وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المفارقة في روايات عز الدين جلاوجي

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه علوم في الأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب:

عبيدي شريف

تحت إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد الرحمن تبرماسين

لجنة المناقشة

الرقم	اللقب والاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	بشير تاوريريت	أستاذ	بسكرة	رئيسا
02	عبد الرحمن تبرماسين	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	نوال بن صالح	أستاذ محاضر "أ"	بسكرة	عضوا مناقشا
04	محمد صبيحي	أستاذ	قسنطينة 1	عضوا مناقشا
05	رشيد قريبع	أستاذ	قسنطينة 1	عضوا مناقشا
06	فارس لزهر	أستاذ محاضر "أ"	بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

1438-1439هـ 2016/2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

كشف الرموز:

1. ع = عدد.
2. ج = جزء.
3. س = سنة.
4. ط = طبعة.
5. مج = مجلد.
6. تر = ترجمة.
7. تح = تحقيق.
8. د.ت = دون تاريخ.
9. د.ط = دون طبعة.

مـقـــدمـــة

بسم الله الرحمن الرحيم

تعدّ المفارقة من المفاهيم الخصبة التي لاقت اهتماما كبيرا من قبل المبدعين والنقاد، وهذا بسبب مقدرتها على المراوغة والمناقضة، وتعدد المعاني وتضادها، فغالبا ما تكون البنية السطحية في المفارقة تناقض وتضاد البنية العميقة مع وجود قرينة أو مفتاح يكون بمثابة الخيط الذي يعين القارئ على اكتشاف المعنى المقصود، فإخفاء قصدية المبدع وراء ستار الكلمات تكون له غاية وهدف يريد إيصاله بطريقة فنية تثير فطنة القارئ وتلح عليه لاكتشاف المخبوء والكامن في النص.

وبقدر ما احتاجها المبدعون في تحقيق غايات معينة في نصوصهم، احتاجها كذلك النقاد كآلية من آليات دراسة النصوص والأعمال الإبداعية، لاكتشاف أهميتها في هاته النصوص وطرق توظيفها والغايات والمرامي الدافعة لذلك، لأنّ المبدع حين يلجأ إليها تكون له مقصدية كالجوانب الجمالية وزيادة الشغف لدى القارئ، أو صياغة عمله وبنائه على الاحتمالية وتركه مفتوح الدلالة وتعددها، أو الجانب الإصلاحي الذي يتطلب نوعا من الأسلوب الناعم الهادئ الذي لا يثير غضبا في نفسية المتلقّي وكذلك الجانب السياسي الاجتماعي في ظلّ وجود سلطة استبدادية يخشى المبدع ردّة فعلها فيلجأ إلى المفارقة في إبداعه حتى يتجنّب التصريح المباشر، ويكون المعنى الضمني هو المقصود، والناقد يكون بحاجة إليها لدراسة هذه الخلفيات والدوافع وكيفية التوظيف.

وكثيرا ما نجد المفارقة حاضرة وفي بعض الحالات كعنصر مهيمن في الأعمال الإبداعية العربية، الشعرية منها والنثرية، فقد عمد إلى توظيفها الكثير من الشعراء العرب، ك: "أدونيس" و"نزار قباني" و"محمود درويش" و"أحمد مطر" وغيرهم، كما نجد لها حضورا عند الروائيين العرب من أمثال "نجيب محفوظ" و"جمال الغيطاني"، "صنع الله إبراهيم" وغيرهم.

وعرفت الرواية الجزائرية توظيفا مُهمّا للمفارقة ونلمس ذلك في أعمال الكثير من الروائيين ك:"الطاهر وطّار"، "رشيد بوجدرة"، "واسيني الأعرج"، "أحلام مستغانمي"،

كما نجد كذلك "عز الدين جلاوجي" الذي يُمثّل أحد الأصوات الروائية المعاصرة الذي جاءت رواياته معتمدة بشكل مُكثّف على المفارقة كمكوّن هامّ.

ومن هذا المنطلق جاء الاختيار المعنون بالمفارقة في "روايات عز الدين جلاوجي"، فبعد الاطلاع على أعماله الإبداعية التي عمدت إلى توظيف المفارقة بشكل مكثف ومتنوع، مما يساهم في تحفيز القارئ والباحث على قراءة المتون الروائية، فالتخييل السردي يعتمد المراوغة والتضادّ والتوتر.

إنّ التنوع والتعدد الذي نصادفه في مسيرة "جلاوجي" الإبداعية من مسرح وقصة قصيرة ورواية، يثير الشغف والرغبة في اكتشاف نصوصه ومعرفة خباياها، وهذا ما زاد إصراري على دراسة أعماله والتعرف أكثر على عمق تجربته واختلافها.

ونصوص "جلاوجي" الروائية توظف المفارقة من منطلق رؤية للعالم باختلاف روافده السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، حيث جاءت كتاباته حاملة لحس المراوغة والسخرية والتناقض للوصول إلى نقد للواقع المعاش من جوانبه المتعددة، والصادم في بعض الأحيان لطموحات وأحلام شخصيات رواياته.

اعتمد هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي والتاريخي الذي يكون مناسبا لدراسة المفارقة كآلية من آليات المكوّن السردي، كما تم الاستناد إلى المفارقة السقراطية التي تتّكئ على التظاهر بالجهل والتواضع الزائف الموافقة لبعض المسارات السردية التي تتطلب ذلك.

واخترت خمس روايات من أعمال "عز الدين جلاوجي" لتكون محل دراسة وبحث وتعمّق لإبراز المفارقات وأهمية توظيفها وأهدافها في هاته الروايات:

1- الفراشات والغيلان.
2- سرادق الحلم والفجيعة.
3- رأس المحنة 1+ 1 = 0.
4- الرماد الذي غسل الماء.

5- حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

وقد حاول البحث الإجابة عن جملة من التساؤلات التي يمكن حضورها بين حين وآخر للقارئ والدارس والمطلع على أعمال "جلاوجي" الإبداعية:

- ما الهدف من توظيف المفارقة في هاته المدونات؟
- هل الأنساق المضمرة والخفية تناقض المعلنة في النصوص الروائية "لجلاوجي"؟
- هل كان هذا التناقض والتضاد مؤدّيا لوظيفته في المتخيل السردي؟
- ما دور المفارقة التي تحضر في روايات "عز الدين جلاوجي"؟ وهل حضورها كان مؤثرا في السرد؟

ولتحقيق غايات وأهداف هذا البحث جاءت محتوياته متسلسلة وفق ما يخدم المنظور العام كما يلي:

الباب الأول: قسمناه إلى ثلاثة فصول تناولنا في الفصل الأول جذور المفارقة في الفلسفة الغربية؛ إذ ارتبط هذا المصطلح بـ:"سقراط" الذي يعتبر صانع المفارقة الأول، وتناولنا كذلك مفهومها عند الفلاسفة الرومانسيين الألمان الذين اهتمّوا بالطبيعة والتناقض الموجود في العالم ومعهم أصبحت المفارقة تتخذ كرؤية للعالم المتضادّ والمتناقض، ثم الفيلسوف الدانماركي "سورين كيركيغارد" الذي نظر للمفارقة من خلال الذات أي تقلباتها وأحزانها في مقابل وجود متغير ومتحرك وغير ثابت، ونسبية للحقيقة فيه، وعرّجنا في الفصل الثاني على التراث العربي الذي لا نجد ذكرا لمصطلح المفارقة فيه، لكن كان هناك ألفاظ دالة على مضامين المفارقة، ثم انتقلنا في الفصل الثالث إلى المفارقة الأدبية تناولنا فيه تعريفها وعناصرها وأنواعها ووظيفتها.

الباب الثاني: خصّصناه لدراسة مفارقة الشخصيات التي تحضر لتبيّن حقائق متناقضة تحملها -الشخصيات- في المتخيل السردي مثل التظاهر والمراوغة والخداع، وكسر أفق التوقع، فالنسيج الروائي يثبت أحلام الشخصيات وأمانيها وطموحاتها، وسرعان ما تنهار هاته الآمال وتحترق نتيجة اصطدامها بواقع مرير.

الباب الثالث: تناولنا فيه مفارقة المكان الذي جاء مبنيا على التناقض والتضادّ والمفارقة بين مكان تأمله الشخصيات وتحلم به، ومكان حقيقي معاش متوتر مضطرب متعفّن مناف لاستشراف الشخصيات وتطلعاتها.

الباب الرابع: وتطرقنا فيه إلى دراسة المفارقة والعنوان، المفارقة والسخرية، حيث جاءت عناوين الروايات ذات لغة مراوغة ومتوتّرة، فالعنوان هو باب لولوج النص الإبداعي، لذلك عمد "جلاوجي" إلى زيادة الشغف لدى القارئ واستفزازه لمتابعة القراءة وكسر أفق توقعه، كما نجد السخرية مُوظفة بكثافة وجاءت لرصد مفارقات الواقع وتناقضاته وكشفها.

وفي الختام حاولنا الوقوف عند أبرز النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث وإجابة عن إشكاليات متعلقة بجوانب الدراسة.

وقد استند البحث على مجموعة من المراجع بغية إضاءة بعض الجوانب والتعريف بها والتفصيل فيها لعلّ أبرزها: "المفارقة في النص الروائي (نجيب محفوظ نموذجا) لحسن حمّاد"، و"موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها لدي سي ميويك ترجمة عبد الواحد لؤلؤة"، "فن القص في النظرية والتطبيق لنبيلة إبراهيم"، "المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق لخالد سليمان"، "المفارقة في الشعر العربي الحديث أمل دنقل، سعدي يوسف، ومحمود درويش نموذجا لناصر شبانة".

وفي الأخير أتقدم بجزيل الشكر للأستاذ الدكتور: "عبد الرحمان تبرماسين" على النصائح والإرشادات التي وجهها في سبيل إنجاز هذا البحث، كما أشكر كافة أعضاء اللجنة المناقشة على قراءتهم وإثرائهم له.

الباب الأول:

المفارقة المصطلح والمفاهيم

الفصل الأول: المفارقة الفلسفية عند الغرب.

الفصل الثاني: المفارقة والتراث العربي.

الفصل الثالث: المفارقة الأدبية

الفصل الأول: المفارقة الفلسفية عند الغرب

- المفارقة السقراطية (Ironie Socratique).

- المفارقة الرومانسية: (Ironie Romantique).

- المفارقة عند كيركيغارد:(1813-1855) Soren Kierkegaard.

الفصل الأول: المفارقة الفلسفية عند الغرب

- المفارقة السقراطية (Ironie Socratique).

- المفارقة الرومانسية: (Ironie Romantique).

- المفارقة عند كيركيغارد:(1813-1855) Soren Kierkegaard.

الفصل الأول: المفارقة الفلسفية عند الغرب.

إنّ الحديث عن مصطلح المفارقة، يقودنا إلى التّفكير في جذور هذا المصطلح والبحث عن خلفيّاته ومرجعيّاته، فكيف ظهر هذا المصطلح ؟ وكيف وصل إلينا ؟ ومن أيّ حقل معرفي انبثق وتمخّض؟؛ والجذور الّتي أنْتجت هذا المصطلح هي جذور فلسفيّة، سنحاول التّطرق لها والوقوف عندها بدءًا من: "سقراط"(**Socrates**)، أو ما عرف "بالمفارقة السّقراطية"**(Ironie Socratique)** التي اعتَمدت في المحاورة التّجاهل والتّهكم، بطرح أسئلة يَعرف أجوبتها مُسبقا؛ مرورًا بالفلاسفة الرّومانسيين الألمان ومفارقتهم الرّومانسيّة**(Ironie Romantique)**،حيث ارتبطت بمفهوم الطبيعة، التي أصبحت عندهم متناقضة وصارت المفارقة تلاحظ فيها بسبب هذه التعارضات. ودون إغفال للمفارقة المطلقة، عند "سورين كيركيغارد"**(Soren Kierkegaard)**؛ أين وجدت المفارقة في المسيحيّة حُضنا أو حاضنة لها من خلال تفسير الدّين بالمفارقة لأن العقل يتناقض معه.

المفارقة السقراطية (Ironie Socratique):

تُرجع جُل الدراسات أن **"المفارقة السقراطية"** ترتبط ارتباطًا وثيقًا **"بسقراط" (Socrates)** الفيلسوف اليوناني: «وكان سقراط صانع المفارقة الأولى الذي يذكره لنا التاريخ»[1]، حيث الذي ابتَدع أسلوبًا في التّحاور مع الأفراد يعتمد على التّهكم والتّجاهل والتّظاهر بعدم المعرفة، ليصل إلى نتيجة حضّرها مُسبقًا وهي إدخال الشّك والرّيبة في أفكار محاوره: «فهو كثير السؤال، قليل الجواب، حاضر البديهة، لاذع السخرية يحاور محادثه ويداوره، آخذًا بزمَامه إلى غاية خُلقية قصد إليها، ورتّب لها الحديث»[2]؛ يُريد من خلال ذلك إضعاف المسلّمات التي تواضع عليها اليونانيّون في عصره، ووضعها قيد النظر والاختبار:

> «يظهر سقراط في ثوب المعلم الذي يحاول بما أوتي من قوّة الجدل أن يوقظ الناس من سُباتهم فلا ينْقادون انْقياد الأعمى إلى ما ورثُوه من أفكار لم توضع على محكّ البحث والاختبار. ويحاول بأسلوب علمي صحيح أن يثير فيهم غريزة البحث في معاني الأحكام

---

(1) نبيلة إبراهيم: فن القص، في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص196.
(2) مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1992، ص6.

التي يُرسلونها، إرسالا عن إيمان ساذج في مسائل الأخلاق»[3].

فينتج عن تلك المحاورة ضُعف في المسلّمات المتواضع عليها وتصبح مسألة قابلة للنّقاش ومُؤهّلة للخلخلة والنّقض:

«ظل سقراط رجلا عاديا حتى بلغ الثّلاثين من عمره، ثم أخذ يشعر بأن عليه رسالة دينيّة يؤدّيها، هي أن يعمل على هداية الأثينيّين إلى طريق استعمال العقل وإلى فائدة التّمسك بالأخلاق، فترك عمله العادي وأهمل أمور نفسه، وصار يغْشى المجتمعات والمنتديات العامة، يتحدّث في الفضيلة والعدل والإيمان وما ماثل ذلك من موضوعات، وكانت طريقته هي الجدل والمحاورة»(4).

وحديثه عن الفضيلة كانت بهدف تحريك العقول، وإعادة بعث التأمل من جديد في كل المواضيع المتعلقة بها –الفضيلة-.

فوسط المجتمع الذي عاش فيه **"سقراط"(Socrates)**، حتّم عليه البحث عن التغيير في أنماط الحياة والأعراف والتقاليد التي أصبحت بالية، لذلك حثّ الخُطى لأجل زرع طريقة تحمل التناقض؛ لبعث التفكير والتأمّل في الأشخاص:

«فكأنما أُرسل ليُوقظ الأثينيّين من رقادهم واستسلامهم للأفكار التقليدية وليحملهم على ضرورة التّفكير والتّأمل في معنى حياتهم والغاية منها، إذ هم يعيشون في جهالة يزيد في حلْكتها وخُطورتها ما يتوهّمونه في أنفسهم من علم ومعرفة، لأنهم بسبب هذا الوهْم يَرون أنفسهم أهلًا لأن يُصدروا أحكامًا في مسائل الأخلاق كلها»(5).

إذن؛ عدم التّعرف على الذّات مشكلة مُستعصية، لذلك ظلّ مُنطلق **"سقراط"(Socrates)** الأول هو الذات: «الشّعار الذي اتخذه لكل فلسفته وهو: "اعرف نفسك"»[6]، فعدم المعرفة بالنفس هي أحد أسباب الجهل.

فالجهل بالذات وعدم التعرف على كُنْهها يُنقص من المعارف ويُؤدي إلى المزالق **"فسقراط"(Socrates)** انتبه إلى أهمية البحث فيها، لأن الفلاسفة السابقين أهملوها ولم يُدركوا دوْرها وأثرها في الفضيلة لذلك فهذا الشعار:

---

(3) مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، ص 6، 7.
(4) كورا ميسن: سقراط الرجل الذي جرأ على السؤال، تر: محمود محمود، الهيئة المصرية العامة، مصر، (د.ط)، 2013، ص (حـ).
(5) مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية ، ص 6،7.
(6) يحي هويدي: قصة الفلسفة الغربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1993، ص 24.

«يتعدّى مجرّد المعرفة النظرية ليشمل معنى المواجهة: مواجهة النفس. فالشعار "اعرف نفسك" قد يعني في المحل الأول واجه نفسك، وهذه المواجهة تـُمثل أسمى ضرب من المعرفة وتحتاج إلى شجاعة أدبية وأخلاقية كبيرة، وبخاصة إذا فهمناها في إطار إدراكنا بأن الذين سبقوا سقراط من الفلاسفة الطبيعيين، كانوا قد ركبوا السهل عندما آثروا البحث في الطبيعة على البحث في أغوار النفس الإنسانية»(7).

حيث أن **"سقراط"(Socrates)** لم يهتم كثيرا بالطبيعة بل آثر البحث في النفس والذات.

إنّ الوعي بالذات عند **"سقراط"(Socrates)** من أُسس المعرفة: «فلا أحد شرّير بطوْع إرادته، وكُل شرّ إنما مصدره جهل بالذات»[8]، فيجب معرفة وإدراك حقيقة الذات لبلوغ المعارف، ومواجهة النفس ليس بالأمر الهيّن: «يكون قوام طريقة سقراط أن يحمل الناس على معرفة أنفسهم بأنفسهم، وغرضه من تهكّمه أن يتبيّن لهم أن المهمة عسيرة، وأنهم يعتقدون خطأ أنهم يعرفون أنفسهم»[9]، فالادعاء بمعرفة النفس دون إدراك حقيقة جهلها ينعكس على التصرفات والأفعال.

وكان **"سقراط"(Socrates)** يتّبع أسلوبا مراوغا ومخادعا مع ضحيته، حيث يدّعي عدم معرفته بالأشياء ليظهر الضحية في مظهر العارف والعالم بها، لكن في نهاية الحوار يُدرك - الضحية- أن كل تلك معارفه أصبحت مَحل شكّ، ويجب إعادة ضبطها:

«وقد ارتبطت المفارقة السقراطية عند مؤرخيها وفلاسفتها بسقراط. وبطريقته في طرح الأسئلة، وإدارة فن الحوار، فقد كان سقراط بطَرحه أسئلة ظاهرها السذاجة، يقود بها مُحاوره شيئًا فشيئًا إلى الشّك في يقينه المعرفي، فيصير المتعجرف بامتلاكه الحقيقة، في موقع الجاهل بها»(10).

وهدف **"سقراط"(Socrates)** هو الوصول إلى حقيقة معرفة الذات، والوقوف على مدى ضعفها أمام الشك المريب الذي يعتريها بعد الإنتهاء من المحاورة.

"فسقراط"(Socrates) في هذه الحالة ينحصر دوره في عملية المفارقة، في نزع الثّقة من محاوريه والمساعدة على تعرّفهم على ذواتهم:

---

(7) يحي هويدي: قصة الفلسفة الغربية، ص 24.
(8) إميل برهييه: تاريخ الفلسفة، الفلسفة اليونانية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج:1، ط2، 1987، ص 125.
(9) إميل برهييه: تاريخ الفلسفة، الفلسفة اليونانية، ج:1، ص 125.
(10) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، نجيب محفوظ نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص23.

«ما كان يتدخّل إلا ليُساعدهم على تربية أنفسهم بأنفسهم، وعلى اغْتراف كل قُوتهم من معين أنفسهم، وبالفعل أن نتيجة الفَحص الذي يُرغم سقراط سامعه على القيام به هي إفقاده طُمأْنينته الكاذبة، ووضعه في وضع الشّقاق مع نفسه، وتصوير الخير له على أنه المجهود الشّخصي لاستعادة ذلك التوافق»(11).

وإدخال الشك في نفسية المتحاور يؤدي إلى إعادة اكتشاف الذات.

لذلك حاول **"سقراط"(Socrates)** بكل ما يمتلك من فطنة أن يغيّر النمط السائد: «كانت غاية المفارقة السقراطية تكمن في خلخلة يقين الذات المدّعية للمعرفة، وحضّها على تأمّل ذاتها مرّة أخرى، فالمفارقة إذن هي ثورة على الذات، وهي تحديد للذاتية وتعيّن لها»[(12)].

فالذات التي يجب أن تملك المعرفة يجب أن يكون المنطلق منها، إذن؛ فالمعرفة موجودة بداخلها، **"فسقراط"(Socrates)** لا يقدّم المعرفة وإنما يحثّ الذات باسْتفزازها على الحصول على المعرفة: «يمشي الهُويناء في السوق غير مُكترث، ببابل السّياسات، يمسك بتَلابيب فريسته، حاشدًا الفتيان والمُثقفين حوله، ويغْويهم بالسّير وإياه إلى زاوية ظليلة من أروقة المعبد، ويطلب إليهم تحديد تعابيرهم»[(13)]، والثورة على الذات تؤدّي إلى ميلاد ذات جديدة على قدر كبير من الوعي.

وفي نظر **"سقراط"(Socrates)**، محاوروه مقيّدون بأفكار وقيَم مُتواضع عليها، وهدفه من هذه المحاورات هو تحريرهم منها، ومساعدتهم على هذا الأمر:

«ولم يكن سقراط يفعل هذا بدافع التعالي على الناس، فقد كان على العكس يُبدي أنه شريكهم في الجهل بحقائق الأشياء، ولكن لأن الوصول إلى قمّة التحرر من قيود المعارف والمدركات المتواضع عليها، كان يُمثل لحظة السعادة المطلقة عند سقراط، فقد كان يرغب على الدّوام في أن يُشاركه الناس هذا الإحساس»(14).

ولتحقق **"المفارقة السقراطية"(Ironie Socratique)** يجب ارتباطها بحالة من وعي الذات لطبيعة هذا الشّعور وإدراك نتيجته:

«غير أن المفارقة لا تُؤتى ثمارها، إلا إذا كانت الذات على وعي تام بتجربة المفارقة التي

---

(11) إميل برهييه: تاريخ الفلسفة، الفلسفة اليونانية ،ج:1، ص 126.
(12) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي ، ص 23.
(13) مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية ، ص 12، 13.
(14) نبيلة ابراهيم: فن القص، في النظرية والتطبيق ، ص 196، 197.

تخوضها، وتشعر على نحو سلبيّ أنها تحرّرت وتستمتع بتحرّرها السلبي هذا، فتُدين الواقع الفعلي المعطى وتواجهه وتقف أمام شرعيته ومغزاه أي أنها تصير في حالة من العلوّ»(15).

فالمفارقة السقراطية تدفع الذات نحو التحرر، وتحرر الذات معناه سموها على معطيات الواقع ومواجهته.

فهو يستخدم التهكم ليس لغرض التكبر والتعالي؛ بل لتبيين حقائق زائفة ومخادعة، وظاهره التواضع والجهل بمعرفة الأشياء، لذلك ارتبطت **"المفارقة السقراطية"(Ironie Socratique)** بمصطلح "ايرونيئيا" **(Eroniaa)**: «تردُ كلمة ايرونيئيا أول مرّة في جمهورية أفلاطون، يطلق الكلمة على سقراط أحد الذين يهاجمهم، ويبدو أنها تُفيد نوعًا من الأسلوب النّاعم الهادئ الذي يستخفّ بالناس»[16]، وأسلوب "سقراط" أسلوب مراوغ يعتمد التواضع والجهل.

وتكمن أهمية **"المفارقة السقراطية"(Ironie Socratique)** في أنها مرجعية هامة، ومصدر في البحث عن المفارقة من حيث نشأتها وتطورها فجُل الدراسات في هذا الميدان كانت مصادرها الأولى هي **المفارقة السقراطية**: «المفارقة السقراطية كانت بمثابة الأم التي ولدت بعض المفارقات التابعة التي ستظل متعلقة بها، مُتشابكة معها، تَدور في فَلكها وتنطلق منها»[17].

ولم يسلم **"سقراط"(Socrates)** من بطش القانون الصّارم، فطريقته هاته ولّدت له أعداءً كثرًا انتهت بمحاكمته وموته: «كان أوّل بُند في لائحة الاتهامات التي وُجّهت إليه هو إفساد الشبيبة، فما ذلك في أرجح الظن إلا لأنه كان يُزعزع الأحكام المسبقة التي أرسختها في عقول الشبيبة تربيتهم العائلية»[18]، ومات "سقراط" لكن فكرته لازالت حيّة وتدرس من جوانب عديدة، وتمثّل مصدرًا هامًّا في الأبحاث والدراسات الحديثة والمعاصرة، التي تُعنى بميادين الفلسفة والأدب.

المفارقة الرومانسية: (Ironie Romantique) لقد كان ارتباط المفارقة بالبيئة التي

---

(15) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي ، ص 24.
(16) دي.سي. ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، مج: 4، ط1، 1993، ص 140.
(17) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي ، ص27.
(18) إميل برهيبه: تاريخ الفلسفة، الفلسفة اليونانية ، ج:1، ص 126.

عاشها المفكر والفيلسوف، فنجدها تختلف من واحد إلى آخر، حسب الرّؤية والنّمط الذي يفرض شيئًا بعينه دون آخر: «ولابدّ أن كل فيلسوف إنما كان يصوغ فلسفته في الظروف السياسية والفكرية والاقتصادية التي كان يعيشها»[19]، وهكذا تكون المفارقة وليدة بيئتها السياسية والفكرية والاقتصادية السائدة في ذلك المجتمع.

واكتسبت **"المفارقة الرومانسية"(Ironie Romantique)** أهمية بالغة في الدراسات الغربيّة: «نالت المفارقة الرومانسية من الاهتمام ما لم تنلْه بقية أنماط المفارقة، كما أنها اكتسبت مفهوم النظرية الخاصة بها، وهذا ما لم تكتسبه الأنواع الأخرى منفردة، فأصبح ما يسمى نظرية المفارقة الرومانسية (**Theory Romantic Irony**)»[20]، فقد لاقت اهتماما بالغا، و"المفارقة الرومانسية" اتخذت كل هذا الاهتمام بفضل الفلاسفة الرومانسيون الألمان، الذين طوّروا مفهوم المفارقة: « ويُطلق اصطلاح الفلسفة الرومانسية (**Philosophie Romantic**) أو الرومانسية الفلسفية على مذاهب الفلاسفة الألمانيين الذين عاشوا في القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر»[21]، **"فالفلاسفة الرومانسيون"** ينظرون إلى العالم بأنه مُتناقض، وقد اتّخذوا من المفارقة كأداة لكشف هذا التضاد:

> «وقد رأى هؤلاء الرومانسيون مثل: "فريدريك شليجل" "Friedrich Shlegel" و"لودفيك تيك" (1773-1853) "Ludwig Tiek"، و"كارل زولجر" (1819-1780) "Solger Karl"، و"آدم موللر" (1779-1829) "Adam Muller" وآخرون غيرهم في المفارقة الرومانسية وسيلة لكشف ما في الحقيقة الواحدة من تناقض، وحيث أن المفارقة في الأساس تعبير عن معنيين نقيضين في الوقت نفسه، فإنها توحي بكشف المتناقضات في هذا العالم الذي تُشكل التناقضات لُبّه أو جوهره»(22).

فهناك اصطدام بهذا العالم الذي يمثّل قمّة في التناقض والضّدية: «إن الأضداد والتّوترات تترابط على نحو سهل بالسّخريات والمفارقات، والاستخدام الجمالي (لا مجرد الاستخدام

---

[19] نبيلة إبراهيم: فن القص، في النظرية والتطبيق ، ص 202.
[20] خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق ،دار الشروق للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1999، ص32.
[21] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ج1، 1992، ص628.
[22] خالد سليمان: المفارقة والأدب ، ص 22.

البلاغي) للسخرية، مصدره فريدريك شليجل»[23].

وكل هذه الأفكار والتناقضات كانت نتيجة نظْرتهم للْكون، الذي ينظرون إليه نظرة يشُوبها الشّك وعدم اليقين، لأنه زائف وزائل فلا يجب التّعلق كثيرًا بإفرازاته سواء أكانت مفــرحة أو محزنــة **فالرومانسية**: «مرتبطة بالتّأمل الفلسفي العميق في الكون والحياة والطبيعة، والتفكير الذي تشُوبه مسْحة من الحزن، لإدراك الإنسان لحقيقة مصيره الذي يؤكد له دائما أن كل الأشياء الجميلة المبهجة إلى زوال»[24]، من هذا المنطلق أضحت كل الأمور في هذا الكون زائلة، ولا تحمل صفة الأبدية لذلك يجب مواجهتها، بعدم الانسياق ورائها والانخداع بها: «وحتى المعاني الروحية الكبرى: الحبّ، الإنسانية المجد، العبادة، كلها أمور زائلة لا تستحقّ التعلق بها، وفي هذا يقول **"فريدريك شليجل" (Friedrich Schlegel)** أيضا: ينبغي علينا أن يكون في وسعنا أن نسْموا فوق حُبنا، وأن نُنكر بالفكر ما نعْبده، وبهذا الثّمن وحده نستطيع أن نحصل على معنى الكون»[25]، فسقطت كل القيم الموضوعية أمام تناقضات العالم وتوتره.

وقد طبّقوا ما وصلوا إليه من تأملات في حياتهم، فصارت المفارقة عندهم سمَة مُلازمة لهم في كل تصرّفاتهم وأفعالهم: «يقول تيك: أن المرء لا يملك المحبوب إلا ابتداءً من اللحظة التي يكتشف فيها عند المحبوب سمَة مضحكة، ولا يمكنه أن يكون له صديق أو محبوبة إلا إذا كان في وسعه السخرية منها أو الابتسام»[26]، وقد طبقوا المفارقة كنموذج حياتي، وصارت كل الأفعال والتصرفات ملزمة بالخضوع للمفارقة.

فالحزن والكآبة دائما يسكنان قلب الرومانسي، والمفارقة تعبير وانعكاس لذلك عندهم:

«ولقد دعا تيك في إحدى قصائده إلى مزج الجدّ بالهزل فقال:

هل سَعيْت إلى علاج المُزاح

بجدّ، وعلاج الجدّ بمزاح؟

إن الاستمتاع بالتّلاعب بالآلام

---

[23] رينيه ويليك: تاريخ النقد الأدبي الحديث (1750-1950) ، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، مج:1، مصر، (د.ت)، 1998، ص61.

[24] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 2003، ص 312.

[25] عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيغل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص40.

[26] نقلا عن: عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيغل، ص 40.

وبالمسرّات دون تمييز

ذلك أمر لا يُتاح إلّا لقلّة قليلة جدًّا»(27).

وهنا دعوة إلى الخلط بين المشاعر والأحاسيس والعواطف دون التفريق بينهم؛ فكل الاشياء الجميلة المفرحة معرضة لمقصلة هاته النظرة الحزينة والكئيبة.

لقد مثّلت الطبيعة مصدرًا هامًّا لإلهام **الرومانسيّين**، وفي نفس الوقت هناك عدم القُدرة على استيعاب ظواهرها المختلفة والمبْهمة، التي تتجاوز قدرة الرومانسي ومدركاته:

«لقد كان الرومانسيون يَرونْ في الطبيعة فَيْضًا على الدّوام، وبما أن الإنسان جُزء من الطبيعة، فإن فكره لابدّ أن يفيض من المحدود إلى اللامحدود لأنه كُلما حاول بفكره المحدود أن يخضع ظواهر عالمه المتزاحمة لفهمه المحدود. استعصى عليه ذلك، ولا يبقى له بعد هذا سوى أن يُزحزح فائض فكْره خارج المحدود، إلى الذات الترانسندنتالية التي تلعب بالفكر وباللغة كيفما تشاء»(28).

ولقد اعتمدت **"المفارقة الرومانسية"** بشكل كبير على مبادئ **"علم الجمال"**، وفي هذه الفترة كان هناك اهتمام كبير بالفنّ والجمال في ألمانيا: «لكن أهمّ تلك المعاني قد برز في شكل واضح، في خضمّ التّأملات الفلسفية والجمالية التي جعلت ألمانيا في مقدمة الدول الأوروبية في هذا المجال، لسنوات طويلة»[29]، ويُضيف **"حسن حماد"** عن مفارقة **"الأخوين شليجل"** الرومانسية: «وقد كان مدخلهما إليها مدخلا جماليا، في إطار علم الجمال عند الرومانسيين الألمان»[30]، فقد استفادوا من مبادئ **"علم الجمال"**.

الجمال كعلم لم يكن مُستقل بذاته بل كان مرتبطًا بمباحث فلسفية أخرى، ولم يصبح مبحثًا مستقلا إلا بعد تمخّضات وإفرازات أدّت إلى تبلور مفاهيم خاصة للمباحث الفلسفية المتعلقة فيما بينها وبينه، وأصبحت لها قوانينها وقواعدها الخاصة التي تضْبطها:

«وإن كان مفهوم الجمال مفهوما شائعا في مجال الثقافة وذا مدلول واسع فهو في حقل الفلسفة - كما هو مفروض- ذو دلالات خاصة، مثله مثل مفهوم الفن فهو هنا بدرجة مسألة إشكالية رافقت الفكر الفلسفي منذ نشوئه، ولم يكن لأي فيلسوف يبحث في قضايا الوجود والمعرفة، إلا أن يقف عندها طويلا، فالجمال مبحث فلسفي مُرتبط بمثال وعنصر من بين

(27) عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيغل، ص40.
(28) نبيلة إبراهيم: فن القص، في النظرية والتطبيق، ص 203.
(29) دي. سي.ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، ص 30.
(30) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 28.

ثلاث تمحورت حولها الجهود الفلسفية منذ أفلاطون وهي: (الحق، والخير، والجمال). لكن مفهوم «الجمال»مع ذلك انتظر طويلا حتى تتحرّر المباحث الفلسفية الأخرى، وتستقل فروعا فلسفية، وتتمكّن من أن تجد إطارا خاصا بها مستقلا حقّا»(31).

و**"علم الجمال"** أو ما يطلق عليه **"الاستيطقا"**، هو العلم الذي يُعنى بدراسة وإصدار الأحكام عن الأعمال الجمالية، وقد أسّس له الفيلسوف الألماني **"باومجارتن" Baumgarten**:

«واللفظ Aesthetik بالألمانية قد وضعه باومجارتن Baumgarten لأول مرة، وأخذه من اللفظ اليوناني Aisthesis: (الإحساس، العاطفة)، وجعله عنوانا لكتاب بعنوان Aesthetica (صدر في فرانكفورت في عامي 1750 و 1759) بحث فيه في تكوين الذّوق وتحليل ما هو الذوق الفنّي، ثم استعمله كانط في "نقد العقل المحض" بمعنى "الحساسية"، لكنه استعمله بعد ذلك في كتابه: "نقد الحكم" بمعنى الحكم التّقديري الخاص بالجمال، ومنذ ذلك الحين صار هذا هو الاستعمال الوحيد؛ أي أن علم الجمال هو العلم الذي موضوعه هو الحكم التقديري المتعلّق بالتّمييز بين الجميل والقبيح »(32) .

"فعلم الجمال" هو المعيار التقديري الذي يميّز بين مكامن الجمال في الأعمال الإبداعية، ويمثّل الجمال عند **"كانط" (Emmanuel Kant)** (1724-1804) مظهرا للطبيعة كتعبير عن الأخلاق: «الطبيعة هي التي تكشف عن نفسها في الفن وبواسطة الفن، ولهذا ينبغي على الفن أن يتّخذ مظهر الطبيعة ، ثم إن الجمال هو رمز الأخلاقيّة، لكن ليس كذلك إلا من حيث أن الأخلاقية تحيل إلى الطبيعة»[33] ، فربطت الأخلاقيات بالطبيعة، وكل ماهو جميل يكون مرتبطا بالأخلاق أو ما يرمز لها.

و**"شليجل"(Schlegel)** ينظر إلى المفارقة بأنها مُرتبطة **"بعلم الجمال"**، لأن الحياة التي نعيشها غير ثابتة تعرف الكثير من التغيرات:

«إننا لن نصل إلى المفارقة إلا بعد أن تكون الأحداث والناس، بل الحياة بأسرها، مدركة وقابلة للتمثل، بوصفها لعبة، فالحياة حشد من المتناقضات والمتعارضات التي لا يمكن الإمساك بها في إطار مُوحد من الإدراك، اللهم إلا بعد أن نصل إلى حالة من إدراك أن

---

(31) محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، المغرب، ط1، 1999، ص92.

(32) عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيغل، ص 22.

(33) عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيغل، ص 9.

المفارقة هي جوهر الحياة»(34).

فقد أرسى **"شليجل"(Schlegel)** هذا التعريف **"للمفارقة الرومانسية"** معتبرا أن الحياة لعبة وغير مُدركة واصفا المفارقة جوهرها ولُبّها: « وهو التعريف الذي عُرف فيها بعد بأنه تعريف المفارقة الرومانسية، ذلك بأن شليجل ربط هذا التعريف بمفهوم علم الجمال»[35]، فالعالم متناقض والتركيز على المفارقة شيء ضروري لفك غموضه.

لقد وجهوا أنظارهم ناحية الإبداعات التي كانت مهمشة، فأعادوا إحياءها ودرسوها، وبّينوا الجوانب الجمالية فيها:

«لقد كان الإخوان - شليجل- يدعوان إلى وضع تاريخ "الأدب العالمي" الذي يضم الأدبين الإغريقي والروماني وكذلك مرحلة الأدب المعاصرة. فقد رسم "فريدريك شليجل" بانوراما عريضة للأدب العالمي في محاضرته التي ألقاها في جامعة فيينا 1812، أما أخوه "أوغست شليجل" فقد وجه أنظار القارئ الألماني نحو "شكسبير"، ونحو الشعر الايطالي والاسباني والبرتغالي 1804»(36).

حيث كان انفتاحهم على الإبداعات المهمشة شيء إيجابي، فهناك أعمال كثيرة لم تدرس أو تأخرت دراستها بسبب التهميش.

عند الرومانسيين **"الأنا"** هي التي تصنع حُريتها، وهذه الحرية تكون بنَفْي أو إثبات الأشياء التي ترى الأنا أنها مقبولة أو مرفوضة لديها، فخلال علاقتها - **الأنا** - بالعالم الذي يمثّل قيْدًا، يجب أن تكون المفارقة حاضرة ولازمة لتخطّي هذه القيود، فبوسْع الأنا تجاوز كل القوانين والضّوابط لماذا؟ لأنها نتاج وصناعة هذه الأنا:

«لقد رأى شليجل ومن جاء بعده من الرومانسيين الألمان، أن المفارقة هي العلاقة المركّبة بين الأنا والعالم، هذه العلاقة التي تعرف من خلالها "الأنا" أنها ليست ذاتًا مستقلةً، كما أن العالم ليس كتلة موضوعية صماء، فَتَنْشأ عن هذه المعرفة مفارقة بين الفرد والعالم، تتجسّد في حرية الفرد أن ينفي الشيء ويُثبته عبر رؤيته للمسافة التي تفصل بين الذات والعالم، وتربط بينهما في أن واحد»(37).

---

(34) نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق ، ص 203.
(35) عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيغل، ص 22.
(36) عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن، منظور إشكالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص100.
(37) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 30.

وتبعا لهذه الرّؤية أصبح الفنان في موقف مفارقة في العملية الإبداعية:

«وإن شئْنا تعقيد هذا القول كما فعل فريدريك شليجل يوم أشار أن ثمّة مفارقات تنطوي في حقيقة المرء فنّانا، ظهر لدينا مفهوم آخر للمفارقة - هو المفارقة الرومانسية - مفارقة الفنان كامل الوعي الذي يكون فنّه تمثيلا يتّصف بالمفارقة، لموقع يتصف بالمفارقة لدى الفنان كامل الوعي»(38).

من هنا أصبح الفنان يعيش تناقضًا رهيبًا بين عدّة ثنائيات تحكم إبداعه، فهو معلّق بين الذاتية والموضوعية، الخيال والواقع فيُمسي العمل الإبداعي أقرب إلى الاستحالة:

«والفنان في موقع يتصف بالمفارقة لأسباب عدة، لكي يكتب بشكل جيد يجب أن يكون مبدعا وناقدا معا، ذاتيًّا وموضوعيًّا، متحمّسًا وواقعيًّا عاطفيًّا وعقلانيًّا، ملهمًا بشكل واع، وفنانًا واعيًا، يظهر على أعماله أنها تتعلّق بالعالم لكنها برغم ذلك من صنع الخيال، يحسّ بمسؤولية أن يُقدم وصفًا صادقًا كاملا عن الواقع لكنه يعلم أن ذلك مستحيل، لأن الواقع شاسع فلا يمكن الإحاطة به، مليء بالتناقضات وفي حالة صيرورة دائمة»(39).

و**المفارقة الرومانسية** لها جذور استمدّتها من الفلسفة الألمانية السابقة عليها: «حيث أوجدت لنفسها صلات حميمة مع الفلسفة الألمانية التالية للفلسفة الكانطية **(Post-Kantian Philosophy)**، وعلى وجه الخصوص مع فلسفة "فيختـه" (1814-1762) **(Johnn Gottibe Fichte)**، الذي عمل على تطوير فلسفة كانط المثالية»[40]، فكان تأثرها واضحا بفلسفة **"فيشته"(Fichte)** .

"فيشته"(Fichte) من الفلاسفة الألمان الذين تأثّروا بفلسفة **"كانط"(Kant)** وعملوا على التجديد فيها: «وقد كان "فيشته" من "الكانطيين" الجدد الذين عملوا على تطوير فلسفة "كانط" المثالية، فهو يرى أنها تحوي نظرة جامعة شاملة للكوْن، إلا أنها تحتاج إلى شيء من التنظيم والإصلاح»[41].

وارتبطت المفارقة عند **"كانط"(Kant)** بالوعي **"الترانسندنتالي" Transcendental**:

«المبدأ الترنسندنتالي هو مبدأ نتمثّل به قبليّا الشرط العام الذي من دونه لا يمكن أن تكون الأشياء موضوع معرفتنا بصورة عامة. ويُسمّى في المقابل مبدأ ميتافيزيقيا حينما يمثّل قبليًّا

(38) دي.سي.ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، ص33.
(39) دي.سي.ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، ص33.
(40) خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص32.
(41) حسن حماد : المفارقة في النص الروائي، ص32.

الشرط الذي لا نستطيع المضي قدمًا في تعيين الأشياء قبليًّا إلا بواسطته تلك التي لابدّ أن يكون مفهومها معطى بالتجربة»(42).

فيُقصد به التصورات والمعارف والشروط القبلية التي بواسطتها نستطيع الوصول إلى المعرفة: «ويتوقف هذا الوعي على المادة المستقاة من الحواس، ولا تُصبح الانطباعات الكثيرة للحواس عالـمًا مُنظمًا من الموضوعات إلا من خلال هذا الوعي»[43]، وبالتالي تصبح **"الأنا الترانسندنتالية"** شرطا معرفيا للوصول إلى معرفة الذات: «كانط يميّز بين الشعور بالذات، ومعرفة الذات، الأول مصدره الأنا الترانسندنتالية، والثاني مصدره النفس التجريبية، بينما تكون الأنا الترانسندنتالية مجرد شرط معرفي لا يشير إلى موجود تكون النفس التجريبي شيئا موجودا وجودا واقعيا محددا في زمن»[44]، ويعتبر **"كانط"(Kant)** المفارقة وسيلة من وسائل إدراكنا للحياة، وهي مجال بحث عن الحرية والقيد: «نجد أن كانط كان يبحث عنها في إطار المعرفة والحرية، فالإنسان مقيد بما هو معروف لأنه مشروط بأسباب، العالم المعروف إذن قيد، في حين أن العالم غير المعروف هو عالم الحرية»[45]، فعالم الحرية هو العالم غير المعروف.

وقد كان أساس التعارض القائم بين **"فيشته"(Fichte)** و**"كانط"(Kant)** في أصل المعرفة، الذي أرجعه **"كانط"(Kant)** إلى تأثير الخارج في النفس: «وقد عارض "فيشته" بفلسفته هذه فلسفة "كانط"، الذي علّل حدوث المعرفة بتأثير الشيء الخارجي في نفس الإنسان، وقد جعل كانط هذا الشيء الخارجي غير مفهوم في ذاته وفوق مُتناول الإدراك ولا يدخل في نطاقه»[46].

والمعرفة عند **"كانط"(Kant)** تنتج من تأثير اللّاذات في الذات:

«وترجع هذه المشكلة في فلسفة كانط إلى أنه قد جعل للمعرفة مصدرين متناقضين متعارضين، أحدهما في العقل والآخر في الخارج، أي أن كانط - كما يرى فيشته - قد جعل المعرفة ناشئة من تأثير اللاذات في الذات وقد رأى فيشته أن هذه ثنائية يجب أن

---

(42) إيمانويل كانط: نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص79.
(43) إيمانويل كانط: نقد ملكة الحكم، ص 79.
(44) محمود زيدان: كانط وفلسفته النظرية، دار المعارف، مصر، ط3، 1979، ص224.
(45) نبيلة ابراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق ، ص205.
(46) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص33.

تزول ولذلك سعى إلى إيجاد تفسير جديد للاذات يجعلها ناشئة من الذات نفسها»(47).

"كانط"(Kant) يرى أن هناك مصدرين للمعرفة، الفكر والإحساس، ومعرفة الفكر الذي يمثّل العقل هو من يقوم بتحويل الإحساسات (الخارج) إلى معرفة:

«ويرى كانط أن هناك عنصرين للمعرفة، هما: الفكر والإحساس، ونحن في حالة الإحساس نكون مُتقبلين سلبيّين، إذ تصل إلينا المادة الخام للمعرفة في صورة إحساسات ترد إلينا من مصدر خارجي، أما في حالة الفكر فنحن إيجابيون، لأن الفكر عملية تلقائية للعقل، تُحول الإحساس المادي الفج إلى معرفة، ويقول كانط: إن ذلك كله مُسلّم به تسليمًا عامًّا منذ عصر أفلاطون»(48).

و**"فيشته"(Fichte)** قوام فلسفته: مبدأ الأنا أو الوعي الذاتي؛ فالموضوع يتحوّل إلى أنا وهو مركز المعرفة:

«إن التفكير الخالص الذي للذات نفسها، أي مطابقة الذات والموضوع على صورة الأنا = الأنا، هو مبدأ النسق عند فيشته، فلو وقف المرء في الحال عند (An) هذا المبدأ، كما يقف في الفلسفة الكانطية عند المبدأ الترانسندنتالي الذي يقوم مقام العماد في استنباط المقولات»(49).

فتصبح الذات حرّة وغير مقيّدة بفعل أنها تصنع حريتها من خلال رؤيتها للأشياء فهي صانعتها، والمعرفة مشروطة بتقبّلها ووجودها: «كل شيء كان يكون قد وضع مع فعل الوضع الذاتي الذي للأنا وما خرج عن ذلك فهو عدم»[50]، والحرية هي جُزء هام من فلسفة **"فيشته"(Fichte)** : «إن فلسفة "فيخته" هي في جملتها برهنة علمية على الحرية، من هنا كان التضاد الصارخ بين سعَة الغاية وامتدادها، إذ هي تعني الإنسانية قاطبةً، وبين الفلسفة التي يُفترض أن تؤدّي إليها»[51]، فإشكالية الفلسفة التي تؤدي إلى حرية جميع الإنسانية عويصة.

---

(47) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 33.
(48) ولتر ستيس وميشال ميتاس: هيغل، تر : إمام عبد الفتاح إمام، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، مج: 2، 1996، ص 66.
(49) هيغل: الفرق بين نسق فيشته ونسق شلينج في الفلسفة: تر: ناجي العونلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 112.
(50) هيغل: الفرق بين نسق فيشته ونسق شلينج في الفلسفة: تر: ناجي العونلي، ص 159.
(51) إميل برهييه: تاريخ الفلسفة، القرن التاسع عشر، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج 6، ط 1، 1985، ص 138.

وقد انتقد **"هيغل"** (1770-1831)**(Georg Wilhelm FriedrichHegel)**، المفارقة الرومانسية، واعتبر الرومانسيين نقّادا أدبيّين أكثر منهم فلاسفة، لأن نقدهم تنقُصه الفلسفة العميقة التي تثبّته وتُقويه:

«فيتناول آراء الأخوين "اوغست فلهم فون شليجل" و"فريدريش فون شليجل" فلاحظ أوّلا قلّة بضاعتهما في الفلسفة، ويؤكد أنهما إنما برعَا في النقد الأدبي والفني، وإنهما انساقَا في جدل بارع ضد وجهات النظر السائدة، وأدخلا في كثير من فروع الفن معيارًا جديدًا للحكم و وجْهات نظر أسمى من تلك التي هاجماها ... لكن نقدهما كان يَعُوزه السّند الفلسفي العميق»(52).

وفي خلال نقده للرومانسيين تطرّق **"هيغل"(Hegel)** لمسألة تأثّرهم بفلسفة **"فيشته" (Fichte)**، ومسألة **"الأنا"** في فلسفته التي تُثبت كل شيء وتنفي كل شيء:

«وفيما يتعلّق بالرّوابط الأوثق بين أقوال فيشته وأحد تيارات السخرية حَسبنا أن نَذكر أن فيشته رأى في الأنا Das Ich الأنا المجرد الشكلي. المبدأ المطلق لكل معرفة، ولكل عقل ولكل علم، وهكذا صوّر الأنا على أنه بسيط في ذاته، وهذا يتضمّن، من ناحية إنكار كل خصوصيّة، وكل تحدّد، وكل مضمون (لأن كل الأشياء ستغُوص في هذه الحرية وهذه الوحدة المجرّدتين) ومن ناحية أخرى، كل مضمون لا قيمة له بالنسبة إلى الأنا إلا بالقدر الذي به يُوضع ويقدّم بالأنا، كل شيء لا يوجد إلا بالأنا، وكل ما هو موجود بالأنا يمكن أيضا أن يقدم بواسطة الأنا»(53).

فتقديس الأنا كان مبالغا فيه بشدة، فأصبحت تنفي وترفض كل شيء لايخدم وجودها وتنكره.

وفي هذا الإطار تُصبح الأنا هي المتحكّمة في كل شيء فهي المبدأ الّذي تَخضع له كل الموجودات، فتكون هناك حالة عدم استقرار، فهذه الأنا إذا تملّكت الفنّان أصبح إبداعه قابلا للتّحطيم هو كذلك:

«ويرى هيغل أن الفنان إذا ما أخذ بمثل هذه الوجهة من النظر واعتنق فكرة الأنا التي تَطرح كل شيء وتدمّر كل شيء بنزواتها الخاصّة لن يكون لها واقع حقيقي مستقل، فليس لها إلا ذلك المظهر الذي تصنعه الذات والذي تستطيع هي أيضا تدميره في أي

(52) عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيغل، ص 33.
(53) عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيغل، ص 34.

وقت»(54).

وتُحدث هذه الحالة في نفس الفنان أو السّاخر نوعا من التّعالي الذي تصنعه الأنا، لأنه بإدراكه أن الأنا مصدر كل شيء؛ فينتج عن ذلك تدمير القيم والمبادئ تحت شعار الأنا: «أن لا شيء له قوام أو قيمة إلا بمقدار ما تنتجه ذاتيّة الأنا. فالأنا هي سيّدة كل شيء: الحياة الأخلاقية، والعدالة، والدين. فهي كلها قد وُضعت لأول مرة بواسطة الأنا، ويمكن أن تتلاشى بواسطة الأنا»(55).

فتسقط القيم الموضوعية والمبادئ وتبطل كل الأعمال الكبيرة، وتغيب الحقيقة بسبب كثرة التّناقض الذي تعيشه الذات، الذي يُؤدي بها إلى الانعزال:

«ولا يحكم التهكم حياة السّاخر أو المتهكم فحسب، بل يُسيطر كذلك على أعماله الفنيّة التي تستهدف إظهار الإلهي في صور المتهكم أو الساخر فتظهر القيم الموضوعية والقضايا ذات القيمة على أنها باطلة ولا قيمة لها، من واقعة أن الأفراد الذين يجسّدونها يُناقضون أنفسهم ويهدّمونها. وهم بذلك يسخرون من أنفسهم»(56).

وبفعل التناقض تتزايد نماذج الهدم بكثافة.

كما التفت **"هيغل"(Hegel)** إلى التهكم السقراطي وقارن بينه وبين التهكم الرومانسي، حيث يرى بأن التهكم السقراطي الذي مقصده التعرف على الذات والسّمو عليها، أما التهكم الرومانسي فهو يحطّم المبادئ والأعراف بالسخرية من كل شيء:

«تهكم سقراط يتضمن أو يُثير إحساسًا بالصراع الذي لا يمكن حلّه بين المطْلق والنّسبي بين ضرورة الاتصال الكامل واستحالته، إنه حريّة أعلى من جميع الحريات. طالما أنه يسمح للمرء أن يعلو على ذاته... ولذلك من الأفضل لو أن الأغبياء المتآلفين، لم يعرفوا ماذا يفعلون بهذه المحاكاة الساخرة المستمرّة للذات؟. وإذا ما تأرجحوا بلا نهاية بين الإيمان وعدم الإيمان، حتى يُصابوا بالدُّوار فينظروا إلى الهزل على أنه جدّ، وإلى الجدّ على أنه هزل»(57).

تختلف نظرة **"هيغل"(Hegel)** عن نظرة **"شليجل"(Schlegel)** للعالم، حيث

---

(54) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 34.
(55) ميخائيل أنوود: معجم مصطلحات هيغل، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص285.
(56) ميخائيل أنوود: معجم مصطلحات هيغل، تر: إمام عبد الفتاح إمام، ص 286، 287.
(57) ميخائيل أنوود: معجم مصطلحات هيغل، تر: إمام عبد الفتاح إمام، ص 283.

"**شـليجل**"(**Schlegel**) ينظـر للعـالم فـي إطـار المفارقـة لمـا فيـه مـن تنـاقض، أمـا "هيغل"**(Hegel)** فهو يراه خيّرًا:

«عند شليجل فإن العالم العميق والمتنوّع على نحو لا متناه، يفلت من إدراكنا وليس في استطاعتنا سوى أن نومئ نحوه عن طريق المتناقضات والمفارقات، أما بالنسبة لهيغل فإن للعالم معنى طيّـبًا إذا ما تأمّلنا ما فيه من مفارقات تأمّلا تامًّا»(58).

المفارقة عند كيركيغارد:(1813-1855) Soren Kierkegaard: في وقت عرف "المذهب الهيغلي" انتشارًا كبيرا في أرجاء أوربا، والذي دعا إلى عقلنة الأشياء وعَقلنة الوجود، ظهرت أصوات مناهضة لهذا التّوجه ورافضة له، ولعل أبرز تلك الأصوات النّزعة الوجودية، التي دعت إلى البحث في الإنسان من داخله لا من الخارج:

«يمكن اعتبار الميلاد الرسمي للفلسفة الوجودية بمثابة رد فعل رافض لمذهب الماهية Essence، كما وصل إلى ذروته مع هيغل F.G.Hegel (1770-1831)، قامت الفلسفة الوجودية لتُناهضه وتقول إن تلك الماهية الثانية موضوع الخبرة المعرفية العقلانية، ليست هي الحقيقة في تعيُّـنها واكتِمالها، الحقيقة هي بالأحرى- الوجود الذي نمرُّ به في الخبرة الفورية الحية-»(59).

فالوجود هو ما يعنينا في البحث أي، الداخل لا الخارج.

وكان "**كيركيغارد(Kierkegaard)** أول من نقد فلسفة "**هيغل"(Hegel)**، ودعا إلى البحث في الإنسان: «وكان في عصره أول من هاجم الفلسفة الهيغلية في نقد مُتوال، يَهدف إلى أن يستبدل بالفكر الموضوعي فكرًا خاصًّا تَنْبع فيه الحقيقة من صميم الذات»[60]، فهجومه على فلسفة "**هيغل**" بسبب المبالغة في عقلنة الأشياء لذلك أراد البحث في صميم الذات.

وترجع الأسباب التي فرضت على "**كيركيغارد"(Kierkegaard)** التّأمل في الذات، ودعوته المستمرة للرجوع إليها والتّأمل فيها، هو أنه مرّ بظروف وأزمات عدّة في حياته: «لم يكن "كيركيجارد" فيلسوفًا بالمعنى المفهوم من هذه الكلمة، وإنما كان إنسانا بكل

---

(58)ميخائيل أنوود: معجم مصطلحات هيغل، تر: إمام عبد الفتاح إمام، ص 288.
(59) يمنى طريف الخولي: الوجودية الدينية، دراسة في فلسفة باول تيليش، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص39.
(60) محمد سعيد العشماوي: تاريخ الوجودية في الفكر البشري، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة،مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص87.

مفهوم هذا اللفظ من معاني، تعرّض في حياته لأزمات عدة أرهفت من مشاعره وملأت وُجدانه بالإيمان الديني المتكامل»[61].

لقد تعرّض **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** لعدّة مطبّات في حياته، أولها تشوّهه الخُلقي، وتربية الأب التي كانت مَبْنية على الانغلاق والانعزال والقَوقعة، وزواجه الذي لم يتم نتيجة مرضه الشيء الذي أدّى إلى انفتاحه على ذاته محاولًا اسْتكْناه باطنها وإدراكها والوعي بها:

«كيركيجور يعبّر أساسًا عمَّا بداخله من صراع، وعمَّا يستشعر داخل نفسه من تنافر بين الجسد والروح، وينظر إلى الوجود كله بمنظار عاطفيّ، وليس ثـمّة اتّصال في ذلك كله، فالعاطفة بطبيعتها مُتقلّبة ومُتقطعة، كما أن صراعها لا يكشف عن مركب جديد»(62).

فرأى **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** في الذات ملاذًا يفرّ به من صخب العالم، فغاص في الهموم والآلام والأحزان التي تعيشها الذات، هذه الحالات النّفسية التي تعكس حياة الإنسان:

«كان الإنسان محور فلسفته، الإنسان الحيّ بقلقه وهمُومه، ومخاطراته وتجاربه، وآلامه ومصائره، الإنسان الذي يحمل الخطيئة في جوهره كأنها الشّوكة في لحْمه، ويُحيط به القلق على مصيره والخوف ممّا يتهدّده. ويترصّده الموت ليقضي على وجوده، ولا يستطيع أن يعيش إلا في الخطر وبالمخاطرة، ومن هنا كانت لُحْمة حياته الآلام وسداها المخاوف»(63).

فمحور فلسفته تمركزت حول الإنسان، هذا الإنسان الذي يعيش حياة غير مستقرة على نسق واحد، بل تختلف مشاعره وأحاسيسه بين الفينة والأخرى.

"فكيركيغارد"(Kierkegaard) هو الأب الأول للوجودية وفلسفته جعلت من الإنسان مركز بحثه:

«ولهذا وضع كيركيغور الأسس الأولى للوجودية، فالإنسان بوصفه الذات المفردة، هو مركز البحث، وأحواله الوجودية الكبرى مثل الموت والخطيئة والقلق والمخاطرة ... الخ، هي المقومات الجوهرية لوجوده. والحرية والمسؤولية والاختيار هي المعاني الكبرى في حياته»(64).

---

(61) محمد سعيد العشماوي: تاريخ الوجودية في الفكر البشري، ص87.
(62) إمام عبد الفتاح إمام: دراسات هيجلية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص217.
(63) عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص27.
(64) عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص 22.

لذلك خُصّت العاطفة بتناقضاتها وتداخلاتها داخل النفس البشرية، بحيّز كبير من الاهتمام:

«نجده يُفسّر الوجود تفسيرًا جدليًّا، وأن يكون الجدل عاطفيًّا لا يعني أكثر من التّمزق العاطفي، والصّراع بين عاطفتين والْتِقاء الضّدين في فكرة واحدة دون محاولة الوصول إلى مركب ...؟ لقد ظنّ كيركيغور أنه بذلك يرتفع فوق الآلام ويصل إلى السعادة الحقّة وهي السعادة الأبدية ويَنتقم في الوقت نفسه من العالم»(65).

السمو فوق الآلام تؤدي إلى السعادة.

فالفلسفة الوجودية في نظر **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** تهتمّ بمسائل الوجود وتُشكل قضايا الإنسان هدفها الأسمى، فتنظر في مشكلات الذات العامة كالموت والألم والحزن، وإلى غيرها من المسائل:

«ولهذا فإن الفلسفة الحقّة ليست بحثًا في المعاني المجرّدة، بل في المعاني التي من لحم ودم. إن صح هذا التعبير، فمثلًا الموت ليست مشكلة فلسفية، بل المشكلة هي: "إني أموت"، وفارق هائل بين أن أبحث في "الموت" بوصفه معنى عامًّا مجرّدًا، وبين أن أبحث في "أني أموت" فيجب إذن ردُّ المسائل إلى الموجودات، والنظر إليها بوصفها موضوعات يُعانيها الوجود نفسه، وإذن فالذات الموجودة أو الذات الوجودية، لا العقل المجرد، هي التي يجب أن تكون العامل في إيجاد الفلسفة»(66).

وهنا إشارة واضحة إلى **"الفلسفة الهيغلية"**، التي تبنّت النزعة العقلية، فجعلت من العقل مَركزا في تحليل وتفسير كل شيء، فالفكر وحده القادر على قيادتنا إلى المعارف، وصارت كل الموضوعات في فلسفة **"هيغل"(Hegel)** تخضع لسُلطان العقل:

«العقل الخالص المتجاوز كل حدّ هو الألوهة بذاتها، فتصميم العالم قد انتظم أساسًا بحسب هذا العقل، وهو الذي يدرّب الإنسان على معرفة مصيره والهدف المطلق لحياته والحق أن الظُّلمة غالبًا ما اكْتنفَته، دون أن تتمكّن من إخماده تمامًا، فحُفظ منه حتى في الظُّلمات بصيص من نور»(67).

"الفلسفة الهيغلية" جعلت من العقل مركز كل شيء، فهو بمثابة الإله الذي يقودنا إلى التحليل الدقيق والمعرفة الحقة.

---

(65) إمام عبد الفتاح إمام: تطور الجدل بعد هيغل، جدل الانسان: مج: 3، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 19.

(66) عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص 21.

(67) هيغل: حياة يسوع: تر: جرجي يعقوب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 47.

فبتمجيد **"هيغل"(Hegel)** للعقل: الذي اعتبر أنّ الكون نُظّم حسب هذا العقل وقدراته، وبه يسمو الإنسان ويحقق هدف حياته، وبسبب هذه الرؤية تعرض للنقد الشّديد من طرف **"كيركيغارد"(Kierkegaard)**، الذي رأى أنها رؤية مبالغ فيها:

«المطلوب هو المفكر الذاتي لا المفكر الموضوعي الذي يُجرد كل شيء كما يفعل الفيلسوف الهيغلي، الذي نسي أن يعيش نتيجة لتفكيره العقلي في الوجود، مثله مثل من كلف بتنظيم حفل فقام بدعوة الناس جميعا ونسي أن يدعو نفسه، إن تجريد الوجود لجعله يفقِد وجوده فالوجود هو أن تعيش ذاتيًّا لا أن تتعقّله بطريقة موضوعية»(68).

فالوجود حسب **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** يجب ألا يعقلن وإلا فَقدَ وجوده فتُدرس الذات الوجودية كذات، لا كموضوع. ويجب ملامسة الواقع ومعايشته، لذلك العقل قاصر وغير مؤهل نتيجة التجريد المبالغ فيه.

تأثّر **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** تأثّرًا بالغًا **"بسقراط"(Socrates)** وبجدله إلى درجة أنه سُمّي بـ: **"سقراط الدانمرك"**:

«سُمي كيركيجور "سقراط الدانمركي"، وكتابه "حاشية نهائية غير علمية" يحتل نقطة المركز في كل إنتاجه، ويشهد بصحّة إطلاق هذا اللّقب على كيركيجور، وفي هذا الكتاب يُصرح بأن سقراط هو ذلك اليوناني الشهير الذي لم يغفل لحظة عن هذه الحقيقة ألا وهي أن الفكر يظل فردًا موجودا»(69).

فتأثره **"بسقراط"(Socrates)** كان بارزًا في فلسفته، حيث اعتمدت –فلسفته- على الجدل السقراطي في إعادة اكتشاف الذات.

ففي نظر **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** أن **"سقراط"(Socrates)** ركز على الذات ومعرفتها: «يتفق الفلاسفة على ارتباط المفارقة باكتشاف الذاتية، ولذلك يرجعون نشأتها الأولى إلى "سقراط" بوصفه مؤسّس الذاتية الأولى، ولا شك أن بحث "كيركيغارد" عن ذاته هو سبب أيضا لتعلّقه "بسقراط"»(70)، فجاء تصوره للمفارقة في دراسة له سنة 1841 اعتبر فيها أن الوجود يتضمن مفارقة لعجزنا عن استيعاب تقلّباته وتناقضاته:

«يقع تفكير "كيركيغارد" حول المفارقة منذ دراسته عام 1841 بعنوان "مفهوم المفارقة"

---

(68) إمام عبد الفتاح إمام: تطور الجدل بعد هيغل، ص 26، 27.
(69) عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص 76.
(70) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 55.

فصاعدًا في اتجاه شديد نحو وضع المفارقة بين ما يدعوه مرحلتي التطور الروحي الجمالية والأخلاقية. يرى كيركيغارد أن من يمتلك مفارقة جوهرية يمتلكها طول النهار، فهو لا يتّصف بالمفارقة بين وقت وآخر، أو في هذا الاتجاه أو ذاك، بل يحسب الوجود بأكمله يقع في باب المفارقة، وهو لا يتّخذ المفارقة أبدًا كي ينال الإعجاب بوصفه من أصحابها»(71).

ينطلق **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** في مفهومه للمفارقة من مبدأ وعي الإنسان للحقيقة الذي تحكمه النسبية فكلما شعر بوصوله إلى حقيقة معينة، تبين له أن هناك أسئلة جديدة لا بد لها من إجابات لتسقط هذه الحقيقة إلى أن يتم الوصول إلى أخرى، والمتغير هو الذي يطغى على الحياة، فالمفارقة مرتبطة بالوعي الإنساني للحقائق المتغيرة:

«إن الوعي الإنساني كلّما حاول أن يستوضح تعقيدات الحياة، وتوهّم أنه قد وصل في مرحلة متقدمة إلى فهم مناسب لها، اكتشف أنه ما تزال هناك احتمالات أخرى للفهم، وهذا يعني أن كل محاولة لإثبات شيء يتهدّدها احتمال أن يُستبدل بها شيئا آخر يمكن أن يقال في مجال آخر»(72).

وارتبط مفهوم المفارقة عند **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** بالدين؛ أي لفهم المسيحية علينا اعتماد المفارقة كوسيلة لذلك:

«ويقول "كيركيجورد": تبلغ الذاتية ذروتها في العاطفة، والمسيحية هي المفارقة (أو التناقض الظاهري Paradoxe)، والمفارقة والعاطفة تتّفقان معا اتفاقا تامّا والمفارقة تتمشّى جيّدا مع ما يوجد في أعلى مراتب الوجود»(73).

فالحقائق الدينية لا يمكن أن نستوعبها بشكل مباشر، لذلك تكون المفارقة طريقنا إلى فهمها وإدراكها: «وليس هناك في مجال الاعتقاد المسيحي شيء مباشر، وإنما كل شيء يعرف من خلال ضدّه، الإيجاب عن طريق السلب والتقاء الأضداد والمفارقات، والصراع والتوتر، وازدواج الدلالة»[(74)]، فالمفارقة طريقنا لاستيعاب المعتقدات الدينية التي يصعب على العقل استيعابها وتقبلها.

وكما قلنا سابقا بأن **"الفلسفة الوجودية"** تأسست لتناهض **"الفلسفة الهيغلية"** بالدرجة

---

(71) دي .سي .ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، ص 38.
(72) نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص 205.
(73) نقلا عن: ريجيس جوليفيه: المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، تر: فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص37.
(74) إمام عبد الفتاح إمام: دراسات هيغلية، ص220، 221.

الأولى؛ لذلك نجدها تناقضها وتختلف عنها في الكثير من المفاهيم والمباحث. و**"هيغل"(Hegel)** لم يُغفل الجانب الديني في فلسفته، بل أكّد أن العبادات تُؤدّى وفقا للأحكام العقلية، أي أن الحقيقة الدينيّة يُثبتها العقل: «إن عبادة الله في نظر "هيغل": يجب أن تكون وفقًا لأحكام العقل - لأن كُلًّا من العقل وعبادة الله - يتجاوزان عالم الحس»[75]، **"فهيغل"(Hegel)** أكّد على أن العبادة تكون منتظمة وفقا لأحكام العقل.

ويرى **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** أن العقل قاصر عن إدراك وفهم الأمور الدينية، فهناك حقائق لا نعتمد فيها عليه خاصة في تفسير المعجزات، لذلك ربط الدين بالمفارقة:

> «إن المفارقة موضوع إيمان لا موضوع معرفة وتعقّل، وإلا كيف يمكن للعقل أن يفسر ظهور الله في التاريخ...؟ كيف يمكن للعقل - مثلا ثانيا- أن يَقبل الحقيقة الدينيّة التي تقول إن الرّجل البسيط المتواضع الذي يبدو كغيره من الناس ويتحدّث مثلهم هو ابن الله...؟ وكيف يمكن للعقل - مثلا ثالثا- أن يقبل الحقيقة الدينيّة التي تقول إن مريم العذراء هي أم الإله؟ أي عقل هذا الذي يمكن أن يَحل هذه المفارقات وأن يستطيع تفسيرها؟»(76).

فالإيمان لا يتطلّب العقل، ويجب أن نُبعد العقل عن الدّين قدر الإمكان، لأن هناك تناقضًا شديدًا بينهما، فهو - الإيمان- ينزع ناحية اللامعقول، وبذلك يقترب من الكمال: «إن كل محاولة لعقلنة الإيمان تنتهي باقتلاع المسيحية من جذورها، ولهذا كان الإيمان ملازمًا للمفارقة، إنه قفزة في اللامعقول، عليك أن تُؤمن بلا عقل بل أن الإيمان يزداد كمالًا وسُموًّا كلما ازدادت معارضته للعقل»[77].

وقد أشار **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** إلى أن المفارقة ليست أمرًا عابرًا في العبادة، بل إنها لازمة معها ومُستمرّة: «وليست المفارقة شكلا عابرا للعلاقة الدينيّة بين المتناهي واللامتناهي بين الإنسان والله، لا بد أن تتخذ شكل المفارقة، والعلاقة بين الله والإنسان في الزمان لا يمكن أن تكون في البداية علاقة طاعة من جانب الإنسان وإنما هي علاقة تمرّد»[78]، نجد المفارقة خلال تعمقنا في البحث عن المعنى في الجملة أو في النص:

> «ومن بين معاني كلمة "مفارقة" (Paradoxe) أن المفارقة هي تناقض في الظاهر فإذا

---

[75] يوسف حامد الشين: مبادئ فلسفة هيغل، دراسة تحليلية عن الإنسانية والألوهية في كتابات الشباب، منشورات قار يونس، بنغازي، ليبيا، ط1، 1994، ص32.
[76] إمام عبد الفتاح إمام: تطور الجدل بعد هيغل، ص 61.
[77] إمام عبد الفتاح إمام: دراسات هيغلية ، ص 184.
[78] إمام عبد الفتاح إمام: تطور الجدل بعد هيغل، ص 62.

فحص عنه تبين أنه ليس تناقضا. فمن المفارقة مثلا أن يقال عن فرد ثرثار في جماعة إنه أقلهم قولا فمن النظرة الأولى يبدو أنها تقول إن هذا الشخص يتكلم كثيرا ولا يتكلم كثيرا»(79).

فهذه المفارقة لو دقّقنا فيها جيّدًا نصل إلى المقصود منها وهو أن هذا الفرد كثير الكلام قليل القول؛ أي أن كثرة كلامه لا يدُل على كثير معنى:

«لكن هذا اللّغز ينحلّ بسرعة إذا انتبهنا إلى الكيفية التي بها تستخدم كلمتا: "يتكلم" و"يقول"، وسيكون المعنى إذن هو أنه على الرغم من أنه يتكلم كثيرا، فإنه يقول قليلا، أي أن معظم كلامه لا معنى له، ومجرد ثرثرة، فمثل هذه المفارقة يمكن أن تَنحل إذن بالتمييز بين الأوصاف التي يبدو في الظاهر أنها لا تتفق مع بعضها البعض»(80).

وهنا يَكمن الفرق بينها وبين المفارقة المطلقة؛ أي أن الحل ممكن في الأولى أما الثانية فلا حَل لها: «لكن "كليماكوس" حين يقول إنها مفارقة مُطلقة يبدو أنه يريد أن يقول إنها لا تقبل الحَل. والسبب في أن المفارقة لا تَقبل الحَل هو في كَون هذه المفارقة وحيدة، ومن الضروري في مفارقة "كليماكوس" ضم كلمة "مطلقًا"»[81]،

والمفارقة المطلقة عند **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** ترتبط بمفاهيم في الدين المسيحي، لا يمكن للإنسان إدراكها لكن يجب عليه استيعابها والإيمان بها، برغم ما فيها من مفارقة: «فإذا كانت المسيحية صحيحة، فإن دعواها الأساسية - وهي أن الله تجسد في يسوع الناصري- تقود إلى مفارقة، لا يمكن أن تُحل كما تُحل المفارقات عادة»[82] ، فالدين لايمكن إدراكه إلا بواسطة المفارقة .

في نظر **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** أن **"المسيح"** كان يعيش وسط مجتمعه ويمارس حياته بشكل عادي، لكن هل عرفه معاصروه بأنه هو الله؟:

«ويناقش "كليماكوس" في أن أتباع يسوع المباشرين، "تلاميذه المعاصرين" لم يحظوا بمزايا على من ليسوا معاصريه من "أتباع غير مباشرين"، والمفارقة مفتاح لموقف كليماكوس هنا فإن ما شاهده المعاصرون ليس الله، بل يسوع الإنسان، ولم يلحظ أيّ ملاحظ عادي أن يسوع كان أكثر من رجل طيّب والألوهية التي يعزُوها المسيحيون إلى يسوع لم

---

(79) عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص 71.
(80) عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص 71.
(81) عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص 71
(82) عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص 72، 73.

تكن بيّنة للحواس»(83).

وتجدر الإشارة إلى أن **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** استخدم شخصية **"كليماكوس"** في كتابه: "شذرات فلسفية"؛ الذي أبرز فيه أهمّ مفاهيمه للمفارقة وعلاقتها بالدين المسيحي: «والمؤلّف المُستعار لكتاب "شذرات فلسفية"، يحمل اسم "يوهانس كليماكوس"»[84].

عاش **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** حياة متناقضةً، فبِرغم أن الجانب المادي كان ميسّرا له، بفضل ما تركه له والده من ثروة، إلا أنه كان كثير الحزن والكآبة، فقد كان يتعذّب بسبب مرض جسمه، هذا المرض الذي دفعه إلى تحمّل الآلام ومواجهتها بكل صبر وعزيمة، وفلسفته الوجودية اِسْتقاها من ذاته:

> «لكن الواقع أن ذلك كلّه ينبغي ألا يخفي علينا حقيقة هامّة وهي أن كيركيغارد كان يتلمّس في النّصوص تفسيرًا لشخصيّته وللمفارقات التي امتلأت بها حياته، فهو القائل: "حياتي هي دائرة المفارقات، فالموجب يُعرف عن طريق السالب، حياتي عذاب وتمزق، الله يعذّبني بحبّ، وبسبب الحبّ ومع ذلك فهذا الجانب السّلبي علامة على الجانب الإيجابي»(85).

قد كانت حياته مليئة بالمفارقات والتناقضات، ويَشعر بأن الله يعذّبه بحبّ، والدّارس لفلسفته يجد مفاهيمها مُتقاربة من شخصية.

لقد ارتبط مصطلح المفارقة في مفهومه بالفلسفة، **"فسقراط"(Socrates)** الذي أُعتبرت فلسفته ثورة على السائد من أفكار وقيم دينية أو أحكام متواضع عليها، فجاءت **"المفارقة السقراطية"** مُتعلّقة بشعار "اعرف نفسك" من منطلق أن المعرفة تَنبع من الذات، فكل من عرف ذاته أصبح يمتلك هامشًا أكبر من الحريّة وفي نفس الوقت اِمْتلك معرفة.

وفي "الفلسفة الرومانسية" تغيّر مفهوم المفارقة، وذلك بارتباط الفلسفة الرومانسية بالطبيعة وبانفتاحها عليها، وأصبحت المفارقة موجودة في الطبيعة ويمكن ملاحظتها في التناقضات التي تحكُمها، فجاءت أعمالهم ودراساتهم مبْنية على هذا الأساس.

---

(83) عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص 73،74.
(84) عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية ص 68.
(85) إمام عبد الفتاح إمام: تطور الجدل بعد هيغل، ص 63.

ومع **"كيركيغارد"(Kierkegaard)** الْتَصق مفهوم المفارقة عنده بالذات، وما تحمله من عواطف وآلام ونحَتْ عنده منحى دينيًّا، فصارت "المسيحيّة" مبْنية على المفارقة نظرًا للتناقض الموجود في المفاهيم الذي يصعُب على المرء إدراكه مثل: "الله، التّجسّد، مريم العذراء"، لذلك سُمّيت بالمفارقة الدّينية.

الفصل الثاني: المفارقة والتراث العربي

- المفارقة في التراث العربي.

المفارقة والتراث العربي:

إن المفارقة مصطلح ظهر في الفلسفة الغربية واعتبر **"سقراط"(Socrates)** واضع أسسها الأول، الذي ابتدع طريقة في التحاور والتخاطب مع محاوريه تعتمد أسلوب المراوغة والتواضع، لتحريك التساؤل عند الأشخاص بغية إرجاعهم لذواتهم قصد إعادة معرفتها ووعيها من جديد، وقد عرف التراث العربي عدة ألفاظ ومصطلحات استخدمها البلاغيون العرب قصد تبيان خصائص وميزات أنماط كتابية كانت سائدة في تلك الفترة.

المفارقة في التراث العربي: المفارقة كمصطلح لم يتمّ ذكرها في القرآن الكريم: «ففي القرآن الكريم لا تردُ كلمة مفارقة»[86]، وقد استعملت في التراث العربي صيغ مقاربة لها، فلا نجد "المفارقة" كمصطلح، لكن نجد مفاهيم قريبة من المفاهيم الحديثة والمعاصرة لها:

> «فألفاظ مثل: السّخرية والتّهكم والازدراء والغمز وغيرها، ظلّت ألفاظا شائعة، تحمل شيئا من عناصر المعنى أو دلالته التي تحمل لفظة "مفارقة" أمّا في الاستعمال الأدبي والبلاغي، فقد استعملت مصطلحات أخرى حملت بدورها شيئا من دلالة مصطلح المفارقة، مثل: "التّعريض التّشكك". و"المتشابهات"، و"تجاهل العارف"، و"تأكيد المدح بما يشبه الذّم" و"تأكيد الذم بما يشبه المدح"»(87).

فالمصطلح بلفظه لم يرد في التراث العربي، لكن كانت هناك ألفاظ دالة على شيء من عناصره متداولة وكثيرة الاستعمال، حيث تعرّض لها البلاغيون العرب وشرحوها ووضعوا لها قواعد وأسس وشروط تُبيّنها، وهذا يدُل على ثَراء التراث العربي وتنوّعه.

والسّؤال الذي يُطرح في هذه الحالة: هل عدم وجود المفارقة كمصطلح في التراث العربي يؤدي إلى فقدان هذا العنصر أهميته في الدراسات العربية؟، هذا السؤال أجاب عنه "ناصر شبانة" بالنفي:

> «أما أنا فأقول سواء أكان هذا المصطلح موجودًا أم غير موجود، فإن الأمر سيان، إذ ليس الأمر منوطا بوجوده أو عدمه، إنما المعوّل على ما إذا كان المفهوم أو النوع البلاغي الذي تُشير إليه المفارقة بمفهومها الحديث موجودا في التراث أم لا، فمصطلح الرواية مثلا كان

---

(86) خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، ص 22

(87) خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، ص 22.

موجودًا في التراث لكنه مطلقا لم يكن يشير إلى هذا النوع الأدبي الحديث»(88).

إذن؛ فما يهمّنا هو وجود الشكل أو النوع البلاغي الذي يحيلنا إلى معنى أو معاني المفارقة، فوجود مصطلح الرواية في التراث لم يؤدّي إلى المعنى المراد به في مصطلح الرواية الحديثة، لذلك يكون الأفضل هو البحث عن ما يدُلّنا إلى مفهوم المفارقة أو يُقرّبنا إلى هذا المصطلح.

ويعتبر **"محمد العبد"** أن أقرب مصطلح للفظة المفارقة في التراث العربي، هو مصطلح "التهكم" حسب ما وجده في المصادر البلاغية:

«وما نجده فيها مقابلا للمفارقة - استنتاجا من النّماذج المتمثّل بها في المضمون العام والمغزى- هو اصطلاح التهكم، وقد ذكره البيانيّون وعَنوا به إلى حدّ ما. ومن هنا، يجوز لنا القول بأنّ ظاهرة المفارقة، التي يهتمّ بها اليوم علماء الدلالة والأسلوب، قد عرفت طريقها - على نحو ما- إلى البحث البلاغي العربي القديم، وبعض المباحث اللغوية اليسيرة، تحت مصطلح (التهكم)»(89).

فحسب **"محمد العبد"** فمصطلح التهكم يحمل في مضمونه شيئا يسيرًا من دلالة المفارقة.

