من الشفاهي إلى الكتابي:
سؤال الهوية في السرديات الجزائرية

From oral to written:
The question of identity in Algerian narratives

د. خالد شعيب، جامعة بن خلدون تيارت (الجزائر)

البريد الالكتروني:benchainkhaled616@gmail.com

تاريخ التلقي Submission date	تاريخ القبول Acceptance date	تاريخ النشر Publication date
2021-05-20	2021-06-25	2021-09-20

ملخص الدراسة:

يسعي هذا المقال إلى البحث والتنقيب في هوية السرد الجزائري المتشكل من تنوع عرقي، وثقافي، وحضاري ولا شك في أن هذا الثراء الحضاري والتنوع الفكري والعرقي قد جعل الجزائري يتميز بثقافة شعبية تبين عن هوية هذا المجتمع وانصهرت في بوتقته ليشكل هذه الهوية المختلفة والمؤتلفة. وقد تمظهر هذا التنوع ظاهرا وخفيا في بنية السرد الجزائري، سواء في جذوره العميقة ما قبل الإسلام أو ما بعده. وهو ما سيحاول هذا المقال الكشف عن بعض تجلياته المضمرة أو المعلنة.

الكلمات المفتاحية: السرد، الهوية، الثقافة.

Abstract:

This article seeks to research and explore the identity of the Algerian narrative consisting of ethnic, cultural, and civilizational diversity. There is no doubt that this cultural richness and intellectual and ethnic diversity have made the Algerian characterized by a popular culture that shows the identity of this society and melted in its crucible to form this different and combined identity. This diversity has manifested itself outwardly and invisibly in the structure of the Algerian narrative, whether in its deep pre-Islamic or post-Islamic roots. This article will attempt to reveal some of its implicit or explicit manifestations.**key words:** Criterion-Referenced-Measurement, mastery learning

Keywords: narrative, identity, culture.

الشفاهية تحديد للهوية الثقافية

يسعى الفكر الإنساني عبر مفاصل المراحل المعرفية لتطور هذا الفكر، أن يصحح نفسه بنفسه من خلال ديالكتيك معرفي يتشابك فيه الحاضر بالماضي، والغيبي باليقيني، والوجود بالعدم ليظل في كل مرحلة من مراحل سعيه الدؤوب نحو نقطة اللانهاية إلى البحث عن العلل والأسباب، لذا يستوقفنا الفكر العربي المعاصر دائما أمام محاولة البحث عن المرجعيات التاريخية الفكرية والدينية والأدبية والفنية من خلال مساءلة الموروث الثقافي، وهذه المساءلة في حقيقة أمرها وجوهرها متعلقة باللغة، «ولما كانت الأساطير قد أمدت الدراسات الإنسانية على اختلاف فروعها بالكثير من الظواهر والعناصر والموارد، فإن الفولكلور ينسحب عنها، عند بعض الدارسين ويعد من هنا مكملا لها، مع أننا رأيناه عند آخرين متصلا بالأنثولوجيا والأساطير تبدو في الحالتين فرعا هاما من الإنسانيات، يرتبط أساسا بعلم اللغة»[1].

هذه اللغة التي تحاول أن تحقق تفسيرا للكون وتضع الإجابات المتعلقة بمشكلات الحياة وقضايا الإنسان، ولكي تستمر هذه اللغة في الحياة وتشع بالظلال من سالف العصور لا بد لها من مكون يجعلها ضالة الأنثروبولوجي، وعالم الاجتماع وعالم النفس ودارس الأدب، والمتتبع لتطور العقل في إدراكه وتعامله مع الكون، بل وأصبحت محط اهتمام العالم التجريبي الذي يحاول أن يؤسس لعلم حديث من خلال الوقوف على تاريخه وتطوره أو طريقة تعامل الإنسان القديم مع ما يحيط به من مفاهيم ذلك الملون هو قوة الرمز، «إن الرموز تمثل مبادئ وأفكار، وهي دائما تعني أكثر من شكلها الخارجي وهي تبدو في بعض الأحيان كأشكال مجردة أو مخططات غامضة أو إشارات دينية، لكنها أساسا علامات يمكن التعرف عليها وتستخدم كبدائل»[2] فعندما نقارب هذه العلامات بما أتيح لنا من أدوات معرفية وطرائق عقلية ومنهجية إنما نحاول أن نحقق مشروعيتها كبديل يتلون أو يتمطط من مجتمع إلى آخر ومن جيل إلى جيل فيصبح هذا الرمز علامة صريحة ليواصل رحلته مرة أخرى إلى بدايته الأولى كرمز ثم علامة صريحة وهكذا دواليك فالغموض والإيحاء هو سحر الرمز ومخزونه الثقافي والروحي، أو كما يسميها (جون ويربري) بالرحلة الرمزية[3]، والتي نحصرها في بنود تمثل في الحقيقة مضامين تتمحور حولها هذه الرموز وهي:

1. موضوع المركز ومحور الكون الذي يتلاقى عنده عالم الأحياء والأموات.
2. موضوعة الموت أو بدائله.
3. العودة إلى الأصول
4. النزاع الكوني من خلال تصادم قوتين عظيمتين الخير والشر، والنظام والفوضى.
5. التهديد من قبل الجنس الآخر.
6. التأله والتماهي مع العظماء والملوك والأبطال.
7. الزواج المقدس من سلالة سماوية أو ميثولوجية.
8. الولادة من جديد في صورة طفل إلهي أو مسيح منتظر أو مخلص للعالم .
9. قيام مجتمع جديد ذي طابع مقدس أو طوباوي يحقق السلم والعدل.
10. بنية رباعية للكون أو للعالم الجديد الذي يمتد على أربع قارات[4].

وهذه البنود هي عبارة عن استقراء للرؤى من خلال رحلة الذات إلى داخلها وهي بذلك ترحل نحو الأزمنة الأولى لنشأة الكون والحضارة البشرية« وبديهي أن هذه البنود العشرة ليست حصرية جمعا أو منعا، فبعض الرؤى قد لا تتضمن سوى سبعة أو ثمانية منها، كما أن بعضها الآخر قد يضم أفكارا محورية أخرى لم يتضمنها جدول بري أو منها مثلا فكرة امتحان القوة والشجاعة، أو فكرة اللغز أو الأحجية أو المتاهة بديلا مرادفا عقليا لامتحان القوة والشجاعة، على نحو ما هو معهود في القصص الميثولوجي والشعبي»[5]

وإذا كانت هذه البنود العشر بمثابة مادة رمزية للرؤى على حد تصور "بري" يضاف إليها مضمون امتحان القوة والشجاعة في القصص الشعبي فإن معايشة الواقع هو الذي يفيء بظلاله في الرؤى والمرويات الشفاهية عند الشعوب «ولما كانت الحكايات الخرافية في الأصل مجموعة من الأخبار تتصل بتجارب الإنسانية منذ قديم فقد حرص الناس على الاحتفاظ بها ونقلها بالرواية غير المدونة عبر الأجيال ومن هنا صارت أهم أنواع التراث الشعبي»[6]، وإذا كان مدلول الخرافة أو الخرافي لا يتحقق إلاّ بمقاربته من الواقعي، فهي في الحقيقة لا تحكي إلا عن التجربة المثلى «التي يخوضها الإنسان مع نفسه في سبيل الوصول إلى حالة الانسجام الكامل مع نفسه من ناحية ومع الكون من ناحية أخرى»[7]

فهي بذلك تحاول أن تتمثل عالما يوازي عالم الناس،ليحقق التوازن من خلال الإسراف في الخيال، باستنطاق ملكة عقلية جُبل عليها العقل البشري، وهي القدرة على التخييل، الذي يسمح بتصوير أبطال بلا أبعاد ولا ملامح مميزة لبناء عالم أليف ترتبط أحداثه بالبطل الذي تتعاطف معه الذاكرة الشعبية في مواجهة القوة الغيبية وهو بذلك يرمزإلى التجربة المثلى لأنه«لا يعود فاشلا أبدا، من رحلته ولهذا كان الزواج عنصرا أساسيا فيه، لأنه بمثابة تتويج لنجاحه ورمز لانتصاره على كل المتناقضات الأسرية والاجتماعية والنفسية»[8]، وتحقيق البطولة رغبة إنسانية في الانتصار على البشر أو قهر نوازع النفس، أو تذليل الطبيعة وجعلها طيعة في يد هذا البطل المتخيل، ومن ثم يحقق الانسجام الاجتماعي، ويقضي على التناقضات الأسرية، ويحقق رغبة نفسية دفينة، يعبر عنها أفراد المجتمع أو مجتمع بعينة، وهي مضامين تشترك فيها جميع شعوب العالم على اختلاف لهجاتها وألوانها وتباعد الحدود فيها بينها، وهي قضايا وقف عليها صاحب الغصن الذهبي[9]، مما يؤكد تواضع العقل البشري في مرحلة من مراحل تطوره على إدراك متشابهة للعالم من حوله وللإنسان «ولا يختلف بطل السير الشعبية العربية وأبطال الملامح في شيء، سوى أنه يحقق البطولة في إطار المجتمع الإسلامي»[10].ذلك أنّ المخيال البشري واحد، وإنْ اختلف في التفاصيل.

