الحداثة عبر اتّجاهات القصّة القصيرة الجزائريّة في الثّمانينات

د/ محمد مرتاض
جامعة تلمسان

إنّ الدّراسة التي سأسهم بها لا يمكن أن تكتمل إلاّ إذا انبنت أسسها وتقاطعت محاورها في الأقلّ على نقطتين أساسيتين:

إحداهما: الحداثة بمفهوميها الخاصّ والعامّ.

والأخرى: الحديث عن اتّجاهات القصّة الجزائريّة إبّان فترة محدّدة هي فترة الثّمانينيّات لاعتبارات سنكشف عنها فيما بعد.

فبالنسبة للحداثة: لابدّ أن نميّز بين مفهومها اللّغويّ والاصطلاحيّ من وجهة، وبين مفهومها الفنّيّ من وجهة أخرى، ذلك أنّ وجودي في القرن الواحد والعشرين فيه دلالة كافية على أنّني حديث وأعيش هذه الحداثة بكلّ مكمّلاتها وخصائصها، إنّها تتجلّى في هذا الكرسيّ الذي أجلس عليه، وفي هذا القرطاس الذي أكتب فيه، وفي هذا المسمّع الذي يصلكم من خلاله خطابي، وفي هذه الآلة التّصويريّة (الكاميرا) التي تسجل بالصّورة والصّوت كلّ نبسة أو لفظة، فأيّ معترض ينكر علينا هذا أو متجاهل لكلّ ما ذكرنا وما لم نذكر؟! ومادام هذا هو وضعنا ومادامت هذه حياتنا فكيف نعيب على من يوظّف بعض خطواتها أو يزركش بخيوطها بعض كتاباته؟

بيد أنّه لابدّ أن نفرّق بين الحداثة لذاتها والحداثة لفنّها، فإذا رمنا الحداثة الفنيّة التي تقدّم جديدا للأدب، وتضيف ثراءً للمنهج فهما شيئان ضروريّان، أو على الأقلّ مأمولان، أمّا إذا أردنا التّعسّف والتّطرّف والمغالاة والغموض وما عُطف على هذه الألفاظ من أوصاف، فإنّ ذلك لا يضيف جديدا ولا يرغّب في التّجديد، بل تكون له عواقب معكوسة، ونتائج وخيمة ممّا يرغّب عنه الجيل الجديد ويزهده فيه.

هذا ما نلمّح إليه بالنّسبة للحداثة، أمّا فيما يتعلّق بالدّواعي التي جعلتنا نركّز على اتّجاهات القصّة القصيرة الجزائريّة خلال هذه الفترة، فلأنّها كانت من أزهى المراحل الثّقافيّة في بلادنا حيث تزاحمت المجاميع القصصيّة في الأسواق، وتنافست الصّحف والمجلاّت على نشر هذا الجنس الأدبيّ لعوامل مختلفة لا داعي لذكرها.

والباحث عن صفة مشتركة تجمع ما بين أدباء متباييني الاتّجاهات والتّصوّرات أمر عسير جدّاً، وعمل محفوف بكثير من المغامرة، ذلك أنّ الدّراسة قد تكون أكثر جَداءً لو أنّها انصرفت إلى قاصّ معيّن فحسب، لكنّ حرصنا على قراءة تلك الأعمال دفعنا إلى أن ننتهج هذا النّهج، ونسلك هذا السّبيل، وإن كان ذلك لا يستقيم أيضا إلاّ بالالتجاء إلى حصر القائمة، ثمّ فرز الموضوعات التي تكاد تلتصق بنظيرتها من حيث المدلول، أمّا الدّالّ أو القالب فهو غير محصور أو موحّد.

ومثل هذه الدّراسات، ولاسيّما التي تزعم أنّها تنحو منحى الحداثة، تعترضها مصاعب في تحديد المنهج الملائم الذي «لا يجوّع الذّئب ولا يغمِط حقّ الراعي».على أنّه لا يُفهَم من هذه الإشارة أنّنا نبحث عن التّلفيق والتّوفيق، بل كلّ ما في الأمر أنّنا قد لا نميل إلى منهج معيّن لسبب أو لآخر، ولدوافع شخصيّة لا علاقة لها بالتّحقير أو الجحود أو التّجاهل.

وما دمنا نبحث عن المنهج الملائم لإبراز هذه النّصوص، فإنّنا لم نحتفل بالتّحاليل المختلفة التي يلجأ إليها النّقّاد عادة، والتي قد تتمثّل في التّحليل السّيميائي بأشكاله المتعدّدة، ولاسيّما ما يتّصل منه بالأسطورة والحداثة، أو بالوقوف عند بنى هذا الخطاب المتباينة، وآثرنا النّقد التّحليلي لما يمتاز به من إضاءة للنّصّ، وتوضيح للمفاهيم المرتبطة به أحايين، والمنهج البنيويّ أحيانا أخرى كما هو الحال بالنّسبة للقسم الثاني من هذه الدّراسة. ثمّ إنّ الهدف من هذا البحث –حسبما أتصوّر- لا يهدف إلى إيجاد منهج نقديّ أو التّنظير له بقدر ما يهدف إلى رصْد نصوص وجمعها، وهذه "البيبليوغرافيا" في حدّ ذاتها خدمة جلّى نقدّمها للدّارسين، إذ إنّ ما يُنشر من أدبيّات، ولاسيما النّصوص القصصيّة يعتبر بحرا بدون شواطئ، ولو أُتيح لأحد أن يجمع كلّ هذا الشّتات لخرج بنتيجة، أو توصّل إلى رأي يحكم لهذا الأدب أو عليه، أمّا أن تمضي منشوراتنا مع مضيّ صحف «السّردين» الذي يلفّ فيها من لدن الباعة، فإنّ ذلك هو الهول الأعظم، والخطْب الأدهم.

وقبل الولوج إلى الدّراسة المقترحة، لا مناص من التّنويه بقضايا أحسبها تُزيل اللُّبسة، وتغني عن بعض التّساؤلات:

الأولى: إنّ التّصنيفات التي يُقْدِم عليها بعض الدّارسين يجب أن نتحفّظ منها كثيرا، إذ جرت العادة أن يُقال أدب الثمانينيّات، وأدب السّبعينيّات، وأدب المرأة، وأدب الشّباب، وأدب العمال...

الثانية: هناك قصص أغفلتها هذه الدّراسة تجنّباً للتّكرار، إذ سبق الحديث عن بعض كتّاب القصّة القصيرة في الغرب الجزائريّ ضمن محاضرة نُشرت بعد ذلك في مجلّة (الثّقافة والثّورة) التي كانت تصدرها وزارة التّعليم العالي[1].

والثالثة: هو أنّ هذه الدّراسة لن تقوم بمسح شامل لكلّ ما في هذه النّماذج، بل ستقصر القيل على قصّة نقدّر أنّها تكون أنموذجا لكلّ صنف.

ولابدّ أن نقرّر بأنّ مصطلحات القصّة في الجزائر –إذا استثنينا ما كُتب قبل الثورة- لم تعرف تغيّرا كبيرا، وقد حافظ المصطلح على خصائصه منذ الاستقلال تقريبا، ونعني به مصطلح (القصّة القصيرة) وإن عرف تنويعا في التّسميات كإضافة صفة «الجزائريّة» أو «الإضافة» مع حذف الصّفة « قصّة الأسبوع » كما يروق للصّحف أن تقول عادة؛ وهذه الجرائد لا تعني إلاّ القصّة القصيرة غالبا، وهو ما نتناوله في هذه الدّراسة المقتضبة المخصّصة لمجموعة (آمال) الصّادرة في الثّمانينيات[2]. وعلى الرّغم ممّا يوجّه لهذا العدد الخاصّ من مثالب ويؤخذ عليه من نقائص، فإنّه استطاع أن يضمّ معظم القصّاصين الذين استهواهم هذا الفنّ يومئذ، وكلّ واحد منهم قد نشر مجموعة قصصيّة على الأقلّ، وإن كانوا قد خلدوا إلى الراحة الإجباريّة أو التّلقائيّة – حسب ظروف كلّ واحد – فيما بعد.

وتضمّ هذه النّماذج نحو عشرين قصّة قصيرة، وبعد وقوفنا عندها وتأمّلنا في مضامينها ، خلص لنا أنّها لا تخرج عن التّوجّهات الأربعة الآتية:

- ثماني قصص منها لها علاقة بالاجتماع.
- أربع تتوجّه توجّها سياسيّا.
- اثنتان لهما وظيفة رمزيّة.
- واحدة تنحو منحى ثوريا / سياسيّا.

وهذه القصص تتلخّص في المحاور الأربعة أسفله سنصطلح عليها من الآن بالحروف الأبجدية: أ – ب – ج - د.

الـــــــرقم الأبجدي	المؤلف	عنوان القصة	رقم الصفحة في المجموعة
أ	حسان الجيلالى	الحبّ يقدّم أوراق اعتماده	121
	بوجادى علاوة	القذيفة	125
	حسين خميرى	الإعدام مع وقف التّنفيذ	147
	إسماعيل غموقات	الرجل والعملاق	237
	العيد بن عروس	تأمّلات في شموع ليلة غير عادية	243
	مصطفى نطور	الرحيل إلى المرافئ البعيدة	93
	عبد العزيز غرمول	خطّ الرّمل	45
	زهور ونيسى	حديقة اللّه	53
ب	خلف بشير	القرص الأحمر	87
	محمد حيدار	ظلال السّنين	61
	الجيلالى خلاص	خريف رجل المدينة	219
	محمد الصالح حرز اللّه	بوكريشة	179
ج	عبد العزيز بوشفيرات	المخطئ	173
	أحمد بودشيشة	الشيخ...والصخرة ...واليمّ	69
د	زنير جميلة	ثقوب في ذاكرة الزمن	191

إنّ هذا الجدول الذي يسهّل علينا التّصنيف يجعلنا نؤكّد حقيقة لا تعزب عن الألباب، وهي أنّ القصص الاجتماعية تأتي في الصّدارة من حيث الإقبال عليها، تليها القصص السّياسيّة، فالثّوريّة / السّياسيّة، ثمّ تأتي في الدّرجة الأخيرة قصّة واحدة تنحو منحى رمزيّا.

أ – الاتّجاه الاجتماعيّ: إنّ أعظم ما ينتجه المبدعون يندرج في هذا الاتّجاه، وينضوي لواؤه تحت هذا الباب، لذلك لا غرو إن ألفينا نسبة كبيرة من هذه القصص قد توجّه مؤلّفوها إلى نشدان هذا اللّون من الأدب.

والمراد من الأدب الاجتماعيّ هو: «اهتمام الأديب بالنّاس وبأعمالهم ومشاكلهم، وما يسود بينهم من علاقات، فيكون أدبه اجتماعيا بمعنى الكلمة، يتناوله في المسرحيّة أو القصّة أو الرّواية، فيتعرّض لما يسود المجتمع من تيّارات خلقيّة وسياسيّة وفكريّة واقتصاديّة»[3].

ويذهب أنصار «علم الاجتماع» منهم (شارل لالْوا) إلى أنّ الأدب «يقدّم علاجا ناجعا لمشكلات اجتماعيّة متباينة، ويبصّر النّاس بعواقب السّلوك السيئ»[4].

فالأدب استنتاجاً من الآراء الاجتماعيّة- يعيش للحياة، وله علاقات وطيدة مع علم الاجتماع، ولاسيّما القصص التي تصرف كثيرا من اهتمامها إلى أوصاف الشّخصيّات، وتُعنى بتصرّفاتها التي هي أصلا انعكاس لشخوص واقعيين في المجتمع.

ومن هنا، فإنّ هذه القصص قد جاءت مرآة ساطعة انعكست عليها قضايا اجتماعيّة خطيرة، مع التّنبيه بأنّ هناك بعض القصص تداخلت فيها السّمات الثّوريّة مع الاجتماعيّة مع السّياسيّة، حتّى غدا من العسير تمييزها وتصنيفها في خانة معيّنة، لأنّها اعتمدت التّاريخ المعاصر للجزائر قبل الثّورة، والصّراع الذي احتدم بين بعض الشّخصيّات القصصيّة والاستعمار الفرنسيّ[5] أو اعتمدت على طريقة المثاقفة من خلال الاسترجاع التّاريخيّ واستحضاره لتُبْنى عليه الخطوط العامّة للقصّة.

يستبين من الملاحظات السّابقة إذاً، أنّه في مُكنة دارس هذه القصص أن يستعين بكثير من الطّرائق لتشريحها وتوضيح نسجها وإبراز حبكتها وسردها وهدفها أو مغزاها ....إلى غير ذلك.

ففي قصّة (القذيفة) يعرّفنا الكاتب على الشّخصيّة (المحور) بأنّه في زنزانة، يقتحم عليه خلوته محامٍ معيّن من المحكمة للدّفاع عنه، فإذا هو يفاجأ بأنّ هذا المحامي ما هو إلاّ صديق له حميم، لكن على الرّغم من ثقته في صديقه واطمئنانه إليه، فقد ظلّ متجمجما في قبوله، لأنّه لم يكن له رأي في اختياره، ومع ذلك حين يتذكّر ما حدث له مع«حورية» يقول: «يوم قابلت حورية تعلّمت أنّ كلّ شيء ممكن» (ص 127).