وقد ركّزت **"نبيلة إبراهيم"** في إطار بحثها عن مصطلح المفارقة في التراث العربي على مفهوم "السّخرية" واعتبرته الأقرب لمصطلح المفارقة من حيث المعنى وخصوصا سخرية "الجاحظ":

«و"الجاحظ" صانع المفارقة الأول في التراث العربي القديم وإن لم يدرس من هذه الزاوية، بل دُرس من زاوية فنه الساخر الذي شاء أن يرصد من خلاله ظواهر اجتماعية سلبية، وإذ كانت السخرية تبدو أنها قريبة من المفارقة»(90).

و ترى **"نبيلة إبراهيم"** أن **"الجاحظ"** هو أول استخدم المفارقة في أعماله، وذلك بالسخرية التي كانت بغرض انتقاد المجتمع في بعض تصرفاته السلبية.

التعريض: وهو فهم معنى القول من خلال عرض الكلام:

«وأما التعريض فهو اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم بالوضع الحقيقي والمجازي، فانك إذا قلت لمن تتوقع صلته ومعروفه بغير طلب: (والله إنّي لمحتاج وليس في

(88) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، ومحمود درويش نموذجا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص29.
(89) محمد العبد: المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2006، ص20.
(90) نبيلة إبراهيم: فن القص، في النظرية والتطبيق ، ص209.

يدي شيء، وإني عريان والبرد قد آذاني)، فإن هذا وأشباهه تعريض بالطلب، وليس هذا اللفظ موضوعا في مقابلة الطلب لا حقيقة ولا مجازا، إنما دل عليه من طريق المفهوم»(91).

فهو لا يكون طلبا مباشرا وإنما نفهم من خلال إشارات دالة عليه في الكلام، فهو لا يأخذ معنى التصريح:

«وفي التعريض مزيد إخفاء يجعله أكثر قولا حينما يكون التّصريح مثيرًا لغضب، أو نقد، أو اتهام، أو عذل، وتلويم، أو يكشف أمرًا يجب ستره عن الرُّقباء، فيقوم التعريض مقام الألغاز والرمز الخفي، وقد يكون التعريض بضرب الأمثال وذكر الألغاز في جملة المقال»(92).

فهو يعتمد الإخفاء وعدم المجاهرة لمنع حدوث ملامة أو غضب، فيكون القول مدعوما برمز أو لغز لتأدية المعنى المقصود.

ونجد التعريض في قوله تعالى:﴿ فَرِحَ الْمُخَلَّفُونَ بِمَقْعَدِهِمْ خِلَافَ رَسُولِ اللَّهِ وَكَرِهُوا أَن يُجَاهِدُوا بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنفُسِهِمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَقَالُوا لَا تَنفِرُوا فِي الْحَرِّ ۗ قُلْ نَارُ جَهَنَّمَ أَشَدُّ حَرًّا ۚ لَّوْ كَانُوا يَفْقَهُونَ ﴾ (93)، وجاء التعريض هنا في قوله: ﴿ قُلْ نَارُ جَهَنَّمَ أَشَدُّ حَرًّا﴾ إنه:

«لم يقصد منها إعلام المنافقين المخلّفين عن رسول الله ﷺ في غزوة تبوك بأن نار جهنّم أشدّ حرًّا من حرارة الفصل الصّيفي الذي خرج فيه الرسولﷺ والمؤمنون إلى غزوة تبوك، فهذا أمر واضح، لكن المقصود بالتعريض بأن هؤلاء المنافقين هم من أهل جهنم التي تكويهم بحرّها يوم الدين»(94).

فقصديّة هذه الآية عدم إخبار المنافقين بحرّ نار جهنم، إنما المراد التعريض بأنهم سيصلون نار جهنم لا محالة، والتي سيكون حرّها أشدّ من حرارة الصيف، فجاءت الآية تبيّن أن حرارة نارها أقوى وأشدّ، هل هي تخبرهم عنها وفقط؟ لا بل تبلّغهم بأنهم من أهلها، والحر هناك أكثر درجة.

---

(91) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تر: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ج: 3، (د.ط)، (د.ت)، ص 56.

(92) نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، (د.ط)، 2014، ص 69.

(93) سورة التوبة: الآية 81.

(94) نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، ص 70.

ونجد التعريض كذلك في قول الله تعالى على لسان إبراهيم عليه السلام: ﴿ قَالُوا أَأَنتَ فَعَلْتَ هَٰذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ (62) قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَٰذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِن كَانُوا يَنطِقُونَ (63) ﴾[95]، والمعروف أن إبراهيم عليه السلام حطم الأصنام التي كان يعبدها قومه ولما سألوه كانت إجابته متهكمة ساخرة بأن اسألوا الكبير فيهم:

«والقول فيه أن قصد إبراهيم عليه السلام لم يرد به نسبة الفعل الصادر عنه إلى الصّنم، وإنما قصد تقديره لنفسه وإثباته على أسلوب تعريض يبلغ فيه غرضه، من إلزام الحُجة عليهم والاستهزاء بهم، وقد يقال في غير ما أشارت إليه، وهو أن كبير الأصنام غضب أن تُعبد معه هذه الصّغار فكسرها وغرض إبراهيم من ذلك أنه لا يجوز أن يُعبد مع الله تعالى من هو دونه مخلوق من مخلوقاته، فجعل إحالة القول إلى كبير الأصنام مثالا لما أراده»(96).

فمقصد إبراهيم عليه السلام ليس اتّهام كبير الأصنام بتحطيم الصغار، بل تعريض على أنه هو الفاعل، وفي نفس الوقت استهزاء بهم وما يعبدونه من دون الله.

وهذا العنصر مُهم في التراث العربي وقد استخدمه المبدعون العرب:

«وممّا ورد في هذا الباب شعرًا قول الشّميذر الحارثي:

بني عمّنا لا تذكروا الشعر بعدما

دفنتم بصحراء الغمير القوافيا.

وليس قصده هاهنا الشعر، بل قصده ما جرى لهم في هذا الموضع من الظهور عليهم والغلبة إلا أنه لم يذكر ذلك، بل ذكر الشّعر، وجعله تعريضًا لما قصده، أي لا تفتخروا بعد تلك الواقعة التي جرت لكم ولنا بذلك المكان»(97).

والشاعر لم يرد الإفصاح المباشر عن حقيقة ما يريد تبليغه، بل جعله تعريضا بذكر الشعر؛ أي نحن قمنا بالعمل المطلوب وانتهى الأمر هناك، فلا حاجة لكثرة المفاخرة والمساجلة.

وهذا الباب يقترب من المفارقة في عدم التصريح المباشر بالمعنى، وترك القارئ أو المتلقي يفهمه ضمنيا من خلال النص.

---

[95] سورة الأنبياء: الآية: 62، 63.

[96] ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تر: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج 3، ص 72.

[97] ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تر: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج 3، ص 74،75.

التهكم: هو فنّ من فنون البلاغة: «يُقال تهكّمت البئر إذا تهدمت وتهكم عليه اشتدّ غضبه، والمتهكم المتكبر»[98]، وهو يعني استخدام قول نقيض مقصده: «وهو في الاستعمال عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء»[99]، فنلمس فيه عنصر الضدية أي اللفظ وضده، فهو يوصل الفكرة عن طريق استخدام اللفظ فيما المقصود هو نقيضه. يقول الله تعالى: ﴿ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ﴾[100]، فقد أوردت هذه الآية المدح والمقصود هو الذم والاستهزاء وقد قيلت في أبي جهل الذي رأى نفسه في مكان عظيم: «وأحسب أن أول من نطق بالتهكم في شعره امرؤ القيس، حيث يقول (متقارب):

فأنشب أظفاره في النّسا فقلت هبلت ألاّ تبصر

فإن قوله للثور هبلت ألّا تبصر من التهكم اللطيف »[101]، وفي هذا البيت يتهكم "امرؤ القيس" بالثور ويستهزئ بانتصار الكلب عليه ونشب أظفاره في عرق النّسا.

ويقترب التهكم كثيرا من مفهوم المفارقة، خاصة في عنصر الضدية الذي يشتركان فيه إلى حد بعيد: «وإذا كنا آثرنا في هذا البحث اصطلاح "المفارقة" فذلك أنه أخصّ من التهكم في اشتراط عنصر الضدية، الذي يخلو منه التهكم في حالات متنوعة»[102]، فعنصر الضدية قد يخلو منه التهكم، لكنه شرط أساسي في المفارقة.

ويذهب **"ناصر شبانة"** إلى أن التهكم هو هدف من أهداف المفارقة:

> «وهذه البنية الضدية قد تثير شيئا من التهكم: وقد تحقق هدفا آخرا، فالتهكم يُمسي هدفا من أهداف المفارقة، وأداة من أدواتها وليس كل تهكم ناتجا من بنية مفارقة، ولا كلّ بنية مفارقة عليها أن تثير تهكما، غير أن الذي يهم هو أن أمثلة التهكم عند بلاغيينا تصلح الآن بامتياز لتكون أمثلة على المفارقة»(103).

فالتهكم عنده أداة من أدوات المفارقة بشرط أن يحمل أبنية متضادة قريبة من المفارقة.

---

[98] ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي،(د.ط)، (د.ت)، ص 568.

[99] أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، ص 568.

[100] سورة الدخان: الآية 49.

[101] ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، ص568.

[102] محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 22.

[103] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 32.

تجاهل العارف: يكون بطرح سؤال يكون سائله عارفا بالإجابة: « وهو سؤال المتكلم عمّا يعلمه حقيقة تجاهلاً منه، ليُخرج كلامه مخرج المدح أو الذم، أو ليدُلّ على شدّة التدلّه في الحب، أو لقصد التعجب، أو التقرير، أو التوبيخ»[104].

وهو يدل على أن الشخص يدعي الجهل في سؤال الآخرين عن أشياء يعلمها وهو أقرب "للمفارقة السقراطية": «فإنه أقرب ما يكون إلى المصطلح الغربي " **Socratic Irony**" (المفارقة السقراطية)، حيث كان "سقراط"، كما ذكرنا، يتبنّى في محاوراته صورة الرجل الذي يدّعي الجهل بأشياء لا يفتأ يسأل الآخرين عنها، بهدف إثارة الشكوك لديهم فيما ظلوا يعتقدون به»[105]، فتجاهل العارف قريب من مصطلح "المفارقة السقراطية" في التظاهر بالجهل وعدم المعرفة بالحقائق.

ونجد في القرآن أمثلة كثيرة عن تجاهل العارف، منها قوله تعالى:﴿ وَإِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ أَأَنتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَٰهَيْنِ مِن دُونِ اللَّهِ ۖ قَالَ سُبْحَانَكَ مَا يَكُونُ لِي أَنْ أَقُولَ مَا لَيْسَ لِي بِحَقٍّ ۚ إِن كُنتُ قُلْتُهُ فَقَدْ عَلِمْتَهُ ۚ تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ ۚ إِنَّكَ أَنتَ عَلَّامُ الْغُيُوب ﴾[106]، فهنا الله سبحانه وتعالى يعلم أن عيسى بن مريم، لم يقُل للناس أنّي وأمّي إلهين.

ومن الشعر نجد:

«قول "البوصيري":

أمن تذكُّر جيران بـذي سَلم

مزجت دمعًا جرَى من مُقلة بدم

أم هبّت الرّيح من تلْقاء كاظمة

وأوْمض البرق في الظّلماء من إضَم

يريد تأكيد بكائه المختلط بالدم، بطرح تشكيكه في الأسباب الدّاعية إلى ذلك، أهي تذكّر، أم الريح التي هبّت من أرض محبوبه، أم البرق الذي أومض من جهتها، وهو عارف بأن

---

[104] ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، ص 135.

[105] خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص 23.

[106] سورة المائدة :الآية 116.

السبب هو التذكر»(107).

والشاعر هنا يعلم سبب بكائه، وهو يحاور نفسه بطرح أسئلة يعرف إجابتها كأنه اعتمد آليات "المفارقة السقراطية" في حواره، فتجاهل العارف فن يقترب كثيرا من المفارقة السقراطية.

تأكيد المدح بما يشبه الذم: وهو لون من ألوان البلاغة وينقسم إلى قسمين أما الأول: «أن يُستثنى من صفة ذمّ منفية صفة مدح، بتقدير دخول صفة المدح المسْتثناة في صفة الذم المنفية»[108]، والاستثناء هنا يقع في باب المبالغة في المدح:

«كقول "النابغة":

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم

بهن فلول من قراع الكتائب.

فالعيب صفة ذمّ منفية، استثنى منها صفة مدح، وهي أن سيوفهم ذات فلول إن كانت عيبا، وكون الشجاعة عيبًا محال، فيكون ثُبوت العيب لهم محالا»(109).

نلاحظ في هذا البيت أن نفي العيب متبوع باستثناء ثم نجد صفة مدح أخرى، ألا وهي أن الفلول في السيوف إن دلّت تدل على القوة والبأس والشجاعة، والاستثناء هنا جاء للمبالغة في المدح، والمتلقّي حينما يصل إلى الاستثناء في البيت(غير) يتبادر إلى ذهنه مباشرة أن هناك ذمًّا لكنه يُدرك أن المقصود هو المدح، فقصدية الشاعر هنا هي المدح:

«الأصل في مطلق الاستثناء الاتصال، أي يكون المستثنى منه بحيث يدخل فيه المستثنى، فإذا تلفظ المتكلم بأداة الاستثناء دار في خلد السامع - قبل النطق بما بعدها- أن الآتي مُستثنى من المدح السابق وأنه يريد إثبات شيء من الذّم، وهذا ذم، فإذا أتت بعدها صفة مدح، تأكّد المدح لكونه مدحًا على مدح»(110).

فسارت الأمور عكس توقّع المتلقي وهذا الباب قريب الشبه بالمفارقة؛ حيث أن النص أو القول يوحي بمعنى متوقّع لكن يتغيّر إلى الضد أو العكس.

---

(107) عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ج:1، ط1، 1996، ص518.

(108) عبد الفتاح لاشين: البديع في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1999، ص86.

(109) عبد الفتاح لاشين: البديع في ضوء أساليب القرآن، ص86.

(110) عبد الفتاح لاشين : البديع في ضوء أساليب القرآن، ص87.

ونجد تأكيدا للمدح بما يشبه الذم في قوله تعالى: ﴿ قُلْ يَـٰأَهْلَ ٱلْكِتَـٰبِ هَلْ تَنقِمُونَ مِنَّآ إِلاَّ أَنْ آمَنَّا بِٱللَّهِ وَمَآ أُنزِلَ إِلَيْنَا وَمَآ أُنزِلَ مِن قَبْلُ وَأَنَّ أَكْثَرَكُمْ فَاسِقُونَ﴾ [111]، وجاءت هذه الآية كردّ على أهل الكتاب، حيث أن المسلمين إذا تمسّكوا بدينهم فهذا ليس نُقصانا أو عيبا بل هو مدح، لأن الإيمان هو مفخرة المسلم وبه يعتزّ.

أما القسم الثاني:

«وهو أن يثبت لشيء صفة مدح، وتُعقّب بأداة استثناء تليها صفة مدح أخرى، وذلك نحو قول الرسول ﷺ: (أنا أفصح العرب بيد أني من قريش) وصف نفسه بصفة من صفات الكمال، وهي الأفصحيّة فالإتيان بأداة الاستثناء بعدها، مشعر بأنه أراد إثبات وصف بعدها مخالف لما قبلها، فلما أثبت أنه من قريش، وقريش أفصح العرب، كان ذلك تأكيدًا للمدح بأسلوب ألف الناس سماعه في الذم»(112).

ففي هذا الحديث يظنّ السامع أن هناك ذمًّا بعد المدح: (أنا أفصح العرب)، فدخول الاستثناء هنا مباشرة بعد هذا القول يُحيل إلى ذهن السامع أنه سيتلقى ذمًّا، لكن النقيض هو الذي حصل في قوله: (بيد أني من قريش)، أي أضاف مدحًا آخر فكسر أفق توقع المتلقي الذي تصوّر معنى ورسمه في ذهنه، فحصل نقيضه حيث كان ينتظر بعد الاستثناء ذمًا.

وهذا الباب قريب الشّبه بالمفارقة في خيبة توقّع المتلقي، أو المراقب للنّصوص أو الأحداث وتحوّلها إلى الضد في مواقف كان يُحيل فيها المعنى الأول إلى معنى آخر يرتسم في ذهن المتلقي، لكن سير الأحداث تكْسر هذا التّوقع، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿لا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلَا تَأْثِيمًا إِلَّا قِيلًا سَلَامًا سَلَامًا﴾[113]، ففي هذه الآية يبرز الله تعالى النّعم التي ينعم بها المسلمون في الجنة، فالاستثناء جاء هنا ليضيف نعمة أخرى.

يقول "الجعدي":

فتى تمّ فيه ما يسرّ صديقه على أن فيه ما يسوء الأعاديا[114].

وهذا البيت يصف فتى ويخصّه بمدح حسن صفاته التي سرّت صديقه، وفي نفس الوقت لن يجد الأعداء عنده ما يسرّهم، فهو شديد على الأعداء أو كل من يريد أن يمسه بسوء.

تأكيد الذم بما يشبه المدح: ويذهب **"القزويني"** إلى تقسيمه إلى قسمين:

---

(111) سورة المائدة: الآية 59.
(112) عبد الفتاح لاشين : البديع في ضوء أساليب القرآن، ص 88.
(113) سورة الواقعة: الآية 25، 26.
(114) النابغة الجعدي: الديوان، تح: واضح الصمد، دار صادر، لبنان، ط 1، 1998، ص 188.

«تأكيد الذم بما يُشبه المدح وهو ضربان أحدهما: أن يُستثنى من صفة مدح منفية عن الشيء صفة ذم، بتقدير دخولها فيها، كقوله: فلان لا خير فيه إلا أنه يُسيء إلى من أحسن إليه، وثانيهما أن يثبت للشيء صفة ذمّ وتُعقب بأداة استثناء، تليها صفة ذم أخرى له، كقولك: فلان فاسق إلا أنه جاهل»(115).

فالضرب الأول يُستثنى الذّم من المدح ففي قوله: (فلان لا خير فيه) نفينا صفة المدح: أي فهو ذمّ، ثم أضفنا لها صفة ذم أخرى: (يسيء إلى من أحسن إليه) فهما صفتا ذم.

يقول **"المتنبي"**:

فيا ابن كروس يا نصف أعمى وإن تفخر فيا نصف البصير[116].

وهذا البيت مثال معبر عن تأكيد الذم بما يشبه المدح، فالشطر الأول منه يحمل صفة ذم وهي نصف أعمى، والشطر الثاني يريد أن يخبره حتى وإن افتخرْت فنصف بصير لأن "ابن كروس" أعور.

الهزل الذي يراد به الجد: عندما يريد بعض الأشخاص إيصال فكرة معينة إلى فرد أو جماعة، ويكون مقصد هذه الفكرة النّقد أو اللّوم فإنهم يُدخلونها باب المزاح والهزل: «يتلطف الأذكياء فيعبرون عما هم جادون فيه بعبارات مزاح وهزل خشية إثارة من يقصدونه بالخطاب، وليتأتّى لهم التّنصل مما قالوا، بأنهم يمزحون أو يهزلون وإنهم غير جادّين»[117]، حيث يكون القول لطيفًا لا يترك أثرًا نفسيًّا سيّئًا في المخاطب، وفي نفس الوقت هناك إمكانية سحب القول إذا لم يكن وقْعه مناسبا: «هو أن يقصد المتكلم مدح إنسان أو ذمّه، فيخرج ذلك المقصود مخرج الهزل المعجب، والمجون المطرب، كما فعل أصحاب النوادر مثل: أشعب وأبي دلامة وأبي العيْناء، ومزبد، ومن سلك سبيلهم»[118]، فيكون الكلام مُغلّفا بهزل جذّاب يُطرب المخاطب، ولا يجعله يتأثّر بالقول خاصة إذا كان ذمًّا: «وهو فن واسع جدًّا يعتمد عليه التمثيل الهزلي الذي يتضمّن ألوانًا كثيرة من النقد التّوجيهي

---

(115) جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني الخطيب: التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الرحمان البرقوقي، دار الفكر العربي، مصر، (د.ط)،(د.ت)، ص 382.

(116) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1982، ص 248.

(117) عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار العلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، ج:2، ط1، 1996، ص 398.

(118) ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، ص138.

البنّاء لأفراد أو مجتمعات، والنقد اللّاذع الجارح أحيانا»[119]، ومن أمثلة ذلك أن "أشعب" حضر وليمة ختان وكان صاحبها واليا بخيلا:

«كما حُكي عن "أشعب" أنه حضر إعذارًا صنعه بعض ولاة المدينة، وكان مبخّلا: فدعا الناس ثلاثة أيام وهو يجمعهم على مائدة عليها جدي مشْوي، فيحوم الناس حوله، ولا يمسّه منهم أحد لعلمهم ببخله، و"أشعب" في كل يوم يحضر ويرى الجدي، فقال في اليوم الثالث: زوجته طالق إن لم يكن عمر هذا الجدي بعد أن ذُبح وشُوي أطول منه قبل ذلك»(120).

وهنا جاء الكلام جدّ في قالب هزل، فالظّاهر فيه هزل لكن باطنه جدّ، وهنا نلمس خاصيّة من خصائص المفارقة التي تعتمد على كوْن النص أو القول يحمل معنيين: (معنى ظاهر، ومعنى باطن)، مع اشْتراط التّضاد بينهما، ومثال ذلك قوله ﷺ لعجوز تسْأل عن دخول الجنة: (لا يدخل الجنّة عجوز)[121]، فهذا الحديث يتضمن معنيين؛ فالمعنى الأول يوضّح لنا أن العجائز لا يدخلن الجنة، أما المعنى الثاني فهو أن العجائز يعُدن شبابا:

«والعجوز التي بكت حين سمعت العبارة هي ضحية هذا النوع من المفارقة، لأنها حملت العبارة على محمل الجدّ واكتفت في تفسيرها بالبنية الدلالية الظاهرة، فاستقر في روعها أن لن يدخل الجنة من كان عجوزا في الدنيا، أما المراقب، أو القارئ الذي يقوم بإعادة إنتاج الدلالة في سياق من الهزل الذي يراد به الجدّ، فإنه سيصل إلى الدلالة الأبعد، وهي أن كل عجوز لا بد أن يعود شابا في الجنة، وبالتالي فلا يدخل الجنة عجوز، وهذا القارئ سترتسم على شفتيه ابتسامة بدلا من البكاء، كما حدث للضحية»(122).

فقد وقعت هذه العجوز ضحية المفارقة، في أخْذها للدّلالة المباشرة للحديث دون النظر في الدلالة الأبعد وهي أن العجوز يعود شابا.

المقابلة: وهي: «أن يؤتي بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم بما يقابل ذلك على الترتيب والمراد بالتوافق خلاف التقابل، نحو: ﴿فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلاً وَلْيَبْكُوا كَثِيراً﴾[123]، وفي هذه الآية مقابلة بين معنيين: الضحك القليل والبكاء الكثير، وهذا الضّحك يكون في الدنيا أما البكاء فإنه في

---

(119) عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج 2، ص 398

(120) ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، ص398.

(121) محمد ناصر الألباني: غاية المرام في تخريج أحاديث الحلال والحرام، المكتب الإسلامي، دمشق، سوريا، ط1، 1980، ص215.

(122) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 45.

(123) سورة التوبة: الآية 82.

الآخرة حسب الآية، أي مهما ضحكوا الآن فإنه قليل بالنسبة للآخرة، لأن البكاء فيها مستمر وغير منقطع ، وهنا تضاد بين المعنى الأول والمعنى الثاني»[124].

وقد تكون المقابلة ثلاثة معان بثلاثة معان أو أكثر من ذلك مثل قوله تعالى: ﴿يُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَآئِثَ﴾[125]، وهنا المقابلة بين قوله: ﴿وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَآئِثَ﴾؛ أي منع كل خبيث عنهم - المؤمنين-، وجاءت المقابلة بين طرفين تقابل فيهما المعنى وتناقض:

«ومن الحسن المطبوع الذي ليس بمتكلف قول "علي رضي الله عنه" "لعثمان رضي الله عنه": "إن الحق ثقيل مريء والباطل خفيف وبيء وأنت رجل إن صدقت سخطت، وإن كذبت رضيت"، فقابل الحق بالباطل، والثقيل المري بالخفيف بالوبي، والصدق بالكذب، والسّخط بالرضا، وهذه خمس مقابلات في هذه الكلمات القصار»(126).

فنلاحظ في هذا القول كيف قابل بين كل كلمة وضدّها، ويكثر هذا النّوع في الشعر:

«مثال ذلك ما أنشده "قدامه" لبعض الشعراء:

فيا عجبا كيف اتّفقنا، فناصح

وفيّ، ومطويّ على الغلّ غادر؟

فقابل بين النّصح والوفاء بالغل والغدر، وهكذا يجب أن تكون المقابلة الصحيحة»(127).

والمقابلة تتوافق مع المفارقة في كيفية وشكل التّغيير الذي يُبنى على الضّدية والتناقض، فأوجه الشّبه في هذا الجانب متقاربة.

التورية: وهي تعني عدم إظهار المدلول المخفي في الكلام، وعدم التّصريح المباشر به:

«التورية أن يذكر المتكلم لفظًا مُفردا له معنيان على سبيل الحقيقة، أو على سبيل الحقيقة والمجاز، أحدهما ظاهر قريب يتبادر إلى الذهن وهو غير مراد والآخر بعيد فيه نوع خفاء وهو المعنى المراد، لكن يورّى عنه بالمعنى القريب ليسبق الذهن إليه ويتوهمه قبل التأمّل، وبعد التأمل بتبيّنه المتلقي فيُدرك المعنى الآخر المراد»(128).

فالقول هنا فيه معنيين معنى قريب يوهم المتلقي، وبعد التأمل يتم الوصول إلى المعنى

---

[124] جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني الخطيب: التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الرحمان البرقوقي، ص352.

[125] سورة الأعراف، الآية 157.

[126] ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تر: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج 3، ص 145.

[127] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج: 2، ط 5، 1982، ص 15.

[128] عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج 2، ص373.

البعيد، وهو المراد:

«من أمثلة التورية قول "نصير الدين الحمامي":

أبيات شعرك كالقصور

ولا قصور بها يعوق

ومن العجائب لفظها

حرّ ومعناها رقيق

فلكلمة رقيق معنيان: الأول قريب متبادر وهو العبد المملوك، وسبب تبادره إلى الذهن ما سبقه من كلمة حرّ، والثاني بعيد وهو اللطيف السهل أو الشفاف، وهذا هو المعنى الذي يريده الشاعر بعد أن ستره في ظل المعنى القريب»(129).

فالتورية هنا واردة في المعنى القريب أو الظاهر الذي يحيلنا إلى العبد لكن المعنى المراد هو السهل: «هي مفارقة لما فيها من الخفاء والتجلي، وما فيها من تضاد بين ما هو قريب متبادر للذهن، وبين ما هو بعيد غير ملتفت إليه، ولأن البعيد هو المراد المقصود، وما يتطلب الوصول إليه من كدّ للعقل وإعمال للذهن حتى يُدرك المعنى المطلوب»[130].

والمفارقة هنا تقع في الجدل الموجود بين الطرفين، أي المعنى الظاهر والمعنى الخفي، والأسلوب المراوغ للغة:

«كقول لصلاح الصفدي:

وصاحب لمّا أتاه الغنى تاه ونفسُ المرْء طمّاحة

وقيل هل أبصرت من يدا تشْكُرها قلت ولا راحة

فالراحة معنيان: قريبا وهو الكف، وهو المتبادر بقرينة ذكر اليد، وبعيد مراد وهو ضد التعب»(131).

ففي هذه التورية قرينة اليد التي أحالتنا على الكف، وهو المعنى القريب، والمعنى البعيد المقصود هو التّعب، حيث يكون المتلقي في حالة تأمّل وتمعّن لكشف المخبوء داخل هذا القول.

---

(129) نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، ص 43.
(130) نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، ص 43.
(131) أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1993، ص327.

وبرغم كل هذا التقارب بين التورية والمفارقة، من حيث طبيعة اللغة المراوغة فيها والمعنيين: "المعنى الظاهر والمعنى الخفي"، إلّا أنهما لا يتطابقان:

«وإذا كانت التورية تقترب من شبيهتها المفارقة في هذه اللغة المراوغة وفي ازدواجية المحمولات، وفي الموقف من القارئ ودوره في عملية القراءة فإنها تختلف عنها في عدم اشتراطها ضدية المعنيين البعيد والقريب وفي كونها متحققة في مفردة بذاتها لا في السياق اللغوي أو البنية اللغوية كاملة»(132).

فنقطة الاختلاف بينهما هو عدم شرط الضدية بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي في التورية، وهو ما تشترطه المفارقة لقيامها.

التشبيه: وهو فنّ من فنون البلاغة العربية: «ولا يخفى على دارس التشبيه أن له أركانا أربعة، وهما طرفان: الأول المشبه، والثاني المشبه به، وما تبقى هما: الوجه والأداة»[(133)]، والتشبيه من ألوان البلاغة التي يستخدمها الشاعر أو الأديب ليُعطي نصه بُعدًا جماليًّا، ويوصل فكرته بطريقة جميلة، وله أثر بالغ في النفس: «وأمّا فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثّلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه، أو التنفير عنه»[(134)] .

ولا يشترط في الصّفات المشتركة بين المشبه والمشبه به أن تكون حدّ التطابق:

«التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كليّة لكان إياه، ألا ترى أن قولهم "خدّ كالورد" إنما أرادوا حُمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه، وخضرة كمائمه»(135).

ونلاحظ التشبيه واضحا في هذه الآية الكريمة:﴿ مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾[(136)]، حيث أن عبدة الأوثان الذين يأملون نصرها لهم وهي في الضعف كبيت العنكبوت. أي أن الله تعالى

---

(132) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 35.

(133) محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار النشر للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 1992، ص 37.

(134) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دائرة نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، ج:2، ص 123.

(135) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ج: 1، ط5، 1981، ص 286.

(136)سورة العنكبوت، الآية: 42

شبه ضعفهم بضعف بيت العنكبوت وهو بيت واهن لا يقي صاحبه، وكذلك الأوثان لا تنفع نفسها فما بالك بنفع الناس.

وهناك تشبيهات كثيرة في الشعر العربي، استخدمها الشعراء للتعبير عن مقاصدهم بطريقة تجذب السامع أو القارئ:

«ثم نورد شيئا من غرائب التشبيهات وبدائعها، ليكون مادة لمن يريد العمل برسمنا في هذا الكتاب، فمن بديع التشبيه قول "امرؤ القيس":

كأنَّ قُلوب الطّير رطبًا ويابسًا

لدى وكْرها العُنّاب والحشفُ البالي.

فشبّه شيئين بشيئين مفصلا: الرطب بالعناب، واليابس بالحشف، فجاء في غاية الجودة»(137).

ويورد لنا **"أبو هلال العسكري"** هنا بيتا **"لامرئ القيس"** فيه تشبيه فصل فيه الشاعر فشبه قلوب الطير الرطبة بالعناب (تمر أحمر اللون)، وشبه قلوب الطير اليابسة بالحشف (التمر الرديء).

وللتّشبيه عدّة فوائد في مجالات استخدامه كالمدح والفخر والوعظ:

«وإن كان وعظا كان أشفى للصدر، وأدعى إلى الفكر وأبلغ في التّنبيه والزّجر وأجدر بأن يُجلي الغياية ويبصر الغاية، ويُبرئ العليل ويُشفي الغليل، وهكذا الحكم إذا استقريت فنون القول وضروبه، وتتبّعت أبوابه وشعوبه، وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر إلى قول "البحتري":

دان على أيدي العفاة وشاسع عن كل ندّ في الندى وضريب

كالبدر أفرط في العلو وضوؤه للعصبة السارين جدّ قريب»(138).

والشاعر هنا وصف ممدوحه وشبّهه بالبدر، حيث جمع في تشْبيهه بين ضدّين وهما البُعد والقرب.

ويقترب التّشبيه في بعض خصائصه بالمفارقة، من حيث اعتمادها على البُنى اللّغوية

---

(137) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 249، 250.

(138) جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزوبني الخطيب: التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الرحمان البرقوقي، ص239.

تعاملا يجذب المتلقي، ويدعوه إلى تأمّل النفس أو القول لإدراك المعنى والوصول إليه.

الاستعارة: وهي فن قولي يتطلب منا التأمل والنظر في القول للوصول للمعنى المراد تبليغه: «فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول: "رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء"، فتدع ذلك وتقول: "رأيت أسدا"»[139]، وحين تقول: رأيت أسدًا، فهذا القول له وجهان، إمّا أنك رأيت أسدًا حقيقة، أو أنك رأيت رجلا فيه صفات الأسد من شجاعة وقوة، فالاستعارة تطلب إلينا أن نتمعّن القول لنصل إلى المقصد: «ولهذا فإنّ الإفادة من الاستعارة تعلو بما يحوطها من كلام تقدّم عليها أو تأخّر عنها، أو أنها كانت بداية وتلاها كلام. أو كانت نهاية وسبقها كلام، ولا يُنبئ عن هذا المعنى الاستعاري المفيد إلا اللفظ»[140]، فيجب تتبع الألفاظ في القول دون غفلة حتى نتمكّن من إدراك الاستعارة. ونجد الاستعارة في قوله تعالى: ﴿وَآيَةٌ لَّهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ﴾[141]، فنلاحظ هنا أن السلخ هو في الأصل للحيوان (سلخ الجلد)، واستُعيرت اللّفظة لإبراز قدرة الله تعالى في تتابع الليل والنهار وتعاقبهما.

والاستعارة قريبة من المفارقة حيث أن صانع المفارقة أو صانع الاستعارة يجب عليه عدم الإيغال في الغموض، وذلك لتسهيل مهمّة القارئ لفك القول والوصول للمعنى، لذلك وجب وجود قرينة أو مؤشّر يحث القارئ على القراءة الثانية إلى غاية فهم المقصود:

> «فمن الخفاء ما يُفضي إلى التعمية والإلغاز. بسبب عدم ظهوره في المشبه به أو في المشبه (وجه الشبه)، أو بسبب اتجاه البلغاء لاختيار وصف من أوصاف المشبّه به، ليكون هو وجه الشّبه في استعاراتهم وتشبيهاتهم، ككوْن الأسد شجاعًا مقدامًا، دون كوْنه أبخر ذا رائحة منفّرة، وككوْن البدر جميلا منيرًا، دون كوْنه كوكبًا مؤلّفا من جبال ووديان وصحاري وعناصر مشابهة لعناصر الأرض»(142).

فوجب في الاستعارة شرط تبيان وجه الشّبه، وذلك ليسْهل الوصول إلى المعنى وتكون

---

[139] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي: دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 67.

[140] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي: دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، ص 44.

[141] سورة يس: الآية 37.

[142] عبد الرحمان حسن حنبكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج: 2، ص 264.

الاستعارة ذات قيمة، وكذلك حال المفارقة إن خلت من الشفرة الدالة عليها تُصبح كلامًا عاديًّا.

وقد اعتمد المبدعون العرب الاستعارة في كثير من مُؤلفاتهم :

«كقول "كثير" يمتدح "عبد العزيز بن مروان":

غمْر الرّداء إذا تبسّم ضاحكًا

غلقت لضحْكته رقابُ المال.

غمْر الرداء: كثير العطايا والمعروف، استعار الرداء للمعروف لأنه يصون ويسْتُر عرض صاحبه، كستر الرداء ما يلقى عليه وأضاف إليه الغمر وهو القرينة على عدم إرادة معنى الثوب، لأن الغمر من صفات المال، لا من صفات الثوب»(143).

والشاعر يمتدح **"عبد العزيز بن مروان"** بوصفه بكثير العطاء والجود بالمال، وقد كانت القرينة الدالة على بذل المال والمكافأة به، لفظة الغمر، وهذا يتطلّب منّا التركيز وإعمال الفكر للوصول للمعنى الحقيقي.

السخرية: وقد جاءت هذه الكلمة في "مختار الصّحاح" على النحو الآتي:

«سخر منه من باب طَربَ وسُخُرًا بضمّتين ومَسْخَرًا بوزن مَذهب. وحكى "أبو زيد" سَخر به وهو أردأ اللغتين. وقال "الأخفش": "سَخر منْه وبه وضحك منْه وبه وهزئ منه وبه"، كُل يقال والاسم السّخرية بوزن العشرية والسّخريُّ بضمّ السّين وكسْرها وقرئ بهما قوله تعالى: ﴿لِيَتَّخِذَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا سُخْرِيًّا﴾*»(144).

فهي تحمل طابع الاستهزاء أي؛ فردا أو جماعة يهزؤون بفرد أو أفراد آخرين، وهذا ما نهى عنه الإسلام، فلا يُوجد فرد أفضل من فرد، حيث يتم التركيز على عيوب الآخرين والاستهزاء بهم عن طريقها والنظر إليهم من باب الدّونية، فيشعر المُستهزئ بنوع من التّعالي والتكبر.

لكن إذا تأمّلنا جيّدًا هذا التعريف فإنه يركز على السخرية من باب الاستهزاء ومن باب الانتقاص من الآخرين، لكن السخرية لها أهدافها وأغراضها التي تريد الوصول إليها،

---

(143) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 271.

(144) محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، 1986، ص 122.

*سورة الزخرف: الآية 32.

كنشْر البسْمة على الشّفاه ومعالجة القضايا المختلفة:

«تفيد السخرية - اصطلاحا- نسبة عيب إلى شخص أو تفخيم عيب في شخص، بغرض التّهذيب والإصلاح ليبرأ منه أو من بعضه أو ليخافه إن لم يكن فيه، ولهذا فهي - فضلاً عن كوْنها أداة للتسلية- وسيلة لخدمة الفرد والمجتمع، لمَا فيها من تهذيب وتقويم وإصلاح وتطهير، لأنها تتضمّن نوعًا من الزّجر أو الرّدع إلّا أنها أقل منه وقعًا، ومع هذا فهي تحبّب إلينا الحياة لأنها تكسوها بثوب قشيب، وتزوّد النفوس والعقول والأذواق بثقافة وافرة صادرة عن عقل واع دقيق»(145).

فالسّخرية إضافة إلى أنها ترفّه وتطرب النفوس؛ تُعالج القضايا المختلفة الموجودة في المجتمع كالظواهر السلبية والمتناقضة، التي ترصدها، وهي تريد الوصول للحقيقة بطريقة فكاهية: «السخرية تخدع لكنها لا تخدع إلا من أجل أن تعلن الحقيقة، أنها فيما تخفي عنا الصدق تكشفه لنا، وتضعنا على الطريق الصحيح»[146]، فهي لا تقول لنا الحقيقة مباشرة، بل يجب علينا إعمال عقلنا بدقة لفهم ما تريد أن تصل إليه.

هي تميل إلى استخدام الحيلة والتخفي وعدم المباشرة لإبراز الحقائق، ويتساءل عبد القادر المازني عن السخرية ومعناها:«ما هو السُّخر، إذا ذهبنا نعتبره من فنون الأدب ؟ إن هذه الوجهة هي -بالبداهة- كل مايعْنينَا [...]عما يثيره المضحك أو غير اللّائق، من الشعور بالتسلي أو التقزز، على أن تكون الفُكاهة عنصرًا بارزًا والكلام مُفرغ في قالب أدبي»(147)، فإبراز الحقيقة بالفكاهة شيء يثير الإحساس بالتسلية.

والسخرية جذورها فلسفية، وباعتبارها فنًّا قوليًّا انتقلت إلى ميادين أخرى؛ أي لم تبق مبحثا فلسفيّا، فقد استخدمها علماء الاجتماع والسياسيون والأدباء، وقد ارتبطت بالأدب وأصبحت تسمى: الأدب الساخر: «الأدب الساخر هو أحد أنواع الأدب الذي يتميّز بالجرأة في نقله لصورة الواقع الاجتماعي أو السياسي والتعبير عنها بكل الأجناس الأدبية كالشعر

(145) رابح العوبي: فن السخرية في أدب الجاحظ، من خلال كتاب: التربيع والتدوير" و "البخلاء" والحيوان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1989، ص 5.
(146) علي أحمد سعيد (أدونيس): الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1989، ص 312.
(147) إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2012، ص249.

والقصة والمسرحية والمقالة وغيرها»[148].

كثيرا ما تعطينا السخرية حكمة أو موعظة، وهي في غالب الأحيان تمتزج بروح الدّعابة والطّرفة، وفي أحيان كثيرة:

«تأتي فيها الحكمة من طريق الفكاهة على أسلوب، تمتزج فيه السخرية بالتهكم والعطف والدعابة، وتُؤخذ فيه الحكمة مأخذ الجدّ والمزاح في وقت واحد، لأنها تُشير إلى عواقب الخطل والحماقة إشارة التعقيب بعد مرور المئات من الأمثلة والقرائن والمناسبات، فيتكلم في أمال بعد فوات الضرر وقبل وقوعه على المقصودين بالنصيحة، والتذكير»(149).

وهي تحمل الحكمة وتريد تبليغها، وكثيرا ما عالجت السخرية مواضيع تخص المجتمع كالنقائص والقضايا الأخلاقية في المجتمعات:

«والأدب الساخر لا يقصد الإضحاك فقط، بل له أهداف وغايات من أهمها الحفاظ على قيم المجتمع العليا، تكريس السلوك القويم تعديل مجرى اتجاه متطرف.... لأن السخرية تهاجم دائما التصلب في الفكر والطبع والسلوك ساعية لجعل طباع المجتمع أكثر مرونة كما أن السخرية تترجم حالة روحية حين تنحرف القيم ويسود الزيف، وكثيرون يرون أن السخرية سلاح يحمي الروح من ضعفها كما يرون، فيها تعبيرا عن مأساة هي أكبر من أن يتحملها الضمير الإنساني»(150).

فهي تهاجم ولا تهادن الزيف والتطرف في قالب فني يميل إلى الطرفة، محاولة الحد من التصرفات اللاأخلاقية.

والسخرية ظاهرة تنتشر عندما تكثر المآسي وتشتد وتتعقد الظروف الاجتماعية والسياسية، فتجد البيئة والمناخ المناسب لها، فتتخذ من الواقع المعاش مادة دسمة للتعبير الصادق عن معاناة يعيشها الأفراد والمجتمع، خاصة إذا كان هناك اضطهاد وتهميش أو ما شابه ذلك من ألوان التعسف والقهر والتسلط:

«فالشاعر حين يسخر يتناول بعد مابين الأشياء والطبيعة ويركض في حلبة يتقابل عند طرفيها الواقع من ناحية ومثل الكمال من ناحية أخرى، وقد يفعل ذلك جادا أو متفكها مداعبا، أي أنه قد يستوحي إرادته ومشاعره أو يستملي عقله، فإن كانت الأولى فهو هاج

---

(148) محمد صالح شريف العسكري وأعظم بيكدلي: "سخرية الماغوط في العصفور الأحدب"، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، سوريا،ع:8، 2012، ص54.

(149) عباس محمود العقاد: جحا الضاحك المضحك، دار الهلال، مصر، (د.ط)، 2008، ص79.

(150) فوزي معروف: "إطلالة على السخرية عند أبي العلاء المعري"، مجلة التراث العربي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع: (99،100)، 2005، ص128.

منتقم، وإن كانت الثانية فهو ساخر يركب ما بدا له بالدعابة»(151).

فالمبدع حينما يستخدم السخرية في أعماله الإبداعية، فتكون بهدف النّقد والانتقام من الواقع وتناقضاته والقهر الذي يمارسه هذا الواقع تجاه الفرد أو المجتمع، وقد تكون بهدف الطّرفة والدّعابة والتّرفيه عن النفس.

وفي التّراث العربي ألوان كثيرة من السخرية المعبّرة عن واقع اختزلته إبداعات الشعراء والكُتاب في مؤلفاتهم، وقد اشتهر "المتنبي" بأشعاره الساخرة، والناقدة لحاكم مصر "كافور الإخشيدي":

«ويقول في "كافور" وهو يتظاهر بمدحه:

تفضح الشّمس كُلّما ذَرت الشّمـ ـس بشمْس مُنيرة سوداء.

فاللغة هُنا تقول شيئا ثم تأخذ بيدنا بعيدًا عمّا قيل لكي نصل إلى ضدّه، أمّا التّعبير بشمس منيرة سوداء، فهو فضلا عما فيه من سخرية، أشبه بفن الجروتيسك الذي هو غريب ومُفزع»(152).

والمتأمّل في البيت يقول إن **"المتنبي"** قصد من خلال ذلك شهرة **"كافور"** وكثرة ذكره في أوساط المجتمع، حتى أصبح اسمه مشهورا بين القبائل وفي نفس الوقت يُحيلنا المعنى إلى نقائه من الأخطاء والنقائص والزّلّات. لكن المتأمل في البيت يُلاحظ قرائن تدلّ على معنى آخر مخبوء، وهو السخرية من شخصية كافور أو بالأحرى لون بشرته؛ أي إن المقصود يفضح سواده الشمس المنيرة.

ونجد كذلك في قول **"حسّان بن ثابت"** في سخريته وهجائه من طول أجسام **"بني عبد المدان"** الفارعة وبدانتهم:

لا بأس بالقوم من طول ومن غلظ جسم البغال وأحلام العصافير [153].

وقد سخر الشاعر من البنية الجسمية القوية المتمثلة في الطول والبدانة وقصر عقلهم وتفكيرهم.

والسخرية تقترب من المفارقة في البحث عن المعنى الباطن الموجود في ثنايا النص

---

(151) إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، ص 249.
(152) نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص 199.
(153) عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، بيروت، 1983، ص 270.

وهما تشتركان كذلك في الرؤية للواقع الذي تحكمه المتناقضات: «فالسخرية سلاح ذو حدّين بل إنها أمضى من الأسلحة الهجوميّة وتعتمد على اختراق الأشياء والنّفاذ إلى حقيقتها، وتقوم على المفارقة والتنافر والتناقض»[154]، فالتناقض سمة مشتركة بين السخرية والمفارقة في تقييم الأشياء وتصورها:

«إن العامل الحاسم هنا والرائز الأول للأدب الضاحك هو أسلوب المفارقة؛ نقصد بالمفارقة- كعنصر أول- نوعا من المفارقة أو المقابلة أو المشابهة أو المواجهة الفعلية أو الذهنية بين طرفين شخصين أو جماعتين أو طبعين أو علاقتين أو سلوكين أو عقليتين... أحدهما اعتيادي وهو عادة السوي والآخر استثنائي، عادة زائغ، كي: لا نقول منحرفا»(155).

فالمفارقة كعنصر شيء موجود في السخرية التي تبني تصوراتها على المفارقات والمتناقضات في عالمها وواقعها الذي يكون في غالب الأحيان مهزوزا.

إنّ التراث العربي وإن خلا من لفظة أو مصطلح "المفارقة"، فإنه مليء بألفاظ ومصطلحات أخرى تتوافق إلى حد ما في المجال المفاهيمي مع مصطلح المفارقة؛ لكن بطبيعة الحال إذا نظرنا إلى ظروف وبيئة ونشأة المصطلحات ومفاهيمها سنجدها تختلف من بيئة إلى أخرى، لأن هناك ضوابط تحكمها؛ فلا يجب إفراغها من منظومة الأنساق التي تمخّضت عنها، فالمفارقة في منشئها كانت الفلسفة اليونانية ثم تطوّرت الأبحاث والدراسات حتى أصبحت عنصرا أدبيًّا فاعلًا. وصارت شائعة الاستعمال في الإبداع الأدبي الغربي بصفة عامة، والمتتبّع للتراث العربي سيجد لا محالة في نثره وشعره ما يُستحق الدّراسة، بمنظور آليّة المفارقة. وإذا كان البلاغيون العرب لم يضعوا مصطلح المفارقة بلفظه، فقد وضعوا وأسّسوا لمصطلحات أخرى مشابهة في الجانب المفاهيمي لمفهوم المفارقة، فاعتنوا بالتّعريض والتّهكم، والتّشكيك، وتجاهل العارف، وبفضل المثاقفة وتبادل الثّقافات والأفكار، تمكن هذا المصطلح من الولوج إلى ساحة النقد والأدب العربيّين.

---

(154) يوسف أحمد مروة: نوادر أعلام الفكاهة، دار الزهراء، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 20.

(155) بوعلي ياسين: بيان الحد بين الهزل والجد، دراسة في أدب النكتة، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1996، ص 40.

الفصل الثالث: المفارقة الأدبية

- تعريف المفارقة.

- عناصر المفارقة.

- أنواع المفارقة.

- وظيفة المفارقة.

المفارقة الأدبية: إن الأصول التي أوجدت المفارقة هي فلسفية بالأساس، حيث اعتبرت نشأتها مع سقراط أو ما اشتهر "بالمفارقة السقراطية"، ثم بدأت تتطور وتَنتقل شيئا فشيئا إلى بقيّة الفنون والأعمال الإبداعية الأخرى، إلى أن دخلت الحيّز الأدبي:

«لا تظهر كلمة المفارقة في الإنجليزية حتى عام 1502، ولم تدخل في الاستعمال الأدبي العام حتى بداية القرن الثامن عشر، فمثلًا نجد "درايدن" يستعملها مرّة واحدة فقط، لكن اللغة الانجليزية كانت غنيّة بعبارات سائرة في الاستعمال اللفظي، يمكن أن نُعدّها مفارقة في طور التكوين»(156).

ونلمس المفارقة في عدّة فنون مختلفة، لكن الأدب يمكنه أن يُحاكي الأعمال الفنيّة بطريقة ساخرة لأن لغته تساعد على ذلك:

«إن مجال المفارقة في الأدب أكثر اتّساعًا من ذلك، فالأدب مثل جميع الفنون يستطيع أن يُحاكي بأسلوب ساخر أسلوب فن آخر، أو حِقبة أخرى ويستطيع مثل الفنون التّخطيطيّة أن يُصوّر مواقف ساخرة، لكن لغة الأدب أكثر قُدرة على التّعامل مع ما يقول الناس أو يُفكّرون، أو يشعرون أو يعتقدون ومن ثمّ على تناول الفرق بين ما يقول الناس وما يفكرون، وبين ما يُعتقد وما هو واقع الحال وهذا بالضبط هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة»(157).

تعريف المفارقة:

المفارقة لغة: في التعريف المعجمي لا نجد المفارقة كمصطلح، لكن التعريف نستمده من الجذر الثلاثي: (ف، ر، ق) بفتح الفاء والراء والقاف، ومصدرها (فَرْق) والفرق في اللغة خلاف الجمع. و"الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه" سُمي كذلك لتفريقه بين الحق والباطل[158]. وجاء في أساس البلاغة "للزمخشري": «وفرق لي الطريق فروقا وانفرق انفراقا، إذا اتجه لك طريقان فاسْتبان ما يجب سلوكه منهما، وطريق أفرق بيّن، وضم تفاريق متاعه أي ما تفرّق منه»[159].

وفي القاموس المحيط: « فرق بينهما فرقًا وفُرقانا بالضّم: فصل: ﴿ فِيهَا يُفْرَقُ كُلُّ أَمْرٍ

---

(156) دي. سي. ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، ص141.
(157) دي. سي. ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، ص17.
(158) ابن منظور: جمال الدين مكرم بن مكرم: لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط 6، 1997، مج: 10، مادة فرق، ص 299.
(159) الزمخشري: أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1997، ص 20.

حَكِيمٍ﴾[160]؛ أي : يقضى ﴿وَقُرْآنًا فَرَقْنَاهُ﴾[161]، فصّلناه وأحكمناه:﴿ وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ﴾[162]، أي فلقناه ﴿فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا﴾[163]، الملائكة تنزل بالفرق بين الحق والباطل»[164].

المفارقة اصطلاحا: إن مفهوم المفارقة مفهوم يتطوّر ويتغيّر من عصر إلى آخر، لذلك لا يُمكن الإمساك بمفهوم نهائي لها:

«فكلمة مفارقة لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة، ولا تعني في قُطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا في الشارع ما يمكن أن تعنيه في المكتب، ولا عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر، فالظّواهر المختلفة التي تُطلق عليها المفارقة قد تبدو ضعيفة الارتباط ببعضها جدًّا»(165).

لذلك فإن تعريفها مُرتبط بتاريخ استعمالها:

«وتاريخ استعمال المفارقة هو تاريخ طويل، فهو مفهوم مُتحرك غير ثابت، ومن هنا فإن أي تعريف لها على وجه المطلق يُعد جهلا والأخذ به سخف، فلا بدّ أن يكون تعريفها تعريفًا دقيقًا من حيث ارتباطها بزمن محدّد واستعمال محدّد أيضا، ويستدعي ذلك بالطّبع خلفيّة تاريخيّة عامة لنشأتها ولأهمّ التنقّلات الفكرية النوعيّة في تاريخها»(166).

لذلك شبّهها: **"دي.سي. ميويك"** (D C Muecke) بالسفينة من حيث المفهوم المتحرّك والمتنقّل، حسب خصائص وسِمات الحقب التاريخيّة المؤثّرة فيها: «ويمكن تَشبيه مفهوم المفارقة في وقت من الأوقات بسفينة ألقت مراسيها، لكن الرّياح والتيّارات وهي قوى متغيّرة ودائمة تسحبها رويدًا عن مراسيها»[167].

ومن بين التعريفات المتعلقة بالمفارقة: «أصلها لاتيني إيرونيئيا، وتعني التّحدث بسخرية أو ضد ما ننتظر سماعه»[168].

---

[160] الدخان: الآية 4.
[161] الإسراء: الآية 106.
[162] البقرة: الآية 50.
[163] المرسلات: الآية 4.
[164] الفيروز أبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، 2005، ص 916.
[165] دي. سي. ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، ص129.
[166] حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص21.
[167] دي. سي. ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، ص129.
[168] M.A –Mazure: Dictionnaire étymologique de la langue Franç aise, Usuelle et littéraire , Paris,1863(Google Books). p 482.

تعرّفها **"نبيلة إبراهيم"** بقولها:

«إنها لُعبة لُغوية ماهرة وذكيّة بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النّص بطريقة تَستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي وذلك لصالح المعنى الخفيّ الذي غالبًا ما يكون المعنى الضّد وهو في أثناء ذلك يجعل اللّغة ترتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال، إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقرّ عنده»(169).

فالنص يعمد إلى إثارة القارئ ويستفزّه لرفض المعنى الحرفي في انتظار المعنى الذي يريده، وهنا تكمن قدرة صانع المفارقة على جذب انتباه القارئ نحو النص.

وفي تعريف آخر إن المفارقة: «ما تقوله ظاهريًّا ليس ما يعنيه الباطن»[170].

والمفارقة عند **"علي عشري زايد"**: «تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين بينهما نوع من التناقض»[171].

والمفارقة تبلّغ الحقيقة بطريقة ناعمة: «المفارقة تبلّغ الحقيقة بالتهكم أو السخرية أو المداعبة، عكس ما نَتصوّره أو ما نستطيع قوله»[172].

يقول **"ناصر شبانة"**: «إن المفارقة انحراف لغوي يؤدّي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع للتّصرف وفق وعيه بحجم المفارقة»[173].

ويعرّفها **"محمد العبد"** بقوله: «المنطوق يرمي إلى معنى آخر، يحدّد الموقف التّبليغي. وهو معنى مناقض عادة لهذا المعنى العرفي الحرفي»[174]، والمنطوق أو الكلام المتلّفظ لا يؤدّي المعنى المباشر، بل إلى معنى أو معاني أخرى إذ: «لا يوجد شيء مفارقي يقرّر وجهة نظر مطلقة»[175].

وتجدر الإشارة إلى الخلط الذي وقع في التّرجمة العربية:

---

(169) نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص 198.

(170) Berrendonner , A: Eléments de pragmatique linguistique, Minuit,1981 ,P220.

(171) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط5، 2008، ص130.

(172) Fontanier-C-: Les figures du discours ; paris, Flammarion,1977 ,P145,146.

(173) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 42.

(174) محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 15.

(175) Sperber. D- et Wilson –D: Les Ironies comme mentions, Poétique ,1978, P210

«ولا شكّ أن الصّراع الدّائر في الترجمة بين ثلاثة ألفاظ في الإنجليزية هي: Sarcasm,Paradox,Irony، ففي الوقت الذي تُرجمت فيه Irony إلى السخرية أو التهكم أو حتى الخيال، ترجمت أيضا Paradox إلى التناقض أو المفارقة الضدية، أو جدل الأضداد»(175).

وهذا الخلط في الترجمات يعود:

«إلى أن Irony تحتوي في بِنياتها بل في أكبر البنى على Paradox، ممّا يمكن لها أن تتّسم به أو حتى تعرف به، أقصد الـ Paradox، ومن ثمة يمكن القول أنه في كلّ Irony يمكن أن تجد Paradox وليس العكس، أيضا الخلط نفسه بين Irony وSarcasm يرجع أيضا إلى أنه في كل Irony يمكن أن تجد Sarcasm وليس العكس»(176).

عناصر المفارقة: ترتبط المفارقة بعدّة عناصر لتحقيق اِكتمالها وهذه العناصر تختلف من حيث النّوع والشكل، فكل عنصر له أهميّته وميزاته التي تفرّقه عن غيره من بقية العناصر، وبما أن المفارقة هي في أصل توجيهها، توجّه إلى قارئ ليتمعّن فيها ويُعيد إنتاجها؛ بالتالي فإن الأعمال الإبداعية تختلف من حيث الجودة. والمبدعون دائما ما وضعوا هذا الجانب في حُسبانهم خلال قيامهم بهاته الإبداعات، كذلك المفارقة تختلف في بنائها ودقّتها وقوة جذبها للمتلقّين، وكبقية الأعمال الأدبية الأخرى تحتاج المفارقة إلى عناصر عامة تقوم عليها:

«ويمكن ترجمة هذه العناصر العامة إلى عناصر مفارقة كما يلي:

المرسل	صانع المفارقة
المستقبل	متلق واع حذر يعيد إنتاج الرسالة
الرسالة	البنية المفارقة / تخضع لإعادة تفسير»(177).

فهذه العناصر العامة تُؤطّر المفارقة وتُبيّن لمن تقال ومن يتلقّاها.

فالمبدع أو المرسل الذي يمثّل الآن صانع المفارقة حينما يُنجز مفارقته فإنه يضع في ذهنه متلقّي معيّن سيطّلع على عمله أو بالأحرى مفارقته محاولا تفكيك نسقها، وتَبيين المعنى المتضمّن في طيّاتها من خلال ما استنتجه من قراءته، التي توصله في غالب

(175) سعيد شوقي: بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص 31، 32.
(176) سعيد شوقي: بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ص32.
(177) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 52.

الأحيان إلى التّشكيك في المعنى الأوّلي الظاهر، وتدفعه إلى البحث عن المعنى المقصود المخفي:

«فالمفارقة تفرض على المخاطب تفسيرها السّليم، إنها تقوم بتبليغ Communication رسالة تشمل على إشارة توضّح طبيعة هذه الرسالة Meta-Communication، وعندئذ توازي الرسالة الأصلية رسالة أخرى توضّح الطّبيعة الصّحيحة لمغزى المفارقة، ولذلك فإن حَل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة Marker، وهي مهارة ثقافيّة وإيديولوجيّة، يُشارك فيها المتكلم والمخاطب»(178).

فرسالة المفارقة في حقيقة الأمر تحمل رسالة أخرى تدل على المفارقة ومغزاها وتوضّح مقصودها، وتختلف مقصدية كل مبدع في وضع المعنى الذي يريد إيصاله أو تبليغه. والرسالة في نفس الوقت تتطلّب من المتلقي أن يمتلك مهارة وقدرة على إعادة التفسير.

ازدواج المعنى: إن هذا العنصر مهم في المفارقة وتحقيق اكتمالها، فقد ركّز أغلب الدارسين على أهميّته في البناء المفارقي، وإن نجد عدة اختلافات في تسميته من باحث إلى آخر إلا أن معناه ظل متقارب، أو مُطابق تقريبًا عند كل الدارسين **"فنبيلة إبراهيم"** تُسمّيه: «بوجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد وهما: المستوى السّطحي والمستوى العميق»[179]؛ وهذا يعني أن النص سيكون تكوينه من مستوى أوّل ظاهري ومستوى ثان باطني: «المستوى السطحي للكلام على نحو ما نعبّر به والمستوى الكامن الذي لم يعبّر عنه، والذي يُلحّ القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام»[180]، وفي النص أو الكلام هناك سِمة معيّنة تُساعد القارئ على الوصول إلى المعنى الباطن، الذي لم يصرّح به مباشرة:

«ومعنى هذا أنه إذا لم يمُد المستوى السطحي للكلام، القارئ بالخيط الذي يعينه على اكتشاف المستوى الكامن للكلام الذي يقف على بُعد من المستوى الأول، فإنه لن تكون هناك مفارقة ولا نعني بذلك قارئًا محدّدًا، بل القارئ القادر على قراءة النّص بصفة عامة. وهذا

---

(178) سيزا قاسم: "المفارقة في القص العربي المعاصر"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج: 2، ع:2، 1982، ص 144.

(179) نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص 201.

(180) نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص 201.

يعني من ناحية أخرى أن القارئ شريك أساسي في صنع المفارقة»(181).

فالمفارقة تتطلّب مستويين في التعبير أو المعنى للمساعدة في نُضجها وتُمكن المتلقّي من فكّ معناها.

وتُسمي **"سيزا قاسم"** هذا العنصر بـ: "ثنائية الدلالة"؛ أي أن الدّال الواحد في التعبير يشتمل على مدلولين؛ المدلول الأول ظاهر، والثاني خفيّ: «وينشأ تعقيد المفارقة نتيجة لعملية شكلها **encoding** وحلّها **decoding**، ذلك أنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين؛ الأول حرفي ظاهر وجلي، والثاني متعلق بالمغزى، موحى به، خفي»[182]، وللوصول للمعنى الخفي هناك إشارة يتركها صاحب المفارقة تُسهّل العملية.

أما **"سعيد شوقي"** فيسمّي هذا العنصر بـ: "ازدواج المعنى": «ولا شك أن وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد لا ينهض فقط على المستوى اللفظي من الأداء. ولكنه يشتمل أيضا أشياء أخرى غير لفظية مثل: الأفكار المجرّدة، المواقف والأزمنة، الأمكنة، الأشكال»[183]، فعلى مستوى المنطوق أو التعبير الواحد نجد معنيين في نفس الوقت.

ويضع **"ناصر شبانة"** لهذا العنصر تسمية "وحدة البناء وتعدّد الدلالة"، حيث تكون البنية اللغوية خزّانا لمعنى أو معاني مخالفة لما نلاحظه: «إذ لا بدّ من خلق بنية لغوية تشعّ بدلالات مُتعددة، أو في الأقل بدلالتين، ترتبطان غالبا بعلاقة الضد، ليتسنّى للقارئ أن يقوم بِدوره الاستثنائي في إدراك النص بعد تنحِية النص الحاضر والمباشر»[184]، وبهذا المفهوم لا يشترط **"ناصر شبانة"** معنى واحدا، بل نستطيع أن نجد عدة دلالات في النص لكن هناك ارتباط بين المعاني بعنصر الضدية، المعنى الحاضر يناقض المعنى أو المعاني الغائبة.

أما **"دي. سي. ميويك"**؛ فيُسميه السطح والعمق، الغشاوة والصّفاء، ففي تفريقه بين الأدب والفن الذي يشتمل على المفارقة يرى:

> «نحن الآن في وضع نستطيع معه أن نحدّد بعض أنواع الفن والأدب مما لا يتّصف بالمفارقة، بوصفها موضوع رؤية أحاديّة بالفعل، يمكن إدراكها مباشرة لأن الخصائص الشكلية، إما أن تُشكّل فوقها غشاوة كما قد يقال، وهو ما يستحوذ على اهتمامنا جميعا، أو

---

(181) نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص 201.
(182) سيزا قاسم: "المفارقة في القص العربي المعاصر"، ص 144.
(183) سعيد شوقي: بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ص 39.
(184) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 52 ،53.

أنها تغيب أمام المحتوى الذي تكشف عنه بصفاء وهو ما لا يقتصر عن الشكل في استحواذه على انتباهنا»(185).

فالأدب والفن المشتملان على مفارقة، يمكن تمييزهما من خلال الغشاوة والصفاء الموجودة فيهما وهو ما يسترعي اهتمامنا: «لذلك يجب أن يكون الفن والأدب المتميّز بالمفارقة مشتملًا على السّطح والعُمق. الغشاوة والصفاء، كما يجب أن يستحوذ على انتباهنا على مستوى الشكل إذ يوجّهنا على مستوى المحتوى »[186]. فالمفارقة تكون مشترطة السطح والعمق، الغشاوة والصفاء في الفن والأدب المشتملان عليها.

وتجدر الإشارة إلى أن **"سعيد شوقي"** خالف في التسمية كل من **"سيزا قاسم"**، و"خالد سليمان"، اللّذان وضعا لهذا العنصر تسمية "ثنائية الدلالة": « ولقد اتفق جميع باحثي المفارقة على أهمية هذا العنصر في بناء المفارقة، وإن اختلفوا في تسميته، فتسميه "د.سيزا قاسم" ثنائية الدلالة، ويتبعها في ذلك "د. خالد سليمان"، وأخالفهما في التسمية » [187]، ويضيف **"سعيد شوقي"**:

«فلا شك أن هناك فرقًا بين المعنى والدلالة فالمعنى يظهر في إشراك القارئ في فعل تكوينه (أي تكوين الفعل)، أمّا الدلالة فترتبط بالمعنى في اللحظة التي نهمّ فيها بترجمته إلى معرفة، وهذا السعي المحتوم وراء الدلالة يبيّن أننا باستجماعنا للمعنى ندرك نحن أنفسنا أن شيئا قد حدث لنا. ومن ثم فنحن نحاول العثور على دلالة، فالمعنى والدلالة ليس شيئا واحد، ولا يمكن أن تتأكّد دلالة المعنى إلا عندما يربط المعنى بإشارة خاصة، تجعله قابلا للترجمة في العبارات المألوفة»(188).

التناقض: ويعني التضاد بين المستويين: المستوى السطحي والمستوى العميق، وهو شرط تقام عليه المفارقة وبرغم اختلاف تسمية المصطلح إلا أننا نجد على المستوى المفاهيمي ثباتًا يدُل على الاتّفاق في الرؤية، ففي المفارقة نجد أن العلاقة بين المعنى الأول الظاهر والمعنى الثاني المخبوء الباطن هي علاقة تناقض؛ أي التصريح بشيء والمراد نقيضه، وهذا العنصر ذا أهمية بالغة في بناء المفارقة:

«وقد نقول بعبارة أخرى إن الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الكاتب لا ينتج عنه

---

(185) دي.سي.ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، ص 14.
(186) دي.سي.ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، ص 14
(187) سعيد شوقي: بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ص 39.
(188) سعيد شوقي: بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ص 39.

إلغاء قوة المعنى الظاهر، وقد يعني هذا أيضا أن المفارقة لا تتميّز بالغموض فحسب الذي يكتنف القول، بل الإحساس الغريب كذلك الذي يولّده اشتمالها على عناصر متعارضة، وتكمن الطبيعة الإشكالية في حَل دلالة المفارقة في هذا النوع من الغموض، ومن ثمّ فإن فنّ المفارقة يتحقّق حين يُقال الشيء دون أن يُقال. وحين يكون القصد مفهومًا دون أن يكون جليًّا»(189).

فحسب **"سيزا قاسم"** فإن المعنى الحقيقي لا يُلغي المعنى الظاهر والمفارقة تتحقّق حين نكتشف قصدية المعنى الذي هو ظاهر وغير ظاهر في نفس الوقت، فهي تشتمل على عناصر متعارضة يُطلب منّا تفكيكها.

والتناقض يكون موجودا في ثنايا النص، وهو عنصر أساسي لتحقّق المفارقة، ودور القارئ الكشف عنه:

«لا يتمّ الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التّعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، وقد يُحدث هذا الإدراك لدى القارئ حالة من البَلْبلة بخاصة إذا كانت صنعة المفارقة قد قامت على تَعمّد الغموض، الأمر الذي يصل بالقارئ إلى حدّ أن يقف متردّدا في قبول بعض الحقائق دون بعض »(190).

فإذا كانت المفارقة قريبة إلى الغموض أو تتعمّده، يقع القارئ في لُبس يصعب معه الوصول إلى المعنى المراد تبليغه فتكثر في ذهنه المعاني وتختلط عليه. لذلك فإنه مُطالب بالخروج من حالة البلبلة لفهم مقصدية المفارقة:

«ويتحقّق هذا التناقض على مستوى النص، بعرض مستويين من التماسك النصي يحتويان على توتّر بينهما، بحيث يؤسّس المستوى الأول شيئا ما ربما يكون فكرًا شائعًا أو اعتقادًا راسخًا، وربما تعتقده أنت المخاطب أنه اليقين الوحيد، أما المستوى الثاني فإنه يؤسّس إلى تأويل جديد، أو إمكانية أخرى محتملة تكون مختلفة عن ما هو سائد أو ما هو معقد»(191).

والنص المفارق يزرع الشك وحالة من اللّايقين في نفسية المتلقي، فتجعله يريد الخروج منها إلى أفق جديد، وهو كسْر للنّمطية السائدة فصاحب المفارقة هو من يقوم بتدوير الموقف وإخراجه: «ويبدو أن صاحب المفارقة يقول شيئا لكنه في الحقيقة يقول شيئا آخرا

(189) سيزا قاسم: "المفارقة في القص العربي المعاصر"، ص 144.
(190) نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص 201.
(191) حسن حماد: حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 70، 71.

مختلفًا تمامًا، وضحية المفارقة مُطمئن أن الأمور هي على ما تبدو عليه، ولا يحسّ أنها في الحقيقة مختلفة تماما»[192]، والتناقض هنا يفعل فعلته في ذهن المتلقي فيقع ضحية لتصوّره لحقيقة المعنى من القراءة الأولى.

ويضع **"سعيد شوقي"** مصطلح "تنافر الإدراك" بدل مصطلح التناقض أو التضاد ويبرّر ذلك بقوله: «ولقد اخترنا لفظة التنافر دون غيرها عنوانا للعنصر الثاني، لأننا شعرنا أن كل الألفاظ المترادفة مع التضاد وإن كانت تُصور حالة من المواجهة بين مستويين، لا تُبين الأثر النفسي لكل مستوى على الآخر بقدر ما تُبّينه لفظة التنافر»[193]، فسعيد شوقي يُركز على الجانب النفسي الذي يخلّفه النص من خلال القراءة فيبرُز هذا الجانب مع لفظة التنافر أكثر منه في لفظة التضاد.

التظاهر: يرتبط التظاهر ارتباطًا شديدًا بالمفارقة؛ حيث أن المفارقة في النصوص والتعابير لا تخلو منه، وكما سبق وأشرنا أن سقراط اعتمد على التظاهر في محاورة خصومه للوصول إلى كسْر هيْمنة المسلّمات المتواضع عليها، والتي أصبحت محل شك في مصداقيتها، والمفارقة في النصوص تعتمد سِمة التّظاهر وحين كَشف هاته المفارقة نَلمس تلك السّمة في طيّات هاته النصوص.

ويتوجّب التّفريق بين النص المتظاهر والنص المخادع، كما يُورد **"حسن حماد"**:

> «غير أننا في هذا السّياق لا بد أن نُفرّق بين النص المتظاهر والنص المخادع صحيح أن كِلْيهما يحمل مُراوغة ما، غير أن هناك اختلافا جوهريًّا وأساسيًّا بينهما، فالنص المخادع يظهر في مظهر يُخفي وراءه حقيقة محجوبة لا يُراد لها أن تَنكشف، أمّا النص صاحب المفارقة فيَحمل معنى داخليًّا يُقصد له أن يُستنبط، وأن يظهر لا أن يختفي، ولعل ذلك ما سيجعله حريصًا على أن يحمل داخله دائما علامات تدلّ على أنه نص مفارقة وليس نصا مخادعا»(194).

فالنص المتظاهر يتميّز بوجود إشارات لفك المعاني، أو المعنى المخبوء فيه، عكس النص المخادع الذي لا يريد للمعنى، أو المعاني داخله أن تُكشف وتظهر. ولنجاح المفارقة يجب أن تقوم بوظيفتين:

---

(192) دي.سي.ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، ص 46.
(193) سعيد شوقي: بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ص 51.
(194) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 62.

أ- المراوغة: وهي تكون أقرب إلى المفارقة اللغوية، وصانع المفارقة هنا يعتمد على اللغة في صنع مفارقته، مُستندا إلى مهارته في التّلاعب بها حيث يستخدم الحِيل اللغوية قَدر الإمكان: «والمفارقة في أخصّ خصائصها صنعة لغوية، فهي عندما تتعمّد أن تقول شيئا وتعني شيئا آخر كلية، وعندما تُثبت حقيقة ثم لا تلبث أن تلغيها»[195]، فالمفارقة تُعطي لنفسها حيّزا بالمراوغة كي لا تكون ثابتة بشكل مباشر.

ب- المغافلة: ترتبط بمفارقة الموقف، حيث يكون الأشخاص في حالة من الغفلة التي يقدّمهم بها صانع المفارقة:«ومجال عمل هذه الوظيفة، هو ذلك الجانب من المفارقة الذي اصطلح النقاد على تسميته بمفارقة الموقف، ويتمثّل عملها في إضفاء صفة الغفلة على الشّخوص التي تَنخرط في أدائها»[196]، فالتظاهر من سِمات المفارقة وفي حالات كثيرة نجدها قريبة من السذاجة في تظاهرها: «غالبًا ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة وقد تصل إلى حدّ التظاهر بالسّذاجة أو الغفلة»[197].

القرينة أو المفتاح: تمثل القرينة أو المفتاح الإشارات، التي يتركها المؤلف "صاحب المفارقة" لمتلقي المفارقة لحلّ المُبهم فيها للوصول للمعاني المُضمرة في نصّه، وهي في الغالب تكون قرائن سياقية:

> «إن صانع المفارقة الذي يقوم بإغلاق البنية، أو بالأحرى فتحها على أكثر من احتمال، لا بد أن يقدم لقارئه المفترض مفتاحا، ليتمكن من العثور على المعنى المخبأ في ثنايا البناء، وهذه المفاتيح عادة ما تكون قرائن سياقية لا قرائن لفظية، فليس من مهام صانع المفارقة أن يقدّمها لجمهوره على طبق من فضّة، بل عليه أن يترك له حرية الاختيار ومن يدري؟ فلربما يقع هذا القارئ ضحية إضافية من ضحايا المفارقة، أمام قارئ أشدّ ذكاء وأكثر خُبثًا»(198).

فالمفتاح هو واسطة القارئ لِكشف المعنى الباطن الذي لا يظهر من الوهلة الأولى.

التّعدد أو عدم الإجماع: هذا العنصر يُشير إلى أن النص مُتعدّد الدلالات وهو لا يخطئ اعتقاد القارئ بشكل مباشر؛ وإنما يمنحه دلالات جديد ومتعددة تخالف اعتقاده:

---

(195) نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص 214.
(196) نجلاء علي حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري، دراسة أسلوبية، دار الآداب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2006، ص 23.
(197) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 53.
(198) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 53.

«أما التّعددية بالنسبة للنص المفارق فهي بانورامية الرؤية، وهي أيضا شكل من أشكال التّذكير بالموضوعية ولكن عن طريق طرح الرّؤى المتعددة، لا يقول لك النص مباشرة بأنه يخطئ ما تعتقده أنت القارئ، بل يحاول إمّا على استحياء أو جهارًا طبقًا لِنبرته في القول، أن يطرح عليك طرقًا مُتعددة تخالف ما تعتقده أنت، إنه يحاول أن يجد لك بدائل فيأخذ بيدك من ضيق الكائن إلى رحابة الممكن»(199).

فالنص المفارق يحاول خَلْخلة يقين القارئ وتَغيير تصوّره حِيال بعض المواقف:

«إن النص المفارق يؤسّس في هذه الحالة، حالة التعدد لمستويات محتملة من التّماسك النصي دون أن يتحيّز لأي منها، إنه يُخلْخل فحسب فكرة القارئ وموقفه من اعتقاد مُعين، بطرحه بدائل ممكنة أو تصوّرات مغايرة لتصوّره وهو ما يتّضح في أعلى صوره في مفارقة "اللّبس" أو "اللاجزم" التي تتبنّاها بعض النصوص الأدبية الحديثة»(200).

فالنص لا يقودنا إلى حقائق مباشرة، وهذه مِيزة النص المفارق الذي لا يميل إلى أيّ احتمال من الاحتمالات الواردة، بل يترك القارئ لحريته التي تَقوده إلى ما يريده، مُقترحا بدائل معيّنة مع ترك الأبواب مفتوحة على كل الاحتمالات والاعتقادات: «وهذا يقتضي أن تُفسر رسالة المفارقة تفسيرات متفاوتة ومتباينة وهذا التفاوت هو ما يولّد أشكالا مختلفة من التلقي ويتفاوت أصحابها ما بين قارئ متميز وغافل غرير»[201]، وهنا يقع التفاوت بين القُراء في تفسير النص المفارق؛ فنجد الفروقات بين التفسيرات حسب درجة وعي كل قارئ فتختلف القراءات.

التّعدد أو عدم الإجماع ضروري للمفارقة: «ويبدو أن عدم الإجماع ضروري كذلك ليمكن تمييز المفارقة عن سواها من الأجناس البلاغية»[202]. فقد يقع تشابك بين المفارقة وبقيّة الأجناس البلاغية، في حالة وجود عدم تعدّد أو عدم إجماع، لذلك فوجوده مهم في النصوص المفارقية.

الضحية: وهذا العنصر ذو أهمية بالغة في عملية المفارقة، لأن النصوص أُلّفت وأُبدعت ليستقبلها المتلقّون والقُراء، وهذا القارئ، أو المتلقي (الضحية)، لا بدّ من وجوده ليكون فريسة للمفارقة؛ وتعتبر الضحية: «مُتهمة وبريئة ولكنها في الوقت نفسه تدعي لنفسها ما

(199) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 71.
(200) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 71.
(201) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 54.
(202) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 54.

هو مبالغ فيه على سبيل الافتراض فحسب، وهو ما يجعلها هشّة وغير محصّنة ومُعرضة للهجوم ممن هو أعلى منها »[203].

وهناك قارئ يتمكّن بِوعيه من كَشف المفارقة، وقارئ آخر يقع ضحية المفارقة حين لا يتمكن من فكّ رموزها:

«فمقابل ذلك المتلقي شديد الوعي بالمفارقة ثمّة من تَنْطلي عليه لعبة المفارقة فلا يفلح في فك الشفرة الخاصة بها، فيقع ضحية لها والذي يحدّد دور الضحية هو زاوية نظر الكاتب الذي يكتشف أن صنارته غمزت والقارئ مُكتشف المفارقة الذي قد ينظر إلى الضحية نظرة المتعاطف أو الساخر أو كليهما»(204).

وبالتالي فمكتشف المفارقة يتحول إلى ساخر أو متعاطف من الضحية الذي لم يدرك مغزى المفارقة:

«وثمّة سؤال يُطرح هنا، فهل يُدرك الضحية أنه كذلك؟ والواقع أنه لا يُدرك حقيقته، بل يُدركه المراقب أو صانع المفارقة ومتى أدرك ضحية المفارقة أنه كذلك كفّ عن التصرف بوصفه ضحية. وبالرغم من أنه يتحوّل إلى ضحية أمام نفسه فقط ولفترة وجيزة»(205).

ومراقب المفارقة يتعرف على الضحية ويُدرك وقوعها فريسة للمفارقة: «وهذا ما يجعل المفارقة مُنطوية على المضحك والمبكي في آن واحد، ولهذا فهي قد تدفع القارئ إلى البسمة التي تختفي بمجرد أن ترتسم على، الشفاه وهذا مَلْمح مُهمّ في المفارقة يحُول بينها وبين أن تختلط بفنّ النكتة»[206]، فالمفارقة تترك الضحية في حيرة من أمره لفترة وجيزة، ثم يستفيق من حيرته على وقع ابتسامة مما حدث له.

أنواع المفارقة: ليس من السهل حصر كل أنواع المفارقة فهي كثيرة وتختلف من دارس إلى آخر، فنجد عناصر ذكرها باحث ولم يذكرها آخر، فهو موضوع متّسع ومُتشعّب:

«قسّمت المفارقة في الدراسات الحديثة إلى أنواع عديدة، مما أصبح يصعب على الدارس حصر كل الأنواع أو الأنماط، وبعض هذه الدراسات انطلقت في تقسيمها للمفارقة من ناحية درجاتها، وبعضها انطلق من ناحية طرائقها وأساليبها، وبعضها من ناحية تأثيرها، وبعضها

---

(203) نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق ، ص 201، 202.
(204) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 53
(205) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 54.
(206) نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق ، ص 202.

من ناحية موضوعها»(207).

فقد كان التقسيم مفتوحًا على أنماط متعددة حيث كثرت الأنواع واقتربت مفاهيمها في كثير من الأحيان.

المفارقة اللفظية: والمقصود بها أن المعنى الظاهر للفظ يُغاير ويُناقض المعنى العميق: «والمفارقة اللفظية في أبسط تعريف لها هي شكل من أشكال القول يُساق فيه معنى ما في حين يُقصد منه معنى آخر، غالبًا ما يكون مخالفًا للمعنى السطحي الظاهر»[208]، وهي في هذه الحالة تخالف في المعنيَيْن السطحي والظاهر، وقد اعتبر ناصر شبانة هذا النوع من المفارقة أكثر الأنواع التي درست ونالت اهتمام الباحثين:

> «ويبدو أن المفارقة اللفظية Verbal Irony تحظى بنصيب الأسد من تعريف المفارقة بشكل عام، ولذلك ليس من الغريب أن تبدو كالقاسم المشترك بين جميع من كتبوا عن المفارقة وأشكالها، فهي الشكل الأبرز والأشهر من أشكال المفارقة واحتلّت مساحة لا بأس بها في دراسات المفارقة وأبحاثها»(209).