فعنترة هذا الشاعر والفارس الذي خلد ديوانه اسمه وذاع صيته استمر الأمة العربية تروي قصص بطولاته وقدراته الخارقة بعد الإسلام، فظل المخيال الجمعي يرسم «صورته بشكل جديد بحيث أصبح رمزا للبطولة الإسلامية فإذا كانت القضايا التي كان عنترة يصارع من أجلها ترتبط ومجتمعه الجاهلي القبلي... فإن هذه القضايا تكتسب في السيرة طابع الشمول بحيث يمكن أن تكون قضايا إنسانية عامة يدافع عنها الدين الإسلامي»[11]، وبذلك أدرك عنترة في مفهوم الذاكرة الشعبية أبعاد التحول الاجتماعي وتناقضاته، ويكون بذلك حقق بطولته خارج إطاره الزمني والأبعاد المكانية التي تحقق الإقناع وتوهم المستمع بمطابقة هذه السيرة الشعبية من الواقع وظل بذلك «ممتط على الدوام صهوة جواده السحري، وممسكا على الدوام سيفه السحري، فاستطاع بذلك أن يحارب الأقوام الذي كان يخشى على الدعوة الإسلامية كفرهم وعنادهم»[12]،

وتلك المَهمة التي اضطلع بها بطل السيرة الشعبية و التي تتمثل بصورة واضحة في نشر القيم المثلى، وأصبح صاحب «رسالة دائما يصارع الشر فينتصر عليه، وهو المفهوم النقدي المعاصر، البطل الإيجابي الذي يجسد آمال المجتمع وطموحاته في الرقي والتقدم»[13] هذا البطل الذي تصنع منه الذاكرة الشعبية والمخيلة الجماعية صانع تصورها ومبلغ غايتها ومقاصدها، إذ يختفي المبدع الأول للقصة، وتختفي معالمه، وتبقى قصته التي «تتعرض للتطور وزيادة وحذف حسب الرؤى والأغراض التي يستهدفها الرواة الشعبيون المتلاحقون»[14]، بحيث يتسم هذا التطور بالصيغة الانسانية، عبر تعاقبه الأنثروبولوجي من الأساطير الملاحم إلى القصص... هو في حقيقته انتقال أو تطور فرضته طبيعة العقل البشري الذي يسعى الى اكتشاف مغاليق الكون من حوله، والبحث عن أيقونات جديدة يكون مؤشرات على زمور لهذه العوالم الخارقة من جهة، وتحقق نوعا من التصالح بينه وبين ظواهر الخير والشر من جهة ثانية، وبينه وبين هذه القوى من ناحية ثالثة، ومن ثم كان التركيز على «ذلك العالم الذي يتحتم أن يكون مميزا عن عالم الكائنات الأخرى التي تشاركه في الحياة على وجه الأرض، ولقد شغل الإنسان في هذه المرحلة الجديدة أن يؤكد ذاته ويؤكد وجوده»[15].

ويكون هذا التأكيد للذات وللوجود ناتج عن الدياليكتيك الصاعد للحالة الوحدانية التي يتخذ صورة ديالكتيك صاعد للغة في الرمزي من خلال متخيل الوظيفة الرمزية أو الحالة الشعرية التي يتحقق من خلالها استمرار الرمز في الوجود وتعدد أبعاده الإيحائية والمعرفية ذلك أن معنى الكلمات «إنما هو انبعاث الصورة السمعية وتكون اللغة نفسها على هذا النحو (أثر) الإدراك، ولم يكن هذا التصور الطللي نفسه للغة قادرا على أن يقدم حاملا لنشوء متوال للمعنى، وإذا كان صحيحا أن الاستهام لا يمكنه أن يظهر كل درجاته إلا في عنصر اللغة فإنه ينبغي أيضا أن تكون "الأشياء المسموعة" مميزة عن "الأشياء المرئية" والحال أن "الأشياء المسموعة" هي في أول الأمر أشياء تقال»[16] ولا يمكن أن يقر في الذهن هذا المدرك المرئي ونستطيع ترجمته إلى أشياء تقال إلا عندما تترسخ هذه الأشياء المرئية ذلك أن التفسير لا يبدأ عندما تترسخ تغييرات الحياة[17].

لتصبح بعد ذلك منظمة يمكن أن تترجم في فن من الفنون ليصبح قابلا للتفسير وهو في أظهر صورة متعلق بالأدب ذلك «أن اللغة هي التعبير الوحيد الكامل الوافي والمعقول بصورة موضوعية عن داخلية الإنسان»[18].

ذلك أنّ كل حديث عن منشأ هذه اللغة يظل مغامرة محفوفة بالمخاطر وتجعل الوقوف عندها مجرد ترف فكري لا يقدم للمعرفة الإنسانية شيئا، بل يعقّد الأمر أكثر مما يجعله ميسرا لإدراك ماهية هذه اللغة ويتحقق مشروع هذا البحث ومصداقيته عند الوقوف على فكرة تكون قاعدة أساسية في التعامل مع هذا الإشكال وهو أن اللغة تكاد تكون معاصرة المنشأ الإنسان لأنه خاصية إنسانية.

لا يمكن لأي مجتمع بشري أن يستغني عنها، ومن ثم تصبح اللغة ضرورة اجتماعية أيضا، «وفي الحق أن هذا الجانب من جوانب مبحث اللغة على غاية من الأهمية من حيث أن اللغة من أهم أدوات التكامل الاجتماعي»[19]، يحقق الإنسان من خلالها انسجامه مع الجماعة والتي بدورها تضع الأهداف والغايات أو التصورات لما ترسخ من تغييرات الحياة، لذا فالتعبير القصصي ونظرا لحاجة الإنسان إليه، وبه تتجلى هبة اللغة كان أقدم أنواع التعبير الفني وتبدأ مشروعية الحاجة إلى فن القصص بدء من الأسرة أولا «فقد كان رب الأسرة حين يعود إلى أهله مع المساء يجلس إليهم ليحكي لهم مغامرات اليوم كله بكل ما تحمل من أطرافه وإثارة»[20].

وتتحقق بهذه الطريقة، رغبة الأب في الحكي وحاجة الأسرة إلى الاستمتاع ليتحول الأب إلى رمز من رموز البطولة ويتحقق فعل التوجيه لدى الأنباء فإلى جانب المتعة الفنية تنقل الخبرة ويتحقق فعل التربية والتوجيه «فمن المعروف أن الطفل منذ أن يبدأ يعي عمله القص، وهي غالبا في سن الرابعة أو الخامسة يحب الاستماع إلى نمط قصصي بعينه، بل أنه يلح على من يرعاه أن يحكي له حكاية معينة تكون قد راقته من قبل، إذ في هذه السن يغلب إحساس الطفل على فكره»[21] وتتفتق لديه مشاعر حب البطولة وتتأدلج في ذهنه المثل العليا دون وعي أو حرص على تتبع الحس المنطقي «ومن ثم فإنه يحس بما يدور في هذا النمط القصصي من أحداث ويتحرك معه نفسيا دون أن يفكر في منطق الحكاية، وفي هذا يلتقي الطفل وعالم الحكاية الخرافية، «فكلاهما يتحرك في عالم الإحساس لا في عالم المنطق»[22].

ولعل الحاجة الماسة إلى فن الحكي هو الذي دفع بالمجتمع العربي إلى تخصيص مجالس المسامرة والمنادمة، وتختلف طقوس هذه الجلسات من بنية اجتماعية إلى أخرى، وقد كان للسلاطين والأمراء دور مهم في المحافظة على هذه المجالس ورعايتها مما ساعد على ازدهار هذه الأنواع من المسامرة والتي لم تكن مخصصة لإنشاد الشعر والمناظرات فقط أو الغناء والمجون بل يرى الباحثون «في أخبار الجلساء مادة سردية غنية بالأحاديث والحوارات بل أن كثيرا منها يتلفع بمتن حكائي»[23].