إنّها "البؤرة" –على حدّ تعبير السّيميائيين- أو الجملة المفتاحيّة التي تنطلق منها إلى الجوانب المتعدّدة للقصّة، ذلك أنّ اسم (حورية) والتقاءه بها يدعونا إلى طرح عدّة تساؤلات:

-كيف؟

–أين؟

–ولماذا؟

ومن خلال هذه الأدوات الاستفهاميّة نرغّب النّفس في استكشاف التالي، وننقّل الطّرْف سريعاً بين السّطور كي نعبّر عن مبتغانا... وذلكم ما فعله الكاتب حين مضى في مناجاة داخليّة نفسيّة عبر استحضار مخيّلته لأشياء كثيرة، منها:

–ثراء طبقة ومزعمها أنّنا اشتراكيون.

–اقتناعه أنّ الاشتراكيّة لابدّ أن تبنى...

وهو يستنتج ممّا يلاحظ يوميّا حوارا داخليّا فيه معارضة من الرّافضين للاشتراكيّة، بينما هو كان متحمّسا لها كثيرا، زاعما أنّه قد تشبّع بالقيم والمبادئ للبلاد، وكأنّ الذي يرفض هذا المذهب أو ذاك ليس وطنيّا.

هذه ذكريات!

أمّا الذّكريات الأخرى فهي تتلخّص في ما حدث له مع صديقه رابح (المحامي الأول) بعدما اجتاز عقبة الثانوية العامّة بنجاح، يوم أن قال له هذا الصّديق: «هذه أوّل خطوة ستتلوها خُطوات» (ص 127).

وبعد أن يوضّح هويّة الشّخصيّة الرّئيسة (السّجين) ويؤكّد أنّ أباه يمشي برجل واحدة لأنّ الثانية قد بُترت في أثناء حرب الهند الصّينيّة يخبرنا عن والد المحامي بأنّه موظّف حكوميّ سام، وإن كان هذا المحامي ليس من الصّنف المغرور والصّلف، والآية على ذلك أنّه كان يعارض كلّ من يمسّ مبادئ وطنه أو يسيء إلى قيم بلاده، وكان يصف هؤلاء بالخنازير الحقراء.

تذكّر كلّ هذا وهو إزاء محاميه (وهي مدّة طويلة استغرقتها المناجاة الدّاخليّة)...

ويستمرّ المرسل مع الماضي (بمعناه الزّمنيّ المتعارف عليه لا بالمعنى الأدبيّ) حيث يحضره شريط متتابع مبتدؤه (حورية) ومنتهاه هو كيف أنّه عرض عليها الزّواج فنبّهته بأنّها ثيّب مطلّقة تكبره بسنوات، لكنّه رفض اعتراضها وزاده تأبيّها عليه حرقة وتعلّقا حين قالت له في عبارة تغنّجيّة: «أخشى أنّك تحبّني لأموالي» (ص 128).

أشياء وأشياء استرجعها ثمّ جمعها في عبارة مكثّفة تدلّ على تدافع الهموم وتشابكها (الأسرة البائسة – الحيّ الزّريّ – المدرسة الثّانويّة...)، ومعظم ما باح به من خبايا هو في واقع الأمر نوع من الهواجس التي تعذّبه وتعنّيه، بيد أنّه يُلْفي عزاء في استعراض ذلك وبخاصّة هواجس الحديث مع مراهقات مثله، وتوهّمه أنّهنّ سقطن في الإعجاب به!

وتظلّ مخيّلته تزوّده بما كان منه وهو ما يبرح بعد طالبا في الثّانويّ حيث كان يأمل في أن يشبع جنونه الجنسيّ بصاحب السّيارة وأبيه على الطّريقة النّواسيّة، وبأمّه وبأخته على الطّريقة النّزاريّة!

ولا أدري ما الدّاعي لهذا التّفسّخ كلّه؟ فالانتقام من الأثرياء لا يكون بالصّورة التي يرسمها والفرصة التي يتحيّنها لا لشيء، سوى لأنّ صاحبه رأسمالي وهو اشتراكيّ؟!!...

ويمضي بنا الكاتب ليطلعنا أكثر على سيرورة الأحداث دون تسلسل منطقيّ بالنّسبة للقارئ، ولكنّه منطقيّ بالقياس إلى الشّخصيّة المحوريّة المتمثّلة في (جمال) الذي راح يسرد آلامه الحالية وأحلامه الماضية الضّائعة، يُعدّ للارتباط بحورية التي علمنا عنها من قبل بأنّها ثريّة....أحلامه طفقت تزهر بعد أن مكّنته هذه المرأة من امتطاء الطّائرة، وارتياد الفنادق الفخمة والمطاعم الفاخرة وزيارة العواصم الأوربيّة، حيث يذكر لنا بأنّه زار (سويسرا) وهنالك التقى عدوّه اللّدود الذي خاطبه ساخراً:

– «أنت؟...أنت الذي كنت تحسدني على سيارة صغيرة ألهو بها؟»(ص129).

فيجلسان معا ويقرقعان الأكواب حتّى يُتعْتعهما السّكر، ولكن لماذا؟!هل أراد أن ينبّه أنّ حياة الأثرياء لا تعدو أن تكون ضياعا وجلسات فارغة؟! وأيّاما عجفاء صباحها خواء، ومساؤها هباء؟! أم هو التقليد الأعمى لبعض الروايات والقصص الأخرى؟ أم ماذا؟...

ويستأنف الحوار مع المحامي بوساطة المناجاة، حيث يتلفّظ بعبارة يُستشَفّ منها أنّ صديقه هذا أخبر أهله، يوردها المرسل في إعادة وتكرار وترداد لأسماء تلك العائلة مجترّاً الأوصاف التي تفوّه بها من قبل. ولعلّه بذكره لأهله أراد أن يوضّح الآصرة التي تربط بينهم وبين (حورية) وقد كان يكفيه مع ذلك أن يذكر كلمة « أهل » من غير حاجة إلى إعادة ما قاله من قبل بأنّ الأب رجله مبتورة في حرب...

ثمّ يعود إلى الحبكة متقدّما في إزالة خفاياها، حيث يكشف للمتلقي أنّ المرأة التي نكحها –لِمالِها– كانت تخونه باستمرار، وهو ما أجّج غيرته، وساعد على إشعال فتيلة الضّغن عليها.

ومع الاسترجاع والاستحضار، يبلغ اليأس بشخصيّة القصّة مبلغه ويعلو به إلى رأس الهرم، وهو ما يفهم من التماسه عدم الدّفاع عنه بعدما أقرّ بالجريمة التي اقترفها إزاء قاضي التّحقيق بكلّ تفاصيلها وحذافيرها، لكنّ صديقه المحامي يصرّ على المرافعة عنه، وستكون هذه المرافعة مصحوبة بحجّة قويّة، حيث إنّه سيثبت للمحكمة بأنّ موكّله مهووس!...ومع كلّ هذه المعطيات التي قد تخفّف من وطء الحكم عليه فإنّ (جمال) لا يرى غير الدّيجور يلفّ مستقبله، لأنّه عديم الثّقة في القضاء بسبب اعتماده على قوانين وقواعد جامدة لا تعدو أرقاما يحكم طبقها: قد تكون المادةَ الثّلاث مئة، أو المادةَ المئتين والخمسين لا فرق، وكأنّ هذه

الاعتراضات من المتهم أفحمت المحامي، فلم يزد على أن قال له: « سأسعى لتخفيف الحكم إلى أقصى حدّ» (ص 132).

ولعلّ المتلقي يكون قد شبع تبريرا وارتوى تعبيرا وأمل أن يصل إلى النّهاية؛ وكان من الممكن أن تكون هذه آخر عبارة....

بيد أنّ المرسل أبى إلاّ أن يمطّط ويتابع مناجاة بطله وهو يتذكّر كيف كان متحمّسا للاشتراكيّة وللتّطوّع عكس والده الذي كان يقول له: «لا الجزائر مستقلّة تهمّني، ولا اشتراكيتهم...وإن كنت في حياتي مدينا لأحد، فأنا مدين لقامير (فرنسا). بفضل إعانتها نعيش، وتدرس أنت» (ص 132).

وإن تعجب فاعجب من غباوة هذا الأب الذي لم يتفطّن إلى الثّمن الباهظ الذي دفعه لفرنسا، وهو لسوء تقديره وخبل لبّه يعتقد أنّ ما يتقاضاه من منحة حصل له من غير تضحية ولا ثمن!.وهذا النّقل لمشاعر شخص وخيانته للوطن جاء متأخّراً ممّا تسبّب في تذبذب الحبكة واقتقادها الفنّيّة والإثارة....

فالتّفاصيل تعدّدت، والموضوعات تكاثرت وكأنّنا بإزاء رواية لا قصّة قصيرة، فقد تناول الكاتب أربعة مواضيع على الأقلّ كلّ واحد يمكن أن يكون قصّة مستقلّة:

-العلاقة الاجتماعيّة (الصّراع بين الفقر والغنى = جمال / حورية).

-الإيديولوجيّة: (الصّراع بين الابن وأبيه: اتجاهان متباينان نحو الجزائر / نحو فرنسا).

-الانتقام: (الخيانة الزّوجيّة).

إلى غير ذلك من الموضوعات التي تستطيع أن تستقلّ بنفسها وتقوم بأمرها!

ومن هذا التّشعّب أيضا عودة المحامي تارة أخرى في لهجة غير التي كانت من قبل، وكأنّه استسلم مع موكّله حيث يقول له: إنّ هذه أخطر قضيّة يرافع فيها، ويطلب إليه أن يساعده بالأجوبة البالجة على الأسئلة الساجية، فذلكم من شأنه أن يجعل الكفّة تميل لصالحه، وإن كان ذلك لا يغيّر من أزمة موكّله النّفسيّة فتيلا، فينصح له بالإقلاع عن الدّفاع، وتوفير سمعته لزبائنه المستقبليّين، لأنّ النّتيجة بالنّسبة له معروفة مسبقا وهي الإعدام!...ولكنّ اعتراضه وتهرّبه لم يزيدا المحامي إلاّ إصرارا وعزما، ويطمئنه بأنّ التّهرّب من الدّفاع عن موكّليه ليس من شيمته.

عندئذ، يشرع (جمال) في إزاحة السّتار وتمزيق الحجاب عن الدّواعي التي أدخلته الزنزانة، وذلكم لم يتضح إلاّ بعد رتابة قاتلة، وتباطؤ في التّفسير، فيذكر أنّ ذلك كان انتقاما من المرأة التي حسب من قبل أنّ حبّه لها أبديّ، لكنّه ما يكاد يجني الرّحيق من الزّهر، ويرشف الماء من النّبع، ويغرف اللّآلئ من الكنز المادّيّ حتّى يبدّلها بالأبكار

الأتراب، وبالغيد اللّعوبات وهو ما لاحظته عليه (حورية) حين شعرت بتغيّره ففاتحته في ذلك عساه أن يزدجر، لكنّها فوجئت بأنّه وبكلّ تفسّخ يدفعها إلى العهر والبغاء حيث أذن لها أن تفعل ما تشاء وتذهب حيث تشاء مع من تشاء، مقابل أن تتركه أيضا يفعل ما يشاء!..وهذه الحريّة الثّنائيّة المشترك فيها هي التي جعلته يضبط حرمه أكثر من مرّة ملتصقة بثوب الخيانة فلا تتحرّك فيه نار الغيرة.

وهو باستعراضه لشريط حياته يروم أن يلمّح بل يصرّح بأنّه هو المتسبّب في هذا التّسيّب والانسلاخ الذي صدر عن قرينته، ولم يستيقظ فيه ضمير النّدم إلاّ بعد فوات الأوان، حين غدت (حورية) سلعة تزيّن دكاكين الفجور....

حينئذ ضغط على نفسه ووطئ على عاطفته لكنّه لم يستطع، لذلك فاتحها وحاول أن يقنعها بأنّ الذي تأتيه ليس من شيم المتزوّجة ولا من سمة الخلوق، بيد أنّها تجاهلت حميّته وصدّته عنها موليّة إيّاه ظهرها قبل أن توجّه إليه سهما قاتلا: لقد طلبت إليه تطليقها اعتماداً على ما نصح لها به خليلها المحامي.

فاجأته الصّدمة ودارت من حوله الدّنيا: ألهذه الدّرجة صرت رخيصا عندك؟ (أسرّها في نفسه) ثمّ صدعها بهذه العبارة:

- «وطفلانا؟!....»

أجابته بابتذال وامتهان:

- «إنّهما يعيشان....من غير حاجة إليك أنت بالذّات!» (137).

