.

وعليه فإن قصص عبد الحميد بن هدوقة تضم حكايتين لكل واحدة شخصياتها، ففي الوقت الذي تستند فيه الأولى على غريب الحوادث وفوق طبيعيتها، والشخصية الخارقة اللامعقولة، التي تمثل مصدرا للفزع والرعب، وتثير الدهشة والاستغراب للصفات الغريبة التي تتشح بها والأفعال الخارقة التي تصدر عنها، تأتي الحكاية الثانية، التي تعتمد على الحادثة الواقعية والشخصية الإنسانية المألوفة بصفاتها وطبائعها، لنقض الحكاية الأولى والتشكيك فيها[4]، أو لترسيخها: وهو ما نعثر عليه في القصص(الأشعة السبعة)، (الجندي والليل)، (زيتونة الحب)، وفي كل هذا نجد لغة تتمرد عن المباشرة بلجوئها إلى الرمز والايحاء.

---

[1]. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947. 1985، ص 110.

[2]. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 143.

[3]. المرجع نفسه، ص23.

[4]. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947. 1985، ص193.

نجد أن قصته "الأشعة السبعة"، تتوافر على حكايتين: تروي الأولى قصة غرق والدة الطفل في البحيرة، وتفسير عامة الناس لذلك تفسيرا فوق طبيعيا؛ فقد أجمعوا على أن العملاق الذي يقطن داخل البحيرة هو الذي اختطفها، والثانية: تهتم بسرد قصة الطفل، وسبب مرضه بداء البكم. إذ أكد الأطباء أن آفته "طبيعية"، واتفق الجميع على أنه ولد أبكم. إلا أن هذا الحدث الغريب/خرس الولد، ينكشف في النهاية على أنه صدمة نفسية أصابت الولد بعد أن رأى حدث غرق أمه في البحيرة.[1] تحتوي القصة إذن على تفسيرين لأحداثها، الأول هو من تأليف العامة التي تؤمن بالخرافي اللامعقول لما فسرت غرق المرأة في البحيرة وعللته باختطافها من طرف عملاق، هذا الحدث/غرق الأم، تم تفسيره فيما بعد على أنه العلة المنطقية وراء خرس الولد الذي شاهد الحادثة.

وما يزيد من غرابة هذه القصة، كسرها لتراتبية الحدث، حيث كانت بدايتها من ذروة الحدث، ثم تمت العودة إلى الخلف من أجل استيفاء بقية الأحداث.

والأمر ذاته نجده في قصته "الجندي والليل"، والتي تتضمن قصتين أيضا "الأولى: أسطورية تعتقدها العامة، ومضمونها أن (ولية) كانت تعبد الله داخل المسجد، وعندما غزا (الكفار) وطنها حاربتهم بشدة، ولكنها في ليلة من الليالي مسخت في هيئة ضفدعة، فباغتها (الكفار)وقتلوها. والثانية: واقعية ترويها الفتاة على لسان والدها."[2]

أما قصته "زيتونة الحب" فتشيع جوا أسطوريا، فقد أحاط القاص هذه الشجرة ومنذ البداية بهالة تثير القلق والرعب لدى المتلقي، بعرض أحاديث سكان القرية الكثيرة عنها. ويحمل موقعها وشكلها على الخوف والوحشة، فهي تقع فوق ربوة تشرف على القرية يمينا، وعلى المقبرة يسارا، وتظهر عارية من الأوراق منذ سنين خلت، لا اخضرار فيها في جميع الفصول. وقد كان لسكان القرية تفسيرهم الخرافي لعريها؛ فقد اعتقدوا أن ماردا من الجن عصف بأوراقها بعدما نزح منها. وحينما مات (سعد الله) إثر لدغة أفعى مختبئة في أحد جحور الشجرة، لم يجد السكان سببا لوفاته إلا ذلك المارد الذي يسكن الزيتونة العاشق لباية، ولما ماتت هي الأخرى بالطريقة نفسها رد الناس سبب موتها إلى غضب المارد عليها.[3]

وهكذا مزج عبد الحميد بن هدوقة ما بين الواقعي والأسطوري في تشكيلة غريبة تبين عن جدة في الطرح وسعي نحو الخروج عن التقريرية والمباشرة في التعبير عن مختلف القضايا. يقول عبد الله خليفة ركيبي: "أما القصة

[1]. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947. 1985، ص ص 193. 194.
[2]. المرجع نفسه، ص ص 131. 132.
[3]. المرجع نفسه، ص ص 145. 146.

التي استعانت بالأسطورة الشعبية فقد عالجت موضوعات أساسها الواقع ثم امتزجت بالأسطورة لتجسم وهم الناس وتجسد التفكير البدائي في الإنسان الذي لا يبحث عن الحقيقة ولا يعلل الأشياء والحوادث تعليلا صحيحا، وإنما يعتمد في ذلك على الخيال والوهم، كما تصوره قصة "زيتونة الحب". وقد يكون الانطلاق من الواقع لتخيل أشياء تمتزج بفكرة أسطورية ثم ترمز في النهاية إلى فكرة تتصل بحياة الشعب كما تصوره قصة "الأشعة السبعة". فالواقع هنا يمتزج بالوهم ويمتزج بالأسطورة الشعبية."[1] في توليفة سحرية تبين عن غرابة ذلك الواقع نفسه بما ينضح به ولا معقوليته.

3. 3 . الطاهر وطار وتداعيات الحلم؛ عودة الماضي في الحاضر

تنوعت أساليب الطاهر وطار في قصصه فجاءت ما بين تقليدية وحديثة، "فهو يستخدم طريقة المذكرات، وأسلوب الرسالة، وتيار الوعي، وله لغة شاعرية ملحمية (...)، إلا أن ما يميزه عن تجارب جيله هو اهتمامه الشديد بإبراز الجانب العقائدي لمسير المجتمع الجزائري المعاصر والتناقضات الاجتماعية العميقة التي نشأت بين عدة اتجاهات فكرية ".[2] وظهر ذلك جليا من خلال مختلف قصصه.

وإذا أردنا الكشف عن غرابة السرد عند "الطاهر وطار" فمنذ اللحظة الأولى تصادفنا الغرابة من خلال عنوان القصة الذي اتخذه الطاهر وطار عنوانا لمجموعته، من خلال نقاط الحذف وكأن هناك توقفا، لحظة لأخذ نفس من أجل التلفظ بإعلان غريب: الشهداء... سيعودون هذا الأسبوع؟

في هذه القصة، يتلقى الشيخ (العابد بن مسعود) رسالة غريبة/من الخارج/فوق الواقع... الذي لم تربطه به أي صلة خلال سنوات حياته، هذه الرسالة كانت من ابنه المتوفى، المعدود من الشهداء، فيعلن في الناس عودة الشهداء جميعا هذا الأسبوع، ومن بينهم ابنه، ويبدأ بتلمس ردود أفعالهم من النبأ.

وقد صاحب ذلك الإعلان الغريب ردود فعل مختلفة بين أوساط المتلقين/الشخصيات: فهناك من صدق الحدث العجيب: عودة الأموات وبدأ بالتخطيط لطريقة التعامل معهم، على أن هناك من لم يصدق الخبر ورمى صاحبه بالجنون، (السي العابد).

---

[1]. عبد الله خليفة ركيبي، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، ص 233.

[2]. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947. 1985، ص123.

يبقى ذلك الجو الغريب يلف القصة التي تنتهي بانتحار الشيخ، هل كذب عليه حلمه هذه المرة؟ هل كانت الرسالة وما فيها فرضية وضعها كما وضع خاتمة حياته؟ هل هو من قتل الرسالة وعودة الشهداء أم هي من قتلته؟ ...

إن "الخوف أساسي في حدوث الإحساس بالغرابة؛ لأنه نقيض الأمن وعدو الطمأنينة، فقد ينتابك شيء، يداهمك، يراودك، يشاغلك، يوجد على مشارف وعيك، وكأنه شيء يوشك على الحدوث، وقد يحدث أو لا يحدث. ولكنه غامض، غير معروف، لا نعرف متى سيظهر، وكيف، وأين. [لذا] تتولد لدينا مشاعر الخوف منه".[1] إن خبر عودة الشهداء هذا صحبه رعب وفزع تملك مختلف المسؤولين الخونة والانتهازيين/شخصيات القصة، الذين خافوا على أنفسهم كشف المستور كونهم كانوا مجرد خونة اتخذوا صفات حماة البلاد والعباد بعد الاستقلال. لكن عودة الماضي من أجل تقويض الحاضر لم تتم، حيث تنتهي القصة من دون عودة شهيد واحد!!

إن عودة الأموات/ الشهداء/الغائب، الماضي المنسي إلى الحياة/الحاضر، بما هي امتزاج للواقع بالحلم (حلم الشيخ بابنه، وهو الذي لم يحلم قط حلما كاذبا وتلقي الرسالة منه)، جاءت من أجل فضح المخبوء والمسكوت عنه الذي تتم ممارسته في الخفاء/ليلا، وإخراجه إلى واضحة النهار لكشف تداعيه وزيفه، كونه قائم على أشلاء المهمشين والمقموعين.

وفي الأخير يمكن القول، "إن قصص هذه المرحلة لم تستطع أن تبلور تجربة فنية متميزة تتمظهر فيها التجليات الجمالية، بل راحت تؤسس التجربة المضمونية بكل عنف وتؤرخ مجتمعة لصيرورة البنية الاجتماعية مما جعل هذا العنف يسمو على كل تفكير في البناء الفني، ويطغى على كل تجريب يخص هذا الفن النثري"[2]، ذلك أن قصاصي المرحلة وإن وجدت لديهم نزعات التجديد تلك إلا أن المضامين الاجتماعية التي كانت توجه قصصهم كانت أقوى من أن تتجاوزها أي نزعة أخرى.

وإذا كان موضوع الثورة من الموضوعات التي تطلبتها الفترة أول الأمر لأن المنطقة كانت في حرب لأجل استعادة حريتها فتم هجر المضامين الأخرى التي أصبحت في نظرهم غير ذات أهمية، لأن اللحظة ليست لحظة تسلية وترفيه...، لكن أن تستمر هذه المواضيع إلى ما بعد الاستقلال ونيل البلاد لسيادتها الوطنية، فهنا مكمن الغرابة؛ لقد أصبحت الثورة أسطورة الجزائريين ومبدعيهم، وأبطالها باتوا أبطالا خارقين على شاكلة أبطال القصص

[1]. عبد الحميد شاكر، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، ص8.

[2]. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص20.

الشعبي الذي يروي بطولات القدماء. لقد أصبحت البيت الأليف والفردوس المفقود بالنسبة إليهم الذي يعيد الجزائري إلى الفطرة/الألفة التي غادرها أولا مع الاستعمار/الأجنبي الذي جعله يعيش الغربة على أرضه، ثم تجسدت هذه الغربة ثانيا بعد الاستقلال بفعل سياسة والخونة والانتهازيين.

إن هذا الحضور الغريب للثورة في الكتابات المتأخرة لبيان على خوف الجزائريين وقلقهم الناتج عن عدم وضوح الرؤية وعدم استجلاء السبيل/الإحساس باللااستقرار، الذي كان تقلبت فيه الجزائر في تلك الفترة التي تلت الاستقلال، حيث فقدت القيم التي نافحت الثورة من أجلها معناها وقيمتها ...، فكان النكوص والارتداد إلى الماضي وأمجاده هو الخيار الأمثل للخروج من حالة الاغتراب هذه.

فالماضي الذي كان كل شيء فيه جليا/محاربة مختلف أشكال التخلف عن طريق محاربة الاستعمار، قد ذهب بآماله، والحاضر الذي لم يكن ليبقي على ذلك التفاؤل الماضي، كل ذلك وضع هؤلاء الأدباء في منطقة الغرابة والقلق، وتجلى من خلال حضور الثورة في كتابات ما بعد الاستقلال.

واستنتاجا من كل ما سبق يمكن القول إن القصة القصيرة في الجزائر مرت بمراحل قبل اكتمالها جنسا أدبيا له فنياته التي يقوم عليها والتي ستكون عتبة يتم من خلالها تجاوز تلك الفنيات من أجل الانطلاق بالقصة نحو الأرحب والأمثل:

. كانت القصة أول الأمر في شكل مقال أو صورة قصصيين، يستندان على المقال الإصلاحي ويقدمان تلك الرؤى في شكل قصصي، وتجلت على هذا الشكل مع الرواد الأوائل الذين حاولوا من جهتهم الخروج عن المضمون الإصلاحي وطرق مختلف المواضيع الاجتماعية التي كانت مطروحة وبإلحاح.

. ثم كانت بداية القصة الفنية مع ثورة التحرير، حيث انخرط القاصون في أجوائها وكانت لهم بمثابة نبع الإلهام الذي غرفوا منه، واستمر في العطاء حتى بعد الاستقلال ونيل البلاد سيادتها، وفي هذا الوقت وجدت الظواهر الاجتماعية السياسية.. التي تتعلق بالفرد في علاقته بواقعه كالفقر والهجرة والاغتراب... سبيلا في إبداعات القصاصين فكانت القصة محايثة لها.

. ثم تأتي مرحلة أخرى في تطور القصة الجزائرية، مابعد السبعينات، وفيها أضحت القصة القصيرة الجزائرية تسعى وتراهن على التأسيس في المختلف، بما يضمن لها الأصالة والفرادة.

المبحث الثاني: ملامح الغرابة في القصة المعاصرة الجزائرية

إذا كان الغريب يمثل حالة غير اعتيادية تقف عندها الأذواق إما قبولا واستحسانا أو رفضا واستهجانا وهو الأغلب، فإنه بمضي الوقت يصبح هذا الغريب، من قبيل العادة التي يكسرها وضع آخر يطرأ عليها فيخلخل توازنها ويفرض عليها التراجع لإفساح المجال أمام هذا الوافد الجديد/الغريب.

ويمكننا الحديث عن الغرابة في القصة الجزائرية المعاصرة من منطلق أنها قصة تعانق الجديد وترفض الانخراط في التقليد، لذلك تبنت مجموعة من التقنيات الإبداعية غير المألوفة بهدف تجاوز الأنماط السائدة التي أصبحت مجرد هياكل بالية قتل التكرار فيها كل قدرة على الإدهاش والمفاجأة؛ وهذا "يعني بداهة أنها أعمال متمردة على التصنيف في الخانات المعروفة السائدة، وهذا ما يجعل رفضها أمرا مستساغا عند جل النقاد؛ وبما هي كذلك فإنها لا تفرض وجودها إلا مع مرور الزمان، بعد أن تترسخ وتصبح سماتها ظاهرة واضحة، فتصبح بدورها من قبيل الأعمال المهيمنة، وتواكبها في الآن نفسه أعمال جديدة وهكذا دواليك".[1] سيرا على جدلية الألفة والغرابة، فبغروب إحداهما تعوضها الأخرى وهكذا.

مع بداية الثمانينات وما تلاها إلى غاية اليوم، ظهر جيل من القصاصين الجزائريين أخذ يمارس كتابة القصة القصيرة من منظور آخر مختلف، تم فيه اطراح النموذج السائد/التقليدي والمتمثل في الاتجاه الواقعي واللغة المسطحة البسيطة، وكذا البنية الهرمية للسرد، والخوض في تجربة أخرى مغايرة عن طريق توظيف أساليب مفارقة للمألوف، ولذلك نجد أن "التجربة القصصية . عند بعض الكتاب . يسيطر عليها الجو الكابوسي، والمصادرة والقهر، والتعالي على الواقع أو رفضه عن طريق استخدام عناصر السخرية والمفارقة، والجرأة في التناول، والتغريب في تشكيل البنية، وتركيب الجملة، وتجاوز حدود النوع."[2] وكل ذلك يعضد النظرة الجديدة لهؤلاء القصاصين، حيث لم يعد همهم الوحيد معالجة القضايا الاجتماعية مما كان مهيمنا على القصة في السابق، إنما كان لوعيهم بجوهر الفن والرغبة في بعثه من جديد وتحقيق الجدة والفرادة، ما حملهم على التنويع في أساليبهم تلك.

لقد ولج الكاتب الجزائري باب القصة الجديدة من خلال ما أتاحته ممكنات السرد المستحدثة التي تتلاعب بعناصر السرد التقليدي وتتصرف بمكوناته على النحو الذي يناسب المقاصد وتهيئة أساليب جديدة تمكن

[1]. عبد اللطيف الزكري، جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة، ص ص 215. 216.

[2]. طه وادي، القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، ص ص 207. 208.

آلة السرد بفعالياتها المتعددة والمتنوعة من تقديم ما هو قابل للتعدد القرائي الذي يلغي كل محرم.[1] فطرأت عليها تغييرات جذرية وباتت مختلفة عما كانت عليه في الفترات التالية للاستقلال وحتى الثمانينات، حيث كان التغيير لازما وقصريا لمواكبة التغيرات والمستجدات، بعدما بات النموذج القديم غير قادر على استيفائها، لذلك كان تجريب قصة جديدة مختلفة وغير مألوفة من صميم الواقع الجديد، فانفتحت على آفاق جديدة واستثمرت آليات مبتكرة وفريدة حققت لها الأصالة والتميز.

لقد كان هذا التحول الفني استجابة "للتحولات التي عاشها المجتمع الجزائري خلال فترة الثمانينات، وما نتج عنها من إعادة النظر في تطبيقات الإيديولوجية السبعينية من أوهام السياسة الاشتراكية، وما تبعه من اهتزاز القيم، ومن آفات اجتماعية وأخلاقية كان نتيجتها ذلك الشرخ الذي حدث في أكتوبر 1988. (...) ما يعني أن المتخيل [القصصي] كالمتخيل الاجتماعي ساير التعدد والاختلاف في الواقع، فشهدنا تعددية لغوية، وتجاوزا للمنولوجية وزعزعة لكل أنماط الأحادية، وممارسة شهوة الكلام والحلم والجري وراء تغيير اللغة".[2] بات البحث إذن في ممكنات جديدة للخروج من المأزق الحضاري السائد من أولويات هذا الفكر الجديد عموما بعدما أثبتت المعتقدات القديمة عجزها عن تحقيق ما كان مرجوا منها، وعليه بات تجريب آليات جديدة على المعتقد القصصي القديم من أوليات هذا الخطاب الجديد أيضا، فكان الانقلاب وإعادة النظر في السائد الهدف التالي، بما هو انفتاح وبحث دائم ومتواصل عن المغاير وتكريس للغريب/غير المألوف في الكتابة والقراءة على حد سواء وهما تقاسمه القصاصون للعودة بالقصة إلى بيت الفن أولا وقبل كل شيء. فأخرجوها في أثواب مختلفة كليا متمردة على الشكل التقليدي، منفتحة على مختلف الأشكال الأدبية لا تعرف هوية خالصة ومُخلَصة، حيث يمتزج الشعري بالسردي، الواقعي بالأسطوري، المألوف بالغريب دون السعي إلى تكريس بدائل أخرى تجعل منها حبيسة هذا النموذج أو ذاك. وهذا الانفتاح للنص الجديد المتمرد حقق له أيضا انفتاحا على "الإنتاج الدلالي وإنتاج القيم الجمالية الجديدة، بعد أن كسر البنية التقليدية على مستوى تقديم القصة، سواء على مستوى الزمن أو الصيغة والرؤية حيث يبدو التشكيل النصي للقصة بالنسبة للقارئ، وقد زخر بتلوين شعري زاد في عمق أدبية النص، وابتعد به عن المفهوم النثري الذي ارتبط إلى وقت قريب باللغة الإبلاغية التي لا تقلق، ولا تدخلنا في ما يسمى بالمتاهة."[3] التي يحققها التلاعب بممكنات السرد من خلال الجمع بين أشياء لا يمكن الجمع بينها، فتدخل القارئ

[1]. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010، ص131.

[2]. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2011، الجزائر، ص87.

[3]. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص41

في الليلي المقلق الذي يستحوذ على فكره فيدخله غير مخيّر متاهة القراءة وإعادة التركيب، بعيدا عن الأساليب المسطحة الجاهزة/النهاري الذي لا يبعث على الدهشة والاستغراب لأن كل شيء فيه واضح وضوح الشمس.

لقد ارتاد القصاصون فضاءات جديدة للإبداع وطرقوا مواضيع لم يعن بها كتاب القصة التقليدية، وأخرى كانت وليدة الشرط التاريخي الذي عاشه الجزائري. وفي "محنة السرد" هذه، نعثر على نوعين من الخطاب: خطاب/لغة مألوفة لا تخرج عن المتداول وأخرى غريبة تحرى فيها أصحابها كسر القواعد التقليدية لتشكيل خطاب جديد/غير مألوف.

. أما **الشكل الأول**، فيظهر من خلال تكرار اليومي، أين يتم إحصاء ما تم ليلا وعرضه في واضحة النهار على شكل تقارير صحفية إخبارية... إنه تدوين للعبث والفوضى/سرد الجنون الحاصل على المستويين الواقعي والفكري. وهنا "أصبحنا نقرأ أخبارا لا تختلف عما نشاهده أو نقرأه في وسائل الإعلام المختلفة."[1]

. وفي **الثاني**: تظهر عمليات التحويل والمسخ التي طالت جسد اللغة، والتي خلقت واقعا آخر أيضا لا يقل غرابة عن واقعه.

1. الغرابة من خلال الموضوعات:

"إن العلاقة بين الواقعي والمتخيل في مغامرة القص علاقة خاصة تتمخض عن تداخل عجيب، يرحل فيه الواقعي إلى المتخيل، كما يجتهد المتخيل في تطبيع مكوناته لكي تناظر الواقعي وتحاكيه وتتفاعل معه."[2] لذلك لم تكن القصة القصيرة الجزائرية، بمعزل عن الأحداث التي عاشتها الجزائر، فكانت مواكبة لها وحاضرة معها، فتناولت مختلف القضايا المستجدة على مختلف الساحات، ومنها تلك الفترة التي اشتد فيها الصراع بين أبناء الوطن الواحد، فكانت القصة مجسدة لأنواع الغربة والاغتراب في المكان والزمان، أين بات الاختلاف والصوت المغاير مجلبة للموت الأكيد. شخوص هذه القصة من نوع آخر مختلف، شخوص ورقية/دون شكل ولا هوية، واقعون تحت رحمة هذه السلطة القمعية، التي كرست قيم الغربة والاغتراب في البيت وبين الأهل، خاضعون لها يستعملون معجما لغويا ينضح بمفردات الموت والفناء، حيث لم يعد هناك مكان للأمن والاطمئنان. فكانت اللغة بتشكيلها الجديد والغريب، هذا، مكرسا لتلك القيم ...

[1]. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص103.

[2]. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص القصصي، ص218.

تظهر الغرابة إذن في هذه القصص، لارتباطها بعالم الليل وكوابيسه، عالم الموت والأشباح والمقابر، عالم المكبوت الذي يظهر فجأة فيبعث على القلق والرعب، كما ترتبط أيضا بعالم النهار، عالم اليقظة، بعد أن يفقد ألفته، فيزخر هو الآخر بالخوف وفقدان الأمن، والموت الكامن أو الظاهر في الحياة، فتتجسد الغرابة بذلك في ذلك الموت الكامن في الحياة وكذلك تلك الحياة الكامنة في قلب الموت.[1] إنها الإحساس الذي ينتاب الإنسان الذي ينأى عن بيته/مسكنه، والأدهى من ذلك أنه داخله لكنه يشعر بالتهديد الدائم والخوف الكامن في زواياه، وعندما صار إلى ذلك الوضع فإنه سعى لأن يبني بيتا آخر يحقق فيه ذاته المغتربة، أتاحه له السرد/الكتابة/الفن...

. الأدب الاستعجالي؛ تجليات الغرابة في البيت الأليف:

يتصل هذا الأدب بمجموع النصوص التي تم إبداعها خلال فترة عرفت فيها الجزائر أعمال عنف وإرهاب امتدت على مدى عشرية كاملة/التسعينات. فقد "واكبت القصة القصيرة في الجزائر الأحداث الدموية وواجهت فنيا حرفية المعايشة التي تجسدت في كم هائل من النصوص (وفيها وظف كثير من المبدعين) أساليب فنية جديدة تطرح بها القصة منها: الرسائل، وعرض النص بالذكرى، وتداخل النصوص واللصق، فن اللقطة السينمائية وغيرها من الفنيات".[2] التي ساعدت على بيان التغييرات الحاصلة على المستويين الفني والواقع المعيش.

وقد طرح هذا الأدب العديد من الإشكاليات بدءا بالتسمية التي أطلقت عليه، وما إذا كانت تمثل صفة للقدح فيه وفي قيمته الجمالية كفن/ أدب، حيث نجد الطاهر وطار من بين من نفى عنه صفة الأدب والجمالية.*

ومنه أمكننا أن نتساءل: هل غرابة هذا الأدب يكرسها استهجانه وعده "لامنتمي" إلى الفن والأدب لأن الأدبية التي هي خصيصته والتي تجعل منه أدبا، غائبة عن هذه الإبداعات لأنها لم تعن بتجسيد التقاليد الجمالية

---

1. عبد الحميد شاكر، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، ص9.

2. محمد الصديق باغورة، ملاحظات عامة في القصة الجزائرية، محاضرات الملتقى الأول للأدب والفكر أيام 25/24/23 ديسمبر 2009، نقلا عن: علاوة كوسة، في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص 15.

*. "إن اعتراض الطاهر وطار إنما نشأ بالأساس من خلال نقطتين أساسيتين هما:1. أن الخيبة التي مني بها أفق الطاهر وطار كانت نتيجة للمعايير القارة التي شكلت وعيه بمسألتي الجنس الأدبي . الرواية . والإطار الجمالي(...) 2. أن تقنيات الكتابة للأدب الاستعجالي فرضتها سلطة الواقع على الكتابة، حيث جعلت الكاتب يبتكر لنفسه حلول تختلف عن نسق الحلول الجمالية التي يؤمن بها وطار وبالتالي ولجت طريقة الكتابة الجديدة ـالأدب الاستعجالي . وأفق الطاهر وطار في صراع (...) وهنا نلاحظ أن الطاهر وطار قد حكم على ضعف الأدب المتسم بالاستعجال؛ أدبيا؛ لأنه لا يتوافر على الشروط الأدبية كتابة وصياغة شكلا وبناءا". http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=21620 :

ليامين بن تومي، إشكالية مصطلح الأدب الاستعجالي/التحول السردي، أصوات الشمال، نشر في الموقع بتاريخ: السبت 3ذو القعدة 1432هـ الموافق لـ 2011.10.01.

والفنيات المتعارف عليها وانتحائها جهة التأريخ للفترة وما طرحته من الإشكاليات؟ أم أن هذه الغرابة تطرحه كظاهرة فنية فريدة لها مقوماتها التي تنهض عليها وكذا الرؤى التي تناقشها وتدافع عنها والتي لم تكن مألوفة في السرد التقليدي؟

يجب علينا أولا أن نميز بين: الأدب الاستعجالي والاستعجال في الأدب. فإذا كان الاستعجال في الأدب هو تهافت حاصل في الكتابة، فإن الأول يمثل شكلا جديدا في الكتابة أفرزه سياق اجتماعي وسياسي وثقافي، بعد أن أصبحت بمثابة المنفذ الوحيد للتنفيس عن الضغط الذي ظهر زمن الإرهاب. إنه رؤية للواقع واستجابة لشروطه ومقتضياته المرحلية والراهنية/مرحلة الإرهاب، وفي هذا النموذج يكون المؤلف مدفوعا إلى الكتابة كمحاولة للتأريخ أو حفظ الذاكرة بل هو نوع من التعاطي مع الواقع.[1] إنه يمثل توجها جديدا في الإبداع ينزع إلى كتابة العنف والجنون الحاصل على الساحة السياسية، حيث بات الوسيلة الوحيدة للحياة في ظل الموت المحيط من كل الجهات.

وبالتالي فإن المهمة الملقاة على الأدب وهي الأكثر إلحاحا من أي مهمة أخرى لدواعي المرحلة هي التأريخ لمظاهر العنف تلك بكل تفاصيلها، فقرأنا مطارحات نظرية في الايديولوجيا والسياسة على لسان الساردين والشخصيات، عكست مساراتهم الصورية، والمآل الذي آلت إليه وهو الموت المحقق[2]. وعليه كان توظيف اليومي السائد هو ما حمل على الشعور بالغرابة/الاستهجان من طرف النقاد حول أهلية هذا الأدب وجماليته.

لقد جسدت مختلف الأعمال الإبداعية التي أرخت للأزمة وصورت ما عاشته الجزائر، مكانا وإنسانا منفعلا هو نتيجة لأفعال التدمير حيث لم يبق إلا فعل الموت ولا شيء غيره، وحالة من الثبات/التكرار، الذي يكرس حالة من الشبحية التي تُجسد موت الزمان والمكان والأشخاص، الأحداث...، وبالتالي تم التركيز فيها على بيان الأوضاع العامة/الحالة، ببيان نتائج فعل الموت وحالات الحزن واليأس والألم التي خلفها في النفوس وحالات الدمار والقتل التي خلفها في الواقع، في ظل غياب الفاعلية التي هي مصدر التغيير/الحياة.

هنا تتضح، ومن خلال غلبة الحالة في هذه النصوص، الرغبة في تصوير معاناة الجزائر والجزائريين في ظل الأزمة، ما جعل كل الشخصيات تشترك في الصفات وتجمعها مسارات صورية متشابهة تنطوي كلها على سمات الضعف والوحدة والعزلة والإحباط واليأس والعجز أمام فعل الموت. ولا تسعى نحو التغيير إذ لا جدوى منه ومن

[1]. لياميـن بن تومي، إشكالية مصطلح الأدب الاستعجالي.

[2]. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص77.

حياة يحيط بها الموت من كل جانب. إن معظم الشخصيات تلتزم وضع الثبات ولا تحاول التغيير؛ لذلك فمعظم البرامج السردية تحقق فعل الموت ولا نسجل حضور أي برامج فاعلة تقف في وجه محترفي الموت والقتل.[1] لقد كرس هذا الوضع وعيا جديدا ومختلفا، جسدته كتابة أبانت عن شخصيات قضى عليها فعل التكرار بالمفعولية، فظهرت نماذجها المتكررة منفعلة بما يحصل مستسلمة له لا تبذل جهدا للتغيير ولا ترى جدوى منه، وهو ما جعلها تبدو وكأنها تعيش خارج المكان والزمان تائهة لا تستشعر هذين البعدين.

هذا الزمن/العشرية الدموية الذي كرس منطقه، تفاعل معه الفضاء أيضا لما بات البيت والشارع، الحي والمدينة والقرية، ...كلها بعد أن كانت أماكن أليفة مألوفة باعثة على الأمن والاستقرار، باتت فضاء يسكن الموت جنباته لما انتشر كالوباء وبات هو المآل الوحيد لساكنيه. وهنا "يركز الخطاب على المكان كاسترجاع مكان الذكريات المفقودة جراء الاعتداء على أهله، أو تدميره، أو ترحيل أهله عنه(...) ويحضر المكان كزمن تعاني الشخصيات في فضائه التحولات الطارئة عليه، فتكسبه هويته التذكر لدى المغربين مكانيا وزمانيا، والشعور بالأمن لدى الخائفين، وشوق استعادة العلاقة بالوطن، والتاريخ لدى المكرهين على نسيانها، رغم حضور كل هؤلاء في حيز هو وطنهم، وبين أفراد هم أهلهم".[2] هذه هي الغربة الحقيقة/الغربة في البيت وبين الأهل.

لقد فقد المكان أوصافه القديمة كما تجسدت في القصة التقليدية، واكتسب هوية أخرى جديدة أضفتها عليه علاقته بشخصيات القصة وزمانها وأحداثها ولغتها، فجاءت حاملة لملامح الغربة ورعب الموت. وفي مكان كهذا تضيع الشخصية ولا تجد سبيلها نتيجة من الوضع الذي انتهى إليه المكان، بعد أن تحول إلى مكان غريب مهدد، بارد وصامت... وفي ظل كل هذا الموت ينعدم في الإنسان بعداه الاجتماعي والذاتي، فتتقلص حياته، وتنحصر في الوظائف البيولوجية كالنوم والطعام، وما بقي من حركة، فإنها مجنونة مضطربة، لا تستغل الوقت، بل تسير في الفراغ.[3] لقد كرس هذا المكان الغريب شخصيات غريبة أيضا/أشباحا يعيشون رعب الحاضر، مهزومين لا يملكون من أمرهم غير الاستسلام لواقعهم ذاك.

وبات اللاحدث هو المهيمن إلا حدثا واحدا يتكرر إلى ما لانهاية، هو اقتحام المجهولين للبيت الآمن واغتيال من فيه. وشكلت لغة التقارير الإخبارية الصحفية هذه الإبداعات؛ لغة عارية من كل تنميق وتدبيج

[1]. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص84.

[2]. الشريف حبيلة، الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط2، 2010، الأردن، ص6.

[3]. المرجع نفسه، ص ص 61. 64.

وبهرجة، لغة تكشف الخراب والدمار. لقد استخدمت "الكلام اليومي، الذي يعطي الشخصيات هويتها المميزة، كما يحرص على التعبير عن الأنا الظاهرة، وآمالها المكبوتة بسبب القمع/ الممنوعة من التحقق في الواقع الفعلي".[1] كما باتت هذه(اللغة/السرد/الكتابة/الفن) التي تكشف المحرم وتندد بوحشيته وتطرفه، استدعاء صريحا للموت وأيسر الطرق التي تودي بصاحبها إليه.

2. الغرابة والتشكيل القصصي/لغة القصة:

مما لا شك فيه أن الاشتغال على اللغة قد نال القسط الأكبر من اهتمام رواد التجريب، بغية خرق اللغة المعتادة، واستخلاص بنيات لغوية جديدة/ غامضة ترفض وظيفة التواصل بل حتى فاعليته الاجتماعية، موجهة لتعويض القوانين التقليدية للأدب.[2] ولم يكن الكتاب الجزائريون الذين اختاروا الجدة مطلبا ملحا، ليخرجوا عن هذا الاختيار، فغدت اللغة في الكثير من الأعمال القصصية الجزائرية حمّالة دلالات بعد أن تم تركيبها بطريقة خاصة تحمل نفس التمرد والمغايرة، "عن طريق إعاقة الطرق المألوفة التلقائية للإدراك"[3]، لتتخلى بذلك عن تلك الوظيفة التي كانت تقيدها، وظيفة التوصيل والإبلاغ. حيث لم تعد اللغة السائدة كافية للتعبير عما طرأ من التغيرات على حياة الإنسان في زمن يعج بالتحولات والمسوخات التي طالت كل الموجودات. الأمر الذي جعل من كتاب القصة القصيرة الجزائرية إلى سلوك دروب التشكيل الغريب؛ بامتطاء منعرجات اللغة والتواءاتها، وإخراجها على غير مخرج العادة باجتراح علاقات جديدة لم تعهدها ذائقة المتلقي باستغلال إمكاناتها اللامتناهية، مما يحدث لديه صدمة لأن توقعه باء بالخيبة فتناله الدهشة والاستغراب...

في هذا الخطاب الغريب، تتحرر اللغة من قيود الواقع بل تسعى إلى تجسيد رعبه لكن من منطلقها الخاص حيث، "تصير الكلمة سلالة من الواقع الطبيعي والفوق طبيعي، لها حمولتها الخاصة، ومستقبلها الذي تعبر عنه، مرد هذه الدلالة التي اكتسبتها، يرجع إلى انفصالها عن المعنى العام، المبتذل والمعنى القاموسي، الذي حاول أن يقيد المعاني في بعد واحد لا يتغير، إلى معنى تتناسل منه معاني يكمل بعضها البعض، ومعاني تتواصل شراييها بشرايين الكائن الذي يكتب أو يكتب له."[4]

---

[1]. الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص6.

[2]. عبد اللطيف الزكري، جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة، ص217.

[3]. جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، القاهرة، ص56.

[4]. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 96.

1.2. التشكيل غير المألوف لعناصر المعجم:

لقد كانت هذه اللغة الخاصة والمبتدعة التي أساسها الإغراب في الجمع بين الدوال ودلالاتها، خارج المعجم اللغوي المتداول المألوف هي الرافد له للتعبير عما طرأ من التغييرات على حياة الجزائري وفكره، والإحساس بعمقها. ويظهر هذا التشكيل اللامألوف من خلال لغة القص ويتبدى في أكثر صوره غرابة في مختلف العتبات النصية التي تسيج النص، والتي باتت تمثل نصوصا موازية لها نفس أهميته؛ العناوين، المقدمات، الإهداءات، الخواتم والتذييلات،...

2.2 . المفارقة سبيلا للغرابة:

كانت المفارقة قوام هذه اللغة الجديدة التي استحدثها القصاصون وتجلت في القصة، وما يتيحه هذا التعبير المفارق من وجود مستويات للمعنى من خلال التلاعب بدلالات مفردات اللغة وتشكيلها.

يمثل المجاز عموما، واحدا من الوسائل البلاغية التي يسلكها القاص/منشئ الخطاب في إخراج اللغة على "غير مخرج العادة"، وإحداث الدهشة لدى المتلقي، بإخراج اللغة عن المألوف المتداول، حيث المجاز الانتقال/من مكان إلى آخر، وما يستدعيه هذا النقل من استغراب[1].

"ولئن كانت الكناية أو الاستعارة أو التمثيل هي صياغة من الصياغات الأسلوبية للمفارقة، إلا أنها (المفارقة)تخرج عن الظاهر إلى الباطن النقيض، ولا تخرج عن الظاهر إلى لازم معنى اللفظ، أو تخرج على المعنى الحرفي السطحي إلى المعنى المجازي العميق. فالمفارقة كما يقول(انكفست) تعتمد على قوة التوتر بين المعنى السطحي والمعنى المضاد له، ولا يخفى أن هذا المعنى المضاد هو . في أوليته . تعبير انتقادي تهكمي".[2] تعمل المفارقة، إذن، على ترسيخ الانتقال باللغة من المألوف إلى الغريب وتلفت الانتباه إلى دلالات أخرى تكتنف هذا التشكيل المألوف فتطيح بمسلماته، حين تجمع بين المعنى وضده، وتبين عن رؤية خاصة للفن والوجود. "وبالتالي تكون المفارقة نوعا من الدلالة المحمولة على سياقات جديدة، وهذا مكمن فعاليتها وإيحائيتها الأسلوبية التي تراوح بين التهكم والسخرية والاستهزاء، وهي كلها من العوامل المهمة التي تؤدي إلى قلب المعنى وتغيير الدلالة إلى ضدها في

[1]. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص 68.

[2]. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2008، لبنان، ص149.

كثير من الأحيان."[1] وهو ما كرسته القصة الجزائرية المعاصرة في سعيها إلى التلميح دون التصريح، لأنها فن قبل كل شيء.

3.2 . الغرابة ومستويات اللغة في القصة القصيرة المعاصرة الجزائرية:

إن المطلع على القصص الجزائري المعاصر يجد أن لغته متعددة المستويات، حيث تندمج في فضائه العربية الفصحى باعتبارها لغة القص، مع العامية الشعبية المتداولة، ومع مفردات أجنبية ذات الاستعمال اليومي الشائع لدى الفرد الجزائري، مما يجعل الغرابة، التي يشعر بها القارئ وهو يلج عالما مختلفا غريبا عنه هو عالم القص: أحداثا وشخوصا، زمانا وفضاء، رؤى واعتقادات، ... "تتقلص (...) (أو إن شئتم تغرب) وتعوضها ألفة غامضة وأنس حميم".[2]

ومما يستدعي التنوع والتعدد في استعمال اللغة داخل القصة، الشخصيات ذات الاختلاف الطبقي، الفكري والاجتماعي، حيث تبرز هذه المستويات حسب الوضعية الاجتماعية للشخصيات، ومكانتها الثقافية والفكرية والعلمية، فلغة المثقف تختلف عن لغة الأمي، ولغة الفلاح تختلف عن لغة الصانع، والطفل لا يتحدث كالرجل، والمراهقة لا تشابه لغتها لغة الأم.[3] ومنه تكون هذه التعددية في مستويات اللغة نافذة مفتوحة تجلو هويات أخرى/غريبة داخل النص القصصي.

4.2 . الغرابة والتعالق النصي:

"يرتبط مفهوم الغرابة بموضوعات متنوعة في مجال الأدب (...) وأيضا بعض الأفكار النقدية مثل فكرة التناص، حيث يرتبط التناص في الأدب والفن أيضا بالغرابة، بحضور الأشباح، والأشباح هنا أشباح مجازية، أي حضور الآخر في الذات، حضور أعمال الآخرين في عملي، حضور الماضي في الحاضر."[4] يتجلى عنصر الغرابة، إذن، من خلال إقحام نصوص غريبة داخل التشكيل النصي الأصلي. ويتجلى التناص، في القصة الجزائرية القصيرة من خلال توظيفها لنصوص غريبة عن عنها منها التاريخي، الديني، الأسطوري...مما يزخر به التراث العربي والعالمي. حيث كان هذا التوظيف: اقتباسا مباشرا أو غير مباشر لنصوص الآخرين هذه.

---

[1]. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص148

[2]. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص 65.

[3]. علاوة كوسة، أوراق نقدية في الأدب الجزائري شعرا، قصة ومسرحا، دار النور للطباعة، (د.ط)، 2013، الجزائر، ص ص66. 67.

[4]. عبد الحميد شاكر، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، ص113.