فقد كانت المفارقة اللفظية من أهمّ المفارقات التي بحث فيها الدارسون، حيث يكون التناقض في المدلول هو ما يدفع القارئ للبحث عن المعنى المراد: « وتكون المفارقة اللفظية حين يؤدّي الدّال مدلولين نقيضين: أحدهما قريب نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفيّـًا، والآخر سياقي خفي يجتهد القارئ في البحث عنه واكتشافه »[210]. يعرفها "محمد العبد" بقوله: «والمفارقة اللفظية في أبسط تعريف لها، هي شكل من أشكال القول، يُساق فيها معنى ما، في حين يقصد فيه معنى آخر، يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر»[211] .

وفي تصور آخر لمفهوم المفارقة اللفظية ما يورده نعمان "عبد السميع متولي":

> «فالمفارقة اللفظية هي التي يكون بها المعنى الظاهري واضحًا ولا يتّسم بالغموض وله قوّة دلالية مُؤثرة، وكثيرا ما يكون المعنى فيها هجوميا وخاصة في شعر الهجاء، وهذه المفارقة يتعمّدها الشاعر ويخطّط لها، عبر التضاد بين المظهر والمخبر»(212) .

---

(207) خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص 24.
(208) سيزا قاسم : "المفارقة في القص العربي المعاصر"، ص 144.
(209) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 64.
(210) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 64.
(211) محمد العبد : المفارقة القرآنية ، ص 54.
(212) نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، ص 18.

وفي رأيه المعنى الظاهري يكون واضحا ومُبتعدا عن الغموض وغالبًا ما يكون المعنى المقصود لمهاجمة خصم أو ذكر عيوبه: «فالمفارقة اللفظية هي تغيّر في المعنى، أو تغيّر للكلمة من المعنى المباشر إلى المعنى غير مباشر ولا بد من حدوث انقلاب في الدلالة»[213].

ويضع: **"دي.سي. ميويك"**: نوعين من المفارقة اللفظية:

أ-المفارقة الهادفة: وهي أن صاحب المفارقة يقدّم نصّه مُنتظرا أن يُفهم المعنى النقيض للمعنى الحرفي:

> «إن المفارقة الهادفة لعبة يقوم بها اثنان (رغم أنها أكثر من ذلك)، فصاحب المفارقة الذي يقوم بدور الغرير، يَعرض نصًّا ولكن بطريقة أو سياق يدفع القارئ إلى أن يرفض ما يعبّر عنه من معنى حرفي، مُفضّلا ما لا يعبّر عنه النص من معنى مَنقول ذي مَغزى ونقيض»(214).

حيث أن المعبّر عنه يتمّ رفضه بِدافع يدفع القارئ إلى ذلك: «ففي المفارقة الهادفة يقول صاحب المفارقة شيئا من أجل أن يُرفض على أنه زائف، مُساء استعماله، من جانب واحد»[215].

ب- المفارقة الملحوظة: هي أقرب للمسرح: «جميع المفارقات الملحوظة "مسرحية" بحكم التعريف، من حيث أن وجود مراقب ضروري لاستكمال المفارقة»[216]، ووجود المراقب ضروريًّا في المفارقة الملحوظة، كي يلاحظ سَير الأحداث:

> «إنها شيء يمكن في الأقل تَصوّر حدوثه. قد نقول إنه من باب المفارقة أن يَنخدع شخص على يد شخص أراد الأول أن يخدعه، ولكن لأجل أن نستطيع قول ذلك، يجب أن نكون قد أقَمنا مسرحًا ذهنيًّا نقوم فيه نحن بدور المراقِب غير المراقَب، نرى الموقف بوضوح كما هو عليه ونشعر بعض الشّيء بقوة اللّاوعي المطمئن لدى الضحية»(217).

المفارقة الدرامية: ترجع جذور المفارقة الدرامية وارتباطها إلى المسرحي اليوناني

---

[213] نجلاء علي حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري، ص 32.
[214] دي.سي.ميويك : موسوعة المصطلح النقدي، ص 171
[215] دي.سي.ميويك : موسوعة المصطلح النقدي، ص 195.
[216] دي.سي.ميويك : موسوعة المصطلح النقدي، ص 213.
[217] دي.سي.ميويك : موسوعة المصطلح النقدي، ص 223.

سوفوكليس، وفي بعض الأحيان تسمّى مفارقة سوفوكليس[218]. حيث الشّخصية المسرحية تقول أقوالًا ولا تعرف المصير الحقيقي لواقع الحال فَوعْيها يكون منصبًّا على حوادث معيّنة فإذا بها النهاية تكون عكس ما كانت تَعِيه:

«وأكثر ما نجد المفارقة الدرامية في الفنون الدرامية التي ترتفع فيها وتيرة الحدث وترتبط أكثر ما ترتبط بالفنون النثرية، ونادرًا ما نجد المفارقة الدرامية في الشعر، إلّا إذا كان ذا بناء درامي، وهذا يعني أن الشعر الغنائي أكثر اِلْتصاقا بالمفارقات اللفظية» (219).

حيث نجدها تكثر في المسرحيات والفنون النثرية التي تُبنى على المفارقة الدرامية، وتَقِل في الشعر لأن دور المفارقة الدرامية أساسا يكون في الفنون النثرية بأكثر دقّة ووضوح وفاعلية:

«عند دراسة المفارقة الدرامية Dramatic Irony نجد أنفسنا مباشرة أمام دراسة المفارقة في الحبكة الروائية، وعندئذ يجب أن نُفرق بين المادة الخام القصصية الأساسية Fabula، أي مجموع الأحداث المروية في السرد، والحبكة syuzhet التامّة أي القصة كما تحكى بالفعل عن طريق ربط الأحداث معا بالتقديم والتأخير، فإذا كانت المادة القصصية هي ماذا حدث، فالحبكة هي كيف أصبح القارئ واعيا بما حدث أي أن الحبكة نظام ظهور الأحداث في العمل الأدبي نفسه، سواء على النحو التقليدي من حيث الترتيب الزمني أو على نحو استرجاعي أو على نحو آخر»(220).

فالمفارقة الدرامية قريبة من الحبكة في العمل الروائي حيث يصبح القارئ أكثر وعيًا بمجرى الأحداث وسَيرها: «ومما لا جدال فيه أن الكاتب الذي تكمن موهبته في الصياغة اللفظية فإن أنماط المفارقة عنده ستكون في غالبيّتها من أنماط المفارقة اللفظية المجرّدة، أمّا الكاتب الذي وُهب خيالًا دراميًّا فإن المفارقة عنده ستكون مفارقة درامية»[221]، فهي تعتمد على اتّساع الخيال والقدرة على تحويره دراميا.

المفارقة البنائية: تُعتبر نوعًا مُهمًّا من أنواع المفارقة، وتتمثّل في قُدرة القارئ على تخيّل ما يريد الكاتب أو المؤلف الوصول إليه من معنى، وفي الوقت نفسه يكون البطل أو الرّاوي فيها غير مُدرك للمعنى:

---

(218) خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص 23.
(219) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 69.
(220) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، نجيب محفوظ نموذجا ، ص 194.
(221) خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص 31.

«فالمفارقة البنائية هي التي تَتولّد منها المعاني المتعددة للنص، وتختلف حَسب فكر القارئ وثقافته ويتخيّل ما يقصده ويَرمي إليه الكاتب، وفي هذا النوع من المفارقات الأداة الشائعة هي اختلاق البطل الساذج أو على الأقل، الرّاوي أو المتحدّث الساذج الذي يتخفّى وراءه المؤلف بوجهة نظره، والمفارقة البنائية تعتمد على معرفة مقصد المؤلف الساخر الذي هو من نصيب المستمع، ولكنه مجهول عند المتكلم»(222).

حيث يكون المتلقي على علم بالأحداث عكس الشخصية (المتكلم) التي تكون غير مُدركة لمجرى الأحداث، وهي قريبة الشّبه بالمفارقة اللفظية، كما يرى "ناصر شبانة": «وهي كالمفارقة اللفظية وسيلة من وسائل تَوكيد وظهور دلالتين ضديّتين إحداهما ظاهرة والأخرى باطنة. غير أن المفارقة البنائية تحتّم جهل المتكلم بما ينبغي على القارئ معرفته، من معنى خفي»[223]، والاختلاف بينهما هو أن المتكلم في المفارقة اللفظية يكون على علم بالمعنى في النص، أما في المفارقة البنائية يكون المتكلم جاهلًا بمقصدية النص والمعنى المراد إيصاله وتبليغه للقارئ.

وبحسب **"محمد العبد"** فإن هذا النوع موجود في القرآن الكريم:

«وفي الخطاب القرآني يمكننا أن نرى شكلا للمفارقة هو أقرب شيء إلى المفارقة البنائية، وذلك حتى يجعل النص القرآني المحكم متكلّما آخر ينزل بغيره تهكما، فيصير هذا التهكم ذاته وقد انقلب إلى تهكم بالمتكلم الأول نفسه، والتهكم الذي يحمله المنطوق بصياغته وبنيته الخاصة، يخفى على ذلك المتكلم بالطبع، أو هو يجهله، ولكنه مفهوم ومدرك لدى المستمع أو قارئ النص»(224).

ومن أمثلة هذه المفارقة ما يورده **"محمد العبد"**: «ولعل من هذا النوع من المفارقات ما نجده في قوله تعالى: ﴿ قَالُوا يَا شُعَيْبُ أَصَلَاتُكَ تَأْمُرُكَ أَن نَّتْرُكَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا أَوْ أَن نَّفْعَلَ فِي أَمْوَالِنَا مَا نَشَاءُ ۖ إِنَّكَ لَأَنتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ﴾[225]. والمفارقة هنا في التضاد الظاهر بين المنطوق الأخير: ﴿ إِنَّكَ لَأَنتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ ﴾ والمنطوقات السابقة عليها في الآية»[226].

مفارقة السلوك الحركي: هذه المفارقة لا تحتاج للّغة في وقوع مُكوّناتها على الضحية؛ بل

---

(222) نجلاء علي حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري، ص 220.
(223) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 71.
(224) محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 103
(225) سورة هود: الآية: 87.
(226) محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 104.

تظهر كسُلوك وحركات تُبين كيفية تعامل من وقعت عليه (الضحية): «ترسم هذه المفارقة صورًا للسلوك الحركي، لمن تَقع منه أو عليه عناصرها ومُكوناتها، وهي حركة عضويّة أو حركة جسميّة عامّة، تبرز فيها عناصر خاصة مثيرة للغرابة والسخرية»[227]، فالضحية هنا تقوم بعدّة حركات جِسمية عامة مُثيرة للسخرية نتيجة وقوعها فريسة لهاته المفارقة.

فمفارقة السلوك الحركي تكون قنوات الاتصال فيها جسميّة حركيّة، وهذا الجانب له أهميّته في سياق المنظومة الاجتماعية: «إذا كان الاتصال اللفظي يؤدّي دورًا مُهمًّا في مواقف اجتماعية مُتعددة، فإن نمط الاتصال غير اللفظي، يؤدّي هو الآخر دورًا مهمًّا، سواء أكان مُصاحبًا ومُكملًا للنمط الأول، أم مستقلا»[228]، ومن الأمثلة التي تدُل على ذلك من القرآن الكريم ما يورده محمد العبد: «في ضوء ما تقدّم يمكننا أن نرى من هذا النوع من المفارقات القرآنية، في قوله تعالى: ﴿يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ﴾[229]، في هذه المفارقة نلحظ أن "من" تفيد التقليل»[230]، وهذه الآية تُبيّن لنا صورة المنافقين وهو يجعلون الأصابع في الآذان في مفارقة يوضّحها سلوكهم.

وهذا النوع من المفارقات يلعب فيه المراقب دورًا مهمًّا، شريطة عدم علم الضحية بوجوده ليكون ردّ فعله وسلوكه عفويًّا، وغير مُتكلّف أثناء وقوع المفارقة عليه: «هذا الضرب من المفارقات يحتاج إلى مراقب خفي لا يَنتبه إلى وجوده الشخص ضحية المفارقة، الذي لن يقوم بمثل هذه الحركات لو علم بمن يراقبه»[231] .

مفارقة النغمة: هي ما يظهر في المنطوق من تضاد وجب تفسيره:

> «ومفارقة النغمة Irony of tone تعني أداء المنطوق - على الكلية- بنغمة تهكمية يُعوّل عليها في إظهار التعارض أو التضاد، بين ظاهر المنطوق وباطنه، بين سطحه وعُمقه، بحيث تَقتلع هذه النغمة التّهكمية محتوى ذلك الظاهر لمصلحة الباطن المضاد»(232).

حيث تكون النغمة التهكمية مفتاح المتلقي في إدراك المعنى المقصود، والتي تُحيل دائمًا أو في غالب الأحيان إلى المعنى المتناقض والمضاد للمنطوق.

---

[227] محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 145.
[228] محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 147.
[229] سورة البقرة: الآية 19.
[230] محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 148
[231] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 71
[232] محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 42

ولا تختلف مفارقة النغمة عن المفارقة اللفظية كثيرًا، إذ تجمعهما خصائص عديدة:

«ويبدو أن المفارقة النغمية تقترب إلى حدّ كبير من المفارقة اللفظية، فلا تختلف عنها إلا في أمرين؛ الأول: أن القرينة في المفارقة اللفظية سياقية، أما في مفارقة النغمة فهي نبرة المتكلم وطريقة تعبيره التي تَشي بعدم جدية المتكلم فيما يقول، مما يؤدّي إلى إعادة تفسير كلامه من جديد: والثاني هو أن المفارقة اللفظية تنحصر في بنية محدودة، تبدأ بالكلمة الواحدة وتنتهي بعدة كلمات، في حين تبدو مفارقة النغمة ناتجة عن الكلام المنطوق بأجمعه، مَهما بلغ عدد الكلمات فيه»(233).

ومكمن الاختلاف بينهما هو في القرنية التي تكون سياقية في المفارقة اللفظية، أما في مفارقة النغمة فنبرة المتكلمة وتهكمه، هي القرينة التي تَدفع المستمع إلى كَشف المعنى المضاد.

وظيفة المفارقة: لقد ارتبطت المفارقة بلغة الإنسان منذ القديم، هذه اللغة التي تُعتبر من أهم العناصر التي تميّز الإنسان عن بقية الكائنات: «عرف المجتمع الإنساني اللغة في أقدم صوره، فاللغة ظاهرة تميّز الإنسان عن الكائنات الأخرى. واختصّ بها فأَتَاحت له أن يُكون المجتمع وأن يُقيم الحضارة»[234]، وبهذه اللغة استطاع الإنسان أن يُعبر عن أمانيه، وما يريده وما لا يريده، بطرق مختلفة، حيث نجدُ في التّعابير القديمة ما يُوحي بأن الإنسان أبدع في إنتاج الفنون الكثيرة، حول العديد من القضايا التي عاشها، والتي عاصرها، والتي لا تزال إلى اليوم مَحل دراسات ومَحل نظر، وهذا ما نجده بخاصة في الفن والأدب:

«فعندما يظهر الفن والأدب نجدهما يتوهّجان بِنور الإبداع الحقيقي، إذ ليس من باب المصادفة أن معالم ثقافة ما قبل التاريخ كلها تقريبًا تُلاقي فهمًا لَدى الإنسان المعاصر، ومن الوجهة الجماليّة في المقام الأول، إن العلم، أي الفكر المنطقي لا يستطيع أن يَستوعب التّخيلات الخارقة واختلاقات الإنسان القديم اللامعقولة وخرافاته، في حين يفتح الفن صَدره لاستيعاب الأساطير والخرافات والافتراضات الساذجة حَول الكون»(235).

فالإنسان بطبيعته يَمرّ بعدة ظروف صعبة وقاهرة ومُتغيرات في غير ما يَرُومه تجعله بحاجة ماسة إلى ما يُعينه على تجاوز هذا الظروف النّفسية، فتصبح الذات في حاجة إلى التجديد: «ولا سبيل إلى تجديد الذات الفردية والجماعية على السواء والارتفاع بمعنوياتها

(233) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 72.
(234) محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(د.ط)، (د.ت)، ص 9.
(235) غيورغي غاتشف: الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت،ع146، 1990، ص 11، 12.

وتخليصها من عوامل القهر والإحباط غير العودة إلى الفطرة الإنسانية، هذه الفطرة التي ترشدنا إلى أن الإنسان لا يبكي فقط، ولكنه يضحك أيضا»[236]، فالإنسان بفطرته ميّال إلى الترفيه والضحك والابتسام ولا يَكتفي فقط بالبكاء والحزن.

ونجد المفارقة في الفن والأدب يكون دافعها جماليًّا:

«ولذلك فإن الدّافع الفني والجمالي هو الذي يمارس الدور الأكبر من ضغوط صنع المفارقة، فكل ممنوع عند القارئ مرغوب، والأبعد هو الأجمل. والغامض هو ما يَسعى القارئ إلى اكتشافه، من هنا يعمل القارئ مِعوله في جدار البنية اللغوية بحثًا عن كنز المعنى ولا شكّ في أن فَرحته لا توصف حينما يَعثر على المعنى المفقود»(237).

فالسبب الذي يجعل المبدع لا يبوح مباشرة بالمعنى، بل يَترك القارئ يبحث عنه هو سبب فني جمالي: «دَور الكلمة في القصيدة هو البوح والإيحاء الكُلي الإجمالي، وغير المحدّد. وأنها أي الكلمة ليست مُطالبة دائمًا بالدّلالة الواضحة المحدّدة الأحادية الاتجاه فاللغة الشّعرية، ذات طبيعة خاصة تعتمد اعتمادًا كبيرًا على الألوان والظّلال المختلفة، التي تُثيرها الكلمات»(238)، فبالضّرورة لا يكون المعنى والدّلالة واضحة؛ بل هناك احتمالات تُقرب لذهن القارئ المعنى المقصود، لأن هناك دافعًا يجعل المبدع يَبتعد بنصوصه عن التّصريح المباشر، فتكون كتابته تحمل غموضًا يَتعين على المتلقي فكّه للوصول للمقصود، وتَكثر هذه النصوص بشكل خاص في ظِل اشتداد القهر السّياسي. وفرض السّلطة قَوانينها الغاشمة على الشعوب:

«عندما يشتدّ الطغيان والقهر السياسي والاجتماعي في أمّة من الأمم في عصر من العصور، فيُكبل حريّات الشعب ويفرض على أصحاب الكلمة، من شعراء وكتّاب ومُفكرين ستارًا رهيبًا من الصمت بقوة الحديد والنار، أو بقوة النّبذ الاجتماعي - إذا كانت القوى المسيطرة قوى اجتماعية وليست سياسية»(239).

وبسبب الضغط وتَقييد الحريّات، يلجأ المبدعون إلى أساليبهم الفنية الخاصة التي تساعدهم على التعبير عن آرائهم، ونقد واقعهم، ومن بين هذه الأساليب "المفارقة" التي تُنتج معاني

---

(236) عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط 3، 1992، ص 4.
(237) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 73.
(238) محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2013، ص22.
(239) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1997، ص 32،33.

مضادّة للمعاني الظاهرة:

«فإن أصحاب الكلمة يلجؤون إلى رسائلهم وأدواتهم الفنية الخاصة، التي يستطيعون بواسطتها أن يُعبّروا عن آرائهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة، لا تُعرّضهم لبطش السلطة الغاشمة التي غالبًا ما تكون آراء هؤلاء وأفكارهم مقاومة لها، وانتقادًا لطغيانها»(240).

والمفارقة وسيلة من وسائل المقاومة حيث تولّدها أحيانًا البيئة المتسلّطة:

«إن المفارقة هي إستراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل، ولكنها في الوقت نفسه تَنطوي على جانب إيجابي، فقد نَنظر إليها على أنها سِلاح هجومي فعّال، وهذا السلاح هو الضحك، لكنه ليس الضحك الذي يتولّد عن الكوميديا بل الضحك الذي يتولّد عن التوتر الحاد الذي لا بدّ أن ينفجر»(241).

ففي جوّ من الإحباط وخيبات الأمل تُنتج المفارقة الضحك، وهذا الضحك لا يؤدّي إلى التّرفيه؛ بل وظيفته إبلاغ وتوعية قبل الانفجار.

ومن أهمّ وظائف المفارقة كَسر المسلّمات والثوابت وتِبيان زَيفها: «فالمفارقة في الشعر مفارقة لغوية، تعتمد على تشكيل خاص يُفجر في اللغة الشعرية طاقاتها الكامنة، من أجل التّوصل إلى تشكيل يواجه الضرورة في الواقع، ويكشف عن زيف كثير من مسلّمات هذا الواقع»(242)، فهذا الواقع مليء بحقائق ومسلّمات زائفة تقوم المفارقة بكشفها وفضح خداعها: «والمفارقة تهدف إلى هَدم الثوابت والاشتغال على اللّامتوقع واختراق العادي وتجاوزه، والجمع بين المتناقضات والمتضادّات وفي أحيان أخرى بين المتشابهات في فضاء قد لا يصلح لذلك مما يعمل على توليد المفارقة»(243).

فلا بدّ لِكل عمل أو صَنعة من هدف أو غاية تَصبو إليها، وكذلك المفارقة فهي تهدف إلى كشف المتناقضات وتعرية الواقع الإنساني لتَغوص في أعماقه:

«فقد تكون سلاحًا للهجوم الساخر، وقد تكون أشبه بستار رقيق يشفّ عما وراءه من هزيمة الإنسان، وربما أدارت المفارقة ظهورها لعالمنا الواقعي وقَلبته رأسًا على عقب، وربما

(240) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 33.
(241) سيزا قاسم: "المفارقة في القص العربي المعاصر"، ص 144.
(242) حسني عبد الجليل: المفارقة في شعر عدي بن زيد، الموقف والأداة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2009، ص 144.
(243) فيصل غازي محمد النعيمي: "رائحة السينما، دراسة في أنماط المفارقة ودلالاتها"، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، العراق، مج:13، العدد 4، سنة 2006، ص 193.

كانت تهدف المفارقة إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية، لترى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك»(244).

فهذا العالم الواقعي المتناقض والمهزوز، يفرض على المبدع وفقًا لرؤيته، نمطًا من الإبداع تكون اللغة فيه مُعبرة عنه:

«وينبغي النظر إلى لغة المفارقة على أنها صورة من إيمان العصر المهزوز بكل القيم والحقائق، فالحقيقة النسبيّة تُولّد لغة نسبيّة والمعادلة التي تحتمِل وجهات نظر عدّة، ينبغي أن يُعبر عنها بلغة مراوغة تَقبل وجهات النظر المختلفة وتَتداخل فيها الأضداد، وتتّسع فيها مساحة الاجتهاد للقارئ»(245).

وللمفارقة وظيفة إصلاحية تَتمّ من خلال معالجة الظواهر السلبية في المجتمع بطريقة فنية، ففي المفارقة السقراطية نَلمس كيفيّة محاورة سقراط لخصومه، محاولًا تَعديل الانحرافات في سلوكهم:

«وهَداه تَفكيره إلى أن الانحراف السّلوكي، إنما هو نتيجة لازمة عن الانحراف الفكري: غموض، سوء الفهم، زيف في الوعي....إلى غير هذا أو ذاك من مظاهر المرض الفكري، بدءًا من أبسطها وأقلّها خطرًا، صعوداً إلى درجاتها العُليا الأشدّ خطورة، وبالتّالي فلا بدّ من تصحيح المفاهيم، لِنصل إلى تلك الرّكائز الفكرية المكوّنة للحقّ والمتّفق عليها، فهذا هو الطريق إلى الاستقامة الخُلقية»(246).

فيجب مُعالجة الأمراض الفكرية عن طريق الوعي بها وتَفعيل الأسُس الفكرية المؤدّية إلى القِيم الأخلاقيّة، ويمكن أن تكون المفارقة أداة للتوازن: «وإذا كان من سِمات العصر الأساسية أنه يَذر الإنسان في فوضى الاحتمالات، فلا أرض صَلبة يقف عليها، فإن المفارقة مَعنية هي الأخرى بإحداث التوازن من خلال السّمة نفسها، إذ لا تهدف المفارقة إلى جعل النّاس يصدّقون، بِقدر ما تجعلهم يعرفون»(247)، وهذه المعرفة التي تُعطيها المفارقة للناس، هل هي معرفة مؤكدة؟، ففي ظِل سِيادة عنصر الاحتماليّة والنسبيّة تَغيب الحقائق المطلقة، وتُصبح حقائق احتمالية: «وهم لا يعرفون حقائق بقدر ما يعرفون احتمالات لحقائق، ومن شأن الاحتمالات أنها لا تدع للإنسان أرضًا صلبةً يقف عليها، وهي سِمة

(244) نبيلة ابراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص 198.
(245) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 61.
(246) سعيد إسماعيل علي: "فلسفات تربوية معاصرة"، مجلة عالم الفكر،الكويت، ع198، 1995، ص 11.
(247) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 75.

أساسيّة كذلك من سِمات المفارقة»[248].

وتُساهم المفارقة في بناء وتماسُك النصوص، من خلال قدرة المبدع على توظيف الألفاظ والمعاني المتضادّة، توظيفًا يُدخل القارئ في النّسيج النصي:

«وللمفارقة وظيفة مُهمة في الأدب بشكل عام والشّعر بشكل خاص، فهي في الشعر تَتجاوز حُدود الفِطنة وشدّ الانتباه، إلى إيجاد التّوتر الدّلالي في القصيدة عبر التضاد في الأشياء، الذي قد لا يتولّد فقط من خلال الكلمات المثيرة والمروعة في السياق بل عبر إمكانات الشاعر أو الأديب البارعة في توظيف مفردات اللغة العادية واليومية، وكلما اشتدّ التضاد، ازدادت حدّة المفارقة في النص»(249).

فحُسن توظيف المبدع للتضاد ودقّته يزيد من دقّة المفارقة، ويُنمّقها ويُسهل عملية البناء والتّماسك النصي: «فالمعنى يظل ناقصًا ما لم يكتمل بنظيره ولا يتحقّق المعنى إلا بنقيضه، وهكذا يتحوّل مبدأ التضاد من مبدأ وجودي إلى مبدأ فكري مارّ من خلال اللّغة، ليدخل في حركة جدليّة تحقّق الوحدة والتماسك»[250]، وقيمة المعنى المُنتج في المفارقة قيمة إقناعيّة، إذ تُساهم المفارقة بالمعاني المتناقضة فيها إلى إقناع المتلقي أكثر من المعاني الأخرى الجاهزة: «ويلاحظ أن المعنى الذي أعاد القارئ إنتاجه في المفارقة، سيُمسي أكثر إقناعًا وتأثيرًا ممّا لو قدّمه الكاتب لقارئه على طَبق من لغة، فالإنسان يُحبّ ما يكتشفه ويؤثره ويَقتنع به، بل يسعى لإقناع الآخرين به»[251]، ولذلك تُعتبر المفارقة أحد الأساليب الاجتماعية الفعّالة إذا لم تنجح الوسائل الإبداعية الأخرى في الإقناع: «وتُستخدم المفارقة في نهاية المطاف عندما تفشل كل وسائل الإقناع. وتُستهلك كُل الحُجج. ويُخفق النقد الموضوعي، فعندئذ تَظل المفارقة هي الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار»[252]، ففي المفارقة يُمسي القارئ شريكًا في عملية إنتاج المعنى فهي لا تُفصح عن المعنى المقصود مباشرة، بل يقوم المتلقي حسب قراءته في اسْتحضار المعاني والتّفسيرات: «وتَكمن قيمة المفارقة في سَعيها الدّؤوب إلى تأجيل المغزى مما يُتيح للمعنى الحرفي البقاء، وهذا بدَوره

(248) نبيلة ابراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق ، ص 202.
(249) نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم ، ص 14.
(250) ميادة كامل إسبر: شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2011، ص106،107.
(251) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 76.
(252) سيزا قاسم: "القص العربي المعاصر"، ص 143، 144.

يُفضي إلى مُتوالية لا نهائيّة من التفسيرات للمفارقة»[253] .

إن تجديد الذات يُوصلها إلى مراحل افتِقادها للحقيقة، وهنا تكون المفارقة ملاذًا لها:

«بُنيت نظرية المفارقة من حيث أنها تمثّل منطقة العبور من المحدود إلى اللّامحدود، ولا تصل الذات إلى هذه الحالة إلا بعد أن تمرّ بمراحل من الوعي الذي تُراجع فيه نفسها حتى إذا ما افتقدت الحقيقة، إذا بها تسعى إلى ذات تجريبيّة أخرى في عالم أكثر جدّة وأكثر إشراقًا، لأنه عالم لا يقيّده قَيد السببيّة ولا يقيّده زمان أو مكان »(254).

ويرى نعمان **"عبد السميع متولي"** أن: «المفارقة جوهر في الأدب لأنها تقوم على الصّراع بين الأشياء: الحياة والموت، التصور والمألوف، الفاني والأزلي، ولأنها تَعكس الرّؤية المزدوجة في الحياة، فهي نظرة فلسفيّة لِلوجود من حَولنا، قبل أن تكون أسلوبًا بلاغيًّا»[255].

فالمفارقة ليست: «مجرّد شكل جميل ذي نُكهة معيّنة»[256]؛ بل هي: «نظرة إلى العالم وموقف من حقيقة الأشياء»[257]، لذلك فإنها رؤية لِلعالم الغامض المُبهم والمتناقض، الذي لا يمكن فيه الاطمئنان للحقيقة ومَهما تأخّر استيعاب المتلقي للمعنى فيها، فإن وظيفتها لا بد وأن تتحقّق:

«ومن غير الحكمة الغضّ من شأن هذه الأهداف التي تحقّقها المفارقة أثناء تحقّقها في العمل الأدبي، وقد تكون من تحصيل الحاصل، غير أن المفارقة لم توجد فجأة في ساح الأدب بقدر ما كانت صدى لوقْعها في الحياة، فإذا وقفنا على أهداف وجودها في الحياة كانت أهدافها في الأدب مُتحقّقة تلقائيا»(258).

فالمفارقة في النصوص الإبداعية تساهم في جذب الانتباه وتساهم في جعل المتلقين يستسلمون تلقائيا وينشغلون بما تريد هاته النصوص إيصاله من معنى في ظل احتوائها على التوتر الدلالي والتضاد في المعاني، وتمثل المفارقة رؤية للعالم من خلال تضاد وتناقض ما يأمله الإنسان مع الراهن الحالي.

---

(253) عاصم محمد أمين بني عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 48.

(254) نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق ، ص 207.

(255) نعمان عبد السميع متولي: المرجع السابق، ص 77.

(256) خالد سليمان: "نظرية المفارقة"، مجلة أبحاث اليرموك،جامعة اليرموك، الأردن، مج: 13 ع: 2، 1995، ص 76.

(257) أمينة رشيد: "المفارقة الروائية والزمن التاريخي"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج: 11، ع: 4، 1993، ص 157.

(258) ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 77.

الباب الثاني:

مفارقة الشخصيات في روايات

عز الدين جلاوجي

الفصل الأول: مفارقة شخصيات السلطة.

الفصل الثاني: مفارقة شخصيات المقاومة.

الفصل الثالث: مفارقة الشخصيات المثقفة.

الفصل الأول: مفارقة شخصيات السلطة

- القايد عباس.

- مختار الدابّة.

- الـغـراب.

- الشيخ عمار.

- امحمـد املمـد.

- عزيزة الجنرال.

- فوّاز بوالطويل.

مفارقة شخصيات السلطة:

لكلّ جنس أدبي خصائصه وضوابطه التي تحكمه وتسيّر أحداثه ووقائعه، لذلك نجد الشخصيات أحد أهمّ العناصر المهيمنة والمرتبطة بالأشكال السردية بشكل عام وبالرواية بشكل خاص، فهي ركيزة أساسية لبناء العمل الروائي واكتماله:

«تلعب الشخصية دورا رئيسيا ومهما في تجسيد فكرة الكاتب الروائي، وهي من غير شك عنصر مؤثر في تسيير أحداث العمل الروائي، إذ من خلال الشخصيات المتحركة ضمن خطوط الرواية الفنية ومن خلال تلك العلاقات الحية التي تربط كل شخصية بالأخريات، إنما يستطيع الكاتب مسك زمام عمله وتطوير الحدث من نقطة البداية حتى لحظات التنوير في العمل الروائي، وهذا لا يتأتّى بطبيعة الحال من غير العناية وبصورة مدققة وسليمة في رسم كل شخصية وتبيين أبعادها وجزئياتها»(1).

فلكل روائيّ فكرة يتمّ تجسيدها من خلال عمل الشخصيات واشتغالها داخل النسيج الروائي، وقد حاولنا تبيان أهمّ المفارقات الشخصية وكيفية تبليغ المراد منها في روايات "عز الدين جلاوجي".

وتكتنز روايات "عز الدين جلاوجي" بعدة مفارقات تسيطر على تصرفات وأفعال الشخصيات وواقعها، ونلمس التناقض والتضاد بكثافة في شخصيات السلطة؛ حيث يسيطر عليها حب التملك والانجذاب إلى الملذات والترف واستخدام السلطة لأغراض شخصية.

القايد عباس: هو خليفة أبيه "السعيد القايد"، ينتمي لعرش "أولاد النش" الذي سيطر على القرية وأخذ كل الأراضي الخصبة والخيرات التي توفرها، مستعينا برجال سماها السارد بالعصابة نظرا لأعمالها السيئة وجرائمها بالمنطقة:

«فإن أولاد النش وعلى رأسهم "القايد عباس" يمثلون السلطة العسكرية التي لا تقاوم، تستطيع أن تلوي ذراع كل عاص، وكل متمرّد مهما اشتدّ عوده، وقد استعمل "القايد عباس" لذلك عصابة قوية أسند قيادتها إلى "حميدة"، ويكفي أن يشير "القايد" بكلمة واحدة لينفذ أمره، عشرات أولئك الذين قتلوا شر قتلة، وأصابع الاتهام تتوجه إليه في قتل "بلخير"، وإذا عجز "القايد عباس" بعصابته وعرشه استنجد بفرنسا فداهمتهم بقواتها تحت أية ذريعة، لقد

(1) نصر الدين محمد: "الشخصية في العمل الروائي"، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، السعودية، العدد 37، 1980، ص20.

صـار "أولاد النـشّ" أكثر أموالا وعددا، عكس "أولاد سيدي علي" الذين راحوا يتناقصون يوما بعد يوم، منذ عقدين استولى المعمر "بارال" على كل ما استصلحوه من أرض، ثم أرغم "السعيد القايد" والد "عباس" الكثير منهم على الرحيل بعيدا حيث لا يدري أحد»(2).

فالترهيب أسلوبه في إخضاع البقية وخاصة من عرش "أولاد سيدي علي" الذي يعارض ممارساته وينتقدها، و"بلخير" هو والد "العربي الموستاش".

كثيرا ما تظهر المقاطع السردية شخصية "عباس" وهو المحب للسلطة والمتفاخر بها ووسيلته الانبطاح للمستعمر والرضوخ له، وهذا يمثّل مذلة وضعفا مقابل الظهور بمظهر القوي والزعيم أمام أبناء قريته وهنا مفارقة وتناقض بين الضعف والقوة. فالقوي يبقى قويا مهما تغيرت الأحوال والمواقف، لكن أن تنبطح للأجنبي وترضخ له (الضعف) مقابل أن تستمدّ منه القوة، فهذا هو الإذلال بعينه، ثم يتمّ استخدام هاته السلطة في تحطيم الرجال والشرفاء وتهجيرهم وقتلهم: «فاختار أولاد النشّ لما آل أمرهم "للقايد عباس" التحالف مع فرنسا بالتواطؤ مع "الشيخ عمار" الذي استولى على زعامة زاوية سيدي بوقبة ليحولها لخدمة المصالح الاستعمارية، وقد قويت شوكة "القايد عباس" واستطال شره على القبائل الأخرى»[3]، هنا تضادّ في الأفعال بسبب عدم استواء الشخصية وعدم توازنها:

«على فرسه السوداء ظهر من بعيد مدّثرا ببرنسه الأبيض، يتقدم في خيلاء وإلى جانبه حارسه على فرس بيضاء، وقد أمسك بخاصرة البندقية، ووضع عجزها على فخذه الأيمن استعدادا لكل مفاجأة وخلفهما يهرول حارسان أهم ما يميزهما قوتهما العضلية الظاهرة، يحمل كل منهما عصا غليظة، ويتمنطق على قشابيته الصوفية البنية بحزام جلدي، وهش المحفل جميعا يستقبل الضيوف وفي مقدمتهم القايد عباس على جواده الأحمر المخجل بالبياض. وجذب لجام الجواد فأرسل حمحمة ترحيب وهو يرفع قوائمه حتى يثير إعجاب كل من حوله: قفز القايد عباس إلى الأرض يساعده خادمان، امسك أحدهما الجواد وراح الثاني يسوّي برنسه الأحمر وعمامته الصفراء الكبيرة، وبدا عباس في أبهى مظهر، وهو يستقبل ضيفه عمار شيخ زاوية أولاد سيدي بوقبة، ولم يدم العناق طويلا بينهما حتى راحا

---

(2) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص 32، 33.

(3) سامية إدريس: "التخيل التاريخي في رواية" "حوبة ورحة البحث عن المهدي المنتظر"، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دورية أكاديمية محكمة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع 12، 2012، ص 90.

يدلفان البيت، جلسا متقابلين على زرابي مزركشة تحيط بهما عشرات الوسائد وقبالتهما جلس حارس الشيخ عمار، وبعض ممن اختارهم القايد عباس لحضور اللقاء الذي صار يعقد دوريا لتعميق العلائق بين أولاد النش وأولاد سيدي بوقبّة»(4).

وقد برع السارد في وصف اللباس الذي يرتديه "القايد عباس"، والجواد الأحمر الذي يمتطيه، حيث يظهر من هذا الوصف الحياة المترفة التي يعيشها، وحتى المكان الذي جلس فيه مع "الشيخ عمار"، يبرز ذلك من خلال الزركشة في الأفرشة وتنوع الوسائد. وهكذا يتم التقاء السلطة العسكرية مع السلطة الدينية من أجل توطيد العلاقات وجعلها أكثر متانة، والملاحظ هنا وجود الحراس الشخصيين خاصة بالنسبة "للقايد عباس" الذي من صفاته الظلم والغدر، لذلك هو يخشى أن يتعرض للأذى بسبب المظالم التي يقترفها، فينتقل معهم دائما وهو حامل البندقية المهيأة للقنص، وهذا نتيجة الخوف والرعب الذي يسكنه، في تناقض شديد ومفارقة بين تصرفات الحاكم الذي يعرف مسبقا لو أنه أقام العدل والمساواة لما اضطرّ لحمل السلاح، والإكثار من الحراس، فهو يعرف أنه فاسد وخائن في نفس الوقت، وضحية رؤيته المغلوطة التي جعلته يعتقد أن السلاح والحراس هم حماته من الأعداء، ولكن لو أمعن قليلا لعرف أن العدوّ الحقيقي هو الاستعمار وليس أبناء وطنه. وبالتالي كان يمكنه كسب الاحترام والأمن بطرق سليمة وبأفعال حسنة أفضل بكثير من التباهي والتملق بالحراس.

ومن خلال المقاطع يتبين أن "القايد عباس" واقع في قلب المفارقة بين السلطة فهو حاكم القرية وفي نفس الوقت الأمية والجهل فهو أمّـي وجاهل بأبسط الأمور، فانعدام الثقافة يبرز في هذا المقطـع:

«التفت الشيخ عمار إلى الحضور، ونقل فيهم عينيه زمنا فوجموا، وقد بدت الرهبة على ملامحهم، قال بصوت فيه تحدّ:

- أحاجيكم بالقرآن الكريم: "ميمتين ودلتين وتاء، وما تحصل فيها غير أنت".

ونقل نظره إلى القايد عباس، وعلى وجهه ابتسامة النصر والتحدّي، قال القايد عباس:

- أنت سيد العلماء وسليل الحكماء، علمكم رباني، أما أنا فكم كنت أزورّ من التعلم.

(4) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 31، 32.

وصاح في الجميع:

- هيا يا بقر اروني شطارتكم، وأخبروا الجميع بالأحجية.

ورفع شيخ الزاوية يديه ممهلا الحاضرين قائلا:

- أضيف لكم أحجيتين، "الأولى: يا طالب يا فهيم أخبرني عن سورة ما فيها ميم، والثانية: أربع في السماء وأربع في الحمى، وأربع لصاحب البيت".

قلب القايد عباس يديه ومد شفتيه وحدّق بشدّة، إنها الحيرة، وقال:

- أين درست كل هذه العلوم؟ لا عجب أنت سليل العلماء»(5).

وهذا يبين مدى نقص ثقافته وجهله وأميّته، مظهرا ذلك بكل وضوح: "أنت سيد العلماء"، فهو ضحية مفارقة الموقف حين أكد "للشيخ عمار" بأنه سيد العلماء بمجرّد أن ذكر أحجية بسيطة، فسبب الجهل والأمية وصفه بذلك الوصف، فالعالم يعرف بكثرة معارفه وعلومه، وقدرته على حل المسائل الشائكة، لكن لسذاجة "القايد عباس" وجهله بالأمور وصفه مباشرة بسيد العلماء والدليل على بساطة قول "الشيخ عمار" ما قاله له:

«أنهى الجميع العشاء، فوقف القايد عباس وهو يمسح فمه بمنديل حريري أحمر، ونقل بصره في الجميع فنهضوا منصرفين من الزاوية التي كانوا ينحصرون فيها بعيدا عن عباس القايد وضيفه، وقال الشيخ عمار وهو يعدل برنسه: في اعتداد:

- وجواب الأحجية الأولى هو كلمة "ممددة". في الآية: (في عمد ممددة) تذكرها حتى تحاج بها هؤلاء الحمقى.

لم ينشغل القايد عباس كثيرا بما قاله الشيخ عمار، ودفع بإصبعه تحت عمامته يحك رأسه الأصلع وكَحَبَ كأنما يفتح الطريق للكلمات في حنجرته السمينة»(6).

فهو لا يهتمّ لشيء إلا لأهدافه ورغباته التي لا نهاية لها.

ورغم انبطاح عرش "أولاد النش" ورضوخهم للمستعمر الغاشم، وهذا ما نلمسه في "القايد عباس" الذي باع كل شيء لأجل السلطة، سلطة العمالة والمذلة، إلا أن جده "حسين المكحالجي" كان مقاوما صنديدا للغزاة ورجلا شجاعا وصاحب مواقف، في مفارقة وتناقض شديدين، إذ كيف لهذا العرش المعروف بمعاداة للاستعمار بتنظيم المقاومات وتقديم

(5) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 33، 34.
(6) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 36.

الأرواح في سبيل الذود عن الوطن، أن يتحول إلى عرش موال لفرنسا وخائن للوطن وللشعب من خلال "القايد عباس" الذي أمعن في الإذلال والانبطاح. فجدّه "حسين المكحالجي" معروف عنه عدم الاستسلام وعدم الخضوع في أحلك الظروف، وجاء "القايد عباس" عكسه تماما فناقضه في الصفات، حيث كان مستسلما وخانعا وخاضعا تماما:

«دفع لقمة أخرى في فمه، لاكها قليلا ثم توقف فجأة ودون أن يكمل ابتلاعها، أحس أنه لم ينه كلامه فواصل:

- يا شيخ العرب لا تربيهم إلا العصا، لاحظ لا أحد يجرؤ على تحدّي فرنسا لماذا؟

إنها القوة، لكن تصور لو تتسامح معهم قليلا سيعصفون بها في لحظات.

كان شيخ الزاوية قد أكمل طعامه أو كاد، مدّ لسانه تحت شفتيه يجمع ما علق هناك، وحمل إناء الماء وقبل أن يعب منه قال:

- حتى فرنسا تبالغ في القمع، وأخشى أن لا يتحمّل الناس أكثر من هذا، لولا ذلك ما فرّ أولئك الشبان، وما وقعت ثورة بريكة وعين توتة والأوراس...

رد القايد عباس مقاطعا:

- ولكنهم قتلوا كالكلاب.

واختلفا في جدوى القوة لردع المخالفين كان الشيخ عمار يستدلّ بالتاريخ، ففرنسا لم تنعم بالهدوء فترة طويلة كلما قمعت ثورة إلا واشتعلت أخرى، وكان القايد عباس يستدلّ بالواقع الذي يظهر فيه الناس مستسلمين تماما لفرنسا ولأتباعها»(7).

فهو في أقواله وأفعاله تطابق لواقعه، فهو مستسلم ومنبطح تماما لفرنسا وقوتها عكس جده "حسين المكحالجي":

«إذ ما كادت تحل سنة 1837 حتى غزت جيوش فرنسا مدينة قسنطينة بعد أن أسقطت عنابة وبجاية، وحين ضاقت الأرض بالباي أحمد أسرع باستدعاء مساعديه وعلى رأسهم الحسين المكحالجي، جلسوا جميعا قبالته، أما هو فلم يستطع أن يجلس، كان يدور في قلق ظاهر... سأل موجها حديثه للجميع، لكن نظراته كانت مصوّبة للحسين:

- بم تشيرون؟

تطلعوا جميعا إلى الحسين المكحالجي، ليس لهم أن يقرروا دونه، قال الحسين بثبات:

---

(7) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 35.

- لا شيء غير الحرب، أعلن الجهاد في سبيل الله، وسيقاطر المجاهدون من كل حدب وصوب.

- بوركت، هذا الذي كنت أريده وأنتظره منكم.

قالها الباي أحمد مشرق الوجه، ودعا إلى التعبئة وكانت معركة قسنطينة الأولى، تصدّى فيها المجاهدون ببسالة كبيرة لقوات النصارى، لكن خسائرهم كانت أكبر من أن تحصر، وحين فشلت فرنسا في إغراء أحمد باي أعادت الكرة في هجوم ضخم مفاجئ، ولم تملك المدينة إلا أن تستسلم، سقطت قسنطينة في أيدي الأعداء، لكن الباي أحمد لم يسقط والحسين المكحالجي لم يسقط، وإرادة المقاومين لم تسقط»(8).

فشخصية "الحسين المكحالجي" صلبة، ولا تعرف الانهزام والاستسلام، بل تقاوم في أحلك الظروف وأصعبها، وفي بعض الحالات معرفتها المسبقة بقلة إمكانياتها المادية والبشرية في المقاومة، ومع ذلك تواصل المقاومة إلى الرمق الأخير:

«لم يكن حسين المكحالجي يرغب في مغادرة قسنطينة رأيه أن يلزم الجميع أماكنهم فإما حياة العزة أو موت الكرامة، غير أن زوجته ابنة الباي ألحت عليه في وجوب الرحيل ليس خوفا من الموت لكنها ترفض الموت البارد، الحرب خداع والانسحاب ليس جبنا بل خداع وإعداد، ونزل الحسين عند رأيها، لابد من اللحاق بأحمد باي ليشدّ من أزره وينظما مقاومة جديدة تردّ غائلة النصارى، في منتصف الطريق تراءت له جيوش الأعداء تزحف خلفه، وقرر حسين المكحالجي أن يعسكر حيث هو وينظم مقاومة مهما كانت صغيرة، لم يكن طامحا للانتصار ولكنه كان طامحا للموت بشرف كما مات جده الحسين السبط، مرددا في أتباعه ما ردده الحسين منذ قرون: "هيهات لنا الذلة"»(9).

فكان "الحسين" رجل مواقف وشهامة وبطولة قلّ نظيرها، والتناقض أن "القايد عباس" يفتخر ببطولة جدّه فقط، أما هو لا يعرف البطولة والشهامة بل يطمح للسلطة وحياة الترف والمتع: «وكثيرا ما كان القايد عباس يضحك حتى تسيل دموعه قائلا: أنا كجدّي الحسين المكحالجي فارس صنديد، أهم ما أعشق من الدنيا النساء»[10]، وعلى الرغم من اعترافه ببطولة جده "الحسين" إلا أنه يدرك داخليا أنه لا يساويه بطولة وشهامة: «حيث إن

---

(8) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 53.
(9) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 54.
(10) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 52.

هؤلاء الضحايا يميلون إلى خداع أنفسهم قبل أن يخدعوا هؤلاء الذين يريدون أن يتباهوا أمامهم، فهم ينقلبون إلى تصديق ما توهموه عن أنفسهم»[11]، في مفارقة بين الداخل والخارج أي تناقض داخلي يتمثل في معرفته بأنه جبان ولا يرمز للبطولة وتناقض خارجي يتمثل في تصريحه بأنه يشبه جده في الرجولة والشهامة، ويعترف بأنه يعشق النساء، والمعلوم أن محب المتع والشهوات لا يمكن أن يملك خصال الشجاعة والمواقف النبيلة لأنه غالبا ما يتميز بالجبن والذلّ والمهانة:

«حين كان الجميع يهمّ بمغادرة عرش أولاد النشّ قال القايد عباس للشيخ لكحل:

- قد أعطيناكم ابنتنا وهذا شرف كبير لكم، وأطلب منك على سنة الله ورسوله يد ابنتك حمامة.

وهزّ زلزال شديد الجميع وهم ينطلقون مغادرين ملفوفين بصمت حزين مزّقه الزيتوني:

- لابدّ أن نوقف غطرسة هذا القايد اللعين.

قال الشيخ لكحل:

- ليس لي به طاقة وأخشى أن يلحق بنا العار، متزوج من أربع نساء ويريد الخامسة، لعنة الله عليه.

قال عيّوبة بحسرة:

منذ أن مات عمي بلخير عرفت أن العرش خلا من الرجال.

وراح يسترق النظر في الجميع ينتظر ردّ فعلهم العنيف ضدّه، لكن الزيتوني أيّده قائلا:

- صدقت.

ولم يزد عليها، كان الجميع يفكر في جرأة القايد عباس، لقد حول فرحهم قلقا جارفا»(12).

فلأجل المتعة يضرب عرض الحائط كل الأعراف، فهو متزوج من أربع ويلاحق الخامسة وهكذا، رغم أن الدين واضح في هذه المسألة، إلا أن انحطاطه ووضاعته تدفعه دائما لاستخدام نفوذه وسلطته لتحقيق متع ومكاسب دنيوية زائلة على حساب الشرف والأخلاق.

---

[11] حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 164.
[12] عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 65، 66.

وبعد دعوة من حاكم المدينة الفرنسي "للقايد عباس" للحضور، استبشر "القايد" بها خيرا ظنّا منه أنه سيرقّى ويرتفع مقامه أكثر، لكن المفارقة أن هاته الدعوة مزيفة وتحمل موته، وهو في حالة انتشاء وفرح غاصت به أحلامه بعيدا جدّا، وهو تناقض بين أمرين: الذهاب إلى الاجتماع الذي سيرقّى فيه/ الذهاب إلى الموت بدون علم:

«واندفع عباس بقوة فاندفع معه حميدة، نزلا واديا صغيرا وخرجا منه سالمين، تنفّس حميدة بعمق، لقد أحسّ بحبّات العرق تتراقص على جبينه رغم الجوّ البارد، اقتربا من أطلال بيت قديم، لم تبق منه إلا أنصاف جدران، كان حميدة يحلم أن يعبرها بسرعة البرق، ودوى الرصاص فجأة يمزّق سكون الكون، لقد سقط القايد عباس، وما كاد حميدة يلتفت حتى أسقطته طلقات أخرى، وجفل الفرسان، ثم راحا يبتعدان»(13).

وهكذا كانت النهاية المأساوية لهذا الحاكم المستبدّ الطاغية، الذي قاده طمعه وجشعه إلى حتفه.

وقبل أن يدركه الموت تفطّن لوقع أقدام آتية، بعد استفاقته واستعادته لوعيه، وكان الشخص القادم هو "خليفة" ابن عرشه، وفي مفارقة موقف طلب إليه المساعدة وإنقاذ حياته وشرف العرش إلا أن "خليفة" رأى بأن شرفه أولى من شرف العرش، ونجد هنا تغيرا في الأولويات لأن الشرف من منظور "خليفة" صار محصورا في مقتل زوجته، وأن القاتل هو "القايد عباس" لذلك يجب الثأر، أما العرش وشرفه فلم يعد معنيا بشخص "القايد" لأنه بعيد كل البعد عن الشرف ولا يمثله:

«ابتلع ريقه خوفا كأنما يبتلع زجاجا، واصل القايد عباس:

- قتلني العربي ولد الكلب، لقد مرّغ عرش أولاد سي علي شرف عرشنا في التراب وقد أرسلك الله لتنقذني فتنقذ بي شرف عرشك.

أعدّ خليفة بندقيته جيدا، سدد فوهتها إلى رأس القايد عباس وهو يقول:

- سأنقذ شرفي أولا، هل تذكر يا عباس الربح زوجتي الطاهرة التي قتلتها ظلما وعدوانا؟

- والله ما فعلت إلا لأنقذك من شرها، والله ما .. أرجـ.. لا تقتلني... يا خليفة، يا أخي... أنا أخوك... كن عاقلا... ستقتلك فرنسا... أنا عباس... القايد عباس... وانطلقت رصاصات

(13) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 268.

وفية من بندقية وفية من قلب خليفة الوفيّ وتفجّر رأس عباس كالبطيخة وتطاير مخه إلى كل مكان»(14).

وهكذا كانت النهاية المأساوية لعميل وخائن لوطنه، وهي نهاية حتمية لكل مجرم، فالجزاء من جنس العمل.

مختار الدابّة: استغلّ "مختار" حالة الفراغ والوهن ليرتقي في السلم إلى غاية وصوله إلى منصب "شيخ البلدية". ولقب الدابة يطابق جهله وأميّته وعنفه مع أترابه من التلاميذ: «ومختار الدابة هو شيخ البلدية ورئيسها بدأ حياته خضّارا متواضعا، ثم سائقا لشاحنة خضر، ثم بائعا للمواد الغذائية بالجملة، ثم نشيطا في الحزب وممولا رئيسيا لفريق نجوم المدينة، ومقرّبا من الإعلام ورجال الدولة، ثم مرشحا للانتخابات البلدية»(15)، والملاحظ في التدرّج هنا أنه بدأ بتجارة متواضعة ثم متوسطة ثم الثراء، ولم يقل السارد إنه تدرج في الجامعات والشهادات العلمية والثقافية؛ أي أنك إن لم تكن من أصحاب الأموال والثروة لن تتقرب من رجال الدولة ولن تحصل على منصب، وهذه مفارقة وتناقض في كيفية الوصول إلى المنصب (السلطة)، "فمختار" لا يملك أي مستوى علمي أو شهادة، ومن ثم يجد نفسه يقود أمة (عين الرماد).

و"مختار الدابة" شخصية انتهازية تستغلّ السلطة لقضاء مآربها، فهو يرى أن السلطة مفتاح الوصول إلى الأبواب المغلقة للمتع والمجون، والمفروض أن شيخ البلدية يكون ملازما للمواطنين لحل قضاياهم ومعالجة مشاكلهم وانشغالاتهم، وهو يبحث عما يرضي شهوته وقد نال منه الإعجاب "بالعطرة" مبلغا كبيرا إلى درجة أنه وعدها بمنحهم سكنا ووظيفة لها، في تناقض تام فلو أتاه مواطن بسيط يبحث عن "وظيفة" لا "سكن" لتحجج بعدم وجود المناصب مع كثرة الطلبات عليها:

«وأحس مختار الدابة أن الصمت قد طال أكثر مما يجب فهشم صلافته بقوله:

- سنوزع المساكن هذه الأيام وسنمنحكم مسكنا يليق بكم وسأمنح أخاك عملا.

---

(14) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 270، 271.
(15) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2010، ص 35.

وصمت ينتظر ردّا... ولم تفعل شيئا سوى أن وضعت كأسها ومدت يديها تعصم شعرها الذي حاول الانفلات من أسنان المشبك المنحس، واعتدل مختار الدابة في جلسته وهو يقول:

- لا شيء يغلو عليك وإذا احتجت للقمر فليس بمنأى عن قبضتي.

وضعت العطرة كأسها وقد رشفت منه ما تبقّى وقامت من مكانها تستأذن في الانصراف.

- مازال الوقت مبكرا وأنت لم تجلسي إلا دقائق.

- أرسلني والدي لأستلم الوظيفة التي وعدت بها.

ووضع مختار الدابة كأسه ممتلئا كما هو... وقفز إلى مكتبه وبسط وريقات وأخرج من جيبه قلما فاخرا وقدّمه إليها لتوقّع.

ومالت لتوقّع فاستند بذراعيه إلى حافّة المكتب... وجحظت عيناه وهو يتابع كل حركة فيها حتى نسمات أنفها.

واستوت فمدّ يده برزمة من النقود وضعها لها في حقيبة اليد، وعجّل يقسم بأغلظ الأيمان أن تأخذها لها أو لوالدها ليستعينوا بها على شراسة الأيام والليالي»(16).

وفي مفارقة وتناقض أن "شيخ البلدية" قدّم الوظيفة "للعطرة"، وسيقدّم المسكن لأبيها والوظيفة لأخيها دفعة واحدة، وفي حالته هذه نجد أنه يستخدم المركز والمسؤولية للوصول إلى هدفه، فليس كل من يتقدّم له من المواطنين يعطيه ويمنحه ما منح "العطرة"، فهو يتظاهر بالرأفة والرحمة والإحسان إلى المواطنين أمامها للتقرّب منها أكثر وكسب ودّها.

الغراب: سيد المدينة وحاكمها، الآمر الناهي فيها يبسط سلطته على الجميع، فهو ممثل السلطة والاستبداد ومسؤول عما حدث ويحدث في المدينة، فالقهر والقمع وسيلتاه لدحر كل الآراء والأصوات المعارضة والمحبّة للتطور والازدهار، فمراده بقاؤها في العفن والتخلف والفساد، فهو يعيش مفارقة وتناقضا لأن الحاكم على الأقل تكون المنطقة التي يحكمها نظيفة وإن كان مستبدّا:

«وأذّن فيهم مؤذن الغراب فهرعوا ملبّين ينسلون من كل فجّ عميق... عميق... من تحت الأرصفة... من عمق البالوعات... من طمي البوالة... من تشققات الجدران الخربة... وتكأكأوا عليه كبّة... وحملته جماعة فوق الأكتاف وما كاد يعلو فوق حتى تدثر الجميع

(16) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 101.

صمتا ونصبوا آذانهم سمعا.. إنصاتا.. طاعة... كأنهم في حضرة إله جبار... قهار... دمار...مكار.

جال الغراب بنوافذه فوق الرؤوس... تأمل المبولة تفغر فاها ضاحكة في بلاهة... تأمل جدار السجن يعلو شامخا... تتناهى من خلفه أنّات مبهمات... عاد إلى نفسه... اعتدل في جلسته... تنحنح... صاح لعن أقصد نعل بجّة...

عاش الغراب سيدنا في الأرض والتراب»(17).

"فالغراب" يزرع الخوف وسط السكان والرعية، فالكل يهابه ويخاف بطشه، فالجميع خاضع ويخضع لسلطته، حيث كان تجمّعهم بسرعة، وصمتهم وإنصاتهم بسرعة أكبر: «تدثّر الجميع صمتا ونصبوا آذانهم سمعا... إنصاتا... طاعة... كأنهم في حضرة إله جبّار»، فيدلّ هذا على حالة الخوف التي تنتاب الجميع دون استثناء، فمن يخالف أو يقاوم مصيره النفي أو السجن: «تأمّل جدار السجن يعلو شامخا... تتناهى من خلفه أنّات مبهمات».

وقد تعمّد "جلاوجي" إبراز كلمة السجن هنا في سير الأحداث لتكون وسيلة قمعية من وسائل الاستبداد والقهر: «الإقامة في السجن أو الإقامة الجبرية التي تفرض على المرء، فهذه الأمكنة هي أمكنة إقامة وثبات للقيد والحبس والإكراه، فالأمكنة الإجبارية معنية بالإقامة التي تبعد المرء عن العالم الخارجي وتعزله عنه، بل تقيد من حريته»[18]، فكلّ السجناء ليسوا مجرمين، بل فيهم الشرفاء والمظلومون.

و"الغراب" كان ضحية للمفارقات الخارجية، حيث يعتقد أو هكذا يُخيّل إليه أن البقاء في الحكم والاستمرار فيه يستوجب القوّة والعنف وتكميم الأفواه، وعدم الاستماع لصوت الحكمة، فهو يعيش تناقضا في معتقداته وبين ما تتطلبه المسؤولية التي يتقلّدها، فالاستمرار بالحكم يكون بالاجتهاد والعمل وتحقيق طموحات الرعية، وتحسين الظروف الاجتماعية والاقتصادية واستتباب الأمن وسيادة القانون. وهذا وحده كفيل بحب الرعية، وزرع الثقة

---

(17) عزالدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2006، ص 15.

(18) مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار – الدقل- المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011، ص 74، 75.

بينه وبينهم، أما سياسة العنف والقوة فلابدّ أن تنتهي لأنها تؤدّي إلى الاحتقان والحقد والكراهية:

«وتعاون اثنان فحملا جثة وأوقفاها عند فم المغارة المبلولة ثم ربطا بقايا أسنانها... كانت الجثة ضخمة معراة إلا مما يستر عورتها.

لم أستطع أن أتبين معالمها... المهمّ أنها جثة آدمي أبيض البشرة يميل قليلا إلى السمرة، لكن لم أكن أتبين جدا ملامح الوجه... كان الرأس منكفئا على الصدر وكان الشعر يتدلّى حتّى يغطّي ملامح العينين.

وطار الغراب فحطّ على المبولة ورفع رأس الجثة مزيحا عن الوجه قزحات الشعر لقد عرفته، إنه هو نعم هو... لقد جاؤوا به مقتولا... جثة هامدة لا حراك بها إنه المخرّب المفسد الخطير هنابال بن رافض... نعم هو أو كأنه هو... في الحقيقة ملامحه غير ثابتة كأنه يحمل ملامح كثير من رجال التاريخ»(19).

فالقتل من شيم هاته السلطة الفاسدة التي تبث صورة سيئة عن قتلاها وتحوّلهم حسب وسائل إعلامهم إلى مخرّبين ومفسدين لتعطي صورة معاكسة عما هو الحال في الواقع، تحويل الشرفاء إلى لصوص مجرمين.

و"الغراب" الزعيم الحاكم لابدّ له أن يخاطب رعيّته ويتحدّث إليها من حين لآخر، وهذه المرة جاء حديثه عن الانتخابات الرئاسية وعن الديمقراطية وسيادة الشعب في مفارقة وتناقض شديد، فالكلام موجّه للعامة التي لها الحق في الوطن (المدينـة) فالمدينة للجميع، حيث نجد التضاد بين القول والفعـل:

«كان يحدثهم أن المسار الديمقراطي يجب أن يستمر في المدينة، فالمدينة للجميع وعلى الجميع أن ينعم بخيرها وفضلها وبغنائمها، وهذا حق يكفله الدستور الذي سنّه السيد غراب وصادق عليه الآخرون بالإجماع. والمدينة الآن في حاجة إلى انتخابات ديمقراطية جديدة لتختار الكفـء المناسب ليضاجعها، اقصد ليرأسها خلفا للسيد غراب الذي استمرّ على رأسها عقودا من الزمن استطاع من خلالها أن يحقق كل هذه الرفاهية والإنـجازات الضخمة العملاقة الجبارة للصالح العام طبعـا ودون شكّ»(20).

---

(19) عزالدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 33.
(20) عزالدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 79.

ويكون حديثه عن الديمقراطية وحرية الاختيار منافيا للواقع ومخالفا له، هذه الانتخابات التي تكون نتيجتها محسومة مسبقا والاختيارات منعدمة، "فالغراب" أخضع الجميع، ومن لم يخضع تمّ تهجيره ونفيه أو وضعه في السجن ووصف بأنه مجرم خطير يريد الإفساد في الأرض، فالمثقفون كلهم هجروا ورفضوا منطق الغراب وحكمه وما حلّ بالمدينة، فكلمة المثقف لم تعد مسموعة ولم يعد يملك المكانة التي يوصل بها آراءه وأفكاره، فقد انهارت المبادئ والقيم واستفحل الفساد وكثر المفسدون.

الشيخ عمار: يمثل "الشيخ عمار" السلطة الدينية في الرواية، فهو شيخ الزاوية من عرش "أولاد سيدي بوقبّة". وهو موال للسلطة الفرنسية الغاشمة، وفي نفس الوقت هو صديق مقرب "للقايد عباس" العميل للاستعمار، في مفارقة وتناقض، فكيف لشيخ زاوية ورجل دين أن يكون من مؤيّدي الأجنبي النصراني ضد إخوانه المسلمين؟ ومع علمه بأن "القايد عباس" خاضع وواقع تحت التأثير المباشر لهذا الأجنبي ويخدم مصالحه في المنطقة، فهو يستخدم السلطة الدينية لتعزيز مصالحه والتمكّن من تحقيق رغباته وشهواته. وهو ضحية مفارقة داخلية في كونه لا يستطيع بمقدرته وكفاءته العلمية والمعرفة الدينية أن يصل إلى المكانة العليا فاتّبع طريقا آخر للوصول لهاته المكانة وهي الاستناد والتوكّل على الأجنبي في مفارقة خارجية، لتحقيق غايته والوصول إلى منصب "شيخ الزاوية"، ولتقوية هذه السلطة أكثر كان الحلّ في التقرّب إلى "القايد عباس" الذي يمثّل السلطة العسكرية، وقد كانت الزاوية قبل ذلك منبعا للمقاومات والثورات، وفرنسا تعرف ذلك، فأرادت احتواء "الشيخ بلقاسم" أخ "عمار" لكنه رفض وأبى ذلك:

> «وخشيت فرنسا من كل ذلك، هذه تجاربها السابقة أثبتت لها أن مثل هذه التجمعات الدينية ما تفتأ أن تتحول إلى بؤر للثورة والانتفاضة، عملت على استمالة الشيخ بلقاسم ليكون عونا لها وسندا تخدر به الناس وتقودهم للانصياع لها، فلما عجزت راحت تحيك له الدسائس لتنفّر الناس منه، لكنهم لم يزدادوا إلا تمسّكا به ثم وجدت ضالتها في أخيه عمار فأوغرت صدره فتخلص من أخيه، واستولى على زمام الزاوية يسير شؤونها بما يخدم أهواءه ومصالح فرنسا، واضعا يده في يد أولاد النش»(21).

---

(21) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 51.

فبداية من التخلص من أخيه بدأ مساره في السلطة، وصار شيخا للزاوية، والرغبة في السلطة دفعته إلى القيام بأفعال منافية للأخلاق بدءا بأخيه، ثم تحقيق مصالح فرنسا والتقرب من "القايد عباس".

"الشيخ عمّار" شخص متقلّب الطباع باحث عن المتعة، في تناقض صارخ بين تسمية ولقب "الشيخ" التي ترمز للعفة والوقار والاحترام، وطبيعة شخصية "عمار" التي تثبت عكس ذلك، وما طمعه في الظفر بسلافة زوجة "السعيد القايد" إلا دليل على ذلك، فقد استخدم الزاوية كمنبر للوصول إلى هدفه الدنيء والوضيع، حيث طلب من "القايد عباس" أن يرسلها لخدمة الزاوية وهذا هدف نبيل، لكن الهدف الخفي هو قضاء حاجته منها، وهنا مفارقة في الوصول إلى المبتغى السيئ بعمل يبدو طيبا وخيّرا:

«امتطى الشيخ عمار فرسه بمساعدة خدم القايد عباس وانطلق مودعا وهو يقول في نفسه: عباس لا يحتاجني إلا في أمرين؛ أن أكون له عونا أمام الحاكم الفرنسي ليمدّ سلطانه على الجميع، أو أن أخطب له فتاة مال قلبه إليها، لكن هذه المرة سأتجرأ وأطلب منه سلافة الرومية، لن أطلبها للزواج طبعا ولكن سأقنعه بأن يرسلها خادمة في الزاوية، وهل هناك أسعد للمرء من أن يكون خادما لله تعالى وقرآنه الكريم؟ وهناك حيث تكون تحت تصرفي سأقضي منها أوطاري»(22).

وإن دلّ هذا فإنه يدل على سوء النية وعدم صفائها خاصة إذا اقترن هذا الأمر بشيخ وبزاوية، وهذا هو فساد الأخلاق والوضاعة.

امحمد املمد: هو ابن حركي صاحب نفوذ كبير بسبب الثروة التي يمتلكها والجميع يخشاه ويتجنب مواجهته لأنه قريب من المسؤولين وصنّاع القرار. والمفارقة أن "صالح الرصاصة" هو من قتل والده الحركي أثناء الثورة، وبعد الاستقلال تمتّع "امحمد املمد" بالثراء والنفوذ، وبقي "صالح" فقيرا ومعدما كما كان حاله من قبل في مفارقة صارخة، ولم ينس "امحمد املمد" حادثة مقتل والده:

«وجدت نفسي أسوق السيارة باتجاه ضاحية المدينة حيث يسكن الشيخ صالح عندي معه حساب طويل يجب تصفيته، لن أنسى أبدا ما فعله بوالدي أثناء الثورة حين اختطفه مع بعض المجاهدين وجاؤوا به مكبّلا إلى بيته وحاكموه في الليل... وعلمت بالأمر فقصدتهم

(22) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 37.

صباحا وجدتهم قد رحلوا به... عرفت أن الفأس قد وقعت بالرأس... اتجهت إلى أبناء عمومته وقلت مهددا:

إن وقع لأبي مكروه لآتينكم بجيوش فرنسا الجرارة ولأهدمنّ عليكم أكواخكم القذرة...

ورحلت دون أن ينطقوا... ما كادت الشمس تتوسط كبد السماء حتى وجدت أبي في الوادي جثة هامدة... لقد ذبحوه كالخروف وقد تجمّد الدم فوق ثيابه ووجهه وفوق التراب»(23).

فهو يعيش الحاضر مترفا، لكن لازال يفكر في الماضي، دون أن يدرس دوافع أسباب قتل والده، لأن الخيانة ورثها عن أبيه، فلم تتركه يفكر ليدرك الخطأ من الصواب، فحاضره لا تشوبه شائبة، إذ يعيش على الملذّات وعلى الرغبات وهو متحقق له من خلال الثروة التي يمتلكها والسند السلطوي الذي يتكئ عليه المتمثل في المسؤولين فاسدي الطباع والأخلاق، المنغّص هنا هو الماضي الذي خلّف له جرحا عميقا لن يندمل بسرعة، إنه مقتل والده بل وذبحه كالشاة، هذه الصورة النمطية التي كثيرا ما تتراءى له كنقطة سوداء في حياته المترفة اللاهية.

وشخصية "امحمد املمد" تتميز بالغدر والخيانة المتوارثة فهو ابن حركي، وبعد مقتل والده استنجد بفرنسا وهدّد بها الأهالي قبل ذلك كوسيلة من وسائل الضغط كي لا يقتل والده، وقد مرت سنوات على هذه الحادثة لكنها بقيت عالقة في ذهنه، تحضر بين الفينة والأخرى، إلى درجة التنكيد عليه في مرات عديدة، فهو يعيش تناقضا بين الماضي والحاضر؛ الماضي يمثل الجرح الكبير في حياته، رغم محاولات منع كل ذلك إلا أنه وقع، أما الحاضر فيمثل الحياة التي تناسب كل تطلعاته، فهو يمتلك السلطة والنفوذ والجاه، إضافة إلى خضوع الجميع وهرولتهم لطاعته وإرضائه:

«لم تشأ صورة جثة أبي أن تمحى من شاشة ذاكرتي... بل كانت تتضاعف في كل لحظة... وتتركز فوق الرقبة بالذات... النجيع المتجمد كقطع الكبد يغطّي كل شيء... لقد تخبّط فيه بوجهه حتى تعفّر بالتراب رغم أنه كان مربوطا بسلك حديدي... وكان لسانه قد خرج من فمه كلية...

أفزعتني الصورة... غطيت عيني بيدي فكيف أغطي ذاكرتي الجريحة...

---

(23) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص 93.

لم أفطن إلى نفسي...

رحت أضرب على المقود وعلى الباب وعلى صدري »(24).

فكان الماضي بمثابة الكابوس فاسترجاع ما حدث له فاجعة مستمرة، فالصورة تبدو واضحة ومعبّرة من خلال الوصف الذي قدّمه عنها، وتبقى الذكريات محفورة في جبينه رغم ما يعيشه في الحاضر من بذخ ومرح، لكنه لم ينس ولم تندمل جراحه، وتناقض الماضي والحاضر مردّه عدم النسيان والاسترجاع كل مرة:

«أدرت المحرّك لم أكد أسمع صوته وانطلقت على الإسفلت كأني أطير على بساط الريح.

وفي طريقي لم أكن أرى الناس أمامي... وما كنت أحب أن أراهم.... يخيّل إليّ أن أياد تلوح بالتحية بين حين وآخر لكني ما كنت آبه بهم... أولاد الكلب كلما أمعنت في إذلالهم ازدادوا لي خنوعا... جوع كلبك يتبعك... أين أذهب؟ راحت السيارة وحدها تشق الطرقات تدور وتعود لتدور على غير هدى كان بودي أن أزور المعمل لأتفقد الأشغال هناك ثم أحجمت... لم يبق متسع من الوقت كما أن المشرف على الأعمال سيقوم بما يجب... أحسست أني بحاجة إلى نشوة أكبر... اشتقت إلى الخمرة... تذكرت أنها نفذت من الثلاجة البارحة... وجّهت السيارة صوب المركز على ضفة المدينة... لم يكن يسمح ببيع الخمر علانية في هذه المدينة ولكن يترك لبائعيها الحبل على الغارب فيبيعونها خارج القانون...، فهو خير لهم لأن في ذلك تملصا من الضرائب »(25).

فالحاضر بكل زخمه لم ينسه الماضي، فهو يمتلك السيارة الفخمة، والمعمل وخنوع الناس، وحياة اللهو المتوفرة له من كل جوانبها، إلا أن الذكريات تلاحقه.

اتخذ "امحمد املمد" قرارا بالثأر والانتقام لمقتل والده، لينام في سلام بقبره وتطمئن روحه، ويرتاح هو من ثقل الماضي والذكريات التي بقيت تداهمه وتنغّص عليه حياته وحاضره السعيد، ويأتي الثأر كنتيجة لرؤيته المغلوطة للواقع، لأن ما حصل كان في الماضي ونتيجة ظروف منطقية حتمت الموت لوالده، انتصارا للثورة، وكجزاء لخيانتها، ولأن الطباع تكاد تتطابق بينه وبين أبيه (الخيانة) بقي يراها جريمة نكراء تتطلب الثأر، فهو ضحية رؤيته المقلوبة:

---

(24) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 94.

(25) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 91، 92.

«ما كادت الشمس تتوسط كبد السماء حتى وجدت أبي في الوادي جثة هادمة... لقد ذبحوه كالخروف وقد تجمّد الدم فوق ثيابه ووجهه وفوق التراب... في المساء كانت جيوش فرنسا الجرارة تملأ القرية بأسرها مدعمة بالأسلحة والكلاب... وكانت الفاجعة كابوسا رهيبا أشفى غليلي... قتلوا ابني عمه شرّ قتلة... عذّبوهما تعذيبا منكرا وحين صمما على الصمت قتلوهما رميا بالرصاص.

ومازال هو غصة بالقلب... لابد أن يدفع الثمن... وكيف يدفعه؟ بإزهاق روحه أم بالموت البطيء»(26).

فهو شره للانتقام والثأر ولم يكتف بمقتل ابني عمه اللذين ماتا دون أخذ أي سرّ منهما بعد تعذيب شديد.

وفي إطار سعيه للثأر اتخذ طريقا جديدا هاته المرة مخالفا لما كان في السابق حين استنجد بفرنسا العنيفة، فقد تقدّم لخطبة "الجازية بنت صالح" من أبيها شخصيّا، فاتخذ الزواج على سنة الله ورسوله (ص) كوسيلة وغاية شريفة لتحقيق هدف غير نبيل وهو إذلال "الشيخ صالح" والانتقام منه في مفارقة شديدة. فالزواج هو نصف الدين، لكن أن يتحول لوسيلة للثأر فهذا هو التضاد في المفاهيم: «ولمحته يتلمظ مرارة كلماتي وهو يقول:

- الماضي ماضي يا شيخ صالح... والذي فات مات... يجب أن نفتح صفحة جديدة بيضاء ناصعة لا نكتبها إلا بالذهب الخالص»(27)، فهو يستخدم المداهنة، ويظهر في ثوب الرجل الصالح والرجل صاحب القلب الأبيض في تناقض بين الداخل والخارج: «ولعل مما يزيد من مأساوية وضع الشخصية ضحية المفارقة، هو ما يحتويه هذا الوضع من تناقض حادّ بين الهدف والنتيجة»(28)، فهو يعرف مقصده وحقيقة تقرّبه من "الشيخ صالح":

«عاودت ضبط أعصابي وقلت دفعة واحدة وأنا أحس بالخوف الشديد منه:

- أريد أن أتزوج على سنة الله ورسوله.

سخرت في أعماقي... هؤلاء الكلاب هم الذين يشغلون الدين لقضاء أغراضهم الدنيئة... هذا النجس يعرف سنة الله ورسوله! متزوج من اثنين... وطلق اثنتين ويعيش مع عشرات

---

(26) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 93.
(27) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 95.
(28) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 163.

العاشقات والعاهرات... ثم يتحدث عن سنة الله ورسوله... التفت إليه وقد أحسست بحقارته أمامي

- وما دخلي أنا في الأمر... تزوج طلق لا شأن لي.

لم يدعني أكمل حديثي حتى قاطعني بسرعة.

- أريد أن أخطب ابنتك الجازية.

جحظت عيناي دهشا وقلت وأنا أتميز من الغيظ:

- نجوم السماء أقرب إليك أيها النجس»(29).

وتقدمه لخطبة "الجازية" قابله نفي شديد من أبيها الذي يمقت "امحمد املمد" رغم محاولات الأخير مداهنته والتقرب منه.

لم تنفعه المداهنة ولا التقرب لخطبة "الجازية" بعد أن راوغ ونافق وناقض كل سلوكاته وأفعاله، فاستخدم ماله الوسخ في إبعاد وتحطيم كل المقرّبين منها واضطهادهم معتقدا أن ذلك سيغير الأمور وينقلب الحال:

«هذا عصر المادة لا أحد يمكنه أن يقف أمامي... سأدوسكم جميعا كالصراصير... من يملك المال يملك كل... إنه إكسير البشرية... أصحابه يحققون كل ما يصبون إليه... سخّرت الجميع... خضع الكل لإرادتي والذين أبوا الويل لهم من سطوتي... رحل عبد الرحيم إلى غير رجعة... جنّ إبراهيم... الشيخ صالح في طريقه إلى الجنون أو الانتحار... منير حبكت له تهمة لن يفلت منها، ليس أقل من الإعدام أو المؤبّد، ذياب شردت به محاصرا طريدا... دربي الآن ممهد، كل الحجارة أزلتها من حذائي... كل الينابيع التي كانت تسقي غطرسة الجازية جففتها وإلى الأبد... الآن يجب على الجازية أن تركع أمام قدمي صاغرة.. وعند ذاك... عند ذاك سأفعل الكثير»(30).

فهو يعتقد أن كل هذه التصرفات وكل هذه الضغوط التي يمارسها ستخضع "الجازية" وتأتيه صاغرة ملبية ذليلة، وهناك عوامل مساعدة له في ذلك كالسلطة التي أخضعها بقوة المال، وكذلك "العجوز عكة":

«أطلّت من مغارة فمها ابتسامة عريضة سال لها لعابها:

---

(29) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 97.

(30) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 195، 196.

- أهلا بسيد الرجال.

- أين وصلت؟

- كل شيء جاهز... لقد أحضرت الكلب منذ أيام... أنا أنتظر عودتها من العاصمة، اطمئن سأجعل منها كلبتك الأمينة.

- إن فعلت سأكسوك ذهبا... سأجعل منك أسطورة أيتها الساحرة الشمطاء»(31).

للوصول لغايته وهدفه فعل كل شيء من استعانة بالسلطة والقيام بأعمال السحر والشعوذة المتمثلة في "العجوز عكة".

وأخذ به الغرور والتوهم أنه البطل والزعيم ولا أحد يستطيع مجاراته في قيادة الناس، فأراد أن يترشّح للانتخابات ليصبح "شيخ بلدية"، والحقيقة أن "شيخ البلدية" يجب أن تتوفر فيه صفات العلم والثقافة والعدل والانضباط، لكن هو يخلو من هذه الصفات، ووفقا لرؤيته المغلوطة: «إذ أنها لا تكون ضحية للآخر كما هو متوقع أو للمفارقات الخارجية، بل تصير ضحية لمفارقتها الداخلية، ضحية لتوهمها الشخصي»[32]، إذ يرى أن المال هو الحاسم وهو الموصل إلى هذا الكرسي، فمن يملك المال يصل إلى مبتغاه، وبتفكيره هذا أراد الجمع بين السلطة والسياسة:

«خرجت من البيت بعد أن رشفت آخر جرعة من فنجان القهوة... برنامج المساء سيكون كثيفا لابدّ من أن أستغلّ هذا الصباح لأزور سكان حارة الحفرة هم الأكثر وسأحتاج إلى أصواتهم في الانتخابات... ما معنى لثري مثلي لا يجلس على كرسي القيادة...؟ أنا ما خلقت لأملك المال فحسب؟ بل خلقت لأقود الناس وأتزعّمهم، وهذه سنة الله ولا تبديل لسنته... وظيفة الفقراء العمل عند أسيادهم والتصفيق لهم والائتمار بأوامرهم لا غير...