وفي دوامة من الحوار المتبادل والعبارات النابية تختم (حورية) الحديث بأنّها ليست في حاجة إليه، وتقول له ضمن ما تقول: «أنت المسؤول عن كلّ ما حدث....كنت أبحث عن الحبّ والأمل...وكم رفضت من رجال!. جاهدت أن أجعلك سعيدا...لم تحبّني قطّ...جعلت مني بنكا لدفع فاتورة شهواتك...أنا الكلبة ابنة الكلب....ضحكت عليّ أنت الذي تصغرني بعشر سنوات...» (ص 138).

هذه الجمل المتلاحقة هي بمثابة عظات أخلاقيّة يقدّمها الكاتب الذي لم يوفّق في ذلك...بالإضافة إلى الاستطرادات التي صحبت غضب (حورية) وهي في الآن ذاته تنفيس عنها وتقيّؤ لما بداخلها، لكنّ مثل هذه التّفسيرات في العمل القصصيّ غير مستحبّة، بل هي إساءة له، وتمييع للحبكة نفسها.

هنا يخنق (جمال) زوجه (حورية).

وكان في متناول المؤلّف طورا ثانيا أن يقف عند هذا الحدّ وأن ينهي قصّته بنهاية بطلتها، لكنّه الآن فقط يكشف لنا عن سيرة (جمال): كيف التقاها، وكيف كان يستميل الفتيات الغريرات والعذارى الغافلات قبل أن يغوى استمالة السّيدات والأيامى والمطلّقات[6] (!).

ومثل هذا التّباطؤ والتّأخّر يذكّرنا بالمقامة المضيريّة، وهو ما يسيء إلى هذه القصّة ويصمها بالسّذاجة، لأنّ تطويل الحوار والنّأي عن الحدث الأساسيّ لا يتلاءم مع هذا الفنّ الذي وُلِد ناضجا تقريبا.

ولا تعنينا كثيرا نهاية القصّة التي ظلّت معلّقة، وإن كان الكاتب بحث عن مخرج لورطته حين صيّره مخبولا، وهو ما يحول دون محاكمته طبعا.

وبالنّسبة للنّهاية، فلكلّ مؤلّف وجهته التي يراها ملائمة، لكنّ مثل هذه النّهايات يعتبر تساهلا أو تهرّبا من القول الفصل، أو تشكيك في مصداقيّة العدالة...أو...كلّ أولئك وارد بطبيعة الحال، وفي مندوحة الكاتب –مع ذلك- أن يختار ما يلفيه أكثر التصاقا بنفسه وبتقديراته.

وفي هذه القصّة التي اتّخذناها نموذجا للقصص الأخرى تبرز قضايا ذوات صلة شديدة بقريناتها التي أدرجت ضمن هذا السّياق والخصائص التي تلتقي عندها وهي:

1 – نزعتها الاجتماعيّة (مع فرق في التّناول بين هذا وذاك).

2 – نزعتها العاطفيّة (ولكن العاطفيّة هنا تكاد تكون رومانسيّة دراميّة: القذيفة – الحبّ يقدّم أوراق اعتماده – الرجل والعملاق...)

3 – الجنون أو الاقتراب منه: الجنون الظّاهريّ في القذيفة – الإعدام مع وقف التّنفيذ ...

4 – السّهولة في الاقتران بين البطل والبطلة: ليس هناك اعتراض، بل ليس ثمّة تأبٍّ: القذيفة – الحبّ يقدّم أوراق اعتماده – الرّجل والعملاق.

5 – هيمنة الأحلام التي لا تفضي إلى حقائق، على غرار ما حدث في قصّة « تأمّلات في شموع ليلة غير عادية »، أو الأحلام التي تقود إلى الجنون كما في « القذيفة »، أو الأحلام التي تؤدّي إلى الاستيقاظ كما في « الرجل والعملاق »، أو الأحلام التي لم تكتمل إشراقتها كما في « الرحيل إلى المرافئ البعيدة »، أو الأحلام التي لم تتحقّق وإن كانت مورّدة مشوبة بالإشراقة والإزهار في مثل قصّة « خطّ الرّمل »، أو الأحلام الضّائعة للوصول يوما إلى امتهان الكتابة في « حديقة اللّه »...

6 – فقدان الوفاء الأبديّ في العلاقات العاطفيّة التي تبتدئ في سهولة ويسر تامّين وتنتهي في سرعة البرق أيضا من غير أن يتأثّر خافر العهد لما ألحق به الآخر من أذى، بل إنّه لا يزيد على أن يلتمس لنفسه مهربا ويلفي لخداعه عذرا، وهذا ما تمثّله قصّة « الرجل والعملاق » وقصّة « القذيفة »....

تحليل القصّة (النّموذج) للمجموعة (أ)

إنّ هذه القصّة – كغيرها من قصص المجموعة- لا تخرج عن إطار ما حدّده بعض النّقّاد من أمثال (جينات GINETTES)[7] الذي قنّن ثلاثة أبعاد لكلّ واقع قصصي هي الحكاية (DIGESE OU HISTOIRE) والسّرد (NARRATION) ثمّ الخطاب القصصي أو النّصّ (énoncé ou discours narratif)، وهذه الأبعاد التي حدّدها النّاقد –وإن كانت تنظيريّة في جوهرها- فإنّها مع ذلك تساعد على فكّ رموز الأعمال القصصيّة واستكشاف خباياها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ كلّ قصّة تشتمل على زمن، وهذا الزّمن قد يكون مرتّبا ترتيبا منطقيّا للأحداث من الباء إلى الياء، أو أنّ هذا الزّمن وارد بطريقة مشوّشة يعتمد على التّنافر بين هذه الأحداث، وهو ما نلاحظه في هذه القصّة التي كانت متّكئة على الذّكريات، وهذا ما يسمّيه النّقد الحديث: لاحقة ذاتية (ANALEPSE SUBJECTIVE)[8] وقد مرّ معنا أنّ (جمال) ظلّ يستردّ حياته السّالفة ويستحضرها في شريط متوالٍ لم يتوقّف.

ووظائف هذه اللّواحق –كما يحدّدها النّقّاد- لا تكاد تتجاوز الثلاث وهي:

1 – إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية.

2 – سدّ ثغرة حصلت في النّصّ القصصيّ؛ أي استدراك متأخّر لإسقاط سابق مؤقّت (وهو ما حصل مع جمال).

3 – تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السّرد...

ويسمّى هذا الصّنف باللّواحق المكرّرة أو التّذكير (Analepserepetitive ou rappel)[9] وتصلح هذه اللّواحق لإعطاء مقارنة عن البطل ووضعيّته آنيا وماضيا:

كيف هو الآن وكيف كان ؟!

من ناحية أخرى، تعتمد القصة على ما يمكن أن نسمّيه (التّواتر (LAFREQUENCE[10] وهذا التواتر نلفيه حاضرا في بنية هذه القصة حين كرّر ما حدث مرّة واحدة أكثر من مرّة (الأب مبتور الرجل) أو (تهافت الفتيات على شخصيّة جمال تهافت الفراش على ضوء النار).

أمّا من حيث البنية الزّمنيّة لهذه القصّة فإنّها اتّكأت على المجمل (Le sommaire) الذي يمكن تسميته بالملخّص (Résumé) أيضاً حيث سرد سنوات عديدة من حياة شخصيّة بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال.

وعلى مستوى السّرد: هنالك عدّة علاقات لكنّها مختلفة غير متشابهة ، حيث نلفي ما يسمّى بالسّرد الابتدائيّ (حين يتحدّث جمال عن حورية وماضيه معها) – فالسّرد هنا كان بين شخصين عن شخصيّة ثالثة – وهو أحيانا أخرى متضَمَّن في الحكاية لكن بغير ضمير المتكلّم طبعا، حيث يقوم الراوي بدور ثانوي بصفته ملاحظاً للأحداث المتتالية أو التي حدثت من قبل.

والقصّة أخيراً تقترب من الحكاية، حيث يتمزّق الشّمل، ويقع الخرق لتلك العلاقة العائليّة التي أثمرت طفلين ليصابا باللّطم وليس باليتم فقط، ولتقتل الأمّ، ويُجنّ الأب.

ويمكن إرجاع أسباب هذا التّشرّد وهذا الضّياع إلى الإقبال على المال في عمىً ومن دون تروٍّ، أو الانغماس في الملذّات والشّهوات من غير وضع حساب لذلك...أو اهتزاز الشّخصيّة لدى بطل القصّة ممّا نجم عنه ذلك التّفسّخ ثمّ التسلّخ، ثمّ الانفصال، وهلمّ جرّاً ...

ب – الاتجاه السياسيّ: إنّ كلّ الذين كتبوا هذه القصص السّياسيّة إنّما يكونون قد عايشوها ولم يعيشوها، وذلكم شيء طبيعيّ لدى المبدعين بعامّة، وإلاّ، لاحتاج كلّ أديب أو فنّان إلى أن يعيش قرونا طِوالاً حتّى يُؤذَن له بالاعتزاء إلى جمهوريّة المبدعين، أضفْ إلى ذلك أنّنا لو عملنا بهذه القاعدة لكان كلّ باثّ يحيا زمانه فقط ولا حقّ له ماضيا ولا مستقبلاً، حتّى إذا قضى نحبه ينتهي كل شيء، ولا مطمع لأحد وُلد بعده أن يتحدّث عن حقبته أو عن العصر الذي أظلّه.

والخوض في غمار السّياسة –ولاسيّما زمن كتابة هذه القصص- يكون مشوبا بالحذر وبالتّوجّس قبل الإقدام على مثل هذه الموضوعات المحفوفة بالمخاطر. وعلاقة الإبداع بالسّياسة علاقة حميمة منذ "ألف ليلة وليلة" مع فرْق بطبيعة الحال، حيث إنّ اللّيالي تبجيل للطّبقة الحاكمة وتسامٍ بها، بينما العلاقة في العصر الرّاهن وخصوصاً في الأنظمة الدّيمقراطيّة علاقة النّدّ للنّدّ لا علاقة المستعلي بالأسفل. وهذا التّغيّر هو الذي جعل أمثال هؤلاء المبدعين يتطرّقون إلى قضايا – وإن لم تكن تماما سياسية – فهي لا تخلو من مداليل تكشف عنها.

وهذه القصص التي تعدّ من الأعمال المبكّرة تحمل في مضامينها شهادات عن مخلّفات الاستعمار الفرنسيّ البغيض الذي تسبّب في محن، وورّث بعض العقول والنّفوس المريضة الخواء والتّعنْتُر، وسرّب إلى الوظائف ودواليب الحكم بعض أعوانه الذين استأثروا بالراحة والطُّمأنينة على عهده، وبقطف الثّمار وبحبوحة العيش على عهدنا.

والذي يعنينا من هذه القصص هو الجانب الفنيّ أو الطّريقة التي وُظّفت في تقريب المتلقّي من الإحاطة بالبنية السّرديّة، ونحن لا نستطيع أن نزعم بأنّ القصص التي تَخِذْناها نموذجاً لهذه الدّراسة كُتبت كلّها بنمط واحد، وإن طرقت مواضيع متقاربة لا تبتعد كثيرا عن كون الطبقة المتعالية في المجتمع تسلّطت على الطّبقة الفقيرة بطريقة أو بأخرى، وهم يعنون بها الطّبقة التي تسيّر دفّات البلاد، وتتحكّم في التّوظيف، وتدير الأزرار من بعيد!

وهذه الهواجس هي ما تبرزه قصة (القصر الأحمر) التي تخبرنا عن الشّخصيّة / المحور ممثّلة في ابن شهيد طُرد شرّ طردة من العمل، لأنّه رام أن يراقب مدير الشّركة التي كان يعمل فيها، بل (تجاوز حدّه) وتجرّأ على أن يستفسر عن الملابس المختلَسَة من المخزن!! فكان ذلك سببا كافيا في فصله من وظيفته ربّما إلى الأبد....

ونهاية القصّة تخلو من حرارة الصّراع، وتوهّج الحدث؛ إنّها عبارة عن استسلام وخضوع تامّين، وهو ما لا ينسجم مع مكانة ابن الشّهيد وما نعرفه عنه من جرأة وتماسك وتصدّيه لطفيليّات المجتمع كالجبل الشّامخ، بيد أننا مع ذلك لا ننكر بأنّ النّهاية جاءت متلائمة مع الوضع الذي عليه ذوو البطون المنتفخة حراما وذوو الضّمائر الميتة والخونة إلى السلطة فسدّوا الأبواب حتّى أمام شكاوى المظلومين التي يحاولون إيصالها إليهم دون جدوى.

ومع اقتناعنا بأنّ المبدع حرّ في النّهاية التي يقرّرها فإنّنا نتدخّل هنا بصفتنا نمثّل المرسل إليه لنأخذ على القاصّ هذا الخنوع وهذا الختام البارد، إذ مادام الموضوع مبنيّا على الخيال كان من الأفضل أن يُنْهيه إنهاءً مشْحوناً بالصّراع والمقاومة ولو بلهجة كلاميّة حادّة، وبمقاومة مستميتة لا هوادة فيها !.