فبالإضافة إلى ما نجده في ثنايا القصة من استعمال لمعجم الآخرين سواء استعمال للتراث الجزائري والعربي (أمثال شعبية أو فصحى، نصوص دينية، شعر، نثر، ....) أو من التراث العالمي داخل الخطاب القصصي، نجده هذا التوظيف يظهر في أجلى صوره من خلال مقدمات القصص. حيث يقتبس القاص خطابات الآخرين من أجل أن يفتتح بها قصته، فتكون بابا غريبا يلجمنه القارئ إلى القصة، ويحيطه بمتاهات وقلق إقامة الارتباط بين النص الأصلي وهذا النص الغريب.

لقد استطاعت النصوص أن تؤسس فضاءات مغايرة تماما للمألوف فاسترعت الانتباه إليها، لما انفتحت على الأشكال السردية المختلفة على غرار التراث الشعبي الشفوي والموروث الحكائي العربي، وهذه الحوارية أصبحت أحد مفاتيح قراءة القصة القصيرة الجزائرية. إن أكثر ما في هذا الانفتاح من إيجابية إنما هو إعادة الروح بعد حالة من الإشباع في نقد الواقع الذي هيمن على موضوعات القصة، ويبدو أن مسألة تغيير المتخيل تبدأ أساسا من حالة الإشباع هذه، وتتأكد ليس من خلال الكف عن التعرض إلى هذه الموضوعات، ولكن بالانتقال من سؤال الأشياء إلى سؤال اللغة بإعطاء بعد آخر للفاعلية التواصلية.[1] لقد ظلت القصة الجزائرية القصيرة. وعبر كل مراحل تطورها . تستلهم الموروث الحكائي، بوصفه كنزا قصصيا لا ينضب، ولا يفتأ يولد مزيدا من فتنة السرد المنبعثة من القوى الخفية التي تختزلها طبقاته وهوامشه وإيحاءاته.

وكلما توغلت القصة المعاصرة في مجاهيل الحداثة البالغة التنوع والتعدد والإدهاش، سعت إلى استفزاز وتحريض تلك الطبقات الخام في سحر الموروث الحكائي لمنح إمكاناتها ورؤاها الدفينة لهذه القصة الجديدة، مستدرجة إياها من أجل أن تبعثها بعثا حكائيا جديدا يحقق سؤال المكونات والعناصر والرؤى في سياقها العصري الملتهب بالإشكال والتداخل والتعقيد والتركيب.[2]

على إن استحضار الموروث الحكائي القديم، ومختلف النصوص الغيرية داخل النص القصصي، في هذا السياق الجديد، إنما هو نفي/قتل لسلطتها الأبوية وهيمنتها التي تبعث على الشعور بالوحشة في حضرة هذا الوصي المستبد، وتكريس رؤية جديدة أساسها التحرر والانعتاق، وسلوك دروب أخرى غريبة ومجهولة ليس للنموذج الأول وصاية عليها.

[1]. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص86.

[2]. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص القصصي، ص206.

وبذلك تكون القصة القصيرة المعاصرة الجزائرية رافضة للنظرة الأحادية التي اكتسحتها طويلا، متخذة من التعدد والآخرية والغرابة، سمة إبداعية جديدة لها،"(...)اعتمادا على طرائق مختلفة، كالتعدد اللغوي المشخص لتعدد الملفوظات، والمستحضر لخطاب الآخر، والذي يفيد في امتصاص تعبير الكتاب عن نواياه، ويجعله تعبيرا غير مباشر، ويحول الرواية إلى خطاب ثنائي يتجسد من خلال توظيف خطابات الغير توظيفا مغايرا كالمحاكاة الساخرة والتناص والتهجين*والأسلبة**".[1] وغيرها من الأساليب التي تستحضر الآخر داخل النص وبذلك تمنحه التعدد والاختلاف.

3. آليات تشكل الغرابة داخل الخطاب القصصي:

لما سعت القصة القصيرة الجزائرية إلى تحقيق الجدة والفرادة/الغرابة، عمدت إلى مختلف عناصر التشكيل القصصي التقليدي تقويضا وإعادة بناء من جديد يراعى الرؤية الجديدة التي انطلق منها قصاصوا الفترة.

1 . الغرابة والحدث:

يظهر الحدث في التشكيل التقليدي أنه (واقعي) يخضع لمبدأ الترتيب المنطقي حي ترتبط الأحداث بعضها ببعض ارتباطا سببيا تفضي إليه البنية الهرمية للقصة التقليدية التي تنطلق من بداية تعقبها لحظة تأزم في الأحداث ثم تنفرج في النهاية/لحظة التنوير؛ التي تكون بمثابة النهاية المنطقية التي يجب أن يؤول إليها هذا الحدث ولا شيء آخر غيرها، والتي تجعل القارئ يتنبأ بهذه النهاية دون غيرها ويتوقعها اعتمادا على جملة الأسباب والمسببات التي قام عليها.

لكن الأمر بات خلاف ذلك مع القصة الجزائرية المعاصرة، التي أصبح التحول والمغايرة عنونا لها؛ أين تتفاعل مختلف العناصر الفنية في تشكيلها وإخراجها على غير مثال.

---

*. "إنه مزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ". آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص95.

**. "وإذا كانت الأسلبة هي تصوير لأسلوب غيري يتبنى فيه السارد لغة الغير قصد تحديد خصوصيته والتعبير عن شخصيته، فقد يأتي بها أيضا للدلالة على المعارضة أو السخرية وتلك هي الأسلبة البارودية parodie وهي أسلبة يكون الوعي المؤسلب فيها غير متوافق مع المؤسلب؛ حيث يميل المؤلف إلى أخذ أساليب الآخرين قصد السخرية ويشترط فيها القصدية كما يقول باختين لأن المؤلف فيها يسعى إلى الكشف عن إيديولوجية وفكر خاص يخالفه أو يتعارض معه". المرجع نفسه، ص101.

[1]. المرجع نفسه، ص89.

لقد أصبح الحدث في القصة القصيرة الجزائرية حدثا مركبا متمردا على البساطة والمباشرة التقليدية، حيث امتزج الواقعي بالحلمي وبالأسطوري/ المعقول باللامعقول/ المألوف بالغريب، الحدث باللاحدث،... وتجاوز الخطية وقوانين السببية التي تؤطر الحدث التقليدي، فبات يشكل لوحات متفرقة تدخل المتلقي في متاهات البحث والنظر من أجل إيجاد صلات الوصل فيما بينها. وتتمرد نهاية القصة على النهاية التقليدية، التي كانت بمثابة نتيجة متوقعة مسبقا ومشتركة بين القاص والقارئ، فتأتي منقطعة غريبة تكسر كل أفق للتوقع. "فالحدث إذن في [هذه]القصة الجديدة لا ينمو بذلك الشكل الذي طرحته القصة التيمورية، بل نموه يبدو عبر تناقضاته سواء على مستوى تقنيات السرد الجديدة أو خصوصيات الزمن ودلالاته. فهو حدث زئبقي يتطلب من القارئ الدخول في مساءلة مرجعية للموروث الثقافي والفكري، لأنه أحيانا يتوزع عبر أسطر القصة كاملة، دون الإفصاح، على عكس القصة الكلاسيكية، التي يظهر فيها عبر بنية نصية صغرى، فيقتل في المتلقي روح المتعة والإدهاش".[1]

2 . الشخصية الغريبة:

الشخصيات في القصص التقليدي، هي أنماط/ نماذج إنسانية متخيرة من صميم الواقع، يمكن أن نجد لها مثالا بيننا وداخل بيوتنا. أما القصة المعاصرة فتطرح نماذج أخرى للشخصية، فتبدو عنوانا للاستلاب، بعدما تعرضت للغربة /للتدمير المزدوجين؛ مارسه عليها الواقع المعيش من جهة، وفعل التدمير الذي مارسته هي على ذاتها من جهة ثانية، حيث نجد ذلك مبثوثا في فكر الكثير من الشخصيات التي عمدت إلى تدمير ذاتها بعدما نجح الآخر في اضطهادها ولم تستطع هي ممارسة إي إصلاح أو إحداث أي تغيير عليه.

إنها تحول نحو الشيئية؛ والتي "تعني تحول الشخصية في الأدب إلى شيء من الأشياء نتيجة هيمنة العالم الاصطناعي عليها، فتحول الأفراد إلى أنماط متشابهة ومكررة لا تحمل صفات شخصية معينة وهذا يجعل الشيء مثيلا للإنسان في تفعيل حركة القص."[2] والأمر بنفس الغرابة لما يحدث العكس النقيض، أي عندما يصبح عالم الأشياء موضع الاهتمام، فتتحول من شيء/جماد فضلة زائدة من دون أي فعالية في مجرى السرد، فيتحول إلى مركز الاهتمام.

[1]. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص65

[2]. هداية مرزق، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، هيباتيا للنشر، ط1، 2013، ص524.

3 . الغرابة وتشكيل الزمن:

يتجلى الزمن في القصة المعاصرة الجزائرية في شكل مختلف ومغاير عما كان سائدا في القصص التقليدي؛ الزمن الكرونولوجي الذي قوامه التتابع والتلاحق والتقدم، بتبنيها قيم التمرد على المألوف والمعيار ولذلك سعت إلى تكسير خطيته التقليدية انطلاقا منوعي جديد ورؤية غريبة للفن والحياة.

إن هذه القصة الجديدة، وفي سياق بنية فنية متكاملة أصبح المبدعون على وعي بها، قد وظفت الزمن من منظور آخر، متمرد على التسلسل التقليدي/الزمان التاريخي بما هو زمان متصل اتصال حلقات الحضارة، وتقدمها من البسيط إلى المعقد، ومن الأقل نضجا إلى الأكثر نضجا، فتخلص من ملازمة الواقع الحرفي والخضوع للتقسيم الكرونولوجي حاضر/ماض...، ذلك أن الحدث القصصي نفسه أصبح يخضع لتناقضات الحياة مما كسر خطية العقلانية السردية وجعل المبدع يلون ذلك الارتداد وتلك الاسترجاعات بأزمنة متداخلة، ومتناقضة في آن. فتداخل الأحداث وغموضها وارتباطها بالذات، يفرض أزمنة مركبة تختلط فيها الحياة اليومية بعوالم الذاكرة.[1] والاستشرافات المستقبلية التي لم تحدث بعد.

وعليه بات يؤطر هذه القصة أزمنة متنوعة، تتحكم في مسارها اللغة والحالات الداخلية للشخصية، بحيث أصبح القاص يميل إلى كسر سياق الزمن التاريخي عن طريق اللجوء إلى الزمن النفسي، وهذا الزمن يتعلق بالواقع الداخلي للشخصية، والمعاناة الفردية لها.[2] نظرتها للعالم وطريقة تحقيقها لوجودها فيه من خلال علاقتها بالموجودات الأخرى.

وعليه، فـ"إذا كان الزمن في الخطاب الأدبي التقليدي يكتسب منطق التسلسل والتتابع المنطقي، فإن اللامنطق هو الذي يتحكم في بنية الزمن من خلال التداخل، والاسترجاع والاستذكار حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة لتسهم في تكسير عمودية السرد"[3] وهو ما بات عنوانا لتشكل الزمن في للقصة القصيرة الجزائرية الساعية إلى التجديد في مكونات البنية التقليدية.

إن الزمان في هذه القصة يتبدد فلا نكاد نعثر عليه/يكاد يختفي وإن كنا لا نعدم حضور الزمان النحوي الذي يصاحب انبثاق الأفعال وانسرابها. ثمة إذن، لا زمن ولا حدث، وهذه من بين خصائص الكتابة التجريبية

[1]. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص85.
[2]. المرجع نفسه، ص82.
[3]. المرجع نفسه، ص 76.

التي تعمل على هدم المتعارف عليه والجاري مجرى العادة واليقين. فإذا كانت الحداثة، بمفهومها الأدبي زمن متفتت، فإن اللعب بالأزمنة وإفراغها من مرجعيتها المتواضع عليها في النصوص خاضعة للتخمين والاعتقاد مما يحيل على واقع متحرك على الدوام. ويصل هذا اللعب بالأزمنة ذروته في تداخل الحلم بالواقع، حيث يكون البطل عاجزا عن الفعل فيتحول هذا الأخير إلى مجرد هلوسات ذهنية.

إنها قصص دون زمان متنام ومتطور، إذ ليس ثمة زمن تجري فيه الأحداث عن طريق التطور والتبلور، حيث يبدو أن الزمن مفرغ من محتواه يسيل في غير اتجاه وكأنه لا زمن أو قل إنه نفي للزمن العادي، وهناك انقطاعات تكرس محوه على صعيد جريان الأحداث إن جاز لنا أن نسميها أحداثا فهي في الغالب ليست أحداثا.[1] لانعدام الاستمرارية التي تجعله كذلك.

4 . الغرابة والفضاء:

لا شك أن التغيرات التي طالت مختلف العناصر الفنية للقصة القصيرة الجزائرية قد امتدت إلى الفضاء أيضا باعتباره أحد عناصر هذه البنية المتكاملة، لذلك بدا في هذه القصة الجديدة فضاء مختلفا كليا/غريبا عن المألوف، لما بات فضاء دون ملامح؛ دون أوصاف أو حدود ثابتة، يمكن أن ينطبق، على أي مكان، كما يمكن أن يكون لا مكان... إنه مرتع الغرابة، أين يتحول . سواء في ذلك المفتوح أو المغلق . من فضاء للألفة والراحة، إلى منفى يكرس الغربة والاغتراب ... وفي هذا الفضاء، "يدور المرء في متاهة لا يعرف خلالها متى يخرج منها، إنه يقع وقارئه معه، أسير التكرار، هنا قد يكون المكان واقعيا ثم إنه يصبح، فجأة، أو تدريجيا غير واقعي(...). هنا حركة من المكان الواقعي إلى المكان غير الواقعي، هنا دخول إلى العالم الحلمي والكابوسي والغريب، هنا تردد بين الواقع واللاواقع، تردد متكرر بينهما قد تفقد معه الذات، وفيه، شعورها بحدود الزمان والمكان، هنا يحدث أيضا اختلال الشعور بالواقع واختلال الشعور بالذات".[2] نتيجة ذلك الانتقال من الموجود إلى الوهمي وما يحدثه ذلك الانتقال من شعور بالغرابة والوحشة والخوف.

ولما جنح المبدعون إلى توظيف الأسطورة في قصصهم، حمل ذلك أيضا على الوقوف على أماكن غريبة، تكتسب صفتها تلك من خلال الفضاء العجيب والغريب الذي تشيعه الأسطورة عموما.

---

[1]. عبد اللطيف الزكري، جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة، ص ص238 241.

[2]. عبد الحميد شاكر، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، ص216.

5 . البنية السردية: "

شكل (1)

القصة الجديدة (الحدث)

↓

البنية السردية

زمن حدث

حدث زمن

= انفتاح النص

شكل (2)

القصة الكلاسيكية (الحدث)

↓

البنية السردية

عمودية السرد

= انغلاق النص".[1]

يوضح الشكل الثاني خصائص القصة الكلاسيكية (عمومية السرد: مقدمة، عقدة وحل= انغلاق النص)، وبالمقابل خصائص القصة الجديدة، ذات البنية السردية المختلفة كليا عن الأولى، والتي تظهر في القصة القصيرة المعاصرة الجزائرية، من خلال "خرق العمود القصصي وكسر عروضه الكلاسيكي بوحداته الموبسانية المعروفة/البداية العقدة . لحظة التنوير، والإجهاز من ثم على الحبكة القصصية التي تشد أوصال النص وتشكل لحمته وسداه، مما أفضى إلى بعثرة نظام الكتابة القصصية، وإنتاج نص سائل ومتحرر"[2]. من القيود التي فرضها البناء الكلاسيكي المألوف، وكل ذلك لاشك أنه تم من خلال اللغة التي تخلت هي الأخرى عن دلالاتها القاموسية المألوفة وسعت إلى الإغراب وطلب البعيد من الدلالات، وهنا فإن "التفاعل بين اللغة الجديدة وحداثة السرد يظهر قويا".[3] من خلال هذا الميل الإبداعي الجديد.

[1]. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص 56.

[2]. نجيب العوفي، "أوصال الشجرة المقطوعة" وتحديث الكتابة القصصية، ضمن ندوة "الكتابة والتخييل في أعمال محمد عز الدين التازي"، نقلا عن: عبد اللطيف الزكري، جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة، ص ص 208. 209.

[3]. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص 54.

ختاما:

يمكن مما سبق أن نجمل أهم ملامح الغرابة في القصة القصيرة المعاصرة الجزائرية في جملة العناصر التالية:

. تجاوز الحدث للخطية ومرجعية القوانين السببية التي كانت تؤطر الحدث التقليدي، فبات يشكل لوحات متفرقة من الحياة البشرية، أساسها التناقض تدخل المتلقي في متاهات بربطها ببعضها وإيجاد صلات الوصل فيما بينها.

. تداخل الأزمنة بإلغاء التتابع الكرونولوجي التقليدي، وذلك بسبب تحطيم عناصر البنية السردية التقليدية (المقدمة، والعقدة، والنهاية والحل).

. عدم وضوح الشخصية وملامحها الفيزيقية والفكرية والاجتماعية...، وعرضها في مواقف متأزمة، من خلال مواجهتها لواقع مختلف/مأزوم ودون ملامح هو الآخر.

. تكثيف اللغة بحيث تقترب، من لغة القصيدة في شعريتها وإمكاناتها البلاغية والدلالية...

الفصل الثالث: تجليات الغربة في قصص السعيد بوطاجين

المبحث الأول: الغربة والشخصيات

المبحث الثاني: الغربة والحدث

المبحث الثالث: الغربة والفضاء

المبحث الرابع: الغربة والزمن

تنطلق دراسة المجموعات القصصية للقاص الجزائري السعيد بوطاجين هذه، من تصور مفاده أن لهذه القصص خصوصيتها البنائية القائمة عليها، لذلك نبحث عن أشكال الغرابة/الخرق التي طالت النموذج القصصي المألوف الذي يمثل القاعدة/الشكل الأولي للقصة ككل من خلال ما يتجلى في المدونة موضوع البحث، لذلك ستكون الدراسة تحليلا لكيفية اشتغال عنصر الغرابة من خلال ما يظهر في الخطاب القصصي ذاته، وبالتالي منح السلطة للنص/تحليل طريقة قول المقول، دون الاهتمام بما هو خارج نصي، اجتماعي، ايديولوجي، سياسي...

المبحث الأول: الغرابة والشخصيات

لا يمكننا الحديث عن قصة دون الحديث عن الشخصية/الفاعل الذي يكون الفعل الذي يقوم عليه مدار القصة ومنتهاها، فغياب الشخصية هو غياب للفعل وبالتالي غياب للقصة ككل. ولهذه الشخصية حضورها منذ الأسطر الأولى للقصة. وقد كانت في المنظومة القصصية الكلاسيكية تخضع لشروط التعريف بها وذكر أوصافها الفيزيائية والنفسية... وأدى ذلك إلى الخلط بينها وبين الشخصية في الواقع. لكن الأمر لم يعد كذلك في القصة المعاصرة، حيث لم تعد الشخصية معطى جاهزا، لكن يكتمل شكلها مع نهاية القصة، فـ"عندما قال رولان بارت معرفا الشخصية الحكائية بأنها: "نتاج عمل تأليفي" كان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "علم" يتكرر ظهورها في الحكي".[1] ولا يمكننا التعرف عليها بشكل كامل إلا مع نهاية السرد.

وقد لجأ بعض الباحثين في تحديد هوية الشخصية الحكائية إلى طريقة خاصة تعتمد محور القارئ الذي يكون صورتها تدريجيا من خلال فعل القراءة بالاعتماد على مصادر إخبارية ثلاثة:

. ما يخبر به الراوي.

. ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

. ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.[2]

وهناك العديد من المقاربات التي استبدلت مفهوم الشخصية بأدوات إجرائية أخرى على غرار ما قدمه كل من: جريماس في النموذج العاملي ورولان بارت في الأفعال وكلود بريمون في النموذج المنطقي...

[1]. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991،الدار البيضاء،ص ص5150.
2. المرجع نفسه، ص51.

إن التحليل البنيوي للشخصية مستمد من مفهوم الوظائف في اللسانيات، والذي يرى بأن الكلمة لا تمتلك دلالة في ذاتها إنما تكتسبها من خلال الدور الذي تقوم به داخل السياق/الجملة. لذلك كان الاهتمام بالشخصية انطلاقا من هذا المنظور، أي من حيث الأعمال التي تقوم بها، أكثر من الاهتمام بصفاتها ومظاهرها الخارجية.[1] تتمثل إذن غاية التحليل البنيوي للشخصية في بيان الدور الذي تقوم به داخل مسار السرد، دون الاهتمام بأي وظائف أخرى خارجية لها.

إن المطلع على الشخصيات التي وردت في المدونة المدروسة يلاحظ أنها مختلفة كليا عما ألفه القارئ في القصة التقليدية، وتظهر غرابتها وخروجها عما ساد السرد التقليدي في تقديم الشخصية، من خلال عدم وضوح ملامحها لضآلة المعلومات المقدمة عنها، حيث لا يتم تقديم أوصاف مباشرة حول مظهرها الخارجي/هيئتها وضعيتها الاجتماعية، أفكارها وأمزجتها...، أما المعلومات التي يمكن استخلاصها عنها إنما ترد شتاتا مبثوثا في كامل القصة، ولا تكون مقدمة بطريقة مباشرة على لسان الراوي أو الشخصية ذاتها أو الشخصيات الأخرى إنما يتم استخلاصها من خلال ما تقوم به من الأفعال في الغالب.

إنها شخصيات غريبة يتم التعرف عليها فقط من خلال الأفعال التي تقوم بها، هذه الأفعال أيضا غريبة تغيب منها الحركة، كأنها تقع خارج الزمن. إن غياب الأفعال هذا إنما هو دلالة على غياب الفاعلية وبالتالي فإن الفاعل لم يعد فاعلا، فقد وظيفته المتمثلة في توجيه عنصر التغيير وقيادته، إنه يقف دوما في موضع الملاحظ/المنفعل، الذي وقع عليه الفعل، ولذلك فإن هذه الشخصيات تمثل نموذجا واحدا متكررا يحيل على الثبات/الغياب والصمت...

انطلاقا إذن، من المدونة المدروسة نجد أن هناك نوعان من الشخصيات التي تحرك الأفعال/اللاأفعال فيها، يقوم بينها حوار مفاجئ يبين عن حالة الاختلاف الحاصلة بينهما، حيث لا يكون هذا الحوار وسيلة للتواصل بقدر ما هو تعزيز لحالة الانفصال وتكريس لها. "فالسرد الذي يدور حول صراع شخصي يتم بين شخصيتين رئيسيتين لهما غايات متضادة هما البطل والخصم".[2] إن العلاقة إذن القائمة بين هاتين الشخصيتين هي علاقة صراع أزلية بدأت قبل ولادة أي منهما.

[1]. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص52.

[2]. جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، القاهرة، ص26.

1 . النموذج الأول:

يمثل هذا النموذج المعارض/الخصم/الذات المضادة حسب النموذج العاملي عند غريماس، **و**التي تكون "نقيض الذات، والذات المضادة لها غايات تناقض غايات الذات، ويجب ألا تعتبر كمجرد خصم عارض يشتبك في صراع مع الذات أو يمثل عقبة في مسعاه نحو تحقيق غايته؛ فهو مثل الأخير طالب غاية والسرد يتشكل ويتمحور حول مطلبيهما المتصارعين (...) وإذا كانت الذات تتحقق كبطل في مستوى البنية السردية السطحية فإن الذات المضادة تتحقق كخصم"[1].

نجد هذا النموذج يتكرر في مختلف القصص، تمثله شخصية المسؤول التي تتخذ الشكل التالي: شخصية عديمة الاسم في الغالب أو تحمل اسما غريبا ومركبا بطريقة غريبة، مشوهة . فيزيائيا تتسم بالآلية، لا يفكر ويضطهد المفكرين، متشدق، بدين، عنيف، سطحي محب للمال والسلطة،... تقوم هذه الشخصية بدور الفاعل الموجه إلى اللافعل/اللاتغيير، وهي موضوع للسخرية والتهكم والنقد...ومثال هذه الشخصية نجد:

***القاضي**: في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم"؛ عديم الاسم لكن لفظة "القاضي" تحدد المكانة الوظيفية له، وتضعه في السياق العام الذي جرت فيه أحداث القصة: قصر العدالة. قاضي/حاكم/ إذن فهو مسؤول، تظهر آثار التشويه على هذه الشخصية من خلال ما يورده السارد من أوصافها الخارجية إضافة إلى اللغة المشوهة التي تستعملها/انحراف نطقه عن السليم حيث يستبدل حروفا بأخرى، يقول عنه الراوي:"كان جاحظ البطن ناتئ الخدين، ينصب المبتدأ ويجر الخبر. يرفع المفعول به ويجمع الأسماء بطريقة خاصة جدا: إنه من الكاذبون، كان مع اثنان في حديقات وكان شعره مجعد... وفوق ذلك يصر على بتر الكلمات، فتأتي الجمل مثل قطع غيار متناثرة رسمت في الفم وراحت تخرج بلا إذن لتسقط على مكتبه الفخم محدثة رنينا غبير مقبول. حتى الراية الصغيرة الملونة تتأمله وتتألم".[2]

ونجد السارد ينقل لنا هذا التشوه الذي تتسم به هذه الشخصية على لسانها: "قال القاضي متلعثما: المدعو عبد الله اليتيم متهم باغتكاب معشية في حق العفف والدين ومشتقبل الأمة. فضيحة تشتحق الاهتمام الكبيغ. إثم حقيقي لا يغفغه الله، وبعد: فإن أخلاق الأولين أشبحت قدوة للآخغين لكي يعي الإنشان العبغ التي حلت لغيغه، ويطالع حديث الأمم الشالفة وما جغى لها فينزجغ. فشبحان من جعل حديث خيغ شلف عبغة

[1]. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص28.

[2]. السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، منشورات الاختلاف، ط2، 2002، الجزائر، ص16.

لخيغ خلف. والحكاية أن...."[1] يظهر إذن ومن خلال كلام القاضي التشويه اللغوي الذي طال استعماله للغة، وينسحب هذا التشويه على فكره أيضا يظهر في التهمة التي تم توجيهها لعبد الله اليتيم وبناء عليها زج به في السجن.

يعرف عبد الله اليتيم هذا القاضي جيدا قبل أن يطرأ عليه هذا التحول الذي جعله يمتطي آلة غريبة لا يعرف لون سلالتها، فقد "درسا معا قبل أن يدخل صديقه القاضي أحد المستوصفات المختصة في مداواة الشواذ. كان مغفلا ممتازا يحلم بكرسي في المريخ أو زحل. وعادة ما لا يفرق الصاد والسين والشين، بين الراء والغين، بين الثعلب والبقرة."[2] وبمرور الزمن وتبدل الأحوال بات"لا يختلف عن فيل أصلع شاسع متكئ على كرسي عريض أنيق براق".[3] وبات هو القاضي بالفعل/اعتقال عبد الله اليتيم وزجه في السجن، والسبب الوحيد هو فهمه الخاطئ لفحوى رسالة تم العثور عليها بين أوراق عبد الله اليتيم. ونجد هذه الشخصية وقد تزيت في قصة "اعترافات راوية غير مهذب" بزي أسطوري واتخذت اسما غريبا هو "تيلبينوس"، يقول الراوي: "يعتقد ياسادة أن هذا الأخير رجل مهم ادعى الألوهية، وقام بأعمال ملحمية في الصحاري والبراري. ولد المحترم بعد خمسين قرن من مقتل اللعين ايللويانكاس، المدعو "تعامت". وفي نوبة من نوباته الشهيرة خرج من قصره مكتظا بالحقد. في قدمه اليمنى ارتدى الحذاء الأيسر، وفي قدمه اليسرى حذاءه الأيمن. وكان يصرخ: أنا الفاعل والمفعول به، أنا العبد والإله، القاتل والضحية، الرحمان والقهار، أنا تيلليبينوس العظيم قاهر التنين ايللويانكاس صاحب الرؤوس السبعة".[4] تظهر آثار التشويه/الفكري على هذه الشخصية من خلال الأفعال التي يقوم بها، بعدما ارتدى في قدمه اليمنى الحذاء الأيسر وفي قدمه اليسرى حذاءه الأيمن في نوبة من نوبات غضبه المعروفة والمتكررة. وقد قام بتطبيق شرعته التي هي تحقيق لرغباته، بعد أن صارت السلطة بين يديه، حيث "سن قوانين البغض والكراهية والقتل. واعتقد أن ذلك الحيوان الذي يدعى الحب، حية كريهة وجب التخلص من ويلاتها تدريجيا"[5]، لذلك قام باضطهاد من يمارس هذا الفعل/الحب ويرمي به في غيابات السجن.

***السجان:** هذه الشخصية نجدها متكررة في كل القصص لا تحمل اسم في الغالب، لكنها تحمل الصفات ذاتها. يقول عنها الراوي في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم": "ذلك البرميل الأجوف طنطن وفأفأ وتأتأ ومأمأ ونبح وعوى

[1]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص7.
[2]. ماحدث لي غدا، ص ص 16.15.
[3]. ماحدث لي غدا، ص20.
[4]. ماحدث لي غدا، ص109.
[5]. ماحدث لي غدا، ص109.

ثم رشه بماء ساخن بعدما لعن أمه وأم أمه وأباه وجده (...)وفي النهاية راح ينتف شعيراته بغضاضة ماجنة. كان بدينا لا يختلف عن امرأة حامل في شرها التاسع".[1] وفي قصة "ما حدث لي غدا"، نجد أن هذه الشخصية قد أطلق عليها الراوي صفة الظل، يقول عنه: "على بعد أمتار قليلة وقف الظل. شاسعا وطويلا كان، وله سيماء هامة. "أي فرعون هذا؟ لابد أنه شق السماء ونزل"."[2] ويورد أوصافه الخارجية فيقول بأن له شفتان ممتلئتان متدليتان على صدره. ويزيد في وصف هذه الشخصية فيحكي كيف كان على هيئة أولى/كان مسمارا، ثم غير وتبدلت حاله وأصبحت تلك هيئته الجديدة يقول: "معلومات أخرى عن ابن عمي الكنعاني: حدّث صديقي أنا قال: قبل أن يصبح كنعانيا، كان من أردأ الخلائق على وجه الكون. ولما كان جسده مسمارا سميناه نصف ابن آدم. ومع الوقت امتلك ظلالا لا حصر لها وتعلم الألبانية وبعض الحروف ذات المخارج السهلة فلقب بالعالم الجليل الذي لا تخفاه خافية. ولابد أنه منح رخصة المشي على جثتي فصرت فلسطينيا من نوع آخر".[3] لقد كانت هذه الشخصية في حالة معينة ثم تحولت عنها مع الوقت؛ أصبح بدينا/امتلأ ضلالا لا حصر لها، وأصبح يمارس سلطة القهر على غيره/الشخصية المعتدى عليها.

ونجد هذه الشخصية أيضا/السجان في قصة "اعترافات راوية غير مهذب": يقول الراوي: "أربعة كانوا: طوالا شدادا غلاظا، شواربهم كأجنحة الخطاطيف، خدودهم متدلية، وأنوفهم قطع من المطاط قذفت إلى وجوههم بشكل مضحك، صفعوه وساقوه مثل خروف غير وديع".[4] ساقوه إلى القبو/السجن، وهناك صفعوه وركلوه وبصقوا على وجهه.

كما نجدها أيضا ممثلة في شخصية "الطين" في القصة نفسها، يقول الراوي معرفا بها: "ويجب أن تعلموا يا سادة يا كرام أن الطين هو قطيع من رجال، لهم أذرع وأرجل وشوارب ولحي شبيهة بقنافذ. كما لا يخفى على مسامعكم أن هذا الطين سائر في طريق النمو. يدخن، ينام، يتثاءب ويقول شبعت، يعرف "إلى اللقاء"، وأحيانا يصل إلى قمة الإبداع ويقول: شكرا. يحب بالوصفة الطبية ويتزوج بالمراسيم: بناء على المادة "أ" من القانون "س"

[1]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص 13.
[2]. ماحدث لي غدا، ص84.
[3]. ماحدث لي غدا، ص89.
[4]. ماحدث لي غدا، ص122.

يسمح لفلان بحب فلانة لمدة أربعة أيام متتالية وإذا عثر عليه متلبسا بالحب بعد الأجل المحدد ستنزل عليه لعنة تيلليبينوس العظيم".[1] إنه يد الإله والذي يقوم بتنفيذ قوانينه ويطبق عقوباته على المذنبين/شخصية عبد الرصيف.

***المسؤول**: الذي نعثر عليه أيضا متكررا في الكثير من القصص. في الغالب لا يحمل اسما، وإن اتخذ واحدا فإنما تظهر فيه أيضا سمات الغرابة التي تظهرها تصرفاته وأقواله. ونجده في قصة "هكذا تحدثت وازنة"، يجلس في المكتب ويصدر الأوامر ويتفنن في طرد "وازنة" كلما ذهبت من أجل السكن، نفس الملامح مع تغير في الاسم حيث حمل هذه المرة اسم "كبيرهم الذي علمهم الخبث". يقول الراوي عنه: "وحدث أن طرقتِ باب كبيرهم الذي علمهم الخبث، كان لا يختلف عن ألف حبشية بلا عمامة. . عم تسألين؟ فاجأك بفظاظة؟ وإذ بحت بالمرثية اختفى خلف أدبار التعاليم وفتح باب النتن: . بصفتي، وبصفتي، وبصفتي، أنا شخصيا بصفتي، بصفتي شخصيا، أنا بصفتي شخصيا، على كل حال ثم على كل حال، وهذا يعني.. لم تفهمي كلمة ولم يفهم. كان مكدسا على الرفوف، مستلقيا مع ملفات غامضة، حتى إذا قلت له: السلام عليكم، أخرج مجلدا ضخما وبعد لأي وجدها: وعليكم الشلام (...)كنت كمن يحدث مومياء في متحف مهجور توقف فيه الزمن واكتظ بالخواء"[2].

وفي قصة "37 فبراير"، نجده يحمل أسماء مركبة تركيبا غريبا: باش قاعد؛ صاحب وجه مستدير متراكم على كرسيه، باش هراوة من دوار بني زبل المشتهر بالنفاق المعشوشب والذي يمتلك تاريخا أسود لما تعامل مع الأعداء، و"الباش هراوة ليس له مخ، فاته الوقت. في رأسه سوق أو عشر أسواق، وإذا بدأ يتكلم ذبلت أزهار البلدة كلها وهرم الأطفال والحمير"[3]، الباش قانون لا يختلف عن البقية "يمشي مع الحائط الواقف وكما تدور الريح يدور(...)إنه الخبث ذاته برجلين وربطة عنق وبعض العطر والياسمين والقبائل البائدة"[4]، إضافة إلى الباش ثورة والباش خائن والباش فاسق. كلهم نسخة واحدة من ذلك المسؤول الذي لا يفقه شيئا لكنه يمارس سلطة "التفقه" على غيره من شخصيات النموذج الثاني.

* **المثقف المدعي**: نجد هذا النموذج ممثلا في الكثير من شخصيات المدونة، منها شخصية السيد صفر فاصل خمسة، ونجد هذا الانحراف/الغرابة باديا عليها انطلاقا من اسمها/السيد نصف، ولا نعثر على أي أوصاف خارجية لهذه الشخصية إلا إشارة إلى وظيفتها التي نستنتجها من خلال حديث الراوي/ إطار مسؤول في الجامعة، حيث

[1]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص108.

[2]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2005، تيزي وزو، ص ص177.176.

[3]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، منشورات الاختلاف، ط1، 2001، الجزائر، ص61.

[4]. اللعنة عليكم جميعا، ص63.

يخبرنا بأنه كان في اجتماع مع المدير، لما وصل متأخرا، يقول: "وجدته يمول الجمع بالنصائح البرمائية وقد اتحدت كل ملكاته التي لا تنضب"[1]. ويقول عنه أيضا: "كان السيد صفر فاصل خمسة قدرا يشل الرؤيا، يتوغل حتى اللب ليحطم كل صورة خالدة، وفي الصدر تخيم التنهدات، حتى ابتساماته بدت رتلا من الدبابيس، بل وعاء يميت الطيور".[2]

تمتسخ هذه الشخصية في آخر القصة بصفة لم تستدع دهشة الراوي/عبد الوالو الذي يقول: "لم أندهش لما أبصرت الشعر يغزو راحتيه. وإلى القاعة تسربت رائحة، غير أنه لم يتوقف، أرغى وأزبد، وشيئا فشيئا اسود مظهره واتسع منخاره، وارتفع العياط حادا مؤلما، كان منفعلا جدا لما أصبح بأربع قوائم، واحمرت عيناه. لقد أضحى كله قردا، غير أنه لم يجرؤ على ترك خطابه".[3]

ويمثل هذا النموذج أيضا العلماء في قصة "مغارة الحمقى"[4] الذين انخرطوا في نقاش عقيم، جدال يبين عن الخواء الفكري الذي يتحدثون باسمه. يحملون أسماء غريبة/صفات من قبيل: عالم في طريقه إلى الدهشة، عالم كبير كان يرتدي مزرعة، عالم آخر كان يلبس كيس، كبيرهم الذي ولد قبل شهر، عالم موزون ومقفّى لا يختلف عن قصيدة عمودية ببدلة سوداء، عالم له مشط، عالم كان ينتعل شراعين، عالم مجهري، عالم لم يولد بعد والسيّد عبد الرحمن عيسى الذي غير هويته وعاد عبد اليهود. ولا نعرف عن تلكم الشخصيات أي شيء حيث لم تعن القصة بإعطاء تفاصيل عنها، لكن يمكن استنتاج خصائصها من خلال الحوار الذي دار بينها. وتمثل نموذجا متكررا بات معروفا.

إن هذا النموذج الأول قد تم تقديمه وفي كامل القصص من خلال أوصافه الخارجية أو النفسية ببيان شذوذها عن المألوف حيث تتسم بالمبالغة والضخامة والنفور، مع الاهتمام ببان مزاجه المعكر دوما وطباعه الخشنة/ وتمثل القوة/العنف اللغة الوحيدة التي يتكلمها، غالبا ما يكون دون المستوى ثقافيا لذلك يكون المثقف والمفكر دائما في مواجهته وعرضة لانتهاكاته.

---

[1]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص23.

[2]. ماحدث لي غدا، ص32.

[3]. ماحدث لي غدا، ص34.

[4]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، دار الريحانة للكتاب، ط1، الجزائر، 2007، ص57.

2 . النموذج الثاني:

يمثل هذا النموذج شخصية الذات في النموذج العاملي عند غريماس، وهو العنصر الرئيسي (النصير) أو الشخصية المركزية في السرد، ويشكل قيمة إيجابيي. كما يمثل واحدا من الأدوار الأساسية التي يمكن لأية شخصية أن تتقمصها في قصة خرافية وفقا لبروب، كما يقابل الأسد عند سوريو، ويعاني من أفعال المعارض، أو من نوع من الافتقار[1].

على الرغم من أن هذا النموذج في القصص موضوع الدراسة يمثل محور العملية السردية، مما يفترض عليه القيام بالفعل لكن الذي نلاحظه على هذه الشخصية أنها مسلوبة الفاعلية حيث يقع عليها فعل الفاعل/ شخصيات النموذج الأول.

ونجد أن هذه الشخصية تظهر دائما مثقفة: شاعر، كاتب، ناقد، مفكر عموما، لكنه عوضا عن أن يكون فاعلا ومؤثرا بحكم تلك الوظيفة فإننا نجده دائما في موقع المفعول به/المتهم، المضطهد/المنفي/المسجون...

في الغالب أوصافها عكس أوصاف النموذج الأول؛ شخصيات هزيلة متعبة، تعيش على الهامش/الحياد فضلة زائدة لا عمل لها ولا أثر، منسحبة من واقعها نحو عوالم الذاكرة والحلم، الخيال والوهم تجد في الإبداع المتنفس الوحيد الشعر/القص...، تكتفي بتشخيص الوضع الراهن دون بذل محاولات للتغيير لأنها ترى أنه لا جدوى من تلك المحاولات. تقوم إما بسرد حكايتها بنفسها، وهنا ينطلق خطاب الراوي عن نفسه، من موقع العطب الداخلي الذي يضع كل شيء في أزمة. فنكون بذلك أمام إشكالية وجود تعيشها هذه الشخصية. فالبطل ومن خلال بحثه عن قيم غير موجودة أصلا، يدرك أن ليس بإمكانه أبدا أن يحقق الرغبة التي يسعى إليها ولذلك سيظل يراوح المكان ولا يتقدم خطوة واحدة، في بحثه عن وجوده المفقود ذاك، دون أن يواجه العطب المدمر الذي ينسف كيانه ويجعله فريسة الانكفاء على الذات.[2] كما يمكن أن نجد أيضا راو يضطلع بهذه المهمة، ينوب عن هذه الشخصية في مهمة الإخبار عن دواخلها وأفكارها وهواجسها ومعتقداتها وهو ما يزيد في تكريس لافعاليتها التي كانت نتيجة لمجموعة من المسببات. وتطالعنا هذه اللافعالية/اللاجدوى/النتيجة المتقدمة في بداية القص وتكرسها على طول القصة الاسترجاعات والتأملات والاستيهامات التي تكون الشخصية عرضة لها.

[1]. جيرالد برانس، المصطلح السردي، ص 105.

[2]. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2009، المغرب، ص229.