فالأصمعي لو لم يجد عند هارون الرشيد الرعاية والحظوة لما تفنن في سرد النوادر والأخبار، وهو الحال نفسه عند عامة الناس الذين كان يلتقي بهم في مجالسه «ولقد التفت الأصمعي إلى كل أولئك، ولكن لم يفته أعراب البادية يجتمع بهم في المربد والمسجد الجامع، كما يتعقبهم في مناطقهم الأصلية، و كان فطنا فقد حفظ الكثير وأعجب الجميع بحسن إلقائه وأوسعوا صدورهم لتعليقاته»[24] لأنها عوضتهم عن الحاجة إلى الاستماع بفن الحكي وقربتهم من الواقع الذي يحاول الراوي في كل قصة أن يوهم سامعيه بواقعية الأحداث لتكون أكثر إقناعا وإثارة، وإذا كان الأصمعي يميل إلى أسلوب الإخبار، فإن الجاحظ الذي كان يحضر مجالس الأصمعي وهو شاب خرج بأسلوبه إلى لون آخر من البيان يحرص على الديباجة اللفظية والتوسع في المعنى بلغة أنيقة فإنه ظل يحافظ على نهج الحكاية ويتصرف فيما يوري له بل ربما ألف الكتاب ونسبه إلى غيره «ولقد ساق الجاحظ الذي طالما حضر وهو ما يزال شابا مجالس الأصمعي كثيرا من نوادره ولهج به وشنع عليه وآثره دونه أبا عبيدة مع أنه عده مثله في النبلاء وتبدو هذه النوادر مثلا واضحا للحمل وللوضع، لأنها في أغلبها تحمل سمات أسلوب الجاحظ ودلائل ارتفاعه عن الأسلوب الإخباري الذي يغلب على صياغة الأصمعي والواقع أن الجاحظ لا يعترف بأنه لم يكن يحترم المرويات دائما بل أكثر من هذا اعترف بأنه ربما ألف الكتاب فترجمه باسم غيره»[25].

ومن هنا تكونت النواة الأولى لفنيات سرد عربي أو لنقل بدايات أولى لمقاربة اللغة بطريقة تختلف عما ألفه العقل العربي، وتحولت اللغة الطللية التي طالما تشبث بها العربي في قالب ظل يغالبه على مر العصور للخروج عن تقاليد عموده وتغيرت وظيفة الشعرية في الشعر إلى شعرية الحكي مع التماهي في البداية من لغة أقرب إلى الشعر منها إلى النثر ليحافظ على ما ألفه العقل العربي من تعلقه بالشعر وتقديسه له فكانت بذلك هذه النوادر التي اشتغل بها الأصمعي وافتتن بها الجاحظ البداية لفن جديد وهو فن المقامات، «إنما الشيء الذي ينبغي أن ندل عليه هو أن هذه النوادر قد تكون بداية حقيقية للمقامة التي وجدت أصولها في أحاديث ابن دريد ونقل بعضها في أماليه أبو علي

القالي»[26] وهذا الانتقال من فن الشعر إلى فن المقامة هو في الحقيقة تحول أو ثورة على المضامين الشعرية إلى لا تتسع لمثلهذا الفن الجديد الذي افتتن به العقل العربي، وإن شئن «الدقة قلنا أن نوادر الأصمعي عندما هزت عرش القصة الوعظية التي كانت تشغل مجالس الذكر»[27].

وإذا لم يكن من فضل للأصمعي فيكفيه أنه أرسى دعائم فن من القول وحوّل اللغة العربية عما ألفها الناس في التعاطي الثقافي وأصبحت مجالس المسامرة تميل إلى الاستمتاع بما يروي ليواصل العقل العربي صقل هذه التجربة الجديدة في تعاطيه مع اللغة حيث «أخذ ابن دريد على عاتقه أن "يهذب" النوادر لغويا ليثبتها القالي في كتابه ويأتي بعد ذلك بديع الزمان الذي ولد سنة 358هـ عاش أربعين سنة فقط، ليضع القصص المقامية التي جعلت "الكدية"، موضوعاتها [28].

واستطاع بديع الزمان الهمذاني أن يجعل من عيسى ابن هشام تيمة قصصية دون أن يخرج عن التقاليد التي وضعها الأصمعي وفي مقابل هذه المعاناة مع اللغة باللغة للخروج بها من دهاليز الماضي السحيق إلى أفق جديد يمكن أن يكون بديلا مقنعا للعقل العربي، هذه المعاناة التي عايش صعوبتها كل من الأصمعي والجاحظ وبديع الزمان الهمذاني وغيرهم ممن تأثر بفنون القول انتقل تأثير الأصمعي إلى الضفة الأخرى والمتمثلة في الثقافة الشعبية فقد «أصبح القصصي العامي، يفضل حكايات الأصمعي شاغله الشاغل وعن لفئة أن تنسج عن المنوال نفسه وتنحل الأصمعي ما تنسجه»[29].

وإذا كانت مهمة الأديب الرسمي أن صحت هذه التسمية يصارع اللغة باللغة وهي لحظة عسيرة شبيهة بلحظة الولادة، لأنه من خلال هذه المحاولة يسلخ لغة من لغة بكل إرثها الحضاري والثقافي، فإن القاص الشعبي وجد نفسه في منأى عن هذه المعاناة إذ فهم بالتجربة المعايشة أن حاجة سامعيه تتطلب مفعول تخديري تضطلع القصة الشعبية بهذه المهمة لتعوض الطبقة العامة وهي سواد المجتمع عن معاناته «ذلك ما يفعله الراوي مع القارئ الشعبي فهو يصف له القصور والكنوز والملبوسات الفاخرة والمأكولات والمشروبات الشهية ويعرض أمامه الجاريات الحسناوات واللقاءات الجنسية المثيرة، فيسكن ويلبس ويأكل ويشرب... ويعوض بذلك عن بعض تشرده وعريه وجوعه وظمأه وكبته الجنسي...»[30].

وهو ما يحققه كتاب ألف ليلة وليلة، والذي يعد بحق تجربة زائدة في الأدب الشعبي العربي ساهم بصورة واضحة في دنو أجل الثقافة الرسمية العربية، التي كانت تصنع في بلاط الملوك والأمراء أو تنقل في وجه من وجه الثقافة المجتمع العربي، وعندئذ دعت الحاجة بكل مستوياتها إلى البحث عن بديل يصلح لاحتواء تناقضات المجتمع الجديد ويعبر عن طموح مجتمع يحاول التعبير عن واقعه من خلال الرجوع إلى ترسباته الاجتماعية والثقافية والحضارية بدءًا من المجتمع الإنساني ووصلا إلى المجتمع الإسلامي العربي الذي ينتمي إليه.

وإذا أردنا أن نقف عند هذا العمل[31] الأدبي الذي يتفق الباحثون على جعله أهم معلم شعبي في التراث العربي بحيث أن نتفق على الوجه الواضح لهذا الأثر والمتمثل في صراع المرأة والتحديات التي كانت تقف عائقا أمامها من أجل فرض ذاتها لما علق بالحضارة العربية بما يعرف بعصر الحريم والذي يبدأ منذ إرساء الدولة الأموية دعائم حكمها بل ويضرب بجذوره في تاريخ البشرية منذ بدء التكوين «لا ريب أن عداء المرأة يضرب جذوره عميقا في التاريخ. وبالتالي في اللاشعور الجمعي وأغلب الظن أن عداء المرأة يعود في الزمن إلى تلك الحقبة التاريخية التي شهدت سقوط

النظام الأموي وقيام النظام الأبوي مع التحول من الحضارة القروية إلى الحضارة المدنية ابتداء من منتصف الألف الرابع قبل الميلاد وربما أمكن القول أيضا إن عداء المرأة لم يكن إلا تدبيرا دفاعيا ضد الخوف منها، أو بالأحرى ضد الخوف من مبادرتها إلى الانتقام والأخذ بثأرها محوا لعار الهزيمة التاريخية الكبرى التي أنزلت بها، وليس من قبيل الصدفة أن تكون آلهة الانتقام في ميثولوجيا معظم الحضارات المدنية الأبوية من الجنس المؤنث[32].