وعلى هذا النّمط تقريبا تتبدّى معظم القصص المصنّفة تحت هذه الخانة؛ وقصص هذا شأنها تزهّد المتلقي في تصفّحها بعد أن افتقد فيها جمالية السّرد وتواؤم الحبكة بسبب افتقارها إلى الصراع، واعتمادها رتابة الأحداث .وتكاد تفلت من هذا الحكم قصّة (بوكريشة) التي تميّزت بصراع داخليّ على الأقلّ أدّى في نهاية المطاف إلى تفجّر (جنون) بعد أن أوصدت أبواب الأمل، وحلّ اليأس محلّ الانفراج.

القواسم المشتركة لهذا النّوع من القصص:

1 – التّناقض بين شخصيّات مشبعة بالمُثل والقيم وبين أخرى قد نبذت ذلك وراءها ظهريّا.

2 – الصّراع المرير بين أبطال الأمس (جيش التحرير أو أبناء الشهداء) وبين الخونة كما في قصّة (بوكريشة) وقصّة (القرص الأحمر).

3 – يطبع معظم هذه القصص الاستسلام في النّهاية للأمر الواقع.

4 – النّهاية غير المتوقّعة غالبا كما في قصّة (خريف رجل المدينة) وقصّة (القرص الأحمر).

5 – المفاجأة غير السارة في الحبكة كما هو الشّأن بالنّسبة لقصّة (خريف رجل المدينة) وقصّة (بوكريشة).

6 – الالتجاء إلى التّساهل في النّهاية كما في قصّة (خريف رجل المدينة) إذ إنّ مثل هذه الحلول تكون أقرب إلى التّكلّف منها إلى الطّبع.

7 – السّقوط في متاهات أخلاقيّة مزرية كما في قصّة (خريف....) وإضافة كلّ تلك الجرائم الجنسيّة إلى شخص واحد في مدّة قصيرة لا يصدّقها العقل، ولا يقبلها المنطق، ولا تتلاءم مع الجوانب الفنية للقصة.

8 – النّهاية المثاليّة التي لا يمكن أن تحدث إلاّ في العوالم المثاليّة كما هو الأمر في قصّة (ظلال السّنين) حيث يقرّر (شيخ البلديّة) - على الرّغم من اعتراض كاتبه- أن يعرض شريطا مفصّلا عن أفعاله الدّنيئة!!...

9 – استيقاظ الضّمير بعد الانزلاق والتّلطّخ بالرّذيلة في قصّة (ظلال السّنين) .

تحليل النّصّ:

بعد التّلخيص العابر لقصّة (القرص الأحمر) وإبراز القواسم المشتركة، نصل إلى التّحليل حيث سنطبّق هذه المرّة منهجا آخر هو المنهج البنيويّ المقطعيّ الأقرب إلى منهج الحكاية منه إلى القصّة الفنيّة. ولقد فرض علينا هذا النّصّ القصصيّ الطّريقة التي عمدنا إليها في هذا التّحليل.

1 - «القرص الأحمر مختبئ وراء الغيوم السّوداء الزاحفة....هطلت قطرات من المطر...طفل يرتدي أسمالا بالية، هجم عليه طفل آخر، افتكّ منه قطعة خبز يابسة كان يلتهمها» (ص 89).

إنّ هذه الفقرات التي افتتحت بها القصّة تمثّل الصّفر بالنّسبة لبعض الأفكار التي سترد لاحقا، ولاسيّما العنوان الذي هو المفتاح للانطلاق منه إلى ما يُستقبل من الأفكار الأخرى.

2 - «الكتل البشريّة تتدافع....»

هذه العبارة –على إيجازها- أوردناها للتّدليل على أنّها تمثّل –على مستوى علاقات التّواتر- مقطعا مؤلّفا يروي مرّتين ما حدث في مرّة واحدة، وهو يريد بذلك الإلحاح والتّأكيد.

3 - «توقفت أمام الواجهات...كالأبله. تحلقت في المعروضات»

إنّ الضّمير المتّصل في هذا النّصّ (الأنا) يعبّر عن انشغالات كبرى، فهو من وجهة متضمَّن في الحكاية وسارد ومرسل في الآن ذاته، ومن وجهة أخرى يوحي بأشياء وأشياء...إنّه يدلّ على التّوقّف القسريّ الذي كان من الشّخصيّة، ويدلّ على أنّ سبب هذا التّوقّف يعود إلى ما بداخل الدّكّان من معروضات؟!... هذه المعروضات هي التي ستجرّه فيما بعد إلى بحار من الأحلام لا شاطئ لها.

4 - «ارتديت أجمل المعروضات...من وراء النّظارة (كذا) الذّهنيّة الجذّابة، التهمت بعيني الحسناوات...كانت تحيط أجمل الفاتنات....» (ص89).

إنّه الحلم الذي راوده وهو متسمّر في وقفته هناك...ولقد تضافرت الأزمنة الحقيقيّة في تقاطع بين الماضي والحاضر على تثبيت هذا الخيال، وإزهار هذا الحلم.

5 - «هذه تضع يدها على كتفي، تلك تُبحر في عيوني، تلك تطوّقني من خصري...» (ص89).

انغماس كليّ داخل هذا الحلم الذي امتدّ به عن طريق الإشارتين: (هذه/ تلك) لتكونا كافيتين لإغراقه في نشوة ذلك الحلم، لكنّ هذا الحلم تفسده المثبّطات والممنوعات، ممّا يجعل هذه القصّة –كما أسلفنا القيل- تقترب من الحكاية التي تعتمد وظائف (بروب PROPP) ولاسيما المنع / الخرق.

6 - «....استدعاني المدير إلى مكتبه...وبجديّة قال لي: يبدو أنّك شابّ طيّب....همّك لقمة العيش....ليس إلاّ....كل الخبز يا بنيّ ولا تحاول أن تفهم شيئا...إنّك تتعب....تتعب كثيرا وأنا أشفق عليك» (ص 90).

من هنا تأتي وظيفة المنع لتكشف لهذه الشّخصيّة المحوريّة مجهولا أو تبحث عن شيء ضائع حيّرها طويلا...إنّه يحذّره من ذلك، ولاسيّما حين يقول له مؤكّدا: **«تتعب...تتعب كثيرا».**

وهذه التّأكيدات ما هي إلاّ لاحقة تفسيريّة يحاول المرسل من خلالها أن يخبر المرسل إليه عن الوضعيّة التي ستكون عليها هذه الشّخصيّة القصصيّة....وضعيّة عسيرة حقّا ويصعب على المرء أن يلتزم إزاء هذه الموانع والمثبّطات، ولقد جاءت وظيفة المنع هذه سابقة على كلّ الوظائف مثنّاة في شكل نصائح: **«إنّك تتعب...تتعب كثيرا...وأنا أشفق عليك» (ص 90).**

من هنا يأتي التّحذير صريحا جهوريّا لا يذر لهذه الشّخصيّة وقتا ولا يجاريها في محاولة استسلامها وتسليمها بالأمر الواقع، ولاسيّما أنّ هذا «الواقع» الذي كانت تعيشه الشّركة محفوف بالملذّات والإغراءات: **«التفت إلى سكرتيرته...بنظرة تحمل معاني خفيّة، طلب منها الموافقة...أجابت ببسمة لا تخلو من غنج ودلال» (ص 90).**

إنّ موقفا مثل هذا من غادة فاتنة تتقن الدّلال، وتحسن الغنج، من شأنه أن يستميل عواطف هذا المراهق، ويجعله يفكّر ألف مرّة قبل أن يُقْدم على خرق الوصيّة، ويتناسى النّصيحة.

7 - «ذات يوم اكتشفنا (كذا) أنّ الصّفقة الخاصّة ببدلات العمل يكتنفها نوع من الغموض» (ص 91).

لقد تحرّكت في الشّخصيّة الغيرة، وصارع الخير عندها الشرور التي كانت تُحاك في الخفاء، حيث إنّ المدير كان يخفي القماش الجيّد ليعيد التّجْر فيه حتّى يتلقّى مقابله فيضا من الأموال، قبل أن يبدّل رديئه بأجوده ممّا يتسبّب في زرع أمواج من الغِلّ لدى العمّال عليه، ويبعث في نفوسهم الاشمئزاز والقَرَف، ولكنّهم يحجمون عن مكاشفته أو مواجهته بالحقيقة إلاّ الشّخصيّة المحوريّة التي تفطّنت إلى ألاعيبه واختلاساته بحَدْسها وثقافتها، فكتبت رسالة على لسان العمّال قامت برفعها إلى المدير تستنكر فيها عمله الهجين هذا.

8 - «يا بنيّ...لعلّك تذكر ما أوصيتك به يوم قدمت إلينا...ولا أظنّك تنسى...ولابأس إن ذكّرتك مرّة أخرى، فالذّكرى تنفع الناسين، بالحرف الواحد قلت لك: كل الخبز يا بنيّ معنا...ولا تحاول أن تفهم...إنّك تتعب...تتعب كثيرا...» (ص 91).

بهذه العبارات ذكّر المدير الفتى، ولم يكن في حاجة إلى أنْ يسمع منه دفاعه عن نفسه وتبرئته لذمّته –كما تفرضه القصّة - ، بل إنّ الكاتب لو توقّف هنا لكانت النّهاية مقبولة، باعتبار أنّه مادام «الخرق» قد وقع لـ «المنع»، ومادام «المانع» استكشف شرّ «الفاعل»، فإنّ كلّ التّبريرات لا مكان لها.

وبعد، فإنّ هذه القصّة التي أتينا عليها تلخيصا ودراسة في اقتضاب، تحمل في ثناياها جملة من الملاحظات نقف عندها في نهاية هذا التّحليل لعلّ أهمّها:

1 – القرص الأحمر: رمز لنهاية ليل الظّلم والتّعفّن (مع طرح الجانب الإيديولوجيّ بعيدا).

2 – المطر: رمز للإشراقة والتّجديد، ونزوله إنّما هو تنظيف وتطهير للجوّ القذر الذي كان يسود الشّركة، وقد عبّر عن ذلك بقوله: **«الرّذاذ سيتحوّل إلى هطول...سيكون سيولا...طوفانا...سيجرف معه كلّ العفونات»** (ص 92).

3 – اتّسمت القصّة ببعض المبالغات والتّراكمات الزّائدة، كتصوير بعض الأطفال الذين يتسابقون، بل يتشاجرون على الخبز الملقى في القمامات، مع أنّ مثل هذه المظاهر المشينة لم تقع على الأقلّ إبّانَ حقبة كتابة هذه القصّة، ولم نشاهد نظيرا لها إلى يوم النّاس هذا.ومن يدري؟ فقد تغدو منظرا عاديا لا يتأثّر لرؤيته أحد، ولا يتأسّف لحصوله المارّة يوماً.

4- الصّراع الشّديد الذي استحوذ على هذه القصّة وأشعل أوارها بين الشّخصيّة المحوريّة التي نوّعت في استعمال الضّمائر وتنقيلها بين هذا وذاك، من الضّمير الأول(ضمير المتكلّم) –كما أوضحنا- إلى الضّمير الثاني (المخاطب) إلى الضّمير الثالث (الغائب). وقد كان تعداد الضمائر وتوزيع وظائفها بمثابة تأجيج لهذا الصّراع الذي - وإن لم يحتدم- فإنّه قد رافق خطوات الأحداث من أوّلها إلى آخرها.

جـ - القِصص الرّمزيّة: إنّنا لا نريد ببنية «الرّمزيّة» ذلك المذهب الغربيّ الذي يعمد إلى الإبهام، ويغرق في ضبابيّة من التشاؤم قد لا تنقشع أبدا، ولكنّنا نريد بالرمز تلك الومضات واللّمحات التي تعبّر عن الواقع مكسوّاً في صورة إشاريّة فحسب.

من أجل ذلك لا يهمّنا أنّ هذا المذهب ظهر في الآداب الأوروبيّة منذ سنة 1880م ولا يعنينا معرفة أسماء أصحابه الذين اشتهروا به من أمثال (فرلين) و(جاجنر) و(بودلير) و(رامبو) والذين أولعوا كثيرا بصفات معيّنة من مثل: «السّكون والقمر»و«الضّوء الباكي» و«الأسمال الفضيّة» و«القمر الشّرس» و«الشمس المرّة المذاق»[11].

والرمز تعريفاً يعني « الإيحاء؛ أي: التعبير غير المباشر عن النواحي النّفسيّة المستترة التي لا تقوى على أدائها اللّغة في دلالتها الوضعيّة. والرمز هو الصّلة بين الذّات والأشياء بحيث تتولّد المشاعر عن طريق الإثارة النّفسيّة، لا عن طريق التّسمية والتّصريح»[12].