إن السرد في هذه الحالة يكون مبدوء من ختامه لذلك يغيب منطق الفعل فاسحا المجال للتوصيف ... من شخصيات هذا النموذج نجد:

* **عبد الله اليتيم**: لا نعثر على أي أوصاف شكلية خارجية لهذه الشخصية، يقول عن نفسه: "كمواطن فأنا رجل هادئ، عدو للقوانين والحكومات والمؤسسات الحاكمة، أشعر باشمئزاز نحو البرجوازية. معجب بحياة القلقين الساخطين..."[1] هذه الأوصاف التي تخبر بها الشخصية عن ذاتها ليست من قبيل العلامات المميزة، إنها أوصاف عامة يمكن أن تنطبق على أي شخصية أخرى مما يجعلنا نستبدل المتهم عبد الله اليتيم بمتهم آخر. إنه عبارة عن نموذج متكرر/قالب تختلف فيه الأسماء ولكن المفعول به واحد يظهر تحت تسميات متعددة في القصص المدروسة.

ولما كانت هذه الشخصية مفعولا بها فقد قررت الانسحاب كليا من واقعها ذلك/المحكمة والتهمة والسجان والحاضرين...، مكرسة انفصالها عنه بالالتجاء نحو عوالم أخرى: الذاكرة والحلم. وهو ما جعل عبد الله اليتيم ينظر إلى حاله ومآله نظرة من فوق/من اللامكان، هي مزيج من الاستغراب والتهكم والسخرية، توطّن حالة الانفصال عن المكان/المحكمة، وتكرس وضع اللافعالية/اللاتغيير.

إن حالة الانفصال/اللاتواصل هذه تبدو من خلال إلحاح القاضي على عبد الله اليتيم في الإجابة على الأسئلة الموجهة إليه في الوقت الذي يظهر هو بلادة وتلكؤا ولامبالاته بإيجاد أي وسيلة للتواصل مع القاضي أو تقديم المعاذير والدفاع عن نفسه. ويظهر الحوار الذي دار بين عبد الله اليتيم والقاضي، تلك الحالة حيث لا تتناسب إجاباته مع طبيعة الأسئلة التي يطرحها القاضي:"للمغة الأخيغة أقول ما اشمك؟

. أمي وحيدة وأنا أمضيت كل الأعياد خارجا عني. بعيدا عن تاريخ الذين دخلوا في دين الله أفواجا وخرجوا شعوبا شعوبا.

. لون جواغبك؟

. لون جواربي أربعون. وهذا معناه تبت الأفواه العادية.

. أين ولدت؟

[1]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص 8.

. عام 1999 في قرية لا تختلف عن مأتم موشى بالنعرات. عمري خمسون أو ثمانون فجيعة. وهذا يعني عليكم اللعنة ودمتم في رعاية الذي يوسوس في صدور الناس(...)"[1] هنا تظهر غرابة الموقف الذي تعيشه هذه الشخصية حيث تعيش حالة من اللاتواصل مع الآخر، يظهرها هذا الحوار.

ويشترك في حالة اللافعالية مع عبد الله اليتيم الجمهور/الناس، الجميع سجناء مقهورين، حيث اقتصر صوته على توكيد حكم القاضي من خلال قوله "يحيى العدل...يحيا العدل...المجد والخلود للسلطان"[2] حيث الجميع لا يمتلك القدرة على القيام بأي فعل فتشترك الأصوات ويمحي بعضها في بعض من خلال قولهم: "يحيى العدل". ونجد شخصية "المذياع" في قصة "اعترافات راوية غير مهذب" مجسدا لهذه الشخصية/ الناس، والذي يقول عنه الراوي:"(والمذياع يا أخي هو أحد أشقياء الإله المبجل تيلليبينوس) ويعتقد أنه جبل من مادة أطلق عليها اسم "المدح المطلق"، لذلك لم يتقاعس يوما، ولم يقصر في الثناء على أخيه قاهر التنين ايللويانكاس على ما ورد في الكتب الرسمية وخطب الأعياد الدينية".[3] هنا نجد تفصيلا عنه وهو ما كان غائبا في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم"، حيث يبدون جميعا/ الناس والمذياع، بمثابة الجوقة التي تكتفي بدور ترديد الصوت الأول/صوت الفاعل.

* **عبد الوالو**: في قصة "السيد صفر فاصل خمسة"، نستنتج وظيفته/أستاذ جامعي من خلال المكان الذي تقع فيه أحداث القصة؛ حيث يحضر اجتماعا بقاعة الأساتذة، يترأسه المدير "السيد صفر فاصل خمسة"، ويبدو غير مهتم بالخطبة التي يستمع إليها منفصلا عما يجري داخل قاعة الأساتذة/فقد كان يشعر بالقرف . لذلك يقرر الانسحاب من ذلك الوضع، فتارة يكلم صاحبه/الكافر ومرة تعود به الذاكرة إلى إبداعاتهما/الغريبة البعيدة عما هو مألوف؛ يوم أبدعا معجمهما اللغوي الخاص بهما يقول عبد الوالو: "في الصباح قل: مساء الحلوف، وفي المساء قل: إلى القحط في فرصة أخرى إن شاء الطوفان، وعندما تهجو أحدا لا تقل له أنت بغل، قل له أنت مسؤول مطبوخ عندنا، لا تقل ديمقراطية وإنما ديموعربية، ديمودشرية، ديموعروشية، صحح خطأك وانظر إلى الجوهر، اقرأ وزارة التعليم العالي والصيد البحري، وزارة الثقافة والنخالة".[4] وفي كل مرة يحدث أن يحضر فيها اجتماعا، يترك العنان لخياله ليتسكع في الأرصفة الأوروبية المجنونة بعيدا عن واقعه، ويعيش استيهاماته، يقول: "ركنت إلى الصمت، وحتى لا يصدأ خيالي سمحت لأفكاري بالعبث ولو قليلا (...) تخيلت نفسي في "إسبارطا"، مع أولئك

[1]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص10.
[2]. ماحدث لي غدا، ص 20.
[3]. ماحدث لي غدا، ص111.
[4]. ماحدث لي غدا، ص24.

العظماء أجر تاريخي كرزمة من البؤس والوصايا الآثمة، بقلب مفتوح على العفوية ألتقط الأشعار وأغني لروحي المبتذلة التي سيجت بالقرارات الأنية وأضحت ملكا مشاعا لفطاحل اللأغبياء: اسم ولقب وبطاقة وجواز سفر ومشنقة".[1] وبعد أن اختلطت عليه المفاهيم فلم يعد يستوعب مثقال ذرة سكن منطقة الحياد، واختار غربة الجسد ولا غربة الروح لذلك يقرر العودة إلى بلاد الآخرين ليفنى هناك منسيا كالقشة.

كما نجد أيضا شخصية صديقه "الكافر"، هاتان الشخصيتان تنتشران في كامل القصص، حضورا مباشرا عندما نعثر على اسم الشخصية أو غير مباشر عندما نكون أمام سرد بضمير المتكلم. يقول عبد الوالو عن الكافر: "كان صاحبي مثلي، منذ ابتعاده عن الأرصفة المجنونة كبا عليه الصقيع واندحر إلى اليباب، لكنه لم يستسلم للغوغاء وظل يشدو مرحا: طلع الذل علينا، وكنت الأنصار والجوقة، أمة كاملة من اللعنات، وفي أوقات الجوع والضجر، كنا نجمع الأناشيد الوطنية المدببة، نتبلها بالسخرية ونأكلها. بذلك الجنون نورنا لهب الفكر الموشك على التلف، لكن عيوننا بقيت جوالة تواقة إلى الأحياء التي سلاما عليها".[2] وحال "الكافر" لا تختلف عن صاحبه "عبد الوالو" حيث يظهر انفصالهما معا عن القاعة وما يجري فيها، من خلال الحوار المتبادل بينهما.

ونعثر في قصة "مغارة الحمقى" من المجموعة "أحذيتي وجواربي وأنتم" على يوم آخر من يوميات كل من عبد الوالو وأحمد الكافر في قاعة العلماء، ويظهر عبد الوالو/الراوي غير منسجم مع ما يحدث حوله، فقد كان يحدّث أحمد الكافر وهو يتصفح كتابا دون أن يقرأ ما يقوله، يقول عبد الوالو مبينا غرابة طباع صاحبه الكافر: "من عاداته أن يعبث قليلا يذهب ويؤوب دون جدوى. يحدّث حجرا أو غيمة مزهوة (...) يحدث أن يضحك أحمد الكافر مع نبتة، مع فكرة، مع مسمار أو غبار(...)لا أحد يفهم مواويل خطاه إذ تنبت هنا وهناك، تصل مرفرفة أحيانا وأحيانا شاحبة، ولكنها تعرف الوثب، تتقن الذهاب إلى حقل النفس مع القصائد العذراء التي تقيم في البال منذ كثيرا".[3] يعلم عبد الوالو قصته ويحكي كيف صار إلى غربته وغرابته تلك، يقول عبد الوالو:"يجب معرفة كيف غدت تلك الخطى الصغيرة عابسة مرة ومرة سعيدة وأحيانا مجنونة لا تعي متى تقف وأين".[4] وتلك الصفات نطلع عليها في قصة "سيجارة أحمد الكافر". ويمكن أن نستنتج صفات عبد الوالو أيضا وبالتالي غرابته هو الآخر، رغم أنها غائبة في القصة من خلال علاقته بأحمد الكافر يقول عبد الوالو:"كنت أنظر إليه خببا وخببا كان ينظر إلي. لم نكن نتكلم أصلا. تواطؤ ما جعلنا نتفق بالعلامة تارة وتارة بالصمت وتارة بريع ابتسامة، وهدنا

[1]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص ص 29 . 30.

[2]. ماحدث لي غدا، ص24.

[3]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص ص 59. 60.

[4]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص61.

الحنين إلى لغة أخرى حيث تعبر الحكايات تباعا منسجمة ودالة".[1] لقد كانا يشتركان في الطباع ذاتها/التمرد على السائد ورفضه، والشعور ذاته بالغربة والوحشة في بيتهما/وطنهما.

* **أحمد الكافر**: نعثر على تفصيل بأسباب غرابة هذه الشخصية وشذوذها عن المألوف في قصة "سيجارة أحمد الكافر"، يقول الراوي: "وأحمد الجعدي لم يخلق سويا، مثل ابن حرام جاء، عنيدا فوضويا شب، وما أثر ما تخاصم مع أبناء الحرة والجيران وكبار القوم، حتى إذا فاض غضبا ولم يعثر على خصم ادلهمت سريرته وشن حربا ضد الباب والأقلام والملاعق والكؤوس والفواصل والطرقات، حتى فقد اسمه الأصلي ولقب أحمد الكافر"[2]. رمز للتمرد على الجميع دون استثناء، على كل من يمثل سلطة فقد "شتم المسؤول والتاجر والإمام والأنعام ولم يهمل نفسه، هكذا خرج إلى الكون مثل نبتة ضالة متوحدة، وما عرف الخوف، ورغم العصي التي أخمدت ثوراته فقد ظل عصي السمع، شتلة خاصة تنهض بالسباب والموبيقات وبها تنام".[3]

متهما ولد وعاقا عاش، وتآخى مع الكلاب، مما جعل سكان القرية يحيكون الأساطير حوله. الناس في الدشرة فسروا هذه الظاهرة/أحمد الكافر وامتساخه كلبا بأنها علامة من علامات القيامة/ انتقام إلهي منه، و"إلى هذا التأويل أضيفت تأويلات خارقة: كلب بحجم بغل ورأس إنسان طرق باب العربي بن مريومة ليلا. حتى إذا فتح الباب بصق في وجهه واختفى، وكانت النيران تخرج من فمه وأذنيه. وهناك من قال إن آدميا برأس كلب أدلج أمس، وعندما التقى بالعربي بن مريومة المدعو الحرب الباردة بدأ يصرخ (...)كانت دموعه مزيجا من المسك والعنبر ورائحة الجنة، فيها بريق وومض ذهبي عجيب، وقيل إن العربي بن مريومة تفقد المكان صباحا فإذا به أمام كنز يعتقد أنه در أو ذهب على الأقل، غير أنه لم يكشف عنه خشية أن يسحر وينقلب إلى هامة أو جرذ بقرنين من الطين أو الثوم. وهناك من رأى أن شبحا عملاقا برأس كلب وجسد بقرة قدم إلى كوخ العربي بن مريومة، وكان يدخن آلاف السجائر"[4]، أخذ يخبره بالكوارث التي ستصيب سكان القرية. ومع الأيام سمع العجائب عن تحولاته، وتأكد من بلادة العباد وفعل الكذبة فيهم، فنمت فيه رغبة جامحة في السخرية والتحدي لتعرية هذه الرواسب، وأدمن العقوق.

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص62.
[2]. السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، ص128.
[3]. ما حدث لي غدا، ص128.
[4]. ماحدث لي غدا، ص ص 139. 140.

* **عبد القفار بن النحس الزوالي اليتيم المكنى أبو الصعاليك:** في قصة "ما حدث لي غدا"، نجد هذه الشخصية/المتهم، تحمل اسما مركبا بطريقة غريبة، ولا نجد لها وصفا خارجيا لكنها تطالعنا من بداية القصة بتشخيص لحالتها النفسية التي كانت عليها، "تناثرت على مقعد خشبي مثل متسول قادته الصدفة. أسندت ذقني إلى راحة اليد اليسرى، وعلى شاشة الفضاء رسمت قبيلة من علامات الاستفهام والتعجب. لماذا؟ لا أدري سوى أني لا أتفق مع هذه المدينة وهوائها وأرصفتها المحدودبة البلهاء".[1] ولأنه لا شغل له لمقته الاقتصاد والسياسة وعلم الكذب ويسقط ويعيش... فقد اختار الإبداع بديلا عن الانتحار.

نعثر في هذه الشخصية على "عبد الله اليتيم" وقد اتخذ اسما آخر، حيث يداهم عبد القفار بن النحس الزوالي اليتيم المكنى أبو الصعاليك ظل شاسع يقطع عليه تأملاته ويستفيق فيجد نفسه وقد أودع السجن ويبصر روقة مكتوبا عليها "متهم لأنك لازلت تخجل"[2]. ونجده لا يقوم بأي رد فعل تجاه فعل الاعتقال/الاتهام ذاك وإنما تعود به الذاكرة إلى الوراء يستذكر ما قاله جده في الصغر، حيث المستقبل كتب في الماضي، والحكم قد صدر قبل التهمة.

* **عبد الرصيف:** في قصة "اعترافات راوية غير مهذب". نعثر على هذا النموذج أيضا البطل المفعول به/ المتهم منذ الولادة؛ عبد الله اليتيم، عبد الوالو، عبد القفار بن النحس الزوالي اليتيم المكنى أبو الصعاليك.. مجسدا تحت اسم آخر هو عبد الرصيف الذي قالوا عنه إنه "كان شبيه بطفل صغير أدركته عقدة سارق النار، وقالوا إنه حالة شاذة موغلة في التطرف: إذ كيف سمح لنفسه إدمان الحب في زمان الكراهية؟"[3] لما قال بأنه ليس طينا وأنه يحب ليلى. يقول عنه الراوي: "الانتظار والإهمال والرقابة: ثلاث حددت حقيقته الخارجية، أصبح يكتبها في مقدمات رسائله ومحاضراته لتعويض البسملة والحمدلة والتحية، ويرددها كلما استيقظ من نوم محفوف بالكوابيس العاقة".[4] في شارع الأحزان انتظر مجيء ليلاه ذات مساء، ليجد نفسه في غيابات السجن وبانتظاره مصير مجهول. وهناك قال: "في هذا المساء أريد أن أفكر في رجل، في إنسان وحيد، في رجل بلا اسم وبلا وطن. رجل أحترمه لأنه لا

[1]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص81.
[2]. ماحدث لي غدا، ص90.
[3]. ماحدث لي غدا، ص112.
[4]. ماحدث لي غدا، ص119.

يشبهكم إطلاقا. ذلكم الرجل هو أنا"[1]، رجل وحيد غريب بلا اسم، بلا وطن، ذلك هو عبد الوالو، أحمد الكافر المتكرر في المكان والزمان، والذي يجد نفسه غريبا في بيته ووطنه وبين أهله لذلك يفضل الغربة والانسحاب.

* **وازنة:** في قصة "هكذا تحدثت وازنة"، نجد نموذجا آخر لهذه الشخصية المفعول بها ممثلة في خالتي وازنة.

* **"ابن آدم"**: في قصة "37 فبراير" نعثر على هذه الشخصية الغريبة أيضا، لا نعثر على أي أوصاف خارجية لها لكن يمكن استنتاج بعض المعلومات عنها انطلاقا مما يقدمه السرد. ينتمي ابن آدم إلى حارة أولاد الشيخ الذين أبادهم العدو عن آخرهم، عاش مع الشجر في الغابة وحيدا، لم يعرف الكهرباء كما لم يدخل المدرسة ولم يقرأ كتابا ولا نشيدا، عاش محايدا ولم يبد أي رد فعل على قرار الملك عقاب أخيه على جملة لم يقلها، يتصرف بسذاجة وعفوية المسنين وطيبتهم وأحب الناس جميعا دون استثناء، كان المعلم "يتألم لمنظره الذي ظل يوحي له بانحراف التاريخ عن مجراه".[2]

لما بحثوا عن صاحب الاسم في السجلات المغبرة عثر عليه: "السعيد بن مسعود المدعو ابن آدم، المولود بتاريخ 37 فبراير توفي عقب عملية بطولية شنها الأبطال على الأعداء. قاوم بشجاعة وسقط برصاصة أصابته في الرأس..."[3] إنه يعيش خارج الزمان والمكان/منسيا في الغابة، قال له المعلم مخاطبا: "أنت مثل الشهيد لا تطمع في شيء وهم يطمعون في جلدك. 37 فبراير يوم لا وجود له، وهذه حقيقتنا جميعا. ولدنا خارج الوقت ولا زلنا نجتهد للابتعاد أكثر"[4].

. نعثر في القصة أيضا على شخصية المعلم المثقف الذي يعيش هو أيضا خارج المكان والزمان/ منسحبا منهما؛ يقدم الراوي بعض أوصافه يقول: "كان المعلم قد جاوز الخمسين واكتسب ابتسامة غريبة، مملكة من العلامات شحذها صمت الموتى الذين أثثوا الوجود وماتوا غرباء ومنفيين في عالم ليس لهم، عالم يقوده الحمقى ممتطين بطونهم".[5] إنهما (ابن آدم والمعلم) مثالين مختلفين للحالة نفسها للمتهم بلا سبب/منذ الولادة، الذي يفضل الانسحاب فيعيش غريبا بين أهله وفي وطنه.

---

[1]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص123.

[2]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص57.

[3]. اللعنة عليكم جميعا، ص58.

[4]. اللعنة عليكم جميعا، ص64.

[5]. اللعنة عليكم جميعا، ص ص 61. 62.

* **سليمان البوهالي**: في قصة "وللضفادع حكمة"، نجد أن الراوي يسرد حكاية على لسان جدته حكتها له وهو بعمر السادسة. بطل هذه الحكاية شخصية خرافية "سليمان البوهالي" وأبناؤه الضفادع. تقول عنه الجدة: "يحكى يا ولدي أن سليمان البوهالي كان عالما، واحدا من أولياء الله الصالحين. (...) المسكين لا أحد يذكره، مر كغيمة الصيف ما كان حيا وما كان ميتا. بين بين"[1]. يحكى أنه جاء في عام الشر/الطاعون يحمل زوادة من الأوراق والصمغ وسكن الكهف المسحور، عاش وحيدا كالغريب في القرية يرى ما لا يراه أهلها ويحدثهم به" في كل المساءات يخرج من عزلته يحدث الناس عن سر المرض والفقر ثم يؤوب إلى مغارته كاسف الروح شاحبها".[2] لكن أهل القرية كرهوه باستثناء جد الراوي الذي "كان يقول: نهار يموت تحزن عليه السماء والطيور".[3] وكانت نهايته على أيدي أصحاب القرية، فمن دون سبب قتل ووضع حجر في فمه.

أما أبناؤه؛ فيستفهم الولد الجدة عنهم فتجيبه ببرودة أنهم الضفادع، يرددون إرث أبيهم الذي أهمله الناس. فمنذ أن قتل سليمان البوهالي وهم يقرأون أشعاره قائلين : قررر... قررر.. قررر.

إن سليمان البوهالي يمثل نسخة أخرى عن هذا المتهم دون سبب الذي يتكرر وجوده في الزمان والمكان، حيث اتخذ هيئة الراوي "في هذا القرن" يقول: "كتبت عن كل شيء وعن لا شيء، عن النملة والمخلوقات الفاسدة وأحبتني العناكب. بشغف كبير سمعت إلي، تؤثث غرفتي المدهشة وتصيخ السمع إلى سمفونياتي الأدبية الحزينة وتصفق، وكتبت، نشرت على صفحات البال وفي جرائد النفس. نقشت أشعارا لا تعد، وحدي كتبت ووحدي رأيت".[4] هكذا يعيش الغربة والوحدة والشقاء بما يراه هو وحده ولا يعرف الباقون إليه سبيلا، لذلك بقي كل ما كتبه حبيس نفسه/طي النسيان، وسينتهى إلى المصير ذاته الذي انتهى إليه صاحبه الذي ذهب دون أن يراه أحد أو يعرف أو يفقه أحد ما كتب، عاش غريبا ومات/امحى غريبا ووحيدا.

* **عبد الله والإمام**: في قصة "حكاية ذئب كان سويا"، هذه الشخصية تتعرض . وإن بطريقة مختلفة . إلى فعل الفاعل لكنها لا تملك إلا الانسحاب نحو اللامكان واللازمان والتأكيد على قيم المفعولية/اللافعالية واللاجدوى المتكررة.

[1]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص102.
[2]. اللعنة عليكم جميعا، ص104.
[3]. اللعنة عليكم جميعا، ص106.
[4]. اللعنة عليكم جميعا، ص ص 109. 110.

بالعودة إلى شخصيات هذه القصة نجد أن التركيز لم يكن على الوصف الخارجي الفيزيائي لها بقدر ما كان الاهتمام ببيان طبائعها واعتقاداتها لبيان حالة الانفصال التي تعيشها هذه الشخصيات.

إن منطق التحول، هو المهيمن على هذه شخصيات، أي الانتقال من وضع كان يبدو مستقرا إلى وضع آخر، بصفة مباغتة تحمل على الاستغراب. وهو خلاف ما نجده في الشخصيات التي تظهر منذ بداية القصة على نفس حالة الانفصال وتستمر عليها إلى غاية نهاية القصة، لكن في الأخير تؤكد هذه الشخصيات جميعها على الوضعية نفسها.

* **عبد الله بن أيوب**: تتضح دلالة هذه الشخصية من خلال دلالة اسمها/الإنسان المبتلى الصابر. لا نعثر في كامل القصة على أوصاف تصور هيئتها الخارجية أو تفصيلات حول حياتها ونشاطها، كل ما نجده، اسم الشخصية/عبد الله الذي يمثل زيادة في دفع الشخصية نحو النموذج المتكرر، حيث يطلق هذا الاسم على أي إنسان بوصفه مخلوقا، يظهر ذلك من النداء الذي تفتتح به القصة "صباح الخير آعبد الله". ويمكن استبداله ب: ابن آدم، عبد الرحيم، وحيد،...

بتوالي السرد نعثر على بعض المعلومات حول هذه الشخصية، "في البداية اختفى أخوه، لا أحد يعرف كيف لماذا. وبعد أسبوع وجد أباه مذبوحا. أمه ماتت من فرط القنوط"[1]. وبعد يومين من تغيبه عن العمل، تم فصله، لأنه تغيب دون سبب. لم يبد أي رد فعل حيال ما يحدث، وحتى عندما أكل الذئب خرافه التسعة والعشرين أوكل مهمة تقرير عقابه للشيخ الإمام. كان أهل البلدة يسمونه النبي لصفاته وخدماته الجليلة، كان استثناء نادرا. عاش في الغابة وعاشر قطيع غنم، غنى وأسمع معزوفات نايه للبشر والشجر والحجر. لقد عاش وحيدا/ابن آدم، غريبا خارج الزمن. يقول عبد الله "أنا عرفت الحياة لما التقيت به، لم أكن من الإنس ولا من الجن، كنا جنسا غريبا لا يمكن تصنيفه".[2] لقد اختلف حاله كباقي سكان القرية منذ قدوم الإمام إلى قريتهم، بعد أن كان الغريب فيها بعد كل المآسي التي مرت به والتي جعلت منه كائنا من جنس آخر غير مألوف.

* الشيخ عبد الرحمان الحكيم: "كان متوسط القامة نحيلها، عينان هادئتان خجولتان قابعتان في الأفق حيث تتجول الرغبة"[3]. كان غريبا عن القرية قدم إليها من مكان مجهول، لا أحد يعلم من أين جاء ولا إلى أين ذهب،

[1]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص 113.
[2]. اللعنة عليكم جميعا، ص117.
[3]. اللعنة عليكم جميعا، ص117.

قال عنه عبد الله: "جاء من الجامعة قالوا، ولا أحد يعرف أصله، أنا قلت جاء من الجنة، إذا لم يكن ملاكا في صورة إنسان فهو بركة منّ علينا البارئ بها. كانت دروسه قوتنا وقوتنا"[1].كان مختلفا عن أهل القرية، غريبا بأفكاره وقناعاته، وقد أحبوه لحكمته. لكن تغيرت حاله فبات منطويا كثير القراءة والصمت، إلى أن جاء اليوم الذي اختفى فيه ولم يأخذ معه شيئا تاركا صومعته التي حزنت عليه وانفض الناس من حولها. وقد قيل إنه عبر القرية متنكرا في هيئة ذئب قانط فقد القدرة على الكلام، وهناك من قال إنه هام على وجهه في الصحراء، ومن قال إنه أم إحدى المقابر وهناك استقر يحدث الموتى.

* **عبد الله:** في قصة "ذو القرن"، نجد هذه الشخصية ذات شكل غريب؛ عبد الله مخلوق بقرن لولبي صاعد إلى السماء حباه به خالقه، "لا يشبه قرون الدهماء ولا قرون الحكومات. على المقاس، لونا وشكلا".[2] فلما خابت ظنونه فكر كثيرا حتى وجدها: ليلة القدر. انفتحت أبواب السماء، وعلى خلاف ما تمنى الناس، طلب عبد الله" من خالقه بورع أن يغرس له قرنا في الجهة اليمنى من جبهته المعقودة كصرة شحاذ."[3] حتى يقول أمرا مهما/فيغنيه عن الكلام، بعد أن باتت اللغة/العلامات غير ذات فائدة وأصبحت الأجوبة لا تجيب. لقد قرر نسيان الكلام، القواميس والأشعار، واستبدالها بلغة جديدة/لغة القرن؛ "قرنه يتحدث بفصحاه، أما فمه فلا شأن له، خضرة فوق عشاء، كما قال الأجداد، انتهت مدة صلاحيته، كما يقول الأبناء".[4] لقد كان معجبا مزهوا بلغته الجديدة غير المألوفة، فكان يرد بها على الفضوليين (وجوه الشر ووجوه الفقر ووجوه أشعب)، "سيسري ويعرج، يرتفع إلى السماء ويغدو نجما، ريحا، هباء، ظل صفصافة أو ظل نبتة، لكنه لن يفتح فمه، لن يسمع له صوت، ما عدا عطر بكاء الخطوة، ماعدا الحنين إلى صلاة الوردة".[5] الصمت إذا هو الطريق الوحيد الذي بات عليه سلوكه وقد أضحى كل شيء يحثه عليه؛ الأجداد والنفس وكرامته البشرية.

كان هذا القرن مثار دهشة واستغراب الناس، "أنظر. قال أحدهم لأحدهم ساخرا. يتباهى بنفسه. لا هو حيوان ولا هو إنسان. نظر الأحد الى جبهة عبد الله مستغفرا، مستعيذا، مندهشا مما رآه. لم يبصر طيلة وفاته مخلوقا بقرن لولبي ذاهب الى السماء"[6]، وقال "لا شيء" بأنه رأى كل شيء إلا شيئا كهذا" هذي علامات

[1]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص116.

[2]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 2009، الجزائر، ص105.

[3]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص107.

[4]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص108.

[5]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص109.

[6]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص105.

الساعة. لا أدري أين قرأت هذا، ربما سمعته في حلقة، وربما حلمت به. لا اله الا الله"[1] لقد أثار عجبهم فالتفوا حوله مشيرين إلى القرن مبسملين ضاحكين وهاتفين بحياة الملك والرعية والراية والبلد.

أما الذين أدركوا المسألة فقد أرادوا هم أيضا أن يسلكوا سلوكه ويغيروا لغتهم المألوفة التي باتت غير مجدية، لذلك قالوا: "نريد أن نتحدث مثله. نقول لكم صباح الكلب مثل عبد الله. سنكون طيبين ومحايدين وهادئين ومثقفين جدا. ها نحن نغلق آذاننا بطين الوقت حتى لا، وحتى لا، وحتى".[2]

* **أحمد علي**: في قصة "أوجاع الفكرة": نجد الكاتب يقول بأنه عاش لزمن وحيدا، ولما شعر باقتراب نهايته فكر في أن يرسم مخلوقا على مقاسه يتألم ويصاب بالجرب ويكره الإدارات والحكومات. كان في نيته أن يستأنس بصورة منه، صورة تقول له كلاما أتيا من القلب. يقول: "اسمح لي يا أحمد علي، قلت له، سأكتبك الآن فوق هذه الورقة وأشملك بعنايتي"[3]. هكذا و"بجرة قلم خلقت أحمد علي ونفخت فيه من رثاث وقت ضيع خطاه".[4] إن أحمد علي هو فكرة في رأس كاتبها ألحت على الخروج إلى العلن ثم صار حكيما؛ "كان عدما ثم فكرة تتجول في تلال خبيئة دون اكتراث، ثم كان ما كان: خلقا سويا قليلا أو كثيرا".[5] ولما نظر إلى وجهه تساءل إذا كان نسخة منه أم أنه هو تماما، ظلا من ظلاله. لقد خلقه ليكون خليفته في كتابة القصص التي تحكي عن بني أنف الكلب، عن يثرب الآثمة وآباء لهب، عن رماد العقل... ولما كان متأكدا أنه أبدع شخصا هشا عليلا في مكان عليل/ إنسان من ورق ملقى في الظلمات، في حماقة مدائن لها طعم الجريمة، تساءل إذا ما كان عليه أن يعيد ترتيب خطاه، يقلبه رأسا على عقب لينسجم مع المشهد ويكمل تلك الفسيفساء الغامضة.

ويقول أحمد علي عن نفسه: "الحق أقول. على هيئتك رسمتني ونفخت في من تعبك القديم. لما خرجت من البيت يا عبد الله، أيها الخالق الطيب، كنت أظن أني أقوى منك. بدأت من حيث انتهيت. ألم تقل لي قف على رفاتي حتى تكون أطول مني! هكذا فعلت"[6]. لكنه لم يملك سوى أن يكون على هذه الحالة التي فرضت عليه

[1]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص109

[2]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص113.

[3]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص13.

[4]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص12.

[5]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص14.

[6]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص20.

قصرا وبالتالي بات نسخة أخرى مكررة عن كاتبه نفس الغربة التي يعيشها في واقعه. ويطلب من كاتبه إعادة كتابته من جديد/رجلا كبيرا ونظيفا، فيعيده الكاتب إلى هيئته الأولى "فكرة تجوب البال راضية مرضية".[1]

* **الراوي/يوسف**: في قصة "أحذية الورد والكرز"، تقول عنه والدته: "جئت إلى الكون مشوها تقريبا: حس مفرط، قال الخبراء، يؤلمك القطن والكلمات. أنت لست طفلا، أنت شيء آخر يقف في عتبة النهايات. لم يكن جسدك العليل قادرا على احتمال العالم لذلك خبأته من الصخب خوفا عليه. ولدت خجولا وتموت باقة حياء، وكنت ضريرا".[2] ويقول الراوي متحدثا بضمير الأنا: "كنت هشا إذن. مصابا بالعياء".[3] ويقول عنه الكاتب: "إن هذا الراوي لا يساوي نصف قرش، راويكم ليس كالرواة، إنه أبله يحمل قلبه على راحة الورد وينادي في أسواق الرذيلة: لمن هذا اليتيم الممتلئ بحنين الغرباء؟"[4] وتقول له مريم: "كيف أهددك بالقطن وقد علمتني الذهاب إلي؟ دثرتني بحدائق روحك التي زرعت لي طريقا سويا. نعم الطريق ونعم الوصية، ووهبتني يا يوسف أشياء عندما لم أك شيا، وها إني أصلي صباحا وعشيا عسى أن تبرأ من السؤال ومن الدنيا، عسى أن تصبح نهرا أو نبيا".[5] لقد كان الراوي/يوسف منذ البداية/منذ ولادته مختلفا، ذا حس مفرط وإحساس مرهف، وهو جعله يصاب بالعياء ويحيى غريبا بعد أن عاش في ذلك المكان/مدينة الرذيلة.

* **محمد**: في قصة الجورب المبلّل. لا نجد في القصة تفصيلا عن هيئته أو وظيفته ...، لكن نجد أنفسنا أمام مجموعة من التحولات التي تطرأ على هذه الشخصية.

كان محمد يرى بأنه لم يعد سوى شيء صغير وسط أشياء كبيرة/ساخت معجزاته، ولازمه شعور بأن الحياة لم تعد بحاجة إليه ولا هو بحاجة إليها، وأنه لا يختلف عن جورب مبلل، يذهب كل صباح إلى ما يشبه العمل. يقول محمد عن نفسه: "من منا يعرف شكله الآخر بعد أن يتفسخ؟ أما أنا فقد غدوت جوربا مبللا إذ تفسخت".[6] لقد بات جوربا مبلّلا ونسيّ شكله القديم لما أصبح غريبا عنه، وتوقف عن المشي وما عاد الفضاء

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص22.
[2]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص25.
[3]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص27.
[4]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص30.
[5]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص 45.
[6]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص55.

يعنيه ولا المستقبل الذي مر، يقول: "أن تغدو جوربا مبللا معناه أنك أدركت حقيقتك البشرية، وصلت إلى جوهر العلاقات، اختصرت اللغة التي تنبح في منعطفات الذاكرة وكبرت كثيرا".[1]

وقد كان قبل ذلك نهرا طيبا/نبيا في أهل القرية؛ "قبل أن أغدو جوربا مبللاّ كنت نهرا صغيرا يعبر حياة البلدة هادئا ليحيي الرّميم، وكنت وليمة أيضا."[2]، وشيئا فشيئا نضب وتيبست ضفافه بفعل استغلال الطيبين والانتهازيين له/سُلب جوهره. وأخيرا حدث ما كان يتوقعه دائما، لأنه يعرف أنه بلا أفق فتعلم كيف تكون الخسارة أفقه الوحيد. لقد كان على يقين من أنه سيفنى، وسيموت منسيا كالقشة، لكنه مع ذلك قرر أن يبقى على مبدئه يظل كبيرا ويفنى كريما سخيا. وبذلك يكون قد أدى وظيفته النبوية وتخلص نهائيا من صفته الحيوانية/عادة المشي على أربعة.

إن الغرابة هنا تكمن في الهيئة الجديدة التي صار إليها محمد؛ جوربا مبللا يتحدث بحس فصيح/وكان نهرا أيضا، لكن هذه الهيئة لم استرع استغراب شخصيات القصة فلم تبد أي رد فعل تجاه هذا التحول، إنما تم التعامل معه على أنه أمر مألوف، حيث ألقى فيهم خطبته الأخيرة/خطبة الوداع، ثم نام، مستسلما لوضعه الراهن منسحبا من واقعه.

* **علي الحمال**: في قصة "اغتيال الموتى"، الذي تتضح وظيفته من خلال اسمه فهو يعمل حمالا عند الناس. يقول عن نفسه: "أقدم لكم نفسي، أنا علي الحمال، يسميني الناس قهقهة، أما الكاتب فيسميني النبيل، أنا لا أحب ولا أكره. لست مسلحا، لي في الحياة ربي وكوخ يخبيء همي".[3] ويقول أيضا "أنا لا أحب مراكز الشرطة والدرك والجيش وقاعات الانتظار، حساس جدا، مريض، ثم إن وظيفتي كحمال محترف يحمل وسخ الدنيا تجعل الناس يستسغرونني رغم ذكائي وقراءاتي".[4] لقد قرأ كثيرا وفهم وسكت، شتم الحاشية المجتمعة منذ خمسين سنة وعلق الدستور في بابه كأنه راية أو نشيد وطني. يلعن نفسه أيضا ويصفها بالغرور بالأنانية والثرثرة وأنه لا يصلح للحياة ولا للموت. "من عادته عندما يفتح عينيه أن يفركهما قليلا، يستغفر المولى كثيرا ويشتم الحاشية التي لم تخرج من الاجتماعات، وإذ يقول له الناس سيقتلونك يا علي الحمال يرد عليهم ببرودة: أنا مقتول وقاعد".[5] وكان قد علق

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص50.
[2]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص51.
[3]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص152.
[4]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص143.
[5]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص137.

على باب غرفته الوحيدة متعددة الاستعمالات (النوم، الأكل، الاستقبال والاستحمام) ورقة كتب عليها برنامجه السنوي، وختمه بملاحظة كتب فيها: "هذا أنا منذ أربعين سنة، اللعنة علي إن شاء الله، واللعنة على من جعلني هكذا، واللعنة على من لا يحبني، إمضاء: مواطن احتياطي دائما".[1] إنه على نفس الحال منذ ولد، والتي لا يملك أن يغيرها لذلك يعتبر نفسه مواطنا احتياطيا يلعن نفسه ومن كانوا السبب في حالته تلك.

* **البحر**: في قصة "الزعيم الذي طرد البحر"، تطالعنا القصة بظاهرة غير معقولة؛ حديث البحر عن نفسه ومخاطبة سكان القرية، وهنا نجد أنفسنا أمام غرابة هذه الشخصية/البحر المؤنسن لكن هذه الغرابة لن تتحقق إلا إذا ما قمنا بتعليق أحكامنا المنطقية وتعاملنا مع هذه الشخصية بعيدا عن أي تأويل رمزي لها. يقول البحر متحدثا عن نفسه: "مذ ملايين القرون وأنا هنا، ربما كان ذلك منذ ميلاد الغمر وقطرة الماء، قبل السحاب والغيث، لا أستطيع الجزم لأني مخلوق مثلكم، لا أعرف، مثلكم سأموت في وقت ما، اليوم أو بعد سنين ضوئية لا يعلمها إلا من أنعم علي بلوني ومتاعي".[2]

يشعر البحر بأنه لم يعد يشبه نفسه، وحيد قلق ومنهار تقريبا، سئم حركاته المتكررة التي غدت عديمة المعنى ورغب في أخذ عطلة لاستعادة إحساسه بذاته ومعرفة قيمته، يقول: "لا أعرف حتى لون العطلة، بالمناسبة! هل هي عصفور أم شبه جزيرة؟ يجب أن أتحرك (...) عندكم أنتم أو في رقعة ما علني أعرفني بعيدا عني، علني أعرف قيمتي"[3].

ويقول عنه العارفون الذين يقدسونه بأنه متعال وغامض، إنه نظيف فوق العادة كريم وسخي لا يأبه بالجاحدين. زحف باتجاه القرية لكنه عاد وانسحب "أمام التعليقات هادئا وكبيرا جدا ومحايدا"[4]. إنه ينتمي إلى هؤلاء/أهل القرية إلى المفعول بهم/المنسحبين دوما نحو الحياد واللافعل، رغم قدرته على الفعل والتي تظهر من خلال التهديد الذي بعث به إلى رئيس البلدية ردا على تشدقه وحذلقته.

إن ما يمكن استنتاجه حول هذه الشخصيات جميعا أنها تعود كلها إلى نموذج واحد تلخصه شخصية القطب في قصة "القطب والمسمار"، شخصية قال عنها الراوي:"كان القطب متكئا إلى شجرة الدردار ويرنو إلى

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص138.
[2]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص69.
[3]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص69.
[4]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص81.

البعاد الغامضة، لا شيء يربطه بالمكان، قيل إنه هناك عندما يكون هنا، في الحيز وخارجه، لازمان له ولا واحدة، بالإيماءة يقول وبها يشرح، لا حزب له ولا جبهة ولا مصلحة ولا صديق".[1]

. غرابة أسماء الشخصيات:

إن المطلع على المدونة بين أيدينا يجد أن الأسماء التي تحملها الشخصيات، تبعث على الاستغراب، فهي إما أسماء تمثل صفات أكثر منها أسماء على غرار: عبد الله اليتيم، عبد الله، ابن ادم، وازنة، عبد الله محمد، وحيد، عبد الرحيم طارق، الأحد، الشاوش بن الشيخ، محمد... مما يدعم من جهة، ذلك المنحى نحو التعميم فتمثل تلك الشخصيات نماذج متكررة وليست حالات خاصة/استثناءات، ليس القصد منها تمييز هذه الشخصيات وتخصيصها وبالتالي بيان فعاليتها. ومن جهة أخرى يدعم هذا الطابع الوصفي للاسم، دلالاتها على أصحابها من حيث اللافعالية والانسحاب نحو آفاق أخرى خارجة عن واقعها، حيث نجد أن هذه الشخصيات دون عمل أو مفكر: كاتبا، ناقدا، هذه الوظيفة جعلته لا ينخرط في واقعه إنما يتعالى عليه/ينظر إليه من خارج، وبالتالي يكون عارفا بما كان وما سيكون.

