الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلّية اللّغة والأدب العربي والفنون

قسم اللّغة والأدب العربي

التّداخل النّصي في القصّة القصيرة الجزائرية

آليات الاشتغال وجماليّات الحضور

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري الحديث

إعداد الطالبة

سماح بن خروف

إشراف الأستاذ الدكتور

إسماعيل زردومي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
علي خذري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة1	رئيسا
إسماعيل زردومي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة1	مشرفا ومقرّرا
فاتح حمبلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
طارق ثابت	أستاذ محاضر "أ"	جامعة باتنة1	عضوا مناقشا
ناصر بركة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	عضوا مناقشا
حياة معاش	أستاذ محاضر "أ"	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

1437- 1438هـ/ 2016-2017م

الإهـــداء

إلى والديّ الكـريمين...

إلى أخي وأختـــي....

إلى زوجي العزيـز...

إلى أولادي ...

إليهم أهدي هذا العمل...

مقدمة

حظي التّداخل النّصيّ باهتمام كبير من قبل النّقاد والباحثين، وذلك بالنّظر إلى تمظهراته التي تعتبر قديمة قدم الوجود ذاته، وهو ما تجليه العلاقة المتداخلة والمتشابكة بين موجودات الكون، ومظاهر الحياة التي تتفاعل فيما بينها لتستمر وتتجدّد، ولعل هذا ما يقودنا إلى القول بأنّه لا يمكن لأيّ موجود أن يكون مستقلّا عن غيره. وبالقياس، نجد أن الأعمال الأدبية بما هي فيضٌ إنساني متصل بالذّات المبدعة تنطلق هي الأخرى من النّتاجات السّابقة عنها، وتتصل بما يعاصرها، فتؤول بذلك إلى نسيج تشكّله النّصوص المتحاورة مع تفاوت درجات الحضور من نص إلى آخر، فتتوحّد وتتماهى داخل نسيج واحد، أنتجه التّداخل النّصيّ الذي يؤول بعد فعل التّشكيل إلى آلية للتّفكيك والكشف عن مصادر النّصوص وطرائق انبنائها داخل النّص الحاضر.

ومرّ التّداخل النّصي بمراحل تأسيسيّة عديدة بدأت بتحديد المفهوم، انطلاقا من جذوره الفلسفية التي أرجعته إلى التّحاور والتفاعل بين المعطيات الخارجية، ليدخل بعدها مجال التخصص على يد "ميخائيل باختين" تحت عنوان الحوارية، حيث سعى من خلال هذا العنوان إلى ضبط دلالاته وتسخيرها لدراسة وفهم النصوص الأدبية، وقد توصّل "باختين" في هذا المساق إلى أنّ كلّ الأعمال الأدبية ترتكز في انبناءاتها على التّحاور بين النّصوص، وهي النتيجة التي استعانت بها "جوليا كريستيفا " في التّعريف والتّنظير للتّداخل النّصي، وجعلته النّاقدة إجراءً له آليّاته وتقنيّاته المميّزة، ليتّسع بعدها المصطلح ويتّسم بسمات جديدة مع الباحثين "رولان بارت" و"جيرار جينيت"عندما قاما بضبط حقله النّظري، والتّفصيل في آليات اشتغاله التّطبيقية، وإثراء دلالاته ومجالاته وفق تصوّرات جديدة تزيده دقّة ووضوحا.

وبما أنّ مصطلح التّداخل النّصي يهتم بإبراز علاقات التّقاطع بين النّصوص الأدبية فقد تمّ اعتماده في بحثنا هذا لاستظهار هذه التقاطعات داخل متون القصص القصيرة الجزائرية التي تزخر بمضامين تراثية وثقافية متنوعة، وتتوسّلها لتُخبر عن ملابسات الواقع، وتنشغل بالتّعبير عن علاقة الإنسان بكونه، وكلّ الموجودات التي تحيط به مرورا بالجوانب المادّية التي تضمن له البقاء الجسديّ، وصولا إلى الجوانب

الرّوحية المتمثّلة في الّدين الإسلامي بخاصة وغيرها من المعتقدات الرّوحية التيّ من شأنها أن تغذّي عقله وروحه، ومثلما يتشكّل التّقاطع بين الماديّ والرّوحي في الحياة الواقعية، يتشكّل بالموازاة في العملية الإبداعية وعلى مستوى المتخيّل القصصيّ القصير المتأثر بخبرات السّابقين ونظرة المعاصرين إلى الحياة

وبناء على مفهوم التّداخل النّصي القائم على مبدأ التّحاور والتفاعل، وإيمانا بأنّ القاص الجزائري كغيره من الأدباء يتأثّر بالموروثات السّابقة، وبمختلف النتاجات الإبداعية، القديمة والمعاصرة، تتأسس لهذا البحث مجموعة من الأسئلة المعالم التي سيركن إليها في تحديد مسار البحث، والوصول إلى النتائج المرجوة:

- **ما مفهوم التداخل النّصي؟ وما أبرز آلياته وتقنيّاته؟**
- **ما هي مصادره ؟ وكيف تشرّبتها النّصوص القصصيّة الجزائريّة ؟**
- **وكيف تجسّد هذا التداخل بأنواعه: الدّيني والتاريخي والأدبيّ والأسطوري على مستوى البنية السّردية؟ وفيم تكمن جمالياته؟**

ومن بين **أسباب اختيار** البحث أنّه حين لم يكن في رصيدنا العلمي أبحاث تكفي لرسم صورة واضحة عن التّداخل النّصي داخل القصّة القصيرة الجزائرية، بخاصة وأنّ نصوصها قد حققت حضورا لافتا كتابةً وقراءة، كان لزاما علينا الالتفات إليها بالدّرس والنّقد والتّحليل وإبراز دورها في بعث الموروث والمصادر العريقة والخطابات الحديثة والمعاصرة من خلال آلية التّداخل النّصي .

بالإضافة إلى معرفة الوظائف الدّلالية والجمالية للتداخل النّصي، ومدى نجاحها في إبراز المرجعيات الفكرية للنصّ القصصيّ المدروس، وغاياتها بعد ربطه بغيره من النّصوص والثقافات التي تتداخل معه لتتحاور ثم تتفاعل.

وتكمن **أهمّية الموضوع** في سعيه نحو تقديم عدد لا بأس به من القصص القصيرة الجزائرية والتّعريف بمضامينها، وإبراز المصادر التي اتكأ عليها نسيجها السّردي، والتّعرف على أشكال التداخل النّصي، وآليات اشتغاله داخل متونها على اختلاف انتماءاتها الفكرية والزمنية، دون أيّ ترتيب معتمد كما سيسعى البحث إلى تعميق الرّؤية حول النّصوص القصصية الجزائرية، وتفنيد القول بعجزها عن المثاقفة والتّجديد مقارنة بباقي الأجناس الأدبية.

وتتبّع البحث خطّة تتكوّن من مقدّمة ومدخل نظري وخمسة فصول وخاتمة؛ وقد تطرّق **المدخل النّظري** إلى التّعريف بالقصة القصيرة الجزائرية والبحث في تداعيّات ظهورها، وأبرز مكوّناتها السرديّة وخصائصها الفنّية التي ميّزتها عن باقي الأجناس الأدبية، ويعود التّركيز على التّعريف بها إلى لغرض الإضافة إلى البحوث الأكاديمية التي عالجتها، فارتأى البحث الالتفات إليها والتأكيد على حضورها الفعلي في السّاحة الإبداعية الجزائرية والعربية.

أمّا الفصل الأوّل فقد تطرّق إلى ضبط مفهوم التّداخل النّصي، وإبراز أنواعه ومجالاته، والتركيز على مصادره وأصوله المختلفة من دين وتاريخ وأسطورة وأدب وغيرها، ومن ثمّة قدّم بالشّرح آليات اشتغاله وتقنيات استدعائه لمختلف النّصوص التي يتغذّى منها النّص الحاضر.

وقد أُختتم الفصل بالتّعريج على أهمية التّداخل النصي بالنّسبة للعمل الأدبي، ولعمليّة القراءة حين كان لزاما على القارئ أن يتفاعل مع هذه النّصوص، ويؤسّس بناءً على خلفيته الثّقافية فهما لمضامين النّصوص القصصيّة وإنتاجا جديدا يليق بها .

أمّا **الفصل الثاني** فقد سعى إلى الكشف عن مصدر من مصادر التّداخل النّصيّ والمتمثّل في الدّين (الإسلامي)، من خلال آليتيّ الاستشهاد والإحالة تمّ استظهار الآيات القرآنية والأحاديث النّبوية، وكذا قصص الأنبياء داخل المتون القصصية، وإبراز طبيعة العلاقة بينهما دلالية وفنّيا.

بالإضافة إلى التّعريج على النّص القرآني باعتباره خطابا تصديريا في إطار النّصية الموازية التي تحدّث عنها جيرار جينيت في إطار حديثه عن المتعاليات النّصية.

أمّا بالنّسبة **للفصل الثّالث** فقد تناول التّداخل النّصيّ مع التّاريخ باعتباره منهلا ماضويا لا يجب تجاهل قيمته، وأهمّيته في الحفاظ على الوجود والهوية، وقد توافر بشكل واضح في القصص القصيرة المنتقاة للدّراسة لذا تتبّع الفصل عملية إعادة إنتاج هذا التّاريخ من خلال آليات التّداخل النّصي والمكوّنات السّردية، وذلك من خلال الشّخصيتين المرجعية والافتراضية، والحدث الواقعيّ والافتراضيّ.

والهدف هو البحث عن رؤيا لها دورها في صناعة التّاريخ بعيدا عن التّقديس السّلبيّ أو التّزييف المشوِّه لوقائعه، وقد اختتم هذا الفصل بتقييم موقف القارئ من هذا التّاريخ، وحقيقة تعلّقه بمادّته القيّمة وأحداثه الخالدة.

وبالنّسبة **للفصل الرابع** فقد تطرّق البحث فيه إلى استدعاء الأدب حيث تراوح حسب العيّنة المختارة بين الأدب الشعبي والأدب الأجنبي والعالمي، وبين حضور الأدباء وأقوالهم داخل القصص المختارة، والبحث في بواعث هذا الحضور ووظائفه المتباينة، ومن ثمة التّعريج على مسألة تداخل الأجناس الأدبية، والتأكيد على أن محدودية الطّول في القصة القصيرة وكثافة لغتها لم تمنعا من التداخل مع باقي الأجناس الأدبية.

ووجدنا بأنّ بعض القصص القصيرة تداخلت مع الشّعر العربي وأدب السّيرة الذاتية والمسرحية، وفنّ الرّسالة، وفنّ الخطابة، وأجاب عن مدى حاجة الأجناس إلى التداخل فيما بينها في ظلّ النّصية الجامعة.

أمّا **الفصل الخامس** والأخير فقد كان مخصّصا للنصوص والرموز الأسطورية، ودورها الجمالي داخل التّشكيل السّرديّ للقصص القصيرة المدروسة، وتتبّع طرائق استدعاء الشّخصيات الأسطورية

وإبراز أبعادها الجديدة داخل السّياق السّردي، ومن ثمة الانتقال إلى الموضوع الأسطوري والتّعرف إلى قيمته الفكرية والفنّية وعلاقته بالأعراف والقيم الجزائرية.

ليتمّ التّطرق إلى الفضاء الأسطوريّ، وإبراز مدى استيعابه للواقع الاجتماعيّ وتحديد وظائفه المختلفة داخل المتخيّل السّردي، ويختتم هذا الفصل بالحديث عن اللغة الأسطورية وأسطرة الأرقام والأشياء، إيمانا بأنّ النّص الأسطوريّ قد تجاوز بديهيّة التقديس لمادّته إلى أسطرة حيثيات الحياة، وموجوداتها السطحية كما يرى رولان بارت.

ولتفعيل المقاربة والوصول إلى نتائج عامة اقتضت طبيعة الموضوع تتبّع الوصف والتحليل حيث يسعى في المرحلة الأولى من البحث إلى التقصّي عن مصطلح التّداخل النّصي ومصادره وآليات اشتغاله.

وفي مرحلة ثانية تطبيقية سيحاول البحث الكشف عن تمظهرات التّداخل النّصي داخل النّصوص القصصية الجزائرية؛ وإظهار المغيّب فيها من النّصوص الدّينية والتّاريخية والأدبية والأسطورية، من خلال تحليل البنية السّرية وربط تشكّلاتها بالمصادر السّابقة الذّكر.

وقد تمّ اعتماد مجموعة من المدوّنات المتمثّلة في **القصص القصيرة الجزائرية** التي تشرّبت نصوصا ومصادر متنوعة، وسمحت بتجسيد علاقات تفاعلية بين نصوصها والنصوص المستدعاة على اختلاف أشكالها ومضامينها.

وانتقينا من كلّ فترة زمنية عينات للدّراسة والتحليل بدءا من الخمسينيات وصولا إلى وقتنا الحاليّ، مع الحرص على تنوع موضوعاتها ونذكر منها:

بحيرة الزيتون لأبي العيد دودو، الطّعنات للطّاهر وطار، **الأشعة السّبعة** لعبد الحميد بن هدوقة، **جنّية البحر** لجميلة زنير، طلقات البنادق لأحمد عاشور، **جراد البحر** لمرزاق بقطاش، **الطّباشير** لفضيلة

ملهاق، **والوجه الآخر** لأسماء حديد وغيرها من المدوّنات التي تمّ تحليلها وإبراز التداخل النّصي من خلالها

أمّا بالنّسبة للجانب التّأصيلي والتّوثيقي فقد ارتكن البحث إلى جملة من **المراجع العربية والمترجمة**، فكانت بمثابة الهادي والموجّه لمسار البحث ومن أهمّها:

- ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح .
- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزّاهي.
- جراهام آلان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة.
- جيرار جينيت، مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرّحمن أيوب.
- كيت ميتشل، التاريخ والذّاكرة الثقافية في الرّواية الفكتورية الجديدة، تر: أماني أبو رحمة.
- حميد لحميداني، القصة القصيرة في العالم العربي، ظواهر بنائية ودلالية.
- رشاد رشدي، فنّ القصّة القصيرة.
- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التّراث النثري.

أمّا عن **الصّعوبات** التي واجهتني أثناء إنجاز البحث وفي مرحلة التّطبيق بخاصة، فتتمثّل في أنّ الإحاطة التّامة بكل القصص القصيرة الجزائرية على اختلاف أزمنتها وموضوعاتها، لم تكن بالأمر الهيّن ولكنّ التقارب الشّديد في بنائها السّردي، وتقاطعها في الخصائص الفنّية قد سهّل على البحث مهمّة الوصول إلى هدف عام تتشارك فيه هذه المدّونات على الرّغم من اختلاف تداخلاتها النّصية.

ولا يفوتني في هذا المقام إلّا أن أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى مشرفي الموقّر الأستاذ الدّكتور "**إسماعيل زردومي**" الذي غمرني بعلمه وتوجيهاته وملاحظاته، طيلة إنجازي لهذا البحث، فكان نعم السّند لي

حتى خرج هذا البحث إلى شكله النّهائيّ والذي يليق به منهجيا ومعرفيا، كما أتوجّه بالشّكر الخالص إلى جميع أعضاء لجنة المناقشة، الذين سيتفضّلون بقراءة هذا البحث وتقديم النّصائح والإرشادات التي ستثريه، وتزيد من قيمته العلميّة.

مدخـــل نظريّ: القصّة القصيرة الجزائرية؛ مفهومها وخصائصها الفنّية

1- القصّة القصيرة وتداعيات الواقع؛ الدّوافع والتحوّلات.

2- المكوّنات السّردية للقصّة القصيرة:

2-1 الشّخصية

2-2 الحدث أو الموضوع

2-3 الزّمان والمكان:

2-3-1 الزّمان

2-3-2 المكان

2-4 اللّغـة

3- القصّة القصيرة الجزائرية، النّشأة والأبعاد.

4- الخصائص الفنّية للقصّة القصيرة الجزائرية:

4-1 الوحدة

4-2 التّكثيف

4-3 الدّراما

1- القصّة القصيرة وتداعيات الواقع؛ الدّوافع والتّحوّلات:

إنّ الدّافع إلى الحديث عن القصة القصيرة بعامة والجزائرية بخاصة هو أنّ هذا اللّون الأدبي قد غمر كثيرا من حيث الدّراسةُ أمام فنّ الرّواية تحديدا، ولكنّ المناخات السّائدة عند الغرب والعرب قد هيّأت للقصّة القصيرة مساحة واسعة، استطاعت من خلالها أن تفنّد اتهامها بأنها ظلّ لفنّ الرّواية لا غير، بل أضحت جنسا مستقلا له أفقه الرّحب ومجاله الفنيّ المتميّز، وعلى الرّغم من التقاطع الشّديد بين القصّة القصيرة والرواية من حيث مكوناتُ السّرد، إلا أنها –القصة- قد انفردت بالعديد من الخصائص، كالإيجاز وتكثيفها للأحداث وجعلها محدودة الكمّ والتّواتر، وتفرّدها بالبطل الذي يقود مسار السّرد بداخلها من بدايته إلى نهايته" **والسارد في القصة ينظّم الأحداث ويمنحها قيمة شمولية أو تمثيلية، في حين يحاول الروائي إعادة الشعور بكثافة الأحداث أو بالتباس البطل**"[1] ولطالما اتّهمت القصة القصيرة بعجز التّصوير الكفيل بعرض المحتوى كما ينبغي لقراءته وفهمه لكن التّصوير فيها " **تعبير وليس مجرد إضافة تزيينية تماما،كما هو الشأن بالنّسبة إلى القصيدة في الشّعر الحديث**"[2] فبات التّصوير فيها ملامسا للواقع ومترجما لمعطيات الحياة، لكن هذا لا يعني أنّها لا تستعين بالمادة الشّعرية في هيكلتها حتّى تخفّف من حدّة الأوضاع بخاصة في القصص الواقعية التي تنظر بعين الحقيقة إلى ملابسات الحياة الغامضة الحاملة في ثناياها التواءات تحتاج إلى رؤية عتّمتها بعين فنّية مثيرة.

---

[1] ميشيل رايمون ، بصدد التمييز بين القصة والرواية، طرائق تحليل العمل الأدبي ، تر: حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1 ، 1992، ص178.

[2] عدنان كزارة، القصة القصيرة في أفق التّلقي، نقد تطبيقي، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2007، ص35.

وقد كان التّأصيل للقصة القصيرة غربيا وذلك في القرن الرّابع عشر (14م)، وقد أجمع أغلب الدّارسين على أنّ "**جيوفاني بوكاشيو**" هو أوّل من وضع الإرهاصات الأولى لها "**بتأليفه الدّيكاميرون أو المائة قصة قصيرة التي أبدعها في سنة 1350م**"[1]، وقد استطاع من خلال محاولته القصصية استطلاع ومعالجة أزمات النّفس البشرية بكل بساطة وواقعية، وفي القرن السّابع عشر ازدهرت الرواية وتراجعت القصّة، ليعود الاهتمام بالقصة والقصّة القصيرة في القرن التاسع عشر.

كما يعود الفضل في كتابة القصّة القصيرة كلونٍ أدبيّ جديد إلى "**أدجار آلان بو**" في القرن التّاسع عشر19م وقد أبدع في هذا الفنّ معتمدا مبادئ المذهب الرّومانسي حيث وجد في القصة القصيرة " **المجال الذي يتحقّق فيه التناسق ووحدة الفنّ، ففيها يمكن لكل كلمة وكلّ سطر وكل فقرة أن يكون لها، أثرها في عقل القارئ** "[2] إلى أن جاء "**غوغول**" وطوّر القصّة القصيرة، ثم رسم ملامحها كل من" **جي دي موباسان وتشيخوف**"[3].

و قد يتساءل القارئ عن مدى حضور القصّة القصيرة بكيانها الفنّي في الأدب العربي إلا أن هناك نخبة من المبدعين قد مثّلوها "**كمحمد تيمور، ومحمود طاهر لاشين، ويحي حقّي،حسين هيكل ثم تطورت مع يوسف إدريس، والطّيب الصالح**"[4] فقد تأثر الأدباء العرب بهذا اللّون الأدبي الذي اكتسح السّاحة الأدبية الغربية والعربية فيما بعد؛ لأن الحاجة قد فرضت الميل إلى هذا الفنّ الذي استطاع أن يعكس التّوترات التي عاشتها الأمة العربية كما تساوق ظهورها مع الرّغبة في امتصاص طول المعاناة التي شهدتها أغلب الدّول العربية والجزائر من أبرزها، ولأنّ نفسية العربي قد تدهورت بسبب الاستعمار وسياسة القمع

[1] أحمد طالب، فنّ القصّة القصيرة، دار الغرب للنّشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2006، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] ينظر: أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 199.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص200.

الممارسة، استهوته القصّة القصيرة باعتبارها عالما قصيرا يوجز التأزّم الذي يعيشه وتستطلعه بإيجاز وتكثيف محكمين.

وللقصّة القصيرة عالم تركيبي مميّز يحتوي على مضامينَ تستوقف الفهم والتأويل لدى القارئ بعلّة كثافتها، والذي قد يجعل مقاطعها السّردية تميل إلى اللّبس والإبهام، فالخطاب الأيديولوجي الذي يتعلق براهن الكاتب قد يقتضي العودة عن طريق مكوّنات السرد إلى الماضي العريق، والمادّة العجائبية، وحتى الأسطورة حتى يكشف كنه الخطاب العام للقصة القصيرة، فيفرض بذلك سياقا جديدا يعود بها القارئ إلى الواقع،كما يتقيّد في الآن نفسه بمرجعيّات للوصول إلى دلالات النّص فهو "**مطلب عسير إن لم يكن متعذّرا بالنّظر إلى أن كلّ قراءة تكون مرهونة بنسبية المعرفة التي يتم تداولها في الحقل الثقافي والمعرفي للقارئ**"[1] فالقصّة القصيرة توجّه إلى مجموعة من القرّاء وليس إلى قارئ محدّد، وهذا ما يزيد من حجم التأويل فيها، ولا شك أنّ ثقافة هؤلاء القرّاء قد تمطّط من دلالاتها أو تزيد من عمق معانيها، والوصول إلى حقيقة النّص السّردي الذي تتضمنه باعتماد المكونات السّردية الدّاخلية والخارجية "**فإنّ مكونات فضاء الغلاف أو المقدمات والعتبات هي المفتاح الأساسي لقراءة وفهم النصّ وتأويله**"[2] ولا تكتمل مقروئية القصّة القصيرة إلا باستثمارها من طرف المتلقّي بمرجعياته، وثقافته حتى يتمكّن من إدراكها بوضوح، وذلك بالعودة إلى السّياق الخارجي "**وتتم هذه العودة الخارجية أيضا عن طريق استفادة القارئ من رصيده الثّقافي والمعرفي وخبرته العامة من أجل إتمام إدراكه للنّص القصصي الذي يتلقّاه، وكذا من أجل صياغة تأويل مشتق لبنيته العامة**"[3] هي شروط

[1] حميد لحمداني ، القصة القصيرة في العالم العربي، ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب، ط1 ، 2015، ص291.

[2] المرجع نفسه، ص 313.

[3] المرجع نفسه، ص 293.

ومعطيات ثقافية فردية يجب أن تتوفّر لدى القارئ الذي سيعطي تصورا آخر لهذا السّياق ويصل من خلاله إلى فهم يساعد على فتح أفق التّأويل وتعدّدية القراءة، لا توريط النص القصصيّ في ورطة القراءة الواحدة التي ستؤدي إلى قتله وقمع انفتاحه المطلوب.

وقد زاد تطوّر ورواج القصّة القصيرة لأنها تتواجد في عالم يؤمن بالسّرعة، واستشراف الغد بأسهل الطّرق والسّبل، كما أنّ الجيل الذي يتلقاها متبرّم بفطرته من كل ما هو مبهم أو مطوّل فلمّا تحرّر الشعر من قيود الكتابة التي تركها القدماء، واقترب إلى سطحية النّثر ويسره في غالب الأحيان تحت ما يعرف بالشّعر الحرّ أو قصيدة النّثر التي لم تعترف بها الذائقة رغم أسسها وسماتها الفنية، فإن متطلّبات العصر جعلت من كل متشعّب أو غامض سلسا وواضحا، هي تحوّلات جسّدها التّجريب وأفق الحداثة، وما بعدها على مستوى الأنواع الأدبية، فتجاوبت أساليبها التعبيرية والفنّية مع هذا الرّاهن المتجدّد والمفعم بالحيوية والانطلاق.

لذلك فإنّ القصة القصيرة تستجيب للذّائقة السّائدة بخاصة في وقتنا الحالي، وبنيتها الموجزة لا تسمح بالإطالة في معالجة القضايا أو فهم الكون وطبيعة الموجودات وعلاقاتها، لذلك فإنّ التّناص يزيل تهمة النّقص عن القصّة، لأنّ الكثير قد يعتبرها مبتورة من حيث البنية أو الدّلالة في الآن نفسه إلا أنّ استضافة نصوص قديمة، أو حتى معاصرة من شأنها أن تسهم في تكثيف المعاني والأحداث، رغم الإيجاز فنلفيها **"تحاول أن تستمدّ أكثر من التاريخ، وتحاول أن تعطي الصّور كما نراها عادة لا كما يبنيها لنا خيالنا"**[1] .

هي –إذن– نسيج فكري وفنّي يسمح باستيعاب سمات الأزمنة والعصور، وعادات الحضارات وثقافاتها، لذلك أصبح هذا الفنّ وعاء فسيحا رغم كثافة السّرد، واختزال

[1] نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجّار، طلّاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1 ، 1985، ص117.

الأحداث المفصّلة، وتركيز الوقائع أهم ما يميّزها وأبرز ما جعلها تختلف مع باقي الأجناس "**فهي نمط فنّي مكثّف، يتلاءم مع طبيعة الصّراع، والتوتر الناجم عن فاعلية واقع الذات وواقع المجتمع، الذي وجّه الكاتب فكره نحوه**" [1] فتصبح جسرا هاما لتمرير الرّؤى الثّاقبة التي تهدف إلى وضع المعطيات الخارجية في خانتها المناسبة بدءا من الأفراد وأهوائهم وصولا إلى المؤسّسات والمجتمعات.

ونلفي مجموعة لا بأس بها من القصص القصيرة فولكلورية وقائمة على معطيات الخرافات القديمة وذلك لاستغلالها بعد فهمها، وتكييفها للمجريات الحديثة فتغدو معبّرة عن المميّزات الجديدة بكل مقاييسها ومن أبرز الأعمال الغربية التي أسّست لهذا النّوع من القصص القصيرة التي اتخذت القديم والتّراث متكأً، نجد "الاستراحات الجديدة لبونافنتير سنة1558 " **وكذلك قصص قصيرة شعرية مستخرجة من بوكاتش وأرسطو" لـ لا فونتين بالإضافة إلى قصص قصيرة لسرفانتس سنة 1613 حيث وصف فيها أعراف الغجر في الجيتانيلا** "[2] فتمّ الاعتماد على التّراث لأسباب ذاتية تكمن في تعلق هؤلاء القصاصين بماضي الأجداد والحضارات وكذا إلحاحهم على جعله حيّا في قلوب القراء، بالإضافة إلى المعاني العميقة التي تحملها الأعمال القديمة، فمن شأنها أن تحرّك في المعاصرين حاسّة الفضول والاستكشاف للتعرف عليها أكثر برؤية أكثر حداثة.

2- المكوّنات السّردية للقصّة القصيرة:

اتّفق الدّارسون على أنّ عناصر القصّة القصيرة التي تنبني على أساسها تتمثّل في الشّخصية والموضوع أو الحدث واللّغة في حين أنّ الزّمان والمكان يبرزان بشكل واضح في الرّواية أكثر من القصة القصيرة، ويرجع التّغاضي عن هذين العنصرين السّرديين إلى سمة

[1] أحمد طالب، فن القصة القصيرة، مرجع سابق، ص33.

[2] ينظر: نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، مرجع سابق، ص116.

التّكثيف التي تجعلهما أكثر إيجازا داخل المتخيّل القصصي الذي يركّز على الموضوع الواحد والبطل الواحد في كثير من الأحيان، ويرصد تحركاته الكلامية والسّلوكية وصفا وسردا و حوارا سواء على لسانه عبر الدّيالوج أو حواراته الخارجية مع غيره من الشّخصيات، وقد تتجاوز القصة القصيرة فكرة الانكفاء بالبطل الواحد إلى شخصيتين اثنتين فتعنى بتصويرهما والاهتمام بمظهرهما الخارجي والمعنوي واللّحظات الشّعورية، وكذا المواقف المتباينة التي يعيشانها عبر حدث جوهري واحد له حدوده الزّمانية والمكانية، وهذا التّكثيف والتركّيز على مكوّنات سردية دون غيرها تتطلبه ضرورة التّناغم بين شكل القصّة القصيرة أو تصميمها ومضمونها ممّا جعل هذا الجنس الأدبي " **يتّسم بميوعة الشّكل وتجريبيّته وعدم تحديد المفهوم الخاص بها**"[1] ولكنّها ثابتة الشّكل بالمقارنة مع الرّواية التي استوعبت خصائص الأجناس الأخرى، وتجاوبت مع ظروف العصر في ظل الحداثة التي زادت من استبعاد تقاطعها الشّديد مع القصّة القصيرة التي أصبحت تتفرد بمفهوم خاص ومتّفق عليه.

2-1 الشّخصية:

للشّخصية مكانة هامة في عضوية القصّة القصيرة، فهي" **صاحبة الفعل والدّافعة إلى الحدث وهي مصدر المشاعر التي تمثّل لباب القصّة الأساسي**"[2] وهي"**مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النّص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها**"[3] لذا فجلّ الخصائص أو الخصال المصرّح بها داخل المجموعات القصصية من شأنها أن تحدّد شخصياتها وما تمثله بالنّسبة لنفسها أو لغيرها.

---

[1] عبد الرّحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط3 ، 2005، ص65.

[2] فؤاد قنديل، فنّ كتابة القصة، الدّار المصرية اللّبنانية، ط2، 2008، ص134.

[2] حميد لحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدّار البيضاء، ط3 ، 2000، ص51.

وقد اقترن ظهور الشّخصية في القرن التاسع عشر19م بنظم وأطر اجتماعية معينة إذ إنّ لتصوّرات الفرد واتجاهاته، وكذا أهوائه البصمة الواضحة في تطويرها، فللشّخصية دورها في تمجيد الفرد، وتصعيد فاعليته في سيرورة المجتمع الذي يعتمد عليه –الفرد– كركيزة لتطوّره وضمان مستقبلٍ زاهر وأفقٍ أرحب. ويجرّد تودوروف " **الشخصية من محتواها الدلالي، ويتوقف عند وظيفتها النّحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السّردية**"[1] و يعتبرها قضية لسانية، لا تخرج عن الإطار اللّغوي، والسّبيل إلى التعرف عليها هو العلامات الضرورية التي يقدمها لنا السّرد كلما تقدمنا في قراءة النّص، وتتعدد الشّخصية السّردية بتعدّد "**الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس**"[2] فتغدو بنية ديناميكية لكونها تقتضي الحركية البعيدة عن الثّبات الفعلي الكامن، كما تعدّ عنصرا حاملا لأيديولوجيا تكشف عن الانتماء الفكري وفق سير ونمو الأحداث.

كما أن الشّخصية قادرة على تقمّص الأدوار المختلفة، فهي المكون الرئيس للسّرد بالإضافة إلى الحدث بحيث وبواسطتها يمكنُ" **تعرية أي نقص وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع**"[3] وللشّخصية مقوّمات بحسب السّمات المنسوبة إليها وتتمثّل في المحاور الثّلاثة الآتية [4]:

1– المحور الأول: ويتمثّل في السّن والوظيفة الاجتماعية، الجنس وغيرها.

2– المحور الثاني: يتمثّل في جوانب مادية كالمال والجسم، وجوانب معنوية كالثّقافة والعقيدة.

---

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009 م ،ص213.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة ، 1998 ، 73 .

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، مرجع سابق ،ص79.

[4] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب،تونس، ط1، 1991، ص105.

3- المحور الثّالث:عبر مجموع الأحوال والأوضاع التي تختلف من شخص لآخر.

والشّخصية نوعـــان:

أ-**شخصية رئيسية**: وتعرف أيضا بالمدوّرة وهي ذات صّبغة فعّالة، وتتّسم بالوظيفية وتمتلك الطّابع الدّيناميكي الحركي المفعّل للأحداث، والمحقّق للرتابة تارة أو التّأزم تارة أخرى، كما تسمّى بالكثيفة أيضا " **لأنها تمثل عالما معقدا تنمو في ثناياه رواية ذات ملامح معينة إلى حدّ التّناقض**"[1] إذن فهي المنشّط الأساس للجانب الفكري، والثّقافي للقصّة القصيرة لكونها تتضمن عدة وجوه ووظائف تؤهلها للتّعبير عن الحدث والإفصاح عن دقائقه.

ب-**شخصية ثانوية**: وتسمّى بالمسطّحة لكونها ثابتة، ولا يحدث لسلوكها السّردي في المتخيّل أي تغير يكسب البنية القصصية ظلالا تستدعي التّأمل أو الاستنطاق، إذ يمكن الاستغناء عنها أثناء عملية التّأويل، لكن قد تُعتمد كجسر عبور لأحداث استؤنفت لأجلها.

ومن المعروف أنّ الشّخصية في القصّة القصيرة هي التي تحرّك الأحداث وتوجّهها بل وتتفاعل معها مؤثّرة فيها من جهة ومتأثّرة بها من جهة أخرى، وذلك للفت انتباه القارئ إلى مدى نجاح سيرورة السّرد " **وكلّما قلّت الشخصيات إلى أقلّ حدّ ممكن ساعدها ذلك على قوة البناء وتماسكه وعدم توزّعه على قوى كثيرة تحاول كل منها أن تجذب الثقل في اتجاهها** "[2] وهذا ليس عجزا فكريا أو فنّيا؛ وإنما هو سعي للتّعبير عن مفارقات عديدة بشخصية لها تطلّعات تثري الخطاب السردي والفهم المتوقع لدى القارئ، فالصّورة الفنيّة تزداد تفرّدا وتميّزا لقلة الشّخصيات، وعدم تشعّب الأحداث داخل القصّة القصيرة وتطرح هذه الصورة "**حالة إنسانية متفرّدة في وضعها سواء كانت فردا أو جماعة، فهي صورة**

[1] المرجع نفسه، ص111.

[2] فؤاد قنديل، فنّ كتابة القصة، مرجع سابق، ص 137.

موضوعية قريبة إلى الواقع ولكنها مصاغة فنّيا بطريقة جديدة وبصور مغايرة للواقع"[1] فهي حالة الفرد التي ستنسجم مع البناء السّردي والفني للقصّة القصيرة، تحكي الواقع بلغة مكثّفة، وأحداث مقتضبة تستدعي التّحليل العميق من القارئ.

2-2 الحدث أو الموضوع:

وهو الواقعة التي تتمّ في زمان ومكان محدّدين وتنشأ عنه علاقات مختلفة، وترتبط بسلوك الشّخصية التي تسعى لتحقيق هدف، والتّعبير عن آمالها ومشاعرها الوجدانية كما تمثّل القصة القصيرة" **حدثا واحدا تقع في وقت واحد وتتناول شخصية مفردة، أو حادثة مفردة أو عاطفة أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد"**[2] فالقصّة القصيرة لا تكثر من الشّخصيّات ولا توغل في التّحليل الخارجيّ أو الدّاخلي، بالقدر الذي تركّز فيه على الموضوع المعالج، وكيفية سرده وتقديمه، وهذا لا يعني أنّها لا تكترث للشّخصيات الأخرى – المساعدة – أو المحيط الذي تتحرّك فيه الشّخصيات من زمان ومكان ولكن من زاوية نظر واحدة وغير متعدّدة.

فالحدث ليس عميقا لدرجة تصوير كلّ تفاصيل الحياة ودقائقها، وتوصيف كل تحرّكات الشّخصيات ودواخلها عبر مقاطع الوصف أو الحوار ، ولكن هذا لا يعني بأن الحدث ليس متكاملا ذلك أنّ " **الحدث المتكامل هو تصوير الشّخصية، وهي تعمل عملا له معنى وليس هذا المعنى شيئا مستقلا عن الحدث"**[3] وبذلك يتحقّق حضوره التّخييلي وفعاليته السّردية تتنامى مع تنامي الأفعال والأقوال المتعلقة بالشخصية الجذع أو حتى الثانوية. فالقصة

[1] عبد الله رضوان، البنى السردية، دراسة تطبيقية في القصة القصيرة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص592.

[2] زهران محمد جبر عبد الحميد، فنّ القصّة، تاريخ ودراسات، مطبعة دار البيان، مصر، 1987، ص126.

[3] رشاد رشدي، فنّ القصّة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1964، ص 55.

القصيرة إذن" **تصوّر حدثا متكاملا له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحقّق إلا بتصوير الشّخصية وهي تعمل** "[1] وذلك في حدود زمانية ومكانية.

2-3 الزّمان والمكان:

2-3-1 الزّمـــــــان:

وهو "**لحمة الحدث وملح السرد وصنو الحيز، وقوام الشخصية**"[2] وهو داخلي حركته رهينة بحركة الأحداث اللّصيقة بالشّخصيات التي يتوالى فكرها وأيضا معارفها في هذا الكلّ الزمني الذي يسمح بتشكيل أوضاع تنطبق على أمكنة معيّنة، لتسهم في بلورة الحبكة المؤكّدة للأسباب المبينة للدّلالات المعنوية منها والمادية، والحبكة حسب فلسفة بول ريكور ذاك" **المكوّن السّردي المركزي، وتأليف إبداعي للزمن، يستخرج من تشعّب التجارب العشوائي كلاّ زمانيا موحدا**"[3] فالنّص السّردي على حدّ تعبير ريكور يتيح أفقا وتصوّرا جديدا يستند إلى المعقولية (الزّمن) المحملة بغية خدمته داخل حيزه.

والزمن لصيق بالحدث والشّخصية ولا يمكن دراسته بمعزل عنهما فهو عنصر هام في أي عمل قصصي وينفرد بميزة جوهرية مفادها " **أنّه من المهم رؤية وتفكير العالم من خلال تنوع المضامين وتزامنها** "[4] ويقسّم تودوروف الزّمن إلى ثلاثة أقسام وهي:[5]

1-**زمن القصة**: الزّمن الخاصّ بالعمل التّخييلي.

2-**زمن الكتابة**:ويظهر من خلال السّرد وهو مرتبط بعملية الإنجاز والتّلفّظ.

---

[1] المرجع نفسه ، ص 55.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص178.

[3] بول ريكور،الوجود والزمان والسّرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ، 1999م، ص69.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص109.

[5] المرجع نفسه ،ص114.

3-زمن القراءة: الزّمن الضّروري لقراءة النّص.

وقد نادى تودوروف بإلغاء بعض القيم السّوسيو-نفسيّة التي قد تتضمّنها مختلف البنيات الزّمنية، إلاّ أنه قد أغفل السّياق الزّمني الخارجي، والذي قد يؤهل لمسك السّيولة الزمنية بيد القلم نحو النّص، وتناسى أيضا يقينية اقتران الزّمن بالإنسان، ويندرج ضمن أحد تقسيماته كزمن القراءة و" **المساحة الزّمنية يمكن استيعابها في القصة مع تعدّد المكانية أو تغيّرها حسب الحوادث...شريطة ألّا تقتصر على عدد معيّن من الشخصيات والأحداث** " [1].

2-3-2 المكان:

لكي تتحرّك الشّخصيات وأحداثها داخل متخيّل القصة القصيرة لابد لها من أمكنة تضمن لها هذه الحركية، والمكان هو " **الذي تقدّم فيه الوقائع والمواقف، والذي تحدث فيه اللّحظة السّردية** "[2] وقد تمّ إضفاء لمسة فنّية على المكان الطّبيعي (الحقيقي) الموجود خارج النّص القصصي، وله الفضل الواسع في تقديم الطّابع الأثنوغرافي لأيّ مجتمع وتدوين الأعراف والعادات وكل ما له علاقة بالإنسان هذا في الواقع وفي الخيال.

ويظهر المكان بأنماط مختلفة يختصّ كل واحد منها بوظيفة معينة، قد تكون إيحائية تلميحية، أو مباشرة تصريحيّة فينتقل بذلك من وضعية السّكون والثّبات إلى الكينونة المكانية المقترنة بحركة الحدث اللّصيقة بالشخصية داخل القصّة القصيرة. وقد اختلف النّقاد والدّارسون في ضبط التّسمية فمنهم من آثر اسم الحيّز، ومنهم من أطلق عليه اسم الموقع وواجهه مصطلح البقعة كذلك، وهناك من أسماه بالفضاء إلا أن هناك اختلاف بين كل من المكان والفضاء، فالفضاء" **أوسع من المكان، وهو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها**

[1] زهران محمد جبر عبد الحميد، فنّ القصّة، مرجع سابق، 10.

[2] عمر منيب إدلبي، سرد الذات ، فن السيرة الذاتية، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، ط1 ، 2008 ، ص182.

سيرورة الحكي"[1] فهي علاقة الكلّ بالجزء وكلاهما شرط أساسي لوجود الإنسان، وأمر ضروري لتوفّر باقي العناصر السّردية داخل العمل القصصي، بما فيها الزّمن والشّخصية التي تزاول فيه حركتها وتمارس فيه فعل الحياة، فيتداخل المكان ومواقف الشّخصية إذْ يمكن إسقاط جغرافيته وإكسابه حلّة نفسية أو اجتماعية أو حتى سياسية.

والمكـــــــــــان نوعان:

أ–مكان مفتوح: وهو حيّز مكاني خارجي لا تحدّه حدود ضيّقة، ويشكل فضاء رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطّلق.[2]

ب–مكان مغلق: وهو نقيض للأوّل فيصبح بذلك حيّزا داخليا، وتحدّه حدود ضيّقة، كما يقاس بغيره من الأمكنة التي ترتبط بالأحداث والشخصيات وسيكولوجيتها ارتباطا وثيقا.

2–4 اللّغـــة:

مهما بدت اللّغة بسيطة في جزئياتها ومشكّلاتها التّعبيرية تبدو جزءا من شكل الحضور الإنساني، وقد تجاوزت نفسها كنظام من الرّموز الصّوتية إلى ما هو أبعد من ذلك تماما. كما تعدّ مرآة واسعة للفكر الإنساني حين ابتعدت لخصائص عديدة فيها عن مجرّد اعتبارها شكلا تعبيريا ثابتا ومحدودا يصف الحقيقة فقط، بل تعدّت ذلك إلى الاستحواذ على بعض الجوانب اللّصيقة بالبعد غير المحسوس فتجاوزت بذلك فكرة عدّها مجرّد" **نظام اجتماعي مهمتها الأولى الربط بين العمليات الإنسانية والعمليات الخارجية إلى احتوائها للإشعاعات**

[1] روزو ماري شاهين، قراءات متعددة للشّخصية، دراسة تطبيقية على شخصيّات نجيب محفوظ، دار ومكتبة الهلال، ط1 ،1995 ، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص51.

الفكرية والعاطفية"[1] ولعلّ " **التّصوير المكثف للشخصية والحدث يتّكئ على اللغة، والدرامية في القصة القصيرة تولّدها اللغة الموحية والمرهفة"**[2] فلها دور بارز في إيصال مضمون العمل السّردي، والتّعبير عن الوقائع التي تفعلها الشّخصية أو يحتويها المكان وفق ترتيب زمني معيّن أو حتى في إطار ما يعرف بالمفارقة أو الإشكالات الزّمنية التي تجاوزت التّرتيب المتفق عليه مما أثّر بدوره على البناء الفنّي والدّلالي للقصة القصيرة التي عرفت باعتماد البداية والوسط والنهاية، ولكن هناك من القصص من غيّرت في هذا النّظام السّائد حيث " **تقدّم النهاية وتؤخّر البداية وقد تقدم الوسط على البداية، وربما رأى الفنان أن يتخلّص تماما من النّهاية "**[3].

وتتميز اللّغة للقصة القصيرة بسمات فنّية عديدة تتمثّل في " **السّلامة النحوية والدّقة، الاقتصاد والتكثيف، والشّاعرية** " [4] وتعدّ سمة التّكثيف أو كما يسمّيها البعض بالدّقة من أبرز الميزات التي تنفرد بها لغة القصة القصيرة، وهذا ما تقاطعت فيه كل المجموعات القصصية المدروسة، كحكم مبدئي معياره الحجم والشّكل الموجز الذي يدل على التّكثيف وساعد على استشعار المواقف وتجاوز الحشو المخلّ، واستنطاق النّصوص المستدعاة رغم تباين مصادرها.

3- القصة القصيرة الجزائرية، النّشأة والأبعاد:

لقد أسهمت أسماء عديدة في إرساء دعائم القصّة القصيرة في العالم العربي وتطويرها موضوعا و كتابة، إلا أنّ حالها قد كان مغايرا في الجزائر التي كانت تتخبّط في استعمار دام

[1] نبيلة إبراهيم، نقد الرواية، من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتب غريب،القاهرة، مصر، دط، دت، ص23.

[2] فؤاد قنديل، فنّ كتابة القصّة، مرجع سابق، ص 83.

[3] المرجع نفسه ، ص146.

[4] المرجع نفسه ، ص 85.

أكثر من قرن مسخ هويتها، وفكرها وحارب ثقافتها وكيانها؛ فتأخّر ظهور الفنّ القصصي مع باقي الفنون لتقهقر الأوضاع، لكن هذا لا يعني أن هناك جهل مطبق حين جُوبه الطمس الفرنسي بالتّشجيع على قيام نهضة عميقة الأبعاد متينة الرّكائز من طرف بعض المصلحين المثقفين والمتأثّرين بالفكر المشرقي، بل ساعد هؤلاء- المصلحون- على بعث التراّث الجزائري تزامنا مع التّوجّهات السّياسية التي" **أثرت في الثقافة فبدأت تنهض هي الأخرى، بعد أن كانت الثقافة العربية التقليدية قد وصلت إلى تدهور مريع**" [1] لأن المستعمر استهدف فرنسة الجزائر، ومحو كل شعور بالوطنية أو القومية في نفوس الجزائريين، لذلك فقد تجمّد الإرث الفكري العربي، وغُمر إلى أن جاءت جمعية العلماء المسلمين ونادت بإحياء التراث، وضرورة الانفتاح على الآخر لتفعيل التّثاقف وتبادل المعارف والعلوم.

ومن ناحية أخرى فإنّ هناك عوامل خارجية ساعدت على ظهور القصّة القصيرة في الجزائر، كالكتابة الصّحفية التي تضمّنت هذه المحاولات القصصية على شكل مقالات رغم افتقارها للنّضج الفنّي. ولمّا كان الاستعمار يسعى جاهدا إلى طمس كل المقوّمات والمبادئ التي فُطر عليها الشعب الجزائري بإجبارهم على تعلّم اللغة الفرنسية، نشأ جيل على ثقافة المستعمر، وظهرت فئة من المبدعين الذين اختاروا الفرنسية أداة للتّعبير عن خلجاتهم وطموحاتهم، وحتى تمرّدهم المناهض لسياسته الممارسة في الوطن "**فبالرغم من أنّ القصة الجزائرية بالفرنسية قد نشأت بعد الحرب العالمية الثانية واستمرت حتى اليوم، لكنّها بدأت في شكل الصورة القصصية أوائل الثلاثينيات ثم تطوّرت بعد ذلك**"[2] إلاّ أن دوام الكتابة بلغة المستعمر آنذاك يعدّ اضطهادا جسيما للغة العربية، على الرغم من أنها غزو

[1] عبد الله ركيبي، القصّة الجزائرية القصيرة، دراسات في النّثر، دار الكتاب العربي، للطّباعة والنّشر والتوزيع، 2009، ص12.

[2] عبد الله ركيبي، القصة القصيرة الجزائرية، مرجع سابق ، ص 17.

للمستعمر في عقر داره، ووجه من أوجه المقاومة بخاصة إذا اعتمد القاص سياسة القتل الرّمزي، والجرأة الكافية في إسقاط مسار الواقع الأليم على المسار السّردي.

ولا شكّ أنّ رقي القصّة من رقي اللّغة ، ولأنّ اللغة قد تدهورت بسبب اضطهاد القرآن الكريم، والسّعي الحثيث إلى فرنسة الجزائر فقد حارب الاستعمار الدين الإسلامي والقرآن الكريم وحاصر تعليمه، وبذلك تردّت أبرز المقومات للشّعب والمتمثلة في اللغة والدّين، وانجرّ عن هذا الطّمس تأخّر النّهضة بعد سلخ العلم، والثقافة واقتلاع جذور التّطلع إلى أفق مغاير لرتابة الحاضر، فكان الاهتمام- في غالبه- منصبّا على الشّعر دون غيره من الأجناس" **فليس هناك اهتمام بوظيفة القصة ولا بتميّزها فنّا قائما بذاته، يقوم بوظيفة معينة مثل الشعر أو بقية الأشكال الأدبية ولا بالحديث عن معالمها وسماتها، رواية كانت أم قصة قصيرة"**[1] حتى الحركة الإصلاحية وقفت عائقا أمام بعض الأمور أمام تطوّر الأدب الجزائري بعامة والقصة بخاصة، فاقتصر إصلاحها على اعتماد الدّين ركيزة، وعدم الخروج عن معالمه السّديدة.

ولكن سرْعان ما تجسّدت معالم النّهضة وزالت المسوّغات المعيقة، زاد التأثر بالأدب المشرقي إلى أن تجلّت طلائع النّهضة نتيجة لظهور النّوادي الثّقافية، والبعثات العلمية نحو المشرق، فنجم عن ذلك احتكاك عميق أدخل تغييرات عديدة شملت أغلب مجالات الحياة بالجزائر، وكان ذلك باعثا على انتشار الوعي واليقظة التي زادت من حجم المقاومة، وحدّة الشّعور برفض المستعمر الفرنسي، فللبعثات العلمية يدها الفاعلة في نشر القومية وبعث روح الإبداع والنّزوع إلى إحياء التّراث، ومن ثم التّأسيس لرؤى وعلوم جديدة ترقى بالأدب والثّقافة بالجزائر "**ولأنّ الأقطار العربية فتحت صدرها للجزائريين ليدرسوا في جامعاتها ومدارسها فاتصلوا بالثقافة العربية في منابعها والثقافة الأجنبية في مترجماتها، واطلعوا على نماذج**

[1] عبد الله ركيبي، القصة القصيرة الجزائرية، مرجع سابق ، ص25.

في القصة القصيرة العربية التي كانت قد بلغت درجة من الجودة والإتقان"[1] كما أن هناك عوامل عديدة دفعت بالكتاب الجزائريين يومها إلى كتابة قصصهم القصيرة، ونشرها عبر الجرائد فمنهم من كان بحاجة إلى تأمّل المجتمع من منظور نقديّ ثاقب، فيقدّم الملامح العامة للشّعب المغمور، وهناك من كتب لإثراء الأدب الجزائري الذي كاد يخلو من المحاولات القصصية كأبي القاسم سعد الله الذي يعترف بذلك قائلا:" **أدبنا يخلو ذلك الخلو البالغ هو الذي دفعني إلى أن أحاول فقط موضوع القصة وأن أبرز فيه معالم من حياتنا الاجتماعية ظلت منسية"**[2] وهذا باعث مباشر صرّح به الكاتب سعد الله، وقد يوافقه الكثير من القصّاصين الجزائريين الذين سعوا إلى تفنيد فكرة عقم الأدب الجزائري في مجال القصّة القصيرة.

بالإضافة إلى الرّغبة النّفسية والذّاتية في التحرّر من المستعمر ومن كلّ قيد خارجي، والانطلاق المتجدّد بناء على فكرة التغيير أو التمرّد النسبي على كل ما هو مألوف، بثّت هذه العوامل في نفوس الجزائريين والأدباء بخاصة حبّ التجديد والتغيير في شتى مناحي الحياة، وحتّى على صعيد الأدب فالتّجديد مسّ الشّكل والمضمون في معظم الأجناس الأدبية ولما كانت الحياة متشعبة ويسودها لبس الحاضر، كان على كاتب القصّة القصيرة أن يلامس بخياله مرارة الواقع، ويصّرح بعمق مكثّف عن الويلات والفظائع إبّان الاحتلال، فهو سياق تاريخيّ دفع القصّة القصيرة الجزائرية إلى الأمام فتطوّرت إلى مستوى معين قد لا يضاهي نظيرتها في الغرب أو المشرق "**وهذا لا يعني أن القصة القصيرة قد توفرت فيها كل الخصائص أو السمات الفنية وإنما يعني أنها خطت خطوة جديدة في تطوّرها واقتربت**

[1] عبد الله ركيبي، القصة القصيرة الجزائرية، مرجع سابق ، ص135.

[2] المرجع نفسه، ص136.

كثيرا من النّضج"[1] لذلك فحريّ بنا أن نقرّ بأن ظهور فنّ القصّة القصيرة راجع إلى تأثر أدباء الجزائر بالمشارقة، وتبنيهم للتطوّرات الفنية التي طرأت على فنونهم.

4-الخصائص الفنّية للقصة القصيرة الجزائرية:

لم تبق القصّة الجزائرية القصيرة مجرّد فنّ يعتمد عناصر الحكي بمعالجة قضايا المجتمع بل أضحت عالما متكاملا رغم محدودية الحجم، والسّبب في ذلك هو أنّها نوع يسعى إلى جعل القارئ متحمّسا لقراءتها واستنطاق مكامنها، حتى يجد ضالّته فيها فهي من الأجناس التي تتغذّى بخصوصيات غيرها من الفنون بفضل التّداخل النّصي الذي يسمح للمسرود بأن يتجدّد داخل القصة رغم هرمية القصّة، والبنية المركّزة التي اعتمدها الجيل الأول من كتاب القصّة القصيرة في الجزائر " كالطّاهر وطار وابن هدوقة وأبو العيد دودو وزهور ونيسي وعبد الله ركيبي" فقد كان الكاتب لا يطيل في رسم دقائق الأمور بخاصة ما تعلّق بما يحيط بالشّخصيات " **إذ يصف الأجواء في جمل قصيرة ثم يمضي في سرد الأحداث التي تبدأ في التشابك"**[2] وهذا يساعد على تجسيد وحدة الموضوع والحدث والخوض في انطلاق مراحل السّرد وتطوره داخل العمل القصصي عبر المواقف المختلفة للشّخصيّات في زمان ومكان معينين، حيث يمكن للقصّة القصيرة " **أن تتناول حدثا واحدا أو أحداثا تتواصل زمانا ومكانا، أو تتحرّر من قيود التسلسل الزمني، أو التلاحم المكاني، إذ ما حافظ القاص على وحدة الموضوع ووحدة الانطباع"**[3] وقد كان للتّداخل النصّي دوره الفاعل في تهيئة جوّ الاختصار للقصّة القصيرة؛ لأن آلية السّرد فيها لا تستدعي التعمّق أكثر في غمار الأحداث لكونها تتقاطع مع آلية السرد للنّص المُستحضَر فيها والطيّ لا يغيب مدلوله عن

[1] عبد الله ركيبي، القصة القصيرة الجزائرية، مرجع سابق ، ص140.

[2] باديس فوغالي، دراسات في القصّة والرواية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص10.

[3] أحمد طالب، جماليات المكان في القصّة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص18.

ذهن القارئ، وقد ينحرف الرّاوي في بعض الأحيان بالقصّ **"ليتوجّه مباشرة إلى القارئ مستجليا أمامه صور الواقع البائس، وكأنه يشاهده على شاشة سينمائية"** [1] لهذا فالقاصّ يتجاوز الحدث نفسه أو التّغلغل في تمفصلاته، ومدى الأثر الذي يتركه في نفسية القارئ بل يستهدف التّوسل بالحدث لإيصال مغزى معين فهو لا يشبه كاتب التّاريخ لأنّه" **لا يصوّر الحدث من أجل الحدث نفسه، بل لأن هذا الحدث يعني بالنسبة له شيئا معينا"** [2] وقد ينسج الكاتب قصّته على أحداث متفرّقة أو تتلاقى في معنى واحد، حين يحاول قدر الإمكان الوصول إلى نهاية لها علاقة ببداية القصّة فيكتمل المعنى" **فبدون المعنى لا يمكن أن يتحقّق للحدث الاكتمال لأن أركان الحدث الثلاثة وهي الفعل والفاعل والمعنى وحدة لا يمكن تجزئتها"** [3] لذلك يشعر القارئ بأنّ القصّة القصيرة نسيج واحد متكامل، قد لا يمكن لأي محلّل أن يفرّعها إلى عدد كبير من الأحداث لأنها لحمة واحدة هدفها تصوير وضع معيّن لشريحة ما "**فهي وحدة مستقلة لها كيان ذاتي لا يمكن تجزئته إلى بناء ونسيج"** [4] وقد استطاعت القصّة الجزائرية القصيرة بعد الاستقلال وصولا إلى وقتنا الحاليّ أن تصوّر واقع الحياة باستيعاب كل المحاور، ومحاورة كل الخطابات لتقريب الرّؤى والاستجابة إلى تحيّرات الراهن، وإكساب القضية المعالجة زاويتي نظر فتُقرأ بعين الماضي أو الحاضر سواء بالموافقة أو المعارضة "**فذوق القارئ/النّاقد أشدّ تعقيدا من كل ذلك لأنه يتطلب من القصة أن تكون زاخرة بالحياة، وذلك بأن له صورة مموّهة منها تتسم بميسم الخلود**

[1] محمد عبد الله القواسمة، جماليات القصة القصيرة، قراءات نقدية، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص81.

[2] رشاد رشدي، فنّ القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص51.

[3] المرجع نفسه ، ص 50.

[4] المرجع نفسه ، ص22.

والاستمرار"[1] وهذا ما يزيد أو ينقص من قيمة القصّة القصيرة؛ أي مدى حضورها الإيجابي في ساحة المقروئيّة، وهذه نظرة بدأت مع عصر النّهضة فكانت من الأشكال الجديدة التي مسّت فنون القصّ "**وهي أن الأشياء لا تحمل أهميتها الخاصة في ذاتها فقط إنما في علاقتها مع النّاس"**[2].

ويمكن أن نلخّص السّمات الفنّية للقصّة القصيرة الجزائرية على غرار القصّة القصيرة العربية فيما يلي:[3]

4-1 الوحدة: وتمثّل قالبا ومنهجا للتّفكير في ملامح القصّة وبنائها، ولا يبدأ الالتفات إليها إلاّ عند بدء كتابة القصّة أو أثناءها.

4-2 التّكثيف: إنّ التكثيف الشديد مطلوب لتحديد أعلى قدر من النجاح للقصة القصيرة.

4-3 الدّراما: تتمثّل في خلق الإحساس بالحيوية والدّيناميكية والحرارة، حتى وإن لم يكن هناك صراع خارجيّ.

كخلاصة ممّا سبق ذكره يمكن القول بأن أغلب النّقاد يتفّقون على أن الانطلاقة الفعلية للقصة الجزائرية تزامنت مع اندلا ع الثورة التّحريرية "**وقد اتخذ التعبير عن الثورة في القصة القصيرة أشكالا شتى وصورا متعدّدة، متراوحة فيما بين التناول المثالي المفرط إلى حدّ القداسة، والمبالغة غير المبرّرة أحيانا سيما فنّية، والتسطيح والتوثيق أو التسجيل**

[1] محمّد الهادي العامري، القصة التونسية القصيرة، تقديم: رياض المرزوقي، دار بوسلامة للطّبع والنشر والتوزيع، تونس، دط، دت، ص85.

[2] المرجع نفسه، ص177.

[3] فؤاد قنديل، فنّ كتابة القصة، مرجع سابق، ص ص ص (36-37-38).

الوصفي التّقريري المباشر والخطابة "[1]كعبد الله ركيبي وأبي العيد دودو كما امتشق الكتّاب الجزائريون أقلامهم لمعالجة القضية الجزائرية التي شغلتهم قبل غيرهم، فقد كانوا مثقّفين واعين بأحداث واقعهم، وكتب كلّ من ابن هدوقة والطّاهر وطار وعثمان سعدي وأبو القاسم سعد الله وقد سبقتهم محاولات قصصية " للزّاهري والجيلالي وأحمد بن عاشور، وأحمد رضا حوحو" رغم تفاوت المعالجة الفنيّة وتقارب الموضوعات.

وقد استخدمت أغلب القصص الجزائريّة " **الأسلوب الفنّي التّمثيلي المرن الذي يكتسب العمق مع البساطة في الأداء الخالي من التعقيد والسطحية والابتذال الذي يمكنه الإيفاء بالغرض الفنّي**"[2] أي أن الرّاوي يترك المجال للشّخصية لتكشف عن أهوائها ورغباتها، ولا يتدخّل في نقد سلوكها أو انفعالاتها، بل تتصرّف –الشّخصية– بكل عفوية وهو نوع من التّبسيط السّردي/اللّغوي تطلّبه الواقع العاديّ السّائد في شتّى أنحاء الجزائر، وقد يجد كل فرد جزائري بسيط ضالّته في هذه القصص القصيرة التي انبعثت من الجرائد التي تتبنى التقرير والسّهولة في إيصال الحقائق ومختلف الفنون للنّاس/ القرّاء.

لذلك تقاطع الكثير من كتّاب القصة القصيرة الجزائرية في هذا النّوع من الأسلوب التمثيلي، لأنهم قد عايشوا الرّاهن نفسه، ولأن التّأثر الداخلي بينهم كمبدعين قد كان مشروطا فيما يتعلّق بقوانين الإبداع ومدى تغيرها، وعدم استقرارها على وتيرة واحدة " **فخضوع إبداعات القصّاصين لبعض قوانين تطوّر الجنس القصصي المعني بالدراسة، ممّا يسمح برصد بعض ملامح التّماثل في الكتابة على المستوى الزمني عند عدد من**

[1] إبراهيم صحراوي، ديوان القصة، منتخبات من القصّة القصيرة الجزائرية الحديثة والمعاصرة، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص14.

[2] عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية القصيرة، مرجع سابق، ص212.

الكتاب في مراحل تطوّر هذا الجنس أو تباين الاتجاهات القصصية"[1] ويتشاركون كذلك في وصف الأشخاص والأشياء بالتركّيز على الدقائق عينها –غالبا– فيحسّ القارئ بأن هذه الصّورة تتكرّر عديد المرات مع الاختلاف في ألفاظ الوصف أو الغاية من هذه المقاطع السّردية، مع تباين الأسلوب من قاص لآخر أو كيفية تقديم الأحداث فهناك من ينسجها متفرّقة، وهناك من يجعلها تلتقي في معنى واحد إذْ يحاول كل منهما الوصول إلى نهاية لها علاقة ببداية القصة فيكتمل المعنى.

ولطالما حاولت القصّة القصيرة مسايرة تطوّرات العصر، واستيعاب التّفكير السائد للمجتمع والقراء على حدّ سواء فإنها تجنّبت الثّبات على بناء نصّي واحد، وتجاوزت مسألة التّكريس إلى بعث التأمل والتّساؤل لدى المتلقي لذلك تعدّدت بنيتها السّردية المحدودة في شكلها إلى توسيعها باستقبال العديد من النّصوص التي زادت من وضوح العبارة الأدبية " **لأن البناء النّصي والعبارة الأدبية لهما طبيعة حوارية، وكثيرة هي مواقع النّص التي لا تعرض الآراء والمواقف بقدر ما تثير أسئلة متعدّدة في أذهان القراء من أجل الحث على التفكير فيها**"[2] خاصة إذا تعلّقت مسألة الأخذ بالتّراث والتاريخ أو الأسطورة فالكاتب يستدعيها قاصدا في بعض الأحيان لكي يزيد من مساحة التّأويل لدى القارئ، مراعيا بذلك الاستعداد الثّقافي لديه، بشرط أن تكون موجهة إلى وعيه وفي خدمة وجوده في الحياة "**فجميع هذه المعطيات السياقية المُؤطّرة يكون لها دور ملحوظ في عملية توجيه القراءة نحو فهم أو تأويل محدّدين دون أن تكون هذه الوظيفة مضمونة دائما**"[3] وكلّما اتّسعت تلك المساحة زاد التّفاعل مع محتوى القصّة القصيرة، وكذا التأثر به؛ لأنّ إيقاعها

[1] حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي، ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب، ط1، 2015، ص149.

[2] حميد لحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي، مرجع سابق، ص272.

[3] المرجع نفسه ، ص273.

السريع ودلالاتها تشبع التدفق الدائم لتطلعات المتلقين، وللمرجعيات المتنوعة دور في توجيه النص الحاضر نحو الماضي/التراث وكذلك استظهار خباياها إلا إذا أقرّ كاتب القصّة القصيرة أو أشار إلى الثّقافة التي استقى منها بعض الأفكار أو النّصوص "**فيصرّح بمرجعيته الفكرية والإنشائية، فيعلن عن الثقافات والنصوص التي يقتبس منها، ذلك أن للمبدعين قناعات فكرية معينة ورؤى مختلفة للكون والحياة**"[1] وهذا التّصريح لا ينتقص من القيمة الإبداعية لدى القاص، وإنما يزيد من أمانته كقارئ هو الآخر لنصوص سابقيه، وهو بذلك يعطي فرصة جديدة تبرز قيمة التّفاعل النصي من جهة وإمكانية الاستزادة بالقراءات المتنوعة للنّصوص التّراثية العربية بخاصة، وهذا بفضل التّداخل النّصي الذي يعدّ "**وسيلة نوعية للانفتاح على خصوصيات وقيم التراث السّردي العربيّ لتقديم قراءات جديدة للإشكالات، والقضايا المطروحة في سياق الحاضر**"[2] فالقصّة القصيرة تستلهم هذا التّراث وتستدعيه لتقدّمه بحلّة حديثة تميّزه العمل الأدبي الذي تندمج معه من جهة وتبحث عن قراءة راهنيّة مغايرة من جهة أخرى، ولكن الأخذ من الدّين ومن القرآن الكريم تحديدا لا يتطلب قراءة جديدة بقدر ما يستدعي الوقوف عند معانيه بنوع من الدّقة، والصّرامة التي تقتضيهما قداسته.

وليس من الصّعب أن تصل القصة القصيرة إلى العالمية لأنّ قصر حجمها وكثافتها، وحتى مدّة قراءتها يتواءم وعصر السرعة الذي يعيشه العالم اليوم، واحتواؤها على نصوص متباينة الأصول التراثية ممّا سمح بتوفر مؤشّر آخر يرفعها إلى العالمية بعد الموضوع واللغة الشعرية، لكونها ترحّب بالانفتاح ونبذ الانغلاق أو التقوقع على ثقافة دون أخرى والانكفاء

[1] جمال مباركي، التّناص وجمالياته في الشّعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثّقافية، الجزائر، دط، 2003،ص153.

[2] فتحي بوخالفة، التّجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النّصّية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010، ص333.

بها. بالإضافة إلى قدرتها على استيعاب المواقف السيكولوجية ووسائل التّعبير الإنساني فهي تحرّك التّأويل والتمعن لمدّة تدوم أطول من مجرد قراءتها.

لعامل الاستعمار إذن الدّور البارز في قوقعة موضوعات القصص القصيرة الجزائرية في فترة الاحتلال وما بعده بعقدين تقريبا في تيمة الثّورة، وبمختلف مراحلها ولكنّ حضورها يختلف من مدوّنة لأخرى، وهذا لا يعني أن النّصوص القصصية قد انحصرت في الثورة فقط بل عالجت قضايا اجتماعية واقعية شديدة الصّلة بالأنا الجزائرية، وجوانب لها متعلّقاتها السياسية والاقتصادية كالاشتراكيّة والإقطاعية، والرأسمالية، وأخرى خياليّة توسلت العجائبية والطّابع الخرافي، وتقنيات التّجريب المعاصرة حتى تسمو بالعمل الأدبي وبالذّات البشرية إلى الارتقاء الذي يليق به، بالإضافة إلى موضوعات إسلامية فرضت وجود تماس لا مفرّ منه مع النّص القرآني، والحديث وقصص الأنبياء كمستنسخات لا بد منها لتفعيل هذا التّيار الإسلاميّ. وبناء على الموضوعات السّابقة انتقينا مدوّنات الدّراسة للتعمّق في مرجعياتها أكثر مع التّداخل النّصي بالإضافة إلى اعتماد التّقسيم الزمني كمعيار ثانٍ حيث أخذنا من حقبة الخمسينيّات مجموعة "**غادة أم القرى**" لأحمد رضا حوحو، ومن الستّينيّات قصص "**دخان من قلبي**" للطّاهر وطّار و"**الأشعّة السّبعة**" لعبد الحميد بن هدّوقة و"**بحيرة الزّيتون**" لأبي العيد دودو، ومن فترة السّبعينيّات قصص "**الطّعنات**" و"**الشهداء يعودون هذا الأسبوع**" للطّاهر وطّار، أمّا من فترة الثّمانينيات فقد انتقينا للدّراسة والتّحليل مجموعتي" **خيول اللّيل والنّهار**" و"**جراد البحر**" لمرزاق بقطاش، وقصص "**شموع لا تريد الانطفاء**" لأحمد الطّيب معاش، و"**طلقات البنادق**" لأحمد عاشور، ومجموعتي "**من هزائم الرّجال** "و**نهر الحكاية يروي**" لمحمّد الصغير داسة، بينما وقع الاختيار على مدوّنات من التّسعينيات حيث تمثّلتها "**جنّية البحر**" لجميلة زنير، ومجموعة "**الطّعام والعيون**" لأبي العيد دودو، و"**شتاء لكل الأزمنة**" لبشير مفتي، ومجموعة "**ما حدث لي غدا**" للسّعيد بوطاجين، و" **أسرار المدينة**"

لمحمّد مفلاح، وأخيرا مجموعات من فترة بدايات القرن الواحد والعشرين كقصص" **الوجه الآخر**" لأسماء حديد، و"**لك أهدي عودتي**" لغزلان هاشمي، و"**الطباشير**" لفضيلة ملهاق، ومجموعة "**المشي خلف حارس المعبد** " لمحمد الكامل بن زيد، ومجموعة "**سباق مع الموت**" لمولود بوكلّاب، ومجموعة "**كاتب الدّيوان**" لخليل حشلاف"، هي قصص نماذج للدّراسة ارتكن البحث إليها لإبراز المصادر التي تشرّبتها متونها من خلال آلية التّداخل النّصي، ومدى الحضور المتفاوت للدّين والتاريخ والأسطورة والأدب، إذْ كان قويّا في بعضها وقليلا في عيّنات أخرى، ونادرا جدّا إلى حدّ الانعدام في نماذج أخرى تندرج ضمن العيّنة الكبرى المختارة للدّراسة والتّحليل.

الفصل الأوّل: التّداخل النّصّي؛ المفهوم، المصادر وآليّات التّوظيف

توطئــة

1- التّعريف بالتّداخل النّصي

1-1 النّظرة النّقدية /العربية للتّداخل النصي

1-2 التّأصيل الغربي للتّداخل النّصي

2- **أنواع التّداخل النّصي ومجالاته:**

أ/ التّداخل النّصي الدّاخلي

ب/ التّداخل النّصي الخارجي

3- **مصادر التّداخل النّصي وأصوله**

4- **آليّات التّداخل النّصي وتقنيّاته.**

5- **التّداخل النّصي والممارسة القرائية؛ بين الأهميّة والفنّية.**

توطئـــة:

إنّ فكرة الانطلاق من العدم لدى الأديب المبدع أمر مستبعد ومتعذّر، لأنّ عملية الإنتاج حتى بالمفهوم الصّناعي تستلزم عدة وعتادا، ومادّة خاما يحوّرها المستخدم كما يروم دون أن يتجاهل الذّوق العام، وهذا هو حال الأديب؛ إذْ إنّه يتّكئ على الأعمال السّابقة سواء كانت قديمة أم حديثة ويستضيفها في عمله الفنيّ ليصبح نسيجا متكاملا من النّصوص الحاضرة بفعل الإبداع، والغائبة بفعل الاستلهام والاحتفاء بالمادة التراثية والأفكار السّابقة. كما يحاول- بخياله- استجماع مختلف الرّؤى والأهواء لمختلف الأزمنة، دون أن يتقيّد بعصره؛ لأنّ مهمّته الإبداعية تقتضي استقطاب الذّهنيات المتباينة في الواقع، والتي ستعبّر كتاباته ونتاجاته، فالنّص ذو طبيعة توليدية إنتاجيّة.

والنّص بوصفه كيانا لغويا فإنّه يحمل في كثير من الأحيان شبكة من التفاعلات النصية، يستمدها الكاتب من مخزونه الثقافي فيستدعي الكثير من النصوص، ليوظفها في بنائه الحكائي عندما تتساوق مع المضامين، ويدعم بها الرّؤى التي يريد التّعبير عنها. وقد تغدو- النصوص- بما تشكّله من تقاطعات نصية "**ظاهرة توجه قراءة النص وتهيمن عند الاقتضاء على تأويله أثناء هذه القراءة نفسها**"[1] وهذا التأويل من شأنه أن يحقق فاعلية انبعاث النص وتجدده؛ لأنّ المرجعيات متباينة من قارئ لآخر، وهذا التّباين سيسهم بدوره في توليد الدّلالات المسكوت عنها، والتي لم يصرّح بها النّاص بحدّ ذاته تشويقا، وحفاظا على حياة أثره الأدبي.

ولإبراز مفهوم التّداخل النّصيّ لا بدّ من التّعريف به كظاهرة انبثقت من سرّ الموجودات أولا وقبل كلّ شيء في إطار نظريّ يجيب عن جذوره الفلسفية، ثمّ نبرز أهميته وأثره في النّتاج الأدبي على الصّعيدين: الدّاخل والخارج نصي ليخوض غمار التجريب، ويتجاوز المفاهيم الضّيقة والمحدودة.

[1] حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 2007، ص27.

1-التّعريف بالتّداخل النّصي :

إنّ تصوّرات التّداخل النصي قديمة قدم تداخل الأشياء، وتفاعل المكونات الطّبيعية فيما بينها وضمان الوجود والتّواصل يستدعي تنشئة قائمة على الأخذ والعطاء. ولعلّ الفرد يسعى جاهدا لإثبات ذاته، ولكنّ هذا لن يستقيم إلا بعد فهمها، وذلك بمعين الذّوات الأخرى التي قد تتواءم معه أو تعيش في علاقة تنافر وصراع أبديين. وحتى العملية اللّغوية المستخدمة للتفاعل قائمة على العديد من الرؤى والتصورات التي من شأنها أن تتكئ عليها للعودة إلى الماضي، واستشراف المستقبل النّير بعين الحاضر.

كما أنّ طبيعة الكتابة الأدبية عموما بما فيها الكتابة السّردية تقتضي الاستناد إلى مخزون لغوي يعد بدوره نتاجا لتراكمات نصية، ويتطلب خلفيات معرفية متنوعة قد تحيط بشكل نسبي بالدّين، والتّاريخ، والأدب والأساطير، ونجاح هذا الزخم وعمقه سيؤديان إلى إزالة الغموض والإبهام عن النصّ "**فنصّ الكتابة نصّ متعدّد تتضاعف فيه الشّبكات أو القنوات، ويفضي بعضها إلى بعض ولا يستطيع أحد أن يحيط بجميعها**"[1] وأيّ عائق دلاليّ بين الطّرفين الأساسين (النّاص/القارئ) سيؤدي إلى بتر مسار العملية التواصليّة، أو تجميد المقروئيّة في غالب الأحيان بخاصة في الأعمال الأدبية المحفوفة بالمبالغات، أو الثّرية بالتّراث أو الفكر العجائبيّ وغيرهما.

1-1 النّظرة النّقدية /العربية للتّداخل النصي:

لم تغب قضية التّداخل النّصي "**intertextualité** " بمدلولها العام عن نقادنا العرب بخاصة في العصر العباسي إلاّ أن افتقارهم لمنهجية التّحليل، بالإضافة إلى قلّة الأجناس الأدبية آنذاك وقفت عائقا أمام المعالجة الموضوعية الصّارمة، وفتحت المجال في غالب الأحيان لمعيار الذّوقية والانطباعية كي تحتكم لها الآراء في مسألة تعالق النّصوص، وقد أدرجوا كل اقتباس أو تضمين ضمن باب السّرقات كمفهوم عام ساد حينئذ، وقد ينظر إلى السّرقة نظرة سلبية على الصّعيد الخلقي، ولكن المقصود منها

[1] المختار حسني، التناص، المفهوم وخصوصية التّوظيف في الشعر المعاصر، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص36.

هو مدلولها الوظيفي (اقتباس، محاكاة، معارضة، انتحال، نقائض) وهي مفاهيم فتحت الباب على مصراعيه للإبانة عن مصادر نصوص الأدباء حينها، فألّفوا موازنين وموّضحين "كالآمدي" في موازنته بين أبي تمام والبحتري، و"العميدي" في مؤلّفه الإبانة عن سرقات المتنبي.

وللتداخل النّصي جذور في نقدنا العربي القديم وقد دلّ على المدلول العصري عينه من حيث الأخذ والاستلهام من مادة قديمة سواء تراثا أم تاريخا أسطورة أم أدبا، ولكن عرف بمصطلحات مغايرة " كالاحتذاء والتّضمين وحتى السّرقات" وقد نعت ابن رشيق السّرقة بالباب المتسع "**الذي لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه، وبها أشياء غامضة إلا على البصير الحاذق بالصناعة**"[1] والنّقاد القدامى، لم يرفضوا هذه السّرقات رغم الاصطلاح السّلبي بل صاروا يتفاضلون بها، ويميّزون بين جيد ورديء ومحمود أو مذموم، كما تطرّق ابن خلدون إلى إشكالية التناص كمفهوم وليس كمصطلح، واشترط الإبداع وعدم التّقيّد بالمتوفر والمستحضر، ولكن الإشكالية لم تلق رواجا كبيرا على عكس الدّراسات الغربية التي أولتها عناية كبيرة وأسست لها نظريات؛ لمّا وصّفت الظاهرة من جهة وذهبت بها بعيدا من حيث آليّات الاشتغال وجماليات الحضور من جهة أخرى وغيرها من القضايا الدّقيقة.

وللقرطاجني رأي في مسألة السّرقات فهو يقرّ بدور الآخذ من معاني الآخرين بين النّافي والمثبت أو المصدق والمشكّك والمستوي والمبطل" **والمتصرّف في هذه المعاني لا يخلو من أن يكون مثبتا لشيء ببعض تلك الاعتبارات، أو مبطلا أو مستويا بين شيئين أو مباينا بينهما أو مرجّحا أو مشكّكا**"[2] فللآخذ دور نقديّ ثاقب إزاء النّصوص المستدعاة، فعليه أن يستعرض قراءاته المتباينة

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحجازي، القاهرة، مصر، دط، 1934، ص280.

[2] أبو الحسن القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، صنعة أبي حازم القرطاجني، تحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط3 ، 2008، ص13.

ويثري مضمون المصدر المأخوذ عنه إمّا بالإثبات أو النّفي أو الموازاة وهي الآليّات التي اقترحها النقد الحديث للدّرس والتحليل.

ولا شكّ أنّ السّرقة فعلٌ منبوذ ومكروه، وآفة من شأنها أن تقود إلى جرائم ومتاعب خطيرة لكنّ السّرقة الأدبية قد اتصلت بقوانين الحياة، فكلّما كانت هناك صرامة علمية ورقابة موضوعية اختزلت معهما هذه المعضلة من ناحيتها السّلبية المغالى فيها من طرف الآخذين، وقد طرحت هذه المسألة في النّقد العربي القديم، واتّسعت أكثر في العصر الأموي "**فازدادت فكرة السرقات وضوحا في أذهان النّقاد، والشعراء أنفسهم فوردت في ذلك روايات كثيرة**"[1] أمّا فيما يخصّ العصر العبّاسي الذي وصل النّقد فيه إلى أوج العطاء وغزارة التّصنيف" **فلم تكن السرقات الشعرية متركّزة حول الشعراء الذين أحدثوا حركات نقدية فحسب، بل إنّها كانت محورا لكثير من النّظرات النقدية التي تناولت الشعراء المختلفين**"[2] أي أنّ نقدهم قد شمل القرنين الثّاني والثّالث هجري إلى غاية الخامس، حيث أبرزوا مواضع الانتحال ومآخذها، فيوجّهون أصابع الاتهام لشاعر ويعيبون التّصرف في اللّفظ والمعنى لدى آخر.