والواقع أنّ الرّمز كمذهب قد تغلغل في عالم الشّعر ووصل أحيانا إلى ذروة النّجاح، ولكنّه لم يفلح في الوصول إلى عمق القصّة، ولعلّه قد حقّق بعض النّجاح مع "كافكا"[13]. والرّمزيّون استكشفوا أنّ العقل الواعي محدود، وأنّ العقل الباطن اللاّواعي ممتدّ إلى ما لا نهاية.

وهذا المذهب الذي وُلد في الغرب ونما بين حقول بيئته انتقل –على غرار كلّ ما يبدعه الغرب- إلى العالم العربيّ فتلقّفه أدباء عديدون ولاسيّما الشّعراء منهم من أمثال (أديب مظهر) في قصيدة (نشيد السكون) و(سعيد عقل) و(صلاح لبكي) و(بشير فارس) وغيرهم[14] في دواوين وقصائد مختلفة.ويمكن القيل إنّنا مع ذلك نغالي حين نزعم أنّ هؤلاء الشّعراء المحدثين من العرب قد احتضنوا هذا المذهب نقلا عن الغرب لأنّ الشّعر الصّوفي، مثلما هو معروف، مليء بالإيحاءات والرّموز[15].

ولقد استطاع القاصّ (إدجار ألان بو EDGAR ALAN POE) أن ينفذ ببعض تخيّلاته الباطنيّة إلى القصّة ممّا ترك بصمات واضحات عليها. فما سرّ تسميتنا لهذه المجموعة بالرمزيّة؟ وكيف يُخفق قصّاصون كبار في توظيف الرّمز ويجرؤ على فعل ذلك قصّاصون ما يبرحون في الطّريق؟

إنّنا حين أطلقنا هذه الصفة لم نكن نرمي من ورائها إلى الرمز الفلسفيّ العميق مثلما سبقت الإشارة إليه، وإنّما كنّا نهدف إلى استعراض بعض اللّمحات التي تمثّل هذا الرمز، بل إنّ القصّة التي وقع عليها نظرنا لتكون نموذجا للتّحليل كانت متأرْجحة ما بين الرّمزيّة والسّرياليّة التي تعتمد الحلم منطلقا لها، وهذه القصّة هي: **الشّيخ والصّخرة...واليمّ**

فالعنوان –كما نلاحظ- يحمل في فحواه ثلاثة مداليل، وكلّ مدلول في الآن ذاته رمز.

03 مداليل = 03 رموز.

ويمكن أن تنفرد كلّ بنية من هذه البنى بمعانٍ مختلفة لعلّ أهمّها أنّ:

أ – البنية الزّمنيّة:

الشيخ: يمثّل مرحلة معيّنة هي عادة ستون سنة فما فوق أو فما دون ذلك بقليل.

الصّخرة: تمثّل زمنا خالدا هادئا لكنْ رتيبا، فهي تشغل فضاءها منذ سنة أو عقد أو قرن أو مليون سنة لا فرق.

اليمّ: يرمز إلى الزّمن المتحرّك الذي لا يستقرّ على وجه، ولا يثبت على حال...هو مزمجر دائب السير بين المدّ والجزْر لا يرتاح أو يهدأ أبدا.

ب – البنية الفضائيّة:

الشّيخ: يوحي هذا المنظر بالوقار والشّيب ورجاحة العقل وهذا كلّه يجعل هذا « الشيخ » يشغل فضاء مكانيا كبيرا فيه سعة المجال، وهو إذاً، فضاء متنقّل.

الصّخرة: حيّزها ثابت لا يتبدّل إنْ وصفناها بالرّتابة والجمود ولكنّها قد تنقل بواسطة، بيد أنّها تظلّ في حيّز ثابت لا حَراك له.

اليمّ: له لوحتان ينهض عليهما: خلفيّة، وأماميّة.

فأمّا الأماميّة: فهي ما يحدثه من حركة دائبة تسمع بالأذن، وتشاهد بالعين، إذ هو في مدّه وجزره يتنقّل من مكان إلى آخر متقاتلا مع نفسه، متضارباً مع بعضه، وهو تقلّص وتمدّد لكنّه ما يتمدّد إلاّ ليتقلّص، ولا يتقلّص إلاّ ليتمدّد...فالفرار لا معنى له، والجمود لا مكان له...ذلك هو شأنه، وتلك هي حاله.

وأمّا اللّوحة الخلفيّة: فهي تتمثّل في ما تعكسه عليه الأحوال الجويّة من رياح وأمطار، أو شموس وكواكب، وهو يتفاعل مع ذلك كلّه في مساحة معيّنة تختلف باختلاف التّغيّرات المناخية...فالبحر وتموّجاته التي تتجاوب مع الرّياح، أو خطوطه التي تبدو لنا على صفحته وهي تتهادى وتتراقص مع نسيمات الصّباح، أو مناظر الكواكب والأقمار وصورها وهي تنعكس على مراياه، أو الأسماك المختلفة الأشكال والألوان، كلّ أولئك يوحي بجمال أخّاذ، وبحيّز حياتيّ لا يَفْنَى إلاّ بإرادة اللّه سبحانه وتعالى حين تُسجّر هذه البحار أو تفجّر.

جـ – البنية الأسطوريّة: وتتمثّل بخاصّة في « اليمّ » الذي يرمز إلى الماء بصفته منبع الحياة، والماء: هو العنصر الفعّال في هذا العنوان، وكلّنا يذكر أنّ أجمل المواقف العاطفيّة إنّما وُلدت أمام الغُدْران، وعلى ضفاف الأودية والأنهار، ناهيك من شواطئ البحار التي تظلّ أبدا مرتعا خصبا للحسن والخيال والأمل.

وإذا كان الإنسان نفسه قد خُلق «من ماء دافق» كما أبان عنه القرآن الكريم..وإذا كانت الصّخرة نفسها كانت من قبل ماء ثمّ تجمّدت وتصلّبت كما يعرّفنا علماء الجيولوجيا، اتّضحت أهميّة الماء وقيمته، لتسيطر بذلك البنية المائيّة على العنوان.

د – البنية الإيقاعيّة: ولعلّها تتمثّل أحسن ما تتمثّل في:

الشّيْ.....

الصَّخْ.....

الْيمْ.....

هـ - البنية التّركيبيّة: ودعائم هذه البنية بُنيت على تضافر ثلاث وحدات متماثلة كلّها أسماء، والأسماء هي الأصل في المشتقّات لدى كثير من المنظّرين اللّغويين، فلذلك قد جاء التشابه يسيرا من غير أن يقع في الكلام معضلة.

و – البنية الصوتية: وهي تلاحظ في عدّة مقاطع من العنوان:

أشْ + أصْ + ألْ

شَيْ + صَخْ + يَمْ

فالمقاطع الثلاثة – كما رأينا- متجانسة ومتآلفة[16].

ز – البنية الدّعائميّة: وهذه تتألّف من وَتديْن ألْسُنيّين هما:

الشيخ + اليمّ

ولاسيّما أنّ مقوّمات هذه البنية هي التّوازن والطّمأنينة والحركة، وذلك لا يتمّ إلاّ عن طريق هذين الوتدين المكوّنين للعنوان. فالشّيخ متوازن هادئ، واليمّ غاضب حانق ساخط، أو ساكت لطيف إلى حين أن تعود إليه عصبيّته، وتتحرّك فيه شراسته!

هذا هو العنوان، فما هو المدلول الذي تحمله هذه القصّة؟ لكي نجيب عن هذا التّساؤل بصورة واضحة قمنا بحصر أحداثها في تسعة مفاصيل.

-1 -

تُستفتح بفائدة: وهي أنّ صديقين توجّها إلى البحر، وما إن وصلا إليه حتّى تخيّلا أنّ هناك مخاطر قد أحدقت بهما من جرّاء هيجان هذا البحر.

-2 -

أحسّا أنّ المصطافين ولاسيّما الفضوليين منهم، صاروا يطاردونهما بالنّظرات المريبة ممّا أوهمهما أنّهم يتوسّمون فيهما اللّصوصيّة والإجرام والتّعوّد على خطف الأطفال واغتصاب الفتيات! كلّ هذه الأوهام التي تواردت فيها خواطر الصّديقين، جعلت أحدهما يشير على صاحبه أن يقصدا صخرة نائية عن أعين هؤلاء المرتابين، وهنالك يتسنّى لهما أن يسبحا في حريّة عبر مسافة قريبة لا تعرّض حياتيهما للخطر، ويكونا بذلك في منجاة من الاستهزاء أو الاتّهام الظّالم غير المؤسَّس.

-3 -

ارتاد وصاحبه ساحل البحر، ثمّ وطئا بأقدامهما طرفه في وجل وحذر شديدين، حيث لم يتجاوزا خطوتين تجريبيّتين، ومع بعد أحدهما عن كلّ خطر، فإنّه ادّكر وصيّة أمّه التي تنهاه عن الارتماء في أحضان مياهه: **«إيّاكم والبحر....إيّاكم والبحر يا أولاد....»** (ص72)

ولكنّ طِماحه إلى المغامرة، ورغبته في المجازفة دفعاه إلى أن يرتمي داخل عُبابه فأوشكت الأمواج أن تبتلعه لولا لطف اللّه به...والغريب أنّ هذا لم يكنْ إلاّ وهما لأنّه عندما تحسّس نفسه لم يلف غير رجليه داخل الماء بينما سائر جسمه كان خارج البحر، وهذا ما جعله يهزأ بنفسه، ويضئّل من قيمته.

-4 -

حين اطمأنّت نفسه إلى أنّه في أمان تامّ، تفقّد صاحبه فوجده مستغرقا في التّحديق إلى الصّخرة....أرسل بصره هو أيضا تلقاءها، فإذا **« شيخ تجاوز العقد السابع...له لحية كثّة مرسلة على صدره»** (ص 74). ومع التقاء الأنظار، طفق يلوّح إليهما، طالبا منهما القدوم إليه في إلحاح!

-5 -

بعد هذه الإشارة يبدأ الحوار بين الشّيخ والشّخصيّة المتضمّن ضميرها في القصّة (المرسِل) ثمّ يغيّر الحديث إلى الصّاحب الذي يكشف للشّيخ الحقيقة بعدما اعترض على سباحتهما في هذا المكان الخالي. وعندئذ تدافعت ذكريات كثيرة ومناجاة داخليّة طغتا على السّرد، وتخلّلتا الأحداث حتّى كادت تنسينا الشّيخ والحديث معه.

.6.

ومن غير إطالة أو استطالة، يصل الكاتب إلى حكاية الشّيخ الذي طفق يسترجع الحسرة ويستحضر الفاجعة...إنّ هذا المكان يذكّره بمأساة عائلة كاملة قد خنقها الماء، وأذْهب أثرَها البحر، والتهمتهما الحيتان ووحوش اليمّ. هنا في الموطن نفسه الذي تجرّأ هو وصاحبه على الاختلاء فيه هربا من الأنظار....ينبئهما بأنّها عائلة **«عائلة من أربعة أفراد: الأم، الأب، وطفلان (كذا)»** (ص79).

لقد قدمت هذه العائلة إلى هنا لتحقيق الهدف الذي تريدان أنتما أن تحقّقاه، وهو النّأي عن الأعين، والاستمتاع بالخلوة والاختلاء، بسبب تشبُّثها بالأصالة، ورغبتها عن الانسلاخ.

-7 -

ألقت الأمّ بنفسها في اليمّ منتشية طروبا، كسمكة خفيفة ورشيقة ضربت بيديها ورجليها ذات اليمين وذات الشمال...بيد أنّها شعرت بشلل يعطّل جسمها الغضّ، وبجحافل من الأمواج المدجّجة تطاردها...استنجدت...استغاثت...استغاثت في إلحاح...لم يكن هناك إلاّ زوجها الذي آلمته الصّرخات، ووخزته الصّيحات المبحوحة...لم يشعر إلاّ وهو يلقي بنفسه مقلّدا رجال الحماية في محاولة إنقاذها من الغول...، في هذا الإبّان هبّت عاصفة هوجاء تدعّمها رياح عاتية

ألقت به إلى الصّخرة التي ارتطم بها رأسه...وفي سذاجة اندفع الولدان نحو جهنّميّة الأمواج التي أجهزت عليهما لتعفى بذلك على آثار هذه العائلة!

-8 -

وفي تأثّر باد، يتوقّف الشّيخ عن الحديث قبل أن يتابع:

بعدما أخرج رجال الحماية المدنيّة الجثث الأربع، كان الرجل ليس هو الزوج، وإنّما رجل آخر...وهي الظّاهرة التي أدهشت الشّيخ وضاعفت من ألمه...ومن حديث إلى آخر يعترف هذا الشّيخ بأنّه هو مدبّر العمليّة التي أدّت إلى القضاء على الأمّ (الزّوجة) بعد أن تكاثر حديث القوم عن خيانتها، وحامت الشّبهات حول سلوكاتها.

-9 -

وأخيراً يودّع الراوي الحلم لينبئنا بأنّ كلّ الأحداث التي تخلّلت القصّة لم تكن حقيقة ولا خيالاً، وإنّما كانت أضغاث أحلام مرعبة: فيها الدم، والقتل، والثأر، ولا شيء أكثر من ذلك.