كما نعثر على أسماء أخرى مركبة تركيبا لا يخلو من غرابة: من ذلك عبد الوالو، أحمد الكافر، عبد الجيب، عبد الرصيف، صفر فاصل خمسة، بوحلوف، والباش واقف، الباش قاعد، الباش قانون، الباش حكومة، راكب رأسه، رأس المحنة، يابس الرأس، الحاج بعيبش، مزمز، علي المادرية، عالم في طريقه إلى الدهشة، عالم كبير كان يرتدي مزرعة، عالم آخر كان يلبس كيس، كبيرهم الذي ولد قبل شهر،عالم موزون ومقفّى لا يختلف عن قصيدة عمودية ببدلة سوداء،عالم له مشط، عالم كان ينتعل شراعين، عالم مجهري، عالم لم يولد بعد والسيّد عبد الرحمن عيسى الذي غير هويته وعاد عبد اليهود، الشيخ العليل الذي ألّف كتبا كثيرة وذاع صيته في كل مكان... وكلها تؤكد على الغرابة التي تحيط بسلوك هذه الشخصيات وطبائعها.

وبهذا تكون الشخصية عند القاص السعيد بوطاجين قد خرجت عن النمط التقليدي المألوف وقطعت كل صلة لها به في تقديمها.

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص112.

المبحث الثاني: الغرابة والحدث

"الحدث سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية، نظام نسقي من الأفعال، وفي المصطلح الأرسطي فإن الحدث هو التحول من الحظ السيء إلى الحظ السعيد أو العكس. وحدثان يؤلفان حدث أكبر. . وفي مصطلح بارت فإن الحدث مجموعة من الوظائف يحتلها العامل نفسه أو العوامل؛ فعلى سبيل المثال فإن الوظائف المنوطة بالذات في سعيها نحو الهدف تشكل الحدث الذي نسميه مطلبا"[1]. إنه الفعل الذي تقوم به الشخصية/الفاعل في زمان معين، على امتداد النص فتتشكل القصة في النهاية، التي تمثل تجربة متخيلة. ويمثل التشكيل التالي: بداية–وسط–نهاية البنية بنية الحدث التقليدي، على أن الأمر مختلف كليا في حدث القصة القصيرة المعاصرة حيث يلغي البداية والنهاية، ويتكون من وسط فحسب، بسبب عنصر التكثيف/الاختصار/القصر.[2]

إن الحدث في القصة يؤدي إلى حدث آخر تربط بينهما علاقة سببية في تتابع وانطلاق، لذلك فهي تقوم على بنية مترابطة ترابطا منطقيا/التتابع والسببية، حيث تنتهي إلى نتيجة معينة/لحظة التنوير وهي لحظة تحقيق الرغبة أو عدم تحقيقها، وتكون نتاجا منطقيا لمجموعة من الأسباب والمسببات، وحسب النموذج العاملي لغريماس، فإن علاقة الذات بالموضوع علاقة اتصال أو انفصال، وبالتالي فهي ستسعى إما إلى الأول أو إلى الثاني، الذي تحققه نهاية القصة.

هل يخضع الحدث في قصص السعيد إلى هذا المنطق؟ وإذا كان لهذه الأحداث منطقها الخاص، فكيف تمت هذه الأحداث، وما نوع الروابط التي جمعت بينها؟ وهل مفردة حدث يمكن لها أن تعبر عن تلك الحالات الغريبة؟

* في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم"، نجد الحدث الأساس هو حيثيات محاكمة عبد الله اليتيم، حيث يتواجد في قاعة المحكمة في مواجهة الاتهامات الموجهة إليه من طرف القاضي. إن فعل الاتهام، إنما يسبقه فعل آخر منجز من طرف المتهم هو فعل العصيان المتعمد/ارتكاب الجرم، لكن غرابة هذا الحدث تأتي من كون المتهم ذاته لا يعرف أسباب المحاكمة والجريمة المتهم بارتكابها. والأغرب أنه لم يبد أي رد فعل يعكس موقفه من الفعل/الاتهام، بل ظل يقف في منطقة الحياد كأنه ليس معنيا بالمحاكمة، لأن الحكم صدر قبل الفعل وفي غيابه.

[1]. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص19.

[2]. طه وادي، القصة ديوان العرب، ص ص 197. 198.

إن القارئ هنا يتفاجأ بالقدر الذي تفاجأ به الشخصية حيث تبدو غير عالمة بالتهمة الموجهة إليها ولا أسباب ما تعرضت له على أيدي الذين قاموا بسجنها، يقول الراوي:"تذكر أن جمارك العواطف داهموه صباحا، جردوه من لسانه وانتشلوا مذكراته والخربشات،ثم وضعوه في كيس وساقوه.جلدوه ورفسوه،استنزفوه وفي زريبة رموه"[1]

ونجد أن هذه الشخصية غير مهتمة بمعرفة أسباب الاتهام لأن تلك المعرفة لن تغير في الأمر شيئا. يقول الراوي: "عرف أن التحقيق انتهى والحكم صدر قبل التهمة، وأن الرصاصة إذا فلتت من مخبئها لن تعود. وفوق ذلك كله فإنه لم يقتلع النجوم من حضن السماء، لم يسرق نسمة أو حجرا. ولد مظلوما وعاش مظلوما ويموت مثخنا بالدهشة والتشنجات العصبية. خاتمة شيقة تستأصله من بؤبؤ مدينة الرذائل والأحذية المكشرة المستلقية على الأفواه".[2] إن خطيئة عبد الله اليتيم الوحيدة أنه لم يخطئ ولم يرتكب أي انتهام للحق العام، لذلك فهو متهم ومودع داخل السجن، ولما كان عارفا بهذه النتيجة مسبقا اكتفى بالصمت والانصات إلى ذكرياته.

* في قصة "أعياد الخسارة": نجد أن الشخصية "يعقوب" شيخ كان يعمل حمالا في مرفأ إلى أن جاء اليوم الذي تعرض فيه لحادث طرد على إثره من العمل، فبقي نهشا للفقر والفاقة. وتقع هذه الشخصية تحت طائلة مجموعة من الاستيهامات التي تستحوذ عليها منذ خروجها إلى البيت وفي طريق العودة أيضا. يقول الراوي: "باكرا أم السوق. سال اللعاب من عينيه من فرط النظر خلسة إلى صوف الخرفان البعيدة الملتفة حول التمثال الفضي الذي يقع أمام البلدية. وفي المساء قفل منكس الراية كجاسوس فضح أمره. وها هو يظفر بغنيمة. لابد أن قوة ما أرسلت إليه الحيوان المغري ليمسح طين الوجه، ويؤلف شفقا فستقيا لأبنائه المشاكسين".[3] العيد يقرع الأبواب، فأم السوق خالي الوفاض على أمل أن يظفر بشيء ما، يسكت به أبناؤه الذين يقبعون في انتظاره.

لكنه لم يظفر بشيء فعاد إلى البيت منكس الرأس للخيبة التي مني بها. وفي طريق العودة يرفض الاستسلام لتلك الخيبة ويقع تحت طائلة مجموعة من الاستيهامات.

كان الوقت ليلا عندما تخيل أنه يسوق الغنيمة المجانية عائدا بها إلى البيت. لكنه يجد نفسه على طول الطريق أمام مجموعة من التحولات اللامعقولة للغنيمة. كان يستغرب من تلك التحولات أول الأمر، لكنه سرعان ما يسلم بها ويقبل بها منطقه فيجد ف الكائن الجديد شيئا أحسن من لاشيء، لأن الرغبة في الحصول على

[1]. السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، ص12.
[2]. ما حدث لي غدا، ص 12.
[3]. ما حدث لي غدا، ص39.

أضحية العيد كانت أغلب لديه من أي شيء آخر. فبينما أخذ يؤلف الأجوبة عن أسئلة محتملة، حول مال شراء الخروف من طرف عائلته، التفت وراءه، "لم يصدق أبدا، كان الجدي مشدودا بالحبل، جدي أسود ذو قرنين حادين وعينين حمراوين. تفرس فيه جيدا. ومن مؤخرة الجمجمة تصاعد الدخان. كان يشتعل".[1] ساعتها تذكر عالم البلدة الذي أخبرهم بأن المنطقة مسكونة وأن الأجداد زعموا أن إبليس نزل هناك يوم طرده الرحمان وذريته.

واصل طريقه إلى كوخه ومعه تواصلت الأفعال/الاستيهامات التي يقوم بها، فقد "رأى نفسه وسط الجيران يجر جديه المتطاول نحو الباحة"[2]، رآهم يرمقونه شزرا لكنه يمشي مختالا "تاركا عيون النحس تأكل بعضها".[3] رأى أولاده يختارون طريقة تناول لحم الأضحية، ورأى نفسه ينهال عليه بالساطور تقطيعا، "قطعا قطعا شجه وراح يشوي على جمر ملتف كالكرز، "لحم لذيذ"، وتناثروا حوله. بدت الأم عذراء لا تتجاوز العشرين تزغرد ناسية أعياد الشؤم".[4]

استيقظ من حلمه على صوت الديك الذي كان مشدودا بالحبل/تحول الجدي إلى ديك، يقول الراوي:"في أقل من ساعة رأى العجائب، لم يفهم طبيعة تلك التحولات المفاجئة، كبش ثم تيس ثم ديك، أوعز الأمر إلى الخوف، وحتى يتأكد اقترب منه".[5] ولما رضي بالديك أضحية سمع نهيقا، "كان الحمار مشدودا بالحبل يسير باعتزاز".[6] يتحول هذا الحمار فجأة إلى ابن آدم عملاق، "وما هي إلا لحظات حتى شده الرجل، تأبطه بزنديه البدائيتين، طوقه من عنقه، وساقه بهراوة عبر الشوك والشجر، كان يعقوب يقرأ آيات بأنفاس متقطعة خانتها الحنجرة"[7]. في الصباح/العيد كان يعقوب يتدلى معلقا من قدميه غير بعيد عن الكباش.

لقد كان السبب وراء كل تلك الاستيهامات إذن، هو الخوف الذي انتاب يعقوب وهو يلتقي بذلك العملاق وسط الأشجار، حيث لم يستفق من استيهاماته تلك إلا بعد أن شد الغريب بخناقه حتى فارق الحياة.

* في قصة "جمعة شاعر محلي"، تظهر غرابة الحدث/اللاحدث من خلال انسحاب الشخصيتين الراوي والشاعر من واقعهما نحو الخيال والأحلام، حيث يعيشان غير منسجمين معه لذلك يبحثان عن متنفس لهما من

[1]. السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، ص ص 41. 42.
[2]. ما حدث لي غدا، ص 43.
[3]. ما حدث لي غدا، ص43.
[4]. ما حدث لي غدا، ص44.
[5]. ما حدث لي غدا، ص46.
[6]. ما حدث لي غدا، ص48.
[7]. ما حدث لي غدا، ص51.

خلال هروبهما خارجه وتشييد عوالمهما الخاصة، لذلك يقومان بفتح محل على غير العادة . يقول الراوي . "لبيع قطع غيار الشعر والقصة القصيرة (أي القزمة) (...)على المحل كتبنا: مفتوح ليلا ونهارا فقط. وفي الداخل قامت قيامة:بحر الطويل:خمسة دنانير للمتر الواحد، بحر الخفيف: عشرون دينارا للكيلوغرام، حمار الشعراء: المروض بدينار واحد، والمعتوه بستة أحزان(...)"[1] وبانتهاء ذلك الخيال/الحلم والعودة من جديد إلى واقعهما الذي فرض عليهما ذلك التفكير اللامعقول، يجدان نفسيهما من جديد بلا هدف، في مواجهة المدينة بشوارعها وأزقتها الوسخة.

* في قصة "ما حدث لي غدا"؛ نجد غرابة الحدث في انقطاعه، حيث يتم فجأة دون معرفة أسبابه ومسبباته. نجد الشخصية تستغرق في حديث مع الذات يقول الراوي: ". صباح الطاعون أيتها الخربة، منذ عدة أحزان وأنا أنوي إصلاحك، ردد أنا"[2]. وخيالات يقول: "بالسبابة رسمت على صفحة الهواء دائرة صغيرة تشبه حقل دنياي، وداخل الدائرة ثبت زجاجة فارغة ومنحتها قلنسوة بلون هجين. (...)في القنينة وضعت صفصافة وقمرا صغيرا وقيثارة من رماد(...)"[3]،يعيش الراوي إذن في جمهوريته المستقلة عن الخرائط/ في اللامكان، حيث لا أحد هناك يعكر صفو عيشه، لكن حدث أن قاطعه مرة "ظل" وهو غارق في تخيلاته واستيهاماته تلك، يقول الراوي: "كان الظل قد انتشر قربي وأخذ يتشمم تأملاتي وحركات أصابعي المستمرة في الشغل: لوحات زيتية، مائية، واقعية، رومانسية، طبيعية، عبثية، عدمية، سحرية، سريالية...(...)وكنت آمل ألا يحدثني أحد أو يفسد جمهوريتي المستقلة عن الخرائط"[4]. كان الظل يعرفه جيدا وكان يلاحقه منذ أن ولد، وفي الغد يفاجئه الظل وفي حركة آلية "مددت له يدين حارتين. ولما استفقت من يقظتي، رأيت السجان يغلق الباب بسبعة مفاتيح. (...) متهم لأنك لا زلت تخجل. (...) . فلسطيني أنا أينما حللت".[5] دون أي عناء تفكير يستسلم لمصيره المحتوم/المكتوب مسبقا/السجن والاعتقال.

حدث السجن/الاعتقال والاتهام، هذا حدث في الغد وفي المستقبل الآتي، حيث نجد الشخصية/عبد القفار بن النحس الزوالي اليتيم المكنى أبو الصعاليك يسرد ما حدث له غدا/الذكريات التي لم تصل بعد. فينتقل الفعل من الماضي إلى المستقبل. وبين هذين الزمنين يبقى الحدث ثابتا متكررا، ويتكرر معه رد فعل الشخصية اللافعل/الصمت.

---

[1]. السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، ص64.

[2]. ما حدث لي غدا، ص82.

[3]. ما حدث لي غدا، ص ص 82. 83.

[4]. ما حدث لي غدا، ص85.

[5]. ما حدث لي غدا، ص 90.

إن تتبع فعل/لافعل الشخصية من بداية القصة (فعله عبارة عن خيالات واستيهامات) يظهر أن المتهم يقدم مسبقا شهادة براءته من التهم التي ستوجه إليه في الغد/مستقبلا، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى انقطاع الحدث/الاعتقال وغرابته، حيث جاء دون معرفة الشخصية بأسبابه. ففجأة تتدخل شخصية المسؤول/المعارض وتقوم باعتقال عبد القفار بن النحس الزوالي اليتيم المكنى أبو الصعاليك. والأغرب من ذلك أن فعل الاعتقال هذا لم يستدع أي رد فعل من قبل الشخصية المفعول بها، لأنها تجده فعلا متكررا في الماضي والمستقبل/متهم منذ الولادة. وكأنها عودة على حدث اعتقال "عبد الله اليتيم" في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم" وحيثياته، وكذا اعتقال عبد الرحيم طارق في قصة "وفاة الرجل الميت"، ...

* غرابة الحدث في قصة "اعترافات راوية غير مهذب":

لا نعثر في هذه القصة على حدث رئيسي، ينطلق من نقطة ما/أزمة ليصل بها إلى حل ما كان نتيجة لمقدمات سابقة، إننا نعثر على راو يحاول كتابة قصة استعصت عليه فأخذ يجمع الأخبار من أنحاء متفرقة ليكون هذه القصة، لا يجمع بينها رباط منطقي، حيث ينتقل السرد من حدث لآخر على طريقة سرد الحكايات الخرافية، والكلام الداخلي الذي يحدث به الراوي نفسه يلخص المنطق الذي قامت عليه هذه القصة الغريبة. يحدث الراوي نفسه قائلا: "قال التفاؤل: ليستمر الغموض. مجرد تبرير لعجزك عن كتابة قصة. وليستمر اللامنطق كأنك في زمان المنطق. ثم ما الفرق بين أن تكون واقعيا أو العكس؟ رمزي، عبثي، سريالي، مضطهد. إن قمة الواقعية في عصرك تتمثل في قدرتك على ألا تكون واقعيا. والآن ليبدأ الخيال في نسج أحداث لا تدري إن كنت قد عشتها أو متها، أو رأيتها في النوم أو اليقظة. افترض أن عفريتا مسالما قصها عليك خارج الإطار الزمني. أكتب ولا تهمل عبد الرصيف. إذا قلت طارت العنزة فستطير، إذا قلت عوى صاحبي سيعوي، اعتقل التشاوم؟ سيعتقل. لتكن القصة ركاما من الفوضى واللامعقول. لا بداية، لا نهاية، لا عقدة، لا نخاع شوكي ولا صديق"[1]. إذن هكذا هي القصة، لا بداية ولا نهاية لها ولا عقدة، مجرد جمع لأحداث متفرقة من هنا وهناك، وهذا ما يجعل عنصر التتابع الذي يشكل الحدث غائبا عن القصة، ليسود اللامنطق/اللامعقول/الغرابة.

يبدأ الراوي سرد أخباره: "في اليوم الثامن من سفر الأسفار الجديد خلق الخزاف والطين والقلعة والعمائم وعلامات الاستفهام والتعجب ...(...) وفي اليوم السابع وضع نبض القلب بين المطرقة والسندان (...) وكانت ثورة تيلليبينوس قد هدأت بعدما قضي على أرواح الشر التي تزعجه وتعكر نومه.(...) قال المذياع: "حارس

[1]. السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، ص ص 113. 114.

الأبواب فتح أبوابه السبعة، (...)كل من يدخل هناك لا يخرج ثانية،(...) فليتقوا غضبة تيلليبينوس، ثورته، سخطه، حقده! فليبقوا هناك دون عودة..."[1] ثم ينتقل للحديث عن السيد عبد الرصيف الذي اختفى أو اختطف أو تبخر بشكل مفجع، هذه الحادثة التي صارت بعد أيام أسطورة سحرية خارقة حفظها أحفاد طينوس وتناقلوها أبا عن جد.

كان السيد عبد الرصيف/الراوي، ينتظر ليلاه، وفي ذلك الوقت يبدأ في تخيل وقائع لقائه معها، والحوار الذي سيجري بينهما، ويفترض حوارا آخر هذه المرة ليس منقولا على لسانه، وإنما حوارا مباشرا يجري بينهما/سؤال وجواب، لكنه بعد برهة يستفيق من خيالاته تلك مذعورا. لم يقم بفعل آخر سوى الانتظار وعندما وصلت "أشارت بسبابتها إليه وقالت: هاهو صاحب القضية"[2]. تقوم ليلى بتسليمه إلى السجان، حيث يساق عبد الرصيف إلى القبو لتنطفئ أخباره وينسى ذكره. وهناك في القبو فكر في كتابة القصة التي استعصت عليه من قبل، وكأنها كانت تنتظر الوقت والمكان المناسبين للولادة، يقول الراوي:"توسدت الحائط المزين بالفطور والليل، وهمست في سري: الآن أستطيع أن أفكر في كتابة القصة"[3].

نعثر على هذا الحدث: الاتهام/الاعتقال، الذي لا يتم تفصيل أسبابه ومسبباته، أيضا في قصة: "وفاة الرجل الميت"، والشخصية التي تتخذ موقع المفعول به/المتهم: عبد الرحيم طارق. فدون الاهتمام بالتعرف على الشخصية ولا على الجناية التي ارتكبتها يساق إلى القبو/السجن، يقول الراوي:"بعيون حمر اقترب منه رجلان عتيقان جدا، صفدا يديه، واقتيد في صمت مجلل بالطين إلى قبو آهل بالعتمة والطيش".[4]

هذا الحدث جاء نتيجة غريبة منقطعة، حيث تم فعل الاتهام/الاعتقال، دون أن يتم بيان الأسباب والمسببات التي أدت إلى القيام بهذا الفعل وتفصيله/متهم دون سبب. وهذه النهاية/اختفاء عبد الرحيم طارق، لم تستدع أي دهشة من طرف المتلقين لأنه متهم منذ ولد، "قال الصديق الأول، كان المسكين ابنا بارا وعاملا مخلصا. وقال الشاعر: سقط من القمر فالتقطه الأطفال وخبأوه في دفاترهم. وقال المذيع بكل اعتزاز: حفاظا على

[1]. السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، ص ص 107. 108.
[2]. ما حدث لي غدا، ص122.
[3]. ما حدث لي غدا، ص123.
[4]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص 98.

طقوسنا أمر صاحب الجلالة بقتل قيس بن الملوح الذي تقمص شخصية مغشوشة". [1] ونجد هذا الفعل /الاتهام أيضا في قصة "فصل آخر من إنجيل متى".

* تبتدئ قصة "فصل آخر من إنجيل متى" بحدث خيالي/فعل يتم على مستوى المخيلة، حيث يقوم الراوي بإمساك قطعة هواء تعبر أمامه من ساقيها، يتخيلها عنزة في هيئة طائر يذبحها وينزع ريشها يضعها فوق الطاولة ويلتهمها بالملعقة في مأدبة رسمية جدا حيث القناديل في عز النهار والموسيقى الخافتة ورقصات الجمهور المكون منه، ولما يفرغ من الأكل يأخذ عود ثقاب ليتخلص من بقايا الطعام العالق بين أسنانه. وثم يتأسف على فعلته/اغتيال قطعة الهواء ويقف دقيقة صمت ويلعن بطنه الذي لم ينس الطعام بعد. ثم يقف ليقول: "أية مهزلة هذه؟"[2]

بعد هذه التخيلات يعود الراوي إلى موضوعه الأهم، لقد قرر الانطلاق في رحلة نحو المستقبل/الآتي. في طريق الرحلة الغريبة تلك، كما يقول الراوي: "كانت الخلائق تشير إلي بأصابع متعبة وتتغامز، ومنهم من كان يلوح مودعا حضرتي: "يوري غاغارين يحلق في سماوات جديدة ممتطيا حذاءه، خرج من الغيبوبة وأدرك معنى اليقظة""[3]، لكنه يتجه مسرعا يقطع الساحات والشوارع، الدروب والمنعرجات دون كبير اهتمام بما يصادفه في رحلته، لأن مهمته الوحيدة كانت السفر إلى المستقبل هربا من الوحشة ورائحة المقابر.

في الشارع الرئيسي يلتقي شخصية مشوهة/منهم، فلما استفسر عما يحدث أجيب: "لا تشأل عن الشبب، يبدو أنك لشت آدميا متشلحا بمنطق الشمت، أو أنك قدمت من شماء أخرى، الشلام عليكم".كان رده: "وعليكم الشلام، وشلى الله على شيدنا محمد خاتم المرشلين"[4]. تابع تقدمه نحو الآتي؛ ذهب إلى المطار واصطحب معه الأشجار والعصافير، ولما وصلوا إلى هناك واجهوا فعل الاتهام، حيث سيقوا جميعا إلى مشفى المصابين بالشيزوفرينيا،" وعلى جباهنا نقشوا هذه الوصية: خطر، إنهم من بقايا الزمن الحي، أطعموهم أقراصا منومة ليعودوا إلى نقطة التوقف، هكذا سيتأقلمون مع المواطنين العاديين".[5] وهنا وجد نفسه قد وصل إلى الآتي/المستقبل الذي شد الرحال إليه، حيث وجد نفسه مودعا في مشفى لأنه من بقايا الزمن الحي.

[1]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص102.
[2]. وفاة الرجل الميت، ص11.
[3]. وفاة الرجل الميت، ص11.
[4]. وفاة الرجل الميت، ص18.
[5]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص19.

*تجري وقائع قصة "سيجارة أحمد الكافر" في المقبرة. حيث يذهب أحمد الكافر، بعد غياب إلى هناك ويقف على قبر أبيه وعلى قبور العديد من سكان القرية يحاورهم ويستذكر أيامه الماضية. وتكمن غرابة الحدث في نهايته، حيث يجري حوار بين الكاتب والشخصية/ أحمد الكافر حيث يسأل الأول الثاني عم حدث فيما بعد؟ وإن كانوا قد أمسكوه وأدخلوه في القبر لمحاكمته، فيجيب أحمد الكافر: أتركها مفتوحة، لكن الكاتب يصر على وضع خاتمة لقصته واستكمالها.

يخرج الكاتب مسودة ويبدأ بكتابة الاحتمالات الممكنة: . الاحتمال الأول: ينبعث من زوبعة رملية شيخ بلحية بيضاء محاط بنور سماوي يحيي أحمد الكافر قائلا: "سلاما يا خلفي الرائع، أنا جدك غيلان الدمشقي (...)فيا ابني الرائع. امتط صهوة رفضك واهرب قبل أن تهان، المفكرون أحياء، سيشدون وثاقك وبالزندقة تتهم، ثم يجيئون بك إلى وسط الدائرة وهناك يقررون. سيحدث لك ما حدث لي ولا تجد ملجأ".[1] ثم يختفي ويعم الظلام، ويعود أحمد الكافر إلى بيته مفصول الروح والعقل والجسد. لكن الكاتب لما يعيد قراءة ما كتب يشعر بالعبث والقرف والعجز، فيشطبه ويجرب من جديد:

الاحتمال الأول، بل الاحتمال رقم واحد: يأتيه مدير معهد الآداب النووية في يوم العطلة ويفاجئه بحضور اجتماع في الساعة الثامنة صباحا من أجل النظر في قضية إحالة الطالب الذي غش على المجلس التأديبي. كاللعنة نزل عليه، داخ أحمد الكافر وسقط مغشيا عليه، وبعد نصف نهار جاءت دراجة الإسعاف ونقلته إلى سيارة الإسعاف، فاصلة، انتهى. لكن هذه النهاية لم تكن لترضيه فألغى كل ما سبق وكتب: الاحتمال الأول والأخير: حوصر أحمد الكافر من دورية الدرك والشرطة والجمارك والشنابيط والبوابين وقبض عليه للتحقيق، وعندها أقسم لهم بأنه لم يؤم المقبرة قصد اختطاف بنت السلطان، جلدوه قليلا ثم أطلقوا سراحه والسلام عليكم.

في المساء وجد الكاتب على طاولته ورقة كتب عليها أحمد الكافر اعترافات ممزوجة بالسحر والرمز والكذب، يقول أحمد الكافر:"عندما قامت القيامة، بقيت مسمرا في مكاني استحضر ما قيل لي وأنا صبي، حكوا لي أن الموتى ينهضون أحيانا، وماصدقت حتى بدأت العظام تحلق فوق رأسي، وكنت أدخن. وفجأة شدتني يد من كتفي، وبقوة خارقة صفعتني مرتين: وقال الصوت: أوصيتك بألاّ تدخن"[2]. كان ذلك صوت ويد والده. لم تكن

[1]. السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، ص151.

[2]. ما حدث لي غدا، ص154.

هذه الخاتمة لتعجب الكاتب لكنه قرر ألاّ يوجه القارئ وألا يفكر إطلاقا في كتابة هذه القصة، وتنبأ بمجيء من يسمع قصة أحمد الكافر فيكتبها بطريقة مغايرة بعد أن يختار لها سياقا آخر ونهاية أخرى.

* في قصة "37 فبراير" يتم استدعاء "ابن آدم" إلى مركز "الله غالب" من أجل تصحيح أوراقه الثبوتية. الغرابة نجدها من خلال تصرف الشخصية، فهي لا تعرف شيئا عن سبب الاستدعاء، فلما قال له الباش قاعد: "أو. كيف ولدت يوم 37 فبراير؟ هبلت؟ مستحيل. [أجابه] بالله أعلم، كل واحد ومكتوبه. واحد يولد في الشتاء وواحد في الربيع، القضاء والقدر. قال لنا شيخ الجامع. أنا لم أفعل شيئا. ولدت كالناس".[1] تلك الإجابة حملت عليه سخط الباش قاعد، حيث كاد يصاب بالسعار لولا تدخل الباش واقف لطرده. لكن "ابن آدم" لم يجد تفسيرا لغضب الباش قاعد، وأخذ يلوم نفسه مقتنعا بارتكابه حماقة ما لكنه لم يعرف أين زل لسانه/ سبب الاتهام. دفعته حيرته تلك إلى الاستنجاد بشيخ الجامع لكنه يلتقي بالمعلم الذي قرأ الكثير من الكتب الغريبة والجرائد فهرب شعره. يستفسر منه ابن آدم عن شأن الـ37 فبراير، هذا مابه. "أليس يوما من أيام الله؟"[2]

قصدا الباش قاعد من أجل تصحيح التاريخ، فيجدان "السعيد بن مسعود المدعو ابن آدم" هذا قد مات برصاصة أصابته في الرأس، فافترض المعلم أن المسألة مسألة انتخاب.

و"بعد تفكير مهم قليلا صرح الباش قاعد بأن المسألة معقدة وبأنه قادر على إيجاد حل مؤقت. يحذف يوما أو يومين في سرية تامة. 36 أو35 فبراير أمر معقول إلى غاية إيجاد منفذ آخر."[3] ثم وجههم إلى الباش هراوة باعتبار صلاحيات هذا الأخير أوسع من صلاحياته، توجها إلى الباش هراوة، "وافق الباش هراوة على حذف يومين: 33 فبراير أمر معقول. أحسن من لاشيء (...)اتصل بالباش قانون. بإمكانه أن يحذف أو يزيد. وأنت لماذا تريد أن تحذف يومين؟ الناس يصعدون وأنت تنزل. الزيادة أفضل من النقصان يارجل. الله غالب. المسألة خطيرة جدا".[4] وعرف المعلم بأن الباش قانون سوف يرضى، بعد أن يطلب فدية، بإنقاص يومين ليصبح مولودا بتاريخ 31 فبراير.

وكم كانت دهشة المعلم طويلة عندما وجد أنه أصاب في توقعه، فقد جاء استدعاء ابن آدم في إطار التحضير للانتخابات المقبلة، وهو الذي ظن أنهم "تذكروه، تذكروا فقره وعائلته التي أبادها الأعداء. ظننتهم

[1]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص55.
[2]. اللعنة عليكم جميعا، ص57.
[3]. اللعنة عليكم جميعا، ص60.
[4]. اللعنة عليكم جميعا، ص61.

يفكرون في مكافأته بورقة عليها ختم الباش ثورة والباش خائن والباش فاسق وماسحي الأحذية واللصوص والبصل والحناء، ظننتهم تذكروا الذاكرة"[1].

إن مكمن الغرابة يظهر في: أن "ابن آدم" الذي عوض أن يكون الفاعل بما أنه صاحب الوضع المأزوم/خطأ تاريخ ميلاده وبالتالي فهو يسعى إلى تغييره، أصبح في موضع المفعول به، فهو لم يسعى إلى تغيير وضعه انطلاقا من وضع سابق شكل أزمة بالنسبة إليه، فقد تم استدعاؤه إلى مركز "الله غالب" وهو لا يعلم السبب، ثم بدأت عملية التصرف في تاريخ ميلاده زيادة وإنقاصا دون أي اهتمام به/تغييبه كليا بعدما استلم المعلم الحديث مع الباش قاعد والباش هراوة نيابة عنه، فلا نسمع صوت ابن آدم إلا نادرا في القصة كاملة. إن هذا التعديل في تاريخ الميلاد، لم يكن بناء على رغبة منه في تغييره، وإنما عن طريق الاستدعاء الذي يلزمه بذلك. وعليه تبقى هذه الشخصية في حالة انفصال عن الموضوع/تعديل تاريخ الميلاد، إذ لا تعلم ما الغرض من الاستدعاء ولا الخطب في هذا اليوم 37 فبراير، والأمر نفسه كان قد حدث وبطريقة أخرى مع المعلم فقرر الانسحاب واستوت الأمور لديه، بعدما انتفى المنطق نهائيا في مملكة الله غالب.

* في قصة "وللضفادع حكمة"، نجد شخصية سليمان البوهالي هي الشخصية المفعول بها/المتهم/المقتول دون سبب سوى أن منطقه مخالف لمنطقهم ومختلف عنه، لذلك قرروا إسكات ذلك الصوت المخالف لهم واغتياله. فلما أصيبت القرية بالطاعون، قال الناس أول الأمر إنه مكتوب الله صاموا سبعة أيام وذبحوا بقرة هدية للولي "صندوح"، لقد اتفقوا جميعا على هذا السبب الذي وجدوه الأنسب لتفسير ما حصل لهم، لكن يظهر "سليمان البوهالي" ليخبرهم عكس ما اعتقدوه، وهو ما حمل عليه نقمتهم كون ذلك السبب غير معقول تماما بالنسبة إليهم. فلما ذكرهم الولي الصالح بعيوبهم وأبان لهم سر المرض أوسعوه ضربا ولم يغادروا المكان إلا لاعتقادهم بأن صاحبهم/الكافر قد مات. لرد الفعل هذا من طرف سكان القرية جعل سليمان البوهالي يتأكد من عدم جدوى كلامه معهم ونصحه لهم، لذلك لملم متاعه في المساء وشد الرحال ثم توقف عند مستنقع حيث أخذ يوزع أشعاره التي طفت على صفحة الماء "وهو يخطب في الضفادع مبتهجا: خذوا الحقيقة أيها السكان الأفاضل. اقرأوا. ثم يلقي بورقة ثانية فعاشرة."[2] لكن مصيره لم يفتأ يلاحقه أينما ذهب وحيثما حل ففي الصباح عثر عليه مقتولا وفي فمه حجر، وقد خلف وراءه الضفادع يجترون حكمته ويقرأون أشعاره بلغة غريبة غرابة أشعاره ذاتها، قائلين: قررر... قررر... قررر..

[1]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص ص63. 64.

[2]. اللعنة عليكم جميعا، ص108.

* في قصة "حكاية ذئب كان سويا" تتجلى غرابة الحدث من خلال التحول الغريب الذي طرأ على الشيخ الإمام.

جاء عبد الله إلى الشيخ الإمام يجر معه الذئب الذي التهم خرافه يشكوه إليه ويستفتيه فيما إذا كان يجوز له أن يشويه حيا أو يمزقه قطعة قطعة حتى تخرج روحه، لكنه يجده غائبا عن المكان والزمان منخرطا في عوالم أخرى/غائبا أثناء الحضور.

إن الحدث الذي طرأ عليه وغير حياته تمثل في تلك الصفقة الخاسرة التي قررها أهل القرية ووافق عليها، عندما أرادوا تزويجه مكافأة له على خدماته الجليلة التي قدمها لهم. ففي الوقت الذي كان فيه أهل القرية يجدونه استقرارا للشيخ بينهم، كان هذا الأخير يعرف معنى آخر للاستقرار، لأنه في عرفه ليس سوى إيجاده لذاته الغائبة عنه. لذلك رأى فيه العائق الذي يحول بينه وبين بلوغ ذاته تلك التي اجتهد للوصول إليها. هذا الوضع الجديد أدى به إلى الهجرة والانسحاب لما مثل وضعا غريبا عنه، ومن يومها لم يعرف له طريق وتساءل أهل البلدة عن مصيره، هل مات؟ هل جن؟ هل هرب؟ و"هناك من قال إن ذلك الذئب الذي عبر البلدة هو سيدنا الشيخ جاء متنكرا في هيئة حيوان قانط فقد القدرة على الكلام، وهناك من قال لقد شوهد في الصحراء يرتل آي الرمل والماء، وقيل لقد أم إحدى المقابر وهناك استقر، أصبح يتحدث مع الموتى".[1] إنه يمثل حدثا غريبا عن أهل القرية غير مألوف لديهم ولم يتمكنوا من التعرف عليه، لذلك فضل الانسحاب نحو الطبيعة والانزواء بعيدا عنهم حتى لا ينخرط في عالمهم مفضلا التحدث إلى الموتى، في حين بقوا هم على حالتهم السابقة.

* في قصة "الزعيم الذي طرد البحر" نقع على حدث غريب، حركة المد والجزر التي أصابت البحر/حينما يقرر البحر ويعقد العزم على أن يتحرك، يغادر مكانه في عطلة قصيرة للاستجمام وتغيير الأجواء ثم يعود، لأنه سئم حياة التكرار والرتابة، متخذا الربوة المطلة على القرية وجهة له. والتي استدعت اندهاش سكان القرية وأثارت الكثير من تأويلاتهم لهذه الظاهرة الغريبة لما عجزوا عن استيعاب ما يحصل.

هذه التأويلات منها المعقولة واللامعقولة، هذه الأخير تمثلت في قولهم أن "لا أحد يعلم أي جنية خطفته"[2]، وقالوا أيضا: "ربما غضب أو جن. ربما ألقيت فيه مهدئات أو مخدرات أو سياسة فاسدة ففقد الوعي

[1]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص126.

[2]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص70.

(...) هل أصيب البحر بانهيار عصبي؟ هل نسي الجغرافية؟ أم هو أمر آخر؟".[1] أما الشيخ الطاعن فنهرهم قائلا بأن البحر لا يخطئ أبدا/إنه بلاء. لقد بدا للسكان القرية وهم يرون تقدمه المستمر نحوهم، أنه فكر جيدا بعد أن اجتمع مع نفسه وقرر أن يفعلها، "ربما نفذ صبره، ربما حلم بالهجرة إلى أصقاع أخرى أو نضبت سعادته، ربما رغب في التحول إلى يابسة، ربما أراد أن يتسخ لما أدرك أن العالم وسخ، من يدري؟"[2]

بلغ البحر الرابية أخيرا، وكان الناس "مشدوهين أمام المنظر الغريب للبحر الذي ازداد سحرا وتواضعا، كان يتلألأ كأنه ارتاح أو اكتشف أمورا أعجبته".[3] عندها قفل عائدا لأنه كان مشغولا بحيتانه ومرجانه وملحه ومحاره، بشعبه/مملكته. لقد قرر ألا يرعب هؤلاء الناس ثانية لأنهم أصدقاؤه وبهجته، علاماته ومعناه. وقبل أن يغادر، دنا من الحفرة التي كان رئيس البلدية قابعا فيها وانفرط من الضحك لما رآه مرتعدا متقنفذا يرفض الخروج لمواجهته. ولما وصل البحر إلى مملكته سمع عتاب أسماكه والرابية. أما البحر فقد قرر الرجوع مرة أخرى لزيارة البلدية، لكن دون أن يسيء إلى شعبيه وملحه وحيتانه لأنه قرر أخذها أيضا.

فيما "اتجه [رأس المحنة] صوب السكان المذعورين: اسمعوا. لا تخشوا شيئا، مجرد مد وجزر، البحر لم يستقر، كان مركز الزلال هنا".[4] لقد فسر هذه الظاهرة تفسيرا منطقيا بعيدا عن كل تفكير خرافي بأن رد حركة المد والجزر تلك إلى الزلزال الذي كان مركزه هناك قريبا من تلك القرية.

* في قصة "أوجاع الفكرة"، يخلق الكاتب الشخصية أحمد علي الذي كان فكرة في رأسه، ويلقي به في الواقع الجديد، بعد أن يقدم له مجموعة من الوصايا التي تسعفه في مواجهته تلك لأنه عالم بكل ما سيحدث له يقول له: "أنت قادم إلى الدنيا التي ليست لك. الحياة للآخرين، لا أحد يقنعك بالعكس. لا تستمع إلى أحد. أنا الذي أعرف. لذا تراني مترددا في خلقك، لكنك تريد أن تجرب"[5]. يخرج أحمد علي بعد أن استوى خلقا جديدا من الشقة التي توجد في الطابق الرابع، وعند أول مواجهة له/عائق، ممثلة في حارس المدينة، يعود بسرعة يندهش لها خالقه، ثم يخرج من جديد بعد أن يشحنه بالوصايا من جديد.

[1]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص71.
[2]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص78.
[3]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص80.
[4]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص77.
[5]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص13.

يعود أحمد علي وقد بدا شاحبا، لقد وجد هذه المرة رأسا مقطوعة ملقى بها على الرصيف دون أن يكترث الناس لذلك المنظر. أراد حملها فمنعوه. كانت رأس معلم لم يكتم ما وجب كتمانه، فاستحق تلك النهاية.

ومن جديد يستمع إلى وصايا كاتبه ثم يخرج. في هذه المرة عاد ممتقعا مصعوقا مرتبك الوجه وقد اتكأ على حائط البهو، لابد أنه رأى وسمع ما فاق قدرته على الاحتمال. حالته تلك جعلت كاتبه يحتار في كيفية مواساته؛ فعندما أبدى صوته/حدّث الناس بضرورة دفن الرأس المدمى، وجد هراوة تسقط على رأسه فأغمي عليه وعلى كاتبه ... وكان الناس يضحكون ويسفقون مزهوين.

وبعد نهار من المآسي يطلب أحمد علي من صاحبه أن يجعله رجلا كبيرا نظيفا، و"بالممحاة التي على طاولتي مسحت أحمد علي بعد أن جردته من ذاكرته ومن آثار البلدة، وحتى أجعل منه رجلا، كما أراد، أعدته إلى رأسي فغدا مجرد فكرة تجوب البال راضية مرضية. لم يصبح رجلا كبيرا فقط، أصبح قيمة"[1]. لقد أعاده كاتبه إلى باله فكرة كما كان أول مرة، إذ لامكان للكائن الذي يحدث عنه أحمد علي في تلك المدينة وبين أهلها هؤلاء.