وهناك من قسّمها إلى سرقة حسنة وأخرى سيئة كـ"**ابن وكيع**" وهناك من توسّع في وجوه **الأخذ الحسن**[3] فقد كانت المسألة أشبه بفتنة انتشرت بينهم، وقد تستحيل إلى طرافة تترنّم لها الآذان حين أضحت لونا من السّجال الشّعري فنلفي "الصّاحب بن عبّاد" يردّ على سارق أشعاره:

سَرقْتَ شِعري وغَيرِي يُضامُ فيه ويُخـدعُ

فسوْفَ أَجزيكَ صَفْعًا يفُلُّ رأسًا وأَخــدعُ

[1] محمّد مصطفى هدارة، مشكلة السّرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، 1958، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص63.

[3] للتوسّع في التقسيمات المتباينة للأخذ والسرقة الشعرية ينظر محمد هدارة مشكلة السرقة في النقد العربي ص(161-181)

فسارقُ المالِ يُقـطعُ وسارق الشعْرِ يُصْفَعُ[1]

نلاحظ بأنّ الرّؤية استقباحية تارةً أو استحسانية تارةً أخرى دون الاحتكام إلى أسس تفسّر طبيعة هذه الاستلهامات وأنواعها، وقد عرّج ابن الأثير عل مسألة السّرقات أيضا في مؤلّفه الموسوم بـ "المثل السائر" مستجمعا الرّؤى النّقدية السّابقة، ليقوم بتفريعها حسب ثنائية اللّفظ والمعنى يقول في باب السّرقة الشّعرية "**واعلم أنّ الفائدة من هذا النّوع أنّك تعلم أين تضع يدك في أخذ المعاني، إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأوّل لكن لا ينبغي لك أن تعجّل في سبك اللفظ على المعنى المسروق**"[2] ولعلّ الفعل " **تضع**" يحيل على القصدية في الاستلهام من الأعمال السّابقة، وبأنّ الكاتب على وعي بالملفوظ الذي غرف منه، ولكن تجاوز معانيه الأصلية مفروض عليه، لكي يكتسي عمله بطابع الخصوصية الفنية والفكرية معا.

وقد قسّمها ابن الأثير إلى ثلاثة أقسام:

1/النّسخ: وهو أخذ اللّفظ والمعنى برمته، من غير زيادة عليه مأخوذا ذلك من نسخ الكتاب.

2/السّلخ: أخذ بعض المعنى مأخوذا ذلك من سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المسلوخ.

3/المسخ: إحالة المعنى إلى ما دونه مأخوذا ذلك من مسخ الآدميين إلى قردة.

فكأنّ ابن الأثير يتكئ على ثنائية (اللفظ/المعنى) لإبراز قيمة السرقة وشموليتها، فأخذ اللفظ يأتي بعد استساغة المعنى على مستوى القلب والنّفس، إلّا أنّ خصّ المسخ بالسّلبية فالمثال الذي استحضره شاهدا له مدلوله السّيئ؛ لأنّ مسخ الإنسان إلى قرد تشويه له، وإسفاف بخلقته وشاكلته الجسمانية.

[1] ينظر: محمّد مصطفى هدارة، مشكلة السّرقات في النقد العربي، مرجع سابق، ص67.

[2] ضياء الدّين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق: محمّد محي الدّين عبد الحميد، ج2، مطبعة مصطفى الثاني الحلبي وأولاده، 1939، ص362.

كذلك حال اللفظ فالمسخ يخلّ به وينحدر بتمظهره الدّلالي والفنّي بخاصة إذا تعلقّ الأمر بالشعر. كما أنّ للسّرقة تسميات أخرى كالانتحال، الاقتباس، التّلميح، التضمين، النّسخ، المسخ، الإغارة، الإلمام، وهناك تسميات أخرى كالسّلخ والنّقل وتوارد الخواطر، وتداول المعاني...وغيرها وهي التي تسمّيها الدّراسات الحديثة اليوم بالقوانين التّحويلية أو ما يعرف بالتداخل النصّي الخفيّ/العميق "**وهو ما يتمّ إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التّحويلية التي عبّر عنها النقّاد القدامى بمصطلحات مثل: النقل، القلب، الزيادة، التعريض، الاحتجاج**"[1] ولكنّ هذه القوانين تقدم بقوالب مغايرة لسابقيها ولغة خاصة قد استغنت في بُناها وصياغاتها عن الموروثات القديمة ليس إلى حدّ بعيد.

وقد تطرّق ابن طباطبا بدوره إلى موضوع السّرقة "**فقال إنّ الشعراء السابقين غلبوا على المعاني الشعرية، فضاق السّبيل أمام المحدثين ولم يكن من الأخذ بدٌّ**"[2] وهناك من خصّ المبدع الذي أصّل لقضيّة ما في متونه الأدبية بالامتلاك للأثر المنتج، فهو المالك لأفكارها وفحواها أيّا كانت طبيعتها المعرفية، في حين المحتذي فقط اقتطع ونسب شيئا ليس له شاء ذلك أم أبى، كما أردف الجرجاني موضّحا في خضمّ الإشكالية المطروحة آنفا (الملكية) "**يمكنك أن تفرّق بين السّرق والغصبِ، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة...وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، واجتباه السارق فاقتطعه**"[3] فنستشف من قوله بأنّ الدّرس التّناصي قد كان حاضرا بأبعاده المختلفة في النّقد العربي فالأجدر بالانتساب هو المؤسّس للأمر، والمتطرّق الأوّل لحيثياته لفظا ومعنى، لذا تمايزت السّرقات التي اختصّت غالبا في النّظرة العربية بالشّعر لأنه ديوانهم

[1] مصطفى السّعدني، التّناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السّرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1991، ص96.

[2] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص250.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمّد عبده ومحمّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص298.

السّائد آنذاك تباينت بين اللّفظية والمعنوية كأقسام عامة، ولغياب الأجناس الأدبية التي زادت القضية ثراء ووضوحا.

وبحسب الجرجاني فليس من المهمّ النّظر في طبيعة الفكرة المأخوذة بل ينبغي الإمعان في كيفية أخذها؛ لأنّ" **الصياغة هي المعيار الأساس الذي يتمّ في ضوئه الحكم بوجود السرقة أو نفيها**"[1] وإضفاء خصائصَ تجسّد الخلق الفنّي لدى الآخذ/السّارق، باعتماد صور مجازية مميّزة لأسلوب الكاتب الثاني تزيد على الأول في مبناها ومعناها، وقد يستعصي بعدها على القارئ إبراز التّقاطع بين الكاتبين، فمجرّد التّشابه ليس كافيا لوصف الآخر بالسّارق، وكلّ المتطلبات والسّياقات المحيطة به تتباين فلا يصبح "**سرقة مادام المعنى قد تشكّل وفق ما يقتضيه المقام الجديد، فكأنه بذلك قد انسلخ من صورته السّابقة إلى صورة جديدة مغايرة**"[2] .

ولم تكن السّرقات مذمومة فوجودها ضروري ومفروض بقصد من الكاتب أو بدونه، إلاّ أن المعالجة والتداول بين الآراء قد أعطى للسرقات أفقا بعيدا عن خصوصيتها الحقيقيّة" **لأنّها ليست مذمومة بالضرورة عند النّقاد العرب، صحيح أنّ الأخذ من الغير محطّ انتقاص، إلاّ أنّ المسألة هي معرفة ما إذا كان من المستحب أو الممكن الاستغناء عن خطاب الغير**"[3] فهي مسألة احتكاك واستحداث، بل وانبعاث يحقق للآخذ كينونته من منظور الآخر سواء كان تراثا/ماضيا أو حاضرا/معاصرا.

وقد تعامل النّقاد القدامى مع السّرقة الأدبية بكل موضوعية، بخاصة فيما تعلق بالقرآن والحديث؛ لأنّ مثل هذه النّصوص لها قداستها، ولا ينبغي استغلالها لأبعاد توثيقية تبحث عن

---

[1] عصام حفظ الله واصل، التّناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، 2010، ص157.

[2] المرجع نفسه، ص164

[3] عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلّف في الثقافة العربية ، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008، ص21.

المصداقية على حساب الانزلاق بمعانيها، إلا ما يمسّ المعتقد و آيات القرآن الكريم، وأخرى فنّية يعتلي بها النّص الأصلي باعتماد بلاغة القرآن وسحر بيانه، فقد كان الجدل كبيرا ولكنّه لا يعْني رفضهم المطلق للسرقات، وإنما المغالاة فيها هي المرفوضة والمخلّة بحركية الإبداع وسيرورته في بعض الأحيان.

فالتّداخل النّصي حاضر بمعناه في النّقد العربي ويدرج بحسب النقّاد "**تحت أبواب السرقة والاقتباس، والمعارضة وغيرها من أشكال تداول المعاني الشّعرية**"[1] كما أن لنقادنا المحدثين آراءهم فيما يتعلق بالسّرقة الأدبية وكيفية التعامل مع حضارة الأقدمين؛ فنلفي طه حسين يؤكد على العناية بالمآثر والتّراث للانطلاق نحو تميّز أدبي متين البنية والمضمون، وهو ما فعله القدماء العرب الذين"**قد عرفوا حضارات الأمم القديمة، فأخذوا منها ما لاءم حاجاتهم، وأضافوا إليه عن أنفسهم، ووطنوه في بيئته العربية الخالصة، وأهدوه بعد ذلك إلى الإنسانية**"[2] وطه حسين يرى بأنّ موروث الحضارة القديمة إرثٌ ينبغي الحفاظ عليه بعد حسن التعامل معه، في شكله ومضمونه لربطه فيما بعد بمتعلّقات البيئة الاجتماعية وتعزيز أواصر التطوّر والازدهار فيها.

لذلك نخلص إلى أنّ معنى التداخل النّص قد ورد في النّقد العربي القديم بنوع من المقاربة السّطحية التي منعت من بلورته في نظرية قائمة بذاتها وأنّ "**ما سمّي بسرقة أدبية نتج في معظمه من البينصوصية أي العلاقات الأدبية والأفكار اللغوية المتداخلة بين النّصوص السابقة واللاحقة في أشد تفاعلها وأقوى احتكاكها**"[3] فتتقاطع التّسميتان التّداخل النّصيّ/السّرقة الأدبية في الحدود نفسها، وتصبّان في مضمار واحد ألا وهو الاستضافة أو الاستدعاء الذي يعقب فعل وجود النّص الأصلي ببنيته ومضمونه.

---

[1] عبد الرّحيم الكردي، قراءة النّص، تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص144.

[2] طه حسين، من أدبنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 1989، ص158.

[3] عبد الجليل مرتاض، في عالم النّص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007، ص41.

أما فيما يتعلق برؤية النقد العربي الحديث لمفهوم التّداخل النصّي، فقد تبنّى نقاده المعطيات النظرية التي أسّس لها الباحثون الغربيون ولم يخالفوها إلا في بعض الدّقائق التي استدعتها ثقافتهم العربية، أو معتقداتهم بالدرجة الأولى. فمحمّد بنيس يؤثر تسميتي" تعالق وتفاعل" ويرى بأنّ "**التفاعل النّصي أعمّ من التّناص، فالنّص ينتج ضمن بنية نصّية سابقة، فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا**"[1] فالتّفاعل-حسب النّاقد- أعمق في إبراز تجاوز محدودية التداخل الخارجي إلى شرط التأثير والتأثر بين النصّين، والاتصال بين النصوص استدعته طبيعة الإثراء أثناء عملية الكتابة، ولكن بكيفيات تؤكد التآلف والنّسج المحكم، لذلك فالتّداخل لا يكفي بالقدر الذي يسعه التّفاعل بمعانيه و إيحاءاته الواسعة.

ويؤْثر النّاقد سعيد يقطين هذه التّسمية أيضا الذي يتبنى آراء أبرز روّاد التّناصية "**مارك أنجينو ولوران جيني**" وغيرهما ويذهب مفتاح إلى أنّ التّداخل النّصي" **يركّز على التفاعلات الظاهرة والخفية التي تحدث بين النّصوص مباشرة أو ضمنا، بقصد أو بغير قصد**"[2] وقد أشار إلى التّفاعل المضمر الذي قد يستعصي استكشافه أو تحديد ملامح تقاطعه مع النّص الحاضر، ذلك أنّ ظلال اللغة لا منتهية نظرا لتعدّد القراءات والتأويلات التي تزيد النّص الغائب وضوحا، والحاضر نزاهة وقوة.

1-2 التّأصيل الغربي للتداخل النّصيّ:

بدأ التّداخل النّصي في تنظيراته وإرهاصاته مع الشّكلانيين الروس حيث يرى شيكلوفسكي "**بأن العمل الفني يُدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد إلى التّرابطات التي نقيمها فيما بينها**"[3] وقيمة الأثر تتجلى في مدى تقاطعه مع باقي النّتاجات الأدبية، والتّعالق درجات بحسب التّرابط والتأثّر أو

[1] محمّد بنّيس، ظاهرة الشعر المعاصر، في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، لبنان، 251.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي، النّص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص34.

[3] محمد عزام، النّص الغائب، تجليات التّناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001، ص 28.

التّأثير الذي يحدثه عمل في آخر. ولكن أجمع الدّارسون فيما بعد بأحقية جوليا كريستيفا في إخراج التّداخل النّصي إلى النّور مصطلحا وإجراء عام 1966م وقد تأثرت بدراسات سابقيها أمثال "فردينان دي سوسور، وميخائيل باختين" ومنطلق هؤلاء هو أن الحياة فسيفساء، ونظام من التّداخلات الهائلة بدءا من الأفكار وحتى الأنات، كل له تطلعاته واستشرافاته وحتى مرجعياته، وللسّياق حضوره أيضا في تفعيل هذا التّنويع ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار الموجودات مجموعة من المتتاليات، وقد تكون غير محدودة لتغيّر وتعاقب الأزمنة، عدا المدلول الخارق كما يسميه **البعض** [1]. كما يعرّف تودوروف المتتالية أو **sequence**" **بأنه كل نصّ قابل لأن يحلل إلى وحدات دنيا، وما يمكن اعتماده مقياسا أولا يميز به بين العديد من البنى إنما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور**"[2] لأنّ كل نص يترجم الأهواء والنّفسيات، ومسألة انكفاء النص أثناء فعل الكتابة يتعذر تحقيقها، لأن التنوع والاستحضار كخطوة لاحقة هو ما يضمن للنص التّداول لتعدّد القيم والأبعاد، فتبنّت الدراسات البنيوية الفرنسية المصطلح ، ومن ثمة الاتجاه السّيميائي والتّفكيكي.

وقد استعانت كريستيفا بالماركسية وعلم النّفس لضبط مفهوم التّداخل النصي الذي تجزم بأنه وسيلة تواصل يقصده الكاتب تارة ويضمّنه عفويا، واعتباطا لتشرّبه الواسع من التراث ولمرجعياته المختلفة تارة أخرى، فلا يمكن للفرد أن ينسلخ أو ينفلت من تاريخه وحتى مع ذاكرة غيره من الأفراد لأنّ التّعارف والاحتكاك أمر مفروض لفهم الذّات واستيعابها من طرف الآخر، كما تؤصّل للتّداخل النّصي من منطلق علاقة النّص بالواقع والتّاريخ " **فهو شبكة من الاختلافات التي تصب في**

[1] إنّ فكرة استقرار المدلول كتصور أو مفهوم في الأذهان أثناء عملية القراءة مستبعدة تماما، إلا أنّ جوليا كريستيفا توافق فكرة المدلول الخارق غير القابل للتفكك كمعنى حقيقي ومركزي كدال" الله "مثلا ومدلوله "يقوم الله على سبيل المثال بوظيفة المدلول الخارق، في معظم الدّيانات السائدة ودور هذا الدّال هو الإشارة لنفسه وفقط ودائما " ينظر جراهام آلان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص51.

[2] محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، سبتمبر 1995، ص333.

تحوّلات الكتل التاريخية، وإذا نحن نظرنا إليها من بداية السلسلة التواصلية والتعبيرية للذات"[1] وللتّداخل النّصي عند كريستيفا " **وظيفة أيديولوجية يؤديها كل مستوى من مستويات النص باعتباره علامة** " [2] فقد ربطته بالجانب الفكريّ الذي يمتاز باللاّثبات وهو متغيّر تبعا لمعطيات الرّاهن وملابساته التي ترفض الاستقرار الجاف شعارا لها.

كما يذهب ميشال ريفاتير إلى أنّ التداخل النّصي "**هو ذاك التصوّر الذي يتم وضعه من قبل القارئ، وكذا التّعالق بين العمل وغيره من الآثار، أو تلك التي سبقت أو كانت لاحقة لأعمال أخرى، تشكل المُتناصّ**" [3] ولطالما أولى ريفاتير العناية بأدبيّة النّصوص انطلاقا من دراساته الأسلوبية، ويؤكد على أن التّناص إجراء لإبراز الخصائص النّوعية للعمل أو النصّ الأدبي، فزاد التداخل النّصي تشعبا وتمفصلا. في حين يرى فيليب سولرس بأنّ " **كلّ نصّ يقع في مفترق طرق نصوص عدّة، فيكون –في آن واحدٍ– إعادة قراءة لها واحتذاء وتكثيفا ونقلا وتعميقا**"[4] ولا ريب في أنّ إعادة القراءة ستضفي نوعا من العناية والاهتمام بالنّصوص الغائبة.

أمّا جيرار جينيت فيسمّي التّناص بالتداخل النّصي وهو المصطلح الذي آثره البحث للدرس والتحليل لا لتغير في المعنى لكنّ ازدواجية المبنى من حيث المزج بين الاسمين قد كان له وقعه، والتّداخل النّصي عند جينيت هو " **التّواجد اللغوي لنصّ في نصّ آخر، سواء كان هذا التواجد اللغوي نسبيا أم كاملا أم ناقصا**"[5] كما يربطه بالنّص والعمل الأدبي فقط على عكس كريستيفا التي ربطته بالأنساق الأدبية وغير الأدبية لأنّ " **التّداخل النّصي يبني ارتباطه وانتماءه على السياقات الثقافية من فنون وآداب أخرى كالخطاب الاجتماعي، اللهجات الاجتماعية، الأيديولوجيات**

---

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 11.

[2] المختار حسني، التناص، مرجع سابق، ص28.

[3] Michael riffaterre , la trace de l' intertexte , la pensée n 215, octobre, 1980, p4.

[4] سعيد الوكيل، تحليل النّص السردي، معارج ابن عربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص99.

[5] عبد الجليل مرتاض، التّناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2011 ، ص52.

(**المذاهب**) **طرق المعيشة وكذا وسائل الاتصال**"[1] كما تحدّث عن المتعاليات النّصية ويقصد بها تعالق النص مع أنماط أخرى من الأنماط الخطابية ويعدّ التّناص أحد مكوّناتها على عكس بعض الدّراسات التي تعدّ التعالي النّصي أو ما يعرف بالما بعد نصية نوعا من أنواع التداخل النّصي وفيه يتطلع النّص إلى غيره من الرّؤى، ويتجاوز محدوديته الضّيقة.

ويحصر علاقات التّعالي النّصي في خمس:

أ/ **التّناص intertextualité** : الذي ظهر مع جوليا كريستيفا، وهو الحضور المتزامن بين نصّين أو عدّة نصوص عن طريق الاستدعاء والاستحضار.

ب/ **النّص الموازي paratexte** : إلا أنّ هناك من يترجم " paratextualité" إلى المناص وهو كل ما يحيط بالنّص من عنوان عام و فرعي، تصدير وحواشي، هوامش أو عبارات توجيهية، وحتى الغلاف.

ج/ **النّصية الواصفة métatextualité**: وهي التي تعتمد التّمحيص والنّقد للتعليق على نص آخر دون الاستشهاد به.

د/ **جامع النّص l'architextualité**: وقد أولاه جينيت أهمية كبرى على الرغم من غموضيته ويعني به تداخل الأجناس الأدبية في النصّ الواحد لنجد الخاطرة والشعر والسّيرة الذاتية في الرواية مثلا وهو ما يعرف بالتّناص الأدبي[2] .

---

[1] « **intertextuality structures the text's affiliation and respense to its cultural contexts of other arts social discoures**, **sociolects**, **ideologies**, **ways of living and media** » **from**

Marko jwan, history and poetics of intertextuality, translanted from the slovenian by timothy pogacar , purdue university press, copyright, 2008, p7.

[2] ينظر: المختار حسني، التناص، المفهوم وخصوصية التوظيف، مرجع سابق، ص ص (49-50)

هـ/النّصية المتفرعة hypertextualité: وفيها تتحقّق عملية التّحوير والتّحويل فتغيير حرف واحد من النّص الأصلي سيؤدي إلى تغيير في المعنى[1] ونلفي بأن هذه المتعاليات متداخلة فيما بينها وتقود إلى مفهوم واسع وفضفاض جدا ألا وهو التّداخل أو التفاعل، وما هي إلاّ إشكالات مصطلحية كالتداخل بين مصطلحات بنية وبنائية وبنيوية؛ ولكن أهل الاختصاص يوسّعون من نطاق الزاوية دائما بعد قناعات نظرية مؤسسة لأبعاد تفعّل الأبحاث اللاحقة وتزيدها ثراء.

وقد أضاف جيرار للتّداخل النّصي أشكالا وأصنافا أخرى نظرا لتشعّب المصطلح، وسعة عالم النص المشكل للتداخل النّصي بوصفه نسيجا هائلا من الأصداء والثقافات المتنوعة، وقد انفرد النّص بنظرية استتبعت جعل التّداخل النّصي منهجا إجرائيا للدّراسة والتّحليل بفضل مداراتهما ومفصلية كلّ منهما فكل نصّ هو تناص، وكل تداخل نصّي هو مجموعة من النّصوص المتداخلة شكلا و مضمونا.

وطبيعة العلائق بين النّصوص الحاضرة والغائبة، قد فرضت هذا التّنويع في المسمّيات، بالإضافة إلى مصطلحات أخرى تقاطعت مع التداخل النّصي أو التّناص، كالبنية النّصية، المناص، التّناصية، المتناص أمّا المتناص هو" **نصّ يكمن في داخل نصّ آخر ليشكّل معناه،سواء أكان المؤلف شاعرا بذلك أم غير شاعر**"[2] فالمعنى نفسه والمنطلق عينه في جلّ المصطلحات إلا أنّ الباحثين يؤثرون التعمق والتفرّد بالاصطلاح فضلا عن تقسيمات جديدة وأبعاد تحوّرها تصوراتهم وآفاقهم.

ولمّا نتج عن التّداخل النّصي ما يعرف بالمتناصّ فهو يزيد بطريقة أو بأخرى في المعنى، ويمطّط الدلالات ويحوّرها، بالإضافة إلى أنه" **يعزّز رؤية جديدة لهما–المعنى والدلالة– وبالتالي يحوي التأليف والمطالعة رؤية مناهضة، ومعارضة للمفاهيم والأفكار المتأصلة للتفرّد والأصالة**

[1] المختار حسني، التناص، المفهوم وخصوصية التّوظيف، مرجع سابق ، ص51.

[2] روبرت شولز، السّيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص244.

والاستقلال الذاتي"[1] وفق مقتضيات العصر الذي سيضفي على النّص سمات تجعله بعيدا نوعا ما عن سابقه الأصلي، فهو آلية تجديدية تعتري النصوص التي تتيح مجال التّأمل والتأويل، أو الحشو والتّحميل، فيستند النصّ الحاضر إلى دعامة فكرية ولغوية توفرها خصوصيات النصوص الأخرى، ولعلّ التّناص يعين على تجاوز مرحلة القراءة إلى البعد التّأويلي النّاجع والسّديد فهو" **قراءة لنصوص سابقة، وتأويل لهذه النّصوص، وإعادة كتابتها ومحاورتها بطرائق عدة على أن يتضمّن النّص الجديد زيادة في المعنى على كل النّصوص السابقة التي يتكوّن منها**"[2] ومن هذا القول يمكن أن نستشف علاقات من شأنها أن تكسب النّصّ الأدبي آفاقا جديدة، فقد تتآلف النّصوص في مقام الحجاج أو التّمثيل لإقناع القارئ بأفكار النّص، أو متخيل القصة مثلا، وقد تحاور لتستنطق عوالم غامضة وقضايا قد كان للتّاريخ يدٌ في طمسه وغمره، أو تماثيل لتبرز الانسجام بين الماضي والحاضر أو توافق الرّؤى في حال الزّمن الواحد لفعل الكتابة، وقد تخالف لدرجة المناقضة الكليّة أو الجزئية في حال طرح جدليات اجتماعية أو سياسية أو دينية تستدعي الدعم بأكبر عدد ممكن من الآراء والبراهين المثبتة أو النافية، وفي خضم هذا الطّرح العلائقي بين النّص الغائب والنّص الحاضر ذهبت جوليا كريستيفا إلى أنّ هناك ثلاث علاقات للتداخل النّصي قد يعتبرها البعض تقنيات أوليّة له: [3]

1- **النّفي الكلّي**: أي نفي معنى النّص من خلال الحوار المقتبس، ويتعارض معه في غالبه.

2- **النّفي المتوازي**: يكون معنى النّص مقلوبا في النّص اللاحق، فيتماشى معه في غالبه.

3- **النّفي الجزئي**: أي بنفي جزء من النّص السّابق، وإثبات الرؤى المنافية لهذا الجزء.

---

[1] « **the term intertextuality promotes a new vision of meaning**, **and thus of authorship and reading a vision resistant to ingrained notions of originality uniqueness**, **singularity and autonomy** » from Graham Allen, intertextuality, the new critical IDIOM ,park square, milton park, 2 nd edition , 2011, p6.

[2] داود سلمان الشويلي، الذّئب والخراف المهضومة، دراسات في التّناص الإبداعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2001، ص 14.

[3] إياد كاظم السّلامي، التّناص الأسطوري في المسرح، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014، ص45.

وهذه العلاقات تفرض على القارئ/النّاقد الاطلاع الوافر على الأعمال الفنّية الأخرى لاستخلاص الحقيقة الدلالية للأثر الأدبي من شعر ورواية وقصة ومسرحية، بالإضافة إلى تحديد الخبرات المرتبطة بتاريخ الإنسانية، ومن ثمة التّعرف على خصوصيات التّناص، وبواعثه بالنّظر إلى المبدع من جهة، وإلى ما ينتجه من جهة أخرى لأنّ "**العمل الأدبي لا يتخلّق من رؤية الفنّان، وإنّما من أعمال أخرى، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص**"[1] وإذا تحقّق فعل الإدراك تشكّلت في أذهان القرّاء رؤية تكاد تكون واضحة حول النصّ، ويتم رصد الكثير من الخصائص الفكرية والفنّية التي ينبني عليها.

وللتّداخل النصّي الفضل في استضافة هذه الاقتباسات كشواهد أو إحالات أو مستنسخات كما يعرفها البعض " **فلا يوجد نص يخلو من حضور أجزاء أو مقاطع من نصوص أخرى وأبرز أشكال هذا الحضور الاقتباسات والأقوال التي عادة ما يستشهد بها الكاتب**" [2] حتى يضفي سمة التّفاعلية على نصه؛ وما يحقق هذا التّفاعل هو مواءمة محتوى النّص لما هو سائد من رؤى وأفكار يستبعد الانغلاق والتزمّت الذي يحرم –النّص– سمة التّوليد ويؤكد فكرة الاغتراب والتقوقع "**فالوظيفة التفاعلية تقيم علاقات اجتماعية بين أفرد المجتمع وتحافظ عليها**"[3] محافظة ترقى بها إلى ما هو أرحب وأجدر بأن يزيدها جلاء وقوة من حيث الحضورُ والتأثيرُ.

وهذا التّفاعل يتحقّق على مستوى القارئ القادر على التّأويل والرّبط، فينتقل بفعل خلفياته ومرجعياته من عصر لآخر ومن فكرة لأخرى إلا أن شبكة النّصوص تحتاج إلى تفكيك واطّلاع يعمّقان الدّلالة أكثر، ويحوّلان الأثر إلى خطابات مشبعة بالامتصاصات التي تزيده قوة ووضوحا بل وانفتاحا. فهو محور هام يستنطق المعادِلات الموضوعية التي تحيل عليها آليات التّناص وإجراءاته

[1] مصطفى السّعدني، التناص الشعري، مرجع سابق، ص77.

[2] محمد الأخضر الصّبيحي، مدخل إلى علم النص، ومجالات تطبيقه، ط1 ،منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2008، ص100.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التّناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص120.

الحاضرة في النص " **لذلك سيكون المتلقي تابعا للمقصدية أو المرجعية التي يحملها العنوان، سواء كانت ذهنية أو فنية أو سياسية أو مذهبية أو أيديولوجية** "[1] ولكل متلقٍّ حنكته ودهاؤه وثقافته الخاصّة؛ لأن مبدأ الفروق الفردية يؤكد على فكرة اختلاف التّشكّلات الفكرية من قارئ إلى آخر.

وقد اختلف الباحثون حول انتساب التّناص ولكنّهم أجمعوا على أنّه ينتمي إلى الخطاب فهو وسيلة وآلية لاستقراء النص والدخول إلى عالم الخطاب واستكشاف مكوناته، والتداخل النصي" **لا يصبح آلية سيميوطيقية، أي آلية في العلامة نفسها إلا مع الكتابة لا مع التلفظ فحسب**" [2] فالنّص هو الوجود المجسد والفعلي للغة التي يمكنها أن تتشرب وعي القارئ، والذّهنيات المختلفة وبربطها مع السياق يمكن تمييز هذا الامتصاص فيما بعد على مستوى الخطاب، وكل خطاب قابل للجدل إذا كان في المستوى الدّلالي المطلوب وتنوع الكلام ضروري لبث الحركية داخل الخطاب.

ولاشكّ أنّ اللّغة تحوي المضامين الفكرية والثّقافية و الرّوحية التي لا تسير في اتجاه واحد وثابت؛ أي من بداية العمل إلى نهايته، نظرا لزئبقيتها، وتفلّتها من حيث العلاقة بين العلامة اللسانية باعتبارها وحدات مستقلة أو مترابطة داخل النظام اللغوي الواحد. وقد تلتفت اللغة إلى الوراء في أبنيتها ومعانيها ومفارقاتها داخل العمل السردي –لأنّ البحث انتقى القصّة القصيرة للتطبيق– لكي تتشربّ طاقة فكريّة جديدة، ومن ثمة تكمل مهمّة السرد حتى تثري وتنهض بالتراث في حال طمسه، أو عدم نضجه "**فالنّص كائن لغويٌ يشهد على حضور التراث فيه**"[3] ومنه فكلّ نصّ قادر على امتصاص واستيعاب أكبر عدد من النّصوص؛ والطّاقة التي يمتلكها من وحدات صغرى (أدوات وقرائن لغوية)

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1 ،2001، ص31.

[2] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية،القاهرة، مصر، 1998، ص138.

[3] رولان بارت، لذّة النّص، تر: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992، ص14.

ووحدات كبرى(جمل) تؤهله إلى تحقيق تلاحمها شكلا ومضمونا، وهذا التّداخل بين النّصوص قد يفترض نوعا من السّجالية أو حتى التّوافقية بحسب المبنى الدلالي للنص.

ومن المعلوم أنّ هناك جدلا ثقافيا سائدا، يفرض تواؤم المؤلّفات مع الذّائقة الأدبية والفكرية وعلى النّاص المبدع أن ينتج ويبدع وفق التّصورات المعرفية لراهنه، فتتموضع في خطاباته تموضعا يسمح لها أن تكتسب بعدا دلاليا جديدا وفق الوعي الفكري السّائد، ويسعى إلى التّصفية التي تأتي بعد فهم النّصوص السّابقة للنّص الحاضر فإعادة المعاينة، واستبعاد التّراكم أو الحشو المذموم بينها ضروري، لذا يشترط التّأمل والتفاعل من طرف المبدع، وهذا بدوره سينعكس على ما ينتجه فتتآلف النّصوص رغم تباين الحقبات فكريا وجماليا.

2- أنواع التّداخل النّصي ومجالاته:

من الطّبيعي أن يمتلك كل أديب أساليب وأنماطا كتابية معيّنة؛ لأنّ لكل واحد أسلوبه ومعجمه اللّفظي وحتى النّفسي الذي يتوسّله حتى يؤطّر الفكرة المنتقاة في قالب فنّي يثير القراء، ويستجلي الخبايا المراد التطرق إليها، لذا تغير الأسلوب الكتابي ليتمظهر النّص بتمظهرات مختلفة، تبعا للمستويات المعرفية والمرجعيات الثّقافية للأدباء. ولأنّ التّداخل النّصي إجراءٌ تفكيكي على مستوى النقد والتحليل يسمح بالكشف عن النّصوص والأنساق المتقاطعة في النصّ الأدبي الواحد، كان لكلّ باحث فهمه لأشكال التّناص نظرا لتشعّبه، فجنحت بدورها إلى التّفريع والإطناب في التفصيل رغم تضافر الجهود التي كان من الأجدر بها أن تؤسّس لنظريّة التّداخل النّصي القائمة على أوّاليات منهجية صارمة ومشتركة. وهناك من الباحثين من قسّم التّداخل النّصّي إلى أنواع حسب اشتقاقاته المأخوذة عن الجذر الأجنبي « textualité » ومفاهيمه فنجد (التّناصية، المتناص، الميتانصّية، الميتانصّ، البينصة، النّصّية، جامع النّص) وغيرها من المصطلحات التي سجّلت فضاء واسعا أفرز معه مجالات وقضايا تمخّضت عنه للنّقاش والتّحليل، وإذا أخذنا بعين الاعتبار أسلوب الكاتب، و المصادر التي يتكئ عليها من حيث البنيةُ والدلالةُ نلفي بأنّ التّداخل النّصي ينقسم إلى نوعين:

أ/ التّداخل النّصي الدّاخلي (الذاتي) :

يتحرّى الكاتب في هذا النوع مختلف الأساليب التي تتسم بها كتابته الشّعرية أو السردية، فيعيد بعضا من نصوصه بمبناها أو معناها فقد يسير على وتيرة أيديولوجية واحدة، وقد تتغير مع الزمن "**فالكاتب ليس إلا معيدا لإنتاج سابق، في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره**"[1] وقد يطفو نصّه المكرّر مع باقي النّصوص المستدعاة بشكل جليّ، وهذا النّوع كثير الوقوع لأن طريقة الإبداع لدى الكاتب تقوم على مقوّمات تفرض نفسها للتّفرد من جهة، ولاعتبارها ميزة للموازنة بين الأساليب الكتابية من جهة أخرى. إلا أن هناك من يميّز بين الذّاتي والداخلي فيخصّ الداخلي بالأجناس الأدبية وغير الأدبية أما الذاتي "**فيكمن في تفاعل نصوص كاتب من خلال الأسلوب واللغة**"[2] اعتمادا على المحدّدات المعروفة من انتقاء للكلمات وتآلف بينها وصولا إلى كسر أفق التوقع، وتجاوز جفافيّة اللغة باعتماد المفارقة وهي مقاييس من شأنها أن تميّز مستوى أديب من آخر.

ب/ التّداخل النّصي الخارجي:

ويتمّ في هذا النّوع التّعامل مع الأعمال الأدبية الأخرى أو الأنساق الدلالية الأدبية وغير الأدبية، فيرتكز النّاص عليها لبناء دلالات جديدة، وقد لا تستدعي ثقافة الآخر حفظا أو ترسيخا، وقد توظّف بلا وعي من الكاتب، أو بقصد يجعل التّناص صريحا وجليّا للقارئ " **كالذي يحدث في استخدام الأفكار والحوارات والبُنى الأسطورية لأغلب الأجناس الأسطورية** "[3] ولعلّ هذا النوع مهمّ في طرح العديد من الإشكاليات على مستوى القراءة والإنتاجية والطّبيعة النصّية في بنيتها

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ، مرجع سابق ، ص ص (124-125)

[2] إيّاد كاظم طه السّلامي، التناص الأسطوري في المسرح، مرجع سابق، ص67.

[3] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها، ص67.

ومضمونها، وكذا الأجناس الأدبية المختلفة للنّصوص بفضل تحديدها عبر تقنية التّداخل النّصي وبواسطة التّداخل الخارجي بخاصّة.

والتّداخل النّصيّ أنواعٌ بحسب المجالات والقضايا المعالجة في العمل الأدبي؛ فإذا استحضرت الأحداث التّاريخية يصبح تاريخيا والمادة التراثية يصير تراثيا، وإذا اعتمدت الدّين من خلال الاقتباسات القرآنية أو قصص الأنبياء وحتى المعجم الصوفي دال ديني أيضا، يصير التداخل دينيّا. فيعمد النّاص إلى مزج المتخيل السّردي بالأسطورة والمادة الشّعبية والتاريخ والدين، ولعلّ هذا التعدّد الدلالي والمعرفي النّص من شأنه أن يجعل النّص منفتحا أكثر "**فهو إنتاج التّعدد لفتح النّص إلى أقصى إمكانياته للدلالة، والإيضاح شريطة تبيين طبيعة التّناص نفسه**"[1] فالانفتاح وليد حراكات تمثلها النصوص المستدعاة بأزمنتها وأمكنتها داخل العمل السردي، وهو جزم بأن النّصوص الغائبة وحتى الحاضرة لن تستنفذ عطاءها الإبداعي على مرّ الأزمنة والعصور، وتلك هي أهمية الانفتاحية التي تزيد العمل وضوحا وتألّقا بقوالب جديدة.

3-مصادر التّداخل النّصي وأصوله:

يتطلّب التّداخل النّصي خلفيات معرفية متمايزة قد تحيط بشكل نسبي بالدين والتاريخ والأدب والأساطير، وقد احتفى المؤلفون أيّما احتفاء بالمادّة التراثية والمرجعيات المختلفة؛ لأنّهم قد وجدوا ضالتهم فيها، وهذا ما تعكسه الذائقة الفكرة كمتطلّب يتروح بين النّاص والقارئ في الآن نفسه والمنتهى يستدعي بناء عمل متكامل أساسه التّداخلات التي تنمّ بدورها عن مصدر أو مصادر متعدّدة، وتسمح دراستها-المصادر- بإعادة " **تشكيل العمل وبيان ما تدين به أصالته وتفرّده**

[1] **« intertextuality is always intented to produce multiplicity to open the text to its fullest signifying potential, should be clear from the very nature of intertextuality itself »**

Jeanine parisier plottel, Hanna charney, interttextuality, new perspectives in critism, new york literary forum, 1978, p29.

لسياقه الاجتماعي والتاريخي، وتسعى أيضا إلى شرح العمل ممسكة بالصلات التي تربطه بزمنه"[1] فلا ينعتق النّص الأصل عن سياقه العام وزمنه الذي رسم تشكّله الأيديولوجي أو الفنّي إذا كان عملا أدبيا، ولا يسعى الأديب إلى شحن مؤلّفه بالنّصوص القديمة حشوا أو تباهيا بسعة الثقافة وعمق الاطّلاع، وإنّما يؤكد على فهمه لفحواها ومن ثمّة إجادة التّوظيف ليخلق منها دلالات خطابية مغايرة للمعنى الأصلي، ويجعل منها فضاء مزدوجا يحفّز الذّاكرة القديمة ويبعث بالنتاج الجديد إلى أفق يوسّع من نطاقه الفكري أو الفنّي الضيّق مع الربط المتقن بالسّياق الجديد للكاتب؛ لأنّ" **النّص المصدر سيتم رصده لمّا تكون القطعة المستدعاة محتوية على مصطلح أو عبارة نادرة إلى حدّ يمكّن من ربطها جيّدا بسياق محدّد"**[2] حتى لا يقع الكاتب في قصور بسبب عدم المواءمة بين نصّه مع مختلف الأنساق الأخرى، ويكثّف النّصوص الأخرى بشكل لافت يسقط عن عمله سمة الإبداعيّة والابتكار.

كما يحاول الأديب بفضل تطلّعاته أن "**يستنفد طاقات الحرف كلّها، ويستنزف أنواع دلالات الكلمة، وتفاوت إيحاءات اللفظ، وتشعّب طرق البيان معوّلا في ذلك على ثقافته، وعلى التراث الفكري والأدبي الذي انتهى إليه"**[3] ولا شكّ أنّ مهمة الاستنفاد ستتطلّب منه عودة صارمة ممحّصة، لا تلتزم بالقراءة العابرة فقط بل تقتضي الاستحواذ على المعاني الحقيقية لهذا التراث وتفهم الظّلال المتلائمة مع الرؤية الجديدة، فيأخذ منها ما يناسب عمله وعصره، لأنّه موجّه إلى قرئ ينتسب إلى جيل قد تجاوز الموروث بأشواط سحقت معها غالب محتوياته، وهذا ما أكّد عليه نقانا القدامى مثلما أشار البحث آنفا.

---

[1] ناتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، البليدة، الجزائر، دط، 2004، ص28.

[2] المرجع نفسه، ص 81.

[3] محمّد راتب الحلاّق، النّص والممانعة، مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1999 ، ص42.

ولمّا كان النّص مزيجا من البُنى اللّفظية والفكرية التي ولّدتها السياقات والأنساق الخارجة عنه، فهو " **فضاء متعدّد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعدّدة، أو هو نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعدّدة**"[1] فتغدو هذه المنابع إضاءات معرفيةً تزيد في المعنى أو تعيد الترتيب أو تزيل الإبهام، أو حتّى تتساوق معها لتسمو بالفنّية أكثر فأكثر فالذّات المبدعة بطبعها فضولية تستكشف بعين ثاقبة ماضي القدماء، وتتدبر في المعطيات الحينيّة لكي" **تحاور ذاتها وتسائل تاريخها، لكي يكون التراث مغامرة، والتّاريخ حداثة، لا تقنع بواهم الاستقرار، ولا زائف الاطمئنان**"[2] فالرّؤية تكاد تكون تأمّلية قبل وبعد استدعاء هذه النّصوص القديمة، والإيمان بالتّجدّد سرعان ما يستفحل كلّما استشكل الأديب بعض القضايا العالقة في هذا الموروث، والتي قد تحتاج إلى رؤية حداثية تتعامل معها بكل شفافية واحترام لأفكار القدامى، أو حتى مع النّصوص المعاصرة.

ولا ينبغي أن ينقل الأدباء التّراث ومادّته نقلا كليّا، ومقتصرا على عناصره فقط بل يجب عليهم" **أن يتجاوزوا ذلك إلى توظيف هذه العناصر توظيفا فنّيا، في التعبير عن أشدّ هموم الإنسان المعاصر، وقضاياه معاصرةً وخصوصيةً**"[3] وفكرة تجاوزها لا تعني إحلال هذه العناصر محلاّ دونيا، وإنّما تمسّ فيها ما يفعّل من إبداعية النصّ الحضر، ذلك أنّ القارئ سيقارن ضمنا بين النّصين ويخلص إلى نجاح في التّوظيف، أو فشل سجّله الحشو الكائن وبشكل لافت في العمل الأدبي.

أ/التاريخ:

إنّ فكرة التّأريخ للأحداث وإحصاء مدى تواترها أو تقاطعها في الذّاكرة الإنسانية، يصادف اجترارا لا مفر منه تحت شعار "**التّاريخ يعيد نفسه**" في الحاضر ومجرياته، ومن شأنه أن ينفّر القارئ

[1] رولان بارت ، درس السّيميولوجيا، تر: بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص85.

[2] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمّد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001، ص7.

[3] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1997، ص49.

من فكرة الصّبر على الاطّلاع والنّظر في هذا المخزون، فالمسألة رتيبة بالنّسبة إليه، ونمطية يتخبط وعيه الكائن فيها، ويصبح معيشه اليومي ظلاّ لمواضع عديدة للتاريخ القديم، ولن يجد سوى إيثار القراءة للعمل الفنّي المستعين بالتاريخ حتى يبعث العمل فيه التّساؤلات العميقة، فيلعب بذلك الأثر دورا جماليا رامزا يؤكد على فكرة الوظيفة الشعرية التي" **تنطلق من دال قديم لتعبر شعريا عن مدلول جديد**"[1] وبخاصة لو كان هذا الدّال هو التّاريخ القديم، والكاتب عندما يعيد قراءة التاريخ وكتابته لا ليترصد الثغرات ويتبع منهج المقارنة، بين ماضيه وحاضره، بل يسعى إلى تأسيس خارطة معرفية حافلة بالوقائع المقوّمة لأسلوب الحياة في الحاضر، إذْ إنّ الذاكرة الجديدة تستلزم القديمة، وبجلّ بناها الاجتماعية والسّياسية والاقتصادية وغيرها حتى تنطلق من جديد، وتثري خصوصيتها وتؤسس مخيالها التاريخي المميز، والذي ستتوسّله الأجيال القادمة في تطوير أنساق مجتمعاتها الكبرى، فتبتعد الرواية عن الواقع إلى الغد المحتمل والاستشراف المتوقع.

فللتّاريخ الفضل في تسخير المواد الخام من أحداث، وتطورات ومواقف حياتية للمبدع حتى ينتج نصه الأدبي، وبنزاهة جلية أمّا التعمق في خباياه فذاك وجه آخر، يخفيه التاريخ الحافل بالمغمورات والمسكوت عنه، فـ "**الماضي الحاضر، حاضر بشواهده، وحاضر في ذهن المؤرخ، معرفة الماضي تكون نسبية، إذ تستجيب لمتطلبات الوضع القائم وتجيب عن أسئلة حالية**"[2] كما يستقل المتلقي على غرار الأديب برؤية ثاقبة ممحّصة، وواعية بمكوّنات التّاريخ المنصرم لذا فإن الدرجة الثقافية، والكمّ المعرفي مشروطان في المتلقّي الذي يستقبل مادة تاريخية بغية إيصالها بتجاوزات فنية تعتمد بدورها المفارقات اللّغوية والزمنية، ولا شكّ أنه ظهور يسمح به في عالم الإبداع والاستلهام " **كما أنّ عمليتي الاستلهام والاستيعاب، لا تتمّان إلا في إطار تلك الحركة الواعية باتجاه**

[1] عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر، دط، 2005، ص64.

[2] عبد الله العروي، الحداثة وأسئلة التاريخ، عبد المجيد القدوري، عبد القادر كنكاي، قاسم مرغاطا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، ط1، 2007، ص46.

التاريخ، باتجاه يدعو إلى تجديد وعينا بالتاريخ"[1] فليس بالهيّن على قارئ النّصوص التاريخية إدراك فحواها ، ومدى نزاهتها في تسجيل الحوادث عبر الأزمنة والعصور، والوعي بالحقائق مشروط يرتكز الموضوعية واللّاتعصّب وإبراز الخصائص بحسب المادّة المتوفرة حتى تتم عملية إعادة قراءة النّص التاريخي بنجاعة وفعاليّة.

ويرى بعض الباحثين والنّقاد "**بأنّ نقطة البدء في التاريخ هي الشكّ الذي لابد أن يسبق أيّ تصديق من أجل التثبيت من صحة الخبر**"[2] فالنقل بالرّواية قد يحرّف الوقائع، ويطمس أساسيات المرجع التاريخي الذي كرّسه العظماء في لحظة زمنية متميّزة، والمهمّة صعبة أمام الأديب/ غير المؤرّخ فمنهجية البحث والتنقيب في الكتب التاريخية تتطلّب خبرة عميقة، ونظرة متميّزة تصنّف بعد الاستقراء، واستجماع الأحداث كلّ طارئ في خانته المناسبة زمنا ومعرفة ولعلّ كلّ "**ما نقرؤه من نصوص مختلفة عبارة عن صفحات لا تترك فراغات فيها، إنّها نصوص فكرية أو تاريخية حيث تمتلئ بالإشارات والتوضيحات والملاحظات، والشّروحات والتعليقات**"[3] وبتكرار هذه الحقائق التاريخية في العمل الفنّي تجعله يدنو إلى الحضور الفعلي أو الحقيقي، ولن يتحقّق فعل الحضور إلا بالاستدعاء الجيّد والمنتظم، ويشعر القارئ بأنّ النّصوص متقاربة ومنسجمة "**وخاصّة إذا كانت متقاربة في موضوعاتها وبشكل أخصّ، إذا كانت تتداخل مع بعضها بعضا بأفكارها**"[4] ولعلّ الفصل بينها يستدعي وعيا وتهيئة معرفية من شأنها، تفكّ طلاسم هذا التّضافر الجليّ بين الأفكار والتداخل النصيّ"**هو الطريقة التي يفهم بها التاريخ على أنّه التّغير والصّراع الأيديولوجي والثقافي**

---

[1] بن مزيان بن شرقي، التاريخ والمصير، قراءات في الفكر العربي المعاصر، دار الغرب للنّشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2 ، 2004 ص113.

[2] أحمد محمود صبحي، في فلسفة التاريخ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004، ص310.

[3] إبراهيم محمود، صدع النّص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 2000، ص45.

[4] المرجع نفسه، ص51.

والذي يسجّل نفسه ضمن التداخل النّصي"[1] فالثّبات لا يسنح بتوالي الوقائع وتغير الظّروف التي تستحضر لكي تدرس، ويتم استيعابها وفق معطيات جديدة تزيد من درجات الوعي بهذه الذّاكرة وعلى القارئ أن يتجاوز تقريرية التّاريخ إلى تذوق فنّي خلاّق، ومؤثر في النفس.

وقد يشعر الكاتب/المبدع بالاغتراب والتيه وسط حاضره، ويفتقر إلى الانسجام مع النواميس السّائدة التي لا تتواءم وأهواءه أو تركيبته السيكولوجية، فيحتاج إلى ردّ الاعتبار لذاته المتخبطة في زمن الأشياء واللاّإنسانية، فيعود عبر آليات التّداخل النصّي إلى النّصوص التاريخية، ويطوّعها وفق تطلعاته ويمتح منها ما يجسّد عمق آلامه " **فالتاريخ موجود كشبكة واسعة من النّصوص الذاتية إذْ يكون التفسير التاريخي الجديد نضال الكاتب للتفاوض على إيجاد طريق من خلال شبكة تناصيّة من الأشكال والتّمثيلات السّابقة**"[2] وهذه الطريق منفذ لمجابهة مفارقات الحاضر، وبلوغ الأوطار التي تحقّق له الاستقرار والأمان المطلوبين.

وتغيب المشاعر والعواطف في دراسات وبحوث المؤرّخ، فهو يتحرّى باعتماد الصرامة العلمية ويتكئ إلى التّشكيلات الاجتماعية والاقتصادية التي ستعينه في ضبط الحقائق وتفعيل النتائج على عكس القاص الذي يستضيف أحداث التّاريخ، وصنّاعه باعتماد التّخييل والتّجاوز الذي لا يقتضي استفاضة أو إسهابا، وإنما تقديم التّاريخ بأسلوب ممتع ومشوّق أما المؤرخ "**فيستطيع أن يجري دراسة مستفيضة منذ أن أوجدوا العدد الهائل من الوثائق التي رصدت الكثير من حياة الناس السالفة،**

---

[1]« **intertextuality is in a sense**, **the way that history understood as cultural and ideological change and conflict**, **records itself within textuality** » from Daniel boyrin, intertextuality and the reading of miidrash , first paperback edition , 1994, p 94.

[2] جراهام آلان ، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص259

ولكنّ معيار عمله هو اختفاء المشاعر أثناء دراسة تلك المصادر"[1] ويتشارك الأديب الذي يوظف التاريخ مع المؤرخ في ضرورة الدراية بقيمة التاريخ بأحداثه ووقائعه، وإبراز وزنه الذي يستحقه بوعي قائم على بحوث ودراسات " **فعندما يصف المؤرخ حدثا ما ويريد أن يعطيه وزنا وقوة تأثير يلزمه حتما ألا يكون مقتنعا بقيمته مسبقا أو بتفاهته مسبقا** "[2] وإعطاء القيمة من طرف القاصّ للتاريخ أيضا ضرورة ذلك أن الأعمال الإبداعية تعدّ همزة وصل بالغة الأهمية تربط القارئ بالموجودات المحيطة به سواء كانت أفرادا أو مؤسسات.

ب/الدّيــن:

للإنسان متطلّبات روحيّة، لن يغذّيها إلا الدّين بما هو منبع يدعو إلى عالم مثالي، يسوده الخير والحبّ والخير، وتتعطّش له كل نفسٍ متبرّمة من تشعّب الحياة وسوداوية الواقع المرير، لذا فإنّ اعتماد الأدباء على الفكر الدّيني بمختلف أنواعه ونصوصه لَضرورة لغمر الرّوح البشرية بفيض من شأنه أن يقوي الصّلة بين المخلوق وخالقه" **النّص الديني هو نصّ من حيث حكمته نسبي أيضا، إذ هو حكيم لمن آمن به، وليس كذلك لمن كفر وجحد** "[3] إلا أنّ هذا الإنسان الذي يبحث دوما عن تلبية حاجاته وعن الاستقرار النّفسي والمادي، لن يجد متنفّسه إلا في دينه الذي يغذي روحه ويعوضه ثقل المعاناة ويواسيه محنته مع الحياة، ولمّا كانت المعرفة الرّوحية أرقى أشكال التّعبير الإنساني كان من الضروري أن يطعّم الفرد إيمانه بالله تعالى، ويشبع عاطفته الدينية ليحقق وجوده أو كينونته.

وقد اعتمد الأدباء العرب على القرآن الكريم بخاصة كدالّ شامل للتّراث الإسلامي السّليم لأن استدعاء نصوصه تضمن بلاغة وفنّية تجعل من النّص رمزا مؤثرا، ومفعما بالإيحائية والجمال، ولا تشكيك في أنّ غالب الكتّاب العرب والجزائريين بوجه خاص قد اقتبسوا الكمّ والكيف من القرآن

[1] جعفر نجم نصر، الأنثروبولوجيا التّاريخية، الأسس والمجالات في ضوء مدرسة الحوليات الفرنسية، دار أوما، للطباعة والنشر، العراق، ط1، 2013، ص41.

[2] عبد الله العروي، العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2014، ص93.

[3] عمر أبو خرمة، نحو النّص، نقد النّظرية، وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1 ، 2004، ص35.

الكريم ومن السّنة، بالإضافة إلى النّص الصّوفي والخطاب المسيحي بالارتكاز إلى الإنجيل أو التوراة فيرتقي الأديب بخطابه العادي إلى أرقى المعارف الإنسانية، عبر التّناص الدينيّ.

وبفضل الدّين " **يستطيع الإنسان أن يمنح دواخله الطمأنينة في مواجهة الكون، وبقاء هذا الإنسان مترابطا داخل ذاته وبيئته الاجتماعية ومواجهة أصعب المواقف**"[1] والدّين موجّه قبل كل شيء ويسعى إلى بثّ القيم النبيلة ومكارم السماحة، فدوره إصلاحي تهذيبيّ يسمو بالنفس الإنسانية وينبو بها إلى أعلى المراتب، ولهذا يلجأ الكاتب إلى استلهام الثّقافة الدّينية؛ لتسويق أفكاره وتوجّهاته عبر سياقات تناصيّة فيمزج بين الواقعي والتّخييلي، ويصقل بعد ذلك الملكة الرّوحية للقارئ إقناعا وبلاغة؛ لأنّ الدين حجّة فاعلة تؤثر بقوة في الكيان الإنساني وحتى الابستمولوجي، فالتناص الديني ملاذ الكثيرين وهمزة وصل بين الغائب والحاضر من جهة، والحاضر والغيبي من جهة أخرى، ولطالما كان الغيب بالنّسبة للإنسان "**ملاذا وعونا على تذليل ما يعترضه من مصاعبَ، وعلى تسخير ما في الكون لصالحه، وعلى تسيير كافة شؤونه اليومية**"[2] وما اهتمام الكاتب بالنّصوص الدّينية والغيبية إلّا دليل على فضول ملحّ يدفع به إلى الإجابة عن سؤال الوجود، والعمل على إعادة تماسك الذات التي باتت ممزقة في ظلّ الصّدامات والمفارقات التي تتخبط فيها جلّ الأنساق على حدّ سواء.

ج/التّراث الشّعبي:

لولا سمة الامتصاص لما استوعب النّص بصفته وعاء مفتوح الدّلالات القدر الكبير من الموروثات الأصيلة، ولمّا كان التّداخل النصّي عملية لغوية تقوم على المزج بين الماضي والحاضر، فلابد من أنّ بعضا من خصائصه الدّاخلية قد سمحت باستيعاب التّراث الشّعبي، دون شرط زمني أو مكاني، فالتأثر والصّلة التاريخية في الموضوع تكفيان لكي يتفاعل النّصان، وهذا ملمح إبداعي يوضح بجلاء نسقية الخطاب، ويؤكد على المبدأ الحواري بين الخطابات، وقد نجح التّداخل النّصي في النهوض بالتراث

[1] إيّاد كاظم طه السّلامي، التّناص الأسطوري في المسرح، مرجع سابق، ص91.

[2] المختار حسني، التناص، مرجع سابق، ص 69.

الشعبي القديم وإكسابه دلالات تتناقلها الأجيال لأنّه "**عملية تحويل فضاء دلالي قديم إلى فضاءات دلالية جديدة لا منتهية**" [1] وقد تفقد البنية التّراثية المستدعاة قيمتها الفنية في حال اجترارها فوتوغرافيا؛ أي بسرد كل جوانبها وسرودها بنمطيّة تفقد النّاص السّمة الإبداعية وتحصر إنتاجه في تفسير ثالث" **فالتراث يفسّر بعضه بعضا وهو متعدّد الأشكال**"[2] يستوقف الكاتب/القارئ، ليقدمّه جديدا وفق معطيات العصر وأمشاجه المختلفة أنساقا وثقافات ورؤى.

وما " **تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون، وعلوم في شعب من الشعوب، هو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي، ويوثّق علائقه بالأجيال الغائرة التي عملت على تكوين التراث وإغنائه**"[3] وعلى النّاص أن يتعامل بكل وعي وحذر مع هذا التّراث لأنّه مرآة الشعوب التي تؤكّد هويتها ومصائرها، وينبغي أن يسعى إلى تعميق الرّوح الثقافية ويتجنب الوقوع في براثن أجهزة أيديولوجية خلفتها بعض الدراسات الاستشراقية على سبيل المثال، التي كتبت تاريخا زائفا مقزّما لبعض الذّوات والشّعوب بدافع الامبريالية و"**التراث موروث متطوّر وفاعل ومنفعل دوما، والنّاس هم صنّاع التّراث يصوغونهم وفق ظروفهم وحاجاتهم**"[4] لكن هذه الصّياغة لا تعني الإقصاء لصناعة سلطة وهميّة، وإنما يتم التحوير في بعض العادات لمنع التّماهي التّام وتحقيق الوجود ومواجهة النزعات السلبية، التي قد تتسبب في اغتراب ثقافي/تراثي فكل تحفّظ على العادات والثّقافات لا يعني التّعصّب لمنجزاتها بل يتم الارتكاز عليها والانبعاث من جديد فتفتح بفضل هذه المادّة التراثية آفاقا سواء من قبل القارئ والكاتب اللذان يعتمدان الاستدعاء والمساءلة في الآن نفسه.

---

[1] عبد الجليل مرتاض، التناص، مرجع سابق، ص9.

[2] محمّد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية تطبيقية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، طبعة 1409، 1989، ص 22.

[3] حسين محمّد سليمان، التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية مقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص17.

[4] سيّد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط3، 1999، ص20.

كما نجد بأنّ النّصوص المتناصّة مع التّراث تفضي إلى تداعيات تاريخية، تستوقف القارئ لكي يتدبّر في حاضره بلسان ماضيه الذي يعكسه النّص التراثي، فيتجلّى ذاك الارتباط العميق بين هذا الحاضر وقديمه، ليستشرف أفقا بعيد المدى لمصيره المجهول "**ففي الاستدعاء التراثي اختراق المعاصر للتراث وتفكيكه، وإعادة بنائه وتوظيفه ليحوّل ما نريد نحن أن نقوله**"[1] من أجل المنفعة وإعادة الإنتاج دون أن يتغافل الآخذ/النّاص عن الرّؤية الانتقادية كضرورة تفنّد مقولة جعل التّراث صنما يجب أن يعبد، بل رمزا موحيا بخصوصية القديم ومجالا واسعا، ومتفلّتا قد يصعب تقريبه أو تأويله نظرا لتركيبته الفكرية والثّقافية. فمقاربة الصّور التراثية تقتضي تضافر أنساق مختلفة ومرجعيات لها وزنها حتى لا يتسبب التداخل بين تراث القديم وحاضر البنية السردية بخاصة بشرخ العقليات وبتر التّثاقف الذي يجب أن يقوم على أسس قوامها الوعي بالماضي لأجل الحاضر وبلوغ أوطار المستقبل "**فالصور تستمد عناصرها المكونة من الصور التراثية بصورة مطابقة بحيث لا تختلف الصورة في بنائيتها وفي ممارستها الدّالة داخل النّص عن ما هي عليه النصوص التراثية**"[2] إلاّ أنّ الرؤية ستختلف والتأويل المساير للسّياق سيخدم الراهن أكثر من أي وقت مضى.

د/الأسطـورة:

لمّا كان الإنسان في صراع مع الطبيعة كان له أن يخرج إلى ما يغايرها أو ما فوقها؛ حتى ينفلت من مفارقاتها لا للغرق في الغامض والمبهم، وإنّما لإيجاد بدائل تغني عن كدّ الذهن، ومعاناة النفس مع صفحات مجهولة في كتاب القدر والحياة. وقد شاع بأنّها حكايات محفوفة بالمبالغات لدرجة اعتبارها من الأباطيل التي لا طائل منها إلاّ أنها مادّة واسعة وعريقة تُدرج ضمن باب التّراث اشتملت على أحداث وانفعالات ناجمة عن وعي جمعي كائن آنذاك، أو عن لا شعور قائم على مجموع الخبايا أو التّراكمات ذات البعد الاستشرافي، التي تتناقلها الأجيال مصدّقة ومحلّلة فهي "**محلّ عمل دائب لا**

[1] حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، 107.

[2] عبد السّلام الربيدي، النّص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص95.

يتوقف، فهي حفريّة حيّة ورغم كونها تأكل بعضها بعضا، وتتناسخ، وتتكرّر، إلاّ أن لها تاريخا حيّا يمكن قراءته في تفاصيلها التكوينية "[1] وقد يكون الباعث إلى استنطاق الماضي المغيّب في التّراث أو الأساطير هو الضرورة الإبداعية، فالخيال يضيف إلى مصداقية الأحداث بعدا فنّيا يحاكي الجانب الحيّ بحكي يعتمد تداخلا نصيا وآخر لغويا يحيل إلى أبرز المرجعيات، عبر الإيحائية أو التلميح، أو الاستشهاد لذلك يتكئ الأديب إلى النّظام الميثولوجي؛ لاستجماع أكبر قدر من الموروث القديم واستكشاف المجاهيل المفعمة بالغرابة " **فالأسطورة مصدر أفكار الأوّلين، إنها الدين والتاريخ والفلسفة جميعا عند القدماء"**[2] ولعل المنهج الأسطوري كفيل بتقديم معطيات تفسّر علاقة الإنسان بالموجودات، ومدى تحدّيه لقوى الكون الظاهرة والخفيّة، أو إبرازه لقدراته الفاعلة.

وقد لا يكتفي المستلهم من النّصوص الأسطورية القديمة بما تبوح به هذه المادّة في ظاهرها بل هو مطالب بالغوْر في مكامنها واستثمار أبعادها فحينئذٍ "**يتناول الأديب ملامح الشخصيات الأسطورية ويحاول تفسير ما لها من دلالات خفية أو ابتكار دلالات لها تتلاءم مع هذه الملامح**"[3] وليست بالمهمّة الهيّنة عليه، لذا يجب أن يتمعنّ بنظرة واعية بدقائق الحكاية الأسطورية وفهم أطرها الخارجية؛ لكي لا تنشطر في عمله الجديد أو تغدو حشوا لا طائل منه فعليه أن يعمل على إنتاج متخيّل قابل للاحتذاء، والدّراسة تماشيا مع المقتضيات الراهنة.

هـ/الأدب:

لا أحد ينكر بأن فعل القراءة فضفاض ولا يقتصر على حقبة دون أخرى، واعتناق أفكار الآخرين ليس بالأمر الهيّن فنحن" **عندما نقرأ نتاجا فإننا نقرا دوما أكثر من نتاج بكثير، إنّنا ندخل في اتصال مع الذاكرة الأدبية...ذاكرتنا الخاصّة ذاكرة المؤلّف، ذاكرة النّص نفسه، وكلّ نصّ هو**

[1] سيد القمني، الأسطورة والتراث، مرجع سابق ، ص25.

[2] محمّد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1993، ص20.

[3] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، مرجع سابق، ص55.

كتابة مخطوطة فوق نصّ آخر"[1] وتلاقح هذه النّصوص يحدث تماهيا نسبيا فتداخل ذاكرة أديب مع مؤلّف لا يعني كتابة نص عينيّ واحد، بنفس الفنية أو الأسلوب من حيث محدّداته المعروفة من كلمات وتراكيب وانزياحات تسمو بعمله الأدبي.

وذكرنا للمصادر لا يعني أنّه على الأديب الأخذ من موروث السّلف فقط بل قد يستقي من راهنه المادة المناسبة لملابسات القضيّة المعالجة في خطابه السّردي أو الشّعري، فهناك إقرار تامّ بأن للنّص منابع متعدّدة، قد تعود بالزّمن للوراء أو عصرية يعايشها المبدع والنّص والقارئ في آن واحد وقد تعتبر هذه المصادر مجالات أيا " **فالنّصوص الأدبية المنسوجة بتراكيب مسكوكة متنوعة للغاية، وحيث تتواتر بوفرة ظاهرة الإحالة والاقتباس والاستشهاد عن ثقافة سالفة أو راهنة"**[2] ولعلّ اتكاء المبدع على أعمال أدبية متنوعة الأجناس والبناءات الفنية يحيل إلى تداخل الأجناس التي تُرصّص النّصوص لتتمظهر وفق نوع فنّي واحد له أساليبه وقوالبه المتّفق عليها، وهذا راجعٌ إلى تطوّرها وسيرورتها عبر الأزمنة والعصور، فقد استبعدت سمة التّحوّل معها فكرة استقرار عناصر بنائها الفنية فباتت هي الأخرى منفتحة غير منكفية بما تحويه، لذا يكتسي الجنس الأدبي طابعا عاما، بفضل خصائصه " **يفرض –كل جنس أدبي– نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه، مهما كانت أصالته ومهما بلغت مكانته من التّجديد"**[3] ومراعاة الجوانب التّجريبية التي مسّت الأجناس الأدبية بات محتّما على الأديب، وذلك استجابة للذّائقة الأدبية من جهة وتطويرا للمزيج الخطابي الذي أنتجه كي لا يتّهم بالغياب عن السّياق النّصي الجديد القادر على إنجاح العلاقة بين نصوص مختلفة عبر الأزمنة والعصور.

---

[1] محمّد راتب الحلاّق، النّص والممانعة، مرجع سابق، ص 45.

[2] رولان بارت، التّحليل النّصي، تر: عبد الكبير الشّرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 2009، ص35.

[3] محمّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1990، ص137.

4-آليات التّداخل النصي وتقنيّاته:

عرفنا بأنّ التّداخل النصي هو الآلية التي تستدعي نصوصا وثقافات متفاوتة الزّمن المعنى، ومن ثمة تحوّلها إلى نصوص جديدة تنتظم وفق المنظور السّائد لغة وفكرة، إلا أنّ الأديب البارع هو الذي يجيد صهر هذه النّصوص في قالب نصّه الجديد، وتنجم عن هذا التقاطع علاقات لابد منها بين هذه النّصوص، التي تؤكّد على الحضور النّصي للسّياقات الخارجية، والمرجعيات ستغوص بأفكارها في تشكيل نصّ جامع للنّصوص الغائبة والحاضرة، أما تسمية النّص الغائب لا تعني الغياب الحقيقي والكليّ دائما، فالمضمون أو الملفوظ حاضران لكن ليسا بالشاكلة أو الكيفية المألوفة في النّص الأصلي.

وقد ميّز جيرار جينيت التّداخل النّصي بميزتي الإنتاجية والإجرائية؛ لأنه يمطّط الدّلالات ويسمح بتمخّض وانبثاق معانٍ جديدة للنصّ القديم أو الجديد، أما إجرائيته فتكمن في اعتباره آلية تتوسل عدة آليات تسمح بفهم المضمون، واستخلاص المرجعية أو الذّاكرة التاريخية فهو بذلك ينطلق من مستقلات وقضايا أحادية القيمة إلى بثّ قيم جامعة وعامة لها مدلول جمعي" **فالنّص هو وعي جمع لا وعي فرد، ويتطلب إدراكا تاما للغة في مستويي الكلام الدّال الفردي، واللسان المدلول الجمعي**" [1] أمّا تخصيصُه للتّناص فقد بات أمرا محتّما"**والنّص صيغة جمعية بسبب قوة الكتابة وهو جمع ليس بمعنى وجود عدّة معاني، ولكن من حيث تحقيقه لجمع المعنى**"[2] وقد اتّفق الباحثون اعتمادا على تصوّر جينيت على آليات منهجية يعتمدها التّداخل النّصي لفهم المحتوى العام والخاص للنصّ المدروس فقسّموها إلى ثلاث الاقتباس، الإحالة، الإيحاء .

1/الاقتباسcitation: يكون في العادة واضحا وحرفيا، إذْ يصرّح النّاص بعلامات التّنصيص أو ذكر القائل أو الكاتب الأصلي للنّص المأخوذ، ويكون الاقتباس على حالتين فقد يقتبس المؤلّف "**شيئا من**

[1] عمر أبو خرمة، نحو النص، مرجع سابق ، ص36.

[2] جراهام آلان، نظرية التناص، مرجع سابق ، ص96.

قبله، والأصل محفوظ عندنا، والثانية أن يكون من بعده هو الذي اقتبس منه، وذلك كثير الوقوع في الآداب العربية"[1] وقد يسْميه بعض النّقاد بالاستشهاد الذي يرد واضحا ومقصودا يتعرّف عليه القارئ بلا عناء، لأن فيه توجيها مباشرا له ويرمز لها في العادة "**بحروف طباعية، وما بين هلالين مزدوجين على أن يكون متبوعا باسم المؤلف"**[2] .

2/ **الإحالة plagiat**: وتكون قليلة الوضوح مقارنة بالاقتباس، ولا يصرّح الكاتب فيها بالنص المستضاف أو المستدعى، ولكن قد يتمظهر حرفيا بنسب متفاوتة.

3/ **الإيحاء allusion**: أو ما يعرف بالتّلميح وهو من أصعب الآليات التي يتوسّلها الكاتب تضليلا وتصعيبا لمهمة التلقي؛ لأنها ترد غير ملفوظة و غير حرفية.[3] ومقابل التلميح هو التّصريح، على عكس الدلالة الضمنية أو الكناية ولا يفعّل التّلميح إلا بمداراة الأصلي المأخوذ عنه، واستبداله بغيره وهو ما يحيلنا إلى التّعريف الشائع في علم البلاغة؛ وضع اللّفظ في غير موضعه الأصلي أو ما يعرف بالمجاز ولكن الإيحاء لا يعني التلاعب بالكلمات فحسب لخدمة المستوى الفنّي، وإنّما يقتضي تأويلا غير متعذّر على القارئ له "**فالتلميح يقوم على مفهوم ضمنيّ أو يفترض أن القارئ يفهم بأن الأمر يتعلق باللعب على الكلمات"**[4].

وتتم هذه الآليات وفق علاقات وتقنيات متعدّدة بين النصوص داخل النّتاج الأدبي الواحد وتكمن في التآلف المتحاور أو المتماثل، أو التّخالف المناقض، تبعا للقضية المطروحة أو الوضع السّياقي المحيط بالنصّ. وبقدر الانطلاقة البنائية التي يتكئ عليها التداخل النصي إلا أن عملية الهدم لازمة لاستظهاره بالدرس والتحليل وضمان استقطاب الذّائقة، ولعل تناسل الثّقافات من شأن

[1] جوهلف برجستراسر، أصول نقد النّصوص ونشر الكتب، تقديم: محمد حمدي البكري، القاهرة، مصر، مطبعة دار الكتب، 1969، ص41.

[2] عبد الجليل مرتاض، التناص، مرجع سابق ، ص65.

[3] ينظر: المختار حسني، التناص، مرجع سابق، ص48.

[4] عبد الجليل مرتاض، التناص، مرجع سابق، ص68.

النصوص المنتَجة أن تعكسها. وكل كلمة مبثوثة في النّص الأكبر تحمل حمولة ثقافية أو تاريخية، وقد تعد تكرارا لسياق معين "**فهي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد، وتتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص**"[1] والنّاقد محمّد مفتاح يعدّ التّكرار من آليات التّداخل النصّي أيضا.

كما قد يتم استحضار " **نص بنفس تركيبه السّياقي، وهذا التغيير للموقع كافٍ تماما لتغيير ماهية النص المستحضر**"[2] لكن المغالاة في استضافة الماضي، والاستعانة بمادته التراثية والمعرفية قد يؤدّي إلى قتل الحاضر والإعلان عن موته، فالرّؤية الخاصة تقتضي استقلالا منبثقا من قراءة متميزة للواقع ومختلف السّياقات، ولا بأس في إعادة القراءة كما هو الحال في القصص التّاريخية أو الروايات التي تعيد كتابة هذا التاريخ، ولكن بمقومات وآليات أساسها التوليد الإيجابي فتسنح الإعادة هنا ببلورة خاصة للمضامين وانبعاث جديد للبنى النّصية المتباينة "**فالنص هو خبرة النوع الإنساني المرتبطة بشروطها التّاريخية**"[3] كما أنّ فكرة الاستقاء من التّراث تضمن له التناقل بين مختلف الأجيال، ودوام الاستمرارية والتّداول، فالإعراض عن كلّيته- الماضي- مفروض؛ لأنه فضولي وعصري بطبعه يحب الانطلاق واستشراف المستقبل الزاهر تبعا لمعطيات الراهن المفروضة، أما الماضي فقد بات صفحة من صفحات كتاب الحياة لا بد من طيها وتجاوزها "**فالنص فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعدّدة، أو هو نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة**"[4] إلا أن فكرة الإعراض عن الثّقافة القديمة ليست كفيلة بتتمّة النّوع الإنساني، ذلك أن تبادل الخبرات والتّجارب دافع أكبر نحو إثبات الذّات بلا تسيّب ونقص، فتشرّب الطاقات الفكرية السّابقة قد ينهض به في حال تردّيه اللّغوي أو طمسه.

---

[1] عبد الرّحيم الكردي، قراءة النص، مرجع سابق، ص 143.

[2] سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص115.

[3] مصطفى السّعدني، التناص الشعري، مرجع سابق، ص 87.

[4] رولان بارت، درس السّيميولوجيا، تر: بن عبد العالي، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص85.

وقد تباين النّقاد في تقسيماتهم وتفريعاتهم للآليات والتّقنيات التي يتم بها استدعاء النصوص الغائبة باختلافها وذلك راجع لانتماءاتهم، أو إلى طبيعة النّتاجات الأدبية في حدّ ذاتها، فتقنيات الكتابة الفنّية تتحكّم هي الأخرى في كيفيات تعالق النصوص ببناها وإيحاءاتها المختلفة، ولكنّهم اعتمدوا آليات يتم بها البناء والإنتاج في الآن نفسه فنلفيها " **آليات منهجية دقيقة، ناهيك عن أنها تؤدي نفس الغرض، بشكل منهجي وعلمي ينأى عن إطلاق الأحكام القيمية**"[1] ويقسّم محمد مفتاح آليّات التّناص إلى قسمين:[2]

أ/ **التمطيط**: وتندرج ضمنه مفاهيم عديدة مثل: الشّرح، الاستعارة، التّكرار، والتّصحيف.

ب/ **الإيجاز**: ويقصد بها الإحالات التاريخية، والتّذكير ومجموع الشّواهد وغيرها.

وهناك تقسيم آخر لآليات التّداخل النصي ولكنه يتوافق مع ما ذهب إليه النّاقد محمد مفتاح ويتمثل في آليتي الاختصار والإضافة، ولكن تم تفريعهما إلى فروع اقتضتها طبيعة العلاقة القائمة بين النّص الحاضر والغائب:[3]

1- **الاختصار**: ويقصد به اقتطاع بعض الأجزاء من النّص السّابق، وذلك بطرق تختلف من حيث الكيفية والغاية وله وجوه:

1-1 **البتر**: هو الاقتطاع الذي لا ينقص من قيمة العمل، ويخص تقليص الأعمال إلى مالا يتعدّى لحمة نسيجها السردي نازعا كل ما يتعلّق بالأفكار أو التاريخ.

2-1 **الإيجاز**: يعيد كتابة النّص السابق بأسلوب موجز ليصبح لدينا نص آخر قد لا يبقي على أية كلمة من كلمات النّص الأول ولكنه لا يضيع معانيه.

---

[1] عصام حفظ الله واصل، التّناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص23.

[2] حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص105.

[3] سليمة عذاوري، شعرية التّناص في الرّواية العربية، الرواية والتاريخ، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 ، 2012، ص85.

3-1 **التّكثيف**: تمّحي في هذه الآلية كل جمل النّص الأصلي ولا تبقي إلا على حركته العامة التي تصبح الممثل الوحيد للنّص الملخّص[1].

2- **الإضافة**: وهي عكس آلية الاختصار حيث يتم فيها إضافة أجزاء إلى النّص السّابق بدلا من اقتطاعها وله وجوه أيضا:

2-1 **التّمطيط**: حيث يضاف مقطع إلى النص السّابق دون المساس بجمله أو مقاطعه الخاصة.

2-2 **الإسهاب**: يتم فيه التمديد أيضا ولكن باتّباع أسلوب النّص الأصلي، والاشتغال على جملة ذاتها بمضاعفة طولها.

2-3 **التّوسيع**: يجمع بين النّوعين الساقين، فيمارس الزّيادة الجملية مع الاشتغال على جمله الأصلية وتمديدها. [2]

وهناك من يصنّف هذه الآليات بحسب تقنيات استدعاء المادّة التراثية، فالنّاص يستدعي الشّخصية تارة، وقد يستضيف وظيفة هذه الشّخصيات أو ملامحها دون التصريح بأسمائها، أو يستشهد بالخطاب، فقد فرّعها أحمد مجاهد[3] إلى آلية العَلم ؛ أي اعتماد اللّقب أو الكنية وإلاّ الاسم المباشر، وإلى آلية الدّور أو الوظيفة؛ أي بذكر أفعالها وإنجازاتها دون الإحالة على أسمائها، وأخيرا آلية القول أو الخطاب التي تركّز على أقوال وتطلّعات الشّخصية التّراثية، فيتكئ عليها، وتتجسّد معها التّقنيات المستخدمة للتّداخل النّصي:

[1] سليمة عذاوري، شعرية التّناص في الرّواية العربية، مرجع سابق، ص86.

[2] المرجع نفسه، ص87.

[3] حصّة البادي، التناص في الشّعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص106.

1/ المحاكاة الساخرة: أو النّقيضة وتعرف أيضا بالتّناص المضاد، ولما تلغي هذه التقنية فحوى النّصوص القديمة "**وتكون فيه علاقات الغياب محدّدة، وعلاقات الحضور المشوشة على غير ما هو مألوف**"[1] .

2/المحاكاة المقتدية: وهي التي توافق النّصوص القديمة في مضامينها وبناها، وتسعى إلى إحياء خصائصها عبر التّاريخ.

وتتقاطع أغلب الآليّات المذكورة سابقا في عملية التّكرار ذلك أنّ " **كلّ كلمة هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد وتتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنّص**"[2] ولعلّه أسلوب تعبيري دقيق يؤكد على حضور الغائب، وقابليته للتطوّر وسدّ فراغات قد عجز السّابقون عن تداركها رغم مهدها المعرفي العتيق.

