مجلة الحكمة للدراسات الأدبية و اللغوية
Eissn :2600-6421 Issn : 2353-0464
المجلد 11 / العـدد: 04 (2023)، ص: 71- 97

تيمة " الثورة " في ثلاثيّة (حنفي بن عيسى) القصصية
. مقاربة سوسيو ثقافية بنوية تكوينية .

The theme of "Revolution" in Hanafi Ben Aissa's short story trilogy
A sociocultural, structural genetic approach

يوسف مقران[1]

[1]المركز الجامعي مرسلي عبد الله . تيبازة (الجزائر)، mokrane.youcef@cu-tipaza.dz

تاريخ الاستلام: 2023/12/11 تاريخ القبول: 01 /2024/01 تاريخ النشر: 2024/01/12

ملخص:

يعرض هذا المقال محاولة إعادة تكوين مسار الثلاثية القصصية التي ألفها حنفي بن عيسى في أواخر سنوات عمر الثورة التحريرية الجزائرية، من الناحية التخييلية. لهذا استأنسنا بضربٍ من المقاربة البنوية التكوينية باعتماد البعد السوسيو ثقافي؛ نظرا للرهان الثقافي الذي عوّل عليه الكاتب في تأليفه لهذه الثلاثية. من هنا، فإنّ المقال يهدف إلى الكشف عن الجوانب التي منحت هذه التجربة القصصية أصالة وجدّة فريدتين في آن.

كلمات مفتاحية: الثلاثية القصصية، الثورة، المقاربة البنوية التكوينية، التجريب القصصي، حنفي بن عيسى، الوعي، التحسيس.

Abstract:

This article presents an attempt to reconstruct the development of the trilogy of short stories written by Hanafi Ben Aissa in the last years of the Algerian liberation revolution, from an imaginative perspective. For this reason, we resorted to a form of Genetive Structural Approach, adopting the sociocultural dimension. And this, because of the cultural bet on which the

writer relied to write this trilogy. The article therefore aims to reveal the aspects that gave this narrative experience a unique originality and novelty at the same time.

Keywords: Narrative trilogy ; Revolution ; Genetic structural approach ; Narrative experiment ; Hanafi Ben Aissa ; Awareness ; Sensitization.

المؤلف المرسل: يوسف مقران

1. مقدمة:

تحاول مداخلتنا تسليط الأضواء على تجربة الكاتب حنفي بن عيسى[1] (1932 . 1999) القصصية وتحليل مواقفه الفكرية ورؤاه النقدية، من خلال ثلاث قصص شكّلت وجهات نظر متطورة حول وقائع الثورة التحريرية الجزائرية . يهم رصدها تكوينيا وتاريخياً واجتماعيا وثقافياً، هي: " في حيّ القصبة " . مجلة الآداب (بيروت) 1959، و" عائدون " . الآداب 1960، و" الشمس لا تشرق من باريس " . الآداب 1961. تنبع أصالة التجربة القصصية التي خاضها المفكر حنفي بن عيسى (1932 . 1999) من كونه كتب في موضوعة الثورة الجزائرية وفلسفتها وهي لا تزال في عنفوانها. وهذا البعد . علاوة على تجسيده لرسوخ الأدب الملتزم في النخبة الجزائرية إبان هيمنة الإمبريالية . لا يمكن إلاّ أن يجلي قيمة هذه

---

[1] ولد حنفي بن عيسى في الجزائر عام 1932. حامل لإجازة في التربية وعلم النفس، جامعة دمشق 1960، وإجازة في اللغة الانكليزية وآدابها – جامعة دمشق1961، ودكتوراه في الفلسفة . علم النفس اللغوي وقضايا الاتصال من جامعة الجزائر 1971.عمل استاذاً لعلم النفس بمعهد علم النفس، جامعة الجزائر فن الترجمة تطبيقاً وتنظيراً. وكان عضوا في جمعية الترجمة. أنجز العديد من الأعمال الترجمية، منها: 1. محاضرات في علم النفس اللغوي. 2. تعلم لتكون، الجزائر، 1974، بمشاركة اليونسكو. 3. نتعلم ونعمل، تحت اشراف اليونسكو. 4. تاريخ إفريقيا العام 5. الدروب الوعرة (رواية)، الجزائر، 1967. 6. الجزائر الأمة والمجتمع. الجزائر 1983. 7. رصيف الأزهار لا يجيب (رواية)، الجزائر-1964. 8. من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، الجزائر 1976. 9. النظام التربوي في الحال والمآل، الجزائر، بمشاركة اليونسكو. 10. الثقافة في الجزائر، ماض وحاضر. 11. فن الترجمة تنظيراً وتطبيقاً.