وقفة ختامية:

لعلّنا ألاّ نكون في حاجة إلى الوقوف طويلا إزاء هذه القصّة التي حاولنا أن نوضّح خطوطها ونشرّح أفكارها مدلّلين على أنّها –وإن كانت من النّوع السّوريالي- فإنّها مع ذلك تحمل في طيّاتها رموزا كبيرة أشرنا إلى بعضها لدى دراسة العنوان حيث خصّصناه وحده بملاحظات وإشارات، باعتبار أنّ العنوان عند كثير من الدّارسين المعاصرين يمثّل المفتاح أو البؤرة التي توضّح المفاهيم المتداخلة المتشابكة، فإنّ مثل هذه القصص المبنيّة أساسا على الرّمز البعيد لا تقدّم خدمة جلّى للمجتمع، وإنْ تسهم بطريقة أو بأخرى في تحقيق الأدبيّة.

إنّ قصّة «الشّيخ...والصّخرة...واليمّ» - وعلى الرغم من طول هذا العنوان نسبيّا- فإنّه عنوان فنّيّ جماليّ ربما لارتباطه بقصّة شهيرة هي «الشّيخ والبحر» للكاتب الأمريكي (هيمنجواي) التي أحدثت صراعا بين عجوز هرم وسمك القرش، أو بين الإنسان والحيوان، إضافة إلى أنّ هذا الكاتب قد شُغِف بالسّرد الموضوعيّ الذي يقترب من تصوير الواقع تصويرا دقيقا للقارئ، لأنّ الشّخصيّات تكاد توهم المتلقي بأنّ أحداث القصّة حقيقيّة وصادقة[17]، والشيء نفسه يمكن أن ينطبق على هذه القصّة التي اتّخذت من عنصري التّشويق والحياد أساسا وهو ما يشغف القارئ بمتابعة أطوارها من خلال الحبكة المتنامية حتّى النهاية.

د – القصص الاجتماعيّة/ الثوريّة: علينا أن نقرّر أوّلا بأنّ القصص التي من هذا النّوع كُتِبتْ بعد الاستقلال، أي من لدن جيل لم يعش الثورة ولمْ يُصْلَ بلهب نيرانها إلاّ من بعيد: عن طريق استشهاد أحد أفراد عائلته مثلا. وإذا كان المنطق الفكريّ والنّظريّة النّقديّة يقضيان بأنّ الكاتب ليس في حاجة إلى أن يعيش كلّ شيء يكتب عنه، وإلاّ لاحتاج إلى عمر يتجاوز

آلاف السنين مثلما سبقت الإشارة إليه، فإنّنا مع ذلك نجد غالبيّة الذين تطرّقوا إلى قصص الثّورة من جيل الاستقلال أخفقوا في التّعبير عن مشاعر هذه الثورة وجهنّميّة لياليها وأيّامها وإن لم تخْلُ قصصهم من اجتهادات مقبولة أحيانا.

وإيماناً منّا بأنّ النّقد لا ينتظر حتّى تتوفّر له أكوام مكدّسة من النّماذج، وإنّما هو يتابع ظهور النّصوص، ويقوم بواجبه الطّبيعيّ كلّما ألفى نصّا يستحقّ الدّرس والتّمحيص، إذ ليس ثمّة ما يدعوه إلى الانتظار حتّى يغدو القليل كثيرا، والغثّ جيّدا والرّديء ممتازا، بل المفترض فيه أن يتناول الرّديء والضّعيف والغثّ بالنّقد بغية الدّفع به إلى الأمام عن طريق التّقويم، وتصحيح مسار المبدع، ووضع المعايير الفنيّة والموضوعيّة المثلى له حتّى يجتنبها هو، ثمّ من يجيء بعده من النّاشئة والمتأدّبين[18].

مهما يكن، فإنّ القصص الاجتماعيّة / الثّوريّة قد تناولت «موضوعات جديدة تتحدّث عن الاغتراب وعن الهجرة وعن الحرب والثّورة وآثارهما. تصف الجبل وتدين الاستعمار، وتصوّر مشاركة المرأة في الثورة والنّضال، أو تتحدّث عن الموظّف الجبان وعن خيانة الوطن»[19].

ومن الواضح أنّ هذه القصص تتّسم بسمة الحنين، وتمتاز بطابع الأنين طورا، والصراخ والاعتزاز أطوارا أخرى، ففيها تذكير بعمل الأبطال، وتخليد لمآثر الأجداد والآباء...فالثورة الجزائريّة بما خلّفته من دمار ونَكال، وتحطيم وآلام، كانت دائما شاهدة أمام الأعين، حاضرة إزاء النّفوس، لم يستطع معها جيلنا هذا أن يتخلّص من وطأتها ووقعها، وحسبنا أن نذكر بأنّه حتّى هذه الآونة ما يبرح حديثها يطغى على الجلسات، وما يزال صوتها يعلو على كلّ الأصوات، إذ ما يكاد الحديث يفتح في مقامة ما حتّى يقع الاستطراد إليها فيحدث التّشعّب، ويطرأ التّوتّر حتّى يفيض على جنبات الجلسة.

ولعلّ ثالث ميزة هي أنّ عناصر الأدب الثّوريّ بصفة عامّة والقصّة بصورة خاصّة قد استحوذت في الجزائر على الموضوعات الأخرى عكس سائر الأقطار (المغاربيّة) الأخرى بسبب الهيمنة الاستعماريّة الخبيثة على ربوع الجزائر طوال قرن وثلث القرن اقترف خلالها الجرائم المنكرة، واجترح الآثام البشعة التي لا تخفى على أحد[20].

وجرْياً على القاعدة التي التزمنا بها في هذه الدراسة، فإنّنا نطبّق منهجنا التحليليّ على قصّة واحدة وقع عليها نظرنا وهي قصّة **«ثقوب في ذاكرة الزمن»** لاعتبارات فنّيّة فحسب.

تبدأ هذه القصّة بالإشارة إلى عذاب الوحدة وأثرها على النّفس البشريّة ممّا يُنْمي بأنّها ستركّز أغلب خطوطها العامّة على هذا الموضوع، والواقع أنّ الوحدة هذه ما هي إلاّ مؤشّر للتّخيّلات والهواجس والأفكار التي تتوارد على الشّخص وهو يحيا حالة شبيهة بحالة شخصيّة القصّة، وإن كانت هذه الشّخصيّة (الرّاوي) ترى في حصولها معاناة وفي صفتها قساوة: **«قاسية هي الوحدة...قاسية أبدا أبدا...»** (ص 193).

إنّ مجرّد ورود هاتين العبارتين يجرّ إلى الاقشعرار من الوحدة ويكون بمثابة تثبيط للنّفس التي ترغب فيها وتؤْثرها على الأنس والاجتماع، لكنّ الازدواجيّة التي تشكّل طبيعة الأشياء تجعل من الوحدة شيئا مرغوبا فيه، لأنّ صاحبها يبحث عمّا يزجّي به السّاعات، ويقطع به اللّحظات، وهو شأن شخصيّة القصّة التي قشعت سحابة خلوتها بواسطة تزويج اليراع مع المخيلة لينجبا في نهاية المطاف عملا أدبيّا. بيد أنّ الملكة الذّاتيّة صعبة المراس، عسيرة الانقياد، وقلّما تستجيب لمروّضها متى شاء وأنّى أراد. وذلكم ما يُفهم من مقولة (جون برين): **«لا تنتظر ورود الإلهام كَيْ تشرع في الكتابة، لا لأنّك تنتظر شيئا غير موجود، بل لأنّ الإلهام يردّ إليك حين تكتب»** (ص 193).

وبينما هي تصارع جدب الموضوع وضحالة التفكير؛ إذا بابها يُطرق..ثمّة فتاة ملثّمة تقتحم عليها خلوتها وتمزّق غشاوة وحدتها..وبعد حديث قصير أزاحت عن وجهها الخمار، فلاحظت الكاتبة (الشّخصيّة) أنّ ملامح وجهها متناسقة مع العينين..وبسرعة قياسيّة تدخل الضّيفة في الموضوع لتفضي إليها بسرّ دفين أمضّها كي تتّخذ منه المبدعة قصّة متكاملة الحلقات، متناسقة الأجزاء.

ثمّ نفهم من مطلع القصّة المعروضة أنّ الزّائرة من الفتيات العوانس اللاّئي فقدن كلّ أمل في الارتباط برجل مّا، تقول لها: **«ألم يحدث أن أحسسْت شعور فتاة تعدّت أبواب الزّواج، تقلّب طرْفها في الرّجال، كلّ الرّجال، وهي تعلم أن لا حقّ لها في الحصول على أحدهم»** (ص 194).

ومن سياق الرّواية يتجلّى أنّ هذه الشّخصيّة هي أصلا بدويّة نزحت إلى المدينة، وتبدأ من البداية، يوم أن رأت النّور لأوّل مرّة في مزرعة جدّها النّريّ التي ورثها عن آبائه بدوره، وبعد أن تعرّفنا هذه الشّخصيّة بأسرتها كلّها: من جدّها وصفاته إلى جدّتها التي كانت تتّصف بالبلادة، إلى أمّها وزواجها بأبيها التي هي من أصل قبائليّ، ثمّ وفاته عنها.

تنتقل بعد ذلك إلى الحديث عن مشاركة جدّها في الثّورة، فتعرّفنا أنّه قد أُحرقت ضيعته، وأُلقي عليه القبض ثمّ زجّ به في غيابات السّجن بمعاونة «حركيّ» كان وفيّا للاستعمار، ثمّ كفّر عن ذنبه بإنقاذ جدّها من زنزانة العدوّ حيث قام بتهريبه ليلا والتحق وإيّاه بالثّوار.

وتمضي في حديثها لتنبئنا عن المآسي التي زرعها الاستعمار في مناكب الأرض، والجرائم التي اقترفها في حقّ الشّعب الجزائريّ، إذ بينما كانت هي وجدّتها وسائر العائلة ليلا يصطلون حول موقد النّار في صمت وهلع، إذا أنين يُسمع أمام الباب قبل أن يتسرّب منه مجاهد جريح أسعفوه بما قدروا عليه، ثمّ قضوا جميعا ليلة قلقة وهم حيارى إزاء هذيانه نتيجة للحمّى التي كانت قد قرّرت المبيت في عظامه ولم تزُل عنه شدّة وطأتها إلاّ مع خيوط الفلق، وحين نطق، أخبرهم بأنّ سبب جرحه إنّما يعود إلى مخالفته أمر رفاقه والنّأي عنهم ممّا جعله

يشتبك مع جنود العدوّ الذين اقتحموا المكان..وراح يردّد ما صدر له من مسؤول الفرقة: **«تعال معنا أو ستموت وحدك ستموت كالجرذ في المخبأ»** (ص 200) ثمّ ظلّ يقصّ عليهم كيف فتح باب المخبأ، وكيف تشابك مع العدوّ إلى أن وصل إلى بيتهم.

وفي صباح اليوم التالي علم أهل الدّشرة أنّ المظلّيين سيجتاحون القرية، فجمع السّكّان ما لم ينوؤوا بحمله، ثمّ توجّهوا بصحبة الجريح ملتجئين إلى مكان آمن يقيهم شرّ الأعداء حيث صادفوا أحد المجاهدين فسلّموه الجريح، وقصدت هي وعائلتها المدينة، وهنالك تفتّحت على عالم جديد، فغدت تقلّد الحضريّات في زيّهنّ القصير، وتعوّدت على الخروج لتبتاع ما تشاء من الدّكاكين والأسواق دون إشكال؛ وقيّض الله لها معلّمة علّمتها العربيّة، ونظراً لفقرها المدقع فقد كانت لا تتورّع أو تتحرّج من خدمة الآخرين والتّعرّف على طبقات اجتماعيّة مختلفة، وإقامة علاقات كادت تعصف بها لولا شموخها وتأبّيها، بيد أنّ ذلك لم يطل إذ استطاع مخادع أن يغويها فيسلبها ما كانت تعتدّ به، وهذا ما أحدث في نفسها كرها للرّجال جميعا، وزرع في قلبها ضغنا حاميا، وحفر في صدرها غِلاً عليهم حيث راحت تحرقهم على ضيائها واحدا واحدا مكْرَهة، إذ كانت في وليجتها تبحث عن ميناء ساكن ترسي فيه سفينتها، وعن عشّ آمن تقضي فيه أيّامها، لكن ذلك كان أمرا عسيرا، لأنّ الرّجال كلّهم **«مصابون بحمّى البكارة»** (ص 210).

وتتتابع أحداث القصّة وإن ظلّت تصبّ في قالب واحد هو بحث الشّخصيّة عمّن يكمل نصفها، وبعد أن تجرّب كثيرا منهم تزداد اقتناعا بأنّهم على شاكلة واحدة؛ إنّهم يرغبون في قضاء أوطارهم منها لا أكثر!.