والفئة التي ستستظهر آليات التداخل النصيّ هي" **فئة خاصّة من القرّاء نفترض أنّها تملك معرفة وقدرة أدبية ممّا يمكنها من التواصل مع النصّ بحيث تستخرج منه افتراضاته، وتعمل باستمرار على إبراز طاقاته الجمالية أو ما يتضمّنه، وتملأ فضاءاته الفارغة**" [3] لأنّها آليّات تسمو فوق الدّلالة الظّاهرية للنّص ولكنّها تبدو مثيرة للقارئ، وضعت خصّيصا لتستفزّ خلفياته المعرفية وحضور ذكائه من عدمه في عملية الاستظهار.

5- التّداخل النّصي والممارسة القرائية؛ بين الأهميّة والفنّية:

إنّ الإشكال قائم حول اعتبار التداخل النصّي عملية إجرائية مجردة من الفنية، وإلا إبداعا يتطلب وقفات تفاعلية على الصّعيد الذوقي الشّعوري، ذلك أننا نتجاوز فكرة التّنقيب في التّناص من

[1] حصّة البادي، التناص في الشّعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص160.

[2] عبد الرّحيم الكردي، قراءة النّص، مرجع سابق ، ص143.

[3] علي آيت أوشان، السّياق والنّص الشعري، من البيئة إلى القراءة، دار الثقافة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص139.

الوجهة السّطحية، بل لابد من استنطاق موغل في نوعية التداخلات وربطها ربطا محكما بالنّصوص الحاضرة لأنّ هذا التّفاعل له وقع خاص في قلب ونفس القارئ، كما ترفّع التّداخل بوعي عن مجرّد الحشو أو وطر الولوج إلى ساحة الإبداع على حساب المبدعين المشهورين. ولم يبق مصطلح التّداخل النصّي على حاله بل توسّع على يد اللّغويين والباحثين فكانت لهم نظرات مغايرة لسابقيهم حول كنهه ومصادره وتقنياته، لأنه يركّز على أهمّية حضور القارئ لاستكمال فعالية العملية التّناصيّة، ومن أبرز الباحثين الذين يدعم هذا الرّأي نجد رولان بارت الذي" **يركّز على أنّه إلى جانب التناص الذي يستخدمه أو يستحضره المؤلف هناك تناص آخر يستحضره القارئ**"[1] وتتجلّى أهمية التّداخل النّصي في استظهاره مجموع التعالقات والتّداخلات الحاصلة بين مختلف النّتاجات الثقافية، وحتى الأعمال غير الأدبية (موسيقى، تشكيل..) ويمكن معه إعادة قراءة النّص وتكثيفه وتحويله وتعميقه في الوقت نفسه لأنّ " **الطّبيعة التناصية للعمل الأدبي تقود القارئ دائما إلى علاقات نصية جديدة**"[2] هذا ما يعتقده رولان بارت، وهو تصوّر يؤكد على حداثة القراءة، واستعادة النّصوص ومحاكاتها في الآن نفسه، ليسمو إلى وظائف جمالية فنية تفنّد رتابة الكتابة، وتتعدى المحدودية إلى اللّامحدود عن طريق التّجريب على مستوى النّصوص، وحين تجعل جملة من النّصوص نصّا واحدا فإنّها تواكب العولمة بمعناها الحضاريّ العريق الذي يتطلّع إلى التّماهي المحمود بين مختلف الحضارات والشّعوب.

ويمكن أن نتتبّع الأثر الدّلالي والفنّي الذي تتركه عملية التّداخل بين النّصوص، ولن ينجح الاستنطاق إلاّ بفعل القراءة الواعية بما هو موجود وما هو غائب، فالتداخل النّصي" **هو الآليّة**

[1] نبيل علي حسنين، التناص، دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز للمعرفة العلمية للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن ، ط1، 2009، ص41.

[2] جراهام آلان، نظرية التناص، مرجع سابق، ص12.

الخالصة للقراءة الأدبية التي وحدها في الواقع تنتج الدّلالة" [1] وتتطلب التّفكيك الذي من شأنه أن يوسّع من هذه الدّلالات المنتجة ويطوّعها للسّياق الثقافي السّائد.

كما تكمن جمالية التّداخل النصي في تخليص بعض النّصوص القديمة من الغموض، ويتم الإحالة إليها للإفهام والإقناع بمحتواها بخاصة تلك الخطابات التي تناصّت مع التّاريخ، فتسمو بهذه الذاكرة الجماعية إلى ما هو أرحب وهذا لن يتم إلا بالاستضافة ليستحيل هذا المضيفُ إلى مُضافٍ فيكون على حالتين " **الأولى أن يكون المؤلّف قد اقتبس شيئا من قبله والأصل محفوظ عندنا، والثانية أن يكون من بعده هو الذي اقتبس منه، وذلك كثير الوقوع"**[2] وبهذا فقد تجاوز التّداخل النّصي محدودية الدلالة في الدّراسات الحديثة التي تزامنت مع جماعة " **تيل كيل**" وكريستيفا وما بعدها والتي تقتصر على أنّ التداخل النصي ما هو إلا امتصاص لنصوص وتحويل لها، بل سما بالتّقاطبات الحاصلة داخل النّصّ إلى آفاق تجريبية فنّية، جعلت ميزة التّفاعل تنسحب على الشكل والمضمون، وتخلق ثغرات لن يستظهرها إلا فعل القراءة نظرا للتشابك الحاصل.

كما يحمل التّداخل النصيّ في طيّاته بعد التّفاعلية، فنجده يسنح بتقاطع النّص المكتوب من التراث العريق بنصّ الكتروني رقمي مستحدث، في ظل راهن الإعلاميّات والرّقميات المجاوزة للوسيط الورقي" **فالترابط النّصي في النّص الالكتروني يقترب من التعلق النّصي، لكنّ هذه العلاقة متعدّدة بتعدّد الروابط التي تمكّننا من الانتقال إلى نصوص متعدّدة**"[3] فلطالما استلهم كتاب معاصرون نصوصا قديما أدبيّة أو غير أدبية وضمّنوها بصوغ تفاعليّ جسّد عمقها القديم، وعبّر عن أصدائها التي كان لها وقع خاص في قلوب القرّاء المعاصرين، كيف لا وهم يتداولون الأجهزة الحاسوبية ويؤمنون بالرّقمية والالكترونية فقد " **يشترط في كل جنس أن يشرف بطريقة تراتبية على عدد من**

[1] المختار حسني، التّناص، مرجع سابق، ص45.

[2] جو تهلف برحستراسر، أصول نقد النّصوص ونشر الكتب، مرجع سابق، ص41.

[3] سعيد يقطين، من النصّ إلى النّص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005 ، ص106.

الأجناس التجريبية وأن يحتويها، ومهما كانت مقدرة الأجناس على الاستيعاب وعلى الاستمرار في الحياة والتكرار فإنّها دون شكّ نتاج الثّقافة والتّاريخ "[1].

ولأنّ البحث يسعى إلى رصد دور الانفتاح الذي اتّسم به النّص، وكذا البعد التّجريبي المعين على ترقية الأعمال الأدبية، وخوضها غمار التّجديد والانطلاق من الواقع وصولا إلى الآفاق البعيدة عبر آليات وتقنيات، لا يكفيها تحديد النوع أو إحصاء السّمات، وإنّما مجاوزة التقليد والمحاكاة ولعلّ هذه الأخيرة "**لا يمكنها أن تكون إلّا محاكاة للكلمة، أمّا ما سوى ذلك، فليس لدينا**"[2] وهذا ما يفسّر قوة الحضور في النصوص الأدبية ودرجات التفاوت من حيث البنية والكثافة فلا يغدو حشوا جليّا يفقد الأثر تفرّده اللفظي والمعنوي، والمتلقي على يقين تامّ بأنّ هناك معطيات وأفكار مغروسة في الذهن فطريا كمعتقد أو تصوّر جامعٍ أو أعراف مجموعة اجتماعية ما لذلك يستطيع المرء "**أن ينوّع في درجة حضور خطاب الآخر، فلا يتلقّى خطاب الآخر أيّ تعزيز مادّي ومع ذلك فإنّه يستحضر، وذلك لأنّه موجود دائما في الذاكرة الجمعية لمجموعة اجتماعية معيّنة**"[3] وبهذا فتأثّر النصّ بالمرجع المتّكأ عليه أثناء عملية الإبداع لأمر محتّم على النّاص، ليغدو نتاجه أشبه بالنصّ الثقافي الجامع للمقومات المتداخلة في الواقع المعيش فيؤول إلى "**محيط من النّصوص المتراكمة في الزمن، والمسافرة عبر الفضاءات والأذهان، والبيئات الاجتماعية**" [4] ولذلك فللمؤثّرات الخارجية بمختلف أنساقها الدور البارز في خلق التّقاطبات والتّفاعلات المفسّرة لجدل الحياة، وقد يزيد من تشعّب مفارقات الحياة لكن الخلط القائم بين هذه النماذج سيؤدي إلى التخلص من ربقة النّمطية،

---

[1] جيرار جينيت، مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمن أيّوب، دار توبقال للنّشر، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد، العراق، ، دط، ص75.

[2] جيرار جينيت خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 180.

[3] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ط2، 1996، ص142.

[4] شرف الدّين ماجدولين، ترويض الحكاية، بصدد قراءة التّراث السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 30.

وإزاحة الرتابة عن مسلك الحياة لتستمر مندفعة بمزيج هائل من الأيديولوجيا والثّقافات التي تفسّرهما اللّغة " **فوظيفة النماذج والسنن الثقافية، هي خلق عناصر جمالية مشتركة داخل إطار اللغة نفسها ليحال المنتج الأوّل والمنتج الثاني إلى ذاكرة موحّدة متعدّدة الأنساق لتكشف أخيرا أنّ النماذج والسنن تقودنا نحو الّتناص"**[1] وهذا ما يفسّر الاعتقاد السّائد بأنّ الأصل في التداخل النّصي هو اللّغة والأيديولوجيا، ليمتلك وظيفة أيديولوجية تستبعد معها فكرة الاستقرار ليغدو متغيرا يلامس ظروف وملابسات الحياة.

ونجاح التّداخل النّصيّ من نجاح انسجام بنية النّص السّطحية والعميقة " **أيّا كانت الأنساق الثقافية والتراكيب اللّسانية والدّلالات الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية، فإنّها لا تعدو أن تراوح بأفكارها وعناصرها، ما بين بنية سطحية وبنية عميقة، فكلّ تلقٍّ خارجي مرتبط بالنسيج البنيوي المتفرّد"**[2] فهذه العوامل الخارجية تتلخّص في بنيتين يظهرهما النّص في بنيتين بالنّسبة للقارئ الأولى سطحية مرئية من حيث الألفاظُ والحروف والعناصر اللغوية المشكّلة للنّص، والثّانية عميقة تستشف من الظّلال التي تفصح عنها القراءة المستكشفة للمعاني التي يتضمنها النّص. ولهذا فللتّناص دوره في تداخل مختلف البُنى التي أبانت هي الأخرى عن انسجامات وتوافقات داخلية وخارجية أضافت إلى تداخل النّصوص فيما بينها، تشعّب النّص في حدّ ذاته نظرا لتفاعله مع نفسه" **لكنّ هذا التّشعب لا يؤدّي إلى الفوضى والاضطراب، وإنّما يكون محكوما بآليات تضبط سيره وتوجّهه نحو هدفه "**[3] حيث يشبه النّص هنا لعبة الشّطرنج كما صرّح العديد من اللّسانين والنّقاد فتتبادل مكوناته الأماكن والأدوار دون أن يختل نسجه وحبكه في أي حال من الأحوال.

ولمّا كان لزاما على المبدع أن يكون واعيا بما ينصّه للقارئ، ومدركا للأسس اللّغوية والفكرية التي انبنى عليها متخيّله فمن المستحيل " **تصوّر قارئ ساذج لا يستطيع استيعاب كل الإحالات وتكون**

[1] إيّاد كاظم طه السّلامي، التناص الأسطوري في المسرح، مرجع سابق، ص49.

[2] عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي، مرجع سابق، ص124.

[3] محمّد مفتاح، النّص من القراءة إلى التنظير، المدارس، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص9.

له القدرة مع ذلك على الاستمتاع بالنّص"[1] فحتى تتحقّق الجمالية وتنجح عملية التلقّي لا بد من قارئ تناصّي فاعل، ومتفاعل لا يصدّق ما يقرأ بقدر ما يحلّل ويسترجع أو يستشرف، فالتّداخل النّصيّ يسمح بالفصل بين القارئ المثقّف ذي الخزين المعرفي بمرجعياته، وبين القارئ العاجز عن استكناه النّصوص المستدعاة، بالإضافة إلى البعد الجمالي والفنّي المراد من هذا التّداخل إلا أنّ العلاقة **"بين التداخل النّصي وتحويل أو نقل القارئ للنصّ تكمن في التفاعل الديناميكي والفعّال بينهما (النّص/القارئ)"**[2] وهو تفاعل مشروط لنجاح الاستكشاف من جهة والعملية القرائية من جهة أخرى، فهو وسيلة لاستجماع الحضارات والسّمات الأنثروبولوجية المميّزة للأمم في ماضيها فيجعل من تاريخ الإنسان الراهن مرجعا كثيفا وخالدا وجميلا في الآن نفسه، بفضل استخدام العاطفة والرمز والنص الأسطوري العريق، أو الدّين والتّاريخ الدالين على روحيّات ووقائع تفسّر حقيقة الوجود والموجود، فالتداخل النّصي يختزل التجارب ويشير بدوره إلى وعي نقدي ثقافي داخل العمل الأدبي رغم التعديل أو إعادة القراءة ومن ثمة الكتابة، تلك هي اللحظة التي تدفع بالكاتب إلى أن يلقي كثيرا من الضوء على التّراث الذي يحوي كنوزا فكرية تحتاج إلى انطلاقات جديدة، وتفتقر إلى تحديد واسع لكنهها بفضل التّأمل مع الارتكاز إلى دلالات وجماليات النّص الجديد ومختلف انبناءاته الفنّية.

[1] أمبرتو إيكو، آليّات الكتابة السّردية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللّاذقية، سوريا، ط1، 2009، ص ص (135-136)

[2] Danna nolan fewell, reading between texts intertextuality and the hebrew bible literary currents in biblical interpretion, first edition, 1992, p60.

الفصل الثاني: التّداخل النّصي الدّيني (الإسلامي) في القصّة القصيرة الجزائرية

توطئة

أوّلا/ التّداخل النّصي الاستشهادي :

1- الاقتباس القرآني في ما حدث لي غدا للسّعيد بوطاجين

1-1 خطيئة عبد الله اليتيم

1-2 السّيد صفر فاصل خمسة

1-3 أعياد الخسارة وحضور قصص الأنبياء

1-4 سيجارة أحمد الكافر

ثانيا/ التّداخل النّصي القرآني الإحاليّ:

1- ونهر الحكاية يروي لمحمّد الصّغير داسة

2- الطّعنات للطّاهر وطّار

3- الطّباشير لفضيلة ملهاق

4- الوجه الآخر لأسماء حديد

ثالثا/ الخطاب القرآني خطابٌ تقديميّ.

توطئة:

إنّ الحاجة إلى الدّين أمر بالغ الأهمية لتقويم سلوك وسيكولوجية الفرد من جهة وتوطيد علاقته مع الخالق من جهة أخرى، لذلك فإنّ تأثيره في نفس القارئ وإيمانه متحقّق ومتوقّع ذلك أن هذه الخطابات القرآنية ستزيد المتخيل السّردي داخل القصص القصيرة المنتقاة للدرس والتحليل قوة ووضوحا من حيث المعنى، نغما مستوحى من تناغم آيات القرآن الكريم، فمتانة الأسلوب القرآني ورصانة نصوصه تستقطب التّجاوب الذي يعتريه الفضول في نفس القارئ، متسائلا عن مدى حاجة القاصّ لتوظيف آيات الذكر الحكيم في مقاطع قصصه السّردية **فهل هي حاجة معنوية تسعى إلى إثبات الفكرة وتقويمها بنزاهة القرآن؟ أم أنها حاجة فنّية تستهوي نغم القرآن وانسجامه المتسامي للزيادة في جمالية قصته بخاصة ومجموعته بعامة ؟ وهل هو تداخل فرضه انتماء الكاتب الدّيني؟** فيضمّنه بالفطرة مستحضرا البسملة والحمدلة والحوقلة والتّعوذ بالله من الشيطان الرجيم كملفوظات تعوّدها في يومياته ومعاملاته، اتّباعا لما يعرف بالتواتر لتوارثه هذه الصّيغ والنّصوص القرآنية عن أجداده المسلمين لقوة برهانها.

وقد نلفيه يتعمد التّصريح بآيات القرآن لبث نفحة إسلامية مميزة للصّورة الأدبية داخل قصصه فهو خطاب قائم على بلاغة اللّغة وقوة الحجة، ورصانة التّراكيب التي تترنّم لها الآذان قراءة وترتيلا ونحن نفنّد اعتبار القرآن شعرا أو نثرا، إلا أنّ هذا لا يمنع من توظيف القاص له فهو أمر مباح يتطلبه الجانب الرّوحاني الذي لطالما أيقظ العقول والنفوس فقد تغدو الغاية تهذيبية تروم ارتقاء النفوس، كما لا يهدف الكاتب إلى جعل سرده إسلاميا، وإنما يستعين بمصطلحات الدّين ويلحق نصه بمعانيه استزادة وتزويدا ولكن من وجهة خياليّة لا تتجاوزه، بل تبرز مضمون القصّة القصيرة أكثر من خلاله.

أوّلا/ التّداخل النّصيّ الاستشهادي:

1- الاقتباس القرآني في "ما حدث لي غدا" للسّعيد بوطاجين:

1-1 خطيئة عبد الله اليتيم :

إنّ الحديث عن التّناص القرآني وارد في أغلب الكتب النّقدية، بخاصة وأن لعصر صدر الإسلام تأثيره في الأدب والشّعر والشعراء تحديدا، فكل استفاد حسب ميوله واستيعابه لمكامن الإعجاز فيه، ولكن طريقة الاستدعاء تختلف من كاتب لآخر. وقد اعتبر كتّاب القصة القصيرة الجزائرية القرآن الكريم منبعا دلاليّا مهما، وهو مصدر الأخذ بلا منازع ولكن دون المساس بقداسته، فأخذوا بعض الآيات القرآنية دون زيادة أو نقصان أو استعانوا بمعانيها في كثير من الأحيان، وقد تراوح الأخذ في العيّنة المختارة للدّراسة حيث وجدنا نصوصا قصصية استدعت الدّين لتضمّن بناءه ودلالته داخل متنها، وهناك من استعانت بمعاني القرآن فقط دون التّصريح بالآية الكريمة، فنجد كلمات قرآنية مبثوثة فيها بشكل قليل ونادر جدا، ممّا دفعنا إلى التركّيز على القصص التي تمظهر فيها القرآن والحديث وقصص الأنبياء بشكل لافتٍ، بالإضافة إلى الاحتكام إلى مبدأ علاقات الحضور وتأثيرها الفنّي فاستثنى البحث بذلك المدوّنات التي ظهر القرآن، والحديث فيها عابرا دون أن يمتّ بصلة لمضمون القصّة وبنائها الدّلالي بخاصة.

أمّا الغرض من استدعاء القرآن فيختلف من كاتب لآخر إذْ إنّ هناك من يضمّنها داخل متخيّله السّردي؛ لكي يوجه نقدا ثاقبا لفئة معينة مثلما فعل الكاتب "**السّعيد بوطاجين**" حيث استعان بآيات القرآن الكريم في كثير من المواضع داخل مجموعته القصصيّة "**ما حدث لي غدا**" بدءا من القصّة القصيرة الأولى "خطيئة عبد الله اليتيم" التي اعتمدت اللّغة السّاخرة والمشفّرة لإيصال الوعي بالواقع، عن طريق بطلها، المتّهم بتهمة ارتكاب المعاصي في حقّ العُرْف والدين، وهو خطأ جسيم لن يغفره الله له على حدّ تعبير القاضي الذي صوّره الرّاوي رجلا يعاني من اضطراب نطقي، فيجعل السّين شينا والراء غينا، صورة ناقصة تزيد من ثقة المتّهم عبد الله بنفسه البريئة الغريبة في عالم مليء

بالوحوش الآدمية" **كمواطن فأنا رجل هادئ، عدو للقوانين والحكومات والمؤسسات الحاكمة، أشعر باشمئزاز نحو البرجوازية، معجب بحياة القلقين السّاخطين**"[1] وهذا ما يبرّر تسليط كل أنواع التّهم التي يجهلها ويهزأ منها كتهمة ترك رسالة كانت مكتوبا مشفّرا يقتضي التّدبر والتّأويل حسب القاضي وقد جد عبد الله نفسه يتأهب لما هو أغرب في حياته، وهو يتبرّأ من المنافقين" **أمّي وحيدة وأنا أمضيت كل الأعياد خارجا عني.. بعيدا عن تاريخ الذين دخلوا في دين الله أفواجا وخرجوا شعوبا شعوبا** "[2] وهنا يستحضر قوله سبحانه وتعالى «**إذا جاء نصرُ الله والفتْح، ورأيتَ النّاسَ يدخُلون في دين الله أفواجا**[3]» فيغيّر المدلول العام للآية التي تنصّ على التّسبيح لرؤية النّاس متساوين في الدّين، مقبلين على توحيد العليّ القدير، ونصر الله جعل البشر متوحّدين على دينه على عكس الذين يتبرّأ منهم البطل عبد الله، الذي يقابل دخولهم في هذا الدّين بخروجهم شعوبا جماعة لا فرادى بسبب زيفهم، وانغماسهم في الشّهوات والملذّات، وبعد أن أجاب القاضي عن عمره تمنّى اللّعنة على هؤلاء المنافقين ودعا أن يبقوا في رعاية الشّيطان قائلا "**عمري خمسون أو ثمانون فجيعة، وهذا يعني عليكم اللعنة ودمتم في رعاية الذي يوسوس في صدور الناس**"[4] فلم يُلف البطل أبلغ عبارة تبرز قبح الشّيطان الذي سيرعاهم فاستحضر قوله تعالى «**من شرّ الوسْواس الخنّاس، الذي يوسوس في صدور النّاس، من الجنّة والناس**[5] » ليثبت بأن صدورهم عليلة وغير صافية كقلبه، يؤمن بمثاليته من خلال الاعتداد بنفسه السّامية رغم الخطيئة الكبرى التي يقرُّ من حوله بأنه ارتكبها وهذا الاستحضار قد زاد من الإيحاء بعمق المعاناة، وأبرز حقيقة الشّعور بالقهر والاضطهاد لدى المتّهم.

---

[1] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، قصص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2 ، 2002، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] سورة الفتح الآية 02

[4] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق، ص10.

[5] سورة النّاس الآية 05

ولم يعف عبد الله الحاضرين الذي كانوا في مرحلة استماع واستمتاع بما يجري في قاعة المحكمة والبريء/المهتم يستفزّ ويُدان، وفي مقطع سرديّ يستدعي الرّاوي آيتين كريمتين من سورتين مختلفتين حتّى يصف الأجواء المريبة داخل المحكمة أثناء المحاكمة، ويصف حال الحاضرين"...**رؤوسهم شاخصة فوقها طير أبابيل ترميهم بمذلات كبيرة...بدوا مكتفين سجناء مقهورين، كأنهم خرجوا من قبورهم بعد عذاب أليم، كل واحد يبني فناه بقناعة عجيبة"**[1] وقوله "**فوقها طير أبابيل ترميهم بمذلات** "يتداخل بشكل واضح مع قوله تعالى**:** «**وأرسل عليهم طيرًا أبابيل، ترميهم بحجارة من سجّيلٍ** » [2] وقد استبدل قوله تعالى "**بحجارة من سجّيل**" أي من آخر سماء بمذلّات كثيرة، وهو يقصد الرّمي المعنوي لا المادي الذي حدث مع أصحاب الفيل الذين تجرّؤوا على هدم الكعبة و يراهم في تلك الصّورة التي توهّم معها رمي طيور كثيرة لهم بمذلات، تزيدهم تقزيما وانتقاصا بسبب أفعالهم ومكائدهم اللّامنتهية.

ولا يزال اليتيم يستغرب تدخّل القاضي في خصوصيّات حياته فقد قرأ رسالة أرسلتها له محبوبته "**نون**" تعلن عن وداعها والبقاء على الوفاء رغم الجفاء، فلم يجد البطل أمامه سوى التبرّم من سخافة هؤلاء الذين لا يتقنون لغة الحب واعتبرهم أناسا غير أسوياء، فيستحضر آيات من القرآن ليتهكّم منهم ويأسف على حالهم، فاقتبس من القرآن قائلا :" **إنّ بلاد الذّين آمنوا وعملوا الصّالحات فيها رجال مبجلون"**[3] فقوله يتداخل مع الآية المتواترة كثيرا في القرآن الكريم وهي قوله تعالى:" **إنّ الذين آمنوا وعملوا الصّالحات"** فنلفيها في قوله عزّ وجلّ مثلا: « **إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات لهم أجر غير ممنون**[4] » وفي قوله أيضا:« **إنّ الذين آمنوا وعملوا**

[1] السّعيد بوطاجين ، ما حدث لي غدا، مصدر سابق، ص11.

[2] سورة الفيل الآيتان 3و4.

[3] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق ، ص14

[4] سورة فصلت الآية 8

الصّالحات لهم جناتُ النّعيم[1] »وقوله: «**إنّ الذين آمنُوا وعملوا الصّالحاتِ كانت لهُم جنّاتُ الفردوْس نزلا**[2] »والجزاء إيجابي للّذين يؤمنون ويعملون الصّالحات، ولكن آليّة التّمطيط على مستوى الدّلالة واضحة في ما قالته الشّخصية، إذْ إنّها خصّت الآية بالمكان وبتشريف هؤلاء المؤمنين بالرّجال المبجّلين، ولكن بلاده تسكنها أنفس عليلة لا قيمة لوجودها.

ويواصل اقتباسه من القرآن الكريم قائلا: **"أي...أي" وتين وزيتون صحيح وقادة مخططون "اهاه" ورخاء ومؤمنون، "آو" وحمير ومحققون"، حاشا "الحمير" وقتلة ومشنقون" صحيح أس ما لانهاية " وملائكة ومنزهون، كذب...كذب**"[3] فأراد أن يقسّم بما أقسم عزّ وجلّ لكي ينعت المسؤولين بأبشع الصفات، وقد وسمه المستخدم في ازدرائه الذي يتداخل مع قوله تعالى:« **والتّين والزيتون، وطور سنين وهذا البلدِ الأمين**[4] »الملاحظ هو أنّ أغلب كلمات المقطع مسجوعة على كلمة زيتون (**مخطّطون،مؤمنون، محقّقون، ومشنقون، منزّهون**) وهو تأثّر جليّ بنغم الآية القرآنية مما زاد المقطع إيقاعيّة، ووقعا في نفس القارئ الذي أحسّ بعمق معاناة المتّهم، ولا انتمائه المتزايد لحظة بعد لحظة.

والبطل في صراع مع العالم الخارجي مغترب بعيد بالعقل والوجدان عنه، لا حلّ أمامه سوى الإنصات إلى استجواب القاضي المستمر في الإطاحة به، والتّعدي على كرامته المسحوقة بيديّ العدالة فيقتبس القاضي آية كريمة سائلا عبد الله إن كان يحفظها أم لا "وهل قغأت: "**يا أيها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوتا غيغ بيوتكم حتى تشتأنشوا وتشلّموا على أهلها**"[5] وهي اقتباس من قوله تعالى:« **يا أيها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوتا غير بيوتكم حتى تسْتأنسوا وتُسلّموا على أهْلها**

---

[1] سورة لقمان الآية 8

[2] سورة الكهف الآية 107.

[3] السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق ، ص14.

[4] سورة التين الآيات" 1-2-3.

[5] السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق ، ص15.

ذلِكم خيرٌ لكم لعلكم تذكُرون[1] » وتغيير الكاتب للآية الكريمة قد تمّ عبر آليّة القلب في حروفها وشكلها، وهذا لا يعني إلغاء الحدود معها، فهو نفيٌ كلّي مسّ جانب الشّكل فيها وأثّر بذلك على صيغة النطق، والآلية الأخرى المتوسّلة التي تجسدت هنا هي التّصحيف (تشتأنسوا ، تشلّموا)، لكن المعاني لم تتغير في ذهن القارئ بل فهمنا الآية والغرض الدّلالي منها بشكل مباشر وصريح رغم تبديل هيآت الحروف، كما تظهر شدّة التأثر بمعناها، وثقلها الدّلالي الذي يضفي المتانة والدّقة للتّعبير داخل القصّة القصيرة.

هي تهمةٌ أخرى يقرّها القاضي المفتري باعتماد مصدر نزيهٍ كالقرآن الكريم، حتى يَلبس ثوب الصّدق والعدل أمام الحضور الفارغين، فنسي الأيام التي جمعته بصديقه اليتيم ودامت عشرة أيام إبّان الدراسة، لكن الجشع قد مسخ نبله، واستحال معه إلى متطاول على الناس متعجرف يتحكّم في الحريات، ويتباهى بتسليط كل أنواع الجرائم على الأشخاص النّبلاء أمثال اليتيم الذي ارتكب جريمة شنعاء في حقّ محبوبته، ألا وهي زيارتها في أحلامها ليلا، ونفض الغبار عنها هذا ما صرّحت به في رسالتها لذلك اقتبس له القاضي الآية القرآنية السابقة .

ولكن فمه قد بات خاويا لا يجيد الكلام أو الدّفاع عن نفسه المظلومة خرج متسائلا لا يدري أن الوجهة لم يسمع سوى القطعان يردّدون "**يحيا العدل يحيا العدل، المجد والخلود للسلطان**"[2] فاستدعاء النّص القرآني كمقتبس لا برهان بعده كان له دوره في تخصيص المعاناة، والتأكيد على وجود تقاطبٍ جليّ بين المغترب الحائر، وبين المنافقين الذين انطبقت عليهم الآيات في ظاهرهم وباطنهم، فكان التّوظيف في محلّه حين جاء المتخيّل السّردي بهذه النّصوص القرآنية ليمطّطها، ويزيد من دلالتها، فأضحت تصوّر بدقة موحية فئة غير سويّة، وأرجعت القارئ إلى عهد الكفار الذي عاد لكي يسحق معه الصّالحين الصّادقين.

---

[1] سورة النّور الآية 27.

[2] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق ، ص20.

2-1 السّيد صفر فاصل خمسة :

يستمر الاقتباس من القرآن الكريم في هذه القصّة القصيرة التي تحكي معاناة أستاذ جامعي تخالط مخيّلته أفكار غريبة تغالب الموجودات وتتبرّم منها، تسخط على كل النّواميس السّائدة فجل ما فيها مضطرب و مبعثر. فلما جلس الأستاذ فور وصوله متأخرا أخذ يهزأ بالمدير الذي عقد لهم اجتماعا. فيسأل زميله عن الهدف منه، فأجاب زميله باقتباس قول الرّسول صلى الله عليه وسلم: « **كذب المنجّمون ولو صدقوا** [1] » فهو متذمّر مثله ويستخف بكل ما حوله، ويعتبر كل ما يحيط بهما خرافات تسطّرها أيدي المنجّمين لتزيّف الحياة، وتجعلها أكثر تحجّرا فالأستاذ "صفر فاصل خمسة" يألف الاستمرار بسياسة المحكيّات النّفسية، ومحاورة الذّات نظرا لإلغاء العالم الخارجي كما ينفي عن نفسه التشاؤم ولكن ردود أفعاله تشاؤمية دائما، حيث بأن البشر غير أسوياء ويتنافون مع التّقويم الذي صوّرهم الخالق فيه فيستحضر قوله تعالى:« **لقد خلقنا الإنسان في أحسنِ تقويم**[2] » وما هم عليه مخالف للآية التي ردّدها بداخله، يتحسّر على النّعم التّي سخّرها الله للإنسان بدءا من نفسه في تكوينه البدني والعقلي والروحي وصولا إلى ما حوله، لكنّهم شوّهوا هذا التّقويم واستغلوه ليعيثوا به في الأرض فسادا، ويتناصّ القول أيضا مع القرآن الكريم؛ ليصف نقضهم للحق وجشعهم بقوله "**وأرسلها إلى مالك يوم الدين لينتبه إلى حالتنا، ليقضي علينا دفعة واحدة ويستخلفنا بأمة من الحمير بعدما عثنا في الأرض فسادا ناسين قانون الحركة**" [3] فهو يتداخل مع قوله تعالى: «**وإنْ تتَولّوا يسْتبدل قوْمَا غيركم ثمّ لا يَكُونوا أمْثالكُم** » [4] فما يتمناه لهم هو جزاء الذين يسعون فسادا في الأرض، وحتى الجيل القادم سيتقزز من ماضيهم وسوء مآلهم حتى في برزخهم بسبب فسادهم والبطل يضم ذاته إليهم مقرّا "**سأعترف له بأن الجيل القادم سيخرج عظامنا من**

[1] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 29، وهي الآية 4 من سورة التّين.

[3] المصدر نفسه، ص32.

[4] سورة محمّد الآية 38.

المقابر ويقيء عليها لأنها تنغص عليه الحياة"[1] أمّا المصير الذي يستشرفه لهؤلاء فهو أن الأنبياء ستتبرأ منهم، ومن جبروتهم الذي تفشّى في الأنفس والجماد وكل مثير جميل في الحياة، وهذه القصة القصيرة تتناص مضمونيا مع القصّة القصيرة المتدارسة سابقا في النّزعة التّشاؤمية التي اتسم بها البطلان، وفي انسلاخهما عن الأنساق السّائدة من حولهما؛ لأنّ التّواصل في محيط عكر لا يتماشى مع أهوائهما.

3-1 "أعياد الخسارة" وحضور قصص الأنبياء:

كان التّداخل مع النّص القرآني في هذه القصة جليّا، فرغم حاجة البطل "يعقوب" إلى أضحية العيد لإسعاد زوجته وأبنائه، والتبّاهي بها أمام الجيران إلا أن إيمانه بأنّ الله هو الرّازق الأعظم كان قويّا "مضت أسابيع وهو يترقب المعجزة " **يرزقكم من حيث لا تعلمون" وها الحلم المستحيل أصبح حقيقة في أقل من ومضة"**[2] وقد اعتمد هذا المقتطف آلية الإحالة حين تمظهر فيه بعض من قوله تعالى:« **ومن يتّق الله يجعل له مخْرجَا ويرزُقه من حيثُ لا يحْتسب ومنْ يتوكّل على الله فهو حسْبه إنّ الله بالغ أمره قد جعل الله لكل شيء قدْرا**[3] »وذلك في قوله "**ويرزقه من حيث لا يحتسب**" ليفهم القارئ بأن المقصود بالرّزق هو"عمّي يعقوب" فتقوى الله بادية عليه في صبره وقناعته رغم محدوديتهما. وإيمانه يبرز مدى انتظاره للغد المشرق الذي يأمله كلما استحضر الآية الكريمة، ولكن يعيش أحلام اليقظة المهترئة، فتارة يحلم بالجدْي وتارة بالدّيك، وتارة بالتيْس تمنى ذبحها حتى وإن غدت بحجم القملة، أوهام يعزي البطل يعقوب بها نفسه .

وبعد هلوساته المتتالية نظرا لعجزه المادّي وعدم قدرته على اقتناء كبش العيد أصبح يجول في نواحي الدّشرة، وبعد رؤيته لجدْي أسود لم يستغرب، وذلك لإيمانه الشديد بأن الله يغيّر الأحوال "

---

[1] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص40.

[3] سورة الطّلاق الآيتان (2-3)

فسبحانه مغير الأحوال، سبحانه الذي يقول للشيء كن فيكون" [1] ولكن مخافة الحسد ونقم أهل الدّشرة على جديه راح يهزأ من نفسه، وستصبح من الذين قال عنهم: « **والذين كفروا أعمَالهم كسرابٍ بقيعة ، يحسبه الظّمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجدْه شيئا**[2] »وقد استحضر هذه الآية الكريمة على منوال المحاكاة المقتدية، وتؤكّد على شدة التّخوف من انقضاء الحلم الجميل الذي يعيشه ويجابه بعيون النّحس الساخرة من عجزه، ومن المؤسف أنه لم يجد الجواب المقنع لزوجته وأبنائه السّبعة فيستحضر من قصص القرآن الكريم "**قصة سيدنا إبراهيم لما نوى ذبح ابنه إسماعيل أنزل عليه خروفا من السّماء، أما أنا فلا أنوي ذبح ابني"**[3] وهنا اقتباس إحاليّ إلى الذّبيح إسماعيل التي لا تغيب عن أذهان المسلمين، ويتزامن استحضارها مع مناسبة عيد الأضحى المبارك ومنه الإشارة عبر عبارة "ذبح ابني" إلى قوله تعالى:**" وَنَادَيْنَاهُ أَنْ يَا إِبْرَاهِيمُ قَدْ صَدَّقْتَ الرُّؤْيَا، إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِين، إِنَّ هَذا لَهُوَ الْبَلاء الْمُبِينُ، وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيم**" [4] ولكن عهْد الأنبياء قد ولّى، وتلك معجزة إلهية تعذّر أن تتكرّر على "يعقوب" المغلوب على أمره.

وفي الأخير اقتنع بذبح الحمار صابرا ومجبرا ولكن النّهاية قد كانت مأساوية ففي صبيحة العيد كانت الخسارة الكبرى " **فعلى بعد أمتار قليلة صرخ صرخة عالية جلبت الأطفال والرّجال والنساء، هناك وقفوا مندهشين، كان يعقوب يتدلّى معلّقا من قدميه القرويتين ميتا كلّه** "[5] فرغم صبره وإيمانه بمعجزة الرّزق، وانتظاره لها انقاد إلى الانتحار ووضع حدّ لحياته والسّفر الذي لا رجعة منه.

---

[1] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق ، ص 42.

[2] المصدر نفسه ، ص43.

[3] المصدر نفسه ، ص49.

[4] سورة الصّافات الآيات 104-105-106-107

[5] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق ، ص51.

4-1 سيجارة أحمد الكافر:

تحكي هذه القصّة القصيرة معاناة شاب عرف حقيقة مجيئه بالخطأ إلى هذه الدّنيا، ويفسّر هذا الخطأ بالخطيئة الأولى التي عرفتها البشرية مستعينا بقصة **آدم وحواء** ويرى بأنّ زواج حواء من أخيها آدم كبيرة من الكبائر، وهو يستحضر قصّة الخلق الأولى، ليقوم بنفيها نفيا كلّيا فكأنه يعترض على الحقيقة الوجودية الأولى "**وخطأ أول من ضلعه تزوج أبونا وأنجب، من أخيها تزوجت الأخت وتناسلت، وكانت الكارثة الفظة: ولادة وتكاثر وغبن من البدء مثل القمْل تكاثرنا في دنيا لا ضوء فيها**"[1] لأنّه يجهل نسله وكيفية ولادته، يعيش فراغا وجوديا كبيرا زاد من حدّة اغترابه في هذا الزّمن، فلم يجد لخطابه صدى لدى زملائه رغم توسّله بما يستحضره من القرآن الكريم "**يا جماعة الخير والعافية، تقدّموا قليلا وتعاونوا على البرّ والتقوى واسقوا معلمكم اليابس ألستم مسلمين**"[2] وقد دفعه هذا الفراغ وكذا فقره المدقع إلى ادّعاء النبوّة بلا برهان قاطع، فاقتبس وهو يخاطب زملاءه بقوله تعالى: « **وتعاونوا على البرّ والتّقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان**[3] » والتّنشئة الدّينية التي ترعرع فيها أحمد قتّرت عليه وضيقت سبل الآمال التي كان يرومها صبيا ثمّ شابا فاغترب عن عائلته، وشعر بأن الأفق أبعد من أن يحفظ ما ورثه أبا عن جدّ " **لا مكانة لي في هذه الدّار، يبدو أني من طينة إبليس**"[4] وقد زاده التّواجد بالمقبرة تحسّرا على أيامه الماضية، وتمنى لو خلق حشرة أو حيوانا فهو لا يتقن سوى لغة الحزن، ولا يرى غير السّواد ويستحضر ما حفظ من آيات القرآن الكريم حتى يفزع لما ينتظره مع أولئك الأموات من حساب، وعقاب وهو ما ينبغي أن تختتم به الآية أن الحشر إلى الله يوم الحساب "**وما من دابّة في الأرض، ولا طائر يطير**

[1] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق ، ص131.

[2] المصدر نفسه، ص 129

[3] سورة المائدة الآية 2

[4] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق ، ص 132.

بجناحيه إلا أمم أمثالكم ما فرّطنا في الكتاب من شيء"[1] وهذا القول اقتباس حرفي من قوله تعالى:« **وَمَا مِن دَآبَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلاَ طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلاَّ أُمَمٌ أَمْثَالُكُم مَّا فَرَّطْنَا فِي الكِتَابِ مِن شَيْءٍ ثُمَّ إِلَى رَبِّهِمْ يُحْشَرُون** [2] » وهذا اقتراض مطابق وُضع بين علامات تنصيص تصريحا بالاقتباس المباشر الذي أكّد تأثّر النّصّ اللاحق/القصة بالسّابق/الآية، والذي أثبت مساواة المعنى والغرض أيضا، فالله هو المحي والمميت والرازق الأول والأخير واختلاف الطّباع، والأنْفس هو أساس تفاوت سبل الثّواب والعقاب عند الله عز وجلّ.

ولا يفوته التّعوذ من قرف الحياة ومن ذرية النّحس، فما مرّ به ليس بالهيّن رُبط مع الكلاب ونُعت بأسوأ الألقاب، وهو يسخر من الفاسقين الذي انغمسوا في حوض الرّذيلة لا يعرفون للأخلاق عنوانا، فلما طرق أحدهم باب العربي بن مريومة ليلا يصفه الرّاوي شخصا ممسوخا فهو كلب بحجم بغل فيلعن "ابن مريومة" الطّارق، مستحضرا قوله تعالى المتناسب مع سياق القصة والمدقّق في الوصف، كما يوافق سخطه على شباب عصره ومصرّحا بأن المصحف الشّريف قد قال عنهم " **كانت تحت عبدين من عبادنا صالحين فخانتاهما...فلم يغنيا عنهما من الله شيئا، وقيل أدخلا النار مع الداخلين. "يا نسل امرأة نوح وزوجة لوط انظروا كيف مسختم في آخر الدهر فكيف تقابلون مولاكم؟ سوف لن تدخلوا جهنم أمثالهم يلطّخونها بدناءاتهم ورعوناتهم**"[3] كأنّه وليّ صالح يسخط على الغافلين ويعظهم.

كما لا يستشرف لهم مصيرا أبيضا، ويضرب لهم كقوم كافرين مثلما ذكر الله عزل وجلّ في القرآن الكريم، ولكن آلية التّمطيط في معنى الآية واضح مع التّقديم والتّأخير في الصّياغة حيث إنّ بداية الآية الكريمة الأصلية كانت كالآتي:« **ضَرَبَ اللهُ مثلاً للّذينَ كَفَرُوا امرأة نوح وامرأة لُوطٍ**

---

[1] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق، ص137.

[2] الأنعام الآية 38

[3] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق، ص 139.

كانتَا تَحْتَ عبْدين من عِبادنَا صالحيْن فخَانتاهُما فلمْ يُغنيا عنْهما من اللّه شيئا وقيل ادْخلا النّار مع الدَّاخلينَ[1] »ولا شك في أن امرأتي نوح ولوط قد أشركتا بدين الله فكان الجزاء جهنّم، وهو يعارض هذه القصّة القرآنية؛ ليسقط دلالتها على جميع قاطني الدّشرة فكلهم خائنون للمبادئ والقيم النّبيلة.

كما كان أحمد الكافر يعتقد بأنّه النبّي الزّاهد المبشّر بالنّعيم جاء ليوقظ النّاس من حماقاتهم، رغم إيمانه الضّعيف إلا أنه كان منبوذا من النّاس، فيعود بمخيلته إلا مناسك الحج وكيف أن العاجزين عن حج بيت الله الحرام ينتصبون لرجمه مثل الشّيطان إلى أن صرخ بهم الإمام " **ذلك الكذّاب استهلك كل حياته يردّد:" لا تقتلوا أبناءكم خشية إملاق"**[2] وهي اقتباس حرفي من قوله تعالى« **ولا تقْتُلوا أولادَكم خشْية إمْلاق نحنُ نرْزقُهم وإيّاكُم إنَّ قتْلَهُمْ كانَ خطئا كَبيرَا**[3] »والتغيير طفيف مسّ لفظة أولا كم واستبدلها متخيّل القصّة القصيرة بلفظة "أبناءكم" وقد قال هذه الآية تحذيرا من قتل أحمد الكافر الذي بات شيطانا يجب أن يرجم في السّاحة العمومية كما يعتقد أهل الدّشرة.

والتّناص مع الفكر الرّوحانيّ والصوفي جليّ كذلك حيث نلفي أن كشف الحجُب متحقق مع أحمد الكافر فهو الذي يعانق الغيب ويخاطب الأموات، والأرواح الشريرة و" **يرى الشيطان يعبر أمامه مشيا، كان نحيلا بهيا يحمل خبزة من الشّعير وقليلا من الجبن والزيتون، وكان يحمل في اليد اليسرى علبة من مربى الموز الهندي وأخرى من السّردين بالزيت...كان بسيطا كالقنديل، لا ذيل له ولا قرن ولا شعر كثيف"**[4] والمعروف عن المتصوّفة أنهم يجعلون الشّيطان شيخا للذي لا شيخ له، وأحمد الملقب بالكافر يحسب في لحظة من اللّحظات أنه الشيطان عينه، ولا عيب

[1] سورة التحريم الآية 10

[2] السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق ، ص 141.

[3] سورة الإسراء الآية 31

[4] السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق، ص145.

في أن يصير صهره" **حدّثتك عن ذلك الشيطان البسيط الذي مرّ قربي، قلت لك إنه بائس ...وأنه قال لي إن له ابنا أعمى في سنّي، وأنه سيزوجني بابنته السّمراء خدوجة إذا ذهبت معه**"[1] كما يدّعي النبوة ويتمثل أخلاقها من جهة أخرى في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وهذا نزوع صوفي واضح والذي يعرف بـ"**السّير في طريق تغيير النفس،وجعلها أكثر تمثلا بأخلاق الله والأنبياء لقول الرسول(صلى الله عليه وسلم)"تخلقوا بأخلاق الله"وهو الأساس الذي يتكئ عليه اللاّمنتمي في كفاحه ضد الفساد**"[2] فهو الواعي بما يجري من تناقضات في عصره وليس بالغافل عما يجري من قهر وزيف وتخرّصات ضاقت الدّشرة بها.

وقد اختار المقبرة لتكون عالمه الخاص "**لكونه متيقظا ويترصد لما يتقلب فيه الوجود من الأطوار من خير أو شر أو غير ذلك**"[3] وفي العالم السّفلي الذي يتخبط في الزيف والقرف الوجودي اقتنع البطل بأن العالم الطاهر يتمثل في المقبرة وإيثار العزلة التي جمعت شتات نفسه، وروت ظمأ قلقه إزاء المصير الفردي والجماعي. وكانت الخاتمة أن خاض غمار الغيب بلاوعيه لمّا بلغه نبأ وفاته، فيسرد حاله المزري "**عندما قامت القيامة، بقيتُ مسمّرا في مكاني أستحضر ما قيل لي وأنا صبيّ، حكوا أن الموتى ينهضون أحيانا، وما صدقت حتى بدأت العظام تحلق فوق رأسي، وكنت لا أزال أدخن**"[4] يتوسّل أهوال القيامة ليصف العاقبة السّيئة التي يستشرفها لنفسه لأنه عاص وعاق رغم طيبة قلبه، فحتى الجنّة في غنى عن مخلوق رديء مثله.

يمكن القولُ بأنّ التّداخل في متخيّل القصص القصيرة التي اخترناها من مجموعة "**ما حدث لي غدا**" كان يدور في حدود التّوافق مع الآيات الكريمة، وعدم نفي معانيها نفيا كليا، بل ألفيناها تعارض النّص القرآني لدرجة التّصريح بها بلفظها ومعناها عبر علامات التّنصيص" **والتّنصيص هو**

[1] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق، ص147.

[2] نور الدين مسعودان، مالك بن نبي بقلم معاصريه، دار نون للطباعة والنشر، دط، دت، ص66.

[3] أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصّوفية، دار قباء للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000 ، ص75.

[4] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق، ص154.

الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدّد في آن واحد بين هلالين مزدوجين، إنه تكرار لوحدة نصّية من خطاب في خطاب آخر"[1] ودلالتها الموافقة لأحداث القصّة، ولتطلّعات الشّخصيات المحورية فلم نجهد أنفسنا في استكشاف الآيات القرآنية المستضافة؛ لأنّ تسييجها قد سهّل علينا تحديدها والعودة إلى مصدرها دون عناء في غالب الأحيان.

وعلى الرّغم من الغموض الذي يعتري أسلوب الكاتب في كثير من المقاطع السّردية، وذلك لاعتماده تقنية تداخل الكلمات مختلفة الدّلالات إلى حدّ اللّبس، فتحوّلت اللّغة السردية إلى طلاسم تقتضي التّفكيك في تداخلها الدّلالي قبل تداخلها مع غيرها من النّصوص، إلا أنه يمكن استظهار النصوص القرآنية للفظها الصّريح والمباشر في غالب الأحيان رغم اعتماد الأسلوب السّاخر الذي قد يغيّم المعنى أكثر من توضيحه للقارئ.

ثانيا/ التّداخل النّصي الإحالي:

1- **ونهر الحكاية يروي لمحمّد الصّغير داسة:**

أ المسرحية العبثية:

تحكي القصّة عن معاناة "**المحفوظ**" المنبوذ من طرف مجتمعه هو الشّخص الغامض صاحب الأفق المجهول، التّائه في زمن يتقهقر يوما بعد يوم يتحسّر وذويه على حضارة بلاد الرّافدين، و القصّة تعود بنا إلى ظلمة الجاهلية الأولى" **جرذان تتعانق..تأكل بعضها البعض. قطط تتراكض هاربة..ذئاب خائفة، هناك رجل ينفرد بجدّته، يقوم بحرقها، وهي صامدة لا تقاوم، امرأة تذبح طفلها، وهو متشبث بثديها، شاب ملتحي يجلد الإمام على المنبر القساوسة، الرهبان..يوزعون**

[1] ينظر: عبد القادر بقشي، التّناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، تقديم: محمد العمري، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص90

الورود على الحمير والتيوس"[1] زمن الخراب والفجيعة، فالبشر يتقاتلون بلا باعث ولا يكترثون للإنسانية إطلاقا، غابت في عالمهم المبادئ والقيم.

وتستضيف القصّة أجزاء من آيات القرآن، لتحمل سياقا جديدا رغم تداخل معناها مع معنى متخيّل القصة القصيرة، فحين وصف الرّواي حيرة "المحفوظ"حول ما يحيط به وأهل القبيلة فهم غافلون وفي سبات عمّا يجري في عشيرتهم، فاستحْضر قصة أهل الكهف الذين أنامتهم المعجزة الإلهية لعدّة قرون، أما أهل القبيلة فتلعب بمصائرهم أياد تتوارى عنهم " **فما يزال المحفوظ يرفض المجهول..يتشبّث بثقافة العشيرة يرى في مرجعياتها البالية متكأ...لكنّ منابع القبيلة قد جفّت. ولم يبق في السّاحة إلا البراميل الفارغة...تتدحرج لوحدها، تعبث بها الأيادي الخفية ...تحرّكها ذات اليمين وذات الشمال**"[2] وفي المقطع تحيل العبارة " تحركها ذات اليمين وذات الشّمال "إلى قوله تعالى:« **وتحسَبُهُمْ أيْقاظًا وهُمْ رقودٌ ونقلّبُهُم ذاتَ اليمين وذاتَ الشِّمال وكلْبُهُم باسِطٌ ذرَاعَيْه بالوَصِيد**[3] » وما يرجوه المحفوظ هو الاستيقاظ من هذا النّوم العميق الذي خيّم على أمّته، فاعتمد آلية البتر التي اقتطع معها جملة من آية كريمة أحالت إلى قصة قرآنية بأكملها جسّدت حال راهنه الآسن.

ثم ينتقل إلى الاقتباس من الحديث النبوي الشّريف حتى يبرز مدى تبرّمه من مسألة توريث الحكم بين الخلفاء العرب وولائهم اللاّمنتهي للغرب، وتنبعث من الحديث الشريف معانٍ جديدة تحمل صبغة سياسية محكّمة، فيحاور نفسه"**يا محفوظ هذه نتيجة سيئة لمقدمات خاطئة..لخطاب مسطّح ..أفراد القبيلة ملتزمون ببيعة الأمراء من المهد إلى اللّحد**"[4] وفي المقتطف إحالة إلى قول النّبيّ صلى الله عليه وسلم: " **أُطلبوا العلم من المهد إلى اللّحد**" والاستغلال الجزئي الحديث جاء

[1] محمد الصغير داسة، ونهر الحكاية يروي، قصص، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، دط، ص31.

[2] المصدر نفسه، ص26.

[3] الكهف الآية 18

[4] محمد الصّغير داسة، ونهر الحكاية يروي ، مصدر سابق، ص26.

لتكريس النّظرة السّلبية للطّبقة الحاكمة على عكس الغاية الإيجابية التي يحثّ عليها نبيّنا الكريم وتتمثّل في طلب العلم الذي ينير درب الأمة العربية، وليس التّنازع حول الحكم وتوريثه ممّا أدى إلى تقديم صورة العرب، ودولة العراق بخاصة في أسوأ صورها ومشاهدها في مسرحية الحياة الكبرى. فاعتمد الكاتب التحوير الذي تجاوز مجرد التّنصيص للمقطع المقتبس (الحديث) أو توصيفه إلى ربطه بأفكار النّسيج السّردي وسياقه الجديد.

ويستمر الاقتباس من القرآن الكريم باعتماد آلية الإضافة في معنى النّص الأصلي بم يتواءم مع النّص الجديد، فظلال الآيات تبدو أكثر تواؤما مع المقاطع السّردية داخل هذه القصة حين تم تجاوز دلالتها المباشرة إلى التفصيل، ولا يزال البطل يعذل المتواطئين والمتسبّبين في تخلّف العالم العربي وجموده، ويتساءل عن المنقذين والمخلصين " **أتقصد الذين دخلوا في زمرة الفساد أفواجا...نعم إنهم يجلسون على ركام من المآسي والظلم ولا يبالون...تبلّدت عقولهم...قست قلوبهم فهي كالحجارة أو أشدّ**"[1] فنلفي أن المقطع قد اقتبس آيتين كريمتين ففي قوله "دخلوا في زمرة الفساد أفواجا" يتناصّ مع قوله تعالى: « **ورأيْتَ النّاسَ يَدْخُلُونَ في دِينِ اللّهِ أفواجًا** [2]» ويتداخل الاقتباس هنا في اعتماد النفي الكلّي لمعنى الآية، لأنّ الأصل في معناها هو الاعتداد بنصر المسلمين ودخولهم في دين الله على عكس معنى المقطع التي استدعاها؛ للاشمئزاز من تخاذل وانحلال العرب المنبهرين بثقافة الغرب.

ثم يستتبع توصيفهم بميزات عكست تقزيم البطل لهم، وهذا ما تؤكّده الآية الكريمة الثّانية التي أخذ المقطع السردي صيغة جزئية منها، ويتمثّل في قوله" **قست قلوبهم فهي كالحجارة أو أشدّ**" وهي اقتباس صريح دال على شدّة الإعجاب ببيان القرآن الكريم من طرف القاصّ الجزائري، والتّداخل هنا مع قوله تعالى: « **ثمّ قسَتْ قُلُوبكُمْ منْ بعْد ذلكَ فهيَ كالحِجَارة أوْ أشدُّ قسْوة وإنّ منَ**

[1] محمد الصّغير داسة، ونهر الحكاية يروي مصدر سابق ، ص27.

[2] سورة النّصر الآية 2.

الحِجَارَة لما يتفجّرُ منهُ الأنْهارُ، وإنّ منْها لما يشّقّقُ فيخرُجُ منْه الماءُ، وإنّ منها لما يهبطُ منْ خشية الله وما الله بغافلٍ عمَّا تعْمَلُون[1] » هو يعارض معنى هذه الآية حتى يبرز الأثر السّلبي لقسوة القلوب الفاسدة على الأمة التي صارت مثل الحجر الجامد، تعجز عن مواكبة التطوّر الذي ينعم به الآخر، والغرض من هذه الإحالة إلى الآية السّابقة هو المفاضلة بين قوم/بشر وحجر جماد أصبحت له قيمة بالمقارنة معهم. ولا نلمس ممّا سبق الاستعلاء على الخطاب القرآني وإنما نجد التّوافق في دقة التّصوير للخائنين والخائبين في البلاد العربية، بخاصة في بلاد الرافدين حيث ضاع المجد وتردّت المبادئ، والبطل يقسّم مأساة الحياة إلى مشاهد لمسرحية عبثية كبرى، تقدّم عروضا لا تعرف للأنْفة والعزة أي معنى.

فالمحفوظ ذاتٌ ناقدة لما حولها، تسير مع التيّار وضدّه تحفظ ماء وجهها تارة، وتدير ظهرها لأي انطلاقة فعلية/تأسيسية من الصفر لحلّ أزمة الأمة من جهة أخرى، تصوير درامي بارع اتخذ من البشر والحيوانات أبطالا، لا يرى المحفوظ لحبكتها أي مغزى، فهي مسرحية فارغة تتصارع فيها الأصوات النّكرة ولكن جفاف الحياة، وانحدارها راجع إلى الحاكم الأكبر في بلاد العراق فهو سبب الخراب والقمع الممارس "**ساد فكر المجتمع المدني، استفدنا من الحماية...من حرية الموت السّريع وبالجملة...سيارات مفخّخة، قنابل ذكية...وهمّ وادّعاء...الحاكم في العراق أطعمنا من جوع وآمننا من خوف**"[2] وفي القول اقتباس حرفي من قوله تعالى: « **فليعبدُوا ربّ هذا البيْت الذي أطعَمهُم من جوع وآمنهُم من خوْف[3]** » ورغم التّحويل الصّيغيّ في الآية إلا أنّ النّص الحاضر قد جعل من النّص الغائب- الآية- جزءا من بنيته في صيغتها ولكن مع تغيير المعنى؛ لأنّ النّعمة الإلهية على كفار قريش كانت حقيقيّة، على عكس ما وُصف به الحاكم الأكبر على لسان البطل فإطعام الحاكم وأمنه تمثّل في القتل والنّهب وزعزعة أمن البلاد.

---

[1] سورة البقرة الآية 74.

[2] محمّد الصّغير داسة، ونهر الحكاية يروي، مصدر سابق، ص29.

[3] سورة قريش الآية 03

وما يمكن قوله هو أن الاقتباس القرآني في هذه القصّة لم يكن مباشرا أو باعتماد علامات التّنصيص مثلما ألفينا في مجموعة السّعيد بوطاجين، فالواضح في هذا النّص هو أن الإحالة إلى أجزاء باعتماد الاختصار والاقتطاع من آيات القرآن، وكذلك النّفي الكلي أحيانا والجزئيّ أحيانا أخرى في استغلال معناها لما هو نقيض لدلالتها في بعض السّياقات، وموافق للمتخيّل السّردي الذي يعالج تحيّرات البطل حول أزمة الإنسان العربي، وما يجري في العراق هو مؤامرة كبرى، ومسرحية نسجت من أحداث فارغة " **لتختصر الذكريات، وينتهي الحلم المزعج...فتمضي الحقيقة تتسلّق درجات الحياة لتبلغ المدى"**[1] فاختصار الصّيغ القرآنية جليّ، أما التّوسيع فقد مسّ الدّلالة والمعنى الذي تحمله الآية حتى وإن انتهى الأمر بالنص اللّاحق إلى المحاكاة النّقيضة، حتى يشدّ القارئ لإدراك معنى النّص الأصلي (القرآن) وأسباب نزوله، ومن ثمة ربطه بالنّص المقروء.

ل من هنا مرّت قوافل الشّهداء:

إنّ البطل في هذه القصّة كيان ضائع يلوم على جيل اليوم طمْسهم لذاكرة النّضال ومسخهم للهوية الجزائرية وإن كان يعدّ نفسه واحدا من الذين غفلوا عن حقيقة الوطنية، وهذا الاغتراب عن التاريخ استنطق التاريخ، ليعبّر عن سخطه وتبرّمه من تلويثه وسحقه من طرف أناس لا يمتّون للزّمن بحاضره وماضيه بأيّ صلة، وحتى الشّهداء لا يزالون بين الجبال يحلّقون بين الظّلمات التي تأبى أن تزول، لأنّ الكشف عن فدائهم في طي النسيان، والحديث عن بأسهم نزْق وهذيان، ولكنّ البطل الحائر يتشوق لرؤيتهم، بخاصة وأنه سمع مناديا يقرّ بأنهم قادمون، ويتمّ الاقتراض من القرآن الكريم للتأكيد على أن البطل ميّت بين هؤلاء الشهداء الذين يتوق للقاء بهم "**لا تسأل سؤالا متعبا..أنت الوحيد المعدود عندنا من الأموات، نحن أحياء عند الله نرزق"** [2] والمقطع يحيل إلى قوله

[1] محمد الصّغير داسة، ونهر الحكاية يروي، مصدر سابق، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص64.

تعالى:« **ولا تَحْسَبنّ الذين قُتلُوا في سَبيل اللهِ أمْواتًا بل أحياءٌ عنْدَ ربِّهمْ يُرزَقُون**[1] » واستدعاء معنى الآية على لسان الشهيد الذي خاطب البطل تضمّن اقتطاع جزء منها، واعتماد الشقّ الثاني للتأكيد على فكرة خلود الشهداء، وبقائهم على قيد الحياة إلا أن أحداث النص الحاضر قامت بالنفي الكلّي للمعنى العام للآية الكريمة؛ لأنّ الواقع دفن أجساد الشّهداء مع أرواحهم في مقبرة النّسيان، وزجّ بهم إلى مسوّدة التّاريخ.

والبطل يلمح قسمات "**سي عاشور زيان**" الذي يتأسف لمآل تاريخ الجزائر العليل" **وفي انتفاضاتنا نخفي الجراح خوفا من الحسد...فمداد الآهات من دمى..وشفاه التاريخ أنا..ويكتب قلمي..إذ الخطاب المنحرف سطو فاضح على أوراق التاريخ..لقد أمطنا اللّثام الصفيق وانقلبت الطاولة في وجوههم..إنهم جبناء ولكن لا يشعرون**" [2] وفي حديث الشّهيد إحالة إلى قوله تعالى: « **وإذا قيل لهم لا تُفسِدُوا في الأرْض قالُوا إنّما نحْنٌ مصْلحُون ألا إنّهم هم المفسدُون ولكنْ لا يشْعُرون** [3] » ويتوافق نصّ المتخيل بشكل كبير مع معنى الآية الكريمة، في أنّ الذين ينقم عليهم الشّهيد قد أفسدوا التّاريخ وشوهوا عزّة الجزائر، والتزموا صمْت الجبناء والحمقى.

وقد لا نستغرب حضور الثّقافة الدّينية الإسلامية لدى الشّهيد/الشّخصية لأنّ شعاره في فترة الجهاد إبان الثّورة هو الإيمان بالله والدّعوة إلى نصرة الدّين والحق معا، كما يشكو العقيد "سي الحواس"حسرته على التّماسف الذي حال بين الشّهداء وأبناء الحرية المغشي عليهم في زمن الهوس بالآخر وثقافته، فاندمج صوت سي الحواس مع باقي الشّهداء" **ليس كل من يحمل بطاقة مجاهدا ! ذاك سطو مفضوح على التاريخ، مهلا.. إنهم يتمتّعون بكراهية يحسدون عليها، (كل**

[1] سورة آل عمران الآية 169

[2] محمد الصّغير داسة، ونهر الحكاية يروي، مصدر سابق، ص65.

[3] سورة البقرة الآية 11

من عمل عملا وليس عليه أمرنا فهو ردّ)...إيه لحظات التاريخ تمرّ مسرعة يا سي عميروش..ولكن هل تتكرّر بنفس القوة والمتعة؟ نحن وهبنا أنفسنا فداء للوطن، ومن أجله كتبت لنا الشهادة " [1] والشّهيد يعيب على جيل النّسيان وضعهم المزري بين الأمم التي تستسذج عقولهم البليدة، ومع الله عز وجلّ فابتعادهم عن شرعه وعقيدته جعل كلّ أفعالهم مردودة عليهم وبدعة بين ذويهم، وقد استمد هذا الحكم بالردّ بعد اقتراض جليّ من الحديث النّبوي الشريف، فالكلام الذي خصّص بين قوسين في المقتطف داخل المتخيل، مطابق لقول الرسول صلى الله عليه وسلّم: "**من عمل عملا وليس عليه أمرنا فهو ردّ**"[2] وهذا ما يخبر به النّبي الكريم أن مخالفة شرع الله في الأعمال تجابه بالرّفض والسّخط.

ويستكمل السّارد وصف حال الشّهداء الذين مرّوا بين فرغم العواصف التي التجّت بها حياتهم والدّماء التي انبجست من أرواحهم قبل أجسادهم في الأطلسين، إلا أنّ الابتسامة لا تفارقهم وذكر الله لا يجافيهم، والحلم قائم لن ينكسر لا يزالون يلتقون بتلك الحرارة التي عهدتها منهم سنوات الثورة وأزقة الجزائر العتيدة فالعقيد شعباني وسي الطّيب، إضافة إلى سي الحواس وعميروش وبن مهيدي وعمر إدريس وملّاح خلايا لجسم واحد، وسي شعباني يطمئنهم، ويزعزعهم بعبارات من ذهب ترأستها كلمات من القرآن الكريم زادت من تقواهم وعزّتهم في نكبتهم، وضمّدت جراحهم التي هيّجها ملح الغفلة من جيل ينغمس في حيْن البدع الفارغة يتحسّر الشّهيد على لسان باقي الشّهداء " **كنا ضحايا الرصاص الطائش..ثارت العواصف عهدئذ، وتركت زوابع في الضمير..وتلك هي الحياة، جراح وورود ورياحين وللآخرة خير وأبقى، أنتم في الجنة** "[3] ولم يجد الشّهيد أبلغ من قوله تعالى: «**والآخرة خيرٌ وأبْقى** »[4] ليأسف على الدّنيا التي تلت حقبة كفاهم وبأسهم، فلم

[1] محمد الصّغير داسة، ونهر الحكاية يروي، مصدر سابق ، ص ص(67، 68).

[2] حديث متفق عليه.

[3] محمد الصّغير داسة، ونهر الحكاية يروي، مصدر سابق، ص69.

[4] سورة الأعلى الآية 17.

ينتظر هو ومن معه من الشّهداء أن يذكرهم أمثال المحفوظ، والغافلين عن حقيقة الهوية الكبرى، وتاريخ البطولة والأمجاد محوا أجدادهم بعد أن انصهرت ذواتهم في ذات الآخر الذي غزاهم فكريا وثقافيا فامتزج الدّين والتّاريخ في هذه القصّة القصيرة، وأبرز تلاحمهما مدى الحرص على اتّباع التّعاليم الرّوحية والخلقية التي ينصّ عليها الإسلام لحفظ الهوية، والنّهوض بالبلاد إلى أفق متجدّد دوما.

وما نلحظه من خلال استكشافنا للنّصوص الدينية الغائبة في ثنايا القصص القصيرة المختارة هو أن الحفاظ على السّياق القرآني وارد في عملية التّداخل، وتم مراعاة الأبعاد الدّلالية للآيات القرآنية وحتى الأحاديث النّبوية الشريفة، باعتماد آلية الاقتباس المباشر، والتي تجاوزت إلى آليات أخرى كالتوسيع والتّمطيط والاختصار والبتر، وقد اتضح من خلال اشتغال هذه الآليات أنّ العلاقة قد كانت قوية بين النّص السّردي وأحداثه وبين آيات القرآن الكريم، لما تم الحفاظ على صيغها وإيحاءاتها، فيحسّ القارئ بأن الأخذ قد تمّ بشكل مباشر، رغم الدّلالات العميقة التي يحملها النصّ القرآني، ولكنها دلّت على الموقف السّردي الجديد.

2 - الطّعنات للطّاهر وطّار

أ قصّة "السّباق":

يتمظهر التّناص الدّيني فيها بشكل لافت عبر آليّة الاقتباس الإحالي بالمقارنة مع غيرها من القصص القصيرة، وهي قصة تحكي معاناة البطل "**علاوة**" مع الكسل المفروض، فلم يجد أمامه سوى الاستسلام لليأس والمذلة إلى أن خمّن في امتهان المهن التي لن تزيده إلا شقاء، ولأنّ طبيعة القصّة المبنية على الأمل المنتظر والمشعّ الذي يرتقبه "علاوة" جعلت حضور الآيات القرآنية، والأدعية وافرا بالمقارنة مع غيرها من القصص.

ولمّا سُدّت الأبواب من حوله ولا قوة له أمام جشع البشر الذين حرمُوه التّنعم بمهنة شريفة يقتات منها فقد كان " **يعرف جيّد المعرفة أنّه محروم من تلك النّعمة التي أنعم بها الله على كثير من خلقه المحسودين، فهو ليس بالغنيّ، ولا بالطبيب أو المحامي، ولا بمطرب أو عضو في**

الحزب...أصبح بين البارحة واليوم، كسولا من الصّنف الممتاز"[1] ورغم يقينه بوضعه المزري، إلاّ أنّ ثقته بالله ينبغي أن تكون قوية، ولا تهزّها أيّ شائبة وهو ما يؤكّده السّارد مستحضرا الثّقافة الدّينية الإسلامية التي تنصّ على عدم القنوط من رحمة المولى ساعة الشّدة " **لا ينبغي أن ييأس على أيّة حال، أو يقطع حبل الرّجاء، وربّنا كريم ورحمته واسعة"**[2] رغم التّمطّط والتّثاؤب اللّذان يعتبران من أعراض الكسل الذي أصابه، واستنفذ معه طاقته وفي المقطع إحالة إلى آية كريمة يريد السّارد أن يقنع البطل والقارئ بها لفتح أفق الأمل أكثر والتّشوق إلى الأحداث المقبلة التي تستشرفها الآية مع المقتطف على حدّ سواء « **فإنْ كذّبُوك فقُلْ ربُّكُم ذُو رحْمَة واسِعَة** [3] » فلابد من تقوى الله والاتكال عليه، والطّمع في كرمه وحده، وآلية الإحالة اعتمدت على معنى الآية وزادت الشّعور النّفسي قوة وإيمانا، فحتى القارئ سيتفاءل مع علّاوة.

ولكن ما ينتظر علّاوة يسير نحو الأسوأ دائما ولمّا رزق بمهنة بسيطة في مقهى عمّي محمّد ظنّ أن باب الرزق قد فتح أمامه ،وانتصر على الكسل الذي لا يفارقه منذ سنوات، ولكن المستهترين يترصدون به خاصة زمرة المحترمين "**الذين يسوؤهم، أن يعرض عليهم المرء خدماته قبل أن يطلبوها منه ...حتى تمّ أخيرا المصاب الأكبر، ووقعت الواقعة**"[4] و قد اعتمد النصّ السردي الاقتباس في العبارة الأخيرة (**إذا وقعت الواقعة**) من قوله تعالى: «**إذا وقعَتِ الوَاقِعَةُ ليْسَ لوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ** [5] »فالسّارد يريد أن يماثل بين الحدثين معتمدا التّشبيه بين هول واقعة يوم القيامة، ويوم الحساب، وبين الحادثة التي تسبّبت في طرد علاوة من المقهى بسبب زبون محترم افترى على علاوة الصانع ، وادّعى بأنه قد شتمه ولم يحترمه، ففي الوقت الذي مسح فيه الشّاب الطّاولة كان هو

[1] الطّاهر وطار، الطّعنات، قصص، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013، ص71.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها ص71.

[3] سورة الأنعام الآية 147

[4] الطاهر وطار، الطعنات، مصدر سابق، ص72.

[5] سورة الواقعة الآيتان 1-2

يتعوّذ علنا بالله من الشّيطان الرجيم" **فبادره علّاوة بعد أن مرّر قطعة القماش المبتلّة على المنضدة يمسح ما قد علق بها من غبار**

- **سيدي حاجة ؟**
- **أعوذ بالله**
- **من الشّيطان الرّجيم...سيدي أريد خدمتك لا غير**
- **ماذا ماذا؟ تشتمني فوق ذلك؟ تشتمني؟**
- **هيه مازلنا نرى ونسمع...**[1]

فالحدث عظيم جدّا، وشجار كهذا أقام على علّاوة المسكين قيامته وقد غالى الزبون في احتقاره لما نطق بالتّعويذة التي يتلفظ بها المسلم قبل البدء في تلاوة القرآن، أو خوفا من الوقوع في زلل الكلام أو بعد رؤيته ما هو مستقبح وجوده، وهذه صورة النّادل المحتاج في نظر الزّبائن الأغنياء. ولكنّ صاحب المقهى لم يتوان عن طرده من المقهى بعد أن اضطر إلى تصديق افتراء زبونه ليحفظ ما وجهه أمامه وأمام الناس المتردّدين فأعلن عن قراره " **أخرج الآن..بالله الذي لا إله إلا هو الحيّ القيّوم عالم الغيب والشّهادة أن تخرج...فلا ينفع فيكم خير أو معروف وبالله الذي لا إله إلا هو الحي القيوم لن تضرب فيها ضربة أخرى**"[2] فما تلفّظ به يدلّ على أنه متحفّظ في ظاهره يمزج خطابه بالقرآن الكريم، وكان من المفترض به أن يكون عادلا ويستمع إلى الطّرفين ثمّ يتّخذ القرار الصّائب ولكنّه أقسم مباشرة باستحضار واقتراض بعض من آية الكرسي .

والغرض من هذا التوظيف هو إبراز خطورة الزّيف الخلقي الذي يتظاهر به الأشخاص، ومدى تضليلهم للرأي العام متوسّلين بالقرآن الكريم وهذا اقتباس حرْفي لقوله تعالى:« **اللّه لا إلهَ إلا هُو الحيّ القيّوم لا تأْخُذه سِنةٌ ولا نوْم لهُ ما في السّمواتِ وما في الأرضِ منْ ذا الذي يشْفعُ عنْده إلّا بإذْنه يعلم ما بين أيديهم ومَا خلفَهُم ولا يُحيطُون بشيْءٍ منْ عِلمِهِ**

[1] الطّاهر وطار، الطعنات، مصدر سابق، ص72.

[2] المصدر نفسه، ص73.

إلاّ بمَا شَاء وَسِعَ كُرسيُه السّمَواتِ والأرْض ولا يؤُودُه حفْظُهُما وهُو العَلِيُّ العَظيم» [1]كما نلفي في المقتطف اقتباسا آخر لقوله تعالى:« **عالم الغيب والشهادة العزيز الحكيم** » [2] فعندما ردّد "عمّي محمّد" هذه الآيات ضمن كلامه اعتقد أنه سيبرّر بذلك على نزاهة حكمه الذي اتّخذه في حقّ علاوة المسكين فكان يتباهى به في قسمه بهذه الآيات، متقنّعا بقناع العادل أمام المحترم والجالسين.

ولم يبق أمام علّاوة سوى لعنه للحياة بعد أن تتابعت الخيْبات، وسخر النّاس منه، فكّر في العمل بالإدارة لكنّه خاطرته ذهبت به بعيدا جعلت منه مجرّد فرّاش ساذج لا قيمة له، ليغيّر بعد ذلك وجهة تخمينه وفكّر في بيع التذاكر بمحطّة الحافلات، والخوض في صخب هذا الميدان فهو "**واسع خصب، حيّ رغم قلة الرّبح، الحبْس، الظلام، البطاقة رقم 3 تتلوث...ستّة أشهر سجن لاحتراف البطالة اللّصوصية البطاقة صالحة لثلاثة أشهر**"[3] ففي المهنة مخاطرة، سيدفن فيها حيّا لا محالة لكن التّفاؤل ظلّ حليفه، وثقته بالله قد زادت وما يكد عليهما (التفاؤل/ الثقة بالله) هو اعتماد النصّ السردي الاقتباس من القرآن حتى يشعر القارئ بعد البطل كشخصية جذع بأنّ الأبواب لم تغلق جلّها في وجهه، ويشوّقهما معا إلى تغيير أفضل قد يطرأ على حياته "**فالحياة أوسع وأرحب صدرا من أن لا تأوي أحدا ...وما من دابّة في الأرض إلا ورزقها على الله**"[4] والتّداخل مع النّص القرآني واضح مع اعتماد التّقديم والتّأخير، فقدّمت عبارة "ورزقها على الله" لا لغاية الاختلاف وإنّما لإعطاء تركيب بنيوي جديد للآية غير من التّرتيب النّحوي المألوف، ولكن دون الإخلال أو الإسفاف بمعناها وجوهرها وأصلها قوله تعالى:« **وما من دابّة في الأرض إلّا على الله رزْقُها ويَعلمُ مُسْتقرّها ومُسْتودعها كلٌّ في كتابٍ مُبين** » [5] وقد كان لاستدعاء القرآن الكريم والاقتباس منه أو حتى

[1] سورة البقرة الآية 255.

[2] سورة التغابن الآية 18

[3] الطاهر وطار، الطعنات، مصدر سابق ،ص 77.

[4] المصدر نفسه، ص78.

[5] سورة هود الآية 11.

الإحالة عليه الأثر البالغ في ترك الأمل المشعّ لدى البطل والقارئ على حدّ سواء فيستشرفان الغد الأفضل والجميل لعلاوة المسكين.

3- الطباشير لفضيلة ملهاق

يتمظهر التّداخل النّصّي في هذه المجموعة بشكل لافتٍ حيث لا تكاد كل قصّة قصيرة تخلو من الاتّكاء على التّراث أو الدين أو التّاريخ أو حتى الأمثال الشعبية، ولاشكّ في أن هذا التّنويع سيزيد النّتاج القصصي الجزائري/ النّسوي قوة ومتانة من حيث الدّلالةُ والتعبير، وسيجعله رابطا فاعلا بين الماضي الجميل المنسي في غالبه والحاضر المواكب لتطورات الرّاهن اللاّمنتهية" **لأنّ النص المستدعى يكفّ عن الارتباط بزمان ومكان محدّدين، ويغدو شديد الصلة بالرّاهن. بل لعلّه قول صالح لكلّ الأزمنة، ماضيا وحاضرا ومستقبلا** "[1] وهو ما يضمن له الصّمود أمام تقادم هذه الأزمنة.

أ قصّة "الطّباشير":

لقد حضر النّص القرآني بشكل بارز في أول قصة من قصص المجموعة والمعنونة بـ "**الطّباشير**" وهي قصة تحكي عن الأستاذ **مصطفى** مدرّس مادة الرّياضيات في الطّور الثانوي " **أستاذ مرسّم خريج المدرسة الوطنية للأساتذة فرع الرّياضيات... والأهمّ من ذلك أنه أصبح يحوز على سكن مستقلّ سيشرع في تأثيثه منذ الآن ليصنع منه جنته الصغيرة**" [2] لذلك أصيب بالغرور فرجل في مثل مقوماته، وإمكاناته المادّية المغرية لن ترفضه أيّ فتاة مهما كان مستواها العلمي والجماليّ، ولكنّ الدّهر قد ابتسم لمصطفى حين اعتقد بأنّه ألفى فتاة أحلامه وشريكة عمره "**جهيدة**" تلميذته التي تتمتع بقدر يكفيه من الجمال والأدب تلميذته في السّنة النّهائية والتي قرّر خطبتها مع نهاية السّنة، ولأنّه ليس كغيره من الذين يستميلون، ويشدّون الانتباه "**فهو يحاول قدر الإمكان**

---

[1] ضحى المصعبي، الكتابة والتناص، في "كتاب الحبّ" لمحمد بنيس، تقديم: رجاء بن سلامة، الدار التونسية للكتاب، تونس، دط، دت، ص100.