مما يعطي هذه العلاقة داخل المجتمع الإنساني وطبقة رمزية ودلالة فكرية تبين عن عوالم الإدراك والقول وإدراك الطبيعة ترجم في الفكر الشعبي من خلال هذه الوظيفة الرمزية التي حاولت أن تبين عنها كل الشعوب في مشروعها الميثولوجي هذا الإدراك لا يمكن أن ينجز إلا في فعل القول وهذا القول لابد أن يكون تجسيدا كليا للظاهرة بطريقة حسية وهو المدلول الذي يقدمه ارست كاسير لمفهوم الرمز فهو «يعطي كلية الظاهرات التي تجعل إنجاز معنى في شيء محسوس أمرا جليا بأي شكل من الأشكال وكل السياقات التي يتمثل فيها معطى من المعطيات الحسية أيًا كان نموذج وجودة بوصفه اندماجا خاصا، بوصفه مظهر دلالة وتجسيدا لها»[33].

وهكذا فالمخيال الشعبي بما يقدمه من زخم رمزي عبر الأجيال المتعاقبة ومن خلال مضامين السرد التي قدمها على مر عصوره إنما يحاول بذلك أن يعانق الثقافة أو بمعنى آخر يجد تفسيرا في الثقافة لذا كانت المرأة قرينة الطبيعة حاول من خلالها فهم وجوده وتطبيع علاقته بهذه الطبيعة بصنع ثقافة قهرية تمثل ردة فعل للمجتمع الذكوري وهي القضية التي تشير إليها الباحثة الأنتربولوجية (شيري أو تنز) في مقال لها تحت عنوان «هل الأنثى بالنسبة للذكر كالطبيعة بالنسبة للثقافة منشور ضمن (كتاب المرأة والثقافة

والمجتمع)»[34]، حيث حددت مستويات الفكر الميثولوجي في محاولة قربه من الطبيعة الذي يرى بأنها رديف المرأة إن هذا القرب من الطبيعة يعبر عن نفسه من خلال ثلاث مستويات:

أولا: إن جسد المرأة ووظائفها المنهكة وقتا أكبر في حياة النوع يضعها أقرب إلى الطبيعة، إذا ما قورنا بفيزيولوجيا الرجل الذي تركت له الحرية الكاملة لمعالجة المشاريع الثقافية.

ثانيا: أن جسد المرأة ووظائفه يضعاها في ادوار اجتماعية تعتبر بدورها في مرتبة أدنى من حيث العملية الثقافية مما هو عليه الرجل.

ثالثا:«أن أدوار المرأة الاجتماعية التقليدية التي تفرض عليها جسدها ووظائفه تعطيها بدورها تركيبا نفسيا مختلفا، يعتبر مماثلا لطبيعتها الفيزيولوجية وأدوارها الاجتماعية في قربة من الطبيعة»[35]، وحالة اعتبر المرأة جزء من الطبيعة، فإن الثقافة تعمل من أجل إخضاعها واضطهادها لتعزز بذلك سنن الاختلاف وهي بهذا تعيد صياغة النظام الاجتماعي الذي يجعل الذكر محورا له ومن ثم يدخل المرأة في الأيديولوجية الذكورية المحددة بالدين والقانون[36]، غير أن هذه الأيديولوجية التي تتضافر فيها مجموعة من القيم والأعراف والتقاليد إضافة إلى الدين والقانون والتي يفتقد المجتمع الذكوري لها.

إنه اضطهد المرأة، وحاول أن ينتقم لجنسه هو في الحقيقة انحطاط شأن الرجل وذلك ما يبرز عنه الفكر الميثولوجي لأن «انحطاط شأن المرأة الأثينية كان ينعكس على الرجل

فانخفض شأن الرجال بدورهم حتى غرقوا في الشذوذ الجنسي مدنسين بذلك أنفسهم وآلهتهم على السواء»[37].

وهو المسار نفسه الذي يتبعه القصصي الشعبي المتعلق بموضوع الرغبة الجنسية، حيث تركز على موضوع المرأة ووصفها وصفا حسيا، تكاد تتشابه جميع معالمه في هذا القصص، إذ الجهاز الأساسي الذي تتحرك من خلاله الأحداث هو قيمة الجمال، فهذه المرأة التي تحاط بمجموعة من الأمور والمتعلقة كلها بالتحريم، وفي أغلب الأحيان تلقن هذه التعاليم من الأم، وهي امرأة من نفس جنسها، لكنها وبحكم تجربتها تدرك مغامرة الخروج عن هذه الأوامر التي تحاول أن تجعلها جدارا يحافظ عليها من إيديولوجية المجتمع الذكوري.

لذلك نجد هذه القصص تقرر في البداية المظهر الأنثوي موضوع الرغبة الجنسية بمؤثرات جسدية كما هو مقرر في جميع القصص تقريبا: «الجمال وطول الشعر، تشير إلى أوامر التحريم الصادرة عن الأم، والتي تهدف إلى حماية موضوع القيمة وهو في طور التكوين والنمو، بمجرد البلوغ ومحاولة الانفصال عن الأم يقع خرق التحريم»[38]، هذا الانفصال عن الأم وعدم التقيد بالأوامر هو الذي يجعل الفتاة في مواجهة الأيديولوجية التي ستدفع بها إلى عالم منحط، لتواصل رحلتها في المخيال الشعبي نحو الرذيلة، لكنها ليست بمفردها في هذه الرحلة بل يتدخل جنس آخر وهو جنس الذكر الذي يعتقد أنه استطاع أن يقنع المرأة بأيديولوجيته التي تمثل رواسب جماعية، وهي التي ظلت تدفعه منذ العصر الأمومي وبتحقيق الانتقال إلى العصر الأبوي، الذي يعتقد أنه استطاع أن يحرر نفسه لكنه في حقيقة الأمر زجّ بنفسه ودون علم منه في مرحلة أخرى، فصار هو نفسه ضحية قيمة، في حين كان يعتقد أنه استطاع أن يحقق ذاته، ويرد اعتباره حيث دفع بالمرأة إلى هوة الانحطاط «فتجد الفتاة نفسها مهددة من طرف الذكر الذي يوظف في مختلف الحكايات باعتباره كائنا وحشيا ماكرا (غول)، أو شخصا من المحارم تعميه الشهوة فيتمرد على القيم الاجتماعية ويقرر اغتصاب أخته، ويصور الفعل الجنسي كتهديد بالافتراس أو كفعل تشويه وتقطيع للأعضاء وتغير للصورة البشرية في هيئة حمار أو طائر»[39].

وهذه الرموز صارت مألوفة لأنها تتضمن المواثيق الاجتماعية، فهي وإنْ كانت في ظاهرها تقليدية متداولة، إلا أنها تحمل دلالات جديدة مع كل مجتمع جديد، فرموز «القصص والقصص الخرافية، فأي عمل للترميز لا أثر له فيها، وفي مستوى ثان، نجد الرموز ذات الوظيفة المألوفة، إنها الرموز المستخدمة المفيدة المستعملة، ذات الماضي والحاضر، التي تستخدم، في مرحلة معينة من تاريخ مجتمع، ضمانة للمواثيق الاجتماعية بمجموعها»[40] فهي -إذن- تتسم بالإبداع، أي: إبداع المعنى، الذي يضمن توليد هذا المعنى. فتصبح معاني جديدة تكسبها الثقافة التي حرص المجتمع على تكريسها في حقبة معينة هي الحاملة لدلالات هذه المعاني الجديدة، ومن ثم تبين عن ثقافة أو توجهات هذا المجتمع أو ذاك، فالرمز إذن فعل ثقافي ينبثق من رواسب الماضي لكنه يثقل بحمولة معان جديدة تسعى المجتمعات إلى تكريسها أما عن قصد أو عن غير قصد ومن هنا يفسح المجال للتفكير في محاولة قراءة هذه الرموز لأن آليات تفسير هذا الرمز لا تكتفي، إذ لم يُعمل التفكير الفلسفي الصرف لأنّ التفسير يتعلق بالجانب التجريدي من الرمز أما التفكير فيستدعي الوقوف عند التعبيرات الألسنية والتي لا تظهر في الطقوس والانفعالات فحسب ولكنها تظهر أيضا في كل أنواع السرد المنصب على بداية الشر ونهايته»[41].

والسرد في بداياته الأولى هو منطوق الكلام الذي توارث عبر الأجيال وانتقل من حضارة إلى حضارة يظل مثقلا بمحموله الرمزي الذي هو في جوهره تعبير ألسني «ذو معنى مزدوج يتطلب تفسيرا والتفسير عمل من أعمال الفهم ينشد أن يفك معنى الرمز»[42]، والفهم آليات من آليات التفسير تبحث لها عن مشروعية عقلانية وفق أدوات

منهجية يستنبطها العقل وفق ما يتيح له من هذه الأدوات ويصبح «التفكير علم تفسير، إنها الطريقة الوحيدة التي يمكنه أن يصبح بها مشخصا ويظل تفكرا، فالسذاجة الثانية ليست السذاجة الأولى إنها بعد نقدية وليست قبل نقدية، إنها سذاجة علمية»[43].