يمكن تقسيم الحدث/الفعل في القصة إلى فعلين: أساسي محذوف، قام به الكاتب من قبل، وآخر مذكور يمثل تكرارا للأول، قامت به الشخصية/أحمد علي. أما الفعل المحذوف فتلخصه النصائح التي كان يقدمها لشخصيته/الفكرة/أحمد علي، بعد أن خبر العيش هناك ولقي ما لقي، لذلك نجده عالما بما سيحدث مع شخصيته.

أما الفعل الثاني الذي يأتي مفصلا إنما يمثل تجربة مشتركة ما بين الكاتب والشخصية التي تمثل نسخة عنه. لقد أراد أن يخلق ذاتا أخرى باستطاعتها أن تفعل/أن تعيش حيث عجز هو عن ذلك، لكنه وجد نفسه يخلق صورة عنه، شخصية منفعلة/هشة لا تجد من يحتضنها، لا تملك القدرة على الاتصال فتنسحب وتنكفئ على ذاتها. يقول الكاتب: "العياء يا سادة معناه أن تخلق فكرة نبيلة لا يتبناها أحد سواك"[2]. لذلك يفضل الاحتفاظ بها لنفسه راضيا بالمشقة التي سيصيبها جراء حمله ذاك.

* في قصة "أحذية الورد والكرز": يقول الراوي: "فماذا حدث في تلك الأعماق القصية؟ وكيف ابتدأت القصة؟". في ما يشبه الحلم/بين لحظتي إغفاءة ويقظة، رأى مريم جالسة قربه، وقد سلمت له بطاقة سريالية لم تكتمل بعد.

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص 22.
[2]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص 15.

ينقل الكاتب عن الراوي عن يوسف، ما حدث في تلك الليلة، حيث كان أكبر من الدهشة. خارج المكان والزمان، "في يثرب أو في راحة الهم في تلك الساعة من ذلك الفيض من ذلك الغمر الذي جاء ليعيد ترتيب الأشياء"[1]، كانت مريم تجلس قربه مطمئنة تقرأ الشعر المكتوب بأنامل البصيرة، "وفجأة انهارت القصائد والصور وأصبحت آي المفردات غبارا. عاد المكان إلى بيته وبدأت عقارب الساعة تتحرك باتجاه الثانية أو الثالثة أو الذبابة. حط السؤال يا سادة واكتسبت المدينة اسما."[2] لقد انهار الحلم واستيقظ على واقعه من جديد، على وقع ذلك السؤال: هل أنت من الآخرين؟ هذا السؤال الذي هيج الذاكرة واستدعى الطفولة والوالدة والجد، لقد جعله يتذكر جذور اختلافه عن الآخرين.

إن كل ما يحدث في هذه القصة يقع بين لحظتي إغفاءة ويقظة، وفي هذه النقطة نجد منطق الغرابة محيطا بمختلف عناصر القصة، حيث تتلاشى حدود الزمان والمكان وتصبح الرؤية غير واضحة وتمتزج الأصوات: الراوي، الكاتب، مريم، ويصبح الفعل مجرد استيهامات بعيدا عن كل يقين تدفع بها غرابة اللحظة، حيث يقبع الراوي بعدما شرب "من المهدئات ما يكفي لتنويم مهرجان من الأسئلة"[3]

إن غرابة الحدث هذه نابعة من كونه خارجا عن الزمان وبالتالي لا يعبر عن الانتقال من فعل إلى آخر عبر منطق السبب، والوصول إلى نتيجة/نهاية تتوج ما سبق، لذلك تغيب النهاية في هذه القصة وتبقى غير مكتملة ولن تكتمل أبدا/ مفتوحة على كل النهايات التي يمكن كتابتها، والتي تبقى عصية عن الكتابة. يقول الكاتب: "أكتبوا لها خاتمة بماء الورد أو بأجراس القبيلة، خلصوها من الكاتب الهش الذي مات منذ سنين نطحته جملة".[4]

* غرابة الحدث في قصة "الجورب البلل":

يقرر محمد بعد أن استحال نبيا في هيئة جورب مبلل إلقاء خطبة عصماء/لغة خاصة مختلفة، لن يبدع مثلها الجن والإنس يختم بها أيامه المتبقية، يوضح فيها هذا الانفصال/التحول أسبابه ومسبباته؛ كيف كان نهرا صغيرا متدفقا يعبر القرية ويحيي رميمها، وكيف صار جوربا مبللا بعدما تفسخ. أخذ يقص عليهم حكايته التي هي حكايتهم، ولما أنهى خطبته في الناس طلب منهم حبل غسيل حتى يجفف ما تبقى منه، لكنهم وبعد عناء كبير أحضروا له شعرة ما إن علق عليها حتى هوى على الرصيف الأغبر وصار مداسا للعابرين/من أقرب الناس إليه.

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص 28.
[2]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص31.
[3]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص46.
[4]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص46.

وفي نهايته هذه "كان ينظر إليهم ولا يقول شيئا. كان يردّد في سرّه: الأنهار الطيبة لا تحقد على الأرواح الصغيرة التي تولد جائعة وتموت جائعة."[1]

إن غرابة الحدث هنا، لا تكمن فقط في الهيئة الجديدة التي صار إليها محمد؛ جوربا مبللا بعد إن أدرك حقيقته البشرية، حيث لم تبد شخصيات القصة أي رد فعل تجاه هذا التحول، إنما تم التعامل معه على أنه أمر مألوف، لكن الغرابة تكمن في نهاية محمد/النبي في هيئة جورب مبلل.

إن الحدث هنا/سرد الجورب لحكايته لم يلق رد فعل من طرف المستمعين/الناس فلما هوى على الرصيف عاد مداسا للعابرين، كما كانت حاله وهو في هيئة نهر، والأشد غرابة من كل هذا أن الجورب كان يعلم مسبقا بهذا لكنه كان يتبع منطق الخسارة/الخسارة بما هي أفق وحيد. لذلك لم يكن دافع هذا الفعل الرغبة في الانتقال من حالة الانفصال من أجل الاتصال، إنما جاء لترسيخ حالة الانفصال تلك.

* الحدث/اللاحدث في قصة "مغارة الموتى":

يقرر كل من عبد الوالو وأحمد الكافر تشييد بلد خرافي خاص بهما داخل قاعة العلم والعلماء، بعد أن أصبحا غريبين داخل وطنهما، يكتبان له راية ونشيدا حيث يشب غير آبه بفصول أحد، يضعان فيه باقة ورد واحدة ويكتبان على بوابته: هنا مغارة الحمقى. لا يقربها إلا المطهرون، ويعتكفان فيه.

بدت لهما مسالة انجاز بلد كامل تحتاج إلى مشاورات فقررا استشارة النافذة يقول عبد الوالو:". هل أتاك حديث النافذة؟ تقول لي رأيتكما في المنام تؤلّفان مغارة صغيرة في إحدى زوايا قاعة العلماء فانظرا ماذا تريان؟"[2]وبلغتهما النافذة بما أوحي إليها: أن يضعا طاولتين في وضعية تعامد وان يتحررا فيفعلا في بلدهما الجديد ما يشاءان، وان لا يقربا قاعة العلماء فينفضح أمرهما ويكونان من الخاسرين.

وضعا الطاولتين وغطياهما وبحثا عن كرسيين لتأثيث الجمهورية الفاضلة، وفكرا في استكمال مقوماتها: انتخاب رئيس يشرف على المغارة ويكذب دستورا لها. رسم عبد الوالو راية غامضة لها عبارة عن لوحة سريالية لا يفهمها أحد، وكلف الشاعر بكتابة نشيد لها (نشيد العصا)"خلقنا بلدا. ردّ أحمد الكافر على المتسائلين. هذه

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص56.

[2]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص62.

الطاولة لعبد الوالو، وهذه لي أنا، وهذا دفتر الانخراط والشكاوى، أمّا باقة الورد فللربيع إذا جاء، وإذا رفض المجيء سنذهب إليه حفاة نستعطفه علّه يعذر خطايانا."[1]

إن غرابة هذا الحدث تتمثل في أن هذه المغارة لم تكن سوى وهم/فكرة، اختلقها الحمقى أوحت لهم بها المرحلة، قال الشيخ العليل الذي ألف كتبا كثيرة وذاع صيته في كل مكان، بعد أن فتح دفتر الشكاوى وسجل اسمه: "هذا إبداع حقيقي. يا للأفكار العظيمة عندما تنشأ في خرائب المدن المحاصرة"[2]. وقال الشاعر عنها: "كانت الفكرة في رأسي منذ أعوام واستحيت. ليست هذه الفكرة بالضبط، ما يشبهها.[3]" وقال أحمد الكافر ردا عن سؤال عالمة: "هذا هو هذا. لا أقل ولا أكثر. فقط. لا شيء. وجدنا الحل الذي يناسبنا. هذا كل ما في الأمر (...)ومن لا أفق له فليبدع أفقا".[4] كان العلماء يستمعون للحكاية مندهشين، فضحك بعضهم، وبعضهم عبس وتولّى، وقال البعض الآخر نِعم الفكرة، مغارة على المقاس، طبق الأصل والوضع، لا تحتل مساحة، تحتل العقل فقط.[5] وقالت الإشاعة إن الحمقى ومريديهم قد رسموا بأصابعهم في فضاء قاعة العلماء مغارة الحمقى كما كانت على عهدها. وقيل إنهم وضعوا فيها باقة الورد والعلم ونشيد العصا لمن عصى وأضافوا ميثاقا وأشياء غريبة، ثم أصبحوا يجيئون كل يوم وينحنون أمامها احتراما وإجلالا، بيد أن المخبرين والموالين والعسس وبعض العلماء لم يستطيعوا تخريب جمهورية لا أثر لها.(...) وقيل أيضا إن الفكرة ذاعت في كل الأمصار، فراح الناس يبنون مغارات للحمقى في كلّ جامعة. لكن الإشاعة الأخيرة غير مؤكدة لأنها حديثة السّن."[6]

*غرابة الحدث في قصة اغتيال الموتى: إن ما يظهر غرابة الحدث في القصة هو فعل التكرار بما هو باعث على الموت.

يخرج علي الحمال صباحا من بيته، في حركة آلية لقضاء حاجاته المعتادة لكنه يفاجأ بعدم وجود حركة في المكان، لقد مات الجميع. قصد الكشك لشراء الجريدة كعادته لكنه وجده مغلقا وقصد اللبان لشراء الحليب فتفاجأ لأنه لم يفتح بعد، انتظر قليلا ولكنه وجد الشوارع قد خلت من الناس، "السابعة. استغرب علي الحمال، لا اللبان ولا الكشك ولا المحلات فتحت أبوابها، ولا الناس فتحوا عيونهم وهرولوا في الأرصفة والطرقات التي لا

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص64.
[2]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص 71.
[3]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص 74.
[4]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص 65.
[5]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص 67.
[6]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص ص 76. 77 .

مخرج لها. لاحظ السيارات مركونة، وثمة على الأشجار الذابلة عصافير ذابلة تحاول أن تزقزق فلا تعرف، كأنها حزينة، أو كأنها تفكر في مستقبل مضى منذ غرناطة"[1]. راح يذرع الحارة عله يعثر على شخص يشكو إليه حالها، طرق أبواب الجيران، هاتف معارفه لكنه لم يجد ردا، ذهب إلى المصحة القريبة فوجد الجميع أمواتا، الأطباء المرضى والممرضون، "لم يفهم ما يحدث له، أهو نائم؟ هل هو كابوس؟"[2] ففرك عينيه عدة مرات. "اتجه صوب مقر الشرطة متسائلا عن صحراء الشوارع، لا أحد في الطرق والأزقة، ما عدا القطط التي تموء مواء واهنا حزينا، وثمة في زاوية الحارة كلاب ضالة تنبح بلا سبب".[3] وجد أن الأمر غير مختلف فقد كانت أبواب المركز مشرعة عن آخرها. حاول أن يجد تفسيرا لهذا الوضع الغريب الذي حل بالمدينة. "كانت هناك أسئلة كثيرة تؤثث باله، تفسيرات، تأويلات، أوهام، مقاربات، شكوك. فكر في وباء عام، في قيامة صغيرة اجتاحت البلدة، في اليوم الآخر، في حرب متقدمة راقية، دقيقة، على المقاس. فكر في تدخل أجنبي، كما تقول الحاشية المجتمعة منذ خمسين سنة، رأى الاحتمال واردا!"[4] لم يبق له سوى طريق واحد يسلكه حتى يستحلي الأمر ويعرف ماذا يحدث؛ زيارة مقر الحاشية المجتمعة منذ خمسين سنة وأربع ساعات وبعض الدقائق، يخبرهم بأن الحارة قد ماتت عن آخرها، المشفى، مقرات الشرطة، الهاتف، الثكنة، السجن وقصر العدالة أيضا، توفي المهاجرون والأنصار، المصلون ومدمنوا الكحول، ومدمنوا الحزن والكلام، لاشيء يتحرك أصبحت البلدة مقبرة. وستتعفن إذا لم يسارعوا في دفنها، لكن المفاجأة هي أن الحاشية أيضا تعاني نفس الحالة، فقد كان أعضاء الحاشية أيضا أموات متيبسون.

وأخيرا وجد تفسيرا لذلك الهذيان الذي أصاب البلدة والذي كان سببا في الوضع الغريب الذي صارت إليه، لما أخذ ورقة من بين يدي الملك الجامدتين وقرأ فيها بأنهم استقدموا دواء سيقضي على كل المشاكل الاجتماعية والسياسية والعلمية والأخلاقية والدينية والثقافية، مشاكل الدنيا والآخرة، الماضية منها والحاضرة والآتية، دواء سيجعل أهل البلدة كلهم نساء في حجم فواصل مستقيمة، أو رجالا في حجم نقاط لا تحتاج إلى شيء، ولسبب ما تسرب الدواء إلى القصر. أما هو فلم يتأثر بمفعول ذلك الدواء فبقي الإنسان/الحي الوحيد، فقد كان يذهب إلى الصيدلي كل أسبوع لشراء القطن فيسد أذنيه وأنفه بالقطن ويغلق فمه قبل التاسعة ليلا، "يتقنفذ تحت

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص140.
[2]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص141.
[3]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص142.
[4]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص145.

غطائه ويلعن ويسبح ويتساءل ويجهش بالضحك المر"[1] فبقي الحي الوحيد. لكنه ينخرط في بكاء مرير بعد أن أضحى وحيدا، "بكاء الإنسان الوحيد في البلدة ذاك الذي لا أخ له ولا أخت ولا صديق ولا عدو".[2]

ولما بقي الحي الوحيد لأنه لم يتأثر بتلك العقاقير المخدرة التي سرى مفعولها على الجميع، "صعد علي الحمال إلى الطابق الأخير وتأمل البلدة الفارغة، نظر إلى الأسفل فأحس بدوار، تقدم قليلا نحو الحافة، ثم تقدم قليلا أيضا، استغفر وردد الشهادة، ثم دنا أكثر، مسالة مليمترات، أحس بنبضات القلب تقفز أمامه، تقدم أكثر. كان حزينا جدا وقانطا في ذلك اليوم المرير، وتقدم أيضا.."[3] هكذا جاءت نهاية الإنسان الوحيد الحي في البلدة لتختم المشهد/مشهد الأموات، إن التكرار هنا أدى إلى فعل الموت/موت الجميع وهو ما أدى بدوره أيضا إلى موت علي الحمال كونه الناجي الوحيد منه والذي فضل الموت أيضا على الوحدة والغربة التي وجد نفسه فيها.

نستنتج من كل ما سبق أن غرابة الحدث هنا تتمثل في أن الشخصية هنا لا تسعى للقيام بأي فعل يحقق أي نوع من التواصل مع آخر، إنها شخصية غريبة تعيش وضعا غريبا، حيث تقع تحت طائلة أحداث غريبة هي من فعل شخصية أخرى/ الذات المضادة، ولا تبدي أي رد فعل حول ما تتعرض له ولا تسعى نحو تغيير وضعها وبالتالي فهي تتميز بنوع من السلبية واللاتفاعل، لأنها أضحت مؤمنة بأن اللاتغيير هو المنطق الوحيد السائد وأن المستقبل لن يكون سوى صورة عن الماضي المألوف وأن الأحداث قد رسمت مقدما وبالتالي فهي تخضع لحتميتها وسلطتها. وبالتالي فإن الحدث ووفقا لهذا المنظور يجعل القصة لا تحتوي "عقدة ولا ذروة ولا حل. بل هي حلقات متراصة من المناظر التي تصب في أثر واحد"[4]. لانعدام عنصر التتابع والسببية في الحدث والذي ينتج عنه تطورا فيه، فالحدث هنا يسلمنا إلى آخر وبالتالي تكون لحظة التنوير هي النتيجة لمختلف المسببات، أما ما نجده في القصص موضوع الدراسة فإن أحداثها لا ترتبط ببعضها بسب فهي غالبا ما تكون مجرد استيهامات تجعلها خارج الزمان وبالتالي لا تساعد على تطور الحدث الرئيس، وبالتالي نكون أمام لوحات منفصلة عن بعضها ولا يجمعها رابط سوى اللاترابط.

---

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص143.

[2]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص155.

[3]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص ص 155. 156.

[4]. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3،2005، القاهرة، ص133.

المبحث الثالث: الغرابة والفضاء

تعتبر الدراسات المتعلقة بالفضاء دراسات حديثة وما تزال في بداياتها مقارنة بالدراسات المعمقة التي حظيت بها بقية عناصر الحكي؛ الزمان والشخصية والحدث. ولعل أهم الجهود المقدمة في الموضوع والتي شكلت إرهاصات نحو جهود أخرى تلك التي قام بها كل من غاستون باشلار من خلال مؤلفه "شعرية الفضاء" و يوري لوتمان في كتابه "بنية النص الفني".

إن هذه الدراسات التي دارت حوله وكان موضوعا لها لم تكن لتؤسس نظرية متكاملة حوله لذلك نجد اتجاهات مختلفة في التنظير له، كل والمنطلقات التي تأسست عليها واستندت إليها في البحث والنظر. ففي الوقت الذي يجعل فيه بعض الدارسين الفضاء معادلا للمكان، نجد منهم من يجعل هذا الأخير ليس سوى جزء من الفضاء الذي يتكون من مجموع الأمكنة الموجودة داخل الحكي. كما أطلق أيضا وأريد به الفضاء النصي الذي تشغله الكتابة ذاتها بوصفها حروفا طباعية على الورقة. كما تمت دراسته أيضا والنظر إليه في علاقته بمختلف العناصر الحكائية الأخرى: كالحدث والزمان والشخصية والرؤية... ويجمل حميد الحمداني الأشكال التي اتخذها مفهوم الفضاء في أربعة هي كما يلي:

الفضاء الجغرافي: المكان الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

فضاء النص: متعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الحكائية على الورقة.

الفضاء الدلالي: الذي تحدث عنه جيرار جنيت وله صلة بالصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية.

الفضاء كمنظور: ويتمثل في الطريقة/الخطة العامة التي يقدم بها الراوي/ الكاتب عالمه الحكائي.[1]

إن هذه الإشكالية في وضع مقاربة متكاملة للفضاء امتدت أيضا إلى النقد العربي باعتباره لا يزال في مرحلة تبعية للنقد الغربي، وطرحت إشكالات أخرى: الترجمة، فعدا عن الاختلاف حول حدود كل مصطلح (المكان والفضاء)، نجد اختلافات أخرى تتعلق بترجمة المصطلح ذاته حيث نجد مجموعة من التسميات من قبيل: الفضاء، المكان، الحيز...

[1]. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص62.

وما يمكن استنتاجه من خلال التصورات السابقة، أن الفضاء عبارة عن كيان كلي يتمثل في مجموعة الأمكنة التي تدور فيها أحداث قصة ما ويؤثر في شخصياتها ويتأثر بها كما يؤثر في زمن القصة أيضا ويتأثر به ويتشكل هذا الفضاء عموما وفق وجهة نظر الراوي/الكاتب، حيث يتم تشكيله انطلاقا من رؤية معينة لتحقيق أغراض معينة أيضا. وهو في كل هذا مقدم وفق لغة خاصة حمالة دلالات وأوجه ومقدم إلى القارئ في شكل نص مطبوع مخرج بطريقة خاصة تسترعي الانتباه إليها.

إن الفضاء سواء أكان منظورا أو مكانا، دلالة أو كتابة/نصا مطبوعا، إنما يمثل عنصرا يضفي على الحكاية خصوصيتها ويميزها عن غيرها، فمن خلاله نتعرف على أماكن تحرك الشخصيات وتواجدها، وكذا تأثيره عليها وتأثيرها فيه، كما تجري فيه الأحداث التي تعينه وتخرجه من القوة إلى الفعل، ويتحدد الزمان به، ومن خلاله يجسد الراوي/الكاتب رؤيته ومنظوره في تحريك عالمه القصصي، وباعتباره فضاء نصيا/ طباعيا يُظهر التشكيل الفريد للقصة الذي يمنحها التميز والفرادة. وبالتالي يكون الفضاء أيضا مكونا آخر يدعم خاصية التغريب التي يتميز بها الأدب عموما، ورافدا من روافد غرابة القصة/السرد وخروجه عن المألوف.

إن الفضاء إذن يتمثل في مجموع الأمكنة المنتشرة خلال مسار الحكي، وما المكان إلا مكوّنا للفضاء. وما دامت الأمكنة متعددة في السرد عموما فإن فضاء القصة/الرواية هو الذي يلفها جميعا، فالمقهى أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة كل منها يعتبر مكانا محددا، لكنها تشكل في مجموعها فضاء واحدا. إضافة إلى هذا أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله /الاستمرارية الزمنية في حين يشكل وصف المكان انقطاعا فيه. إن الفضاء هو الامتداد المفترض للمكان، كما يؤطر الأحداث كونه موجود بالضرورة أثناء جريان الوقائع[1].

"وهكذا فالقراءة الكفيلة بالكشف عن دلالة الفضاء الروائي[القصصي] ستنبني على إقامة مجموعة من التقاطبات المكانية التي أظهرت الأبحاث المجراة أن هناك فعلا عددا كبيرا منها يمكن العثور عليه في كثير من النصوص".[2] وقد قدم لوتمان نظرية متكاملة حولها في كتابه المذكور. وتظهر التقاطبات في شكل ثنائيات ضدية، تختزل وتبين مختلف العلاقات التي تظهر من خلال تفاعل مختلف عناصر الحكي. وينطلق لوتمان في تفكيره في مسألة التقاطبات من فرضية مؤداها أن الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيرة...) والتي تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المعتادة كالامتداد والمسافة.

[1]. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص ص63. 64.

[2]. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص33.

ومفاهيم مثل الأعلى/الأسفل، القريب/البعيد، المنفتح/المنغلق، المحدود/اللامحدود، المنقطع/المتصل، تتنصل من كل صفة مكانية وتصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية (الدينية، الاجتماعية، السياسية...)، من خلال مجموعة التقابلات التي تشكل تلك النماذج من قبيل: السماء/الأرض، اليمين واليسار، الطبقات الدنيا/الطبقات العليا، المهن الدونية/المهن الراقية...[1]

وانطلاقا من هذا المبدأ التقاطبات يمكننا تقسيم الفضاء في القصص موضوع الدراسة وفق التقاطب: منغلق/مفتوح، ويندرج تحته عدد من التقاطبات الأخرى المتفرعة عنه من قبيل: قريب/بعيد، محدود/لامحدود، جامد/متحرك، داخل/خارج، مظلم/مضاء....

الفضاء الأول والذي يمثل الحد الأول في الثنائية الضدية: منغلق وغريب تشكله أمكنة الإقامة سواء منها الاختيارية: المدينة عموما وكل الأمكنة التي تحتويها: الغرفة، الفندق، الشوارع، المقهى، الحانة، وكذا أمكنة الإقامة الجبرية: السجن والمحكمة التي تمثل امتدادا له، أو حدا فاصلا يفصل بين المكانين: الاختياري والجبري. ويتصف بمجموعة من الصفات التي تتفرع عن هذا الحد الأول/المنغلق من قبيل: قريب، محدود، جامد، داخل، مظلم ... وفي هذا الفضاء تفقد الاتجاهات دلالاتها، حيث يصبح الأمام والفوق يختزلان مختلف الصفات السلبية: القرف والقذارة والسقوط والانحلال ... بينما يتخذ الوراء صفات إيجابية بوصفه ملاذا ومهربا ومتنفسا فسيحا.

وتتجلى سمات الغرابة فيه من حيث إنه تحول عن طبيعته، فأصبح هذا الفضاء الواسع ضيقا ويمارس أشكال التضييق على الشخصية لما بات مشيدا بطريقة تبعث على ذلك. لقد أصبح ينضح بالانتهازيين والمدعين والمترقبين الذين ينتظرون الفرصة سواء للانقضاض على الشخصية وبالتالي ممارسة الاضطهاد عليها بصفة مباشرة، ومنه حضور بعض الأمكنة الدالة على هذا كالسجن والمحكمة حضورا مباشرا أو ضمنيا، وكذا التضييق على الشخصية وتهميشها وبالتالي اضطهادها بطريقة أخرى غير مباشرة، وهو ما يمثله حضور مكان آخر الجامعة التي كان من المفترض أن تكون بيت العلم والمعرفة وكيف باتت مكرسة هي الأخرى لهذا الفضاء العام، فضاء المفارقات والتناقضات.

ونجد أن هذا الفضاء المغلق/الضيق على اتساعه، المظلم بعدما كان يفترض فيه الضياء... هو المهيمن على كل قصص المجموعات موضوع الدراسة. ويضم . كما سبق الذكر. الأماكن الإقامة التالية: الوطن عموما،

[1]. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص34.

المدينة والأمكنة التابعة لها كالمحكمة، السجن الجامعة، الأحياء والشوارع، المقهى، وكلها تحمل الصفات والخصائص والقيم ذاتها قيم تلك المدينة.

أما الفضاء الثاني فيمثله الحد الثاني للثنائية: منفتح وما يندرج تحتها من الصفات التي تمثل الطرف الثاني للتقاطبات سابقة الذكر: واسع ورحب/فضاء الماضي الضائع . المستعاد عبر فعل الاستذكار والمستقبل المأمول، لامحدود، خارج، بعيد، مضاء...، والذي تمثله أمكنة الانتقال والتي هي مجموعة من الأمكنة التي عاشت فيها الشخصية وقضت طفولتها فيها ثم غادرتها، وتعود إليها من جديد بعد غربة وتنقل في المكان منها: القرية/تاكسانة، أو العواصم الغربية التي ضمت الشخصية بعد أن صارت إلى التشرد والغربة في بيتها وبين أهلها، أو تمني نفسها بالعودة/الانتقال إليها.

1. الفضاء المنغلق:

إن غرابة هذا الفضاء . كما أسلفنا والذي تشكله أمكنة الإقامة (الاختيارية والجبرية)، متأتية من كونه فقد دلالاته القديمة واكتسب دلالات أخرى مناقضة/سلبية حيث لم تعد الأماكن التي تشكله على طبيعتها بل صارت إلى النقيض من ذلك، فلم تعد المدينة بشوارعها وأزقتها وفنادقها دالة على الحضارة والتقدم نحو الأمام بل صارت مراتع لمختلف الآفات والمظاهر السلبية، كما تغيرت الاتجاهات واكتسبت دلالات مناقضة، حيث أصبح الأمام خلفا واليمين شمالا والأسفل أعلى ...

وإننا نجد هذا الفضاء الغريب/فضاء المفارقات والتناقضات، ينتشر في كامل القصص المدروسة ويهيمن عليها، مجسدا من خلال القيم التي تبثها مجموعة من الأمكنة التي نجدها تحمل أسماء وصفات غريبة وتشترك جميعا في تكريسه.

يتجلى هذا الفضاء في قول السارد في قصة "أزهار الملح": "احتراق وتيه، تيه واحتراق وعبوس ودوران في أرض الرب، ثم الهاوية، سقوط في فراغ لا نهائي كريشة نحيلة، كبقة رخيصة في كون مدمن على السحق، وتمضي الأيام..."[1] ويقول السارد في بيان هذا الفضاء الذي بات سجنا ومنفى للشخصية: "عشت مناوئا للبراميل وللأماكن، كأن بي جرب الخلائق وقلقها، ومناوئا للجميع ظللت، لا متكأ لي. أصبحت منفى في منفى، وتساءلت إلى أين؟ كان السؤال مأوى وحقيبة، وكانوا يكبرون من حولي كالطاعون، غدا المكان مستنقعا، وطنا لا

[1]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص126.

لون له، زئبقيا وفظا سوقا للضفادع والجراد".[1] ويقول "يابس الراس" في قصة يقول لكم عبد الوالو:" لم أعد أحتمل رؤية هذه المفرغة العمومية. أعاف حتى خطاي. لا معنى للأماكن، لا معنى للمصابيح، لا معنى للمنازل. لا شيء مستطيل أو مربع، لا معنى لكم. لا معنى للمعنى. حطام".[2] ويمثل هذا الفضاء الغريب مجموعة من الأمكنة:

*** المدينة:**

أول ما يمكن الإشارة إليه أننا لا نعثر على وصف موضوعي سواء للمدينة أو لمختلف الأمكنة التي ترد في ثنايا القصص، إذ يعتبر هذا الوصف مرحلة من المراحل التي تجاوزها الفن القصصي عموما، كما لا نجد تحديدا لمدينة بعينها سوى في قصة "جمعة شاعر محلي" بقوله مدينة الجزائر، لكننا نجد وصفا عاما لها وكأن جميع القصص تجري أحداثها في المدينة ذاتها. هذه المدينة تكرس، بكل الأمكنة التي تحتويها هذا الفضاء المنغلق: المقاهي والشوارع والأزقة والحانات...، يقول عنها السارد في قصة تفاحة للسيد البوهيمي: "تراءى لك العقم يدب في كل أنسجتها وأوكار الطيور، في المقاهي والحانات، المحافظ، الثياب، الوسادة، القميص، الواجهات: خرافة، جفاف، جنازات، قذارة، لا شيء يشدك إليه، حتى العصافير ما عادت تجيد الرقص والزقزقة، تبدلت وأضحت تنوح بكبرياء، أو هكذا يخيل إليك"[3].

إن هذه المدينة تحمل في كل القصص نفس المواصفات: الضيق والصخب والزحام، القذارة والرقابة والأحزان التي تمسح ضواحيها حيث تبدو أشبه بمقبرة كبيرة. إنها عبارة عن منعرجات وانحدارات وأزقة ضيقة قذرة وأسوار وأبواب موصدة، أرصفة مشوهة تنبش لتعاد مرة أخرى ...

وبذلك تكرس هذا الفضاء العبثي الذي يتجلى من خلال مختلف عناصر القصة؛ فضاء الزيف واللامعنى، الأفق الخابي والملل، العقم، اللاموت، الهبوط والانحدار والفناء، العداء، الهرم، البرد، العتمة والظلام، العزلة والاغتراب، السجن، والعنف اللفظي والجسدي... ونجد العبارات الدالة على هذه الوضعية/السير نحو الهاوية/الأسفل... متناثرة في كامل القصص حيث يبدو الانحدار والانخراط والتلاشي/اللاموت هو السمة الغالبة على الحدث والزمان والمكان ويكون أكثر بروزا من خلال مواصفات الشخصية ذاتها، حيث نجدها دائما تنتقل من وضع إلى آخر تفقد فيه خصائصها الفاعلية لتغدو شيئا على الهامش وبلا قيمة. يقول السارد واصفا العيش في

[1]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص29.

[2]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص98.

[3]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص115.

هذه المدينة:"(...) عندما ينسدل الستار على الزيف الذهني العابث، ويخترق القشرة الخارجية للغة يشعر بموت غير كامل يستله من هدأة السّأم الأصيل ويلقيه في تموجات الظاهر: عزلة وبردا واغترابا. ثم يناصبه العداء السرمدي ليطفئ فيه جذوة الحب(...)وعندما تنطفئ فيه جذوة الحب، يصبح عضوا من غنم ضالة، يستنزف كل شحناته بين النواميس والروحانيات المعتمة عله يتكيف والحالات المرضية الجاثية على ناصية الوقت هناك يهدم الجانب الطفولي ويفقد نكهة الحياة العفوية. ومع الانكسارات المتعاقبة عليه يودع إحدى المصحات، يتكوم في شبكة الباطن، ومن التجربة المرة يدرك محالية وجوده الأغبر. ثم ... (...) ثم يسترخي على تخوم الحاضر يحصي حفر ومطبات الروح العابسة المتدلية بين الحساب والثواب والعقاب: ريشة ملعونة إلى أبد الآبدين، قطعة لحم تنسحب في هدوء ووقار من حثالة الفكر الذي لا يحتوي على مثقال ذرة من الإحساس: خلايا عطاش إلى الظلام الساطع والجدران الزرقاء المكفهرة. وهذا الفيضان الأخلاقي الهستيري يسري في العظام خلسة، ومثل الملل يهاجم الومض وشعاع الكلمة الماهرة"[1].

إن لهذه المدينة تجليات خاصة تعرف بها يقول السارد في قصة "ما حدث لي غدا": "وتحت سماء المدينة ذات الأزقة الشمقمقية والشوارع المحظوظة، تولد عشرات الأحلام وتموت الآلاف. تحدث هجرات وغزوات غامضة وتنبت أكواخ وخمارات شاحبة، فيها عيون خابية وأعقاب سجائر بالية وأحزان دانية وآلام مباركة، وفيها دوار موزون ومقفى"[2].

ونجد نموذجا عنها/عينة عن هذه المدينة، مدينة الجزائر يصفها السارد قائلا في قصة: "جمعة شاعر محلي": "العاصمة الجري والجري، القطط، الجرذان. العاصمة وما أدراك، الأزقة القذرة، الفراغ، ال..لا أدري، والعاصمة زهرة الدفلى، محطة الغرباء، الأيتام، قوارب الموتى، البرد، الذين آمنوا، الذين كفروا، الذين لا شيء، اللواتي، الذين، أكملوا البقية"[3]. ويقول عنها "القملة" في قصة "إرث من الريح": "هذه العاصمة كذبة، الضجيج والقمامات وقنوات صرف المياه السائبة والسرقة وغياب المسؤولين. كم أتمنى لو تركت هذه المدينة، ولو إلى السجن أو إلى القبر، أفضل لي من الاتكاء على الحيطان وإنتاج النميمة بالجملة".[4]

[1]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص ص8. 9.

[2]. ماحدث لي غدا، ص 82.

[3]. ماحدث لي غدا، ص55.

[4]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص ص 99. 100.

ويصف السارد البرد الذي يغشى هذه المدينة قائلا في قصة "أزهار الملح": "أنا اسمي البرد، حجارة هذه المدن استلت من الصقيع وتعبد الجليد، الإله الوحيد الذي يصون شرفها الآتي من العصر البدائي"[1].

إنها مساحة باردة معتمة ومشوهة، يصفها السادر وقد اتخذت أوصاف وأسماء غريبة: المدينة الوثنية، شارع الأحزان، مدينة التعاويذ والأوتاد والشفاه المتدلية ومرة "هاكوساس" يقول الراوي:"هاكوساس... تتلون في ذاكرته وتتسع مساحة ظلامها. خالها في تلك اللحظة زريبة ملأى بالرطوبة وأشلاء من بقايا إنسان العهود الغابرة. تعبر أمامه بأفواه مفتوحة يقطنها الخواء والمجهول والخيانات الراقية جارية جارية مقبلة مدبرة صاعدة نازلة تتلوى في مقبرة، معصرة تحبو نحو الملح والفحم البارد مدخنة تنتج سلوكا أزرق يتدحرج على جباه وحدود فاترة كالبلادة"[2]، هي أيضا:بلدة بني عريان، مملكة الله غالب، مملكة بني حلوف، مدينة البرابرة التي يصفها السارد في قصة الشاعران والبرابرة قائلا:"(...) المدينة التي كانت آهلة بالله الكريم قبل أن تصبح مخضوضبة بما يشبه سربال من القطران، لم يبق منها سوى أمارات توحي بأن الكرامات مرت من هنا قبل ميلاد الضغينة في ذلك العام الذي لن ينساه الشيطان مهما حاول".[3] لقد كانت هذه المدينة على هيئة ثم تغيرت لتكتسب هيئة أخرى غريبة لما أصبحت مرتعا للحقد والضغينة، وبالتالي أضحت مكرسة لذلك الفضاء العام الذي يرشح بالعبث والفوضى والخراب.

وتظهر هذه المدينة أيضا في قصة "الوسواس الخناس" تحت مسمى آخر؛ مدينة العميان التي أشبه إلى القبر منها إلى مدينة، يقول الراوي في وصفها: "في مدينة العميان ساروا، من فوقهم البرد ومن تحتهم البرد وفي أيديهم قلوبهم(...) قال عبد الوالو لأصدقائه: هذا النعش الفسيح يسمى مدينة"[4]. لقد تدثرت هذه المدينة بالبرد والعتمة والجليد وبات الأحياء فيها موتى وأنصاف أحياء. أما فجرها فقد كان يحبو باتجاهها مثل "صبي مغبر العينين. في حين بدت الأشجار الواقفة على الأرصفة أشباحا مغطاة بالدخان والكواليس والنهيق"[5]. ونجدها تحمل اسما آخر في قصة "الوسواس الخناس": "حومة بن طينة"، يقول السارد واصفا إياها: "انحدروا توا مع ممر ضيف يفضي إلى حومة بن طينة: قطعة أرض صغيرة قذفت إلى جحيم الإنسان، ومكثت طيلة عمرها تحارب الحصار والصمت والوحدة. ومع الوقت تركت أمرها لله الذي لم يلد ولم يولد. من بعيد تبدو وقد لفها الدخان كومة من حجارة

[1]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص131.
[2]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص ص 119. 120.
[3]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص35.
[4]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص11.
[5]. وفاة الرجل الميت، ص14.

رمادية تعتعتها الحرائق والغزوات. صمت...صمت وغيبوبة وأمجاد مرقعة ثم الذكريات السحيقة الخابية في النفوس المعطوبة التي أرهقها الدوار وضياع الذاكرة والتغيرات المفاجئة."[1]

في قصة "يقول لكم عبد الوالو"، نجده يتنقل في هذه المدينة بحثا عن شيء ما يفتقده، وفي تنقله العبثي ذاك يلخص السارد جوهرها وكل الأمكنة المشكلة لها شوارعا وأزقة، ويطلق على تلك الأماكن تسميات من الغرابة بمكان، حيث نجده يقول: "مفرغة النفايات التي أريد لها أن تكون مدينة، رغم أنها ليست سوى قمامة عمومية للأوباش والبرابرة الذين عاثوا فيها فسادا".[2] يخبر السارد بأنها مكب عمومي للنفايات التي تتكون من الأوباش والبرابرة الذين عاثوا فيها فسادا، واتخذ أحد أحيائها تسمية "حي الكلاب"، يقول السارد: "كان عبد الوالو قد نأى عنه وعرج نحو حي الكلاب. ابتسم إذ رأى لافتة كتب عليها بالأزرق: حي الكلاب يرحب بكم بمناسبة الأيام الثقافية العاشرة".[3] ونجد أيضا ضمن هذه المدينة/مفرغة النفايات، ساحة الدم، يقول السارد: "لم يشرب قهوته، شربها مسرعا في مقهى على بينة من كل شاردة وواردة وتدفق إلى أسفل الحي عبر زقاق قذر يؤدي إلى ساحة الدم، كانت هناك لافتة عريضة كتب عليها خطاط ماهر: ساحة الدم تعلن ولاءها للصوص، ومن خرج عنا فليس منا".[4] وكان عبد الوالو قد اتجه نحو زاوية أخرى من مفرغة النفايات تلك اسمها "حارة الفاهمين كثيرا"، وكان قد مر بزقاق السياسيين الكبار، حتى وصل إلى بيته الذي يتواجد في "حارة الكذابين"، ولكنه قرر أن لا يكمل طريقه قائلا: "لن أذهب إلى بيتنا إذن"[5]، قرر أن يبقى هائما على وجهه غريبا في مدينته تلك المدينة التي لا يسكنها سوى الغرباء المنبوذون والمهمشون.

في قصة "المهنة متكئ": نجد هذه المدينة قد اتخذت تسمية أخرى يقول السارد: "بلدة كل وأغلق فمك، تلك البلدة الغامضة التي لم تتعلم سوى الأكل مذ فقدت رجالها الحقيقيين في حرب ظالمة".[6]

[1]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص ص18. 19.

[2]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص88.

[3]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص92.

[4]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص93.

[5]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص101.

[6]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص118.

في قصة "مغارة الحمقى" نجد السارد ينعتها بمختلف الصفات السلبية يقول: "وقف أحمد الكافر لصق النافذة المطلة على مدينة الفحم والدياثة. كانت الحياة خارجة منها إلى أصقاع أخرى. مدينة الأشباح التي لا تعرف قدر الأنهار، لا تعرف معزوفة التفاح على أهداب الأشعار الهادئة، ماذا ينتظر منها؟لا شيء أيها الغريب"[1].