[2] فضيلة ملهاق، الطّباشير، مجموعة قصصية، دار هومة للطّباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص 39.

تجنّب التّعامل معها احترازا من افتضاح أمره،فهو ليس مستوفزا لتدمير كل ذلك الاحترام" [1] فخوفه على كرامته وتخوّفه من لمز الزّملاء والتلاميذ وتهكّمهم جعلاه يحتاط لكلّ أفعاله.

وبما أن مصطفي عضوٌ نقابي فإنه يسعى إلى تقويم أي اعوجاج يمسّ الأسرة التّربوية التعليمية داخل المؤسّسة، ونظرا لانخراطه النقابي أعلن اجتماعا طارئا مع زملائه الأساتذة الذين تعطّشوا لموضوعه فطارت بمخيلتهم الأفكار المتباينة بين أمل رفع الأجور أو الحصول على سكنات وظيفية، أو توفير تجهيزات التدريس المنعدمة. إلا أن الغاية من الاجتماع تخطّت الحدود الخاطئة التي رسموها فهو يبحث عن المعنوي لا المادّي الذي ضيّق من عقولهم، وزاد من تهاونهم.

والاقتباس من القرآن الكريم يتمظهر بعد أن قاطعت الأستاذة "مطّاوش" ورفضت مساواة سعر ساعتها مع غيرها فهي الأقدم بين الأساتذة، وأعلاهم أجرا وبنيرة حادّة مانعت أن تتساوى مع المبتدئين فقد صنفتهم في خانة الجاهلين على عكس القدماء فهم علماء لا يضاهيهم أحد قائلة: " **إن كنت تخطّط لتوحيد سعر الساعة كما يقترح الأستاذ بلطرش يؤسفني أن أخجلك...فلا يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون** " [2] واستخدامها لقداسة لفظ القرآن الكريم إنما راجع إلى تقديسها لأقدميتها التي تعتز بها ، والتباهي بها وبعلمها الذي غدا كالّسلعة التي كلّما ازداد زبائنها غلا سعرها، ولم تجد أبلغ من قوله تعالى: «**أمّن هو قانت آناء اللّيل سَاجدا وقائِما يحْذر ُالآخِرة ويرجُو رحْمة ربّه قلْ هلْ يسْتوي الذين يعلمُون والذين لا يَعْلمُون إنّما يتذكّر أولوا الألباب**[3]» لتوظفها شاهدا لذلك فالآلية المعتمدة هنا هي الاستشهاد لتبيّن قيمتها ونرجسيتها أمام زملائها الذي ابتزتهم بهذا الاستدعاء القرآني، وكأنهم يتخبّطون في عشواء مثل الكفّار حسب ما تنصّ عليه الآية الكريمة التي توضّح بدقّة الفرق بين الذين يتعبّدون طاعة وشكرانا وبين الذين يخافون بسيئاتهم شرا لجهلهم بالدّين وأحكامه.

[1] فضيلة ملهاق، الطّباشير، مصدر سابق، ص40.

[2] المصدر نفسه، ص 50.

[3] سورة الزمر الآية 9.

كما نجد الاقتباس من القرآن الكريم في موضع آخر من القصّة القصيرة وذلك عندما دخل المدير وقاطع الاجتماع، حاملا معه خبر مفجعا للجميع مفاده أن قنبلة قد انفجرت بإحدى الثّانويات وهي مؤسّسة "**الشّهيد عبد اللّطيف**" فأوْدت بالتّلاميذ والتجهيزات إلى الحيْن، ولم يكن أمام الحاضرين إلا التّفجّع لهول ما حدث "**إنا لله وإنا إليه راجعون...ردّد الجميع**"[1] وهي العبارة القرآنية المتداولة بين المسلمين إذا أصابتهم مصيبة كبيرة، أو حتى لتعزية الغير بها وهو اقتراض حرفي من قوله عزّ وجلّ: « **الذينَ إذا أصَابتهمْ مصيبَة قالُوا للهِ وإنّا إليْه راجِعُون**[2] » . فتمّ تهويل الخبر أكثر باستدعاء هذه الآية القرآنية إلا أنّ مصطفى لم يأبه به بل اعتبره نكتة يومه على عكس زملائه الذين تبرّموا منه لأنه أضاع من وقتهم الدّقائق الذهبية الثّمينة حتى وصل الاجتماع إلى اللّاتفاق.

ونظرا للحدث الأليم ساد الخوف واللاّأمن في المنطقة ومصطفى في توتّر دائم مصرّ دائما على تفقّد الحاضرين والاطمئنان على الغائبين وبخاصة جهيدة التي اعتبرها سلطانة زمانه حاضرا ومستقبلا، وبعد عطلة الشتاء يعود الجميع إلى الدراسة والعمل، وكالعادة كل التركيز على تلميذته المتيّم بجمالها وهدوئها، ولكنّ البطل العاشق قد صُدم من ردّة فعل فتاة أحلامه بعد أن سألها زملاؤها عن رأيها في أستاذ الرياضيات كزوج مستقبلي لكن فكرة زواجها منه دفعت "**ببركان الضّحكات للفوران أمام ما اعتبره نكتة الموسم التي يجب أن تحظى بإشهار لائق، وتدجّجت معها أتراس عبثت بقلبه وروحه تمزيقا، ولولا أن منحه الله بعض التّعقّل والصبر لكان قد رمى بجسده من خلال زجاج النافذة ليشرّح ألسنتهم بالزّجاج كما شرّحوا كرامته**"[3] لكنّه ترفّع عن التي قلّلت من شأنه ولم يمنحها سوى الحبّ والاحترام طوال تدريسه لها وما جزاؤه سوى لقب "طبشور" من تلاميذه الذين أعزهم أكثر من أي شيء.

[1] فضيلة ملهاق، الطباشير، مصدر سابق، ص53.

[2] سورة البقرة الآية 156.

[3] فضيلة ملهاق، الطباشير، مصدر سابق، ص 63.

وهنا تأتي آلية أخرى في استدعاء النصّ القرآني لتظهر مدى تأثر الأستاذ، وغضبه الشديد من تلاميذه وهي آلية التشبيه حيث ماثلهم بالمنافقين في إبدائهم للبراءة التي تضمر زيف المشاعر المستخفة بالغير "**ففي حضوره هو الأستاذ مصطفى الذي يقدّمون له هدايا في يوم العلم دون بقية جميع الأساتذة، وإذا ما خلوا إلى شياطينهم هو الطُّبشور (بضمّ الطاء)**" [1] فشبّه التلاميذ بما فيهم جهيدة بالذين يظهرون عكس ما يخفون كما ذكرهم القرآن الكريم في قوله تعالى « **وإذا لقوا الذين آمَنُوا قالُوا آمَنّا وإذا خَلَوا إلى شيَاطينِهِمْ قالُوا إنا معكمْ إنَّما نَحنُ مسْتهْزئُون** » [2] وقد نشعر بتجسيم الموقف نظرا لوقع الصّدمة على الأستاذ مصطفى، حين أصبح التّلاميذ كالذين يخادعون الله ورسوله كيف لا وكاد المعلم أن يكون رسولا.

فجهيدة العاقلة آثرت السّمكري على الأستاذ المثقّف خوفا من سخرية زملائها فالطبشور لا يليق بمقامها وجمالها والبالوعة أفضل لها بكثير من غبار الطبشور العالق في الجسد والثياب، وهذا ما أثار دهشة مصطفى فذنبه الوحيد هو أنه مدرس، وليس سمكريّا لذا ساءت حالته النفسية ولم يجد خيارا سوى الاستقالة من منصبه الذي لطالما كان محلّ فخر له. وبعد الغياب بوغت مصطفى بإقبال تلاميذه يبحثون عنه حتى وجدوه في دكّان "بوعلام" الذي كثيرا ما يتردّد عليه يترجّونه ليعود ويستكمل معهم السنة النهائية، ولكنّ طبشورا رفض أن يذوب في كلامهم المعسول، وأخبرهم بأنه قد وقّع عقد عمل جديد في مصنع الطبشور ومهمّته هي حمل صناديق الطّبشور علّهم يفرّقون بين المهنتين "**الطبشور وحامل الطبشور**"...تركهم ضاحكين وغادر جادّا وكلّه إصرارٌ.

ل قصة "عابد التّمثال":

[1] فضيلة ملهاق، الطباشير، مصدر سابق، ص 63.

[2] سورة البقرة الآية 14.

تحكي القصّة عن معاناة النحّات "ع" الذي حيّر مجتمعه، وكل من حوله حيث كان في نظر الكثيرين مخرّبا، وفيروسا خطيرا لا ينبغي أن ينتشر ويتكاثر بين النّاس، وقد اعتبرته الدكتورة"ج " عيّنة مرضية فريدة من نوعها رشّحتها للدراسة مع البروفسور الذي استدعته لتطبيق أنجع الطرق العلمية بلا قيود مخبرية، فهو ظاهرة نفسية تستجيب عن أسئلة تمدّدت مرارا وتعمّقت في ذاكرتها. أمّا الدكتورة "**فلم تتوقف عند الاهتمام بدراسة الطّب النفسي الإدراكي وإنما عكفت على تعميق البحث حول طرق التشخيص والعلاج بواسطة التحليل النفسي التي نجحت في تطبيقها مع الكثير من المرضى**" [1] وهذا التّعمّق لن يكون ناجعا إلا مع المريض"ع" الذي نحت تمثالا أسماه بـ "بوقنور" وهو – حسب اعتقاد خياله الواسع- شخص سكن في مدينتهم في فترة ما قبل التّاريخ عبرت عن هذه الحقبة تصاميم يده الغريبة التي حيّرت العلماء والأطباء والصّحافة الوطنية، وكانت سببا في شهرته واتّهامه.

اتّهم في كل القضايا وامتثل أمام كل الوُكلاء والحاكمين والقُضاة أما القاضي الذي حقّق معه فقد استعجب من "ع" أن يستهوي العيش مع الحيوانات "**فأمورها بينة ونظامها واضح سوا كانت متوحشة أو أليفة وأقصى ما يمكن أن يبدر عنها هو أن تهاجم عن خوف أو رجوع، لكن بني آدم يهاجمون حتى عن أمن وبشع، أمورهم غامضة مخيفة**"[2] ولم يكن أمام القاضي سوى أن يحوقل حيرة من انسلاخ "ع" ومن دوامة الاغتراب التي ارتمى وسطها "**لا حول ولا قوة إلا بالله قال قاضي التحقيق بينه وبين نفسه وهو يحاول أن يطمس تعبيرات وجهه كي لا يبدو عليه ما قد يمسّ بواجبه في عدم الحكم المسبق**"[3] وعبارة لا حول ولا قوة إلا بالله يتداولها المسلمون في مواقف التّحسر على أمر مروّع أو الأسف على حال شخص للاعتراف بقوة الله وقدرته في خلقه فأراد أن يشبه نفسه بالمؤمن المتعاطف مع المتّهم والمستعين بعصمة الخالق، وطاعته في حكمه لكن

[1] فضيلة ملهاق، الطباشير، مصدر سابق، ص214.

[2] المصدر نفسه، ص218.

[3] المصدر نفسه، ص218.

المشبه به مزيف هنا فالمقتطف يبرز مدى طمسه للمنافق المتخاذل الذي تأهّب للحكم قبل إطلاقه، ولم يكترث رغم تظاهره بالورع والتّقوى بعد الاستعانة بعبارات الدين الإسلامي ليستمرّ في إلقاء وابل من الاتّهامات على "ع" الذي تعكس إجاباته مدى اضطرابه النّفسي وخلله العقلي حسب السامعين فقد ارتكب مئات الجرائم في زمن قياسي وخلّف حالات حيرت الأطباء أمام ضحاياها.

كما اتهم "ع" بالاعتداء على الدّين ورموزه وحجاج بيت الله الحرام ولكن حجته في ذلك أنه يقيهم شرّ الشيطان وقساوة القلب، ويخلصهم من النّفاق والزيف فكأنّه إمام زاهد أو ولي صالح أو حتى معالج روحاني يخرج الشياطين من الأجساد ويطهّرها من مكر إبليس " **لم أفكّر مطلقا في أن أجعلهم مشوهين كما تقولون وإنما أردت أن أجعلهم يحسنون استغلال نعمة البصر...فقد دخلت إلى ورشات العمل فوجدت زمرا من الناس يعملون وآخرون يقبعون على أكتافهم ويجثمون على صدورهم**"[1] وفي هذا القول إيحاء إلى آية قرآنية تحمل دلالات تخمينات "ع" الظّاهرة وهي قوله تعالى :« **وأخذ الذينَ ظلَمُوا الصّيحة فأصْبحوا في ديارهم جاثِمينْ** [2] وتتجلى آلية الحذف حين استوحى الخطاب معنى الآية الكريمة ورسم الصّورة نفسها عن الكفّار الذين سيشهدون أهوال يوم القيامة أجسادا ميّتة لا حراك فيها.

ولكن التّغيير قد اعترى الفعل المضارع يجثمون في النّص الحاضر والأصل فيه اسم فاعل في الآية، والداعي إلى توظيف الفعل هو التّأكيد على استمرارية حال قوم "ع" المتردّي إلى غاية يوم الحشر فهم بلا أخلاق ولا كرامة ولا روح في نظره؛ لأنهم تمادوا في تشويه أخلاقيات المسلم العالم النّاجح كما يفند المتهم جريمة التجسّس عن نفسه، وهو يتعوّذ من ذلك بحجة أن "**الله قد أمرنا أن نستر أيدينا حين أداء الصدقات وكذلك الأمانات**" [3] وآليّة الاستشهاد هنا جليّة حيث أنه استدل بالقرآن

[1] فضيلة ملهاق، الطباشير، مصدر سابق، 225.

[2] سورة هود الآية 67

[3] فضيلة ملهاق، الطباشير، مصدر سابق ، ص228.

الكريم وأحال إلى الآية التي توصي بالتّستر في إخراج الصّدقات وإخفائها قال تعالى: «**إن تبدو الصّدقات فنعما هي وإن تخفوها وتُؤتُوها الفُقراء فهو خيرٌ لكُم ويكفّر عنْكُم منْ سَيئاتكُم والله بما تعملون خبير** [1] » كما نلفي إيحاء إلى قول النبي صلى الله عليه وسلم الذي أخبرنا عن أحد السّبعة الذين يظلهم الله في ظله يوم القيامة "**رجل تصدّق بصدقة فأخفاها حتى لا تعلم شماله ما تنفق يمينه**" [2].

بالإضافة إلى حضور قصص الأنبياء في القصّة ولما استمر البطل في الاستهزاء والسّخرية من قوم يتخبطون في الهرج والمرج، أشكالهم وألوانهم تتلوّن كتلون الحرباء، لا يطمحون سوى إلى الظفر بمناصب يتقلّدونها باسم الحملات الانتخابية المزيفة تذكّر من خزينه الدّيني النبي صالح الذي بعث لثمود كي يهديهم إلى الفلاح، ولكنّه ما فتئ يباغت بتهمة جديدة كانت أشد وطأ من سابقتها إلى أن خرج به المطاف إلى الإساءة إلى الدّول الشقيقة وكل ذرائعه لم تنفع أمام قاضي المحكمة الذي أبى أن يراه إلا شيطانا رجيما، أما "ع" فلازالت النبوة الدفينة بأعماقه ترواد كيانه العليل، لا يرغب إلا في توحيد العرب ونشر المحبة والسلام والسكينة ولم يكن أمام القاضي – كعادته – إلا أن يسخر منه ويلقبه بملاك إدريس عليه السلام فيتم استحضار مقتطف من قصة الملاك باعتماد تقنية النفي الجزئي حيث رفض المتهم مماثلته بهذا الملاك "**لست ذلك الملاك الذي ورد في بعض القصص بأنه كان سببا في ارتفاع إدريس عليه السلام من شقاء الأرض إلى سلام الجنة...فذلك الملاك قد طلب من الله الإذن له يومها باصطحاب نبيّ الله لرؤية عين الشّمس ردّا لجميله لأنه قد سبق وأن تسبّب بدعائه إلى الله في تخفيف حرّ مس يوم كامل عنه**"[3] وفي هذا المقطع السّردي إحالة إلى

[1] سورة البقرة الآية 271

[2] رواه الطبراني.

[3] فضيلة ملهاق، الطباشير، مصدر سابق، ص 233.

الرّفعة التي منحها الله لنبيه إدريس عليه السلام الذي سما وارتفع إلى السّماء الرابعة يقول عزّ وجلّ: « **وأذكر في الكتاب إدْريس إنه كان صدّيقا نبيّا ورفعناه مَكَانًا عَليّا** » [1].

والمتّهم يباعد بينه وبين الملاك الذي رفع إدريس عليه السّلام إلى أعلى عليين، والمعروف أن ملك الموت فعلا بعد أن أوحى الله إليه "**حمله بين جناحيْه ثم صعد به إلى السّماء فلما كان في السّماء الرّابعة وتلقاه ملك الموت منحدرا**"[2] أي قبض روحه دون أن يشعر. كما يصرّح بأنه ليس رمز الوفاء أو الأمل الذي خلق ليخفّف الحرّ عن الناس، على عكس البشر الذين يعيش بينهم فقد أضرموا نيران الحقد في أعصابه المحترقة بفعل حرّ الحقد الذي يسود في العالم الذي يعيش فيه. وتستمر التهم والجرائم الملفقة، وما هي إلا تخرّصات تحامل القاضي وأعوانه بها على "ع" المحرض للشّعوب ومزوّر الخرائط، والمقايض لنصوص التّاريخ، والقائد للحروب وجرائم الإنسانية، ومؤسّس الشّبكات الإجرامية.

وكلّ هذه الصّدمات جعلت منه شخصا تائها، مجنونا وملحدا في نظر المجتمع والأطباء بسبب التّمثال الذي قام بنحته، فهو يجسّد عبره عودة الجاهلية الأولى بظلماتها وغياهبها "**وبعدها خضع لخبرة عقلية أثبتت إصابته باضطراب في الإدراك يجعله يعتقد بألوهية ذلك التمثال الذي صنعه والذي كان يتراءى له أنه أمره بارتكاب كل ما أقدم عليه من أفعال**"[3] بات حالة مرضية قد تتماثل للشفاء في نظر الدكتورة "ج" .

فـ"ع" يرى في تمثاله بوقنّور الصّنم الجامد مثله الأعلى في الأبوة وحب الآخرين ونبذ المحرمات ومثقّفا حكيما فهو مرشده "**وشيخه**" وهنا إحالة إلى اعتقاد المتصوفة الشّائع "**من لا شيخ له**

[1] سورة مريم الآيتان 56-57.

[2] الإمام الحافظ عماد الدّين أبو الفداء الدمشقي، قصص الأنبياء، تحقيق: عبد الحي الفرماوي، دار الطّباعة والنّشر الإسلامية، القاهرة، مصر، ط5 ،1997، ص87.

[3] فضيلة ملهاق، الطّباشير، مصدر سابق، ص237.

فالشّيطان شيخه" صنع إلهه بيده خروجا عن سنة الله في كونه ونواميس العالم الخارجي "**بوقنور ليس وهما وما يجسده يستحق أن يعبد فقد ألهمني الكثير**"[1] فقد يدلّ الاسم "بوقنّور" "أو صاحب العمامة" في اللّغة العامية على رجحان العقل وحزم الأمور" يرتديها العقلاء، أما الصّنم فهو جامد لا يتخيله إلا "ع" رمزا للصّفات النّبيلة .

4- الوجه الآخر لأسماء حديد

أ قصّة "ديانة الحرّية":

تعبّر القصة ذات البعد الدّيني عن صراع الأديان والبحث عن الهوية والإسلام وحضور النّص الديني يستشفه القارئ بدءا من العتبة الأولى أي من العنوان عبر كلمة "ديانة" وصولا إلى متنها الذي تعرض بالنقد إلى مشكلة الاغتراب الدّيني الذي يتخبّط فيه المسلمون في ظل تداعيات الرّاهن الذي قضى على الهوية العربية، ولكن الاستشهاد بالنّصوص القرآنية لم يكن كافيا لما يتطلّبه البعد الديني للقصّة القصيرة.

فالقصّة تحكي معاناة الشاب عبد القادر في ديار الغربة فرغم العيش الرغيد والمكانة العلمية المرموقة التي بلغهما كطبيب ناجح في انجلترا ، إلا أنه يحن في كل ثالثة إلى وطنه الجزائر، ويستوحش أرض الأحلام التي لا تساوي شيئا أمام شبر من تراب الجزائر، ولهيب غربته لن تطفئه إلا فرحة العودة بعدد عشرين عاما من الجفاء إلى وطنه " **الوطن...الوطن هو ذاك الذي يحمل أحلامي وأحلامي أكبر من هذه الأرض، فهي لا تطيق حملها**"[2] ولطالما حاولت أمّه إقناعه بأن الفرع أدوم- أحيانا- من الأصل هو احتمال صائب في نظرها، بعيد عن المعقولية في العالم الواقعي، فانجلترا زادت من انسلاخه فكرا وروحا، ونلفي الاقتباس من القرآن في سعي الأمّ إلى تحبيب البلد الثاني لابنها الذي لا يرى غير الجزائر موطنا " **وهذه الأرض التي كنت فيها بذرة صغيرة، فأخرجتك شجرة فرعها في**

[1] فضيلة ملهاق، الطّباشير، مصدر سابق، ص239.

[2] أسماء حديد، الوجه الآخر، دار هومة للطّباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014، ص 70.

السّماء، ألم تكن لك نعم الوطن"[1] فقد تم اعتماد آلية التّشبيه في هذا الاقتباس الإحالي، بالإضافة إلى اعتماد البتر من النّص الأصلي الأول أي من الآية الكريمة مع الحفاظ على المعنى المراد منها، حيث شبهت الأم فضل انجلترا أرض الأحلام والعيش الرّغيد بفضل الكلمة الطّيبة على صاحبها فنلفيها بإقرار القرآن الكريم سببا في النعيم والفوز بالجنان، وفي ذلك سعي من الوالدة بإقناع ابنها بمكانة البلد الآخر، وذلك بالاستشهاد بمقتطف من النّص الأصلي والمتمثل في قوله تعالى: « **ألَمْ ترَ كيفَ ضَربَ اللهُ مَثلا كلمة طيّبة كشَجَرَة طيّبةٍ أصْلُها ثابتٌ وفرْعُها في السّماء تُؤْتي أكلَهَا كُلّ حِين بإذْن ربِّها، ويضْربُ الله الأمْثالَ للنّاس لعلَّهم يتَذكَّرُونْ** »[2] وقد أخذ المعنى سياقا جديدا حيث تم استبدال المشبه به انجلترا / الأرض الطّيبة والابن/ الكلمة الطّيبة، وكأنها أرض طاهرة لا ينشأ فيها إلا الصّالحون الطيبون.

ولا يزال الشّوق يشغله والحيرة تبدّد نظرات أمه وأفكارها، وتزيد من حدّة قلقها على فلذة كبدها الذي يرى الأفق غيما، والحاضر ظلاما حالكا فهو لا يناجي غير وطنه " **فقد تخرج عبد القادر طبيبا من الجامعة البريطانية وفي صدره ينبض قلب عربي مسلم يشف عنه وجهه المضيء فلا يراه الناظر إلا وتمثّل له معنى العروبة"**[3] وهو تمثّل قد لا يتجسّد في العربي المسلم الذي يحسده عبد القادر ليلا نهارا على نعمة العيش بين أحضان الوطن الدافئة، فلم ينس للحظة إخوانه في فلسطين والعراق ولبنان، إنها القومية والإنسانية على الرّغم من المغريات فهو أصدق من الذي يتعالق وأولئك المقهورين في اللّغة والدين.

ولم يبخل عبد القادر بالنّصيحة على زبائنه فيستحضر هدي النّبي صلى الله عليه وسلم حتى بلغ الأمر بأن أسلم أحد المرضى على يده بعد أن أقنعه بأن سبب حب الحياة في هذه الدنيا إنما ليس"**سوى قبس من نور نبيّ الرحمة الذي بعث ختاما للأنبياء، وهو المذكور في التوراة**

[1] أسماء حديد، الوجه الآخر، مصدر سابق، ص70.

[2] سورة إبراهيم الآيتان 24-25.

[3] أسماء حديد، الوجه الآخر، مصدر سابق، ص72.

والإنجيل...والمسلم لا يزال يستلهم من جنته معاني الحياة حتى يرجع إلى خالقه نفسا مطمئنة"[1] وفي المقطع إحالة إلى مصادر دينية متنوعة: التّوراة والإنجيل والقرآن، حيث يقرّ عبد القادر لزبونه حقيقة لا ننكرها نحن المسلمين، في حين حرّفها كل من اليهود والنصارى، ألا وهي الإنباء بقدوم خاتم الأنبياء والرّسل محمد صلى الله عليه وسلّم.

والرّجوع إلى النص الأصلي غير المحرف أمر متعذّر لإثبات صحة النبأ، ولكن في القرآن الكريم ما يثبته على لسان المسيح عيسى عليه السلام في قوله تعالى: «**وإذ قال عيسى ابن مريم يا بني إسرائيل إني رسول الله إليكم مصدّقا لما بين يديّ من التوراة ومبشّرا برسول يأتي من بعدي اسمه أحمد فلما جاءهم بالبيّنات قالوا هذا سحر مبين**» [2] فالطّبيب يقنع عن دراية واسعة بما ورد في القرآن، وحبّذا لو استدل في القصّة القصيرة بهذه الآية الكريمة مثلا؛ ليزيد نصحه قوة وبرهانا، أو هو تشويق سرديّ يدفع القارئ الذي لا يحفظ الآية الكريمة، ولا يستحضرها إلى البحث عنها، والتدبر فيها وهذا وطر هام ينشده توظيف النّص القرآني في مسرود القصة القصيرة الجزائرية.

أما الشقّ الثّاني من قول الطبيب ففيه إشارة إلى حال النّفس في جنّات النعيم، وإن كان التغيير في تركيب الآية واضحا وفي المقطع ما يتداخل مع قوله تعالى:« **يا أيّتُها النّفْسُ المطْمئِنة ارْجِعِي إلى ربّك راضية مرْضية فادْخلي في عبادِي وأُدْخلي جَنّتِي** » [3] والجنّة جزاء للمسلم المؤمن لا تشكيك فيه لذلك توسّل عبد القادر ألفاظ القرآن الكريم ودلالاته ليهزّ الزّبون أكثر ويحبّبه في الإسلام أكثر فأكثر.

ولا تزال القصّة تؤكّد ثبات عبد القادر على دينه وصموده رغم خليط الدّيانات الذي يطغى في المدينة التي يعيش فيها، ولكن الحياة قائمة على الإنسانية بلا حروب أو عرقية وهو يقرّ بذلك "**فلولا**

[1] أسماء حديد، الوجه الآخر، مصدر سابق، ص74.

[2] سورة الصف، الآية6 .

[3] سورة الفجر، الآية 30.

رحمة الله ما كنت لأثبت على إسلامي بين طوائف الديانات، في بلد الأجانب، أما "جيمس" فهو يهودي، و"جان" شيوعي ملحد وستيفن من المؤمنين بالبوذا"[1] يعيشون ويتعايشون ولكن التلاحم الروحي غائب، وفهم المكامن مستبعد بينهم، وهذا ما زاد من حدّة اغتراب عبد القادر فهم لا يفهمون دينه ولا ترتيله، ولا يرى غير طقوسهم وصليبهم فيستحضر من المعاني القرآنية ما يبرز الهوة التي بينه وبينهم " **فحين كنت أشهد أن لا إله إلا الله الواحد الأحد، الفرد الصمد، كنت ألتفت إليهم لأرى كيف تردّد ألسنتهم "ثالث ثلاثة" "**[2] هم بعيدون عن دينه حتى المسلمون الذين يلتقيهم هناك شوّهوا الإسلام الحقيقي الذي يريده، فما قالته خواطره التي تنم عن تراكمات ووجوم عاشها طوال سنوات سحيقة، يتداخل مع الدعاء المتداول في ديننا "**اللّهم إني أسألك بالله بأنك الواحد الأحد، الصمد، الذي لم يلد ولم يولد، ولم يكن له كفؤا أحد، أن تغفر لي ذنوبي، إنك أنت الغفور الرحيم**" [3] وفي نصّ الدّعاء اقتباس واضح من سورة الإخلاص بلفظها ومعناها، وقد أسهم هذا الحضور القرآني في الزيادة من جمالية اللّغة فباتت الألفاظ أكثر إيحاء كما زاد من دقة التعبير الذي تقتضيهما فنية القصة القصيرة، كما أضْفت ورعا يتناسب مع الشّخصية الجذع- عبد القادر- ونفسية القارئ المغترب عن دينه في كثير من الأحيان.

وبعد عشرين سنة من الغربة تحقق حلم عبد القادر وزار الجزائر قاصدا بيت خاله، ولكنه لم يجد الثنائية التي كان يبحث عنها "العروبة/ الإسلام" فقد وجد ابنة الخال تتملق وتتباهى باللّغة الفرنسية ظنا منها أنها علامة التحضّر والرقي، وشقيقها يطمح إلى أن يدرس إحدى اللغات الأجنبية في حال انتقاله إلى الجامعة فلا حاجة لهم إلى اللّغة العربية تراهم هل يستعرّون منها؟ أم أنها العوامل التّاريخية بفعل الاستعمار الذي طمس العربية وحارب الدّين الإسلامي؟ مخلّفا معه هذا الجيل المنسلخ عن لغته ودينه ، فهو يستغرب كيف لا يتحدّثون بلغة القرآن المباركة " **أين الكلمات التي تستلهم جمالها**

[1] أسماء حديد، الوجه الآخر، مصدر سابق، ص75.

[2] المصدر نفسه، ص76.

[3] أخرجه النسائي.

من منبع اللّغة المباركة من لغة القرآن أين لغة الإسلام وأهل الجنّة؟"[1] ولكن لو تساءل عن الإسلام قبل لغته لكان سؤالا منطقيا، فأصبح الإسلام حكرا على الفقهاء والمختصين في اللغة العربية، لم يجد الفرق بين بلاد الغربة ووطنه فأبناؤه في تماسف مع تعاليم الدّين" **وابنة خاله ذات العشرين ربيعا تخرج من البيت ترتدي سروال "جينز" وقميص بودي أو شبه قميص تطلق شعرها في مهب الريح...وابن خاله ذو السابعة عشرة ربيعا يستلقي على سريره متمايلا على أنغام سماعة walk man وقد ألقى بكتبه المدرسية في أحد زوايا الغرفة"** [2] ليس الأقارب فقط من استلب فحتى النّاس في الخارج خليط عجيب لا يتقنون اللغة العربية فاقدون للهوية، لم يجد أمامه سوى حلّ العودة إلى منفاه المظلم والموحش تاركا وراءه الأمل البعيد، فحتى المثقف الذي التقى به في المطار لا يؤمن إلا أفكار الآخر/ الغرب ذلك أن الغزو الثّقافي قد خدّر العقول لدرجة استنكار النّخبة لما تركه العمالقة العرب القدامى، ويتمسّكون بما يطرحه أعلام الغرب، يؤمنون بشخصهم قبل فكرهم وعبد القادر يصرّ ويلحّ على البحث عن الحرية في الفكر والدين والهوية " **حين كان يحلم بالعودة، حين كان يحلم بالوطن، كان يحلم أن يكون حرّا واليوم...لا ...لا أريد اعتناق ديانة العبودية"** [3] وآخر عبارة تداخلت بالضّد مع العنوان "**ديانة الحرية** " إعلانا عن الرّفض والتمرّد على السّائد الآسن، تفصح بالنّقيض عن الطموح البعيدة والآفاق التي لم تهيأ لها الأرض الخصبة فوطنه عانى ولا يزال يعاني الانفصام والاغتراب عن كل المبادئ القويمة، إنه بالفعل الوجه الآخر الذي صدم الطبيب المغترب كله رياء ونفاق وزيف، وفرع ذابل لانسلاخه عن الأصل الذي غدا كنجمة بعيدة يصعب الظفر بها .

ثالثا/ الخطاب القرآني خطاب تقديمي:

[1] أسماء حديد، الوجه الآخر، مصدر سابق، ص83

[2] المصدر نفسه، ص ص (84-85)

[3] المصدر نفسه، ص90.

قد ترد الآيات القرآنية خطابا تقديميّا عندما يقدّمها الكاتب كتصدير له أهميته البالغة، فهو أوّل شيء يقرأ "**ويقترح على القارئ تعليقا مسبقا على النّص الذي لا يعرف بعد عنه أي شيء**"[1] أو كعنوان فرعيّ فنضطلع بالمعنى العام للقصة القصيرة، ويكون التّقديم بالقرآن الكريم بخاصة بمثابة استقطاب يثري المتن القصصي، ويزيد من كثافة عتبات في حد ذاتها، كما يبرز مدى ارتباط العمل بالتراث القديم والمتخيّل السردي فلو تم ذكر هذه الآيات داخل الحكاية لأصبحت مجرّد اقتباس عادي يستدعي ربطه بالنّص الحاضر، ولكن عمليّة البدءُ بها، إنما تجعل عملية الاستشهاد بالقرآن الكريم أكثر إيحاء وقوة دلاليّة.

ومن بين القصص القصيرة التي جعلت من آيات القرآن عنوانا فرعيا داخل الحكاية قصة "**بأي ذنب صارة قتلت ؟**" لداسة وفي العنوان اقتباس واضح من قوله تعالى:« **وإذا الموؤُودة سئلت بأي ذنب قتلت** [2] » وكذلك عنوان القصة القصيرة " **الموؤودة تسأل فهل من مجيب؟** " **للكاتبة عائشة بنور** [3] كما تتّخذ بعض القصص القصيرة في مجموعة من هزائم الرجال لداسة من آيات القرآن الكريم عناوين فرعية لها، وهو ما نجده في قصّة "**عجاجة الموت**" والعنوان الفرعي الثاني "**إنّهم فجرة كفرة**" يتداخل مع قوله تعالى: « **ووُجُوه يوْمئِذ علَيها غبَرة ترْهقها قترة أُولئِك هُم الكَفرة الفَجرة** [4] » . ثم لا يفتأ يصرح المقتطف في الصّفحة نفسها يصرّح بالآية الكريمة مع اعتماد التقديم والتأخير والإضافة فيها في قول السّارد" **وجوه مكدودة عليها غبرة ترهقها قترة إنهم**

[1] ضحى المصعبي، الكتابة والتناص مرجع سابق، ص90.

[2] سورة التّكوير الآيتان 8-9 .

[3] ينظر: إبراهيم صحراوي، ديوان القصة، مرجع سابق، ص221.

[4] سورة عبس الآيات 40-41-42.

فجرة كفرة يكشرون عن أنياب الخديعة"[1] وكذلك العنوان الفرعي الثّالث "**وأزفت ساعة الرحيل**" من قصة "**في صمت الأرض المهجورة**" يتداخل مع قوله تعالى:« **أزفتْ الآزفة** »[2].

ويتمظهر النّص القرآني في مجموعة الكاتبة أسماء حديد – متموضعا بين مزدوجتين– تصديرا لثلاث قصص قصيرة فزاد أحداثها نزاهة ولغتها بلاغة، كما كان بمثابة حافز يدفع القارئ إلى ربط معاني الآيات بمضمون القصّة؛ لأنه يجب أن تتواءم وسياقها، فمثلا استهلت قصّة " **في سبيل نقش على الماء**" بقوله تعالى: «**وقالُوا لوْ نزّل علينا الملائِكة أو نَرى ربَّنا** [3]» فتمّ ربط الآية بإشكال فلسفي محيّر حول وجود الله عبر التساؤل الذي تكرّر "**أين الله ؟**" وكذلك نجد التّداخل مع القرآن الكريم في تصدير قصة " **العودة إلى الأعماق**" فيها اقتباس من قوله تعالى:« **إنّ الله لا يُغير ما بقوم حتى يغَيّروا ما بأنفُسِهم**[4] » وكذلك هو الحال مع قصة" **الآخرون**" من مجموعة الوجه الآخر حيث جاء التصدير بقوله تعالى: « **ولئن اتّبعت أهواءَهم من بعد ما جاءَك من العِلْم إنّك لمنَ الظّالمين**[5] » .ولكن ما قد يراعى في هذه القصص القصيرة التي تجعل من الآيات القرآنية تصديرا هو مدى توفيقها في المواءمة بين معاني الآيات مع مضمون النّصوص، وارتباطها الشّديد بها بخاصة، وأنّها بمثابة حكم أولي يوجّه الدّلالة إلى منحى معين، ولكنّ أغلب القصص برعت في ذلك حين لم تبتعد متونها عن مقصدية الآيات القرآنية وأبعادها الدلالية .

[1] محمد الصغير داسة، من هزائم الرّجال، قصص، دار هومة للطّباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص73.

[2] سورة النّجم الآية 57.

[3] سورة الفرقان، الآية 21.

[4] سورة الرعد، الآية 1

[5] سورة البقرة الآية 145.

الفصل الثّالــث: التّداخل النّصي التاريخي؛ آليّات الاستدعاء وإعادة إنتاج المعنى

توطئة

أوّلا/ استدعاء الشّخصية التّـاريخية:

1- الشّخصية التّاريخية المرجعية:

1-1 من هنا مرّت قوافل الشّهداء لمحمّد الصّغير داسة

1-2 الشّخصية المرجعية الرّامزة في جميلة لأحمد عاشور

2- الشّخصية التّاريخية الافتراضية:

2-1 الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطّاهر وطّار

2-2 الشّخصية الافتراضية الرامزة في "بحيرة الزيتون" لأبي العيد دودو

2-3 **شخصية الآخر الافتراضية في "حقد المستعمر" لأحمد عاشور**

ثانيا / استدعاء الحدث التّاريخي:

1- الحدث الواقعي في شموع لا تريد الانطفاء لأحمد الطّيب معاش

2- الصّراع الافتراضي بين الأنا والآخر في "عندما يجوع البشر" لمرزاق بقطاش

3- صناعة التاريخ الجديد في قصة "الخروج من المنطقة الخطيرة" لمرزاق بقطاش

ثالثا/ نحن والتّاريخ؛ في ظلّ استدعاء التاريخي وإعادة القراءة.

توطئـــة:

للتّاريخ أفق متجدّد ومفعم بالجدلية اللّامنتهية، وفكرة استقرار التّنظيمات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها مستبعدة تماما في ظل المتغيّرات الأيديولوجية التي تعكس علاقة الإنسان بالثّقافة السّائدة والمنظومات الكبرى، ولما كانت عملية التّأريخ حفظا للمادة التّاريخية، وتأصيلا لمحطاتها المتعاقبة؛ كان للقصّة القصيرة أنْ تخطّت الثّبات الذي ارتسمه المؤرخ للتّرسيخ والتّكريس، وتعدّت بالمسمّيات والأحداث إلى إعادة الكتابة بارتداء ثوب التّاريخ وصهر مقوماته، والانتصار له بناء ومحافظة بأسلوب فنّي متميز ينسجم مع تطلّعات العصر، وتغدو القصة القصيرة بذلك سجّلا تاريخيا ثقافيا واجتماعيا يصحّح السّلوك وينهض بالأمم والشعوب ويقوي الصّلات بين القرّاء وماضيهم الذين انسلخوا عنه بفعل الدّسائس المسيئة لقداسة الذّاكرة الجماعية والمتعطّشة دائما إلى النّبش الموضوعي، والاعتزاز ناهيك عن التّوصيف والتّحليل.

ومع التّداخل النّصي التّاريخي لا نشعر باستقلالية التّاريخ كعلم إنساني قائم بذاته، لا بتلك الوقائع المترسّبة كمجريات تفسّر وجود الإنسان، وصراعاته من أجل البقاء وحركيّته الفاعلة، ولكن لجوء الكاتب إلى هذه الأحداث تتم بمساعدة المؤرّخ الذي يسهم في توصيف وتفسير بعض الأحداث، أمّا الكاتب فيجعلها رهينة الأسلوب الفنّي الذي ينقلها من البداهة إلى الخوارق والخيال الذي يسمو به، ففكرة التّوثيق والاستعادة لا تعني الخروج من دائرة التّاريخ كلية أو الدّخول في القصّة القصيرة كجنس أدبي خالص وإنّما تستدعي البحث عن العلاقة بين النّصين والتداخل بين المتخيّل القصصي والتّاريخ.

والاستناد إلى التّاريخ كمرجع أمر ضروري لاستنطاقه وتحليله داخل النّص القصصي وحضوره يبرز الالتصاق الشديد بين الواقع والمتخيل، ويشترط التّناسب بين الشّكل القصصي والمادة التاريخية لأن سلطة التاريخ في القصص القصيرة التي تعتمده مفروضة بأحداثه، وخزينه

لكن التّصوّر الفنّي سيزيد من احتمالات التأويل، ويصل إلى تمثّل التاريخ عبر نسيج العمل القصصي لا للبحث عن التاريخ البديل أو إحياء التاريخ، ذلك أنّ البعض يعدّه عالما ميتا وللتّخييل التّاريخي دوره في إخراج جوانبه إلى النّور، ولكن هذا الكشف قد يصل في بعض المواقف إلى التّناقض، إلا أنّ هناك من ينظر إلى القصّ التّاريخي على أنّه " **نوع من التّناقض اللّفظي يجمع التّاريخ (الذي هو حقيقة أو واقعة) مع القص الذي هو (غير حقيقي أو مخترع) ولكنه قد يستهدف نوعا مختلفا من الحقيقة"**[1] وهو مزج سيجيب عن أسئلة فعلية بأسلوب مفعم بالإيحاءات، ويخالف النّظرة الخاطئة حول اتجاه التّاريخ في اتجاه واحد ولغاية واحدة فقط.

وعلى المتلقّي أن يعايش الأحداث ويلازم بمخيلته الشّخصية التاريخية، وتحرّكاتها وإنجازاتها، حتى يفسّر هويته وسرّ وجوده وأصله؛ فلولا هذا التّاريخ المتقلّب لما استمرت البشرية في المكابدة، لأن الاعتبار وارد بفضل جهود المؤرخين أما المبدع/ القاص فيعيده بتوليدات دلاليّة جديدة تكسبه الحركية والتّجدّد في ظل ما يعرف بالهوية السّردية على حدّ تعبير بول ريكور، الذي يرى بأنّها "**البؤرة التي يقع فيها التبادل والتمازج، والتقاطع والتّشابك بين التاريخ والخيال بواسطة السّرد"**[2] ولن يجيد سبك هذا التّجاوز والتّشابك إلّا المبدع المتمعّن في الوقائع، والحامل لرؤية أيديولوجية ملائمة إلى حدّ ما للبعد العام والإنساني لتلك الحمولة التّاريخية وبمختلف مناحيها وتوجّهاتها، وعليه بالإحاطة لا بتمويه المسكوت عنه. ولمّا كان التّاريخ حوارا واسعا بين "**المجتمعات تنهار خلاله المجتمعات التي تصاب بتناقضات داخلية خطيرة وتستبدل بمجتمعات أخرى تنجح في تجاوز**

[1] كيت ميتشل، التّاريخ والذاكرة الثقافية في الرواية الفكتورية الجديدة، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص31.

[2] بول ريكور، الزّمان والسّرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي، فلّاح رحيم ، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1 ، 2006، ص06.

هذه التّناقضات"[1] لأنّ الماضي يندمج في الحاضر على مستوى التّخييل، وبواسطة اللّغة السّردية التي تُخضع اللّغة الأصلية إلى مضاعفات فنّية فعّلت مساحة ما احتوته الذاكرة الفردية والجماعية من خزين، والكاتب يعيد قراءة التّاريخ وكتابته لا ليترصد الثّغرات أو يتبع منهج المقارنة، بين ماضيه وحاضره، بل يسعى إلى تأسيس خارطة معرفية حافلة بالوقائع المقوّمة لأسلوب الحياة في الحاضر، إذْ إنّ الذّاكرة الجديدة تستلزم القديمة، وبجلّ بُناها الاجتماعية والسّياسية والاقتصادية وغيرها حتى تنطلق من جديد، وتثري خصوصيّتها وتؤسس مخيالها التّاريخي المميز، والذي ستتوسّله الأجيال القادمة في تطوير أنساق مجتمعاتها الكبرى، فتبتعد القصّة القصيرة عن الواقع إلى الغد المحتمل والاستشراف المتوقع، ولا تروم تقديم رؤية تخصّ الماضي وحده وإنما تسعى إلى ترهين هذا التّاريخ، وقولبته ببراعة فنّية متميزة "**والوعي بالتاريخ ليس حفظا للذاكرة وتسجيلا للحدث، وإنّما إعمالا للتفكير واستنتاجا للعبرة والعظة، وامتلاك المؤهل لاستيعاب الحاضر وتفسيره** "[2] فيتم تكييف المحكيات التّاريخية القائمة على مبدأ الاستقصاء، والتّراكم وفق التّقنيات المعروفة للعمل السّردي/القصّة القصيرة، وكذا مقتضياتها التّخييلية التي لا تخلو من موضوعة الحقيقة، ولا تخرج عن نطاق الحياة فتعكس طابعا أنثروبولوجيا، وآخر أثنوغرافيا يفسّران عملية الوجود الإنساني، فيجد المتلقي نفسه أمام حلقات نفيسة من تراثه، ومن ملابسات حياة سابقيه من البشر، لذا يُوحّد الزّمن في لحظة معينة، ويشعر القارئ بعمق الدّلالة التي يلعبها التّخييل التاريخي في راهنه القريب أو البعيد عن زمن الأحداث المستضافة، أو المستنطقة.

[1] عبد السّلام أقلمون، الرواية والتاريخ،سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1 ، 2010، ص102.

[2] عمر عبيد حسنة، تقديم كتاب المنظور الحضاري في التدوين التاريخي عند العرب، لسالم أحمد نحل، سلسلة كتاب الأمة، مركز البحوث والدراسات، الدوحة، قطر، 1997، ص18.

أوّلا/ استدعاء الشّخصية التّاريخية:

لقد تمّ الحديث سابقا إلى أن الثّورة والتّاريخ بشكل عام قد كانا من أبرز تداعيّات كتابة القصّة القصيرة في الجزائر تعبيرا عن الاعتزاز والإخلاص وتكريسا للهوية والوطنية أيضا. فقد كان للتّاريخ حقّه على هؤلاء في الفخر به وبأمجاده، الذين استرجعوا الحرية والاستقلال للجزائر ولكن الطريقة تتباين من كاتب لآخر فهناك من جعل الشّخصية المرجعية / الحقيقية فاعلة وراضية على الراهن الذي يعيشه أبناء الوطن، وهناك من جسّدها ساخطة ومحبطة تتأسف على ما آل إليه تاريخها الذي طوته آفة النّسيان، لأسباب حضارية وأخرى زمنية فلعل تقادم الزمن ينسي ولا يرسّخ لطالما هناك من يضلّل، ويسعى إلى بثّ الشتات في الفرد والأمة على حدّ سواء.

1- الشّخصية التّاريخية المرجعيّة:

1-1- "من هنا مرّت قوافل الشّهداء" لمحمد الصغير داسة

اتّكأت هذه القصّة التّاريخ مرجعا وتداخلت معه بشكل لافت بدءا من العنوان وصولا إلى نهاية الأحداث، فقد ابتدأت في حكيها باستحضار المكان التاريخي جبال الثّورة والكفاح، دون تخصيص المسمّيات من النّاحية الجغرافية فالجبال الشّامخات مقرّ الثورة والثوار حيّرت البطل المتسائل عن سبب وحشتها، بعد أن كانت ساحة مضيئة لاسترداد الحرية والكرامة، وعن باقي الأمكنة التي حمت واحتضنت المجاهدين والشّهداء " **من هذه الجبال الشامخات علا صوت الأحرار...فمن هذه الأودية...من تلك الدروب الوعرة...مرت قوافل الشهداء...ملائكة الرحمة ترعاهم**"[1] ويتمظهر التّداخل مع التاريخ في المقطع الثّالث من القصّة القصيرة إذْ تستحضر شخصيات تاريخية لها وزنها، غالبها معروف لدى (الذّهنية / القارئ) الجزائريين

[1] محمد الصّغير داسة، ونهر الحكاية يروي، مصدر سابق، ص61.

فهي مرجعية ولها وجودها الفعلي على أرض الواقع، وقد اعتمد النصّ السّردي آلية الإيجاز في اعتماد الإحالة التاريخية دون تفصيل في ذكر مولد أو بطولات هؤلاء الشهداء، إذْ إنّ حضورهم بمثابة الرّمز التّاريخي الذي يحيل إلى الكفاح والقتال والعزة والنّضال **كالعربي بن مهيدي** [1] الذي لم يثبت المقطع رؤية البطل التّائه في حاضره هذا الشّهيد، أما الخطاب فقد كان موجّها إليه، هي شخصية فاعلة ومحرّكة لأسئلة الوجود والتأمل في التّاريخ الذي بات غيهبا في نظر الغُرباء عنه ظهر بن مهيدي غاضبا ورافضا لهوان الشهداء، أعادت القصّة إحياءه، عبر الآية الكريمة التي ردّدها الشّهداء في ندائهم للبطل قوله تعالى "**ولا تحسبنّ الذين قُتلوا في سبيل الله أمْواتا بل أحياءٌ عند ربهم يرْزقُون**"[2] واستمرت أحداثها انطلاقا من مدلول الآية التي تقرّ بخلود الشّهداء وحياتهم المؤكدة، وحتى القارئ بدوره لن يستغرب فكرة العودة "**ويصرخ العربي بن مهيدي بأعلى صوت متاح له...أمازلتم تذكرون حاشي عبد الرحمن وقصة استشهاده...أما حكاية عمر إدريس فتنتظر من يحكيها...ومن حق الرّجال أن ينصفوا الرجال**"[3] فاستدعاء الشّخصية التاريخية المرجعية ورد للبحث عن حقائق طمسها وباءُ النّسيان فلم يتكئ النصّ الحاضر إلى مجموع المنجزات التي قام بها الشهيدان" **حاشي عبد الرحمن وعمر إدريس**" [4] وتجاوز ذكر الأحداث بتواريخها بقدر ما جعل من شخصية الشّهيد ذات

---

[1] **محمد العربي بن مهيدي**: مواليد بسكرة 1923 من أبرز شهداء الثورة ، عرف بكفاحه الثوري الخالد الذي أرهق معه الاستعمار الفرنسي ، فقد كان بطلا مخلصا لوطنه ومحبا له ، "وهو صاحب المقولة الشهيرة :ارموا بالثورة إلى الشارع ليحتضنها الشعب " **استشهد تحت التعذيب فقد سلط الجلادون عليه أبشع وسائل التعذيب حتى أسلم روحه لله سنة1957 وهو يبتسم**" ينظر: يحي بوعزيز، ثورات الجزائر في القرنين التاسع عشر والعشرين،دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2008، ص107.

[2] آل عمران الآية 169

[3] محمد الصّغير داسة، ونهر الحكاية يروي، مصدر سابق، ص64.

[4] **حاشي عبد الرحمن**: مواليد 1917 ولاية الجلفة عرف بجرأته في الحصول على أكبر قدر من الأسلحة لتمويل الثوار والمجاهدين، وقد خاض العديد من المعارك ودبّر الكمائن التي أوقعت بالمستعمر في كثير الأحيان وقد ورد ذكره في هذه القصة القصيرة رفقة القائد عمر إدريس، لأنّه كان نائبا له إبّان الثورة "ولكن سلمه الخائن بلّونيس للجيش الفرنسي

ساردة للمغمور الذي زاد من فضول البطل الحائر/ القارئ، ثم يواصل العربي بن مهيدي إلقاء عتابه الذي امتزج بالحدّة والتّفجّع في الآن نفسه " **التاريخ غطاء متدفق يا ولدي...ابق هنا علّك تسرح ببصرك في حقول بصرت فيها الأعداء...جزائر العزة والكرامة وطن راسخ كالحقيقة** "[1] ليتم الانتقال إلى استدعاء شخصية تاريخية مرجعية ثانية باعتماد آلية الإيجاز بالإحالة إلى الاسم الشّخصي فقط، مع آليّة الاستشهاد في جعل الحقيقة تتكلّم للإقناع بفكرة خلود هؤلاء الرموز ومن ثمة خلود التّاريخ معهم، وإحداث الوقع في نفس البطل والقارئ على حدّ سواء، وباعتماد آلية العلَم أي باستدعاء اسم الشّخصية التّاريخية المرجعية دون ذكر منجزاتها الماضية أي دون الاتّكاء إلى آلية الدّور التي تبرز وظيفة هذه الشخصية في الواقع يظهر الشّهيد "**سي عاشور زيان**[2] " **ليذكّر بالسير الكبرى والدماء الزكية "إيه ...من نبع دمائنا الزكية ارتويت أيتها الأرض الطيبة وانتصرنا، الأوطان تنتصر بفقرائها، تبنى بسواعدهم القويّة...للأسف وضعونا في خانة العدم**"[3] يتقاسم الفجيعة مع بن مهيدي، ويستكمل الحسرة على الحكاية الضّائعة الشهيد الحي داخل الحكاية "**سي علي ملاح**" أو المعروف

حتى تم تنفيذ حكم الإعدام عليه سنة 1958 أما **القائد عمر إدريس**: فهو من مواليد 1931 بولاية بسكرة، عرف بحنكته ودهائه وحسن تنظيمه لذلك تولى الريادة في الكثير من المحطات، ولم يتركز كفاحه بمسقط رأسه فقط بل تعدّى إلى الصحراء رفقة الشهيد عاشور زيان " **رافق سي الحواس وسي عميروش إلى حدود الولاية السادسة في طريقهم إلى تونس وشارك إلى جانبهما في معركة جبل ثامر ...أسر وأذيق ألوانا من العذاب وطاف به العدو عدة مدن للتشهير به وقام بإعدامه سنة 1959**"، ينظر: مقلاتي عبد الله، قاموس أعلام شهداء وأبطال الثورة الجزائرية، مرجع سابق، ص22 .

[1] محمد الصغير داسة، ونهر الحكاية يروي، ص65.

[2] **سي عاشور زيان**: من مواليد 1919 بولاية بسكرة، وقد كان مسؤول الصّحراء وثبت قواعدها في الكفاح ضد العدو الفرنسي، نسّق مع عديد الشهداء كمصطفى بن بولعيد، " **وقد نقل إلى سجن الكدية بقسنطينة، وكانت عركة وادي خلفون أخر المعارك التي خاضها واستشهد خلالها سنة 1956 رفقة بعض جنوده**" ينظر: مقلاتي عبد الله، قاموس أعلام شهداء وأبطال الثورة الجزائرية، مرجع سابق، ص ص (303-304).

[3] محمد الصغير داسة، ونهر الحكاية يروي، مصدر سابق ، الصفحة نفسها.65.

بالعقيد **سي الشريف**[1] الذي يستخدم اسم **عربية** الأم المجاهدة المكافحة إبان الثورة، بالإضافة إلى اعتماد آلية التكرار وذلك في عبارة **"لا تلمني إذا ما مسّني الحزن"** التي ردّدها الشهداء وذلك لإبراز الخيط العاطفي والشعور الواحد الذي يجمعهم، والمتمثل في الوطنية وحب الحريّة ووحدة المعاناة.

كما يستحضر" **سي ملاح** "زمن اندلاع الثورة المجيدة ووقعها على نفوس المحاربين في سبيل الله والوطن **"نوفمبر (1954) أوراس الأشم ...محروسة بك بلادي ...يا فجر النديّ أنت الأمل... أعطيت الجند الأمل والارتياح ومنحت العمر القوة والانشراح"**[2] نداء هزّ نفس الرجل الحائر، والقارئ على حدّ سواء، فاستدعاء الحدث التاريخي الذي تحفظه الذّاكرة الجزائرية كخطّ عريض رغم تناسي المنجزات التي تمخضّت عنه. ويستمر استدعاء الشخصية التاريخية ليبرز المتخيل السّردي عمق الصّراع بين الماضي والحاضر، واعتماد آلية الاستشهاد بلسان الشهيد الذي يقدّسه القارئ بسبب تضحياته المقدّسة من أجل الوطن **"ويعتلي العقيد الحواس**[3] **صهوة الكلمات المعبّرة والسّعادة تفيض على أطراف وجنتيه والشوق يلفه...يصرخ: قائدي المحترم سي ملاح، البيت بيتنا...لا أحد يعلم عذابنا وبؤسنا وألمنا بل جراحاتنا ...إنهم لا يفقهون شيئا ولا يعلمون، فالبراميل الفارغة لا تخيفنا إن**

---

[1] **سي علي ملاح**: مواليد 1924 بولاية تيزي وزو، وثق بشجاعته القائد عمر إدريس وأولاه مهام عسكرية بالغة الأهمية ، وقد وفق في التولي السّياسي والعسكري لهذه المهمات بالمنطقة الصحراوية " **وقد أصبح عضوا بارزا في المنظمة السرية، وشارك في مؤتمر الصومام ، وعين عضوا في المجلس الوطني، اغتيل غدرا في جبل أولاد بجة سنة 1957** " ينظر:مقلاتي عبد الله، قاموس أعلام شهداء وأبطال الثورة الجزائرية، مرجع سابق ، ص ص (498-499).

[2] محمد الصغير داسة، ونهر الحكاية يروي، مصدر سابق، ص66.

[3] **العقيد سي الحواس**: واسمه أحمد بن عبد الرزاق حمودة مواليد 1923 بولاية باتنة،كان نشاطه أثناء الثورة داخليا وخارجيا فقدكلف بمهام عديدة في فرنسا ، أما في الجزائر فقد طال نضاله الصحراء، حتى استشهد سنة 1959 تاركا نضالا متميّزا تشهد له ترقياته ووساطته التي فجرت الوعي أكثر داخل وخارج الجزائر.

تدحرجت ولا تفرغنا إن بقيت ساكنة"[1] وقد استغلّ النصّ الحاضر هذا الأسف؛ لكي يمرّر رسالة هامة جدا قد تعجز كتب تاريخ الجزائر عن تقديمها بهذه اللغة المؤثرة والموحية بمرارة الغصص التي تجرّعها هؤلاء.

وتنتقل الحيرة من العقيد "**سي الحواس**" إلى "**سي عميروش**"[2] متسائلا: "**إيه...لحظات التاريخ تمرّ مسرعة يا سي عميروش ولكن هل تتكرّر بنفس القوة والمتعة ؟ نحن وهبنا أنفسنا فداء للوطن، ومن أجله كتبت لنا الشهادة"**[3] وفي قول الشّهيد اعتزاز وفخر بالشّهادة التي جعلت منهم رموزا رغم التناسي والغمر، ونستشف عبر الإحالة التّاريخية هنا ثنائيات عديدة،تحمل أوجها أخرى لتقاطبات ولّدها التّهميش والغفلة كالبطولة/الضّياع الانتصار/الانكسار، الوعي/الغفلة، الحضور/الغياب، وبفضل التداخل النّصي التاريخي تحدّدت هذه المتناقضات التي يمثّلها جيل الثورة والأمجاد كطرف والجيل المعاصر كطرف ثان، والوصف الجسدي لشهداء الثّورة كان غائبا عدا "**العقيد شعباني**"[4] الذي كان" **قارع الطّول، واضح النّحافة، سريع البديهة، دمث الطّبع، دقيق السّكوت...انحنى على سي الطّيب يقبله**

---

[1] محمد الصغير داسة، ونهر الحكاية يروي ،مصدر سابق، ص67.

[2] **سي عميروش**: هو عميروش آيت حمودة ولد سنة 1926 بجبال جرجرة الجزائر العاصمة، عرف بحنكته في تضليل العدوّ ، وقوة تحديه له، فشهامته قاومت آلاف الجنود وثبطت مخططاتهم،" **استشهد سنة 1959 مع العقيد سي الحواس مع عدد من المجاهدين واستشهد سي عميروش عن عمر 32 سنة ، وسي الحواس عن عمر35 سنة وهما ما يزالان في مقتبل العمر بل وفي شرخ الشباب مع عظم المسؤوليات التي تولياها وعلى رأسها قيادة الولايتين**" ينظر: يحيي بوعزيز، ثورات الجزائر، في القرنين التاسع عشر والعشرين، مرجع سابق، ص162.

[3] محمد الصغير داسة، ونهر الحكاية يروي، مصدر سابق ، ص68.

[4] محمّد شعباني: من مواليد 1932 بولاية بسكرة، رتبته عقيد ونشاطه العسكري بارز إبان الثورة فخبرته ساعدت على توسيع المخططات العسكرية ضد المستعمر وتغذيتها، إلى أن استشهد بعد الاستقلال بعامين بعد أن "**حكمت عليه محكمة عسكرية ترأسها بومدين بالإعدام (معارضته السياسة الاشتراكية في فترة حكم بن بلة) ...وترك جرحا عميقا لدى مجاهدي مناطق الصحراء**" ينظر: مقلاتي عبد الله، قاموس أعلام وشهداء وأبطال الثورة الجزائرية، مرجع سابق، ص 339.-وهذا ما تؤكده القصة القصيرة فقد أعدم بأمر من الرئيس الجزائري أحمد بن بلة سنة 1964.

وهو يقول:...تلك هي الحياة جراح وورود ورياحين، وللآخرة خير وأبقى أنتم في الجنّة"[1] وكأنّه يستثني نفسه، ويخصّهم بالجنة على اعتبار أنه ليس شهيدا، وهو ما أكّده تساؤل البطل الحائر، بأنه كان حيا بعد الاستقلال وأجابه المحدّث بأنه جعل من الأحياء وتمّ ضمه إلى زمرة الشّهداء.

وفكرة استدعاء الشّخصية المرجعية جاء مقصودا لنقد الواقع وحال الجزائر عبارة عن موقف إبداعي يجعل الموقف التّناصي مشروع قراءة جمالية أيضا، وليس الهدف من استضافة النص التاريخي بمعلوميته أي بما هو تاريخ معلوم تعليمه وتحفيظه فقط بل " **يمرّ إلى الوظيفة الجمالية ويترك للقارئ المبادرة التّأويلية حتى إذا أراد النص بصفة عامة أن يكون مؤولا بهامش كافٍ من التواطؤ، والمحافظة على نفس المعنى في مختلف أشكاله"**[2] وهذا ما يفسّر الموقف الإبداعي للنّص التّخييلي التاريخي الذي يزيد التّاريخ انفتاحا، وقابلية لإعادة القراءة دون المساس بنزاهته وصرامة متونه.

1-2 الشّخصية المرجعية الرامزة في "جميلة" لأحمد عاشور:

لا يزال محور الثّورة حاضرا في الأذهان بخاصة تلك السّنوات التي أثمرت عن وعي دفع بالشعب الجزائري إلى قطع أشواط بعيدة، زادته عزيمة وتطلّعا نحو الحرية التي لا يجب تركها للعدو الذي سلبها بغير حق. ولمّا كان الكتاب الجزائريون يعتمدون العودة إلى التاريخ وماضويته الصّريحة أي باعتماد شخصيات حقيقية، وتخصيصها بوصف داخلي يعكس ما تفكّر فيه آنذاك مع التحوير المتفاوت من كاتب لآخر، ووصف خارجي فرضه الواقع الذي يحفظ الأعلام أو التوصيف الدّقيق للمعالم التّاريخية، آثر كتاب آخرون استيعاب خبايا التّاريخ بمتخيل يتكئ أحداثا متخيلة وقصة جميلة ليست الوحيدة التي عنونت باسم علم مؤنّث

[1] محمد الصغير داسة، ونهر الحكاية يروي، مصدر سابق ، ص69.

[2] مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السّرد الأدبي، دراسات ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1 ، 1992، ص159.

داخل المجموعة فهناك قصص أخرى كـ" **أحلام، خيرة، فاطمة، سعاد، خالتي عيشونة** " وهذا قصد واضح في استدعاء الحدث التّاريخي لإبراز دور المرأة الجزائرية إبّان الثورة، وهو ما يتناساه الكثير من الكتاب والمؤرخين، لذلك فالحاجة إلى التّاريخ هنا مردّها تعزيز مكانة المجاهدة الجزائرية التي كانت بمائة رجل، وإبراز جبن بعض المواطنين الذين يخافون من الجنود الفرنسيين، وقد استوقفتنا قصة جميلة؛ لأنّ الاسم الشّخصي يدفع القارئ إلى استحضار كفاح المجاهدة البطلة "**جميلة بوحيرد**"[1] التي كتب عنها الأدباء الجزائريون والعرب إعجابا بشجاعتها وتخليدا لتحدّيها.

وجميلة حسب أحداث القصّة اسم على مسمّى، صاحبة وجه حسن تدخل حانوت التّاجر حاملة معها زنبيلا فيخاطبها في محاولة من النصّ القصصي-على لسان التاجر- الإشارة إلى الحضور التّاريخي المتمثّل في كفاح بوحيرد التي عرفت بتطوّعها كأول مناضلة جزائرية لزرع القنابل، وكذا الحكم عليها بالإعدام فتتقاطع حياتهما جميلة بطلة القصة/ وجميلة بوحيرد " **يا ذا الصباح المبارك ! أسراح من السجن بعدما أجروا عليك الحكم بالإعدام ؟ إن هذا لحظ عظيم ! كم قنبلة دسست للعدوّ، وكم مرة اتهموك بالإرهاب، وأخيرا زوّروا عليك أن منزلك من ثكن المناضلين**"[2] ولكن ردّ جميلة البريئة كان حافلا بالهمة والتحدّي، وهي تجيبه بكلّ عزة وثقة بأن ما تفعله هو قمّة الصواب، وتتقاطع الأحداث التاريخية داخل المتخيّل مع الأحداث التّاريخية الحقيقية لجميلة بطلة القصة وجميلة بوحيرد مع اعتماد آلية الإحالة عبر الجلد والّسياط، وكذا إجاباتها التي توحي إلى أسلوب بوحيرد الذي لا

[1] **جميلة بوحيرد** : مواليد 1935 إحدى أبرز المناضلات الجزائريات اللواتي تطوعن لمقاومة المستعمر الفرنسي انضمت إلى جبهة التحرير الوطني ، تلقت وتحملت أشد أنواع التعذيب من طرف العدوّ الفرنسي وحكم عليها الإعدام ولكن استنكار الرأي العام والعالم الخارجي للحكم عليها ساهم في تأجيل تنفيذ الحكم عليها، إلى أن تمّ إطلاق سراحها عد استقلال الجزائر.

[2] أحمد عاشور، طلقات البنادق، مصدر سابق، ص141.

يغيب عن مخيلة الفرد الجزائري فكلّه عبارات تحدّ وشجاعة " **جلدني الفرنسيون...بالسياط، وآلموني بالعذاب فغشي عليّ من ذلك مرات...ولما يئسوا أن أبوح لهم بسرّ أو أخبرهم بمختفى خطيبي ورفاقه...**"[1] تحكي لهم عن تعذيب العدوّ لها وعن مساومتهم لأسرارها وإخلاصها، ولكنّها تستفز أحد الرؤساء وتذكّره بحدث تاريخي كان قد حضر في هذه القصّة القصيرة؛ لكي يزيد السرد القصصي متانة من جهة ويبرز وعي البطلة المناضلة بما يجري حتى خارج الجزائر من جهة أخرى، ويتمثل في عفو حكومة فرنسا عن كثير من الفرنسيات اللواتي حملن السلاح لمساندة الألمان ضدّ كيان فرنسا وقد كان حلا ذكيا من جميلة التي اعتقدت بأن جرعة التعذيب ستستفحل، لكنّ الرئيس أمر بإطلاق سراحها.

وسرعان ما اكتشف التّاجر محتوى الزنبيل الذي كانت جميلة تحمله ليفزع ويوبّخ بخوف امرأة ، بأس امرأة أخرى التحدي شعارها والوطنية هدفها، فقد ألفاه مليئا بالقنابل التّي أرهبته" **ويحك يا جميلة لو عثر الجنود الفرنسيون على ما في الزنبيل لرشقوني بالرصاص، فضحكت إذ سمعت هذا الكلام ونظرت إليهما وقالت لهما في احتقار: أف للجبناء أف للجبناء**"[2] موقف بطولي انبعث من صميم شجاعة بوحيرد حتّى يبثّه التّخييل القصصي الحاضر بكل واقعية في شخصية جميلة التي لم تحفل بالعدوّ الذي أذاقها ويلات العذاب وزادها إقداما، هي المرأة المناضلة رغم التّحويل الكمّي الذي اعترى الأحداث فهذه الآلية وباعتماد الإيجاز سمحت للقارئ الذي استوقفه العنوان أولا أن يؤوّل ويستنتج التقاطع بين الشّخصيتين، ثمّ صمود البطلة في مكتب أحد الرّؤساء وتحمّلها للجلد وآلام السّياط، وكذا العذاب النّفسي الذي يجيد المستعمر استخدامه ضد الجزائريات بخاصة حين يلعنهن ويضطهد كرامتهن.

[1] أحمد عاشور، طلقات البنادق، مصدر سابق ، ص142.

[2] المصدر نفسه، ص144.

2- الشّخصية التّاريخية الافتراضية:

2-1 الشّهداء يعودون هذا الأسبوع للطّاهر وطار:

بالنّسبة لقصة "**الشهداء يعودون هذا الأسبوع**" للطّاهر وطار فإنها تتقاطع مع قصة "**قوافل الشهداء مرت من هنا**" لمحمد الصغير داسة في استحضار التّاريخ؛ لإبراز الصراع بين الماضي الحاضر ولكن آليات الاستدعاء وكذا التقنيات تختلف، إذْ إنّ الثانية اتكأت على الشّخصية المرجعية باسمها وتطلعاتها للرفض واللوم على الحاضر البليد، أما قصة الطاهر وطار توسّلت شخصيات تاريخية افتراضية جاء على رأسها الشهيد "**مصطفى بن عمي العابد**" فقد يتبادر إلى الذّهن بأنّ الاسم يتداخل مع اسم الشّهيد مصطفى بن بولعيد، إلا أنّ تفاصيل السّرد الحكائي بعيدة عن الحقائق الحياتية التي عاشها الشّهيد في الواقع، بالإضافة إلى غياب التّحديد الزّمني للحقبة النضالية التي جاهد فيها ابن العابد.

تحكي القصّة عن الحلم البعيد القريب الذي يتوق إلى تحقيقه " **الشيخ عمي العابد**" والشيء الذي زرع فيه هذا الأمل هو الرسالة التي تلقاها من مركز البريد، والتي تخبره بعودة ابنه الشّهيد الذي لم يره منذ سنوات مع جماعة من الشهداء، فراح يبشّر من شهد ابتهاجه أهل القرية بهذا الخبر الذي زاد من انبهارهم، ولما التقى الشّيخ العابد ب"**سي قدور**" الذي كان برفقة الشّهيد مصطفى أكّد له بأن الابن قد غادر الدّنيا، وينعم في جنة الخلد، فقضية التاريخ تشغل الشيخ ومضمون القصة على حدّ سواء ، وتحاول استغلال المصير الذي أكّده القرآن الكريم وهو الحياة والخلود. وحضور الحدث التاريخي هنا كان سببا لكشف النوايا التي يبطنها بعض أهل القرية الذين كان يصطنعون التّقدير والتبجيل لأرواح الشهداء إلاّ أنّ هناك من يودّ أكل لحومهم وقتلهم ولكنهم يعتقدون بأن فكرة العودة هراء وهذيان ووجوم لا نهاية لها. هل هو موت التاريخ؟ وعمّي العابد شخصية واصلة بأفكارها بين الماضي والحاضر بين النّسيان والخذلان؟ أم أن تلك الشّخصيات العظيمة تموت لفترة وتحيا لأجل مسمى في

أذهان الأجيال المنسلخة؟ وهو ما يؤكّده قدور لعمّي العابد باستحضار شخصية بارزة في تاريخ الجزائر في ظل المقاومات الشعبية ضد المستعمر" **الأمير عبد القادر– مثلا–ظل شهيدا سبعة عشر سنة، وبقي حيّا بعد ذلك قنا ونصف، لم يؤثر في مصير الأجيال إلا ما فعلته بنفسها بيدها"** [1] وقدور يستخدم آلية الاستشهاد بالأمير عبد القادر رمز الكفاح؛ لكي يؤكد على وجود حلقة مفقودة سببها الغفلة والتّصنيف الزّمني للأبطال الذين قضى عليهم تقادم الزّمن وألغى وجودهم وفكرة عودتهم ولو كذكرى للتخليد لدى الكثيرين بخاصة من كان منهم خائنا كرئيس وحدة الدّرك بالقرية، الذي كان سببا في سقوط الشّهداء يوم المعركة بعد غدره لهم"**فما إن انطلقت الرّصاصات الأولى، حتى رفعت يدي وركضت نحو العدوّ غير مبالي بهتفات العودة خلفي، كنت حامي القرية بالمدفع الرشّاش وكان توقفي عن إ طلاق النّار يعني هلاكها، لم يستطع أحدهم أن يلتحق بالمدفع الرشّاش المحصن فسقطوا جميعا"**[2] فقد فتح هذا الاسترجاع حقيقة تاريخية لا ينكرها الجزائريون وهي الخيانة والحرْكة، التي مثّلتها شخصية "رئيس وحدة الدّرك" الذي استهتر بهذا النّبأ. وحتى مسؤول الفرع النّقابي لم يرحّب بفكرة عودتهم رغم صموده في المعتقل أمام العذاب الشديد نظرا لدوره الثوري، وما زاد من حيرة عمي العابد هو الإمام الذي استغرب تزويج أرملة الشّهيد مصطفى لأخيه، فهذا كفر لأنه لم يمت، وبالتالي لم يتم الطلاق "**إنه كفر بالقرآن الكريم وبآياته الصريحة أولا تعلمون أن حياة الشهداء تجمع عليها كل الأديان والنصارى ينتظرون إلى اليوم عودة المسيح لأنه شهيد"**[3] فقد أثار هذا الخبر ضجّة كبرى في القرية، حيث اجتمع كل من رئيس الحزب ومنسق القسمة وشيخ البلدية ومسؤول الشّبيبة والكشافة، ليناقشوا حركة التّشويش ويتصدّوا لها، فهذه الرّسائل التي تخبر بعودة الشّهداء في

[1] الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مصدر سابق، ص169

[2] المصدر نفسه، ص171.

[3] الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مصدر سابق، ص184.

خلال أسبوع، ويتمّ استدعاء حدث تاريخي عظيم يتمثل في سنة الثورة وهي حيلة لجأ إليها منسق القسمة ليضلّل المجتمعين معه ويؤثر في عواطفهم.

وتحضر تقنيّة النّفي الكلي لقداسة الحدث التّاريخي، إذْ يكيّفه وفق السياق الذي يريده، وذلك ليلقى استحسان السامعين وليصدقوا الكفاح الذي برع في تصويره لهم "**إنني كمناضل ملتزم مع الثورة منذ سنة 1954 وكمسؤول انتخبت من طرف القاعدة، وأتمتع بثقة الاتحادية والمحافظة وقيادة الحزب في العاصمة رأيت من واجبي أن أدعوكم لنضع حدّا لهذه الأزمة**"[1] فالمتحدّث استخدم آلية الإحالة إلى الزمن التاريخي وتحديدا إلى سنة اندلاع ثورة الفاتح من نوفمبر، حتى يبرز دوره البطوليّ الذي سيجعل منه رمزا بلا منازع، أما الذي يجب معاقبته فهو عمي العابد، وسياسة تشويه التّاريخ من طرف الخونة جليّة وشيخ البلدية هو الآخر لم يتوان عن رسم صورة سيئة عن الشهداء " **يقال إن الشهداء سيعودون هذا الأسبوع مسلّحين بالسيوف والدافع وبالقنابل وبالرشاشات وفي يد كل منهم قائمة طويلة فيمن يجب قتله، وأنهم لا يموتون مثلنا بالرصاص أو بالطعن أو حتى بالنار**"[2] واستدعاء التاريخ عبر حدث متخيّل – عودة الشهيد- تم بقصد إبراز مدى الإخلاص له من جهة، وللتحسّر على مآل الحاضر الذي غدا في قطيعة مع هذا التاريخ العريق إبّان الاحتلال الفرنسي ولم يكن أمام الشيخ العابد الذي يترصدون به للقبض عليه سوى حلّ الانتحار بعد أن ألقى بنفسه أمام القطار، وجد في هذا الحلّ الخلاص الأبدي من الغربة القاسية التي عاشها بين أبناء قريته، والدواء لداء الانسلاخ التاريخي الذي يتخبطون فيه. وحضور النّص التاريخي لم يكن عبر آلية الاستشهاد بشخصيات تاريخية مرجعية عدا بعض الأحداث التاريخية كتاريخ اندلاع الثورة وحضور المنظّمات والنّقابات، وعبر استغلال حقيقة أقرّها الدّين حول مصير

[1] المصدر نفسه، ص188.

[2] المصدر نفسه، ص 189.

الشهداء، والمتمثلة في حياتهم وقد ذكرت الآية التي تنصّ على ذلك في القصّة القصيرة قال تعالى" **ولا تحسبنّ الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون**" فأضحت بمثابة اختبار يحدّد نظرة أبناء الجيل لماضي الأمجاد، وإبراز الصّراع بين هذا الماضي والحاضر والجدل القائم بينهما.

وبإمكان الشّخصيات التاريخية الافتراضية غير الحقيقية أن تفهم كنه التاريخ، والتحوّل السّردي يتيح لها عبر وعيها التّاريخي بثورة النّضال إدراك العديد من الحقائق، وظروف بعض أحداثها دون المساس بوضوحها فلا ينبغي تحويلها إلى قضايا معقدّة ومبهمة، وفكرة تقادم الزّمن لا تعني إعادة النّظر في نزاهة الذاكرة الجماعية للتّشكيك في نزاهتها، وإنما تساعد على تشكيل رؤية أكثر إحاطة وتأمّلا بفضل الكاتب المبدع تساعد فيما بعد على تحديد الهوية التاريخية بما يتواءم وخصوصية الكتابة السردية.

وقد استطاعت مجموعة وطار عبر الإحالة والتحويل الصّيغي الذي مسّ الأسماء الشخصية والأماكن التّاريخية الحقيقة أن يقرأ التّاريخ، بوصفه أحداثا قد وقعت في الماضي دون قيد أو أي تسييج قد يمسّ بجوهرها، فأصبح نافذة لفهم الذّات في الوقت الحاضر، ورصد تطلّعات عديدة تسأل عن المستقبل الذي ستعيشه الأجيال اللّاحقة التي تناست تاريخ الأمجاد وأهملت معها كيانها التّاريخي وهمّشته.

2-2 الشّخصية الافتراضية الرامزة في "بحيرة الزيتون" لأبي العـيد دودو:

- **إيحاءات الغلاف التّاريخية:**

يتجسّد التّداخل النّصي مع التّاريخ في غلاف المجموعة القصصية بشكل لافت وواضح وذلك من خلال الأشكال الهندسية المستطيلة التي تتموضع على الغلاف، إذ يحمل كل مستطيل سنة من السنوات السّبعة من عمر الثورة الخالدة، بالإضافة إلى وجوه غامضة الملامح تبرز من خلال العناء الذي يتبدّى على تقاسيمهم محنتهم وعذابهم إبّان الاحتلال الفرنسي بالإضافة إلى كتابة رمز جبهة جيش التحرير الوطني"**ALN**" في الخانة التي تضمّ سنة ما قبل الاستقلال 1961، وكذلك تخصيص علم الجزائر للشّكل الأخير للدّلالة على الحرية والسيادة الوطنية هي حقائق تاريخية لا تغيب عن القارئ ، ولكن التفاصيل والوقائع لم يصرّح بها، وهذا قد نعتبره حافزا لتحريك التأويل لدى القارئ، وزيادة فضول الاطّلاع على فحوى هذه السّنوات ومنجزاتها العظيمة، والوجهة للإثراء هنا هو كتب تاريخ الجزائر بمختلف تفصيلاتها وأحداثها والتي تعدّ مرجعا هاما لتحديد حجم ثقافته وزيادتها.