ويبقى هذا التفكير الذي ينجز تفسيرا علميا للتراث الإنساني يفرض التعامل مع كل أشكال التراث من باب الكلام لينتقل بعد ذلك إلى عمل اللغة بكل حمولتها أيضا لأن عنصرا الحكي «مشترك بين كل أنواع الأشكال التراثية فهو عنصر أصيل فيها يعود في أساسه وتكوينه إلى منابع الأدب، الذي أصبح محملا بإيحاءات غنية عبر تاريخه الطويل»[44]، وهذا التاريخ الطويل هو سيرورة الرمز الثقافية التي تحرص كل المجتمعات على تأكيدها في فعل الزمن وحدود المكان لتترجم وعي الإنسان وإدراكه أو بصورة أخرى.

2.سؤال الكتابة: وهاجس التأسيس

ولعل السجال النقدي الذي ظهر في المدونات النقدية للأدب الجزائري حول موضوع رواية (حكاية العشاق) أهم وجه من وجوه هذا العنت فإذا كان محققها يعتبرها رواية شعبية فإنّ رأي الدكتور عمر بن قينة يميل إلى الاعتقاد بأنّ هذا العمل رواية مرة، ومرة قصة طويلة فإن الدكتور محمد بشير بويجرة قد أجزم بأن هذا العمل يعد البداية الحقيقية للرواية الجزائرية[45].

وتحكي "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" قصة شخصيتين اتفقا في صدمة نفسية فأتلافا في التخفيف منها بحالة منها بحالة من التجاذب الذي يحقق الانسجام ويجعل البحث عن السعادة مشقة يتجشمها كل من حاول تحقيق التوازن للهروب من واقع لم يكن له يد فيه وليس له قدرة على تغييره فابن ملك أصابه حزن شديد لفراق والده الملك وبذلك ضاع منه مجد الملك ولم يترك له سوى وصية دعاه فيها إلى التحلي بالأخلاق الحميدة والابتعاد عن العشق وبين زهرة الأنس ابنة التاجر التي فقدت والدتها ففرضت على نفسها العزلة، وللتخفيف من شدة حزنها جلب لها والدها جواري من أجل تعليمها الشعر والغناء والطرب.

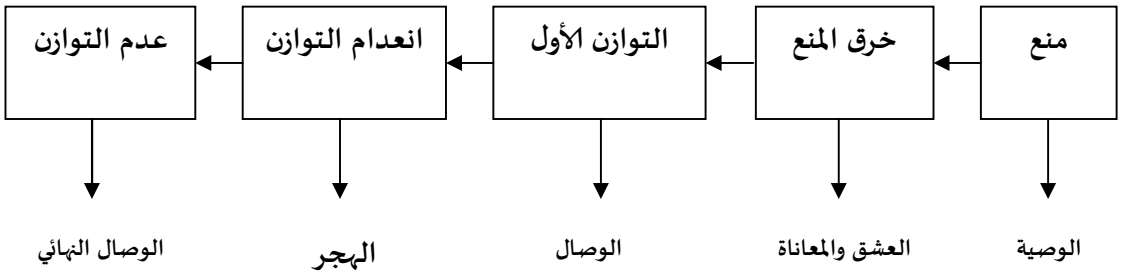
أما ابن الملك فيقترح عليه نديمه حسن الخروج للترويح عن نفسه ويحقق بذلك من وطأة الصدمة.

وبذلك تتهيّأ أسباب اللقاء بين بن ملك وزهرة الأنس حين يسمع طربا قادما من دارها فيسأل العطار المجاور لدارها وبذلك يعرف أنها زهرة الأنس ابنة التاجر فيرغب في وصالها.

أما زهرة الأنس فتغرم بمصطفى الأمير وهي عائدة من نزهة رفقة جواريها إلى درجة أن يغمى عليها من فرط الإعجاب به.

وبذلك تتحقق حاجة كل منهما إلى الآخر فتكرر الزيارات والمراسلات إلى أن تظهر شخصية أخرى وهي شخصية البربري الذي كان يود الزواج من زهرة الأنس قبل وفاة والدتها فتتقلب أيام الصفاء إلى كدر وحسرة ثم تنتهي الأحداث بعودة أيام الود والصفاء برجوع زهرة الأنس إلى الأمير مصطفى[46].

«ويمكننا التمثيل لهذا المسار السردي بالخطاطة التالية[47]:



إنّ القارئ لهذه القصة لأول وهلة يتبادر إليه خط السرد الكلاسيكي الذي قرّ في الثقافة العربية من خلال كتاب ألف ليلة وليلة من خلال توالي المتتاليات السردية «غير أن الذي يشد الانتباه هو الطريقة التي تم بها سرد الحكاية وهي طريقة قد تبدو -بدورها- في الظاهر ذات بناء مألوف إلا أن قراءة تركيبتها الداخلية، وطبيعة اشتغال مكوناتها من سرد ولغة وشخصيات، يجعل هذا النص يخرج وتدريجيا بمرونة عن ثقافة البناء المعتاد في المنظومة السردية العربية، ويجرب الحكي في بناء يختبر إمكانياته دون أن يتخلى عن منطق البناء التقليدي، لذلك فالذي يشكل نميز نص "حكاية العشاق" هو منطق التحولات الذي يصنع من مادة الحكاية نصا سرديا يقترب بدرجة من الدرجات من جنس الرواية»[48].

ولعل المتتبع لأحداث هذه الرواية يقتفي أثر الصنعة الروائية ويتلمس رواسب الحكي الذي ألفته الأذن العربية واستساغه الذوق العربي من خلال ما توارثه من أخبار ونوادر وقصص شعبي بداية من بلاط الملوك ومرورا بقصص الوعظ وانتهاء لما هذبه الأصمعي والجاحظ، ويرى ظلال ألف ليلة وليلة التي عوضت المحرومين ونفست عن كبتهم وحرمانهم[49]. فإن كان راوي "الحب والاشتياق" حريص على أن يفهمنا بأنّ ما وقع من أحداث إنما هي أحداث وقعت فعلا حتى يجعل القارئ والمستمع يعجب بهذا وينفس عن حرمانه وكبته في ظل مجتمع يعيش قهر الاستعمار «وحتى الآن مازال عامة مواطنينا يفضلون القصص والتمثيلات التي يظنونها وقعت فعلا، هذا مقياس يقيسون به أهمية القصة أو التمثيلية يفوق في قوته أي مقياس نقدي أدبي»[50]، ذلك لأنها تجسد طبيعة الحياة الطبيعية وتبين عما تستره جدران القصور من انغماس في المجون واستهتار بالقيم حتى يخيل إليك أن هذا محض خيال ثم يعاودك الإحساس بواقعية هذه الأحداث نظرا للوظيفة التوكيدة التي يركز عليها المؤلف فقد عكست هذه القصة الطويلة «أشياء كثيرة... من بينها الهزة التي شرعت تتعرض لها بنية المجتمع الجزائري... والتصدع الذي أصاب كثيرا من الأسر...والشرخ الذي بدأ يمتد في عادات وتقاليد المجتمع...»[51].

وإذا كان اتفاق رعيل من النقاد الجزائريين الأكاديميين على اعتبار هذا العمل الفني[52]، يحمل معالم القصة فإنّ القصة بمفهوم عام فن له أصوله في الأدب العربي القديم «لقد اقتضت هندسة القصة في الأدب العربي القديم بما وطنت عليه نفسها من دفع مزاعم واحد من أكبر ممثلي التيار الوضعي الاجتماعي في فرنسا إلى تقديم تمهيد يتعهد المشكلة المثارة من زوايا عدة يعرض فيها الآراء التي حاولت تأكيد المزاعم أو نفيها، لكنه تمهيدا يسجل موقفه من أول مجلة القصة في العربية قديمة قدم هذه اللغة»[53].