وفي النّهاية تصل الشخصيّة إلى مبتغاها، حيث تقترن بعامل من بلاد المهاجر في أوروبا لأنّه رضي أن يبني بها –على علاتها- ، يتمّ ذلك في القرية التي عادت إليها أسرتها نافرةً من صخب المدينة وضوضائها ومشاكلها المحتدمة.

تحليل القصّة:

أحداثها:

لقد طفحت هذه القصّة بأحداث كثيرة أهمّها:

–عزم الشّخصيّة الأولى على تمزيق الصّمت وقهر الوحدة بواسطة الكتابة.

–حيرتها إزاء الموضوعات الملائمة للكتابة.

–حياة الفتاة الملثّمة أو سيرتها الطّويلة بين المدينة والبادية، والمشاكل التي نجمت عن ذلك.

–نيلها مرامها أخيرا في البادية بعد أن اهتدت إلى بعل سَموح رضي أن يصفح عنها ويعفو عن ماضيها المريب.

-تكاثر هذه الأحداث جاء بسبب التّطويل في حجم القصّة (ستّ وعشرين صفحة).

بنيتها الفنّيّة:

-يتّضح من البدء أنّ هذه القصّة هي قصّة بيئة ما دامت قد تناولت أوّل ما تناولت الوصف: «قاسية هي الوحدة».

-طغى على القصّة ما يمكن أن نسمّيه عامل الصُّدفة؛ ولْنتتبّع ذلك حسب تسلسل الكتابة:

-وصول الفتاة الملثّمة واقتحامها المنزل من غير ميعاد.

-التقاء المجاهد الجريح بأحد المجاهدين الآخرين وهذا أصعب ما يمكن أن يحدث بهذه البساطة السّاذجة.

-زواج «زهور».

-الصبيّ الذي عثر عليه الجدّ.

-التقاؤها بصديقتها التي كانت تعلّمها البغاء.

-تعرّفها على جنديّين من غير سابق لقاء، وهذه المرّة كانت الصّدفة نقمة عليها حيث إنّها رافقتهما فعادت بغير ما ذهبت به!.

-التقاؤها «زهور» تارة أخرى.

-ظهر أحد أعمام الصّبيّ الذي جاء يطالب بابن أخيه.

-بعد غيبة طويلة، وقطيعة أعوام مديدة، يعود أخوالها إلى أمّها للتّصالح والتّسامح.

-التقاؤها شابّاً من المهاجر وارتباطها به دون سابق معرفة.

فالقصّة -كما لاحظنا- تُبنى على عنصر المصادفة كثيرا بالإضافة إلى أنّها توظّف الحكايات المختلفة، وذلك ما جعل القصّة تنوءُ بالاستطرادات المتشعّبة، والأوصاف الخارجيّة.

وعلى الرّغم من الأسلوب الجميل المشرق الذي يطبع جوانب القصّة، فإنّها لم تخْل من تطويل كاد يكون مملاّ..وكانت الكاتبة ستوفّق أفضل لو أنّها وسّعت هذه العناصر لتؤلّف منها رواية.

البناء المعماري للقصّة:

إنّ القصّة بصفة عامّة تمتاز برشاقة الأسلوب وسلامة اللّغة والوصف الجميل أحيانا، بيد أنّ هناك بعض التّراكيب التي لا أرى مسوّغاً لبنائها حسبما اختارت الكاتبة مثل قولها: **«قاسية هي الوحدة»** فمثل هذا التقديم والتّأخير يُخلّ بالقواعد المتعارف عليها، وتلج الجملة بذلك في خانة التّعقيد اللفظيّ من الناحيتين الصّرفيّة والنّحويّة، وهي -في نظرنا- لا تفيد

كثيرا الخطاب نفسه بصرف النّظر عن الملاحظة السّابقة، لأنّ المفترض أنّها تعالج عذاب الوحدة؛ وهذه الوحدة كلٌّ لا يتجزّأ، فهي في قساوتها وألمها وشرّها تقدّم نفسها بنفسها.

وهناك تقديم وتأخير آخر ليس له ما يبرّره أيضا: **«أوقدت النار لترى ما (به) تصنع»** (ص 198) ← ما تصنع به.

/ **«على أيّ حال ضمائرنا مرتاحة (كانت)»** (ص 198) ← فهذه العبارة تحتاج إلى إعادة تركيب يكون أكثر جمالاً وتلاؤماً، ولاسيّما أنّ الكاتبة متمكّنة من لغتها نحوا وصرفا وإملاءً إلاّ ما حدث من بعض الهنات مثل **«جذع شجرة مهتري»** (ص 200) والأصحّ: مهترئ. ومثل: **«التي سوف لن تبقي على أخضر ويابس»** والأصحّ: «التي لن تبقي على أخضر ولا على يابس» لأنّ «سوف» تدلّ على المستقبل، «ولن» على المستقبل أيضا، وجمعهما في موطن واحد يجعل أحدهما زائدا....

وكذلك استعمالها كلمة "تكتشف" والأصحّ: "تستكشف" (ص194) إذ شتّان ما بين الكشف (....) والاستكشاف!

ونزعم أنّه على الرغم من هذه الإشارات، فإنّ الكاتبة تمتلك قدرة على تفجير الكلمة سحرا وتوظيف الأسلوب الشّاعريّ الذي يهزّ القارئ المتذوّق بلا شكّ، ونادرا ما نقرأ قصصا بهذا الشّموخ البنائيّ للعبارات والأساليب ونجد بها غالبا اهتراء وتمزّق وغثيان، وممّا يبهر من أسلوبها قولها: **«أشرقت الشّمس على الروابي والحقول النّديّة فمنحتها سحرا بديعا وانعكست أشعتها فوق قمم الجبال البيضاء فازداد بريقها حدّة ولمعانا...خرجنا نطلب الانتعاش بدفئها الذي غيّبته الثّلوج والعواصف أياما طوالا... »** (ص 201) وكقولها: **«شمس جويلية باهتة...تريد أن تزيح عن طريقها السّحاب فلا تقوى...الترقب يرقص في العيون ويعربد...الابتسامات تزرع الرجاء والأمل في كلّ الوجوه...بيرق الحريّة يشعّ في الأفق المضرّج بالدّماء والدّموع...توقّف الزّمن عن الحركة وقتئذ لأيام طويلة...نهار تسمّرت فوق سمائه الزرقاء شمس متوهّجة غادرها الشّحوب إلى الأبد....»** (ص 206).

مهما يكن، فإنّ هذا الأسلوب المشرق غالبا أجد للمنفلوطي أو جبران بعض البذور في زرعه، وليس معنى هذا أنّنا نعيب على الكاتبة التّناصّ أو التّضمين، بل إنّ هذا التّوارد الخاطريّ أو المثاقفة يزيدان الأسلوب تقوية والخطاب ليونة...ولعلّ من أثر المنفلوطي قولها: **«جئت لأسرد عليك قصّة عذاب طويل مع اللّيل والعواصف بودّي لو يعرفها النّاس ولكن ليس عن طريقي..لقد اخترت أن أهديها لقلمك (كذا)..لقد ضاق صدري...ضاق...جئت لأتطهّر بين يديك من رجس اللّيل وعذاب العواصف، إذ لا أجد صدرا أسند إليه رأسي المثقل بالهموم، حتّى وسادتي ضاقت بي...»** (ص 194).

«نظــرات» المنفلــوطي أو «عبراتــه» إذاً، ماثلتــان بــين أيــدينا ونحــن نقــرأ هــذا البنــاء الأسلوبيّ..وهناك عبارات أخرى شبيهة لا مدْعاة لذكرها (ص 215). مثلاً.

الأفكار:

إنّ أفكار القصّة عموما ثريّة تتخلّلها استشهادات ضمنيّة لبعض الأدباء، كذكرها لاسم (جون برين) وعباراته: **«لا تنتظر ورود الإلهام كي تشرع في الكتابة...»**

وممّا يمكن أن يناقش من أفكار هذه القصّة: **«لن أنتظر نزول الوحي»** ونزول الوحي خاصيّة من خصائص الأنبياء، والإلهام أصدق في هذا المقام.

وثمّة فكرة لا تعطي صورة صادقة عن جيش التحرير الوطني الجزائريّ، حيث إنّ الكاتبة تجعل الحوار يطول حول تنقّل جنديّ مع فرقته (ص 200). ونحن نعلم أنّ هذا يتنافى وما اشتهر به جيش التحرير من نظام سرمديّ، وطاعة أبديّة، وامتثال صارم للأوامر.

فالغريب أنّه وبالرّغم من إصْرار مسؤول القرية على التّنقّل، فإنّ الجنديّ ظلّ متشبّثا بموقف الرفض!..وأين؟ في مخبئه!...هذا فضلا عن أنّ من الخطط التي كان جيش التحرير يطبّقها هي أنّه إذا أنجز عمليّة ما، سارع إلى التّنقّل البعيد عن مكان العمليّة،وهلمّ جرّاً...

ومن الأفكار الأخرى التي قد تكون وراءها خلفيّة وحكم مسبق يهدف إلى التفرقة بين الجنسين، هو الرغبة في الانتقام عن طريق رفض الزّواج من الرجال كلّهم، كلّ من تقدّم لخطبة الفتاة (ص 210) وهذه الروح الانتقاميّة لا محلّ لها، لأنّ هذا من شأنه أن يضفي على المرأة هالة من التسامي والنّرجسيّة! فالرّفض النّهائيّ للرجال، لكلّ الرجال لا نعتقد أنّه صادر عن صدق واقتناع، على الأقلّ بالنّسبة للشخصيّة الموظّفة في القصّة لما عرفناه من طبيعتها الشّبقة إلى لقاء الرجال!

وتذهب الكاتبة بعد ذلك إلى أبعد من هذا، فتتّهم الرجال بالغباء لأنّهم يحكمون على شرف الفتاة وعلى طُهرها بالعذريّة ليلة زفافها، وما هو البديل لذلك؟!!..والفتاة التي تفقد عذريّتها ماذا يفعل بها المجتمع؟...إنّها ضعيفة الإرادة، مشوّشة السلوك، سهلة الانقياد، وبعدما كانت لؤلؤة ثمينة منيعة، صارت هشّة مرتخية، كسرتها الأنامل وفرقَعتها الأيادي بمجرّد لمسة!..وتقول: **«وأخريات كنّ ضحيّات (كذا) ظروف غامضة، ومع ذلك صُنّفن في زمرة المنبوذات، ولُفظن كالنّواة لمجرّد فقدانهنّ عذريّتهنّ الجسديّة...».**

وممّا لاشكّ فيه أنّ الذي يقرأ هذه العبارة يقتنع بأنّ الكاتبة كانت في موقف المحاماة لقضيّة خاسرة، إذ ليس من حقّ الرّجل ولا المجتمع أن يعطف على مثل هذا النوع من النّساء لسبب بسيط، وهو أنّ المرأة التي لا تصون نفسها لا تصون بيتها ولا مجتمعها ولا وطنها، ثمّ إنّ هناك رسالة لابدّ أن يؤدّيها كلّ واحد منّا، وهذه الرّسالة نتحمّل ثقلها جميعا كما نحن، ويجب ألاّ تنعكس أحمالها على طرف واحد فحسب..وأخيرا وليس آخرا كيف أنّ المرأة تسلّم نفسها إلى أناسيَّ كثيرين قبل

الزواج ثمّ تختار واحدا (ضحيّة) في نهاية المطاف كان بعيدا كلّ البعد عن رؤيتها لتمسح فيه دم ذئب يوسف؟!...إنّ هذا سخط في غير محلّه، وعذل في غير موطنه.

بالنسبة للنهاية: يلاحظ عليها أنّها من النوع المثاليّ الذي يجعل أليف العيش في المدينة يعاف الحضارة ومعالمها عاقدا العزم على الأوبة إلى البادية (ما وقع لشخصيّة القصّة) وهذا –بلا ريب – يتنافى مع الواقع والحياة المعيشة.

وتبقى ملاحظة أخيرة، وهي أنّ القصّة هذه كان يمكن أن تكون رواية لو أنّ الكاتبة تريّثت وأحسنت تمطيط الحبكة وتفصيل الأحداث، ولا أعتقد أنّ ذلك مستبعد مادامت الشّخصيّات قد تزاحمت والحوادث قد تكاثرت، والإشارات لفصول عديدة قد وردت.

اتّجاهها:

- يغلب على القصّة الجانب المثاليّ كما هو الشّأن بالنّسبة للأسرة التي نزحت إلى المدينة وتعوّدت على العيش فيها ثمّ قبلت بكلّ بساطة أن تعود إلى البادية.

–فرار الفتاة من خليلها بعد أن توفّرت كلّ الأسباب لسقوطها، وتصنّعها القيء والتّمارض.

–اقترانها في النهاية بشابّ من المهاجَر (كبير القلب واسع الصدر) لأنّه غضّ الطّرف عن كلّ ما عاشته من مغامرات!..