ويصف السارد هذه المدينة في قصة "مذكرات الحائط القديم" بقوله: "من النافذة نصف المفتوحة لاحت "تيزي راشد"، قرية سنجابية غافية بعيدا عن المدن اللقيطة التي أدمنت الغدر، مدن فقدت الحياء وأضحت بلا علامة، مع الباطل وقعت صفقة وتبدل الصحاب القدامى، كطقس الخريف أصبحوا وزهقت الكلمة العذبة. صفدت من القفا وأسندت إلى الهوة"[2]. ويقول أيضا في القصة نفسها: "وفي مدينة الهذيان والطمي والمواقف الهشة تتناسل الأضرحة، يتوج السفلة ملوكا، على صهوة التمرحل يقطعون نبع الثقة ويسرحون نحو النكران، نكران الأحبة وحليب الأم".[3] في هذه المدينة إذن لم يعد للفرح مكان حيث فقد وبات الموت فضاءها الوحيد، يقول السارد: "وفي قرية الكلاب والناموس والضفادع والأصابع الفضولية ما عاد ذلك الطفل يقرع أجراس الفرح، كان يحتضر"[4].

يصف السارد حال هذه المدينة أيضا في قصة "أزهار الملح" وقد أضحت قبرا كبيرا ومرتعا للعبث والخواء والعقم قائلا:"(...) وفي الشارع تحول الظلام إلى خنزير شاسع يتأمل الداخلين إلى القحط من بوابات المدينة المفتوحة مثل قبر، مدينة مسوسة تدير ظهرها للشمس وتحلم بركوب حافلة الغد الأفضل التي تمر أمام مقلتيها المطبقتين، وثمة في جهة ما يسطع نور خاص، وفي أسفلها يخاف الخوف. حكى عنها المحظوظون قالوا: "جنة عدن تجري من تحتها الأنهار". . من تحتها، لا شيء يأتي من المرتفعات. من هناك يجري الخواء والعقم والسوط. أكد السيد وحيد"[5].

ونجد في قصة "مدينة زكريا تامر" الفضاء ذاته تشيعه هذه المدينة ذات المواصفات السابقة، ونجد عبارات دالة على تلك الحالة من قبيل: "مدن لا لون لها ولا طعم"، "يوم شمسه خزفية مسلولة فقدت علامات الفتوة وغابت بين السحاب والسحاب"، "الجوع والمطاردة والأرصفة التي لا تنتهي إلا لتبدأ"، "ممرات الذل"، "القمر

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص61.
[2]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص 73.
[3]. وفاة الرجل الميت، ص91.
[4]. وفاة الرجل الميت، ص94.
[5]. وفاة الرجل الميت، ص ص 133. 134.

شاحب"، "النجوم الباردة"، "سمائي هناك ومستقبلي ذاهب إلى المقبرة"، "قابلتني عمارة بيضاء ضوءها أحمر وقاطنوها مسودات لا معنى لها"، "هذه المدينة الغامضة لا أصل لها. أذكر أني صادقت أرصفتها، وإذ امتلأت أمعاؤها بالتبن والكذب قلبت شفتيها عاليا وقالت لي: من أنت؟"

إن هذا الفضاء الذي تشيعه المدينة نجده ينسحب على ساكنيها حيث يعتبرون مشاركين في تكريسه وزيادته لما انخرطوا في متطلبات المكان والزمان، هذا الأخير الذي أصبح مجرد تكرار لا يعرف التغيير فأصبح المستقبل ماضيا والحاضر يجسد الاثنين، وأصبحوا مجرد نسخ مكررة تمارس الاضطهاد على الشخصية التي بات العياء واللاجدوى سمة لها. يقول السارد في قصة "يقول لكم عبد الوالو": "عندما تكون مفرغة النفايات بحجم الرؤيا فلن تجد مكانا نظيفا تحج إليه خطاك الغريبة، عليك أن تتأقلم أو تنقرض. لا حل لك. إما أن تأكل الدود كالناس المسالمين الذين يرون المستنقع محيطا فتبدل عينيك ودمك، وإما أن تهيم على وجهك مثل أجدادك الصعاليك الذين ركبوا رؤوسهم وجدفوا نحو الذات المضيئة ليموتوا سعداء بفائض النظافة التي ألهمتهم الفعل".[1]

وفي هذه المدينة الغريبة أصبح للجهات معنى آخر، حيث لم يعد الفوق والأمام دالان على السمو والرفعة والتقدم.... لقد أصبحت هذه الجهات تابعة إليهم؛ هم الفوق والأمام أمامهم، وحملت كل دلالات القرف والتقزز والكراهية... يقول السارد في قصة "من فضائح عبد الجيب": "(...)وفهمت أيضا أن ذلك الفوق مليء بالديدانيين الخبثاء. من وقتها أصبحت أعيف هذا الفوق وأتقزز منه، اعتبرته مصنعا للشر، هو المنغمس في إنتاج الوباء والحماقات والعنف"[2]. ويقول في قصة "تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة": "لم أقو على النظر إلى الأمام، الأمام مجرد براميل، لم يكن الأمام غايتي إذن، أمامهم"[3]. ولم يعد الوراء يحمل دلالة سلبية، لقد أصبح يمثل الملاذ الآمن الذي تحتمي به الشخصية وتحن إلى العودة إليه بعد أن أنهكها الفوق والأمام، يقول السارد في قصة تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة": "ذهب الناس إلى الأمام وعدت إلى الوراء".[4] ويقول السارد في قصة "الشاعران والبرابرة": "في الجهة اليمنى أو اليسرى. وما دخلي أنا في البوصلة والجهات الأربع؟ لست ملزما بمعرفة هذه الحماقات".[5] لقد غدا المكان غريبا على ساكنه/الشخصية، إلتواءات مفضية إلى اللامكان، يقول السارد في قصة "يقول لكم عبد الوالو": "في زاوية الشارع الكبير توقف، حاول أن يرسم مسلكا يقوده إلى الغابة دون التواء، فكر

[1]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص87.

[2]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص33.

[3]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص29.

[4]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص10.

[5]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص51.

يمنة ويسرة: لا الماء ماء ولا السماء سماء، تبدلت الأشكال وفي العينين تمدد العمى والغياب".[1] ويقول السارد في القصة نفسها: "لا أحد يفهم يمينه من يساره في هذه المفرغة التي تحولت مع الوقت إلى جوهرة في عيون الحمقى الذين انفضوا من حول الحقائق وصعدوا إلى عنان الرذيلة".[2]

وقبل أن تصير هذه المدينة إلى ما صارت إليه كانت تشع نورا وضياء، يقول السارد في قصة "الشاعران والبرابرة": "لم يبق شيء يصلح في مدينة الطماعين. لا شيء يوحي إليهما بأنها كانت أجراس زهور ربانية موغلة في موسيقى الفصول. بنتها الزنود النظيفة بحكمة وقالت لأرصفتها تحولي حيث شئت وكوني سجادة، من يومها والطرقات البراقة تستيقظ باكرا لترافق الناس إلى الضوء. كان المؤمنون القدامى يؤدون الصلاة على الأرصفة قبل أن تصبح نجسة. اتسخت كلها واقتلعت الأزهار والأشجار من الساحات التي كانت ملجأ للمتقاعدين والمتعبين."[3] ويقول أيضا في القصة نفسها: "كان المكان صديقا للشاعرين قديما، أما الآن وقد ذبلا وذبل فلم تعد لهما أرض صغيرة تحب القوافي والغميضة."[4] ويقول السارد في قصة "37 فبراير": "يقول المعلم: "كان هذا المكان صديقا. كانت هناك حديقة وكان شجر. كان النوار وحديث التربة. ثم جاء البشوات والدايات والمفلسفون والرعاع والبدو فملأوا البصر إسمنتا وإسفلتا وها أنت ترى. لم يبق هنا مكان تستحم فيه العيون. خربوها وبنوا مستودعات لإخفاء الفضائح".[5] وفي قصة "إرث من الريح" يقول السارد:"(...)كانت الحارة مطمئنة، الحكايا الليلية والأعراس الفاتنة، القهوة بماء الزهر، حتى الأقواس الخزفية انقرضت. مر الجراد والسلام. مر الطوفان ولم تعد الحارة نغمة موسيقية متكئة على القلب. أصبحت يبابا."[6]

إن هذه المدينة تنفتح على كل ما له علاقة بالسفلي/الدوني والقذر والمظلم... لذلك نجد مجموعة من الأمكنة الفرعية التي تنتمي إليها وتحمل هذه الصفات أيضا منها:

* **الغرفة:** نجد أحداث بعض القصص تجري داخل الغرفة التي تكرس هي الأخرى هذا الفضاء من خلال ما تظهر عليه من البرودة والوحشة والضيق والاهتراء، يقول السارد في قصة "مذكرات الحائط القديم": "كان فراشي يعج

[1]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص88.
[2]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص89.
[3]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص42.
[4]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص50.
[5]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص62.
[6]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص ص 104. 105.

باليتم والحسرات، وكنت مثله أتفرج على الشمس الآفلة"[1]. ويقول أيضا في قصة "لا شيء"[2]: "ماذا عساني أفعل في غرفتي المؤثثة بالتبغ والعناكب؟" ويضيف قائلا: "من نافذة غرفتي المطلة على زقاق مسن تسربت رائحة كريهة خلتها أجسادا تحترق(...) تركت الخزانة [الأثرية] وتأملت الغرفة –القبر–الدخان، الدخان يتسلق الحائط، الحائط العتيق، وأنا والقرف". ويقول أيضا: "في البال ظلت العتمة كالخطيئة وبقي الظلام، الظلام والملل في الروح، الملل في الجدران والماء والنبيذ والكتب والجيوب والأنف وفي كل الأزقة التي أحببتها، حتى العناكب التي تصطحبني تعيش الإحساس نفسه (...) المسجلة تعيش الوقت نفسه، الوسادة، النخاع الشوكي، المحفظة، المعدة، الملل نفسه يعيش حالة ملل".

ونجد السارد يصفها في قصة "المهنة متكئ" بالمتر المربع لضيقها، يقول السارد: "كان عبد الله يتجول في متره المربع ذهابا وإيابا"[3].

ويقدم السارد الغرفة التي يسكنها "علي الحمال" في قصة "اغتيال الموتى" بقوله: "علق علي الحمال على باب غرفته الوحيدة التي يستعملها للنوم والأكل والاستقبال والاستحمام ورقة كتب عليها البرنامج السنوي للسيد علي الحمال وقاه الله شركم"[4]، لقد كانت غرفة واحدة متعددة الاستعمالات، وهي من الضيق بمكان، هذا الضيق الذي تتصف به تشيعه على الشخصية أيضا حيث نجدها تعاني عدم الاحساس بالراحة، بالغربة والضيق في ظلها.

* **الحانة:** نجد الشخصية ترتاد هذا المكان حيث ترمي بها المدينة إليه. وتقوم الحانة مكانا آخر يكرس هذا الفضاء الغريب، حيث نجدها تتصف دائما بالضيق والقذارة والظلمة إذ تقترن بالتسكع ليلا... يقول السارد في وصفها في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم": "بعض البيرات كانت قوته اليومي: جرعة فقيرة وأخرى فقيرة في حانات محتشمة مكشرة، أقبية موشاة بالحشر وسخاء المراحيض التي تسمع الربع الخالي. ثم الملاحقات المجانية."[5] إنها أشبه بالقبو للزاوية التي تتخذها من المدينة ككل، حيث تتواجد غالبا في شارع قديم ضيق ومهترئ ومظلم، لذلك تتخذ الصفات نفسها، فلا نعثر في كامل القصص على واحدة مجهزة ومؤثثة بأثاث عصري يطابق المدينة العصرية، لأن هذه الصفات لا تنسحب على المدينة التي تجري فيها أحداث هذه القصص جميعا.

---

[1]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص69.

[2]. وفاة الرجل الميت، ص137.

[3]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص118.

[4]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص ص 137. 138.

[5]. السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، ص19.

ويقول السارد في قصة "أزهار الملح": "ظل السيد وحيد يعمل نهارا وفي الليل يتسكع مع القطط بعدما يخبئ في جوفه لترا من النبيذ الأحمر"[1]وفي قصة "مدينة زكريا تامر" يقول عنها السارد:"(...) وهكذا ولجت حانة قذرة جدا وشربت شيئا في منتهى القذارة وحلمت حلمت بشمس مراهقة تخرجني من دنياي التي بلا راية وبلا مرايا".[2]

* **المقهى**: يظهر هو الآخر بمظهر لا يقل بؤسا عن مظهر الحانة، ونجده يحمل تسمية "مقهى أولاد الكلب" في قصة "37 فبراير".

* **الشوارع**: كجزء من هذه المدينة فإن صورتها لا تختلف عنها، يقول السارد في قصة "لا شيء": "(...) لاشيء في الشوارع سوى الليل والنقيق والمواء، وثمة مصابيح ملونة تتدلى على الأعمدة لتنير الشوارع دون النفوس، النفوس التي خلقت من الحرائق والكآبة والظلام. مئات الأحلام رست في تلك الشوارع وهدها الوجع العاتي"[3]. ويقول السارد في قصة "ذو القرن" واصفا الشارع الكبير: "انسكب عبد الله مع السلالم التي تقود إلى الشارع الكبير حيث يتزاحم الناس ويعرضون ملابسهم الجديدة ويتكلمون بلا شفقة. يعرفون كل شيء، حتى عيد ميلاد الشمس وأفكار النبتة والحشرة"[4]. ويقول السارد أيضا في قصة أحذية الورد والكرز: "كان يوسفك يمقت كل شوارع الدياثة، أما ذلك الشارع العتيق، ذلك الشارع الأحمق الذي كان ينظر إليه شزرا فقد سامحه لأنك مررت به تائهة، هناك انتظرت عظام يوسفك الذي منح للشارع الأهبل علامة".[5]

* **المحكمة**: نجد المحكمة/قصر العدالة أيضا مكانا آخر يختزل قيم هذه المدينة وامتدادا لها وبالتالي مكانا آخر لتكريس هذا الفضاء نفسه، وتحضر في كامل القصص موضوع الدراسة بصفة مباشرة أو ضمنية تستنتج من خلال الأحداث التي تجري في القصة والمواقف التي تتعرض لها الشخصية.

تحضر المحكمة بصفة مباشرة في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم" أين يقف عبد الله اليتيم بين يدي القاضي الذي يمطره بوابل من الأسئلة والاتهامات، يقول عنها السارد: "كانت القاعة مبهرة خانقة كأنها قدت من بستان ثماره ندوب. في أركانها الأربعة جحظت شعارات تنبت منها رائحة العدل والأخوة والمساواة، اقشعر لسانه كثيرا

[1]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص126.
[2]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص91.
[3]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص152.
[4]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص107.
[5]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص37.

وآثر السكوت"[1]. كما تحضر المحكمة بطريقة ضمنية في الكثير من القصص، عندما تساق الشخصية إلى السجن، وتقذف في قبو مظلم وبارد...

وتظهر المحكمة مقدمة للسجن ومبشرا به ومفضيا إليه، إنها بمثابة عتبة السجن التي تطؤها الشخصية/المفعول بها سواء كانت بصيغتها المفردة، على غرار "عبد الله اليتيم" أو في مجموعها، يقول السارد في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم": "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 فناه بقناعة عجيبة"[2].

* **السجن:** مكان آخر مكرس لهذا الفضاء وهو امتداد لقاعة المحكمة وللمدينة عموما. وهو لا يختلف في صفاته عن بقية الأمكنة المكرسة لهذا الفضاء العام، حيث يتميز بالضيق والقذارة والظلمة والبرد...، وهناك تتعرض الشخصية لأنواع العنف الجسدي واللفظي، يقول السارد في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم": "ظن أن ذلك البرميل الأجوف سيلد اللحظة في القبو الضيق حيث رائحة البول والأنات. رائحة انحدرت إلى الأعماق وحدثته عن عدد الذين مروا من هناك بحثا عن لقمة شرف بعدما عافوا الضمائر الخانزة. ويومها عومل كبريء مجرم، كزعيم مهربي التراب وسط جذوع آدمية عاطلة عن الحب. أطفأوا السجائر في خديّه والجبهة، وتلاعبوا ب... وب..."[3].

وتنتهي الشخصية في قصة "ما حدث لي غدا" في الأخير إلى السجن بعد أن كانت واقعة تحت المراقبة والمتابعة منذ زمن/منذ الولادة. ويصف السارد المكان الذي انتهى إليه قائلا: "استلقيت في مملكتي الجديدة الآمنة الهادئة، البرد غطائي والماء صاحبي. وقبل الدخول إلى غرفة العصي المقدسة، حجزت أفكاري وتمتمت ببرودة: سلاما على الذين يعرقون من أسنانهم"[4].

ونجد السجن أيضا حاضرا في قصة الشغربية الذي تنتهي إليه الشخصية. فبعد أن حاولت الشخصية/السارد الانتحار وخطط له وراح تذرع المدينة الشارع والمقهى ... إلى أن يحين موعد تنفيذ الحكم،

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص9.
[2]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص 11.
[3]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص13.
[4]. ماحدث لي غدا، ص91.

تفاجأ بضابط الأمن الذي يعلق ببرودة، "يودع السجن مدة عامين لأداء واجبات الخدمة الوطنية، وبعهدها بإمكانه أن ينتحر."[1]

ويقول السارد في قصة "اعترافات راوية غير مهذب": "في القبو تمددت، وبيني وبين نفسي وقفت سلالة المشعوذين تدبج آيات من العتمة. توسدت الحائط المزين بالفطور والليل، وهمست في سري الآن أستطيع أن أكتب قصة"[2].

وتجري أحداث قصة وفاة الرجل الميت في السجن/بيت المظلومين، يصف أجواءه ويصف حال المدينة خارجه حيث لا يختلف عنه ويبدو البحر أيضا متأثرا بهذا الفضاء العام، يقول السارد: "بعيون حمر اقترب منه رجلان عتيقان جدا، صفدا يديه، واقتيد في صمت مجلل بالطين إلى قبو آهل بالعتمة والعطش، وكان اليوم رماديا والعصافير تتساقط على الأرصفة بقدرة قادر. (...) إلى الحائط رنا فرأى رسومات وكتابات وأشكال هندسية غامضة، وشاهد ثيابا ممزقة ودماء باردة، أصحابها كانوا يأكلون وينامون ويضحكون أحيانا. (...)وفي الخارج تبقى المدينة المضحكة مدججة بالبركات اليابسة كالعصي، وساكنا مثل الأرملة يظل البحر"[3].

كما تجري أحداث قصة "حد الحد" في السجن أيضا وهي عبارة عن استذكار لما جرى في ذلك اليوم حيث سيق إلى السجن. يدور بين السجان ومحمد عبد الله حوار يظهر من خلاله هذا الفضاء العام الذي يعتبر السجن واحدا من الأماكن المكرسة له، "أنت مسجون رائع. الحقيقة أقول. أعجبتني كثيرا. لو كان الناس مثلك لأصبح السجن حجا. قال السجان مبتسما. .كل المظلومين مثلي. فقراء الأرض جنسيتي"[4].

ولخص قول السارد في قصة "أزهار الملح" حضور هذا الفضاء مجسدا من خلال الشارع الضيق والمحكمة والسجن اللذان كان حضورهما ضمنيا من خلال استكمال القارئ لأحداث القصة، يقول السارد: "وفي منعطف شارع ضيق قال أحدهم: الدفتر العائلي أيها السيد وحيد"[5].

* **الجامعة:** نفس السمات نجدها وقد احتملتها هذه المرة الجامعة بوصفها امتدادا لهذه المدينة أيضا، يقول السارد في قصة "تفاحة للسيد البوهيمي":"(...) ها أنت في مدينة تتغذى بالنعاس وتتوضأ بالدم، رأسك مملوء بالفوضى

[1]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا ، ص104.
[2]. ماحدث لي غدا، ص123.
[3]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص98.
[4]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص40.
[5]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص135.

وأنت تفتش عن علامات خصوصية ليومك. عند مخرج النفق الجامعي استوقفتك لائحة بيضاء طويلة لم تفهمها، فهمتها ولم تفهمها، لكنك قهقهت ورحت تنشد:

بما التعلل لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كاس ولا سكن

أريد من زمني ذا أن يبلغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمن"[1]. لا يجد السارد نفسه هنا أقل غربة مم يحس به في المدينة والوطن عموما وبين الأهل والأقربين.

ويقول السارد في قصة "السيد صفر فاصل خمسة" واصفا قاعة الأساتذة: "ها أنا في عرس الخزي، ملابسي كلها استغاثات وقاعة الأساتذة مخطوطة معفاة من الكرامة"[2]. إن هذه القاعة لا تختلف مواصفاتها عن المدينة والحانة والسجن، وما تحمله تلك الأماكن من برد وصقيع وغربة وقرف، فتكرس نفس الفضاء الذي تكرسه. لقد أصبحت قاعة الأساتذة قاعة الأسى، وبات الخروج منها في كل مرة يزيد من حدة الغربة التي تعيشها الشخصية داخلها، يقول السارد: "وها أنا في قاعة الأسى أستمع إلى الزعيم، مفخرة الأمة وشمعتها، عزائي الوحيد خفقان ذاكرتي المتسكعة في الأرصفة الأوروبية المجنونة بعيدا عن الوحل، وكنت أحس بغربة تخنق في جذوة الخيال ثم تلقي بي في متاريس البلد المعبأة صقيعا لا يحد."[3]

والقرف ذاته الذي تحسه الشخصية وهي تلج الأماكن السابقة تحسه أيضا وهي داخل قاعة الأساتذة، يقول السارد واصفا عملية تشريح قام بها هو وصاحبه لآخر اجتماع حضراه معا بالقاعة، يعود بنا إلى ذلك الفضاء العام/الغريب الذي تمثل كل من القاعة والمدينة والحانة أجزاء منه، والذي تموج داخله الشخصية "فضلنا أن نلتهم آخر اجتماع، أخذناه إلى المطبخ وسلخناه. بطبقة الظاهر بدأنا، كانت سيلا هائلا من دهان الأحذية، ثم رحنا نبحث عن الهيولى، وسرعان ما امتقعت، لكن المستكشف العنيد أحضر كمامتين لتسهيل التنفس، واستمر التشريح، تململت، فاجأنا سائل أسود: الجوهر، الجوهر، هتفنا. بحركات حثيثة وكطبيبين شحذتهما التجارب أكملنا، حتى إذا أطل اللب تقيأنا، كان عبارة عن وشاية ولبّان، ومن يومها اتسعت الفجوة بيني وبين الاجتماعات"[4]. يتخيل إذن السارد عملية تشريح يقوم بها هو وصاحبها للاجتماع الأخير الذي حضراه هناك، ويرجع سبب مقته للاجتماعات بسبب النتيجة التي أسفر عنها التشريح وما فاجأهما منظره من الداخل. ويقول

[1]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص109.

[2]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص 23.

[3]. ماحدث لي غدا، ص25.

[4]. ماحدث لي غدا، ص26.

السارد في قصة "مغارة الحمقى" التي تجري أحداثها في قاعة العلماء: "انتظرنا. كان يجب أن ننتظر في هذه القاعة التي أصبحت بأظافر طويلة شحذتها أنياب القبيلة. قاعة العلم والعلماء التي تتعفن كثيرا في الحديث عن مفاصل الأحذية، عن هوية الفاصلة ودينها، عن السراويل إن كانت قمصانا أم قبعة منثورة، عن الجمل المتزوجة وعن المفردات التي ذهبت إلى الحمام البارحة، عن جنسية الخالق، أهو شرقي أم غربي، يهودي أم بربري أن من بني أنف الناقة!"[1] ويقول السيد عبد الرحمن عيسى عن هذه القاعة في القصة نفسها "(...)هذه سوق عكاظ بلا شعراء. (...) هنا خلق العلم وهنا يموت ويدفن، الأنبياء كلهم ولدوا وتعلموا في هذه القاعة التي لا أساس لها ولا رأس. (...) هل تريدون الحقيقة؟ هنا ولد الطاعون. هنا أورقت أشجار الفشل والجهل. هنا ازدحم الظلام كله، كله"[2].

* **الفندق:** نجد الشخصية أيضا تسكن الفندق الذي يتصف بصفات لا تختلف عن صفات المدينة عموما بما أنه جزء منها، حيث يظهر قديما، مهترئا، مظلما باردا وقذرا، وتتمظهر الغرفة كجزء منه حاملة نفس الصفات، وبالتالي مكرسة في مجموعها/المدينة ككل والفندق والغرفة، الفضاء المغلق الذي يخنق الشخصية ويبعثها على الإحساس بالغربة والوحشة داخل بيتها/مدينتها/وطنها ككل. يقول السارد في قصة "أزهار الملح" واصفا الفندق: "على أرض الدماء المخدوعة تمدد السيد وحيد والصبية ذات العينين السماويتين، ظهرهما ملتصقان بالسرير وأعينهما ترنو إلى سقف فندق هرم بحي هرم، (...)في قلب المدينة استقر، وما ألف الشمس والضوء والماء، حتى غدا مغارة تضم الدراويش والفقراء والأحلام المجففة"[3].إنه المدينة مصغرةً وقد اختزلت في فندق. ونجد أن هذه الشخصية على مكانتها الثقافية/أستاذ تسكن فندقا هرما في حين تسكن شخصيات أخرى/ذوي العاهات الفنادق الفخمة، يقول السارد في قصة "أزهار الملح": "في أعماق نفسه أحس السيد وحيد أن إله الخوف يتعقبه، يحمل على ظهره حقدا قديما وشوارع محاصرة بالتقزز والفنادق الفخمة المخصصة للغرباء وذوي العاهات"[4].

ب . فضاء أماكن الانتقال:

إن الفضاء الأول الذي انخرطت فيه الشخصية ومارس عليها أنواع التضييق، أصبح حافزا لها للهروب نحو فضاء آخر تجد فيه الشخصية البيت الأليف. هذا الأخير يحضر كنقيض يبين حالة الأول، إنه الفضاء الأليف المفقود؛ فضاء الحقيقة، المعنى، الموت، الحب، الطفولة والحكايا والخرافات، الدفء، الضياء والإشعاع، السعادة

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص62.
[2]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص ص 72. 73.
[3]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص121.
[4]. وفاة الرجل الميت، ص123.

والقناعة والأحلام والآمال...، يقول السارد في قصة "أزهار الملح": "في جهة ما من جهات الذات تناثرت رؤى غريبة: الموت، الرحيل أو السفر إلى البراري القصية هربا من نهارات توَّجها التطبيل والترميز واللغات الباردة"[1]، ويقول السارد أيضا في قصة "تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة": "ظللت أتكئ على تلك العلامات القديمة عندما لا أجد لنفسي معنى وعندما كان ينفخ في الصور، وما أكثر تلك اللحظات المغبرّة(...)كانت تستمع إليه محاولة التركيز أكثر، الولوج إلى عالمه الذي رافقه إلى دمشق القديمة. بدا لها غريبا، مخلوقا صغيرا انفصل عن الحاضر وعاد إلى إيقاع الجوهر، إلى رقصة النفس في المساحات المنسية، هناك بعيدا، حيث دفن وقت السعادة، قبل مجيء الحضارة، حضارة البراميل، قبل الطوفان وقبل المسخ الأعظم"[2]. ويقول السارد أيضا في قصة "مذكرات الحائط القديم": "آه كم أتمنى لو أكون في هذه اللحظة محموما في قرية بعيدة/على سرير غريب/تحت سقف غريب/وامرأة عجوز لم تقع عيناها علي من قبل/تسألني، وهي تعصر منديلها المبلل فوق جبيني من أي البلاد أنت يا ابني؟ فأجيبها والدموع تملأ عيني:/آه يا جدتي..."[3] ويقول السارد في قصة "أزهار الملح": "في أعماقه صاحت البومة، وتاق إلى التوحد في البراري ليلتقي بأمه الغابة ويصادق الوحوش والنباتات والطيور".[4]

* **القرية:** تمثل القرية واحدا من تلك الأمكنة التي تشكل هذا الفضاء الرحب الذي تتوق الشخصية لسكناه. تحضر في هذه القصص بوصفها المكان الذي عاشت فيه الشخصية طفولتها السعيدة، والذي غادرته فتعرضت لمختلف أشكال الغربة والانكسار حيث تعرضت لسطوة المدينة وزمانها. والذي تقفل راجعة إليه بعد مدة أو تمني نفسها بالعودة إليه لاسترجاع الصفاء والسذاجة الماضيين. يقول السارد في قصة "تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة": "في نيتي العودة إلى تاكسانة لأكبر نظيفا هناك في الغابة، لأغسل نسغي من مدن الرذيلة، مدنهم"[5]. ويقول أيضا في هذه القصة: "لن أخطئ ثانية. لا. أبدا. لن أخون الأماكن والطين الذي كنته. سأرجع إليه حاجا، أتفقد آثار الطفولة: حوض تيودران حيث سبحت كالضفدع في ماء راكد علته الطحالب، الكراكر حيث تزحلقت على الدلاء والفلين، يمة معلّة: كدت أنساها أنا الكنود، كنا نسميها أما معلة دون أن نعرف حقيقتها. كانت والية منسية انمحت من سجل الدلالات وبقيت علامة بيضاء، ومن جيل إلى جيل أصبحت مرتعا للرعاة. هناك لعبت كرة القدم، كنا نصنع الكرة من القش والإسفنج والمطاط والورق، وكنت لاعبا ماهرا. مهاجما في فريق

[1]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص132.

[2]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص ص 16. 17.

[3]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص81.

[4]. وفاة الرجل الميت، ص134.

[5]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص17.

بشرقنا، يا للعبقرية الضائعة! ابتلعتني الأقسام ومدنهم وماتت الهواية"[1]. ونجد السارد عندما يتحدث عن القرية فإنه ينسب نفسه إليها، وأما في حديثه عن المدينة فإنه ينسبها إليهم، حيث نجده يستعمل دائما الصيغة "مدنهم".

وتعود الشخصية أيضا إلى هذا المكان عن طريق الحلم والاستذكار، فتبدو الشخصية واقفة خارج زمانها ومكانها الراهنين، يقول السارد في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم": "كانت نظراته متأفقة تحبو تجاه نقطة من الضوء. فيها يستريح ويستأثر بنفسه، بحكايا الجدة عن قوم لوط، عن الغول والشيخ العكرك الذي أكل الدشرة وبات يتوعك. ومنها يشتق اسما آخر أكثر خصوبة ولمعانا، يتبناه ويولد من جديد، نورسا مهاجرا يوزع الضياء."[2]

ويقول السارد واصفا أجواء قريته تاكسانة: "كنت أتسكع في الدروب الضيقة مزهوا بالموسيقى الآتية من رائحة الخبز، من لون الذرة وطعامنا النحيل كظل الفاصلة، موسيقى رائعة تعزفها جوقة المكان، (...) من أعماق تلك الدروب الملتوية المحفوفة بالأشواك كانت تجيء رائحة القرنفل والبنفسج، وأرى عباد الشمس يرنو إلى الأعلى في الحدائق الصغيرة المسيجة بالدفلى والموز الهندي وأغصان البلوط والعجلات التي كانت حية فيما مضى. أي تحف تلك الأشياء القديمة! كنت أسمع رائحة الأرغفة في الدشرة وأنا أبحث عن نبتة تسكت جوعي(...) أثناء عودتي من الكتاب كنت أرى نسوة الدشرة يشوين الذرة الصفراء على الجمر فتعبق الأجواء بآلاف السعادات التي في حجم النحل. كانت السعادات عندنا لا حصر لها، في الرغيف والزيتون والأحاجي وحليب الماعز وعيد النيروز وفي الملابس الرثة"[3].

ونجد السارد الذي غادر هذه القرية يحن للعودة إليها ويعد نفسه بذلك يقول في قصة "أحذية الورد والكرز": "سأرجع. لقد رتبت ضبابي جيدا، جربت الورد الآخر، جربت فاكهة القلم وقصائد الغبار ثم امتلأت برذاذ الفرح الآتي من صباحات تاكسانة، تلك الجنة الصغيرة التي تنعم في الحكمة، سأعود إليها مكنسا أرق مدن الدياثة".[4]

* **الكوخ:** نجد صفات الكوخ هنا تختلف كليا عن صفات الغرفة التي تسكنها الشخصية في وضعها الراهن، حيث نجد أن المعجم اللغوي الذي يصف به هذا الكوخ قد تغير عن المعجم الواصف للغرفة التي تشكل جزءا من الفضاء الأول (الضيق، الوحشة، العتمة، الكآبة...)، فنجده يحمل دلالات الضياء والسعادة والقناعة... يقول

[1]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص19.
[2]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص11.
[3]. السعيد بوطاجين، تاكسانة نهاية الزعتر، آخر الجنة، ص21.
[4]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص 42.

السارد واصفا بيتهم الطيني في قصة "مذكرات الحائط القديم": "بيت صغير عامر بالفقر والقناعات والفرح القديم الذي رفرف بركاته وطار"[1]. ويقول في قصة "تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة": "كنا نشرب نقيع صديقي الزعتر تحت الدالية مقرفصين على فراش الحلفاء الذي أصبح مني، وكانت الفراشات تعبر مجرتنا مسلّمة (...) كم كان ذلك الزمان عبقريا! من تحت الدالية كنت أبصر قامة الجبل، جبل جدي صندوح كما يسميه القرويون، وفي الأسفل توزعت الدور النحيلة، فراش الحلفاء كان يشبهني. لا أدري كم كان عمره. تركه جد جدي أو آدم. لا أعرف بالضبط. كان ترابا"[2]. في هذا الكوخ كانت الجدة "تشعل الحطب في الكانون وتحضر لنا نقيع الزعتر أو النعناع. هل حدث أن أبصرت النقيع يبتسم؟ نعم، وكان يهدهد الولد الصغير فيمتلئ جريا في النوادر بحثا عن نباتات يقتات بها، وعن أشعة الشمس لفصل الشتاء"[3].

* **جبل صندوح**: حيث يرقد الولي الصالح صندوح، الذي جاء من مكان مجهول ودفن هناك في قمة الجبل منذ مئات السنين ثم صار مع الوقت أسطورة أهل القرية. هذا الجبل يحوي طفولة السارد/الشخصية حيث كان يرعى الماعز هناك ويقطف منه الزعتر تلك النبتة الحبيبة التي كانوا يشربون نقيعها في ساحة الكوخ، وينتعل حذاء الخال الذي يسبقه إلى الكوخ عند عودته مساء. يقول السارد عن مقام الولي صندوح: "كان مقامه من طين وحجارة، بيتا نحيلا يبتسم للظلام والدفلى، للعابرين والضائعين في أرخبيل العمر، إليه يهرع فقراء القرية خفافا وثقالا بحثا عن متكأ، عن قوت للجياع"[4].

* **دمشق**: يزور السارد هذه المدينة ويتجول في شوارعها وأمكنتها ويصفها وصفا مختلفا عن المدن التي خلفها وراءه، يقول عنها:"(...)كانت أزقة دمشق الآمنة تخفف عنه ما تيسر من الأفكار الحزينة التي جاء بها من هناك، من مدن القصدير والفضلات"[5]. ويقول أيضا: "دمشق ليست من الاسمنت والقصدير، ليست من الحجارة الجافة التي تركل الرأس. دمشق مدينة من الضوء والذاكرة"[6]. كانت بناياتها وشوارعها تنبض بالحياة، إنها تعيش زمانا مختلفا يعيده إلى الوراء/ إلى قريته تاكسانة وجبل صندوح، ويشعره برغبة في البقاء بعيدا هناك في تلك الأزمنة التي لها نكهة السنابل ومسبحة الجد، يقول السارد: "كان ليل دمشق مضيئا، وكانت الأزقة المظلمة مضيئة أيضا،

[1]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص78.
[2]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص12.
[3]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص15.
[4]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص11.
[5]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص9.
[6]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص26.

وكانت المآذن الشامخة تضيء أعماق الولد القادم من هناك. نظر إلى جبل قاسيون، حارس دمشق وجدها الذي لا يغفو لحظة، كان يشبه جبل صندوح".[1] إنها تذكره بقريته/المكان المفتقد والذي يحلم ويعد نفسه بالعودة إليه.

* **الغربة/أوربا، البيت المأمول:** هذا الفضاء نجده ممثلا من خلال التقاطب: الداخل/ الخارج، فلما كان الفضاء الأول/المغلق هو فضاء الداخل، فإن فضاء الخارج هو الفضاء الذي كانت تقطنه الشخصية سابقا ثم انتقلت عنه إلى الداخل، لكن الحنين يعاودها للعودة إليه، يقول السارد في قصة "السيد صفر فاصل خمسة": "ولأخرجه من القاعة ناولته ورقة كتبت عليها: عندما تذهب بلغ سلامي إلى كل زقاق بوهيمي، سلم على السيد "جان فالجان" وقل له كيف حالك؟ قل له ألا تزال الأرصفة تصهر مع الجن، قل لها إني آيب لأفنى هناك منسيا كالقشة، غربة الجسد ولا غربة الروح"[2]. ويقول أيضا: "بذلك الجنون نورنا لهب الفكر الموشك على التلف، لكن عيوننا بقيت جوالة، تواقة إلى الأحياء التي سلاما عليها"[3]. ويقول السارد في قصة "وفاة الرجل الميت": "تنهد عبد الرحيم طارق عندما مرت أمام غرف ذاكرته إحدى المدن الغربية التي أحبها بفضاحة وأحبته"[4]. وفي قصة "إرث من الريح": يقول السارد: "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 المضيئة، هناك وراء البحار، خلف المحيطات النائية حيث تعيش الحياة".[5] لقد بات الداعي إلى الحياة هو ما يحمل الشخصية على الهجرة والتغرب بعيدا عن الغربة الحقة التي عاشتها في بيتها ووطنها وبين أهلها.

ونجد هذا التقاطب الداخل/الخارج مجسدا في تلك الحالة التي تسمو فيها النفس عن الجسد وترتقي نحو عوالم أخرى، حيث تزهد الشخصية في الحياة وتترفع عنها في سبيل الوصول إلى وبيتها الأليف حيث النور الذي لا يخبو، حيث الوجود الحقيقي، وهنا نجد أنفسنا أيضا أمام تقاطب آخر: أسفل، الجسد، الفضاء المنغلق/أعلى، الروح، الفضاء المفتوح. وهو ما نجده في قصة "حكاية ذئب كان سويا"، حيث يقول السارد: "كنت أدرب العمر على الشبع بالعين وأدرب العين على النظر بوقار. ولم يكن بمقدوري العودة من حيث جئت. إلى غابتي، إلى الظلام الأول. كان الوهج الداخلي مشرئبا تحت طبقات سنين العبد. تحت إمبراطورية الجسد الفاني. لم أكن شيئا إذ كنت. وها إني ذاهب إلي، أكاد أصل. لن أصل. سأقترب مني. وإذا حاذيت نفسي قليلا سأناديني وأحييني.

[1]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص30.

[2]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص34.

[3]. ماحدث لي غدا، ص24.

[4]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص102.

[5]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص98.

سأعتز بي. بذلك الكائن الذي يلازمني دون أن ألتقي به"[1] وتقول الأم لابنها في "أحذية الورد والكرز": "عليك أن تتخطى الجسد، تهمله كما أهملك".[2]

وكذلك نجد التقاطب: ضوء/عتمة، يقول السارد في قصة "أحذية اللوز والكرز": "كنت هشا إذن. مصابا بالعياء، لكني لم أعرف كيف يصبح الضوء بوابة إلى العتمة".[3] ويقول الجد للسارد في قصة "فصل آخر من إنجيل متى": "في سراديب المدن المظلمة هناك أرواح ترتجف كعصافير مبللة، إنها الخيط الممتد إلى الضوء والصلوات الحقيقية، أرواح جوالة تأكل هاربة وتنام بعين واحدة مجعدة، لا تبحث عنها سوف لن تراها أبدا إذا بقي قلبك أعمى".[4]

وأيضا التقاطب الظاهر/الجوهر، يقول السارد في قصة "فصل آخر من إنجيل متى": "الذاكرة عندما تتفتح في ربوع فلك الرأس القانط تستطيع استيعاب ماورائيات البصر لتنفذ إلى هيولى الجوهر، إلى ذلك الجزء الخابي وراء طبقات الظاهر".[5]

* **الحلم/ البيت الأليف:** حتى تهرب الشخصية/السارد من هذا الفضاء الغريب/السجن الكبير، يسبح بخياله نحو فضاءات بعيدة/الحلم تعوضه عن ذلك النقص والاضطهاد الذي يعانيه في بيته، يقول السارد:"(...)أحس بحريق يشب في مدينته التي لم تمنحه سوى الذل، وتصور نفسه عصفورا بجناحين صغيرين يحلق في الأجواء القصية، ومنفردا وحيدا متوحدا يبحث عن أرض خضراء تمنحه الفرح والأمن، في تلك الأرض الخرافية سيعثر عبد الرحيم طارق على حدائق وطيور بلون القطن"[6].ويقول في قصة "تفاحة إلى السيد البوهيمي":"(...)كدت تطير إلى أرض بكر لتلعب الجميزة مع القردة، مع أجدادك الرائعين الذين عافوا مدن العيون المتلصصة والضوضاء، ومن البساطة والعري ألفوا الحب والمودة والبراءة الحيوانية".[7]

ويقول السارد في قصة "أزهار الملح" واصفا الوطن الذي حلم به السيد وحيد والذي وعد به عند عودته من الأراضي البعيدة:"(...)تخيل نفسه أميرا صغيرا يجري خلف الفراشات في أرض ربيعها لا يفنى، عبر التلال

[1]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص121.
[2]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص29.
[3]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص27.
[4]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص ص 12، 13.
[5]. اللعنة عليكم جميعا، ص14.
[6]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص100.
[7]. وفاة الرجل الميت، ص115.