وإذا كان الدكتور عبد الملك مرتاض يريد من خلال هذا الحكم تجاوز المعايير الفنية والخصائص البنائية للقصة بمفهوم عام مؤكدا على الحد الأدنى، حيث اعتبر أن القصة البسيطة هي التي تبني على الواقع طورا وعلى

الخيال أو هما معا وأعتقد أن خلو العمل القصصي من هذه المحايثة بين الواقعي والخيالي هو جوهر وليس عرض وهو ما يظهر بيّن في رواية "حكاية العشاق" هذا الامتزاج بين واقع الطبقة الاجتماعية ومخيال الراوي أو المؤلف هو الذي بوء لهذا العمل أن يكون عملا رائدا بامتياز[54]، إذا كان بعض الباحثين قد اعتبره مجرد مفارقة تاريخية[55]، وبالتالي يمكن اعتبارها طفرة تسجل لا تحسب، لكنها بداية تبين عن نضج التجربة مما يعني أن جيل الكاتب متمرّس على فن الاستماع إلى الحكي إنه على اطلاع، بهذا الفن من خلال القراءات التراكمية للتراث العربي، سواء المكتوب باللغة أو المتوارث بالتواتر، ذلك أن منطلق الفعل يفرض بأن «الشكل الذي يعمد إليه الفنان لا يجد تبريره في مقتضيات النسق الفني، بقدر ما يجد علته في السياق، وكل فصل تعسفي بينهما إنما يعد فتقا لوحدة شديدة الالتحام، وهل يجوز الآن محاسبة الفنان على كونه في ذلك إلا بان واقعيا أو يجب محاسبة الظروف التاريخية والالتفات باللائمة إليه»[56].

فالسياق هنا له ظروفه التاريخية ومبرراته الثقافية من خلال واقع المجتمع الجزائري في تلك الحقبة التاريخية على ما فيها من علة النسق الفني لا يخرج عن ما هو عام، أو ما هو متعارف عليه في ظل مجتمع ينتمي إلى ثقافة واحدة وأصول تاريخية موغلة في القدم وإلا كان الإقدام على تجربة أدبية كهذا درب من الجنون أو كما يقال كحاطب ليل، لكني اعتقد بان المؤلف لم يكن حاطب ليل، لأن إقدامه على هذه التجربة الفنية لم تكن من عدم، إذ لكل نهاية بداية وما من شك في أن البداية التي أثثت مخيال الكاتب هو اطلاعه على هذا الفن من التأليف في تراثه الأدبي.

وأن لكل عمل غاية أو قصد وإلا كان مجرد عبث لا يرقى إلى مستوى الإنتاج الفكري، وانطلاقا من هذا ومن خلال جدلية السياق بالنسق الفني والذي لا يمكن أن ينفصل أحد هما عن الآخر كان النص على مستوى اللغة مزيج من الفصيح والعامي وهذه القصة في حد ذاتها سمة تبين عن هذا الترابط الشديد بين السياق والنسق الفني «وأحسب أن أول قضية يجب التطرق إليها في الإشكالية اللغوية لنص "حكاية العشاق"، هي المقصدية في اختيار لغة روائية تناسب الهدف من الحكي وتحترم بناءات النص وغاياته بالقدر نفسه الذي تقف فيه عند حدود الإمكانيات اللغوية للكاتب وعند الحدود الفنية للمرحلة الزمنية وذلك كله بغية توسيع مساحة التلقي والتأسيس لمسوغاته لدى أكبر فئة ممكنة من القراء»[57]، لأن الكاتب عندما يكتب يضع في توقعه قارئ افتراضي، هذا القارئ يعلم مسبقا من يتوجه إليه بالخطاب عارفا بقدراته وفهمه وإمكانياته ليصل بذلك إلى أفق التوقع وهذا الأفق هو ما يحققه النص من مقروئية ولا يخرج كليهما عن السياق التاريخي والثقافي للعصر الذي ينجز فيه النص كما لا يجب أن يخرج هذا الأخير عن التنسيق الفني المتعارف عليه، وبالتالي فإن المقصدية هي التي تحقق هذا التوافق وهي التي يراها (باختين) ضرورية لإضفاء الشرعية القصصية على النص وإن يتعمد الكاتب المزج بين العامية والفصحى هو أفق التوقع الذي كان يطمح إليه المؤلف حتى لا يظهر العمل غريبا عن زمنه بعيدا عن قارئه وهو بذلك محاولة مهمة في التقريب بين وعيين لغويين قد ألف القارئ التعامل معهما من خلال موروثه الثقافي ففي «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، أو التقاء وعيين لغويين منفصلين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ»[58]، الذي يعبر حتما عن استعمال ارث اجتماعي وتاريخي يمثل جملة من المرجعيات التي تقتضي «حضورا داخل الرواية لا خارجها؛ ليشكل هذا المرجعي نسيج الخطاب أثر ذلك»[59]، حيث أن الاهتمام بالجانب التقني للعمل الروائي جعل المهتمين في

كثير من الأحيان يهملون المرجعيات التي تؤسس لأي عمل فني وهو الحال مع نص حكاية العشاق «وإن النقد باقتصاره على الأداء التقني يهمل المرجعية التي بالعلاقة معها، وبالنقاد إلى الجوهر سؤالها المطروح في جدل التفاوتات والتناقضات ببني المعنى العميق للأدب»[60].

وهذه المرجعيات تحكمها شبكة من العلاقات تسمى واقعا، إذ توفرت الشروط التي تبني هذه الشبكة، وتتحكم في قيمة الإيحائي في الواقع فهذا التجاذب والحراك هو الذي يشعرنا بالحياة والاستمرار في الزمن والفعل والمكان ويتجسد هذا من خلال فعل الكتابة حيث تتحول الكتابة إلى منشط للذاكرة التي تملك قدرة الاختزان والاختزال ليعيد المثفق قراءة هذا المخزون وفق أبعاد جديدة مغايرة لما هو واقع، بحت كما تكون أيضا قوة للنسيان.

ولا شك في أن هذا الثراء الحضاري والتنوع الفكري والعرقي قد جعل الجزائري يتميز بثقافة شعبية تبين عن هوية هذا المجتمع وانصهرت في بوتقته لتكون معلما مميزا لهذه الفترة الزمنية، كما حافظت على استمرار هذه الهوية في الأزمنة اللاحقة يضاف إلى هذه الثقافة الخصبة ما ورثه هذا المجتمع من إرث ثقافي أدبي ضارب في القدم موغلا في التاريخ باعتبار أن الثقافة العالمية هي التي مهدت الطريق لهذا المجتمع وبعثت فيه الحياة من جديد «ومع ذلك وجدنا في العهد العثماني تراثا أدبيا وفنيا وعلميا في مستوى طيب استحق منا العناية والدرس ولكن يجب ان نلاحظ من الآن ان هذا الإنتاج بأنواعه كان خارج نطاق الحكم»[61].

وقد كان لسابق هذا العهد فضل في إثراء الثقافة العالمة، وضمان بقائها واستمرارها ذلك لأن المغرب الأوسط (الجزائر) كان «يتمتع منذ العهود الرستمية والأغلبية والزيرية والحمادية والحفصيةوالزيانية، بمراكز تشع منها الثقافة والعلم والفكر»[62]، وظل جسر التواصل دائما بعيدا عن السلطة أو خارج نطاق الحكم نظرا لعائق اللغة لجهل أغلب الباشورات والبابات الأتراك بهذه اللغة وبل حتى مستواهم الثقافي في اللغة التركية لم يكن ذا بال، ومن ثم بقيت اللغة العربية الفصحى تصارع من أجل بقائها في ظل تعدد الثقافات وتنوع اللهجات ذلك أن العثمانيين أنفسهم «يفتقرون إلى أشياء أساسية لكي يشجعوا الأدب والعلم والفن في الجزائر وأول ذلك اللغة، ولقد كانت لغة الوجق العامة هي التركية، وهي لغة للحديث أكثر منها للكتابة، لم تكن هناك أعمال أدبية هامة أنتجت بهذه اللغة إلى ذلك الحين»[63].

ورغم هذا الوضع المتردي خاصة على مستوى اللغة، وفقنا مع نص "حكاية العشاق" مع تجربة رائدة سجلت طفرة مهمة في التأريخ لفن الرواية في الأدب العربي فقد كان من الطبيعي أن يدفعه الحكي إلى استلهام الموروث العربي والتراثي منه ليعينه على بناء بنية تركيبية قصصية فإن وضعنا هذا النص في سباقه الثقافي والتاريخي «وجدناه يتقاطع بشكل جلي مع فضاءات قصص ألف "ليلة وليلة" بالدرجة الأولى خاصة منها تلك التي تدور إحداثها في قصور الملوك والأمراء، ودور التجار والأثرياء فمصطلح المقصورة الذي يتردد مرارا في نص حكاية العشاق إلى جانب الوصف المتكرر لاقداح الخمر وإطباق الطعام وألوان الطيب والعطور، مع أدوات العزف والطرب تنطق كلها بمواصفات المستوى الاجتماعي الثري الذي يحيل عليه فضاء الحكاية من جهة، كما تشير من ناحية أخرى إلى ظاهرة انتشار مجالس اللهو والمجون في دور الأمراء والأثرياء في حقب معروفة من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية[64].