بقي أن نشير في مختتم هذا التّحليل إلى أنّ كلّ ما أبديناه من ملاحظات حول هذه القصّة لا ينقص في شيء من قيمتها، بل نعتبر أنّ هذه الدّراسة هي دعوة إلى قراءتها واستكشاف لخباياها التي لمْ نبنْ عنها كلّها، وحسْبنا أن نؤكّد بأنّها ملأى بالعبارات المنمّقة، والجمل الرائقة، والأوصاف الدّقيقة للمشاهد التي تُعدّ إطاراً مرصّعاً لصورة برّاقة أخّاذة!.

الحداثة والقصص:

لعلّ أهمّ سؤال يطرح في آخر هذه الدراسة الموجزة للقصص هو: ما مدى ارتباطها بالحداثة؟

وبنظرة متأنّية لما قدّمنا، نتّفق أو نكاد بأنّ هذه النّصوص تسير في ركب الحداثة من حيث المضمون على الأقلّ، إذ إنّ ما تحمله من مداليل يمنحها حياة ويضعها في الميزان النّقديّ الجديد.

تبقى مشكلة الدّالّ – وهذا بيت القصيد – لأنّ الدّال والمدلول لا يمكن لهما أن ينفصما وما ينبغي لهما أن ينفرطا، ولذلك ستكون نظرتنا إليهما معا وفي واد واحد.

ولو جاز لنا أن نعرّف الحداثة لزعمنا بأنّها في مفهومها العامّ لا تخرج عن التّجديد والإتيان بما لم يأت به السابقون من جانب، وهي بمفهوم ثان متطرّف «انقطاع تامّ عن الماضي وثورة على الحاضر»[21] فنحن إن رمنا الحداثة بالمفهوم الواسع إذاً، فإنّ هذه النّصوص القصصيّة

تحمل معانيَ من معانيها وسمات من سماتها، أمّا إن جارينا المفاهيم المتطرّفة فإنّها بعيدة عن الحداثة لكونها متمسّكة بأصالتها وبوطنيّتها وثوريّتها وتخلّقها[22].

ومما لا يتنازع فيه اثنان أنّ الدّال في القصص التي استشهدنا بها، ينزع إلى الحداثة من حيث إنّ كثيرا من القصّاصين نحّوا أنفسهم في مثل (الشّيخ...الصخرة...واليمّ) وفي (ثقوب في ذاكرة الزمن) وفسحوا المجال للشّخصيّات، كما أنّ معظم هذه القصص تفتقد إلى ما كان يوجد في القصص الكلاسيكيّة من بداية وعرض ونهاية، أو ذروة وحبكة، وجنح كثير منها إلى الحوار الدّاخليّ أو تيّار الوعي.

فهذا الاتّجاه القصصيّ –كما أسلفنا- يعتمد على إسقاط السّرد للحكاية، وعلى نموذج الشّخصيّة الإنسانيّة «والذي يستخدم عقل إحدى الشّخصيّات، أو عقول عدّة شخصيّات في إنارة الموقف والشّخصيّات التي يعرضها، والذي يتوسّل في تعبيره باستخدام اللّغة بطريقة جديدة مشحونة بالرّموز والدّلالات منذ المرحلة الأولى من القرن الحالي في أوروبا»[23] بينما بدأ ظهورها في مصر بدءا من الأربعينيّات، على أنّ الجزائر عرفت هذا الشّكل خلال السّبعينات.

ويجدر الذّكر بأنّنا لا نجاري التّعريفات الثائرة للحداثة التي ترى أنّ كلّ عمل لا يتصارع مع المعتقدات والقيم لا يكون بالضّرورة عملا حداثيّا، ومن الذين رقصوا على هذه النّغمة (خالدة سعيد) التي ترى بأنّ الحداثة «ثورة فكريّة وليست مجرّد مسألة تتّصل بالوزن والقافية، أو بقصيدة النّثر، أو نظام السّرد، أو البطل، أو إطار الحدث، أو تثوير الشّكل المسرحي»[24]

ويرى آخرون وعلى رأسهم (كمال أبو ديب) بأنّ الحداثة «تقدّم وكلّ تقدّم انفصام عن ماض، ورفض لما هو قائم، وبحث عن بديل له»[25].

ويقول في مقام آخر عنها: «إنّها انقطاع معرفيّ، ذلك أنّ مصادرها المعرفيّة لا تكمن في المصادر المعرفيّة للتّراث في كتب ابن خلدون الأربعة، أو في اللّغة المؤسّساتيّة والفكر الدّيني وكون اللّه مركز الوجود. الحداثة انقطاع لأنّ مصادرها المعرفيّة في اللّغة البكر، والفكر العلمانيّ، وكون الإنسان مركز الوجود»[26].

إنّ المغالاة والضّبابيّة واضحتان في هذا التّعريف الذي قال بمثله كذلك (نقاد) آخرون من أمثال (أدونيس) و(عبد اللّه العروي).واعتراضنا على هؤلاء أنّ الحداثة ليست فوضى، ولا تمرّدا على القواعد كلّها بما فيها القواعد اللّغويّة والأخلاقيّة والدّينيّة والتّحرّر الكامل من الموروثات والتّقاليد، وحتّى العلاقات الجنسيّة- كما دعا إلى ذلك أدونيس- .

ولذلك يُعجب هؤلاء بكلّ مبدع جعل من التّمرّد جلْباباً له، واتّخذ منه شعارا له كيفما كان هذا التمرّد، فهم مثلا يرون أنّ (امرأ القيس) محدث لكونه تمرّد على تقاليد قبيلته وقيمها، وينعتون (سحيم عبد بني الحسحاس) بالحداثة لفجوره وصراحته الجنسيّة ، وهم يؤثرون النّثر على القصيدة الموزونة لأنّها في نظرهم أعلى تمرّد في إطار الشّكل الشّعريّ!.

ويُفهم من تقوّلات الحداثيّين أنّ كلّ تمرّد أو ما يعبّر عنه بالسّمات الثّوريّة يعتبرونه حداثيا، وأنّ كلّ ما يدعو إلى انحراف، ويروّج لأخلاق ساقطة، ويشجّع انحلالا فكريّا وتكسيرا لغويّا ومروقا عن القواعد بمختلف أنواعها هو بالضّرورة والقوّة حداثيّ[1].

يبقى أن نؤكّد بأنّ الحداثة – وإن اخترقت عالم هذه النّماذج من القصّة القصيرة - فإنّها لم تتغلغل فيها فتفرغها من محتواها أو تنأى بها عن جوهرها كما حدث بالقياس إلى الشّعر العربيّ الذي سقته حتّى غمرته وأشربته حتّى أغرقته في لجج عسّرت عليه الاستقلاليّة والتّأصيل ممّا أفقده شخصيّته، وسلبه شفافيّته ورقّته فتمزّقت أواصرها أو كادت، وغدا شعرنا الجميل الرّائع عبارة عن عبث أحيانا وإبهام أحيانا أخرى.ومن هنا، فإنّنا مع الحداثة التي تمتصّ القيم لتثبتها وتعتصر الشّهد للتّحلية به، وليس الحداثة التي تفصلنا عن ماضينا، وتشكّكنا في مستقبلنا. الحداثة التي نطمح إليها هي تلك التي تخدم أدبنا العربيّ وتطوّر مناهجه، وتثري مفاهيمه، لكن من غير أن يفقد بريقه ويتعرّى من عباءته؛ أي إنّ الحداثة التي نستسغيها هي التي تنطلق من الداخل ولا تُفرض من الخارج، فقد طوّر العرب لغتهم وطوّعوها وبدّلوا كثيرا من مفاهيمها وأثْرَوْا ألفاظها من غير اعتماد على عناصر خارجيّة، بل كانت هذه العناصر هي التي تفيد من العرب، وتحاول أن تتعالى لتبلغ المستوى الذي كان عليه هؤلاء.

فقد لا يكفي أن نمتطي الطائرة ونسوق السيارة، ولكنّ الأفضل أن نتعلّم صنعهما لنكون حقيقة في مستوى الحداثة، وكذلك الشّأن بالنّسبة للأدب، وهو ما يعني أنّ نقّادنا وأدباءنا مدعوّون إلى التّجديد الذّاتيّ الدّاخليّ المنطلق بدءا من هُوّيّتهم وأصالتهم وتراثهم. وإلاّ فسنظلّ نعدو ونلهث وراء ما يُصدّر إلينا. وحتما سنتعب، ثم نفشل، ثمّ نغدو سادرين بأفواه مفتوحة من الإعجاب، منتظرين أبدا ما يجود به علينا الأجانب كما هو الشّأن في الميادين الأخرى ولاسيّما الفلاحة والصّناعة والتّكنولوجيا بوجه عامّ.

هوامش وإحالات:

---

[1] الدّراسة بعنوان "إطلالة على القصّة القصيرة في الغرب الجزائريّ" نشرت في العدد 13 ص 27 – 49، تناولت خمس قصص هي الأصوات (عمّار بلحسن): شجر العلّيق (السائح الحبيب) الفئران والحلم (زهير العلاف) ويجيء الموج امتدادا (محمد الأمين الزاوي) موسى وصالح والسلطان الأكحل (مصطفى فاسي) – ديوان المطبوعات الجامعيّة 1984.

[2] نماذج من القصّة الجزائريّة المعاصرة في 250 صفحة من الحجم الصغير – ط. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – مطبعة أحمد زبانة – الجزائر – دون تاريخ.

[3] د. محمد السّويدي: محاضرات في الثّقافة والمجتمع ص: 125 ديوان المطبوعات الجامعيّة (الجزائر) 1985م.

[4] نفسه، ص: 124.

(5) مثل قصّة "القذيفة" لبوجادي علاوة.

(6) أنظر ص. 139.

(7) في كتابه "أمثلة FIGURE 3 seuil, Paris" أنظر أيضا "مدخل إلى نظرية القصّة" ص ص 77- 78 للمرزوقي / شاكر، ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر/ الدار التونسيّة للنشر – ط1.

(8) نظرية القصة، ص: 81.

(9) أنظر نظرية القصّة، ص ص 82 – 83.

(10) نفسه، ص: 86.

(11) هذه الصفات مأخوذة من قصيدة "ضجيج الوادي" (Le docteur DUVAL) قصيدة "السفينة السكرى" للشاعر (رامبو) انظر الدكتور (محمد غنيمي هلال) الأدب المقارن ص 401، دار العودة / دار الثقافة / بيروت – دون تاريخ.

(12) نفسه، ص: 398.

(13) وممّا يُؤثر عنه في هذا المضمار قوله: "إنّني أكتب بخلاف ما أتحدّث، وأتحدّث بخلاف ما أفكّر، وأفكّر بخلاف ما كان يجب أن أفكّر، وهكذا إلى أعمق أعماق الظّلام" ;ANDRE AKOUN LES FORMES NOUVELLES DE LA CRITIQUE, P.94. وإن يفسّر هذا القول أحيانا بغير المعنى الوارد في السياق.

(14) أنظر د. محمد مصطفى هدارة: دراسات في النقد الأدبي بين النّظريّة والتّطبيق، ص 138 الدار الأندلسيّة للاوفست ط1 القاهرة 1986.

(15) منذ العهود القديمة إلى الآن، ومن الشعراء القدامى نذكر الشاعر الفقيه ابن الخلوف القسنطيني / ابن الفارض خاصّة.

(16) ينظر حوار أجري مع الدكتور عبد المالك مرتاض في صحيفة "الشعب" الصادرة بتاريخ 03 يناير 1991م ع. 4445 تعرّض فيه لمختلف الجوانب المتعلّقة بالبنى ضمن الخطاب الأدبيّ.

(17) ينظر . عدنان خالد عيد اللّه: النقد التّطبيقي التحليليّ ص 88- دار الشؤون الثقافيّة العامّة – الطبعة الأولى 1968 بغداد.

(18) هذا رأي كثير من النقاد. أنظر مثلا الدكتور النّساج: أدب التّحدّي في المغرب، ص 13 – دار الرّأي – بيروت.

دون ذكر للتاريخ / ودون ذكر رقم الطبعة.

(19) ينظر عبد اللّه ركيبي: القصّة الجزائريّة القصيرة، ص: 159 الدار العربية للكتاب / المؤسسة الوطنيّة للكتاب 1983م.

(20) مع ذلك لا ننكر بعض القصص التي برز فيها المحور الوطنيّ القريب من الثّوريّ كما هو الشّأن بالقياس إلى قصّة "المخاض" لعبد الواحد إبراهيم (أنظر محمد الهادي العامريّ: القصّة التونسية القصيرة، ص 36) دار بويلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس 1980م.

(21) د. محمد مصطفى هدارة: النقد الأدبي، ص: 14.

[22] من المرجع نفسه، ص: 18.

[23] نفسه، ص: 274.

[24] عنه نفسه، ص: 20.

[25] عنه نفسه، ص: 21.

[26] عنه نفسه، ص: 95.

[27] عنه نفسه، والصفحة عينها.