كما نجد في نهاية المجموعة القصصية وفي الغلاف الأخير تحديدا تداخلا نصيّا واضحا ومباشرا مع التاريخ الجزائري إبّان الاحتلال الفرنسي، وفي المقطع إقرار بأهمية التّخييل التاريخي الذي يخرج عن الأطر الضيقة للتاريخ ويستند إلى المعطى الجمالي الذي يجعله أكثر تفرّدا وتميّزا إذ يقول الكاتب: **"قلت ومازلت أؤكّد بأن ثورة نوفمبر العظيمة لازالت في حاجة إلى المزيد من الكشف عن جوانبها الخفية ومعانيها الرائعة...وإذا كان دور المؤرخين والباحثين...هو تحليل وقائع الثورة وتطوراتها وأسبابها وظروفها، فإن دور الأديب هو التعبير عنها وتصويرها تصويرا صادقا أمينا"**[1] فالنصّ يقدم مقارنة وتبريرا في الآن نفسه، أما المقارنة تكمن في الحديث عن دور المؤرخ ودور الأديب في تقدير ثورة نوفمبر بكل حيثياتها حيث أن المؤرخ لا يتجاوز التّتبع والتّحليل والوقوف عند الشواهد والوقائع مع التوثيق للأحداث بكل تقريرية ودقة تقتضيها الصّرامة العلمية، في حين أن القاص يسمو بهذا التّاريخ

[1] أبو العيد دودو، بحيرة الزيتون، مجموعة قصص، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1992، ينظر الغلاف الأخير.

وببعض خباياه إلى جماليات– لغة وأسلوبا– تجعل من المرجعية التاريخية قضية مشوّقة بعيدة عن مجرّد التّسجيل إلى ترك الوقع البالغ بأبرز المحطات في النّفوس والترسيخ بمتعة وفنية لا بحشو يعتمد التراكم الحدثي الهادف إلى التكريس الجاف لا الاعتزاز بالكفاح.

وفي النصّ إقرار بموضوعة الثورة الكبرى بأحداثها متكأ، ومرجعا وهو ما يقرّه النّاقد **عبد الله ركيبي** في مقدمة المجموعة، فرغم الأسلوب التّسجيلي والتراكيب الكلاسيكية نظرا لحضور التاريخ " **إلا أن هذا لا يقلّل من قيمة هذه القصص إذ يكفيها المضمون الإنساني العميق المستمد من ثورتنا المباركة هو خطّ يربط بين قصص المجموعة كلها تقريبا فنحن نحسّ به في قلب المعركة ولهيبها**"[1] فبداية المجموعة ونهايتها وحتى تقديمها يقرون بوجود التاريخ، وبأن أغلب القصص قد اتّكأته مرجعا في متخيلها، إلا أن الانتقاء جاء تجنبا لتكرار المضامين التي صادفت البحث في المجموعتين السّابقين، فكلّ قصّة قصيرة تنظر إلى هذا التّاريخ من زاوية معينة، وتوظف آليات متباينة لمعالجة قضايا عديدة كالجهاد والشهادة، ودور المرأة في هذه الفترة الحرجة من عمر الجزائر، وعن الخيانة والحركة وغيرها.

ويطالعنا عنوان القصّة –الإحالي– للقصة القصيرة " **بحيرة الزيتون**" الذي يشير إلى المضمون التّاريخي الثّوري على وجه التّحديد، فشجرة الزيتون تدلّ على المقاومة، وهي الشّجرة الأكثر تعميرا في الأرض، وقد أولى الشّعب الجزائري بخاصة في منطقة القبائل العناية الفائقة به لأنّه مصدر غذائهم ومالهم الذي يعد باعثا مهما لتمويل المجاهدين في الجبل أثناء الثورة إلا أن المستعمر قد نهب هذه الخيرات وقتّر على الجزائريين في الرّزق.

وقد تكرّرت كلمة الزّيتون كثيرا داخل القصّة القصيرة، وارتبطت كثيرا بالوضع المزري الذي عاشته القرية وعائلة الأمّ شريفة المريضة التي تفجع لحال القرية، والابن والوطن لذلك نلفي اعتماد النّص السردي لآلية التشبيه– بشكل عام– في استدعائه للحدث التاريخي بشكل

[1] أبو العيد دودو، بحيرة الزيتون، مصدر سابق، ص13.

جزئي، حيث تمت المشابهة بين مكابدة الأم شريفة للمرض والحمى بمقاومة الجزائر لبطش المستعمر العدوّ، والجو الكئيب الذي تميّز به منزل شريفة يترجم سوداوية الزّمان والمكان في القرية بسبب الاحتلال الفرنسي، وقد وردت القصّة رتيبة الأحداث فلا نجد فيها صخب المعركة أو عنف النّضال، إلا أنّ الاعتماد الجزئي للمعطى التّاريخي أضفى عليها قيمة تاريخية رغم عدم تنامي الأحداث التاريخية داخل الصّوغ الحكائي للقصة القصيرة.

وهذه القصّة القصيرة تحكي عن معاناة الأم "**شريفة**" والابنة معا أمّا الابنة "**فاطمة** " فكانت ترى جسد أمها المريضة يهزل وينهار يوما بعد يوم بسبب الحمى الشّديدة، ولم يكن أمامها سوى مواساتها والجلوس بقربها؛ لمنحها الحنان الذي قد يساعدها على استعذاب الألم، ومحاولة الخروج من الهذيان الذي سكنها وأحال نهارها إلى وجوم كئيبة، زادت من حرقتها وتوقها لرؤية ابنها المجاهد "**سعيد**" ومن يدري لعله صار شهيدا كتبت له الجنة والنّعيم.

وقد أحبّت فاطمة أن تكون امرأة فاعلة في فترة كانت الدّقائق والثّوالث فيها بأمس الحاجة إليها "**فقد سمعت بالمجاهدين، وأحبتهم قبل أن تراهم، فهمت أهدافهم، ربما كانت تقضي أغلب أوقاتها في ترقيع الثياب...فكانت تمسك الخيط وتحاول إدخاله في الإبرة عن بعد وبسرعة وخفة، لترى ما إذا كان في وسعها أن تصيب جنديا، إن قدر لها أن تصبح مجاهدة، وتلك كانت أمنيتها**"[1] هو الزّمن التاريخي الذي تعيشه الفتاة وكذلك القارئ ، والماضوي الرّاسخ ببطولاته فزمن الثورة هو المجسّد في هذه القصة القصيرة بإشارات تاريخية ساعدت على معرفته ببساطة داخل القصة، وذلك بمعين من الإشارات دون اعتماد لآلية الشرح للسّياق التاريخي السّائد آنذاك .

وقد مثل الشّيخ محمود الوفاء والأصالة التي تحدّت الاستعمار، وقد خصّصته الحكاية لمساعدة الأم والابنة فالنّص القصصي الماثل يتحدث عن وضع الشّيخ باستعادة الحقبة

[1] أبو العيد دودو، بحيرة الزيتون، مصدر سابق، ص ص (16-17).

التّاريخية " **كان له ثلاثة أولاد التحقوا عن آخرهم بجيش التحرير، فاستشهد اثنان منهم بينما بقي الثالث يصارع جنود العدوّ،...إلا أنّه ما فتئ أن اكتشف أن في وسعه مساندة الثورة بأسلوب آخر...فأخذ على عاتقه الاتصال بمن يعود إلى القرية من مدينة ما، في الداخل أو الخارج ومحاولة إقناعه بالانضمام إلى المجاهدين...فقد أمد الثورة بأكثر من خمسين مجاهدا كلهم قوة وفتوة وشباب ينوبون عنه في معركة الخلاص**"[1] هي حقيقة تاريخيّة فقد سجّل زمن الثّورة جهود غير المجاهدين من شيوخ ونساء، كانوا مصدر الإعانة والتّمويل المادي والمعنوي للثوار ، فكان كفاحهم نسيا منسيّا في بعض كتب التاريخ ولكن القصة استدعت هذا الحدث الجزئي، وسلّطت الضوء على مسألة كفاح الشيوخ غير المسلّح، والشيخ محمود رمز لهؤلاء الذين أضافوا للقارئ إسهاما قد يغفله بسبب اعتقاده أن شرف الجهاد قد كان حكرا على المجاهدين المعروفين والشّهداء المسجّلين فقط.

ويمكننا أن نعتبر لغة القصّة الحافلة بألفاظ ذات دلالات لها صلة مباشرة بالكفاح والنضال والخوف من المستقبل أيضا مؤشرا على وجود النّص التاريخي، وتوحي بدورها إلى ثنائية الاستعمار والتّحدي، رغم اعتماد آلية التكثيف التي حافظت على المعطيات التاريخية العامة من جهة، وزادت من إيحائية اللّغة بشدة الجلد والصّمود من طرف الأم والابنة والشيخ وحتى أبناؤه المجاهدون، هي لغة رامزة تفنّنت في تصوير عمق المعاناة والمقاومة " **الظّلمة...ما هذه الظلمة ؟..لم تخضر الأشجار بعد..لم تشرق الشمس بعد...أشعلي النار يا ابنتي أما وصل ابني؟ الشيخ محمود ابني سعيد...زيتوننا يتطاير ...انهارت تينتنا الكبيرة ...الكلب يتقاطر دما...أكل الذّئب الماعز...سقط نجم كبير...برق ورعد...الجنود...سور أسود**"[2] تصف الأمّ شريفة أهوال الوضع المزري الذي تعيشه القرية /

[1] أبو العيد دودو، بحيرة الزّيتون، مصدر سابق، ص ص (23-24).

[2] أبو العيد دودو، بحيرة الزّيتون، مصدر سابق ، ص20.

الجزائر بلغة أرقى وأنقى مما يجري في البلاد من بطش وقبح، فرغم الحمى والهذيان إلا أنّ وعيها بما يجري في الوطن آنذاك واضح. وهي صورة جميلة تعكس وعي المرأة البسيطة غير المثقفة بما يجري في الجزائر، بل ولها القدرة على زرع الأمل لدى المحيطين بها والقارئ على حدّ سواء رغم الحياة البائسة التي تستدعي القنوط واليأس من أمثالها الضّعفاء بسبب الفقر والمرض.

وقد استحضرت القصّة القصيرة أيضا حدثا تاريخيّا غير حقيقي، ولكنه مستوحى مما جرى في الواقع إبان الاحتلال، حيث جسّد الذل والمهانة التي تعرض لها الجزائريون من طرف المستعمر حيث برع النص في تصوير مشهد إذلال الشّيخ محمود الذي كان رفقة فاطمة لجلب الماء من العين للأم العطشى. وتحمل القصّة أبعادا تاريخية استطاعت التّعبير عنها بفضل تضافر ظروف عديدة بدءا من الظّرف الاجتماعي الذي مثّله فقر عائلة شريفة الأرملة، وظرف إنساني جسّده الشيخ محمود الذي عكس التّكافل والصمود، وظرف أخلاقي تمثّل في إخلاص ووطنية الأبناء والابن السعيد تحديدا وفاطمة والشيخ ، فالتّاريخ حرّك كل هذه الجوانب رغم الإحالة فقط دون إضافة بل باعتماد آلية التّكثيف-أي دون التصريح بالتحديدات الزّمنية – التي زادته فنيّة مع استرجاع أيام الحرب والثّورة، ويتجلى التّكثيف أيضا مع ألفاظ وعبارات زادت الأحداث عمقا وتأثيرا "**بومة، تحبس زغردة، تيه، شرود، تجاعيد، زيتون، لم تشرق الشمس(توحي إلى الاستقلال)** وحتى القارئ لا يجد العناء في فهمها وتأويلها.

2- 3 شخصية الآخر الافتراضية في"حقد المستعمر" لأحمد عاشور:

ركّزت مجموعة طلقات البنادق على إبراز صورة الآخر /المستعمر وجعله محورا في منجزها السّردي، فجاءت القصص القصيرة داخل المجموعة معنونة مثلا بـــ" **الضّفاضع الفرنسية فرنسي مثقف، حقد المستعمر، كابيتان**" وغيرها فحوى النّص القصصي نظرتين

اثنتين؛ **الأولى** إيجابية تقدم الفرنسي مثقفا ومتعاطفا مع الشّعب الجزائري كقصّة "**فرنسي مثقف**" أمّا **الثّانية** فسلبية تقدمه حاقدا ورافضا للسّلم هدفه هو الاستيلاء على الكيان المادي والمعنوي للشّعب الجزائري، وهي التفاتة قامت على مبدأ المزج بين الموقفين المؤيدة والمعارضة أي فرصة لإعادة تأويل التّاريخ ومعطياته، وليس الغرض من الاستدعاء التركّيز على الشّخصيات التّاريخية وأفعالها أو حتى الأحداث وواقعيتها، بقدر إبراز تأثيرها على الكاتب الذي وقف أمام زاويتين في نصّه القصصي، أمّا البقية فتحدّثت عن الثّورة وبعض زواياها مركزة على دور المرأة وحضورها فكرا وكيانا في هذه الفترة الحرجة التي عاشتها الجزائر لتعكس المجموعة وطنية الكاتب /الأبطال، وتؤثر على القارئ المتحمس دوما إلى استكشاف الخوالد رغم طمس الظروف لها.

تحكي القصّة عن الخوف الدّفين الذي يعيشه المستعمر "**جوبير**" فسرعان ما آلت حياته إلى وجوم متتالية، بسبب إصرار الثّوار الجزائريين على مقاومة أمثاله، وطردهم من البلد الذي لا يحقّ لهم، وقد ركّز الرّاوي على إبرازه شخصا ضخما باستخدام اللّغة السّاخرة، لكي يبرز مدى جشع المستعمر السّاذج، وطمعه المتزايد يوما بعد يوم ونهبه لخيرات الجزائر" **انتبه من النّوم المستعمر جوبير فاستوى جالسا وتمطّى، وفتح فاه للتثاؤب كمثل نفق القطار، وكانت الشمس وقتئذ تعالت في كبد السّماء، ثم نهض ومشى متثاقلا كأنما هو فيل يمشي على رجلين**" [1] أمّا الفرد الجزائري المهمّش من طرف المستعمر فمثّلته الخادمة كلثوم التي خدمت أسرة المستعمر جوبير لسنوات، والتّشبيه جليٌّ حيث شُبّهت كلثوم بالجزائر المظلومة المستعمرة، فأسقط بكثير من الواقعية رغم الاستعارة ملامح الخوف والبؤس على الخادمة التي قد كانت في غاية النّبل والإخلاص لأسرة المستعمر رغم أنهم من زمرة الأعداء، وجوبير لا يتوانى عن شتمها، وتحقيرها إلا أن زوجته وبناته الثّلاثة يشهدن لها بأنها

[1] أحمد عاشور، طلقات البنادق، قصص، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص127.

"ما ارتكبت ذنبا يغضبنا، إنها أمينة ذكية تجيد الطبخ، وتتأنق في كل شيء...وكم خادمة من قبلها سرقت وهربت "[1] مقطع يبرز الصّورة الحسنة للأنا الجزائرية المستعمرة التي يحاول جوبير مرارا تشويهها أمام بناته وزوجته، فهو يتحسّر أمام أسرته ويوهمهم بأنهم مهدّدون ومظلومون ويحيط بهم الثّوار الإرهابيون من كلّ صوب، فجاء استدعاء التاريخ وبالأخصّ زمن الثورة بغية استظهار الوجه الحقيقي للمستعمر ليس بقوة السّلاح، وإنما بلغة رامزة، لا تتطلب الكثير من الموضوعية التي تعيق عملية الإصرار على البحث عن الذّات والهوية "**فالسّرد التاريخي يستخدم الماضي النّاجز ولا يستخدم لا الحاضر ولا المستقبل، ولا الماضي الموصول بالحاضر، لأن الموصول بالحاضر موصول بالمتكلم (أي المؤرخ) الذي لا يجوز له أن يقحم ذاته في التاريخ بل أن يترك التاريخ يروي نفسه "**[2] وهذا ما فعلته هذه القصّة حيث أظهرت — من وجهة نظر جوبير– الجزائري غريبا جشعا لا بد له أن يرحل ويترك البساتين والخيرات للفرنسيين أصحاب الأرض، وهو طمس لحقيقة التّاريخ، وافتراء على خزين الأمجاد والثورة وهذا ما اعتقده جوبير قائلا" **أنا الآن متيقن أن جنودنا سوف يتركون هذه البلاد ويبحرون...إن الثوار يومئذ يسلبون المزارع ويخرجوننا من القصور فإلى أين الملجأ والمفرّ" [3]** في محاولة استشرافية عبر المحكي النّفسي لجوبير تعكس القصّة عبر العودة إلى الحدث التّاريخي عامل الخوف من الانهزام وفشل الاستعمار المبطن فكان هذا الحدث بلا وثائق أو سير أو شخصيات حقيقية نافذة؛ لإبراز تأثير الحراك السياسي والوعي الأيديولوجي لدى الجزائريين الممثلين بالثّوار في العدوّ الفرنسي الذي يخاف الموت والانكسار، وقد اعتمدت آلية التمطيط أي بالانتقال من الجزء إلى الكلّ فجوبير يلقّب تارة باسمه وبالمستعمر تارة أخرى كما جعلت منه رمزا للجبن والفشل وذلك

[1] المصدر نفسه ، ص128.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1 ، 2002، ص88.

[3] أحمد عاشور، طلقات البنادق، مصدر سابق، ص129.

عندما أخبر الأجيرُ جوبير بأنه رأى ثائرا يتسلّل إلى بستانه ويتخفّى في إحدى زواياه " **فانزعج المستعمر، واصفر وجهه لهذا الخبر، وخرج يمسك السلاح وهو يرتعد**" [1] ثم يستمر المشهد القصصي في إبراز سذاجة المستعمر جوبير، وذلك حين قام الأجير بخداعه وطلب منه البندقية لقتل الثّائر وما هي إلا حيلة منه لقتله والقضاء عليه "**وتناولها الأجير البندقية وأفرغها في بطن المستعمر (جوبير)** "[2] فتوظيف الحدث التّاريخي داخل المتخيّل جاء لغرض إبراز ثنائيات عديدة فرضتها حقبة الاستعمار الفرنسي كالخير / الشرّ، الخوف/ الشجاعة، الطمع/ الوطنية، الغدر/ الإخلاص، المستعمر/ الثوار كلها تقاطبات استلهمت منها القصّة التاريخية أحداثها، فما هي إلا خطوة من خطوات تاريخ الثورة والاحتلال ولكن النّهاية كانت سعيدة في نظر القصة والخادمة كلثوم والأجير رغم أن القتيل فرد واحد وهو المستعمر/جوبير وليس كل المستعمر.

وخلاصة القول أن المجموعة حافلة بالقصص القصيرة التاريخية والثورية إن لم نقل كلّها إذ بلغ عددها ثلاثين قصة قصيرة تحدثت عن فترة الاستعمار الفرنسي، واستلهمت أحداثها منها وهذا النّبع التاريخي مستمدّ من العنوان الذي عكس المضمون الثوري لتصبح المجموعة بذلك سجلاّ يمكن العودة إليه في استيعاب التاريخ بمسالك لغوية جميلة، وأحداث عميقة رغم التحويل الذي أصابها بنوعيه (كمّي وصيغيّ) وعلى الرغم من هذا الطّغيان التاريخي إلا أنّ القصّة القصيرة قد حافظت على خصوصيتها وأجناسيتها ذلك أن القصّ يمتلك " **سياقا اجتماعيا محايثا لوجوده وبالتّالي فهو جنس أدبي مفتوح على كل من التاريخ والمجتمع بشكل يؤمن نصوصه من تجاوز حدوده الأجناسية مهما تناص مع أجناس أخرى**"[3] لذا

[1] المصدر نفسه ، ص132.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، دط، 1998، ص111.

فإن الاستدعاء لم يقتض قرائن تاريخية أو وثائق تكشف المرجعيات المتكأ عليها بالقدر الذي اعتمد فيه على التّخييل الذي لم ينحصر في إعادة كتابة التاريخ بل في إبداء رؤى زادت من فهمه وتأويل مادّته التي تم تحيينها وإعادة بعثها من جديد، فزوبعة النّسيان جرفت معها العديد من المحاور التّاريخية العظمى التي باتت حلقات مفقودة يجب البحث عنها.

ثانيا/ استدعاء الحدث التّاريخي:

1- الحدث الواقعي في" شموع لا تريد الانطفاء" لأحمد الطيب معاش:

تتميّز هذه المجموعة القصصية عن غيرها من القصص السّابقة باعتمادها الشواهد التّاريخية الحقيقية بغزراة، وكذا الوقائع فركّزت على ذكر الحدث بدءا من وضعية الانطلاق مرورا بمرحلة الإنجاز، وصولا إلى النّهايات التي قد لا تكون حاسمة بالقدر الكافي، ولذلك يمكن أن ندرجها ضمن القصّ التاريخي " **الذي ينظر إلى التاريخ بوصفه متاحا كما الحقيقة المطلقة، ومستقلا عن الإدراك الفردي والأيديولوجيا وعملية الاختيار ضرورية لابتداع سردي كتابي**"[1] وهو ما صرّح به الكاتب أحمد الطيب معاش في الإهداء والمقدمة، فقد أقرّ برجوعه إلى المدونات والمراجع التّاريخية، واستقاء الحقائق منها، فيهدي عمله الإبداعي إلى " **أرواح المليون شهيد أو يزيد من مصطفى بن بولعيد والعربي بن مهيدي وعبّان رمضان ومحمّد خيضر وكريم بلقاسم والعربي التبسي وزيغود يوسف وديدوش مراد...إلى أبسط جندي قتل في خندق وأصغر طفل قتل على صدر أمه الشهيدة في الكهف أو في الكوخ، أو في الشارع سواء في الجزائر أو في الوطن العربي الكبير**" [2] ولا نستغرب هذا التّعلق بالقيم الثورية وبطولاتها المجيدة لأن الأديب مجاهد عرف بوطنيته وتمثيله للثورة الكبرى في المؤتمرات العربية كما انضمّ إلى جيش التّحرير، وكانت معظم نتاجاته الشّعرية والقصصية

[1] كيت ميتشل، التاريخ والذاكرة الثقافية في الرواية الفكتورية الجديدة، مرجع سابق، ص40.

[2] أحمد الطيب معاش، شموع لا تريد الانطفاء، قصص وذكريات عن الثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص7.

حول القصص الثّورية الواقعية كديوان "**مع الشهداء**" وقصة "**معركة الشكنة**" والمجموعة التي بين أيدينا.

كما تحدث في المقدّمة عن اعتماده التّاريخ الثّوري الجزائري المعلوم في تأليف مجموعته ويستثني قصّة "**الشّمعة التي انطفأت**" لاعتمادها تخييلا تاريخيّا له مورده في الواقع، ولكن بشخصيّات افتراضية "**إن ما سيجده القارئ الكريم في هذه الحكايات أو القصص أو الوقائع..من أسماء الأشخاص والأعلام والمعالم، هي كلها أسماء حقيقيّة حرصت على إثباتها للحقيقة والتاريخ...ما عدا اسم بطل قصة "الشمعة التي انطفأت"**[1] فهذه المجموعة تخالف المجموعات المدروسة في كونها :

- تستدعي شخصيّات تاريخية حقيقية معروفة وأخرى مغمورة عمدت إخراجها إلى النور بحكم تجربة الكاتب الحياتية مما أكد على وجود الصّدق الفني.
- وإذا كانت المجموعات المتدارسة سابقا تتساءل عن زمرة الشهداء ومدى بقاء تاريخهم ونضالهم حيّا في الأذهان، إلى درجة التأكيد على تناسيه من طرف الأجيال التي تَلَتْهُم، أما استدعاؤهم بأسمائها الحقيقية أو الخيالية؛ فلاستنطاق التّاريخ والدّعوة إلى تمجيده.
- أمّا هذه المجموعة فتأبى من خلال العتبة الأولى" **شموع لا تريد الانطفاء**" أن تطوي صفحة النّضال، فاستخدمت آلية التشبيه حين جعلت الشهيد شمعة لا يريد نورها أن ينجلي ولا فتلها أن ينقضي، تدافع عن فكرة صنع الرجال للتاريخ وضرورة إبقائه حيّا بلغة الأقوياء أما النّسيان فهو وباء خطير يجب علاجه بدواء الإحياء، وإعادة كتابة التّاريخ بكل صدق ونزاهة وهذه من أبرز مزايا التداخل النصي مع التّاريخ، واعتماد الشّخصيات الحقيقية لتأكيد الإحياء والانبعاث بقالب سردي جميل ومؤثّر وزاخر بالطاقات الفنية التي تزيد من نسبة المقروئية لهذا الخلط بين ما هو أدبي وغير أدبي.

[1] أحمد الطّيب معاش، شموع لا تريد الانطفاء ، مصدر سابق، ص9.

وبناء على نوعية الشّخصيات وكذا الأحداث المستدعاة ارتأينا اختيار قصة قصيرة اعتمدت آلية المحاكاة المقتدية والتي اتكأت مستنسخات تاريخية واقعية ووافقت كل الأحداث بزمانها ومكانها وحيثياتها، إذْ لا تشكيك في حقيقتها ومرجعيتها، أما القصّة القصيرة الأخرى فتلك التي أشار إليها المؤلف في المقدمة بأنها متخيلة، ولكن ليست خالية من وجوه الحقيقة التي لا ينبغي تزييفها بأي شكل من الأشكال.

أ الحدث والمكان التّاريخي في شهيد (الجبل الأزرق)[1]:

إن أوّل مقطع سردي في هذه القصة القصيرة يدفع بالقارئ إلى العودة لسيرة الشهيد البطل " **مصطفى بن بولعيد**" بنضاله وكفاحه الذّي فاق مجرّد الوصف إلى ما هو أكبر "**فمن هو الذي لا يعرف (ابن بولعيد) في المنطقة بل في الوطن كله بل حتى في الخارج؟ ولعلّ سبب شهرته الأول يرجع إلى كثرة تردّده على سجون فرنسا، وإلى كثرة الأحكام التي كانت تصدر عليه من حين لآخر..من ذلك الحكم عليه بالإعدام**"[2] وقد اعتمد المقتطف آلية البتر حيث إنّه لم يفصّل في ذكر مولد أو منشأ **الشّهيد** [3]، ولم يقف عند سيرته الذّاتية ذكرا أو حتى إشارة، ولم يَعرض الوضع الاجتماعي/ الأسري، أو الكفاح السياسي الذي شهد انخراطه في العديد من الأحزاب والجمعيات وانضمامه إلى بعض النّوادي، بل اكتفى النص الماثل باستهلال يجزم فيه بشهرة البطل وحياته التّاريخية، ولكن هذا حافز للقارئ

---

[1] **الجبل الأزرق**:مكان تاريخي معروف سجّل العديد من المعارك والعمليات الاستشهادية، وهو أحد مكونات الأطلس الصّحراوي.

[2] أحمد الطيب معاش، شموع لا تريد الانطفاء، مصدر سابق، ص11.

[3] **مصطفى بن بولعيد**:شهيد بطلٌ أطنبت العديد من الكتب التاريخية المختصة في ثورة النّضال في سرد تفاصيل جهاده وكفاحه من اعتقال ونشاط سياسي واجتماعات سرية له وحواراته وخطاباته وكيفية اعتقاله، حتى صورته تلك الكتب بطلا مغوارا وشهيدا فذّا لا يضاهى بأحد " فهو المولود سنة 1917 بالدّشرة بأرّيس ولاية باتنة، سافر إلى فرنسا للعمل، وعاد ليبدأ العمل النضالي السياسي والعسكري" ينظر: يحي بوعزيز، ثورات الجزائر، ص ص (43-44)

الذي سيثار فضوله لمعرفة "**من هو ابن بولعيد ؟**" نظرا لغياب المراسلات أو النّصوص التّوثيقية لحياة البطل.

ولكنّ القصة لم تقدّم التاريخ جاهزا أو واضحا كل الوضوح، وإنما أجادت صهره بطريقة ذكية جدا فقدمت جزءا من مرحلة بطولية مفعمة بالإنجازات العظيمة التي يشهد لها تاريخ الجزائر، وقد نعتبره تسريعا سرديا جليّا يتمثل في الحديث عن اعتقال الشهيد "**بن بولعيد**" ودخوله سجن "**الكُدية**" بقسنطينة بسبب قتله "**للصّبائحي**" والرّاوي بدوره يتعاطف مع الشهيد ويرى في ذلك دفاعا عن النفس على عكس الحكومة الفرنسية التي تعتبره جرما إنسانيا لا يغتفر، ونسيت جرائمها الباغمة في حق الجزائريين المضطهدين وهذا يدل على تمظهر الالتزام الذي يؤكد على بث روح الوطنية والدّفاع عن قضايا البلد، ومحاربة العدو من أجل الهوية والحرية " **وأفاضوا في إطلاق أبشع النعوت والأوصاف على مصطفى، أقلها الإجرام لكونه "قتل جنديا بريئا كان يقوم بواجبه أثناء عمله**"[1] فالموقف المؤيد ابتعد عن الموضوعية والحذر من الصّرامة العلمية التي يقتضيها النصّ التاريخي، ولعل الاتكاء على هذا الحدث التاريخي المجتزأ جاء باعتماد آلية الاختصار، لا لغمر الدقائق بل للوقوف أما سياسة التّشويه التي آمن بها العدو وأراد أن يزرعها في مخيلة المستضعفين وحتى الأجيال اللّاحقة، هي فرصة –إذن– لحماية التّاريخ من براثن التّشويه، وتقديمه في صورة حقيقية وجميلة في الآن نفسه، وبهذا التّأييد أمكننا إدراج مضمون القصّة ضمن الأدب الملتزم الذي يقف" **إلى جانب الإنسان لا فردا منعزلا وإنما ممثلا للإنسانية كلها في تاريخها الطويل في كل زمان ومكان ليجسم صراعه الرهيب ضد الاستغلال والعبودية**"[2] فالمراد هو الغور في أعماق

[1] أحمد الطيب معاش، شموع لا تريد الانطفاء، مصدر سابق، ص 12.

[2] أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية، في الفترة ما بين 1931-1976، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989، ص 23.

الإنسان/الفرد الجزائري، واستظهار تطلّعاته عبر الدّفاع الذي يرصد مجريات الأنساق السّائدة وبمختلف جوانبها.

و قد تم توظيف مكان يحمل بعدا تاريخيّا إبّان الثورة في هذه القصّة القصيرة ألا وهو وسجن الكدية تحديدا الذي شهد تعذيب المجاهدين وإهانتهم، وتم استدعاؤه لتجاوز فكرة اعتباره حيزا مغلقا لخنق الأنفس والحريات وقتل الطّموح أو طمس النّضال، وبالنّسبة لمصطفى بن بولعيد كان السّجن مكانا مغلقا لإعلان الحرب والإصرار عليها، وفرصة لزيادة متانة اللّحمة الوطنية وتوطيد العلاقة مع غيره من المجاهدين الذين ساعدوه في الفرار من السّجن، وحرص أن يستغل هذا المكان المغلق لينعم بالحرية المطلقة، ويستكمل مشوار كفاحه في المكان المفتوح أي خارج السّجن، ولكن لم تصرّح القصة القصيرة بأسماء هؤلاء المجاهدين، ولا بأوصافهم عدا "رشيد بوشمال" الشّهيد الذي استكملت القصة القصيرة الثانية دوره الهامّ مع بن بولعيد في حفر الخندق والتّخطيط المحكم للفرار من سجن الكدية.

وقد استمرت القصّة القصيرة في سرد الأحداث التّاريخية الواقعية باعتماد آلية الحذف التي أقصت الكثير من التّفاصيل – بهدف التشويق- إذْ لم تسرد وقائع الحفر الذي استغرق أكثر من عشرين يوما، ولم تصرّح بأسماء المجاهدين الذين شاركوا البطل بن بولعيد في فكرة الحفر تأهّبا للفرار "**وكانت خطة الحفر هي المتفق عليها بعد إشارة حجاج بشير الذي سجن مرارا بهذا السجن...وبدؤوا في الحفر تجاه المخزن...والأتربة تسحق وترمى ليلا بالمراحيض...وكانوا يشتغلون فترتين من الحادية عشر إلى الثانية ومن السادسة إلى التاسعة مساء**"[1] فقد حذفت القصّة الكثير من التفصيلات في ذكر واقعة الحفر داخل السّجن، كغنائهم وتلاوتهم للقرآن ليشغلوا العدو والحراس، ولا يثيروا الشّكوك أو الالتباس ويجمعون المواد الدّسمة؛ لإنارة النّفق وغيرها من المجريات التي أقرتها المراجع التّاريخية، وآلية

[1] بارور سليمان، حياة البطل الشهيد مصطفى بن بولعيد، دار الشهاب للنشر والتّوزيع، الجزائر، دط، دت، ص 68.

الحذف جاءت متعمدة مراعاة لحجم القصّة التي تكتفي بالبطل الواحد في غالب الأحيان، وتجاوزت أهم المعارك التي خاضها، ولم تعرض للقارئ كفاحه السّياسي في إفريقيا والوطن العربي، كما لا تعنى بالوصف العميق الذي يستظهر مكامن أو دقائق تمسّ حياة الشّخصيات، ولم تبرز مثلا حالات الخوف والفزع التي انتابت المجاهدين، وقد استحضرت القصة حدث إخفاء الملعقة التي توسل بها السجناء لحفر النفق، لبرز آلة الحفر ومدى معاناة الثوار في النّجاة بأنفسهم ومن ثمة بالوطن إلى أن نجحت العمليّة و"**سارت الأمور على ما يرام إلى أن تم الخروج من الكدية، والفرار من حبل المشنقة بواسطة حبال الملاحف والحشايا الرثة البالية....حتى وجد (مصطفى) نفسه في أيام قلائل –قريبا من مسقط رأسه الأوراس فكانت الأفراح وزفت البشائر وزغردت الحرائر وتغنّت بفارسها العائد من فوهة المدفع ومن أنياب الموت**"[1] بلغة مؤثرة عبّر النص القصصي الحاضر عن تحدّي البطل ورفضه للموت بعجز أمام المستعمر، وتواصل القصة باستخدام آلية الاختصار أي دون استرجاعات أو استباقات كتقنيات زمنية تزيد الحكاية إثارة بما يفترض به أن يكون مع علم ثوري مثل بن بولعيد، تختتم بذكر كيفية استشهاده بسبب الصّبائحي كذلك.

فأثناء عودة بن بولعيد البطل المغوار–كما صوره التاريخ والمتخيل– إلى الجبل الأزرق تكرّرت بطولات الشّهيد إلى" **أن جاءه بعض جنوده بجهاز لاسلكي، وجدوه في الجبل على أنه قد يكون العدو قد (نسيه) في إحدى عملياته في الناحية...ولم يكد مصطفى يلمس بعض أزرار الجهاز ..حتى انفجر ..وكانت النهاية..**" [2] وإن مسألة وضع الفعل نسيه بين قوسين تحيل إلى التّشكيك في كيفية الاستشهاد، وهذا ما استبعدته الحقائق التاريخية؛ لأن هناك غموضا قد اعترى استشهاد البطل، لتعتمد القصة تقنية النفي الجزئي حيث اختلفت مع بعض المراجع في كيفية استشهاد البطل؛ فقد ذهبت إلى أنّه هو من ضغط

[1] أحمد الطيب معاش، شموع لا تريد الانطفاء، مصدر سابق، ص13.

[2] أحمد الطيب معاش، شموع لا تريد الانطفاء، مصدر سابق، ص14.

على زر من أزرار المذياع فانفجر في وجهه وكان سبب استشهاده في حين هناك من يقول بأن القائد "**زيان بعزي**" هو الذي كان "**يحاول تشغيل الجهاز، وضغط على الزر الكهربائي، وكان الجميع في لحظة سكوت وانتباه لما سيسمعونه من أخبار حوّل الزر إلى رقم 2 هنا وقع دويّ هزّ أركان الدار، وسقط سقفها على الحاضرين فتحولت إلى ركام**"[1] فهل هذا النّفي جاء متعمدا من القصة القصيرة حتى تؤكد على الدور البطولي لشهيد الجبل الأزرق؟ أم أنه اختلاف فرضه اختلاف الروايات؟ التي تراوحت وتباينت حول كيفية اغتيال مصطفي بن بولعيد حيث اعتقد البعض بأن المؤامرة قد دبّرتها المخابرات الفرنسية، وهناك من أشاع بأن أخاه "عمر بن بولعيد" من ضمن الذين دبّروا المؤامرة في حين شاع " **بأن علي الألماني هو الذي لغّم جهاز الراديو وهو من اللفيف الأجنبي، هرب من الجيش الفرنسي والتحق بالثورة ورفض الالتحاق ببلده**"[2] فهذه القصّة تستفز المرجعية التي يحملها القارئ الذي يوجّه إليه هذا اللّبس في كيفية استشهاد البطل، وغدت بذلك متخيّلا شبه تأريخي في مضمونه الحدثي الواقعي، وكأنه يعمل على الحفاظ على كينونة التّاريخ، ومعظم مآثره، ورغم المضمون الثوري فهي تسعى إلى التعريف بهذا السّجل النضالي لغير الجزائريين حتى تزيد من قوميتهم ويتجاذبهم الماضي والحاضر في أذهانهم، ويدفعهم إلى إعادة النظر في بعض الحقائق السّطحية من حيث تأصيلها، وهذا كلّه بفضل التّداخل النّصي ومختلف آلياته بخاصة خصّيصة التّحويل الصّيغي لبعض الأحداث المحفورة بنوع من العمومية في أذهاننا ولكنها تدفع "**الخيال والفكر والسعي إلى ما يبدو لنا في ذلك الماضي من أمجاد فنقف عندها ونتغنى بها وننزع إلى إحيائها وبث روائعها في القلوب والنفوس**"[3] فالتّداخل

[1] بارور سليمان، حياة البطل الشهيد مصطفى بن بولعيد، مرجع سابق، ص76.

[2] يحي بوعزيز، ثورات الجزائر، مرجع سابق، ص85.

[3] قسطنطين زريق، نحن والتاريخ، مطالب وتساؤلات في صناعة التأريخ وصنع التاريخ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1985، ص34.

النّصي ورد بآليّات عديدة تستوقف القارئ حتى يعيد النّظر في الاختصار المبالغ فيه للأحداث قد يفرضها العامل الفني بالدّرجة الأولى، ولكن استدعاء بعض المحطات التاريخية المهمة بنوع من الاعتدال قد بات أمرا ضروريا يخدم المتخيل السّردي من جهة، ويستبعد فقدان حلقات تدفع بالناقد أن يتحرّى المقارنة بين النّص الحاضر والغائب مقارنة مضمونية هدفها التأكد من المصداقية والنّزاهة، أكثر منها مقارنة تبعث إلى تحديد مزايا التداخل وجمالياته المتباينة.

أ/ الحدث البطولي في قصة "رشيد بوشمال":

تعدّ هذه القصة تكملة لسابقتها حيث استكملت الحدث العظيم وكذلك الدّور البطولي الذي قام به الشهيد رشيد بوشمال رفقة البطل بن بولعيد وغيرهما، ولعلّ الفرق بين الشّخصيتين التاريخيتين هو أن بن بولعيد معروف وراسخ في أذهان الجزائريين على عكس بوشمال، وهذا باعث هامّ دفع بالقصّة إلى تقديمه بطلا له إنجازه الذي لم تفصّل كتب التاريخ فيه كثيرا بالمقارنة مع فئة من الشهداء الجزائريين، ففي قصة شهيد البطل الأزرق لم يتولّ النص السردي مهمة التعريف بابن بولعيد في حين ارتأى وصف بوشمال والتّعريف بمستواه العلمي وطموحه الثوري لكونه شخصية مغمورة وغير معروفة بقوة " (**رشيد**)[1] **هو اسم مثقف وسيم وخجول، وقد كان نحيف البنية، مصفرّ الوجه قليلا، وكان كلامه هو الابتسام ونقاشه هو السّكوت...ولما تقدم إلى الامتحان حصل على الثانوية في الرياضيات بتفوق كبير،**

[1] **رشيد بوشمال**: بالنسبة لبوشمال فالكتب التي فصلت في التعريف به كشخصية تاريخية قليلة بالمقارنة مع غيره من المجاهدين والشهداء، ولعلّ هذا الغمر دافع أدى بصاحب المجموعة القصصية، إلى التّعريف بهذا العلم التاريخي "**الذي يعد من رجال جمعية العلماء الذين أخلصوا في خدمة القضايا الوطنية ولد بقسنطينة سنة 1829 وانضم إلى صفوف جبهة التحرير الوطني بقسنطينة ونهض بعدة مهام سرية إلى أن اعتقل سنة 1958 وتعرض لمختلف أشكال التعذيب، واغتيل سنة 1958 ودفن في مكان سري**" ينظر: مقلاتي عبد الله، قاموس أعلام شهداء وأبطال الثورة الجزائرية، ص ص (157-158)

اندلعت الثورة، فاندلعت في نفسه ثورة عارمة"[1] هي صفات استدعها آلية الإضافة ولا يمكن أن نعتبرها آلية تمطيط ذلك أن بعض التّفاصيل الحياتية مغيّبة، وغير مذكورة كمولده ونشأته وغيرها، في حين ركّزت القصّة على جانب من نضال الشّهيد بخاصة مقاومته لمحاكمة المستعمر، وإصراره على توزيع المنشورات المستنهضة للهمم والمؤسسة للوعي الذي يتعطّش إليه الجزائريون إبّان الثورة التي تطمح إلى أن تخسف بالعدو وسترجع الحرية المسلوبة، فرغم تعلّمه بالمعهد الفرنسي إلّا أنّه لم يتأثر بلغتهم ولا بتفكيرهم ولا يعترف بوجودهم، إلى أن اعتقل **بسجن الكدية** المكان الذي عمّق من شعوره الثوري، ووطنيته الصادقة حين التقى بمصطفى بن بولعيد.

وآلية التّكرار واضحة لما أعادت القصة استدعاء شخصية ابن بولعيد ضمن الحدث التّاريخي الجزئي (سجن الكدية والفرار منه) فأقنعه بن بولعيد باستكمال حفر النّفق الذي سيمكنهم من مواصلة مقاومتهم ضد العدو وهنا تستحضر مشهدا حواريا بين البطلين لتبرز عمق التلاحم الذي كان بين الجزائريين وبين الثّوار بوجه خاص، وكذا روح الطرافة التي يتحلى بها المجاهدون الأبطال رغم القمع الممارس" **وقال له مداعبا، إنها حفرة على مقاس جسمك النّحيل يا رشيد ...فأجابه (رشيد) : إني سأفعل ما تأمرون ...وهمّ بإلقاء جسمه في الحفرة لمواصلة ما بدؤوه من حفر وتنقيب**" [2] فلم يتوان وسارع ملبيا طلب الوطن قبل الشهيد بن بولعيد " **وبدأ رشيد الحفر بملعقة الأكل، وبأظافره في النفق الذي وجده قد توغّل وامتدّ تحت الزنزانة...ويتوغّل رشيد في أعماق الخندق أكثر إلى أن يختلط عرقه بالتراب فيكاد يعجنه...وهكذا دوالي، واستمرت عملية الحفر تحت**

[1] أحمد الطيب معاش، شموع لا تريد الانطفاء، مصدر سابق، ص15.

[2] أحمد الطّيب معاش، شموع لا تريد الانطفاء، مصدر سابق، ص16.

الزنزانة عشرة أيام أخرى بلياليها" [1] فمجموع الأيام هو 30 يوما على عكس الكاتب بارور سليمان الذي أقر بأنها 28 يوما.

ثم تصوّر القصة هذا الموقف البطولي بلغة مؤثرة بخاصة في قوله "**فيكاد يعجنه**" كناية عن التّعب، فقد انفتحت اللّغة على التاريخ في واقعيتها، وصرّحت بفنيتها عن لغة أدبية عبّرت عن التاريخ بإيحاء وأوغلت أكثر في إبراز مفهوم البطل حيث أن عملية تسريد الخطاب التّاريخي تقتضي صيغا وصفيةً، لا تركّز على الحدث التاريخي فقط بقدر ما تروم جعل مكوناته رموزا تؤدي وظائف جميلة فمثلا تصوّر القصة لحظة النجاة وفرار البطل بوشمال مع بن بوليعد وعجز العدو المستغفل عن مطاردتهم واللّحاق بهم " **فلم تستطع تلك القوات المطاردة أو حتى الكلاب البوليسية أن تعثر لهم على أثر ولا حتى المنجّم يستطيع العثور عليهم، لأنّ الأرض قد ابتلعتهم، ولأن صدور الأهالي قد ضمتهم وأخفتهم ورحلتهم** "[2] فبلغة معبرة الكلمات استطاع النّص السردي الحاضر أن يجعل من الحدث التاريخي لوحة كفاحية جميلة، تستطلع هوية مغمورة ربما لم تهبها مراجع التّاريخ حقها في التعريف بمنجزاتها، ولكن القصّة القصيرة قد جسّدتها شخصية حقيقية غير افتراضية لها كيانها، وحضورها الفاعل الذي أثبتته كوجهة نظر مؤيدة لمرجعية تاريخية.

واستمرت القصة في استدعاء التّاريخ بل وإعادة قراءته باعتماد آلية الاختصار، وحتى آلية التكرار بالإضافة إلى تقنية النّفي الجزئي في الغالب حيث تتنافى إلى حدّ لا يصل إلى الاختلاف الكليّ مع المعطيات التّاريخية الحقيقة بخاصة ما تعلّق بالدّقائق التي يستعصي حفظها وترسيخها بدقة وإيجاز؛ بسبب الرّوايات الشّفهية التي تتعرض لعوائق زمانية وأخرى مكانية مستهدفة إياها من جهة أو محرّفة لها بلا وعي أو عن جهل غير مقصود.

---

[1] المصدر نفسه، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص18.

وقد ألفينا قصصا تتقاطع مع القصّتين الأولى والثّانية في مسألة اللّجوء إلى شخصيات مرجعية لها وجودها الفعلي في سجل التاريخ الجزائري المعلوم كقصة البطل "صالح نزار، وعبد الله الألماني، وخديجة الأوراسية، وقصة مغربية يوسف وجاك وابن الباشا" وكما سبق الذكر فقد صرّح الكاتب في تقديمه بأن الأسماء حقيقيّة سعى حثيثا إلى إثباتها للتاريخ عدا بطل قصة الشّمعة التي انطفأت فقد استعار اسما قريبا للاسم الحقيقي في وزنه ومبناه.

2- الصّراع الافتراضي في "عندما يجوع البشر" لمرزاق بقطاش:

تأتي قصة "**عندما يجوع البشر**" في صدارة المجموعة، وتذكر في عنوان جانبيّ بأنها القصّة الفائزة بجائزة رضا حوحو لسنة 1969 وهو زمن قريب من فترة الاستقلال، وهذا ما يعلل التّسليط على هذه الفترة دون غيرها مثلما ذكرنا آنفا. وقد عكست القصة حوار الحضارات وأبرزت ثنائية الأنا والآخر ويتمثّلهما كل من "**حسين وبيدرو**" على التّرتيب، وقد مثّل حسين الأنا الجزائرية الضائعة والحائرة، تعيش الاغتراب بشتى أنواعه اغتراب نفسي وآخر اجتماعي في مجتمع محتلّ يحكمه الأوروبيون وقد تأكّد بأن أبسط الحقوق لا حق له في أن ينعم بها، فلا مأوى له بعد استيلاء أسرة أوروبية على بيت أمه التي ماتت قهرا، وليس له الحق في العمل، لأنه من أصحاب السّوابق فهذه الذّات الحائرة المقهورة والتي تمّ سلب حقوقها تمثّل الجزائر التي تمّ الاستيلاء على عزّتها وأرضها وأمنها .

لم يجد حسين أمامه سوى التّفكير في الالتحاق بصفوف الفدائيين ولكن مدير السّجن أخبره أثناء تواجده بالسّجن بأن الفدائيين عصاة ويجب الحذر من الانضمام إليهم، بخاصة وأنهم قد عزّزوا نشاطهم الحربي في مقاومة المحتل، وهذا ما تم استنتاجه من خلال الزّمن التاريخي المذكور في بداية القصة القصيرة "**جوان** 1957" وقد تمّ استدعاؤه واعتماده زمنا للقصة للتأكيد على أن مجرياتها قد تمت في سنة من سنوات الثورة التحريرية حافلة

بالإنجازات، واستفحل فيها نشاط المجاهدين والفدائيين وازداد في المقابل تفرّس العدو وبطشه فحتى الطبيعة حرمت الشعب الجزائري منها ، وذلك حين تمّ القبض على حسين الذي قصد الشاطئ والبحر ليرتاح من تبرّمه، باغته أفراد الدورية العسكرية التابعين للثكنة يركلونه وهنا إشارة إلى الاستيلاء البحري على غرار البحري من طرف العدوّ بالجزائر، ولكن حسين عاد إلى الملجأ وأصرّ على الانتقام من الأعداء، ونجد التشبيه جليّا بين حسين المشرد المقهور المصرّ على الانتقام من العدو وبين الجزائر التي أصرت بدورها على استرجاع السيادة والحرية بخاصة في هذه السنة التي عرفت عمليات فدائية جريئة، هذا ما سجّله التّاريخ بالإضافة إلى الإضراب الذي سرّع في عرض القضية الجزائرية على هيئة الأمم المتحدة. هي نزاعات زادت من إصرار الجزائريين وبعثت في نفوسهم الأمل والتفاؤل باسترجاع المسلوب الثمين منهم.

ولكن الفرق الذي نلمسه في استدعاء هذه القصة القصيرة للتّاريخ هو أنها تجاوزت في بعض المحطّات حقد العدوّ وصورته السّلبية السوداء، وصرحت بالبعد الإنساني لدى الطرفين وبخاصة مع بيدرو وصداقته مع حسين" **الذي قد هاله أول الأمر أن يعرض عليه بيدرو مساعدته فقد ظن أنه جاء ليتجسّس عليه ويكشف عن سبب وجوده بالملجأ غير أن روابط الصداقة سرعان ما توثقت بينهما بعد أن تبين له بأن بيدرو مشرّد مثله**"[1] ويمثّل الشقّ الإنساني الذي تكاد تغيّبه أغلب الأعمال الأدبية. والحدث في هذا النّص القصصيّ يتداخل مع رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج التي جعلت من الأمير عبد القادر محبا ومتسامحا مع المسيحي "**مونسينيور ديبوش**" أو الأسقف ديبوش فتعايش معه وتحاور وإياه في أكثر من موضع، كما كلّفه بكتابة رسالة إلى نابليون لإطلاق سراحه من سجن أمبواز بفرنسا. كما حرّر الأسقف كتابا يدافع فيه عن " **الأمير عبد القادر وما صحب ذلك من**

[1] مرزاق بقطاش، جراد البحر، مصدر سابق، ص13.

زيارات له في معتقله في قصر أمبواز"[1] ولكون بيدرو مشرّدا ضعيفا رغم انتمائه لبلاد العدوّ باسمه الشخصي وجنسيته فقط أعاد إلى ذاكرة القارئ الشّعار الذي لطالما تباهى به الأوروبيون والفرنسيون بخاصة، وهو تمجيد الذّات الإنسانية، وقمع ابن فرنسا دليل على زيفهم وتفاخرهم بمبادئ لا وجود لها ولا لا أساس لها من الصحة، فاللاّإنسانية هي الشعار الأنسب لهؤلاء.

أمّا حسين فلا يزال جنود الثّكنة يلاحقونه ويقهرون إصراره بعد أن أصابوه بالرصاص في كتفه الذي أبت الدّماء أن تتوقف عقب انبجاسها، فراح يفر من مكان إلى مكان حتى صوّرته القصة إحدى أبطال الثّورة وفدائيا بارعا بامتياز، يأبى أن يموت جبانا فاختبأ بمقبرة الأوروبيين،كما توسلت القصّة زمنا تاريخيا يبرّر قلق البطل الافتراضي عايش لاانتماءه على مضض، واستشرف آفاقا لم تسعها أحلام يقظته للأسف، كما جعلت القصة للحدث (الفدائيون، اعتقال الشباب، قادة الثكنات) حضوره التّاريخي في الفدائيّة ومقاومة العدوّ الأوروبي الذي استولى على بحريات الجزائر وحارب الأنفاس الوفية، وقد بدأ السّرد التاريخي من 2 جوان 1957 وهي عودة مقصودة تتبعت حيرة الشباب الجزائري في هذا الزّمن القاسي، وقد مثّلتها الشّخصية التاريخية الافتراضية "**حسين**" الواعي بما يجري والعاجز عن تغيير الوضع الذي لطالما حلم بقلب الموازين في بلاده ولكن تجري الرّياح بما لا تشتهي السّفن.

3- التّاريخ الجديد في "الخروج من المنطقة الخطيرة" لمرزاق بقطاش:

تقف هذه القصة القصيرة ببطلها الفتى مجهول الاسم حائرة أمام التّاريخ، وتتساءل مرارا عن كيفية تغييره نحو الأفضل المأمول دوما وارتسام أفق مضيء له، وقراءة نزر من الكتب

[1] محمد القاضي،الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، مرجع سابق، ص 151.

ليس كافيا لصناعة التاريخ، والفتى المغترب ساخط في دواخله على وضع الجزائر، ووضع الوطن العربي وعلى حال المسلمين الذي آل إلى حضيض أسود، ومجرد التغيير بالتفكير غير كاف " **إننا نحاول خلق الواقع ابتداء من أدمغتنا، مع أنه لم يحدث في التاريخ أن صنع الإنسان واقعا وفق ما ارتآه في ذهنه، الإنسان يفلسف حياته المقبلة والصورة التي يجب أن تكون عليها هذه الحياة**" [1] وقد استدعت القصّة التّاريخ لكي تفهمه وتغور فيه، وكان ذلك حافزا يبث الحيرة في ذهن الفتى المثقف/القارئ، وحتى البطل لم يخصّه السّارد باسم شخصي فهو نكرة مجهول في زمن مجهول وغائم هو الآخر.

وقد كان الماضي والتّاريخ أسودين في مخيلة الفتى حيث لم يخلفا حسب رأيه سوى الجهل والتخلف، وربط حياة الجزائر والأمة الإسلامية بالعرافة والشّوافة، ولا مكان للثقافة فيهما " **فهذا هو الجيل القادم إذن.. يؤمن بالخرافات والتعاويذ، كل جيل متناقض مع نفسه..جيل آبائنا حارب الاستعمار وانتصر عليه، ومع ذلك ظلت الخرافات سائدة فيه**" [2] وهو ينتمي إلى جيل الاستقلال الذي لا يزال يغرف من مخلفات المستعمر الذي ترك الخزعبلات والأمّية بسبب سياسة التّجهيل وهي واقعة سجّلها التّاريخ الجزائري الحديث وكان لها تأثيرها البالغ على هواجس البطل حتى غدا يسخر من السّذج الذين يزورون الشّوافة مثل اللصوص خيفة كشف أمرهم كعمّي إبراهيم الذي أبى مغادرة حياة الخرافات رغم كونه ابن العاصمة المدينة الكبيرة، ولكن البطل نسي الجهود التي بذلتها أسماء كثيرة بالجزائر بعد الدّفاع عن الوطن سعوا أيضا إلى تشجيع التعليم في الزّوايا والكتاتيب، وتتبعوا مسار العملية التّعليمية/التعلّمية من التعليم الابتدائي إلى التّعليم العالي رغم الضّغوطات، وقلة الوسائل والتّجهيزات ووصل الفكر والأدب إلى مرحلة لا بأس بها في فترة حرجة، وقاسية من تاريخ

[1] مرزاق بقطاش، جراد البحر، مصدر سابق، ص 79.

[2] المصدر نفسه، ص82.

الجزائر، وقد كان بعض المقاومين رجال حرب وفكر أمثال الأمير عبد القادر الجزائري، وحتى أبو القاسم سعد الله يحفز الباحثين على تقييم الثّقافة الجزائرية إبان الاحتلال الفرنسي " **وقد بقى على الباحث أن يقيّم هذا العهد الفرنسي من الوجهة الثقافية ويرى ماذا استفادت منه الثقافة العربية وماذا خسرت**"[1] والقصْد من العودة إلى هذه الفترة التاريخية هو معرفة آثارها في الجيل الذي تلاها والذي سيليه أيضا، وكأن الفرد الجزائري لا يزال يجهل هويته ويبحث عنها عبر الأزمنة المتعاقبة، ويستفهم عن معنى الوحدة المغيّبة في البلدان العربية، ولا يجيد الجواب الشافي عن طبيعة العلاقة بين الماضي والحاضر فهي" **بقايا فقط لم تستطع دهور من العلم والجهل معا أن تقضي على العرافة ولا على الكهانة في أذهان الناس**"[2] وقد مثل كل من الحانوتي وعمي إبراهيم التّاريخ الثوري والماضي الذي اخترقته أفكار غريبة منطلقها الكهانة والبدع وعبثت بأصالته ومجده، والفتى المهذار في نظر الرّجلين يحاول استفزاز تمسّكهما بتاريخ الأمجاد ووعيها بالتاريخ الحاضر ومختلف قضاياه كالقضية الفلسطينية التي تفرض نفسها في القلوب والعقول، وهي من أقدم القضايا التاريخية والإنسانية والتي لا تزال تضرب بجذورها في راهننا والفتى يحتار إن كان الحانوتي كأنموذج يمثل سذاجة الفرد الجزائري يفقه الخلاف السّياسي الدائر في الشرق الأوسط " **ففيم عساه يفكر؟ أفي الكبش الذي اشتراه للعيد ثم باعه؟ من يدري قد يفكّر في هذه اللحظة بالذّات في أمر الكفار أو في الحرب الدائرة حول بيت المقدس، عجيب أمر هذا الحانوتي إنّه لا يفكر حتى في السّلع التي تنقصه داخل دكانه**"[3] وفي هذا المحكي النّفسي إشارة إلى الجرح العربي الذي لا يريد أن يلتئم لمعوّقات عديدة، لها خلفياتها السياسية والاقتصادية والدّينية بخاصة، وهذا ما

[1] أبو القاسم سعد الله ، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث، بداية الاحتلال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط3 ، الجزائر، 1982، ص 172.

[2] مرزاق بقطاش، جراد البحر، مصدر سابق، ص67.

[3] مرزاق بقطاش، جراد البحر، مصدر سابق، ص67.

يفسّر انشغال البطل بهذا الصراع العربي الإسرائيلي حول بيت المقدس حيث أصبحت هامشا مهمّشا لا تحرّك نخوة العربي رغم عراقتها .

ولهذا الحدث التاريخي – القضية الفلسطينية- دلالة صريحة وواضحة في النّص لأنها من أبرز الحروب العالقة في أذهان العرب والمسلمين، وبثّها في نسيج القصة القصيرة دون تفصيل أو وثائق متعلقة بها إنما عائد لإيمان السارد بمدى حساسية هذه القضية التي تنمو وتكبر بدماء المسلمين أنفسهم، ولها خلفياتها التاريخية وآفاقها المستقبلية، ولكن تم ذكر شخصية تاريخية وهي " **الشريف الحسيني** " التي لها كل الصّلة بالقضية الفلسطينية حيث كان من أبرز القادة الذين أعلنوا الحرب على الأتراك لإنشاء دولة عربية موحدة وقوية، وتجمع العرب جميعا، وقد ذكره الحانوتي حين قسّم الدنيا إلى مسلمين وكفار وتحدّث عن نضاله مع الألمان إبّان الحرب العالمية الثانية يتحدث مع الفتى، ويسرد له بنفَسٍ ملحمي سيرته التي يجهلها هو والتّاريخ والفتى على حدّ سواء " **لقد حاربت الكفار في جيش الكفّار أنفسهم ..كنا نستعد لتحرير هذا البلد في الأربعينيات ..كنا في طريقنا للانضمام إلى جيش الشريف الحسيني**"[1] فكلام الحانوتي هنا حول النّضال الذي قام به لتحرير القدس لا أساس له من الصّحة، حيث يتوهم تلك المنجزات حتى يعزي نفسه، ويعتبر ثمرة فاشلة من جيل غالب رجاله عظماء لا غبار على وطنيتهم أما هو فقد" **شارك في الحرب العالمية الثانية إلى جانب الألمان ...ويتقاضى منحة شهرية من الألمان وقد أسر خلال الحرب العالمية الثانية، ولم يقبل الألمان بإطلاق سراحه إلا مقابل التطوع في جيشهم**"[2] ومسألة تجنيد الشّباب الجزائريين إبّان الحرب العالمية الثانية حقيقة تاريخية، حيث كانت المستعمَرات مستغلة من طرف القوى المستعمِرة التي رسمت لهم مشروعية هذا الدفاع، ناهيك عن الإغراءات

[1] المصدر نفسه، ص75.

[2] مرزاق بقطاش، جراد البحر، مصدر سابق، ص75.

الكاذبة التي وعدت فرنسا وألمانيا الجزائريين بها، وكان ثمرة تجنيدهم مجازر **8 ماي 1945** وغيرها من المجازر التي لم تزد الجزائريين إلا إرادة وعزما على استرجاع الحرية.

ويواصل الفتى الحائر تفكيره في بعض مسائل التاريخ التي يربطها بالواقع المزيف والعليل وقد لجأ إلى التوسل بخياله تارة لتأويل الماضي، ورؤيته بعين الحاضر، أو إلى السّخرية التي ستجعل غيره يستشيطون غضبا، فحين كان يتأمل خيوط البخور وهي ترتفع كان يرى من خلالها التّاريخ الذي فقد بريقه بسبب الطّمس والجهل الذي أطبق على البلاد فقد غدا هذا التّاريخ "**يسير بحركة عكسية على حين أن خيوط الدّخان التي يرسلها الهنود الحمر تشير إلى اقتراب خطر أو حدوث معركة وهي تصنع التاريخ بذلك**"[1] ويهزأ حين يجزم بأن ما يصنع التّاريخ هو دخان قبائل الهنود الحمر أو الذين تميزوا برعويّتهم وتنقّلاتهم المستمرة لضمان العيش، ولكن القراءة الاستشرافية لهذا المقطع لها بعد سياسي أكثر عمقا، تنبئ بأنّ الخطر سيأتي من هذه القارة أي أمريكا والتي ستقلب كل موازين العالم، وهو ما يحدث الآن فهي القوة الكبرى التي تتحكم في مصائر الشّعوب العربية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، رغم أن منطلق تأسيس بأسها بين القارات هو خجلها من هويتها الحقيقيّة، والسّعي الحثيث إلى الانسلاخ عنها، وهذا ما ترفض تجسّده على أرض الأمم والشّعوب، وتأبى انتشاره.

ثم يأتي ذكر الاشتراكية النّظام الاقتصادي الذي لا يغيب تعريفه عن الأذهان فهي تقوم على الملكية العامة وعلى المنفعة الكلية إلا أنها مرحلة تاريخية- ظهرت بعيد الاستقلال- عالة يجب تخطّيها وتجاوز صراعها مع الرّأس مالية، ويكفي أنّها قد طغت في الحس المشترك للشّعب الجزائري، وحتى الحانوتي يؤكد للفتى بأن الحرب التي اندلعت في الجزائر ضدّ المستعمر لم تكن باسم الاشتراكية بل في سبيل الله ودينه "**لقد كافح هذا الشعب باسم الدين ولم**

[1] المصدر نفسه، ص68.

يكافح باسم الاشتراكية...كان الواحد يصعد إلى الجبال وهو يقول لا إله إلا الله "[1] فهو يخلط بين هذا النظام والدين، فأضحت كل الأنساق متداخلة بسبب الأمية وغياب الوعي بالأنظمة السائدة وخلفياتها، ويرى البطل بأن المجتمع الجزائري قد انقسم إلى قسمين: القسم الأوّل خلفته الاشتراكية ويتمثل في مجتمع فقير؛ نظرا لسياسة الملكية العامة التي ولّدت تقييد الحرية الفردية في الامتلاك سواء ما تعلق بالسّلعة أو الإنتاج، وهذا ما سجّلته سبعينيات وثمانينيات الجزائر.

أمّا القسم الثّاني خلفته الرّأسمالية ويتمثل في مجتمع ثري قائم على حرية الامتلاك، ويتبنى سياسة توسيع الثروات ومن ثمة تنسحب بدورها على أفراد المجتمع الجزائري، وهذا الانقسام وكذا الصراع بين النّظامين يشكل جزءا من التّاريخ الاقتصادي الجزائري، وأثر بدوره في النظام الاجتماعي والسّياسي وغيرهما من الأنظمة التي ترتبط بصفة أو بأخرى بمختلف جوانب الحياة، ولم يفعل هذا النزاع ما فعله المستعمر الفرنسي " **أكاد أجزم بأن الاستعمار لم يدمرنا مثلما دمرنا الاستقلال...الأخلاق انهارت في ظرف سنوات قليلة ..لقد رأيت ألوانا من البشر تعاقبوا على هذه البلد قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها ولكن مع ذلك ظلت للعائلة الجزائرية حرمتها"**[2] فالحفاظ على الهوية رهين تمسك الجزائريين بثقافتهم وعاداتهم وتقاليدهم رغم أن الاغتراب بأنواعه قد تفشى في جسد هذا الوطن، واستفحل بخاصة الاجتماعي " **أما جيلنا نحن فإنه صعب، انسلخ عن نفسه بحكم الواقع الذي يعيشه، وبحكم الثقافة التي تلقّاها، إن جيلنا يحكم على الجيل الذي سبقه بمعايير أجنبية**

[1] مرزاق بقطاش، جراد البحر، مصدر سابق، ص70.

[2] المصدر نفسه، ص71.

ولكن هذه المعايير تظل مع ذلك صحيحة في معظمها"[1] فحتى الفتى نفسه يتعايش بفضل وعيه مع هذا الاغتراب الخطير .

يمكن القول بأنّ هذه القصّة القصيرة لا تسعى إلى صناعة تاريخ جديد ولا تصطنعه بل تحاول صهر بعض أحداثه الجزئية رغم افتقارها للنّصوص و الوثائق حتى تشكّل رؤية خاصة من شأنها أن تتيح تعدّد المسالك لقراءة التاريخ بل وإعادة إنتاجه. ولا ننسى بأن مرجعية التّاريخ خاضعة هي الأخرى للنّقد والمساءلة، بخاصة ما كان ضبابيا غير ثابت الوقائع من حيث أمكنتها وأزمنتها فتتم المراوحة بين التّاريخي والتّخييلي، ويقدم في ثوب أكثر نزاهة وشفافية مع تجنّب الوقوع في مشكلة القصّ التّاريخي، ولكن القصّة القصيرة التي تجيد صهر التّاريخ، وتفعيل حقائقيته بوجه افتراضي متميّز هي التي ستنجو من ورطة تاريخيتها بامتياز مثلما فعل بقطاش وعاشور ومعاش، في حين استدعى كل من وطار وداسة ودودو وغيرهم الحقائق التاريخية بشخوصها وأحداثها، ومحطاتها الزمنية، وما يهم في النّهاية هو كيفية إعادة إنتاج التّاريخ وكذلك غايات هذا الإنتاج.

ثالثا/ نحن والتّاريخ في ظل استدعاء التاريخي وإعادة القراءة:

إنّ التّداخل مع النّص التّاريخي يجعل القارئ والنّاقد على حد سواء أمام صورة غائمة منطلقها التداخل بين المؤرخ والقاص: فهل هذا معناه أنّ القاص صانع للتّاريخ ؟ أم قارئ لكل ما يحيط بالعملية التّأريخية وفقط ؟ وهل الباعث إلى الاشتغال على المادّة التاريخية معرفي أم جماليّ؟ .

ولا ننكر بأن الكاتب يطّلع على معطيات جاهزة كان المؤرخ سببا في التّأصيل لها، وما عليه سوى تقديم نقد موضوعي بإمكانات فنية تفيض بأساليب من شأنها أن تخاطب ثقافة

[1] مرزاق بقطاش، جراد البحر، مصدر سابق، ص78.

القارئ وتحثه على عدم الانغماس الكلي في الحاضر بل عليه الالتفات إلى الماضي بفضل هذه الاستدعاءات وتفهمه أكثر لأنه يزخر بمعارف قد تزيد من مدركاته، وتتوافق وأهواءه فرصة لقراءة الماضي الذي يعد النّسيج" **المحبوك من خيوط تختلف متانة وضعفا، ونفاسة وضعة وجمالا وقبحا ونقاوة وفسادا"**[1] وهذا الماضي التّاريخي الذي يتجسّد في القصص القصيرة رغم الكثافة والفنّية.

وفكرة التّداخل مع هذا الماضي تفرض تساؤلا لدى كل متلقّ حول طبيعة علاقته مع التّاريخ المنسي معظمه، فهل هو مجرد وقائع متفاوتة ومتباينة مكدّسة في الكتب لا تُقرأ جملة وتفصيلا بسبب عقم الطّموح واستفحال حجم القطيعة بين الماضي والحاضر، فهذه القصص القصيرة تستضيف المادّة التّاريخية الغائبة لتزرع الحنين في النفوس نحو هذا المدّخر فتغدو حافزا يقي التّاريخ من الإهمال وتزيد من الإقبال، وليس الهدف منها هو الانحصار في هذا الخزين بل الزّيادة من الاهتمام بالأمجاد الماضية "**بما تتضمنه من روعة وعظمة لا يمكن أن تستعاد بالأشكال التي اتخذتها في العصور الغابرة بل يجب أن تكشف وتقتبس البواعث التي دفعت إليها"**[2] وسنلفي بأن هناك مجموعة من الحوافز التي أدّت إلى استدعاء التاريخي كتوسيع الرّؤية المعرفية إلى رؤية فنية ذات تشكّلات تاريخية قائمة على جملة من الوقائع التي تجعل الإجابة عن بعض الإشكالات التاريخية أكثر سهولة ووضوحا.

ومن بين الخصوصيّات الفنية التي تتسم بها القصص القصيرة بمختلف تمظهراتها السّردية أنها تسمح للزّمن التاريخي أن يكتسي طابعا فنيا يقفز به إلى الأسطورية والصّوفية ويتشاكل ويتداخل هو الآخر مع زمن القصة القصيرة، ففقد صار زمن الثّورة أكثر رسوخا في ذهن القارئ وسمح باستجلاء بعض المناحي المهمّشة والمغيّبة، ليصير زمن الثّورة مثلا الأكثر حضورا

[1] زريق قسطنطين، نحن والتاريخ، مرجع سابق، ص170.
[2] المرجع نفسه، ص214.

في القصّة القصيرة الجزائرية ولصيقا بالفرد الجزائري عبر عمليّة التّخييل الذي كشف المستور وحلّل الوقائع، وعكس تخوم الذات المقهورة آنذاك، وهذا كلّه بفعل التداخل النّصي الذي فنّد الرأي الذي ذهب إلى أن العمل الأدبي يماثل التّاريخ، ويطابقه في كل حيثياته ويتشرّب معطياته لا أكثر، بل سمح بخلق مسافة فاصلة تحيل على مغيبات وحقائق تغاضى المؤرخون عن إبراز أبعادها ودلالاتها ومدى تأثيرها في الحاضر والمستقبل على حد سواء.

وفي الأخير يمكن أن نخلص إلى أنّ تداخل القصّة القصيرة بوصفها جنسا أدبيا يعتمد التاريخ كمرجع واقعي يتكئ السّرد لنقل الوقائع أيضا ، والحرص على استدعاء الحدث التاريخي واستخدامه لكي "**يعمّق العمل ويعطيه دلالات جديدة، ولكن شريطة أن يتمّ ذلك ضمن منظور فنّي متماسك بحيث لا يغدو التاريخ تاريخا فقط إنّما يخدم الحاضر بما يعمّق الحالة الحاضرة ويكثّفها** "[1] وهذا التّعميق لا يتمّ إلا بتساوق مضمون البنية الدلالية والفنّية للقصة القصيرة مع الدّلالات المتباينة للأحداث التي وردت بداخلها؛ لتحيا من جديد وتنطلق ضمن أفق يلغي فكرة موت التّاريخ بسبب استقرار حقائقه أو قداستها، بل يمكن اعتبارها همزة الوصل بين الأزمنة والعصور، ومعطيات لا ينبغي إغفال ما تكتنزه من معالم ثقافية وحضارية وحتى إنسانيّة تخدم حاضر الإنسان وماضيه وتستشرف له المستقبل الزّاهر.

[1] عبد الله رضوان، البنى السردية، مرجع سابق، ص 278.

الفصـــــل الرّابع: استدعاء الأدب وتداخل الأجناس الأدبيّة

توطئة

أوّلا/ استدعاء الأدب:

1- استدعاء الأدباء وأقوالهم

2- التّداخل مع الأدب الشّعبيّ.

3- التّداخل مع الأدب الأجنبيّ والأدب العالمي.

ثانيا/ القصّة القصيرة وحضور الأجناس الأدبيــة:

1- التّداخل مع الشّعر العربــيّ:

1-1 الشّعر العربي معلوم المصدر

1-2 الشّعر العربيّ مجهول المصدر

1-3 الشّعر العربي خطاب تصديريّ

2- التّداخل مع أدب السّيرة الذاتية

3-التّداخل مع النصّ المسرحي

4- التّداخل مع فنّ الرّسالة

5- التّداخل مع فنّ الخطابة

توطئـــة:

لا يمكن للأديب بأي حال من الأحوال أن ينجو بإبداعه من آليّة التّداخل النّصي؛ نظرا لاطّلاعه على العديد من الأعمال الأدبية السّابقة أو المعاصرة له في بداية تجربته الإبداعية، باعتبارها حافزا هاما ومهما يمرّسه، ويعلّمه مبادئ الكتابة الأدبية للولوج إلى ساحتها، فيتأثر بها شكلا ومضمونا، ويؤثر فيها إذا استضافها في عمله الأدبي، فقد يوسّعها أو يطوّقها وفق السّياق الجديد لنصّه الأدبي، وبحكم انتماء الكتّاب إلى المجال الواحد (الأدب) فإنّ التّفاعل مع الأشكال والأساليب المتباينة، والمضامين أمر مفروض، فيتم استدعاء النّصوص من مختلف الأجناس الأدبيّة، لتتداخل وتتصل اتصالا يزيد من قوتها الدّلالية والجمالية لاكتسابها سياقا جديدا يثري بدوره النّص الحاضر والغائب على حدّ سواء.

كما يقف الأدباء أمام المأثورات الشّعرية والنثرية القديمة منها والحديثة فيمعنون في مادتها وموضوعاتها ويستعينون بها، رغم انتمائها إلى العصور السّحيقة أو مواكبتها لعصرهم الذي يعيشون فيه، فتكون أكثر قابلية للتفاعل والتأويل، وتغدو مصدرا هاما للغرف منه شكلا ومضمونا. وتتموضع النّصوص الأدبية داخل العمل الأدبي وتثريه من حيث اللّغة والأسلوب والمضمون ، وتتمازج التّجارب وتتلاقح الأذواق، حتى تغدو القصّة القصيرة بذلك لوحة جميلة تنسج من عذوبة الشّعر، وبديعيّة المقامة وغيرها من الأجناس لذلك فإنّ تداخل الأجناس أمر بديهيّ ومتفاوت من أديب لآخر فقد جعلت" **المناهج النّقدية الحديثة من الكتابة بكل أنواعها عبارة عن نصوص وألغت في الوقت نفسه قضية نقاء دم الأجناس الأدبية المختلفة**"[1] والتي لن تسلم من فكرة تداخل الخصائص الأسلوبيّة والجمالية بخاصة لكل جنس أدبي، ولعلّ ما نتج عن مسألة تداخل الأجناس الأدبية هو اقتراح بعض النّقاد أمثال "

[1] داود سلمان الشّويلي، الذئب والخراف المهضومة، مرجع سابق، ص21.

كارتر كولويل " دمج بعض الأجناس الأدبيّة في بعضها البعض كدمج القصّة القصيرة مع الرّواية سعيا إلى جعله–الدّمج– "**شكلا أو إطارا تصاهرت فيه أنماط كلاميّة، وصيغ قولية وأساليب متنوعة وتبعا لذلك يجوز أن نسميه الشكل الجامع**"[1] أو ما قد نسميه بذوبان الأجناس، ولكن أساليب التّعبير عن الرّؤى والأفكار تختلف – حسب الأديب – من جنس أدبي لآخر، فيميّز القارئ بين مختلف البنى النّفسية والفنّية، وتتحقّق استقلاليتها على الصّعيدين الأدبي، والنّقدي فتفهم المقاصد والأغراض من هذه الأجناس ببساطة، ودون أي تشعّب في الأفكار حتى ولو كان هناك تداخل لذلك فإنّ "**معرفة التّحديدات وفروق الاستخدام التي تفصل بين الأجناس الأدبية إنّما هو خطوة على الطريق نحو معرفة قصد الشاعر أو الرّوائي أو المسرحيّ**"[2] فيجد كلّ مستهوٍ لواحد من هذه الأجناس ملاذه وذائقته عبر هذه التّحديدات التي تصهر البناء اللّغوي لكلّ جنس أدبيّ، وتجعلهما في نسيج واحد رغم تعدّد الهياكل الكتابية واختلاف قواعدها .

أوّلا/ استدعاء الأدب:

كثيرا ما يلجأ الكتّاب في تغذية إبداعاتهم ونصوصهم القصصيّة إلى مختلف الآداب والاستعانة أو بأسماء أعلام الأدب والفكر ومآثرهم، حتى تكتسب هذه النّصوص أبعادا جديدا تنطلق من رؤاهم ومن شعاراتهم في الحياة، والملاحظُ هو أنّ العيّنة التي قمنا بانتقائها للدّراسة تتفاوت من مجموعة لأخرى في استدعائها لأشكال الأدب، وموضوعاته المتباينة وهناك قصص قصيرة مثْقلة بأسماء الأدباء العرب والغربيين، فنلفي الحضور قويّا لدرجة أنّ هناك من عدّها من أهم شخصيات القصّة القصيرة، والمحرّكة المباشرة لأحداثها، في حين كان حضورها قليلا في بعضها ونادرا لدرجة الانعدام في البعض الآخر، وقد ارتأينا التركيز على

[1] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، مرجع سابق، ص415.
[2] المرجع نفسه، ص64.

المدوّنات التي تشرّبت الأدب بأشكاله وقضاياه بشكل واضح أما البقيّة من العيّنة المختارة فقد تمّ تصنيفها ضمن المصادر الأخرى من أسطورة ودين، وتاريخ، وتراثٍ شعبيّ وغيرها .

1- استدعاء الأدباء وأقوالهم:

1-1 الأقوال والسّياق الجديد في شتاء لكلّ الأزمنة لبشير مفتي:

تتفاوت القصص القصيرة المنتقاة للدّراسة في استدعاء أسماء الأدباء الحقيقيين والافتراضيين من مدوّنة إلى أخرى تبعا للقضية المعالجة داخل متخيّلها السّردي، أمّا بالنّسبة للحضور البارز فقد وجدناه في مجموعة شتاء لكلّ الأزمنة، ولعلّ أول ما يطالعنا في هذه المجموعة أن الكاتب قد خصّص صفحة كاملة تلي الإهداء مباشرة لمجموعة من الأقوال لأدباء معروفين، واعتمدت آلية الاجترار في نسخها كما هي من مؤلّفاتهم، دون الإشارة إلى رقم الصّفحة مع اعتماد علامات التّنصيص لتخصيص القول، والتّصريح باسم الأديب كما أنّ الحفاظ على لفظ القول ومعناه واردٌ، أمّا القول الأول فقد كان" **لفرناندو بيسوا**" الشّاعر والنّاقد البرتغالي، وهو من أبرز شخصيات القرن العشرين، وقد أخذ من كتابه "**اللّاطمأنينة**" مقولة يفهم القارئ البعد النّفسي الذي تزخر به ولا شك أنّها تتقاطع مع مضمون القصص اللّاحقة ولم يؤت بها عرضًا " **كلّ ما أفعل ، كل ما أحس كل ما أعيش، لن يكون سوى عابر أقل اختفى من الحياة اليومية لشارع مدينة ما**"[1] وهذا القول يتقاطع ضمنيا مع متون القصص القصيرة، التي تعبّر عن رؤية الكاتب، كما يدفع القارئ إلى البحث عن الكتاب والكاتب معا فيضيف منجزه الأدبي هذا إلى رصيده المتجدّد دوما بأسماء الكتاب المبدعين مع حرية الاقتناع.

[1] بشير مفتي، شتاء لكل الأزمنة، قصص، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ينظر الصّفحة الموالية للإهداء. ويضم كتاب اللاّطمأنينة يوميات الشاعر البرتغالي بيسوا الذي يشعر بالقرف من العالم، وباللاّطمأنينة فيه وهو ما يصرح به عنوان الكتاب للاطّلاع ينظر: فرناندو بيسوا، اللاطمأنينة، تر: المهدي أخريف، المركز القومي للترجمة، سلسلة الشعر، ط2، 2008 .