ومما لا شك فيه أن سلطة إرث عظيم كظل يفيء بظلاله على الإبداع العربي إلى يومنا هذا[65]، وأن الغرائبية والعجائبية سمة خطابية بارزة في نص ألف ليلة وليلة يضطلع بها السارد، وهي كذلك في نص حكاية العشاق مع

اختلاف الأدوار وتغير جنس السارد، وبالتالي فإن: «العجائبي ظاهرة نصية، متعلقة بالخطاب ليست خارج نصية فنحن متعلقون بشفاه الراوي بكلمات الخطاب هي وحدها الجحيم وهي وحدها الخلاص»[66]، وهذه الظاهرة النصية هي ما نتلقاه من الأصوات الساردة، إما عن طريق أشخاص أو عن طريق صوت الراوي، مما يجعله يندرج ضمن مفهوم شعرية الحكي، فتطور الخبر «يجعله يتحول من شكله البسيط إلى شكل مركب أكثر تعقيدا وتفصيلا يفقده نسبيا خصوصياته النوعية، ويدفعه بالضرورة إلى الاندماج في نوع آخر قد يكون قصة أو حكاية»[67]، وهي طبيعة يفرضها قانون التطور وذلك أن الأجناس على حد تعبير برونتير[68]، ليست مجرد كلمات بل نجدها في الطبيعة وفي التاريخ ولن يتحقق مبدأ التثبيت، fixation، إلا في مرحلة النضج[69].

غير أنّه بات من المؤكد بعد التطور الحاصل في المجال البحثي بان السرد يمثل هوية إنسانية وضرورة حضارية بها نُبين عن الحياة الثقافية والوجود فهو جوهر الطبيعة الإنسانية وبتعبير بارت «يوجد السرد بأشكاله اللانهائية –تقريبا- في كل الأزمنة والأمكنة والمجتمعات إنه يبدأ من تاريخ البشرية ذاتها، فلا يوجد شعب –تماما- بدون سرد، كل الطبقات والجماعات الإنسانية تمتلك محكيات»[70].

لذلك اعتبر أرسطو أن القصة (تكشف عن جوانب شمولية في الوضع الإنساني)[71]، قد يكون هذا الوضع أما واقعيا ونعود إليه من خلال السرد، لأننا نتعامل مع الزمن من خلال أحداث واقعية وإما يكون متخيلا ومن ثم فنحن نتعامل مع أحداث متخيلة وما يقدمه مصطفى بن إبراهيم، في خطاب حكاية العشاق من خلال التأكيد على زمن التأليف من أجل أن يوهم المتلقي بأن هذه الأحداث قد وقعت فعلا، وبالتالي فهو سرد لأحداث واقعية، أو أن هذه الأحداث متخيلة وعمد إلى ربطها بتاريخ معين تماشيا مع ثقافة المجتمع في تعامله مع المحكي، وهي تقنية يعتمد عليها الراوي الشعبي من أجل التأثير على المتلقي وجعله يتابع الأحداث يتشوق إلى المواقف من خلال العرض المشهدي، ومن هنا يصبح (السرد شكل للكلام كلي، مثل اللغة ذاتها، وصيغة للتمثيل اللفظي) [72]، في عملية إنتاج الخطاب الأدبي الذي يعتبر لعبة يتواطأ فيها القارئ مع السارد أوراقها الكلمات وبالتالي فإن الأوراق هي التي تتكلم وليس المؤلف[73]، وهو في هذه المجازفة لا يمكنه الخروج باللغة عن الزمانية، فالسردية يحسب قراءة هايدن وايت هي (البنية اللغوية التي تشكل الزمانية مرجعها الأخير)[74].

وأعتقد أن زمن مصطفى بن ابراهيم من خلال نص حكاية العشاق تعامل مع اللغة بهذه المقصدية أي بزخمها الزماني وبمعطيات فرضها وضع ثقافي معين وإلا صار هذا النص غريبا أخرص لأنه يخاطب أهل الزمان بما ليس من زمانهم ويخل بقواعد اللعبة التي تفرض أن يتواطأ فيها القارئ مع السارد، « ولأن الجمهور يتجاوب مع هذه اللغة المهجّنة باعتبارها النمط السائد في التعامل اللغوي داخل الأوساط الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب في إطار سياق ثقافي مهيمن في فترة زمنية محددة»[75]، كما اعتقد أن العنوان مهم جدا في إثبات مشروع بداية الفن الروائي في الأدب الجزائري ومن البدايات الأولى للاستعمار الفرنسي حيث لفظ حكاية المصاحب للعنوان، بعد مؤشر جنسيا indication générique يعتمد على تحديد جنس العمل وذلك، بإسقاط واستبعاد كل الأجناس الأخرى.[76]

العنوان هو عتبة النص لأنه سيمة نصية ناطقة ومعبرة ويعلن عن نفسه بصفته نصا مصغرا، ومن خلاله يطمئن القارئ إلى إقامة علاقة حوارية معه أو يرفضها، وبالتالي يخلق عند القارئ ألفة يستأنس لها أو له، فيبدأ رحلة استكشاف النص[77]، واعتقد بأن مقصدية الحكي في نص "حكاية العشاق" ظاهرة من العنوان والتأصيل

لهذه الظاهرة هو هدف الكاتب، إذ كان بإمكانه أن ينقل لنا هذا عن طريق الرواية الشفاهية لكنه عمد إلى تدوين هذه الأحداث بلغة تتداخل فيها حقب زمانية، وأجناس أدبية فعلى الورق فقط، يمكن أن تحقق كل الأحلام والرغبات fantasmes ليفتح للروائي كما للقارئ فضاء من الحرية[78]، ومن هنا تظهر قيمة الكتابة آنئذ وأنها ضرورة تاريخية للتأسيس لهذا الفن، وأبعاده عما تعارف عليه من ولع بالشفاهي ومحاولة دمج الشعر مع المروي في النص الحكي، والنص الديني في خطاب موحد يجمع هذه الثقافة التي كرسها المجتمع الجزائري وأن تكون هذه التجربة ممكن غير مستحيلة بفضل اللغة فاللغة وحدها هي التي يمكن أن تجعل المختلف مؤتلفا والمستحيل ممكن التحقق فكان نص حكاية العشاق بحق نص يؤسس تجربة رائدة في فن الكتابة الروائية .

---

[1]- أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979 ص:45 .

[2]- نيرس دي: كتاب الأحلام تفسيرها ودلالاتها .. كيف تفهم، تعريب وتعليق وإضافة الدكتورمحمد منير مرسي، الناشر، عالم الكتب،2004م،ص: 114.

[3]- العنوان الذي تُرجم به الكتاب إلى الفرنسية، *John Weir Perry*:Le voyage symbolique - un regard nouveau sur les hallucinations et les délires des schizophrènes édition Aubier mon Tougne paris 1976

[4]- ينظر: جورج طرابيشي: الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى، 1995 ص: 200.

[5]- المرجع نفسه، ص: 200.

[6]- أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقاربة ص: 63.

[7]- نبيلة إبراهيم سالم: البطولة في القصص الشعبي، التراث الشعبي، عرض طلال سالم الحديثي: ، وزارة الثقافة الإعلام، دار الحافظ، ع 9، السنة العاشرة 1979، ص: 224.

[8]- المرجع نفسه ص: 224.

[9]-ينظركتاب سير جيمس جورج فرايزر: الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، ترجمة محمد زياد كبة، مراجعة سعيد البازعي، هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث، ط، 1، 1432هـ، 2011م.

[10]- نبيلة إبراهيم سالم: البطولة في القصص الشعبي، التراث الشعبي عرض، طلال سالم الحديثي ، ص: 122.

[11]- المرجع نفسه ص: 122.

[12]- المرجع نفسه ص: 122.

[13]- محمد مرزوقة، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية رسالة ماجستير، كلية الآداب قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس القاهرة مصر 1989، ص: 34. نقلا عن سعيد سلام: التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن 2010 ص:32.

[14]- عمر بن قينة: الريف والثورة في الرواية الجزائرية المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر1988 ص: 11.