والسهوب والوديان يلاحق الأمير الصغير قوس قزح: فرح، فرح، ثم ثلج ومطر ومأوى وأصدقاء لا يجوعون، للكتاب الحرف، وللسماء الزرقة ،النجم، للكأس الحياة، للأرض الشجر وللسيد وحيد الأمن والحرية والنوار (...) إلى ذهنه عادت إرم ذات العماد والأوطان التي تحمي أبناءها بعناية إلهية خارقة، ورغب القفز والجري ثم الغناء والسكر والحلم: حلم حلم .. وغيث وندى ودفء وعدل. في الذهن اكتملت الصورة وفي النفس شق درب يبشر بممالك لانهائية لم تطأها أقدام .. والعسكريين واللقطاء".[1] لكن هذا الوطن/الحلم بقي حلما تذكره به الغربة الراهنة التي يعيشها. يقول السارد: "وما حلم ثانية بجزائر الفرح والجنيات والنساء الشقراوات. غير أن حنينه إلى البعاد ما فتئ يراوده، كشجر الصفصاف ينمو، وتسقيه أحلامه المكبلة بأغلال خير أمة أخرجت للناس"[2].

ويقول السارد في قصة "مدينة زكريا تامر": "أرغب في قطرة ماء، وفعل صادق وخطوة إلى الصفاء. أرغب في حمّام من الضوء والصلوات ومدينة خضراء لا تسعل دائما، لا تشمر على حاضرها وتذهب إلى الهرولة".[3]

تتجلى سمات الغرابة إذن في هذا الفضاء انطلاقا من القصص المدروسة من خلال ظهور الأمكنة على غير العادة في ما هو سائد في القصص الكلاسيكي، حيث لا نعثر على وصف مفصل لتلك الأماكن يظهر شكلها وخصائصها، إن ما يسود هذه القصص فضاء خاص، عديم القوام والحدود، تنخرط فيه مختلف الأمكنة. إنه بمثابة الهوة التي تبتلع الأجزاء الصغيرة فتنخرط فيها لتشكل بذلك جزءا منها وهو ما يؤدي بالضرورة إلى اتساع تلك الهوة وترامیها. هذه هي خاصية الفضاء في هذه القصص، فضاء ينفتح على السفلي على التيه والعماء، وما يرافق كل ذلك من أشكال الضيق والبرودة والإظلام، العفن والقذارة...

هذه الهوة حوت الأماكن: المدينة بشوارعها ومقاهيها بحاناتها وبيوتها، المحكمة والسجن وكذا الجامعة أيضا، كلها فقدت خصائصها الأولى لتتحول إلى مرتع يملأه الانتهازيون والمدعين، وأصبح مكانا تعيش فيه الشخصية الغربة والتيه والنسيان. لذلك وهربا من هذا الفضاء الغريب، تعيد إنتاج فضائها الخاص في محاولة لاستعادة ذاتها التي اغتربت عنها في وطنها وبين أهلها، وذلك باستعادة ذكرياتها في بيتها الأليف الذي تحلم بالعودة إليه، أو الحلم بالهجرة إلى /الخارج مفضلة بذلك غربة الجسد على غربة الروح.

[1]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص123.

[2]. وفاة الرجل الميت، ص125.

[3]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص93.

المبحث الرابع: الغرابة والزمن

يتميز عالم السرد بكونه عالما غريبا تحكمه قوانينه الخاصة التي تحقق فرادته والتي من سماتها الخرق والخروج عن مألوف الكلام. ويمكن اعتبار ذلك التفريق الذي يقيمه دارسوا السرد بين زمن القصة وزمن الحكي من باب غرابة هذا الأخير.

يفرق إذن، دارسوا الزمن في السرد بين زمن القصة وزمن الحكاية الذي يصفه جيرار جنيت بأنه زمن زائف يقوم مقام زمن حقيقي، ويطلق عليه تودوروف زمن الخطاب، حيث يرى أن زمن القصة زمن متعدد الأبعاد، حيث يمكن أن تقع مجموعة من الأحداث في الوقت ذاته، هذه الخاصية غير متوافرة في زمن الخطاب الذي يعتبر زمنا خطيا تتم فيه موضعة الأحداث الواحد تلو الآخر، مما يجعل الترتيب الزمني للخطاب لا يخضع للترتيب الزمني للقصة.* "إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي(...) وهكذا يحدث ما يسمى "مفارقة زمن السرد مع زمن القصة"."[1]

وإذ ندرس القصص بين أيدينا لبيان غرابة توظيفها للزمان إنما يكون ذلك بالنسبة إلى زمان القصة الذي يمثل القاعدة التي يتشكل بإزائها هذا الخرق، ولبيانه ندرس خصوصية توظيفها للمفارقات الزمنية: الاسترجاعات بما هي حضور للماضي في الحاضر والاستباقات بما هي بواعث على الشعور بالغرابة، إضافة إلى اللاوقتية الذي يستعمله جيرار جنيت، والذي يمثل سمة بارزة للزمن في القصص المدروسة. فالمطلع على هذه القصص يلاحظ تبنيها منطق عدم التقيد بالترتيب الزمني وبالتالي فهي تبتعد عن الزمنية السردية الكلاسيكية، بتكريسها أشكالا معقدة لتلك المفارقات الزمنية.

*** الاسترجاع:**

يقول جيرار جنيت: "ندل بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة".[2] يتم إذن قياس الاسترجاع باللحظة التي تتوقف فيها الحكاية الأولى لتخلي المجال للاسترجاع بما هو

*. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005، المغرب، ص73.

1. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص73.

2. جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي وعمر حلي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، الجزائر، ص 51.

حكاية ثانية مختلفة عن الأولى زمنيا بما هي سابقة عليها، لتستأنف الحكاية الأولى من جديد، من النقطة التي توقفت فيها.

وتنتشر الاسترجاعات في المدونة موضوع الدراسة بشكل لافت، وتحقق عددا من المقاصد الحكائية، فنجد منها الاسترجاعات التكميلية بتعبير جيرار جنيت، والتي يكون الغرض منها ملء الفجوات/الثغرات التي يخلفها السرد وراءه مثل إعطاء معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت القصة،[1] من ذلك الاسترجاع ما يرويه عبد الوالو في قصة "مغارة الحمقى" عندما يعرفنا على جانب من ماضي شخصية أحمد الكافر. أما الاسترجاعات التكرارية التي "يعود فيها الحكي بين الفينة والأخرى إلى ماضي الحكي عن طريق التذكر"[2] فنجد مثالا عنه في قصة "سيجارة أحمد الكافر"، التي يسترجع فيها جزءا مهما من طفولته لما عاد إلى قريته بعد ربع قرن من الغياب، وجلس في المقبرة إلى جوار قبر أبيه وطاف على قبور كان يعرف أصحابها وكان له معهم ذكريات أليمة في مجملها. يقول أحمد الكافر: "إلى الوراء تعود الذاكرة المستريبة تجمع أشلاء حياة سمرت على جدران واهية: الصغر، العصي، الأكاذيب، القرف، الكتاتيب، الرعي، والقرية الطينية (...)".[3] و"بين شاهدة وشاهدة كان أحمد الكافر يرى صباه، رزمة مبهمة من التبغ والدخان والسحب. ولا يدري كيف سقطت منه تلك الأعوام الطويلة، كان يبصر ربع قرن جاث قرب أبيه، مكفنا بالخوف والإهمال، ولم يكن الفلك يدور آنذاك. كان محبوسا ملفوفا بآي الطام طام. (...)"[4]. ومن خصائص هذه العودة إلى الوراء أنها ذات مدى وسعة كبيرين. وهو أيضا ما نجده في قصة "تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة"، حيث تعود الذاكرة بالسارد وهو في ديار الغربة/دمشق بعد أن مرت أربعون سنة، إلى طفولته وهو في سن السادسة، فيحكي كيف كانت عليه الحال في ذلك الزمن وكيف تغير كل شيء بعد ذلك يقول السارد: "كم كان ذلك الزمان عبقريا!"[5]، "كيف تبدلنا؟ اختلطت علي الأشياء منذ الطوفان، منذ مجيئهم. ضاع السكر الذي كانت تخبئه الجدة في حضنها أيام زمان."[6] نجد هذا النوع من الاسترجاع أيضا في قصة "خاتمة بأحمر الشفاه"، لما استعاد السارد لحظات من طفولته، لكن الاختلاف هذه المرة يكمن في عدم التصريح بمدى هذا الاسترجاع حيث يقول: "وكنت صغيرا".[7]حيث لم يحدد السن التي كان فيها في ذلك الوقت ولا السن

[1]. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121.
[2]. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص78.
[3]. السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، ص129.
[4]. ما حدث لي غدا، ص132.
[5]. السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص12.
[6]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص13.
[7]. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، ص142.

التي هو عليها في لحظته الراهنة. وتتسم هذه العودة بالمفاجأة حيث تبدأ اللحظة المستدعاة مباشرة دون الاستعانة بأي قرينة زمنية، تبين الانتقال من الحكاية الأولى إلى الثانية، وهو حال أغلب الاسترجاعات في القصص المدروسة.

إن هذه الاسترجاعات جميعها وإن كانت ذات مدى وسعة كبيرين فإنها تبقى ذات مسار زمني متصاعد ولا نلفي أي خرق لهذا النظام باسترجاعات أخرى تكون أسبق منها زمنيا لكنها تكون لاحقة عليها في الترتيب الزمني للحكاية. كما أنها إرجاعات جزئية* بتعبير جيرار جنيت، حيث كانت هذه العودة إلى الوراء "لنقل خبر معزول إلى القارئ، ضروري لفهم عنصر معين من عناصر العمل"[1] ويكون متبوعا بقفز إلى الأمام وما يستتبع ذلك من حذف.

في قصة "مذكرات الحائط القديم"، نجد استرجاعا جزئيا أيضا لكنه مختلف عما سبق؛ استرجاع معقد، وهنا يظهر عنصر الغرابة ويتجلى: حيث ينتقل الراوي من زمنه الحاضر إلى زمن الطفولة انتقالا مفاجئا/غياب ما يبين هذا الانتقال، سوى ما يستنتج من ذلك الحوار المفاجئ الذي دار ما بين الصبي والجدة.". لم هذا الطائر ينوح؟ سألت جدتي".[2]

يتطرق المقطع الزمني الأول/الحكاية الأولى التي بالقياس إليها تحدد المفارقة بوصفها كذلك، والذي تصدر الحكي، للحظة لا يمكن التأريخ لها بدقة، لكنها تقع بعد أن ختم الراوي ثلاثين سنة، يقول: "واليوم مع الكبر والانكسارات أراها تفتل الضياء في تخوم الذاكرة، تهدهد أعوامي الثلاثين".[3] في هذه اللحظة تعود به الذاكرة إلى الوراء في استرجاع "أول" إلى مرحلة الطفولة/والتي تمثل الحكاية الثانية، وهي لحظة أيضا لا يمكن التأريخ لها بدقة حيث لا نعثر على قرينة تحدد تلك الفترة تحديدا دقيقا، وفي تلك اللحظة غير المحددة من الطفولة نكون أمام استرجاع آخر، حيث تعود الذاكرة هذه المرة بالجدة فتحكي قصة الطائر الذي ينوح باكيا أخاه المدفون برأس الجبل، والتي حدثت في زمن غير محدد كذلك وإن تمت الإشارة إلى صفته/عام الشر، والذي يطلق على الفترات التاريخية حيث يعم الجفاف وتنتشر الأوبئة وهو متكرر الحدوث، وبالتالي نكون أمام حكاية أولى تمثل الإرجاع

*. يقول جيرار جنيت: "سأسمي هذا النوع من الاستعادات التي تنتهي بحذف دون أن تنضم إلى الحكاية الأولى، سأسميه ببساطة استرجاعات جزئية". إن هذه الاسترجاعات الجزئية تنقل للقارئ خبرا معزولا يكون ضروريا لفهم عنصر معين من عناصر العمل. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص71.

1. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص71.

2. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص70.

3. وفاة الرجل الميت، ص72.

الأول، وحكاية ثانية هي الحكاية الاستعادية للجدة. وتتميز هذه العودة الثانية بكونها ذات مدى* أرحب من الأولى حيث تعود إلى فترة غير معلومة. ردت الجدة مجيبة على سؤال حفيدها إذا كانت تعرف هارون ". لا أعرفه، أجابت الجدة، مات في عام الشر قالوا، جدك مشى في جنازته، وأهل القرية بكوا سبعة أيام ولبسوا الأسود، ومنهم من ندب، هكذا قالوا".[1]

وفي سرده لذكرياته هذه نجد تناوبا بين اللحظات الثلاث: الحكاية الأولى والحكاية الثانية والحكاية الثانية بالنسبة للحكاية الثانية، ففي الوقت الذي يحكي فيه على لسان جدته قصة الطائرين قارون وهارون، لا يني يستأنف لحظات من طفولته/ مع جدته تارة وتارة أخرى يعود نحو لحظته الراهنة ليستأنف حكاية الجدة من جديد. يقول: "مرة أخرى تذكرت الجدة. النوافذ موصدة والغرفة مستسلمة لوحشة لا توصف، وكان قلبي الجاحظ ينفض عنه ملح العاديات وبجنون يدق بوابة الصدر، وذلك الصديق كيف تبدل فجأة؟"[2]. وفي هذين الاسترجاعين يقوم السارد بالقطع والقفز ليعود إلى متابعة الحكاية الأولى.

إن اللحظة التي ابتدأ بها الحكي هي لحظة متأخرة في ترتيب زمن القصة/لاحقة لتلك التي قام باستعادتها، وتمثل العودة إلى عام الشر اللحظة المستدعاة بطريقة غير مباشرة، حيث يواجه الراوي موقفا جعل الذاكرة تعود به إلى الطفولة، ومن الطفولة إلى زمن أسبق حيث جرت أحداث تلك القصة. إن وظيفة هذا الاستذكار أنه ساعد البطل على ترسيخ فهمه للحظته الراهنة، بما هو مقارنة للحاضر بالماضي وبالتالي مقارنة وضعين متشابهين، وبيان تكرار ما حدث في قديم الزمان/عام الشر في الزمن الحاضر، وبالتالي لا نكون أمام حركة انتقال للمعنى من معنى أولي إلى آخر معدل، لأن الثاني كان تكرارا للأول وترسيخا له. يقول الراوي: "ذاك الصديق القديم الذي سلاما عليه تبنى حركة دائرية وأصبح وزيرا"[3]، لقد حدث له ما حدث لهارون، فقد وجد صديقه يقف في جهة الأعداء، يقول: "قبل البدء في الشكاوي الحقيقة خرج من جهة العدو ذاك الرفيق الذي اختفى. فتحت عيني جيدا فصفعتني الصورة دار بك الزمن، كان يضحك بالعبرية".[4] هذا النوع من الاستذكار الجزئي المعقد نجده أيضا في قصة "وللضفادع حكمة".

---

*. مدى الاستذكار هو المدة التي تستغرقها العودة إلى الماضي. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص122.

1. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص71.

2. وفاة الرجل الميت، ص74.

3. وفاة الرجل الميت، ص90.

4. وفاة الرجل الميت، ص94.

*في قصة "حد الحد" نقف أيضا على استرجاع معقد، حيث نجد الحكاية الأولى هي محمد عبد الله في السجن، لكنها ليست الأولى في القصة لأن محمد عبد الله يسترجع لحظة أسبق منها هي: ما حدث له ذات مساء. يقول السارد: "وتذكر محمد عبد الله يوم دوهم في بيته المختبئ في مؤخرة بلدة بني عريان خجلا من هيئته، (...) كان متناثرا تحت شجرة الدردار رفقة ظله ودواوين شعرية وذكريات متراكمة منذ القدم. وإذ زحف نحوه قائد العسس ليسأله عن فعلته التي خربت بلدة بني عريان وأرصفتها البليدة استلقى على ظهره متثائبا وقال بكسل مهم: . هل جئتم تسألون عن الكنز؟"[1] إن هذا الاستذكار لا نعرف شيئا عن مداه/استغراقه في الماضي، حيث لم تكن القرينة الزمانية "ذات مساء" أن تحدد بدقة مدى هذا الاستذكار /القرب أو البعد عن لحظة الاستذكار، لكن ومن خلال الحكاية الأولى، يمكن الافتراض بأنه يشكل لحظة قريبة.

إن هذا الاسترجاع الذي يمثل الحكاية الثانية بالنسبة للأولى المتوقفة مؤقتا، نجده يمثل حكاية أولى بالنسبة لاستذكار آخر يسبقه، هذا الاستذكار أيضا مجهول المدى، يقول السارد: "وتذكر محمد عبد الله ما حدث له قبل أسبوع أو قبل ثلاث سنوات أو أربع وخمس دقائق وعشرة أجزاء بالمئة. لقد انمحى الزمان وخلفته الغيبوبة، تسطح الإحساس وعلى الصفر استوى".[2] يسترجع ذلك اليوم الذي ظن فيه أنه فقد الكنز الذي أعطاه إياه الشاعر الذي كان دائما يعرف بأنه سيقتل في ظروف طبيعية لأنه شاعر، ذلك اليوم الذي قررت البلدة بعد أيام إطلاق تسمية "يوم باض الديك فيلا" عليه، يقول السارد: "وكان علي إيجاد الحل والعثور عليها. كيف ومتى؟ صعدت على كرسي خشبي يتوسط أكبر شوارع البلدة ورحت أخطب: أيها الشعب الكريم".[3] يعود بعد ذلك إلى الحكاية الأولى التي سبقت هذه الحكاية والتي تمثل الحكاية الثانية بعد الأولى التي قيست المفارقة/الاستذكار بالنسبة إليها، من أجل إكمال الحكاية الثانية، يقول: "لما انتبه من غفوته وجد الضابط والعسس والحزب والدولة واقفين ينتظرون أن يدلهم على الكنز الملحمي الذي خربوا من أجله الأرصفة والشوارع."[4] ثم يعود مباشرة إلى الحكاية الأولى "وهو في السجن" دون إيراد أي قرينة توحي بذلك الانتقال ونكون في مواجه حوار مفاجئ دار بينه وبين السجان، وهنا يعود لاستذكار زمن آخر يسبق اليوم الذي باض فيه الديك فيلا، وهو زمن غير محدد: يوم كان المسجونون يكتفون بالماء والملح وبعض النخالة، ثم يعود لاستكمال الحكاية الأولى. وفي كل مرة يحدث قفز من حكاية إلى أخرى وما يستلزمه من الحذف. وبالتالي يمكن إعادة تشكيل القصة وفق تسلسلها الزمني بالشكل التالي: الزمن

[1]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص40.
[2]. اللعنة عليكم جميعا، ص44.
[3]. اللعنة عليكم جميعا، ص44.
[4]. اللعنة عليكم جميعا، ص48.

الذي يسبق اليوم الذي باض فيه الديك فيلا، ثم اليوم الذي باض فيه الديك فيلا، ثم اللحظة الراهنة وهو في السجن.

*في قصة "ظل الروح" نجد أننا نقع على قصة من أكثر القصص التي يكون فيها الاسترجاع معقدا، فيحدث في كل مرة قطع للحكاية الأولى باسترجاع سابق عليها.

تتمثل الحكاية الأولى والتي يحدث بإزائها أول قطع/استرجاع في عودة سعيد/محمد مؤقتا إلى قريته بعد غياب، يقول: "أخيرا عدت إلي والحرب الأهلية مشتعلة. عاد الشقي إلى تربته."[1]ويجري حديثا مع ملهمته شجرة الكرز. هذه الحكاية تسبقها حكاية ثانية/استرجاع، يستعيد فيه ما حدث له في ذلك اليوم الذي قرر فيه الرحيل عن القرية رفقة والدته وأبيه وأخته، يقول: "رحلت أمي وفي صدرها كآبة العبيد. قالت لي يومها كيف يحدث هذا يا سعيد. أصحيح أن ما يحدث الآن حقيقة؟ لم أجب. كنا راحلين إلى آخرتهم".[2] يحكي بالتفصيل لشجرة الكرز ما حدث في ذلك اليوم الذي لا نستطيع تحديده بدقة، وحتى مدة غيابه التي يمكن أن تساعدنا على التخمين نجدها غير واضحة فهو يقول: "كم عشت بعيدا عني؟ سبع سنوات! مئة سنة ضوئية! للزمن بعد آخر في النفس التي كانت بهية".[3] وتقول له شجرة الكرز: "ألهذا غبت ثماني سنوات".[4]

إن هذه الحكاية الثانية/الاسترجاع تحتوي أيضا على حكاية أولى تتمثل في لحظة خروجهم إلى حيث لا يعلمون ووصولهم إلى حاجز، وحكاية ثانية بالنسبة إليها: قبل الحاجز بدقائق والتي يستعيد فيها مشاهد الجثث الممزقة التي كانت موزعة على حافة الطريق، ثم يستأنف الحكاية الأولى من جديد/ وصولهم إلى الحاجز. وبين الفينة والأخرى يقطع الاسترجاع بالعودة إلى الحكاية الأولى بمخاطبة شجرة الكرز. يقطع هذا الاسترجاع/ما حدث في ذلك اليوم استرجاع آخر: ما كان شاهده قبل يوم، وبالتالي نكون أما السلسلة التالية: حكاية أولى/ما حدث في ذلك اليوم (تحتوي حكاية أولى وحكاية ثانية) وحكاية ثانية تسبقها زمنيا بيوم يقول: "قبل يوم وجدت خلائق معلقة في مدخل القرية".[5] ينتهي هذا الاسترجاع، وبصفة مفاجئة يعود إلى نقطة التوقف التي حدث فيها الاسترجاع لأجل إكماله، ثم يحدث قطع آخر باسترجاع حدث قبل أيام قلائل أي قبل الاسترجاع الثاني الذي

[1]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص79.
[2]. اللعنة عليكم جميعا، ص80.
[3]. اللعنة عليكم جميعا، ص80.
[4]. اللعنة عليكم جميعا، ص96.
[5]. اللعنة عليكم جميعا، ص85.

حدث قبل يوم، أين يقول له الأب بأنه سيحمل السلاح، ويجيبه هو بعد لحظات بأن يتركهم وشأنهم. وبنهاية هذا الاسترجاع ذو المدى والسعة القصيرين تتم العودة إلى حكاية ماحدث في ذلك اليوم، ثم يكون القطع باسترجاع غير محدد المدى يستذكر فيه ما قال له ذلك الشاعر ذات يوم ثم اختفى. يعود مرة أخرى لمواصلة الحكاية الأولى من نقطة القطع/الحوار مع الملثم، وهنا يحدث قطع آخر يكون هذه المرة استرجاعا من جهة الملثم، حيث تعود به الذاكرة إلى اليوم الذي فيه تم اختطافه من بيته، وهذا الاسترجاع أيضا غير محدد المدى، يقول الملثم: "خزنوني في نفق. مكثت هناك زمنا لم أحدده. هل مت شهرا أو أعواما. بعد مدة أبصرت الضوء".[1] بعد ذلك يعود إلى حكاية الأولى، ثم قطع آخر يعود فيه السارد إلى الوراء يشير إليه بأنه اليوم الماضي لكن السياق يبين أنه يوم غير معروف يقول: "البارحة قتل جارنا الفلاح. ذبح من قفاه. كانت الساعة الرابعة أو العاشرة أو الخميس أو جمادى الثاني أو القيامة (...)أمس أعدم الإمام (...)احترق الجامع. أحرق قبر الولي (...) يوم أحرق مقام جدي صندوح حزن الفقراء واليتامى. أما أنا فقد ضيعت إلى الأبد علامة من علاماتي(...) يومها تأكدت من شيء واحد: الخراب قادم".[2] بعدها يعود ليختم الحكاية الأولى/عودته إلى قريته وما حدث لشجرة الكرز.

وما يمكن ملاحظته هو أن أغلب عمليات القطع والعودة إلى نقطة القطع إنما تتم دون قرائن زمنية تحدد هذا أو ذاك سوى ما يستنتج من السياق. وتمثل استرجاعات جزئية تفضي كلها إلى الاسترجاع الرئيسي/مغادرة القرية حيث كانت بمثابة التأكيدات . المتأخرة . الضرورية لفهمه.

. الاستباق:

يقول جيرار جنيت: "ندل بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما"[3]. وتحقق كما الاسترجاعات، أغراضا حكائية مختلفة، حيث "تسد مقدما ثغرة لاحقة (وهذه هي الاستباقات التكميلية) وتلك التي تضاعف . مقدما دائما . مقطعا سرديا آتيا، مهما بلغت قلة هذه المضاعفة (وهذه هي الاستباقات التكرارية)".[4]

نلاحظ في القصص موضوع الدراسة أن الاستشراف كان أقل تواترا فيها من الاسترجاع. ونجد أن النوعين يتوافران في بعض هذه القصص. ومن الاستباقات التكرارية التي ترجع بشكل مقدم إلى حدث سيروى في حينه، ما

[1]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص92.
[2]. اللعنة عليكم جميعا، ص95.
[3]. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص51.
[4]. المرجع نفسه، ص ص 79. 80.

نجده في قصة "وفاة الرجل الميت". إن هذا الاستباق، شأنه شأن الاسترجاع فيها، لا يشار إليه بلفظ صريح كما أن العودة أيضا إلى الحكاية الأولى تتم بنفس الطريقة حيث تستأنف دون إلحاقها بقرينة توضح تلك العودة.

يتمثل الحدث الأول/الحكاية الأولى في اقتراب رجلين من "عبد الرحيم طارق"، يصفدان يديه ويسوقانه إلى القبو عندها يسأله رجل بدين قابع على كرسي أسود خلف مكتب أسود: "وماذا اكتشفت أيها العبقري؟ . أني لابد هالك. سأذبحك أيها الدب الصغير. . ستذبحني"[1]. إن هذا الاستشراف، حيث يعرف مصيره وما سينتهي إليه مسبقا، سوف يتكرر بحذافره بعد مدة قريبة جدا، "وتخيل نفسه عاريا مغلولا مشدودا إلى خشبة يتجرع ماء مفلفلا، ويجيء جلاد فظ عقله في حذائه ومستقبله في السوط. . ماهي أمنيتك الأخيرة؟"[2] وبعد لحظات قليلة يأتي سبعة رجال أشداء يصفدون يديه ورجليه، ويحولونه إلى مسيح صغير بلا ثياب ممدد على خشبة صلبة، ورأسه مثبت بين صفيحتين. وبذلك يكون هذا الاستباق عاملا يضاعف مقدما المقطع السردي الآتي ويزيد من حدته.

أما النوع الثاني للاستباق؛ الاستباق التكميلي، فنجده في قصة "ما حدث لي غدا". تمثل القصة موضوع الدراسة حكاية بضمير المتكلم، وتتعين حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى من خلال قوله "صباح الطاعون أيتها الخربة".[3] إذن تجري أحداثها في صباح يوم ما، ولكن لا يمكن تحديده بدقة لعدم وجود أي قرائن تفيد في بيانه يقول الراوي: "كان النهار يرتسم على جسد الوجود قطعة من لاشيء، والزمان المادي يشير الى الساعة العجز وبعض التفاهات المحلية"[4]. حيث كان يجلس متناثرا على مقعد خشبي، وتمتد إلى اليوم التالي. ويتم قطع هذه الحكاية من خلال استباق/حكاية ثانية يسرد فيها كيف سيتبعه الظل في اليوم التالي والحوار الذي سيجري بينهما يقول: "غدا سأتدحرج صوب الجامعة لأحضر حفل رحلة الأغاني إلى ممالك الطين والرماد، ويجيء الظل: كومة من العبوس والأسئلة الأزلية ذات القبعات المجوسية. يشعل لفافة وينتشر قربي، أشعل اثنتين معا وأقرأ الجريدة مقلوبة علني افهم شيئا. ثم أقهقه حتى أنتشي، ولن أعيره أي اهتمام. (...)".[5] هذا الاستباق جاء تكميليا يسد مسبقا الثغرة التي تحتويها الحكاية الأولى التي ستكتمل في اليوم التالي باقتياده إلى السجن/مملكته الجديدة.

[1]. السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص ص 98. 99.

[2]. وفاة الرجل الميت، ص99.

[3]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص82.

[4]. ماحدث لي غدا، ص82.

[5]. ماحدث لي غدا، ص86.

ونجد في القصة ذاتها عبارة تشير إلى اللاتواقت التي عرضها جيرار جنيت وهي عبارة عن استباق على استرجاع، يقول السارد: "ولابد أني سأتذكر أني وجدت معدتي خاوية بعد أعوام قليلة وأحلف أني كنت أللم عمري قطعة قطعة وأخبئه في العراء وناطحات الأرض"[1].

وما يمكن ملاحظته من خلال العديد من القصص أن المفارقات الزمنية: الاسترجاعات والاستباقات ترد جنبا إلى جنب في القصة الواحدة، وكأن البطل يرى حياته كلها وكأنها شريط سينمائي يمر أمام ناظريه، حيث نكون أمام استباق مقطوع باسترجاع وعودة على الحكاية الأولى/القاعدة ثم تحرك نحو الأمام أو الخلف مما يجعل القصة نسيجا معقدا تحضر فيه الأزمنة الثلاثة وقد تم تشكيلها بطريقة غريبة.

*الاستباق في قصة "أعياد الخسارة":

ما يمكن ملاحظته قبل التعرف على المفارقات الزمنية الحاصلة في القصة بين أيدينا أنها حكاية بضمير الغائب، منقولة بصوت سارد عليم بخفايا الشخصية، بحاضرها وماضيها وما ينتظرها.

إن الزمن الذي ستقاس به المفارقة/الاستباق، والذي يمثل زمن الحكاية الأولى، وإن كان غير محدد بدقة فيتمثل في مساء يوم بارد مظلم من أيام الشتاء والعيد على الأبواب، حيث كان يعقوب يجر خلفه خروفا عائدا به إلى منزله. ونجد أنفسنا أمام المفارقات الزمنية: استباقات واسترجاعات وقد سيقت إما بطريقة مباشرة بواسطة الشخصية نفسها أو غير مباشرة يسوقها السارد كونه عليما يعرف ما حدث لهذه الشخصية في الماضي وما سيحدث لها مستقبلا. وأول مفارقة زمنية نجدها هي الاسترجاعات المنقولة بطريقة غير مباشرة من طرف السارد، حيث يقول بأن يعقوب تعود به الذاكرة إلى الصباح الباكر من ذلك اليوم عندما أم السوق، وأخذ ينظر إلى الخرفان وفي المساء الذي يمثل زمن الحكاية الأولى يعود ومعه الغنيمة. ثم استرجاع أخر يمتد إلى أسابيع غير محددة من هذا اليوم لما كان يترقب حدوث المعجزة، فنكون بذلك أمام استرجاع أبعد مدى من الأول، ثم استرجاع آخر أبعد مدى من الاسترجاعين يعود إلى زمن غير محدد ويمثل استرجاعا مفتوحا يندمج مع الحكاية الأولى، يقول السارد: "قبل ميلاد الرعب كانت الأرض والزنود، اطمئنان نسبي كان يعمر القرية، التراب ينبوع نجيب لا ينضب، يكتب الجمال والمعجزات، وفجأة خلقت الفجوة واتسعت، ومع السن حدثت القطيعة، تعثر الحس القديم وما عاد التراب يكتب، وأصبح سعر الشاة أغلى من سعر صاحبها."[2] ثم قطع آخر حين تعود الذاكرة بيعقوب إلى

[1]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص87.

[2]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص41.

عمله بالميناء، هذه المرة يسرد وقائع ذلك اليوم بنفسه والحادث الذي تعرض له، وكيف طرد من عمله. يتم العودة وبطريقة مفاجئة إلى الحكاية الأولى/إلى ذلك المساء، وهنا نكون أمام مفارقة زمنية أخرى استباقات تحددها الحكاية الأولى، وتأتي أيضا منقولة من طرف الشخصية ذاتها أو عن طريق الراوي العليم، يقول هذا الأخير: "ناسجا عشرات القصص، الولادة الثانية الغنية بالهدايا، سيحكيها لزوجته والصغار المحلقين حول الكانون مثل قطع من الفحم، ولا حرج لو كذب قليلا أكاذيب بيضاء تخلصه من الأسئلة، سيقول مثلا(...)"[1] ينسج إذن قصة أخرى ستقع أحداثها بعد وصوله إلى المنزل، أي بعد لحظات قليلة. ثم يحدث قطع آخر للقصة الأولى باسترجاعه للحظة ذات مدى كبير تعود إلى زمن غير محدد لما تذكر ما أخبرهم به عالم الدشرة بأن المنطقة مسكونة. ثم يعود لقطع الحكاية الأولى مرة أخرى لكن باستباق، يحدد زمنه بيوم الغد/ ينسج حكاية ستحدث في الغد، يقول السارد: "رأى نفسه وسط الجيران يجر جديه المتطاول نحو الباحة حيث تنحر الحيوانات والناس والزمن(...)طرب يعقوب لما رأى الشحم، لكنه استاء قليلا لما رمقوه شزرا، قال إنهم حساد فجرة، (...) ومشى يختال تاركا عيون النحس تأكل بعضها، وكان الأبناء يتغامزون كعفاريت مسلولة ملونة بالأحمر والأخضر. -بابا ناكل المشوي. -بابا ناكل المقلي. -بابا ناكل المقدد. هه، هه، اسكتوا أو أعيد له جلده والرأس فيهرب إلى الغابة مع الذئاب. حجرا استحال الصغار، وكالقطن تفرقوا حالمين بجنة عدن، أما هو فقد وضعه على جذع كان كرسيا في ما مضى وانهال عليه بالساطور. قطعا قطعا شجه وراح يشوي على جمر ملتف كالكرز، "لحم لذيذ لابد"، وتناثروا حوله. بدت الأم عذراء لا تتجاوز العشرين تزغرد ناسية أعياد الشؤم"[2]. إن هذه الاستشرافات ترد بصيغة الماضي مناسبة بذلك المقام السردي حيث يقوم هذا السارد العليم بنقل ما كان يدور في خلد يعقوب كما هو.

ثم يحدث قطع آخر باستشراف، في هذه المرة يتوقف السرد من خلال استباق يأتي به السارد يشير فيه إشارة بسيطة أولية إلى ما ينتظر يعقوب، مما سيتم بيانه في نهاية القصة، إذن يستبق السارد نهاية القصة ويورد حدث موت البطل يقول: "هكذا سار يعقوب إلى الخريف، وما ورث سوى ذكريات الميناء، ثم الكسر فالطرد ولا شيء آخر. انتهت المسرحية ومات البطل، أزيل غدرا وبقيت الخطب المسيلة للقرف".[3] ثم بعد هذا القطع يستأنف الحكاية الأولى من جديد، ليتم قطعها من جديد عبر استباق آخر منقول على لسان الشخصية يخاطب فيه زوجته. يقطع هذا الاستباق بالعودة إلى لحظته بشكل مفاجئ أيضا. وتعود به الذاكرة هذه المرة إلى ذلك اليوم الذي وقع له فيه الحادث أي قبل عشرين سنة. ليتم القفز إلى الحكاية الأولى لإنهائها بالعودة على مشهد قتل

[1]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص 41.

[2]. ماحدث لي غدا، ص44.

[3]. ماحدث لي غدا، ص 45.

يعقوب، وبالتالي يسد الاستباق الذي يقدمه السارد حول موت البطل الثغرة التالية الموجودة في نهاية القصة ويعوض عن النقصان المقبل فيها/استباق تكميلي، وهو الاستباق المحوري في الحكاية أما بقية الاستباقات التي تقدمها الشخصية/يعقوب، فليست سوى طلائع غير مضمونة التحقق/ يمكن أن تتحقق ويمكن أن لا يحدث ذلك، وهو ما نجده أيضا في قصة "اعترافات راوية غير مهذب" على لسان عبد الرصيف لما كان ينتظر قدوم ليلاه.

وفي هذه القصة نجد أن السارد هو الذي يعلم نهاية يعقوب، أما هو وإن كان يعلمها أيضا فلا نجد ما يؤكد هذه الفرضية. أما في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم"، فنجد أنه عالم بمصيره ويراه ماثلا بين عينيه، وهو ما سيتم بيانه.

الحكاية الأولى "عبد الله اليتيم" وهو في قاعة المحكمة يجلس أمام القاضي يسأله حول التهمة الموجهة إليه ويطلب منهم الاعتراف بالجريمة التي ارتكبها، في ذلك الوقت يكون عبد الله اليتيم سارحا بخياله في تأملات بعيدا عن كل تلك الاتهامات مفكرا في وجوده ومصيره. يقول السارد: "ثم يسترخي على تخوم الحاضر يحصي مطبات الروح العابسة المتدلية بين الحساب والثواب والعقاب: ريشة ملعونة إلى أبد الآبدين، قطعة لحم تنسحب في هدوء ووقار من حثالة الفكر الذي لا يحتوي على مثقال ذرة من الإحساس".[1]وهنا نجد أنفسنا أمام أول مفارقة زمنية: استباق للحدث الذي سيأتي تفصيله فيما بعد. إن تلك التأملات التي كان سارحا فيها توضح بأنه كان يعرف مصيره ومآله مسبقا يقول السارد: "ظل غير مهتم تقريبا، يداه على ركبتيه المطبقتين وهو يتأمل المطلق وشكل البؤرة التي ستحتضنه"[2] لقد عرف مسبقا أن التحقيق قد انتهى وأن الحكم قد صدر قبل التهمة/أن مصيره قدر قبل مجيئه. فقد كان مدركا وبيقين كلي أنه ولد مظلوما وعاش مظلوما ويموت كذلك مظلوما. ثم نكون أمام مفارقة أخرى تتمثل في عودته إلى الوراء ذات المدى القصير، إلى الصباح لما داهمه جمارك العواطف "جردوه من لسانه وانتشلوا مذكراته والخربشات، ثم وضعوه في كيس وساقوه. جلدوه ورفسوه وفي زريبة رموه (...) وبعدها لم يدر ماذا حصل. تيبس وازرورق، وعندما استيقظ وأحصى أسنانه اكتشف خطأ جماليا وبنية مفككة كثيرا. وكانت شفتاه منتفختين بهما خدوش فوضوية الترتيب".[3]

[1]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص ص 9.8.

[2]. ماحدث لي غدا، ص 9.

[3]. ماحدث لي غدا، ص ص 13.12.

ثم نجد المقطع التالي: "قيل له أن بلاد الذين امنوا وعملوا الصالحات فيها رجال مبجلون، "آي...آي" وتين وزيتون (...) ولما لم يؤمن كثيرا، ترجرجوا في شحمهم العاتي وكادوا له. ابن حرام: قالوا. زعقوا في وجهه وعووا، فتحمل وصبر. ولما سكنوا حلقه صبر وتحمل. "اعتبارات أخرى؟" ساءت حالته والوجوم قدامه، وما بقي له إلا أن يطبب يتمه ويعول حنينه الى رقدة في البعاد".[1] إن هذا المقطع يمثل استرجاعا غير محدد المدى إذ لا نقع على قرينة تموضعه زمنيا بالنسبة إلى اللحظة التي تم قطعها/الحكاية الأولى، وهو مفتوح يندمج في القصة الأولى. ثم نجد استرجاعا آخر، يقدم فيه عبد الله اليتيم شخصية القاضي، وهو استرجاع يعود إلى زمن دراستهما معا قبل أن يدخل صديقه القاضي أحد المستوصفات المختصة في مداواة الشواذ، والحال التي آل إليها فيما بعد، ثم نعود إلى الحكاية الأولى بعد ذلك القطع وهنا تفصيل بالحكم الذي صدر في حق عبد الله اليتيم والذي كان يعرفه مسبقا.

كما نجد أنفسنا أيضا في هذه القصة أمام زمن آخر/زمن الرسالتين اللتين قرأتهما الكاتبة بأمر من القاضي، واللتان تمثلان سبب اعتقال واتهامه بما ورد فيهما. ويمكن موضعة هذه الحكاية كاسترجاع لأنهما كتبتا من طرف صاحبتهما في زمن ما غير محدد، ووصلتا إلى عبد الله اليتيم ثم إلى القاضي من بعده.

*** في اتجاه اللاوقتية:**

يعني جيرار جنيت بهذا المصطلح تلك المفارقات الزمنية المعقدة والتي تكون من قبيل استباقات من الدرجة الثانية، وأيضا استرجاعات على استباقات أو بالعكس استباقات على استرجاعات.[2]

*في قصة "من فضائح عبد الجيب" نجد أنفسنا أمام استرجاع على استباق. يمثل المقطع الزمني الأول الذي ابتدأت به الحكاية لحظة من لحظات الطفولة عندما كان الولد في السادسة من عمره، لكن هذا المقطع الذي يمثل نقطة البداية في الترتيب الزمني لها ليس سوى استذكار ينطلق نحو نقطة زمنية أخرى يصفها السارد بـ"الآن"، لكن ظرف الزمان هذا لا يمكّننا من تحديد هذه الفترة من حياة صاحبها بدقة. إن الترتيب الذي تطالعنا به الحكاية من خلال قوله مباشرة "جدي. صباح الخير"، يحيلنا على الترتيب الزمني للقصة، حيث لا قرينة زمنية توحي بأنه استذكار، لكن ذلك الإيهام لا يلبث أن ينتهي عندما يقول بعد ذلك "في تلك الصبيحة كان (...)"[3]

[1]. السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، ص15.

[2]. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص86.