كما يُتبع القول الأوّل لبيسوا بقول آخر من كتاب "**المنفى**" "**لسان جون بيرس**" الشّاعر الفرنسي فاستشهد به تصديرا لمجموعته بهذا القول الذي يتداخل كثيرا مع القول السّابق "**ولتكن كل الأشياء في العالم باطلة لديه، ذلك ما روته لنا ذات مساء على حافة العالم عصابات الريح على حافة المنفى**"[1] لينتقل مع الخيط الشعوريّ ذاته إلى الكاتب البحريني "**أمين صالح**" ويأخذ مقولة من مجموعته " **ندماء المرفأ ندماء الريح**" الصّادرة بالبحرين سنة 1987 " **الخسوف وشيك والعالم هذا المساء سيخلع تضاريسه ويتشظّى دونما جلبة** "[2] أما القول الأخير فقد أخذه عن كتاب "**في بلاد الأشياء الأخيرة**" للكاتب والمخرج الأمريكي "**بول أوستر**" الذي اشتهر بترجمته للشعر باللّغة الفرنسية فأخذ عنه " **يخامرني أحيانا أن الموت هو الشيء الوحيد الذي لا يعتمل فينا، تجاهه أي شعور، إنه صورة فينا، السبيل الوحيد لنستطيع التعبير**"[3] وقد استوقفتنا هذه الأقوال لاتسامها بالحزن الذي يلامسُ عمق الذّات البشرية التّائهة بين البراثن الدّاكنة، فقول بيسوا يحيل إلى الاغتراب النّفسي الذي يوافقه ما ورد في قول بيرس حيث أنّ الاغتراب الوجودي هو الأعقد، أما ما جاء في قول أمين صالح فيفسّر الحالتين السّابقتين بلغة الطّبيعة الكئيبة.

وما يمكن قوله هو أن هذه الأقوال التّصديريّة التي تنتمي إلى متخيّل المجموعة أضحت نصوصا مهاجرة تعكس علاقة المرء بنفسه، ويمكن تسميتها بالنّصوص المصاحبة لمحتوى المجموعة، لتغدو بذلك مركزا وليست هامشا لا طائل منه، بل وضعت لغاية دلالية مقصودة داخل البنية السّردية، وقد أبرزت تصديرات المجموعة مدى احتكاك العنوان "**شتاء لكلّ**

[1] بشير مفتي، شتاء لكل الأزمنة، مصدر سابق، ينظر الصّفحة الموالية للإهداء.والعنوان الأصلي للكتاب هو **'انابا'** منفى وقصائد أخرى، سان جون بيرس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، آفاق عالمية ، 2012

[2] المصدر نفسه، ينظر الصّفحة الموالية للإهداء.

[3] ينظر: بول أوستر ، في بلاد الأشياء الأخيرة، تر:شارل شهوان، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

الأزمنة" بالموجودات الطبيعية عبر نظرة سوداوية جسّدها الغلاف الكئيب للمجموعة الذي يرسّخ في الذّهن مدلول السّواد والغيوم والعواصف على مدار السّنة ولكل المواسم.

1-2 حضور الأدباء في أوهام الحكاية لبشير مفتي :

تطرح قصة أوهام الحكاية مسألة نقدية تتعلّق بالإبداع والخيال ومكانة الكتّاب في مجتمعاتهم، فيسأل السّارد عن مدى توافق مضمون الأعمال الأدبية التي يبدعها الأدباء مع مقتضيات الواقع الأليم فيرى بأن الكتّاب لهم " **الحق في أن يبتكروا لنا قصصا من خيالهم وهم يعلمون أن المشاكل الحقيقية تتعدى تفكيرهم القاصر**"[1] وتستحضر القصّة القصيرة كتّابا جزائريين، بما فيهم كاتب المجموعة نفسه "**بشير مفتي**" بالإضافة إلى **أبي العيد دودو** و**السّعيد بوطاجين** الذي ركّزت عليه القصة، عن طريق خيال البطل وانفعالاته والمعطى العام الذي نسجت القصة أحداثها عليه ديني بحت، ويكمن في قصة الإسراء والمعراج ليمسح المسرود هنا مسحة صوفيا فتتداخل في جانب من جوانبها مع الأدب الصّوفي .

ويتساوق المنطلق الحدثي العام (**الرحلة إلى جنة الأنبياء**) مع رسالة الغفران لأبي العلاء المعرّي والكوميديا الإلهية لدانتي الإيطالي وذلك في الرحلة التي ارتحلها البطل الكاتب إلى السّماء العليا قاصدا جنة الكتاب والأدباء، ولكن القصة تستثني الجحيم والنار والتطهير فتتداخل مع بعض الأحداث الجزئية بخاصة ما تعلّق بمشاهد اللّقاء مع الكتاب باعتماد آلية الإيحاء فقط دون الاستشهاد النّصي أو الإحالة المقصودة، وتضاهيهم بالأنبياء، فخصتهم بجنّة تعلوها قصور منيفة يسكنها أبو العيد دودو وبشير مفتي، أما البطل فيسعى جاهدا هو

[1] بشير مفتي، شتاء لكل الأزمنة، مصدر سابق، ص77.

وصديقه إلى فهم أسرار هذا العالم المدهش، فجعلا نفسيهما بطلين ورقيين يعيشان في مخيلة هؤلاء الكتاب يقدّسونهم ويرتحلون عبر رحلات خارقة في رؤوسهم وأعصابهم، ويركّز على السّعيد بوطاجين ويشير إلى الصّراع الذي يعيشه في وسط الإبداع والكتابة دون تفصيل أو ذكر لدقائق هذه المعاناة "**ذهبت في رحلة غريبة داخل أعصاب الكاتب السّعيد بوطاجين، وهناك قدر لي أن أحسّ بانفعالاته وأن أشعر بالطريقة الغريبة التي يسري بها الدّم في عروقه وهي مسلية وقد أخذت مني وقتا لكي أشعر في النهاية ببعض آلامه**"[1] ويواصل سبره لأغوار نفس هذا الكاتب الذي يرشّحه رئيسا للجزائر، انبهارا بأسلوبه وبعالمه الدّاخلي فهي رحلة بحث عن الذّات الكاتبة التّائهة "**في رأسه المتعب والخلّاق شاهدته جالسا على مقعد وثير بجنة الأنبياء وهي بلا سقف ولا أرض، عالم من ورود وأنهار وإن صدقت عيني قلت لن ترى عيوننا أبدا هذا الجمال ولو رأته لحولت حتى هذا السعيد نفسه إلى نبيّ حقيقي**"[2] وفي هذا المقطع تحديدا إحالة إلى حادثة الإسراء والمعراج عبر السّفر الرّوحي واللّقاء مع الأنبياء ومزجها مع الإرث الأدبي، وذخيرة العرب رسالة الغفران للمعرّي في استبدال النّبي بالكاتب، وتخصيص العالم الغيبي ذي الطّابع اليوتوبي مكانا له.

والغاية من هذا الارتحال إلى جنّة الأنبياء هي إبراز معاناة الكتاب مع غرائبية ملكة الكتابة، وكيف أن مسؤوليتهم أكبر من حبر أقلامهم ، ذلك أن مهمة جعل الأبطال سعداء أو أشقياء ليست هينة عليهم وهذا ما يؤكّده البطل الورقي بعد زيارته الخاطفة إلى الجنة " **لا يمكنني إلا أن أؤكّد لك أنه الأولى بأن نرحل إليه، سنجد حتما نحن أبطال الورق عنده ضالتنا وسعادتنا وحتى معنى وجودنا**"[3] فهو يتحدّث عن عطاء الكاتب وصدق

[1] بشير مفتي، شتاء لكل الأزمنة، مصدر سابق، ص ص (77-78)
[2] المصدر نفسه، ص78.
[3] المصدر نفسه، ص80.

رسالته التي تنبثق من عمق الوجود الأصيل، وتبثّ السّعادة في نفوس كل البشر، وتجسّد معنى الحرية الأبدية في نفوس أبطال وشخصيات قصصها .

أما عن لقاء الأبطال الورقيين مع دودو فقد كان صعبا للغاية ولأسباب مجهولة " **لأن الكاتب أبو العيد دودو رفض استقبالنا وطلب من حراس قصره طردنا في الحدود وهو يسب ويلعن حتى تفكيرنا بأن نتخلى عن كتابنا الحقيقيّين**" [1] فلم يحاوره ولم يسائله أيضا ولعلّ تكبّره كان سببا في منع اللقاء مع البطل الذي أراد أن يستكشف العالم الداخلي لبعض الكتّاب الجزائريين عبر رحلة تقاطعت في ظاهرها مع رحلة المعرّي التي سردها لابن القارح ولكن دون الاتكاء على أشعار أو أساليب حوارية، ودون اعتماد مسائل أدبية أو نقدية كما فعل دانتيه في كوميدياه عبر البطل فرجيل الشّاعر العالميّ الرّوماني المعروف.

2-التّداخل مع الأدب الشّعبيّ:

لم يكن التّراث الشّعبي حاضرا بقوة في النّماذج المختارة للدّراسة أمّا القصص القصيرة التي تشرّبته، فقد ركّزت على استدعاء بعض الأمثال الشّعبية التي تخدم سياق المتخيّل أو بعض الأغاني الشّعبية التي عكست ثقافة الشخصيات والمجتمع الذي يعيشون فيه، ويسعى الأديب الجزائري من خلال استدعائه للأدب الشّعبي إلى تقديم تطلّعاته الفنّية والفكرية، فتتنفس قصته هذه المضامين الغنيّة بصور الحياة ووقائعها، ويمكن اعتبار استدعائه توظيفا شكليا مقصودا يستقطب القارئ العادي، ويخاطب ثقافته من جهة، واعتمادا لموضوعه المؤثّر تأثيرا مباشرا في الوجدان رغم السّياق الجديد من جهة أخرى "**والأدب الشعبي هو الأدب الجميل الذي أمكنه أن يبقى وأن يعيش ألوف السنين ملتصقا وملتحما بالشعب في قاعدته العريضة**"[2]

[1] المصدر نفسه، ص83.

[2] يسري شاكر، حكايات من الفولكلور المغربي، حكايات من الفولكلور المغربي، تقديم: محمد عباس الجراري، الجزء الأول، دار النشر المغربية، المغرب، دت ، ص30.

فيتجاوز دلالته النّمطية السائدة، هو تأثر شكليّ جلي مع إعادة صياغة كمّية أو نوعيّة تقتضي في بعض الأحيان تقنيات تخرج الأشكال الشعبية من بساطتها إلى كثافة تعبّر عن قيم تاريخية أثنوغرافيّة وأخرى جماليّة.

1-2 المثل الشّعبي في قصّة "عومار قاتلاتو" لفضيلة ملهاق:

يتداخل عنوان القصّة بشكل واضح مع المثل الشّعبي "**عومار قاتلاتو الرّجلة**" وقد بنت القصة أحداثها على هذه الكنية التي صارت فيما بعد مثلا شعبيا متداولا بين الجزائريين إلى يومنا هذا، ويقرّ الرّاوي بمصدر الكنية كما هو معروف في الوسط السّينمائي والفنّي الجزائري " **نسبة إلى بطل الفيلم الجزائري عومار قتلاتو الرجلة للمخرج مرزاق علواش، الذي تدور أحداثه حول شخص قاتلاتو الرجلة أي قاتلته الرجولة، وهي كناية في التعبير الشعبي الجزائري عن المبالغة في التمسّك بالكبرياء حتى وإن كان يعرض صاحبه لضياع مصالحه**"[1] وفي القول شرح للمثل الشّعبي دون الإشارة إلى الحادثة التي أوردته وكانت سببا في تداوله بين الجزائريين، والملاحظ هو أنه قد تم اعتماد آلية البتر بشكل واضح حيث تم حذف كلمة **الرّجلة** من المثل الشعبي لتشويق القارئ أكثر حتى يتتبّع باقي الأحداث ويكتشف الشّيء الذي قتل عومار. وقد أقرّت القصّة بأن البديل هنا هو الحرقة وهي تلك الظاهرة الاجتماعية التي يتخبط فيها شباب كثيرون اليوم في الجزائر وغيرها من الدّول العربية وغير العربية. فاكتسى المثل الشعبي هنا طابعا اجتماعيا، للتأكيد على هذه الآفة التي استفحلت في البلاد نظرا لضيق العيش وسوء الحال، وانتشار البطالة فالمثل الشعبي "**نتاج قريحة الجماعة، وخلاصة خبرتها، ومحصول تجربتها في عبارات موجزة، ولغة مكثّفة موحيّة**"[2] وقد تواشج النّص القصصي هنا مع المثل الشعبي وأعطى تداخلا حافلا بالمحكيات

[1] فضيلة ملهاق، الطباشير، مصدر سابق، ص111.

[2] سعيد سلام، التّناص التراثي، مرجع سابق، ص 296.

النفسية التي تعكس عمق التّجربة الإنسانية، ومدى قساوتها فاستطلع الضّنك الذي يعيشه الفرد الجزائري العادي "**فالمثل الشعبي يهتم بالسلوك الفردي أو الجماعي بحيث يمكن القول بأن المثل الشعبي لا يطرح قضية اجتماعية أو سياسية بقدر ما يطرح موقفا أو يعبر عن ظاهرة ولا يتّخذ منها موقفا صريحا**" [1] وقد أكّد هذا المثل أبعاد القضية المطروحة داخل القصة القصيرة وعواقبها، فحلم عومار هو عبور البحر، وافتكاك السّعادة الأبدية مغامر يسعى إلى استقبال يوم جديد عبر الحرقة التي يراها مثالا للشّجاعة والإقدام وسبيلا لجني المال وقهر الفقر المدقع.

وقد قاد المثل الشّعبي الذي كان عتبة للقصة القصيرة واسما شخصيا لبطلها إلى ظواهر اجتماعية أخرى ليست بعيدة عن الواقع مثل ظاهرة التّسول وقد كانت "**قومرية**" متسولة تتقاضى أموالا طائلة أكسبتها سيارة ودلالا وأناقة، بفعل الكذب والتحايل على الناس بملابس بالية، بالإضافة إلى ظاهرة العنوسة (عنوسة كريمة) وأنّها راجعة إلى العوائق المادّية، ولم تجد غير آلية المحاكاة السّاخرة لمعالجة هذه الآفة التي استفحلت بالجزائر لمّا تداخلت في جزء من أحداثها مع قصّة من قصص التّراث الأدبي وهي "**ألف ليلة وليلة**" وهي عبارة عن "**حكايات كثيرة عن السّحرة الذّين يمسخون الإنسان إلى صورة حيوان ويمكنه أن يسترد صورته الإنسانية عن طريق قيامه بأعمال معيّنة كمساعدة البطل أو أن يقوم شخص آخر يمتلك قوة سحرية لتخليصه من هذا المسخ**"[2] وتتمثّل هذه القوة السّحرية في مصباح "**علاء الدين**" والمسخ المتجسّد هنا هو معاناة عومار مع الحبّ والزّواج فلم يجد أمامه سوى الانفلات من العالم الحقيقي الجاف للحظات، والحلم بعيدا لجعل زواجه من نعيمة الخلوقة مع المصباح السّحري محقق الأمنيات ممكنا" **شبّيك لبيك اضغط فقط على زر**

[1] التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص20.
[2] يسري شاكر، حكايات من الفولكلور المغربي، مرجع سابق، ص41.

الرغبات ليأتيك ما تشتهي وما تشاء ! ويكون بين يديك ! يحيا فانوس علاء الدين العملة الصّعبة"[1] فاستدعاء هذه الشخصية التراثية جاء في محلّه؛ لأنّ الحلم العجيب كفيل بتعزية الشباب الحائر ومواساته في مثل هذه الظّروف القاهرة.

كما فرض سياق القصّة القصيرة تداخلا نصّيا أدبيا مناسبا لأحداثها، حيث تم استدعاء قول مشهور من خطبة طارق بن زياد الشّهيرة مع تحويل صيغي بسيط في بداية القول فقط، وذلك للمقارنة بين دوافع العبور بين القائد بن زياد وجيشه وبين الحرّاقة الموبوئين بوباء الفراغ والتذمّر، فاستدعى رفيق عومار بالسّجن هذا القول من الخطبة الشهيرة داخل رسالة كان يكتبها لأخته كريمة التي تمنّى تزويجها، وإسعادها بكل السّبل والطرق، فقد كان السّجين رسّاما كاريكاتوريا يجيد تمثيل الأشياء وتجسيدها بحبر المعاناة على ورق الضّياع، وقد رسم شخصا" **غير واضح الملامح يقف بين ضفّتين وهو يشير إلى مجموعة من الأشخاص المندفعين في مختلف الاتجاهات بنفس حائرة وأنفاس مضطربة بكلمات: "الضياع أمامكم والبحر وراءكم فإلى أين المفرّ؟"**[2] والعبارة الأخيرة تتداخل مع القول الشهير لطارق الذي زاد من تعميق دلالة المثل الشّعبي، وكان توصيفا لعواقبه الوخيمة" **أيها الناس أين المفرّ؟ البحر من ورائكم والعدوّ أمامكم**" وهو اختيار صائب وتحويل صيغي في محلّه زاد السرّد جمالية، وتأثيرا في القارئ الذي أحسّ فعلا بأن الضّياع هو العدوّ الأكبر للشباب، وهو سبب وجيه للحرقة فالتّاريخ الإسلامي الذي كان حافلا بمنجزات الأمجاد قد ولّى عهده، ولم يبق سوى عومار وأمثاله يعيدون كتابة هذا التّاريخ معتمدين سياسة التقاعس والتشويه وجعل الأغاني الباهتة رغم ترجمتها لحالهم شعارا لهم داخل السّجن وخارجه:

[1] فضيلة ملهاق، الطباشير، مصدر سابق، ص123.

[2] فضيلة ملهاق، الطباشير، مصدر سابق، ص129.

المُوجَة اللّي داتُو الحُوتة اللّي كلاتُو حرقت قلْبي قطعْت قلْبي يا بَحْر الغَدّارْ [1]

أغنية تعبّر عن ثقافة شعبية بسيطة وسائدة ولها وقعها في طبقة شبابية معينة مهمّشة ومغلوب على أمرها، فكانت العزاء والمسوّغ لاختيارهم هذا المسلك الأسود والمليء بالمفاجعات. وما يمكن قوله هو أن هذه القصّة القصيرة قد أبدعت في انتقاء مثل شعبي رائج في المجتمع الجزائري استطاع أن يعبّر عن العديد من الظواهر الاجتماعية السّلبية، والتي سيفقهها القارئ البسيط العادي دون عناء، وهذا لا يعني إلغاء لجمالية حضوره فقد انسحبت إيحائيته بالمعاناة والشّقاء وحتى الفكاهة على باقي أحداث القصة، وكان سديدا في الوصف والتّوصيف والإفصاح عن سلوكيّات الفرد داخل مجتمعه بخاصة زمرة الشّباب الذي يعد العمود والعماد الذي لا بديل للبلد عنه. ولا تعدّ الأمثال الشّعبية المهاجرة مجرّد أجسام غريبة لانتمائها إلى التّراث في غالب الأحيان بل تنصهر بكثافتها في النّص المستضيف رغم تحويل دلالتها الأصلية في بعض المواقف، كما تبقى – الأمثال- رصيدا تراثيا زاخرا بالمعاني، والسّلوكات التي تخصّ الفرد أوّلا والمجتمع ثانيا فتزداد دلالته قوة وإيحاءً داخل الخطاب السّردي بعد الانسجام معه. كما ذكرت أمثال شعبية في قصص أخرى من المجموعة كقصة بنت بوقندوز " **بيت الرّجال خير من بيت المال**"[2] ومثل "**إذا تناسبوا توارثوا**"[3] ومثل" **اللّي جابوه رجليه لحديد ليه**"[4] .

2-2 الأغنية الشّعبيّة في قصة "حجر الوادي" لأبي العيد دودو:

[1] المصدر نفسه، ص134

[2] فضيلة ملهاق، الطباشير، مصدر سابق، ص196.

[3] المصدر نفسه، ص 199.

[4] المصدر نفسه، ص129.

يبدأ استدعاء الأغنية الشّعبية مع أوّل مقطع سردي في هذه القصة القصيرة، دون التّصريح بقائلها أو مكانها وزمانها، فمن العادة أن ترتبط الأغنية الشعبية بأحوال الجماعة وعاداتهم وما يشغلهم في حياتهم، ولكن تتناقلها البيئات المختلفة فلا تنتمي بذلك إلى مجمتع دون آخر، لأنّ قائلها من سوَقة النّاس وعامّتهم، وقد اكتفى الرّاوي بالإشارة إلى أن الطّفلة الصّغيرة مريم ابنة " مختار" قد كانت تغنيها لأخيها حتى ينام " **فقد رفعت مريم صوتها بأغنية شعبيّة حزينة، لينام أخوها على نغماتها، وكانت في أثناء ذلك تهزّ رجليها بإيقاع، وانهمرت دموعه بصورة أكثر عندما سمعها تعنّي:**

كيف أدوني علقبر

ما جبت خبر

الطّين والرّيحان خضر

وأنا غفلان[1]

وقد وردت هذه الأغنية الشّعبية الحزينة في بداية القصّة القصيرة حتى تبرز واقعية أحداثها ووجدان شخصيات القصّة القصيرة، وكذا لتعبّر عن مأساة الأب" **مختار**" فقد ذكّرته بزوجته التي ماتت بسبب سقوطها على وجهها الذي اصطدم بأنقاض سيارة العساكر، وقد تركت هذه الفاجعة أثرها البالغ في نفس الأب وأبنائه الثّلاثة، ومن حينها صار الأب يعاني شقاء الحياة الذي فرضته أيام ما بعد الثّورة.

ولكنّ أخته تحتار لأمره بين الفينة والأخرى، وقد أفرحته ببشرى سارة وهي أن هناك سيارة حكومية توزع الدّقيق والأكل على الفقراء فقصدها في الغد، ولكن أمله قد خاب في

[1] أبو العيد دودو، بحيرة الزيتون، مصدر سابق، ص ص (189-190)

جلب السّعادة لولديه، وتدبير لقمة العيش إلى أن التقى به ابن أخيه "**الضّابط**" الذي حاول حثيثا إقناعه بالانتقال هو وعائلته إلى المدينة إلا أن الأب قد أجابه بالرّفض بعد تفكير تراوح بين طمع وتردّد في الرحيل، وقد شبه نفسه بحجرة الوادي التي لن تبرحه أبدا. وبعد توديعه للضّابط عاد إلى فقره ومنزله بكلّ تفاؤل وسرور، ويستمرّ استدعاء الأغنية الشّعبية في نهاية القصّة مع الابنة مريم حيث ساعدتها المقطوعة على إبراز عمق المعاناة التي تعيشها وعائلتها:

اللّه ربِّي مَكْوانِي عَظْمِي فَــانِي
واللَّحْد بارد يَرْجَانِي يا مُحَمّـَـــــد[1]

والابنة مثل أبيها لم تنس أثر صدمة موت أمّها والحزن الذي خلّفته بعد الرحيل إلا أن الأب قد نهر ابنته بعد سماع هذه الأغنية الحزينة التي أضفت المسْحة الحزينة على الوجدان والأحداث وأثرت في القارئ فلم تأت لمناسبة احتفالية أو جوّ ابتهاجي معيّن وإنما استوحته المأساة التي اختار لها الأب طريقا آخر، وهو التّفاؤل والانطلاق من جديد.

3- التّداخل مع الأدب الأجنبيّ والأدب العالميّ:

3-1 في "خيول اللّيل والنّهار" لمرزاق بقطاش:

تعدُّ مجموعة مرزاق بقطاش من أبرز المدوّنات التي خصّصت متون قصصها القصيرة للمسائل الأدبية والنّقدية، كما اهتمّت بالفنون التّشكيلية المختلفة كالموسيقى والرسم والمسرح، وقد أطلقت الأحكام على أساليب الكتّاب وطبيعة كتاباتهم، واستزادت على الأدب العربي بأسماء أعلام غربيين وعالميين، كانت نتاجاتهم الأدبية من أجود الأعمال التي تعجّ بالرّوائع الإنسانية، وذات قيمة جمالية بارزة جدا ومن أبرز الأدباء العالميين الذين قدّمتهم

[1] المصدر نفسه، ص 202.

القصص القصيرة وجعلت أسماءهم في عناوينها "**بول إيلوار، جان بول سارتر، لويس أراجون، دولا كروا، سنغور، بيكاسو، غارسيا ماركيز، جون شتاينباك، جورج أمادو، جنكيز إيتماتوف، همنغواي، تنيسي ويليامز**" ونظرا لكثرتهم سنقتصر على بعض منهم لضرورة الاختصار.

وقد قدمت قصّة "**بول إيلوار وحكاية القصيدة**" نماذج من أشعار بول إيلوار التي انغمست في الحركات الجديدة، وحرصت على تقديم مفهومه الخاصّ للحياة، كما كان لشعره الدّور البارز إبان الاحتلال الألماني، وبخاصة قصيدة الحرّية التي مجّدت الحرية وفلسفتها في الحياة:

على أصداء طفولتي

أكتب اسمك

على زفة كل فجر

على البحار وعلى الفلك

على الجبال المتموّجة

أكتب اسمك

لأنني ولدت لكي أعرفك

ولكي أسمّي

أيتها الحرية[1]

[1] مرزاق بقطاش، خيول الليل والنهار، قصص، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص ص (22-23).

كما قدّمت قصة قصيرة أخرى تجسّد مدى تماهيها مع الكاتب مرزاق بقطاش الذي كرّس أغلب قصص المجموعة لنظراته المتباينة حول الأدب والأدباء والتيّارات الفكرية السائدة في الثمانينيات وما بعدها، وقدم أيضا نماذج شعرية للأديب العالمي الفرنسي "**فيكتور هيغو**" تبرز صورة البطل الأمير عبد القادر الجزائري، وهذه الأبيات أكّدت على ثورية هيغو وإنسانيته حين جعل للأمير نصيبا في إبداعه الشّعري ذي الصّدى العالمي، وصوّر الجزائري المستعمَر في أحسن تصوير:

عندما أبصر عبد القادر وهو في زنزانته

بالرجل الضّيق العينين

الذي يسمّيه التّاريخ

هو السّلطان الذي ولد تحت النّخيل

الأمير المتأمل الضاري اللّطيف

هو الشّخص العبوس الفتّاك

الطّيف الشّاحب ذو البرنس الأبيض[1]

والاستشهاد بهذه الأشعار العالمية المترجمة ورد متجاوزا التعريف بكتّابها العالميين إلى إثبات البعد الإنساني وحوار الحضارات، من خلال الحديث عن ثنائية الأنا والآخر ومدى تلاقح الفكر الأوروبي مع الفكر العربي، والأساس المسيحيّ مع الأساس الإسلامي، لذلك فبثّ هذه الأشعار جاء مقصودا لتقديم نظرة ذات طابع نقديّ، من طرف الكاتب الذي

[1] ينظر: مرزاق بقطاش، خيول الليل والنهار، مصدر سابق، ص ص (38-39).

تداخلت قصص مجموعته بشكل واضح وصريح مع نصوص أدبية عربية وغربية، قومية وعالمية كما استطاعت أن تستجمعها في عناوين صارخة بالمضمون الأدبي، أو تخييليّة قد لا تحيل إلى أشكال الأدب وموضوعاته، مثل قصة " **الركائز، أبجديات، الرّحيل إلى الوراء، طريق التّبغ، وشيء يقال له البحر** " وغيرها.

3-2 في " وجوه من سحاب" لأبي العيد دودو:

تداولت بعض القصص في هذه المجموعة أسماء أعلام عالميين مستعينة بآرائهم وأشعارهم، حيث صرّحت قصص عديدة بأبيات لأدباء أجنبيين تعبيرا عن ما تعانيه الكتابة التي آلت إلى حمّى تصيب الكاتب الطموح في لحظات كثيرة، وتتعرّض قصّة "**وجوه من سحاب**" بالنّقد إلى حال الكتّاب بعامة والشّعر والشّعراء العرب والغرب، واستدلّت بالبطل الشّاعر "**نوار**" الذي يبحث عن آذان صاغية ومجتمع قراءة يتشوّق لما يكتبه، ولكن أمله يخيب كلّ مرّة، حيث يجد كتاباته القصصية مغيّبة في الجرائد وفي العمود الثقافي تحديدا، ولم يكن أمامه إلّا خيار اللّجوء إلى الشعّر لأنّ الوصول إلى العالمية يقتضي شعرا قائما على أساليب فنّية غير رتيبة ولا مألوفة " **فأسماء الشعراء، الذين أصبحت لهم مكانة عالمية في الأدبين العربي والأجنبي من غير أن يكتبوا مثل هذا النّثر السّائب الذي يكتبه هو مقالا أو قصّة أو نصّا من هذا النّوع**"[1] ولا يقصد من هذا القول الاستهانة بالنّثر أو تجاهله للتطلّع إلى العالمية وكيفية الوصول إليها حسب البطل /الأديب، وإنّما البحث عن المقروئية في ظل غياب التذوّق الحقيقي لجنس القصة بسبب الوفاء للشعر والشعراء القدماء والمحدثين فارتأى البطل إلى الاطّلاع على التّراث العربي القديم ، فلا حضارة ولا حداثة ولا عالمية إلا انطلاقا من الكنوز التراثية الأثرية فراح يقرأ للمتنبيّ:

[1] أبو العيد دودو، الطّعام والعيون، مجموعة قصصية، موفم للنشر،ط1، الجزائر، 2001، ص150.

حسن الحضارة محلوبٌ بتطريةٍ وفي البدَاوة حسْن غير محلوبٍ[1]

وقد استوحى من الطبيعة مادتها وموضوعها لشعره، وأوحى إلي الرّيف بكل جماله أن يتأمل في أبقاره وكرومه ويوصّفها، ولكنّها دعته إلى خيال بعيد ومضطرب أصبح يحلم ويهذي ويتراءى للنّاس على أنه جنيّ وفي رحلة بحثه عن عروسته الملهمة استدعى أبياتا لشاعر أجنبي/ إيطالي، لم يصرّح باسمه:

عروستي ليست ابنة الشّمس

ليس لها قيتارة ذهبية ولا آبنوس مرصع

فهي ريفيّة خشنة، تتلهّى

متغنّية في الهواء[2]

وعدم الإشارة لصاحب الأسطر يبعث الفضول في القارئ لاستكشاف قائلها، ولكنّها جاءت مصاقبة للحالة التي يعيشها البطل الكئيب واليائس من ولوج ساحة الإبداع من أوسع أبوابها والوصول إلى العالمية كحلم يرومه وللأبد. وتأثر قصص المجموعة بالشّعر الأجنبي مستمرّ حيث استهلّت قصّة "**وليمة في مغارة**" بشعر أجنبي قدّمته مترجما إلى العربية:

كل البراعم تسعى

بحيوية راجفة

إلى الموت في صدرك

إلى الاحتراق في جمالك

[1] المصدر نفسه، ص 156.

[2] مرزاق بقطاش،خيول الليل والنهار، مصدر سابق، ص166.

تعالي ..امض معي

لا تدعيني أنتظر حزينا

سأقودك إلى مهجة

حديقتي [1]

وما قد يعاب على هذه القصة القصيرة أو حتى سابقتها في الدّراسة هو عدم التّصريح بالقائل المصدر، لتزيد من مصداقية الاستدعاء، وتكسب آلية الاستشهاد التي اعتمدت آلية الحذف هي الأخرى في القطعتين الآنفتين المزيد من النّزاهة والتّأثير في نفس القارئ، إلّا أن هذا التّحفظ قد يرجع إلى تعمّد الكاتب على الاحتفاظ بأسماء الأدباء الأجانب، أو لأنه قد أخذها وهي مبثوثة في مدوّنات أو كتب أخرى، بالإضافة إلى أن التّرجمة قد أنقصت من جمالية الشّعر وإيقاعيته المعروفة على عكس بيت المتنبّي المستحضر، لذلك فإنّ الكلام شبه منثور ومحشو بلا بعث جمالي أو تدبيجي يرتقي بالنّص القصصي داخل متخيّل القصّة ولكنّه حضوره وارد لا يمكن تجاهله رغم قلّته.

كما استضافت القصّة أدباء عالميين، وبثّت آراءهم وشعاراتهم في ثناياها، ومن بينهم الأديب الإنجليزي "**وليام شكسبير**" والأديب الألماني "**يوهان كريستوف شيلر**" ففي قصّة "**ضريبة الشّحن**" يعتمد النّص آلية الاستشهاد بما يذهب إليه شكسبير في الحكمة من الصّمت وضرورة جعله همزة وصل بين الحبيبين داخل القصة" **ألم يعبّر شكسبير عن فلسفة الصّمت حين قال..وفي قوله ما فيه من عمق، حين قال والبقيّة صمت، فكلّما همت**

[1] أبو العيد دودو، الطّعام والعيون، مصدر سابق، ص 167.

بالكلام رفع يده طالبا منها أن تصمت"[1] أما عن شيلر فقد تمّت استعادته في قصّة "وليمة في مغارة" حين خمّن البطل الذي تردّد في مصارحة محبوبته الشّاعرة ودسّه للحب الدفين في قلبه وإلى الأبد " **كدت أستعير قول شيلر لأقول لها: آمرك أن تسكتي– لقد تعوّدت أن يسكت البحر عندما أتكلّم. وكانت أفكاري هنا طبعا هي التي تتكلّم**"[2] وبهذا فإنّ استدعاء المجموعة للأدب العربي والأدب العالمي قد جاء لخدمة الموضوعات المعالجة، وكان معظم شخصياتها من الأدباء والشّعراء الافتراضيين، وقد غاصت في هاجسهم الأكبر ألا وهو الكتابة، وحماية الأفكار من الضّياع والاندثار، في ظلّ نُدرة المقروئية وتراجعها، وتهميش العديد من القدرات والطّاقات الفتيّة، لذا نلفي حالة من البحث عن كينونة الأديب ومدى تفعيلها على أرضية السّاحة الأدبية العربية والغربية على حدّ سواء.

ثانيا / القصّة القصيرة وحضور الأجناس الأدبية:

إنّ ما يثير التّساؤل في نظرية تداخل الأجناس الأدبية هو تلك المنطلقات التي تدفع الأديب إلى تضمين نُصوص تنتمي لأجناس أدبية أخرى في عمله الأدبي فهل يستحضرها ليزيد من أدبية نصّه الذي قد يفتقر إليها في جانب من الجوانب؟ أم أن للانتماء الأدبي حكمه ودوره في تنامي التّداخل واستفحاله؟ فينجم عن هذه المسببات السّعي إلى تقويم العمل الأدبي الأصلي وتحديد قيمته "**ويتمّ سبر تلك القيمة وفق معايير جمالية أو أيديولوجية تتكيّف حسب كل إنتاج أصيل**"[3] ولا يصح هذا التّقويم إلّا بالانفتاح على مختلف الأجناس، وتحوّلاتها الكتابية المتأثّرة بالمستجدّات التي تمسّ الإنسان الذي يعد في حدّ ذاته عالما معقّدا، يعيش حالات وانفعالات تقتضي تعبيرا قويما وناجعا عن مختلف صراعاتها،

[1] أبو العيد دودو، الطّعام والعيون، مصدر سابق، ص 50.
[2] المصدر نفسه، ص 175.
[3] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص62.

كما يرجع التّغير إلى متطلبات القرّاء المتفاوتين في قدراتهم الذّهنية، ومستوياتهم الثّقافية أيضا فيتم إلغاء بعض الحدود بين الأجناس، والحفاظ على بعض الميزات التي تتيح للمتلقي استيعاب هذا التّداخل بأي حال من الأحوال، وتتيح أيضا فرصة التّعامل معها نقديا وإخضاعها للمعايير المتباينة جديدة كانت أم قديمة، فهي بمثابة تقنيات تزيد من تفسير الدّمج الحاصل، وتقييم مدى نجاح الإبداعات الأدبية في التّوظيف الدّلالي والجمالي لبعض الأجناس الأدبية.

1- التّداخل مع الشّعر العربيّ:

ينبغي الإشارة إلى أنّ حضور جنس الشّعر قد كان قليلا بالمقارنة مع باقي الأجناس الأدبية التي كانت لافتة من خلال هيكلها الكتابي بخاصّة داخل متون القصص القصيرة، وقد يرجع هذا الحضور القليل إلى طبيعة الموضوع المعالج إذْ إنّ أغلب القصص القصيرة التي وقع الاختيار عليها واقعيّة من حيث موضوعاتها ومنطقيّة جدّا في طرحها، إلا أنّ هذا لم يمنع من ظهوره بنصّه وميزاته الفنّية وقواعده العروضية سواء لشعراء مرجعيين ومعروفين في السّاحة الإبداعيّة ، أو افتراضيين بحيث يكون البطل شاعرا ينظم أشعارا تتواءم وحالاته الشّعورية أو مع ما يسود في مجتمعه، ممّا أكسب النّصوص القصصيّة شعريّة وزاد من جماليّة هيكلها الذي تجاوز الرّتابة حين قدّم ملمحا كتابيا جديدا يمزج بين طرائق كتابية متباينة بفعل تداخل الأجناس الأدبية.

1-1 الشّعر العربيّ معلوم المصدر (الإحالي):

أ "زنّــوبة" للطّاهر وطّار:

تحكي القصّة القصيرة عن المعاناة الوجدانية للبطل "**لطفي**" الذي يُبتز بمكالمة هاتفية مصدرها امرأة غامضة لا تصرّح له-في بداية الأمر- عن هويتها، ولا عن غرض اتّصالها المتكرّر، وتعده بلقاء مزّق أعصابه وزاد من حدّة غضبه، وتسير القصّة القصيرة في وتيرة

وصفية توصّف معاناة البطل مع الوجود فهو يقاسي فراغا لا يملؤه إلا التّوق إلى مكالمة أخرى من الفتاة ومعرفة من تكون؟ ولكن سرعان ما تغير زمان ومكان اللّقاء بمكالمة من الفتاة التي قرّرت أن تزوره في بيته ليذهب بعيدا بتأويلات غرائزية خاطئة، فهو يحب أن ينظر إلى المرأة بنظرة المسلم الواعي حيث لا تهمّ الملامح والمقوّمات الجسمانية، بقدر المشاعر النّبيلة الطّاهرة التي تستنطق الأمكنة والأطلال المقدّسة للحبّ الخالد، فهو ينظر إلى المرأة بوعي ونضج عميقين، ولا تهمّ الملامح فقد غدت العواطف آلية لا تنظر إلى المغريات بل تهتمّ بالمشاعر الدّاخليّة النفيسة والرّفيعة، ولذلك يستحضر بيتا لامرئ القيس باعتماد آلية الحذف حيث تمّ إلغاء بعض من عبارات هذا البيت دون التّصرف في معناه، وبيتا آخر لجرير باعتماد آلية الاستشهاد بصدر البيت وعجزه، لكي يتغزّل بمحبوبته زنّوبة التي فوجئ بأنها صاحبة المكالمات الهاتفيّة المختبرة لإخلاصه لها "**وإن تقنا إليها في صورة واحدة نتذكّرها قلنا: "عوجا على الطّلل المحيل نبكي الدّيار" وإن التقت عينانا بعينيها قلنا:" إنّ العيون التي في طرفها حور قتلننا ثمّ لم يحيين قتلانا" مهما كان شكل تلك العيون"**[1] ونجد التّناص الإحالي باديا غير أنّ التّغيير قد مسّ بعض الكلمات في بيت الشّاعر امرئ القيس، إذْ نلفي تقديما وتأخيرا واضحين؛ لأنّ الأصل في قوله:

عُوجَا علَى الطّللِ المُحِيلِ لعَلّنا نَبْكي الدّيَارَ كما بكَى ابن خذام[2]

بالإضافة إلى الاستدلال ببيت لجرير من قصيدة يهجو فيها الأخطل، وهو حاضر بشكله الكامل، ولكن بطريقة نثريّة فرضها الهيكل الكتابي للقصّة القصيرة، مع تغيير في كلمة حور فهناك شروح أوردتها " **مرض**" بدلا عنها، والأصل الشّعري للبيت هو كالآتي:

[1] الطّاهر وطّار، دخان من قلبي، قصص، موفم للنّشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2013، ص41.

[2] أبو سعيد السّكري، ديوان امرئ القيس، مركز زايد للتّراث والتاريخ، المجلّد الأوّل، ط1 ، 2000 ، ص 474.

إنّ العيونَ التي في طرفها حورٌ قتلننا ثمّ لمْ يحيــين قتْلانا[1]

والواضح من خلال البيت المستضاف أنّ المدح موجّه لعيون الفتاة السّاحرة شديدة السّواد والبياض أيضا حتى بدت مريضة بالحول، وقد رسمها لطفي في لوحة بريئة لا تحتاج إلى ملامح أو وجه مهما كانت تفاصيله، وقد عمّقت بيت امرئ القيس الشّعور بالحنين، أمّا بيت جرير فقد جاء صورة المرأة لدى لطفي/ القارئ حيث صوّرها جميلة يحنّ إليها كل ركن من أركان غرفته، إلى أن زارته وتأكّدت من وفائه بعد أن أكّد بأن التي ركب معها في السّيارة هي أخته لا غير. فموضوع القصّة هو التّأكيد على أن الحبّ الصادق لن تزعزعه الشّكوك أو أيّ مؤثرات خارجية مهما كان نوعها.

õ قصّة "عسس اللّيل" لخليل حشلاف:

تميّزت بعض القصص في هذه المدوّنة بالبعد الصّوفي الذي أكسبها روحانية تتغلغل بدورها في نفس الشّخصيات الرئيسية وأفكارها كما تعبّر عن رمزيّة الحياة، وقد اعتمدت آلية الاستشهاد في استحضار قول لشاعر صوفيّ عرف بكتاباته التي تمجّد العشق الإلهي وهو "**فريد الدّين العطّار** " صاحب كتاب "**منطق الطّير**"[2] وقد تم هذا الاستحضار في قصّة "**عسس اللّيل** " وقد جعلت القصّة قوله المأخوذ من كتابه تصديرا لها " **إذا تمّ لك التّحلّي**

[1] وقد وردت كلمة "مرض" بدلا عن "حور" في شرح الصّاوي لديوان جرير وللتأكّد ينظر: محمّد إسماعيل عبد اللّه الصّاوي، شرح ديوان جرير، مطبعة الصّاوي، ط1 ، مصر، دت، ص595.

[2] فريد الدّين العطّار من أبرز الشّعراء الفارسين والمتصوّفة المسلمين وله تأمّلات فلسفية في الفناء والعشق الإلهيّ وقد اختلف " **الباحثون قديما وحديثا حول تحديد مذهب العطّار فبعضهم يقول إنّه من أنصار المذهب السّني، والبعض الآخر يدّعي أنّه شيعيّ متعصّب، والبعض يجمع بين الرأيين**" وله كتاب "منطق الطّير" منظومة شعرية رمزيّة تحكي عن رحلة الطّير في البحث عن الطّائر الوهمي، والطيور تعبّر هنا عن أهل الصّوفية وتحكي عن فكرة الفناء في الله، مرورا بسلوكات تهذيبية تسمو بالنّفس البشرية عبر هذا النّوع من المعارف الرّوحية، وللاطّلاع على الكتاب ينظر: فريد الدّين العطّار النّيسابوري، تر: بديع محمّد جمعة، دار الأندلس للطّباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، 2002، ص23.

في الحراسة فما أسرع ظهور العشق في المعرفة "[1] ونستشف مصطلحات صُوفية من هذا القول مثل التّحلي الذي نستحضر معه التّخلي والتجلّي حسب ما ينصّ عليه المعجم الصّوفي الإسلاميّ، بالإضافة إلى العشق الذي لطالما ارتبط بالعشق الإلهي. كما يتجلّى التّناص الدّاخلي في هذه المجموعة من خلال القصّة القصيرة الموالية "**منازل الضّوء**" في النّزعة الصّوفية، وذلك من خلال استحضار أبيات "**للحسين بن منصور الحلّاج**" التي جاءت دلالتها الأصلية موافقة للسّياق الجديد داخل القصّة التي نادت إلى قيم إنسانية، وسلوكات تنبني على صدق الأمانة، وعدم إفشاء السرّ في إطار النّقد السّياسي الموجه للوطن العربي، بناء على الوضع المتردي بالعراق فاستدلّت بعاصمته بغداد ترثيها وتترحّم على أبنائها المخلصين الذين استبدلوا بأهل الغشّ والغدر، وعبر الحلم واستنطاق الجوانيات استطاع البطل أن يمرّر هذا النّقد حين رأى أضواء جاءت لتكشف له أشياء وتريح صدره من ضيق حاله" **إنّ رحاب بيتي قد ضاقت وإلا لما شعرت أنّ كلّ المدينة قيد أناملي، البيوت القديمة، العمارات شجيرات التّوت، لكم تحبّني حين تمنحني ساعة الليل أنوارا، على الأقل تكشف لي مشهدا"**[2] فالأوصاف التي قدّمها البطل ذات طابع صوفي تمجّد الأنوار والأضواء المتلونة، يستهويها البطل الذي قصد الشّاعر ليلا، وما إن رأى شخصين في وضع مريب حتى أصرّ على أن يكرف ما يقومان به وقد أصبحوا جماعة وكنه عرف منهم "**محمّد ع فقط وأحمد بن واوة**" ويذهب الخيال بعيدا بما يراه فشاهد حضورا يلتف بأحمد، ولم يسمع من خطبته إلا ديباجتها فقط " **أبناءنا ببغداد تداءمت عليهم أذناب الغدر والغفل، منهم يتحدّثون عن انتخابات تعدّدت فيها الأنهار يا لحزن شعوبنا مازالوا ينامون على أخبار موت أطفالهم، وينهضون على صناديق تثقل كاهلهم بإذاعة رأيهم والرّأي**

[1] خليل حشلاف، كاتب الدّيوان، قصص، طوى للنّشر والإعلام، ط1، لندن، بريطانيا، 2012، ص 36.
[2] المصدر نفسه، ص 39.

المخادع"[1] ولكن النّاس يتخبطّون في الخزعبلات، ويتداولون حكاية الحاج الذي رأى بن واوة بين الحجاج ثمّ اختفى ، ولكن الأحداث بترت هنا، بعد أن تحسّس أحدهم إلى وجود شخص يتنصّت عليهم، وتأتي آلية الاستشهاد بأبيات من ديوان الحلاج حتى تمرّر القصة الحكمة من نقدها السياسي للوضع العربي المتأزّم والهائر:

من ساررروه فأبدى كلَّ ما ستَـــروا ولم يُراع اتّصـــالا كـــانَ غشّاشا
وإذا النُّفوس أذاعت سرّ ما علِمت فكلّ ما حملت من غفلها حاشا
ومن لم يصـــن سرّ مـولاه وسيـّده لم يأمنــوه على الأسرار ما عاشا[2]

وما يمكن قوله هو أن الاستدلال بهذه الأبيات الثّلاثة جاء في ختام القصّة، ولكن معانيه تنسحب على كل المقاطع السرديّة والوصفية بداخلها، إذْ اتسمت بالنّزعة الصوفية التي تخاطب الأنا السّامية، وتناجي ضمائر العرب وأرواحهم المنغمسة في أوكار الآخر، تريد إيقاظهم بوهج الألوان التي رآها البطل دليلا روحانيا للانتصار على الشّر والسعي نحو المستقبل المزهر مثلها.

وهناك مواضع متفرّقة تمظهر فيها الشّعر العربي معروف القائل ولكنها قليلة في العيّنة التي تمّ انتقاؤها للدّراسة، ونرجّح ذلك إلى قلّة المواقف الشّعورية التي تستدعي إيصالها بالشّعر كأنجع جنس كتابي قادر على تجسيدها، وحتى وإن تواجدت في ثنايا القصص فإنّ آلية التّعبير عنها تختلف من كاتب لآخر، ويمكن استعراض بعض القصص القصيرة الأخرى التي

[1] خليل حشلاف، كاتب الدّيوان، مصدر سابق، ص 42.

[2] قاسم محمّد عباس، الحلّاج، الأعمال الكاملة، التّفسير، الطّواسين، نسيان المعرفة، نصوص الولاية، المرويات، الدّيوان، مكتبة رياض الرايس، ط1 ، 2002، ص 311.

استدعت الأشعار العربية، وضمّنتها إمّا استشهادا أو تأثرا بالأديب الذي أخذ عنه شعره، أو تدبيجا للمدوّنة التي ستريح نفس القارئ وتخرجه من دائرة التبرّم من نمطيّة الكتابة القصصية.

ونهر الحكاية يروي لمحمّد الصغير داسة

لقد تمظهر التّناص الأدبي في هذه المدونة في عدة قصص قصيرة ولكن الحضور لم يكن قويا بالشّكل اللافت والذي يتيح للدّراسة التعمّق في استكشاف طبيعة التّداخل بين النّص الحاضر والغائب أي بين النصّ الشّعري بخاصة والنّص القصصيّ، ومن نماذج حضور الشعر العربي نجد بأن طبيعة الموضوع التّاريخي في قصّة " **أنا لست فرنسيا**" فقد فرضت العودة إلى شعر شاعر الثّورة مفدي زكرياء واستحضار نشيد قسما في قول بطل القصّة:" **إني سأموت ..حافظوا يا أبنائي على الوطن وعلى وحدة البلاد..فرنسا ستخرج من الجزائر رغما عن أنفها..الذاكرة حبلى..والتّاريخ شاهد.. فاشهدوا..فاشهدوا..** "[1] ففي نهاية المقطع إحالة واضحة لشعر مفدي الثّوري، والتّداخل كان في محلّه لأنّ الصّرخة الواضحة في العنوان تقتضي شعرا ثوريا كهذا وبخاصة عبارة "**فاشهدوا...فاشهدوا**" التي لا ينكر أي فرد جزائري وقعها الوطنيّ الذي يهزّ كينونته منذ الصّغر، فقد نمت في الدّماء والعقول والنفوس وترعرعت مع كلّ تحية علم في جميع المؤسسات التربوية وبأطوارها الثلاث.

وفي المجموعة ذاتها يتجلى التّداخل مع الشعر العربي أيضا في قصّة " **تذكارات..زمن الانبطاح**" التي ترثي حال العرب ومآلهم وتخبطّهم في مرارة الأحزان والتخلّف ولم يبق إلا التّاريخ المجيد الذي لن يعيد نفسه ولكن العودة إليه عبر أسماء أعلامه وأشعار عظمائه ممكن بأي حال من الأحوال..وتلخّصت المعاناة في "**عروبة**" الأمّ التي فقدت أبناءها في حرب العراق، وهذا الاسم الشخصي ليس جديدا في العيّنة المختارة، فقد سبق وأن وظفه الطاهر وطار في مجموعة "**الطّعنات**" وأوّل تداخل مع الشّعر العربي قد كان مع قصيدة "**حالة**

[1] محمّد الصغير داسة، ونهر الحكاية يروي، مصدر سابق، ص 80.

حصار" لمحمود درويش في قول الرّاوي:" **أفواه الصّبية جائعة..نفط العراق ينهب..شعب عاش الحصار..ويعيش الانكسار..كل شيء في البلاد محاصر..شعب في الحقول محاصر..في البحار محاصر..في الأنهار محاصر..في الجوّ في الأرض محاصر..تعب الحصار من الحصار..فتكسّر الحصار غضبا على الحصار**"[1] ولا نستغرب هذا الاستدعاء فدرويش شاعر فلسطيني عرف بالتزامه ووطنيّته وحبّه لفلسطين من جهة، وكذا قوميته حين نظم شعره بروح حماسية تفخر ببطولات العرب وأصالتهم، وتأسف على الحال المزري الذي اختاروه بيدهم لأنفسهم في لحظة جبن وخنوع ولعلّنا نستحضر بعضا من شعره الذي يتداخل مع المقطع السّرديّ في آلية التكرار اللفظي وبالأخص لفظة "**حصار**":

سيمتدّ هذا الحصار إلى

أن يحسّ المحاصِر، مثل المحاصَر

أنّ الضّجر

صفة من صفات البشر[2]

وقد تكرّرت كلمة "**الحصار**" في موضع آخـر:

في الحصار يصير الزّمان مكانا

تحجّر في أبده

في الحصار يصير المكان زمانا

تخلّف عن موعده[3]

[1] محمّد الصغير داسة، ونهر الحكاية يروي، مصدر سابق، ص ص (123- 124).

[2] محمود درويش، حالة حصار، رياض الرايس للكتب ، بيروت، لبنان، ط1 ، 2002 ، ص 47.

[3] المرجع نفسه، ص 74.

كما عادت القصّة إلى العصر العبّاسي وخصّت بالذّكر شخصيات تاريخية وأخرى أدبية كهارون الرّشيد، وأبي الطّيب المتنبّي هؤلاء قد تمّ التّصريح بهم داخل القصّة القصيرة وقد حملوا أبعادا رمزية، أمّا الذين تمت الإحالة إليهم فقط فمن خلال عبارة **"وامعتصماه"** التي عادت بنا إلى الماضي العريق، وتاريخ المعتصم بالله الخليفة القائد الذي أنصف المرأة التي استغاثت به من بطش إمبراطور الرّوم تيوفيل في بلدة زبطرة والنّص الذي يحلينا إلى هذه الواقعة على لسان الرّاوي "**واه..يا معتصماه..عزيز قوم يذلّ على المباشر..في قصره..في وطنه..أمام أعين أهله..هولاكو ..يحرّر العرب من العرب..يستبيح شرف العراق، يدنّس المقدّسات..يمسخ الرّجال والنساء..ناحت..أكبرت صمود ولدها..تمنّت لو مات شهيدا** "[1] ورغم النّعي إلا أن بداية المقطع السّردي تدفع القارئ إلى استرجاع لا بدّ منه كنوع من المحاكاة السّاخرة أو النّقيضة حيث نستحضر بأس الخليفة المعتصم، الخليفة الذي أثارت المرأة على غرار غيرها من النّساء المقهورات نخوته. وتقودنا إلى التّرنّم لأبيات أبي تمام التي وصّفت بطولة هذا الخليفة القائد لنقض ما يعيشه الراهن الآسن، الذي قدّمته القصة القصيرة في سرد مأساوي، ولا بأس في التّذكير ببعض من أبيات أبي تمام الطّائيّ في قصيدة نظمها في فتح " **عمّورية**" والتي قد أحالت إليها القصّة :

السّيف أصدق إنباءً من الكتــب في حدّه الحدّ بين الجـدّ واللعــب
بيض الصفائح لا سود الصّحائف في متونهن جلاء الشّـــــك والريب
والعلم في شهب الأرماح لامعةً بين الخميسين لا في السّبعة الشهب[2]

[1] محمّد الصغير داسة، وهر الحكاية يروي، مصدر سابق، ص124.

[2] وقد كان " **المنجّمون قد حكموا أنّ المعتصم لا يفتح عمورية، وراسلته الرّوم بأنا نجد في كتبنا أنه لا تفتحُ مدينتنا إلا في وقت إدراك التّين والعنب، وبيننا وبين ذلك الوقت شهور، يمنعك من المقام بها البرد والثلج، فأبى أن ينصرف وأكبّ عليها ففتحها وأبطل ما قالوا**" التّبريزي: ص40 وللاطّلاع على مناسبة نظم القصيدة

وهذا النّوع من التّداخل يحتاج إلى مقارنة هادفة بين وضعين متباعدين تماما وبين المواجهة والنّخوة العربية والجبن والهزيمة، فقد لا ينسجم موقف الجديد مع القديم وعبارة "**وامعتصماه**" استغاثة لما يعانيه العرق اليوم، ولكن الإنجاز الذي بعد هذا النّداء هو المأمول بالنسبة للراوي والبطل على حدّ سواء.

ا. الطّباشير لفضيلة ملهاق:

ومن بين القصص التي نجد الشّعر العربيّ حاضرا فيها قصّة "**الطّباشير**"حيث استضافت في متنها أبياتا شعرية لنزار قبّاني مع التّصريح بهذا الاستشهاد وبقائله من طرف بطلة القصّة التي تحكّمت في المسار السّردي عبر محكياتها النّفسية وتساؤلاتها، وبحثها عن الحبّ في الشخص الشّاعر الذي كانت تترقّبه لتفكّ شفرة غموضه " **فتلألأت حينها في ضبابيّة حيّرتني كلمات منقوشة على تاج الشّاعر "نزار قباني وهو يجلس على عرش إمبراطورية لغوية يصوغ فيها من هلام الخيال وصلابة الحقيقة دساتير من المسلّمات**"[1] ونجد توصيفا واضحا لأسلوب الأديب المعروف نزار قباني شاعر المرأة، ولا نستغرب مثل هذا التأثر لأنها قصة معاناة امرأة مع الرّجل الغامض، والغريب فتستكمل القصّة الاستدعاء" **فتملّكني التّفكير جهرا في كلماته المنتقاة في قناعتي:**

اختاري قدرا بين اثنين

لا تقفي مثل المسمار

وتمفصلاتها التّاريخية ينظر: الخطيب التبريزي، ديوان أبي تمّام، دار المعارف، المجلّد الأوّل، ط5، القاهرة، مصر، 1987، ص40 وما يليها.

[1] فضيلة ملهاق، الطّباشير، مصدر سابق، ص 16.

إنّي خيّرتك فاختاري

فجبنٌ ألّا تختاري

لا توجد منطقة وسطى

ما بين الجنّة والنّار[1]

وقد أكسبت هذه المقاطع القصّة جمالية، وجعلت لغتها أكثر إيحائية في استطلاع دواخل البطلة، وتوصيف مشاعرها فكانت مسلكا لإخراج أنفاسها التي تعوّدت التّخفي وراء الكتابة المهزومة فقط.

1-2 الشّعر العربيّ مجهول المصدر (غير الإحالي)

يأتي الشّعر متموضعا داخل القصص القصيرة وخادما للمواقف الشعورية المعبّر عنها أما القائل فيتراوح بين الشخصيّة الرئيسة أو الشّخصيات الثّانوية الأخرى التي تقول الشّعر بإيقاعيته وجماليته داخل المتخيّل القصصي، باعتبارهم شعراء تخييليين أو متطلّعين إلى النّبوغ كتابة الشّعر ونقده، كما أن الإحالة إلى أصحاب القصائد الحقيقيين غائبة ودون أي مؤشرات قد تؤكّد -حسب اجتهادنا كقراء- على انتسابها زمانا ومكانا، لذلك فسنعتبر هذا الشّعر مجهول المصدر لغياب آلية الإحالة، ولكن حضور هيكله داخل بنية القصة القصيرة جليّ ويحيل إلى التّداخل بين الجنسين لغايات دلالية وظيفيّة وأخرى جمالية.

- **"وأنت نازل إلى بيلكور" لبشير مفتي :**

[1] فضيلة ملهاق، الطّباشير، مصدر سابق ، ص17، ينظر: قصيدة "**اختاري**" من ديوان "**قصائد متوحّشة**" لنزار قباني للاطّلاع على مصدر الأبيات المستقاة.

تتحدّث القصّة عن البطل الحائر والتّائه، ومعاناته الشّديدة مع ضجيج مدينة بيلكور التي تغيرت واضمحلت فيها كل الأشياء الجميلة وغادرت مع الذّكريات الخرافية، فلم تبق المدينة على حالها المعهود وآلت إلى سواد زاده الاحتراق عتمة "**مازلت محشورا بداخل الضجيج وبيلكور تتحول إلى شيء يتحرك مع ويدخل إلى تلابيب روحي ويضغط مثل غابة محترقة فلا أبصر إلا الدّخان وتذكرت مقولة صديقي الشّاعر: "الشّوارع تموت أيضا** "[1] واعتماد بعض المقاطع الشّعرية للشّاعر قد تمت عبر آلية الاستشهاد فقد استدلّ البطل بها ليؤكد على شدّة اغترابه الاجتماعي والمكاني. وقد ساعدت الاستعارة على إبراز الجمالية المؤثّرة في مقطع الشّاعر حيث حذف المشبه به "**الإنسان**" وترك لازمة من لوازمه الفعل "**تموت**" والمراد بالشّوارع مدينة بيلكور التي باتت ذكرى سحيقة ومسحوقة في قلب البطل. ويستمر في توصيف الازدحام الذي انعكس عليه وضاق به صدره، واستحضر أبياتا شعرية أخرى لصديقه، وقد نجحت شعريتها في استظهار الواقع الدّاخلي للفرد المأزوم المغترب عن ذاته ومدينته، فكان التّنسيق متميّزا بين مقاطع السّرد، ومقاطع الشّعر التي أجادت الإفصاح عمّا يحسّ به البطل إزاء الشوارع التي ماتت، ودفنتها الأشياء والمادّيات التي تعجّبها شعبها فيستشهد بشعر الصّديق حتى يصوّر عمْق الاغتراب من جهة، ويزدان النّص القصصي فيصير أكثر أدبية ووقعا في نفس القارئ:

"متى زرع الخوف في قلوبنا

حتى صرنا كالنمل

نجري إلى جحورنا هاربين "[2]

[1] بشير مفتي، شتاء لكل الأزمنة، مصدر سابق، ص54.

[2] المصدر نفسه، ص55.

فصوّرت بكل إيحائية سأمه وتبرّمه من وضع المدينة، ولم يلفي إلّا شعر صديقه للتعبير عما يخالج صدره من شوق وحنين لكل الذكريات فيتوسل بالشّعر حتى يصل إلى صميم الشّعور:

"هذا العالم ليس لي

ومع ذلك أريد أن أعيشه

بكل دمعه ومرارته "[1]

واختتمت القصّة بأبيات شعرية حزينة كئيبة، ومنكسرة تصرخ لائمة على المتسبب في مقتل صديقه الشّاعر فتركت ظلالها- الأسطر الشعرية- مجالا واسعا للقارئ حتى يفسّر حالة الاستلاب الرهيبة لدى البطل والشّاعر الافتراضي الذي آمن هو الآخر بموت المكان، ناهيك عن الأثر الجمالي الذي تركته هذه الأبيات في متن القصة القصيرة التي ازدادت شاعرية وإيحائية:

"سأموت

لا من الخوف أو الكآبة

لا من الجوع أو العطش

سأموت فقط

من الإحساس المضاعف بالخيانة"[2]

[1] بشير مفتي، شتاء لكل الأزمنة، مصدر سابق ، ص55.

[2] المصدر نفسه، ص58.

وهذا الشّعر الحسن من حيث تأليفه وتركيبه استطاع السّارد الاستشهاد به وبإيقاعيته المعبرة عن واقع نفسي مأزوم، يرى الموت نابعا من المشاعر القبيحة واللّاإنسانية، وليس خارجيا أو مرتعا موحشا بسبب الجوع أو الخوف اللّذين قد يؤدّيان إليه. ولكن هذا الاستدعاء لم يكن طاغيا لدرجة نعت هذه القصة القصيرة بالقصّة الشعرية بل هو موقف نفسي استلزم هذا الحسّ المتناثر بين كلمات المقطوعة الشعرية.

"الآخرون" لأسماء حديد:

تضمنّت قصّة "**الآخرون**" أشعارا زادت من جمالية القصّة وأكسبتها متانة في التعبير عن عمق الذّات الإنسانية، ومدى قمعها، وكيف أن هذا الزّمن بات سببا في إخراس الألسنة وإخماد الأنفاس وفي مناجاة للأم تمّ التعبير عن هذا التأزم النّفسي الأليم:

أمّاه إني غائبة

لا أدري ما الخطب؟

أمأساتي أنا، أم الإنسان

أم التاريخ الذي لا يعقل؟

أم هذا الزمن الذي يتفلّت

هذا الوجود المتفسّخ المتفتت

هذا اللاّمعنى...هذا العبث..

الموت...الموت

منتهى حلمي هو الموت[1]

[1] بشير مفتي، شتاء لكل الأزمنة، مصدر سابق، ص137.

فالقصّة محكيات نفسية تحكي حقيقة المعاناة مع الوجود، وذلك في العجز عن فهم الآخرين الذين سيظلّون غرباء اغتالوا السعادة والإنسانية"**الآخرون سلبوك الحياة قبل الحياة، والميلاد قبل الميلاد ثم أحرقوا كتبك، ومزّقوا أوراقك،وكسروا عظامك، حتى اطمأنوا إلى أنك مجرّد رفاة، دفنوا الجثة أو ...لم يدفنوها وساروا أبدا لم يبالوا"** [1] فطبيعة الموضوع المعالج داخل هذه القصة القصيرة استدعت هذه المقاطع الشّعرية كما أفادت من إيقاعيّتها، ولم يبق البناء الهيكلي التقليدي للقصة القصيرة على حاله بل اكتسب من خلال هذا التّداخل إطارا جديدا، وقيما فنية كشفت عن معانٍ وسياقات جديدة فرضتها الحالات الشّعورية داخل القصة.

3-1 الشّعر العربـيّ خطاب تصديريّ:

إنّ من أبرز المدوّنات التي ركّزت على التّقديم لقصصها بالخطابات الشّعرية على اختلاف عصورها هي مجموعة "**الوجه الآخر**" لأسماء حديد بدءا من إهداء المجموعة الذي لم يسلم من محاورة الزّمن الجاهلي من خلال استحضار عادة الوقوف على الأطلال والبكاء على فراق الأحبة، فللطّلل أثره البالغ ووقعه النّفسي الذي لا يغيب عن أذهاننا، ومن عادة العرب القدامى الوقوف على بقايا الدّيار بل تقديسها عاطفيا من جهة ونظم أجود الأشعار وأعذبها من جهة أخرى، وهذا ما تعالق كثيرا مع مضمون القصص القصيرة داخل المجموعة حيث كانت شخصياتها الجذع تحنّ إلى الماضي الجميل والزّمن النقيّ الخالد، وتتحسّر على ما آلت إليه المجتمعات العربية التي تغرّبت شكلا وفكرا:

" إلى كل عاشق لذات الإنسان

هي كما أردتها ..

[1] المصدر نفسه ، ص 138.

فسحة للتأمل

وقوفا على الأطلال ..

أطلالنا نحن

الأحياء الأموات في آن

تأملا مختلسا من عصر الآلة، التي حجبت عن إنساننا ذاته..

فهل حقّا يا ترى

باد عصر الوقوف على الأطلال؟؟؟" [1]

أمّا عن الأشعار التي وردت خطابات تصديرية فنجد قول "**علي بن أبي طالب**" في بداية قصّة "نزول الأطيار" وقد أشارت القصة إلى قائلها حيث ذكرت اسمه تحت البيت الشعري مباشرة ، ولم يجد بذلك القارئ أي عناء في تحديد صاحب البيت الشعري:

وتحسَب نفسَكَ جرمًا صَغيرًا وفيكَ انطَوَى العَالَمُ الأَكْبَر

عليّ بن أبي طالب. [2]

كما ورد بيت **لعبّاس محمود العقّاد** خطابا تصديريا أيضا في القصّة القصيرة الثانية، والمعنونة بـ"يوم الميلاد" والمتمثّل في قوله:

"وأبيع حظّي في الحياة بساعةٍ أنْسَى بها عُمْري كأَن لمْ أُولدِ" [3]

كما استهلت القصّة الثالثة "**نور في القلب**" ببيت شعري لإيليا أبي ماضي:

لا تطلُبَنّ محبَّة من جاهلٍ المرْء ليسَ يحبُّ حتى يعْلَما

[1] أسماء حديد، الوجه الآخر، مصدر سابق، ص5

[2] المصدر نفسه، ص 13.

[3] المصدر نفسه، ص 28.

إيليا أبو ماضي[1]

وقد تمّ اعتماد آلية التكرار حين أعادت القصّة الاستشهاد بهذا البيت لتختتم به معاناة الشاب مع حبه الأسطوري النادر، ولعلّ التّكرار مقصود لحفر البيت ورسخه في ذهن القارئ أكثر. كما ورد بيت شعري لأحمد شوقي خطابا تقديميّا أيضا في قصّة "**لبنان في قلبي**" ويتضح التّقاطع الشّديد بين معنى البيت مع عتبة القصّة القصيرة –العنوان– فيحكيان عن الغربة والحنين إلى الوطن:

وطَني لو شُغلت بالخلْد عنه نازعتْني إليه في الخلْد نفْسي

أحمد شوقي[2]

واتصال الخطاب التّقديمي بمضمون الحكاية ليس إخلالا أو حشوا زائدا ولكنّه إضافة جمالية كما أكسب القصّة أبعادا تأويلية مبدئية قبل فعل قراءتها. وقد تمّ اعتماد الشّعر الجزائري الحديث كتصدير لقصة ديانة الحرّية، وهي قصّة تحكي اغترابا فكريا وحضاريا ومدى انغماس أبناء الوطن في ثقافة الآخر لدرجة الانسلاخ، وأجادت القصّة في اختيار البيت الشّعري الذي يتواءم مع مضمون القصّة وهو بيت معروف للشّيخ عبد الحميد بن باديس:

شعبُ الجزائر مسلمٌ وإلى العروبـــة ينتسبْ

عبد الحميد بن باديس[3]

[1] المصدر نفسه، ص 34.

[2] أسماء حديد، الوجه الآخر، مصدر سابق، ص 48.

[3] أبو العيد دودو، غادة أم القرى، مصدر سابق ، ص70.

وقد ورد الشّعر خطابا تقديميّا أيضا في مجموعة "**غادة أم القرى**" لأحمد رضا حوحو وذلك في قصة " **ثري الحرب**" حيث كان قول أبي العلاء المعرّي يلي عنوان القصة القصيرة:

هذي أخْلَاق النّاسِ معْروضَةٌ فَخَالِطُوا العَالمَ أو فَارقُوا

أبو العلاء المعرّي[1]

وغيرها من المجموعات القصصية التي تعمّدت تدبيج قصصها بأبيات شعريا لا إقحاما أو حشوا؛ وإنما لاستساغة عديد القراء لهذا النوع من التّداخلات حيث ينسجم الشعر بإيقاعه ونغماته مع سردية الخطاب القصصي، وأحداثه وشخصياته التي ستعبّر عن مآسيها في الحياة بلغة شعرية تمازجت مع القيم النثرية، سواء تمّ استضافته داخل الخطاب المسرود أو جعله خطابا تقديميا مشوقا وممتعا على الصّعيد الفنيّ.

1- التّداخل مع أدب السّيرة الذّاتية في "مولود فرعون في مقاطع من يومياته"

تتداخل هذه القصّة بشكل واضح وجليّ مع أدب السّيرة الذاتية وهو ما يصرّح به عنوان "**اليوميات**" الذي يحيل القارئ مباشرة إلى عمل أدبي مطابق لكاتب ذكر اسمه أيضا في العنوان وهو الكاتب "**مولود فرعون**" أحد أبرز الكتّاب الجزائريين الذين عاشوا فترة الاستعمار ورفضوا بلغة العدوّ الاستسلام والخنوع، ولعلّ استدعاء هذه القصّة لمقاطع من يوميات الكاتب مولود فرعون جاء لجعلها مادّة حكائية واقعية تدخل في تشْكيل تخييليّ فني يزيد من نزاهة الأحداث وعمق تأثيرها، كما تسمح بتعدّد الرؤى حول أحداث مرجعيتها مذكرات الكاتب الأصلي الذي اعتمد فنّ السيرة الذاتية وسيرة الأنا تحديدا التي" **تختلط مع أجناس أخرى محايثة فالمرجعية الواقعية لحياة صاحبها جعلتها تتشابك والكتابات الشّخصية**

[1] المصدر نفسه، ص 99.

الأخرى"[1] ويجد الفرد الجزائري نفسه في هذه اليوميات نظرا لوطنيته، حتى وإن انقضى عهد الاحتلال، إلا أن المعاناة تنسحب على الفرد والشّعب في هذه الفترة الحرجة، بخاصة وأن مولود فرعون قد كتب هذه اليوميات سنة 1954 يسرد فيها عادات وتقاليد منطقة القبائل، لتغدو العلاقة بين ما كتبه وبين الواقع متينة جدّا" **فما يميّز السرد السير الذاتي هو الجانب المرجعي في مادتها/ قصتها، فالعلاقة بالواقع هي أساس انبناء العمل لا بغرض التأريخ والتوثيق بل بغرض التشكيل الفني لقصّة صاحب السيرة الذاتية"** [2] والمراد من اعتماد السّرد القصصي لأدب السّيرة الذاتية، هو بعثها في قالب فنّي جديد كلمسة مغايرة لهذه المادة الجاهزة بأمكنتها وأزمنتها وهو ما فعلته القصّة القصيرة، فقد وظّفت بعض المقاطع من يوميات الكاتب معتمدة آلية الاستشهاد من جهة وآلية الحذف –لليوميات– من جهة أخرى، فأخذت جانبا من جوانب سيرة الكاتب الذاتية، وأضحت بذلك خطابا منقولا تخلّلته تعليقات السّارد الذي عاصر الكاتب "**فرعون**" فلم يعد مجرّد امتصاص نصّ لنصّ دون تحويل أو تحليل، وإنّما تشرّب سيضفي الكثير من المصداقية والنّزاهة على متخيّل القصة القصيرة.

ويقرّ السّارد بعنوان كتاب مولود فرعون وينسبه إليه ملقّبا إياه بالأديب القتيل لأنها حقيقة تاريخية فقد اغتيل هذا الكاتب المقاوم بدمه وقلمه رغم ظروفه المزرية " **ويشاء الحظّ أن يصدر في تلك الأيام الجامحة كتاب عن الثورة الجزائرية، ما كان أشفاه للغليل كان ذلك الكتاب عبارة عن يوميات رصد فيها صاحبها الأحداث منذ الذكرى الأولى لثورة نوفمبر، والأمر الذي زاد من أهميته في ذلك الصيف القائظ هو النهاية المفجعة التي**

[1] عبد العاطي إبراهيم هواري، لغة التّهميش، سيرة الذات المهمّشة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2008، ص25.

[2] عبد العاطي إبراهيم هواري، لغة التّهميش، مرجع سابق، ص28.

لقيها صاحبه"[1] وقد عايش السّارد زمن الثّورة بل وكان على مساس مع **مكان تاريخي** مهم في حياة الأديب حيث كان على مقربة من مقتل اغتياله برصاص العدوّ الفرنسي، وهذا ما يفسّر استدعاء الأديب وكذا التأثر بالبطل الشّهيد، الذي كان حافزا فاعلا للغور أكثر في أعماق هذه الشخصية أدبيا وشخصيا ونفسيا، وذلك عن طريق سيرته الذّاتية فقد كان فرعون" **واحدا من الذين صنعوا فرحة جويلية، وهو فيما أظن الكاتب الوحيد الذي سجّل لنا في يومياته أحداث الثورة الجزائرية، وقدر له أن يلقى مصرعه قبيل أيام معدودات من الاتفاق على وقف إطلاق النّار"**[2] ثم أوكل السّارد مهمّة السرد إلى صاحب اليوميات الكاتب مولود فرعون الذي سيحدّث القارئ عن تاريخ الثّورة الذي عايشه، كما لم تتجاوز القصة القصيرة بضع صفحات فقط من مقاطع اليوميات. وقد كانت المحاكاة هنا مقتدية حيث لم يغير النص القصصي من الأزمنة و الأمكنة أو حتى أسلوب الكاتب حفاظا على نسيج نصّ سيرته دون أي تحويل صيغي، وهذا ما دلّت عليه عبارة " **لنأخذ إذن مقاطع من يومياته"**[3] فيأخذ على سبيل المثال معتمدا الاستشهاد "**أوّل نوفمبر** 1955 " **كلاّ وربك، ليس هناك ما نقوله لبعضنا البعض في هذا اليوم من أول نوفمبر، أنه يوم الأموات اللّامبالين والأحياء القلقين، الفرنسيون يرفضون الاستفسار عن الأسباب، ونحن نرفض شرح موقفنا"**[4] فالتّناصّ اقتباسي ظاهر لم يفكّك البنية الأصلية للنّص الأصلي، ولم يغيّر من دلالته بل " **أعلن النّص الغائب عن نفسه في النّص الحاضر ويقابل الدرجة العليا لحضور نصّ في نصّ آخر حضورا واضحا وحرفيا"**[5] ويسهل في

[1] مرزاق بقطاش،خيول الليل والنهار، مصدر سابق، ص8.
[2] المصدر نفسه، ص9.
[3] مرزاق بقطاش،خيول الليل والنهار، مصدر سابق، ص9.
[4] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[5] عصام حفظ الله واصل، التّناص التراثي في الشعر العربي المعاصر،مرجع سابق، ص78.

هذه الحالة الفصل بوضوح بين النّصين المتداخلين من قبل القارئ، كما يتضّح بأن أفق التّداخل النّصي قد ارتبط هنا بالواقع الذي يعرضه مولود فرعون، فتمّ حفظ هذه المذكرات من الضّياع لأنها تتضمن تاريخا (في قالب الوثيقة التاريخية) تمتّ إعادة إنتاجه باعتماد النصّية الواصفة التي صنّفها جيرار جينات ضمن المتعاليات النّصية، والتي تقدمّ النّصوص وتعلّق عليها وقد تصل إلى مرحلة النقد الذي يطلق الأحكام بكل موضوعية وشفافيّة.

وتستمرّ آلية الاستشهاد مع تقديم قراءة مقتضبة لبعض المقاطع، ولكن يتساءل القارئ هل هذه التعقيبات كافية بالنظر إلى أحداث واقعية كثيرة سردت على لسان الأديب نفسه فقد كان حريّا بالسّارد أن يطعّم أحداث المقتبسات ببعض الإحصاءات أو الوقائع أو الوثائق بخاصة وأنّ السّارد قد عايش زمن الثّورة بإقرار منه "جانفي 1956 **يعتبروننا أعداء لهم ولديهم الحق في ذلك لأنه ما من أحد يحاول الاقتراب منهم باستثناء الأطفال المشردين الذين يتشبثون بهم عند مرورهم...ونحن عندما يصل إلى علمنا أنه سقط العدد الكبير منهم في كمين فإننا نتجه بأفكارنا نحو جنودنا نحن. ومع ذلك فنحن نشكو حظّ هؤلاء الفتيان السذّج الشقر الذين جاؤوا من الألزاس وبورجوني وغيرها ليلاقوا حتفهم بمثل هذه الحماقة"**[1] وهذا المقطع يصوّر عمق الصّراع النفسي بين الطّرفين، ومدى عزيمة الجزائريين على تحرير بلادهم من بطش العدوّ الغاشم.

وهكذا حتى نهاية القصّة القصيرة عنونت المقاطع بسنوات تاريخية سنوجز ذكر بعضها فيتحدّث فرعون عن أساليب التّعذيب والاستنطاق التي يستخدمها العدوّ لممارسة ضغطه على السّجناء والمعتقلين مارس 1956"...**تستعمل الشرطة طابعا محابيا في الاستنطاقات الأولى:...يجب عليك أن تقول كلّ ما تعرفه...لا تجعلنا نعتقد بأنك لا**

[1] مرزاق بقطاش، خيول الليل والنهار، مصدر سابق، ص10.

تعرف شيئا؟ هيا ..أجب ! وإياك أن تستعمل الحيلة !"[1] ويضيف السّارد على هذا النّص بعض المعلومات حول فنون التعذيب النفسية والمادية؛ بحكم معايشته لأحداث الثورة فنعتبره تمطيطا إضافيا جاء ليصور عمق العذاب، لا لأنّ فرعون قد فشل في ذلك؛ وإنما لأنّ الدمج سيكون أدقّ في هذا الحال لتقديم صورة جريحة اختزلت عذابات الفرد الجزائري بخاصة والشعب بعامة .

تبدو هذه المقاطع إذن كخطاب أدبي من مؤلّف سيكون لكلامه الوقع البالغ في نفس كل مواطن جزائري غيور على بلده" **وذلك إذا اعتبرنا السيرة الذاتية في معناها العام خطابا أدبيا شأن كل الخطابات الأدبية فإنها خطاب يقتضي متلقيا فضوليا له بالمؤلف معرفة سابقة باعتباره شخصية عامة سواء كان أديبا أو سياسيا أو من رجال المجتمع"**[2] وهذا ما تدلّ عليه المقاطع التّعقيبيّة التي استخدمت في أجزاء بسيطة آلية الشرح؛ فالقارئ يعلم ولو بشكل عام من هو مولود فرعون، لذلك تجاوزت التعريف به أو ذكر تفاصيل حياته وإنما لأنّ الاجترار ليس بالشيء المتقبل دوما لدى القارئ بخاصة مع مذكّرات تسرد محطات تتعلق بشخصية مشهورة لها باعها.