وماذا يحتاج الزعيم؟ ليس الشهادات العلمية كما يتوقع بعض الأغبياء بل المال والفطنة... منذ الاستقلال إلى اليوم لم أعرف في هذه المدينة رئيس بلدية تجاوز مستواه الابتدائي... غير مثقف هل يقدر على قيادة الناس؟ هؤلاء غاشي همج لابد لهم من زعيم حلّوف»(33).

---

(31) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 199.
(32) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 163.
(33) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 196.

فأخذ في عقد المقارنات بين نفسه ورؤساء البلدية السابقين، وخلص في استنتاجه إلى أن الثقافة بعيدة كل البعد عن قيادة الناس، فالمثقف "كمنير" بعيد عن المسؤولية وهو مهمّش في تناقض لمكانة المثقف، ورئيس البلدية الجاهل.

عزيزة الجنرال: هي زوجة "سالم بوالطويل" وأمّ "فوّاز"، ويظهر من خلال اللقب الملتصق باسمها (الجنرال) أنها شخصية قوية وعنيدة، وهي كذلك في النسيج الروائي، حيث نجدها متحكّمة في مفاصل العائلة والمدينة، "فسالم" زوجها لا يستطيع الصمود أمامها ولا يقدر على مناقشتها، وهو يطبّق أوامرها حرفيا دون جدال، في تناقض وتضاد في تسيير الشؤون العائلية والأسرية وحتى الأعمال الخارجية، فلا صوت ولا رأي يعلو فوق رأيها، فهي الآمر الناهي:

«حين وصلت قرب مصحّة الشفاء توقفت فجأة وطلبت من زوجها أن ينزل وأن يأتيها من الجهة الأخرى... ولم يشأ سالم أن يناقش لأنه يعرف تصرفاتها الحمقى، فأسرع بتنفيذ المطلوب... ولما وقف أمامها كالتلميذ الطائع طلبت منه أن يتصل بالطبيب وينتظرها حتى تعود ليذهب معهما من أجل معاينة فواز.

وما كادت تنهي كلامها حتى انطلقت بالسيارة كالصاروخ تشق جدار الظلام البهيم متحدية الليل والأمطار، والطريق الممتلئ ماء»(34).

وما تنفيذ الأوامر دون نقاش من "سالم" إلا دلالة على قوة "عزيزة" وتسلطها، وما ذهابها بالسيارة وحيدة في جنح الظلام إلا برهان على ذلك.

واختلقت "عزيزة الجنرال" قصة مناقضة للذي وقع مع "فواز" في الطريق أثناء عودته من الملهى، إذ أكدت للطبيب في مراوغة منها أن "فواز" تشاجر مع صاحب الملهى وقد يرفع دعوى ضدّه لذلك طلبت منه أن يتمّ تقييد دخول "فواز" في السجل على الساعة الرابعة مساء تجنّبا لأي طارئ:

«وأسرع الطبيب يعدّ الأمر دون أن يعلّق... ركب سالم بوطويل سيارة الإسعاف... وفي حين ركب الطبيب مع عزيزة التي أخبرته في الطريق أن ابنها تخاصم مع صاحب ملهى الحمراء وإذا ما رفعت دعوى ضدّه سيكون ذلك تشويها لسمعة العائلة... وطلبت منه في

(34) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 09.

الأخير أن يراعي ذلك فيشهد أن فواز قد دخل المصحّة في حدود الرابعة مساء لتكون دليلا على عدم ارتكابه الجرم»(35).

وهكذا نسجت حكاية ضمنت بها سلامة ابنها من المتابعة، وقد كان موقف الطبيب منافيا لمهنته التي تبنى على الأخلاق والإنسانية والنبل فاستخدم هذه المهنة لتحقيق أهداف مناقضة، توظيف مهنة شريفة للوصول إلى غاية حقيرة.

من المفارقات التي تتضمن الغرور والتوهّم رأت "عزيزة الجنرال" أن الإعتراف بالجريمة التي اقترفها ابنها "فواز" مساس بشرف العائلة، وكأن العائلة لا يجب أن ترتكب أية جريمة، وإن ارتكبتها يجب التستر عليها وعدم خروجها في مفارقة شديدة ورؤية مغلوطة، حيث ترى أن هذه المكانة والسلطة لا يجب أن تحدث فيها مثل هذه الأمور، وكأنها تحطّ من كرامة وشرف هاته الطبقة وهذا توهم زائـف:

«صمتت لحظات وهي تتوجه نحو التلفاز ثم واصلت:

- يجب أن نزور فواز صباحا... لقد ذهبت البارحة حين تركتك بالمصحة إلى الجنرال لأخبره بالأمر، يمكن أن يساعدنا.

وكان كلامها هذا جوابا عن شطر من حيرته... شبك أصابعه الطويلة وراح يدلك كفيه ورفع رأسه وسأل بسرعة:

- ما الذي فعل فواز حتى يحتاج إلى كل هذا الاحتياط والدعم؟.

- لقد كان يقتل إنسانا، وجريمة القتل...

وقاطعها سالم وهو يلبس خفا وجده أمامه، ويقوم من جلوسه:

- هو لم يقتل إنسانا، ولكنه دهس إنسانا بسيارته وسواء...

واستدارت عزيزة راجعة وهي تقول:

- شرف العائلـة؛ لا يجوز أن يدخل مراكز الشرطـة، ولا قاعات المحاكم... أم نسيت هو ابن من...؟»(36).

---

(35) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 13.
(36) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 19.

وقد أدّى هذا الوعي الزائف إلى جريمة أكبر من الحادثة التي ارتكبها ابنها، فهي تقدّر الأمور وفق منظور غير سليم ومتأرجح نحو المفاهيم الخاطئة بسبب التوهّم والغرور.

ويبرز "سالم" الفوارق بين زوجته "عزيزة" والمرأة التي أراد الزواج بها سابقا، حيث التناقض بدا واضحا بين الجمال والصفات، "فعزيزة" أجمل من "ذهبية بنت الطاهر"، فهي امرأة كاملة؛ لكن الفرق والتناقض يكمن في المشاعر والطبيعة، "فذهبية" امرأة تحسّ معها بالاطمئنان والراحة عكس "عزيزة":

«ردّد في قرارة نفسه: ما ينقص عزيزة هي أنها ليست امرأة طيبة... أما غير ذلك فهي امرأة كاملة يتمنّاها كل رجل لم يعرف شيئا عن طبيعتها... وهي أجمل بكثير من ذهبية بنت الطاهر، لكن ذهبية نبع من الودّ والسكينة... كالنسمة المنعشة... كالماء العذب النمير... وهل المرأة غير ذلك؟ وليس بعده إلا جسد من لحم ودم قد يكون فيه من الوحشية ما يجعله مفترسا»(37).

"فسالم" قام بمقارنة بين زوجته "عزيزة" و"ذهبية بنت الطاهر"، وفي الأخير مالت ذائقته إلى "ذهبية" رغم أن جمالها أقل من جمال زوجته.

ومن مواقف "عزيزة" التظاهر والادعاء بدعم الجمعيات الخيرية، وهذا يمثل تناقضا لمقصدية هذا الدعم لأنها لا تعمل عملا دون مراعاة نتائجه، فهي جشعة ولا تفكّر إلا في مصالحها:

«حملت عزيزة كأس شاي وسلمته لكريم وهي تقول:

- الشاي ضروري للفنانين.

وتناول الكأس منها فرشف مرة وثانية منصتا لحديث عزيزة:

- أنا خيّرة، كل الناس يعرفون عليّ ذلك، وأنا مستعدّة أن أنفق كل مالي من أجل الخير، كونت هذه الأيام جمعية خيرية، وأنت يا كريم واحد من العائلة، وأنا مستعدة أن أدعمك لتكون فنانا كبيرا... بل ولأدعم الحركة الثقافية في المدينة... أحلم بتمويل مهرجان فني ثقافي لاكتشاف الأصوات الجميلة... وأحلم بتأسيس شركة للتسجيل والنشر والإشهار»(38).

---

(37) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 20.
(38) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 196.

وغرض "عزيزة" من كل هذا الكلام هو الاستمالة، فهي تستدرج "كريم" وتستميله، لأنها داخليا تعتمد سلطة المال لإخضاع كل صوت عارض أو رفض فكرة أو مشروعا لها، أو من تريد توريطهم والضغط عليهم مستقبلا.

فوّاز بوالطويل: شخصية غير سوية حيث نجدها في الرواية محبّة للهو والمجون والترف، أمه "عزيزة الجنرال"، يرتاد ملهى الحمراء، وذات ليلة وهو في طريق عودته للبيت صدم شخصا بسيارته:

«وأحسّ شخصا يقطع الطريق والغابة تكاد تنهزم... ضغط على المكبح... صدمه...انحرفت السيارة... وارتطمت مقدمتها بآخر شجرة معزولة في الغابة... انكفأ بكل الجسد على المقود والسيارة تدمدم على أنغام الراي... ما الذي وقع؟ مدّت أمه عزيزة الجنرال أصابع من حديد، وضغطت بها على قفاه... أحس بإغماءة تلفّ بشرنقتها على عينيه ومخّه، ثم ما فتئ أن استفاق وقد بدأ الدم دافئا مالحا يتسلل إلى شفتيه... ورفع رأسه تمطط... مسح الدم من على وجهه... نزل من السيارة»(39).

"ففواز" اعتاد السهر في الملهى والرجوع إلى المنزل متأخرا، لكن هاته الليلة لم تكن كالليالي السابقة إذ حدث ما لم يكن ينتظره، فصدم شخصا ولما نزل من السيارة ليتحرّى الأمر خاطبه الشخص مستنجدا:

«فجأة اندفع يعدو هائجا باتجاه الجسد الممدد بعيدا... وصل إليه... تململ الجسد... حاول النهوض... مد يده إلى فواز يطلب المساعدة... صفعه فواز على قفاه وهو يصرخ:

- فعلتها وتطلب المساعدة..؟.

ثم عاد سريعا إلى السيارة... فتح الباب... حمل هراوة... وعاد حيث الجسد مسجّى يئنّ وراح يضربه على رأسه حتى هدأت حركته... وتوقف فجأة وهو يلهث... ثم عاد أدراجه حيث السيارة مازالت تدمدم على إيقاع الراي»(40).

ومعلوم أن من يطلب النجدة تقدّم له إن كان بالمقدور ذلك، أو الاعتذار بلطف، لكن ما فعله فواز هنا مناقض ومضادّ، وهنا مفارقة موقف كيف لشخص يستنجد صادمه فيُضرب

(39) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 7، 8.
(40) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 8.

بالعصا الغليظة حتى الموت، فالأجدى كان نقله على جناح السرعة إلى المستشفى ومن ثم تسليم الجاني نفسه للمصالح الأمنية، و"فواز" بهذا التصرف خالف القوانين والأعراف والقيم.

الفصل الثاني: مفارقة شخصيات

المقاومة

- العربي الموستاش.

- صـالـح.

- عبد الرحيم.

- الطفـل مـحمّد.

- عثمان.

- حـمامـة.

مفارقة الشخصيات المقاومة: تختلف الأدوار التي تلعبها الشخصيات في النسيج الروائي، ونجد هذا الاختلاف في توظيف "عز الدين جلاوجي" لشخصيات رواياته حيث امتزجت في أعماله بالتنوع والثراء والاختلاف، بين الفساد والظلم كما سبق الإشارة إليه، وبين الصلاح والمقاومةو الانعزال والانكفاء عن النفس من ناحية أخرى.

العربي الموستاش: هو الشخصية المحورية في هاته الرواية وأغلب المقاطع تشير إلى بطولته وكفاءته في صناعة الأحداث، والملاحظ أن العنوان الذي وضع للرواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" له قرينة بنبوءة "لخضر البهلي": «يا ناس يا ناس، هو سيد الناس يرفع الباس، ويعلي الراس، اسمه بالعين يبدا والنفوس له تهدا، يرفع راس بلادنا، ويعز نفوس أولادنا»[41]، وهذه النبوءة كررها لخضر البهلي مرات عديدة، فهي توحي بأن هناك شخصا اسمه يبدأ بحرف العين يتم على يديه تحقيق الكرامة والعزة للعباد والبلاد، لكن هذه النبوءة لم تخبرنا التوقيت والتاريخ الذي سيظهر فيه هذا الشخص (سيد الناس) لتحقيق آمال وأماني الناس، ونلمس التقارب والتطابق بين النبوءة وانتظار "حوبة" "للمهدي المنتظر": «أنا لا أؤمن بالمهدي المنتظر، هو مجرّد خرافة رسمها خيال العامة المنهزمين تعلقا منهم بأمل ما، سيشرق يوما ليهزم ظلماتهم، لكن حوبة تؤمن به تنتظره بشوق كبير. وتظلّ تحكي عنه دون ملل أو كلل»[42]، فالسارد هنا لا يؤمن به، فيعتقد أنه أمل المهزومين الضعفاء، وهذا هو الجو العام الذي سيسود الرواية من أحداثها: استعمار غاشم، وحركى مزروعين في كل مكان، فهناك طبقة مظلومة بشكل كبير، تنتظر الفرج في أية لحظة، وحوبة اشتركت مع "لخضر البهلي" في استمرارية الحديث (المهدي المنتظر، النبوءة) لأن هناك أملا رسم في تعبير الراهن السلبي السيئ بواقع مأمول يكون أكثر عدلا وأمنا ومساواة، وقد اجتمع الاثنان (المهدي المنتظر، النبوءة) مع شخصية البطل "العربي الموستاش" الذي ارتدى ثوب المخلّص للكثير من المظلومين، فأثناء القراءة ينكسر أفق توقع القارئ بداية من انتظار "المهدي المنتظر".

---

[41] عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 38.
[42] عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 11.

والمشاع في المعتقد الديني والموروث الشعبي أنه مرتبط بنزول "النبي عيسى عليه السلام"، وهذا يكون في آخر الزمان، وثانيا مع النبوءة حين يذهب اعتقاد الكل إلى "القايد عباس" سيد الناس، نظرا للتطابق التقريبي بين ما ذكر في النبوءة و"القايد عباس"، وأخيرا البطل "العربي الموستاش" الذي تحققت فيه رغبة "حوبة" من ظهور "المهدي" وهي تخليص المظلومين، والنبوءة في حفظ كرامة الناس والوطن، ومع أن انتظار "المهدي" والنبوءة يتطلبان مدة زمنية معينة لظهورهما وتحققهما، وهنا تبرز المفارقة لأن المتتبع لمسارات السرد والأحداث يدرك أن "العربي الموستاش" لم يظهره السارد مباشرة كبطل بل بتوالي المقاطع وتتابع المسارات يحصل ذلك، فهو بمثابة المولود الذي كان جنينا وخرج ببطء من الرحم، وهكذا إلى أن اشتدّ عوده وبرز كمهيمن في الحدث الروائي:

«الصمت وحده كان كهف العربي، يعتكف فيه بعيدا عن ثرثرة الناس، لم يعد يطيق الاستماع إلى ما لا يفيد من الكلام، ولم تعد له رغبة في أن يبوح للآخرين بجراحاته الدامية، يعتقد الجميع بمن فيهم أخوه الزيتوني أنه لا يبالي بأحد، وأن صمته الدائم دليل أنانيته، وهم مخطئون، كان أكثرهم إحساسا بكل ما يحيط به، يحزن للحشرة تموت، ويربأ بنفسه عن ظلم أي مخلوق حتى العقارب والأفاعي، تعاف نفسه الظلم، وتحتقر الظالمين، ربما تعلم ذلك من الطبيعة التي منحها كل ما فات من عمره، فعلمته الحب والعطاء والصبر. مرضت أمه فاطمة الزهراء مرضا شديدا حين أنجبته فلم تقدر حتى على إرضاعه، ووفرت له ذلك عنزتهم المدللة، ومعنى ذلك أنه وجد نفسه وجها لوجه مع الطبيعة منذ أيامه الأولى، منذ قدر على المشي راح يتسلل إلى أحضانها، كثيرا ما راحت والدته رحمها الله تصيح باسمه باحثة عنه بين أغمار القمح والشعير صارخة في وجهه: «أتعبتني أيها الشقيّ هل تريد أن تصير ذئبا؟» ثم تدسه في صدرها الطافح بالحنان»(43).

فصمته حمل تناقضا جعل من البعض يعتقد أنه لا مبال بما يحصل ويحدث حوله، فالصمت دلالة إيحائية تنبئ في كثير من الأحيان عن إجابات معينة، لكن الصمت هنا يعبّر عن توهّج داخلي تم كبته حتى لا يظهر في الخارج.

ويروي السارد كيفية مقتل "بلخير" والد "العربي الموستاش"، هذا الرجل (بلخير) الشجاع القويّ وكان من قتلوه أضعف وأجبن بكثير منه في مفارقة وتناقض شديد، "فبلخير"

(43) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 39.

يستطيع خنق "حميدة" و"عباس" بإصبعيه، ولكن الغدر كان حاضرا هنا، فلا يمكن للضعف والجبن أن يتغلب على القوة والشجاعة إلى بوجود مُعين، وهذا المعين هو المكر والخداع والغدر، وهو أكثر ما حزّ في نفسية "العربي الموستاش":

«قتل والده بلخير مغدورا، بلخير البطل لا يقهر ولا يهزم، ويستطيع أن يخنق حميدة القتال وعباس السفاح بإصبعيه كما يخنق الأرنب، هما أمامه ليس إلا أرنبين، فهل قتله العفريت كما يزعم عيوبة؟ تساءل العربي وراح يجيب في سره:

لا طبعا العفريت يلازم بيوتنا ووديساننا منذ الأزل لكنه لا يؤذينا لأننا أولاد الولي الصالح سيدي علي وأبي بلخير رجل طاهر نقي محافظ على وضوئه وصلواته ولا يمكن للعفريت أن يقربه، بل سيحترق بمجرد الاقتراب منه، عباس الكلب هو قاتل والدي، وحميدة وشياطينه هم من نفّذوا الجريمة، عباس الذي كان وراء كل مصائب الناس، آخرها سعيه الحثيث ليزجّ بأبناء المنطقة في الحرب ضدّ الألمان إرضاء لفرنسا، وحدي أنا من سينتقم منه، يشرب من دمه، يطهر الأرض من ظلمه وجوره »(44).

لذلك يقرر داخليا الانتقام من القتلة وعلى رأسهم "عباس القايد"، وتخليص جميع المظلومين من فساده وجرائمه.

فالبطل "العربي الموستاش" واقع في مفارقة داخلية وخارجية، فالداخلية هي سعيه للانتقام والثأر من قتلة والده والإحساس بمشاعر كافة المظلومين، وخارجيا تتمثل في العالم والواقع الذي يعيشه: «إذا غدا باطن الحياة وظاهرها على خلاف كامل أحدهما مع الآخر، فالبطل لا يستطيع تحقيق دافعه الداخلي، أو أن يستخرج من عالمه معنى أو أن يقيم هويته»[45]، فالجو غير مناسب لأنه كره من كثرة الكلام بلا طائل ولا فائدة، فالجميع يتكلم ولا يعمل، لذلك قرر اللجوء إلى الصمت في مفارقة تدلّ على قوة هاته الشخصية وعدم انسياقها كثيرا لكثرة الكلام غير المفيد وغير الفعال، فهي شخصية تريد العمل والإنجاز لا الأقوال فقط:

«وحين يعود مساء يركن للصمت أيضا، يتسلل إلى غرفته، يتسلق سلم الأحلام ويرفرف كالفراشات والطيور، يحزّ في نفسه الظلم، يحزّ في نفسه أن يرى الآخرين

(44) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 42.
(45) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 160.

بتألمون، يتمنى لو كان يملك قوى سحرية فيحيل شر الناس خيرا، وألم الناس سرورا وظلم الناس عدلا ومحبة، لطالما سال نفسه: من هم ومن فرنسا؟ وما علاقتها بهم؟ ولماذا هي هنا تقمعهم بالحديد والنار، وتدهم جيوشها قراهم فتفرض عليهم ما تريد أن تنزع منهم ما يملكون، وتتقاسم معهم غلاتهم الشحيحة؟ وهم ليسوا سواء ملامح ولغة ودينا، كلما ذكرت كلمة النصارى واليهود في القرآن إلا وتذكر قول معلمه في الكتاب: إنهما فرنسا وتذكر تعليقه مستشهدا بالآية: (ولن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم)»(46).

فصمته لا يحيل إلى عدم مبالاته أو أنانيته، والملاحظ أن كثير الصمت خاصة في المواقف الصعبة التي تطفو فيها الكثير من الأحداث المفعمة بالمشاكل والمظالم تظهر شخصية الصامت في عباءة نسجت من عدم الاهتمام، لكن المفارقة هنا هي أن "العربي الموستاش" صمته لا يدلّ على كل ذلك بل يناقضه تماما، فهو لا يفكّر فقط في الانتقام من "القايد عباس"، بل يفكر في فرنسا هذا المستعمر الغاشم الظالم، ويريد تحرير وتخليص أبناء شعبه ووطنه من كل هذه الأنجاس.

وأثناء خطبة "القايد عباس" "لحمامة بنت الشيخ لكحل" كان الجميع يعوّل على "الزيتوني" أخ "العربي الموستاش" الأكبر لحل هذه الإشكالية، الذي قرر جمع كبار العرش للنظر في الحل الأنسب، "فالعربي" لم يكن ينتظر منه أي حل لأنه كثير الصمت وفي نفس الوقت يكون الأخ الأكبر في التقاليد هو صاحب القرار وصاحب المبادرة أثناء الظروف الصعبة، لكن المفارقة التي طفت إلى السطح هي اتخاذ "العربي الموستاش" القرار المناسب فيما يبدو مفاجأة لسير الأحداث:

«تعريفات المفارقة تدور حولها أنها لغة مراوغة تقول الشيء ولا تقوله، بل تقول أمورا قد لا تخطر على بال المتلقّي الذي يقف عند حدود المعنى الظاهر ولا يتعدّاه إلى ما خلف الكلمة/ الصورة من معان مقصودة، قصد لها الشاعر قصدا، ليتمكن من استفزاز القارئ ليكون أكثر وعيا وإدراكا لما تقوله المفارقة الباحثة عما يثير ويقلق ويدهش العقل والإحساس معا، بفعل الأثر الذي تتركه أحيانا عندما يجد المتلقي نفسه قد خدع»(47).

---

(46) عزالدين جلاوجي: حوية ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 40، 41.

(47) عبد الباسط الزيود: "المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش، دراسة في جمالية التلقي"، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 8، ع 37، 1427 هـ، ص 445.

حيث كان المنتظر هو "الزيتوني" وفي تضاد في المواقف برز "العربي" الذي اتخذ بنفسه قرارا دون المشورة أو الإتكال على أحد:

«مدّ يمناه إلى صندوق صغير في ركن البيت فحمل ما أراد، دسّه تحت ثيابه وخرج، كان الزيتوني أيضا خارج البيت، قال العربي:

- صباح الخير.

ردّها الزيتوني وعلى ملامحه استفهام كبير لكنه لم يبح به:

قال العربي مطأطئ الرأس:

- أريدك أن تذهب معي إلى بيت الشيخ لكحل الآن.

- ولماذا الآن؟

ولم يتلق جوابا، كان في صمت العربي إصرارا على تحقيق طلبه، ولم يجد الزيتوني بدّا من أن يسير معه كأنما هناك قوة سحرية تدعوه للذهاب، كان الشيخ لكحل يتوضأ للصلاة، ترك الإناء يركن للراحة وسأل:

- خيرا إن شاء الله، ما جاء بكما؟

ولزم الزيتوني الصمت، وراح يتطلع إلى أخيه العربي ينتظر منه ردّا.

قال العربي مندفعا:

- عمي لكحل جئتك خاطبا ابنتك حمامة.

وفوجئ الزيتوني والشّيخ لكحل بهذا الطّلب في هذا الوقت، لكن الشيخ أحسّ براحة تسري في جسده كله، هذا ما كان ينتظره منذ شهور، لن يتحمل المسؤولية وحده، لو كان هذا الطلب قبل تجرّؤ القايد عباس لكان له حجة في ردّ غطرسته لكن لا بأس حتى الآن سيكون مفيدا، وسيفرح دون شكّ قلب حمامة وأمها وجميع من يحملون همها:

ولم يردّ الشيخ، كان يتطلع إلى عيني الزيتوني ينتظر منه كلمة تعزز طلب أخيه، ليس عندهم من يزوج نفسه، كبير العائلة هو الذي يفعل ذلك، وأحسّ الزيتوني بذلك فقال منشرح البال:

- أطلب يد ابنتك حمامة لأخي العربي يا شيخ لكحل.

وعجل الشيخ لكحل يرد:

وهل يردّ لكما طلب؟»(48).

فذهاب "الزيتوني" مع أخيه "العربي" إلى بيت "الشيخ لكحل" دون معرفة الأمر المراد والمقصود منه، يمثل في حدّ ذاته مفارقة، وقد ازدادت قوتها لما أعلن "العربي" خطبة "حمامة" من أبيها "الشيخ لكحل"، حتى الخبر أو الأمر جاء في غاية الفجأة من حيث التوقيت (الصباح الباكر) ومن حيث طريقة الإخبار به، "فالزيتوني" لم يكن يعلم تماما بالأمر وبدا ذلك ظاهرا أثناء وقوفه أمام "الشيخ لكحل" الذي كان ينتظر جوابا منه فجاءه من عند "العربي".

بسبب الظـروف المحيطة بأولاد "سيدي علي" يضطر "العربي الموستاش" للفرار مع خطيبته "حمامـة"، نتيجة لخوفه عليها من الخطف من قبل عصابة "القايد عباس". وجاء هذا القرار دون سابق تخطيط أو تنظيم بل جاء فجأة واستباقا لأية عملية أو خطوة تقوم بها هاته العصابة:

«وصل حميدة إلى البيت وأشار إلى رجاله بمحاصرته جيدا، وحين توزعوا رفع صوته:

- يا شيخ لكحل، الشيخ لكحل.

ووصله صوته من خلف الحوش كأنما كان ينتظره:

- ماذا تريد يا حميدة؟ ألم تكفك الأرواح التي أزهقتها؟

قاطعة حميدة بغلظة:

- اسمع أيها الشيخ النتن، لا أريد منك مواعظ، أخرج إلينا حمامة لنأخذها إلى زوجها وسنغادر دون عودة ولك الأمان.

ردّ الشيخ لكحل وأصبعه على الزناد مستعدّ للإطلاق:

- حمامة سافرت مع زوجها العربي إلى حيث لا ندري»(49).

فبعد فرار "العربي" مع زوجته مباشرة كانت العصابة تطالب بها، والمفارقة والتناقض جاءت هنا في عبارة "حميدة": «أخرج إلينا حمامة لنا لنأخذها إلى زوجها»، وردّ الشيخ لكحل عليه: «حمامة سافرت مع زوجها العربي»، وكأن "حمامة" متزوجة مرتين من

(48) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 100، 101.
(49) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 129.

"القايد عباس" ومن "العربي الموستاش" في تضاد بين المقولين، "فحميدة" قال زوجها لأنه أراد أن يلبس "القايد عباس" ثوب الأحقية في "حمامة" وهو يمثل الباطل والزائف و"الشيخ لكحل" قال زوجها قاصدا "العربي" لأن تلك هي الحقيقة، والمتلقي حين يقرأ هذه العبارات دون أن يكون له علم مسبق بالأحداث السابقة سيعتقد مباشرة أن "حمامة" هي زوجة "القايد عباس" وفرّت مع عشيقها "العربي الموستاش".

برغم محبته الكبيرة لزوجته "حمامة" إلا أن "العربي الموستاش" تعرّف على "سوزان" زوجة "فرانكو" ربّ عمله، وقد تطورت العلاقة بينهما كثيرا إلى أن صار لا يستطيع الابتعاد عنها ويشتاق لرؤيتها، في تناقض لأن زواجه من "حمامة" كان بعد حبّ استمرّ سنوات وهو نفسه اعتبر هذا الزواج بمثابة تتويج لهذه المدة الزمنية التي اختلجت فيها عاطفتهما تجاه بعضهما البعض، لكن أن يعاد فتح قلبه مرة أخرى ولامرأة نصرانية متزوجة فهذا هو التناقض، و"العربي الموستاش" ضحية مفارقة إذ أنه يعتبر زوجته "حمامة" التي ضحّت بكل شيء لأجله مثالية لا تجب خيانتها، لكن عاطفته المؤججة تجاه "سوزان" تقوده إلى تكرار الخيانة مرات ومرات عديدة:

> «بدأ وقت الغداء يقترب وراحت دقات قلبه تزداد إنه ينتظرها أن تنهض من مكانها تغيب لحظات ثم تعود إليه بالطعام، يجلس في ظل شجرة ويلتهمه على مهل وفعلا نهضت سوزان قصدته وقفت بجانبه تعبق عليه محبة وودا، وراحت تسأله بعربية عرجاء عن الورود والأشجار، وفجأة أمسكت بيده وراحت تحثه على السير معها، حين دخلا الغرفة الأولى ظلّ مندهشا فاغرا فمه، يالها من غرفة عملاقة! مساحتها بحجم كل غرفه وغرف سي رابح، تزينها صور كبيرة تملأ الجدران، وتتهاوى من السقف ثريات كالنجوم، وتؤثثها تماثيل وتحف بديعة لا تصلح إلا للتأمل، ثم طلبت منه أن يجلس على كرسي وثير إلى طاولة كبيرة، وراحت تضع أمامه صحونا ملئت طعاما وفواكه وجبنا مختلفة أنواعه، تساءل العربي الموستاش: وهل ستجلب خمرا؟ وإن فعلت هل سيشرب؟ نعم سيفعل في حرم هذا الجمال الفتان، وهل بقي له سكر آخر غيره؟»(50).

فراح "العربي الموستاش" يعيش هذه التجربة الجديدة مع الرومية، بعد أن كان شخصا محافظا على زوجته ومكتفيا بها. فقد نسي أو تناسى قضيته الأولى وهي الثأر لمقتل والده

---

(50) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 246، 247.

"بلخير" وتخليص كل المظلومين من "القايد عباس" وأمثاله، حيث وقع التحوّل هنا في مسار الشخصية وتفكيرها:

«شرب سي رابح من بوقالة كانت أمامه معطرة بالقطران، وقال موجها كلامه إلى العربي الموستاش:

- هل كنت تعرف مع من كنت الآن؟

وبسرعة اندفع العربي الموستاش قائلا:

- مع سوزان، أ... أ... فرانكو اللعين.

وخيّب سي رابح ظنه وهو يلوح برأسه نافيا، ولاحظ أمقران هلعا رهيبا على ملامح العربي الموستاش فراح يسرّع سي رابح:

- أخبره بسرعة يكاد يموت.

وراح سي رابح يحكي، وكلما أمعن في الحكي ازداد ارتجاف العربي الموستاش ثم تحوّل إلى بكاء جارف، أشار أمقران إلى سي رابح أن يسكت، قال سي رابح وقد أكمل كلامه:

- هذه هي الحقيقة التي ظلّ العربي الموستاش يتهرّب منها.

قال أمقران غاضبا:

- لابدّ من قتل القايد عباس.

اندفع العربي الموستاش قائلا دون أن تنبسط أساريره القلقة، وقد ضرب أمقران على وتر حساس في قلبه:

- نعم، لابد من قتله، لابد من قتله»(51).

والتقى "سي رابح" "بعيّوبة" الذي قصّ له ما حدث في عرش "أولاد سيدي علي" وعن جرائم "القايد عباس" دون علمه بأن "سي رابح" يعرف "العربي الموستاش"، ونلاحظ أن "العربي الموستاش" عاد لقضيته الرئيسية من خلال تأكيده على قتل "القايد عباس".

صالح: شخصية المجاهد المخلص لوطنه والمحب له، والمدافع عنه ويظهر في مقاطع الرواية مرتديا ثوب المحبّ للعدل والمناهض للظلم والاستغلال، فأثناء الثورة كان رجلا شجاعا ومقداما، وكان يعجبه ذلك التلاحم والاتحاد والأخوة بين أفراد الشعب الجزائري

(51) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 40، 41.

والتفافهم حول القضية الوطنية: «لما ثار الشعب ضدّ المحتل كنا كلنا سباقين... كل واحد يسبق الآخر... ويسبق حتى نفسه لأننا آمنا بصدق وبعمق أن أرضنا عطشانة... وما يرويها غير الدم... دم غزير.... دم قاهر يروي الأرض... يشبعها... يسقيها... يكنس منها الشوك والهشيم وكل الأوساخ»(52)، وشخصية "صالح" أثناء الثورة (الاستعمار) غير شخصيته بعد الاستقلال، لأنه كان أثناء جهاده شخصا حيويا نشيطا يقدّم التضحيات العديدة في سبيل الوطن، حتّى لقّبوه بصالح الرصاصة لشدة سرعته وخفته في تنفيذ المهمات الصعبة، وبعد الإستقلال صار إنسانا آخر فهو ضحية مفارقة وتناقض، لقد ضحّى بالنفيس والغالي لأجل استقلال الوطن أملا أن يعيش الجميع في عدل وكرامة، فهو داخليا عالمه يناقض ويتضاد مع العالم الخارجي، الحياة الخارجية صارت لا تعنيه ولا يشغل بها باله لأنها لا تتوافق مع أحلامه وآماله التي كان بناها قبل الاستقلال:

«كان عمري إذّاك سبعة عشر عاما... أوّل معركة خضتها أسماني الإخوة صالح الرصاصة... جريت ثلاثة كيلومترات على نفس واحد كي أحذّر المجاهدين المجتمعين من قوات العدو التي حضرت كي تحاصرهم... ورغم الرصاص الذي كان يتهاطل عليّ كالنوء إلا أني وصلت قبل جنود العدوّ وأنقذت المجموعة.... ذاك اليوم أسماني الإخوة صالح الرصاصة.

ضحك والدي سالم العلواني وهو يحتضنني:

أنت تعيش طويلا... عندك سبع أرواح كالقط.

ومنذ ذلك اليوم كان يجب عليّ أن ألحق بالرفاق...

أن أحضن البندقية والسرو...

أن أنقش على نباتات الجبال سمفونية الحب وذكريات الدم»(53).

وهنا زمن الثورة التي كان فيها "صالح" يلقّب بالرصاصة، احتاجه وطنه ورغم صغر سنه لبى النداء، حيث كان للجميع (الرفاق) هدف واحد وثابت، وكانت النوايا صافية لا تشوبها

(52) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 20.
(53) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 20.

شائبة، حيث كان يتطابق العالم الداخلي والعالم الخارجي تماما: «فهو يعيش مفارقة داخلية تزيد مع تزايد إحساسه بالتناقضات بين الحياتين، الحياة التي يحياها التي تتناقض تناقضا حادا مع حياته القديمة»[54]، لكن بعد الاستقلال بدأ يبرز التناقض والتضادّ فأصبحت الحياة الداخلية "لصالح" لا يمثلها العالم الخارجي في مفارقة صارخة جعلته يعيش على الماضي ويتجرّع الحسرة والمرارة:

«وعلق الربيع موافقا:

نعم؛ من حقك أن تعيش... هناك يا صالح في المدينة الماء والكهرباء والغاز والجامعات والمشافي والطرق المعبدة... من حق الأولاد أن يدرسوا... من حقهم أن يتحضروا ويعرفوا العالم... أنت يا صالح أدّيت واجبك وقت الثورة... ماذا يريد منك الناس الآن... وهم لن يقدروا على تقديم حتى جزء مما أديت أنت...؟ أنت قدّمت لهذا الوطن في يوم من الأيام في وقت شبابك، دمك وروحك... وكل شيء في هذه الحياة أحقر وأتفه من الشباب والدم والروح.

وأحسست بالقشعريرة تهزّ فرائصي أكاد أقتنع...

كل شيء ينهار دفعة واحدة...

تطلّ عليّ الخيانة مبرقعة...

تبتسم...

راحت صور والدي ممددا مضمخا بدمه تبرق بين عيني... جذبت نفسا عميقا من سيجارتي نفذت الدخان فكاد يحجب الرؤية بيني وبينهم... وقلت وأنا أدفن رأسي بين أصابع يمناي:

اتركاني أرجوكما... إذا كنتما تحبانني فاتركاني لحالي... أنا خوّاف... أخاف المدينة... المدينة عاهرة... فاجرة تستفزّني... تبدلني... تغيرني... تبلعني... المدينة يا ناس قذرة وسخة ستوسّخني... خذوا كلّ شيء... كل شيء... السلطان... الفيلات... ودعوني لحالي... دعوني لحالي»(55).

فالعودة للماضي والعيش في بوتقته، يدلّ على أن "صالح" رافض للحاضر بكل عوالمه وبكل محتواه، لأن هذا الحاضر لا يلبّي طموحاته ولا رغباته:

---

[54] حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 182

[55] عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 26، 27.

«هو أن تسعى الشخصية إلى ترك ماضيها برغم ما في ذلك من آلام وصعوبة، وأن تغادر تجربتها الواقعية وتتعالى عليها، وتجعل فيما بينهما مسافة، كي تتمكن من أن ترى تجربتها برؤية أوسع تتأملها أو تنتقدها فينتج لها عندئذ من الوعي ما يساعدها على بناء ذاتيتها الجديدة»(56).

فهو شخصية ثورية ترفض المداهنة والمهادنة ولا يمكنها القيام بأشياء غير مقتنعة بها وتناقض مبادئها.

وبعد تنقّله للمدينة أين أصبح عاملا في المشفى؛ يجتهد في عمله ويقوم زيادة على وظيفته بالمساعدة في الأعمال التي تخص زملاءه، حيث يساهم في التنظيف وسقي الأشجار وزيارة المرضى. وذات مرّة وصله استدعاء من المدير فاعتقد للوهلة الأولى أنه سيشكره ويقدّر صنيع فعله، لكن في مفارقة وتضاد كان الأمر توبيخا ولوما وعتابا، فصالح هنا ضحية سوء تقديره للأمور وكيفية سريانها:

«خدمت خمسة أشهر أجيء في الصباح قبل الوقت بنصف ساعة... أساعد في التنظيف وسقي الأشجار... وربما زيارة المرضى... وأزيد العشيّة نصف ساعة أخرى أقوم بنفس المهمة وصدمت... بعدما كنت أنتظر الشكر والاعتراف واحترام الجميع تلقيت عكس ذلك تماما... وبدأت التقارير والوشايات تصل إلى المدير والمسؤولين وتهبط على رؤوسهم كالغبار... قالوا يتدخل في عمل غيره... ومن تدخّل فيما لا يعنيه وقع فيما لا يرضيه.

استدعاني المدير... دخلت...قعدت... زمجر في وجهي....

من سمح لك بالقعود؟ قف...

هزّتني الدهشة... ما هذه العداوة ضدّي؟ انتبهت إلى نفسي...

مازال يصرخ في وجهي... ببرودة قلت له:

لماذا وضعوا هذا الكرسي إذن؟ أليس من أجل أن يقعد عليه الداخلون عليك يا حضرة المدير؟

قال وهو ينفخ جسده كالقط:

بعدما نأمرهم بالطبع...

ضحكت وقلت... وقد اشتدّ غضبي:

---

(56) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 259.

سبحان الله! ما كنت أعرف بأنك أمير... ملك... ورثت المشفى عن والديك ونحن هنا عبيد بين يديك... مع ذلك أعرف قيمتي... وأعرف متى أقعد ومتى أقف... لست أنت الذي تعلّمني الأخلاق والأدب... »(57).

فقد خاب أفق توقع "صالح" الذي كان يظنّ أن المدير سيكرمه أو يهنئه حدث عكس ذلك تماما، فقد أصبح التعاون تدخّلا، والاجتهاد في العمل والمثابرة فيه يمثل مصدر قلق للآخرين:

«واكتشفت أنّ السيد المدير أراد أن يقول لي لا تتدخّل في شؤون غيرك... احضر عند الثامنة بالضبط وانصرف عند الخامسة... بعد الخامسة لا أريد أن أرى خلقتك... فهمت لست وطنيا أكثر من الناس... لست جزائريا أكثر من الناس... نحن أيضا وطنيون وجزائريون...»(58).

فأصبح مصدر إزعاج وقلق، فقد تغيرت المفاهيم لأن ما يراه هو عمل إيجابي يراه الآخرون سلبيا: «والحق أنه من خلال البعد الظاهر والبعد الخفيّ تأكدت المفارقة، إذ إن الموقفين اللذين تعرضت لهما الشخصية بدوا في حالة من التضادّ»[59]، حتى مفهوم الوطنية أدركه التغيير وهذه عوامل تؤدّي للمساهمة أكثر في الانفصال عن هذا الواقع المتناقض.

وإن كان "صالح" وطنيا مخلصا مجتهدا في عمله، فإن المدير "سي سليمان" عكسه تماما في مفارقة وتناقض بينهما، لأن المدير حينما يخاطب "صالحا" يحدثه عن الوطنية محاولا إبراز وطنيته هو الآخر:

«مديرنا هذا وطنيّ حقا، لما عينوه كان كسلك الحديد... كأنه مستورد من أثيوبيا... البدلة الرمادية وحدها تمشي.... اليوم صار بضخامة ثور يكاد يسقط للخلف... سرواله القديم لا يسع أصبعه... مديرنا إنسان وطني ضرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله... يدخل لمكتبه بعد العاشرة يتصفّح الجرائد التي تشترى على حساب المشفى... يوقع الوثائق... يطلع على المراسلات... يرشف قهوة... يحتضن السكرتيرة القنبلة التي اختارها بنفسه بعدما طرد السكرتيرة التي كانت قبلها... يتفق معها على موعد ويخرج.

---

(57) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 35، 36.
(58) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 36.
(59) سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 160.

في الباب يلتفّ حوله العمال المخلصون كالكلاب المدرّبة... يرقصون بلا إيقاع، يملئون له السيارة بخيرات المشفى... لحوم... حبوب... خضر... مشروبات... عند الحادية عشرة يخرج ولا يعود حتى الغد... أما المرضى المساكين فلا يعطى لهم إلى العدس بالماء...»(60).

فحسب ما يسرده "صالح" عن مديره في قالب من السخرية والتهكّم أن المدير مهامه تناقضت تماما، فالمسؤولية تعني القيام بالواجب والانضباط الدائم، و"سي سليمان" خالف كل هذه الأمور لأنه وطني.

وفي ظل التناقض الصارخ لهذا الواقع المؤلم والظالم يبقى "صالح" هاته الشخصية التي تعيش مفارقة داخلية، يحاول أن يغير هذا العالم رغم إدراكه أنه لا يستطيع ذلك، فالجميع في صفّ واحد والكل يرى فيه الشخص المشاغب والمشوش:

«واختلط كلام الجميع يوزعون التهم: خيانة الوطن... التهاون... التدخل في اختصاص الآخرين... الاعتداء على السيد المدير... والطعن في نزاهته...

وخرجوا كلهم وبقيت وحدي في القاعة لا حول ولا قوة إلا بالله...

رجعت إلى البيت ليلا يفترس القلق قلبي... وفي نفسي كنت أردّد... هل خدعونا حين أوهمونا أننا انتصرنا على الاستعمار؟... لقد توقفنا وسط المعركة، ما الذي أستطيع أن أفعله وحدي... ليكن ما يكون أن كالمحراث الذي تعوّد والدي أن يضرب به المثل، يحرث واقفا أو ينكسر»(61).

"فصالح" لم يستطع الاندماج في هذا العالم الذي يعمّه النفاق والمجاملات، وهو ضحية مفارقة حادة بين ما يتوهمه في نفسه من قدرة على التغيير وحقيقة العالم الآن التي تجاوزت الماضي الذي لازال "صالح" يعيش فيه.

وبقي مواظبا على أمل التغيير بكشفه كل التجاوزات التي تحصل على مستوى المشفى الذي يعمل فيه ويبقى وحيدا في كل مرة فلا يجد سندا أو مساعدا في هذا الأمر الجميع متواطئون، فهو ذهب ضحية رؤيته المغلوطة للعالم الخارجي، فيعتقد أنه باستطاعته التغيير:

---

(60) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 36.
(61) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 37.

«تذكرت الإشاعة التي دارت في المشفى... قناطير من الأدوية لم تعد صالحة والمدير وجماعته في حرج من زيارة الوزير... فعلتها يا ولد الكلب... ورجعت كالرصاصة للمشفى وأنا أكاد أحترق قلقا...وجدت الجماعة في حفل بهيج مع السيد الوزير... المدير... جماعته... كبار المدينة يجتمعون على الفريسة.... يجتمعون على لحس الأصابع... منعني الحراس من الدخول صرخت: خونة خونة اكتشفتكم، اكتشفت جريمتكم حرقتم أدوية المرضى في الوادي وهم محتاجون قرصا... أحرقتم أعمارهم ودماءهم وأرواحهم... سحبني الحراس بعيدا وقالوا للوزير هذا مجنون مرة بعد مرة يصاب بنوبة عصبيّة»(62).

ما يؤكّد تغير المفاهيم وتناقض المعطيات، وضع "صالح" في خانة المجانين، فكل من يقول الحقيقة يصبح مشوشا وفوضويا ومجنونا في تناقض لهذا الواقع المرّ.

وكنتيجة لكل هذا تمّ فصل "صالح" من العمل:

«وفصلوني عن العمل... طرقت كل الأبواب... اشتكيت للمسؤولين... كتبت للجهات الرسمية وغير الرسمية... كلهم اتفقوا على أنني مجنون ولا أصلح للخدمة... حزّ ذلك في نفسي... كنت صالح الرصاصة يوم كان الرجال رجالا... فلما تحررت البلاد أسموني صالح المغبون... وفي آخر عمري صرت صالح المجنون»(63).

حصل اتفاق على أن "صالح" مجنون فكل من يعارض ويرفض المداهنة مصيره الفصل والجنون: «أنها وسائط حية - الشخصيات – يختبر عن طريقها الفنان المفارقات القائمة بينما هي عليه الحياة وبين ما يجب أن تكونه، فهي شخصيات تعيش معنى الحياة في سياق ذلك التناقض»[64]، وهذا في تضاد حادّ بين الراهن وما يجب أن يكون.

عبد الرحيم: ابن "صالح" الذي فصل عن الدراسة وصار متسكّعا في الشوارع والأزقّة، ويعيش حالة انفصال تامّ عن واقعه، فهو ضحية مفارقة داخلية، فالحياة الداخلية التي يريدها تناقض العالم الخارجي، فأبوه مجاهد صنديد ومعروف بتضحياته الكبيرة في سبيل استقلال الجزائر، لكنه يرى تضحيات أبيه ذهبت أدراج الرياح لأنهم يعيشون في فقر مدقع مقارنة

---

(62) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 43.
(63) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 54.
(64) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 161.

بالآخرين الذين لم يفعلوا شيئا أفادوا به الثورة أو ساعدوا في تحرير الوطن، فيعتقد أن كل من ضحّى يجب أن يكون واقعه وعالمه أفضل من هذا الذي هم فيه:

«من أي صلب هذا الولد الفاشل الذي لا يحسن أن يصنع لنفسه خبزا يحفظ رجولته... نظرت فيه وقلت:

- لو كان بومدين حيا لعاقب كل الشباب البطال... ذاك القويّ أبو الضعفاء، ودون تمهيد اندفع عبد الرحيم فجأة كأن الحياة عادت إليه:

- وماذا فعل لنا لما كان حيا حتى يفعل لنا الآن؟ انظر كل ما حولنا يوحي بالمأساة وأردت أن أعراضه... لكنه واصل وهو ينهض:

- يتشدّقون بالشعارات الجوفاء لا غير... لقد ضحيت في الثورة بكل ما تملك... أحرق بيتك... وقتل أهلك... وشردت سنوات طويلة مريرة وها نحن نعيد نفس الحكاية الكالحة... الناس يأكلون على كل الموائد ونحن الفقراء مازالوا يطعموننا شعارات.

وغادر عبد الرحيم المكان دون أن ينتظر جوابا مني، جمعت نفسي حيث أنا ورحت أتأمله يبتعد فتمتمت:

- يا له من جيل»(65).

فصار ناقما على الراهن والواقع الحالي تماما، فزمن الثورة عنده هو زمن الاستقلال، الظروف متطابقة لم يحصل تغير كان يأمله.

وبلغ به الاحتقان درجة كبيرة من هذا الواقع وهذه المدينة بسبب رؤيته المغلوطة والتناقض الذي يعيشه داخليا، وبهذا التفكير صارت الحياة مستحيلة أمامه وسدّت كل الأبواب:

«كل شيء من حولي مقرف مقزّز... هذه المدينة عاهرة شمطاء... البقاء فيها ضرب من المستحيل... غدا كل شيء ضدي... في البيت تحاصرني نظرات والدي المرة وأنين والدتي الشاحب... في الشوارع أحس نفسي أشبه بكيس بلاستيكي قديم تتراماه الرياح في شوارع المدينة... ما معنى أن أحيا إذن؟ لا يمكن أن أفكر في الانتحار على الأقل بسبب الوازع الديني الذي يعدّ كل قاتل نفسه كافرا... أو بسبب ما أحمل في نفسي من أحلام... حلمي لعله صعب التحقيق... وربما هو من المستحيلات، ولكنه يبقى أولا وقبل كل شيء حلما، من

(65) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 73، 74.

حقي أن أحلم... والحمد لله أن الله خلقنا نحلم وإلا كانت الطامة الكبرى... والحمد لله أن حكامنا الأثرياء لا يملكون منعنا من أن نحلم»(66).

وتأجّج الصراع داخله فلم يعد يرى في الحياة أي مذاق أو طعم، فصار منفصلا تماما عن واقعه، وفي تضادّ تام ودائم معه.

وفي حالة يأس وضيق قرر الرحيل، عبور البحر إلى "فرنسا" التي يراها جنة وبلد أحلامه، وهذا القرار يمثل مفارقة صادمة، فهو مجاهد طرد "فرنسا" من وطنه والابن يريد اللحاق بها هناك، بل ويراها جنة وحلما، فالتناقض هنا بين الأب الذي يمقت "فرنسا" مقتا شديدا والابن "عبد الرحيم" المتعلق بها. "فعبد الرحيم" لم يستطع حسب رؤيته للراهن تحقيق أحلامه في وطنه لذلك يبحث عن تحقيقها في "فرنسا":

«وعلى غير عادتي اندفعت في الشرح والتحليل حدّ الثرثرة ولم ينطق هو تماما... كان يستمع إليّ بإمعان شديد.

حدثته عن رغبتي الملحة في أن أعبر البحر... لابد أن أسافر إلى فرنسا... جنة الأرض هي فرنسا... فرنسا وحدها قادرة على أن تمسح أحزاني وفقري... يجب أن أسافر وهناك يجب أن أتزوج فرنسية تسوي لي وضعيتي وأستقرّ هناك إلى الأبد...

ماذا استفدت أنا هنا...؟ إنني أجف كل لحظة... ما أصعب على الإنسان أن يتأمّل نفسه يموت عضوا فعضوا... أن يصفرّ ورقة ورقة... وغصنا غصنا... ثم يتهاوى شجرة خاوية... تعرس فيها الديدان بدل الشحارير... تزغرد فيها القتامة بدل الإشراق»(67).

والتضادّ الحاصل هنا في الرؤية للواقع بسبب اعتقاده بانعدام الفرص في وطنه، هو ما دفعه للحلم بفرنسا أي أن وضعه الحالي «البطالة، الفقر، الحزن» هو ما كان يدفعه للرحيل نحو "فرنسا".

وقرر "عبد الرحيم" تغيير واقعه بالبحث عن عمل يعينه على الحياة بعد أن كان رافضا لذلك في مفارقة اكتشاف للذات حيث كان ينظر للعالم الداخلي يناقض العالم الخارجي، لذلك لما أعاد اكتشاف ذاته قرر العمل:

---

(66) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 78.
(67) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 80.

«مفارقة اكتشاف الذات يرجع في أصله غلى مفارقة الرؤية المغلوطة، إذ أنها تبدأ من رؤية مغلوطة عن الذات لنفسها تصححها بالمفارقة، فإنّ الفرق بين المفارقتين يكمن في موقف الشخصية الضحية، حيث تختلف شخصية الضحية في مفارقة اكتشاف الذات عن شخصيات الضحايا الآخرين في شيء أساسي هو ضرورة معرفتها - بعد اكتشافها للحقيقة - بأن تصورها كان زائفا، وذلك على عكس ما يحدث لأنماط الضحايا الآخرين، فاكتشاف الشخصية هنا أنها ضحية جهلها هو جزء أساسي من صنعة هذه المفارقة، إذ أنها يحدث لها نوع من الانقلاب الذاتي، حيث تتجه إلى محاولة بناء ذاتها مرة أخرى»(68).

"فعبد الرحيم" كان شخصا رافضا لواقعه، أعاد اكتشاف هاته الذات وعرف بأن العمل هو وحده الكفيل بتحقيق الأحلام:

«خرجت من المنزل وقد اعتدل راسي من الطأطأة التي تعودها... أنا الآن شرطي وقد تغيرت نظرة الناس إليّ دون شك، ورغم أني لم أحضر إلى البيت باللباس الرسمي قط إلا أن الخبر فشا في الناس حتى قبل أن أباشر عملي هذا... حارة الحفرة لا يخفى على ناسها شيء مطلقا... عيونهم وآذانهم تلتقط كل صغيرة وكبيرة... هم كما يصفهم الشيخ صالح رادارات... »(69).

وهكذا تغير وأصبح شرطيا، وتغيرت حياته وحتى نظرة المجتمع اختلفت وصار يلاقي الاحترام والتقدير نظرا للمكانة التي صار عليها.

وقد قتل "عبد الرحيم" أثناء عودته للمدينة في حاجز مزيف حوالي العاشرة ليلا في طريق وسط الغابة:

«وصاح الجميع:

- الله أكبر، اقتلوا عدوّ الله.

وهرعوا إليه جميعا يجرّونه، وتشبّثنا به نسمّره إلى الأرض... كان صراعا متوحشا بين الموت والحياة... وتقهقر أرضا عند عجلة السيارة... وأسرع الآخرون يجرّون عبد الرحيم بعيدا في عمق الغابة وهو يصيح:

- أنا أخوكم... أقسم أنني بريء... أقسم أنني لم أظلم أحدا... أنا فقير... أعيل خمسة أفواه ضعيفة... ارحموني يرحمكم الله.

---

(68) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 165.
(69) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 195.

وأشهر أحدهم وكان أشقر طويلا بدينا رشاشا وقال:

- هل تأمر يا أمير؟

وفتح الأمير عينيه إلى نهايتها فظهر وجهه بلحيته الكثّة السوداء كوجه البومة... وفهم الأشقر الإشارة... فأطلق رصاصتين إحداهما استقرت في قلبه... والأخرى في عنقه»(70).

الطفل محمّد: هذا الفتى والتلميذ النجيب والمجتهد في دراسته، يجد نفسه ذات مساء مطاردا، فراح يحثّ الخطى للوصول إلى البيت حاملا في يديه الصغيرتين لعبته: «يضعضع الرعب أركان جسدي المتهاوية... تصطكّ ركبتاي... أشدّ لعبتي إلى صدري لن يخطفها الكلاب مني... لن يدوسوا عليها بأقدامهم الغليظة... لن يأخذوها لأطفالهم»[71]، وتفكير "محمد" كان منصبّا على مصير لعبته التي كان يشعر بالخوف عليها في مفارقة تدلّ على براءة الطفل وسذاجته وبساطة هذا التفكير، فلم يذهب بعقله إلى التساؤل الأعمق المرتبط بجوهر ولبّ المطاردة أو الغرض منها: «كنت أجهش بالبكاء ولا شيء بقي في نفسي إلا لعبتي، ماذا فعلوا بها؟ ها اغتنموها؟ استولوا عليها كما يستولي اللص على ممتلكات غيره...؟ هل داسوها بأقدامهم فمزّقوها... فشتتوا أجزاءها؟ وخلتها تصرخ فيّ... تناديني ... تستغيث بي»(72)، ولما سقطت من يديه زاد تساؤله حول مصيرها في مفارقة لا تخلو من الطرافة: «وهذا التناقض صنع نوعا من المفارقة قائما على اشتمال الشخصية على النقيضين في آن واحد»[73]، فالطفل منزعج وتفكيره منصبّ على هاته اللعبة بينما يكون التفكير في هاته الحالات حول الانشغال الأكبر وهو ماذا سنفعل؟ لما كل هذه المطاردة؟ فهذا هو التساؤل المشروع والقائم.

ومن خلال المقاطع الروائية تبرز براءة "الطفل محمد" وسذاجته، حيث كان في اعتقاده أن المطاردين والقتلة كانوا غيلانا، وهذه مفارقة بنيت على الموروثات السردية

---

(70) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 151، 152.

(71) عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، الجزائر، ط 2، 2006، ص 08.

(72) عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 09.

(73) سعيد شوقي: بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 147

الشعبية، فكأنه يريد القول أن البشر لا يقومون بهذه الأعمال المتطرفة والعنيفة، غير أن تأكيد زميله عثمان أنهم بشر جعلته يدرك الحقيقة:

«أمسكته من يده أجرّه خلفي وقد بدأت أختي عائشة تتثاقل فوق ظهري، وتثقل كاهلي. قلت لعثمان:

لا أحد يمكنه أن يرد... الغيلان وحدها تستطيع أن تحقق ما تريد... تدخل إلى أي مكان تريد... وتتحدّى كل مخلقو... وتتشكل في كل الصور والأشكال.

وردّ عليّ وفي كلامه كثير من السخرية:

عن أي غيلان تتحدث يا محمد؟ لقد رأيتهم رأي العين... كنت مختبئا في حديقة منزلنا ورأيتهم بوضوح... كانوا بشرا مثلنا تماما... إنهم الصرب يا محمد.. الصرب الذين يكرهوننا... الصرب الذين عملوا قرونا على مسخنا وتدجيننا فلما عجزوا هاهم ينكّلون بنا... آخر وسيلة بقيت لهم ترهيبنا ثم تشريدنا... وفهمت عندئذ الأمر... هل يمكن للإنسان أن يصل إلى هذه الدرجة من الوحشية فيقتل أخاه بمجرّد أن يختلف معه في لغة أو دين أو جنس...؟؟؟»(74).

فواقع "محمد الطفل" هو واقع النقاء والصفاء والطهارة، فمعتقده أن بني البشر لا يمكنهم الوصول إلى وحشية وافتراس الحيوانات، فواقعه الداخلي ناقض وخالف الواقع الحقيقي المعاش، لذلك صدّق ما كان يقال له عن الغيلان المتوحشة.

وعند وصول الطفلين "محمد" و"عثمان" إلى القرية المجاورة حيث التقيا هناك بجموع السكان وبخالة "محمد"، وكانت الأسئلة الحاضرة والتي تطرح حول الأحداث التي وقعت:

«أدركت خالتي أنّ ورائي فاجعة... فأبعدتني عنها ملحة عليّ السؤال عن أمي فقط دون غيرها:

أخبرني أين أمك؟ هل تركتها بخير؟

وأنقذني عثمان من الحرج الكبير الذي وضعتني فيه خالتي، ماذا سأقول لها؟ كيف أنقل إليهم الكارثة؟

قتلوهم جميعا.

هكذا نطقها عثمان مبتورة... مختصرة... مضغوطة...

---

(74) عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 20، 21.

جميعا؟ من تقصد؟.

هكذا علق زوج خالتي وهو يوجه إلى عثمان الذي ردّ بمرارة شديدة:

كل سكان القرية لم ينج أحد إلا أنا ومحمد وعائشة الصغيرة.

وفتح الجميع أفواههم مندهشين، وراح بعضهم يردّد:

يا للوحشية!! يا للوحشية!!»(75).

فكانت المفارقة صادمة لأهل القرية المجاورة التي لم يعتقدوا أن إبادة قرية بأكملها أمر هيّن إلى هذه الدرجة، وهنا انتقال الفزع والخوف ورائحة الدم من قرية إلى قرية.

عثمان: هذا الطفل الذي أباد الجنود الصربيون كل أفراد عائلته ونجا بعد اختبائه في حديقة المنزل، وأثناء خروجه بعد ذهاب الجنود شعر بالضياع فجأة لأنّ القرية بأكملها أبيدت في مفارقة لم تكن منتظرة، أي كيف لإنسان يجد نفسه فجأة بلا أهل، بلا مدينة، بلا وطن، وكل هذا سببه الوحشية والعنف، لذلك نجده يحاور زميله الطفل محمد وهو في حيرة من أمره بعد الذي حصل:

«ونظرت خلفي حيث القرية بدأت تغيب بناياتها بين الأشجار العالية... قزعات بيضاء كانت تحوم في صفحة السماء... وما زال الدخان يلفّ القرية، وقد اشتدّ سوادا وكثافة، ومنارة الجامع وحدها مازالت تقف شامخة وسط المأساة.

سألني عثمان حائرا:

إلى أين ستذهب يا محمد؟ إننا نسعى على غير هدى، لقد ضيّعت كل أهلي وأقاربي، ليس لي من أعرفه خارج قريتي... ولا أحد يمكن أن يؤويني أوي يقوم على أمري.

لا تحمل هما نحن نسعى إلى هذه القرية التي تراها أمامك... فيها خالتي وستكون لنا حضنا دافئا... إنها تشبه أمي في كلّ شيء»(76).

"فعثمان" لم يعد له مأوى أي أحس ما يحسه الغريب الخائف من المجهول، فقد وقع ضحية وفريسة لأعمال وقعت فجأة، فجعلته يعيش التناقض بأتمّ معنى الكلمة.

---

(75) عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 23.

(76) عزالدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 21، 22.

حمامة: هاته الفتاة التي أحبت "العربي الموستاش" بصدق تجد نفسها موضع مفارقة حينما طلب "القايد عباس" يدها على سنة الله ورسوله (ص) من والدها "الشيخ لكحل"، وصارت تعيش تناقضا شديدا بين مصير أهلها في حالة الرفض وبين العاطفة التي تختلج في صدرها تجاه "العربي"، لذلك كان هذا التضادّ يشتدّ مرة بعد مرة في السرد:

«لا شك أن مفارقة الشخصية عنصر شديد الأهمية في البنية المهيمنة للمفارقة في النص الروائي بل تكاد تكون العنصر الأهمّ في تشييد هذه البنية، ولاشكّ أنه أصبح لدينا في عصرنا الحديث وعي متزايد بالذات، نتج عنه تقابل متزايد بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، وهو ما أفسح المجال لنمو المفارقة بوصفها أداة أساسية لرسم الشخصيات، ومكّن الروائيين من تصوير هذه المفارقات في رواياتهم»(77).

ويتأجّج الصراع مما يؤدّي إلى تغيّر الأحداث وتسارع وتيرتها، "فالقايد عباس" تزوّج أكثر من مرة ومعروف عنه فساد الأخلاق والطباع، والمرحلة العمرية "لحمامة" فهي صغيرة السنّ أي هناك تباعد بينهما من ناحية الأعمار، إضافة إلى علمها بموقف "العربي" من حبها له، وفي نفس الوقت كان عرشها يعيش حالة ضعف ووهن، فكانت تتوجّس من الانتقام والثأر، لو رفضت أوامتنعت عن الزواج من "القايد"، وفي هذه اللحظة يظهر "البهلي لخضر":

«أقبل الشيخ لكحل من سفح الجبل حيث كان يرعى شويهاته مع ولده، فجلس على مقعد صغير من خشب البلوط دون أن ينبس بكلمة. وأسرعت زوجته تحمل إليه شطر مطلوعة وإناء طينا ملأته لبنا من شكوة مخضت حليبها هذا الصباح، وتناهى إلى سمعه صوت يناديه، قالت زوجته عقيلة:

- أسمعت؟ صوت غير مألوف.

قالت حمامة وقد أكملت عملها:

- هذا البهلي لخضر.

قالت الأم عقيلة:

- صدقت إنه هو، نفعنا الله ببركته.

(77) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 157.

وأسرعت تلقاه عادت به حيث زوجها الذي عجّل يستقبله بإكبار وتقدير، قبّله على رأسه وهو يقول:

- نفعنا الله ببركتك اجلس لتأكل معنا.

جلس البهلي لخضر متجشّئا كما العادة وهو يقول:

- الأرض عطشانة دمنا يرويها، قلوبنا خربانة غلّنا يسقيها، حمامة حيرانة للشرق نرميها، للشرق نرميها سيد القوم يحميها، سيد القوم يحميها.

يا ناس يا ناس، هو سيد الناس يرفع الباس، ويعلي الراس، اسمه بالعين يبدا، والنفوس ليه تهدا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس أولادنا»(78).

وإيمانا منهم ببركته والقدرة على استشراف المستقبل وضعهم موضع مفارقة شديدة، حيث بدَا التناقض كبيرا وشديد الوقع عليهم، فكيف يصنعون مع هذا الواقع المرير؟ فقول "البهلي لخضر" أو نبوءته شكّلت مفارقة وتضادّا بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي غي المعلن، حيث يذهب المتلقّي أن المقصد هنا في النبوءة "القايد عباس" سيد الناس:

«حينما خرج البهلي لخضر يضرب الأرض بعصاه زرع الشيخ لكحل عينيه، وما كاد يتأكد من ابتعاده في قندورته البيضاء وعمامته الصفراء حتى عاد إلى زوجته وقد كادت أنفاسه تتقطّع اختلى بها داخل البيت وقال:

- ما رأيك؟

ردّت عقيلة مرتجفة:

- كلام هذا البهلي يخيفني.

احتقن وجه الشيخ لكحل وقال:

- أردناه عونا على عباس الظالم، فإذا به يجعل منه سيد الناس.

- ومن أدراك أنه يقصده.

سألت زوجته عقيلة فردّ:

- ومن غيره يبدأ بالعين ويمكن أن يكون سيدا؟

التحفت الحيرة ملامح عقيلة، كلام البهلي لا يمكن أن يخطئن هي تذكر ذات يوم حين دخل عرش أولاد النش، وكيف تعرض له السعيد القايد والد القايد عباس بالأذى، وكيف نزع

(78) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 76، 77.

برنسه غاضبا ودسّه في ثغر النبع الذي كان يسقي منه الناس وصاح: يا نبع تدفق شهرا ونم دهرا وغاض الماء إلى غير رجعة وتسارع الناس يستسمحونه ويغدقون عليه الهدايا والعطايا، ولم يرض حتى قبل السعيد القايد يديه وهامته.

قال الشيخ لكحل حائرا:

- فيم تفكرين؟ أشيري عليّ.

- كأنما يوحي إلينا بوجوب قبول خطبة عباس لحمامة.

قالتها عقيلة بصوت خافت حتى لا تسمع ابنتها، وتململ الشيخ لكحل في مكانه كأنما لا تسعه الدنيا ليس عنده أدنى شكّ في كرامة البهلي لخضر، وهو ولي من أولياء الله الصالحين، وما يغضبه يغضب الله حتما، ولا ينطق إلى بوحي الملائكة»(79).

و"الشيخ لكحل" وزوجته "عقيلة" من ضحايا المفارقة لأنهما لو قرآ النبوءة جيدا وأمعنَا فيها ما حدث سوء الفهم لها، فالمقصود "بسيد الناس" والذي يبدأ اسمه بحرف العين هو "العربي" وليس "عباس"، و"لخضر البهلي" ذكر النبوءة وترك الإجابة عنها للآخرين وللزمن.

(79) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 77، 78.

الفصل الثالث: مفارقة الشخصيات المثقفة

- فاتح اليحياوي.

- مفارقة شخصية البطل في رواية سرادق الحلم والفجيعة.

- كريم السامعي.

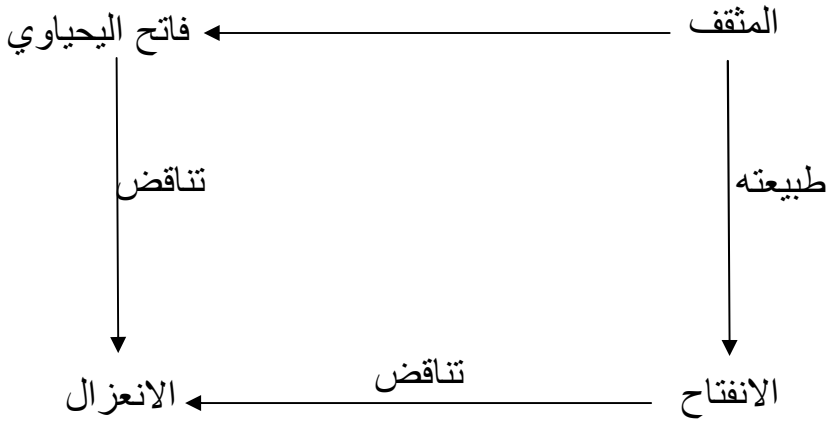
مفارقة الشخصيات المثقفة: تتميز روايات "عز الدين جلاوجي" بحضور الشخصيات المثقفة، حيث يكون حضورها مفارقة في حد ذاته، إذ نجدها تؤدي دور المتفرج على الاحداث وتميل الى الانطواء والانعزال.

فاتح اليحياوي: يمثل صوت المثقف في الرواية، هذا المثقف الذي عارض كل ما ينسج ويحاك من طرف "عزيزة الجنرال" ووقع في مشكلات عدة جعلته ينعزل عن هذا العالم، "ففاتح" يعيش مفارقة داخلية، ففي ذاته يحلم بعالم مليء بالعدالة والمساواة ينفي التسلط والظلم، ومفارقة خارجية تتمثل في الواقع المنافي تماما لرغباته وتطلعاته، فقرّر الانعزال تماما والانفصـال عن هذا العالم العفن الذي تسوده القذارة والمحسوبيـة:

«ولا يكاد فاتح اليحياوي ينهي تدريسه بمعهد علم الاجتماع حتى ينعزل في غرفته لا يكاد يبرحها إلا للضرورة... ولم يشأ كريم أن يطيل الحديث، فراح يطرح المشكلة مباشرة طالبا الرأي والمشورة، ولم يزد فاتح اليحياوي أن قال:

- يا كريم؛ لم تعد لي علاقة بالبشر، أنت تعرف موقفي منهم، كل تصرفاتهم لا معنى لها»(80).

مخطط رقم (1):



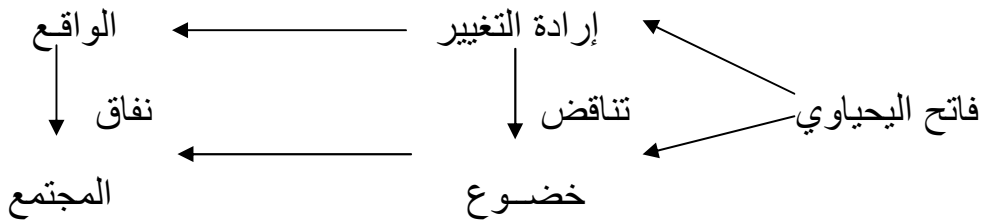
مفارقة المثقف بيت الانفتاح والانعزال.

(80) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 25.

"اليحياوي" هذا المثقف الذي نأى بنفسه عن العالم وانفصل عنه بسبب طباع البشر وتصرفاتهم؛ فالمعنى هنا أن المثقف لم يعُد له الدور الريادي في صنع الأحداث وتسييرها، أو بالمعنى الأصح خاب ظنه في هذا الواقع وانكفئ على نفسه وفقط، ولم تعد تهمّه الأحداث الدائرة حوله، وهذه في حد ذاتها مفارقة لأن المثقف هو من يقود الأمة وهو مصلحها وهو زعيمها، لكن هناك إحباط جعله يفرّ من هذا الواقع:

«كان فاتح اليحياوي أكثر الشباب حماسة، وأكثرهم ثورة على كل مظاهر الانحراف الاجتماعي والسياسي، وكلم يدرك جيدا أن سكان عين الرماد هم ضحية مؤامرة بين من يملكون الدينار ومن يملكون القانون... وما كادت عزيزة الجنرال تستولي على أراضي الفلاحين البسطاء وتأخذها منهم عنوة، وما كادت تشتري شركة البناء التي تشغل مئات العمال، وما كادت تضع يدها على أملاك دولة فتشتريها بأسعار رمزية حتى ثار في المدينة يقود الناقمين... وحدث ما لم يتوقعه... لقد تدخلت القوة العمومية وفرقت المتظاهرين، ليحاكم فاتح ويشهد بعض المتضررين على صحة ما وجه إليه من تهم... حين زاره كريم في السجن، وقد تجلبب بالحزن العميق قال له: «التاريخ يعيد نفسه كأني من ذرية علي، وكأن سكان عين الرماد من ذرية أهل العراق... عليها اللعنة أمة تجمعها الزرنة والبندير وتفرقها العصا»(81).

مخطط رقم (2)**:**



مفارقة التغيير والخضوع.

(81) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 38.

فإرادة التغير عند "فاتح اليحياوي" خمدت بسبب جُبن وضعف وخضوع المحيطين به من مساعدين، في انقلاب للحال جعله يستكين لهذا الواقع، لعلمه بعدم قدرته على التغيير منفردا لأن البقية انحازوا ووالوا أصحاب الثروة وأصحاب السلطة.

ومن التناقض أن أهل مدينة "عين الرماد" على علم بفساد "عزيزة الجنرال"، وفسادها قضى على المدينة وحطّم المشاريع الحيوية فيها، لكن في مفارقة تامة شهدوا ضدّ "فاتح اليحياوي" في المحكمة، وهذا ما حزّ في نفسه كثيرا:

«لم يزعج فاتح اليحياوي دخوله السجن... كثير من الشرفاء زجّ بهم فيه، ومازالوا يزجّون، لكن ما حزّ في نفسه أن تنفض عنه الجموع الغفيرة التي تجمع على أن عزيزة الجنرال ثعبان عاث في مدينة عين الرماد فسادا... بل ووصل الحدّ ببعضهم أن شهدوا ضده زورا وبهتانا... حينما خرج من السجن أعلن أنه على فلسفة أبي العلاء المعرّي رهين محابسه... وأعلن أن هذه الأمة قد قضى عليها القدر بالذل والهوان»(82).

فهذا التناقض والتضادّ في المواقف عمّق فيه أكثر عامل القطيعة والانفصال التام عن الواقع.

مفارقة شخصية البطل في رواية سرادق الحلم والفجيعة: إنّ المكوّن السردي لهاته الرواية يطفح بعدة مفارقات على مستوى الشخصيات التي جاءت منظومتها وأفعالها وأقوالها بغير النمط التقليدي، حيث سنحاول في قراءة لشخصياتها إبراز أهم المفارقات الواقعة فيها من خلال الأحلام والطموحات والفجائع وغيرها من الحالات التي تنتابها في المتخيل السردي والمتن الحكائي، الذي تداخلت فيه عناصر مختلفة كالشعر والسرد والأسطورة والرمز.

وتبرز المفارقة في رواية سرادق الحلم والفجيعة في توظيف "جلاوجي" لشخصيات أغلبها من الحيوانات والأشياء، وجعل منها عنصرا أساسيا ومحركا للأحداث، حيث يكون هناك تناقض في أفق توقع القارئ الذي ينتظر أن يحكم المدينة مثلا إنسان حكيم، وذو شخصية مميزة فإذا به يصطدم بالغراب الذي يصبح سيد المدينة والآمر فيها وصاحب القرارات الرئيسية، كما نجد شخصيات أخرى لحيوانات كالفئران والدود والنسور والثعالب،

(82) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 196.

فهي تجسّد الاغتراب في أعلى مستوياته ودرجاتها، هذا الاغتراب عن العالم البشري المليء بالمدنس والمعفّن.

هذه الشخصية - البطل- التي تعيش في المدينة، المدينة المومس العاهرة، والبطل هنا بمثابة الشاهد أو هو السارد، الذي جاء في المتن الروائي شخصا مطاردا وغريبا عن هذه المدينة التي تحكمها وتسكنها الحيوانات وتسيرها وفق أهوائها وشهواتها:

«أجري... أعدو... ألهث ... أختفي خلف شجرة شمطاء تترمد...

تذروها الرياح....

خلفي تجري الثعالب... الثعالب تجري خلفي... تجري خلفي

ألهث ... ألتهم السلم... تسبيخ المنارة... تغوص... تزدردها الأرض...

أنتعل التراب... أجري... أجري ... أعدو... ألعن زيف الأشياء ... أتمدد...

أختفي خلف رصيف يكاد لا يبين.

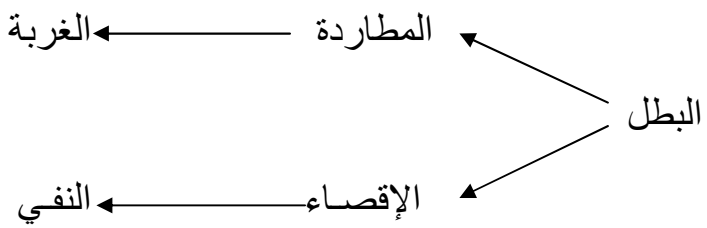
تقهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف...

يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب على الأرض بكعبها... تدندن أغنياها المفضلة.

تبتعد عني وأنا أتملها حزينا باكيا... تجري خلفها الثعالب... الثعالب خلفها تجري... خلفها تجري الثعالب... أتململ... أضغط نفسي مرتجفا... وأنا أراها تغوص جميعا في أحشائها... في أحشائها تغوص جميعا.

أيتها المدينة المومس»(83).

مخطط رقم (3):



مفارقة الإقصاء والتهميش.

(83) عز الدين جلاوجي: : سرادق الحلم والفجيعة، 2006،ص 11.

فحالة المطاردة التي يعيشها "البطل" مفارقة في حدّ ذاتها، كيف لشخص يعيش وسط مدينته ويسكنها، وفي نفس الوقت يكون مطاردا ومنبوذا وغير مرغوب فيه، فهناك تضادّ وتناقض بين ما يجب أن يكون وبين ما كان.

بالإضافة إلى المطاردة والنبذ وعدم استقرار "البطل" الذي يؤدّي به إلى الشعور بالغربة والوحدة والانعزال، ونحن نعرف الغربة يحس بها من هو في حالة هجرة وبعد عن وطنه: «علاقة الإنسان بالمكان علاقة جدلية تتشكّل من خلال عملية التأثر والتأثير بينهما؛ إذ إنّ الإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصّل فيها هويته»[84]، حيث يكون شعوره بالغربة موازيا لحالة البعد التي حالت دونه ودون العيش في وطنه بسبب ظروف وعوامل معينة قد أدّت إلى ذلك، أما أن يكون الواحد في مدينته ووطنه وينتابه هذا الشعور، فهذه مفارقة وتناقض شديد، فنجد التضاد بشكل صريح في الحالات النفسية التي يعيشها البطل داخل النسيج الروائي:

«وأنا وحدي والمدينة...

مدينتي بقايا الآسن بجوف الغدير...

مدينتي مبغى كبيرا...

وأنا الغريب... أجرع الفزع المرير...

أنا الغريب أيها الغرباء... السعداء... التعساء...

المشردون... الممزقون... البلهاء...

يا غرباء الأرض اتّحدوا....

يا غرباء الأرض اتحدوا»(85).

---

[84] محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط 1، 2001، ص 89.

[85] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 11، 12.

فهذا الإحساس بالغربة والمرارة يدعو إلى مناشدة جميع الغرباء ليتحدوا، على الرغم من معرفته المسبقة أنه الوحيد الموجود الغريب في هذه المدينة، وهنا يأتي دور القارئ لكشف التناقض وسببه ومعرفة العوامل والظروف المؤدية إلى غربة البطل في وطنه.

"فالبطل" يمثل الصوت الحي الذي يريد من البقية النهوض والتكتل لتغيير الواقع، فهو الضمير الذي يحاول تحريك هذا السكون والجمود في أهل المدينة، فهو تطلع ناحية الأفضل والأحسن، للجميع -المدينة والسكان- لكن لا حياة لمن تنادي، فالبقية خاضعة خانعة ومستسلمة لهذا الواقع الذي صار مع مرور الوقت وكأنه مفروض ولابدّ منه، وهنا نجد مفارقة بين البطل الذي يمثل إدارة التغيير وعدم الاستسلام والخضوع للراهن وعدم تقديم أيّة مساعدة أو حركة أو مساهمة في التغيير:

«دخلت مقهانا الشعبية... دخان يتصاعد من الزاوية يغازل أنوف المكرمين معتقدا أنه مداخن.

السقف ملعب تمارس فيه العناكب هواياتها المفضلة...أجساد متهالكة هنا وهناك كرؤوس ماشية منحورة.

لم يثر ذلك في نفسي شيئا جديدا قد غدت هذه المناظر المقرفة روتينية تزرع الكوابيس حتى في أحلام يقظتي..

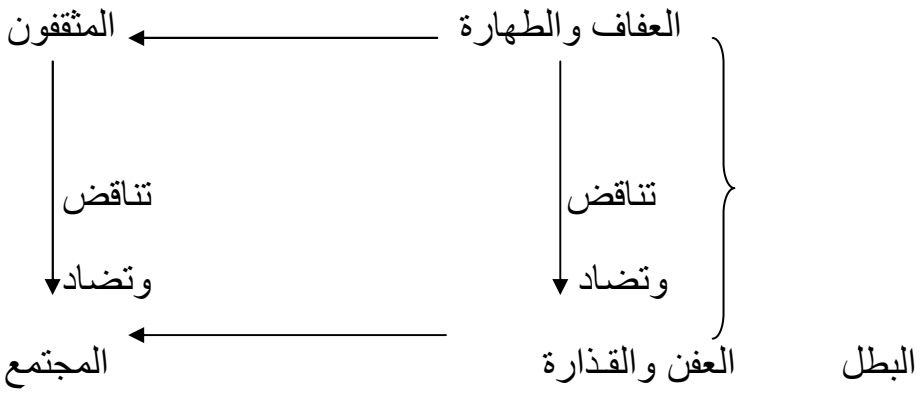
وسطهم كان يقف القوال بوقع على بنديره إيقاعات تشبه إلى حد بعيد لا شيء.

ثرثر بكلمات لم أفهم منها شيئا لأنها لا تعني في الحقيقة شيئا...ضحك الجميع دموعا ثم بكوا قهقهات...ثم بكوا قهقهات...ثم بكوا...ثم قهقهوا...ثم ندبوا...مدّ بنديرة إليهم مرّره على كل واحد منهم...ملأوه له نقودا.