[3]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص23.

يحكي السارد المتحدث بضمير المتكلم إذن، حاضره الذي يمثل بالنسبة إليه مستقبلا سابقا أزاحه هذا الأخير وحل محله. حيث تعود به الذاكرة إلى ما حدث في طفولته لما كان في سن السادسة، هذه اللحظة كتبت مستقبله وكل ما جاء بعدها لم يكن سوى تكرارا لذلك المستقبل السابق. يقول: "يا لذلك اليوم العصيب! كان قرنا لخص المستقبل وما بعده. لم يعد هناك أمر بحاجة إلى اكتشاف. لقد شخت في السادسة."[1] يومها لم يكن يفهم جيدا مقاصد جده حيث بدا له كلامه أشبه بالطلاسم، لكن الجد أخبره بأنه سيعرف عندما يكبر، لكن قبل ذلك هناك أمورا يجب أن يتعلمها. حدثه الجد عن ديدان الخبيث وكيف أراد أخذ الأرض والساقية، ثم يقول له الجد: "اسمع جيدا وكن رجلا. هذا الشجر سيختفي قريبا، سيرحل القرنفل، سيذبل كوخنا العتيق ويفقد مجده. (...) تأمل هذه النعمة ستصبح خرابا. سيفعلها ديدان الخبيث".[2]

ولما كان ينسج قصصا كاذبة ويرويها لجده كان هذا الأخير يرقع الحبكة والجمل الفاسدة ويقترح أفكارا طيبة "قائلا: ما رأيك في هذه الفكرة يا أستاذ؟" وما يزال السارد يتذكر آخر كلمات الجد التي يقول له فيها بأن يفضح الأشرار حيثما وجدوا إذا ما قدر له وأصبح كاتبا. يعود السارد إلى لحظته الراهنة، إلى حاضره الذي كان معروفا لديه مسبقا يقول: "هنا قبر الجد. مات ديدان وها هو ابنه والمسبح الذي صار بحجم القرية، وها هم الديدانيون الخبثاء يملأون الدنيا ويجولون السواقي إلى بيوتهم آمين. وها أنا أكتب القصة لأفضح الشر وأرحل عزيزا كريما"[3]. وبالتالي نكون أمام استباق يؤكد على النتيجة الحاصلة/يكررها.

في قصة "أحذية الورد والكرز": نجد هذه اللاتواقتات وهي عبارة أيضا على استرجاع على استشراف، حيث تمثل بالنسبة إلى الأم استشرافا. وتمثل له استرجاعا، هذه الاسترجاعات هيجها سؤال: "هل أنت من الآخرين؟" ودفع بها إلى العلن فكانت تلك الاستشرافات المسترجعة، بمثابة الإجابة المسبقة عن هذا السؤال.

تبدأ الحكاية بالكيفية نفسها التي وجدناها في قصة "من فضائح عبد الجيب" بلحظة تعود إلى الطفولة، دون الإيحاء بأنها لحظة استذكار، حيث تبدأ بالعبارة: "كنت مصلوبا تحت شجرة الكرز لما كانت الوالدة تغرس الحياة للزمن القادم".[4]

---

[1]. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص29.

[2]. اللعنة عليكم جميعا، ص29.

[3]. اللعنة عليكم جميعا، ص35.

[4]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص24.

تبدأ الحكاية إذن بزمن غير زمن القصة؛ استذكار لحظات من الطفولة، يروي فيها ما كان دار بينه وبين والدته من خلال أحاديثها التي تشكل مقاطع تنتشر في كامل القصة، حي نجد أن السارد لم يأت بها دفعة واحدة في تتابع يفضي إلى نتيجة ما، ثم ينتقل إلى لحظته الراهنة، لكننا نجدها أشبه بالنقطة المركزية التي لا يلبث السارد أن يجد نفسه عائدا إليها، في حركة دائرية أشبه بالمتاهة التي تفضي به دائما إلى النقطة نفسها، وبالتالي العودة إلى السؤال نفسه الذي كان يتكرر في كامل القصة، سؤال "هل أنت من الآخرين".

إن اللحظة الأولى التي يحدث بإزائها القطع لا نستطيع تحديدها بدقة، لكن نستنتج أنها لحظة متأخرة من حياة صاحبها، من مساء يوم ما حين أوى إلى الفراش، يقول السارد: "اتكأت على السرير وقلت للطفولة ها أنت هاهنا".[1] وتمتد حتى صباح اليوم التالي، وفي تلك الليلة ما بين إغفاءة وإفاقة يسترجع طفولته ويسرد ما دار بينه وبين مريم في زمن آخر؛ زمن الهذيان والحلم.

إن تلك الأحاديث التي كان قد أجراها مع والدته والتي يسترجعها تمثل استرجاعا لاستشراف سابق. فقد كانت عارفة بأصل الداء الذي ولد مع ولدها لذلك كانت حريصة على تعريفه على جذور دائه وكيف يجب عليه التعامل معه وتجاوزه، وهو في تلك السن المبكرة رغم احتجاجه على عدم كفاية فهمه لاستيعاب كل ما تقوله، لكنها كانت تجد الأمر ضروريا من أجل رسم طريق الآتي. يقول السارد على لسان الوالدة:" يقول لي طبيبك سيكون ابنك هذا معتوها أو عبقريا، ابنك هذا يفكّر مثل الشيوخ، هذا الولد نضج فوق الحد، كان يجب أن يلعب أكثر، ألاّ يهرم في هذه السن فلا يجد ما سيفعله غدا.(...) لم تنفع وصاياه، حاولنا أنا ووالدك وإخوتك أن نخفف عنك الضغط الذي لم يجد له الأطباء أصلا، أن نقص عليك حكايات الأمير الذي تزوّج وردة فأنجب نحلة. كنت تضحك كثيرا ثم سرعان ما تركن إلى الوحدة، كأنك اكتشفت الحيلة، وبحثنا عن حلول أخرى: الألعاب، لكنك رسمت الطريق وانتهى، وهكذا رحت تكبر مبتعدا عن الأكل والهرج، وفقدت الشهية.(...) وقال جدّك: أتركوه كما هو(...) هذا الولد أحبّه. هذا الصبيّ غريب. سوف لن تأخذوه إلى الطبيب مرّة أخرى، أنا أهتم به وأعرف كيف، آخذه إلى الحياة الكبرى من غير دواء، لأن دواءه عندي، أنا هو الدواء. "[2] وهنا يستعيد أيضا ما كان الجد يقوله ويوصيه به. وتقول الوالدة أيضا: "تذكر أنك جئت لمقاومة نفسك وهرمت في العاشرة. أنهيت المسيرة باكرا".[3]

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص26.

[2]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص33.

[3]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص29.

يعود السارد إلى لحظته الراهنة ويقول: "ها! كبر الطفل الهش وأصبح يدخّن كثيرا، يعيش أعراس الفحم وفي أعماقه القصية يتلألأ رجل من زجاج، من وهج آت من الضيعة القديمة حاملا ما سقته الوالدة بألم، كانت حكايا بحجم عقد من الضوء المعلّق في تلال القلب، قلبي أنا."[1]

ويقول أيضا مؤكدا تلك الاستشرافات التي كانت ماثلة أمام الوالدة: "سيكبر مزدحما بالنهايات وسيعرف أن كل بداية خطوة نحو الهزيمة، لكنه يدرك أنه سيصل إلى خريف ما، خريف وردة أو خريف ابتسامة تعرف الذهاب إلى القناعة جارية."[2] لقد كانت طريق مستقبله سلفا لذلك كبر غريبا وبات يرى مالا يراه الآخرون، ولا يستطيعون فهمه. لذلك كانت الوالدة تغرس له النجوم والأدعية التي ستكون مرافقه الوحيد في رحلته تلك. وفي كل مرة يعود فيها إلى هذا الاسترجاع يبتدئه بعبارات: قالت الوالدة، أضافت الوالدة، وقالت لي الوالدة أيضا...

تمثل الليلة الماضية إلى صباح اليوم التالي، زمن الحكاية الأولى التي يحدث بإزائها القطع الذي قلنا أنه يمثل استرجاعا على استشراف.

وما يمكن ملاحظته أننا أمام حكايتين تسيران بالتوازي، وتتناوبان الحضور. هذه الحكاية الثانية، حكاية غريبة، "مشروع حكاية لن تكتمل أبدا. ولن يكملها أحد بعده لأنها غامضة"[3]، حدثت أيضا في تلك الليلة هي حكاية الهذيان والحلم/اللازمن، حيث نجد أن الزمن اتخذ فيها ترتيبا آخر على غير مألوف، مما يجعلنا غير قادرين على قياس المفارقات الزمنية الحاصلة فيها. إننا غير قادرين على تحديد الإطار الزمني لهذه الحكاية، فهي لا تخلخل النظام الزمني للقصة فحسب إنما تخرج عن تقاليد القصة كاملة. وبالتالي لن تكون هناك جدوى في البحث عن المفارقات وتحديدها، حيث نجد ترتيبها الزمني يسند إلى عبارات: يقول السارد: "في ما يشبه الحلم قالت له مريم إذ جلست قربه في يثرب أو في راحة الهم في تلك الساعة من ذلك الفيض(...)".[4] ويقول أيضا: "أصبحت الأشياء شلالا من الضياء الآتي من سفر الواحد الذي لا يحدّه حدّ. ما يشبه النور المتخلّل في النور في لحظة تكوين معزوفة ممتدة إلى خلايا الخلايا. وكانت قربه ناسكة مطمئنة مثل كرز تاكسانة، تقرأ الشعر الذي كتبته بأنامل البصيرة."[5] ثم يقول بأنهما قبلها لم يكونا في أية حضارة، وفي هذا الزمن الغريب يختلف التقويم عن المألوف حيث تختلط

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص26.
[2]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص28.
[3]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص41.
[4]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص 28.
[5]. أحذيتي وجواربي وأنتم، ص31.

الساعات بالشهور عندما نجده يقول بأنها الثالثة أو فبراير صباحا أو الخميس أو الجمعة أو تلك السنة، في اليوم الآخر، وقبل اليوم السابع، وفي اليوم العاشر،... ويقول بعد كل ذلك: "يبدو لي أني أحلم (...) وأحاول أن استيقظ دون جدوى".[1]

وبين الفينة والأخرى يحدد السارد لحظته زمنيا وكأنه يعيش بين لحظتين، لحظة الإغفاء الخارجة عن الزمن ولحظة الإفاقة التي يحددها بالساعات الرابعة والسادسة والثامنة.

*في قصة "اعترافات راوية غير مهذب"، نجد أنفسنا أيضا أمام مقاطع زمنية لا يمكننا موضعتها إزاء مقاطع أخرى وبالتالي معرفة نوع المفارقة الزمنية التي تحتويها. إنه زمن أسطوري يختلط فيه الحقيقي بالاستيهام، يقول السارد: "وأردف الراوي: وفي اليوم الثامن من سفر الأسفار الجديد خلق الخزاف والطين والقلعة والقبعات والعمائم وعلامات الاستفهام والتعجب...(...) وفي اليوم السابع وضع نبض القلب بين المطرقة والسندان. يومها استبشر الخزاف ورشح السيد عبد الرصيف إلى صخب الأشباح والتراتيل الحثية. وكانت ثورة تيلليبينوس قد هدأت بعدما قضي على أرواح الشر التي تزعجه وتعكر نومه".[2]

إن "هذه الاسترجاعات الاستباقية والاستباقات الاسترجاعية [كما يقول جيرار جنيت] كلها مفارقات زمنية معقدة، تربك أفكارنا المطمئنة عن الاستعادة والاستشراف بعض الإرباك".[3] حيث يتراكب الحاضر مع المستقبل السابق الذي حل محله: إنه "تصديق" استعادي لاستشراف "صحيح".

نستنتج من خلال كل ما سبق أن الزمن في هذه القصص يخرج عن ذلك التسلسل في القصص التقليدي، حيث ينقطع هذا التسلسل من خلال الاسترجاعات والاستباقات التي تطرأ فجأة على مجرى السرد ليعود إلى حالة الاستقرار للحظات ثم يتم القطع وهكذا. كما نجد أن الزمن في بعض القصص من الغرابة بمكان حيث يظهر وكأنه عبارة عن لوحات لا يربط بينها أي رابط منطقي من قبيل اللحظة الأولى واللحظة التي تليها، وهو مانجده في القصص التي تغلب عليها الأحلام والاستيهامات. وترد هذه المفارقات الزمنية: الاسترجاعات والاستباقات جنبا إلى جنب في القصة الواحدة، وكأن البطل يرى حياته كلها وكأنها شريط سينمائي يمر أمام ناظريه، مما يجعل القصة نسيجا معقدا تحضر فيه الأزمنة الثلاثة وقد تم تشكيلها بطريقة غريبة.

---

[1]. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص45.

[2]. السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، ص107.

[3]. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 90.

من خلال كل ما سبق يتضح لنا مكمن الغرابة في القصص موضوع الدراسة وأشكال الخرق التي طالت البنية السردية التقليدية. حيث تتبدى غرابة الشخصية في القصص المدروسة والتي تبدو مختلفة كليا عما ألفه القارئ في القصة التقليدية، من خلال عدم وضوح ملامحها لضآلة المعلومات المقدمة عنها، حيث لا يتم تقديم أوصاف مباشرة حول مظهرها الخارجي/هيئتها وضعيتها الاجتماعية، أفكارها وأمزجتها...، إنها ليست معطى جاهز يتم تحديده منذ داية السرد بالتالي تخصيها عن غيرها وبيان دورها في الفضاء العام للقصة، ولا يتم العرف عليها واستخلاص خصائصها إلا مع انتهاء القصة واكتمالها، وذلك من خلال ما تقوم به من الأفعال في الغالب. لكن الشخصية هنا لا تسعى للقيام بأي فعل يحقق أي نوع من التواصل مع آخر، إنها شخصية غريبة تعيش وضعا غريبا، حيث تقع تحت طائلة أحداث غريبة هي من فعل شخصية أخرى ، ولا تبدي أي رد فعل حول ما تتعرض له ولا تسعى نحو تغيير وضعها وبالتالي فهي تتميز بنوع من السلبية واللاتفاعل، لأنها أضحت مؤمنة بأن اللاتغيير هو المنطق الوحيد السائد وأن المستقبل لن يكون سوى صورة عن الماضي المألوف وأن الأحداث قد رسمت مقدما وبالتالي فهي تخضع لحتميتها وسلطتها. وعليه فإن الحدث وفقا لهذا المنظور يختلف كليا عن المألوف في القصة الكلاسيكية لانعدام عنصر التتابع والسببية فيه، وكل ما نعثر عليه هنا في القصص موضوع الدراسة أحداث لا ترتبط ببعضها بسب لأنها غالبا ما تكون مجرد استيهامات/أحلام تجعلها خارج الزمان وبالتالي لا تساعد على تطور الحدث الرئيس، وبالتالي نكون أمام لوحات منفصلة عن بعضها ولا يجمعها رابط سوى اللاترابط.

أما عن الفضاء المشكل لهذه القصص فلا يقل غرابة عن شخصياتها وأحداثها، حيث يتكون من مجموعة من الأمكنة التي فقدت خاصيتها المألوفة لتعود باعثا على أشكال الغربة والوحشة: البيت/الوطن. إن كل تلك الأماكن الوطن ككل، المدينة، الجامعة، الغرفة، ... كلها تمارس أشكال التضييق على الشخصية، وهذا ما يجعلها تبحث في جهة أخرى وبطريقة أخرى عن متنفس لها، فتجعل من ذكريات الصبا والأماكن التي سكنتها في مرحلة الطفول البيت الأليف الذي تهجع إليه الشخصية في كل عملية اضطهاد تتعرض إليها في بيتها الحالي/بيت الغربة والوحدة. وهنا يصبح للزمن منطقه الخاص في تلك القصص، حيث لم يعد التتابع سمته، فالماضي لم يعد يسبق الحاضر والمستقبل، إنما انخرطت تلك الأزمنة جميعا في زمن واحد يشكل حاضر الشخصية. في هذا الزمن/الحاضر الخاص، يتدفق الماضي الأليف إلى الراهن كما يغزو المستقبل بوصفه ماضيا مستشرفا هذا الراهن أيضا مما يجعل الشخصية تعيش زمنا مختلفا كليا عن المألوف زمنا أسطوريا يتم فيه تحيين الماضي البعيد من أجل استعادة الألفة في البيت الجديد/الغريب.

خاتمة

لقد وقف البحث على مجموعة من النقاط وأضاءها وهذه النتائج المتوصل إليها لا يمكن بأي حال اعتبارها نتائج كاملة ونهائية لأنها بحثت الموضوع في حدود رؤية معينة، ويمكن اعتبارها عتبة لدراسات أخرى يمكن أن تثار حول هذا الموضوع وتجد مداخل أخرى غير هذه لولوجه.

وما يمكن إجماله من خلال ما ورد مفصلا في ثنايا الدراسة ما يلي:

. أنه من الصعوبة بمكان وضع تعريف جامع مانع للغريب، حيث يمثل منظورا أكثر منه مفهوما معطى يجمل خصائص الشيء الغريب، فما يظهر لي غريبا قد لا يكون كذلك بالنسبة لشخص آخر، والغريب في زمان ما لا يكون بالضرورة غريبا في زمان آخر ومكان آخر أيضا، لأن القيم والأعراف تتبع أيضا هذا الاختلاف في الزمان والمكان.

. إن ما هو غريب لا يمكننا الحكم عليه من منظور التقدم والتخلف سواء بالنسبة لأمم أكثر حضارة أم أدنى، إنما يكون منظور الاختلاف أعدل قسمة، فلكل خصوصيته النابعة من أصالته وسعيه نحو إثبات ذاته وتفرده.

. وهو المنظور نفسه الذي نحتكم إليه ونحن بدراسة فكر أمم قديمة، حيث تمثل منظومتها المعرفية الخاصة خلاصة تجاربها ومعايشتها لواقعها ومحاولة التكيف مع ظروفه ومستجداته.

. لقد ظهر هذا الفكر الغريب وعلى مر العصور وتجلى من خلال مختلف الإبداعات التي جسدت نظرة الإنسان وفلسفته في الوجود، من خلال الخرافات والأساطير، والدين والسحر باعتباره شكلا بدائيا للمعتقد الديني، وأيضا من خلال النحت والموسيقى، الملابس والمأكولات... وكل الأشكال التي تظهر شكل الحضارة وخصوصيتها.

. لم تكن الغرابة إذن وليدة عصر معين، فلكل عصر قواعده والغريب الذي يخرج عن تلك القواعد، هذا الشاذ سيصبح مع الوقت قاعدة يتم كسرها بغريب شاذ آخر وهكذا دواليك.

. ويمثل الجنوح نحو الغرابة من قيم هذا العصر التي أرخت بظلالها على الإنسان فأصبح ضائع الهوية مسلوب الإرادة بعد أن استحوذت الآلة عل صفاته: الكفاءة والذكاء والإنتاجية .... وحلت محله فأصبح في موضع التهميش واللافعالية.

. لقد أصبح شعور الإنسان بالغربة في بيته مهيمنا عليه بعد أن سلبته المدينة وقيمها (السرعة، الصخب، الازدحام، التهميش...) كل شعور بالألفة والاطمئنان، وهو ما طبع فلسفته التي باتت تنظر إلى المستقبل بعين الريبة والتوجس.

. كما كان لتحكم اقتصاد السوق وقوانين العرض والطلب في نواحي حياته الدور الأكبر في بعث الغامض والغريب وإخراجهما إلى واضحة النهار من أجل تحقيق الربح السريع.

. لكن في الوقت ذاته بات الاعتراف بهذا الغريب وحقه في الاختلاف مطلبا مشروعا يضمن له الانخراط في سوق الرواج وقد كان نصيبه من قبل التهميش والتغريب والنفي.

. وفيما يخص الأدب فقد تجلت الغرابة من خلال كسر الألفة والخروج عن النموذج التقليدي وابتكار تقنيات إبداعية جديدة تتخذ من التجاوز المستمر مبدأ وقيمة، من أجل الهروب من قيود القواعد والنماذج والتحرر من أسرها وسلطتها، وهو ما حصل بعد أفول الملحمة لتحل الرواية محلها.

. ونجد من مظاهر الغرابة في الأدب والفن الغربي عموما، تلك المذاهب التي دعت إلى الخروج عن قواعد الأدب الكلاسيكي/المذاهب الواقعية، على غرار السريالية والدادائية والتكعيبية ....

. أما فيما يخص الأدب العربي قديمه وحديثه، فإننا نجد الكثير من أشكال الغرابة فيه بدأ من قصص كليلة ودمنة المروية على لسان الحيوان، إضافة إلى القصص الصوفي والفلسفي والسير والتراجم والمغازي وتاريخ البلدان والتفاسير، تلك الآداب التي امتزج فيها الخارق بالواقعي والمعقول باللامعقول في توليفة غريبة تنضح بقيم العصر

ومعتقداته. أما عن الأدب العربي المعاصر فقد أصابه ما أصاب الأدب الغربي فظهر فيه التأثر بقيم العصر ومظاهره، وتشكلت أنواع أدبية جديدة لم تكن معروفة من قبل في الآداب العربية على غرار الرواية والقصة من جهة، ومحاولات التجديد التي طالت قواعد هذه الأنواع حيث ظهرت غرابتها من خلال الخروج عن القواعد الفنية المألوفة التي انبنى عليها النموذج التقليدي، من جهة أخرى.

. وفيما يخص القصة القصيرة الجزائرية، فقد مرت بمراحل عدة قبل استوائها قصة فنية بقواعدها المعروفة حيث تجلت تلك الأشكال البدائية لها في المقال القصصي والصورة القصصية، وكل تلك الأشكال سواء البدائية أو القصة الفنية طغت عليها روح العصر، حيث كانت تعالج المواضيع الاجتماعية والأخلاقية لذلك لم تكن تحتفي بالغريب الذي يضمن لها الفنية والفرادة لما كانت الأولوية للدعوة التي تتضمنها القصة/ مضمونها، على حساب ماهيتها كفن قبل كل شيء. ثم كانت بوادر التجديد في تلك النظرة القديمة من خلال اتباع أساليب عدة على غرار توظيف الموروث الديني والشعبي والتاريخي، العربي والعالمي الواقعي والخيالي، المعقول واللامعقول لتحقيق الفنية والخصوصية والفرادة المنشودة، وتلتها دعوات لكسر النموذج التقليدي وابتكار قصة أخرى تستمد واقعيتها من خصائصها كفن وتحتفي بالخيالي وإن لم تتخل كليا عن بعض الواقعية التي تشكل النظرة التي يستند إليها المبدع في إبداعاته.

. لم تكن القصة القصيرة الجزائرية إذن، في منأى عن هذه التحولات وتظهر الغرابة وكسرها للنموذج من خلال الإخراج الجديد لعناصر القصة التقليدية من حدث وشخصية وفضاء وزمن، وخروجها على المألوف من القواعد. وهو ما نجده في العديد من التجارب التي وضعت نصب عينيها النهوض بالقصة القصيرة الجزائرية لتحقيق فرادتها وحتى تكون في مواجهة مختلف التحديات. وهو ما نجده مجسدا في تجربة القاص السعيد بوطاجين، وظهر من خلال دراسة وتحليل مجموعاته القصصية الخمس.

وتظهر غرابة الشخصيات في القصص موضوع الدراسة من خلال المواصفات التي تتميز بها، حيث نجد شخصيات المدونة تنقسم إلى قسمين: شخصيات فاعلة والتي تمثل الذات المضادة للذات/الشخصية وتتميز في مجموعها بصفات فيزيائية موحدة على غرار البطن الناتئ والعيون الجاحظة والخدود والشفاه المتدلية والشوارب الإنكشارية، هي في العموم كتل زاحفة منتشرة من اللحم، وتظهر جليا غرابة هذا الشكل من خلال المبالغة في تلك الأوصاف الفيزيائية التي تظهر بعد جمعها جنبا إلى جنب لتبين عن شكل من البشاعة والغرابة بمكان. عدا عن هذا التشوه الجسدي نجد تشوها في المنطق والتفكير، أبرز مثال على هذا التشوه القاضي في قصة عبد الله اليتيم والذي يظهر عبر كل القصص تحت أسماء مختلفة. وعلى ذكر هذه الأخيرة نجد أيضا شخصيات المدونة عموما تحمل أسماء غريبة ومركبة تركيبا غريبا يوضح ذلك الشذوذ والغرابة التي تظهر في طباعها وأوصافها النفسية. أما النموذج الثاني فهو الذات/الشخصية الرئيسية في القصة والتي نجدها في كامل القصص تعيش بعدا/زمانا ومكانا آخرين، تجد نفسها دائما خارج التقويم بفعل الاضطهاد الذي تمارسه عليها الشخصيات الأولى، فلا تجد مخرجا سوى الاحتماء بعوالم الخيال والأوهام وكذا التسليم دون نقاش/محاولة للفهم، للوضع الحالي الذي رسم لها منذ الولادة.

وتظهر غرابة الحدث في أن أفعال هذه الذات هي انفعالات وليست أفعالا تحمل حركة وبالتالي تغييرا للوضع. فنجدها إما سارحة في عوالم الخيال والطفولة الضائعة، أو منخرطة في الواقع ومسلمة به في انقياد طوعي لا يحمل أي رد فعل أو تأثر بالوضع الحالي.

كما تظهر غرابة الفضاء في انغلاقه وضغطه الذي يمارسه على هذه الذات وتشكل هذا الفضاء العام المدينة ومختلف الأماكن التابعة لها/أجزائها كالشوارع والأحياء والحانات إضافة إلى السجن والجامعة، والتي تظهر في كامل القصة بالأوصاف ذاتها: الضيق والقذارة، الصخب والبرودة والإظلام، وكلها تكرس هذا الفضاء المنغلق.

أما غرابة الزمن فتتجلى من خلال حضور الماضي في الحاضر والذي تشكله الاسترجاعات التي تستحضرها الشخصية والتي تستدعيها مختلف المواقف التي تكون عرضة لها، أو الاستباقات التي تبين حقيقة المستقبل بما هو ماض مستشرف. وما يكرسه هذا التكرار سواء تكرار الماضي في الحاضر أو الحضور المسبق للمستقبل بما هو تكرار للماضي، من الشعور بالغرابة.

هكذا تشكل خطاب الغرابة وتجلى في المدونة موضوع الدراسة، فظهرت في شكل مغاير تماما للمألوف في القصة التقليدية، وبذلك أخرجها من العام المألوف وجعلها من قبيل الخاص الذي يشد الأبصار ويسترعي الانتباه.

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا: المصادر

1. أبو إسحاق الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، تحقيق: عبد الله دراز، دار الفكر العربي، ط2، 1975، ج3.

2. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني الفهري، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، (دط)، (دت).

3. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ،

. البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، ط7، 1998، القاهرة.

. الحيوان، تحقيق: إيمان الشيخ محمد وغريد الشيخ محمد، دار الكتاب العربي،2012، بيروت، المجلد2.

4. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، (دط)، (دت)، بيروت، المجلد الأول.

5. الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، (دط)، (دت)، القاهرة.

6. السعيد بوطاجين،

. اللعنة عليكم جميعا، منشورات الاختلاف، ط1، 2001، الجزائر.

. ما حدث لي غدا، منشورات الاختلاف، ط2، 2002، الجزائر.

. وفاة الرجل الميت، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ط2، 2005، تيزي وزو.

. أحذيتي وجواربي وأنتم، دار الريحانة للكتاب، ط1، الجزائر، 2007.

. تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 2009، الجزائر.

7. عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2001، بيروت.

8. عبد الكريم الفكون، منشور الهداية في كشف من ادعى العلم والولاية، تقديم وتحقيق وتعليق: أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1987، بيروت.

9. محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق علي دحروج، ج2، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، لبنان.

ثانيا: المراجع:

1. المراجع العربية:

10. أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، ط10، 1969، بيروت.

11. أحمد مغنية، تاريخ العرب القديمة، دار الصفوة، ط1، 1994، بيروت.

12. أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب صدمة الحداثة، دار العودة، ط1، 1978، بيروت.

13. أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الأمان، ط1، 2014، الرباط.

14. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2011، الجزائر.

15. ألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة 1798. 1939، تر.كريم عزقول، دار النهار للنشر شمل، (دط)، (دت)، بيروت.

16. الشريف حبيلة، الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط2، 2010، الأردن.

17. أميرة حلمي مطر، الفكر الإسلامي وتراث اليونان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، مصر.

18. إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر.

19. إدموند دوطي، السحر والدين في إفريقيا الشمالية، تر. فريد الزاهي، منشورات مرسم، (دط)، (دت)، الرباط.

20. إسحق محمد رباح، دراسات في تاريخ الفكر العربي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2009، عمان.

21. إميل بوترو، العلم والدين في الفلسفة المعاصرة، تر. أحمد فؤاد الأهواني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)،1973، مصر.

22. باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، الأردن.

23. بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، تر. وجيه أسعد، أطلس للنشر والتوزيع، ط1، 2003، دمشق.

24. تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر. الصديق بوعلام، دار الكلام، ط1، 1993، الرباط.

25. توفيق برو، تاريخ العرب القديم، دار الفكر، ط2، 1996، دمشق.

26. ت. ي. أبتر، أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، تر. صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، (دط)، 1989، بغداد.

27. جان بيار فرنان، الأسطورة والفكر عند اليونان، تر.جورج رزق، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2012، بيروت.

28. جمال محمد أحمد سليمان، مارتن هيدجر الوجود والموجود، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 2009، الاسكندرية.

29. جميل قاسم، مقدمة في نقد الفكر العربي، من الماهية إلى الوجود، مكتبة الفقيه ودار ومكتبة الهلال، ط1، 1996، بيروت.

30. جورج طرابيشي،

. المعجزة أو سبات العقل في الإسلام، دار الساقي بالاشتراك مع رابطة العقلانيين العرب، ط1، 2008، بيروت.

. نقد نقد العقل العربي العقل المستقيل في الإسلام؟، دار الساقي، ط1، 2004، لبنان.

31. جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر. محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي وعمر حلي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، الجزائر.

32. جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، القاهرة.

33. جيمس فريزر، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، تر. أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، مصر، ج1.

34. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2009، المغرب.

35. حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، الجزائر.

36. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991، الدار البيضاء.

37. خزعل الماجدي، بخور الآلهة دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، الأهلية للنشر والتوزيع،ط1، 1998، عمان.

38. ديستان إدموند، بن حاجي سراج، بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين (عناصر من الثقافة الشعبية)، تر. محمد حمداوي، موفم للنشر، 2011، الجزائر.

39. ديفيد لندلي، مبدأ الريبة أينشتين، هايزنبورج، بور والصراع من أجل روح العلم، تر: نجيب الحصادي، دار العين للنشر، (دط)، 2008، الإسكندرية.

40. روجيه كايوا، الإنسان والمقدس، تر: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2010، بيروت.

41. ريتشارد تارناس، آلام العقل الغربي فهم الأفكار التي قامت بصياغة نظرتنا إلى العالم، تر: فاضل جتكر، العبيكان والكلمة، ط1، 2010، المملكة العربية السعودية.

42. سعيد يقطين،

. تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005، المغرب.

. السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، القاهرة.

43. سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر.

44. سيقموند فرويد، الطوطم والحرام، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر،ط2، (دت)، بيروت.

45. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947. 1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، (دت)، دمشق.

46. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، ط1، 2009، الرباط.

47. صالح أحمد العلي وآخرون، مكانة العقل في الفكر العربي بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها المجمع العلمي العراقي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، 1998، بيروت.

48. ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، بيروت.

49. طه وادي، القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ط1، 2001، القاهرة.

50. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، 2005، القاهرة.

51. عبد الرزاق بلعقروز، تحولات الفكر الفلسفي المعاصر أسئلة المفهوم والمعنى والتواصل، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، الجزائر.

52. عبد السلام بنعبد العالي، ميثولوجيا الواقع، دار توبقال، ط1، 1999، المغرب.

53. عبد الغني بارة،

. إشكالية تأصيل الحداثة، في الخطاب النقدي العربي المعاصر مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 2005، مصر.

. الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، الجزائر.

54. عبد الفتاح كيليطو،

. الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، ط10، المغرب، 2013.

. الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، المغرب.

55. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دون طبعة، 2001، دمشق.

56. عبد اللطيف الزكري، جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة دراسة في المكونات الفنية، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2012، بيروت.

57. عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية روايات إدوارد الخراط نموذجا، دار الأمان، الرباط.

58. عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د ط)، 1990، الجزائر.

59. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة موسعة، 2008، بيروت، ج1.

60. عبد الله العروي، مفهوم العقل، المركز الثقافي العربي، ط3، 2001، المغرب.

61. عبد الله خليفة ركيبي، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، دون طبعة، 1969.

62. علاوة كوسة،

. في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، منشورات الوكالة الإفريقية، ط1، 2013، الجزائر.

. أوراق نقدية في الأدب الجزائري شعرا، قصة ومسرحا، دار النور للطباعة، (دط)، 2013، الجزائر.

63 علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، بيروت.

64. علي عبد الفتاح المغربي، الفكر الديني الشرقي القديم وموقف المتكلمين، مكتبة وهبة، ط1، 1996، القاهرة.

65. عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2009، الجزائر.

66. عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، الجزائر.

67. فراس السواح،

. الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة،ط2، 2001، دمشق.

. مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة . سورية وبلاد الرافدين، دار علاء الدين، ط11، 1996، دمشق.

68. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، الدار البيضاء.

69. فيصل عباس، الفلسفة والإنسان جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة، دار الفكر العربي، ط1، 1996، بيروت.

70. قصي الحسين، أنثروبولوجية الأدب دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان، دار البحار ومكتبة الهلال، ط1، 2009، بيروت.

71. كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (دط)،1977، دمشق.

72. كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، الجزائر.

73. مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، تر. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، مصر.

74. مايكل فيزرستون، ثقافة الاستهلاك وما بعد الحداثة، تر: فريال حسن خليفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 2010، القاهرة.

75. مجموعة مؤلفين، خطابات الـ "ما بعد": في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، دار الأمان، ط1، 2013، الرباط.
76. مجموعة مؤلفين، البنيوية والتفكيك مداخل نقدية، تر: حسام نايل، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1 ، 2007، الأردن.

77. مجموعة مؤلفين، أبو العيد دودو مسار وإبداع، دار النشر راجعي، ط3، 2009، الجزائر.

78. محمد أركون، تاريخية الفكر الإسلامي، تر: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، ط2، 1996، بيروت.
79. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2008، لبنان.
80. محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، ط2، 2007، المغرب.
81. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي،
. ما بعد الحداثة، دار توبقال، ط1، 2007، المغرب، ج1.
. ما بعد الحداثة، دار توبقال، ط1، 2007، المغرب، ج2.
. ما بعد الحداثة، دار توبقال، ط1، 2007، المغرب، ج3.
82. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010.
83. محمد عابد الجابري،
. تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط10، 2009، بيروت.
. فكر ابن خلدون العصبية والدولة معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط6، 1994، بيروت.
. الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط5، 1994، بيروت.
84. محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، مطبعة لحنة للتأليف والترجمة والنشر، (دط)، 1937.
85. مرسيا إلياد، المقدس والمدنس، تر. عبد الهادي عباس المحامي، دار دمشق للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 1988، دمشق.
86. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي المكونات، والوظائف، والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003، دمشق.
87. نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان . ط 1، 1996، القاهرة.
88. نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، إفريقيا الشرق، (دط)، 2011، المغرب.
89. هداية مرزق، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، هيباتيا للنشر، ط1، 2013.

90. ولتر ستيس، الدين والعقل الحديث، تر. إمام عبد الفتاح إمام، التنوير للطباع والنشر والتوزيع، ط3، 2009، لبنان.

91. يوحنا قمير، أصول الفلسفة العربية، دار المشرق، ط6، 1991، بيروت.

2 . المراجع الأجنبية:

92- Daumas , Mœurs et coutumes de l'Algérie, librairie de L.Hachette et Cie,1853, Paris.

93-Gaudry Mathéa, la femme chaouia de l'Aurés, chihab – AWAL ,1998.

94- MARC LITS , Du récit au récit médiatique , groupe de Boeck s.a,2008 , Bruxelles.

95- Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Editions du Seuil, 1970.

3. المجلات والدوريات العربية:

96. لطيفة عليوي، البطل التراجيدي العبثي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، 2005، جدة، العدد 56، م14.

97. طه وادي، القصة القصيرة في عالم متغير، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، سبتمبر 2003، جدة، العدد 49.

98. محمد خان، الأدب الإصلاحي في الجزائر، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، سبتمبر 2003، جدة، العدد 49.

99. برتراند رسل، حكمة الغرب الفلسفة الحديثة والمعاصرة، تر. فؤاد زكريا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1983، الكويت، ج2.

100. عبد الحميد شاكر، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2012، الكويت، العدد 384.

101. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2008، الكويت، العدد 355.

102. محمد عمارة، العرب والتحدي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1980، الكويت، العدد 29.

. المجلات الأجنبية:

103- Bel.A, Quelques rites pour obtenir la pluie en temps de sécheresse chez les musulmans Magribins, in Recueil de mémoire et de textes, imprimerie Orientale Pierre Fontana, 1905, Alger.

104- Servier. J : Les rites du labour en Algérie, in : Journal de la Société des Africanistes, tome21, fascicule2, 1951.

4 . المواقع الإلكترونية:

105. http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=21620:

اليامين بن تومي، إشكالية مصطلح الأدب الاستعجالي/التحول السردي، نشر في الموقع بتاريخ: السبت 3ذو القعدة 1432هـ الموافق لـ 2011.10.01.

فهرس

الموضوعات

مقدمة ..... أ. هـ

مدخـل: الغرابة والغريب في الفكر والأدب

في معرفة الغريب..... 01

نسبية الغريب..... 05

أولا: الغريب والفكر القديم 06

1-السحر..... 06

2 . الدين..... 11

3 . الأسطورة..... 17

ثانيا: الغريب في ظل سرديات الحداثة 23

1 . غروب شمس الفكر الأسطوري..... 23

2 . أفول الفكر الديني..... 27

ثالثا: الغريب وسرديات ما بعد الحداثة..... 37

1. الغرابة في فكر ما بعد الحداثة 37

2. الغرابة في فن وأدب ما بعد الحداثة 39

الفصل الأول: الغرابة والغريب في الفكر والأدب العربيين

المبحث الأول: الغرابة في فكر العربي القديم وأدبه..... 46

أولا: معتقدات العرب قبل الإسلام..... 46

1. معتقدات العرب الدينية..... 49

2. معتقدات العرب في الكائنات..... 53

3. معارف العرب.....56
4. في آداب الجاهلية..... 58

ثانيا: تجليات الغرابة من خلال المعتقد الإسلامي..... 60

1. الغرابة من خلال القيم الفكرية الإسلامية.....61
2. الغرابة والسرد العربي القديم.....72

المبحث الثاني: تجليات الغرابة عند العرب المعاصرين فكرا وأدبا.....77

أولا: الغرابة من خلال فكر وأدب عصر النهضة.....78

1. غربة المقامة وأفولها.....83
2. الغرابة والتعريب.....84
3. الغرابة والسرد العربي الحديث.....84

ثانيا: الغرابة والفكر العربي المعاصر.....85

ثالثا: الغرابة والسرد العربي المعاصر/سرد البحث عن الذات.....89

الفصل الثاني: الغرابة وتجلياتها في القصة الجزائرية القصيرة

في معرفة العجيب.....93

في معرفة العجائبي.....95

المبحث الأول: القصة القصيرة الجزائرية ورحلة النشأة والتطور.....96

1 . أحمد رضا حوحو، على عتبة القصة القصيرة الفنية.....97

2. الثورة التحريرية وبداية القصة الفنية.....100

3. أبرز كتاب مرحلتي الثورة والاستقلال، ومظاهر الغرابة في قصصهم.....103

3. 1 . أبو العيد دودو، والاحتفاء بالموروث الشعبي.....103

2.3 . عبد الحميد بن هدوقة، الجمع بين الواقعي والأسطوري.....105

3. 3 . الطاهر وطار وتداعيات الحلم؛ عودة الماضي في الحاضر.....107

المبحث الثاني: ملامح الغرابة في القصة المعاصرة الجزائرية.....110
1. الغرابة من خلال الموضوعات.....112
2. الغرابة والتشكيل القصصي/لغة القصة.....116
1.2. التشكيل غير المألوف لعناصر المعجم.....117
2.2 . المفارقة سبيلا للغرابة.....117
3.2 . الغرابة ومستويات اللغة في القصة القصيرة المعاصرة الجزائرية.....118
4.2 . الغرابة والتعالق النصي.....118
3. آليات تشكل الغرابة داخل الخطاب القصصي.....120
1 . الحدث.....120
2 . الشخصية الغريبة.....121
3 . الغرابة وتشكيل الزمن.....122
4 . الغرابة والفضاء.....123
5 . البنية السردية.....124
الفصل الثالث: تجليات الغرابة في قصص السعيد بوطاجين
المبحث الأول: الغرابة والشخصيات.....126
المبحث الثاني: الغرابة والحدث.....148
المبحث الثالث: الغرابة والفضاء.....166
المبحث الرابع: الغرابة والزمن.....189
خاتمة.....206
المصادر والمراجع.....211
فهرس الموضوعات.....219