[15]- نبيلة إبراهيم سالم: البطولة في القصص الشعبي، التراث الشعبي عرض، طلال سالم الحديثي ، ص: 221.

[16]- بول ريكور : في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة وجيه أسعد، أطلس للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا ط01، 2003م، ص: 451.

[17]- ديلته: في نشوء علم التفسير في الأعمال الكاملة المجلد 7، ص: 319، نقلا عن بول ريكور في التفسير محاولة في فرويد، ص: 452.

[18]-ديلته: في نشوء علم التفسير في الأعمال الكاملة المجلد 7، ص: 319، نقلا عن بول ريكور في التفسير محاولة في فرويد،ص: 452.

[19]- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة، دار المعارف، ط4، ص: 326 .

[20]- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة القاهرة الطبعة 4، ص: 199.

[21]- نبيلة إبراهيم سالم: البطولة في القصص الشعبي، التراث الشعبي عرض، طلال سالم الحديثي ، ص: 225.

[22]- المرجع نفسه، ص: 225.

[23]- عبد الله أبو هيف: النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب، العرب 2000م، ص:68.

[24]- أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ص: 150.

[25]- أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة: 186.

[26]- أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ص: 177.

[27]- المرجع نفسه، ص: 177.

[28]- المرجع نفسه، ص: 178.

[29]- المرجع نفسه، ص: 178.

[30]- بوعلي ياسين :حكايات شهرزاد : الواقعية والغرائبية، والوظيفة الاجتماعية، مجلة دراسات عربية، العدد :5، السنة: 17 آذار مارس 1981، ص: 81.

[31]- بوعلي ياسين :حكايات شهرزاد : الواقعية والغرائبية، والوظيفة الاجتماعية، مجلة دراسات عربية، العدد :5، السنة: 17 آذار مارس 1981، ص: 69.

[32]- جورج طرابيشي: الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، ص: 205.

[33]- ارنست كاسيرر، فلسفة الأشكال الرمزية، ص: 109، مذكور في هامبورغ، الرمز والواقع، بجهوق 1956 ص: 59، نقلا عن: بول ريكور: في التفسير محاولة في فرويد، ص: .19

[34]- ميشيل روز الدوولويز لا معير المرأة الثقافة، المجتمع ترجمة، هيفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق 1976 ص: 109، 139، نقلا عن: بد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشعبي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية الأداء، الشكل، الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، ص: 108.

[35]- تركي علي الربيعون، العنف والمقدس في الميثولوجيا الإسلامية المركز الثقافي الغربي بيروت، 1994، ص: 146، نقلا عن: عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشعبي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل الدلالة، ص: 108.

[36]- عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشعبي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل الدلالة، ص: ص: 152

[37]- غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق،الطبعة الاولى، 1991، ص: 111.

[38]-بريمسلمحمادي،أثرالتراثالشعبيفيالروايةالعراقيةالحديثةالمؤسسةالعربيةللدراساتوالنشروالتوزيع،بيروتلبنان، 1980،ص: 12. نقلا عن عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص: 149.

[39]- المرجعنفسه، ص: 149

[40]- بول ريكور : في التفسير محاولة في فرويد، ص: 419.

[41]- المرجع نفسه، ص: 42.

[42]- بول ريكور : في التفسير محاولة في فرويد،، ص: 18.

[43]- المرجع نفسه، ص: 413.

[44]- بري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1980، ص: 12.نقلا عنسعيد سلام: التناص: التراثي الرواية الجزائرية نموذجا، عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، 2010، ص:29.

[45]- بشير بوجرة: الرواية الجزائرية بين التأسيس أو التأصيل مقاربة ابستمولوجية، لخطاب حكاية العشاق، دراسات جزائرية، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران، العدد 01، جوان 1997، ص: 142.

[46]- بن إبراهيم محمد، حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تحقيق الدكتور أبو القاسم سعد الله، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، ط02، 1983م.

[47]- رشيد بن يمينة، بواكير الرواية الجزائرية-دراسة تحليلية لبنية السرد في خطاب "حكاية العشاق"، دار تفتيلت، 2013م، ص: 35.

[48]- زهور كرم، حكاية العشاق الجزائرية، ذاكرة الرواية وسيرة العشق الأدب المغاربي اليوم- قراءات مغربية مجموعة من الباحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2006م، ص: 155.

[49]- ينظر: شرشار عبد القادر، بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي، مقاربة حول الإرهاصات الأولى للكتابة السردية في الجزائر، دراسات جزائرية، جامعة وهران، مجلة دراسات جزائرية، العدد 02، مارس 2005م، ص: 66.

[50]- بو علي ياسين : صورة المرأة في حكايات شهرزاد، مجلة دراسات عربية، العدد 7، السنة : 18، أيارمايو،1982م، بيروت، لبنان، ص: 78.

[51]- عمر بن قينة، الريف والثورة في الرواية الجزائرية، ص:: 10.

[52]- محمد بن إبراهيم، "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"، تحقيق: الدكتور أبو القاسم سعد الله، ط02، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

[53]- عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، دار مكتبة الشركة الجزائرية، ط01، 1968م، ص: 19. نقلا عنحبيب مونسي، فعل القراءة –النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة، عبر أعمال عبد الملك مرتاض منشورات، دار الغرب 2001، /2002، ص:81.

[54]- ينظر: حبيب مونسي، فعل القراءة –النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة، ص: 81.

[55]- ينظر: شرشار عبد القادر، بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي، ص: 118.

[56]- حبيب مونسي: فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، ص:10

[57]- محمد بشير بويجرة: الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، مقاربة ابستمولوجية لخطاب حكاية العشاق في الحبوالاشتياق، مجلة دراسات .جزائرية، منشورات مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، العدد.01 . ص: 139

[58]- ميخائيل باختين الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1987، ص: 28- نقلا عن بشير بويجرة محمد: الرواية الجزائرية بين التأسيس أو التأصيل مقاربة ابستمولوجية، لخطاب حكاية العشاق، ص: 140،139

[59]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن 2010، ص: 19

[60]- يمني العيد، فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الأدب بيروت، الطبعة الأولى 1998، ص: 33 نقلا عن بشير بويجرة محمد: الرواية الجزائرية بين التأسيس أو التأصيل مقاربة ابستمولوجية، لخطاب حكاية العشاق ص: 19.

[61]- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الأول، 1500، 1830 عالم المعرفة، الجزائر طبعة خاصة 2011، ص:195 .

[62]- عثمان سعدي: الجزائر في التاريخ من العصر القديمة وحتى سنة 1954، شركة دار الأمة الجزائر 2012، ص: 425.

[63]- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي الجزء الأول، ص: 194.

[64]- رشيد بن يمينة : بواكير الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية لبنية السرد في خطاب، حكاية العشاق، ص:74.

[65]- ينظر: سعيد سلام: التناص: التراثي في الرواية الجزائرية نموذجا،إربد (الأردن) : عالمالكتبالحديث، 2010 ص: 29، و أيضا: عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسات القصة الجزائرية الحديثة ديوان المطبوعات 1994، ص: 101

[66]- حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط، 1، 2009 ص: 43.

[67]-سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء ط1، 2004، ص:95. نقلا عن: عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي الخبر-سردية الخبر- 2012، ص: 22.

[68]- فرديناندبرونتير: تطور الأجناس في تاريخ الأدب. نقلا عن : أحمد اليبوري: دينامية النص: الروائي منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 1993، ص: 13.

[69]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 2.

[70]- Roland Barth, l'aventure sémiologique, Paris, Edition du seuil, 1985, p 167 محمد بوعزة، هيرمنيوطيقا المحكي- النسق والكاوس في الرواية العربية، الانتشار العربي، ط01، 2007، بيروت- لبنان، ص: 39.

[71]- المرجع السابق، ص: 134

[72]- المرجع السابق، ص: 22.

[73]- ينظر: حسين علام : العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 42 .

[74]- نقلا عن:محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي، النسق الكاوس في الرواية العربية ،ص:40.

[75]- رشيد بن يمينة، بواكير الرواية الجزائرية، ص: 134.

[76]- ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص: إلى المناص: ص: 89. نقلا عن حسينة فلاح الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي منشورات تحليل الخطاب الأمل، 2012، ص: 67.

[77]- ينظر: عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، محاكاة للنشر والتوزيع سوريا، الطبعة الأولى 2011، ص: 14،15

[78]- نقلا عن آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف،دارا لأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2006 ص: 31.