حين حرّكوا جيوبهم...تبخّرت رائحة العفن...إنّ المدينة تصبّ قاذوراتها فيهم...أقصد أنهم لم يشاؤوا تضييع الوقت والمال لإقامة قنوات لصرف القاذورات فحملوها في جيوبهم وحتى في أنوفهم وأفواههم وعبر كل فتحاتهم»(86).

(86) عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 13، 14.

مخطط رقم (04)**:**



مفارقة المثقف بين السلطة والمجتمع

فهم غارقون في العفن والقذارة، أنوفهم تستقبل الأدخنة وجيوبهم تملؤها رائحة العفن، والمفارقة هنا في تضييع الوقت والجلوس دون طائل في المقهى وتضييع المال الذي يعطى "للقوال صاحب البندير" مع أن كلماته دون معنى -لاشيء- مقابل رفضهم إنشاء قنوات للصرف تجنب المدينة العفن والقاذورات التي صارت مستشرية بشكل كبير ورائحتها وصلت حتى جيوبهم، وهذا دليل على انحطاطهم ولامبالاتهم الشديدة، لذلك كان شعور "البطل" بالغربة بأفكاره ومبادئه وأمله ونشاطه، ولذلك فإحساسه بالغربة نتيجة مفارقة واقعه المزري البائس مع ما يحمله هو من أفكار وحيوية، ضف إلى ذلك كسل وخمول وخضوع البقية وعدم تحركها، فسلبيتها متواصلة ومتكررة، وكلما زادت زاد معها الشعور بالغربة وارتفعت درجة الاغتراب بالنسبة "للبطل"، فهذا العالم وهذا الواقع وهذه المدينة لا تلبّي ولا تناسب طموحاته بالتالي أضحت سلطة نبذ وإقصاء وتهميش، "فالبطل" لم يستطع التغيير وهذا يؤدّي إلى الوحدة والانعزال، وهنا نجد أن الشخصية تعيش المفارقة بأدقّ تفاصيلها، فصاحب الأفكار والمبادئ يكون مقرّبا ومبجّلا، لكن أصبح النبذ والتهميش والإقصاء مصيره، فهنا تناقض بين الطرفين إلى درجة أن المطاردة والتحرّش صارت جزاءً له.

"فالبطل" يعيش حالة مفارقة بين ما يريد من حياة مستقرة وهادئة وتضبطها قوانين عادلة ومتّزنة فهو داخليا يطمح ويحلم بمدينة يسودها الأمان والطمأنينة، وبمجتمع أكثر

تمدّنا، لكنه خارجيا يصطدم بواقع مضادّ ومخالف لكل أمانيه وأحلامه، فهو موضع مفارقة بين الداخل والخارج، المرجوّ والفعلـي:

«ولعلّ ما يميّز المفارقة في الرواية عنها في المسرح، هو اختيار الرواية ذات المفارقة الشخصية تحديدا للتركيز عليها وعلى حياتها الداخلية، ففي الرواية سوف نجد شخصيات مفارقة تعيش حالة مفارقة داخلية بين ما تتوهم عن نفسها وما تكون عليه بالفعل، وكذلك تعيش حالة مفارقة تكشف داخلها عن ثنائية الحياة الداخلية والخارجية، على نحو يفتح المجال لهذه الهوة السحيقة بين عالم الداخل وعالم الخارج ويعطي مجالا أوسع للمؤلف الروائي في بناء شخصيات المفارقة بطريقة أكثر تفصيلا»(87).

فصورة "البطل" داخليا وما هو عليه الواقع في الخارج يبرز التناقض الواضح عما يريده ويأمله وما يحياه ويعيشه. فكلّ الشرفاء وكلّ المعارضين غادروا ورحلوا إلى غير رجعة، فالوضع السائد لا يبعث على الراحة والارتياح، والسلطة القائمة ترفض أي تغيير أو أي صوت يعارض توجّهها، فهي تحتوي كل الشرائح أما الباقي الرافض فمصيره النفي أو الهجرة.

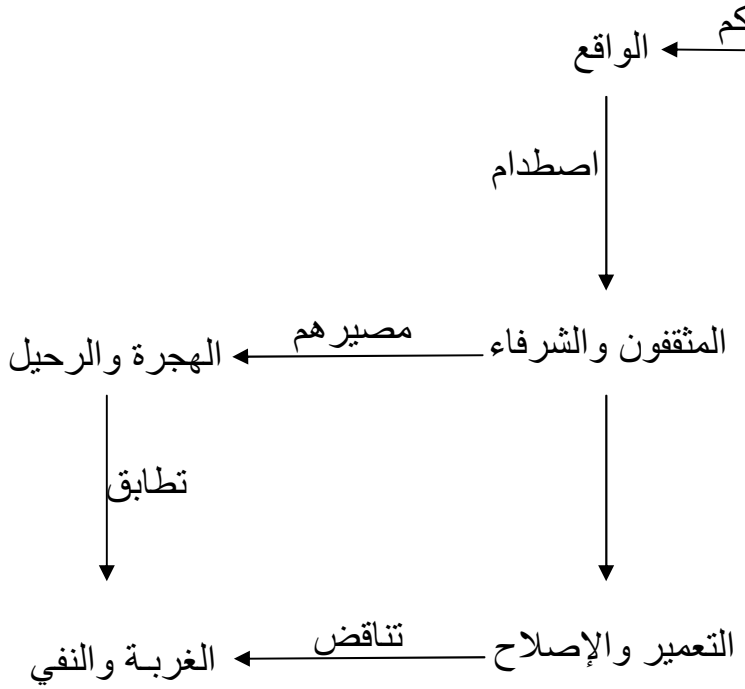
الرحيل هنا معناه عدم الرضا وعدم الموافقة على ما يحدث فكل الغيورين والشرفاء لا مكان لهم وسط القتامة والعفن، وحتّى الحبيبة لم تعد بجانب "البطل"، فمفارقة الداخل والخارج، فالاصطدام هنا عنيف بين الحلم والكابوس:

«لماذا رحل الجميع وبقيت أنا...؟؟ اللعنة على يوم قررت فيه البقاء لأعاشر هؤلاء الأوغاد الأنذال، ضيعت حبيبتي نون والأسمر ذو العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسنان الرمح و... وكلهم ذهبوا إلى غير رجعة، كلهم طلقوا المدينة ثلاثا ورموا خلفهم سبع حصيات ليقطعوا كل صلة لهم بها ورحلوا... أين هم الآن؟؟ الله يعلم أمرهم رحلوا إلى مدن أخرى أجمل وأحسن .... سكنوا كهوف الجبال وأقاموا حياة جميلة هناك... أو غطّوا في سبات عميق داخل إحدى الكهوف...أو لعلهم غاصوا في البحر فحملتهم اللجة إلى الجوهر حيث يكلؤون...؟»(88).

---

(87) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 159.
(88) عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 55، 56.

مخطط رقم (05)**:**



واقع متوتر ومتناقض.

فرحيل الجميع ضمن لهم رؤية مخالفة ومناهضة للواقع زاد في مفارقة "البطل".

بعد رحيل الشرفاء أبناء الوطن (المدينة) وتشريدهم وتغريبهم، جيء بمستوطنين جدد ليسكنوا المدينة في مفارقة تبرز تضادّا وتناقضا في الموقف، لأنه يجب أن تشخّص الأمور والظروف التي أدّت إلى تشرّد وهجرة هؤلاء لعلاجها وتحسينها كي يبقى الراحلون والمهاجرون، لكن في مقابل هجرة المعارضين تمّ إيجاد بديل آخر:

«قبل أن أغادر مكاني رأيت جمعا من الفئران يمرّ أمامي يتبادلون النجوى كأنما يحملون همّا عظيما... إنهم يتكاثرون كل يوم في شعاب المدينة... ينسلون من جوارحها... مصارينها... ومن مشاهدين للأحداث صاروا يرغمون أنوفهم في كل شيء، كانوا في البداية يسخرون مني عن بعد لكنهم الآن صاروا يستفزونني وفي عيونهم عواصف وأهوال يرتج لها بدني كله...ومن كان يتصور أن الفئران ستكون لها كل هذه القيمة في هذه المدينة؟ والفأر مخلوق حقير قذر في حجم حبة البطاطا ولونها، وهذا بالطبع بيني وبينك فقط كي لا أقع في ورطة أنا في غنى عنها»(89).

(89) عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 93.

وأصبحوا مواطنين يملكون الصلاحيات والنفوذ في مفارقة إن دلّت فتدلّ على الانحطاط والضعف، لأن المكانة المرموقة لا تكون لعديمي العلم والمعرفة والثقافة وبسبب هاته المكانة التي اكتسبوها تدريجيا زادت معهم المظالم التي يرتكبونها، وزاد التطاول وصار "البطل" يتجنّبهم ويخشى مواجهتهم.

وانقلبت سلوكات "البطل" فجأة وتغيّرت نحو النقيض في مفارقة موقف، حيث كانت سلوكاته السابقة تعادي المدينة وتحتقرها وتكرهها، لكن انقلب الحال تماما وأصبح البطل هائما ومتيّما بها ويريد التقرّب منها ويبحث عنها في تضادّ تامّ عمّا كان في السابق عليه:

«أين هي الآن؟ لن أهدأ حتى أحبها واندفعت أبتعد عن الجموع صائحا كأنّ بي سعار، طفت الأزقة ... والشوارع... والأذرع... والأفخاذ والأصابع... وحين كاد التعب ينهكني وجدتها مستلقية على المزبلة المركزية تجمع يديها مشتبكتين تحت رأسها تلوك علكتها... وتدندن أغنيتها المفضلة...

ثم لم أستطع أن أزيد خطوة واحدة، لقد اغتال حسنها في قلبي كل شيء، إلا الهيام، لا شيء إلا هي... وعجبت كيف لم أكن أراها هكذا؟ ما الذي عماني عن رؤية الحقيقة الساطعة... إنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور»(90).

"فالبطل" يبحث عن محبوبته الجديدة، إنها "المدينة المومس" التي طالما مقتها وكرهها وشعر فيها بالغربة والاغتراب والنبذ، وأخيرا وجدها ومكان وجودها مكان حقير مقرف وعفن إنه المزبلة المركزية:

«وأنسْت منها فيض الهوى غمرتني بدفئه، وصبته على فؤادي فأحسست بالراحة الكبرى.

خانتني اللغة... كل الكلمات أعجز من أن تعبّر عن حبي لها، تذكرت قصائد كتبتها في حبيبتي نون أقصد التي كانت حبيبتي، أخرجتها من جيبي بسطتها ورفعت عقيرتي منشدا في حضرتها وهي تقعد على مؤخرتها كأنها بلقيس تستوي على عرشها »(91).

وصارت القصائد والأشعار الغزلية التي كتبها في حبيبته "نون" يلقيها على حبه الجديد، وأصبحت "نون" من الماضي لأن الحاضر تغيرت فيه المشاعر والأحاسيس نحو المحبوبة الجديدة "المدينة المومس".

---

(90) عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 114، 115.
(91) عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 115.

كريم السامعي: هاته الشخصية الخيّرة التي وجدت نفسها مصادفة متورطة في جريمة القتل التي راح ضحيتها "عزوز المرنيني"، "فكريم" شخصية مثقفة وجدت نفسها ضحية لمفارقة واقع جائر، أراد التبليغ عن وجود جثة على قارعة الطريق فأصبح هو الجاني في مفارقة وانقلاب للحال:

«سأل الضابط سعدون كريم السامعي الذي كان معهم في سيارة الشرطة عن مكان الجثة، فراح يندفع إلى المكان مشيرا بيمناه متلفتا ذات اليمين وذات الشمال وقد عرّشت الدهشة على ملامحه:

- كانت هنا، أقسم أنها كانت هنا... سبحان الله!

وتفرّق جمع من الشرطة يبحثون في كل الأنحاء مستعملين الأضواء الكاشفة، في حين قام بعضهم بمهمة الحراسة.

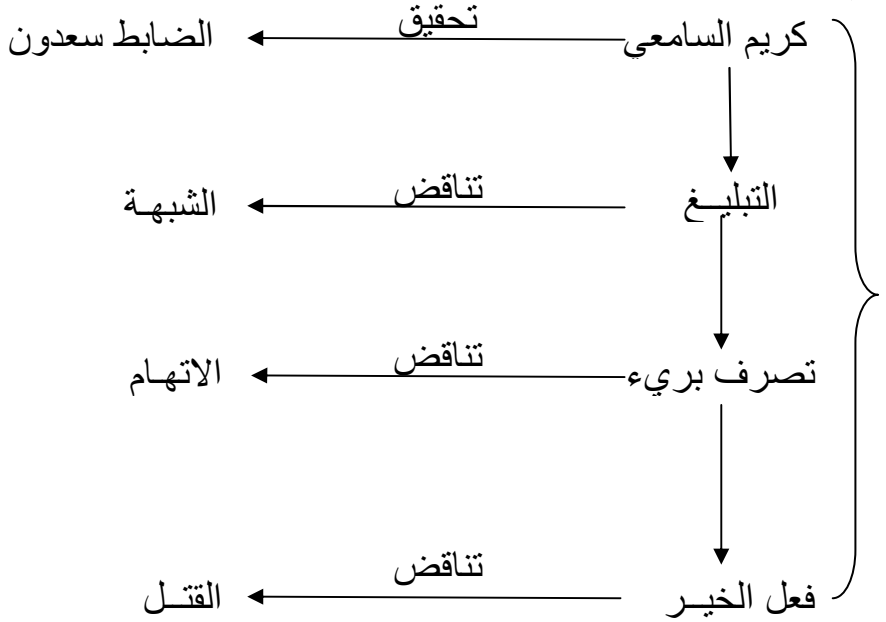
قال الضابط وقد يئس من وجود الجثة:

- هذا تبليغ كاذب يا سي كريم... وإزعاج شنيع للسلطة... وعقابه وخيم.

وراح كريم يقسم بأغلظ الأيمان أنه رآها... وأنه تأملها كثيرا، وجسّ نبضها عن طريق شرايين الرقبة، وعن طريق دقات القلب، وأنه تأكد من موتها»(92).

(92) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 20.

مخطط رقم (06)**:**



مفارقة التبليغ والاتهام

"كريم السامعي" لاحظ الجثة وتفحصها جيدا وتأكد من موتها، وفي تناقض بين حقيقة ما رآها والراهن المتمثل في اختفاء الجثة، ومن هنا تبدأ معاناته مع التحقيق والشبهة والاتهام:

«ووقفت نوارة ولحقها كريم فقبلاه على كتفه اليسرى وعاد كريم للجلوس وجلس الأب مقابل ابنه، وقد ظهر وهو في ملابس العمل فلاحا متأصّلا في الفلاحة:

- ليس إلا الخير.

وغير كلامه إلى زوجته:

- نوارة، قهوة للحاج.

وسألت نوارة:

- عمي خليفة قهوة أم حليب؟

- لا بأس سأفطر مع كريم.

وراح وهو يصبّ الحليب وهو يسأل:

- أخبرني لم تأخرت؟ هل من الأولاد من هو مريض؟

ولم يرد كريم سريعا... كان يبحث عن منطلق للحديث... وكان يحاول أن يخفف الوطء على أبيه... وقبل أن ينطلق اندفعت نوارة تجيبه وقد رأت تسمّر عينيه على ملامح ابنه:

- وجد وهو عائد جثة شاب على قارعة الطريق.

- أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.

هكذا ردد الأب وهو يحوّل بصره إلى نوارة التي واصلت الحديث:

- وقضى زمنا في مركز الشرطة، وحين خرجوا لمعاينة الأمر لم يجدوا الجثة.

وتحوّل الأب ببصره إلى ابنه يسأله:

- وأين ذهبت؟ ابتلعتها الأرض؟ لعلها ضحية إرهاب.

- كل شيء جائز وكل شيء صار إرهابا.

- وكيف كان رأي الشرطة؟

- إذا لم تجد الفاعل الحقيقي قد تحول التهمة إليه.

أجابت نوارة وهي تقدم فنجان القهوة إلى الشيخ خليفة الذي ركّز بصره في ملامح ابنه كأنما كان يريده أن يتكلم هو.

وأحس كريم بما يدور في ذهن أبيه من حيرة وقلق فقال:

- كانت نيتي فعل الخير؟ ويظهر أن فعل الخير في هذه الأيام ليس بالأمر الهين... سأعود إلى الشرطة وأتحرى منهم الأمر...»(93).

وهنا تبدأ معاناة "كريم" مع التحقيقات والأجهزة الأمنية، وهو الذي قام بفعل وعمل يقوم به كل شريف تأكد من مقتل الضحية وبلّغ السلطات الأمنية فانقلب الحال والواقع من التبليغ إلى الاتهام.

ومع مرور الوقت واختفاء الجثة وعدم التمكن من التعرف على المجرم الذي قام بتنفيذ هذه الجريمة، صار "كريم السامعي" واقعا في قلب مفارقة، حيث ما تعرفه الناس عنه أنه إنسان عاقل متزن ذو أخلاق عالية، فجأة انقلبت الأمور وأصبحت أصابع الاتهام موجهة إليه في جرم لم يرتكبه:

«مساءً حين رجع كريم إلى البيت وقبل أن يوقف السيارة في الفناء لمح غيظا على الوجوه، وأسرع ينزل دون أن يوقف السيارة جيدا كما تعود ولحق بزوجته إلى قاعة الاستقبال حيث كانت بدرة تجلس على الأريكة غير مبالية بما يعرض على التلفاز:

(93) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 62، 63.

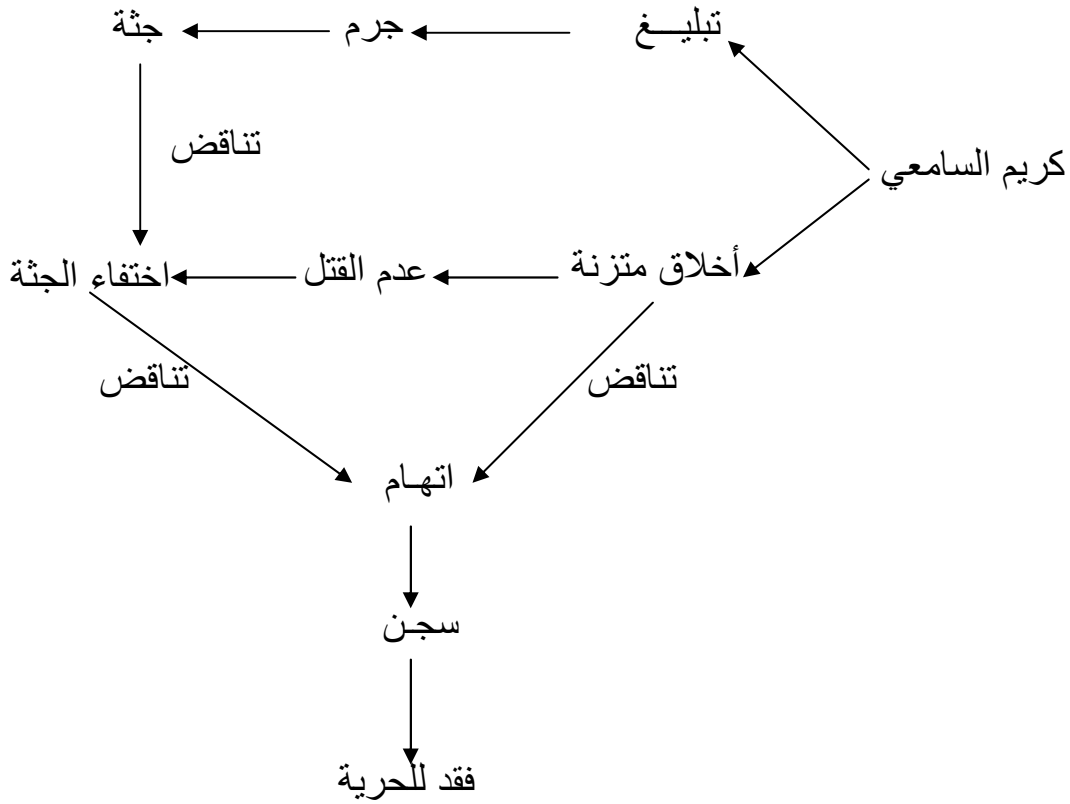
- ما الذي وقع؟.

هكذا سأل كريم زوجته التي لم تجبه، ولكنها أجهشت بالبكاء فاسحة المجال أمام بدرة التي اندفعت غاضبة وغلبتها الدموع:

- أوقعونا في حرج أمام الناس، كل الجيران والمارة تكتلوا قريبا من البيت... وفتشوا كل الغرف حتى مسكن الشيخ الوالد... لماذا نفتش كأننا مجرمون؟.

- الجميع يعرف من نحن ولا أحد... سأذهب الآن إليهم لأعرف عما يبحثون»(94).

مخطط رقم (07)**:**



مفارقة الحرية والسجن.

فأصبح فعل الخير أو التدليل عليه في تناقض يمثل مصدر إزعاج، وصارت الشرطة تفتش المنزل، وأضحى "كريم" متابعا للتحقيق معه، وكأن "كريم" هنا يحسّ بالندم والحسرة على فعلته التي قام بها رغم أنه أدّى واجبا يستحقّ عليه الثناء والشكر، لكن انقلاب الحال يوحي بشعوره بأن الذي قام به خطأ يجب أن يتفادى الوقوع فيه.

(94) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 20.

وفي الأخير يحكم على المتهم "كريم السامعي" بعشرين سنة سجنا، فقد تطورت الأحداث من فعل في البداية كان يظهر وكأنه ساذج بسيط تنجرّ عنه في الأخير كل هذه النتائج الوخيمة، إذ لم يسجن فقط بل حتى زوجته عادت إلى أهلها، ففقد الحرية والزوجة بسبب القيام بعمل ظاهره بسيط والخفي منه كان صدمة وكارثة: «ومدّ السجين بجواره يده إلى كتفه ينبّهه إلى انتهاء فترة الفسحة ودخلا إلى المراقد، كانت نوارة قد غادرت البيت مع أولادها بمجرّد إدانة كريم والحكم عليه بعشرين سنة سجنا دون أن تستأذن أحدا، تاركة في البيت هوة مرعبة»[95]، و"كريم" هنا ضحية مفارقة كونية، حيث كان تصرفه العفوي والسليم قادَه في نهاية المطاف إلى ما لا يحمد عقباه: «يكتشف في النهاية تدهور الحياة السياسية والاجتماعية وانعدام العدالة، والاستغلال واغتيال الشرفاء والمناضلين»[96]، فالقدر من يتحمل جزءا من المسؤولية في ما آل إليه من فقد الحرية والزوجة والأولاد.

يعيش المثقف في روايات "عز الدين جلاوجي" تناقضا ومفارقة بين عالمه الداخلي، الذي يأمله ويريده (عالم مبني على العدل والمساواة)، وعالمه الخارجي (الواقع) المخالف تماما لمبتغاه، فيفضل الانعزال والانطواء على نفسه، على الرغم من أن المثقف يكون حاملا لمشعل الازدهار والتطور لبلده.

---

[95] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 208.
[96] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار – الدقل- المرفأ البعيد)، ص 24.

الباب الثالث:

مفارقة المكان في روايات عز الدين جلاوجي

الفصل الأول: مفارقة الهجرة المحتومة.

الفصل الثاني: مفارقة المكان بين المتوقع والمأمول وبين الحاضر المعاش.

الفصل الأول: مفارقة الهجرة المحتومة

- مفارقة الوطن/ الغربة.

- مفارقة القريـة/ المدينة.

مفارقة الهجرة المحتومة:

يُعتبر المكان عنصرا مُهما في الرواية، إذ هو من تتحرك حوله الأحداث والشخصيات، ولم يكن الاهتمام بالمكان كبيرا في الزمن الماضي نتيجة التركيز على الشخصية المحورية خاصة في الرواية التقليدية إلا أنه أخذ مكانه الطبيعيّ بعد معرفة موقعه وأهميته في السرد، فاتّسعت وظائفه إلى درجه أنه صار في بعض الأعمال يتّخذ الدور الرئيسي:

«على الرغم من أنّ المكان قد احتلّ حيّزا كبيرا في شعرنا العربي، في المقدّمات الطلبية في وصف الطبيعة الجامدة والمتحركة فإنه لم يحظ بدراسات هامة في أدبنا النثري حتى جاء الاهتمام به مع التقنيات الحداثية للرواية، فبدأ يحتلّ مكانا هامّا في السرد الروائي، ذلك أنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان، ومن هنا تأتي أهمية المكان الأخرى المكونة للسرد الروائي»(1).

فزاد الاهتمام والعناية به أكثر وأصبح عنصرا مؤثرا ومهيمنا في الأعمال الروائية، والمكان مرتبط بالإنسان وبحياته ووقائعه، فنلمس عاطفة تربط هذا بذاك، وهذاالارتباط يدلّ على مشاعر وأحاسيس متنوعة بذكريات وأحلام وهواجس تلامس المكان وتحتضنه.

ونجد حضورا لافتا للمكان في روايات "عز الدين جلاوجي" ونلحظ فيه عدة مفارقات وتناقضات تمظهرت من خلال المقاطع السردية.

مفارقة الوطن/ الغربة: إنّ للمكان أهمية بالغة في رواية "الفراشات والغيلان" إذ أنه يمثل في هذا العمل السردي "الوطن" و"الغربة". فالوطن يمثّل الحياة والاستقرار والانتماء، والمأوى والسكينة والطمأنينة، لكن حدوث الحرب أدّى إلى انقلاب للحال واضطرارٍ للهجرة والتنقّل بحثا عن استقرار وأمن في مكان آخر إنّها الغربة والاغتراب وإذا كان الفرد يشعر بالغربة أحيانا داخل وطنه أو لمجرّد تنقّله من قرية إلى مدينة أو العكس، أو الانتقال يكون من مدينة إلى أخرى داخل هذا الوطن، فإن المسارات السردية في هاته الرواية تبرز لنا

(1) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005، ص 67.

كيفية هجرة شعب من وطنه إلى وطن آخر وما لهاته الهجرة من تبعات قاسية على الجميع، حيث تكون وفود اللاجئين تحس بالحرقة والمرارة من جهة فراق الوطن وفراق الأحبّة، فمنهم من قتل ومن تشتت جرّاء الحرب، ومن جهة أخرى الخوف من المجهول، هذا المجهول هو اللجوء إلى وطن آخر في مفارقة غير متوقعة للكثير من أفراد هذا الشعب الذي كان ينعم بالدفء والطمأنينة، وفجأة يجد نفسه مضطرا ومكرها على القيام بعمل لا يريد القيام به، فالهجرة هنا تحمل عدّة مضامين منها: التشرّد، الضياع والانسلاخ، اللاأمن، فهي مجهولة وغير معلومة العواقب والنتائج.

إنّ لتداعيات الحرب التي غيّرت كثيرا من المعطيات دفعت بشخصيات المتخيّل السردي إلى البحث عن الأمن في أماكن أخرى، فلم يعُد الوطن آمنا ولا القرية ولا البيت: «لقد حاول كثير من الروائيين وهم يصفون المكان منازلا وسجونا وأحياء وغيرها، التوقف عند الحياة المنبعثة منها وكأنها لها من الخصوصية ما يجعلها وهي تلامس الوافد عليها تملؤه وتخالطه وتتخله بما لديها من مشاعر وأحاسيس»[2]. فالمعروف أنّ الوطن والبيت يبعثان على الراحة والارتياح، لكن أثناء الحرب والاضطهاد تتلاشى وتتشتت هذه الخصال فتزول حرمة الوطن وحرمة البيت، وتستباح في إطار الظلم والاستبداد وشريعة القتل، فلا البيت يحمي الأرواح ولا الوطن يضمن الكرامة، فيقع التناقض ويختلط المفاهيم بين الأمن والخوف/ السلم، والحرب/ الكرامة، المذلّة:

«يقهقه الكلاب.... مازالوا يعدون خلفي... أياديهم تمتدّ تمسكني من رقبتي... لا مازالت بعيدة عني لن يصلوا إلي... سألج الباب قبلهم... سأغلقه خلفهم... سأضع عليه كل ما في بيتنا من متاع ثقيل... خزائن... طاولات... أسرّة... سيتصدّى لهم أبي... سيقتلهم جميعا.

أعدو... ألهث... تنقطع أنفاسي... يجفّ ريقي... أمدّ ذراعي اليمنى إلى أقصى نقطة...شبر واحد يفصلني عن الباب، تفزعني قهقهاتهم... صراخاتهم... وقع أقدامهم الغليظة.

لن ألتفت خلفي... سألج الباب بسرعة، ثم أغلقه بسرعة ولن يمسكوا بي... أمفتوح هو أم مغلق؟ أفي البيت أهلي أم غادروا؟ وإلى أين؟ هل يمكن أن تكون الكلاب قد افترستهم قبلي؟

---

[2] حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص 18.

يضعضع الرعب أركان جسدي المتهاوية... تصطكّ ركبتاي... أشدّ لعبتي إلى صدري لن يخطفها الكلاب مني... لن يدوسوا عليها بأقدامهم الغليظة... لن يأخذوها لأطفالهم.

تفتح أمي الباب على مصراعيه... يتوهج النور... يتسلل إلى شغاف القلب... يغتال عنه الخوف...

تخطفني من العتبة...

تضمني إلى صدرها كالبرق...

تسقط لعبتي إلى الأرض تتدحرج بعيدا ... بعيدا...

يقترب نبـاح الجنود وقهقهاتهم... وقع أقدامـهم يزلزل تحتنا الأرض... يكاد يدكّ البيت فوق رؤوسنا»(3).

فحينما يتحول الوطن إلى مصدر اللا أمن ويسيطر الخوف على القلوب وتتحول الطمأنينة إلى فزع وهلع يحصل التناقض والتضادّ في المفاهيم بين وطن السلم والأمن وبين وطن الحرب والخوف والرعب، وهذا نتيجة حرب غير متكافئة بين شعب أعزل وقوى متوحشة لا تعرف الرحمة، فالطفل الفارّ من هذه الهمجية والوحشية قاصدا المنزل ظانّا أنه سيؤويه ويحميه.

ومن المتوارث والمتعارف عليه أن للبيت حرمة في كل الشرائع والأديان، حيث تكون هاته الحرمة مقدّسة ومقوننة ومحترمة لا يمكن أن تداس أو يُعتدى عليها تحت أيّة ذريعة أو حجّة، وتفكير الطفل اثناء المطاردة والفرار هو تفكير منطقي وسليم إذ في المعتقد العام البيت هو الحرمة والحفظ، من يلجأ إليه يكون محميًّا فلا يُستباح حماه، لكن المفارقة والتناقض هنا أنّ الجنود اقتحموا المنزل وداسوا هاته الحرمة ولم يحفظوا كرامة أهله:

«رعب يستولي على الجميع... رعب لم أره في عيون أفراد أسرتي من قبل أبدا... عيونهم تدور في محاجرها تكاد تنفجر... ينبعث منها بريق منكسر... متخاذل... حائر

(3) عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 08.

يصلون... يشرعون في التهام الباب... يغتال الخوف الجميع فيركنون إلى زوايا الحجرة... يشرنق الهلع أمّي... تبتلعنا في حضنها أنا وأختي الصغيرة عائشة ذات العام ونصف العام»(4).

فحين وصوله إلى البيت رأى الجميع فزعين ومجللين بالحزن والخوف، لم ير ذلك الأمان في عيونهم: "رعب يستولي على الجميع... رعب لم أره في عيون أفراد أسرتي من قبل أبدا...". فالبيت كمكان لم يعد آمنا ولم يعد يبعث على الارتياح والأمان، وعند وصول الجنود مباشرة بدؤوا في تكسير الباب الموصد دون مراعاة للحرمة والكرامة:

«لم يركن أبي كما ركنّا، ولم يهرب رغم إصرار أمي في أن يفتح كوة في السقف ويفرّ من الجهة الأخرى لأنها كانت تعتقد أنه المستهدف، لكنه رفض ذلك بشدة.

ليس رجلا من يسلّم أهله للأعداء وينجو بنفسه، فإن أرادوا قتلنا فسيكون أول من يموت.

هكذا قال أبي وراح يسند الباب بكل ما وجده أمامه... الخزانة... السرير الصغير... الكراسي... وحتى الثياب... وكان يصيح بأعلى صوته حتى يكاد يبحّ.

- إننا أبرياء... لم نفعل شيئا... ماذا تريدون منا؟ ماذا تطلبون؟

والتهموا الجزء الباقي وامتدّت مخالبهم تدفع ما كوّم خلفه... وامتدّت أرجلهم تلجه بسرعة.

ضغطت أمي على فمي بقوة وهي تقول:

- ضيعتكم يا أولادي... ضيعتكم. رحماك يا رب، رحماك.

وأحسستها تضغطها حتى تكاد تدخلنا صدرها... وسمعت عمتي تجهش مذعورة تقول لجدتي:

- من هؤلاء الوحوش أمي؟ ماذا يريدون؟ لماذا كسروا الباب؟ ماذا فعلنا؟»(5).

فالمكان هنا صار باعثا للرهبة والخوف نتيجة دخول الغرباء إليه، وانتقلت هذه المشاعر إلى كلّ أفراده، والاقتحام هنا كان كدالّ على البطش والوحشية في تناقض مع الأخلاقيات والمبادئ المتعارف عليها، إنها أخلاقيات الحرب حيث تُنتفى المشاعر والأحاسيس

(4) عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 09.
(5) عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 11، 12.

والأخلاق الرفيعة، وتحلّ بدلها العنف والوحشية والانتقام والقوة والعنف، فالوطن في حالة استلاب واغتصاب، فلا يستطيع ضمان أهله وسلامة أفراده، ولم يخرج الجنود إلا بعد أن أبادوا الأسرة بكاملها تقريبا، فلم ينج من المجزرة سوى طفلان لم ينتبه الجنود إلى نجاتهما:

«دوّى الرصاص وسمعت عمّتي البكاء تصيح... أدركت أنهم قتلوا عمتي الصغرى، خرجت الغيلان من بيننا، لكن نباحها ما زال يصلني ممزوجا بصيحات عمتي المذعورة المتألمة، وتمنيت لو كانت ناطقة مثلنا فأفهم ما تقول.

ولم أستطع أن أنهض من مكاني كان جسد أمي متهالكا ثقيلا على صدري رغم ارتخاء يدها عن فمي وكان دمها الحار المتدفق ما يزال يغسل جسدي كله ويتسلل إلى البلاط من تحتي... ومازال الخوف يكبّلني بقوة.

دوّت في سمعي رصاصات اخترقت قلبي المترع بالخوف... ثم هدأ كل شيء... أصغيت السمع جيدا دون أن أخرج من الحضن الدافئ... لقد ذهبوا... لم يعد يصل سمعي شيء، لا نباحهم ولا تكشيراتهم ولا دوي رشاشاتهم، ولا حتى صوت عمتي المذعورة المتألمة...

قتلوها ربما... أو ربما أخذوها معهم... لست أدري.

وتدافعت من تحت والدتي حتى خرجت وقد احمرّت كل ثيابي...لا شيء في البيت...

جثث مبعثرة هنا وهناك...

اشتدّ ذعري...

يا لهول الفاجعة... »(6).

فالبيت كمكان يعبّر عن الطمأنينة والعاطفة:

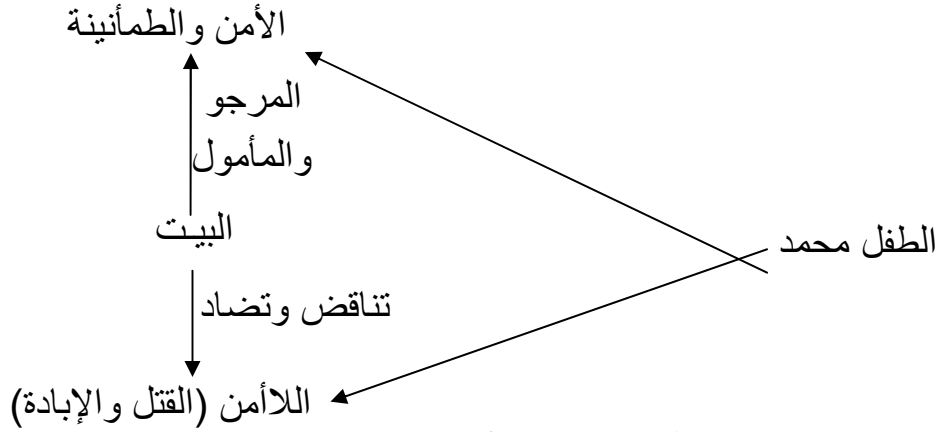
«إن المكان يتفاعل مع الشخصيات داخل العمل الروائي ويسعى إلى تكوينها فكريا ونفسيا ووجدانيا ويؤثر في انتقالها من حال، كما أنه يسهم في خلق المعنى داخل الرواية، كما أن الروائي المبدع يستطيع أن يحول المكان إلى أداة تعبيرية عن موقف الأبطال من العالم الخارجي»(7).

---

(6) عزالدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 13، 14.
(7) مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص 08

والمسار السردي هنا يُبين كيفية خلوّ المكان (المنزل) بفعل قتل الأهل والأسرة فأصبح موحشا ومفزعا ويحمل ذكرى أليمة، فالإبادة الجماعية لساكنيه سيحوّل الشعور والإحساس بمتعته (المكان) إلى نقيضها وضدها، فيصبح هذا المكان مصدرا لليأس والحزن وعدم الراحة، فما قبل الحادثة الأليمة كان يمثل الفرح والسعادة والأمان وكل شيء جميل، لكن انقلب الحال بعد هاته الحادثة التي غيرت التفاصيل وجعلت منه مكانا محملا بذكريات مفجعة وأليمة، فالجريمة وقعت فيه وبداخله، والشاهد على هذه الجزئيات هو الطفل نفسه الذي كان قبل ذلك يبحث عن الأمن فيه من المطاردة لكن حصل فيه ما لم يكن يتوقعه تماما بفقد أسرته بكاملها.

مخطط رقم (08)**:**



مفارقة البيت بين الأمن والخوف

فالبيت كسر أفق توقع "الطفل محمد" الذي اعتقد أنه بلجوئه إليه سيكون الحصن الذي يحميه من بطش الوحوش، لكن في مفارقة غير متوقعة وقع القتل والإبادة الكلية لأفراد أسرته ونجا مع أخته بسبب عدم انتباه الجنود إلى ذلك.

وبعد هذه المجزرة انتقل "محمد" إلى القرية ليخبر أهلها، وفي نفس الوقت يعاتبهم على عدم نجدتهم والهرع إليهم في هذا الظرف القاسي، وهذه النكبة التي تتطلب التضامن والتآزر، لكن صدمته كانت كبيرة، ففي مفارقة مفاجئة وجد القرية صامتة وملطّخة بالدماء، لقد أُبيد أهلها وسكانها تماما في وضح النهار:

«كان منزلنا على سفح الجبل بالضبط، منعزلا عن منازل القرية... لم يكن بعيدا جدا عنها إن هي إلا مسافة دقائق قطعتها هرولة تطاردني المأساة التي خلفتها في بيتي، لابدّ أن اخبر

السكان بما جرى... لابدّ أن أطلعهم بالحقيقة المرة... ألهذا الحدّ يغيب عنهم الحدث؟ أتشغلهم أمور الدنيا فلا يفطنون إلى مجزرة وقعت في وضح النهار؟

ورنوتُ ببصري إلى منارة المسجد، لاشكّ أن الناس قد بدأوا يتجمعون هناك... الآن وقت صلاة الظهر... سأصيح فيهم جميعا فإذا انتبهوا أخبرتهم... لا بل سأخبر الشيخ الإمام وهو بدوره سيخبر الجميع.

وبدرت مني التفاتة إلى الأرض... ما هذا المزروع على تضاريس وجهها؟

بالله غني أخطو فوق جثث الأموات... عشرات هنا وهناك... مقطوعوا الرؤوس...

مقصوصوا الأيدي... مثقوبوا الصدور والبطون... أطفال فوق نساء... ونساء فوق عجائز، جثث تهالك بعضها فوق بعض»(8).

فالقرية بأهلها وسكانها تمثّل مصدر الاستئناس والتآخي ومكانا رحبا يتسع للجميع، صارت خرابا وتمزّقا وجُثثا متناثرة فوق بعضها البعض، فالشخصيات تعطي للمكان حياة وحركية وعاطفة.

وفي غمرة هذه الأحداث المؤسفة والمأساوية قرر "محمد" الانتقال إلى القرية المجاورة برفقة أخته الصغيرة وزميله في الدراسة "عثمان"، الناجي من الذبح ليستقروا عند خالته (محمد) بعد التشرّد والضياع، وبعد وصولهم وإخبارهم أهل القرية ما حدث في قريتهم من تقتيل وتذبيح كانت صدمتهم كبيرة، ومن هنا تقرر الهجرة الجماعية إلى خارج الوطن، فقد كان سير الحياة عاديا في القرية المجاورة إلى غاية وصول الأطفال هناك والإخبار بحقيقة المجزرة والمأساة، وهنا تكمن المفارقة في تقرير الهجرة ومغادرة الوطن، فالوطن انتماء وكرامة وأمن وسلم، والتناقض يقع عندما يصبح المرء باحثا عن الأمن والسلم في وطن آخر غير وطنه، فالظروف القاسية صنعت هاته الأحداث غير المرغوب فيها والمكرهة، فصدمة المأساة أثّرت في كلّ القرى المجاورة وجعلتها تتخذ هذا القرار:

«ولزمت خالتي الصمت.. إنها لا تجرؤ على مناقشة الشيخ أكثر من ذلك... وانكفأت أنا على نفسين لقد تغلغلت كلمة يتيم في قلبي خنجرا صدئا.

(8) عزالدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 17.

كان الرجال قد انصرفوا تماما... ولم يبق إلا حشد من النساء اللواتي أحطن بالشيخ يسألنه...

- قالت إحداهن:

- ونحن ما عسانا نفعل؟ هل سنبقى هنا حتى يدهمنا الوحوش فيفعلوا بنا كما فعلوا بإخواننا؟

وردّت أخرى كانت بجوارها:

- يجب أن نرحل، لن ...

وقاطعها صوت شاب مازال وجهه أمرد.

- بل يجب أن نقاوم... نموت جميعا ولا نترك أرضنا... نموت جميعا ولا نستسلم... هؤلاء لا يفهمون إلا لغة القوة.

وارتفع ضجيج الجميع... كل يدلي بدلو، كل يبدي رأيه... واختلطت الأصوات... ولم اعد أفهم شيئا.

وأسكتهم الشيخ بإشارة من يده فتوقعوا جميعا دفعة واحدة.

- حين نعود من دفن شهدائنا سنقرر ما نفعل، عودوا إلى بيوتكم ساكنين»(9).

ولفّت الحيرة الجميع في وجوب اتخاذ القرار الذي حسم بالرحيل نتيجة غياب الأمن ومخافة مزيد من القتل والدم. وزهق للأرواح:

«ومزّق زوج خالتي شرنقة الصمت، فحدثها أن كل رجال القرية قد اجتمعوا واستقرّوا على رأي واحد.

وسكت مليا يبتلع ريقه ويعبث بشعر وجهه الذي اطلّ إلى النور منذ أيام ولم يحلقهن وخلت هذا الملي دهرا، ماذا قرروا؟... بماذا حكموا؟.

وضجرت خالتي فسبقتني إلى السؤال:

- انطق لماذا تقتلنا بصمتك؟

وانتبه زوج خالتي من شروده كأنما لسعته أفعى.

---

(9) عزالدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 26، 27.

- أجمعنا على رأي واحد... الهجرة والمقاومة»(10).

فالمقصد من الهجرة هنا الحفاظ على الأرواح والبحث عن مكان أكثر أمانا، في انتظار ما ستؤول غليه الأمور بعد حسم المقاومة كخيار إضافي مع الهجرة.

ويأتي السّرد الاسترجاعي لاستذكار الذكريات الماضية في هذا الوطن: «الذاكرة شكل إنساني من أشكال الزمان تأخذ صورها من الماضي، تنسحب على المناخ النفسي بأحداثه وارتباطاته، ويظلّ الفعل وتعايش الشخصيات مستمرين في ذلك بالرجوع إلى الوراء»[11]، هذه الذكريات المشرقة والسعيدة والمليئة بالأفراح، فبين الخالة و"محمد" وقريتهما ذكريات كثيرة اختلطت فيها المشاعر والأحاسيس، وجاءت العودة إلى الماضي كنوع من كسر رتابة الحاضر، حيث أصبح الحاضر يناقض الماضي، فالماضي هو الوطن والأمن والأماني والأحلام، والحاضر يمثل الهجرة والتشرد والانفصال. فالمكان هنا في السرد لعب دورا مهما وكان حضوره مهيمنا وفعّالا في ربط الأحداث وخلق توتّرا وانشغالا للشخصيات، فما مُنع وحُرم في الوطن يصعب إيجاده في غيره من الأوطان، وهذا هو حال شعب كوسوفو، فالمفارقة هنا تتمثل في كيفية طلب أشياء في وطن آخر افتقدها هذا الشعب في وطنه:

«وانفجرت خالتي منتحبة لم تتفوّه بكلمة واحدة تماما، لكن بكاءها كان رسالة واضحة... كانت رسالة وفض مغادرة الأرض التي امتزجت تربتها المعطاء بدمها وعرقها... بذكرياتها وآمالها... بآلامها وأحلامها.

وداهمها زوجها بسيل من الشروحات والتحليلات الكثيرة المعقّدة التي لم يهضمها عقلي الصغير فانفصلت عنهما، وعادت بي الذكرى إلى قريتي الصغيرة الآمنة الوديعة.

تذكّرت بكورها كلّ صباح تسابق الطير إلى الطبيعة...

تذكّرت بقرتنا الحلوب التي أقبّلها كل صباح كما أقبّل أفراد أسرتي...

---

(10) عزالدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 34، 35.

(11) محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 130.

تذكّرت أصدقائي حين نتجمّع عند الساحة العامة وننطلق كالعصافير... كالفراشات... نعدو... نسابق... نقفز... تتعالى ضحكاتنا وأحلامنا وآمالنا...»(12).

فالصدمة كانت قوية، إذ كيف لشعب أن يغادر وطنه وأرضا ألفها وتربّى وترعرع وعاش فيها، وارتبط وتعلّق بها، فيكون الفراق صعبا وحزينا: «انطلاقا من تذكر بيت الطفولة تتخذ صفات وملامح المكان طابعا ذاتيا وينتفي بعدها الفلسفي»[13]، ففي المتخيّل السردي وفي المقاطع تبرز كيفية الانشغال بالذاكرة والعودة إلى الوراء غلى ما مضى من أحداث ومن أمور أخرى علقت بها كنوع من التشبث بهاته الأرض وهذا الوطن.

وببساطة الأطفال وسذاجة تفكيرهم يستذكر "محمد" المدرسة التي درس فيها بالقرية ويستعيد لحظات من ذلك الزمن الذي كان فيه تلميذا نجيبا، فالقرية التي منحته المعرفة والدراسة والجوائز، وفي مفارقة وتناقض حين همّ الجميع بالرحيل أراد هو العودة إلى القرية وبالضبط للمنزل لأخذ جوائزه وكتبه:

«كنّا فرسي رهان، يسبقني تارة وأسبقه تارة أخرى... وكان هذا التنافس الحادّ يعجب معلمنا فيشجّعنا عليه ويفخر بنا أمام زملائه المعلمين، وأمام السيد المدير... وكان الجميع يمطروننا بغيث من التشجيعات والجوائز... كل الجوائز التي حصدتها على مدار السنوات الدراسية أحتفظ بها في خزانة كتبي في قسم سميته قسم الجوائز... ما أتعسني! نسيت كل ذلك... صوري... جوائزي... كتبي... نسيتها في البيت... احترقت...نهبت؟؟ لست أدري... ووجدت نفسي أخطو خارجا.

وأثناني عن اندفاعي صديقي عثمان وهو يسأل:

- إلى أين تريد؟

واحترت بماذا أجيبه؟؟؟ هل أخبره أني عائد إلى قريتنا لأحضر جوائزي وصوري...؟؟»(14).

---

(12) عزالدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 36.
(13) غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 09.
(14) عزالدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 39.

فهذا الارتباط العاطفي والنفسي بين القرية و"محمد" جعله يتردّد في العودة والذهاب، وهذه المفارقة تبعث على الألم وتعمق الجروح، مما يزيد في حدة الوجع الناجم عن فقد الأهل والأحبة وذكريات المدرسة والجوائز فكل ذكرى ألم.

«والمكانية لا تتشكل إلا من خلال الشخصيات التي تنوء بحمل الأحداث وتكشف في الوقت ذاته عن عمق وقع المكان وإيغاله من خلال خرجاتها المتعددة التي تضفي على المكان دلالات مجازية يحققها المؤلف من خلال حركة نزوع الشخصيات البطلة في خلف نظام مكاني»(15).

إنه التضادّ بين مكان ولدت وعاشت فيه الشخصية وأكسبها عاطفة وارتباطا وحنينا وتمسكا، فصعب الفراق والمغادرة، إلى مكان يمثل المجهول وغير المرغوب.

وحينما تدقّ ساعة الحسم ولحظة الهجرة والرحيل يخاطب "محمد" منارة المسجد، بعد تأمّل كبير في القرية، والمفارقة هنا هو أن المنارة لا تستطيع إخبار العابرين بها عن قصّتهم وأحداثهم التي دفعتهم إلى الهجرة والمغادرة:

«وها الفجر راح يمدّ خيوطه يسعى على الأرض في كبرياء...

وها ملامح القرية تظهر من بعيد عروسا تنام في حضن الجبل، تجللها الأشجار الخضراء الوارفة من كل جهة...

ولم يكن يظهر بجلاء إلا منارة المسجد تشمخ بقامتها، تبكي في حزن، رجالا اجتمعوا متطوعين لبنائها ذات صيف وأقاموا عندها حفلا جليلا.

أتصمدين أيتها المنارة لتبقي شاهدة على أهل القرية؟؟؟ تحكين لكل من يمرّ بك قصتهم...

براءتهم... جريمة مقتلهم...

أم أنك ستكتفين برفع الشكوى إلى السماء... ثم تخرّين متهاوية إلى الأرض...

وأحسست بيد كبيرة تمسكني بحنوّ كبير من ذراعي اليمنى وتجرّني إليها قائلة:

---

(15) مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص 35، 36.

- لا تحزن إنك عائد إليها يوما»(16).

والمنارة هنا لا تسمع ولا تحسّ مناجاة "محمد" لها في هذا الحوار والتساؤل، في تناقض مع المألوف، فالمعروف أن الإنسان يخاطب من يسمعه ومن يفهم ويردّ عليه.

وفجأة يجد الجميع في وطن جديد ملتجأ جديدا، فأصبحوا لاجئين حيث الغربة والاغتراب، في مفارقة وانقلاب للحال، إذ يكون الشعور متناقضا بين الوطن واللاوطن/ الانتماء والاغتراب/ الأمن واللاأمن، فهيمنت هذه المشاعر على الشخصيات في المتخيل السردي:

«غير أن يدا ضخمة امتدّت إلى كتفي في حنان، وسحبتني نحوها، إنها يد حارس الحدود... كان يبتسم لي في حبّ وعطف وهو يدعوني أن أخطو إلى اللا وطن.

واقشعرّ بدني وأنا انتقل من نقطة لأخرى... آه ما أمرّك أيها العبور... وما أحقرك؟؟؟!!

وتمت الإجراءات بسرعة... وجدنا أنفسنا بعدها في العراء... حشود من الناس... آلاف على اختلافهم يتربّصون عند بوابة مدينة كوكس.

حدّد لنا المستقبلون مكانا معينا تجمّعنا فيه كلنا وبدأنا نحطّ رحالنا... نصب زوج خالتي بسرعة خيمة من البلاستيك والأغطية، ثم غادر لمساعدة الآخرين... وضعت خالتي بعض الأفرشة قصد التمدّد عليها. أما زينب ومريم فقد شرعتا في تحضير العشاء.

دغدغ دفء الفراش والغطاء أجسادنا الصغيرة، فاستسلمنا أنا وعثمان وعائشة لنوم عميق»(17).

إنه عالم جديد ومكان جديد، فإذا كان المرء أو الشخصية تحس الحرية والانعتاق في وطنها فإنها تحس إحساسا مناقضا ومضادا تماما لشعورها في بلد آخر ووطن جديد، فيصبح التناقض بين: الوطن/ اللاوطن، الحرية/ القيد، الطمأنينة/ الفزع، فكلّ هذه الهواجس والمشاعر المختلطة تنساب من الشخصيات في أفعالها وتصرفاتها حيث ينقلب الحال ويصبح مغايرا تماما.

---

(16) عزالدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 42، 43.
(17) عزالدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 63، 64.

وفي هاته الأحوال يبرز التخفيف من حجم المعاناة وحدّة الضغط على الشعب اللاجئ وإعطائه متنفّسا، وهذا ما كان يفعله "الشيخ" الذي راح يتظاهر بأنهم قريبا سيعودون إلى وطنهم مرفوعي الرأس متحججا بقوة "الحلفاء" وقصفهم "للصرب" ظانّا أن الحيلة ستنطلي على اللاجئين وتخفيف حزنهم وشوقهم لوطنهم:

«استقبلته خالتي عند باب خيمتنا وعلى محيّاها شيء من الابتسامة تحاول أن تظهر من بين سحابات الحزن... بادرها الشيخ بالسؤال:

- كيف أنتم يا بنيتي؟

ابتسمت خالتي بوضوح وقالت:

- كما ترى...

وردّ الشيخ مقاطعا:

- أراكم بخير... لا أريد أن تتمكن الانهزامية من نفوسكم... أعظم ما نحرص عليه هي روح التفاؤل... لا بأس... الكل بخير... أحوالنا تتحسن، ألم تسمعي؟ لقد بدأ الحلفاء يقصفون دولة الصرب؟ لقد هدّموا جسورا وإذاعات ومعامل... وقتلوا كثيرا من جندهم... وحتى مقرّ الطاغية رئيسهم... ولعلهم سيدخلون بجيوشهم البرّية... هم مصرّون أن يحقوا الحق.

لم تفرح خالتي بل رأيت ملامحها تعود لعادتها... حزن شديد وعبوس مخيف، وسالت الشيخ:

- وهل تعتقد أن الخير يأتي من خارجنا؟؟ نحن الذين يجب أن نصنع مصيرنا ومستقبلنا...

النصر لا يأتي من خارجنا يا شيخ... وإلا جاء مشوّها»(18).

فالمواساة لا تكفي أحيانا، والتظاهر قد يكون له ضحايا كما يكون هناك من يتفطّن لهاته المراوغة ويكشف خباياها.

فالمدينة وإن قاربت أو طابقت في المتخيل السردي أحلام وآمال بقية الشخصيات فإن المدينة التي يأملها ويتمناها البطل تناقضها تماما.

---

(18) عزالدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 09.

مفارقة القريـة/ المدينـة: تطلّ علينا القرية في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" كحاضنة أساسية للأحداث، فقد تمّ اغتيال "بلخير" والد "العربي الموستاش" في هاته القرية، ورغم حادثة الاغتيال إلا أنها تبقى كمكان مقرّب من أغلبية الشخصيات التي ترى فيها الدفء والطمأنينة، لكن بتأزّم الأحداث وطلب "القايد عباس" ليد "حمامة بنت الشيخ لكحل"، تتغير المسارات لتظهر المدينة كمكان جديد رغبة من "العربي الموستاش" في الفرار بخطيبته من بطش "القايد عباس" وأعوانه إليها طلبا للأمن والسكينة، وقد وجد "العربي الموستاش" نفسه في موضع مفارقة، إذ أنه لأول مرة يزور المدينة في حياته لذلك أحسّ فيها بادئا بالغربة والحيرة:

«ما أصعب الغربة...!! ما أصعب أن تهجر الطيور أوكارا أينعت فيها الخوافي والقوادم لأن تسلّ للقروي روحه أفضل من أن تنتزعه من عبق أرض شهدت تفتّق رجولته.

كالقارب التائه راح العربي يندفع بعيدا عن قريته وعرشه وهو الذي لم يغادر مكان ولادته منذ تسع عشرة سنة... ولد في أولاد سيدي علي، وبها تفتق على الحياة... لا سماء عنده إلا سماؤها... ولا أرض عنده إلا أرضها... ولا أهل عنده إلا أهلها... ولا عش أمان يلجأ إليه إلا قرابة سيدي علي... ولكن من أجل حمامة لا حرج أن يذهب إلى الجحيم... وأي جحيم؟ ليس هو أول من تغرّب... ولن يكون الأخير... »(19).

"فالعربي الموستاش" غادر القرية مفاجأة وصدفة، وكانت مغادرته حتمية ولابدّ منها للفرار بخطيبته من بطش "القايد عباس"، فهو واقع في مفارقة وضحية لها، حيث لم يكن يتوقع اتخاذ هذا القرار وبسرعة، وفي نفس الوقت كانت حياته محصورة في القرية ولم يتنقل من قبل إلى أي مكان آخر لذلك شعر بالغربة منذ وصوله إلى المدينة، ووطئت قدماه أرضها:

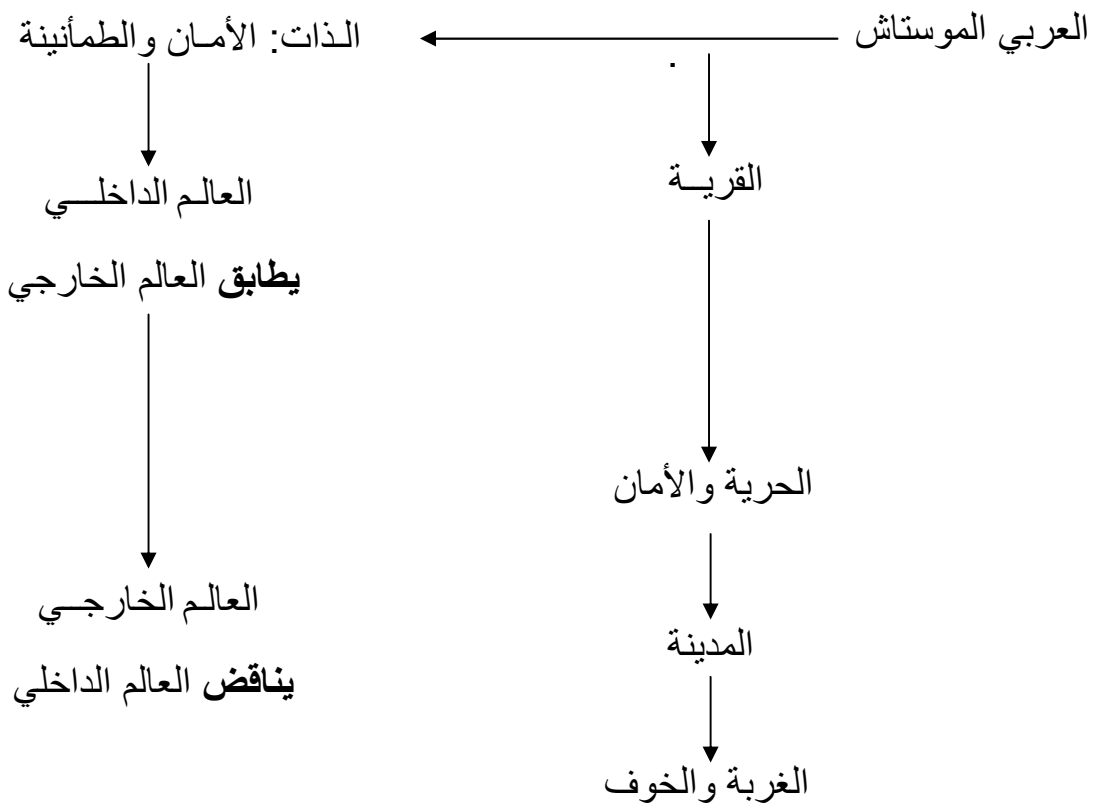
«وقف وهو يدخل المدينة وجها لوجه مع الحيرة، كان الحشد كبيرا والأصوات المتداخلة المرتفعة تصكّ الآذان، وكان هرج الناس أمواجا متلاطمة يبتلع كل شيء أمامه، إنه السوق... كان متعبا مرهقا يتلفت في كل آن يتوجّس خيفة من كل من يقترب منه، وبدت حمامة ذات الأربع عشر سنة أكثر خوفا وتعبا تغشاها حسرة وحيرة»(20).

---

(19) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 141.
(20) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 142.

فكان "العربي الموستاش" يشعر بالراحة والطمأنينة والأمان في القرية حيث لا يحسّ نفسه مقيّدا ومتوجّسا من الأفراد كما في المدينة، وهنا تناقض في الشعور بين المكانين: القرية تمثّل الحرية والهدوء، والمدينة تمثل الغربة والخوف.

مخطط رقم (09):



مفارقة المدينة /القرية.

فالمكانان: القرية/المدينة: يناقضان بعضهما في الشعور بالحرية والغربة، الأمن والخوف. الطمأنينة والتوجّس؛ فتمثّل القرية بالنسبة "للعربي الموستاش" مكانا مقرّبا ومألوفا، فيها ولد وتربّى وترعرع بين أحضانها، فهي بمثابة الأم، ويعرف سكانها وزوّارها ومناطقها شبرا شبرا. أما المدينة فتمثّل ذلك المجهول والعالم المبهم الذي يلجه لأول مرّة، لذلك كان مزدوجا بالغربة والخوف، الغربة لأنه لا يعرفها مسبقا ولا يعرف فيها أحدا، وهذا خلق نوعا من التوجس والخوف في نفسيته، فانعدام الثقة نابع من شعور عميق بالرهبة، كما تبرز ذلك المقاطع السردية، فحيرته تحمل الدلالة ذاتها، فقد أصبح بلا مأوى وبلا أهل وبلا أقارب عكس ما كان عليه الحال في القرية، ففي انقلاب للوضع صار "العربي الموستاش"

لا يعرف أين يذهب، فهو بمثابة التائه في مدينة لا يعرفها ولا يعرف أي فرد فيها، مع الأحكام المسبقة التي كان يحملها عن أهلها من صفات الخيانة والغدر والعداوة:

«وعاد إلى سي رابح حائرا يهمّ أن يسأله عن مأوى يبيتان فيه وبسرعة قرأ سي رابح حيرة العربي فأخرجه من جبّها:

- ليس لها أقارب في المدينة ولا مأوى؟

وقبل أن يجيب العربي الذي علق في تمتمته قال سي رابح:

- أنت يا موستاش ضيفي اليوم.

واندفع سائرا، فتبعه العربي وقد حمل المتاع من أمام حمامة التي راحت تسير خلفها في عجارها الأبيض تلفّه على رأسها، فلا تظهر إلى عينا واحدة، تتهجّى بها الطريق، تدوسها حينا بحذائها، وترفعه بأصابعها حينا آخر»(21).

وبرغم حسن نية "سي رابح" الذي أراد تقديم العون والمساعدة "للعربي الموستاش" إلا أنّ الأخير بقي حذرا ومتوجّسا لأنّ عدم المعرفة المسبقة بينهما حالت دون أن تكون هناك ثقة تامّة:

«دخلا مساكن متقاربة متداخلة، ومرّا بشوارع بائسة قذرة، ممتلئة بوجوه يتغشّاها الفقر، ردّد العربي في نفسه: لا يمكن أن أعيش هاهنا، أنا قرويّ وغيرتي عالية، همّ أن يوقف سي رابح ويعتذر له، ثمّ تراجع وهو يخرج بهما من البيوت المتراصّة، وينحدر بينهما بين الأشجار، ساورت العربي الشكوك فتمتم وهو يتلفت لحمامة: إلى أين يسير بنا هذا الرجل؟ وكيف أثق فيه ثقة عمياء؟ ثم راح يتحسس بندقيته وخنجرا ينام مفتوح العينين تحت إبطه، فجأة توقف سي رابح وأشار بإصبعه:

هذا بيتي؛ اعتبره بيتك يا سي العربي.

دخلوا حوشا كبيرا تنفتح فيه ثلاثة أبواب، وتغطّيه أشجار عنب وتين، ورفع سي رابح صوته ينادي زوجته:

تركية؛ تركية.

(21) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 144.

ثم راح يشير لحمامة بيده قائلا:

- تفضلي تفضّلي بنيتي»(22).

فالقروي لا يطمئنّ قلبه بسرعة للغرباء ولا يعطي ثقته هكذا لمن هبّ ودبّ، وفي نفس الوقت يتميز بالغيرة العالية: "لا يمكن أن أعيش هكذا، أنا قروي وغيرتي عالية" فالطبيعة في القرية تمنح الفرد الغلظة والصلابة في المعاملة، وهذا ما يناقض الشخصيات في المدينة فنجدهم يتعاملون وفق الطريقة الأنسب لقضاء حاجاتهم.

ففي المدينة ومن خلال تعرفه على "سي رابح" الذي استقبله في منزله وبدأ يعرّفه عليها (المدينة) وعلى مناطقها، وحين دخلا المقهى في استراحة قصيرة حتى دخلت "حدّة المخرومة"، هاته المرأة التي تعرف "سي رابح"، لكن المفارقة هنا تكمن في تحيتها بحرارة "للعربي الموستاش"، وفي نفس الوقت عرفت بأنه غريب عن المدينة:

«ذهل وهو يفاجأ بدخول امرأة في الستين من عمرها مجدوعة أرنبة الأنف، توجهت مباشرة إلى سي رابح مصافحة محيية، حيّت العربي بعد ذلك بحرارة متفرّسة في وجهه وقد أدركت أنه غريب عن المدينة، واتجهت رأسا إلى المحبس وشربت قهوة على عجل وانصرفت بعد أن همست في أذن علال القهواجي، بدّد سي رابح حيرة العربي وهو يقول:

- إنها حدّة المخرومة.

واكتفى؛ فلم يشفى غليل العربي، وخرجا»(23).

فالغريب يظهر من خلال ملامحه وشخصيته، و"حدّة المخرومة" هاته المرأة استطاعت تمييز "العربي" كشخص جديد في المدينة وغريب عنها، فذهول "العربي" ودهشته هي التي أدّت إلى تبيان حقيقته، فلو ناقض هذا التصرف وتعامل معه بشيء من اللامبالاة لكان الأمر أفضل ولصعب اكتشاف حالته.

ولذلك كان "العربي الموستاش" يستعيد ذكرياته الماضية في القرية، فالاسترجاعات والسرد الاستذكاري يبين تناقض الحاضر مع الماضي، فالغريب يعيش على الذكرى التي

---

(22) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 144، 145.
(23) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 150.

تمثّل الماضي، أين كان في قريته وبين أهله وأصدقائه، فهو لم يجد في المدينة إلا الخير، لكن شعوره بالاغتراب كان أقوى وأعنف:

«ولكن رغم هذه القلوب الدافئة التي بنت له عشّا من المحبّة والودّ، وهذه المدينة المتدفقة حياة إلا أنه لم يستطع الليلة أن يسوق النوم إلى جفنيه، تدفقت في أعماقه كل العواطف: الشوق والحنين والحزن، تقلّب طويلا في فراشه دون جدوى، راح يعيد إلى ذهنه، كلّ الذّكريات التي مرّت به، يتذكر أهله فردا فردا، يتذكر العرش شبرا شبرا، يتذكر اللقطات والكلمات وحوادث تثير فرحه وحزنه »(24).

فالوطن لا يغني عنه المال والثروة، ولا الدفء والحنان، لأنه يبقى في القلب شعلة مضيئة تشغل بال صاحبها، ولذلك جاء الإلهام للعربي:

«فجأة زاره شيطان الشعر، حمل قصبته وخرج، عند الباب جلس يداعبها مرسلا إيقاعا خافتا حزينا مردّدا:

يا ليل خبّرني بالله، ما أقواني!

كيف خلّيت أهلي وجيراني؟

قلبي لحزين كا هناني

ما حمل غربتي ما حما اهواني

راني غريب زادت أحزاني

تكسروا كرعي وزادو جنحاني

يا ريتني قمري نرفرف في العلالي

نطير من جبل لجبل العالي

نزور أهلي أعمامي وأخوالي

نزور الوالدين وسيدي علي الغالي

يا ربي لعزيز فرّج همّي واهوالي

(24) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 150.

بجاه العدنان وسيدي الجيلالي»(25).

فيحاكي "العربي الموستاش" غربته واغترابه شعرا، كتعبير صادق على هذا الشعور المرّ الذي تسببت فيه الظروف القاسية التي دعا الله أن يفرّجها، ليعود إلى القرية حيث نشأ وترعرع.

بعد حصول "العربي الموستاش" على منزل جديد في المدينة يكون له حاضنة تؤويه: «إن الذات بما تملكه من تقابل بين ما في داخلها وعالمها الخارجي تظلّ مركز المفارقات في الرواية»[26]، ورغم أن هذا البيت يعتبر قصرا بالنسبة له إلا أنه لم ينسه أهله وذويه في مفارقة تدلّ على فراغ العربي العاطفي والشعور المتزايد بالحنين للأهل والوطن (القرية):

«سي رابح يتأمّل البيت من خارجه صامتا وعلى ملامحه فرح انتصار، انهي العربي الموستاش كنسه من الداخل وراح يدفع أمامه الأتربة يخرجها متّجها بها إلى حفرة صغيرة، قال رابح مشرق المحيّا:

- هذا بيتك يا العربي هنيئا لك.

قال العربي موستاش وفي نفسه تختلط عواطف الفرح والحزن، ومشاعر الانتصار والانكسار:

- هذا عندي قصر، أفضل من بيتنا في القرية ألف مرة.

وردّ في نفسه، لكنه بلا روح، بلا فرح مشرق، ضرب سي رابح على كتفه قائلا:

- مبارك عليك، سنترك أمر ترتيب الأثاث للنساء، استرح قليلا سأعود للمدينة هناك ترتيبات تنقصنا.

استلقى العربي موستاش على قفاه، واضعا راحتيه تحت رأسه، ودمعت عيناه لقد انقطعت عنه أخبار أهله تماما، أي مكروه لحقهم بعده؟ وكم هي الغصّة التي يتجرّعون؟»(27).

فالمدينة منحت "للعربي" السكن والمأوى والأصدقاء، لكنها لم تمنحه الأمان والراحة النفسية والاطمئنان، لأن فكره وذهنه مشغول بأهله ووطنه (القرية)، فهو يعيش فيها وسط تناقض:

---

(25) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 159، 160.
(26) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 159.
(27) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 165، 166.

الفرح/ الحزن، الأمان/ الخوف، الاستقرار /اللااستقرار. فحتى وإن تحققت أمنيته في الحصول على سكن ومأوى إلا أن فرحته به لم تكتمل، فسرعان ما تجلل بالحزن واستعادة الذكريات التي عاشها في القرية مع أهله ورفاقه، فالمسكن في المدينة أفضل من المسكن في القرية إلا أنه في نظره خاو وبلا روح.

وفي هذا المسكن وقع زواجه من خطيبته "حمامة"، والمعروف أنّ الزواج تقع فيه الوليمة التي تجمع الناس، وفي نفس الوقت يحضر أهل العريس وأهل العروس وتعلن الأفراح، لكن في مفارقة وانقلاب للحال أن المنزل لم يمتلئ بالأهل والأقارب فالمدعوون لم يتجاوز عددهم ستة أفراد وهو ما يخالف العادات والتقاليد في القرية:

«ما معنى لزواج لا يحضره أخوه الزيتوني وأخوها الطاهر؟ ما معنى لعرس لا يدوّي فيه البارود والطبول ويسابق الفرسان ويرتفع صوت البرّاح؟ ما معنى لعرس لا يرتفع فيه صوت النسوة يغنّين ويرقصن؟ ويتنافس المدعوون على أكل الكسكس واللحم؟ إنه زواج أشبه بالاغتصاب ولكن يجب أن يتمّن حتى لا يبقى غريبا عن حمامة، ولا تبقى غريبة عنه»(28).

فخلا عرسه من كل أشكال الفرح المعهودة، فحتىّ الأهل والإخوة لم يحضروا فكانت المشاعر مختلطة بالفرح والحزن وطغى طيف القرية بكثافة على هذا الزفاف إلى درجة أنّ زوجته "حمامة" بكت بشدّة لعمق تأثرها بالغربة التي اكتنفت تفاصيل الزواج في المدينة:

«كانت حمامة تجلس في الزاوية موشّحة بعجارها الأبيض، دون أن تبدي حركة، جلس إلى جوارها بهدوء، رفع العجار عن رأسها، بدت له قمرا درّيا لقد أعدّتها لالة تركية، كما تعدّ حوريات الجنة، قال العربي الموستاش بصوت خافت كأنما يخشى أن يجرح صمتها:

- حمامة.

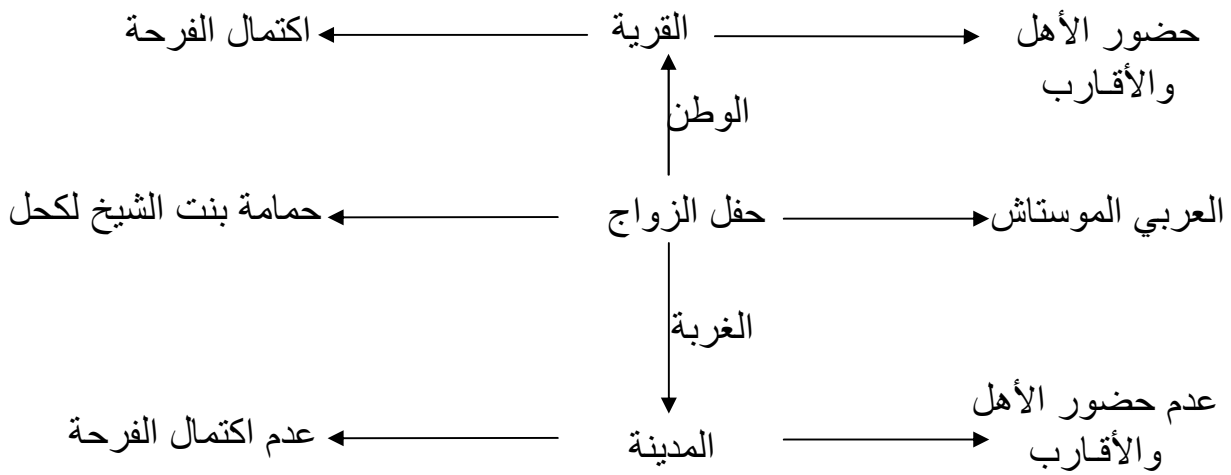
وارتمت برأسها في صدره، تجهش بالبكاء كأنما تنتظر كلامه لتهمي عيناها، طوقها بذراعيه، حقّ لها أن تبكي، أن تنتحب، أن تهمي، أن تنطلق كما السماء الكئيبة، لا يستطيع قلبها العصفوري أن يصمد أمام توحّش الصيادين أن يتحدّى جبروت النسور والصقور،

(28) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 166.

ظلّت صور أبيها وأمها وأخيها والقرية جميعا نلحّ على مخيلتها أسئلة حارقة ذابحة ظلت تطاردها، لم تستطع هدهدة لالة تركية أن تقمع الحزن فيها»(29).

وهذا الإحساس المختلط والمتناقض والمتضادّ كنتيجة للغربة والاغتراب الذي تعيشه الشخصيات، وتجسّدت هاته الغربة أكثر وعمّقت الشعور بها حفلة الزفاف التي فتحت هذا الجرح أكثر وجعلته ينزف دما، فالزواج يفرح فيه الأهل والأقارب والجيران مع العريس والعروس لتكتمل الفرحة وإذا نقص هؤلاء تكون الفرحة ناقصة وغير مكتملة.

مخطط رقم (10):



مفارقة حفل الزواج وعدم اكتمال الفرحة

فبقدر ما عرف الأشخاص في المدينة إلا أنّ ذلك لم ينسه أهله وعشيرته، حيث كان حضورهم في مخيلته ملحّا، وكذلك الأزقّة والشوارع والدكاكين في المدينة، لم يكن وجودها كافيا لنسيان القرية لجبالها ووديانها وتضاريسها.

وإذا كانت المدينة بالنسبة "للعربي الموستاش" سجنا وغربة، فإن "القايد عباس" يناقضه في ذلك، فهو يشعر بأنّ القرية أصبحت مكانا مقرفا، وصار يفكّر في الانتقال إلى المدينة، حيث يحصل على ترقية ومكان عمل أفضل من القرية التي سئم منها ومن عروشها، والمدينة بالنسبة "للقايد عباس" مكان للهو واللذة والمتعة، فرغبته في الانتقال إليها

(29) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 167.

ليس بغرض الحصول على رفاهية أفضل وحياة أكثر استقرارا. بل كلّ أهدافه هي المتعة والراحة وقلة العمل:

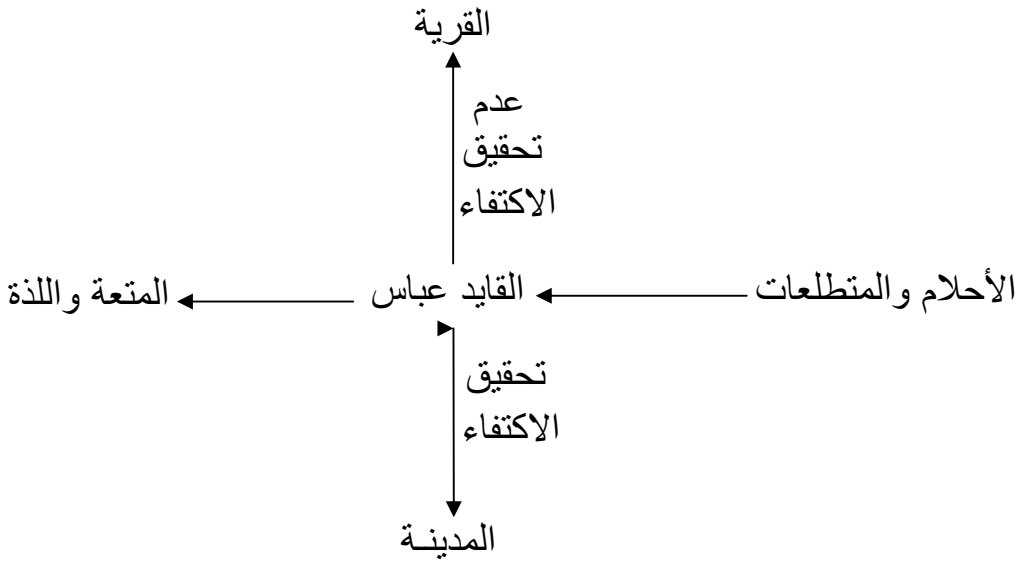
«كان القايد عباس يلزم صمتا مطبقا، لم تكن له فرصة للحديث مع فارسه حميدة، كان الخيال يسبح به بعيدا في فضاء الأحلام، لقد وصله استدعاء من الحاكم يدعوه للاتصال بمقرّه سريعا، ما المفاجأة التي يحملها إليه السيد الحاكم؟ إنّ الحظّ يبتسم له يشرع له بواباته ليدخل دون استئذان، هل سينقله الحاكم للعمل معه في مقرّ عمله؟ ربما سيكون سعيدا بذلك، سيمنحه مقرّا ضخما أيضا وضياعا وخدما، ولا وظيفة عنده سوى أن يحضر الاجتماعات ويشارك في الاحتفالات الرسمية، وما سيفعل بهاته العروش الحقيرة؟ سيبول عليها جميعا، كما يبول الكلب على حشيشة يابسة.

ولن تكون لحمامة منزلة عنده فلتذهب إلى الجحيم، هذه البدوية الجلفة، له ما يكفيه في نساء المدينة أو العمريات، كما تعوّد أبوه تسميتهنّ، سيترك كل زوجاته مع أولادهنّ في عرش أولاد النش، وسيكلف ابنه الأكبر جلول بخلافته حتى لا تخرج القيادة من أسرته، سيجدّد حياته في المدينة»(30).

فبرغم اكتساب القايد عباس لتلك المكانة الكبيرة في القرية وحصوله على كل رغباته وتحققها إلا أن القرية لم تعد تكفيه ولم تعد تلبّي طموحاته في الحصول على ملذاته وشهواته التي لا تنتهي، فأصبحت القرية كمكان أضيق من أحلام القايد عباس التي بلغت أحلامه ودرجة يصعب تحققها في القرية، وبالتالي المدينة كهدف هي تحقق هاته الطموحات.

(30) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 267.

مخطط رقم (11)**:**



مفارقة التطلعات بين المدينة والقرية

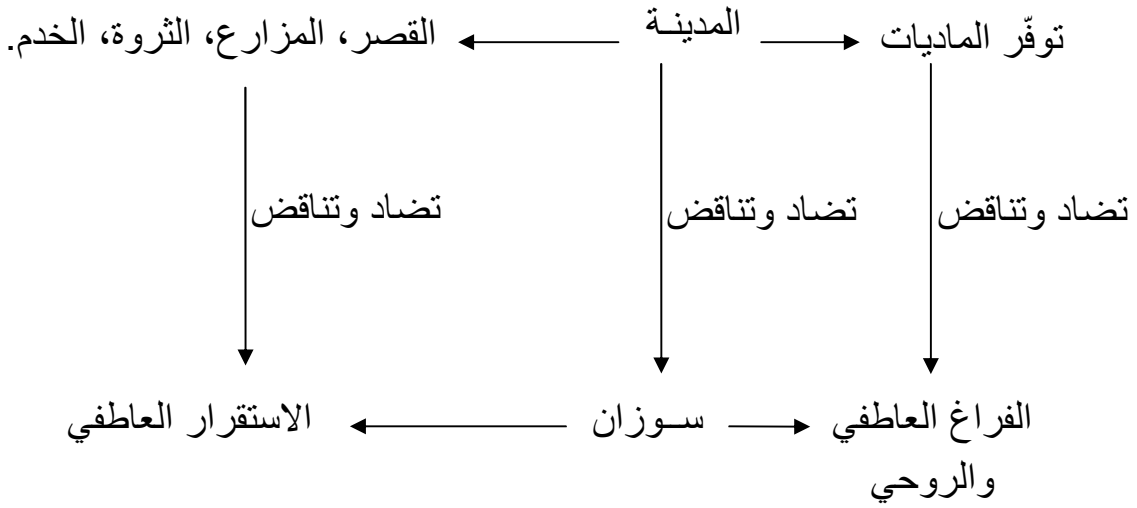
فأصبحت القرية قاصرة وغير مناسبة لتحقيق كل الطموحات "للقايد عباس"، فوجّه أفقه للمدينة لعله ينال فيها مبتغاه ومراده من قصر وثروة وخدم ووظيفة أيسر، وفي نفس الوقت التمتع بالنساء. فنساء المدينة يختلف حسبه عن نساء القرية ويغنـينه عنهنّ، ويقوم بترك زوجاته في القرية عند أبنائهنّ للتفرغ أكثر لهذا الأمر.