وما يمكن قوله هو أن فكرة التداخل النّصّي مع أدب السّيرة الذاتية نشاط إبداعي في حدّ ذاته مع احتوائها استقلالا ذاتيا وفكريا، ولكن أسلوب الحكي يخرج عبر نطاق القصة القصيرة –رغم قصر حجمها– هذا الخطاب المنقول من جفاف مادته التاريخية فلا تصبح مجرّد استرجاعات مكرّرة مملّة ومرهقة للقارئ " **فما من حياة خارج سياق التاريخ تستحق أن**

[1] المصدر نفسه، ص10.

[2] محمّد الباردي، عندما تتكلّم الذات، السّيرة الذاتية في الأدب العربي، مركز الرواية العربية، ط1، تونس، 2008، ص57.

تروى وأن تقرأ، ولكنها مع ذلك تظل استرجاعات محدودة حتى لا تثقل الحياة الخاصة وترهق سيرورتها التاريخية " [1] وهو ما ألفيناه داخل هذه القصة تحديدا.

2- التّداخل مع النصّ المسرحيّ :

أ غربة لحفناوي زاغر:

لقد ألفينا حضور النّص المسرحي بمعظم عناصره الفنّية جليّا في القصة القصيرة الأولى "**غربة**" فهي صارخة بالحوارات المتبادلة بين الشخصيات كأهم ركن ينبني عليه النّص المسرحي، بالإضافة إلى كلام الرّاوي الموضوع داخل قوسين، وما تم استثناؤه هنا هو التّقسيم المشهدي، الذي لو حضر في العمل لجعل القصّة القصيرة مسرحية، وقد تمّ استدعاء النّص المسرحي بأسلوبه الكتابي وبلغة الحوار المميّزة له، وخصوصياته وجعله نصّا مسرحيا افتراضيا يخدم حواره المحكيات النّفسية التي تزخر بها هذه القصة القصيرة، وقد يفسّر القارئ هذا الحضور أو تداخل الأجناس الصّارخ هنا- تفسيرا مبدئيا- بأن الامتصاص لتقنياته بمثابة إنقاذ للمشاهد المسرحيّة من الضّياع لدى الذّوق الفنّي؛ نظرا لغياب الإقبال الغزير على المسارح بالجزائر، ذلك أنّ ثقافة المسرح وما يحيط به من معالم فنّية "**الدّيكور، الفرقة، الممثل المتخصّص**" تكاد تكون مغيبّة لعوامل عديدة لا يسعنا التفصيل فيها.

وتحكي القصّة القصيرة عن غربة سرحان الذي يروقه النّوم لساعات طويلة، والحلم حتى ينسى همومه وأشجانه، ليعيش عبر أحلامه قصصا غريبة أبطالها أصوات لأشخاص مجهولين يستجوبونه تارة وينهرونه تارة أخرى، وسرحان في نظرهم متّهمٌ ارتكب العديد من الجرائم المعنوية في حق نفسه، أما هو فأصبح حائرا أمام هذا الحشد الهائل من الأصوات إن كانوا إنسا أو جنّا. وتتساءل الأصوات عن سبب حيرة وحزن سرحان الذي له حظ وفير من اسمه ينظر إلى الحياة بسوداوية يائسة، وقد كان الحوار المسلك السردي الوحيد لتوصيف المحكيات

[1] المرجع نفسه، ص 136.

النفسية لسرحان والإفصاح عن شخصيته فأصبح" **ويحمل خصائصها في ثناياه فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عمّا هو الآن وتومئ إلى ما سيكون هو المستقبل**"[1] فكانت بداية الحوار بين أطراف ثلاثة "سرحان، الصّوت الأول، الصّوت الثاني"، والصّوتان يسائلانه عن سبب مخاوفه وفشله في تغيير منحى حياته، لينضمّ صوت ثالث ويزيد من نَفَس الفضْفضة لدى سرحان الذي شعر بالاطمئنان مع هذه الأصوات التي تتعقّب هواجسه وحواسه، ولم يكن أمامه سوى الاعتراف باغترابه الوجودي المتأزم "**سرحان: -إنّ هذا الذي تقول إرهاب معنوي كابوس خانق، ضغوط قاسية، قهر متوحّش، تدمير للآدمية في الإنسان اجتثاث لكلّ القيم**"[2] فالبطل يتأسّف على وجوه الذي لن يستمرّ بسبب العبودية التي يتخبّط في براثنها، ووسط دوامتها.

أمّا عن مهام هذه الأصوات التي زادها الحوار قدرة على استظهار معاناة سرحان مع محيطه الخارجي فالحوار المسرحي الذي استعانت به القصة القصيرة هو الذي " **يجلو الشّخصيات ويفصح عنها، ويحمل عبء الصّراع الصاعد حتّى النهاية**"[3] فقد ساعد – الحوار– على إرشاده وفتح بصيرته كما ورد ليُخرج ما يغمره البطل في قلبه، ولكن يتوقّف أحيانا ليستمر السّرد القصصي في عرض استرجاعات البطل، وذكرياته التي لم تبتعد كثيرا عن المغزى من المسرحية السابقة " **فالمسرحية لا يمكنها في حدود الزّمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التي تعالجها بها القصّة والرواية**"[4] فالقصّة القصيرة تستعرض الأحداث عبر شخصيّات تتفاعل فيما بينها بأفعالها وأقوالها إلى حدّ

[1] علي أحمد باكثير، فنّ المسرحية، من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، دت، ص81.

[2] حفناوي زاغر، أشواق، مصدر سابق، ص19.

[3] علي أحمد باكثير، فنّ المسرحية، مرجع سابق، ص81.

[4] محمّد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980، ص12.

الاندماج، ولا تستقل شكليا بها بل تعتمد التفصيل والتّحليل، في حين تستدعي المسرحية العرض والتّمثيل.

وتداخل الجنسين الأدبيين داخل المتخيل القصصي كان في محلّه لأنّ الحوار جاء مناسبا لإظهار الخراب المعقّد الذي يعتري البطل، ثمّ استكمل الراوي توصيف غربة سرحان واستلابه الشديد، وهو ما برعت فيه القصة القصيرة التي أجادت الوصف والتّحليل "**انتابته برودة يأس طارئ ...تملّكه شعور بالضآلة والانسحاق...فطفق ينتحب وينتحب بصوت متشنج مكتوم دموع غزيرة تنزل وتنزل...شعر كأنه يغتسل بماء دافئ من الدّخل، أحسّ أنه يتطهّر يتجرّد، يتحوّل إلى أثير**"[1] ثم يعود الحوار المسرحي إلى الظهور ولكن مع صوت نسويّ جاء مقصودا ليتحسّر على ما آلت إليه الرّجولة والعبقرية، ويرثي جيل سرحان المتمزّق، والذي يشكو إليها ضيق قلبه وخلجاته، ولكن الصّوت اقترح على البطل حلاّ يخرجه من متاهته إلى مغامرة جميلة حسب اعتقاده، ويمكث سرحان في دوامة الاغتراب، ولن ينفلت من الهواجس السّوداء التي تتكالب عليه، وتزيده عذابا على عذابه الداخلي الذي يتخبّط فيه، مشهد درامي يمجّد مبادئ السّريالية، التي أكسبت القصة القصيرة عمقا سيكولوجيا كفيلا بأن يهدف إلى تعضيد فاعلية تداخل الجنسين إلى القارئ بخاصة.

ل غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو:

تتداخل قصّة " **أدباء المظهر**" من مجموعة غادة أم القرى بشكل واضح، وكلّي مع النّص المسرحيّ، ويمكن تسميتها بالقصة المسرحية لاعتمادها الحوار، ونظام الفصول و المشاهد وقد استهلت أحداثها بتخصيص صفحة كاملة لذكر شخصيات القصّة:

الأستاذ خليل أستاذ في الأدب وهو رجل عجوز طويل القامة هزيل منحني الظهر.

[1] حفناوي زاغر، أشواق، مصدر سابق، ص32.

1- مراد تلميذ خليل وصديقه

2- نجيب أحد طلاب أدب المظهر.

3- جمال...

4- كمال...

5- عزيز..."[1]

وتنتقل مباشرة إلى الفصل الأول والمنظر الأوّل حيث تستهله بوصف غرفة الأستاذ خليل ، لينطلق بعد وصف موجز الحوار بين الأستاذ خليل وتلميذه مراد ، وقد جاءه بخبر مؤسف مفاده أن كتب الأستاذ لم يتمّ بيعها في الأسواق والمكتبات، فلا قيمة للعلم والأدب عند جيل يمن بالمظاهر والشّكليات، وهذا ما سيزيد من عسر المعيشة وفقرهما، ولم يكن أمامهما سوى التفكير في البحث عن عمل بسيط لا يليق بمقامهما كمثقفين ، كبواب في فندق أو بيع الصّحف اليومية في الشوارع.

ومع المنظر الأول للنّص المسرحي داخل القصة القصيرة يتلفّظ الأدب أنفاسه الأخيرة ويقّدم الفصل الثاني عبر المنظر الثاني وجها آخر للأدب كان المتفرج/ القارئ يجهله. وقد برع الحوار المشهديّ في تصوير مدى الاستهانة بمهنة الأدب والأديب، فقد أضحت مهنة تباع في الأسواق وتعرض للاقتناء في الصّحف والجرائد، وصارت أسهل من مهنتي الخياطة والحلاقة **"مراد يتناول الورقة ويقرأ بصوت مرتفع ..كيف تكون أديبا في ساعتين؟ الساعة بخمسمائة فرنك فقط ! أقرب طريقة للإنتاج الأدبي الحديث،...أيها الشّبان اقصدوا الأستاذ خليل "بشارع النّصر" (تحظوا بالأدب الحديث في ساعتين. المدّة محدودة بادروا"**[2]

[1] أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى وقصص أخرى، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص111.

[2] أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى ، مصدر سابق، ص116.

ستـــار.

وبإمكان القارئ أن يتخيّل عمق المعاناة إذا عايش أحداث المسرحية وتفاعل مع منْظريها، حيث يتصوّر نفسه متفرّجا لا قارئا بإمكانه أن يتأثر ويرى أسف وسخط كلّا من الأستاذ خليل وتلميذه مراد على ما آل إليه الأدب العربي، والمنْظومة التّعليمية/التعلّمية ككلّ، ولم يكن أمامهما سوى الانغماس في زيف هذا الوسط المنسلخ والمستلب، والتقنّع خلف وجهين آخرين أستاذ مستغل بمعارفه، وتلميذ سمسار يستقطب السذّج المهووسين بالمظاهر. وقد قسّم الأستاذ الأدب العربي الحديث إلى قسمين رئيسين: قسم المظهر، وقسم لحفظ أدباء الجيل الحديث، ولم يكلّف طلبته المتحضّرين إلا بحفظ أسماء معدودة لبعض الكتاب حتى لا يرهقهم أو يشعرهم بأي تبرّم " **الجميع– "مبتهجين يأخذون في الكتابة وهم يردّدون" شوقي شاعر كبير؛؛؛**

خليل– العقّاد كاتب اجتماعي كبير؛؛؛

طه حسين أسلوبه سهل ممتنع

كمال– أما يكفي هذا يا أستاذ؟

خليل–يكفي إذا شئتم؛؛

الجميع– "يطوون دفاترهم " كفى يا أستاذ كفى؛؛؛

"يستوفي الأستاذ خليل أجر الدّرس من الشبّان ويخرجون مبتهجين مسرورين يكيلون لبعضهم ألقاب الأستاذ والأديب كيلا وافيا"[1]

ستار

وقد يجد القارئ نفسه في مواقف عديدة مشاهدا ومتفرّجا يتفاعل إلى حدّ ما مع أحداث ومناظر المسرحية، كما يستوعب مدى الاستهانة بالأدب العربي وبالمبدع الفنان،

[1] أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى، مصدر سابق، ص122.

فالحوار الخارجي يحفزّ على خلق حوارات داخلية متلاحقة ومتسائلة في نفس القارئ عن حال الأدب ومستقبله الغائم في كثير من الأحيان. كما تتقاطع هذه القصة مع قصة قصيرة أخرى في إطار التناص الدّاخلي داخل المجموعة أقرت بأنها مسرحية في فصل واحد وهي قصة " **الأستاذ مسرحية في فصل واحد** "[1] ليغدو التّداخل مقصودا يعتمد الحوار والمشهدية، ويؤثّر في القارئ أكثر ويزدان بلغة لا تكتب لغرض القراءة وفقط، بل تتجاوز ذلك ليتم تمثيل إيحائيتها وظلالها على خشبة المسرح التي سيتخيلها القارئ /المتفرج، ويتفاعل معها مثلما تفاعل الجنسان الأدبيان في ظل ما يعرف بالنّصية الجامعة لجيرار جينيت.

كما نجد التّداخل مع فنّ المسرحية في قصّة " **بندقية واحدة** "[2] لأبي العيد دودو، وقد أقرّ الرّاوي في بدايتها بأنّها تمثيلية في فصل واحد وتدور بين الهاشمي وعمّار والأعور والجنديّ، والرّاعي، وأحداثها تاريخية تتحدّث عن زمن الثّورة ودناءة الخونة، وكيف أنّ الوفاء للوطن لهم بالمرصاد أيضا. وبراعة التّصوير في النّص المسرحي تجعل القارئ العادي يتجاوز فكرة اعتباره مجرّد متفرجٍ عاديّ إلى متفرّج متمرّس بإمكانه أن يستنطق مشاهد المسرحية داخل القصّة القصيرة "**لأنّ المتفرّج العادي لا يلحظ بوضوح جهد المخرج ولكن المتفرّج المتمرّس يحظى بمتعة أعظم من المتفرّج العادي في نفس العمل المسرحي باستعداده لتلقي وتذوّق أفكار المخرج**" [3] بالإضافة إلى براعة التداخل بين الجنسين الأدبين التي ستجعل القارئ أكثر اندماجا مع المشاهد ، وتتحقق فيه شروط المتفرج المتمرّس.

3- التّداخل مع فنّ الرّسالة:

[1] المصدر نفسه، ص247.

[2] لقراءة التّمثيلية ينظر: أبو العيد دودو، بحيرة الزّيتون، مصدر سابق، ص 207.

[3] جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت، دت، دط، ص182.

أ قصّة "طلب زواج " لمحمّد مفلاح

يظهر تداخل الأجناس بشكل واضح مع قصة **"طلب زواج"** التي استدعى عنوانها حضور فنّ الرسالة، التي ستساعد على تفعيل الطلب وجعله سهلا بين الطرفين بلا مغالاة لغوية أو تكلّف متصنّع لأن الرّسائل تحرص على" **تبليغ الأفكار في تعابير موجزة تبتعد عن التنميق والتحبير تتوخى السهولة والوضوح مع العناية بالمعنى وباللغة الجزلة المتينة المؤدية للعبارة"** [1] وقد احتاجت القصة القصيرة إلى هذا الأسلوب المباشر لإيصال عواطف المحاسب الصّادق إلى المحبوبة المجهولة فاطمة، وقد اختصرت القصّة القصيرة أحداثها في رسالتين الأولى مطوّلة نوعا ما، أما الثّانية فمقتضبة جدّا والرّسالة من المحاسب الصّادق الطّوبي ذي الخمسين عاما، والذي يعاني من وحدته بسبب العزوبية، وبعد قراءته لإعلان الزواج بمجلة لفتاة تدعى فاطمة صاحبة الستة والثلاثين عاما، قرّر أن يبعث إليها برسالته يطلبها للزواج فيها فسرد يومياته في العمل، وبعض الحقائق عن وضعه الاجتماعي والأسري.

وقد عرضت القصّة القصيرة على لسانه كثيرا من تفاصيل حياته من خلال رسالة شغلت بضع صفحات، لتغدو أكثر كثافة واختصارا من القصّة القصيرة بلغة سهلة استدعاها السّياق الجديد ذلك أن **"الآنسة فاطمة س، العمر 36 سنة مستوى الشهادة الابتدائية.ربة بيت ممتازة، هادئة وأخلاقها فاضلة، تبحث عن زوج متواضع يحب الأطفال والبيت"** [2] فيناسبها هذا الخطاب نظرا لمستواها التّعليمي يفصح فيه صاحب الرّسالة عن وضعه المادي وحاله مع زملائه بخاصة زميله "زامي" الذي يترصّد له، ويراقبه ولا يعلم لماذا يكرهه.

[1] عمر عروة، النّثر الفنّي القديم، أبرز فنونه وأعلامه، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص33.
[2] محمّد مفلاح، أسرار المدينة، قصص، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1991، ص59.

" فاطمة ..أيتها المحترمة.[1]

هذا الصّباح خرجت من البيت حانقا على نفسي وعلى الدنيا المتكبّرة والناس العابثين فيها...يا أيتها الآنسة الكريمة...أنا فنّان وولدت شغوفا بالموسيقى والتسكّع في الأزقة المظلمة.آه العفو ..في رسائلي القادمة سأروي لك كلّ تفاصيل حياتي، منذ كنت طفلا يتعشّق الغابة والعصافير" هي ومضات من اليوميات التي لا تكفي في نظر أي فتاة مقبلة على الزواج حتى تقتنع بالعريس، ولكن الصّادق لا يكتب طلبا فحسب، وإنما يمرّر حلما قد تحقّق حسب ما يتوهّمه عبر رسالته التي يثق تمام الثقة بأنها ستقنع فاطمة بأنه كهلُ أحلامها، ولكن الردّ كان صاعقا في رسالة فاطمة، التي لم تتبعها القصة القصيرة بتوصيف ردّة فعل الصّادق المسكين:

" أيها السّيد المحاسب المحترم...

وصلتني رسالتك الطويلة. اسمي فطومة س. أبلغ 19 سنة وليس 39. اهتم بقصتك البوليسية أما أنا فقد تزوجت فلا تحاول أن تكتب لي مرّة ثانية .زوجي التاجر طبعه عنيف.لا تفشل ..ستلتقي بالمرأة التي تناسبك والسلام".

السيدة فطومة ص[2]

تبيّن من ردّ السيدة فطومة بأنّ السّيد الطوبي قد أخطأ في العنوان الشخصي، فتبخّرت بذلك أحلامه مع الرّسالة التي لم يجد سواها للتّنفيس عن مخططاته المستقبلي في كيفية العيش مع فتاة الأحلام، وتوصيف نظرته للحياة، ومواصفات المرأة التي يطمح إليها، والتّداخل بين القصّة القصيرة والرسالة قد كان كفيلا لاحتواء المشاعر، والسّيطرة على انسيابها في النّص بلغة

[1] المصدر نفسه، ص57.

[2] محمّد مفلاح، أسرار المدينة، مصدر سابق، ص64.

سهلة اقتضتها طريقة طلب الزواج، وهي واقعة من الوقائع الاجتماعية وموضة من موضات طلب اليد عبر الجرائد والمجلات والانترنت، فأرادت القصّة أن تسلّط الضّوء على هذه الظاهرة التي سادت بحيثياتها أي بجعل الرّسالة بيت القصيد والجوهر الذي قامت الأحداث عليه وانتهت به أيضا، فكان الحضور جميلا لم يجهد القارئ ولم يشوّقه، كما لم يشوّه جماليته بقدر الزّيادة في مدى تأثيره شكلا ومضمونا.

ا رسالة ثائر لأبي العيد دودو:

كما تداخلت قصة "**رسالة ثائر**" لأبي العيد دودو في مجموعة بحيرة الزّيتون مع فنّ الرّسالة حيث جاءت في صفحتين اثنتين فقط، ونسجت من بدايتها إلى نهايتها على منوال الرّسالة وقد استهلت بالمرسَل إليه "**إلى أمّي الحبيبة**" وانتهت بذكر اسم المرسِل " **ابنك علّاوة**" فهي رسالة من ابن إلى أمّه يسرد فيها معاناته مع الاستعمار الغاشم وعن ضرورة الانتقام لأبيه ولغيره من المغصوبين من أبناء الوطن، وما يطمح إليه علّاوة هو تسجيل اسمه في قائمة الشّهداء رفضا للعبودية والجهل والفقر الذي غرسه المستعمر فيوطنه وفي قريته تحديدا، وقد جاءت هيكل الرسالة مناسبا جدّا لإيصال العالم الجوّاني للبطل الثائر وغياب التّحية التي تعدّ من أبرز عناصر الرّسالة عائد إلى قساوة الوضع الذي يعيشه البطل والدليل على ذلك هو أنّه قد استهلّها بوصف وحشة الزمان والمكان:

" أمي الحبيبة !

أكتب إليك من على التّلال، تلال النّور، حيث قوافل الأحرار تصطاد الغاصبين، أكتب إليك لأنني أراهم مقبلين، لا، لا تخافي أمّاه فلست أعني الظالمين، فهم أجبن من أن يأتوا إلينا في مرقد النّسور.."[1]

ولعلّ اختيار فن الرسالة ومقوّماته الكتابية مقصود فعند قراءتها يشعر القارئ بأنه المرسل إليه، وأن كل حرف وكلمة ونفس متمرّد على العدوّ الغاشم موجّه إلى وطنيّته، فهي رسالة اجتماعية يجد كلّ فرد جزائري نفسه فيها، لأنّه يتشارك المشاعر مع علاوة الثّائر، الذي يستمر في سرد معاناته مع قيد الجنود ولطمهم وضربهم، ولكنّ بأسه أشدّ من أن يموت ميتة الحقير الخانع لهم، وأتت الرّسالة لتسهّل على الأم الاطمئنان على حال ابنها، وحتى يخبرها عن حاله وشوقه، فلا وجود لوسائل التّواصل في فترة الثورة، ولا حلّ غير الرّسالة التي اقتضتها الظروف بزمانها ومكانها " **وبعد أمّاه ! إذا لم أعد غدا فقد يسجّل اسمي قرب اسم أخي البشير، فانتظري عودتي أبدا فإنّي سأعود مع الأرض، ويكفي أن تحضنني تلك الأرض فأنا في كلّ ذرة من ذرّاتها**

ابنك علّاوة"[2]

4- التّداخل مع فنّ الخطابة:

4 قصّة " دعوة قبل الأوان" لمحمّد مفلاح:

أما فنّ الخطابة فقد تم التوسّل به واستدعاؤه في قصة "**دعوة قبل الأوان**" من مجموعة أسرار المدينة لـ "محمّد مفلاح"، وقد اتّكأت على الخصائص الفنية للخطبة حتى باتت في ظاهرها خطبة علمية والكاتب البطل محمّد الطّوبي يوجه خطابه وهو في منتهى الغبطة

[1] أبو العيد دودو، بحيرة الزّيتون، مصدر سابق، ص 203.

[2] المصدر نفسه، ص205.

والسّرور لتكريمه ، ومباركة روايته الجديدة التي سطع من خلالها وهو لا يزال يفصّل في سرد تجربته مع الحياة عبر خطبته ومعاناته في مجال الكتابة الإبداعية، وهذه من أبرز الحجج التي تضمنتها هذا الخطبة داخل القصة القصيرة حيث أشارت إلى مسألة مأساة الأدباء المغمورين وما قدمه من حجج وأدلة زاد من تأكيد حضور فن الخطابة داخل القصة ، وهذا الأديب في دعوته يتحدّث عن أحداث ومجريات واقعية يعيها القارئ جيّدا، وهي قضايا أدبية مثل سرقة الأعمال الأدبية المخطوطة سواء كانت شعرا أو مسرحيات أو روايات ونسبها إلى غير صاحبه وهذا ما استهل به الأديب الخطيب داخل القصة خطبته :

"**سادتي، سيداتي..**

ظروفي معقّدة للغاية ولم أتمكن من حلّها لأسباب موضوعية، وهمومي الكثيرة وإن كانت صغيرة، متداخلة وملتحمة بهموم أبناء الطّوب...لست من مدمني القهوة فأنا أفضل الشاي المنعنع ثم بحثت عن مخطوط روايتي في كلّ مكان تحت الخزانة الخشبية القديمة ...نسيت بأنني وضعته داخل الوسادة خوفا عليه من الضياع أو السّرقة من يدري؟ قد يسرقه شخص لا يريد لي الخير ، في كل يوم نطالع مثل هذه الأمور الغريبة "[1] كما أشارت خطبة الروائي البطل إلى مسألة غمر الأدباء وعدم الإشادة بقدراتهم الإبداعية، وكذا حرمانهم من البروز أو الجوائز المحلية أو العالمية، وعدم تبجيلهم كما يحدث في بعض المجتمعات لكونهم أشخاصا متميّزين برهافة حسّهم وخيالهم الجامح .

ولعلّ تداخل القصة القصيرة مع فنّ الخطابة مقصود ولغايات عديدة، فقد مرّرت رسائل عديدة من خلال هذه الدّعوة التي تفتقر إلى آداب الاستماع، وفيها إشارة إلى غياب الذّوق الفنّي والعام على حدّ سواء من قبل الشّعب و النقّاد أو الدارسين، بالإضافة إلى التلميح إلى

[1] محمّد مفلاح، أسرار المدينة، مصدر سابق، ص ص (77-78)

قضية تهميش الأدباء وغمرهم حيث لا آذان صاغية للمثقف في مجتمع يفتقر لدعائم التّذوق، والمقروئية الصحيحة والنّاجحة ولم تجد القصة القصيرة فنّا أفضل من الخطابة بكلّ مقوماتها الفنية حتى تثير مسألة الاغتراب الثقافي لدى زمرة الأدباء والكتّاب، وعزوف الناس عن القراءة بسبب غياب الوعي بأهميتها في تغذية العقول والنفوس، فهم في واد والثقافة المظلومة في واد آخر. كما استدعت القصّة إذن النّبرة الخطابية المؤثرة في الجمهور الافتراضي، والمتلقي الحقيقي الذي يعتبر المعني الأول بالخطاب وبالدّعوة التي تحمل في ثناياها الحسرة والأسف على ما آلت إليه الشعوب والمجتمعات " **أنتم لا تقدّرون شخصا موهوبا، ولا تشجّعون أديبا همّه الوحيد البحث عن كلمة صادقة، وصافية تفجّر قلوب النّاس بالمحبّة لتفيض على العالم كلّه**"[1] كان لهذه الخطبة التي تتضمن دعوة مثقف يائس من نفسه قبل المحيطين به الوقع الواضح في نفس القارئ للقصة القصيرة فقد ازدانت بها جماليا عبر عبارات التّحية وأدوات النداء المؤثرة في المسامع، وازدادت بها إقناعا فيما تعلّق بالمقروئية، وغياب تقدير الأدباء (غير المشهورين) أو حتى السّعي إلى جعلهم يحظون بمرتبة أو وظيفة تليق بمقامهم ومواهبهم.

[1] محمّد مفلاح، أسرار المدينة، مصدر سابق، ص 86.

الفصـــل الخامس: النّص الأسطوري وجماليّات التّشكيـــل السّردي

توطـــئة.

أوّلا / استدعاء الشّخصية الأسطورية:

1- جنّية البحر في "جنّية البحر" لجميلة زنير

2- عروس البحر والسّندباد البحري في "حورية صخرة المحار" لمولود بوكلّاب

3- حورية البحر في " الطّباشير" لفضيلة ملهاق.

4- عشتار في "السّيف بن ذي يزن" لغزلان هاشمي.

5- تيلليبينوس وإيللويانكاس في" اعترافات راوية غير مهذّب " للسّعيد بوطاجين

ثانيا / موضوع اللّعنة في " الأكلة الملعونة" لمولود بوكلّاب.

ثالثا / الفضاء الأسطوري في "المستحيل والممكن" لمرزاق بقطاش.

رابعا/ اللّـــغة الأسطـــورية وأبعادها الفنّية:

1- لغة الأرقام: أسطورية الرّقم سبعة

1-1 قصة الأشعة السّبعة لعبد الحميد بن هدوقة

1-2 قصّة أناكودا: الأبواب السّبعة لمحمد بن زيد

2- لغة الألفاظ والتراكيب في "سياج البنفسج" لأبي العيد دودو.

توطئة:

إنّ ما يشجّع كاتب القصّة القصيرة على الغرْف من الأساطير العريقة هو ما تحتويه من خصائص الحكي كالعقدة والأحداث، وبعض الخصائص السّردية التي جعلتها أكثر التصاقا بالفنون النّثرية السّردية، ومثلما سطّرت الأساطير في القرون الأولى، وأضْحت نصوصا مقدّسة بات لزاما على الفنون الأدبية حاضرا ومستقبلا أن تحفظ هذا التّراث الثّري مادامت تكتب عن الإنسان للإنسان، فإنّ كلّ المتعلقات المحيطة به تستلزم أن تتجسّد، وتحيط بأطوار التّاريخ بمصاغ قصصي مزوّد بحقائق وطقوس وظواهر طبيعية تستدعي التأمّل والتّفسير.

ورغم اللاّمعقولية التي نجدها حاضرة بقوة في الأساطير إلا أنّها تعبّر عن نظرة الإنسان البسيط للكون، وما هي إلا استجابة لفضول دائم ومتجدّد، يسعى إلى إعطاء العديد من التبريرات لعجائب الكون أو حتى العواطف والمشاعر الكامنة ومن جملة ما نقل الفينيقيون العرب " **أساطير خلق الكون وخلق آدم والشجرة والمعصية وطوفان نوح، وهي ذات الموضوعات الموجودة في أساطير سومر وأوغريت**"[1] ولعلّ الغاية من توظيف القصّة القصيرة للأسطورة هي إضفاء تكثيف واضح لمجموع الأحداث المكثّفة داخل المتن القصصي.

ولكن تشعّب النّصوص الأسطورية يقتضي قراءات عميقة جدا نظرا فالبعض يرى بأن " **الأسطورة لا تكتمل ولا تناقش في الوقت نفسه، لا الزّمن ولا المعرفة من شأنهما إضافة أي شيء إليها، ولا ينتزعان منها شيئا**" [2] ولكن هذا النصّ الأسطوري المقدّس فقط هو الذي لا يقبل أي تحوير أو بتر يمسّ به من قريب أو من بعيد، ولكن رولان بارت أشار إلى نماذج أسطورية مغايرة تماما للمعتقد السّائد، تجاوز " ديزونيوس، وفينوس، وإيزيس، وعشتار، وسميراميس

[1] قسم الدّراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري ، كيوان للطباعة والنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1 ، 2009، 32.

[2] رولان بارت، أسطوريات، أساطير الحياة اليومية، تر: قاسم المقداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012، ص249.

وتمّوز وغيرها...وحتى الفرد البسيط بإمكانه أن يقوم بأعمال بطولية تخلّد اسمه في تاريخ البشرية فيستحق لقب البطل الأسطوري، أو حتى العلاقة العاطفية التي تصل إلى المثالية بين الرّجل والمرأة تنعت بالحب الأسطوري.

والأسطورية ليست حكرا على زمن دون آخر أو آلهة أو أنصاف الآلهة بقدر ما تنسحب على الشّخصيات العادية بفكرها وأهوائها المختلفة، و قد أبدعت القصّة القصيرة الجزائرية في تحويل شخصيات عادية إلى شخصيات تاريخية أسطورية، بل وتوغلت إلى ما يعرف بأسطرة الأحداث لأنّ الأسطورة " **نظام وكتل متجانسة وديناميكية تتطور وفق ضرورات ومقاييس خاصة...والأديب لا يمكنه تغيير الأساطير الموروثة، ومع ذلك عليه أن يثبت براعته في الإبداع**"[1] ومن خلال استكشاف التّداخل النّصي مع الأسطورة في القصص القصيرة المختارة سنتساءل عن مدى تغلغل الأساطير داخل الخطابات القصصيّة، واندماج مادة الأديان والمعتقدات وانبعاثها من جديد دلاليا وفنّيا، فهناك من يعتبر أن التّاريخ الأسطوري قد سجّل نصوصا وأعمالا أدبية كانت وليدة الأدب بالدّرجة الأولى مثل " **تريستان، وإيزو، فاوست، ودون جوان**" [2]

وقد يستغرب البعض كيف أنّ أسطورة الإنسان البدائي البسيط الذي يسعى إلى تفعيل كينونته في حقبة زمنية معيّنة تفتقر إلى الوسيلة ويسر العيش، لها أن تندمج مع فنّية الأجناس الأدبية التي تعبّر عن الحياة بأسلوب جميل، وخيال يستعين بالحقيقة والمجاز، في حين أن الأسطورة بما هي سجلّ بارز لمنعطفات تاريخية ووقائع ثقافية عريقة، قد تكتفي باللّغة السّطحية والواضحة في بعض الكتابات تارة؛ أو قد تلجأ إلى الغموض واللبّس في بحثها عن أصل الأشياء والاستفسار عن حقيقة الإنسان، لتؤثر في المروي له "**فهي تروي حكاية قديمة، وهي بكم**

[1] دانييل هنري باجو، الأدب العام المقارن، تر: غسّان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص148.

[2] المرجع نفسه، ص 146.

ارتباطها بالماضي، ومن تحصيل الحاصل أن تتّسم بالطّابع التّاريخي"[1] ولعلّ الحاجة إلى إضفاء نوع من الغرابة على الأعمال الأدبية هي التي تدفع الأدباء إلى استدعاء التّراث الأسطوري مع مزجها بالخصائص الواقعية، فيكيّف القصّ الأسطوري مع الواقعي المصرّح بأحداثه المستلهمة من يوميات الواقع المعيش، ويحفظ بذلك المتخيل داخل الخطاب القصصي التراث من الضّياع، عبر تقادم الزمان وتباين الأجيال في ظلّ إهمال القراءة في معظمها للأساطير الخالدة والمغمورة، بحجة استعصائها وارتباطها بالعرافة والسّحر، والطقوس، والمكامن الطّبيعية أو حتى الطّبيعة الإنسانية المعقّدة، بالإضافة إلى منحها صيغا حضاريّة جديدة إذ إنه "**لا ثبات في المفاهيم الأسطورية، لأنها قد تنضب وتتحلّل وتتلاشى نهائيا، ولأنّ المفاهيم تاريخية فإن التاريخ قادر بسهولة على إلغائها**"[2] وفعل الإلغاء تستلزمه المتطلّبات التي من شأنها أتحافظ على النمو الفكري للمفكّر قبل الإنسان العادي، فالحكايات الخرافيّة التي تزخر بها بعض الأساطير، والقائمة على أفعال الآلهة وتأليه البشر، تعتبر شحنات تتعدّى المغزى الأخلاقي والهدف التّوجيهي أو حتى الفنّي إلى تعطيل العقل الذي سيجد صعوبة في تفسير الجوانب الرّوحية والمتعلقات الأخروية التي تفسِّر الكائنات العلوية والقوى الخارجية.

وللتاّريخ الحق في أن يقف معترضا أمام الفكر الخرافي الذي "**ينزع إلى تعطيل العقل، وبالتالي دور التاريخ، وهما العنصران المميّزان حتى للخرافة بما هي خرافة** "[3] فالمعيار الذي يتوسّله التّاريخ في التّمييز بين الأسطورة والخرافة هو مدى واقعية الأحداث، وحقيقتها بالاستناد إلى أدلّة واقعية، وهذا لا يعني إهمال الخرافة وعدم الاعتراف بها بل على العكس فلها كلّ الفضل في توجيه النّاس، وتقويم سلوكهم لما تحمله من أخلاقيات تلامس حياة البشر

[1] سعيد سلام، التّناص التراثي، مرجع سابق، ص354.

[2] رولان بارت، أسطوريات، مرجع سابق، ص238.

[3] محمّد علي اليوسفي، هل نحن خرافة أمام معجزة العقل، مجلة حوار العرب، مؤسسة الفكر العربي، ع9، بيروت، لبنان، 2005، ص 48.

فالحقيقة تستدعي الخرافة، وتستغل طاقتها وتمدّها بمواقف لها أن تعمّق من حالات الشّخصيات الشعورية، أو تدفع الأحداث عبر العلاقات التّناصية إلى الخروج عن سلطة السّرد الواقعي إلى سرد غنيّ بالدّلالات الجديدة تجمع بين سحر الأسطورة وصرامة الواقع.

وقد تجد المادّة الأسطورية المجال الخصب في الأدب وفي القصة القصيرة تحديدا حيث تنمو" **بعض العناصر أو الرّموز الأسطورية في بعض القصص النموذجية عن طريق الأدب وغيه من الوسائل الأخرى**"[1] وبما أن القصّة القصيرة الجزائرية تهتم بالقضايا الاجتماعية وبالشرائح التي تعيش في المجتمعات المتباينة وتنطوي على ظواهر تستوقفها للمعالجة، فكذلك الأسطورة التي لطالما تمثّلت حياة البشر، وتطوّر حياتهم عبر الأزمنة والعصور، وأبرزت في متونها رغباتهم في الخلود والبقاء ، وكانت متنفّسهم في تفعيل كل ما يؤمنون به عبر طقوسهم التي كانت وبصدق أداء يعكس تجاربهم ونظرتهم الجماعية لمكوّنات العالم الخارجي، فهي انبثاق أصيل عن شعائر أولية لها سلطتها وقوتها التأثيرية في نفوس البشر.

وللتّعبير عن هذه الطّقوس والشعائر لا بدّ من اللّغة والأسطورة والدّين والتاريخ فهي عوامل تحفظ لهذه الشعائر البقاء والتّداول" **ولا يقتصر الأمر في اللغة والأسطورة والفنّ والدين على تحوّل انفعالاتنا إلى سلوك فحس، إنما هي تتحوّل إلى أعمال، وهذه الأعمال لا تتعرّض إلى الاضمحلال، إنها تستمر وتبقى**"[2] ولكنّ القارئ أو الدّارس يتساءل عن مدى صمود هذه النّصوص والرّموز الأسطورية أمام فعل القراءة والزّمن، وهل أنّ استدعاءها يتطلّب استقراء ليحيلها إلى الظاهرة الأصلية التي نتجت عنها؟

[1] دانييل هنري باجو، الأدب العام المقارن ، مرجع سابق ، ص150.+

[2] ارنست كاسيرر، الدّولة والأسطورة، تر: أحمد حمدي محمود، مراجعة: أحمد خاكي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، 1975، ص71.

ويُحدث حضورها تحويلا ظاهرا وباطنا في النّتاجات الأدبية وذلك لما للفكر الأسطوري من قدرة على التّحكم في الظواهر الخارجية وحتى النفسية وتفسيرها ذلك أن " **الأسطورة تعدّ المغامرة الإبداعية الأولى للمخيلة البشرية، وما لبثت أن ابتكرت مغامرات جديدة عبّر كلّ منها عن الشرط التاريخي بعصره من جهة، وعن محاولات الإنسان الدّؤوبة لتملّك واقعه تملّكا معرفيا وجماليا** "[1] وقد زخرت الملاحم الإغريقية القديمة، وحتى الشّرقية بالرّموز الأسطورية ونسجت على أساسها لتروي لنا بطولات الآلهة وأشباه الآلهة، وبما أنّ غالبها كتبت شعرا استطاع هذا الشّق الأدبي أن يؤثّث لكل الظواهر العريقة داخل بنائه الفنّي وصوره الشّعرية، أكثر من القصة القصيرة التي تظهرها موروثا إنسانيا يحاول ملامسة الواقع رغم منافاته له، وهذا أبرز هدف جماليّ للتّداخل النّصي بين الأسطورة والمتخيّل السّردي داخل القصة القصيرة الجزائرية، حتى صارت منهجا يشتغل به بعض النقّاد أمثال"حنّا عبود" وغيره، لما اتّكؤوا النّظام الأدبي لاستظهار العجائبي الذي شكّل المادّة الخام للأسطورة بمختلف مرجعياتها المعرفية، والثّقافية ليس الهدف منها ذكر العادات القبلية فقط للأمم السّابقة؛ وإنما إثراء النّص الحاضر جماليا ومعرفيا " **فمثّلت الأساطير بذلك زادا جماليا للكثير من الإبداع العربي، وتمّ استلهامها بأشكال ورؤى مختلفة وفي معظم الأجناس الأدبية**"[2] لذلك ركّز كتّاب القصّة القصيرة الجزائرية على الغرْف من الأساطير القديمة اليونانية والبابليّة والفرعونية وغيرها، للكشف عن رؤية الإنسان المعاصر بما يتلاءم مع قناعاته، ذلك أنّ المتخيل الأسطوري يتقاطع كثيرا مع المتخيّل الأدبي السّردي بخاصة ومن بينها هذه المجموعات القصصية التي استوحت من علم الميثولوجيا الكثير من المعاني السامية والمصطلحات الكثيفة كثافة الحكايات الخارقة التي تحتويها وتحيل إليها.

وقد عادت القصص المختارة للدّراسة إلى موادّ أسطورية صرّحت بها الكتب التّاريخية والحضارية القديمة وحتى أمّهات الكتب التي كانت سجّلا حافلا بهذه الحكايات، وتعجّ بغرائبية

[1] نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص15.
[2] المرجع نفسه ، ص 115.

السّحر والانعتاق من الواقع الجافّ بفعل اللاّمعقول والمبالغات كحكايات " **ألف ليلة وليلة** " و "**كليلة ودمنة** "غيرها.

أوّلا / استدعاء الشّخصية الأسطورية:

5- جنّية البحر في "جنّية البحر" لجميلة زنير

1-1 جنية البحر:

كثيرا ما تنقاد شخصيات هذه المجموعة القصصية إلى اختيار مسلك الموت، ولكن بعيدا عن إطفاء حماسة الحياة، كما استندت إلى الغرابة والأساطير حتى تفسّر ملابسات الواقع وتأزّمات النّفس المتردّدة بين مدّ الحقيقة وجزر الكذب كقصة جنّية البحر، التي تحكي عن متاهة الحوّات الذي أضحى أسير جنّية البحر، التي تسكن البحر الذي يعتبره عالمه وكوكبه الخاصّ فيزوره لكي السّمك وكذا السّعادة الأبدية " **فهو يستنجد بصمت الشّارع النّائم، فتروح خطاه تلتهم المسافات..لا يعبر ممرّ الخطر إلا حين يصل قبوه في الميناء..منفاه الجميل المخدّد بأطياف العزلة والمفتون بضجيج البحر، عندها يجد نفسه طفلا متوجا، والزمن حزمة أقمار بيده يلعب به كما يحلو له** "[1] وقد زاده الاغتراب الوجودي نفورا وانسلاخا من مجتمعه، وإصرارا على الانتماء إلى عالم الجنّية التي تملّكت روحه وجسده واحتوت أنفاسه:

"**فمنذ سكنته جنّية البحر نذر سنوات عمره لها، امرأة من أساطير أرضعته النّسيان، ورسمت على زنده وشم الولاء وقالت:**

اذهب أيّها البحار حيثما شئت فعلى صدري مرساك

لك أوّل الروح، ولي الفتوحات تبدأ من أوّل البرق

لك أصوات اللغات ولي همسات المرايا تبدأ رحلتها من جسدي"[2]

---

[1] جميلة زنير، الأعمال الأدبية، دار المدار الثقافية للطّباعة والنّشر والتوزيع، ط1 ، 2013 ، ص 534.

[2] المصدر نفسه، ص536.

والحاجة إلى هذا الرّمز الأسطوري الذي تعدّدت تسمياته حسب الرّوايات والترجمات (عروس البحر/ ابنة الماء، ابنة جنّية الماء، أميرة البحر، أميرة الليل) جاءت لإبراز شدّة اغتراب الحوّات ومدى التصاقه بالبحر والماء، فلم ينس همومه مع امرأة عادية قد تبادله الحبّ والانطواء نفسه، بل لجأ إلى كائن غريب لا يراه إلاّ هو يجمع بين صفات البشر والأسماك، فكانت الأشدّ سحرا وقدرة على تقمّص كل حركاته وسكناته، وقد حضرت حكايات حورية البحر في الأساطير الشرقية القديمة مع الآلهة" **أتارجاتيس**" التي قتلت أحد البشر ثم عاقبت نفسها، أن ألقت بنفسها في البحيرة.

وقد كانت الحوريات "**يعشن في البحر الأبيض المتوسّط، في قصر يتلألأ بالأنوار...وكنّ يظهرن أحيانا على سطح الماء، راكبات سمادل الماء أو الخيول البحرية وكنّ، نصف نساء ونصف أسماك، وكانت بعضهن شهيرات**"[1] كما ذكرت حكاية الجنية في التّراث الأدبي القديم وذلك في حكايات "ألف ليلة وليلة" في قصة "**جلنار بنت البحر**" وكذا "**هارون الرشيد الجنّ**" قصص حافلة بالأبعاد الأسطورية التي تتوسّل عالم السّحر والخوارق والمغامرة لسرد أحداثها.

وعند عودة الحوّات إلى منزل عائلته لا يرى فيه إلا الخلاء والعراء الموحش، وجلّ الملامح المكتومة، كما تمنّى لو أن اليابسة بحر حتى يتنفّس فيه هو وجنّيته التي تقاسمت معه دمه وروحه وأهواءه" **فهو مأخوذ بتلك التي تقاطعت في دمه وتحوّلت إلى جمرة تتسلّق جسده، إن العالم من حوله رماد، ولا شيء غيرها...رائحتها تستيقظ وردا ولهيبا في ملابسه وأيامه..يحملها في كفّيه شمعة وزبدا ومسافات** "[2] وهذا المقطع يبرز شدّة الصّراع القائم بين العامل الواقعي والغيبي في لاوعي الحوّات، الذي يستأنس للجمرة المتسلّقة في ثنايا جسده على أن يعيش الحياة الأسرية البسيطة مع أمه وأخته اللّتان أجزمتا بجنونه إلى حدّ ما، ويبقى حبيس

[1] برنار كلافيل، أساطير البحر، تر: خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة، مصر، ط1 ، 2007، ص120.

[2] جميلة زنير، جنّية البحر، مصدر سابق، ص 538.

خياله مع الجنية التي لم تصنع له الحاضر الجميل، ولم تحلّق معه إلى المستقبل الوردي كما تفعل الجنّيات السّاحرات بل تؤنسه في وحدته فقط لا غير.

وقد زادت حدّة اغترابه حين انصرف عن زملائه الصّيادين، فلا ينشغل إلا بالجنّية التي يراها في الشّباك وعلى الشّاطئ وداخل البحر، يناجيها ليلا ونهارا، ولا ينير ظلام ليه الحالك غيرها كما لا يبوح لغيرها عن أوجاعه المريرة، ولكن القصّة القصيرة لم تفصح عن مآل هذه العلاقة الغائمة، التي زادها دفن الأسرار في الصّدر ضبابية.

ونلاحظ بأنّ القصة القصيرة قد اختصرت بنسيج سرديّ حزين جدّا كل معاناة البطل وأيّامه وذلك حين افتقده البحّارة، وقرّروا البحث عنه في غرفته، ولما وجدوه كان أثر الصّدمة أقوى من الصّدمة نفسها فقد"**سكنتهم الغرابة لهذا البحّار الذي اختصر أيّامه ومات وحيدا قرب تلك الكلبة التي أبت أن تغادره وجثمت عند رأسه وقد هدّها الحزن والجوع حتى فارقت الحياة أيضا...وتذكروا حينها أنّهم كانوا يسمعون عويلا آدميا لعدّة ليال ينطلق من هذه الغرفة** "[1] كما ترك الرّاوي نهاية هذا المزج بين متخيّل القصة والنّص الأسطوري المتمثّل في شخصة الحورية مفتوحة التّأويل أمام القارئ الذي سيتساءل حول مصير جنّية البحر، وقد صوّرتها القصّة ملازمة للحوّات حتى في نومه، ولكنّها استبدلتها بالكلبة لترمز إلى الوفاء ولتحيّر القارئ أكثر"**فهل تنتحر الكلاب ؟..أم أنّ جنّية البحر قد تقمّصت صورة هذه الكلبة لتموت معه كما أشاع النّاس؟**"[2] ورغم هذه النّهاية المأساوية والغائمة لأحداث القصّة القصيرة، إلا أنّها استطاعت أن تصوّر الصّراع القائم بين الحوّات المغترب وقدره المحتوم والانهزام أمامه بعد حلّ الانتحار الذي لم يسرد الرّاوي كيفيته، فهو تمرّد على الحياة وعبث أليم معها، واعتزاز متجاوز لها حين رسم الحوّات بنفسه نهايته الأليمة والخاصة به.

[1] جميلة زنير، جنّية البحر، مصدر سابق، ص 539.

[2] المصدر نفسه، ص 540.

وقد توسّلت القصة شخصية أسطورية أضحت رمزا أسطوريا شائعا جدا وأكّدته الحقائق الأسطورية القديمة، ويتمثّل في جنية البحر التي استطاعت أن تستوعب قلق البطل، وتجعل وجوده مرهنا بوجودها وهذا من أبرز وظائف النّص الأسطوري الذي لطالما " **استوعب قلق الإنسان الوجودي، وتوْقه الأبدي لكشف الغوامض التي يطرحها محيطه، والأحاجي التي يتحدّاه بها التّنظيم الكوني المحكم الذي يتحرّك ضمنه**"[1] وهذا ما حقّقته هذه الشّخصية الأسطورية عبر تخييل تمّ نسجه بأحداث قابلة للتّصديق، ودون أي تحويل أو تحوير في الدّلالة التّاريخية لهذه الشّخصيّة المتمثّلة في التّضحية والوفاء للحبيب، وكذا الجمالية التي جسّدها الخيال والجاذبية لعروس البحر .

1-2 قصّة رجل من عالم آخر:

تستمرّ معالجة الظواهر الاجتماعية في مجموعة "**جنّية البحر**" باعتماد الهالة الأسطورية في قصّة "**رجل من عالم آخر**" و بالطّقوس الخرافية التي تسمو بمخيلة الشّخصية الجذع، وبالقارئ إلى آفاق أعمق وأرحب، وبطل هذه القصة القصيرة فتى حزين لفراق أمّه، ولكن بفضل حورية البحر أو جنّية اللّيل أو طيف الليالي كما أسمتها القصّة، استطاع الفتى أن ينسى آلامه وقهر زوجة أبيه له، وقد رسمت الأحداث جوّا ساحرا ينقل الوعي السّردي إلى وهج الأساطير القديمة التي استطاعت أن تحيي أمّه من جديد حينما قرّر الاحتماء بجسد حورية البحر التي رآها في شعلة من الضّياء، أصبح يرى الدنيا بعينيها، وهي تسكن تحت جلده فيخرج بذلك عن منفاه عن بيت الظّلم والظلام إلى كوكبه الفردوسي.

واستدعاء هذه الشّخصية الأسطورية ورد لتعكس سياق القصة الاجتماعي/ الواقعيّ، الذي تشهده الأسرة الجزائرية والمتمثّل في قمع زوجة الأب، والعنف الرّمزي والجسدي الذي تمارسه على أبناء زوجها، ولكنّ الفتى اختار مسارا جديدا لحياته فمن " **يوم زفّ لحورية الأساطير قلّصت**

[1] حسن علي المخلف، التراث والسّرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط1 ، 2010، ص 233.

جميع الأزمنة من عمره، وشكّلت جسده على هواها، وسوّته بأناملها وأهدابها رجلا من نخيل لا يمتد الشّيب له ولا تغزو التّجاعيد وجهه" [1] وقد تكرّرت عبارات عديدة للتأكيد على الحياة الجديدة التي صار ينعم بها الفتى، وكيف أنّ حورية البحر قد مسحت اليأس والحزن عن حياته فكان لحضورها دور في الانتقال من الواقع المؤرق إلى الخيال المريح.

وقد جعلت القصّة من حورية البحر أداة تعبيرية فنّية وخارقة لتخرج نمطية الأحداث الاجتماعية من سوداويتها، كما ارتقت بالمسرود إلى عالم نوراني ملؤه الألوان البديعة والأحلام الوردية اللّامنتهية، أنكر معه البطل الصّمت الكئيب، حين زرع الحيرة في نفوس المحيطين به الذين اعتقدوا بأنها " **أسكنته قبّة فضّية تكلّلها رياحين تضجّ بالمسك والأسرار، وأنها ترفض أن يبوح بأسرارها فتغار منها ذوات الضّفائر والمهمّ: أنّه ارتاح من زوجة أبيه، فلم يعد يشعر بالقهر حين يجتاز عتبة الباب**"[2].

يمكن القول بأن اللّجوء إلى جنية اللّيل أو حورية البحر قد كان مقصودا في هذه القصّة على عكس القصة السّابقة (جنّية البحر) من المجموعة نفسها، ولكن موطن التّقاطع يتجلّى حين أمسكت شخصيات الخطابين القصصيّين بخيط الخيال والخرافة عبر الشّخصية الأسطورة للهروب من مجابهة الواقع الأليم، حيث يرفق الكاتب عالمه القصصي برموز أسطورية تخرج بنصّه الأدبي عبر هذا التّداخل النّصي الذي يعتمد الاستلهام سواء على مستوى الشّخصيات أو الموضوعات؛ ليحلّل حالات نفسية وأخرى اجتماعية، لا لتعمية القارئ أو تضليله عبر هذا المنحى الكتابي المحفوف بالمبالغة؛ وإنّما لتوسيع الرّؤية وفق النّظرة الإنسانية الملائمة للموضوع المعالج، بأسلوب فنّي رامز وموغل في أعماق النّفس البشرية المتسائلة دوما عن مصيرها المبهم.

[1] جميلة زنير، جنية البحر، مصدر سابق، ص549.

[2] المصدر نفسه ، 552.

6- عروس البحر والسّندباد البحري في قصة "حورية صخرة المحار" لمولود بوكلاب:

إنّ القارئ لهذه القصة القصيرة سيلفي بأن المزج بين بين العالم الواقعي والخيالي الأسطوري جليّ من المقاطع الأولى، بخاصة مع الطّرح الذي أحرجت به "**حورية** " زميلها "**الهاني**" في مدى إيمانه بمسألة التّزاوج بين الإنس والجنّ وموقفه منه، ولكنه استغرب من طرحها فما كان يهمّه هو الفوز بها وجعلها تحبّه، ولكنّها تستهزئ بمشاعره وتثير استغرابه أكثر عندما تشبه نفسها بحورية البحر أو عروس البحر كما أطلقت هي على نفسها، وهذا ما دفعه إلى ابتزاز مرجعية هذه المشابهة التي قامت بها، فسألها عن قراءتها للإلياذة والأوديسة.

و هذه القصّة الأسطورية مستلهمة من أوديسة هوميروس صاحب أشهر عمل أسطوري عالمي لا يغيب عن أذهان الكثيرين، والمتمثّل في ملحمة الإلياذة والأوديسة، وقد ركّزت القصّة القصيرة على الأوديسة في نسج مخيالها الأسطوري حيث استلهمت روح المغامرة من مغامرات أوديسيوس أو يوليسيوس، وكما يسميه البعض عوليس ملك إثاكا، وصاحب فكرة حصان طروادة، ومغامر كل الأزمنة والعصور، ومن أبرز المناطق التي زارها جزيرة عرائس البحر أو السّيرينات بمنطقة "**كابري**" التي ذكرتها القصة، وأقرّت بأن عوليس يتوقّف عندها لرؤية عرائس البحر والاستئناس بجمالهنّ الخارق.

وتحيل الشّخصيتان إلى عنوان الملحمة والاسم الشّخصي لأبرز أبطالها إلى أن يطّلع على هذا العمل، ويستكشف قصة عروس البحر فيها، ومغامرات عوليس، وبالفعل فهي متواجدة في قصة " في إسبارطة " وهذا مقتطف منها " **ذاك ابن ليرتس، وسيّد إثاكا أوديسيوس لقد شهدته بعيني حبيسا في جزيرة عروس البحر كاليبسو لقد حلّ عليها ضيفا برغمه، فلقد تحطّمت سفنه، وأحبّته عروس الماء، وهو لا يزال عندها لا يجد مركبا يحمله إلى وطنه**"[1] فالقصّة الأصلية تحكي عن حبّ عروس البحر للمغامر أوديسيوس، وهو ما أكّدته الملحمة " **أوه يا**

[1] محفوظ كحوال، فنّ الملاحم، الأصول النشأة التطوّر، أوديسة هوميروس، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة ، الجزائر، 2009، ص 48.

عروس. بل في الأمر سرّ تحاولين إخفاءه عنّي..أي رمث يحملني في ذلك البحر اللّجي وأي ريح تسخّرين من أجلي وإنّ السّفينة العظيمة لتمخر عبابه، وهي لا تدري أتسلم أم يكون أهلها من المغرقين؟" [1] هذه بعض النّصوص التي أحالنا إليها كلّ من الهاني وحورية اللّذان أقرّا بوجود شخصية عروس البحر في الأوديسة، ولكنّ "الهاني" لم يتخيّل بأنّ حورية الموظفة قد اطّلعت على مضمونها أو فهمت أبعاد مادتها الأسطورية، أو سمعت عن تفاصيل تلك الخرافة الخارقة " **لم أكن أتخيّل أنّك قد اطّلعت على هذه الحكاية أو سمعت بتفاصيل تلك الخرافة، إنّها إحدى فصول ملحمة الأوديسة لصاحبها هوميروس، وهي أشهر قصّة في الأدب اليونانيّ القديم**" [2].

وقد استحضر شخصيّة تاريخية وأدبية يعتقد الكثير من النّقاد بأنها خرافية وغير موجودة في الواقع، ليستكمل الهاني حديثه عن أصول الشخصيّة الأسطورية عروس البحر في محاولة منه إلى المقارنة بينها، وبين زميلته حورية التي رآها أمام نافورة الماء تلبس الأزرق وفي" **وضعية مثيرة للفضول: طيّ رجل فوق أخرى إلى الخلف، وارتداء تنّورة زرقاء طويلة صقلت قدّها في قالب أبرز قدميها على شكل زعانف**"[3] ولكنّ عروس البحر في الرّوايات الأسطورية القديمة أبعد بكثير من هذا التّوصيف الذي قدّمه خياله المحدود" **غير أنّ عروس البحر في مغامرات عوليس الأسطورية، هي غادة جميلة نصفها العلويّ امرأة والنّصف السّفلي سمكة، تغوي الملّاحين بغنائها وأنوثتها، لتؤدي بهم إلى الهلاك** "[4] فهذا التّخيّل قد سمح للقصّة أن تضع مماثلة تتّكئ التشبيه حين شبّهت حورية العادية بعروس البحر الخارقة، والهاني بالمغامر عوليس.

تلك هي الصّورة التي رسمتها الموظّفة عنه مبدية حبّها لكلّ بطل مغامر، لكونها تعشق البحر وما يعجّ به في أعماقه كما يتمّ استحضار شخصية أسطورية عربية، وتتمثّل في السّندباد البحري

[1] هوميروس، الأوديسة، تر: دريني خشبة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ط1، 2013، ص 62.

[2] مولود بوكلاب، سباق مع الموت وقصص أخرى، موفم للنشر، الجزائر، 2009، 89.

[3] المصدر نفسه، ص 85.

[4] المصدر نفسه، ص 89.

الحاضرة في حكايات ألف ليلة وليلة الذي زادها انجذابا إلى البحر فتنبهر به مردفة" **وزاد شغفي بعالم ظلماته الدّامسة وأعماقه السّحيقة ومخلوقاته الأسطورية، إثر قراءتي رواية عشرون ألف فرسخ تحت البحار للكاتب الفرنسيّ جول فارن يوم كنت طالبة بالثانوية** "[1] وتستمرّ القصة في استحضار أسماء شخصيّات تاريخيّة من أعلام ومؤرّخين وملّاحين ك: "**كرستوف كولومبس، وفرناندو مجلان**" فهي ذات ثقافة لا بأس بها تستهوي المغامرات والحكايات الخرافية المتماسة مع عمق البحار، ممّا جعلها تتقمّص شخصية أسطورية كعروس البحر، وتسعى حثيثا لإقناع الهاني بأنها هي عينها.

وتبدأ نقطة التحوّل في أحداث القصّة حتى تلتصق بشكل واضح مع الأسطورة وذلك حين أرسلت حورية برسالة نصّية للهاني تسأله :" **هل كنت تعلم أنّه أثناء مغامرة عوليس تمكّن أحد بحّارته من التّملّص من رفاقه والقفز من على المركب والسّباحة صوب مصدر أغاني عذبة تنبعث من حناجر مخلوقات بديعة...تبنّته عرائس البحر بحفاوة وترحاب، فاقترن بإحداهنّ وأنجب منها أولادا**" [2] فهي تصرّ على إقناعه بفكرة اقتران الجنّ بالإنس وبالأخصّ عروس البحر، وهو يستغرب جدّيتها وإلحاحها هذا فيجيب حسب ثقافته الأسطورية " **حسب قراءتي للأجزاء الكاملة لكلّ من الإلياذة والأوديسة فإنّ المؤلّف هوميروس لم يتطرّق إلى هذه الحادثة، وحتّى في مطالعاتي اللاحقة ...فلم أعثر على أثر لمثل هذه الادّعاءات، وبالتالي ليس بحوزتي معلومات حول الموضوع**"[3] وهذا الردّ يبعث في القارئ التساؤل عن مدى صدق هذا الخبر الذي أرسلت به حورية حول زواج عوليس أو أوليس من إحدى عرائس البحر، وصحيح أن الأوديسة تعرّضت إلى العديد من المسائل والتّناقضات الاجتماعية، والقضايا الإنسانية وحاجات الشعوب لمشاعر الحبّ والاستئناس، أكثر منها في الإلياذة ذات الطّابع

[1] مولود بوكلّاب، سباق مع الموت، مصدر سابق ، ص 89.

[2] المصدر نفسه ، ص97.

[3] المصدر نفسه، ص 98.

الحربي والملحميّ، ومن المعروف أن عروس البحر "**كاليبسو**" قد احتجزت أوليس لمدة سبع سنوات؛ لأنّ سفينته قد تحطّمت، ولكن وفاءه لزوجته **بينيلوب** وتوقه لاسترجاع عرشه في إيثاكا كان هاجسه في الحياة لهذا لم يتزوج بأي عروس من عرائس البحر.

و يرى "**الهاني**" بأن مسألة التّزاوج بين الإنس خرافة يروّج لها فقهاء الشعوذة فقط، وما ادّعاءاتهم في اغتصاب البنات من طرف الجنّ أو الزواج بهم إلاّ نصب واحتيال. ولمّا أراد التأكّد من صحة معلومات حورية لجأ إلى زميله برهوم المثقف تاريخيا إلى حدّ ما، والذي يؤكّد له بأنّها مجرّد خرافات ثم سرد له قصّة غريبة عن حورية تكمن في أنّها كانت تتردّد على شاطئ البحر في بداية كلّ ربيع، وهو الشّهر الذي تتزاوج في المخلوقات البرّية والبحرية "**حيث أشارت إليها مخطوطات رومانيّة ومصادر بيزنطيّة، غير أنّ المراجع العربية صنّفتها ضمن الطّابوهات لتفادي الحساسية البشرية والتّحرّشات الشّيطانيّة**"[1]، وفي سلوك مبهم تقصد شاطئ وادي الأرامل أمام جزيرة صخرة المحار الذي يكثر فيه المحار، وروّجوا لها بأنها مركوبة منذ الولادة، وبأنّها تقصد المكان للقاء عشيقها البحّار، في تلك البقعة التي صارت منتجعا لأوانس الجنّيات وعوانس الخلانيّات.

ثمّ تنحى القصّة القصيرة إلى منْحى آخر يبرز الصّراع بين الدّين والمعتقد الأسطوري وموقف الشّيوخ من اقتران عرائس البحر القادمات من البحر الميّت بالبشر ورفض هذا الزّواج المختلط ذي النّوايا التّدميرية، وتشجيع هذا الزّواج المختلط لا يمت للعلم والمعرفة بصلة، وضربت القصة لذلك مثلا بـ"بولحروز التّميمي" الذي عالج الناس بالدّجل والأحجبة، وشجع على هذا النوع من التزاوج، ولكنّه اختفى في فترة العشرية السوداء. كما قدّم برهوم للهاني شواهد أخرى تثبت صحّة وجود عرائس البحر وتؤكّد على زواجهن من البشر ولعلّ "الحرقة " دافع آخر يساعد الشّباب على الوصول إلى بلاد الغربة وتساعدهم عرائس البحر في ذلك.

[1] مولود بوكلاّب، سباق مع الموت، مصدر سابق، ص 103.

أمّا الهاني فيسعى جاهدا للبحث في كتب الأساطير التي تناولت هذه الأحداث العجيبة حتى يحوّل الإشاعة إلى حقيقة لكسب محبّة حورية الموظّفة، وقد صرّحت القصة بعنوان كتاب يتناصّ بشكل واضح مع عنوانها وهو كتاب" **الشاطئ الأحمر وصخرة المحار**" لصاموئيل موشي آيال" الذي جعله يصدّق مزاعم حورية بل وتمادى بخياله إلى أن يعتبرها حورية من حوريات البحر اللّواتي كتبت عنهنّ الأساطير وبعد اتّصاله بها لا تجيب إلّا أن" **أشيع خبر العثور على كائن غريب قد يعود إلى فصيلة فقريات منقرضة شبيه بعروس البحر نصفه العلوي على هيئة حسناء، والنّصف السفلي على شاكلة سمكة** "[1] وما زاد من فضوله وشغفه للبحث عن حورية هو قول الصّحف الذي نشر الخبر يخلق من الشّبه أربعين بمعنى أنها تشبه إحدى فتيات المنطقة "**وبقي مسمّرا بمقعده في حيرة من التّشابه المريع بين عروسة البحر الجانحة وحورية المؤسّسة الغائبة** "[2] اختفاء حورية جعل الشّكوك تحوم حولها والتّشبيه المعتمد في التّداخل النّصي قاد إلى حالة من التّطابق بين الشّخصيتين وقد أثارت قضيّة عروس البحر جدلا واسعا على المستوى التّاريخي، وشغلت علم الآثار والأجناس وعلم الكون وغيرها من العلوم .

وبهذا استلهمت القصة أحداثها من الحقائق والمعتقدات الأسطورية القديمة ممّا زادها هذا التّخييل القصصي إيحائية وتأثيرا في وعي القارئ الذي سيبني تصوّرا عن عرائس البحر، ومدى حضورها في المأثورات القديمة وفي أوديسة هوميروس التي ركّزت عليها القصّة.

7- حورية البحر في الطّباشير لفضيلة ملهاق:

من بين القصص التي استدعت شخصيّة حورية البحر ولكن دون إطالة واضحة أو إشراك مبالغ فيه ضمن أحداثها، قصة "**الطّباشير**" التي سبق وأن عرّجنا على موضوعها في الفصل الفارط، وقد تبيّن بأنها قصة تحكي حيرة فتاة تتساءل عن الحبّ، وعن غاية الكتابة ومتعتها بالإضافة إلى التركّيز على تجربتها الكتابية المتأثرة بغيرها من الأدباء، وهذا التأثّر ساعد على

[1] مولود بوكلّاب، سباق مع الموت، مصدر سابق ، ص 118.

[2] المصدر نفسه ، ص120.

حضور ثقافة البطلة داخل القصة فقد استعرضت ما تحفظه من شعر لنزار قباني، ومن مقاطع سردية لأحلام مستغانمي، وأقوال لجبران خليل جبران، كما أنّها اطّلعت على الأساطير القديمة وبخاصة أسطورة حورية البحر.

وتسرد الفتاة القليل عن هذه الشّخصية الأسطورية على عكس المدوّنات السّابقة فإنّ استحضارها لحورية البحر قد جاء مقصودا لتحريك الأحداث، وتمرير رسائل أخلاقية وإنسانية وحتى اجتماعية للقارئ، أما حضورها في قصّة الطّباشير فقد ورد لتحرّك خيال البطلة والطّموحة إلى البروز في السّاحة الإبداعية بكل قواها الأدبيّة وغير الأدبيّة.

وقد استوقفتها الكتابة عند صورة الحورية، وتستحضر لنا القصّة بأحداثها الأصلية، في لقائها بعوليس وتحطّم سفينته، وكيف أنقذته لشدّة حبّها" **تعيش أميرة في البحر بزعنفتها البرّاقة إلى حين أن صادفت أميرا من البشر، تحطّمت سفينته على صخرة فأنقذته بقوة طيبتها وأحبّته بعمق بحار مملكتها**"[1] ولكن البطلة أبت أن تحتفظ بالقصة كما روتها الأساطير القديمة، فجاءت آلية المحاكاة النّقيضة (السّاخرة) حتى ترفض اعتبارها مجرّد حكاية للتّسلية وفقط وهي تقدّم قراءة جديدة لمغامرة عوليس ودور حورية البحر بالنّسبة للقرّاء الذي تعدّى إلى" **توعيتهم قبل أن يتحوّلوا إلى غبار، ومنهم من تعزّيهم بكون آلامهم أهون من آلام غيرهم، ومنهم من تواجههم بفظاعة ما يقترفونه بتقلّبات رغباتهم ودونيّتها** "[2] وهذه القراءة من شأنها أن تدفع القارئ إلى التّعمق أكثر في بعاد قصة حورية البحر، والغور في الصّور الأخرى التي تحتمل تأويلات عديدة، فهي تفسّر حقيقة الحبّ وكنهه الذي لا يفقهه الكثيرون وحورية البحر رمز للتّضحية من أجل الحب رغم جحود الأمير وإعراضه عنها، وتتمنى الكاتبة لو أنّها تستطيع تغيير ما سردته الأساطير عن حب الحورية، فنلفي تقنية النّفي الجزئي حين غيّرت عبر متخيّلها أحداثها

[1] فضيلة ملهاق، الطّباشير، مصدر سابق، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

"**ولكم وددت حينها لو ملكت زمام النّهاية لأجعلها أكثر احتراسا، وأمنعها من أن تضحّي بوجودها لأجل ذلك الأمير المتعجرف الذي استدرجها من عالمها لينصرف عنها إلى غيرها، وأن أجعله يتعذّب بدلا عنها ويدفع ثمن خيانته**"[1] والنّفي واضح من خلال العبارتين المسطّرتين، فالبطلة الكاتبة تقترح نهاية سعيدة لحورية البحر، وتعيسة للأمير في المقابل لا لتزيّف الحقائق التّاريخيّة كما قدمتها الكتب التّأريخيّة السّابقة، وإنّما دفاعا عن المرأة وتنديدا بغدرها ولكنها انهزمت أمام فعل الكتابة الذي فرض عليها الاستسلام لما روته الأساطير عن الحورية المغدورة.

ويستمر النّفي الجزئيّ محاولا التّشكيك في النّهاية التي سطّرتها الأساطير الأولى تعتذر من حورية البحر على نهايتها التعيسة، وتتحسّر على نكبتها، إن كانت بالفعل كما ذكرتها كتب الميثولوجيا" **تلك الحورية لم تكن بحاجة لأسفنا على نهاية لا ندري إن كانت حقا هي النّهاية، وإنّما كانت فقط بحاجة لمن يستمع إليها ويراها ويشعر بأنفاسها المنكوبة وهي مفكّكة تسبح في الهواء مثلما كنّا نهتم بها وهي أميرة تسبح في جنان البحر**"[2] جعلت القصّة القصيرة من حورية البحر امرأة بائسة مغدورة لا يد لها في قدرها، ولا ذنب لها سوى أنّها كانت وفية لمحبوبها، فقد أحبّت في صمت وتلاشت في صمت، وبقيت أسطورة غائمة على عكس ما يعتقده الكثيرون، وقد سلبت السّعادة منها، وحرمت من متعة الحب وقد تقود هذه القراءة الجديدة التي قدّمتها البطلة إلى تفسير بعض أفعال حورية البحر التي تتناقلها الأساطير، إذ إنّها كرّست جمالها الفاتن لإغواء الرّجال، وجرّهم إلى حبّها والتّمسّك بها والهروب منهم في أصعب اللّحظات.

[1] فضيلة ملهاق، الطّباشير، مصدر سابق، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص، 25.

فقصّة الطّباشير تمرّر عبر حورية البحر وقصّتها الحزينة نقدا أخلاقيا واضحا يعجّ بالأبعاد الإنسانية الخالدة، ويهجو كل الخائنين، كما تحثّ على تقدير قيمة المرأة التي آلت إلى سلعة تباع وتشترى، ولا تراعي مشاعرها ولا احتياجاتها المعنوية، فالكتابة فرصة لتغيير ما ترويه الأساطير على مستوى التّخييل، ولها حريّة النّقد والتأويل فهي ترى بأن الفضيلة قد انتهكت وسلبت في هذا الزمن ولم تجد خير مثال على ذلك سوى قصة الحوريات" **اللّواتي التهمتهن بطون صيادي أحلام الفراشات..وكلّ من استشهدن في معارك تحرير الوثنيين، عبدة الجمال المادّي، وكلّ قراصنة الجمال والفضيلة من شرك الرّق والاسترقاق** "[1] فأراحت القصّة الحورية وكلّ امرأة كانت ضحيّة الخيانة والاستهانة، فالمشاعر الإنسانية ضرورة لاستمرار الحياة وانبعاثها دائما وأبدا.

8- عشتار في" النّبيّ سيف بن ذي يزن [2]" لغزلان هاشمي

تستهلّ هذه القصّة القصيرة بمناجاة شخصيات تاريخية وأخرى أسطورية لترثي حال الوطن العربي والرّاهن السّياسي المتردي، وتتفجّع على ما أصاب فلسطين والعراق بخاصة، مستدلة بعاصمتيهما القدس وبغداد، وبلغة رامزة اعتمدت التّلميح مسلكا لسرد الوضع السياسي وكذا اللّعنة التي حلّت بالبلاد العربية، فاتّكأت الجمع بين التاريخ في محطّة من السّيرة الشّعبية بخاصة مع شخصية سيف بن ذي يزن، والأسطورة مع **عشتار** إلهة الحب والجمال والتّضحية في الحرب لتعزية الفرد العربي، وتوديع النّخوة والضمائر.

---

[1] فضيلة ملهاق، الطّباشير، مصدر سابق، ص 27.

[2] إنّ التركيز في هذه القصّة القصيرة سيكون على الشّخصية الأسطورية وفي هذه القصّة القصيرة تحديدا على عشتار، وبالنّسبة " مولود بوكلّاب، سباق مع الموت، مصدر سابق لسيف بن ذي يزن"، فقد تناولته كتب تاريخية متخصّصة كما تطرّقت إليه كتب الثقافة الشعبية والسير الشعبية ضمن سيرة الهلاليين ينظر على سبيل المثال: سيرة الملك سيف بن ذي يزن، خيري شلبي ، الجزء الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1998، أو ينظر كتاب: فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن، مكتبة المشهد الحسيني، المجلّد الأول، القاهرة، مصر.

وقد وقفت الذّات السارد مسائلة ومعاتبة المسؤولين على تقهقر هذا الوضع الهائر فألحّت على استشراف الغد الأفضل مع النّبي سيف الذي سيحقق معجزة الانتصار وإعادة الاعتبار للعرب" **أيّها النبيّ مأساتي أعراس القوافل ...يد تصفقُّ والأخرى تمرّد...مأساتي طبخ عربي ...وعمر عربي...ومداد عربي...وتيس عربيّ...أعلن حظر التجوال فاستراح الكلام...أيّها النبيّ كم انتظرتك طويلا...حتى شاخت عطاياي"**[1] وبن ذي يزن شخصية واقعية عرفت بشجاعتها في طرد الأحباش من اليمن، ومن ثم تتحول المناجاة إلى عشتار التي ستضحّي لأجل القدس وبغداد وترجع الحياة لبلاد الرافدين مثلما فعل سيف لليمن.

كما استحضر النّص السّرديّ مأساة الهزيمة العربيّة مع أسطورة عشتار دون أن يصف جمال هذه الآلهة، وباعتماد آلية الإيجاز لم يتطرّق إلى تفاصيلها التّاريخية في حضارة ما بين النّهرين التي عرفت تعدّد الآلهة" **بتعدّد المدن والدّويلات وحصر السّومريون آلهتهم في مجموعتين الثّالوث الأول...والثالوث الثاني ..وأضافت كل دولة إلها خاصا بها مثل مردوخ وآشور وعشتار ونبو"**[2] فكان حضور اسمها رمزا يحيل إلى ماضي التّضحيات في الحرب والبطولات الذي يتمنى الرّاهن العربي عودته.

أما الإغريق فيسمّون عشتار بأفروديت وهي" **إلهة الحب والجمال خلقت من زبد البحر، زواجها غير موفق، فتصرفت حسب أهوائها"** [3] تخاطبها القصة راجية"**عشتار لا تستريحي...فالحكاية لم تبدأ بعد...و لا رحيل بعد اليوم...فكل ما كان هو خنجر عربي بنكهة المستقبل..."**[4] تعتذر القصّة من سيف بن ذي يزن وتعقد الأمل على عشتار التي ستنقذ العالم العربي من نكسته"...**فلم يعد لوجودي حضور...ولم يعد لحضوري وجود...أُعذرني**

[1] غزلان هاشمي، لك أهدي عودتي، مجموعة قصصية، شركة الارتقاء المعرفي، السّعودية، ط1، 2009، ص 17.
[2] الحبيب عبد الساتر، الحضارات، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط8، 1986، ص 42.
[3] المرجع نفسه، ص 153.
[4] غزلان هاشمي، لك أهدي عودتي، مصدر سابق، ص 17.

أيها النّبي سيف...لم أخلق لهذا الزمن...فلربّما عشتار تعود يوما عندما يعود النبي سيف سيفا"[1] ولعلّ توظيف هاتين الشخصيتين قد دفع بالقارئ إلى البحث عن منجزاتهما منذ زمن بعيد مع سيف وعريق جدا مع عشتار، ورحلة الأساطير منذ آلاف السّنين قصة جاءت بسياق جديد تماهت فيه الرّموز، وتغلغلت في لبّ الأزمة القومية التي بثتها الأحداث في ثناياها دون أي تصريح.

وقد زاد هذا الاستلهام النّص القصصي جمالا وإيحائية حيث تأثر القارئ بعمق المعاناة وبكى هذا الوضع المتردي، كما تراءى له بصيص الأمل من خلال الرّمزين اللّذين فتحا آفاق التأويل أمامه بخاصة عشتار التي طعّمت القصة بمسائل معنوية ملازمة لكينونة الإنسان (**الأنوثة، الحياة، الجمال، الحب، التّضحية، والوفاء في حزنها الشّديد على وفاة زوجها الإله تموز**) وغيرها من الأبعاد الإنسانية النبيلة التي أضحت القصّة تعجّ بها بعد استدعاء هذه الشّخصية الأسطورية الواقعية في علم الميثولوجيا.

كما أن عودة عشتار ترمز إلى عودة الرّبيع والخصوبة كما يزعم الفينيقيون حسب أسطورة أدونيس الذي تتمثّل فيه روح الطبيعة والنّبات " **فساعة يحلّ الربيع تعود إلى الطبيعة بهجتها ورونقها، فعودة أدونيس مع عشتروت هي إذا عودة الرّبيع إلى الطبيعة** "[2] وهو ما تطمح إليه القصّة القصيرة التي تتوق إلى عودة أمان الرّبيع إلى الوطن العربي الذي ضاق ذرعا من الاستعمار المادّي والفكري الذي يحاصره من كلّ حدب وصوب.

كما تواشج نسيج هذه القصّة القصيرة مع عالم يعجّ بالإيحائية والغرابة الدافعة لبث روح التأمل الموغل في كينونة الإنسان الغامض بعوالمه الدّاخلية أتى الخارجية المؤثرة على هذه الكينونة فكانت اللغة بذلك أكثر إشعاعا بمآل الوطن العربي، كما استطاعت أن تحتوي كل الألم والتردي

[1] غزلان هاشمي، لك أهدي عودتي، مصدر سابق، ص17.

[2] الحبيب عبد الساتر، الحضارات، مرجع سابق، ص85.

وتستجمعهما في هذا الرمز الأسطوري الذي استطاع أن يعبّر عن السّياق السياسي الجديد بدلالاته الأسطورية الأثرية.