أحيانا يمتلك الإنسان كلّ الماديات لكنه لا يشعر بالراحة في أي مكان، وهذا حال "سوزان" زوجة المعمّر الفرنسي "فرانكو" التي جاءت إلى المدينة لأجله، إذ رغم حصولها على كل الرفاهية، فهي تملك جل وسائل الراحة والمتعة من الثروة والقصر والخدم، إلا أنها غير مستقرّة في هذه البلاد وفي هذه المدينة التي أتتها طمعا في الراحة والمتعة التي افتقدتها في بلادها، باحثة عنها في مدينة سطيف، لكن بعد كل الذي أقدمت عليه تضحيات لم تحصل عليها في مفارقة وتناقض، إذ أن المكان في بعض الحالات لا يلبّي رغبات الإنسان، فتوفّر الماديات ليس بالضرورة معناه الحصول على الراحة والأمان، وهذا نتيجة عدم تمكّن فرانكو من ملء حياتها وتحقيق أحلامها:

«فعلا لم تكن سوزان تحسّ بالسعادة في هذا القصر المنيف، كل شيء حولها كان غريبا حين جاءت إلى هذه المدينة كان عمرها عشرين سنة، وقد ارتبطت بعلاقة مع فرانكو

توهمتها حبا وحين زفّت غليه منذ سبع سنوات ظنّت أنها فازت بحبّه الخلد، لكنها وجدت نفسها فيما يشبه مدينة رومانية، لا ينقصها شيء من ماديات الدنيا لكنها بلا روح، كان فرانكو اكبر منها بعشرين سنة، يفيض جشعا، لم يترك شيئا لم يستولي عليه، الأراضي الشاسعة، قطعان الأغنام التي لا عدّ لها البساتين العملاقة، لكنّه فشل في الاستيلاء على قلب سوزان كما فشل في الإنجاب منها، وفشل في العثور على كنزه المزعوم في مقبرة كويكول بمساعدة شمعون المونشو، وغرق في الخمرة فاستولت على عقله وروحه، وجعلت منه رجلا ضعيفا أمام سوزان»(31).

مخطط رقم (12)**:**



مفارقة الرفاهية والفراغ العاطفي والروحي

فمنحتها المدينة كل الماديات: القصر، المزارع، الثروة، الخدم. إلا أنها لم تنل فيها الاستقرار العاطفي والحياة الزوجية المثالية، وهذا ما يناقض أحلامها وطموحها.

في مفارقة وانقلاب الحال أن "العربي الموستاش" انصهر في المدينة ولم يعد يعتبر نفسه غريبا عنها، إذ أحسّ أنها منحته فرصا وأشياء جديدة وإضافية لا يمكن للقرية أن تمنحها له، لذلك بدأ يتأقلم ويصنع مصيره فيها تدريجيا:

(31) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 247، 248.

«لقد أثارت مدينة سطيف في قلبه رغم كل شيء الدهشة والانبهار، لقد كانت وهي تجثم على هضبة عالية تحيط بها سهول التربة السوداء المتدفقة ماء وغلالا كالجازية الهلالية وهي تجلس عروسة في هودجها المزدان، وكانت تطوّقها حقول القمح المتماوج بسنابله الطويلة كشعر الجازية المتدلّي على كتفيها.

وقد فتح هروب العربي الموستاش إلى المدينة آفاقا جديدة لم يكن ينتظرها، لقد بدأت حمامة تتأقلم مع المحيط الجديد، وراح هو يغمس نفسه فيه بقوة ناسجا علاقات جديدة واسعة، مردّدا دائما قول المجدوب:

سافر تعرف الناس، وكبير القوم طيعو.

كبير الكرش والراس بنص فلس بيعو»(32).

وهكذا بدأت حياة "العربي" الجديدة، إذ أصبح يعيش الحاضر (المدينة)، وتغير هدفه إلى ضرورة القيام بتحقيق طموحات وأهداف تساعده على مسايرة واقعه والتأقلم معه.

وقد ظهر اندماج "العربي الموستاش" في المدينة من خلال تحصله على عمل في حديقة منزل "فرانكو"، التي لم يرتح في البداية إليها لكنه سرعان ما تعلّق بها:

«اندمج العربي الموستاش تماما في الحديقة، صارت عشقه الأول بعد حمامة، يأتيها صباحا مندفعا في شوق كبير، وينزرع في تربتها يقلّبها يبذر في جوفها الحياة يداعب أغصانها وأزهارها بلطف وحنان، كما ينام الرضيع في حضن أمّه وتغيّرت الحديقة صارت جنّة تعبق بالحياة»(33).

وساهم حبّ العمل في سرعة هذا الاندماج والتعلق بالحديقة، والمفارقة والتناقض هو أنّ "العربي" بهذا التأقلم في المدينة نسي القرية وأهلها وأخبارهم وتفكيره انشغل عنهم تماما، فالمدينة دفعت به إلى نسيان القرية وحياته فيها:

«شرب سي رابح من بوقالة كانت أمامه معطرة بالقطران، وقال موجها نظره إلى العربي الموستاش:

---

(32) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 158، 159.
(33) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 193.

- هل تعرف مع من كنت الآن؟

وبسرعة اندفع العربي الموستاش قائلا:

- مع سوزان، أ... أ... فرانكو اللعين.

وخيّب سي رابح ظنّه وهو يلوّح برأسه نافيا، ولاحظ أمقران هلعا شديدا على ملامح العربي الموستاش فراح يسرّع سي رابح:

- اخبره بسرعة، يكاد يموت.

وراح سي رابح يحكي، وكلما أمعن في الحكي، ازداد ارتجاف العربي الموستاش، ثم تحوّل إلى بكاء جارف، أشار أمقران لسي رابح أن يسكت، قال سي رابح وقد أكمل كلامه:

- هذه هي الحقيقة التي ظلّ العربي الموستاش يتهرّب منها:

قال أمقران غاضبا:

- لابدّ من قتل القايد عباس.

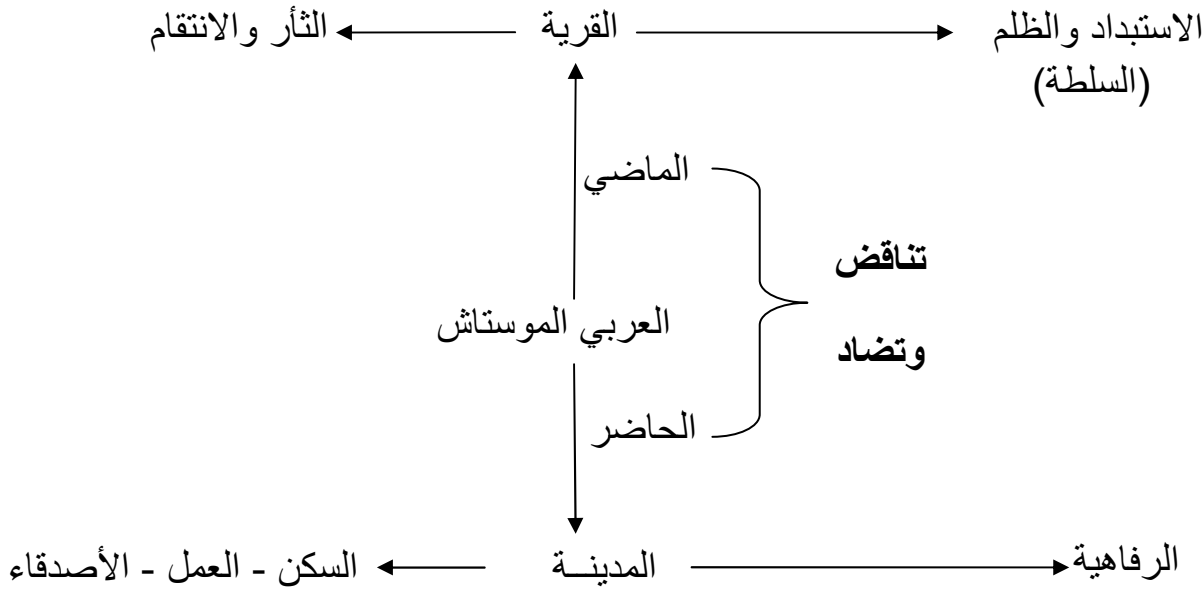
اندفع العربي الموستاش قائلا دون أن تنبسط أساريره القلقة، وقد ضرب أمقران على وتر حساس في قلبه:

- نعم. لابدّ من قتله، لابدّ من قتله»(34).

ومن خلال الحوار تبرز نبرة "العربي الموستاش" الذي تأثر كثيرا للأحداث التي وقعت في القرية، مع تذكّر هدفه السابق وهو قتل "القايد عباس".

(34) عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 259، 260.

مخطط رقم (13)**:**



مفارقة الطموح بين ماضي العربي الموستاش وحاضره

فالمدينة منحت "العربي الموستاش" الرفاهية والعمل والسكن، بعد أن جاءها غريبا مشرّدا، وهذا ما أنساه في مفارقة وتناقض القرية وأهلها، القرية التي ولد وتربّى فيها، وعرف كل شبر منها، لكنه سرعان ما تذكّر هدفه وثأره الذي يناديه وهو قتل "القايد عباس" وتخليص القرية من شروره.

الفصل الثاني: مفارقة المكان بين المتوقع والمأمول وبين الحاضر المعاش

- مفارقة بيت الحاكم/ ملهى الحمراء.

- مفارقة ملهى الحمراء/ خربة الأحلام.

- مفارقة حارة الحفرة /الأحياء الراقية.

- مفارقة الأحياء القديمة /الأحياء الجديدة.

- مفارقة المدينة الحلم/ المدينة المومس.

- مفارقة المدينة/القرية.

- مفارقة المدينة الجميلة/ المدينة المومس.

مفارقة المكان بين المتوقع والمأمول وبين الحاضر المعاش: يختلف المكان في روايات "عز الدين جلاوجي" بين وضعه في الزمن الحاضر ووضعه في الزمن الماضي، حيث أن ماضيه يكون أفضل من حاضره في معظم الأحيان في مفارقة تدل على الانحطاط والتأزم.

مفارقة بيت الحاكم/ ملهى الحمراء: ملهى الحمراء دلالة على الانحلال والفساد "فبيت الحاكم" يدلّ هنا على من يدير شؤون المدينة ويسيرها حوّل إلى ملهى حيث يجتمع فيه كبار المدينة ومسؤوليها، والمفارقة والتناقض هو أن اجتماعهم ليس للمشورة والترفيه، وهذا يدلّ على الانحطاط والوضاعة، مع العلم أن صاحب هذا الملهى ومؤسسه هو "جنرال متقاعد":

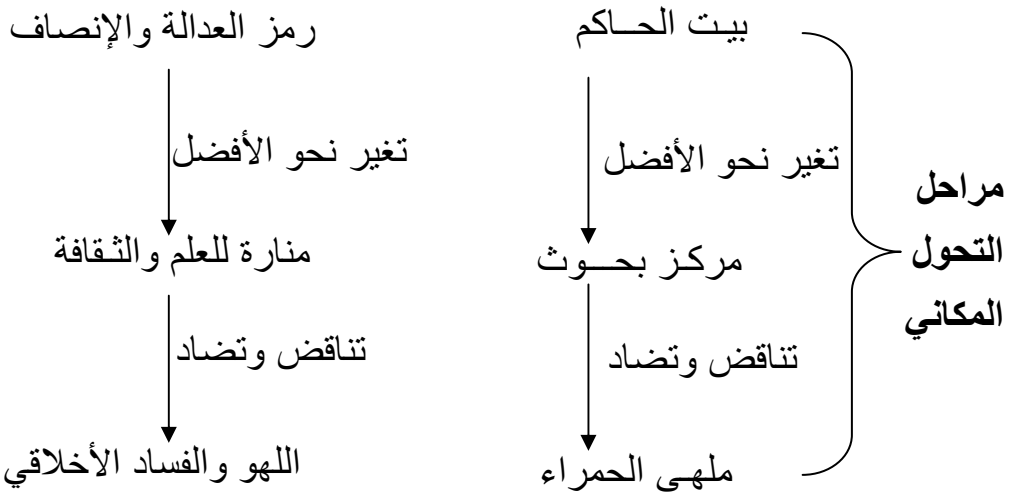
> «يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة، تحضنه أشجار الصنوبر والفلين من كل حدب وصوب، كقلب محاط بالأضلاع... كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة...وصار بعد الاستقلال مركزا لبحوث الزراعة... وتنازلت عنه الدولة لجنرال متقاعد ليحوّله إلى ملهى يؤمّه كبار القوم وسادتهم، ولا يدري الناس لماذا سماه هذا الجنرال ملهى الحمراء؟ أنسبة للون الجدران الخارجية الأحمر؟ أم للون الخمرة وحمرة لياليها؟ أم نسبة لقصر الحمراء الذي شيده الأجداد بالأندلس؟ وضيعوه بين الخمرة والجواري؟ والغالب هو السبب الأول، لأن سيادة الجنرال كان شبه أمّين وبالتالي لا علاقة له بالأندلس وحمرائها، وادّعت بعض الألسنة أن الرجل انتهازي لا يحمل أية رتبة عسكرية»(35).

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل المدينة بحاجة إلى ملهى وخمّارة؟ فيأتي هذا الجنرال الأمّي ليحوّل هذا المكان العلمي والمركز البحثي إلى ملهى؟ في قلة دراسة وقلة تمعّن، فهذا المكان كان شعلة منيرة ومضيئة للمدينة ومثقفيها، وهذا يدلّ على انحصار الثقافة وتحييدها وإحلال بدلها اللهو والفساد والجهل في تناقض مع واقع الحال لأن المدينة يقودها المثقفون وأصحاب العلم وليس الأميون والجهلة والأثرياء والانتهازيون.

---

(35) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 10.

مخطط رقم (14)**:**



مفارقة التحول المكاني من المقدّس إلى المدنس

والمكان متعلق بالشخصيات والزمن في المتخيل السردي، فنلمس تغيرات تحصل على مستوى جميع العناصر التي ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا: «هكذا تبرز الرواية كيف أفسد رماد الحاضر ماء الماضي المتمثل في العديد من الأماكن الأثرية برجاله ونسائه الذين تواطؤوا على إفساد كل جميل فيه والإفراط في إهماله أو تخريبه وتشويهه»[36]، وكلما تغير الزمن تغيرت الشخصيات ومعها المكان، والتناقض أن التغير كان سيره نحو الأسوأ والسلبي بسبب الانتهازية والجهل.

مفارقة ملهى الحمراء/ خربة الأحلام: إذا كان قاصدوا ملهى الحمراء هم من أصحاب الجيوب المنتفخة وأصحاب الأموال والمسؤوليات الكبيرة فإن خربة الأحلام تناقض ملهى الحمراء في ذلك إذ يقصدها البسطاء والمهمّشون. وهو في الأصل سجن كبير قبل الاستقلال: «وهم في العادة يجتمعون كل مساء تقريبا في هذا المكان الذي يطلقون عليه

---

[36] بوشعيب الساوري وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية، قراءة لتجربة عز الدين جلاوجي، دار الألوان الأربعة، تونس، ط 1، 2012، ص 57.

خربة الأحلام، وهو سجن كبير أقامته فرنسا أثناء استعمارها للوطن ثم أهمل وبقي خرابا لطالبي المحرّمات»[37]، وتعتبر خربة الأحلام واسطة بين البسطاء من الزبائن وكبارهم في ملهى الحمراء:

«الخبطـة هو أخ نصير الجان امتهن مع أخيه بيـع السجائر مـنذ كان صغيرا، وصار في يفاعته مهرّبا للسلع على الحدود الجزائرية التونسية والليبية، واستطاع في الأخير أن ينال ثقة الكبار الذين يجتمعون في ملهى الحمراء، فسمحوا له بفتح ملهى صغير في الغابة جنوب المدينة تقصده الطبقة الوسطى التي تتوق إلى دخول ملهى الحمراء في خطوة تالية، وكثيرا ما عدّ الخبطة محلّ ثقة الجميع وواسطة مهمة بين نزلاء ملهى الحمراء وزبائنه الكبار، ومن الشباب خاصة، في ترويج المخدرات وتقديم الحسناوات من بنات عين الرماد أو من الوافدات من كل مكان... كأنما الخبطة كان يمثل المصفاة العازلة لكل تسرّب إلى ملهى الحمراء... وهو الذي كان سببا في وصول مختار الدابّة ونصير الجان إلى كرسي القيادة في البلدية»(38).

فمناطق الفساد تفتح بتفاهمات مسبقة بين رؤوسه (الفساد) والتناقض يكمن في نوعية الزبائن بين الطبقتين، الطبقة المتوسطة والفقيرة وغير القادرة على الوصول لملهى الحمراء تكتفي بخربة الأحلام التي لا يدخلها الأثرياء والأكابر:

«وخربة الأحلام كما سماها روّادها صارت متنفّسا للفقراء والمنبوذين يتقيؤون فيها همومهم، ويحلقون بين حجارتها وجدرانها الخربة خلف أحلامهم الضائعة كدخّان في يوم ريح، وأهمّ نزلائها: عمار كرموسة، ومراد لعور، سمير المرنيني، وأخوه عزوز، وقدور الخبزة، وخيرة راجل وسحنون النادل ودعّاس لحمامصي، وعياش لبلوطة قبل أن يتحول إلى الثراء فيصير من ندماء الجنرال»(39).

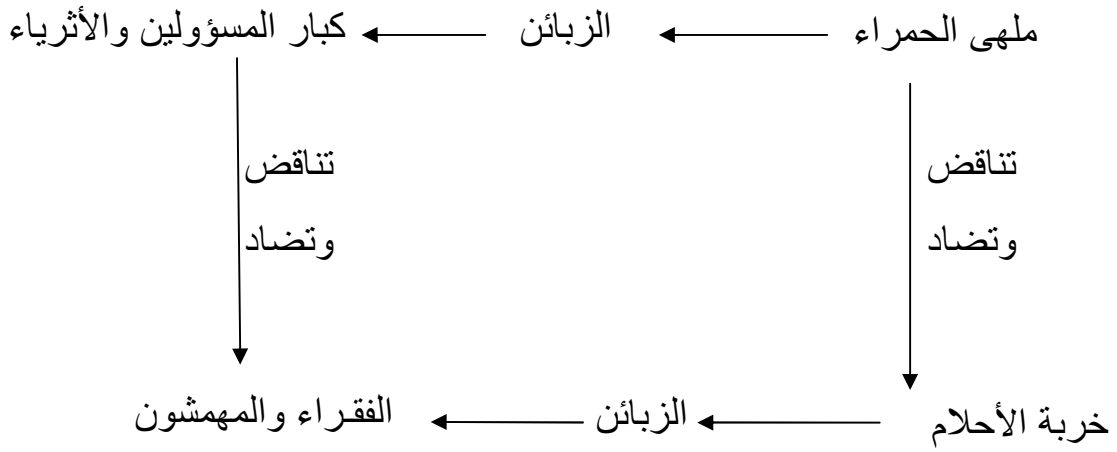
والفارق كبير بين "خربة الأحلام" و"ملهى الحمراء" من حيث الرفاهية والأسعار وكذا نوعية الزبائن: «كما أن الأماكن في الرواية تصير لها دلالة تراتبية تكرس الطبقية كالتقابل

---

[37] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 51.
[38] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 54، 55.
[39] عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 115.

بين خربة الأحلام التي لا يدخلها إلا المهمشون، أما ملهى الحمراء فخاص بذوي النفوذ تعكس التقابل الموجود بين شخصيات الرواية»[40].

مخطط رقم (15)**:**



مفارقة المكان بين الفقر والثراء

مفارقة حارة الحفرة /الأحياء الراقية: بطرده من العمل في المشفى انتقل "صالح الرصاصة" إلى مسكن آخر يقع في حيّ الحفرة:

«هناك علاقة توتر ومفارقة على مستوى حضور المكان في الرواية وخصوصا على مستوى ثنائيتين القرية والمدينة كمفارقة كبرى ناظمة لحضور المكان، حاضرة من بداية النص إلى نهاية، حي الحفرة والأحياء الغنية تظهر أثناء توغلنا في السرد خصوصا بعد طرد صالح من العمل وانتقاله إلى حي هامشي على أطراف المدينة»(41).

ومن اسم الحارة يتبين مدى توتر وتضادّ المكان الجديد مع بقية الأمكنة الأخرى في المدينة، فهو مكان يقع على أطراف المدينة ومن أحيائها الفقيرة:

«خرجت من القرية... ومن المشفى... وهاهم أخيرا يطردونني من البيت لأنه ملك للمشفى... لم يكن كلام الربيع صحيحا حين كان يردّد ضاحكا:

- مبروك عليك... أولاد الكلب بنوها وشيدوها وورثناها من بعدهم... الله يرحم الشهداء الكرام...

---

(40) بوشعيب الساروي وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية ،ص 57.
(41) بوشعيب الساوري وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ص 90.

لم نرثها نحن... بل ورثتها طبقة لسنا ندري علاقتها بالثورة... في الوقت الذي استحوذ المدير على مسكني رحت أنا أخبط في غير رشد أبحث عن وكر يسترني مع عائلتي في إحدى الضواحي الفقيرة فنحن الآن لا نملك من الشجاعة ما يكفي للعودة...»(42).

فعلاقة المكان كانت علاقة ضدّية تماما ومتوتّرة، فالمنزل الذي كان يسكنه استحوذ عليه مدير المشفى، في حين غادر هو مع أسرته إلى حارة الحفرة أحد الضواحي الفقيرة التي تنعدم فيها الحياة الكريمة في مفارقة بينها وبين الأحياء الغنية الأخرى حيث تكثر فيها المشاكل المختلفة والمتكررة مع كثرة سكانها:

«البعض يضع كيلو ذهبا زينة والبعض لا يجد طعام يومه... أين الشعارات الجوفاء التي مللنا سماعها سنوات طويلة؟ لماذا يرتمي عزيّز ربي العجوز عكّة والخيّر بلعوط في أحضان العربدة هروبا من الفقر؟ ولماذا يشقى إبراهيم جحا والمفتش السيد معرفة العمر كله لتوفير لقمة العيش تملأ البطن وثوبا يستر البدن، ويملك خنزير مثل هذا أطنانا من دماء الناس؟ أية عدالة في أن تتخم الأقلية وتعجز الأغلبية عن توفير قبر للحياة تمارس فيه الحب وتزرع فيه أزهارا للمستقبل؟ ألسنا بلد البترول؟»(43).

وهنا تبرز المفارقة أكثر بين حارة الحفرة وبقية الأحياء الراقية التي ينعم أصحابها وسكانها بالخيرات والثروات رغم أنهم أقلية. أما الحارة فهم أغلبية تعيش التهميش والفقر وكثرة البطالة رغم أنهم أغلبية، وهذا التناقض يدلّ على عدم وجود عدالة:

«حيث ألقى الضوء على المفارقة في الأعراف الاجتماعية من خلال وجودها في النص الأدبي على نحو يضطر القارئ إلى رؤية المفارقة الاجتماعية في ضوء نقدي جديد، بعد أن وضعت المفارقة بوصفها مادة خاما في شكل روائي محدد ومبنى حكائي يلفت النظر إلى المفارقة»(44).

وزائر الحارة من الأحياء الراقية يحس بالاشمئزاز لحالتها السيئة، وهذا ما يحسّه "امحمد املمد": «أحسست بالاختناق... الروائح النتنة... الهواء الساخن المغبر... أصوات الصبية

(42) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 71، 72.
(43) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 88.
(44) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 257.

كالشياطين يندفعون حفاة شبه عراة صاعدين هابطين خلف بعضهم البعض»[45]، وهذا تناقض بين ما يعيشه "امحمد املمد" في حيّه وبين ما يراه ويحسه في حارة الحفرة من أشياء مقرفة ومشمئزة.

ففي كل يوم تقريبا يقع حدث أو مشكل في الحارة: فهي لا تعرف الهدوء أو السكينة، فالهموم لا تتوقف بل تتزايد إلى درجة فرار أهلها منها: «وتحولت الحارة إلى سجن كبير... زنزانة مرعبة يفرّ منها قاطنوها نهارا ولا يعودون إليها إلا والليل الحالك يستر كآبتها... جدرانها الشهباء... أزقّتها المحفّرة... أبوابها الواطئة»[46]، وقد أدّى كل هذا التناقض إلى اضطرار "صالح الرصاصة" إلى الغربة باحثا عن ذاته من جديد:

> «المفارقة بين عالم القرية ببراءته ونقائه وبساطته وبين عالم المدينة الملوث بالغدر والخيانة الذي كان لاتساع الهوة بين الفقراء والأغنياء، وتحضر هذه المفارقة عبر شخصية صالح الذي فشل في الاندماج داخل المدينة بعد أن دخلها تحت إلحاح أصدقائه ولم يرتح إلا بالخروج منها وبالعودة إلى القرية»(47).

فالمدينة بكل تناقضاتها لم تمنحه إلا مزيدا من الاغتراب والشعور بعدم الطمأنينة فالقرية تعطيه الحرية والأمان.

مفارقة الأحياء القديمة /الأحياء الجديدة: والحي القديم في المدينة يظهر مدى بؤس وفقر وعوز سكّانه وقدم البنايات وهشاشتها، ويبرز المتخيّل السردي مدى عفونة هذا الحيّ وانعدام حياة الرفاهية فيه في تناقض مع بقية الأحياء الأخرى في المدينة:

> «خرج سمير المرنيني من زقاقهم المقرف يتخطّى بركة الماء الصغيرة التي صنعتها المياه المتسرّبة من تحت الأبواب والجدران الجربة... حين خرج إلى الساحة العامة أشرقت في تضاريسه الشمس فأحسّ كأنما نشر من رمس مظلم... تلفّت خلفه... حسب نفسه جرذا خرج من مجاري المياه القذرة... لعن نفسه وهو يتأمّل سرواله الذي أسدله تحت حذائه وقد تبلّل إلى ما فوق كعبيه»(48).

---

[45] عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 96، 97.
[46] عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 26، 27.
[47] بوشعيب الساوري وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ص 96.
[48] عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 26، 27.

فالحيّ مقرف إلى درجة تسرّب المياه في حالة نزول الأمطار إلى داخل البيوت والمنازل في دلالة على القدم وسوء تعبيد الشوارع:

«وفي مساء ذلك اليوم زار كريم رفقة أبيه خليفة بيت عبد الله المرنيني وفي نفسيهما حرج واضطراب، إذ ليس بينهما سابق معرفة شديدة، رجل كريم من السيارة ولحق به أبوه قريبا من الباب إلى اليمين وعليهما تردّد... سأل الشيخ خليفة:

- أرجو أن نجد الأب هنا.

ولم يعلّق كريم بل اتجه مباشرة إلى الباب ودقه ثم تراجع خطوات حيث أبوه قائلا:

- الناس يعيشون في بيوت تشبه المغارات.

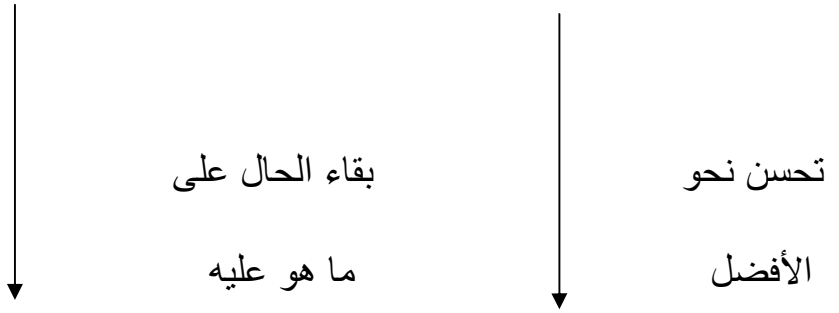
- هذا الحيّ من أقدم الأحياء في المدينة، كان الناس أثناء الاستعمار يسمونه حي العرب وقلب المدينة تسمى حي الفرنسيين.

وهمّ كريم أن يقول: وهل معنى ذلك أننا لم نتحرر؟ ولكنه سكت وهو يسمع باب البيت يئنّ متأوها»(49).

فالمفارقة والتناقض يكمن هنا في أن هذا الحي البائس والقديم يعود إلى زمن الاستعمار، وكان يطلق عليه تسمية "حي العرب" كصفة تمييزية عنصرية لحالة ساكنيه وقاطنيه، وبعد الاستقلال بقي هذا الحي على حاله ولم يتطور وتتحسن به الظروف الملائمة والتهيئة الضرورية، فزاد الوضع فيه سوءا بسبب القدم وطول المدة الزمنية التي شُيد فيها، بالرغم من أن سكانه جزائريون إلا أنّ المسؤولين في المدينة لم يعيروا كثير اهتمام له (الحي)، وكأنهم طبّقوا نفس النظرة الاستعمارية تجاهه (الحي)، ففكر المستعمر بقي مستمرا بعد خروجه.

(49) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 48، 49.

مخطط رقم (16)**:**



مفارقة الأحياء بين الماضي والحاضر

فبعد خروج المستعمر الغاشم بقي الحال على ما هو عليه في هذا الحي، الذي من المفروض أن يتحسّن او يزال نهائيا، لكن في تناقض كبير تطورت الأحياء الأخرى وبقي هو على وضعه السابق دون اهتمام المسؤولين بذلك.

فالفرق الشاسع بين الحي القديم وبقية الأحياء من حيث التهيئة والبنايات وتعبيد الطرقات، والمقاطع السردية تبرز ذلك وتبين التناقض والتوتر بينه وبينهم:

«وقال كريم لأبيه وهو يدخل المدينة الجديدة ويوقف السيارة عند الضوء الأحمر.

- عجيب لهذه الطبقة المسحوقة كيف لا تنور؟ كيف ترضى بعيشة الزواحف والحشرات والحيوانات الضالة في بلد من أعنى بلدان العالم؟.

عطس الأب كرتين وقال:

- لسانك هذا هو الذي جنى عليك... الأرزاق من الله... الله وحده يخلق الفقير ويخلق الغنيّ... والأرزاق كالأعمار»(50).

(50) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 68.

فتساوى سكان هذا الحي في عيشتهم مع عيشة الحيوانات والحشرات والزواحف، نظرا لانعدام شروط الحياة الكريمة، وعدم وجود لأي مظاهر حياة الرفاهية والإنسانية:

«واشرأبت الأعناق جميعا تتابع السيارة، وهي تقصد بيت عبد الله وتتوقف عنده... وامتدّت أعناق النساء والفتيات عبر النوافذ والأبواب تستغرب حضور مختار الدابّة شخصيا إلى هذا الحي الموبوء وقصده بيت عبد الله بالضبط.

وارتفع بوق السيارة فانفتح الباب وأطلّ منه رأس كوثر، وعاد فتراجع سريعا ليفسح الطريق أمام عبد الله.

قال نصير الجان وقد شاهد فتنة كوثر:

- عجبا تسكن تلك الدرّة هذه الأكواخ»(51).

فزائروا هذا الحيّ من الطبقات الأخرى قليلون جدّا إلى درجة انبهار سكانه بالزائر الذي يقود السيارة، وهو "شيخ البلدية" الذي جعلهم يحتارون في السبب الذي جعله يزورهم، حيث يعيش أهل هذا الحي تقريبا حياة يأس وقنوط من التغير والتحسن، واستسلموا للواقع المرّ يعيشونه.

وتوارثت بنايات هذا الحي القدم، فقد بنتها "فرنسا" وملأتها بالسكان، و"فرنسا" لم تكن لتبني هذا الحي للجزائريين محبة فيهم لكنها بنتها خصيصا لأشخاص ترى فيهم الخطر عليها، وقامت بوضع أسلاك شائكة حول الحي بأكمله، فهو بمثابة السجن الكبير لساكنيه، ورحلت "فرنسا" وبقي الحي آهلا بالسكان تقريبا بنفس المواصفات التي تركتها "فرنسا" لهن في تناقض وتضادّ بين الاستعمار والمسؤولين بعد الاستقلال في المعاملة مع العدوّ والمعاملة مع الأخ والقريب:

«وبعيدا توقفت سيارة مختار الدابّة ودون أن ينزل ولا أن يفتح الزجاج راح يتأمّل ما أحاط به من بنايات قديمة مهترئة... أزهق روح المحرك... كسر مفصل الأريكة إلى الخلف، قبل أن يكسر مفصل الصمت، وتمدد قائلا لنائبه نصير الجان:

(51) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 75، 76.

- هذه الدور تتكبر عليها حتى الكلاب... بنتها فرنسا لكل من كانت تخشى شغبهم، وأحاطتها بالسياج الشائك المكهرب، وكان الدخول إليها أو الخروج منها لا يكون إلا بإذن... وذهبت فرنسا وبقيت هذه الدور ينخر الزمان عظامها حتى أضحت عجوزا فانية تكاد تلفظ أنفاسها»(52).

ففضل "فرنسا" في بناء هذا الحيّ موصول بغاية مرجوة، الغرض منها حماية مصالحها من جميع ما هو ضدّ هاته المصالح، لكن المفارقة هنا في كيفية استمرار هذه الممارسات بعد الاستقلال، والمفروض هو تغيير أو إزالة هذا الحيّ مباشرة حتى لا يبقى ذلك الأثر السيئ الذي وضعه المستعمر بارزا وواضحا للعيان.

وبعد مدة طال انتظارها حصل بعض سكان هذا الحي على سكنات جديدة، فراحوا ينتقلون إليها. فرغم علمهم بأن هذه السكنات مغشوشة إلا أنهم رأوها أفضل من أكواخهم في مفارقة تقبّل الأمر الواقع:

«فرح في الوجوه... وحزن على الجدران المسودّة... حركة دؤوبة في البيت... ثماني أيدي تضافرت جميعا في تكويم الأثاث وإخراجه إلى الزّقاق الضيق ثم ترصيفه إلى الشاحنة لنقله إلى السكن الجديد بالعمارات.

صاحت العمة كوثر في الجميع، وهي تضمّ إلى صدرها جملة من المخدّات:

- كأنكم خرس لم أسمع زغرودة واحدة... أم تدّخرون ذلك إلى لحظة الوصول؟

وتناهى كلامها إلى مسمع الأب الذي دخل من الزقاق فوقف مكانه واتّكأ على الجدار مرهقا وقال:

- لو رأيت هذه المساكن المغشوشة لفضلت عليها هذه الحارة البائسة.

ورمت العمّة المخدّات في صدر أخيها، وردّت عليه معاتبة:

- احمد الله، الناس يعيشون كالحيوانات في بيوت قصديرية»(53).

---

(52) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 68.
(53) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 68.

فالواقع فرض نفسه هنا في الاختيار. لأن المساكن مغشوشة وعددها قليل، ولا يحصل عليها الجميع، لذلك لابد من قبول هذا الخيار رغم التناقض بين الواقع (السكن المغشوش) والمأمول والمرجوّ (سكن غير مغشوش)، وذلك نظرا لقلة الحيلة وانعدام الخيارات، فمسكنهم يصعب وصول الشمس إليه بسبب تراصّ الأحياء والمساكن:

«تتشكل مدينة عين الرماد من جملة من الأحياء الفقيرة المتراصّة التي يصعب عليك في كثير من الأحيان الفصل بينها، تبدأ في أسفل المدينة عند اتّساع الوادي أكواخا قصديرية ثم ترتقي باتجاه الأعلى حيث الجبل والغابة وحيث المدينة الفرنسية القديمة، وحيث ترتكز المؤسسات العمومية، وبيوت علية الناس... وأكبر أحيائها الفقيرة الحي العتيق حيث يسكن سمير المرنيني، وعمار كرموسة، وشيبوب، ودعّاس لحمامصي وعلي الخضار وغيرهم، ويمتاز هذا الحيّ بضيق أزقته حتى ليتراءى بيتا واحدا كبيرا... تمثل أسلاك الكهرباء والهاتف شبكة عنكبوتية محكمة النسج وتتدفق مياهه القذرة طول العام، ورغم أن مسكن سمير يقع في طرفه إلا أنّ الشمس يصعب عليها الوصول إليه »(54).

فحتى تقسيم الأحياء لم يكن عادلا، إذ كيف لمن يعيش في الأسفل أن يكون فقيرا ومن يعيش في الأعلى يكون غنيا؟ فالتناقض واضح هنا في السرد بين الطبقتين الفقيرة والغنية، فالحيّ الفقير يقع أسفل المدينة، والحي الغني يكون أعلاها، وهذا يبين مدى وضاعة التفكير وسوء تسيير المسؤولين.

مفارقة المدينة الحلم/ المدينة المومس: يهيمن حضور المكان في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" متمثلا في المدينة، المدينة التي تبلّغنا المقاطع السردية عنها كمكان عفن ومملوء بالقمامة، وبلغت بها القذارة مبلغا كبيرا، إذ تحيط بها كل مظاهر العفن الوسخ والعفونة، مع انتشار الروائح الكريهة في كل جوانبها وجهاتها في مقابل انتشاء الشخصيات بهذا المكان والارتياح فيه وله، وهي (المدينة) كما تظهرها المقاطع السردية شهوانية تمارس الغواية والعهر دون استحياء.

وتظهر شخصية "البطل" في حالة فرار وهروب ومطاردة بفعل رفض هاته المدينة ورفض ممارساتها الدنيئة، لذلك تولّد نوع من الاحتقان بينه وبينها داخل المتن الحكائي.

---

(54) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 129.

تلبس المدينة كل أثواب العفونة والعهر، فتبرزها المقاطع السردية في عدة صور وأشكال فاضحة:

«تقترب الرواية من المحكيات الفلسفية وتصورات الفلاسفة حول (المدن الفاضلة)، لكننا نشهد في هذه الرواية قلبا، فإذا كان الفلاسفة قد تصوروا مدنا جميلة يسود فيها العدل والمساواة والسعادة (المدن الفاضلة) فإن عز الدين جلاوجي يقدّم صورة فانتازية مخالفة لتصور مدينة ممسوخة فضاء للقبح والاستغلال والاستعباد، يسوده الموت والخراب والدمار، والانحلال والرذيلة، إنها مدينة مومس تبيح نفسها لكل المارة والعابرين»(55).

فالمدينة هنا تخرج عن المألوف وعن النمطية، فهي كالمرأة العاهرة التي لا تتوانى عن ممارسة الشهوة مع الكل، فالتناقض شاسع بينها وبين بقية المدن:

«لا أحد يصلح لمضاجعة المدينة والاقتران بها إلا الغراب، ولا أحد يصلح أن ينسلّ منها إلى الغراب... ورفع الجميع أكفّ الضراعة أن يرزق الغراب بوليّ العهد أملا في استكمال صرح الديمقراطية وحكم الشعب الذي بدأه والده.

لفظت المدينة الغراب فسقط تتخبط أوصاله في أوحاله، وتتقيا دما أسودا وتهادت نحوي ترغي كالبعير لقد اشتد ظمأها... عطشها... سغبها... تسعّرت شهوتها... شبقيتها... عشقها، ومدت نحوي أصابعها المعروقة تريد أن تضمّني إلى صدرها... اقشعرّ بدني... ارتجفت أوصالي... ركنت إلى الجدار... اقتربت... ركنت... اقتربت... تكوّمت... ظللت قلبي بظل ذي ثلاث شعب خمط دخيل... لا ظل ولا ظليل... عي الآن قاب قوسين أو أدنى ما كذب الفؤاد ما رأى.

انفتح الجدار خرجت إلى الشارع... الزقاق... الخلاء... كانت المدينة تتمدد عجوزا مجعّدة الشعر مغضّنة الوجه، ساقاها سلكا حديد صدئ، أسندت ظهري للجدار وجلست القرفصاء»(56).

مفارقة المدينة/القرية: إنّ الدارس لرواية "رأس المحنة"؛ سيتبادر إلى ذهنه عدة وشائج متعلقة بالحنين، والارتباط إلى المكان نظرا لتشابك العواطف والهواجس في ذهنية الشخصيات والأمكنة والوقائع، لأن السرد غالبا ما يجعل المكان ذا بعد يمارس هيمنته على

(55) بوشعيب الساوري وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ص 74.
(56) عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 31.

النّص ويصبح عنصرا في النسيج الروائي والمتخيّل السردي، ويطفح هذا العمل الروائي بأهمية المكان ودوره في تغير مسارات الأحداث. حيث تبرز القرية كمكوّن بارز في ارتباطها بشخصية "صالح الرصاصة" التي تحمل مضامين الخير والصفاء والقناعة، ففي القرية يحسّ "صالح" بأنه يمتلك العالم، لان هناك ارتياحا وطمأنينة وسكينة وهدوءا نفسيا وصفاء ذهنيا، فالعالم الداخلي "لصالح" يتمثل في تجسيد هاته الأمور والصفات التي وجدها في القرية، حيث تحققت سعادته وهناؤه واكتسابه فيها راحة البال، فتقريبا يتطابق الداخل مع العالم الخارجي (الواقع) في هذا المكان (القرية).

مخطط رقم (17)**:**

العالم الداخلي ← صالح الرصاصة ← الذات: السكون والهدوء.

يطابق

العالم الخارجي ← المكان ← القرية: الصفاء وراحة البال.

تطابق العالمين الداخلي والخارجي

فالمعطى في الرواية يبيّن مدى عمق العلاقة بين "صالح الرصاصة" والقرية، فهي تمثّل الحاضنة الدافئة لأحلامه وآماله:

> «أنا هكذا سعيد وهانئ في قريتي مع زوجتي وأولادي ما بقي لي غير أن أموت هانئا إن شاء الله وأدفن كما أوصى والدي... والدي الذي تعرفونه... والدي الذي قدّم روحه في المعركة كي يحميكم... والدي كان أباكم كلكم... ليس ممكنا أن أنسى وصيته الغالية... «يا ولدي لا تخن أرضك ولا تخن عهد الرجال» وكان حلمه الأكبر أن ادفن قريبا منه وهذا من حقه... لقد كان لي أما وأبا... ضحّى بشبابه من أجلي... أنا ما نسيته ولن أنساه... أزور قبره وقبر أمّي كل صباح وعشية... أسقي الأزهار والأشجار التي حولهما وأقرأ على روحيهما الفاتحة...»(57).

فالبعد الروحي حاضر ويفرض نفسه بقوة في المكان (القرية) فهي تمثّل الحاضر والماضي والمستقبل، فالارتباط وثيق إلى درجة اعتبار الانفصال خيانة لا تغتفر.

---

(57) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 25.

وبعد إلحاح من زميليه "الربيع" و"السعيد" يقرر "صالح الرصاصة" الرحيل إلى المدينة، وكان الدافع هنا هو التغيير نحو الأفضل: «يا صالح الناس كلهم تغيّروا... الناس كلهم تبدّلوا... الزمان الذي فات ولى إلى غير رجعة... والأفكار التي كانت زمن الثورة زالت... وأنت أنت... حالتك تفجع... لم تتغير ولم تتبدّل... »[58]، فالقيم الراهنة تخالف قيم زمن الثورة، لكل موضع ظروفه ولكل زمن متطلباته، فكان هذا التغيير نحو تحقيق الرفاهية وحياة أفضل من الحالية التي يعيشها "صالح الرصاصة":

«نعم من حقك أن تعيش... هناك يا صالح في المدينة الغاز والكهرباء والجامعات والمشافي والطرق المعبّدة... حق أولادك أن يدرسوا... من حقهم أن يتحضروا ويعرفوا العالم... أنت يا صالح أدّيت واجبك وقت الثورة... ماذا يريد منك الناس الآن... وهم لن يقدروا على تقديم حتى جزء مما أدّيت أنت...؟»(59).

ويتمثل هذا في تحقيق مكسب وثمن من التضحيات والقيام بواجباته أن ينعم ولو بقسط يسر من الرفاهية الاجتماعية وتربية الأبناء على قيم حضارية.

وفي مفارقة وتناقض أن رحيله إلى المدينة لم يزده إلا متاعبا وشقاء:

«المدينة زائفة تعبر عن فقدان التماسك وتصدع العلاقات الاجتماعية وتزعزع القيم، وهي تقهر الإنسان، تحاصره، تسحقه، المدينة مرتع للقيم الضائعة، وسط مشحون بالفسق واللهو والعبث والتهتك الأخلاقي، المدينة مرتع للاغتراب والمعاناة المؤلمة، لمجتمع تفككت فيه كل القيم والمعايير الاجتماعية، المدينة مكان غارق مع سكانها في وحل قاذورتها»(60).

لأن نفسيته تخالف الموجود في المدينة (الضوضاء، الفوضى) فهو يميل إلى الهدوء والسكينة.

---

[58] عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 24.
[59] عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 26، 27.
[60] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص 97.

مخطط رقم (18)**:**

العـالم الداخلي صالح الرصاصة ←——— الذات: السكون والهـدوء.

يناقض

العالم الخارجي المكـان ———→ المهينة: الضوضاء والفوضـى.

تناقض العالمين الداخلي والخارجي

فتجربة المدينة أرهقت "صالح الرصاصة" وزرعت فيه اليأس والإحباط، رغم حصوله على منزل مهيأ بكل الضروريات «الكهرباء، الماء، الغاز» إلا أنه لم يحس فيه بتلك الراحة والسكينة:

«لم أفرح... نعم لم أفرح... أحسسته قبرا... مجرّد قبر بارد لا غير... قبر لا تنتظر فيه إلا الدود والحشرات المتوحشة... أين الحوش الواسع؟ أين الشجر؟ أين الغنم؟ أين الدار القبلية؟ دار الضيوف؟ وأين الفسحة؟ أين أخرج في الليل أتجول... وأتأمل السماء الصافية... والنجوم تلمع... تداعب بعضها بعضا... وأنا وحدي أسترجع ذكرياتي الحلوة والمرة... أو أتمشّى مع أم الأولاد... أداعبها وتداعبني ونسترجع ذكرياتنا؟ أين نجد كل هذا هنا؟

هذا مستحيل... لقد ضيعت كل شيء... كان صدري كله يتمزّق... كـأرض عصفت بها الزلازل أو افترستها العواصف...»(61).

فهذا الحنين وهذه العواطف التي تختلج في ماضي "صالح" وذكرياته جعلته يحسّ بعدم الراحة وعدم الطمأنينة، وشعوره بتضييع كل شيء:

«ولأن المفارقة تجبر ضحيتها على أن يعيد بناء وجهة نظره في كل الأشياء من حوله بعد أن زلزلت معارفه ومدركاته وإيديولوجياته السابقة فإنها تدفعه عن معنى جديد للحياة بعد أن أصبح لا يملك لها معنى، وهو أمر من الصعوبة بمكان، إذ إن ضحية المفارقة تكاد تكون في حالة تامة من التشكك وعدم الثقة في كل شيء»(62).

---

(61) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 34، 35.
(62) حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، ص 258.

فكأن هذا السكن قبر في دلالة على أن الحياة انتهت، وأنه دخل عالم الأموات فقتل فيه الإحساس بالحياة، فالمتعارف عليه أن السكن أو المنزل يمثل الراحة والهدوء للإنسان.

ومن بواعث عدم الاستقرار التي أضحت ملازمة لشخصية "صالح" النهاية المؤسفة التي خرج بها من عمله، فقد طرد من المشفى بعد مدة ليست بالطويلة كنتيجة لعدم سكوته عن التجاوزات الحاصلة والفساد المستشري بكثافة فيه، فشخصيته ليست من النوع الذي يحب المداهنة والمجاملة فهو وطني كما كان في الثورة مخلصا بقي بعد الاستقلال ثابتا على نفس المبادئ، لا يستطيع صبرا على الظلم أو الإهانة أو الاضطهاد، فعدم سكوته جلب له العديد من الأعداء داخل الوسط الذي يشتغل فيه، وقد تأزّم الوضع أكثر أثناء زيارة وزير الصحة للمستشفى:

«خائفون مني تريدون إبعادي عن أسيادكم؟ حياتكم كلها كذب على الشعب... وعلى الله... وعلى نفوسكم... وعلى التاريخ... وحتى على أسيادكم... خافوا الله... واحد تزرعون له الورود في الشتاء... وملايين تزرعون لهم السم والشوك طول العام... خنتم عهد الله وعهد الشهداء والمجاهدين... وحدها مدننا لا تتزين إلا لأولي الأمر والنهي... وسكت وخرجت... أين انداج؟ للمدينة...؟ وحش مفترس أصبحت لا أقدر على رؤيته... حتى بيتي عفتها... كرهتها...»(63).

فالمدينة لم تغير في طباع وأفكار "صالح الرصاصة" الذي بقي وفيا ومخلصا للقيم الثورية التي دفعته غلى المواجهة، مواجهة المستعمر قبل الاستقلال، ومواجهة المفسدين بعده، لذلك يرى الناس في المدينة وحوش بلا قيم وبلا رحمة أو شفقة، ومع توتّره بعد طرده من العمل لجأ مباشرة إلى القرية لعله ينعم ببعض الدفء والراحة المفقودة التي كان يحسها في المدينة:

«والحل؟ الهروب الهروب... كل شيء يصرخ في أذني... اهرب يا صالح... يا صالح المغبون... يا صالح المجنون... اهرب بنفسك... أنت ضعيف... هؤلاء شياطين أنت لا تقدر على مواجهة هذا الجنس... يا صالح اهرب... اهرب... وأين تهرب؟ الدنيا ضيقة... الأرض ضيقة... السماء ضيقة... أين تهرب يا صالح؟ القرية... آه تذكرت القربة... خُيّل

(63) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 53.

إليّ أنها في فستان فرحها تفتح لي ذراعيها وتحرّضني على الارتماء في حضنها الدافئ... وأطلقت ساقي للريح... القرية... القرية»(64).

فهاته المفارقة التي عاشها "صالح الرصاصة" في المدينة جعلته يقرّر العودة إلى القرية:

«إن المدينة تنظر إلى الريف على أنه متخلف وأن فتح أبواب المدينة أمامه يؤدي إلى فقدانها لقدر من رفاهيتها ونظافتها ويؤثر في الخدمات الراقية التي أصبحت حقا مكتسبا له، حتى وإن كان الريف هو الذي يمول تلك الخدمات أو يسهم فيها بنصيب، أما القرية فتنظر إلى المدينة على أنها مقر السلطة المرادفة للتحكم والظلم ومقر السجن»(65).

فالتناقض كان شديدا وصارخا فلم يحسّ بالرفاهية والراحة بالمدينة لذلك راح يبحث عنهما في القرية.

مفارقة المدينة الجميلة/ المدينة المومس: تطفح هذه الرواية بعنصر المكان كمكون وعنصر أساسي في المتخيل، فيلعب هنا دورا رياديا في المسارات السردية، وذلك لارتباطه ارتباطا شديدا بعنصري الزمن والشخصيات، فالتغيرات التي طرأت على هذه الأمكنة بفعل تغير الزمن بين الماضي والحاضر، ماضي المكان غير حاضره، وكذا تبدّل الشخصيات وطبائعها في النسيج الروائي هو ما أسهم في هذا التغيّر وهو تغيّر ناحية الأسفل، الانحطاط والانحدار والتعفّن والانهيار في القيم، فلم يكن هذا التغير ناحية الأفضل والأحسن، وهو ما أعطى للمكان أهمية كبيرة داخل العمل الروائي. حيث ومن خلال المقاطع السردية تبرز لنا تحولات عديدة للمكان تصل إلى درجة التناقض والتضاد بين أصلها في الماضي وحالتها في الحاضر.

وسنركّز في هذه الرواية على أهمية المفارقة المكانية التي تشكّل جوهرا أساسيا في عنصر المكان في هاته الرواية ورصد حالات التناقض والتوتر فيه.

إنّ واقع المدينة الحالي وما كانت عليه في السابق يشكّل مفارقة وتناقضا، إذ كيف لماضيها الذي كان مشرقا ومزدهرا من حيث الجمال والتناسق ودقّة التصميم والتنظيم المحكم للشوارع والأزقّة والبنيان أن يتحوّل في الحاضر إلى فوضى وقلة تنظيم وعدم تناسق في

(64) عزالدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 54، 55.
(65) محمد حسن عبد الله: "الريف في الرواية العربية"، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 143، 1989، ص 148، 149.

البنايات، فصارت المدينة متخبّطة في العفونة والقمامة، كأن السابقين أرادوا التعمير والتشييد، والذين جاؤوا بعدهم لا همّ لهم سوى التخريب والتهديم وزرع الفوضى، فنلمس تضادّا وتوتّرا بين: التعمير/ التخريب، النظافة/ العفونة والقمامة، التشييد/ التهديم، التنظيم/ الفوضى. فالسكان هجروا المدينة الأصلية وأصبحت مزارا ومعبدا. أي أنها مكان للتقديس:

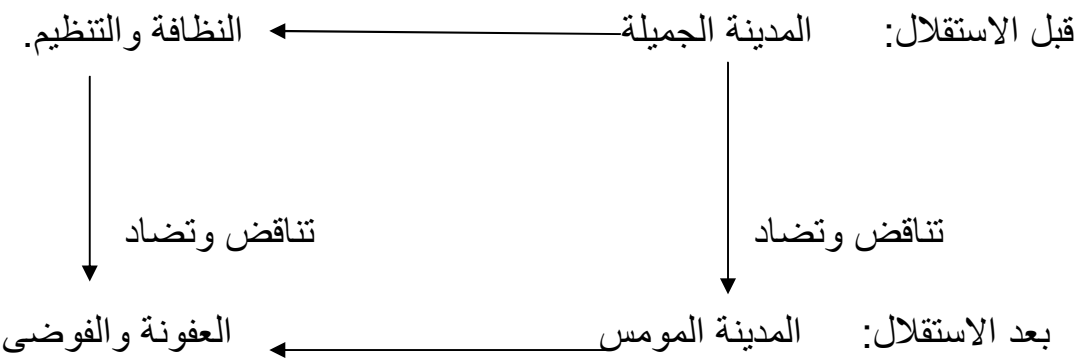
«ومدينة عين الرماد كالمومس العجوز، تتفرج على ضفّتي نهر أجدب أجرب تملأه الفضلات التي يرمي بها الناس والتي تتقاذفها الرياح... تندرج فيها البنايات على غير نظام ولا تناسق... يسدّ عليها الريح من الجنوب أشجار غابة صغيرة... تعاود الانحدار مرة ثانية على جبل صغير تشقّه طريق معبد، تنزّ قريبا منها عين الرماد الأصلية التي قيل أنّ السكان قد هجروها ثم اتخذوها مزارا ومعبدا... وتمتدّ المدينة من الجهة الأخرى مرتفعة قليلا ثم مستوية ثم هابطة إلى أنساخ نخرة... وتمتلئ مدينة عين الرماد بالحفر وببرك المياه القذرة... يتوسّطها سوق منهار السور، تتلوّى شوارعها وأزقّتها التي تضيق وتتسع في غير نظام... إلى جانب من جنوبها تمتدّ مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثم تغوص في الغابة... وحدها هذه الجهة تقوم بها بنايات أنيقة منظمة أقامها الفرنسيون يوم أسسوا المدينة التي سمّوها (La belle Ville) المدينة الجميلة، وما فتئت الكتل الإسمنتية تتكتّل حولها كخلايا سرطانية حتى شوّهت كلّ ما حولها من هكتارات ضخمة»(66).

فالمستعمر الفرنسي هو من شيّد المدينة والفرنسيون هم من أقاموا بنيانها وتصميمها فكانت المدينة الجميلة اسما على مسمى من حيث الرونق والجمال والحسن والبهاء. أما بعد الاستقلال تغيّرت عكس ذلك تماما وصار شكلها ومنظرها الحالي يناقض شكلها القديم: «هناك تركيز في الرواية على وضع المكان بين الماضي والحاضر وهو الذي يحفزها على المقارنة وإبراز مدى ثبات المكان أو تحوله مع التأكيد على أن كل شيء جميل في الماضي على مستوى المكان تم تخريبه في الحاضر»[67]، وكأنّ المعمّر شيّد وبنى لأجل البقاء والخلود، والجزائري شيّد لأجل الخراب والفساد، على الرغم من أن الفرنسي هو أجنبي وغريب عن هذا الوطن، عكس الجزائري الذي يعيش في هذا الوطن، فالتعمير والتشييد والبناء يكون فيه الجزائري أكثر حضورا وأكثر تميزا لأنها مدينته وبلده.

---

(66) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 11.
(67) بوشعيب الساوري وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ص 55.

مخطط رقم (19)**:**



مفارقة المدينة بين الماضي والحاضر

فواقع المدينة الحالي يتميز بالظواهر السلبية عكس ما كان في السابق، والمفارقة أن تكون هناك استمرارية وأفضلية في حاضر المدينة، لتكون هناك موازاة بين القديم والجديد لأن الجديد هو الاستمرار والأفضل.

وقد هجر السكان المدينة الأصلية (عين الماء) يعدّ تكاثرهم وكثرة فسادهم وعدم صلاح أعمالهم، فتصبح الأفعال والتصرفات يناقض الجمال في المكان، وفي مفارقة أطلقت عين الماء التي تنبع من المنطقة حمما من رماد كتعبير عن الغضب من فساد السكان وأجبرهم ذلك على الرحيل إلى المدينة المجاورة (عين الرماد):

«وحين تخرج من مدينة عين الرماد جنوبا تنهض غابة الصنوبر في وجهك تدثر ضفتي الجبلين الصغيرين ثم ما تفتأ أن تبدأ في الانطفاء رويدا رويدا فاسحة المجال لفضاء يتنفس بعمق، شجرة هنا وأخرى هناك، وربوة صغيرة عليها شجرة يتيمة لا يدري أحد من أي نوع هي، ولا في أي زمان غرست وتحتها تنبع عين ماء شحيحة، قيل أنها مربض أحد الصالحين، منها يرتوي بفيء الشجرة يستظلّ، ومن ثمارها المختلفة الألوان والأشكال بأكل... ثم تكاثر الناس حوله، ودبّ الفساد بينهم فاختفى الشيخ الصالح، قيل إنهم رأوه يعرج إلى السماء، وقيل إنه غار في عين الماء، ومذ ذاك جفت المياه المتدفقة، وحال لون الشجرة العجيبة وفقدت ثمارها إلى الأبد... وقيل إن العين رمتهم بحمم من الرماد أياما وليالي حتى

انفضّوا من حولها، وأقاموا مدينتهم بعيدا عن العين التي استمرّت تدمع تحت الشجرة الخزينة واستمرّ الناس يزورونها متبرّكين مقدّمين القرابين، ومذ ذاك سميت مدينتهم عين الرماد»(68).

فالصّلاح يناقض الفساد، لذلك ذهب كل شيء جميل من عين الماء، فاقترن اختفاء الشيخ الصالح مع جفاف العين المتدفقة وفقد الشجرة العجيبة للونها وثمارها، كأن السعادة تحولت إلى حزن: "وأقاموا مدينتهم بعيدا عن العين التي استمرت تدمع تحت الشجرة الحزينة"، فالعين كانت تنبع وتجري ماءً، وفي السرد "أصبحت تدمع" في دلالة على الحزن وعدم الرضا، فالمفارقة تكمن هنا في ذهاب وزوال كل شيء جميل في المدينة وأفوله، في مقابل ظهور الفساد والانحلال واستشرائه وطغيانه، لذلك عمّ الحزن وساد، والشيخ الصالح هنا يحمل دلالة الأخلاق النبيلة وذهابه يناقض واقعا تغيّر نحو الفساد والعفونة.

وبعد توزيع السكنات الجديدة على السكان أقاموا حفلا كبيرا في المدينة حضره كلّ المسؤولين وكل الوجوه البارزة من مسؤولين ورجال أعمال. والمفارقة هي قدوم الرئيس شخصيا لتدشين العشر عمارات التي تمّ إنجازها وتوزيعها، والتناقض هنا في أن الرئيس في واقع الأمر لا يحضر تدشينا إلا لما يكون قدر المقام، لأنّ عشر عمارات ليست في مستوى حضور الرئيس وتدشينه، فالمشروع هزيل ليقام له حفل كبير:

«وكان الفرح ورودا تتهادى في الفضاء... وفي الممرات شجيرات خضراء سيقت إلى حتفها سوقا... وعند المدخل العام لافتة ترحيب وأعلام، وألوان ومصابيح، وعيون كاميرات وشرطة وأطفال مدارس، وكادحون منذ الصباح الباكر... ومسؤولون ببدلاتهم وأحذيتهم اللامعة وأشرطة مدّت تقطع الطريق، ومقصّ وعصفورة صغيرة، والكون كلهفي انتظار فخامة الرئيس ليدشّن مئة مسكن جمعت في عشر عمارات... وأقيمت تلك الليلة حفلة خاصة، رقصت فيها لعلوعة، ومختار الدابّة، وحضرها كبراء مدينة عين الرماد، منهم الجنرال وعباس لبلوطة وعزيزة الجنرال والحاج حشحوش»(69).

---

(68) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 31، 32.
(69) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 26، 27.

فالسّرد يبين لنا ضعف المشروع المنجز: «مئة مسكن جمعت في عشر عمارات»، والتناقض الحاصل هو المشروع الهزيل مقابل قوة الحفل والتدشين وقوة الحضور. فالكل يريد إبراز دوره وأنه وراء هذا الإنجاز.

رغم قوّة الحفل الذي حضرته وجوه المدينة وأعيانها وذبح مائة كبش، وحضور حتى المطربين إلا أن المثقّف "فاتح اليحياوي" لم يحضر ولم يول اهتماما كبيرا بما يحدث حوله، وهو ما يناقض تفكير أصحابه ورؤيتهم مع رؤية وتفكير "اليحياوي":

> «قيل إن مدينة عين الرماد قد ذبحت مائة كبش... عشرون كاملة تبرّعت بها عزيزة الجنرال وحدها إكراما لفخامة الرئيس... وقيل إن خلقا كثيرا جيء به من كل المدن المجاورة... وجيء أيضا بالعازفين وضاربي الدفوف، وعارضي الأجساد، ومتقني الألعاب الفلكلورية إكراما للرئيس... وقيل إنّ أهل المدينة قد وقعوا جميعا دون استثناء رسالة رفعوها إلى فخامة الرئيس يرجونه فيها أن يتواضع ويضحّي فيترشّح مدى الحياة، خدمة للوطن وللشعب... وقيل إن فاتح اليحياوي غادر المدينة قبل يومين إلى خلوته بالجبل، ولم يعد إليها إلا بعد يومين...
>
> وقيل أيضا إن له حساسية مفرطة تصيبه كلما رأى مظاهر الزينة في المدينة انتظارا لمسؤول كبير»(70).

فوحده المثقّف رغم غربته عن المدينة وأهلها بسبب مواقفهم ونقائصهم، إلا أنه يبقى ثابتا على فكره ورؤيته للأمور.

ومدينة "عين الرماد" تهتمّ بالتوافه، وتضخّم فيها وتبالغ من شأنها إلى درجة التعظيم في دلالة على جهل مسؤوليها وسكانها، فلأجل مباراة في كرة القدم لم تنم المدينة ليلة كاملة، وأقيمت احتفالات ورقص الجميع، وتدافع المسؤولون والأعيان في تناقض وتغطية عن النقائص وسوء التسيير إلى إبراز قدراتهم في قيادة المدينة.

وكأن كرة القدم هي انشغال "المدينة" الوحيد:

---

(70) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 132.

«وسهرت مدينة عين الرماد حتى الصباح فرحا بالنصر المؤزر على الفريق المصري، وبات المختصّون على شاشة التلفزة يحللون كل صغيرة وكبيرة في المقابلة وباتت الأهازيج والأغاني تبثّ دون توقّف.

وفي مساء الغد أقيمت الاحتفالات فخطب الوالي والوزير، وقرئت رسالة الرئيس الحاملة فرحته وتهانيه ورقصت لعلوعة على إيقاع الفنانين، وبصيص مختار الدابّة للجميع مستغلا الفرصة ليؤكّد جدارته في قيادة المدينة مرة أخرى، وأغدق الحاج محشوش وعزيزة الجنرال وكلّ الأثرياء من أموالهم الكثير دعما للشباب وإسهاما في تفجير طاقاته وإبداعاته الخلاقة»(71).

والتناقض هنا في جعل كرة القدم هي الانشغال والهاجس الوحيد للمدينة والاختفاء وراءه لتغطية العجز والضعف في التسيير، فالبطالة مستشرية بكثرة والفقر مدقع، لكن هذه الانشغالات تختفي مباشرة بعد مقابلة تدوم أقلّ من ساعتين، إنه التخدير.

وعند انتهاء نشوة انتصار الفريق في المباراة يعود الناس إلى حياتهم الطبيعية، حيث يظهر الضعف في الإنجازات على أرض الواقع، وهو ما يناقض تظاهر المسؤولين والأعيان بحسن التسيير ويفضح زيفهم. ويبقى "فاتح اليحياوي" على علم بكلّ ذلك: «وهذا ما دفع بفاتح اليحياوي باعتباره مثالا لشخصية المثقف إلى استحضار نماذج من التاريخ عن شخصيات همشت من قبل السلطة وعانت في مشوارها العلمي»(72)، لكنه يفضّل الصمت والفرار من المدينة:

«عند الصباح كان فاتح اليحياوي يخرج إلى خلوته بجبل المدينة، كانت الشمس شاحبة... والشوارع مزيّنة بلون الغبار... والناس في كل مكان من المدينة كالخنافس يلتصقون بالجدران وبالأرض... في عيونهم زيف... وعلى ملامحهم انكسارات رهيبة...

في كل مكان فغرت الدكاكين والمقاهي أفواهها... وعلى قارعة الطريق تكوّمت سلع صينية ويابانية من أعواد تنقية الأسنان، ومناديل الورق، حتى الدراجات والدراجات النارية مرت كالسهم بين الجميع وراح ينحدر إلى الوادي الجاف الذي يقسّم المدينة قسمين، ثم يرتفع مرة

(71) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 80.
(72) حامدة ثقبايث: "بلاغة الصورة وفعل التقابل في رواية الرماد الذي غسل الماء"، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، دورية أكاديمية محكمة، تيزي وزو، ع 12، 2012، ص 195.

ثانية في اتجاه مستقيم ما يفتأ بعده أن تلوح له أشجار عجائز على أوراقها حزن طافح، تقف صامتة تفتح عيونها شاهدة على رماد نبع فغمر الماء، فكانت مدينة عين الرماد»(73).

فالتظاهر والتباهي وحده لا يكفي لخروج مدينة "عين الرماد" من أزمتها، فالواقع يبين عكس التصريحات المنافقة والرنانة ويفضحها، فغدت كل السلع صينية ويابانية.

إن المكان في روايات"عز الدين جلاوجي" يكشف ويفضح واقعا متأزما ومتعفنا، فالمفارقات بين ما كان في الماضي وبين ما أصبح عليه الحال في الحاضر يحمل كثيرا من التناقض والتضاد، إذ المتعارف عليه أن يكون التطور تدريجيا وبشكل زمني متسلسل، حيث كل ما تقدم الوقت كلما زاد الازدهار والتطور، والعكس هو الحاصل في النسيج الروائي، وهذا ما أدى إلى زيادة في التوترات وحدتها.

(73) عزالدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 80، 81.

الباب الرابع:

تجليات المفارقة في روايات عز الدين جلاوجي

الفصل الأول: مفارقة العنوان.

الفصل الثاني: السخريـــة.

الفصل الأول: مفارقة العنوان

- مفهوم العنوان.

- مفارقة العنوان في رواية رأس المحنة

1+1 = 0.

- مفارقة العنوان في رواية الفراشات والغيلان.

- مفارقة العنوان في رواية "سرادق الحلم والفجيعة".

- مفارقة العنوان في رواية "الرماد الذي غسل الماء".

- مفارقة العنوان في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر".

مفارقة العنوان في روايات عز الدين جلاوجي:

إنّ اشتمال النصوص على أبنية متناقضة واشتغالها على المراوغة والخدع اللفظية يعدّ منطلقا هاما للمفارقة كمهاد بغية الوصول إلى المعنى أو المعاني الخفيّة التي تعارض وتتضادّ مع المعنى أو المعاني الظاهرة، إذ التخالف بين البنى السطحية والبنى العميقة يمثل حاضنة مهمة تتكئ عليها دراسة المفارقة للعبور إلى المعنى الحقيقي المراد إيصاله من طرف المبدع أو المرسل:

> «تعرض المفارقة طريقة من طرائق استخدام اللغة في السياق النصي، والسياق الخارج عن النص، وتنعقد بنية الدلالة في خطاب المفارقة على علاقة التضاد بين الدلالة الحرفية الأولية للمنطوق: لفظا أو مجموعة لفظية، أو عبارة، أوجملة أوما فوق الجملة، وبين دلالته المحوّلة التي يرشّحها السياق بنوعيه السابقين، وهي هذه الدلالة التي يمكن أن نطلق عليها هنا اسم: "الدلالة المفارقية"»(1).

فالمعنى لايدرك مباشرة ومن القراءة الأولى، بل يتطلب الوصول إليه التمعّن والتركيز وإعادة القراءة لكشف الأنساق المخبوءة والمضمرة.

قد اعتمدت النصوص على مفاتيح أساسية لولوج عالمها واستكناه الباطن فيها، ولعلّ أهم هذه المفاتيح "العنوان" الذي يمثّل سلطة لايمكن فصلها عن دلالات ومعاني النص:

> «وإنّ عنوان النص هو العنصر الهامّ في سيميولوجيا النص، وفيه تتجلّى مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي، وهو عنصر بنيوي يقوم بوظيفة جمالية محددة في النص، فقد يشير إلى الشخصية الروائية الرئيسية كدون كيشوت مثلا، أو إلى مكان الحدث الروائي كزقاق المدق، وبين القصرين وقصر الشوق، والسكرية، والقاهرة الجديدة، وكلها أسماء روايات لنجيب محفوظ. إلى الأسطورة الموظفة في النص الأدبي كما في العنقاء وتموز وأوليس، والسندباد»(2).

فالعنوان يمثل المكون الرئيسي والعنصر الأساسي لكل عمل إبداعي، وسنحاول رصد أهم مفارقات العنوان في روايات "عز الدين جلاوجي" التي لا تخلو عناوين رواياته منها.

---

(1) محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 07.

(2) محمد عزّام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص 26.

مفهوم العنوان: إنّ أهم ما يميز الأعمال الأدبية "العنوان" الذي يقرّب النص للمتلقّي ويحفّزه على ولوج عالمه: «إن النثر بصورة عامة لا غنى له عن عنوان يتميز به ويؤطّره، إذ يشار به إلى النص، فيصبح كالدال على مدلوله حقيقيا كان أم تخيّليا، ويساعد العنوان القارئ على استكشاف أغوار النص»[3].

فالعنوان عنصر مهمّ لأيّ عمل إبداعي، وقد عرّفه المبدعون والنقّاد وأكّدوا على قيمته البالغة، فهو نص يحمل دلالات تحيل إلى المتن الدال عليه:

> «يعدّ العنوان من بين أهمّ عناصر المناص (النص الموازي) لهذا فإن تعريفه يطرح بعض الأسئلة، ويلحّ علينا في التحليل، فجهاز العنونة كما عرفه عصر النهضة أو قبل ذلك العصر الكلاسيكي كعنصر مهم، كونه مجموع معقّد أحيانا أو مربك، وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره ولكن مردّه مدى قدرتنا على تحليله وتأويله»(4).

فهو يمثّل الرابط الأساسي بين النص والمتلقّي، والعنوان ضروري لأيّ عمل إبداعي وهذا بالنظر إلى الترابط الوثيق بينهما لأنه يعتبر حلقة وصل بين المتن وما يدلّ عليه ويحمله من دلالات، فالنصوص لابدّ لها من ميزة وخاصية تميزها عن بعضها البعض، وهذه السمة هي العنوان الذي بفضله تدرك الأعمال ويشار إليها به:

> «العنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول فيشار به إليه، ويدلّ به عليه يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان - بإيجاز يناسب البداية - علامة ليست من الكتاب جعلت له، لكي تدلّ عليه، وهذا التعريف الأولي له، لا يختلف في "اللغة العامة" عنه في "اللغة المعرفية" المسماة اصطلاحية، ودونما فارق واحد بينهما والعنوان ضرورة كتابية، هكذا لغويا وهكذا اصطلاحيا كذلك»(5).

فالعنوان ضرورة ملحّة لكلّ نصّ يتميز عن سائر النصوص الأخرى، ولذلك نجد اهتماما بالغا من المبدعين باختيار ما يناسب أعمالهم الإبداعية من عناوين تجذب القرّاء والمتلقّين، وفي نفس الوقت يدلّ على متون نصوصهم، وقد تكون دالّة عليها مباشرة أو بطرق غير مباشرة باعتمادهم أسلوب المراوغة والانزياح اللغوي لاستفزاز القراء وحثهم على متابعة

---

(3) ثريا برجوح: "سرادق الحلم والفجيعة" و"رأس المحنة" لعز الدين جلاوجي، "مقاربة العنوان والدلالة"، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، ع 2، 2010، ص81.

(4) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 65.

(5) محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، (د.ط)، 1998، ص15.

القراءة لكشف الالتباس داخل أسوار النص: «يسمح العنوان بوضع فرضيات للقراءة، إنه إشارة إغراء وغواية، فالنص يدعو قارئه عبر العنوان، وفعل القراءة صار يلبّي دعوة من العنوان»[6]، فاختيار العنوان المناسب للنص معناه كسب مزيد من القراء، فهو بمثابة الإشهار الجاذب والمرغّب والمحرّك الأساسي لشغف وفعل القراءة والمثير له، باعتماده في الكثير من الأحيان على اللغة المراوغة والتضادّ بين البنيتين السطحية والعميقة، لزيادة الاهتمام والانبهار والدهشة، للحصول على أكبر عدد ممكن من القراءات.

ويعتبر العنوان محطة الالتقاء الأولى بين النص والمتلقي، لذلك تقع على عاتقه مسؤولية توقّف هذا القارئ أمام هذا العمل الذي يحمل كينونته، حيث يتعدّى مجرّد الكتابة الحرفية إلى فضاء أرحب من الدلالات التي تتطلب الوقوف أمامها لفكّ مبهمها وربطها بالنص للوصول إلى الوشائج العلائقية بين العنوان والمتن:

> «فالمستوى التركيبي لبنية العنوان يشدّنا ويغرينا للولوج إلى عالم النص فالعنوان عندما يخطّ فهو ليس حروفا فحسب، بل هو رسم وأشكال حرفية تدلّ على الكلمات المسموعة والمقروءة الدالة على ما في نفس الكاتب، وقد نجد بعض العناوين غامضة ومبهمة ورمزية بتجريدها الانزياحي، مما يطرح صعوبة في إيجاد صلات دلالية بين العنوان والنص... وعلى القارئ أن يبحث عن العنوان والنص وأن يبحث عن المرامي والمقاصد والعلاقات الرمزية الإيحائية داخل النص، ليجد العلاقة بين العنوان والنص»(7).

فهناك صلة وارتباط وثيق بين النص وعنوانه، مهما بلغت قوة الغموض والإبهام والانزياح. وجب معها زيادة الدقة والتركيز لدى المتلقي لإظهار الصلة بينهما وإبراز العلاقة التي تربطهما:

> «وأيا كان الأمر فإنّ المؤلف لا يضع عنوانه اعتباطا وإنما يتقصّد من ورائه مزيدا من الدلالات والإضاءات التي تسهم بشكل كبير في فكّ رموز نصّه سواء أكان ذلك في صياغته وتركيبه أم في دلالته وتعالق النص به وتبقى دلالة العنوان غائبة ومراوغة عصيّة على القبض تحتمل تلك التأويلات، الأمر الذي يدفع بالقارئ إلى تحديد دلالة العنوان، من خلال البحث في تعالقه مع النص اللاحق دلاليا ولغويا. فالعنوان والنص يشكلان بنية معادلية

---

[6] لعلى سعادة: "العنوان الأدبي في الفكر العربي المعاصر"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع 21، 2011، ص 351.

[7] علي أحمد محمد العبيدي: "العنوان في قصص وجدان الخشاب (دراسة سيميائية)"، مجلة دراسات الموصل، العراق، ع23، 2009، ص 65.

كبرى، بمعنى أن العنوان يولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فالعنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية»(8).

فدلالة العنوان مقترنة بما يحمله النص من دلالات، فقراءة العنوان فقط لا تؤدّي إلى الفهم الدقيق لمدلولات النص والغاية من إبداعه، لذلك يكون القارئ في غالب الأحيان ملزما بتتبّع المتن للوصول إلى الدلائل بينه وبين العنوان: «تشترط قوة العنوان وسلطته اكتفاءه بذاته، وهو ما يتبدّى في "نصيته" ليكون له استقلاله وشفرته الخاصة، وتنبثق علاقته بنصه والنصوص الأخرى لتدعيم هذه النصية وإثرائها»[9]، فالمعنى لا يكتمل بالعنوان منفردا، فسلطة العنوان بحاجة لدعم من النص لتبيان الدلالة وإظهارها.

والمبدع حين وضْعه العنوان لنصه لابدّ له أن يأخذ في الاعتبار عدة عوامل تؤثر في العملية التواصلية، فهو ملزم بإرضاء جمهور القرّاء وجذبهم لعمله، بالإضافة إلى مؤسسة النشر المتعاقد معها:

«كما يوجد من الكتّاب من يضع العنوان قبل النص/ الكتاب، ثم يأتي بالنص ليبرر هذا العنوان الذي يحمل ما سيفصله ويفسره النص ككل (وربما لا)؟ فالعنوان عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائه من جهة، وعقد تجاري/ إشهاري بينه وبين الناشر من جهة أخرى، لهذا لا يمكن للناشر التدخل في اختيار العنوان بمقتضى هذا التعاقد، إذا ما وجد هذا العنوان غير جاذب للقرّاء وللمبيعات، ومن ثمة يعمل على مشاورة الكاتب في إمكانية تعديله أو تغييره لتحقيق القيمتين: القيمة الجمالية والشعرية للكتاب، والقيمة التجارية والإشهارية للناشر»(10).

وبالتالي يصبح للعنوان أهمية بالغة ومؤثرة إلى حدّ كبير في العملية التواصلية، فهو مفتاح لولوج عالم النص، بالإضافة إلى دوره وتأثيره في الوصول إلى الجمهور القارئ، وتحقيق عائدات تجارية وإشهارية، لذلك يوليه المؤلف بالغ الأهمية والعناية لبلوغ هاته المقاصد:

«ونحن في غنى عن التأكد على أن الكاتب/ مرسل العمل قد أعطى كتابة عنوانه ما أعطاه للعمل من عناية واهتمام، بل ربما كانت عنونة العمل أكثر - مما تظن- إشكالان فمقاصد

---

(8) علي أحمد محمد العبيدي: "العنوان في قصص وجدان الخشاب (دراسة سيميائية)"، ص 63.

(9) خالد حسين حسين: "سيمياء العنوان، القوة والدلالة "النمور في اليوم العاشر"، لزكريا تامر نموذجا"، مجلة جامعة دمشق، المج 21، العدد (3، 4)، 2005، ص 353.

(10) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 71.

"المرسل" منها تختلف جذريا عن مقاصده من عمله، وتتنازعها عوامل أدبية وأخرى ذرائعية "براغماتية"، وربما أضفنا العامل الاقتصادي (التسويقي) إلى هذين النوعين من العوامل»(11).

فتتداخل هذه العوامل في صناعة العنوان المناسب وإخراجه في أبهى حلة، قصد تحقيق الغايات الملقاة على عاتقه.

بعد تبيان أهمية العنوان ودوره في العملية التواصلية وارتباطها بالكاتب) المرسل والقارئ/ المرسل إليه؛ وكذا الناشر ومؤسسة النشر، سنحاول رصد أهمّ مفارقات العنونة في روايات "عز الدين جلاوجي" وأهمّ التناقضات والمراوغات الموجودة فيها. وعلاقتها بالعناوين الفرعية وبقية النصوص والمتون السردية، وكشف دورها في إضاءة المعاني المضمرة والخفية.

مفارقة العنوان في رواية رأس المحنة 1+1 = 0: أثناء قراءة أولية للعنوان تبرز عدة دلالات وتأويلات تنفتح أمام المتلقي، فهو عنوان مثير للبس وباعث على الدهشة والحيرة، وبما أن العنوان هو باب للمتن والنص لابد من تتبع السرد للتعرف أكثر على دلالته، ففي المقاطع السردية تبرز المعالم وتنكشف الدلالات رويدا رويدا أمام المتلقي تباعا، فالمحنة هنا جاءت في السرد بمعنى الأزمة، الأزمة التي تتخبط فيها الجزائر بصفة عامة والشخصيات الروائية بصفة خاصة، إذ أن ما يعيشه "صالح الرصاصة" من واقع مرّ وأليم مجسّد في هذا العنوان، وما نلحظه أن العنوان متبوع بعملية حسابية (1+1=0) وهذه العملية تحمل تناقضا ومفارقة، حيث أن أي فرد مهما كان مستواه المعرفي وتحصيله العلمي يدرك مباشرة أن النتيجة المذكورة خاطئة وغير صحيحة، وهو ما يقود المتلقّي في حركة استفزازية إلى المتن للمتابعة وإكمال القراءة للتعرف أكثر على هذا التناقض وكشف اللبس الموجود في العنوان، إذن لابد من خيط جامع ما بين هذا العنوان وما سيذكر السرد لنا في المتن الحكائي:

«يدلّ عنوان القصة على موضوع الخطاب السردي، فالعنوان إذا صيغ صياغة لغوية ذات دلالة رمزية عميقة فإنه يؤكّد بالضرورة على مهارة الكاتب القصصية وقدرته الإبداعية

(11) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 07.