5- تيلليبينوس وإيللويانكاس في" اعترافات راوية غير مهذّب " للسّعيد بوطاجين:

تعبّر هذه القصة القصيرة عن عبثية الحياة متوسّلة في ذلك النقد السّياسي والاجتماعي ومستعينة بشخصيات أسطورية عريقة، حيث اعتمدت أساطير آسيا الصغرى كنوع من التّجديد في الالتفات إلى الرّموز والشّخصيات المغمورة من حيث الاستدعاء وكذا الدّراسة ، وقد سبق وأن أشرنا سابقا بأن هذه المجموعة القصصيّة قد اتّسمت بتقنيات جديدة سواء من النّاحية الشكلية أو المضمونيّة، بخاصة في تميّزها باللّغة التي تعتمد المفارقات والسّخرية، والاختصار الواضح في السّرد والوصف، لذلك فإن اللّجوء إلى التّجديد على مستوى المضمون في استدعاء شخصيات أو حوادث أسطورية غير متداولة هو من باب التفرّد أيضا.

وبأسلوب تهكّمي وأسماء شخصية غريبة ذات بعد رمزيّ قدّمت القصّة القصيرة نقدها " **المذياع، عبد الرصيف، عبد الحانة، عبد الوالو** "وأخرى أسطورية" **تيلليبينوس، إيللويانكاس، طينوس**" فتبدأ مرحلة النّقد اللّاذع لمؤسسات البلاد، ولمختلف الأنساق الدينية والسّياسية والاجتماعية على لسان الشّخصية الجذع والمتمثلة في الرّاوي غير المهذّب مثلما صرّح العنوان " **وأردف الرّاوي: وفي اليوم الثامن من سفر الأسفار الجديد خلق الخزّاف والطّين والقلعة والقبّعات والعمائم وعلامات الاستفهام والتّعجب** "[1] وقد يتساءل القارئ عن سفر الأسفار الجديد، لأنّ ما نعرفه هو كتاب الأسفار في المسيحية وبتثنياته المرتّبة في حين تحيلنا القصة القصيرة إلى سفر العهد الجديد الذي قبلته المجامع الكنسية " **عندما انعقد مجمّع هبّو سنة 393 م وسجّل أسفار العهد الجديد السّبعة والعشرين كأسفار قانونيّة، لم يعط الأسفار سلطانا لم يكن لها من قبل، ولكنّه اعترف بقانونيتها التي كان معترفا بها...ولم يعد هناك أي تساؤل**

[1] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصدر سابق، ص 107.

حول صحّة قانونية أسفار العهد الجديد"[1] من باب الإثراء المعرفي، فتتشكّل لدى القارئ خلفية عامة حول الكتاب المقدّس، وحتى الرّموز الأسطورية المختارة داخل القصّة لها جذورها في الكتاب المقدّس، وقد تمّ الحديث عنها داخل فصوله، لذا فإنّ هذه الإحالة لم تأت عرضا.

وعلى هذا المنوال اللّغوي الذي يعتمد المفارقة والتّضاد الدلاليّ نسجت أحداث القصة حتى تعكس مدى التّبرم من عبثية الحياة وسوء انتظاميا وجوديا وفكريا، وقد ازداد تأثير هذا التبرّم حين تمّ المزج بين المادّة التاريخية والأسطورية حيث تمّ استدعاء شخصيّة **تيلليبينوس،** وهو قائد عظيم سجلت الكتب التاريخية منجزاته الكبرى، وله حضوره أيضا في نصوص الكتاب المقدّس، وأشعار هوميروس في خضم حديثه عن الطّرواديين وعن آسيا الصغرى، وقد كان آخر ملوك الدّولة الحيثية القديمة "**والقائد الأعلى للجيش والكاهن الأعظم والقاضي الأعلى في الدّولة، كما كان مسؤولا عن جميع المعاملات ولكن إن لم يقم بها سيكون سبب في نقمة الآلهة على الشّعب"**[2] .

وعلى الرغم من أنّه قد عرف بحكمته ونزاهته في الحكم، إلا أن الرّاوي /الشّخصية الجذع يخصّه بالألوهية التي تغضب وتسخط على شعبها، وقد أنذر المذياع النّاس من غضب تيلليبينوس متوسّلا الرّقم السّحري سبعة الذي سنفصّل في دلالاته وأبعاده الأسطورية لاحقا" **قال المذياع حارس الأبواب فتح أبوابه السّبعة، فتح الرّتاجات السّبعة هناك في أعماق الأرض المظلمة تنتصب المراحل البرونزية ...كلّ من يدخل هناك لا يخرج ثانية، يندثر هناك فليتّقوا غضبة**

[1] ينظر: جوش ماكدويل ،كتاب ..وقرار، بحث دراسي ومنطقي في صحّة الكتاب المقدّس، تر: القسّ منيس عبد القدوس، ص22.

[2] محمّد أبو المحاسن عصفور، معالم حضارات الشرق الأدنى القديم، دار النّهضة العربية للطّباعة والنشر، ط1 ، 1987، ص175.

تيلليبينوس ثورته وسخطه"[1] ويتوالى استدعاء الشّخصيات الأسطورية لإبراز ثنائية الخير والشرّ التي انبرت داخل المجتمع، وذلك من خلال شخصيتيّ " **تيلليبينوس/ إيللويانكاس** "[2].

أما التنّين إيللويانكاس فيرمز إلى النّفاق والزّيف الدّيني والكراهية، وعلى الرّغم من أنّ القصّة قد كتبت في الثّمانينات، إلا أنّها قدّمت نقدا وتحليلا حداثيّا لمتناقضات الرّاهن الثّقافي وبمسحة أسطورية، ويستمرّ الرّاوية في تحسّر وانبهار أيضا " **غمرت البلاد غيوم قواتم، تقلّصت الآلهة في المعابد انطفأت الأضواء، والنّيران الحامية، ورفضت الأبقار عجولها والطيور فراخها والأمّهات أبناءها والماشية حملانها، والوديان ماءها ومات رجال"** [3] ويتداخل هذا المقطع في هول أوصافه بشكل واضح مع أهوال يوم القيامة، لجسامة الوضع وسوداويته داخل البلاد التي صارت في منأى عن العدل والمساواة، واستقامة النواميس السائدة وفي جميع المؤسسات الكبرى والصّغرى.

وتصوّر القصّة **تيلليبينوس** قاهرا للحب وسببا في استفحال الكراهية، وساخطا على كلّ محبّ مخلص، ولذلك نزلت اللّعنة على عبد الرّصيف الذي يحبّ ليلى (**وهذا الاسم رمز للحب العذري في عهد بني أمية، وذلك في أسطورة الحبّ الخالدة بين قيس بن الملوّح وليلى ابنة عمّه**) وهنا دلالة على انمحاء المشاعر النّبيلة وزوال الحب والاهتمام بالذّات البشرية " **أمّا تيلليبينوس فقد سنّ قوانين البغض والكراهية والقتل، واعتقد أنّ ذلك الحيوان الذي يدعى**

---

[1] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا ، مصدر سابق، ص108.

[2] في آسيا الصغرى كان الحيثيون يؤمنون بصراع أسطوريّ بين التنّين **إيللويانكاس**، وإله الجوّ ومفاد الأسطورة أنّ معركة بين التّنين إيللويانكاس وبين إله الجوّ وقد أخذ التنين منه قلبه وعينه، وتزوّج امرأة من البشر أنجبت ولدا ، كبر هذا الولد وتزوّج من بنت إيللويانكاس وثأر لأبيه أن أرجع له عينه وقلبه، فاسترجع بذلك إله الجوّ قوته ولكن سرعان ما وقف ضدّ والده بسبب إيللويانكاس ، الذي حرص على ضمّه إلى عائلة التّنين فأصبح منهم. ينظر: أسامة عدنان يحي، الآلهة في رؤية الإنسان العراقي القديم، دراسة في الأساطير، دار الصّداقة، فلسطين، ص 149. وللتوسّع أكثر يمكن العودة إلى كتاب: **Albrechit goetze , the telepeinus myth, in ANET , new jersey , 1966.**

[3] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصر سابق، ص 109.

الحبّ، حية كريهة وجب التّخلّص من ويلاتها تدريجيا، لذلك شيّد معابد تلقّن مبادئ العنف وعلم البغض والاستنزاف"[1] وهذا الدّمج بين الزّمنين (فترة الحيثيين/ وفترة العرب الحداثيين) وجعل تيلليبينوس حاضرا لجده، وألوهيته التي ادّعاها – حسب الرّاوية- ليسنّ قوانين تتواءم وحال العرب اليوم، تصاقب سلوكاتهم وعاداتهم المتشظّية، وانحرافهم النّابع من قاعدتهم المهترئة، وعبد الرّصيف عيّنة من المظلومين المذنبين، والسّعداء المنحوسين، والمحبّين الحاقدين والمتشائلين، فهذه الملامح المتناقضة صوّرتها لغة نسجت بخيوط سميكة من المتضادّات اللّفظية كي تبرز قمّة التمزّق، والمعاناة والغموض الذي اعترى وضوح الحياة.

ولكن عبد الرّصيف يصرّ على ثبات حبّه والكفاح لأجل ليلى، رغم اللّعنة ورغم القوانين الجديدة، سيجابه التّيارات المعاكسة، وسيمضي نحو مشاكسة الإله الأكبر قاهر التّنين ولكنّ الجزاء أن أصبح متّهما يلاحقه سجن القضاة المتعجرفين" **أربعة كانوا: طوالا شدادا غلاظا، شواربهم كأجنحة الخطاطيف خدودهم متدلّية، وأنوفهم قطع من المطّاط قذفت إلى وجوههم بشكل مضحك، صفدوه وساقوه مثل خروف غير وديع "**[2] يستطلع الرّاوية عبر اعترافاته حال الأمة المتأزم مسافرا بخياله إلى عصور غابرة، ومع شخصيات كان لها منجزها الملحميّ الذي لم يتواءم مع الرّاهن الذي يتعطّش إلى حدّ ما لبسالة تيلليبينوس، وسيتفلّت من إيللويانكاس التّنين الذي يرمز للتمرّد والخديعة لما فعله في عهده مع ابن إله الجوّ، فقد استغلت القصّة القصيرة هذه الرّموز "**الإله تيلليبينوس، والتنّين إيللويانكاس**" بالإضافة إلى **طينوس** الذي يرمز للأصل البشري الواحد والباحث عن الأحفاد وأجيال المستقبل.

وقد اعتمدت آلية الإحالة حيث وجّهت القارئ إلى البحث عن حضارة آسيا الصّغرى وبالأخص الحيثيون الذين غزوا شبه الجزيرة العربية، ودفعته إلى معرفة دلالاتها القديمة، والحديثة التي

[1] السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، مصر سابق ، ص 109.

[2] المصدر نفسه، ص 122.

تتناسب مع السّياق الجديد الذي ينتقد الرأسمالية والشّيوعية وتسييس الدّين والتّخفي وراء اللّحى والعمائم والقبّعات.

ثانيا / موضوع اللّعنة في" الأُكلة الملعونة" لمولود بوكلاب:

إنّ مسألة اللّعنة قديمة قدم الوجود الإنسانيّ والإنسان كان فضوليا بطبعه يبحث عن حلول لمشاكله وتفسيرات للظواهر الطّبيعية التي تزيده انبهارا مع تقادم الزّمن رغم تنامي عقله وتطور وسائل العيش، وقد تباينت اللّعنة بحسب الحداثة التي ولّدتها فنجد لعنة الفراعنة مثلا بعبارتها الشّهيرة "**لا تفتح التّابوت فسيذبح الموت بجناحيه كلّ من يجرؤ على إزعاجنا**" بمقبرة توت عنخ آمون التي كشف عنها علماء الآثار بمصر في القرن العشرين، ولعنة تيمورلنك، ولعنة ميداس وغيرهم، فهي تعكس الغضب والسّخط المسلّط من الآلهة أو الأجداد على أفراد إما لمخالفتهم قوانين العيش وعادات القبيلة وتقاليدها.

وقد ترد اللّعنة إنذارا بوقوع مصيبة أو فاجعة ستزيد البشر شقاء وهوانا، وكثيرا ما تجابه هذه اللّعنة بالسّخرية والتمرّد؛ لأن الغالبية من الأفراد يرجعونها للخرافات الشّعبية الغامضة الظهور ويرون بأنّها مخالفة للدّين الإسلامي الذي لا يؤمن بمثل هذه القوى الغيرية والرّوحية الخارجة عن نطاق القضاء والقدر، كما يرون بأنّ من يدّعيها يهدف إلى مصالح شخصية تخدم غروره وجبروته اللّامنتهي وكانت الأساطير بالنّسبة للذي يلجأ إليها قديما سوى المفسّر" **لبعض الظواهر الكونية نظرا لعجزه عن الاستدلال فهي البديل الطبيعي للعلم، ويعدّ مبحث العلم والأسطورة واحدا**" [1] ولكن قصّة الأكلة الملعونة لمولود بوكلّاب قد خرجت عن مجرّد حصر هذه اللّعنة في التفسير الكوني إلى البعد الاجتماعي الذي يناشد الاستقامة ونبذ الانحراف، وضرورة التّمسّك بالقيم والمبادئ العليا التي ستسمو بالنّفس البشرية.

[1] أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984، ص299.

وتدور أحداث قصّة "**الأكلة الملعونة**" حول وباء ساد في قرية حلّت بها اللّعنة بسبب أكل "**البراج**"[1] والسّبب راجع إلى أنّ أحدا من السّلف الصالح قد توعّد أهل القرية، وهو على فراش الموت باللّعنة على كلّ آكل لهذه الأكلة، حسب زعم بعض المسنّين، ولمّا تزايد عدد الوفيات احتار الأطبّاء وأهل القرية حول سبب وفاتهم بعد أكل البراج مباشرة، واستبعدوا أن تكون حالة تسمّم غذائي، وقد أثارت هذه الحادثة ذات الطّابع الخرافي فضول صحفي التجأ إلى خالتي "**عويشة**" حتّى يفسّرها "**إذ إنّ أقوالها ما انفكت تلوك أنها حاملة لبذرة تلك اللّعنة الأبديّة التي أكلت رؤوس أفراد عائلتها منذ أمد، فداء لبقائها على قيد الحياة، حدّ الساعة**"[2] ولإقناع الصّحفيّ بحقيقة ومصدر هذه اللّعنة المتوارثة، سردت له حكاية الأب "**بربوش**" ومعاناته مع هذه اللّعنة، بسبب حمله قفة مليئة بالبراج ليزور ابنته البكر التي لم يرها منذ زواجها.

وقد اهتزت الغابة، وهاجمته الخنازير واندفعت صوبه حيوانات مرعبة، أثناء طريقه واستمرت اللّعنة تلاحقه لأنه يحمل الأكلة المغضوب عليها من طرف الأجداد "**وثب الخنزير على بربوش رافعا إياه من منبت سرواله الفضفاض وإلى الأعلى قذفه بعنف، بع ذعر متبوع بألم ...منذ تلك الحادثة أوصى الجدّ بربوش بـ "محرّمات" تحت طائلة لعنة أبديّة، أكّدها مرارا..وهي أن تلغى تلك الزّيارة من قائمة العادات والتقاليد المتّبعة من طرف العشيرة..إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها**"[3] وقد ركّزت الخالة عويشة على فئة العائدين من الغربة والفاقدين للعادات المحلّية الخاصة بالبلاد فهم المعنيون بلعنة الأجداد.

وإذا قمنا بتصنيف هذه القصة القصيرة حسب موضوعها فهي حكاية ذات طابع خرافي مصدره الرّواية التي تتناقلها ألسنة شعبية بسيطة الثّقافة، لا يفقهون دقائق الحياة وأسرار

---

[1] هي أكلة قديمة تصنع بالدّقيق والتمر والسمن وتشتهر بها ولايات الشرق تعدّها العائلات احتفالا بحلول فصل الربيع، ينظر المجموعة القصصية: مولود بوكلاب ، سباق مع الموت، ص20.

[2] مولود بوكلاب، سباق مع الموت، مصدر سابق، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص ص (23-24)

الموجودات، ولكنها ترمي إلى استدعاء موضوع اللّعنة الأسطورية في قالب الخرافة الشّعبية لمعالجة ظاهرة التمرّد على العادات والقيم المتعارف عليها في المجتمع الجزائري" **والخرافة الشعبية الجزائرية شكل قصصيّ موضوعه تفسير الظّواهر الطبيعية في سياق تربوي يهدف إلى تعليم من تشيع بينهم وسائل العيش والاندماج في المجتمع عن طريق إيجاد سبب للظواهر الطّبيعية التي يصادفها**"[1] وكثيرا ما يحتمي هؤلاء الرّواة والمتداولون لمثل هذه الخرافات القائمة على مسألة اللّعنة الابتدائية والأبدية بحسب القصة القصيرة؛ لأنها تجاوزت فكرة اعتبارها مجرّد شروح عجائز، أو فتاوى شيوخ، بل أضحت عقابا ملازما للغني والفقير، الكبير والصّغير مثلما حدث مع المترشّح في البرلمان.

وتترصّد اللّعنة كل الضّالين والمزيفين والمغتربين ولكن الصّحفي أبى أن يتورط في أكل هذه الأكلة الملعونة بعد التحاقه بأعضاء وفد الولاية الذين تنالوا البراج، وانغمسوا في التّلذذ بها إلا هو تحفّظ وصدق حكاية عويشة التي خصّص لها ركنا في جريدة شعبية تحت عنوان غرائبيات.

وقد أكّدت هذه القصة فكرة حضور الأفكار الأسطورية بكل تداعياتها في الحكاية الشعبية " **وقد تتطوّر الأسطورة تحت تأثير صفة القاصّ، وما يلبث أن ينسى أصلها الدينيّ وتتخذ شكل حكاية خرافية... والإنسان يصوّر غموض هذا العالم وأشكاله الغريبة بطريقة تهزّه في الأنواع الأدبية الأخرى التي ترتبط بعالمنا الواقعي كلّ الارتباط مثل الحكاية الشعبيّة** "[2] وهو ما يفسّر البذور الأسْطورية للحكايات الشّعبية التي أكّدت على حضورها، فتبعث في متنها الميزات التي تضمن لها التداول والخلود، كما سيتّسم الأداء اللّغوي بالإيحائية التي ستزيد الأحداث تفتّحا على التأويل، وتأثيرا في نفس القارئ؛ لأنّها تتماسّ مع ثقافته الشّعبية التي تعكس نظرته البسيطة للحياة ولما حوله في كثير من الأحيان.

[1] محمّد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، دار العلوم للنشر والتوزيع، ج1، عنابة ، الجزائر، 2013، ص67.

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، دت، ص ص (12- 65).

ثالثا / الفضاء الأسطوري في "المستحيل والممكن" لمرزاق بقطاش:

كما ترك السّرد داخل هذه القصّة القصيرة مهمّة تهويل الصّيادين الذين يقصدون المرفأ الصّخري، للفضاء الأسطوري الذي رسمه السّارد في صورة مريبة ومرعبة، وقد امتلكه الوحش البحري وقد تداخلت القوى الطبيعية فيه ، كالسّماء والبحر وأشجار التّين، بالإضافة إلى الشاطئ الصّامت هذا الفضاء الذي تتصارع فيه كلّ هذه النّوازع، الوحش الذي يستفسر عنه النّاس النّساء والرّجال وحتى والأطفال هو حقيقة أم خرافة ؟" **إنها قصّة ذلك الوحش البحري الذي تحدثوا عنه في مثل هذا الموسم من السّنة الفارطة أتراه محض خرافة أم حقيقة؟** "[1] وقد استعانت القصّة برسم تمهيديّ يعكس مضمون متنها السّردي الخرافي وكذا الأسطوري، وعبّرت عن الفضاء الأسطوري الذي سيدفع القارئ إلى التأمّل في لوحتها الكئيبة، وسيدقّق في تلك البيضة المتشقّقة التي تتموضع على صخور متصدّعة، تحيل إلى المرفأ الصّخري، وقد تمّ تشكيلها على هيئة بركان تتفجّر من فوهته تلك الحمم والفقاعات التي تجسّد الوحش البحري الخرافي داخل القصة القصيرة.

كما تجسّد القصّة الصّراع القائم منذ عهود قديمة وإلى يومنا هذا بين العلم والخرافة، أما العلم فيتمثّله معلّم المدرسة الذي يسعى جاهدا إلى القضاء على خرافة الوحش البحري الذي أحدث هلعا كبيرا بين الصّيادين، وذلك بالبحث عن إثباتات علمية تفنّد هذه الخزعبلات السّائدة في القرية، وقد صوّر الفضاء الأسطوري هذا الهلع بكلّ دقة "**فيوم ظهر الوحش البحري البحر هاج وماج دفعة واحدة، وعلت الفضاء كتلة ضبابية تعذّرت معها رؤية الأفق** "[2] هذا ما قاله عميد الصيّادين عن تبعات ظهور الوحش وأثاره على الفضاء الكوني للقرية.

[1] مرزاق بقطاش، جراد البحر، قصص، الشّركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 149.
[2] المصدر نفسه، ص150.

ويستمر التّهويل باعتماد فضاء يكشف عن سوداوية المآل الذي حلّ بالسّكان" **ظلمة حقيقة بدأت تسربل القرية الواقعة على جانب صخرة هائلة تطلّ على البحر أشجار التّين ...تحوّلت إلى هياكل سوداء وكأنها تمارس ألاعيب شيطانية** "[1] وحتى السّماء لم تسلم من الضّبابية التي يبثّها وجود الوحش فهي" **لا تريد أن تفصح عن لونها، فلا هي رماية ولا هي زرقاء قاتمة، وكانت السّماء بهذا اللون يوم وقعت حادثة الوحش البحري في الموسم الماضي**"[2] ومسألة ظهور الوحش والغول والبعبع حسب الخرافات الشّعبية قديمة قدم الإنسان ونظرا للقصور المعرفيّ لدى الإنسان البسيط الذي لا يكاد يجد تفسيرا لما يحيط به من موجودات.

ويتردّد الصّيادون في الاصطياد بالمرفأ الصخري منذ حادثة الوحش فحتى البحر العريض امتلكه الوحش وصار مصدرا للموت والخوف، وحتى قناديل النسوة المتجمع في أعالي القرية تكاد تنطفئ من هول الوحش الذي امتلك المكان "**فساحة المنبطح الصّخري تسودها العتمة ..لعلّ الوحش البحري قد تسرّب داخل المرفأ فيم كانت وشوشة البحر تزداد تثاقلا وهيبة** "[3] فقد حلّت اللّعنة على البحر والقرية وأهلها، وقتّر عليهم في الرّزق بسبب هذا الكائن الغريب الذي لم يجد المعلّم ولا الصيّادون له أيّ تفسير.

أمّا الأطفال فقد سخروا منه، وعقدوا العزم على إزالة لبسه واكتشافه، بل وتنحيته عن فضائهم الذي لطالما كان آمنا ومستقرا ، وسينتهي على أيديهم هذا " **الوحش البحري المزعوم سيظل بهذه القرية وحياتهم فيها ولن ينتهي أمره إلا حينما يصيرون كبارا لأنهم بدؤوا يقرؤون**

[1] مرزاق بقطاش، جراد البحر، مصدر سابق، ص150.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 152.

الشيء الكثير عن البحر"[1] وقد هيّأ هذا الفضاء المكاني المفتوح مجالا خصبا لممارسة التّخييل الأسطوري الذي زعزع وعي أهل القرية، وجعل القارئ يعيش هذا الخوف الكامن في قلوبهم.

كما أن فكرة قهر المكان قد استحالت عليهم، لأنّ السّيطرة عليه باتت مستحيلة التّحقق أمّا الممكن فهو الاستسلام لهذه الأجواء الخرافية المريبة وهنا نلفي حضور تقاطبات زادت الأحداث دقّة ووضوحا، فنخلص إلى ثنائيّة العلم والجهل، والشّجاعة والخوف، الجد والهزل، كلّها تجسّدت عبر مكوّنات الطبيعة التي تفاعلت مع هذه التّقاطبات الحاصلة لمّا تغير حالها ولونها، وأصبحت دالاّ أسطوريا يحدّد المنعطف الذي تميل معه الأحداث، فتزيد من عمق المعاناة وتوصّف الأبعاد الإنسانية المرجوة من التّخييل السّردي الذي يروم الإجابة عن أسئلة الحقيقة باللاّحقيقة والخوارق التي من شأنها أن تعمّق الرؤية وتزيد من جمالية اللّغة داخل القصة، ذلك أنّ ما يميّز اللغة الأسطورية هو أنّها **"على مستوى عالٍ من الرموز والإيحاءات التي تتولّد من خلال المعاني الأسطورية، كما أنها تعتمد في الغالب على التشخيص والتّجسيد وتراسل مدركات الحواس "**[2] ويكفيها أنّها لجأت في هذه القصة إلى الطّبيعة، وقامت بتشخيصها حيث باتت متنفّسا للوحش البحري، واستطاعت تجسيد جشعه وجبروته بعد امتلاكها وإلى الأبد.

رابعا/ اللّغة الأسطورية وأبعادها الفنّية:

1- لغة الأرقام: أسطورية الرّقم سبعة

1-1 قصّة "الأشعة السّبعة" لعبد الحميد بن هدّوقة :

للرّقم سبعة دلالات متباينة في الدّين سواء عند المسلمين لما ارتبط بالبناء الكوني في السّماوات السّبع والأراضي السّبع ودرجات الجنّة والنار، وبطقوس إسلاميّة كالطّواف حول الكعبة سبع مرات، والجمرات السّبع، وارتبط بالزّمن وأيام الأسبوع السّبعة، وأسراره متفاوتة جدا

[1] المصدر نفسه، ص 155.

[2] ينظر: نضال صالح، النزوع الأسطوري، دار الألمعية للنّشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2010، ص307.

في تفسير الكون والموجودات وله حضوره الواضح في القرآن الكريم، حيث ذكر ثمانية عشرة مرة "**18**"، فمثلا نجده مذكورا في قوله تعالى:" **ثمّ استوى إلى السماء فسوّاهن سبع سموات**"[1] وفي قوله تعالى: " **كمثل حبّة أنبتت سبع سنابل في كلّ سنبلة مائة حبّة** "[2] وفي قوله أيضا: " **وقال الملك إنّي أرى سبع بقرات سمان**"[3] وقوله عزّ وجلّ:" **ألم تروا كيف خلق الله سبع سموات طباقا** "[4] وغيرها من السّور نحو: فصّلت والمؤمنون، والطلاق، والملك والحاقة، والحجر والنبأ وغيرها. كما نلفيه مقدّسا في الدّيانتين المسيحية واليهودية، وله حضوره الوافر في الحضارات الإنسانية القديمة.

ولعلّ اللّجوء إلى هذا العدد الفردي على غرار الرقمين ثلاثة وتسعة تستدعيه البنية السردية حيث " **تبدأ الأحداث بالتّفتّح التدريجي وفق منطق تخييلي تسري فيه تعويذة الأرقام السحريّة في محاولة لتأكيد البنية الأسطورية** "[5] وهذا ما فعلته قصّة "الأشعّة السبعة" في مجموعة الأشعّة السبعة لعبد الحميد بن هدوقة حيث انبنت أحداثها على الرّقم السّحري سبعة وخصته بالدوائر والحلقات والعملاق ذو القرون السّبع واليوم السّابع، والأشعة السّبعة لتعبّر عن القومية، عبر إسقاط حال الوطن العربي مع الآخر الأوروبي على الطفل الأبكم والأصم والعملاق الكبير المتعجرف، الذي يخطف العرائس والأوانس الجميلات من بركة العذارى، ونظرت إلى عاهتي البكم والصّمم نظرة إيجابية فاعتبرته نعمة لا يراها إلّا المتفائل في الحياة رغم ازدراء النّاس.

وقد يتجاوز الأصمّ محنته ويقفز بخياله إلى المستقبل الزاهر، والأيّام الجميلة التي يلتقي فيها مع المفقود والغوالي، وهذا ما حدث الطّفل "**حامد**"الذي ولد أبكما بالفطرة، ولا يعرف أمّه ولا

[1] سورة البقرة، الآية 29.

[2] سورة البقرة، الآية 267.

[3] سورة يوسف الآية 43.

[4] سورة نوح، الآية 15.

[5] نضال صالح، النّزوع الأسطوري، مرجع سابق، ص 180.

البسمة أيضا، ولكن ما يتذكره هو أنه رآها آخرة مرّة وهو في عمر الثّانية، إلّا أنّ أسطورة العملاق الكبير قد حرمته حنانها ولما أمّه شكّكت في صدق هذه الأسطورة صمّمت على السّباحة في البحيرة " **وفجأة اعترى عروقها تصلّب وحاولت بمرارة أن تخرج من البحيرة ولكن تصلّب عروقها أفقدها كلّ لين ومرونة لتستطيع الخروج...وصاحت صيحة مؤلمة يائس بلع حرّ الصّيف صداها وغاصت في الماء ورآها الطّفل وهي تصيح فصرخ صرخة كانت هي آخر صوت خرج من فمه**"[1] ومنذ تلك اللّحظة لم تفارقه صيحة الأم التي آلت إلى صوت عذْب وحنون، ينبعث من البركة التي صار يتردّد عليها في كلّ وقت منذ باكر صباه واستدعت القصّة القصيرة الرّقم الأسطوري **سبعة** ليسير عليه النّسيج السرديّ.

بالإضافة إلى العملاق الكبير الذي تحدّثت عنه الأساطير القديمة، والخرافات الشّعبيّة وقد رافقت هذه الرّموز الفتى الذي يتوق لرؤية أمّه مجدّدا، وما بعث في نفسه هذا الأمل هو تلك الدّوائر السّبعة التي كانت تتراءى له من البركة وكلّما رمى بها حجرا " **ارتسمت على سطحها دوائر سبع متلألئة لامع مرتعشة كالزّئبق فأحس الفتى بصوت بعيد عميق امتدّ من قرار البحيرة ...وذاب الصّوت في أعماق نفسه وخيّم الصّمت من جديد...فالبحيرة أخذت ترشف من الأشعة السائلة عليها والدوائر السّبع اضمحلت**"[2] وتوالت المشاهد حتى رمى الرّمية السّابعة التي كان وقعها في البركة وفي نفسه أقوى وأشدّ جمالا، فدفعت بالفتى الذي يحنّ إلى أمان أمّه وصوتها الحنون أن يتحدّى العملاق الكبير، ويتتبّع متعة الاكتشاف والمغامرة، ويستمرّ على هذا المنوال ويعرف مصدر هذا الصّوت الهامس الجميل.

ومن أثر الخيال السّاحر أيضا الذي شوّقت به القصّة قارئها هو أن جوانب البحيرة قد اخضرّت، واعشوشبت لكن هناك ما يزعج هذا الجمال، وإن كان على مستوى خيال الفتى رغم

[1] عبد الحميد بن هدوقة، الأشعة السبعة، قصص، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981، ص14.
[2] المصدر نفسه، ص 9.

محدوديته، والتّراكمات التي ترسّبت في لا وعيه، إلا أنّ أبعاده جليّة للقارئ الذي يدرك الفترة التّاريخية التي عاشتها الأمم العربية في ظلّ الاحتلال الأوروبي، وما دلّ على هذا الظّرف التاريخيّ داخل القصّة هو رؤية أمّ حامد للصّائد الأوروبيّ يغتسل داخل البحيرة، فقد كان الرّاوي يصف هوْل ما يراه الفتى من حول البركة فقد أبصر "**سحابة الغربان سالكة طريق سحابة الطائرات فأحزنه منظرها ولم يدر لماذا...وفي هذه المرة كانت الدّوائر السبع أشدّ تلألؤا وارتعاشا. وكان الصوت المنبعث من قرار البحيرة أشدّ وضوحا ودويّا وكانت الشّمس ذات الأشعة السّبعة أقرب مكانا في نفسه وفي البحيرة وفي السماء**"[1] وأمام هذه البراءة الصّامتة تلاشت أسطورة العملاق الأبيض، وتحققت معجزات عديدة عادت بالخير على حامد الحزين والقرية التي عانت ظلم الأوروبيين.

وقد زال الصّمم حين أنصت الطفل للصّوت الهامس، ولدويّ الدّوائر السبع التي سرعان ما اختفت انطلقت قنبلة من إحدى الطائرات لكن الفرحة كانت لها بالمرصاد وفي" **تلك الغمرة العارمة فتاة عذراء، رأسها شمس ذات أشعّة سبعة ارتفعت مع دفقات الماء إلى السّماء عاليا، ورأى نور تلك الشمس غمر الأرض والسّماء فصاح بكل قواه أمي**"[2] فقد اتسع فضاء التّخييل وأضفى هذا الرّقم الأسطوري مسحة تأمّلية تجاوزت الزمان والمكان وزادت من حجم التأويل، وتواتره داخل القصة عمّق من الرؤية التي كانت محصورة لدى والد الطفل حامد الذي اكتفى باللجوء إلى المحراب والدعاء لابنه بعد يأسه من شفائه، أما حامد فقد قادته الأجواء الأسطورية إلى إضاءة الجانب المظلم في حياته، والتّغلّب على تهكّم البشر من عاهته التي فطر عليها.

[1] عبد الحميد بن هدوقة، الأشعة السّبعة، مصدر سابق، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

وقد اقتضى البروز الجمالي الذي ولّده التّدخل مع التّراث الأسطوري توظيف آلية التكثيف التي لخّصت كلّ ما أصاب الوطن العربي في الطفل حامد، وذلك عبر الرقم سبعة وما يحمله من دلالات سمحت بمزج الواقع بالخيال والوعي باللاوعي، وربط الماضي بالحاضر والالتقاء بالغائبين عبر هذا التلاقي بين الزّمنين، وحتى اللّغة كانت موحية بالقدر الذي يسمح يتجاوز الواقع المحتوم إلى آفاق رحبة ينتصر فيها الخير على الشّر ويتحقّق فيه المستحيل أيضا، بالإضافة إلى أن الرّقم سبعة في هذه القصة القصيرة سيلعب دورا هاما في استقطاب الذائقة العربية والغربية، فهو رمز مشترك بين الدّيانات والحضارات القديمة كما يدلّ على الكمال، ويكتنز في رمزيته جملة من الأبعاد الإنسانية التي يستهويها القراء رغم تباين مرجعياتهم الفكرية والثقافية.

وقد استطاع ابن هدوقة أن يعتمد بناء لغويا جسّد خصائص القصّة القصيرة وبخاصة عنصر التكّثيف الذي تفادى التّفصيل في ملابسات الراهن آنذاك، فكانت الرؤية ثقافية وأسطورية تحديدا وجمالية لعب فيها الرّمز سبعة دورا بارزا في تفعيل التّحرّر من البكم، والصّمم والتحرّر من متاهة الوقوع في شرك الأوروبي، وقد ساعد التّشبيه التّمثيلي على وضع كل طرف داخل القصة القصيرة في الخانة المناسبة :

الطفل حامد/ البكم والصمم = العنصر العربي/ الخنوع والاضطهاد ← **الإطار الأسطوري**

العملاق الكبير / الجشع والنهب = العنصر الأوروبي / التسلّط والاستعباد ← **(معجزات الرقم سبعة)**

↓

المزج بين المتخيّل السّردي

والأسطوري / تداخل إيجابي ⟵ **الحرية / الانتصار على العملاق /**

(عودة الأم)

2-1 قصّة أناكودا: الأبواب السّبعة لمحمد بن زيد

خرجت هذه القصّة القصيرة عن المعاني القديمة للأساطير المعروفة في العهد الإغريقي والتي تحصرها في شخصيات قد تكون آلهة أو أنصاف آلهة كفينوس وآشور وأدونيس، وسيزيف، وعشتار، ومردوخ، وميراميس، وغيرها. ثم اهتمت بطقوس تلازم بعض المقدسات التي لا ينبغي المساس بها، واستطاعت قصة " **أناكودا: الأبواب السّبعة**" أن تؤسطر الواقع، وتجعل من البطل العادي خارقا، وتستغل قداسة الرقم سبعة، وأيقونوغرافيته في ميثولوجيا الخلق، وتجعل منه معبرا نحو عالم النجاة والحياة الرغيدة ورقم الخلاص الأبدي.

فالبطل يسمع صوت هاتف يناديه من بعيد اقترح عليه اختيار باب من الأبواب السبعة حتى يغادر متاهة الأرض إلى فردوس السّماء لما امتعض من حاله، خيّر بين العيش في غربته القاهرة، أو الارتماء وسط العالم الآخر الذي يعدّ ركيزة الأساطير القديمة وموضع اهتمامها الرئيس" **حتى يتبادر إلى ذهنه أنّ هاتفا من السّماء يخترق سمعه يعلن وسط ضوضاء المصابيح مختلفة الألوان أن ثمّة وقتا يداهمه وليس لديه خيار آخر غير هذه اللحظة، سيدي أي الأبواب السبعة تختار " دقّق النظر الأبواب السبعة أمامك مشرعة فلا تنتظر "**[1] ولكن البطل يتحدّى الهاتف، ويخاف من عرضه فكيف لاجتياز باب أن يغيّر ما أصابه من بلاء (الطّرد من العمل، وموت الزوجة والابنة، وانتهاء عقد الكراء وطرده من المنزل) يرى بأنها ألعوبة صبيانية، ولا طائل منها أمام لعبة القضاء والقدر" **لا يهمّ فما يريده الآن هو أن ينتهي من هذه الأوجاع والخزعبلات " يا سيدي اختر أي الأبواب السبعة لتدخل العالم الآخر**"[2] ودون أي إسهاب حدثي أو لغوي قتلت القصة شوق الوصول إلى اختيار باب من الأبواب وعرفة ما خلفه، تركت تصوّرا لم يتوقعه فقد لازم النّحس البطل لما تجاهل عرض الأبواب السّبعة، ولم ينفعه رمز الكمال

[1] محمد الكامل بن زيد، المشي خلف حارس المعبد، مجموعة قصصية، دار علي بن زيد للطّباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2013، ص44.

[2] محمد الكامل بن زيد، المشي خلف حارس المعبد، مصدر سابق، ص 45.

عند اليونانيين؛ لأن حياته ناقصة ولن تكتمل بعد فراق الأحبة والفقر الشّديد، ولم ينتظره إلا اللّحاق بزوجته وابنته كنهاية مأساوية لوهم عاشه في دقائق معدودة من زمن أحلام اليقظة والوجوم التي تعوّدها في نهاره الحزين.

2- لغة الألفاظ والتراكيب في "سياج البنفسج" لأبي العيد دودو:

تحكي القصّة عن **أسطورة شعبية** [1] مفادها أنّ راعي إحدى القرى تعوّد على أن يسرح بقطيعه ويتأمّل في موجودات الطّبيعة الحية والميتة، إلى أن " **برزت أمامه ملفوفة في أشعة الشّمس الغاربة امرأة يافعة جميلة الوجه، ناعمة البشرة لينة الأعطاف...ترتدي ثوبا أبيضا، تستدلّ فوقه غلالة بنفسجيّة يبرز منها عنق في لون العاج**" [2] ولم يستطع الرّاعي أن يقاوم كل هذا الجمال والإشراق، فتساءل عن مكان خروجها، وما تريده وقد ساعدتنا عبارات وألفاظ عديدة على تحديد الوجود الأسطوري نحو:" **ملفوفة في أشعة، ثوبا أبيضا، غلالة بنفسجيّة، لون العاج**" فهي ألفاظٌ موحيّة ومثقلة بالبعد الأسطوري الذي يجعل القصّة تسير في منحى الخوراق، فالمرأة من عالم آخر مشبعة بالنّعوت الأسطورية التي رسمتها ملاكا أو كائنا غريبا " **وقد كان ثمّة ضوء ينبعث منها ويوشك على أن يستل منه عينيه، ضوء ينطلق من قرص يشبه قرص الشّمس، وقد لفّه ضباب بنفسجيّ رقيق، يظهر لعين خياله مفاتن لا تعدّ ولا تحصى**"[3] و قد أبهرت هذه النّعوت الأسطورية الرّاعي وأسالت لعابه طمعا في امتلاك هذه المرأة البنفسجية التي جاءت من زمن الأساطير، وقد اقترح عليها الزواج وهو على يقين برفضها، إلّا أنها وافقت دون مانع، وغادرت معه إلى بيت سيّده وعرض عليه فكرة الزواج منها، ولكنّ السّيد قد سخر منهما غيرة وحسدا، ومنعه بحق العمل والسّكن والسّيادة، بل طمع هو الآخر في

[1] القصّة القصيرة: أسطورة شعبيّة، وقد أقرت القصة القصيرة بذلك أسفل العنوان، ينظر: أبو العيد دودو، الطّعام والعيون، ص 107.

[2] أبو العيد دودو، الطّعام والعيون، مصدر سابق، ص ص (108- 109).

[3] المصدر نفسه، ص 110.

أخذها والزواج منها، واحتدّ الصّراع بينهما للظفر بهذه المرأة الأسطورية، ولجآ إلى القاضي الذي كان – للأسف- أكثر جشعا منهما، وحكم بأنّه الأولى بها ولمّا احتدم النّزاع أيضا التجأ الجميع إلى الحاكم، الذي راوغهم بكلّ السّبل حتى ينصفهم ويفوز بها فقد انبهر هو الآخر بجمالها السّاحر.

وتستمرّ أحداث القصة التي تطغى عليها الواقعيّة في أحداثها وطبيعة شخصيّاتها، لأنّ الصّراع بين الرّاعي والسّيد والقاضي والحاكم في تزايد تصاعديّ فرضته المناصب السّياسية، إذ إنّ القويّ يأكل الضّعيف، ولكنّ حضور الوصف الأسطوري للمرأة التي لم تنطق بأيّ كلمة، واكتفت بالابتسامة للجميع، وترمز إلى خيرات البلاد ونعيمها الذي تتغالب حوله القوى المتفاوتة في البلاد.

وبعد تصاعد الصّراع احتكم الثّلاثة إلى المرأة لاختيار الزوج المناسب لها، ولجمالها الأسطوري الساحر، فحان وقت نطقها وأجابت مقترحة حلّا مبدؤه التّحدي، وصعود الجبل، والوثب فوق سياج البنفسج قائلة: " **فمن تلقّته تلك الأيدي ووضعته بين ذراعي، كنت له ! وستذهبون معي هكذا كما أنتم دون حرّاس أو مرافقين فأنتم في حمايتي** "[1] ولكنّ النّهاية كانت بائسة وغير متوقّعة فحين وثب الأربعة اختفوا وتعالت أصوات الألم والبكاء وخرجت المرأة تضحك وبين ذراعيها راعي بنفسجها.

وبهذا وجّهت اللّغة الأسطورية التي اعتمدت بطلة من عالم الأساطير نقدا أخلاقيا وآخر سياسيا غير مصرّح به، فنهاية الجشع والطّمع هي الهلاك، كما أن القويّ (السّيد، القاضي، والحاكم) يستغل كل ما يمتكله لاستغلال الضّعيف (الرّاعي) ولكن هناك قوة خارقة وغيبية جاءت لتحقّق العدل والمساواة بين هؤلاء، وعبر تآلف منتظم جميل تشكّل المدلول الأسطوري العام، وقادتنا اللّغة عبر تلك الألفاظ إلى الخيال الذي ترومه أحداث القصّة التي تعمّدت الجوّ

[1] أبو العيد دودو، الطّعام والعيون، مصدر سابق، ص131.

الخارق المستلهم من أوصاف الحوريات الجميلات والحسناوات اللواتي يتخفّين وراء السّياج الذيّ يشعّ نورا.

وقد انعكس هذا الجوّ الأسطوري بدوره على مكوّنات السّرد حيث آل الجبل إلى مكان أسطوري يختطف فيه البشر الطّماعون بخاصة، وأضحى الزمان مغيّبا لا حدود له، كما اختصر بعد دمج ماضي المرأة الأسطورية مع حاضر الشّخصيات أي الرّاعي وسيّده، والقاضي والحاكم وصولا إلى المستقبل المجهول الذّي لم يصرّح بمصيرهم بعد الوثب فوق الجبل، فتمكّنت اللّغة الأسطورية عبر نعوتها وتراكيبها من نقد الواقع باللّامعقولية وكذا الغرابة التي أضفت شعريّة على اللّغة السرّدية، وحركيّة حين تسبّبت المرأة رغم طيلة صمتها في نشوب الصّراع المتصاعد بين المتنافسين عليها.

ويمكن القول بأن اللّجوء إلى اللّغة الأسطورية لاستبعاد الفكر العقلاني الرّتيب، أو التّحليل الموضوعي للظواهر الاجتماعية، أو مظاهر الفساد وإنّما لتقديم القوى الخفية والغيبية كأساس متين لقهر القوى الواقعيّة القاهرة للإنسان في الواقع الذي لا يمكنه معالجة معضلات الحياة كلّها، فتوسّل الكاتب به وبلغة الأسطورة وشخوصها وأزمنتها وأمكنتها، حتى تهيّء الأرضية للبطولة الخارقة المغيّرة لمجريات الواقع، سواء بشكل افتراضي غير مرجعيّ، أو بالعودة إلى متون الأساطير القديمة المستلة من تاريخ الميثولوجيا وإعادة إنتاجها ببناء سردي تأمّلي بديع، كثير الإيحاء قابل لتعدّد الدّلالات وانفتاح التأويل.

وحتى بالنسبة للشخصيات الأسطورية التي تمّ التّطرق إليها بالتحليل سابقا، يمكن اعتبارها رموزا دالّة على نفسها وعلى غيرها، فتمثّلت دلالتها القديمة، وقدّمتها في إطار رؤية معاصرة، تسعى إلى تشكيل رؤية جمالية حافلة بالإيحاءات التي ستكون بابا لزيادة التأويل رغم بعض من الغموض العائد إلى ثقافة المتلقّي الذي يتعامل مع النصّ الأدبي المستلهم من الأسطورة وليس مع الفكر الأسطوري، فيتشكّل النّص القصصيّ ويأخذ من هذا الفكر لغته الأسطورية ليدمجها مع

اللغة السّردية، ويمرّر أبعادا إنسانية تمسّ البشرية جمعاء، دون أن يشعر القارئ بالحشد المخلّ، أو الحشو المشوّه لجمالية النّص الحاضر.

فاللّغة الأسطورية نسيج متجدّد ينبني على طاقات خارقة، تستلزم الانفلات في بعض المحطّات السردية من قيد الزّمان والمكان، والتحرّك في دائرة أوسع تزيد من القيم الدّلالية والفنّية وتكسب القصة القصيرة بناءً فنّيا يرقى بعالمي الكتابة والقراءة، ويحافظ على اللّغة القديمة بطقوسها وطلاسمها، كما يأتي بمزيج جديد قوامه الأرقام والألفاظ والتّراكيب المتواشجة في مبانيها ومعانيها مع التّراث الأسطوري القديم، والمعبّرة عن الكينونة الإنسانية حين تغدو رموزا مشبعة بالمعاني الثّرية الأصيلة، ومصاقبة للراهن المرهق بالآفات الاجتماعية لما تحمله من معانٍ إنسانية سامية تهذب النفس وتزيدها تحضّرا ورقيا.

خاتمة

ارتكن هذا العمل في بناء مقاربته على مجموعة من النّصوص القصصية القصيرة الجزائرية التي تقاطعت على مستوى بنيتها ومضمونها مع نصوص مختلفة طبيعة ومصدرا، وقد سعى البحث في تنقلاته العلمية تحت عناوين الفصول الخمس إلى الإجابة عن مجموعة من الأسئلة الفرعية لصالح سؤال كليّ عام هدفه البحث عن مستويات التّداخل النّصي في المدوّنات النماذج، وجماليات حضورها حين محاولة استشفافها من قبل مجتمع القراءة، ولأنّ البحث قد انطلق في تحليلاته المختلفة من النّص تشكّلا ودلالة قبل ربطه تأويلا بمصادره التي تؤسّس لوجوده، فإنّه بذلك قد أسّس لنفسه أرضا صلدة تمكّنه من الوصول إلى مجموعة من الأحكام والنتائج الكلّية التي يمكن إيجازها فيما يأتي:

– استطاعت القصّة القصيرة الجزائرية أن تستوقف ثقافة القارئ وذائقته حين انبنت تشكّلاتها ومضامينها على مضامين تراثية تساوقت في أبعادها الدّلالية مع السّياق السرديّ الجديد الذي انتمت إليه، بالرغم من إيجاز حدثه وكثافة لغته، وقد تواشجت هذه النّصوص المتشرّبة مع النّص الجامع بكيفية سمحت بتقوية فعل القراءة ودعمه تأويليّا بمعانٍ جديدة فتحت الأفق على كلّ احتمالات الدّلالة التي يهدف إليها النّص الأدبي على اختلاف أجناسه.

– لقد كان التداخل النّصي في القصّة القصيرة الجزائرية بمثابة آلية للإنتاج والتفكيك وإجراء هاما توسّلته المدوّنات حتى تتفاعل بمتونها الحكائية مع النّصوص التراثية القديمة بمختلف مصادرها، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، مستعينة في ذلك بما تمتلكه من خصائص فنّية تفتقدها النّصوص الأكبر حجما منها، ناهيك عما تزخر به من زخم فكري وزاد لغوي.

– ارتبطت القصّة القصيرة الجزائرية ارتباطا وثيقا بسياقات إنتاجها المختلفة، فعبّرت عنها بنية ومضمونا باستخدام آليات التّداخل النّصي المختلفة، ولعلّ أكثر الجوانب ظهورا على مستوى نصّيتها الجانب الرّوحي، حيث نجد أنّ النصّ الجزائري قد استدعاه بقوة، وبخاصة ما تعلّق منه بالقرآن الكريم والأحاديث النّبوية الشّريفة وقصص الأنبياء والأدعية. ومن خلال ما سبق من استنباط لهذه النّصوص بحثا عن طبيعة توظيفها وجمالياتها تكشّف لنا بأنّ أغلب النّصوص القصصية القصيرة قد تأسّست تشرّباتها على النّص الدّيني/ القرآني، فتجاوزت معه بشاكلة جمالية فنّية يستبعد معها في كثير من

الأحيان أن يشعر القارئ باستقلال مضامين النّص عن مضمون الآية إلا في حالات نادرة تطلّبتها بعض الآليات كالبتر والاستشهاد والإضافة، فكان النّص القرآني بمثابة الشّاهد والحجّة على الأقوال والأفعال داخل القصّة القصيرة.

– استطاع النّاص الجزائري من خلال توظيفاته المتعدّدة الأشكال للآيات القرآنية أن يكسب نصّه بعدا وظيفيا وآخر جماليا بغض النظر عن موضع الآية المستدعاة سواء كانت في التّصدير أو داخل المتن الحكائي، وهو ما جعل التّداخل النّصي مصدرا رئيسا لأبعاد تأويلية تربط بين أجزاء النّص ذاته أو بين النّص وسياقات إنتاج النّص الخارجيّة، وهو ما يستوجب على القارئ للوصول إليه التنقيب في المرجع الأساس سواء في مصدر الآية أو سبب النزول وصولا إلى تفسيرها، ومدى تعالقه مع الموقف السّردي الجديد ومن ثمة الهدف من توظيفه.

– يعود دافع الاستضافة إلى ثقافة الكاتب ومدى ثراء فضاء تجربته، فهو يستدعي متعمّدا أو غير متعمّد مجموعة من النّصوص لتصيّر دلالة النّص نحو هدفها المنشود، ووفقا لمدى رحابة نصّه القابع مثلما تقول "جوليا كريستيفا" يسهل عليه فعل التوظيف وترويض السّياق نصّيا بتوسّل الآليات المناسبة التي قد تصرّح بنصّها المستدعى وقد تخفيه.

–ارتكزت القصة القصيرة على المادّة التاريخية بشكل بارز وواضح في كثير من المواضع، فعرضت لكثير من الأحداث التاريخيّة التي عرفتها الجزائر والوطن العربيّ والإسلامي، ومما يجب التنويه إليه في هذا السياق هو أنّ فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر بأحداثها ومصادرها التّوثيقية كانت هي الفترة الأكثر ورودا على مستوى البنية القصصية القصيرة الجزائرية، ولعلّ التركيز على هذه الحقبة وانصراف أقلام الكتّاب الجزائريين إليها مردّه الأثر السلبي الكبير الذي خلفته فرنسا على الجزائريين ماديا ومعنويا.

– لقد عبّر النّاص عن التّاريخ والثورة وعن ماضي الجزائر ومستقبلها، واستضافه داخل متنه السّردي لأهداف عديدة نذكر منها:

- الكشف عن بعض الجوانب المظلمة من التاريخ، وتسليط الضّوء على بعض الأحداث التي غيبتها الدّراسات أو الظروف أو السّياقات الخارجية، مع التّركيز على المهمّش والمقموع في كتب التّاريخ، ليتمّ بذلك تخييليا تجاوز سكونية النّقل الذي يدّعي امتلاك الحقيقة نحو حركية الإبداع القصصي الذي يحاول إعادة تشكيل الأحداث وتفسيرها من منطلق جديد ومغاير.
- تفسير بعض الحمولات التّاريخية وإعادة صياغتها داخل خطاب سرديّ يسعى من منظور وجودي إلى إثبات الهوية الجزائرية الإسلامية، مع تسليط الضوء في الوقت نفسه على ما يعتريها من تحوّلات هامشية تمشّيا مع طبيعة المتغيرات الحاصلة اليوم.
- رفض بعض المسلمات التّاريخية بعد الدراسة والتمحيص، لا لغرض الطّمس وإنما إحياء وبعثا للتّاريخ من جديد، وهذا ما يضمنه الإبداع الأدبي داخل بنيتيه الفكرية والفنية، تفاديا للوقوع في مطبّ الثّبات واللاّحركية الذي توهمنا به إحدى آليات التّداخل النصي ألا وهي الاجترار.
- سعي القاص إلى بلورة رؤية أعمق، وإلى شحن النصّ الماثل بدلالات عميقة، فتصبح العلاقة أكثر تمازجا بين النّص القصصي الحاضر والنّص التاريخي.
- وصف الحقائق التّاريخية بغية الخروج في غالب الأحيان إلى تجسيد جمالي يراعي التفاصيل الدقيقة التي يهملها التّاريخ، وبفضل الشّاعرية المضفاة على النّص تصبح الوقائع أكثر تناغما مع العمل السّردي بشخوصه وأمكنته وكل مكوناته الأخرى.
- تحفيز القارئ على تحديد المرجعية التّاريخية والتنقيب فيها وفي منطلقاتها، وحتى في فلسفتها وهو ما من شأنه أن يثري الخزين الثقافي للمتلقي.

إنّ الحفاظ على الهوية وتحديدها عائد في حالات كثيرة إلى الاعتناء بالتراث الأدبي الذي يعدّ بدوره سبيلا هاما ومهما جدا لمعرفتها وتعميقها أكثر، وذلك عبر الاستثمار النّاجح للأدب العربي قديمه وحديثه، بأشكاله ومضامينه فهو مرآة الأفكار ولغة حياة العرب، بخاصة الشّعر الذي كان ديوانهم الذي يعودون إليه في أغلب معاملاتهم. فهو سجلّ ثقافي بارز للجاهليين و المسلمين والأمويين والعباسيين. واستيعابه بشكل سليم سيحمي الثقافة/ الهوية العربية من الضّياع في ظل

الانفتاح والانقياد غير المسبوق في راهننا إلى الأمم الغربية، لدرجة تقديس آدابها وأدبائها انبهارا وقراءة لهذا فإنّ جذورنا الأدبية بحاجة إلى أن تغرس في القلوب قبل العقول بشخصياتها التّراثية والمعاصرة.

وقد استعانت القصّة القصيرة بأشكال الأدب وموضوعاته قديمه وحديثه فضمّنت أسماء الأدباء وأقوالهم، كما تداخلت مع الأجناس الأدبية الأخرى كالشّعر وأدب السيرة، والمسرحية والخطابة والرسالة وغيرها من الفنون، لأنّ طبيعة المواضيع والأحداث تقتضي هذا التداخل من النّاحية الكتابية بخاصة، فتمتلك القصّة القصيرة بذلك هيكلا جديدا يستهوي القرّاء بفضل تنويعها الأدائيّ الذي فرضته النصية الجامعة.

ولتداخل الأجناس دور في تبادل الوظائف الدّلالية والفنّية، وتبادل الأدوار الكتابية، والخروج من الحيّز الضيّق الذي يخنق معه ميول الكاتب والقارئ على حدّ سواء، فهذا التّداخل ضروري بحكم الانتماء الأدبي وبفعل التّجريب الذي أتاح فرصة خلود الأجناس وصمودها أمام فعل الزّمن.

وتواجد الأسطورة داخل القصص القصيرة الجزائرية راجع إلى فضول الكاتب الدّائم لمعرفة حقائق الكون، وتفسير ظواهره ولو تطلّب الأمر استخدام الخرافة، أو تأليه البشر، ولكن الكاتب المعاصر تجاوز التفسير إلى أسطرة الأشياء والأرقام.

ولعلّ حضور النّص الأسطوري داخل نسيج القصة القصيرة الجزائرية يعلن عن خصائص عديدة من بينها :

- الانفتاح الواضح على التراث الأسطوريّ العريق وتقديسه بمختلف البنى اللّغوية والفكرية.
- الحفاظ على حياة الأساطير القديمة ومادّتها رغم تقادم الأزمنة والأجيال، وإحيائها بتقنيات كتابية جديدة تساوق المعاصرة وبشتى ميادينها.
- توسيع الرّؤية القصصيّة، والزّيادة من حجم التأويل لدى القارئ رغم التكثيف الواضح للأحداث.

- استغلال البنية الفكرية والجمالية للنّصوص الأسطورية، وإجادة توظيفها داخل البناء القصصي الجديد بحيث لا يغدو تشويها أو حشوا لا طائل منه.
- استلهام المادّة الأسطورية والمغزى الذي تطرحه في حكاياتها؛ للسموّ بالإنسان العادي فكريا وحضاريا.
- مزج الواقع بالخيال، والوصول إلى التّواشج لا التشابك المخلّ بدلالة القصة القصيرة وجماليتها.
- ضمان الخلود والانبعاث المتجدّد في الكثير من الأحيان للنّص القصصي الجديد، نظرا لاستضافة هذا النوع من النّصوص الجمالية الخالدة برموز وإيحاءاتها الرفيعة.
- اعتماد البناء الرمزي للمتخيّل السّردي داخل القصّة القصيرة لتقديم رؤى مغايرة للعالم ومكوناته المادّية والفكرية، ليس لغرض استبدال الواقع وإنما سعيا للتغلغل في الموجودات والتأمل فيها أسطوريا.
- التطرّق إلى الجوانب الإنسانيّة واستجلاء متناقضات الرّاهن وتقديم نقد كفيل بتغيير الواقع الثقافيّ والاجتماعي، والإحاطة بالمشكلات واقتراح الحلول، وللشّخصية الأسطورية القدرة الكافية للقيام بذلك.

هي مصادر عريقة ومتنوعة زادت متون القصّة القصيرة ثراء بعد تشرّبها بما يتواءم ومتخيّلها السّردي، من النّاحية المضمونية بخاصّة، كما جعلت بناءها الفكري ذا مرايا تسمح برؤيتها من وجوه دلالية مختلفة، وتضمن الحياة للنّص الذي كلما تعدّدت قراءاته تعدّدت تأويلاته أمام الذائقة المتعطّشة لكلّ جديد فمن باب التّجديد أن يعود كاتب القصّة القصيرة إلى تراثه وينظر إليه نظرة ثاقبة تتعمّق في وجوده الكتابي والفكري، وتؤكّد كينونته بفعل آلية التداخل النّصي التي تثبت تحقيق وجود النصوص، وتزيد من وظائفها الدّلالية المؤثرة في متنه ومخيّلة القارئ المحبّ للتجديد.

المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

أوّلا / قائمة المصادر:

1- أحمد رضا حوحو،غادة أم القرى وقصص أخرى، قصص، موفم للنشر والتوزيع،الجزائر، 2000.

2- أحمد الطيب معاش، شموع لا تريد الانطفاء، قصص وذكريات عن الثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

3- أحمد عاشور، طلقات البنادق، قصص، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

4- أسماء حديد، الوجه الآخر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014.

5- بشير مفتي، شتاء لكل الأزمنة، قصص، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.

6- جميلة زنير، الأعمال الأدبية، دار المدار الثقافية للطّباعة والنّشر والتوزيع، ط1 ، 2013.

7- خليل حشلاف، كاتب الدّيوان، قصص، طوى للنّشر والإعلام، ط1، لندن، بريطانيا، 2012.

8- السّعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، قصص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2 ، 2002.

9- الطّاهر وطار: *الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مجموعة قصص، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984.

* الطعنات، قصص، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013.

*دخان من قلبي، قصص، موفم للنشر والتوزيع، دط، 2013.

12 - عبد الحميد بن هدّوقة، الأشعة السبعة، قصص، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981.

13- أبو العيد دودو: * بحيرة الزيتون، مجموعة قصص، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1992.

*الطّعام والعيون، مجموعة قصصية، موفم للنشر،ط1، الجزائر، 2001.

15- غزلان هاشمي، لك أهدي عودتي، مجموعة قصصية، شركة الارتقاء المعرفي، السعودية، ط1، 2009.

16- فضيلة ملهاق، الطّباشير، مجموعة قصصية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

17- محمد الصغير داسة: * من هزائم الرجال، قصص، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

* ونهر الحكاية يروي، قصص، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، دط.

19- محمد الكامل بن زيد، المشي خلف حارس المعبد، مجموعة قصصية، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2013.

20- محمّد مفلاح، أسرار المدينة، قصص، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1991.

21- مرزاق بقطاش: * جراد البحر، قصص، الشّركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

* خيول اللّيل والنهار، قصص، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

23- مولود بوكلاب ، سباق مع الموت وقصص أخرى، موفم للنّشر، الجزائر، 2009 .

ثانيا- قائمة المراجع:

1/ المراجع العربية:

1- إبراهيم صحراوي، ديوان القصة، منتخبات من القصة القصيرة الجزائرية الحديثة والمعاصرة، دار التنوير، الجزائر 2012.

2- إبراهيم محمود، صدع النّص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا ط1، 2000.

3- أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984.

4- أحمد طالب: * الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1989.

* جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.

* فن القصة القصيرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2006.

7-أحمد محمود صبحي، في فلسفة التاريخ ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، 2004.

8-أسامة عدنان يحي، الآلهة في رؤية الإنسان العراقي القديم، دراسة في الأساطير، دار الصّداقة، فلسطين.

9-أبو سعيد السّكري، ديوان امرئ القيس، مركز زايد للتّراث والتاريخ، المجلّد الأوّل، ط1 ، 2000.

10- محمّد إسماعيل عبد اللّه الصّاوي، شرح ديوان جرير، مطبعة الصّاوي، ط1، مصر، دت

11-إياد كاظم السّلامي، التّناص الأسطوري في المسرح، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014.

12-باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.

13-بارور سليمان، حياة البطل الشهيد مصطفى بن بولعيد، دار الشهاب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

14- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1 ،2001.

15- التّلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

16- جعفر نجم نصر، الأنثروبولوجيا التاريخية، الأسس والمجالات في ضوء مدرسة الحوليات الفرنسية، دار أوما، للطباعة والنشر، العراق، ط1، 2013

17- جمال مباركي، التّناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2003.

18- جوتهلف برجستراسر، أصول نقد النّصوص ونشر الكتب، إعداد وتقديم: محمد حمدي البكري، القاهرة، مصر، مطبعة دار الكتب، 1969.

19- الحبيب عبد الساتر، الحضارات، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط8، 1986.

20- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

21- حسن علي المخلف، التراث والسّرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط1 ، 2010.

22- أبو الحسن القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، صنعة أبي حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3 ، 2008

23- حسين محمّد سليمان، التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية مقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.

24- حميد لحميداني: * بنية النص السردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع الدار البيضاء، ط3، 2000

* القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 2007.

* القصة القصيرة في العالم العربي، ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب ط1 ، 2015.

27- الخطيب التبريزي، ديوان أبي تمّام، دار المعارف، المجلّد الأوّل، ط5، القاهرة، مصر، 1987.

28- داود سلمان الشويلي، الذئب والخراف المهضومة، دراسات في التّناص الإبداعي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العراق، ط1، 2001.

29- رشاد رشدي، فنّ القصّة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1964.

30-ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحجازي، القاهرة، مصر، دط، 1934.

31- روزو ماري شاهين، قراءات متعددة للشخصية، دراسة تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ، دار ومكتبة الهلال، ط1، 1995.

32-رولان بارت تزفيطان تودوروف ،طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط المغرب، ط1 ، 1992.

33- زهران محمد جبر عبد الحميد، فنّ القصّة، تاريخ ودراسات، مطبعة دار البيان، مصر، 1987

34- سعيد الوكيل، تحليل النّص السّردي، معارج ابن عربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

35- سعيد يقطين: * انفتاح النّص الروائي، النّص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

* من النصّ إلى النّص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

37- سليمة عذاوري، شعرية التناص في الرواية العربية، الرواية والتاريخ، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 ، 2012.

38- سيّد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط3، 1999.

39- شرف الدين ماجدولين، ترويض الحكاية، بصدد قراءة التّراث السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

40- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، ط1، 1994.

41- ضحى المصعبي، الكتابة والتناص، في "كتاب الحبّ" لمحمد بنيس، الدار التونسية للكتاب، ط1 ، تونس، 2014.

42- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمّد محي الدين عبد الحميد، ج2 مطبعة مصطفى الثاني الحلبي وأولاده، 1939

43- طه حسين، من أدبنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 1989

44- عبد الجليل مرتاض: * في عالم النّص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007

* الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر، دط، 2005.

* التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،الجزائر، دط، 2011

47- عبد الرحيم الكردي: * البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط3 ، 2005

* قراءة النّص، تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2013

49- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ،سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1 ، 2010.

50- عبد السلام الربيدي، النّص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2012.

51- عبد العاطي إبراهيم هواري، لغة التهميش، سيرة الذات المهمشة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2008.

52- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمّد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001.

53-عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلّف في الثقافة العربية ، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008

54- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، تقديم: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

55- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمّد عبده ومحمّد رشيد رضا، دار المعرفة ، بيروت، لبنان، ط2، 1998.

56- عبد الله رضوان، البنى السردية، دراسة تطبيقية في القصة القصيرة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2009.

57- عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دراسات في النثر، دار الكتاب العربي، للطّباعة والنشر والتوزيع، 2009.

58- عبد الله العروي: * الحداثة وأسئلة التاريخ، عبد المجيد القدّوري، عبد القادر كنكاي، قاسم مرغاطا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، ط1، 2007

* العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2014.

60- عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،عالم المعرفة،1998م.

61- عدنان كزارة، القصة القصيرة في أفق التلقي، نقد تطبيقي، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة ط1، 2007.

62- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء، عمان، الأردن، 2010.

63- علي أحمد باكثير، فنّ المسرحية، من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، دت.

64- علي آيت أوشان، السّياق والنّص الشعري، من البيئة إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2000.

65- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1997

66- علي المخلف، التراث والسّرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط1 ، 2010

67- عماد الدين أبو الفداء الدمشقي، قصص الأنبياء، تحقيق: عبد الحي الفرماوي، دار الطباعة والنشر الإسلامية، القاهرة، مصر، ط5 ،1997.

68- عمر أبو خرمة، نحو النّص، نقد النّظرية، وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1 ، 2004

69- عمر عبيد حسنة، المنظور الحضاري في التدوين التاريخي عند العرب، سلسلة كتاب الأمة، مركز البحوث والدّراسات، الدوحة، قطر، 1997.

70- عمر عروة، النّثر الفنّي القديم، أبرز فنونه وأعلامه، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

71- فؤاد قنديل ، فنّ كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية،القاهرة، مصر، ط2، 2008
72- فتحي بوخالفة، التّجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصّية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.
73- فريد الدّين العطّار النيسابوري، تر: بديع محمّد جمعة، دار الأندلس للطّباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، 2002.
74- قاسم محمّد عباس، الحلّاج، الأعمال الكاملة، التّفسير، الطّواسين، نسيان المعرفة، نصوص الولاية، المرويات، الدّيوان، مكتبة رياض الرايس، ط1 ، 2002.
75- قسطنطين زريق، نحن والتاريخ، مطالب وتساؤلات في صناعة التأريخ وصنع التاريخ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1985.
76- قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1 ، 2009
77- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1 ، 2002.
78- محمد الأخضر الصّبيحي، مدخل إلى علم النص، ومجالات تطبيقه، ط1 ،منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2008.
79- محمّد الباردي، عندما تتكلّم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي، مركز الرواية العربية، ط1، تونس، 2008.
80- محمّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر، في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، لبنان
81- محمّد راتب الحلاّق، النّص والممانعة مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1999.
82- محمّد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1980.
83- محمد عبد الله القواسمة، جماليات القصة القصيرة، قراءات نقدية، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2005.
84- محمّد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1993.
85- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001
86- محمّد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، دار العلوم للنشر والتوزيع، ج1، عنابة ، الجزائر، 2013.
87- محمّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1990.
88- محمد فكري الجزار، * لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، سبتمبر 1995

* العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، دط، 1998.

90- محمّد أبو المحاسن عصفور، معالم حضارات الشرق الأدنى القديم، دار النّهضة العربية، ط1، 1987.

91- محمّد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، 1958

92- محمد مفتاح: * تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

* في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية تطبيقية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1 ، 1989

* النّص من القراءة إلى التنظير، المدارس، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

95- محمّد الهادي العامري، القصة التونسية القصيرة، تقديم: رياض المرزوقي، دار بوسلامة للطّبع والنشر والتوزيع، تونس، دط.

96- محمود درويش، حالة حصار، رياض الرايس للكتب ، بيروت، لبنان، ط1 ، 2002.

97- المختار حسني، التناص، المفهوم وخصوصية التوظيف في الشعر المعاصر، دار التنوير، الجزائر، 2013

98- بن مزيان بن شرقي، التاريخ والمصير قراءات في الفكر العربي المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2004.

99- مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السّرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1991.

100- نبيلة إبراهيم: * أشكال التّعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، دت.

* نقد الرواية، من وجهة نظر الدّراسات اللغوية الحديثة، مكتب غريب، القاهرة، مصر، دط.

102- نبيل علي حسنين، التناص، دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز للمعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ، ط1، 2009.

103- نضال صالح، النّزوع الأسطوري، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2010.

104- نور الدين مسعودان،مالك بن نبي بقلم معاصريه ، دار نون للطباعة والنشر، دط، دت.

105- يحي بوعزيز، ثورات الجزائر في القرنين التاسع عشر والعشرين،دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2008.

106- يسري شاكر، حكايات من الفولكلور المغربي، تقديم: محمد عباس الجراري، الجزء الأول، دار النشر المغربية، المغرب، دت.

2/ المراجع المترجمة:

1- إرنست كاسيرر، الدّولة والأسطورة، تر: أحمد حمدي محمود، مراجعة: أحمد خاكي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، 1975

2- أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السّردية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009.

3- بول ريكور: * الوجود والزمان والسرد،تر:سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1999م

* الزمان والسّرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي، فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1 ، 2006.

5- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.

6- جراهام آلان ، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

7- جوليا كريستيفا،علم النص، تر: فريد الزاهي،مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

8- جيرار جينيت: * مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمن أيّوب، دار توبقال للنشر، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العراق، ، دط.

* خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

10- دانييل هنري باجو، الأدب العام المقارن، تر: غسّان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.

11- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

12- رولان بارت: * درس السيميولوجيا، تر: بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

* لذّة النّص، تر: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992.

* التحليل النّصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 2009.

* أسطوريات، أساطير الحياة اليومية، تر: قاسم المقداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012

16- كيت ميتشل، التاريخ والذاكرة الثقافية في الرواية الفكتورية الجديدة، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2015.
17- مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل العمل الأدبي، ميشيل رايمون، بصدد التمييز بين القصة والرواية، تر: حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1 ، 1992.
18- ناتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، البليدة، الجزائر، دط، 2004.
19- نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجّار، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق سوريا، ط1 ، 1985.

3/ المراجع الأجنبية:

1- Danna nolan fewell, reading between texts intertextuality and the hebrew bible literary currents in biblical interpretion, first edition, 1992.
2- Daniel boyrin, intertextuality and the reading of miidrash, first paperback edition , 1994.
3- Graham Allen, intertextuality, the new critical IDIOM ,park square, milton park, 2 nd edition , 2011.
4- Jeanine parisier plottel, Hanna charney, interttextuality, new perspectives in critism, new york literary forum, 1978.
5- Marko jwan, history and poetics of intertextuality, translanted from the slovenian by timothy pogacar , purdue university press, copyright, 2008.
6- Michael riffaterre , la trace de l' intertexte , la pensée n 215, octobre, 1980

4/ القواميس والمعاجم:

1- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001
2- أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.
3- مقلاتي عبد الله، قاموس أعلام وشهداء وأبطال الثورة الجزائرية، وزارة الثقافة الجزائرية، 2008.

5/ المجلات والدوريات:

1- عبد العالي بوطيب، الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، علامات، ج54، مجلد14، شوال 1425هـ، ديسمبر،2004.

2- محمّد علي اليوسفي، هل نحن خرافة أمام معجزة العقل، مجلة حوار العرب، مؤسسة الفكر العربي، ع9، بيروت، لبنان، 2005.

فهرس الموضوعات

مقدّمة.....أ

مدخل نظري: القصّة القصيرة الجزائرية؛ مفهومها وخصائصها الفنّية.....**ص9**

1– القصّة القصيرة وتداعيات الواقع؛ الدّوافع والتّحوّلات.....**ص9**

2– المكوّنات السّردية للقصّة القصيرة:.....**ص14**

2-1 **الشّخصية**.....**ص14**

2-2 الحدث **ص17**

2-3 الزّمان والمكان.....**ص18**

2-4 **اللّغة**.....**ص20**

3– القصّة القصيرة الجزائرية، النّشأة والأبعاد.....**ص22**

4– الخصائص الفنّية للقصّة القصيرة الجزائرية:.....**ص25**

الفصل الأوّل: التّداخل النّصّي؛ المفهوم و المصادر وآليّات التوظيف.....**ص33**

توطئة.....**ص34**

1– التّعريف بالتّداخل النّصي.....**ص35**

1-1 **النّظرة النّقدية /العربية للتداخل النصي**.....**ص35**

1-2 ***التأصيل الغربي للتّداخل النّصي***..... **ص42**

2- **أنواع التّداخل النّصي ومجالاته:**.....**ص50**

أ/ التّداخل النّصي الدّاخلي **ص51**

ب/ التّداخل النّصي الخارجي.....**ص51**

3- مصادر التّداخل النّصي وأصوله:.....ص52
أ- التّاريخ.....ص54
ب- الدّين.....ص58
ج- التّراث الشّعبي.....ص59
د- الأسطورة.....ص61
هـ- الأدب.....ص62
4- آليـّات التّداخل النّصي وتقنيّاته.....ص64
5- التّداخل النّصي والممارسة القرائية؛ بين الأهميّة والفنّية.....ص69
الفصل الثاني: التّداخل النّصي الديني (الإسلامي)؛ في القصّة القصيرة الجزائرية.....ص75
توطئة.....ص76
أوّلا/ التّداخل النّصي الاستشهادي ص77
1- الاقتباس القرآني في "ما حدث لي غدا": السعيد بوطاجين.....ص77
1-1 خطيئة عبد الله اليتيم.....ص77
1-2 السّيد صفر فاصل خمسة.....ص82
1-3 أعياد الخسارة وحضور قصص الأنبياء.....ص83
1-4 سيجارة أحمد الكافر.....ص85
ثانيا/ التّداخل النّصي الإحالي.....ص89
1- ونهر الحكاية يروي لمحمد الصغير داسة.....ص89
2- الطّعنات للطّاهر وطار.....ص96

3– الطّباشير لفضيلة ملهاق.....ص100
4- الوجه الآخر لأسماء حديد.....ص108
ثالثا/ الخطاب القرآني خطاب تقديميّ.....ص113
الفصل الثّالث:التّداخل النّصي التاريخي؛ آليّات الاستدعاء وإعادة إنتاج المعنى.....ص115
توطئة.....ص116
أوّلا/ استدعاء الشّخصية التّـاريخية:.....ص119
1– الشّخصية التّاريخية المرجعية:..... .....ص119
1–1من هنا مرّت قوافل الشهداء لمحمّد الصغير داسة.....ص119
2–1 الشّخصية المرجعية الرامزة في جميلة لأحمد عاشور.....ص124
2– الشّخصية التّاريخية الافتراضية:.....ص127
1–2 الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطّاهر وطّار.....ص127
2–2 الشّخصية الافتراضية الرامزة في "بحيرة الزيتون" لأبي العيد دودو.....ص131
3–2 شخصية الآخر الافتراضية في"حقد المستعمر" لأحمد عاشور.....ص136
ثانيا / استدعاء الحدث التّاريخي:.....ص139
1– الحدث الواقعي في "شموع لا تريد الانطفاء" لأحمد الطّيب معاش.....ص139
2– الصّراع الافتراضي في"عندما يجوع البشر" لمرزاق بقطاش.....ص149
3– التّاريخ الجديد في"الخروج من المنطقة الخطيرة" لمرزاق بقطاش.....ص152
ثالثا/ نحن والتّاريخ؛ في ظلّ استدعاء التاريخي وإعادة القراءة.....ص157
الفصل الرابع: استدعاء الأدب وتداخل الأجناس الأدبية ص160
توطئـة.....ص161
أوّلا/ استدعاء الأدب :.....ص162
1– استدعاء الأدباء وأقوالهم.....ص163
1–1الأقوال والسّياق الجديد في شتاء لكلّ الأزمنة لبشير مفتي.....ص163

1-2حضور الأدباء في أوهام الحكاية لبشير مفتي.....ص165
2- التّداخل مع الأدب الشّعبي.....ص167
2-1 المثل الشّعبي في "عومار قاتلاتو" لفضيلة ملهاق.....ص167
2-2 الأغنية الشّعبيّة في قصة "حجر الوادي" لأبي العيد دودو.....ص171
3-التّداخل مع الأدب الأجنبي والأدب العالمي.....ص173
3-1 في خيول اللّيل والنّهار" لمرزاق بقطاش.....ص173
3-2 في وجوه من سحاب لأبي العيد دودو.....ص175
ثانيا/ القصّة القصيرة وحضور الأجناس الأدبية: ص178
1- التّداخل مع الشّعر العربيّ:.....ص179
1-1 الشّعر العربي معلوم المصدر ص180
1-2 الشّعر العربيّ مجهول المصدر ص188
1-3الشّعر العربي خطاب تصديريّ.....ص192
2- التّداخل مع أدب السّيرة الذّاتية ص201
3-التّداخل مع النصّ المسرحي.....ص199
4- التّداخل مع فنّ الرّسالة.....ص205
5- التّداخل مع "فنّ الخطابة.....ص209
الفصل الخامس: النّص الأسطوري وجماليات التشكيل السّردي.....ص211
توطئة.....ص212
أوّلا/ استدعاء الشّخصية الأسطورية.....ص217
1- جنّية البحر في جنّية البحر لجميلة زنير.....ص217
2- عروس البحر والسّندباد البحري في حورية صخرة المحار لمولود بوكلّاب...ص222

3–حورية البحر في الطّباشير لفضيلة ملهاق.....ص226
4– عشتار في النبيّ سيف بن ذي يزن لغزلان هاشمي.....ص229
5– تيلليبينوس وايللويانكاس في اعترافات راوية غير مهذّب للسّعيد بوطاجين...ص232
ثانيا / موضوع اللّعنة في الأكلة الملعونة لمولود بوكلاب.....ص236
ثالثا / الفضاء الأسطوري في المستحيل والممكن لمرزاق بقطاش.....ص239
رابعا/ اللّـــغة الأسطـــورية وأبعادها الفنّية.....ص241
1–لغة الأرقام: أسطورية الرّقم سبعة.....ص241
1–1 قصة الأشعة السّبعة لعبد الحميد بن هدوقة.....ص241
1–2 قصّة أناكودا: الأبواب السّبعة لمحمد بن زيد.....ص246
2–لغة الألفاظ والتراكيب في "سياج البنفسج" لأبي العيد دودو.....ص247
خاتمة ص252
قائمة المصادر والمراجع.....ص258
فهرس الموضوعات.....ص269