التي تظهر في القدرة على نظم الكلام، لأن العنوان هو الجسر الأول الواصل بين النص والكاتب وما بين القارئ والمتلقي. ومن ثم يجب أن يكون العنوان جاذبا له في البداية ويعطيه نوعا ما فكرة عن هذا النص وصفته الأدبية»(12).

وبالتالي إذا أردنا أن نفهم المراد والغاية من وضع هذا العنوان يجب علينا ولوج عالم النص لنستزيد معرفة بالخبايا والأسرار المبهمة في هذا العنوان التي يكتنـزها دون البوح المباشر بمضمونها، والمتتبع للعمل الروائي سيُدرك أن "جلاوجي" تعمّد وقصد النتيجة الصفرية لعملية الجمع كنتيجة حتمية لما آل إليه الوضع العام في النسيج السردي، حيث أن الشخصية الرئيسية كانت لها طموحات أثناء حمل السلاح والجهاد ضد المستعمر الفرنسي والتضحية بالغالي والنفيس لأجل الاستقلال، ومنه ضمان الكرامة والعيش الهنيء، فكل التضحيات الجسام والصبر الطويل والكفاح والنضال بصدق ومصداقية كانت في الأخير نتيجته صفرية كما عكسه العنوان الذي حمل نفس المضمون الدال علـى ذلك:

«من يمشي في الظل... ويدهن السير لتسير... ويساهم في تخريب هذه البلاد التي مات من أجلها الشرفاء ذاك هو الرجل الصنديد... لعن الله هذه الرجولة وهذه الفحولة... سامحوني إذا عكّرت عليكم هدوءكم... إذا شوشت عليكم خلوتكم... أعرف أنكم ستقولون لا دخل لنا... نحن قمنا بواجبنا وانتهى دورنا والدور دوركم لكن أين أذهب؟ ماذا أفعل؟ لم تركتموني خلفكم؟ لم يبق غيركم ألجأ إليه... اسمحوا سأنام الليلة هنا وسطكم... والله لن أرجع إليهم مطلقا... تنازلت عن كل شيء... أعطوني قبرا لألحق بكم... أعرف أن الأمر صعب... أنتم أحبكم الله وأنا قعدت لهذا الزمن الخبيث... لابأس هذا قدري دعوني أرقد وسطكم ليلا، ليلا فقط... أما نهارا سأجد لنفسي حلا »(13).

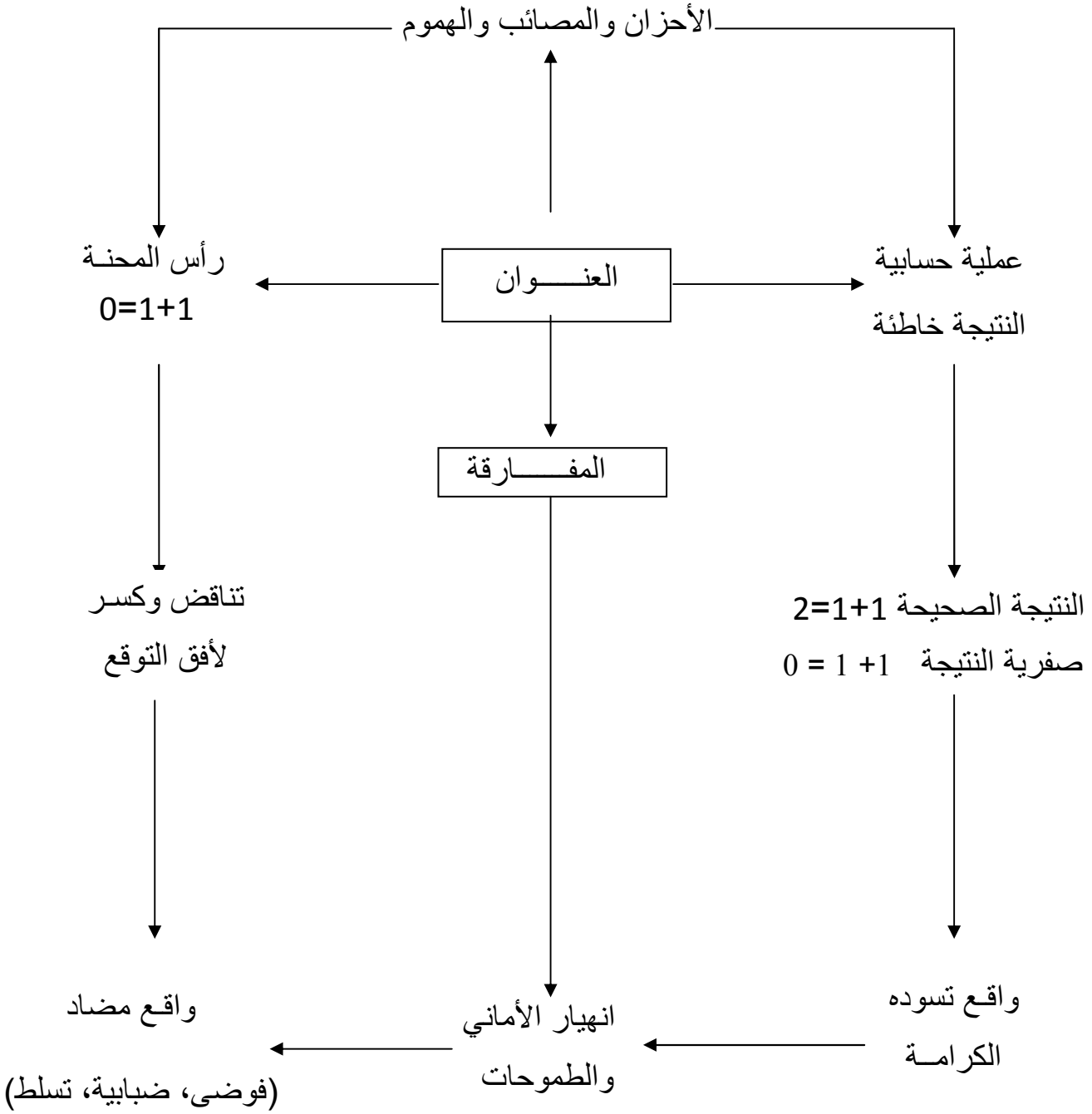
فالمتن يبين كيفية سير الأحداث بالطرقة التي يبرزها العنوان، فالتقاء الدلالات في هذا السياق الذي يحمل النتيجة والوضع الذي آل إليه "صالح الرصاصة" المجاهد الذي اصطدم طموحه بعد الاستقلال بواقع مناقض لآماله وطموحاته.

---

(12) علي أحمد محمد العبيدي: العنوان في قصص وجدان الخشاب، ص 61.

(13) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة (1+1=0)، ص 46،47.

مخطط رقم (20)**:**



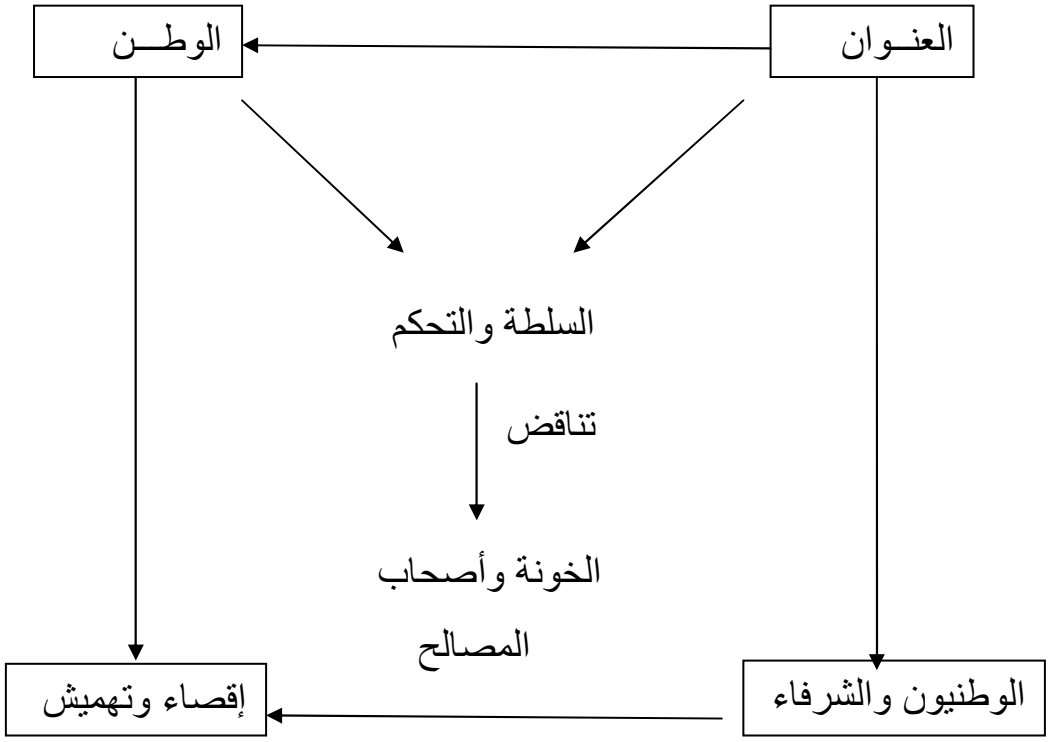
مفارقة التصادم بالواقع المر

فقد كان التوقّع مضادّا لما حصل في الواقع ومناقضا له، لذلك أدّى هذا الكسر إلى الإحساس بالمرارة والندم، وقد أدّى العنوان هذا الدور المنوط له، من خلال فكّ الشفرة في المتن الحكائي بانهيار كل الطموحات.

فتبيّن المقاطع السردية الخيبات المتواصلة "لصالح الرصاصة" وانهيار كلّ أحلامه في مستنقعات الفساد والسلطة المسيرة التي لم تحفظ عهد الشهداء، وكأن به ناضل وجاهد ضدّ

الاستعمار وبعد الاستقلال ووضع السلاح، بقي نفس المنهاج ونفس الاستعمار جاثما على صدور الشرفاء الذين تثبت المسارات السردية وطنيتهم، فالنفاق استشرى بشكل كبير إلى درجة تغييب الحقائق بالمجاملات والتزيين السيئ للفساد. فالمفارقة التي يعيشها البطل والمذكورة ضمنيا في العنوان أضفت طابعا جماليا وبعدا دلاليا من خلال زرع الشكّ والتوتر في نفس المتلقّي وجعله يبحث عن الحقيقة من خلال المفتاح إلى المتن الحكائي.

مخطط رقم (21)**:**



مفارقة السلطة بين الخيانة والوطنية

فالسلطة التي ملكت زمام الأمور والحكم كانت مثل سابقتها قبل الاستقلال حيث تمارس نفس الممارسات.

وهذا ما جعل "صالح الرصاصة" يعيش على استرجاع واستذكار الماضي أين كان يحسّ بالأمان والطمأنينة مع العودة إليه في مفارقة صادمة بين الواقع الفعلي (الحاضر) وبين الواقع العابر (الماضي). فالماضي يمثل الصدق والشفافية، أما الحاضر فيمثل النفاق والضبابية وعدم اتضاح الرؤى:

«لما خرجت إلى هذه الدنيا أسماني والدي صالح... على اسم جدي حتى يبقى الاسم حيا متداولا... ولدت في حضن هذه الرؤوم... هذه القرية الصغيرة تنام حالمة بريئة كالرضيع في حضن جبل جبار... كل شيء جميل ورائع ليس هناك مكان للنفاق والخديعة ولا للزيف والمكر... كسرة الشعير وطاس اللبن كانا طعامنا جميعا... عشرة... عشرون... ثلاثون ليس بيننا جوعان... نرقد كلنا في فراش واحد... مخدّة واحدة... حائك واحد... و... وقلب واحد... الحب ينثر فوق رؤوسنا أكاليل الورد..»(14).

فالأحزان والهموم التي نلمسها في دلالات العنوان يبرزها المتن والمقاطع السردية بوضوح، فالتناقض بين الواقع المرّ الحالي والحاضر السيئ الظالم أدّى إلى انكسار أفق التوقّع والإحساس بالإحباط والمرارة، وقد جاءت العناوين الفرعية حاملة لمفارقة على مستوى المعاني والدلالات، "فجلاوجي" تعمّد الأمر، وذلك لحثّ القارئ على المضيّ قدما لفكّ شفرات هاته العناوين بالقراءة وكشف المفارقات والتناقض بين المعنى الذي تظهره والآخر الذي تضمره، وقد قسمت الرواية إلى سبعة عناوين فرعية:

1- شرفة أولى: وهي بمثابة محطة انطلاق وعبور لتدخل القارئ الجوّ العامّ للعمل السردي، وولوج النص ليتبين الوضع العام السيئ والعفن الذي يريد الروائي إيصاله.
2- الخروج إلى التابوت: يحمل هذا العنوان تناقضا من حيث الدلالة فالمعروف لغويا أن الخروج يكون من التابوت وليس إليه، لكن لكشف هذا التناقض الذي باطنه استفزاز للقارئ يجب مواصلة القراءة لمعرفة المقصدية التي تعني بالتابوت المدينة، لأن "صالح الرصاصة" بانتقاله للمدينة لم يعرف الطمأنينة والأمان الذين كان يحسهما في الغربة.
3- البحث عن عشّ: يرتبط هذا العنوان بطرد "صالح" من مسكنه واستيلاء مدير المشفى عليه، وهنا كان البحث عن مسكن آخر (عش آخر) ليؤويه وعائلته ليحصل أخيرا على بيت في الأحياء الفقيرة.
4- قراصنة الأحلام: القراصنة هم اللصوص وقطاع الطرق الذين يمارسون النهب والسلب دونما رحمة ولا شفقة، وكذلك في العمل السردي، فالأحلام والطموحات كلها سقطت تباعا في أيدي هذه القراصنة التي نهبتها وسرقتها دون ضمير، ولعلّ أبرزها اغتيال "عبد الرحيم بن صالح الرصاصة" على أيدي الجماعات الإرهابية.

---

(14) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 19، 20.

5- الحب وعنونة الرصاص: استمرار المحن والأزمات وتكاثرها، مع تغوّل الجماعات الإرهابية وتحكم "امحمد املمد" في السلطة وتحريك القضايا في المحاكم ضدّ الأبرياء، وفي نفس الوقت تحريك الجماعات الإرهابية.

6- الخروج من التابوت: بعد خروجه إلى التابوت هاهو "صالح الرصاصة" هاته المرة يخرج منه، فبعد المعاناة في المدينة التي لم تناسب طموحه ولم تزد إلا حزنا ومرارة يتنقل "صالح" إلى القرية بحثا عما فقده في المدينة، فالمفارقة كبيرة بين القرية والمدينة من حيث الفوضى والسكون/ والنفاق والصدق.

7- شرفة أخيرة: يمثّل هذا العنوان خلاصا لشخصيات الرواية من هذا الفساد ومن رؤوسه الذين تغوّلوا واستبدّوا بالسلطة: «تضمّك الشقراء عبلة الحلوة إلى صدرها الملتهب.... تضمّينها... ينفرط طوق الحقد... والدايات يتناثرها هنالك... وها هنالك... حواليكما... يتشكّل عقد الخير... والحب... من بعيد كان ذياب يحمل في يده فستان الفرح... وكان أبي صالح وأما عرجونة يفتحان ذراعيهما فرحا وابتهاجا...
وحين أشرقت شمس الصباح كان الجميع يشاركون في عيد حارة الربوة»[15].

فختام هذه الرواية كان فرحا وسرورا على قلوب الجميع، فربما ينقشع الشتاء البارد القاسي ليأتي ربيع مخضرّ مزهر يجمع الجميع في حبور وفرح.

وقد جاءت اللوحة الفنية بالغلاف مزينة بالألوان الأحمر والأبيض، وفي مفارقة كان اللون الأسود بديلا عن اللون الأخضر الذي يمثّل اكتمال ألوان رمز الوطنية، اللون الأسود يدل على الحزن والحداد والموت:

> «إذ يلاحظ على هذا الخليط (الكوكتال اللوني) غياب لون هام في تشكيل رمز السيادة الوطنية، اللون الأخضر الدال على الخصوبة والنماء، واحتلال اللون الأسود محله واكتساحه لمساحة كبيرة من حيز اللوحة، ولعل في ذلك دلالة على انعدام الحياة والخصب وإعلان الحداد والقحط، في حين يدلّ توزّع اللون الأحمر رمز الدم والجريمة، عبر فضاء الصورة على انتشار الجريمة والسفح الإرهابي» (16).

---

[15] عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 246.

[16] ثريا برجوح: "سرادق الحلم والفجيعة" و"رأس المحنة" لعز الدين جلاوجي، مقاربة العنوان والدلالة، ص 87.

فالسواد يشير إلى العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر في فترة عصيبة من تاريخها عانى فيها الشعب الجزائري الأمرّين من قتل وخوف ولا أمن.

مفارقة العنوان في رواية الفراشات والغيلان: إنّ هذا العنوان مثير للقارئ حيث جمع بين ثنائيتين متناقضتين، وتكمن المفارقة في طبيعة وطبع كل من الفراشات والغيلان، فالفراشات توحي بالألفة والبراءة والمسالمة والسلم، أما الغيلان فتوحي بالتوحش والهمجية والشراسة والبطش، وإن حمل العنوان دلالات نقيضة. فإن القارئ لم يبلغ بعد الحقيقة من هذا الأمر لذلك يتوجّب عليه عدم التوقف إذا أراد الوصول إلى مبتغاه في الحصول على المعنى، فالعنوان هنا يمثّل العتبة الأولى التي لابدّ من المرور عليها للفهم والحصول على الدلالات النصية:

> «فالعنوان بمثابة الباب المدخل إلى النص، والدخول إلى البيوت يكون من أبوابها - كما يقال - وهذا الإقرار ليس مجرّد تعبير مجازي، إنه أولا امتداد ضمني لصورة البحث عن النصف الآخر، وهو ثانيا استفادة من مفهوم أسعفتنا به المناهج النقدية. وهو مفهوم العتبة، فلكل نص عتبة أو بالأحرى عتبات، وعتبته الأولى هي عنوانه» (17).

وبالتالي لفكّ شفرة هاته المفارقة في العنونة لابدّ للقارئ أن يقتحم النص للوصول إلى مخرج لهذا التناقض وفهم المغزى، ومعرفة الخبر اليقين.

ويبرز السّرد أنّ الفراشات هم أولئك الأبرياء الذين تعرّضوا للإبادة من طرف الغيلان والوحوش البشرية التي لم ترحم ضعفهم ولا براءتهم، والبراءة مثّلها في السّرد "الطفل محمد" ومن معه من "الكوسوفيين" الذين عانوا ويلات الحرب والتهجير من وطنهم:

«سألت بصوت خافت:

- أمي ...

ردّت بصوت خافت أيضا:

---

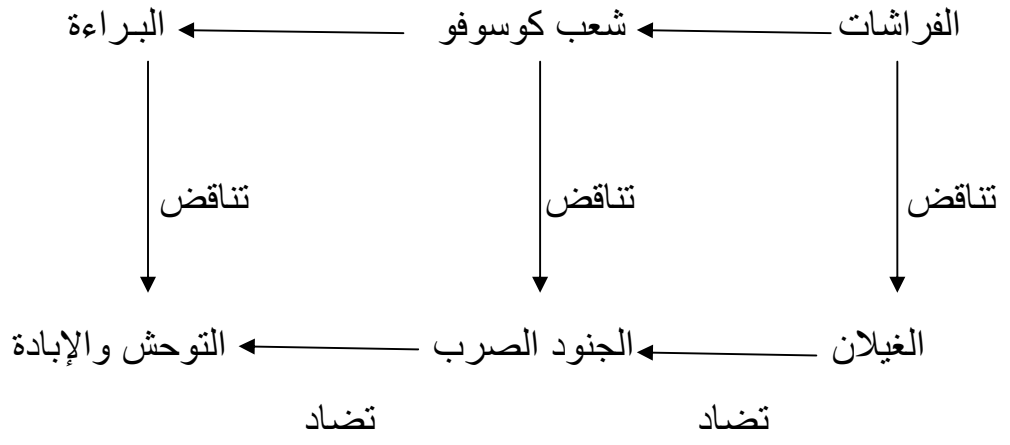
(17) لعلى سعادة: العنوان الأدبي في الفكر العربي المعاصر، ص 350.

- اسكت إنها الغيلان... الغيلان ستلتهمنا جميعا... فقط يجب أن تسكت لكي لا تتفطّن إلينا»(18).

فقد استخدمت لفظة الغيلان لتناسب ذهنية "الطفل" ومستواه، وفي نفس الوقت نجد هذا المصطلح يستعمل لتخويف الأطفال، حيث تبين المرويات السردية التراثية دلالة هذا المصطلح في التخويف لمقصدية التربية وعدم تكرار أفعال تكون سيئة وغير سليمة.

فمثّل العنوان الحرب ضدّ العزّل وتهجيرهم بعد مجازر الإبادة الجماعية في حقّهم، فلم يسلم لا الكبار ولا النساء ولا الأطفال، فمثلت الفراشات براءة هؤلاء بحق في المسالمة والسلم، ومثلت الغيلان قمّة توحش الجنود الصرب وعدم رحمتهم لهؤلاء الأبرياء العزّل.

مخطط رقم (22)**:**



مفارقة البراءة والتوحش

مفارقة العنوان في رواية "سرادق الحلم والفجيعة": يحمل العنوان تناقضا بين الحلم والفجيعة، فالحلم هو كل ما يشير إلى الجميل والأفضل، فلكل إنسان أحلامه وهاته الأحلام تبنى إلى الأفضل والأحسن، والفجيعة جاءت عكس الحلم تماما، لأنها تشير إلى الحزن والكآبة والألم، فكأنما وقع تصادم بين دلالة اللفظتين، فالدلالات مضادة لبعضها البعض تماما: «وردت لفظة الفجيعة مفردة صرفا، تالية للفظة "الحلم" الذي وقع عليه فعل الكسر، فانكسر لشفافيته. أما فعل الكسر المفجع فقد تمّ ميدانيا، إذ وسمت بالاستشارية والامتدادية

(18) عزالدين جلاوجي: الفراشات والغيلان، ص 10.

واقعا خيبات شملت أصعدة عدّة»[19]، فانكسرت بالتالي تلك الأحلام وحلّت محلّها الأحلام والفجائع نتيجة الانتشار والامتداد.

والعنوان كمنطلق للمتن الحكائي جاء محمّلا بالحزن والألم، الذي يعبّر عنه المضمون فالنص يورد لنا كيفية انتشار الفساد والعفن بكل أشكاله، فالمدينة مومس والسكان غارقون في العفونة والانبطاح والنفاق، والسلطة تمارس كل أشكال التعسّف والاستبداد إلى درجة هجرة وفرار الشرفاء وسجن البعض الآخر لكتم أصواتهم:

«من بالوعة القاذورات يخرج فأر يمشي الخيلاء... يبصر قطّا متكوّرا على نفسه... يضحك الفأر ضحكة هستيرية... يجري خلفه... يفزع القطّ يندفع فارا تتناثر أعضاؤه هنا وهناك... يهتف العجاج عاليا لبطولة الفأر... يرتجف قلبي كبندول الساعة... أفتح فمي إلى آخر نقطة ممكنة... أحس بشهوة الصياح والصراخ والعويل... على عجل تتحرك حصى كانت ترقب المشهد عند صفح الرصيف... تقفز في فمي وتستقرّ تحت لساني... أحاول طردها بكل قواي ولكن لا مندوحة لقد تشبثت علقة»(20).

فمن كثرة الظلم والاستبداد صار القطّ يخاف الفأر ويفرّ منه، لا أحد يستطيع الكلام أو النهي أوالرّفض لهذه السياسة المغلوطة، فقد انقلب الحال تماما وصار الوضع مناقضا للمألوف والمتعارف عليه، فعمّ الفساد وانتشر بكثافة وتغوّل إلى حدّ السيطرة على كل شيء، ومن ثمّ تنعدم الأخلاق وتسقط كل الصفات الجميلة كنتيجة حتمية وواقعة لهذا الأمر.

وقد بدأت الرواية عكس المتوقّع بخاتمة، وانتهت بمقدمة، وفي العادة إن كانت الأعمال الإبداعية محتوية على هذين العنصرين تكون المقدمة في بداية العمل، أما الخاتمة فتكون في نهايته:

«يظهر ملمح التجديد واضحا من بداية النص فتبدأ الراوية بخاتمة وتنتهي بمقدمة يذكر فيها بداية الحكاية، يؤكّد البناء الدائري أن الرواية لم تنته ما دامت صورة فانتازية للراهن

---

[19] ثريا برجوح: "سرادق الحلم والفجيعة" و"رأس المحنة" لعز الدين جلاوجي مقاربة العنوان والدلالة "، ص 85.
[20] عز الدين جلاوجي: "سرادق الحلم والفجيعة"، ص 12، 13.

المأزوم، حيث صدر عمله "بخاتمة" [...] وهذا القلب بالإضافة إلى وظيفته الشكلية يؤدّي وظيفة تشويقية تسهم في إشراك القارئ وتدخله إلى عمق التجربة المتحدث عنها»(21).

فهذا القلب يساهم في زيادة الشغف لدى المتلقّي ليلج المتن الحكائي ويعرف تفاصيله ودلالاته.

مفارقة العنوان في رواية "الرماد الذي غسل الماء": اعتمدت هذه الرواية على عنوان رئيسي واحد، دون عناوين فرعية، محاولا (العنوان) امتلاك مقدرة التدليل على المضمون العام للنص السردي:

«فالعنوان من حيث هو تسمية للنص وتعريف به وكشف له، يغدو علامة سيميائية تمارس التدليل، وتتموقع على الحدّ الفاصل بين النص والعالم وليصبح نقطة التقاطع الاستراتيجية التي يعبر بها النص إلى العالم والعالم إلى النص لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما ويحتاج كل منهما الآخر»(22).

فالعبور للنصّ يتطلب الوقوف عند هذا العنوان وتتبع المدلولات التي يمنحها للمتلقي وفكّ شفرتها في المتخيّل السردي والمتن الحكائي.

ويحمل العنوان قلبا للدلالة، فالرماد في الحقيقة لا يغسل بل يزيد البيئة والجوّ عفونة ومهمّة الغسل تكون للماء: «يقوم تركيب العنوان على قلب دلالي صادم إذ يسحب من الماء مهمته الطبيعية ويوكلها إلى الرماد الذي لا يغسل وإنما يوسّخ في العادة»[23]، فالتناقض الواضح في العمل بين الطرفين: مهمة الماء، مهمة الرماد أضفى مزيدا من التشويق والجمالية، وإثارة شغف القارئ لمتابعة القراءة لبلوغ المعنى المراد تبليغه والإمساك بالدلالة التي يخفيها العنوان، وقد بني العنوان على مفارقة وتضادّ في الخلط بين النقاء والطهر والوسخ والدنس: «وقد ركّب الروائي عنونة عمله الروائي وفق مفارقة ساخرة، فالمفترض أن الماء يغسل الرماد، وليس العكس، وهذه المفارقة تؤكّد حالة السخط الدفينة التي تعانيها

(21) بوشعيب الساوري وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ص 81، 82.
(22) خالد حسين حسين: سيمياء العنوان، ص 351.
(23) بوشعيب الساوري وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ص 53.

الذات داخليا، واحترقت بنارها الأكول طيلة تفاصيل بناء المتن وتشعّب أحداثه»(24)، فالاحتراق حال انتهائه يخلّف الرماد، الرماد مؤهّل إلى الانطفاء نهائيا أو العودة إلى الاشتعال من جديد، ويستوجب هذا الأمر حضور الماء لأداء المهام المنوطة به في مثل هذه الحالات الإطفاء والغسل، لكن ما حدث هنا تناقض وقلب في الدلالة وعكس في المهمّات.

وقد ارتبط الرماد في المتن الحكائي بالزمن الحاضر، هذا الحاضر الذي امتلأ فسادا وعفونة من خلال تحكّم "عزيزة الجنرال" ومن معها من أصحاب النفوذ في المدينة والسلطة، وممارسة القهر والاستبداد، مما جعل الشرفاء والوطنيين يعانون في صمت إلى درجة أن المثقّف "فاتح اليحياوي" انعزل تماما عن المجتمع وقرّر العيش وحيدا، وبعيدا عن كلّ الأحداث التي تجري قريبا منه، وارتبط الماء بالزمن الماضي الذي كان معبّرا عن كل شيء جميل من الطهر والنقاء والصفاء، والبعد عن مظاهر الزيف والنفاق، فالمكان في الزمن الماضي يتناقض والمكان في الزمن الحاضر، وبالتالي انقلبت المهمّات وتداخلت وتناقضت، فالرماد هو من قام بفعل الغسل، غسَلَ الماء: أخذ مهمته وقام بها ضدّه:

«وقفز إلى شاشته الحاج حشحوش الذي دخل المدينة منذ سنوات بائعا لحزم الأعشاب الطبية التي يحسن انتقاءها من الجبل... ثم بائع سجائر... ثم مهربا... ثم... ثم مليونيرا وسيّدا ومصليا وحاجّا... ومتحكّما في رقاب الناس... وضمائر المسؤولين....وختم كلامه الطويل:

- لهؤلاء أياديهم الطولى... ولا ضمائر لهم... نحن بالنسبة إليهم كالشعوب المتخلفة بالنسبة لأمريكا... وأنت تعرف ما الذي فعلوا بفاتح اليحياوي... حتى انزوى بعيدا عن شرورهم كحلزون يغلق عليه قوقعته»(25).

ومن خلال كلام "عمّار كرموسة" يتّضح الوضع الذي تعفّن كثيرا في المدينة التي صارت رمادا تماما، وانعدم فيما الماء الذي يمثّل الحياة:

«العنوان يحيل على فعل محكوم بالزمن وهو الغسل والذي يقتضي تسلسل حدثين أو فعلين، وهما وجود الماء وسبقه الزمني في إحالة على الماضي، ثم جاء بعد الرماد (جاء

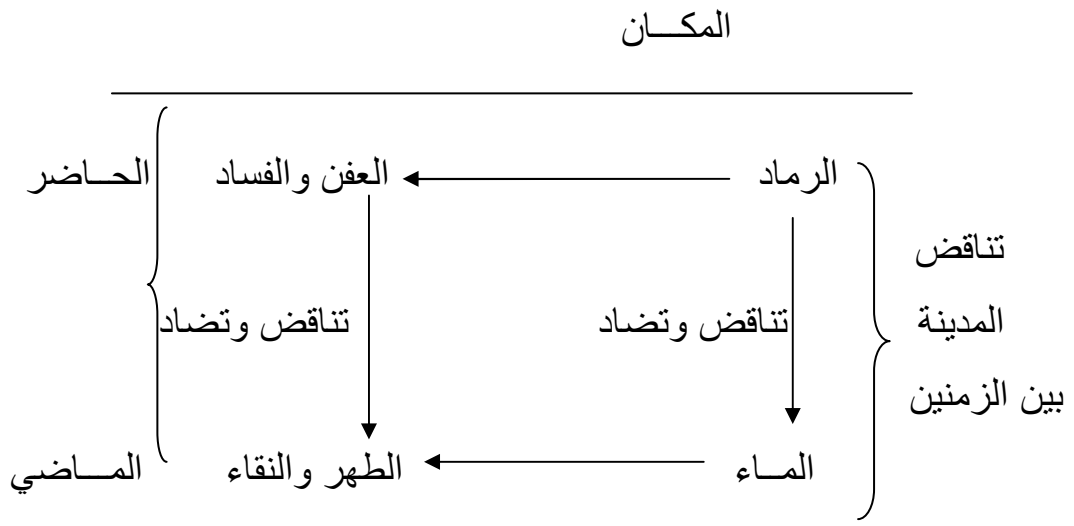
---

(24) بوشعيب الساوري وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية ، ص 117.
(25) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 169.

فيما بعد) فغسله يعني محاه، فالغسل هنا معناه المحو، أو بصيغة أخرى سلب الرماد من الماء مهمته، فلا يمكن أن يتعايش الماء والرماد، فعندما حضر الرماد غاب الماء»(26).

فالتناقض بين الرماد والماء جعل حضور الأول معناه غياب الثاني والعكس صحيح لأن العفن لا يمكنه التآلف مع الطهر ولا الوسخ مع الطهارة.

مخطط رقم (23)**:**



مفارقة المدينة بين الزمنين (الحاضر والماضي)

فكان للزمن نصيبه في التغيير، حيث كانت الحال في الماضي أفضل بكثير مما آل إليه الوضع في الراهن الذي ساد فيه الرماد بعد أن غيّب الماء وأخذ مكانه، وهذه حال المدينة التي انعدمت فيها العدالة والكرامة وتحوّلت إلى غابة يأكل فيها القوي الضعيف.

مفارقة العنوان في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر": إنّ المتأمّل للعنوان وقارئه يتبادر إلى ذهنه من الوهلة الأولى أنّ ما يوجد في المتن يحمل تفاصيل ودلالات تساير هذا العنوان؛ أي تصبّ في قالب الرحلة والبحث عن "المهدي المنتظر"، والمتعارف والمتوارث أن "المهدي" يتمّ انتظار حضوره وقدومه، فهو ليس بالشيء الموجود، وفي نفس الوقت مختفٍ أو غير ظاهر. وتقريبا كل الأديان تتفق على ظهور هذا "المهدي" كل حسب عقيدته، لكن هناك ظروف وأسباب تؤدي إلى ظهوره، فإذا وجدت واكتملت هذه الظروف حضر، وبالتالي فالبحث عنه شيء مناقض لكل هذه العقائد والأعراف، و"حوبة" في بحثها

(26) بوشعيب الساوري وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية ، ص 53.

عنه قامت بفعل مضادّ وغير متوقّع، لأن نتيجة هذا البحث منذ البداية غير مضمونة النتائج، والمتتبع للمتن الحكائي سيُكسَرُ أفق توقّعه تماما، فما كان يتوق إليه ويتمنّى معرفته يجده مغايرا كليا في المضمون وأحداث السرد، إذ العنوان هنا وظّف كمصدر إغراء للقارئ والمتلقي لولوج النسيج الحكائي: «والكاتب من الذين يؤمنون أن أفضل العناوين ما كان مستفزّا للقارئ، حتى إذا بدأ في تتبّع أحداث الرواية تصادم أفق انتظاره مع ما كان ينتظر تحقيقه من خلال هذا العنوان»[27].

فإرادة القارئ في حب الإطلاع على ما حدث في المتن من خلال العنوان، مخالف ومناقض تماما لما راوده من أفكار استجمعها واستوحاها من خلال هذا العنوان المراوغ والمخادع الذي كان بوّابة لمواصلة السير إلى ما يريد الكاتب قوله في المتن، و"المهدي المنتظر" كما سبق وأشرنا إليه؛ مجيئه يتطلب سيادة ظروف معينة كانتشار الفساد والظلم في البلاد، وفي المتن الحكائي هناك ظروف سيئة يمرّ بها الشعب الجزائري الذي يقع تحت ظلم الاستعمار الفرنسي الغاشم وأتباعه من المعمرين والعملاء الذين عاثوا فسادا كبيرا في البلاد، وعانى الشعب الجزائري كثيرا من هذه الممارسات:

«ووجد المعمرون فرصة يشفون بها غليلهم حين دعاهم الجيش والشرطة لسوق الناس عنوة إلى الحرب، لبس فرانكو بدلته العسكرية وحمل ما يقدر على حمله من الأسلحة وخرج مزهوا يصفّق له حقده مشجعا، عند الباب وجد ماران وبارال وعشرات المعمرين ينتظرونه وقد أعدّوا أنفسهم أيضا ركبوا في سيارات عسكرية وانطلقوا باتجاه السوق، قال فرانكو ضاحكا:

- أريد أن أرى اليوم قمة القسوة، هؤلاء لا يصلحون إلا للموت، يجب أن نسوق كل القادرين دون استثناء.

ردّ ماران مازحا:

- ولم لا حتى الشيوخ والعجائز؟

قال بارال بحقد:

---

[27] بوقرومة حكيمة: "دلالة أسماء الشخصيات في رواية حوبة والبحث عن المهدي المنتظر"، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري- تيزي وزو، دورية أكاديمية، ع 12، 2012، ص 13.

- أولئك سأجد لنفسي اليوم عذرا لأطرحهم أرضا وأدوس على بطونهم القذرة»(28).

فالظروف كانت سيئة للغاية والحقد كبير، والوضع متعفّن نتيجة الظلم والفساد الذي يمارسه الاستعمار الفرنسي والمعمّرون والخونة.

وقد تشابهت الظروف التي يأتي فيها "المهدي المنتظر" بالظروف السائدة الحالية، من انتشار للظلم والفساد والاستبداد، مما جعل الوضع كأنه بحاجة إلى "مهدي منتظر" يكون بمثابة المخلّص لهذا الشعب من هذه الفئة الجائرة والظالمة المنتهكة للحقوق، وقد تطابقت أحداث الرواية مع العنوان في شخصية "العربي الموستاش" الذي جسّد فيه انتظار "المهدي المنتظر"، وفي نفس الوقت نبوءة "لخضر البهلي"، فكان مثالا للمخلّص والمنقذ لهذا الشّعب ولكلّ المحرومين:

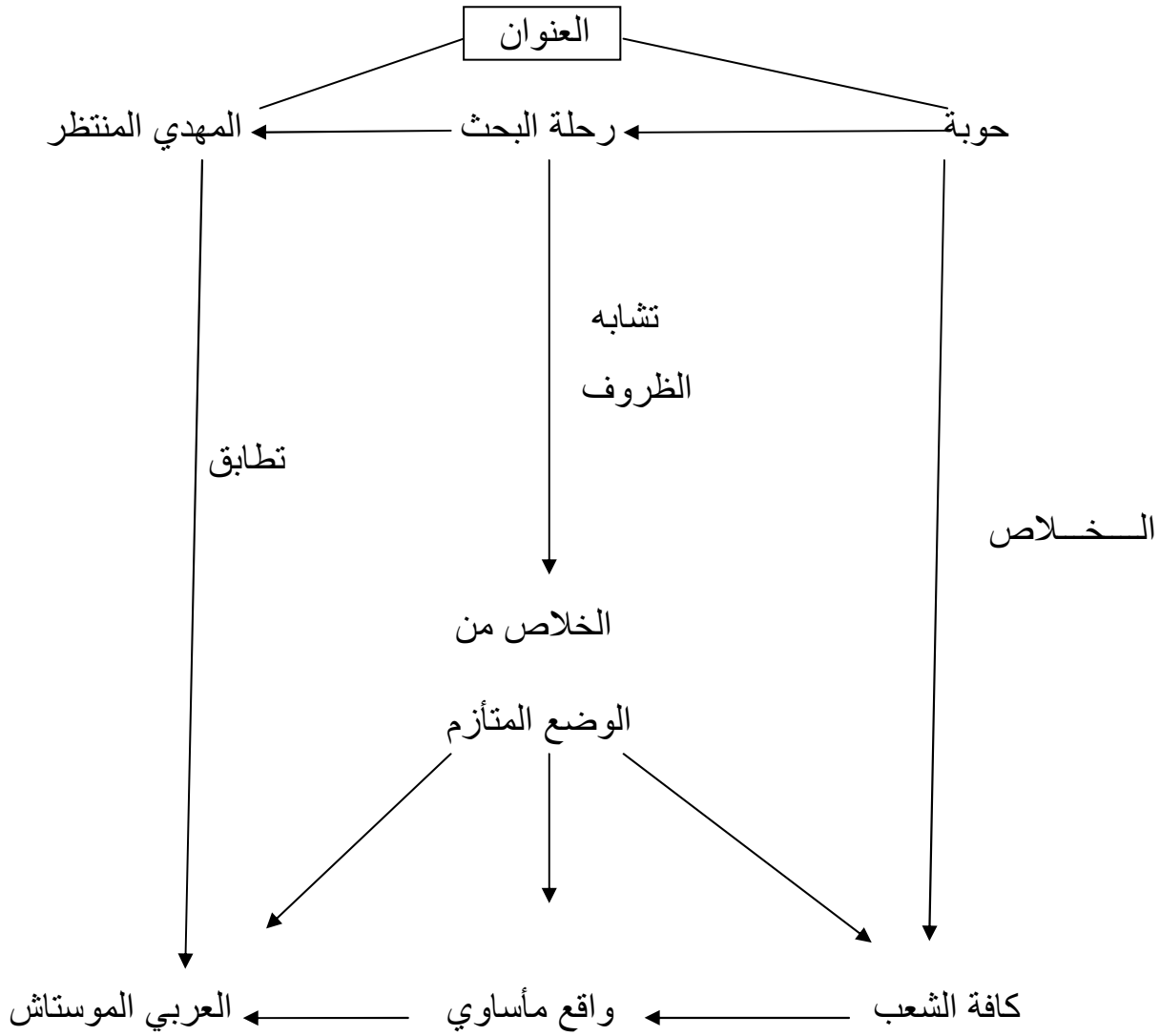
«رأى العربي معمّرا يطلق الرصاص من شرفة بيته بفرح جنوني، أسرع يصعد الدرجات، فوجئ بشمعون المونشو يجلس خلفه على كرسيّ خشبي يحرّضه بصوت عال على القتل، غرز العربي الموستاش خنجره في قلبه فتهاوى في مكانه، لم يستردّ العربي الموستاش خنجره، وأسرع يباغت المعمّر الذي هالته المفاجأة بلكمة أفقدته توازنه، افتكّ منه بندقيته دفعه ليسقط أرضا رفع عينيه، كان البهلي لخضر يسبح في الفضاء يبسط جناحي برنسه الأبيض، وقد تغشّته هالة غريبة وأشرق وجهه مبتسما»(29).

فكان "العربي الموستاش" هو مفارقة العنوان الذي ظهر في المتن الحكائي، وكان حضوره لتخليص الشعب من الوضع المأساوي والظلم والفساد المسيطر على كافّة المستويات.

---

(28) عز الدين جلاوجي: حوبة البحث عن المهدي المنتظر، ص 479، 480.
(29) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 550.

مخطط رقم (24)**:**



مفارقة وكسر لأفق توقع القارئ

"فحوبة" في رحلة بحثها عن "المهدي المنتظر" تريد إزالة الفساد وتحقيق الكرامة والعدالة، وهي نفس طموحات الشعب الجزائري في المتن الحكائي، فالعنوان وإن تعددت دلالاته في البداية إلا أن رمزيته وغموضه ينكشف في المقاطع السردية بتطابقه مع أعمال الشخصية المحورية "العربي الموستـاش":

«تصبح رحلة البحث عن المهدي المنتظر رحلة في الزمن لا في المكان. فتحل المفارقة بين دلالة الحركة/ الرحلة ودلالة الثبات/ الانتظار، لكن مفارقة أخرى تطفو كون حوبة تبحث في الماضي وتستنطق الذاكرة، في حين أن فعل الانتظار والترقّب منوط بالمستقبل، لاشكّ

أنّ الروائي يعرض علينا زمنا نموذجيا للانتصار يستحضر ضمنا زمنا آخر راهنا ذو طبيعة مغايرة، وهو يطمح لاستلهام هذا الزمن النموذجي واستنساخه في الحاضر»(30).

فعودة حوبة للذاكرة هو استنجاد بانتصارات الماضي الذي يمثل أيقونة مضيئة لكل الوطنيين والشرفاء الذي يريدون حاضرا أفضل من الراهن.

وتتوزّع العناوين الفرعية في هاته الرواية إلى ثلاثة عناوين؛ توزّعت حسب المسارات السردية حاملة دلالات تصبّ في إطار المضمون المراد إيصاله:

البوح الأوّل: أنّات الناي الحزين؛ يدل هذا العنوان على الألم والحزن، فالناي هنا يمثّل ألحان "العربي الموستاش" التي طالما أطلقها من نايه أثناء التقائه بالطبيعة، وتُبرز المقاطع السردية الأجواء الحزينة داخل القرية بدءا من مقتل "بلخير والد العربي"، وتقدّم "القايد عباس" السفاح والخائن لخطبة "حمامة"، فكان قرار "العربي" الفرار والهروب من القرية إلى المدينة في رحلة البحث عن الأمان والحماية لخطيبته "حمامة" التي أحبّها بصدق وضحّت هي من أجله:

«نهض من مكانه واندفع مع سي الطالب إلى بيت الشيخ لكحل وهما يتلفّتان إلى كل الاتجاهات دون أن يتوقف ذهنه الحائر عن طرح الأسئلة في الذي فعله العربي. أين فرّ بها؟ وماذا سيقول الناس عنهم بألسنتهم الحادة؟ وأي اتجاه سيأخذه الصراع مع أولاد النشّ»(31).

والحزن يبقى مسيطرا حتى بالهروب لأن التفكير لا ينقطع عن مصير الأهل والأقارب مخافة الانتقام الذي سيقوم به "القايد عباس" في حق عرش "أولاد سيدي علي"، وفي نفس الوقت هناك حزن للفراق لأن القرية تمثّل كل شيء بالنسبة لهما ففيها وُلدا وتربّيا، وتغيّر كل شيء وتناقض إلى درجة الهرب والفرار. والمدينة تمثّل المجهول المخيف وغير المعروف، فالحزن شديد على جميع المستويات.

---

(30) سامية إدريس: "التخيل التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، ص 78.
(31) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 130.

البوح الثاني: عبق الدم والبارود؛ إن المتن الحكائي يبيّن التقارب بين العنوان والمضمون، فتمّ قتل "القايد عباس" ونزف دما كثيرا، وأبهج "عرش أولاد سيدي علي" بهذا الأمر الذي طالما انتظروه على أحرّ من الجمر:

«وصمت يرنو إلى الأفق الذي بدأ يحتضن أولى أشعّة الشمس، ونظرا إليه معا، سأل أمقران:

- ما يشغل بالك، هل أرعبتك هذه الدماء التي سالت من المجرمين؟

- هذه الدماء قد تكون بداية لنهر جارف منها»(32).

"فالعربي" هنا يمثّل دور المخلّص والمنقذ من الظلم والطغيان الذي يمثله "القايد عباس" الذي عاث فسادا كبيرا، مستندا في ذلك بالسلطة الفرنسية.

البوح الثالث: النهر المقدّس؛ يرتبط هذا العنوان بالوعي الذي اكتسبه "العربي الموستاش" تجاه القضية الوطنية، وضرورة طرد المستعمر الغاشم من بلادنا، فكثيرا ما ترددت في السرد آراؤه الدالة على ذلك فأصبح مدركا تمام الإدراك حقيقة هذا الاستعمار ووجوب محاربته إلى غاية طرده، وإيمانه بهذا الأمر جعله لا يؤمن بتلك الأطروحات السياسية الحزبية، ولا يوليها كثير الاهتمام لأن المستعمر لا يفقه إلا لغة السلاح والحرب:

«شاهد العربي الموستاش سلافة الرومية وهي تلفظ أنفاسها أمامه، لقد سكنت رصاصتان ظهرها، أسرع إليها سي رابح يجرّها إلى الجدار، أغلق عينيها مرددا: أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمد رسول الله.

لم يستطع أن يمسك بالعربي الموستاش الذي غدا وحشا كاسرا، قرأ في عينيه عتابا، تساءل سي رابح: هل أخطأوا حين رفضوا اقتراح العربي الموستاش بوجوب إخراج السلاح»(33).

---

(32) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 273.
(33) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 550.

"فالعربي الموستاش" لم يثق منذ البداية في نوايا الاستعمار تجاه المظاهرات، حيث كان رأيه مركّزا حول حمل السلاح، وهكذا أصبح نهر الدم الذي سال في أحداث الثامن من ماي متحوّلا إلى ثورة مباركة، تحرر هذا الشعب من الظلم واستبداد المستعمر الغاشم.

لقد كان توظيف "جلاوجي" لعناوين رواياته توظيفا مراوغا معتمدا على اللغة المنزاحة، التي تثير في القارئ التأمل والدهشة والصادمة لأفق توقعه، حيث نجد المفارقة حاضرة من خلال التناقض والتوتر الموجود في انشطار الدلالات وتضاد المعاني بين البنى السطحية والعميقة.

الفصل الثاني: السخريـــة

- السخرية السياسية.
- السخرية الدينية.
- السخرية الثقافية.
- السخرية الاجتماعية.

السخرية في روايات عز الدين جلاوجي: يكون تقديم التناقض في سلوكات الأفراد وتصرفاتهم تقديما فيه من التهكّم والاستهزاء، حسب ما يخدم النص، وفي نفس الوقت فضح العالمين الداخلي والخارجي للناس، وكشف التضاد والملابسات التي يقعون فيها بطريقة فنية تجعل القارئ يبحث عن هدف وعن وعي منه بفكّ المفارقات الواقعة، ويعمد المؤلفون إلى هذا النوع في كتاباتهم لرصد مختلف الظواهر السلبية في محاولة منهم لنقدها والحدّ منها وتغييرها، وفي نفس الوقت الاستهزاء من أصحابها:

«إنّ استعمال السخرية في الفصل يشير إلى تنبه للمقدرة الاستعارية للغة وإمكانية الترميز التي نتيجتها العبارة المراوغة، إضافة إلى أن هذه السخرية ترفد القصّ بجملة من الخصوصيات بعضها يتعلّق بالتعدد الدلالي وإمكانية تنوّع التأويل دون أن ننسى الطرافة وأثرها في المتلقّي والتشويق الذي هو أحد خصائص القصّ»(34).

فهي بقدر ما تخدم الأعمال الإبداعية فنيا، تكشف حقائق ومظاهر سلبية محاولة الحدّ منها وتغييرها.

ونلمس وجود السخرية في روايات "عز الدين جلاوجي" بكثافة، فهذا العنصر حاضر وفعّال في مختلف كتاباته، ويعمد إليها لنقد الواقع وفضحه:

«تضطلع السخرية بوظيفة أخرى وهي الفضح، بما أن الرواية في أساسها رصد للوضع الإشكالي لأبطال دون سند داخل العالم، فهي تتأسس بالضرورة على مفارقة بين طموحات البطل والواقع، ومن ثمّة تكون الرواية أرضية خصبة للسخرية، إذ تحاول تغيير العالم وفضحه، والسخرية بدورها رؤيا للعالم لا تقبل الاعوجاج والنقص، بل تعمل على فضحه وجعله يظهر في السطح»(35).

فهذا الواقع الذي صار متعفّنا وممتلئا بعدة مظاهر لا أخلاقية مع تفشّي كل أركان وأنواع الفساد، وهذا ما نجده مجسّدا في أعماله الروائية بشكل كبير، حيث نجد السخرية السياسية التي تنتقد كيفية الوصول إلى السلطة بطرق ملتوية وغير قانونية، كما نجد السخرية الاجتماعية التي تكشف عن أوضاع اجتماعية مزرية ومتناقضة بين أفراد الشعب الواحد،

---

(34) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة ونقدها في القرن العشرين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص 239.
(35) بوشعيب الساوري وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ص 108.

كما نجد كذلك السخرية الثقافية التي تبين وضعية المثقفين المهمشين والمقصين قسريا من الحياة السياسية.

السخرية السياسية: تعتبر السخرية مكونا ضروريا في الرواية، باعتبارها آلية من آليات النقد والفضح، فهي تكشف واقعا متناقضا ومراوغا بأسلوب مضحك: «لها حضور عميق داخل الأعمال الأدبية، وخصوصا النص الروائي، وذلك في تساوق مع بعض النظريات المؤسسة في الرواية التي أكّدت على أن السخرية مكون جوهري داخل الأعمال الروائية»[36]، وحضورها في الرواية يكون متنوعا حسب نظرة المبدع ورؤيته، فهذا الحضور يكون مختلفا من روائي لآخر:

> «وتتنوع طرق السخرية من كاتب لآخر ويلجأ بعض القاصين إلى المبالغة في حين أن آخرين يتكئون على المفارقة، وآخرون على بعض الأوصاف الجسدية، وليس المهمّ أن تحضر السخرية في النص فقط بل المهمّ أن تترك بصمتها الخاصة بها، وألا يكون الإضحاك هدفا رئيسيا لأن تبئير الضحك في السخرية قد يقوّض أحد أركان الأدب»(37).

فالسخرية لا يكون هدفها هنا الإضحاك فقط، بل تكون غايتها كشف التناقض ومفارقات الواقع والعالم. ومهما اختلفت طرقها وتنوّعت فإنّ وظيفتها تتمثل في الكشف والإدانة والنقد والتقويم والإصلاح.

تحضر السخرية السياسية في روايات "عزالدين جلاوجي"، ونلمس وجودها لغرض فضح الممارسات السلطوية المتغوّلة ونقدها والتهكّم عليها، وتأتي مستندة على الوصف الحيواني والمبالغة في بعض المقاطع السردية التي تكشف التناقض في العلاقة بين السياسي والمسؤول وبين العمال والموظفين:

> «أعلن السيد المدير عن اجتماع طارئ حضره جميع العمال دون استثناء... اكتضّت بهم القاعة الضيقة معظمهم كان واقفا، بعد انتظار طويل حضر المدير ومعه المسؤول المالي ورئيس الفرع النقابي... توجّه مباشرة إلى المنصّة التي زيّنت... سحب أحد الخدم الكرسي ليجلس سيده ووقف عند رأسه فاغرا فاها ككلب يلهث بالفرح... الصمت سحاب مركوم

---

[36] بوشعيب الساوري وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية ، ص 92.
[37] أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة السورية ونصها في القرن العشرين، ص 332.

يغشي القاعة المكتظّة... كنت أجلس وسط الحاضرين... قلّبت النظر في الوجوه المخشّبة والعيون البريئة كعيون الأرانب.... تخيلت القاعة مملوءة بالأرانب المدجّنة... نقل طرفه في القاعة يمينا وشمالا... ونقر مكبّر الصوت بأصابعه... تنحنح... تذكرت دافيد المعمّر هكذا كان يجمعنا صغارا وكبارا... يكوّمنا أمامه كجذوع خاوية ليجلدنا بخطبه التي لا نفهم منها شيئا سوى عرب كلاب»(38).

وقد استندت السخرية هنا على الوصف الحيواني، فالكلب معروف بوفائه لصاحبه، فالوفاء من طبعه، لكن هنا جاءت السخرية تحمل دلالات مناقضة، فصفة الوفاء كانت مقلوبة ومعكوسة متضمّنة معنى النفاق والطمع والجبن في وصف هذا الخادم الذي وقف عند رأس المسؤول، أما في وصف "المعمّر دافيد" للعرب بالكلاب، ليس للوفاء بل للاحتقار والإنقاص من القيمة. فجاءت الدلالات متناقضة ومتضادّة، ونجد كذلك وصف "العطرة" "لمختار الدابّة" شيخ البلدية بالحيوان؛ حيث عمدت إلى وصفه بالثعلب الذي يعرف بالمكر والدهاء:

«وأحسّت العمة بقلق العطرة وضجرها مما قالته، فسكتت لحظات ترتب فيها أفكارها واندفعت قائلة كأنما وجدت حلا للمعضلة:

- غضبك هذا سيفسد كل شيء، لا تثوري في وجهه وكوني طعما للوحش ليقع في الهاوية... حين تترسمين وتحصلين على مسكن انقلبي ضدّه بكل...

- يا عمّتي هذا ثعلب كبير... ولست أنا أول ضحية، ولن أكون الأخيرة، وكلام الناس لا يرحم... يصنعون من الحبّة قبّة.

وجلست العمة في مكانها، وقد رمت الغطاء بعيدا ثائرة:

- اللعنة عليهم جميعا... هؤلاء الناس لا يحسنون إلا تمطيط ألسنتهم دون فائدة... لو كان فيهم خيرا ما انتخبوه رئيسا للبلدية... أيعقل أن تحكم الدابّة آلاف البشر؟ إنهم دواب مثله»(39).

---

(38) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 41، 42.

(39) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 108.

و"مختار الدابة" استخدمت كنيته ليس للدلالة عليه بل للدلالة على الجهل، فالسخرية المستندة للوصف تبرز هنا التناقضات بين الحاكم والمحكوم، فألصقت صفة الدواب على الجميع على المسؤول وعلى رعيته، ومن أمثلتها أيضا نجد سخرية "امحمد املمد" من شيخ البلدية:

«كان المكان رائقا... كثيرة هي السيارات الفخمة... جثمت هنا وهناك... عرفت سيارة شيخ البلدية... آه يا ولد الكلب لا تعرف حتى كتابة الواو الأعور وتقود أمة كاملة...آ أقصد غمّة كاملة... لا عليك اعتن بالكرسي الدوار جيدا هو لي الدور القادم، توقفت صاح فيهم بوق سيارتي... التفّ الغلمان حولي... أطلّت رؤوسهم من الزجاج:

- أمرك سيدنا امحمد.

هكذا نطقوا دفعة واحدة وسكتوا مبحلقين دفعة واحدة... ابتسمت مزهوّا وأنا أقول كالعادة:

- يا أحمرة.

وبصوت واحد قالوا:

- حاضر مولانا شبّيك لبّيك كل ما تطلب بين يديك.

ورفعوا أيديهم بست زجاجات من الشامبانيا... وضعوها معجّرة في صندوق السيارة... قبضوا ثمنها... وأعطيتهم ثمن زجاجة.

- قدّموها لشيخ البلدية الجيفة المنحوس»(40).

فالسخرية تفضح جهل وأمية "شيخ البلدية"، وفي نفس الوقت الشعب الذي يقوده، هذه الغمّة كما وصفها، الخاضعة والمستكينة: «ويحضر الوصف في الرواية ملتبسا بالايدولوجيا، خصوصا الوصف الساخر (أسلوب السخرية الوصفية) فيطّلع الوصف بوظيفة تقويمية، وذلك بإصدار الواصف موقفه من الموصوف»[41]، فيؤدّي السرد الساخر توضيحا لرأي وموقف معيّن يتخذه من الموصوف، و"القايد عباس" يصف "العربي الموستاش" بالفأر في دلالة على الضعف والحقارة: «وتذكّر "العربي الموستاش"، آه أيها الفأر الحقير أما أنت فلا مفرّ لك مني، سأجرّعك الموت الزؤام، ليس في الوجود من يتحدّى عباس القايد

(40) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 92.
(41) بوشعيب الساوري وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ص 100.

عباس»[42]، وقد جاءت هنا بهدف التحقير والاستهانة حيث ربطها بقوة الواصف وإبراز الموقف من الموصوف.

وتأتي السخرية كذلك لنقد الأعمال والممارسات التي يقوم بها المسؤولون، فغالبا ما تكون تصرفاتهم مناقضة للمناصب والمسؤولية التي يحملونها، حيث تكشف السخرية وتفضح هذه الأفعال المتضادّة فنجدها تظهر المعنى في الظاهر يناقض المعاني الخفية المضمرة التي نفهمها من السياق، ومن ذلك ما نلمسه في السخرية والتهكّم من ممارسات "مختار الدابة" شيخ البلدية:

«وتهادت السيارة بين الحفر الفارغة والممتلئة غير آبهة بجموع القاطنين المتجمعين هنا وهناك، يلعبون الضامة أو الدومينو أو يشغلون أنفسهم بالرائح والغادي، وهنا صاح علي الخضار المتجوّل وهو يهمس في أذن دعاس الحمامصي:

- هذه سيّارة مختار الدابة.

- أمير المؤمنين يتفقّد شؤون الرعية.

وانفجرا ضاحكين والسيارة تعبرهما مغلقة النوافذ... راح علي الخضار يتابعها بعينيه فيما استغلّ الزبون الموقف وراح ينتقي حبات البطاطا البيضاء... قال علي الخضار:

- إنه يقصد بيت عبد الله.

- والناس يعرفون أنه يقصد العطرة... مسؤول فاسق وسرّاق»(43).

فعكست السخرية فساد المسؤولين وتناقض مواقفهم وتضادها مع واقع الرعية، "فشيخ البلدية" لم يكن يتفقّد شؤون رعيته بل كان يبحث عن متعته وشهوته:

«رنّ جرس الهاتف فاندفعت يده بحركة لا إرادية تقطع السلك... وهدأ فراح يتأرجح في أريكته الدوارة يسند رأسه إلى الخلف وينفث دخانه على مهل مشكّلا دوائر ورسوما يتابعها بعينيه حالما... واضطرب نصير الجان دون أن يدري ماذا يفعل وسأل متردّدا وقد اشتدّ ظهور حوله:

---

[42] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 267.

[43] عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 75.

- هل ادخلها أم أبدأ بمشاكل المواطنين؟

واعتدل مختار الدابة في جلسته وقد بدا القلق على محيّاه، وراح يدوس سيجارته في المرمدة.

- دائما تفسد عليّ أحلى لحظات عمري أيها الغبيّ... وهي وأنا ألسنا من المواطنين؟ ومتى وأين تطرح قضايانا؟

وخرج نصير الجان كالسهم ليعود بعد هنيهة لفتح الباب المبطّن بالجلد، ويمدّ ذراعه الطويل في جوفه وقد تعرّقت صلعته:

- تفضلي... تفضلي»(44).

وتبيّن السخرية هنا الارتباك الحاصل على "مختار الدابّة" لمجرّد قدوم فتاة إلى مكتبه، حيث تفضح التناقض في التصرفات، فالانشغال بفتاة عن مصالح المواطنين هو قمّة الوضاعة والانحطاط، فالمفروض في "شيخ البلدية" القيام بحل مشاكل المواطنين والسهر عليها لا البحث عن الشهوات واستغلال المنصب في ما لا ينفع وما لا يدوم من متع وملذّات.

ومما نجده من أمثلة للسخرية السياسية، نقد السياسة المنتهجة والمسيرة لحياة المواطنين وبروز طبقتين بفعل هذه السياسة، طبقة ثرية وغنية وطبقة فقيرة معدمة، ونجدها مستندة إلى التساؤل الاستنكاري الذي يبرز عدم انتهاء هذه السياسات البائدة وزوالها، بل بقاءها واستمرارها:

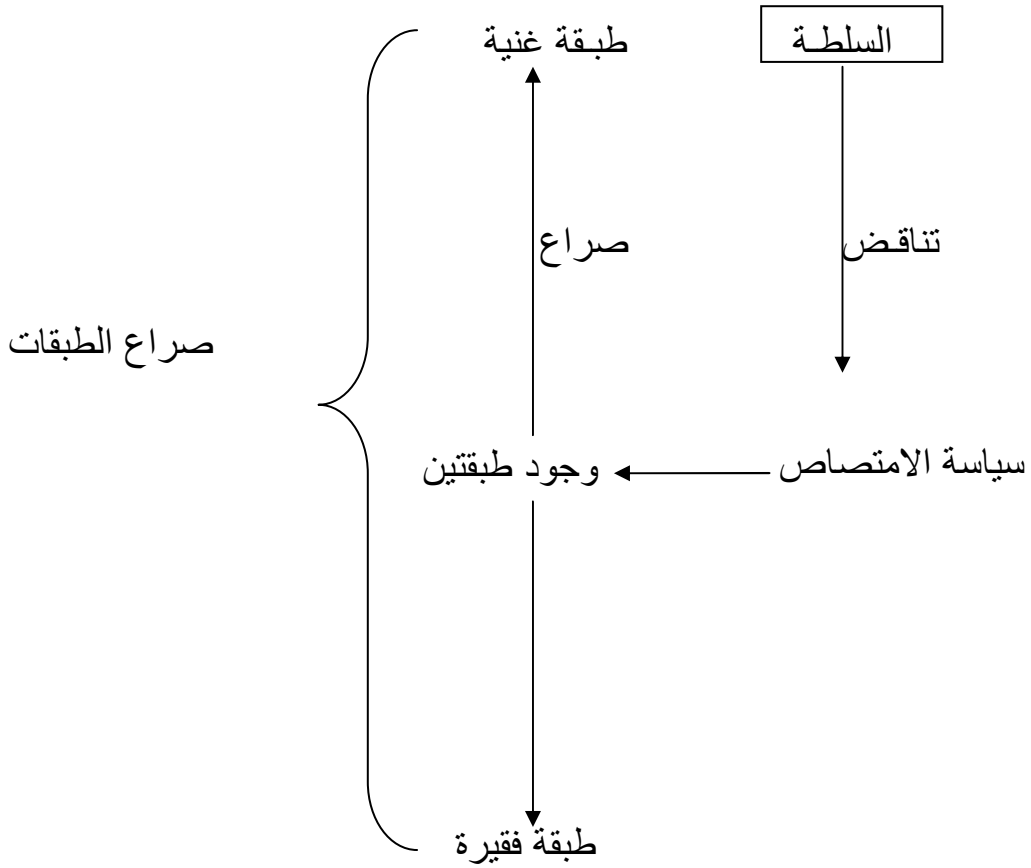
«أكثرهم يعيش مشاكل إجتماعية ونفسية... إنه صراع طبقات... طبقة أثرت واغتنت واستوت على عرش المال... وطبقة هوت إلى الحضيض الأسفل فاحتمت بدرع الدين... والسلطة عندنا تطبق سياسة ملء الملآن وتفريغ الفارغ... إنها تطبق نظرية الناموس... ومفادها أن الناموس إذا ألحّ في الدوران حولك فلا مندوحة من أن تسلمه جسدك ليمتصّ دمك، فإذا شبع سيدعك وحالك... لكن الناموس عندنا ازداد تكاثرا وازداد شراهة... وقد نفذ دمنا فماذا سيمتصّ؟ فهل سيتوحش ويلتهم اللحم والعظم؟ الأثرياء يزدادون ثراء وطغيانا...

(44) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 99.

اشتروا كلّ شيء... القانون... المسؤولون... وصاروا أصحاب القرار... أما الفقراء فقد كشّر الفقر أنيابه عليهم ليسحقهم»(45).

فالسخرية تفضح عرج هذه السياسة وفوضويتها وعدم استقامتها، فقد وصفها بالامتصاص «ناموس» فالسلطة مهمتها الثراء على حساب هذا الشعب، وهذا الثراء لا ينتهي عند حاجز معين مثل البعوض، بل يستمر وتزداد شهيته أكثر وأكثر.

مخطط رقم (25)**:**



مفارقة سياسة الامتصاص وإفرازات الصراع الطبقي

فهذه السياسة المتّبعة أفرزت عدة تناقضات في الواقع، أبرزها وجود طبقتين أحدهما غنية تملك المال والسلطة، والثانية فقيرة معدمة مهضومة الحقوق، تشعر بالظلم والإجحاف، وهو ما كان سببا مباشرا في انتشار السخرية والتهكّم لكشف هاته المفارقات لواقع متعفّن.

(45) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 187.

السخرية الدينية: اقترنت السخرية الدينية في روايات "عزالدين جلاوجي" بعدم الفهم الصحيح للدين، أو محاولة تطبيقه فيما يلبّي أهداف وأغراض بعيدة عنه وعن تعاليمه، ومنها المآرب السياسية التي كثيرا ما يلجأ أصحابها إلى الدين لاستخدامه كذريعة لذلك، أو للزواج، المصطلح الذي يذكر مباشرة بعده "على سنة الله ورسوله ﷺ"، وكانت الأعمال الإرهابية حاضرة في هاته السخرية من كيفية تطبيقها وفهمها له من حيث فتاوى العنف والقتل، وقد جاءت السخرية كعنصر هام في كشف وفضح هاته التناقضات والممارسات التي لا تمتّ للدين بصلة ويستنكرها كل العقلاء.

فنجد "مختار الدابّة" شيخ البلدية يتحجج بالدين في عدم حصول عائلة "عبد الله المرنيني" على مسكن، رغم أنّ زوجته "سليمة" قضت عمرها منظفة في البلدية وكأنّ كل التجاوزات والتناقضات الموجودة تعلّق على مشجب الدّين:

«واسترق النظر في ملامح مختار الدابة الذي كان يضع عود الثقاب بين شفتيه يعبث به يمينا وشمالا وقال:

- سليمة المرنيني لا تحسن إلا أن تعمل... بعض الناس خلقوا وقودا يشتعل، وظهورا تمتطى... كأنما يحملون الوطن فوق ظهورهم... وواقعنا يقول: كن ذئبا وإلا أكلتك الذئاب.

وسليمة المرنيني لا تعدو أن تكون حملا وديعا... ومهما يكن كل شيء بقضاء الله وقدره، والله هو الذي يقسّم الأرزاق بين عباده... لو اجتمعنا كلنا من أجل أن نمنحها مسكنا ما استطعنا لأن الله لم يأذن»(46).

و"مختار الدابة" هنا يبرر سوء تسيير أمور الشعب مستندا على الدين وأن الله هو الرزاق، وضاربا المثل "كن ذئبا وإلا أكلتك الذئاب"، وهنا تناقض واضح بين المسؤولية التي توجب تحقيق العدالة ومنطق الغاب الذي يرى فيه مبررا لعدم حصول العائلة على مسكن، فقد وصفها بالحمل الوديع وسط الذئاب. فتصبح بلا مقدرة على تحقيق غايتها وهدفها.

(46) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 90.

وقد تأتي السخرية متبوعة بالاستفهام الذي يدلّ على عدم التطابق بين الصفة والموصوف، كما كان الحال مع "عيوبة" الذي وصفه "سي الطالب" بالجبّار، وهذه الصفة لا وجود لها فيه:

«بمجرّد أن ألقى السلام حتى بادره الزيتوني قائلا:

- عيوبة ولكنك خطير.

ضحك عيوبة وهو يقول:

- ألم يقرأ لنا سي الطالب من كتابه الأصفر، أن كل ذي عاهة جبار، ثم ضرب مثالا بي»(47).

وكان قصد "سي الطالب" التخفيف من حدة اللقب "عيوبة" الذي يثير في النفس اشمئزازا وضعفا، فالدال هنا يؤدّي مدلولين؛ ظاهري يدلّ على القوة والبطش، وباطني غرضه التخفيف من العاهة الجسمانية، والسرد يبيّن لنا أن "عيوبة" إنسان مسالم وكثير البكاء والضعف ورقة المشاعر، ونجد كذلك قول "القايد عباس" الذي يصف فيه الحضور بالبقر: «وصاح في الجميع: هيا يا بقر أروني شطارتكم، وأخبروا الجميع كلهم بالأحجية»[48]، والمعروف أن البقر كثير الأكل والاجترار، وكثير الفضلات، فكأن الحاضرين من الشخصيات لا تهمهم سوى المآدب والولائم فقط، ولا يعيرون أي اهتمام للأشياء الأخرى.

ونلمس السخرية من استخدام الدين لمآرب سياسية مثلما فعلت "عزيزة الجنرال" التي قامت بترميم مقبرة النصارى:

«واندهش سالم وقد ثارت في نفسه عشرات الأسئلة... عن أي مشروع تتحدث المجنونة... وقطعت حيرته وهي تقول:

---

(47) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 16، 17 .

(48) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 33.

- كونت جمعية خيرية هدفها إعادة ترميم مقبرة النصارى والحفاظ على حرمة المقابر، سألت الإمام فأخبرني أن الإسلام يدعونا إلى احترام الموتى وحماية قبورهم مهما كانت دياناتهم، وأخبرني أن الفعل أعظم من الحج ذاته وهو صدقة جارية»(49).

"فعزيزة الجنرال" معروفة بفسادها وقلّة الخير فيها: «وراح سليمان يشرح لزوجته أن عزيزة الجنرال وراءها سر ما... والدليل أنها شر فكيف تصنع خيرا في النصارى؟ وهل أشفقت على المسلمين حتى تشفق على المسيحيين؟»[50]، فالسخرية أخذت طابعا استنكاريا من العمل الذي تقوم به "عزيزة الجنرال"، فظاهريا يدلّ على الخير والصلاح والحفاظ على قدسية المكان وحرمة الأموات، لكن باطنيا هذا الصنيع يخالف ويناقض الظاهر، فهي لم تفكّر في المسلمين وإذا بها تنتقل إلى الأموات من المسيحيين لتحفظ كرامتهم وتصونها، فهي لا تبحث سوى عن مصالح شخصية ضيقة ولا يهمّها أية وسيلة تقرّب لها هاته الغايات، ولو كان ذلك على حساب الدين والموتى، وجاءت السخرية هنا لكشف وفضح هذا التناقض وإبرازه.

وقد كان "سي الطالب" طامعا في الزواج من "حمامة بنت الشيخ لكحل"، وحين ذهاب هذا الأخير لاستشارته في خطبة "القايد عباس" لها، رأى تلميحا منه لطلب يد "حمامة" لنفسه، وهو ما جعله يسخر من هذا الأمر الذي أثار دهشته وحيرته:

«قال وهو يدسّ أصابعه تحت عمامته، ويحكّ شعر رأسه الحليق:

- فعلا لله أولياء على الناس أن يرفعوا من شأنهم، خاصة الذين يحفظون كلام الله ويلقّنونه للناس. وحافظ القرآن يشفع غدا يوم القيامة في أربعين من أقربائه ومنهم زوجته وأهلها.

وأحسّ الشيخ لكحل أنه يتكلم عن نفسه، وأحس كأن في كلامه تلميحا لطلب يد حمامة أيضا، فأحسّ بالقلق الشديد، ما بال هؤلاء الناس؟ كل يسعى وراء شهواته وملذّاته، حتى الذين يفترض فيهم الطهر والاستقامة»(51).

---

(49) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 97.
(50) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 219.
(51) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 81، 82.

و"الشيخ لكحل" حين ذهابه "لسي الطالب" كان بنية أخذ المشورة والرأي منه، لكن الأخير خيّب ظنه وكسر أفق توقعه بطلبه وتلميحه للرغبة في "حمامة"، وهذا يناقض الأمر الذي جاء من أجله "الشيخ لكحل"، فالمكانة الدينية لا تسمح له بهذا التلميح في هذا الموقف العصيب.

وتأتي السخرية الناقدة للفعل الذي قام به "القايد عباس" الذي تسبب في مقتل "البهلي لخضر"، وفي نفس الوقت أمر ببناء ضريح له للتقرب من وزيارته، وكان لغرابة سلوكه دافع للسخرية والتهكّم:

«قالت سلافة الرومية لخليفة بسخرية وهما يجلسان عند الباب:

- وأخيرا أصبح لنا ولي.

ردّ خليفة ممعنا في السخرية:

- وأصبحت لنا قرابة بقدرة القايد عباس.

ودون أن يسمح لسلافة الرومية بالتعليق واصل:

ومن قتل البهلي لخضر غير القايد عباس ورجاله؟ أقسم أنه هو الفاعل»(52).

فالتناقض في السلوك كان دافعا للسخرية، "فالقايد عباس" فاسد وخائن وإنشاء ضريح للزيارة والتقرب فعل مفارق لتصرفاته السيئة.

وقد انتشرت ظاهرة التعدد في الزوجات في مدينة "عين الرماد" وكثر الحديث عنها، ونلمس تهكّما من السارد على هذا الوضع الذي صار موضوعا في دروس الجمعة:«من أكثر الكلمات التي شاعت بين أغنياء مدينة عين الرماد الزواج على سنة الله ورسوله ﷺ حتى أن إمام المسجد الجامع اتخذ موضوع تعدد الزوجات محورا لدروس متتالية، وكان يصرّ أن ذلك يدخل في إطار (من أحيا سنتي بعد فساد أمتي فله أجر شهيد)»(53)، فكأنّ "الإمام" يريد من خلال ذلك التلميح بأنه يريد الزواج مرة أخرى، فاتخذ من المنبر وسيلة

(52) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 176، 177.
(53) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 141.

لإيصال رغبته في مرات عديدة، وهو ما يناقض المكان وقداسة المسجد، وفي نفس الوقت مكانة الإمام.

وقد أدّى الفهم الخاطئ للدين إلى التعصّب، وهو ما فتح الأبواب للعنف والقتل، وكثرة الجرائم. وهو ما أدى إلى الاستنكار والنقد:

«السخرية أداة إجرائية لتحقيق بعض الأهداف من الخطاب (الفضح، الإدانة وإظهار التناقضات، المقاومة، النفي، الاستفهام، الإضحاك) لكن السخرية لا تتوقف عن كونها أداة، بل تتعدى ذلك لأن تصير عنصرا أساسيا داخل العمل الروائي وناظما له، تسهم في بناء المتخيل ورسم الشخصيات، وتؤثر في طريقة السرد، وكذا الوصف والحوار»(54).

فالسخرية تفتح آفاقا للنقد البناء، وإظهار التناقض وفضحه، كما تدين الممارسات اللاأخلاقية، وهو ما نلمسه في حسرة "الهاشمي" والد "صلاح الدين":

«ورفعت رأسي أدقق النظر في ملامح صاحبي فيم يفكر صالح الآن؟ هل تساوره الشكوك في ابني صلاح الدين؟ إن اعتقد ذلك فقد فقدت أعزّ وأعظم من عرفت في حياتي... عليك اللعنة يا صلاح الدين... يا فساد الدين لو لقيتك لذبحتك وشربت دمك كله... كنت أنتظر منك أن تعزّني حين يتقدّم بي العمر. فإذا أنت تذلني... تقتل زوج أختك، تقتل أخا ظلّ أبواه لنا جميعا أبوين... وتضع أنفي بين أقراني... حتى غدوت محطّ الهمس واللمز... إيه يا رب»(55).

فجاءت هنا كإدانة لهذا العمل الشنيع الذي قام به ابنه، الذي يمثّل فسادا وجرما عكس الصلاح الذي يحمله اسمه، فكان السرد مدعوما بالحسرة والتألّم والحزن الذي يعيشه الوالد "الهاشمي".

السخرية الثقافية: ولقد جاءت السخرية الثقافية في روايات "عزالدين جلاوجي" كتعبير عن واقع ثقافي مأزوم انتهى به المطاف إلى تهميش المثقف وحصاره، وفي أحيان كثيرة سجنه كعقوبة له عن تدخل في شؤون أضحت لا تعنيه، فالخوف منه كثير بسبب الأفكار التي

(54) بوشعيب الساوري وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية، ص 94.
(55) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 158.

يعتبرها الفاسدون مدافع ورشاشات، وإزاء هذا الوضع نجد أغلب المثقفين معتزلين عن الواقع ومنعزلين عن أحداثه:

«فما أنا ذاهب حبا فيه... لا على الإطلاق لكن... لو وجدنا الخير هاهنا ما تركنا بلادنا... الآلاف من المثقفين والمبدعين والعلماء فرّوا إلى هناك... هنا تكوّنوا وفجروا طاقاتهم... أعلم أن ذلك جار في كل الدول المفلسة التي يتفرعن فيها الحكام الشرسون... ينفّرون الطبقة المستنيرة حتى لا تتحول لهم كابوسا مزعجا»(56).

وكل هذه الممارسات والمضايقات التي كان غرضها إبعاد وتهميش المثقف من مراكز صنع القرار، جعلته يبتعد تدريجيا حتى صار منزويا ومنكفئا على نفسه ولا يهتمّ بما يحدث حوله، وهذا ما جعل الطبقة المثقفة محطّ سخرية البعض من هذا الانطواء والانكماش:

«استندت المحسب لائذا بالصمت... راجيا أن لا يتفلسف كثيرا فيندفع في الحديث عما قرأه... ويتشعّب به الحديث فيلقي محاضرة كاملة، وكان كما توقعت... إذ ما إن استقرّ بي المقام حتى راح كالعادة يحدّثني عما قرأ ووجد مني معارضا عنيدا حين بادرت بالقول:

- يا منير متى تفطن لحالك؟ الناس يعيشون الواقع وأنت تحلم بحياة وسط الأوراق، حدثني عن الواقع... الواقع الذي تحوّل هذه الأيام إلى غول يلتهمنا جميعا... يلتهم جيلا بأكمله... ألا تسأل أنت نفسك؟ لماذا وجدنا في هذا الكون؟ متى نعلن فحولتنا؟ متى نحصد ابتسامات أطفالنا؟ هذا حلم أحبّ أن أعيشه فمتى يحصل ذلك»(57).

وتتخذ السخرية هنا طابعا استنكاريا، "فمنير" يعيش وسط مكتبته وكتبه ولا يهتمّ بأي شيء آخر، فكأنّ ذاك عالمه ولا يعنيه أي عالم آخر، و"عبد الرحيم" أراد من خلال هاته السخرية أن ينتقد عالمه المبني على الأوراق والكتب، فأحلام "منير" لا يمكن تحقيقيها في هذا الواقع المتناقض وفي نفس الوقت العمر لا ينتظر كثيرا فهو يتقدم بسرعة وتضيع مع هذا التقدم الفرص.

(56) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 82.
(57) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 80.

وتتخذ "بدرة" واقعها كمثار للسخرية والاستهزاء، ونظرا للتعب الشديد الذي ينال من "المعلم" أثناء تقديم الدروس مستشهدة ببيت شعري "لفدوى طوقان" يحمل دلالات الموت والواقع السوداوي لهذه الفئة المثقفة التي تعاني في صمت:

«وجلست بدرة إلى المكتب تنتظر دقّ الجرس كسجين ينتظر ساعة إطلاق سراحه، وتراءت لها رؤوس الطلاب كرؤوس حيات تتعالى وتمتدّ نحوها لتخنقها... أي معلم سلك هذا الدرب ورضي به؟ وأي معلم سلك هذا الدرب وخرج منه سالما؟، وتذكرت قول طوقان:

يا من يريد الانتحار وجدتها إن المعلم لا يعيش طويلا.

ودقّ الجرس مبحوحا فاندفع الأطفال كقطيع فزع يتدافعون عند الباب الذي ظلّ يصطفق عشرات المرات... ولملمت بدرة آثار شقائها من فوق المكتب وانسحبت تجرّ رجليها المتعبتين، وقد تسلّق الألم حادّا كخناجر مدببة إلى أعلى فخذيها»(58).

وقد جاءت السخرية هادفة إلى التذمّر والحسرة وعدم الرضا عن الواقع الراهن، مدعومة بالوصف حيث تم وصف المدرسة والقسم بالسجن والتلاميذ والطلاب برؤوس الحيّات، وما زاد الوضع مرارة ومأساة هو استشهادها ببيت فدوى طوقان الذي يحمل دلالة الموت والعيش العصيب والمتأزّم للمعلم، الذي يشابه في تعقيداته حالة المقبل على الانتحار: «إن السخرية من بعض الأحداث يمكن أن تحمل إيحاءات ظاهرها الإضحاك، لكنها تخفي أبعادا مأساوية»[59]، فالوضع المأساوي المعاش كان سببا في هاته السخرية المرّة، فالمعاناة هنا كانت على جميع الأصعدة (المرض- التعب- كثرة العمل) كلها عوامل ساهمت في هذه المأساة.

وقد انعزل "فاتح اليحياوي" عن المدينة وعن المجتمع بعدما لاحظ عدم القدرة على إصلاحهم وإصلاح ما أفسده الفاسدون، وكانت نظرته للجميع نظرة سخرية واستهزاء مقترنة بالوصف وخاصة التشبيه بالحيوان، لأنهم قاربوا الحيوانات في سلوكهم وتصرفهم:

---

(58) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 120.

(59) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين، ص 332.

«استوى فاتح اليحياوي على الصخرة في مكان مستو... ثنى ساعديه... جذب إلى رئتيه نفسا عميقا وثانيا وثالثا، كأنما خرج لتوّه من مغارة ملوثة، وراح يتأمل رؤوس الأشجار الخضراء وقد استوت منحدرة تغطّي السفح الآخر كله متصلة بالسهول الفارهة العذراء... وفوقها تنتصب قبة السماء زرقاء صافية تقف الشمس في نهايتها آيلة للانتحار... هذا مكانك الطبيعي يا فاتح... يجب أن تفرّ من تلك الكتل البشرية المريضة، ومن مدنهم المربوءة ومن شعائرهم وطقوسهم الزائفة، لست أنت الأول ولن تكون الأخير، لقد فرّ أبو العلاء إلى عماه وإلى غرفته الضيقة، وفرّ حي بن يقظان، وفرّ محمد بن عبد الله ﷺ، كل الفلاسفة والمفكرين والأنبياء، وكل أولي العقول كانوا يفرّون من الزيف والكذب والخداع إلى صفاء الطبيعة ورونقها وصدقها، ما يهمّك أنت إن صلحوا أو فسدوا لا سبيل إلى إصلاحهم وتقويمهم، فليعبدوا أصنامهم، وليعيشوا كالبهائم يؤدون الوظيفة البهيمية ثم فلينقرضوا... لقد قلت كلمتك في آذانهم ولم يسمعوا (الساكت عن الحق شيطان أخرس، وأنتم جميعا ساكتون فعليكم اللعنة أيها الشياطين الخرساء)»(60).

فهذه السخرية الناقدة لهذا الوضع والمجتمع والفاضحة لسكوته وصمته عن الانتهاكات المتواصلة لأصحاب السلطة ورؤوس الأموال، تتوسل الوصف الحيواني الذي يؤدّي الوظيفة الغريزية دون إعمال للعقل والتفكير، فالمجتمع أخرس تماما وهنا دلالة على الخضوع والانبطاح.

وفي ظل الوضع المتناقض بين الفئات المثقفة وبقية الفئات الأخرى وخاصة الأمية منها، جاءت السخرية لكشف مفارقات هذا الواقع المأزوم المتمثل في ثراء الأميين وتمكّنهم من السلطة والتسيير الفاسد للأمة وإقصاء وتهميش المثقفين: «وتتسع دائرة السخرية الخالقة للمرارة عبر الاستفادة من المفارقة في تقديم بعض الأفكار مما يجعل الأحداث أكثر حفرا في النفس لأنها لا تتكئ على الإضحاك بل على اكتشاف مأساوية بعض الحالات خلال تقديم الوجه الآخر لها»(61)، وهذه السخرية تجسّدت في مأساوية الواقع المفارق والمتوتر والمتضادّ:

«وبقي كريم في مكانه لا تطرف عيناه، تتزاحم على ذهنه مئات القضايا... قتل عزوز... زواج بدرة... إفلاس الفلاحة... ثراء رفاقه في عالم الفنّ... زمن حرية المرأة... نصير

(60) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 81.
(61) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين، ص 241.

الجانّ... عزيزة الجنرال... مختار الدابة... الحاج حشحوش، وتذكر ذات ربيع حين قضى مع فاتح اليحياوي أياما يحضران لندوة فكرية، ووقفا عند الباب ينتظران الوافدين... كان الحضور قويا ولكنهم بمجرّد أن يلجوا الباب كانوا يقصدون القاعة الكبرى حيث تقام حفلة غنائية، وكان كريم يقول:

- ألم أخبرك يا فاتح؟ الشعب شعب لهو... حتى الذين جاؤوا من أجلنا باعونا في آخر لحظة، ألم ترهم؟ إنهم يتجاهلوننا ويقصدون قاعة الحفلة؟

وقامت الحفلة حتى الليل، وانصرف المحاضر معهما يتأبّط أوراقه وقد تملّكه يأس شديد، وبات فاتح اليحياوي يتجرّع خيبات هذه الأمة مرددا بينه وبين نفسه:

- هذه الأمة تجمعها الزرنة والبندير وتفرقها العصا»(62).

فالمفارقة والتناقض أن الناس تزاحموا على الحفلة الغنائية وتركوا الندوة الفكرية، وجاءت السخرية كإدانة وكشف وفضح هاته الأجساد الخاوية التي لا تعرف إلا الرقص واللهو، وفراغ العقول.

واتخذت السخرية من الذاكرة كاستراتيجية للتحسر على ما يحدث في الحاضر ومع ما كان في الماضي، "فمنير المثقف" يستحضر شخصية "المتنبّي" لتهكّمه ونقده لهذا الواقع المتناقض:

«رحمك الله يا أبا الطيب كأننا نعيش عصرك أو كأنك مت ولم يذهب معك عصرك... عصرك الذي داس كبرياءك وأنفتك واغتال أحلامك... ما معنى أن يعيش الإنسان عظيما في مجتمع قزم بليد... وكان عصرك يا أبا الطيب أحسن من عصرنا كثيرا... أنت وجدت في عبقرية سيف الدولة مسليا... كنت تراه رمزا للأمة التي ماتت حين كان يجسّد الإباء العربي في أعظم صوره... أما نحن فليس لنا الآن إلا شهريارات تحكمنا على طول الخطّ...

لا يصدق فيها إلا قول الأديب الجزائري المسيلي ابن رشيق وهو يصف حكامه في نهاية القرن الحادي عشر:

ألقاب سلطنة في غير موضعها كالقط يحكي انتفاخا صولة الأسد.

(62) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 136.

السر في تعاستنا هم هؤلاء الحمقى الجهلة الذين نصّبوا أنفسهم أو نُصّبوا علينا كالوباء»(63).

وتحمل هذه السخرية مدلولات توحي بتغيّر الزمن فقط، لكن مع بقاء نفس السلاطين والملوك، والمقصود هنا أن الحكم ونظامه لم يتغيّر وبقي على حاله، رغم تباعد الفترة الزمنية إلا أن نفس التفكير بقي طاغيا على الحكام الجهلة والأميين، وهم يعيشون حياة بذخ ورفاهية عكس البقية وخاصة المثقفين منهم، وهو ما جعل الهوة تتسع أكثر، وتمسي هدفا للسخرية المفارقة التي تفضح هذا التناقض وتكشفه، وهو ما تجسد في لقاء "منير" مع السيد "معرفة" مفتش التربية والتعليم:

«قبل أن نفترق أردت أن أسأله عن حاله... عن حالنا جميعا... أردت أن أقول له لـمَ يُمنح بعض المسؤولين الذين يخرّبون البلاد السيارات الفاخرة... وينجز هو عمله مترجّلا رغم مستواه العلمي ومهمته الصعبة؟ ولكني سكتّ وهو يضغط على أصابعي ويقول:

- ذو العلم يشقى في النعيم بعلمه وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم.

كان هذا البيت الشعري كاف للإجابة عن حيرتي كأنما قرأ ما جال في نفسي»(64).

وكان "المتنبي" أيضا حاضرا بشعره في هذه السخرية التي جاءت بطابع التهكّم والسخرية من هذا الواقع للتخفيف من حدته والتغلّب عليه.

وتأتي السّخرية مستندة إلى التساؤل مع فتح باب التأويلات والاحتمالات، إذ أن "بدرة" تتساءل بحيرة عن الحياة التي اختارها "فاتح اليحياوي": «وانكمشت بدرة على نفسها تدفّئ أعضاءها التي سرت فيها القشعريرة، كأنما هي تتعرض لزمهرير شديد، وقد تذكّرت فاتح اليحياوي لأنه اتّبع سبيل الفلسفة وتعمّق في دراستها؟ أم لأنّه يعيش في مدينة عين الرماد التي لا تصفّق إلى للبلهاء»(65)، وجنون "فاتح اليحياوي" غير كاف للجواب على هذا التّساؤل، لأنه إنسان مثقّف وأستاذ جامعي يمارس حياته وفق قناعة شخصية، لذا

(63) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 125.
(64) عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 170.
(65) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 105.

فالاحتمال الثاني هو الأقرب للصواب، فمدينة "عين الرماد" لا تعترف بمثقفيها ولا تعتبرهم من رموزها بل تسارع إلى إذلالهم وإهانتهم، وتمجيد وتكريم من لا يستحقون ذلك.

ولقد خلت الساحة بعد تهميش المثقف وإقصائه لأناس لا علاقة لهم بالثقافة صاروا يتكلمون ويتحدثون باسمها كأنهم أوصياء عليها، فصارت الراقصة "لعلوعة" تمثّل رمزا عظيما من رموز الثقافة، ويتهكّم السارد من هذا الموقف في سخرية تكشف التناقض والتوتر الحادّ بين الثقافة ورموزها ومسؤوليها، "فلعلوعة" هي راقصة في "ملهى الحمراء"، فتفضح هذه السخرية المفارقات الحاصلة، إذ انحدرت الثقافة إلى مستوى تعظيم المدنّس:

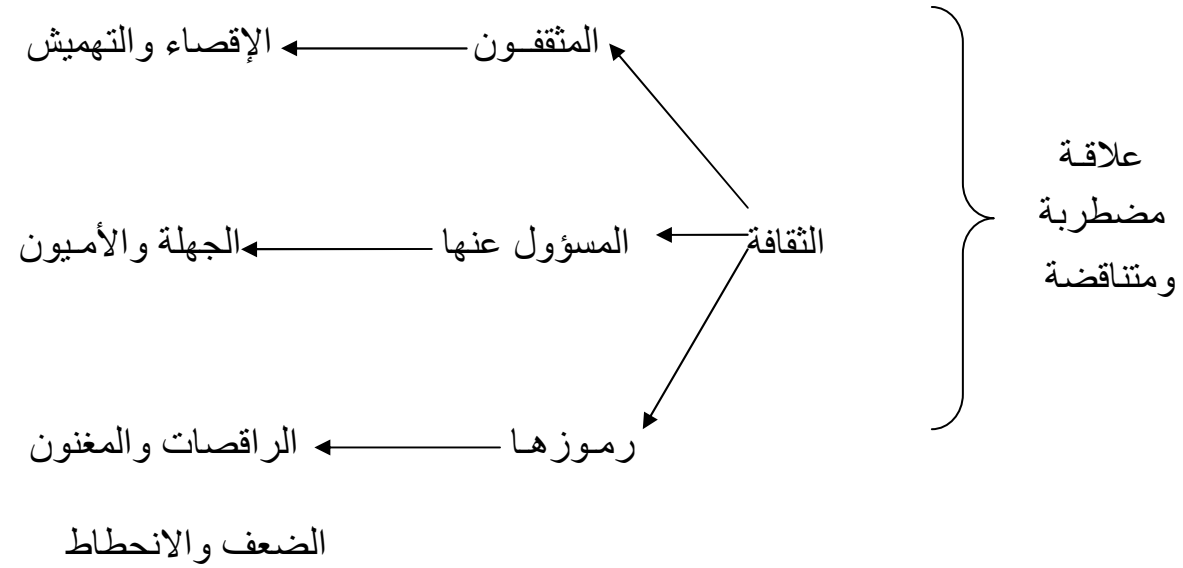
> «ولم تمض إلا أشهر حتى صارت لعلوعة حديث الناس والقصور والجرائد والقنوات، وصارت لعلوعة الراقصة محجّ الولاة والوزراء والجنرالات والأثرياء، وتحدث عنها مسؤول كبير قائلا: لقد رفعت راية الوطن في دول العالم... وقبّل ممثل الثقافة جبينها»(66).

فكأنّ الثقافة انحصرت في الرقص وتحريك الأجساد وتمايلها، وممثل الثقافة والمسؤولون لم يروا غيرها لتكون رمزا بل لكافة الأطياف، وهذا التناقض يصبح هدفا وغاية للسخرية لإبرازه وكشفه، فالواقع المأزوم والمتحجّر هو سبب انتشار كل هذه المظاهر المدنّسة والمتعفنة.

---

(66) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 10.

مخطط رقم (26)**:**



السخرية من واقع الثقافة المنحط

فالثقافة أضحت علاقتها بأصحابها وبأهلها منقطعة ومنفصلة تماما، فقد استولى عليها أصحاب النفوذ والأطماع والمال العفن، فانحدرت وضعفت وبلغت درجة كبيرة من الانحطاط، فمسؤولوها أميون وجهلة، وهذا انقلب على رموزها الذين أصبحوا من الراقصات والمغنين.

السخرية الاجتماعية: تبرز روايات "عزالدين جلاوجي" الفوارق الاجتمـاعية بين طبقتين: طبقـة ثرية وغنية وأصحابها قليلون، وطبقات كادحة وفقيرة وهم يمثلون الأغلبية، فكانت السخرية تكشف هذه المفارقات وتفضحها، محاولة تبيان التناقض الموجود في الواقع، فنجدها تستند على الوصف في التركيز على حالة الشخصيات الجسدية وتضخيمها أو أمكنة تصف حالتها وهيئتها:

> «خرج سمير المرنيني من زقاقهم المقرف يتخطّى بركة الماء الصغيرة التي صنعتها المياه المتسرّبة من تحت الأبواب والجدران الجربة... حين خرج إلى الساحة العامة أشرقت في تضاريسه الشمس، فأحسّ كأنما خرج من رمس مظلم [...] وانزوى في الركن إلى طاولة موبوءة الوجه... استوى على الكرسي الحديدي فأنّ تحته بطلب الشفقة»(67).

(67) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 49.

فهذه السخرية التي تركّز على الوصف تدلّ على حالة "سمير المرنيني" الإجتماعية (الفقر)، ونجدها كذلك في وصف "قدور الخبزة" والهيئة التي هو عليها:

«استطاع أن يشتري سيارة بائسة ينقل بها الناس داخل مدينة عين الرماد وفي ضواحيها دون أن تعترض عليه الشرطة لحالة الفقر المزرية التي كان يعيشها سمّته أمه "البخّوش" إبعادا للعين، فقد كانت تُتكل في صغارها لكنه يفضّل عليه اسم قدّور الذي التصق به منذ الصغر، ولقّبه الناس بالخبزة لأنه كلما سئل عن أجرته قال: أعطوني ثمن خبزة، قدور لا يطلب إلا خبزة ويعطيه المستأجر ما قدّر أنه حقه، وقد يكون أكثر وأقلّ»(68).

فهاته الألقاب والأوصاف تظهر حقيقة واحدة وهي الفقر، ونجدها مركّزة على تضخيم عيب خلقي كما جاءت مع وصف "مراد لعور": «وكان مراد لعور طويلا نحيفا لم تستطع النظارة الرخيصة أن تخفي العور في عينه اليمنى... وكانت ساعته منفلتة من ذراعه النحيف تكاد تفرّ منه لولا أصابعه المعروقة التي وقفت حارسا أمينا»[69]، فالتركيز على الوصف والتضخيم فيه يؤدّي مدلولات معينة لبلوغ الغاية من السخرية، فهاته الأوصاف جاءت لتبين حالة الفاقة والإملاق التي تعيشها هاته الشخصيات، "فمراد لعور" إضافة إلى عوره وفقره ففيه عيب آخر وهو النحافة فاجتمعت فيه كل هذه العيوب دفعة واحدة، والسخرية هنا لم تأت جزافا وإنما لهدف هو كشف التناقض وإبرازه: «ولا ننسى أن المفارقة بعد ذلك قد حققت أهم خصائصها وهي أنها لم تترك القارئ إلا بعد أن رسمت على شفتيه ابتسامة هادئة تصيبها السخرية»[70]، فبالإضافة لفضح التوتر تضاف الابتسامة التي يحصل عليها القارئ بعد فهم الغاية والمقصدية من السخرية.

ويأتي التهكّم مقترنا بالوصف بهدف كشف حقيقة والتخفيف من حدتها، كما هو الحال بالنسبة "لحمامة" التي أحبها ابن عمها "عيوبة"، وهي ترفض بشدّة هذا الحب وهذا الزواج في سخرية مركزة على العيب الموجود فيه:

«رمت حمامة ملاءتها جانبا وشرعت في صبّ التراب داخل القصعة ودلكه بيديها الصغيرتين وهي تقول:

---

(68) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 26، 27.
(69) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 49.
(70) نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص 199.

- لو زوجتموني للعربي لكنت خادمة لك.

ضحكت العلجة معلّقة:

- يا عفريتة! وهل نجد أنسب لذلك العفريت منك؟ يسعدني أن تكوني معي، ولكن ألا يعشقك ابن عمك عيوبة؟

وانفجرت حمامة، فضربت قلب القصعة بيديها، فتطاير الطمي على وجهها:

- أحبّته عفاريت شعبة العفريت، وكسرت عظامه المعوجّة»(71).

فالسخرية التي تحمل طابعا استنكاريا توضّح حقيقة حب "عيوبة" "لحمامة"، ورفض الأخيرة لهذا الحب مع التركيز على العاهة «وكسرت عظامه المعوجة»، فالمعوجة هنا تحيل إلى العيب الخلقي والتضخيم فيه.

وبعدما توالت الهزائم الاجتماعية في عرش "أولاد سيدي علي"، راح "عيوبة" بسخرية وتهكّم متبوع بحسرة يعلن أن في "العرش" بقي غير النساء وأن الرجال لم تعد رجالا. فحاول بهاته السخرية تحريك الأنفة وزيادة النخوة في أبناء "العرش":

«قال عيوبة بحسرة:

- منذ أن مات عمي بلخير عرفت أن العرش قد خلا من الرجال.

وراح يسترق النظر في الجميع ينتظر ردّ فعلهم العنيف ضدّه، لكن الزيتوني أيده قائلا:

- صدقت.

ولم يزد عليها»(72).

فعيّوبة أراد من خلال هذه السخرية كشف الحقائق، وتوقعه كان الردّ العنيف عليه لكن كسر أفق توقعه وخاب ظنه، فقد كان الردّ باهتا خافتا من قبل "الزيتوني" الذي لم يزد على أن أيّده فيما ذكر، وكأن هذه السخرية كشفت حقيقة لا مناص منها، فبعض الحقائق لا تظهر للعلن إلا بالسخرية التي تكشفها وتفضحها، و"عيّوبة" ومعه القارئ كان ينتظر جوابا مخالفا

(71) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 23، 24.
(72) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 65، 66.

تماما للذي ذكر، مثل: كيف تقول هذا الكلام؟ أو اخرس؛ لأن الأعراف في هاته المواقف ترفض ردّا وجوابا مثل جواب "الزيتوني"، وهو دلالة على الخضوع:

«وكان صوت بكاء مختنق قد وصل سمع الزيتوني واضحا، وكان عيوبة يتكوّم قريبا من الحوش كأنما هو جثّة ميت، أجلسه الزيتوني متكئا على حجارة الحوش وقال:

- وهل يبكي الرجال؟

قال عيوبة وهو يكاد يختنق:

- وهل فينا رجال؟ منذ أن مات عمّي بلخير غسلت يدي من الشرف والرجولة، هذا العرش صار يتيما وكل من فيه صاروا نساء»(73).

فهذا البكاء وهذا الاستنكار يهدف إلى إعادة شحذ الشخصيات من جديد لكي تنهض وتقوم بالعمل الواجب عليها، وفي نفس الوقت تحمل السخرية مدلولا آخر يهدف إلى قيام "عيوبة" بالبكاء كنتيجة لتأكده من فقدان الرجولة في عرشه.

وإذا كان "عرش أولاد سيدي علي" قد فقد رجاله الرجولة وأصبحوا كالنساء، فإنّ "فواز بوطويل" الذي افتقد الرجولة في أبيه "سالم"، وجدها في أمه "عزيزة الجنرال" المرأة الحديدية، ففي السرد تتضح سخرية "فواز" من هذا الأمر، والتي جاءت مستندة إلى الاستفهام والتساؤل الاستنكاري:

«كان فواز يعجب حين يسمع الآية (الرجال قوامون على النساء) وينتصب في ذهنه سؤال كبير: إذن فلماذا تشتم أمي أبي سالم؟ ولماذا تصيح في وجهه فلا يملك إلا أن يسكت؟ وفواز مذ أدرك التمييز بين الأشياء أدرك أن أمه لا تحترم أباه. وأنها أقوى منه، وكثيرا ما أراد أن يصيح في معلميه: لهذه الآية استثناء هو أبي »(74).

"ففواز" في هذه المرحلة كان يمثل الطفولة والبراءة لذلك كانت سخريته مدعومة بالتساؤل والحيرة والاندهاش من الوضع السائد المناقض لصريح الآية، وفي مرحلة النضج سيدرك

---

(73) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 67.
(74) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص 119.

أن أباه "سالم" ضعيف الشخصية وتسهل السيطرة عليه، والسخرية هنا تستند إلى الدهشة من التناقض في الواقع المعاش.

وجاءت السخرية كذلك لكشف مفارقات الواقع الاجتماعية بين طبقة تملك كل شيء وطبقة لا تملك أي شيء، فيظهر التناقض واضحا بينهما، حيث تكون السخرية محملة بمجموعة من المدلولات الظاهرة والخفية التي تبرز هذا الهدف وتشير إليه: «تعدّ السخرية من عناصر النثر منذ زمان طويل نتيجة ما تمنحه للنص من إمكانيات إيحائية ودلالات تجعله أكثر غنى وخصبا»[75]، فهاته الدلالات تثري النص وتجعله قابلا للتأويل والاحتمال والتعدد:

«وسكت يكفكف دمعا حزينا منكسرا... سكت يخنق جهشات راحت تتحدّى صبره وعزيمته وقال:

- لماذا نبكي يا سمير؟ نحن لم نفرح يوما... ولم تضحك لنا الدنيا يوما... الحزن والدموع والآلام والانكسارات رفيقة الدرب وإلى الأبد؟»(76).

فالاستنكار يهدف إلى نقد هذا الواقع المرّ الذي لم يعط "عمار كرموسة" و"سمير المرنيني" أيّة مسرّة بل في كل مرة يزيدهم هموما إضافية، وهذا السخر متعلق بالقدر والدنيا الذي اعتبرهما "عمار كرموسة" سببا مباشرا لهذا الوضع السيئ.

وتبرز السخرية المفارقة لحالة الجزائريين أثناء الاستعمار الفرنسي الغاشم حيث كان حال أغلبهم بين الفقر والتشرّد، فالأراضي الخصبة الصالحة للزراعة استولى عليها المعّمرون وبقيت الأراضي البور نصيبا للجزائريين، وكان أغلبهم متذمّرا لهذه الوضعية السيئة ولجوئهم للسخرية بمثابة التخفيف من حدّة الواقع المتناقض:

«حين أكمل خليفة قهوته، نهض وخطا خارجا، قالت سرولة:

- هل تبدؤون الحصاد اليوم؟

---

[75] أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين، ص 332.
[76] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 68.

الحصاد؟ وما الذي يحصدونه؟ وهل ينبت شيء على الأرض البور؟ لقد استحوذ المعمر بارال على كل الأراضي الصالحة للزراعة، وسخّر لخدمتها مئات الجزائريين عبيدا لديه، وما تبقّى ابتلعه القايد عباس وعمار شيخ الزاوية وليس في يد الجزائريين غير سفوح وأراض بور ابتلعت أعمار أجيال ولم تستقم للزراعة»(77).

فهي تكشف عن الفوارق الاجتماعية بين الطبقة الجزائرية الرافضة للتواجد الفرنسي والمعمّرين، والطبقة الجزائرية الثرية المنبطحة للاستعمار والخائنة للوطن (القايد عباس وشيخ الزاوية عمار) حيث يبرز التناقض بين حياة ومعيشة كل طبقة، لذلك عمدت السخرية إلى التساؤل الاستنكاري: «ومن ثمة تكشف لنا ما يدور في الحياة الاجتماعية وإلى أي مدى يمكن أن يكون البون شاسعا بين حياة شخص وآخر»[(78)]، وتختلف هنا الوضعية الاجتماعية بين الفرد الجزائري والمعمّر والخائن من أمثال "القايد عباس" و"شيخ الزاوية عمار".

وتأتي السخرية المستندة على الاستفهام بطابع استنكاري لنقد الواقع المتناقض، وتمثلت في عمل "عبد الرحيم" في الحمام واكتشافه "لامحمد املمد" الذي اكتسى ذهبا وامتلأ لحما وشحما:

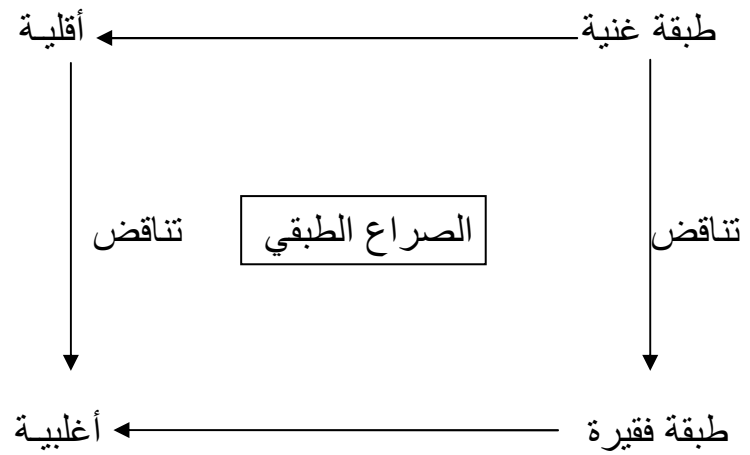
«ورحت أباشر عملي بكلّ إتقان وأنا أقول في نفسي: مم يسمن هؤلاء فينقلبون خنازير؟ وكم يأكلون بين اليوم والليلة؟ ومدّ الزبون ذراعيه... بكل منهما وشم كبير لثعبان ضخم الرأس ينام على ظاهر اليد... ولمعت أمامي الأصابع المذهّبة وقد زينتها أربع خواتم كبيرة... ودار في خلدي لو أقدم على قطعها جميعا... البعض يضع كيلوغرام ذهبا زينة والبعض لا يجد طعام يومه... أين الشعارات الجوفاء التي مللنا سماعها سنوات طويلة؟ لماذا يرتمي عزيز ربيب عكة والخير بلعوط في أحضان العربدة هروبا من الفقر، ولماذا يشقى إبراهيم جحا والمفتش السيد معرفة العمر كله لتوفير لقمة تملأ البطن وثوب يستر البدن ويملك خنزير مثل هذا أطنانا من دماء الناس أية عدالة في أن تتخم الأقلية وتعجز الأغلبية على توفير قبر للحياة تمارس فيه الحب وتزرع فيه أزهارا للمستقبل؟ ألسنا بلد بترول؟»(79).

---

(77) عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 68.
(78) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة السورية ونقدها، ص 332.
(79) عز الدين جلاوجي: عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1 + 1 = 0، ص 87، 88.

والوصف بالحيوان هما "خنازير" جاء ليثبت دلالة الخبث والفساد على شخصية "امحمد املمد بن الحركي"، وهو ما تدافع معه التناقض بين أقلية غنية وأغلبية فقيرة ومهمشة، فالدلالات التي يحملها الوصف (اللحم- الشحم- الذهب- الوشم) كلها توحي بأنّ هذا الشخص ثريّ مقابل أغلبية لا تملك قوت يومها.

مخطط رقم (27)**:**



السخرية وفضح التناقض الواقعي المعاش

السخرية الاجتماعية تكشف العيوب والتناقض المعاش، حيث نجد أقلية تتمتع بالخيرات وبالثروة مقابل أغلبية فقيرة ومهمشة، وتزداد المفارقة حدّة إذا كان البلد غنيا ويملك من الثروات ما يكفي الجميع دون استثناء.

لقد جاءت السخرية في روايات "عزالدين جلاوجي" متنوعة الحضور ومستندة إلى الوصف الحيواني، ومتخذة طابعا استنكاريا في غالب الأحيان، وهذا لطبيعة الغرض الذي يريد إيصاله للمتلقي؛ المتمثل في نقد وفضح العالم والواقع المعاش المملوء بالمتناقضات، فكانت عنصرا مهيمنا وفعالا في أعماله الإبداعية، حيث كان توظيفها ملامسا للتضاد الموجود والكائن في المتخيل السردي والواقع الذي نعيشه.

خـــاتـمـة

الـخـاتـمـة:

يمكننا القول في ختام هذا البحث إن المفارقة مصطلح يؤدّي عدة مداليل في النصوص الإبداعية، وقد يختلف توظيفها من مبدع لآخر من حيث الأهداف المرجوّة منها، كالدوافع الجمالية التي تزيد التشويق في نفسية القارئ وتترك باب الاحتمالات مفتوحا أمام حقائق متعددة بغية الإمساك بالأقرب منها، أو الابتعاد عن التصريح المباشر مخافة القهر والبطش والاستبداد الذي يسلط على المبدع نتيجة آراء قد تكون مخالفة للسائد، وكذلك يتمّ استخدامها كوسيلة من وسائل المقاومة بغرض التوعية والإصلاح لظواهر اجتماعية مختلفة، أو تستخدم لتبيان زيف الثوابت، وكسر للمسلمات المتواضع عليها، فتوظيفها يختلف حسب الأهداف المأمولة من استخدامها.

والمفارقة لم تعرف استقرارا مفاهيميا بل عرفت تغيّرا حسب البيئة والظروف الاجتماعية والسياسية فمفهومها كان موازيا للتغيرات الحاصلة حولها من حوادث وأحداث، فهي ليست بمنأى وبمعزل عمّا يحيط بها من عوامل مؤثرة في المبدع وبيئته، فهي وليدة ظروف وأزمنة معيّنة ساهمت في وضع تأصيل لها في تلك الحقبة الزمنية وسرعان ما تتغير بزوال تلك الظروف، ولتلبس ثوبا جديدا مع أزمنة موالية وظروف ومعطيات جديدة.

وظهور المفارقة ارتبط "بسقراط" الذي لاحظ زيف معتقدات اليونانيين وضعف مسلماتهم، فابتدع طريقة من الحوار والجدل معتمدا على التظاهر والتجاهل مع محاوريه، وهذا لإدخال الشكّ والريبة في تلك الأفكار المسبقة وزرع غريزة التأمّل والبحث في محاوره، لنقض تلك المسلمات والتقاليد التي سيطرت على المجتمع فجاءت طريقته حاملة للتناقض من خلال الجدل القائم على طرح أسئلة يعرف جوابها مسبقا متظاهرا بعدم المعرفة، متخذا شعار "اعرف نفسك" كمنطلق لهذا الجدل، فقوام المفارقة السقراطية التظاهر بالجهل للتحرر من قيود المسلمات مع وعي للذات بذلك.

وكان نظر الفلاسفة الرومانسيين إلى العالم بأنه متناقض، واستخدموا المفارقة أداة لكشف هذا التضادّ الملاحظ والموجود في الطبيعة، فالكون زائف وزائل ولا مجال للتعلق

به، واتّسمت أعمالهم بالحزن والكآبة وبالغوا في تضخيم وتمجيد الأنا، فسقطت المبادئ والقيم الموضوعية بحجة قيامها بواسطة الأنا.

ودعا "كيركيغارد" إلى التأمّل في الذات وما تعيشه من هموم وأحزان، وهاجم الفلسفة العقلية داعيا إلى البحث داخل الإنسان فأصبح - الإنسان – مركز بحث فلسفته، وقد تأثر في ذلك "بسقراط"، والمفارقة عنده ارتبطت بالذات وما تجده من تناقض وتضادّ في هذا الوجود الذي تحكمه النسبية والاحتمالية، وكلما وصلت إلى حقيقة معينة أو اعتقدت ذلك إلا أُستبدلت هذه الحقيقة وتغيرت، فالتبدّل والتغيّر أساس الوجود، لذلك تغيب الحقائق، ولابدّ لهذا الوضع من الاستعانة بالمفارقة لاستيعاب تقلبات الوجود وتناقضاته، وسبب قصور العقل عن فهم العقيدة الدينية، فقد لزمت المفارقة عنده المسيحية لإدراك الحقائق الإيمانية مثل: "الله، التجسّد، يسوع".

ولا نجد حضور المفارقة كمصطلح في التراث العربي، لكن كانت هناك معان لألفاظ قريبة من معنى المفارقة، فمصطلحات مثل: "التعريض، تجاهل العارف، تأكيد المدح بما يشبه الذمّ، التهكّم، السخرية"، تحمل دلالات قريبة من دلالة مصطلح المفارقة، فالتراث العربي غنيّ وثريّ بهاته الألفاظ المشابهة التي تتوافق إلى حدّ ما في مضامينها مع هذا المصطلح، فالبلاغيون العرب أسسوا لهذه الألفاظ من منطلق النتاجات الإبداعية الموجودة في عصرهم، فاهتمّوا بها وقعّدوا لها، فالظروف تختلف من بيئة إلى أخرى ومن زمن لآخر، فالمفارقة كذلك كانت وليدة لبيئة وظروف معينة عند الغرب، فالمرجعيات والخلفيات تتنوع وتختلف، وقد كان للترجمة والمثاقفة دور بارز في ظهور المفارقة في الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة.

وقد استخدم الروائيون المفارقة في أعمالهم لتؤدّي عدة وظائف وأهداف تخدم إبداعاتهم كل حسب رؤيته وزاوية نظره، ونلمس وجودها بوضوح في روايات "عز الدين جلاوجي" الذي وظف المفارقة بكثافة نتيجة اعتمادها على اللغة المراوغة التي تبتعد عن التصريح المباشر، وتنوع المدلولات التي تفتح الباب أمام التعدّد والتنوع بين الظاهر والمضمر، فملامسة الواقع تقتضي الانفتاح على هذا التعدد والاستناد على المفارقة لإدراكه.

وقد توصّل البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:

1- المفارقة عنصر ضروري للنصوص الإبداعية وآلية من آليات دراسة الأعمال الأدبية، لكثرة وجودها في هاته الأعمال.
2- استخدام "جلاوجي" للمفارقة بكثافة في أعماله وبأنواعها المختلفة جاء عن قصد خدمة لرؤيته خلال رواياته.
3- لقد كانت المفارقة عنصرا أساسيا لتبيان صفات وخصائص الشخصيات وطباعها في الأعمال الروائية.
4- المكان استند على المفارقة لكشف التناقض بين الواقع الفعلي المعاش وبين المأمول وما كان متوقّعا، فنجد الشخصيات كانت تحلم بالأفضل والأحسن، لكن وقع التصادم والانهيار لهاته الأحلام بواقع مغاير ومناقض ومضاد لكل تلك الأماني فمن كان يستحقّ الأفضل وجد نفسه أدنى من الذي لا يستحق حتى السيئ.
5- اعتماد العناوين في روايات "عز الدين جلاوجي" على المفارقة والتناقض والمراوغة لزيادة الشغف لدى القارئ لولوج عالم النصوص واكتشاف المضمر فيها، فالمتتبع للعناوين يجد لغتها مفارقة وغير مألوفة وغير معتادة من حيث التركيب والجمع بين المتضادات وكسر لأفق توقع القارئ في السرد.
6- تستثمر الروايات في السخرية لما لها من قدرة على المراوغة والوصف والنقد للواقع المرير الذي تمرّ به الشخصيات في السرد.
7- توظيف السخرية في روايات "عز الدين جلاوجي" تهدف إلى كشف وفضح وتعرية الواقع بأسلوب فنّي والتهكّم عليه.
8- نلمس صراعا للأجيال واختلافا للرؤى بين جيل متمسّك بقيم الماضي وما فيه من عادات وتقاليد ورافض في نفس الوقت للظواهر الحالية، وجيل يرى في الماضي وأفراده قاصرون عن فهم ما يحيط بهم من مستجدات يجب النظر إليها بفكر مغاير لفكر الماضي؛ أي بمنظور جديد.
9- في "روايات جلاوجي" نكتشف انحصار دور المثقف وانعزاله تماما، بل وتهميشه وإقصائه في مفارقة تدلّ على الوضع المأساوي، فنلمس تمكّن الفساد من السلطة،

وأضحى الفاسدون يقررون باسم الشعب ما يخدم مصالحهم، فالمثقف وإن حاول التغيير لم يجد من يقف إلى جانبه فكان الانعزال قراره الاختياري.

لقد كان للمفارقة والتناقض والتوتر والسخرية حضور كبير في روايات "عز الدين جلاوجي"، وحملت من المضامين ما خدم الأعمال الروائية في توجهاتها، فالقارئ عندما يلج هاته النصوص يدرك أهمية توظيف المفارقة وفق منظور المبدع.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا- قائمة المصادر:

1. ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، مصر،(د.ط)، (د.ت).
2. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي: دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).
3. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ، ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج:1، ط5، 1981.
4. العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ج: 2، ط 5، 1982.
5. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر،(د.ط)، (د.ت).
6. جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني الخطيب: التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الرحمان البرقوقي، دار الفكر العربي، مصر، (د.ط)،(د.ت).
7. الزمخشري: أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1997.
8. السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

9. ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تر: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ج: 3، (د.ط)، (د.ت).
10. عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.
11. الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2010.
12. الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، الجزائر، ط 2، 2006.
13. رأس المحنة 1 + 1 = 0، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.
14. سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2006.
15. الفيروز أبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، 2005.
16. النابغة الجعدي: الديوان، تح: واضح الصمد، دار صادر، لبنان، ط 1، 1998.

ثانيا- قائمة المراجع:

17. إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2012.
18. أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1993.
19. إمام عبد الفتاح إمام: تطور الجدل بعد هيغل، جدل الانسان، مج: 3، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
20. دراسات هيجلية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).
21. بوشعيب الساوري وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية، قراءة لتجربة عز الدين جلاوجي، دار الألوان الأربعة، تونس، ط 1، 2012.

22.بوعلي ياسين: بيان الحد بين الهزل والجد، دراسة في أدب النكتة، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1996.

23.حسن حماد: المفارقة في النص الروائي، نجيب محفوظ نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

24.حسني عبد الجليل: المفارقة في شعر عدي بن زيد، الموقف والأداة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2009.

25.رابح العوبي: فن السخرية في أدب الجاحظ، من خلال كتاب: التربيع والتدوير" و "البخلاء" والحيوان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1989.

26.سعيد شوقي: بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

27.خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1999.

28.ط 1، 2001.

29.عاصم محمد أمين بني عامر: لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2005.

30.عباس محمود العقاد: جحا الضاحك المضحك، دار الهلال، مصر، (د.ط)، 2008.

31.عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

32.عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، بيروت، لبنان، 1983.

33.عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

34. عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيغل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1996.

35.عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ج:1، ط1، 1996.

36. عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار العلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، ج:2، ط1، 1996.

37.عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1982.

38.عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط 3، 1992.

39.عبد الفتاح لاشين: البديع في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1999.

40.عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن، منظور إشكالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

41.علي أحمد سعيد (أدونيس): الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1989.

42.علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1997.

43.علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط5، 2008.

44.محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط 1، 2001

45.محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، المغرب، ط1، 1999.

46.محمد العبد: المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2006.

47.محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار النشر للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 1992.

48.محمد سعيد العشماوي: تاريخ الوجودية في الفكر البشري، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

49.محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2013.

50.محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1998.

51.محمد ناصر الألباني: غاية المرام في تخريج أحاديث الحلال والحرام، المكتب الإسلامي، دمشق، سوريا، ط1، 1980.

52.محمود زيدان: كانط وفلسفته النظرية، دار المعارف، مصر، ط3، 1979.

53.محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

54.مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1992.

55.مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار – الدقل- المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2011.

56.ميادة كامل إسبر: شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2011.

57.ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، ومحمود درويش نموذجا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

58.نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 2003.

59.نبيلة إبراهيم: فن القص، في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، (د.ط)، (د.ت).

60.نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دراسة تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، (د.ط)، 2014.

61.يحي هويدي: قصة الفلسفة الغربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1993.

62.يمنى طريف الخولي: الوجودية الدينية، دراسة في فلسفة باول تيليش، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

63.يوسف أحمد مروة: نوادر أعلام الفكاهة، دار الزهراء، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

64.يوسف حامد الشين: مبادئ فلسفة هيغل، دراسة تحليلية عن الإنسانية والألوهية في كتابات الشباب، منشورات قار يونس، بنغازي، ليبيا، ط1، 1994.

ثالثا- المراجع المترجمة:

65.إميل برهييه: تاريخ الفلسفة، الفلسفة اليونانية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، لبنان، ج:1، ط2، 1987.

66.إميل برهييه: تاريخ الفلسفة، القرن التاسع عشر، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج 6، ط 1، 1985.

67.إيمانويل كانط: نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

68.دي.سي. ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، مج: 4، ط1، 1993.

69.ريجيس جوليفيه: المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، تر: فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

70.رينيه ويليك: تاريخ النقد الأدبي الحديث (1750-1950) ، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، مج:1، (د.ط)، 1998.

71.كورا ميسن: سقراط الرجل الذي جرأ على السؤال، تر: محمود محمود، الهيئة المصرية العامة، مصر، (د.ط)، 2013.

72.هيغل: الفرق بين نسق فيشته ونسق شلينج في الفلسفة: تر: ناجي العونلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

73. حياة يسوع: تر: جرجي يعقوب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

74.ولتر ستيس وميشال ميتاس: هيغل، تر : إمام عبد الفتاح إمام، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، مج: 2، 1996.

رابعا- المعجمات والقواميس:

75.ابن منظور: جمال الدين مكرم بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 6، 1997.

76.جميل صليبا: المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ج1، (د.ط)، 1992.

77.محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، 1986.

78.ميخائيل أنوود: معجم مصطلحات هيغل، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

خامسا- المراجع بالأجنبية:

79. Berrendonner-A: Eléments de pragmatique linguistique, Minuit, 1981.

80. Fantanier –C: les figure des discours, Paris. Flammarion, 1997.

81. M.A. Mazure: Dictionnaire étymologique de la langue Française, Usulle et littéraire, Paris, 1863, (Google Books).

82. Sperber. D et Wilson. D: les Ironées comme mentions, Poétique, 1978.

سادسا- المجلات والدوريات:

83.أمينة رشيد: "المفارقة الروائية والزمن التاريخي"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج: 11، ع: 4، 1993.

84.بوقرومة حكيمة: "دلالة أسماء الشخصيات في رواية حوبه والبحث عن المهدي المنتظر"، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري- تيزي وزو، دورية أكاديمية، ع 12، 2012.

85.ثريا برجوح: "سرادق الحلم والفجيعة" و"رأس المحنة" لعز الدين جلاوجي، "مقاربة العنوان والدلالة"، مجلة اللغة العربة وآدابها، جامعة الوادي، ع 2، 2010.

86.حامدة ثقبايث: "بلاغة الصورة وفعل التقابل في رواية الرماد الذي غسل الماء"، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، دورية أكاديمية محكمة، تيزي وزو، ع 12، 2012.

87.خالد حسين حسين: "سيمياء العنوان، القوة والدلالة "النمور في اليوم العاشر"، لزكريا تامر نموذجا"، مجلة جامعة دمشق، المج 21، العدد (3، 4)، 2005.

88.خالد سليمان: "نظرية المفارقة"، مجلة أبحاث اليرموك،جامعة اليرموك، الأردن، مج: 13 ع: 2، 1995.

89.سامية إدريس: "التخيل التاريخي في رواية" "حوبة ورحة البحث عن المهدي المنتظر"، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دورية أكاديمية محكمة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع 12، 2012.

90.سعيد إسماعيل علي: "فلسفات تربوية معاصرة"، مجلة عالم الفكر،الكويت، ع198، 1995.

91.سيزا قاسم: "المفارقة في القص العربي المعاصر"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج: 2، ع: 2، 1982.

92.عبد الباسط الزيود: "المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش، دراسة في جمالية التلقي"، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 8، ع 37، 1427 هـ.

93.علي أحمد محمد العبيدي: "العنوان في قصص وجدان الخشاب (دراسة سيميائية)"، مجلة دراسات الموصل، العراق، ع 23، 2009.

94.غيورغي غاتشف: الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت،ع146، 1990.

95.فوزي معروف: "إطلالة على السخرية عند أبي العلاء المعري"، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع: (99،100)، 2005.

96.فيصل غازي محمد النعيمي: "رائحة السينما، دراسة في أنماط المفارقة ودلالاتها"، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، العراق، مج:13، العدد 4، سنة 2006.

97.لعلى سعادة: "العنوان الأدبي في الفكر العربي المعاصر"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع 21، 2011.

98.محمد حسن عبد الله: "الريف في الرواية العربية"، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 143، 1989.

99.محمد صالح شريف العسكري وأعظم بيكدلي: "سخرية الماغوط في العصفور الأحدب"، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، سوريا،ع:8، 2012.

100. نصر الدين محمد: "الشخصية في العمل الروائي"، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، السعودية، العدد 37، 1980.

سابعا- المواقع الالكترونية:

101.أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة ونقدها في القرن العشرين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.

102.حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.

103.محمد عزّام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.

104.محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005.

الـفـهـارس

1- فهرس الآيات القرآنية:

الرقم	الآيات	السورة	الآية	الصفحة
01	﴿فَرِحَ الْمُخَلَّفُونَ بِمَقْعَدِهِمْ خِلَافَ رَسُولِ اللَّهِ وَكَرِهُوا أَن يُجَاهِدُوا بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنفُسِهِمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَقَالُوا لَا تَنفِرُوا فِي الْحَرِّ ۗ قُلْ نَارُ جَهَنَّمَ أَشَدُّ حَرًّا ۚ لَّوْ كَانُوا يَفْقَهُونَ﴾	التوبة	(81)	38
02	﴿قَالُوا أَأَنتَ فَعَلْتَ هَٰذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ (62) قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَٰذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِن كَانُوا يَنطِقُونَ (63)﴾	الأنبياء	(62) (63)	39
03	ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ	الدخان	(49)	40
04	﴿وَإِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ أَأَنتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَٰهَيْنِ مِن دُونِ اللَّهِ ۖ قَالَ سُبْحَانَكَ مَا يَكُونُ لِي أَنْ أَقُولَ مَا لَيْسَ لِي بِحَقٍّ ۚ إِن كُنتُ قُلْتُهُ فَقَدْ عَلِمْتَهُ ۚ تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ ۚ إِنَّكَ أَنتَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ ﴾	المائدة	(116)	41
05	﴿ قُلْ يَـٰٓأَهْلَ ٱلْكِتَـٰبِ هَلْ تَنقِمُونَ مِنَّآ إِلَّآ أَنْ ءَامَنَّا بِٱللَّهِ وَمَآ أُنزِلَ إِلَيْنَا وَمَآ أُنزِلَ مِن قَبْلُ وَأَنَّ أَكْثَرَكُمْ فَـٰسِقُونَ﴾	المائدة	(59)	43
06	﴿لا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلَا تَأْثِيمًا إِلَّا قِيلًا سَلَامًا سَلَامًا﴾	الواقعة	(25) (26)	43
07	﴿فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلاً وَلْيَبْكُوا كَثِيراً﴾	التوبة	(82)	45
08	﴿يُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَائِثَ﴾	الأعراف	(157)	46
09	﴿مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾	العنكبوت	(42)	48
10	﴿وَآيَةٌ لَّهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ﴾	يس	(37)	50
11	﴿لِيَتَّخِذَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا سُخْرِيًّا﴾	الزخرف	(32)	51
12	﴿فِيهَا يُفْرَقُ كُلُّ أَمْرٍ حَكِيمٍ﴾	الدخان	(4)	58
13	﴿وَقُرْآنًا فَرَقْنَاهُ﴾	الإسراء	(106)	58
14	﴿وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ﴾	البقرة	(50)	58
15	﴿فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا﴾	المرسلات	(4)	58
16	﴿ قَالُوا يَا شُعَيْبُ أَصَلَاتُكَ تَأْمُرُكَ أَن نَّتْرُكَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا أَوْ أَن نَّفْعَلَ فِي أَمْوَالِنَا مَا نَشَاءُ ۖ إِنَّكَ لَأَنتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ﴾	هود	(87)	72

17	﴿يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ﴾	البقرة	(19)	73

2- فهرس المخططات:

الرقم	العنـــــــــوان	الصفحة
01	مفارقة المثقف بين الانفتاح والانعزال	131
02	مفارقة التغيير والخضوع	132
03	مفارقة الإقصاء والتهميش	134
04	مفارقة المثقف بين السلطة والمجتمع	137
05	واقع متوتر ومتناقض	139
06	مفارقة التبليغ والاتهام	142
07	مفارقة الحرية والسجن	144
08	مفارقة البيت بين الأمن والخوف	153
09	مفارقة المدينة/ القرية	162
10	مفارقة حفل الزواج وعدم اكتمال الفرحة	168
11	مفارقة التطلعات بين المدينة والقرية	170
12	مفارقة الرفاهية والفراغ العاطفي والروحي	171
13	مفارقة الطموح بين ماضي العربي الموستاش وحاضره	174
14	مفارقة التحول المكاني من المقدس إلى المدنس	177
15	مفارقة المكان بين الفقر والثراء	179
16	مفارقة الأحياء بين الماضي والحاضر	183
17	تطابق العالمين الداخلي والخارجي	188
18	تناقض العالمين الداخلي والخارجي	190
19	مفارقة المدينة بين الماضي والحاضر	194
20	مفارقة التصادم بالواقع المر	207
21	مفارقة السلطة بين الخيانة والوطنية	208
22	مفارقة البراءة والتوحش	212
23	مفارقة المدينة بين الزمنين (الحاضر والماضي)	216
24	مفارقة وكسر لأفق توقع القارئ	219
25	مفارقة سياسة الامتصاص وإفرازات الصراع الطبقي	230
26	السخرية من واقع الثقافة المنحط	242
27	السخرية وفضح التناقض الواقعي المعاش	248

الـمـلاحـــق

تعريف بالمؤلف عزالدين جلاوجي(*):

عز الدين جلاوجي من الأصوات الأدبية في الجزائر، ولد سنة 1962 بعين ولمان ولاية سطيف، الجزائر، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة ونشر أعماله الأولى في بداية الثمانينيات عبر الصحف الوطنية، كما ساهم في الحركة الثقافية والإبداعية فهو:

عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنة وعضو مكتبها الوطني منذ 1990.

عضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم الولائية بسطيف منذ 2001.

عضو اتحاد الكتاب الجزائريين.. وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين (2000-2003).

- مؤسس ومشرف على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية بسطيف منها:

ملتقى أدب الشباب الأول سطيف 1996.

ملتقى أدب الشباب الثاني بسطيف 1997.

ملتقى المرأة والإبداع في الجزائر 2000.

ملتقى أدب الأطفال بالجزائر سطيف 2001.

ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس والتجريب ماي 2003.

ملتقى الرواية بين راهن الرواية ورواية الراهن ماي 2006.

الملتقى العربي أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية 2007 .

- شارك في عشرات الملتقيات الثقافية الوطنية والعربية منها:

شارك في ملتقى البابطين الكويتي بالجزائر سنة 2000.

شارك في ندوة الأمانة العامة لاتحاد الأدباء العرب بتونس جانفي 2003.

شارك في مؤتمر اتحاد الأدباء والكتاب العرب ديسمبر 2003.

شارك في عكاظية الشعر بالجزائر العاصمة 2007.

ملتقى الرواية الجزائرية بالمغرب 2007.

- زار الأردن وسوريا والمغرب وتونس وقام بنشاطات ثقافية في مراكز ثقافية مهمة

(*) http://ouadie.ahlamontada.com/

كجامعة فيلادلفيا الأمريكية ورابطة أدباء الأردن واتحاد الكتاب العرب بحلب، وجامعة بنمسيك بالدار البيضاء بالمغرب.

- أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد الوطنية والعربية.. وأجريت معه لقاءات تلفزيونية وإذاعية وطنية وعربية.
- قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية.. والعربية... منها بيان الكتب الإماراتية، عمان الأردنية، الفنيق الأردنية، الموقف الأدبي السورية، الأسبوع الأدبي السورية، مجلة كلمات البحرينية، جريدة الأخبار البحرينية.
- كما دُرس في مجموعة من الكتب منها:

1. علامات في الإبداع الجزائري لعبد الحميد هيمة.
2. مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد للدكتور عبد القادر بن سالم.
3. السيمة والنص السردي للدكتور حسين فيلالي.
4. سيميولوجيا النص السردي. مقاربة سيميائة لرواية الفراشات والغيلان للأستاذ زبير ذويبي.
5. بين ضفتين للدكتور محمد صالح خرفي.
6. محنة الكتابة للدكتور محمد ساري.
7. الأدب الجزائري الجديد للدكتور جعفر يايوي.
8. سلطان النص دراسات في روايات عز الدين جلاوجي .

- قدمت عن أعماله عشرات المذكرات والرسائل الجامعية:
- أنجز ثلاث سيناريوهات هي:

1. الجثة الهاربة... عن رواية الرماد الذي غسل الماء.
2. حميمين الفايق.. 30 حلقة اجتماعية فكاهية.
3. جني الجنتي... 30 حلقة ثقافية.

- مثلت له المسرحيات للصغار والكبار منها:

1. البحث عن الشمس 1996.

2. ملحمة أم الشهداء 2001.
3. سالم والشيطان (للأطفال) 1997.
4. صابرة 2007.
5. غنائية أولاد عامر 2007.

صدرت له الأعمال التالية:

في الدراسات النقدية:

1. النص المسرحي في الأدب الجزائري ط1 و ط 2.
2. شطحات في عرس عازف الناي اتحاد الكتاب العرب بسوريا.
3. الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف ط 1، ط 2.

في الـروايـــة:

1. سرادق الحلم والفجيعة ط1، ط 2.
2. الفراشات والغيلان ط1 ط 2.
3. رأس المحنه ط1، ط 2.
4. الرماد الذي غسل الماء ط1، ط 2.
5. الأعمال الرواية غير الكاملة (4 روايات).
6. حوبة ورحلة البحث البحث عن المهدي المنتظر.
7. حائط المبكى.
8. العشق المقدنس.

في القصـــة:

1. لمن تهتف الحناجر؟.
2. خيوط الذاكرة.
3. صهيل الحيرة.
4. رحلة البنات إلى النار (ضم جملة قصصه القصيرة).

في المسـرح:

1. النخلة وسلطان المدينة (مسرحية).
2. تيوكا والوحش ورحلة فداء (مسرحيتان).
3. الأقنعة المثقوبة غنائية أولاد عامر (مسرحيتان).
4. البحث عن الشمس وأم الشهداء (مسرحيتان).
5. الأعمال المسرحية غير الكاملة (13 مسرحية).

في أدب الأطفال:

1. ظلال وحب 5 مسرحيات.
2. الحمامة الذهبية 4 قصص.
3. العصفور الجميل قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1996.
4. الحمامة الذهبية قصة.
5. ابن رشيق قصة نالت جائزة وزارة الثقافة1997.
6. أربعون مسرحية للأطفال.

ملخّص عن رواية "الفراشات والغيلان": تتجاوز رواية "الفراشات والغيلان" الكتابة عن الفئات القريبة إلى البعيدة، فتمكّنت من الولوج إلى آفاق أخرى، حيث تناولت مواضيع إنسانية تتعلق بالحرب بين صربيا وكوسوفو، جاءت في قالب سردي مليء بالأحداث المفجعة والحزينة، حيث عبّرت الرواية عن الظلم والتعسّف والإبادة في حقّ شعب أعزل كان ينعم بحياة بسيطة لا تخلو من السعادة والهناء.

فيبرز العمل السردي قمّة الوحشية والعنف والاضطهاد، وقد قدّم الروائي إهداءه إلى الثائرين ضدّ الهمجية، وإلى الأطفال المضطهدين، في شبه محاكاة ومجاراة لأحداث الرواية التي نقلتنا إلى عواطف ومشاعر الخوف والرهبة لدى الجميع وخاصة الأطفال، فالصرب لم يعرفوا الرحمة ولا الإشفاق عند ارتكاب جرائمهم، فمثلا الطفل "محمد" الذي شاهد إبادة كل أسرته فردا فردا أمام عينيه، دخل في دوامة من التوتر والاضطراب.

وبذلك تطفح الرواية بأحداث مليئة بالآلام والمعاناة والتهجير والموت.

ملخص رواية "سرادق الحلم والفجيعة": تغوص رواية "سرادق الحلم والفجيعة" في العجائبية، حيث نجد التخيّل السردي قوي الحضور من خلال رسم الأحداث والشخصيات والأمكنة، التي تجعل القارئ يبحث عن رأس الخيط الذي يقوده إلى الشكل النهائي والقراءة النهائية، حيث تطلب من الدارس إعمال ذهنه وتشغيل عقله للولوج إلى ما يريد هذا النص قوله، فهي تدخل في إطار العجائبية أوالسرد العجائبي الذي لا يوضح بشكل مباشر المقصدية والمراد منه فيعمد إلى الغموض والإبهام، ويشتغل على التخيّل المكثف، ويستند على الرمزية ويتّكل عليها في نقد الواقع الذي لا يخلو من مفارقات تؤدّي إلى السخرية منه.

فانطلاقا من تقلبات الواقع وتناقضاته اعتمد "جلاوجي" الإيحاءات والرمزية والأسطورة للسخرية من هذا الراهن والوقوف على مغالطاته وفجواته.

وتوظيف العجائبي هنا في النص الروائي له مقصدية وهدف معين من "جلاوجي" للوصول إليه، فجاءت الرواية مليئة بالانزياحات ومفعمة بها، مع التكثيف لحالات الاغتراب، وقد أتت بنيتها في قالب التجريب الذي طالها بشكل أساسي ومركّز.

والسرد العجائبي ينساق ناحية المبهم والغامض، مع الخروج عن المألوف وكسر للنمطية والنسق السائد فالمقصود هنا بالعجائبية في خلال النص الروائي "سرادق الحلم والفجيعة"؛ هو الثورة على الواقع بتناقضاته وآلامه، وفي نفس الوقت السخرية منه والتهكم عليه، وهذا لأنه واقع جائر منحاز انهارت فيه القيم بشكل خطير وأصبحت الأحلام كوابيسا وفجائعا، حيث أصبح الاغتراب هو السائد والجو المسيطر على الآفات الحالية والراهنة.

وقد جاءت الرواية مغايرة للنسق والنمط التقليدي؛ حيث استهلها "جلاوجي" بفاتحة لأبي حيان التوحيدي، ثم نجد مباشرة الخاتمة التي تموضعت موضع المقدمة، وهنا في هذه الحالة مفارقة وكسر لأفق توقع القارئ واستفزاز له واستدراج لأجل تحفيزه على القراءة، وقد تأخرت المقدمة إلى آخر النص الروائي مع استعانته بالعناوين والهوامش.

تدور أحداث هذه الرواية حول الواقع البائس غير العادل وغير المنصف، حيث بلغ منه التعفّن ما بلغ. فالمدينة مومس استوطنها الغرباء وقوانينها زور وبهتان.

فقد أصبحت المدينة مومسا واستوطنها الأغراب والبلهاء والأغبياء، وفي ظل هذا الوضع السيئ صار "البطل" يعاني اغترابا شديدا، ويعيش فيها غريبا ومطاردا وغير مرغوب فيه، كأنما أصبح ضيفا ثقيلا.

وشعور "البطل" بالغربة متأتّ من فقد كلّ شيء جميل وعدم وجوده في هذه المدينة التي صار يعيش فيها وحيدا بلا أحلام، فوحده الحزن الذي كان وفيا وسكن القلب.

وتجدر الإشارة إلى أن "السارد" بقي على الحياد أثناء سير الأحداث، ولم يتدخّل كثيرا في مجرى الأحداث، فهو بمثابة الناقل لها دون المساس بالبنية المنقولة لتصل كما هي في هذا القلب المخصص لها، فكان "الشاهد" الذي يسرد الوقائع التي تقع في هاته المدينة المومس وبدا مرتديا ثوب الحيادية، فتارة يروي وتارة يخاطب "البطل" وتارة أخرى يصمت تماما.

ملخّص عن رواية رأس المحنة 1+1= 0: المتأمّل أو الدارس للرواية يجدها مقسّمة إلى سبعة أقسام، القسم الأول عُنون بشرفة أولى والقسم الثاني عنون بالخروج إلى التابوت، والقسم الثالث بالبحث عن العش، والقسم الرابع بقراصنة الأحلام والخامس بالحب وعفونة الرصاص، والقسم السادس عنون بالخروج من التابوت، وعنون الأخير بشرفة أخيرة. وتتطرق هاته الرواية إلى أحداث ما بعد الاستقلال مركّزة على أغلب الفئات التي تعيش في المجتمع الجزائري: المجاهد، الغني، المثقف...، حيث نلمس فيها وجهة نظر وتحديد للقيم السائدة في هاته الفترة الحساسة وصولا إلى أحداث العشرية الدموية التي حصدت الكثير من أبناء هذا الشعب. حيث نعرف من خلال النسيج الروائي والسرد أن صالح الرصاصة أو المجاهد الصنديد أثناء الثورة يتحول ويتغير حاله بعد الاستقلال إلى صالح المغبون ثم صالح المجنون نتيجة حالة الفقر التي يعيشها، فالأحداث التي مسّته جعلت ابنه "عبد الرحيم" يرفض واقعه وينبذه، إذ هو كان طالبا نجيبا وبسبب الظروف القاهرة تخلّى عن دراسته، وعاش حياة التسكّع والرفض لهذا العالم.

وكثيرا ما يدخل في نقاش مع أبيه عن جدوى الثورة التي حررت البلاد وشارك هو فيها مقابل استفادة الآخرين من الامتيازات والثروات وبقاء حالهم هكذا دون تغيّر، فهو يقول

لوالده "صالح": أرهقتك فرنسا الاستعمارية كما أرهقك وطنك بعد الاستقلال، إنه صراع بين جيلين: جيل الثورة وجيل الاستقلال، فالجيل الأول يرى أنه قدّم ما عليه أثناء احتياج الوطن لأبنائه وتضحياتهم في سبيل تحريره من نير المستعمر الغاصب، وبعد الاستقلال انتهت مهمته للجيل الجديد للبناء والتعمير، وجيل الاستقلال لم يرض على وضعه حيث بقي مهمّشا وبعيدا عن القرار، وفي مقابل إمساك قلة من الشعب بالثروة والسلطة وانفرادها بصنع دساتير تخدم مصالحها باسم الشعب، وما أجّج الصراع أكثر نموذج "امحمد املمد ابن الحركي"، إذ أبوه كان مسموع الكلمة زمن الاستعمار وذو مكانة وقيمة عندها، وبعد مقتله انتقمت له شرّ انتقام، وبقي ابنه الذي واصل على نهج أبيه، بل أصبح "شيخ البلدية" بعد الاستقلال فقد جمع سلطة المال والنفوذ والسلطة السياسية.

فلكل جيل نظرته ورؤيته وكيفية تفكيره، وشخصية "صالح الرصاصة" وشخصية ابنه "عبد الرحيم" ما هما إلا نموذجان مصغّران عن عالم كبير من صراع الأجيال.

كما تتطرق الرواية كذلك إلى العشرية السوداء، حيث عمّ الخوف والرعب واللاأمن وسط الجزائريين، الذي راح ضحيته الآلاف من خيرة أبناء هذا الشعب، وقد انتشرت الأعمال الإرهابية في المدينة بسبب شخصية "صلاح الدين" الذي أطلق لحيته وشكّل مجموعة أتباع، في إحدى أيام الجمعة وقبل الصلاة هدمت هذه الجماعة محراب المسجد والمنبر ومنعت الإمام من تأدية الصلاة.

ولعلّ الفاجعة التي ألمّت بعائلة "صالح الرصاصة" خير دليل على وحشية هاته العشرية التي قتل فيها ابنهم "عبد الرحيم".

فالرّاوي قام بتحريك الشخصيات وفق منظومة تؤطّرها خصوصية الرؤى وتقاربها في الصراعات والمآسي المشتركة.

ملخّص عن رواية "الرماد الذي غسل الماء": تطرق رواية "الرماد الذي غسل الماء" أبواب الفساد المستشري والمهيمن بكافة أنواعه، فرسم الشخصيات فيها جاء ليؤكد هذا الطرح، حيث تتطرق الأحداث إلى مقتل "عزّوز المرنيني" في إحدى الليالي المطيرة على يد "فوّاز بوالطويل"، وفي طريق عودته إلى البيت شاهد "كريم السامعي" جثة على الطريق

تفحّصها تأكد من موتها، بلّغ عن الحادثة، لكن كانت المفاجأة أن عناصر الأمن لم يجدوا الجثة. ومن هنا بدأت الأحداث تعقيدا وتوترا، فاختفاء الجثة أدّى إلى التشويق وزيادته في النسيج الروائي. فتكشف عن وشائج تؤدي بالشرطة إلى اعتقال "كريم السامعي" والحكم عليه بعشرين سنة سجنا.

وتبرز الرواية عدة صراعات بين طبقات مختلفة، وخبا توهج المثقف في السرد المتمثل في شخصية "فاتح اليحياوي"، الذي حاول التغيير والوقوف ضد الفساد في بادئ الأمر، لكن بعد دخوله السجن تأثر كثيرا بنفاق الجميع. وبعد خروجه منه انعزل تماما وأخذ قرارا بعدم متابعة أية أخبار أوأحداث تخص المجتمع وهذا ما يبرز مفاهيم جديدة ورؤى مغايرة عن المثقف الذي كان دائما يحتلّ الريادة في البرامج الإصلاحية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فعادة يكون المثقف غيورا أكثر من غيره على كل مظاهر الفساد والانحلال، و"اليحياوي" علمته تجاربه السابقة أن لا فائدة ترجى من هذا المجتمع الذي يعرف فساد شخصية "عزيزة الجنرال" لكن لا يستطيع أن يقف ويواجه ويجابه، فهو مجتمع منافق وجبان. فالعلاقة بينه وبين مجتمعه هي علاقة انفصال، فالمجتمع الذي يبحث عن اللهو والأفراح ويخشى المواجهة والمجابهة لا فائدة ترجى منه.

وتبرز الرواية كيفية تحكّم الفساد وسلطته في كافة المفاصل، "فعزيزة الجنرال" وأمثالها حطّموا كل أمل وكل رجاء في التغير أو التطلع للأفضل، وكل صوت يرتفع معارضا أو ناقدا لهذه الممارسات إلا وتلقى عقابا ودفعا للسكوت، فاجتماع المال الفاسد والسلطة يؤدّي إلى قتل كل متنفس أو أمل.

والرواية لم تحدد بنهاية معينة ثابتة، بل تركت القارئ أمام قدرته ومخيلته في استنباط الختام الذي يوافق سرد الأحداث، فالنهاية مفتوحة تحكمها الاحتمالية النسبية، والحواشي في آخرها تدل على ذلك وغالبا ما تبدأ بلفظة "قيل" التي لا تعني الحسم والجزم.

ملخص رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر": جاءت هاته الرواية في إطار السرد الذي يستند للتاريخ ويستمدّ أحداثه منه، فهي تتحدث عن تاريخ الجزائر زمن الاستعمار مركّزة على مدينة "سطيف" التي شهدت أحداثا لا يمكن نسيانها، وهي تمثّل بذلك

توثيقا وتذكيرا للأجيال الصاعدة بعنف المستعمر، الذي قتل ودمّر بكل وحشية ودون رحمة ولا شفقة حيث لم يسلم منه لا الكبير ولا الصغير لا المرأة ولا العجوز مستعينا بأذنابه من المعمرين الذين اغتصبوا أملاك الشعب الجزائري، وببعض الجزائريين ضعاف النفوس ممن انبطحوا ووالوا المستعمر على حساب أبناء جلدتهم.

وتذكر الرواية مجموعة من العروش التي تعيش مع بعضها، فنجد "عرش أولاد سيدي علي" الذي ينتمي له بطل الرواية و"عرش أولاد النش" الذي ينتمي له "القايد عباس"، له عصابة يقودها "حميدة" وهذا العرش معروف بولائه لفرنسا وحبه لها، ويناصب العداء لكل رافض لهيمنته وسيطرته، فهو يستعين بالسلطة الاستعمارية كقوة عسكرية لفرض آرائه وقضاء مصالحه، وفي نفس الوقت هناك سلطة دينية متمثلة في الشيخ عمار الذي عيّنه لقضاء مآربه ومتعه باسم العقيدة والدين، فالسلطة الدينية كانت خادمة للمستعمر وأفكاره الهدّامة.

فقد لبست هاته الرواية ثوب التاريخ في استحضار أهمّ الصراعات التي كانت قائمة بين الجزائريين من جهة (عرش أولاد سيدي علي وعرش أولاد النشّ)، ومن جهة ثانية مع المستعمر الفرنسي، فتبرز كيفية حدوث خلافات في الرؤى بين الأطراف، ونظرة كل طرف لقضيته (الوطن - المصالح)، فلكل هدفه الذي يصبو إلى تحقيقه، فهذا يتقرّب من المستعمر بغية الحصول على السلطة وتحقيق مآربه على حساب إخوانه، والآخر ينظر له (المستعمر) على أساس أنه مغتصب ومحتلّ ومستدمر لذلك تجب محاربته بلا هوادة، وقد جاءت الرواية مليئة بأحداث كثيرة تعبّر عن ذلك، وقد كان التاريخ حاضرا بكثافة فيها. فنجد أهمّ الثورات والمقاومات في الشرق الجزائري في أجزاء منها: كثورة "الشيخ المقراني"، وثورة "الشيخ الحداد"، ومقاومة "أحمد باي". محاولة إبراز تاريخ المنطقة ودور العروش والقبائل في رفض الاحتلال ومقاومته، رغم الإغراءات المادية والمعنوية المقدمة من قبله في سبيل سيطرته ونفوذه على المنطقة.

وفي الرواية تمثل "حوبة" الحكي والسرد، فهي تقوم بدور رواية الأحداث، وهنا تطابق مع شخصية "شهرزاد" في "ألف ليلة وليلة": فهذه الرواية تروي وتقصّ الأحداث على الكاتب الذي تكون مهمته التدوين والتسجيل.

وتذكر الرواية التضحيات الجسام التي قدّمها الشعب الجزائري في سبيل تحرير هذا الوطن العزيز، حيث تطرّقت للجو العام قبل مظاهرات "الثامن من ماي سنة خمسة وأربعين تسعمائة وألف" وحالة الفقر والتخلّف والحرمان التي يعاني منها الشعب وازدياد حالات الاحتقان على المعمرين وأتباعهم من ضعاف النفوس الجزائريين عملاء فرنسا، حيث نلاحظ اقتران التاريخي بالمتخيّل السردي على الأحداث، فاستطاع الروائي أن يمزج بينهما بطريقة فنية وحلة جميلة، بين متشابكة من العلاقات التي تجمع الشخصيات الروائية، فهناك التضامن والتآزر والتآخي في أوقات الشدة، حيث يصبح الجميع جسدا واحدا.

وقد عرضت الرواية المطامح التحررية للشعب الجزائري خاصة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية التي رآها هذا الشعب فرصة لوفاء "فرنسا" بوعودها بمنح الاستقلال للجزائر.

ورغم ذلك بقي أغلب الجزائريين مشككين في صدق ووفاء فرنسا بمنح الحرية للجزائر في حال خرجت منتصرة في الحرب العالمية الثانية، لذلك بدؤوا بالتحضير للثورة لأن ما أخذ بالقوة لا يستردّ إلا بالقوة "الحرية تؤخذ ولا تعطى".

وبينت الرواية مدى تعلق الجزائريين بقضيتهم واصطفافهم حولها، ورغبتهم في التحرر من الاستعمار الغاصب لذلك حين تم الإعلان عن مظاهرات "الثامن ماي"، تجند الجميع دون استثناء ومن كل الطبقات للمشاركة في هذا الحدث الهامّ من مصير الجزائر، والكل يريد تقديم نفسه فداء لهذا الوطن الغالي، فالوطن يجمع الجميع وكافة الطوائف وكافة المستويات، صغارا وكبارا نساءً ورجالا، حيث احتشد الكل في صفّ واحد لمناهضة الظلم والطغيان والاستبداد الذي يمارسه الاستعمار والمعمرون ضدّ أبناء هذا الوطن، لذلك ففي شخصيات هاته الرواية نجد شارب الخمر واللص والمنحلة أخلاقيا، كلهم ضمّتهم القضية الوطنية. فالجميع نسي أو تناسى أفعاله وأحقاده في مقابل الوقوف مع القضية لأن الوطن فوق الجميع وللجميع.

وقد كانت الشخصيات التاريخية في مفارقة غير منتظرة تماما قليلوا الظهور وتأثيرهم لم يكن كبيرا في سير الأحداث. فوزن هاته الشخصيات كبير إلا أن التركيز عليهم في النسيج الروائي لم يكن بالأمر المؤثر، نتيجة رؤية المبدع التي تركزت على الشخصيات المتخيلة في تسيير الأحداث، فحضورهم(الشخصيات التاريخية) لم يكن مكثفا لتفعيل العمل السردي بدرجة كبيرة.

الملخص:

لقد تناول هذا البحث مفهوم المفارقة في الفلسفة الغربية متمثلة في المفارقة السقراطية، ومفارقة الفلاسفة الرومانسيين الألمان، والمفارقة الدينية عند سورين كيركيغارد، كما تم التطرق إلى رصد أهم الظواهر الفنية القريبة في مضامينها مع معاني المفارقة، وعلاقة هذا المصطلح بالحقل الأدبي.

وقد كان حضور المفارقة في روايات عزالدين جلاوجي حضورا مكثفا لخدمة النتاج الإبداعي، والوقوف على التناقض والتضاد الموجود في الواقع الصادم لطموحات وأحلام الشخصيات في المتخيل السردي، ولم يخلو المكان من التوتر والمفارقة بين أمكنة حقيقية حاضرة وأمكنة تحضر في خيال الأبطال الروائيين وحضورها يناقض الحقيقي المتواجد.

كما نلمس في عناوين الروايات لغة مراوغة وذات تركيب فني يحمل دلالات إيحائية متضادة فيما بينها أو بين المتون الحكائية فنجد كسرا لأفق توقع القارئ، وقد استخدم جلاوجي المفارقة والسخرية لكشف وفضح التناقضات ورفع اللبس عن حقائق لا تظهر بمجرد النظر بل بالإمعان والتركيز عليها والتهكم منها.

فوظف جلاوجي المفارقة وفق زاوية نظره ورؤيته خدمة لمشروعه الروائي الذي بني على رصد التناقضات والمفارقات وتبيانها.

Résumé :

Cette recherche a porté sur la notion d'ironie dans la philosophie occidentale et de l'ironie socratique et des philosophes romantiques allemands et de l'ironie des religions chez Surin Kierkegaard.

On a également abordé des phénomènes artistiques exotiques les plus importants dans leurs contenus avec les différentes significations de ce terme "Champs littéraire".

La présence de l'ironie dans les romans d'Azzedine Djellaoudji fut une présence renforcée s'appui sur la production créative et de se tenir sur les contradictions et les contrastes frappants les aspirations, les souhaits et les rêves des personnages dans les écrits narratifs.

Mais aucun dialogue littéraire est dépourvu de tension entre les interlocuteurs qui s'opposent entre les places choisis pour édifier la construction des événements réels présentes et d'autres faits présentes seulement dans l'esprit imaginaire des héros romanciers et leurs existence s'oppose avec le réel vécu.

Mais comme le constatons dans les titres des romans le trouvé de la langue oasis dans la construction artistique qui porte des connotations opposés entre elles ou entre les contenus narratifs.

Ce qui cause une rupture dans les prédictions d’un lecteur .

Djellaoudji a utilisé l'ironie liniaire pour détecter les contradictions et augmenter la confusion des réalités qui ne semblent pas juste en regardant et de se concentrer.

Djellaoudji a aussi employé l'ironie selon un angle de sa vision et son point de vue au besoin de son projet romancier qui a été construit sur les contradictions et les ironies en les mettant en évidence.

Abstract :

This research focused on the concept of irony in western philosophy and Socratic irony and romantic philosophers, German and irony of religions in Surin Kierkegaard .

We also discussed the most important artistic phenomens exotics in content whith the different meanings of the term literary fields.

The presence of irony in novels Azzedine Djellaoudji was a reinforced presence to support the production of creative and stand on the contradictions and aspirations, wishes and dreams of the characters in the narrative writings.

But not literary dialogue is devoid of tension between the interlocutors who oppose between selected places to edify the construction hero of actual events and other facts presented only in the imagination of the mind heros novelists and their existensed is opposed to the real lived.

But see it in the titles of novels is the oasis of the language in the artistic constraction that carries connotations opposed them or between narrative contents.

What causes a break in the predictions of the player.

Djellaoudji to use the linear irony to detect inconsistencies and increase the confusion of the realities that do not appear just by looking and focus.

Djellaoudji also used irony to an angle of vision and perspective necessery to novelist its project which was built on contradictions and ironies in putting in evidence.

فهرست المحتويات

فهرست المحتويات:

العنـــــــــــوان	الصفحة
مقدمة	5
الباب الأول: المفارقة المصطلح والمفاهيم	
الفصل الأول: المفارقة الفلسفية عند الغرب	11
المفارقة السقراطية (Ironie Socratique)	11
المفارقة الرومانسية: (Ironie Romantique)	15
المفارقة عند كيركيغارد:(1813-1855) Soren Kierkegaard	26
الفصل الثاني: المفارقة والتراث العربي	36
المفارقة في التراث العربي	36
التعريض	37
التهكم	40
تجاهل العارف	41
تأكيد المدح بما يشبه الذم	42
تأكيد الذم بما يشبه المدح	43
الهزل الذي يراد به الجد	44
المقابلة	45
التورية	46
التشبيه	48
الاستعارة	50
السخرية	51
الفصل الثالث: المفارقة الأدبية	57
تعريف المفارقة	57
أ- المفارقة لغة	57
ب- المفارقة اصطلاحا	58
عناصر المفارقة	60
ازدواج المعنى	61
التناقض	63
التظاهر	65
أ- المراوغة	66
ب- المغافلة	66
القرينة أو المفتاح	66
التّعدد أو عدم الإجماع	66
الضحية	67
أنواع المفارقة	68
المفارقة اللفظية	69
أ- المفارقة الهادفة	70
ب - المفارقة الملحوظة	70

فهرست المحتويات .....

المفارقة الدرامية 70
المفارقة البنائية 71
مفارقة السلوك الحركي 72
مفـارقة النغـمة 73
وظيفة المفارقة 74

الباب الثاني: مفارقة الشخصيات في روايات عز الدين جلاوجي

الفصل الأول: مفارقة شخصيات السلطة 82
القايد عباس 82
مختار الدابّة 90
الـغـراب 91
الشيخ عمار 94
امحمـد املمـد 95
عزيزة الجنرال 101
فوّاز بوالطويل 104
الفصل الثاني: مفارقة شخصيات المقاومة 107
العربي الموستاش 107
صـالـح 114
عبد الرحيم 120
الطفل مـحمّد 124
عثمان 126
حـمامـة 127
الفصل الثالث: مفارقة الشخصيات المثقفة 131
فاتح اليحياوي 131
مفارقة شخصية البطل في رواية سرادق الحلم والفجيعة 133
كريم السامـعـي 141

الباب الثالث: مفارقة المكان في روايات عز الدين جلاوجي

الفصل الأول: مفارقة الهجرة المحتومة 148
مفارقة الوطن/ الغربة 148
مفارقة القريـة/ المدينة 161
الفصل الثاني: مفارقة المكان بين المتوقع والمأمول وبين الحاضر المعاش 176
مفارقة بيت الحاكم/ ملهى الحمراء 176
مفارقة ملهى الحمراء/ خربة الأحلام 177
مفارقة حارة الحفرة /الأحياء الراقية 179
مفارقة الأحياء القديمة /الأحياء الجديدة 181
مفارقة المدينة الحلم/ المدينة المومس 186
مفارقة المدينة/القرية 187
مفارقة المدينة الجميلة/ المدينة المومس 192

الباب الرابع: تجليات المفارقة في روايات عز الدين جلاوجي
الفصل الأول: مفارقة العنوان في روايات عز الدين جلاوجي 201
مفهوم العنوان 202
مفارقة العنوان في رواية رأس المحنة 1+1 = 0 205
مفارقة العنوان في رواية الفراشات والغيلان 211
مفارقة العنوان في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" 212
مفارقة العنوان في رواية "الرماد الذي غسل الماء" 214
مفارقة العنوان في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" 216
الفصل الثاني: السخرية في روايات عز الدين جلاوجي 224
السخرية السياسية 225
السخرية الدينية 231
السخرية الثقافية 235
السخرية الاجتماعية 242
خاتمة 250
قائمة المصادر والمراجع 255
الفهارس 265
الملاحق 269
فهرست المحتويات 284