النصوص التاريخية والثقافية. من هنا يأتي تفضيلنا لمقاربة بعض نصوص القاصّ تكوينياً، أي انطلاقا من وجاهة وهاجس الموضوعات الحساسة التي خضعت للتكييف السردي؛ وكذا من زاوية سوسيو ثقافية نظرا لاستشرافها لمتغيرات المجتمع الجزائري نتيجة تعاطيه مع أحداث تاريخه محتفظا على السديم الثقافي الذي خصّه السارد بتبئير فريد لا يخلو من الممارسة السياسية (التحسيسية) المبكرة والممزوجة بوعي ثقافي عميق، على الرغم من مقتضيات القصة القصيرة الضيقة التي تعبُر تجربته السردية قبل أن يعود إليها لاحقا من بوابة الترجمة، وهو ما سنقف عنده أيضاً من باب تدعيم بعض النتائج التي تتعلق بفلسفة الكاتب السياسية التي تتضمنها تلك المحاولات القصصية.

إن ما توفّره لنا البنوية التكوينية خصوصاً في شقِّها التَّابِع للوسيان غولدمان (1913 . 1970) Lucien Goldman، والماركسية ونظرية لوكاش الروائية، مِن السبل المنهجية؛ هو إمكانية اعتماد التمفصُل المفهومي (Articulation conceptuel). وعليه لا بد من حسم تقاطعات وتمفصلات ومفارقات. وكما يقول غريماس نفسه: فإن مفهوم العمق نسبي، كل هيئة توليد للخطاب تحيل على هيئة " أعمق " وهكذا دواليك، حتى البنية الأكثر عمقا التي هي البنية الأولية للدلالة، نقطة انبجاس المسار التوليدي (غريماس و كورتيس، 2013، صفحة 07).

2 وحدة التيمة في الثلاثية القصصية (الانغلاق والانفتاح)

1.2 الثورة والحياة (القصة والسيرة)

إذا ما قرأنا هذه النصوص التي ألّفها حنفي بن عيسى متفرِّقةً على أنها تشكِّل ثلاثية قصصية . على الرغم من التفاوت الزمني الذي يفصل بينها (يُعتبر الفارق بمقدار عامٍ بالنسبة للقصة القصيرة مدة طويلة شيئاً ما)، استرعت انتباهنا الوحدة التي تربطها من حيث التيمة المتمثِّلة في شذراتٍ من أحداث الثورة

الجزائرية. وإذا ما انطلقنا من التحديد التجريدي الذي يرى أن الحدث هو الوحدة الأساسية في الخطاب السردي . وهو ما يمثل قاعدة أغلب التحليلات السردية الحديثة (تودوروف، 1997، صفحة 27)، فإنّ هذه الأحداث ستشكِّل أمراً مُغالِطا مقارنة مع الانطباع الذي قد يخرج به القارئ الضمني من كون الكاتب قد ركَّز تجربة حياة في هذه الثلاثية؛ ذلك أننا نجد إلى جانب هذه التيمة خطابا تكوينيا يعتبر ثقافيا بالدرجة الأولى. وهو ما يفضي إلى نتيجة مؤدّاها أن التماسك في هذه التجربة القصصية القصيرة جداً يعود إلى ركيزتين، أولاهما: التنقل بين خيط سردي ينتظم الأحداث من جهة، وبين مادّة ثقافية واجتماعية وتاريخية من جهة أخرى، وذلك ضمن ما أسماه عبد الله إبراهيم (السرد التقريري) (إبراهيم، 2011، صفحة 232) ، غير أنه لم يشأ الكاتب أن يتوسّع في هذا الأخير إلا لسدِّ بعض الحاجة. وكأنه بهذه الثلاثية القصصية حاول فقط أن يركز تجربته كإنسانٍ خضع لمسارين هما: المسار الجامعي والمسار الثوري، من غير أن يخرج عن المألوف الذي اعتاده أي رجل عادي ينتمي إلى فئة الشعب.

ولابدَّ أن نشير ههنا إلى ما أكَّده تزفيتان تودوروف (1939 . 2017) Tzvetan *Todorov* من أنّ: « واحدة من أكبر المشكلات في نظرية القص، من أرسطو إلى أويرباخ Auerbach، هي العلاقة بين الفن القصصي والحياة: مشكلة المحاكاة Mimesis. والمقاربة الشكلانية لهذه المشكلة . بغض النظر عن إيغالها في الجمالية الخالصة، أو إنكار المكون المحاكاتي في القص . هي محاولة لاكتشاف ما يفعله الفن القصصي للحياة بالضبط وما يفعله من أجلها » (تودوروف، القصة والرواية والمؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، 1997، صفحة 148). فمن جهة، فإنّ هذه العلاقة هي التي تستدعي تفعيل عامل التخييل السردي بامتياز؛ ومن جهة أخرى، فإنّ درجة حضور التجارب الحقيقية في هذه النصوص الثلاثة من شأنه أن يميز بين التخييل السردي والسيرة الذاتية، ذلك أن

حضور أو غياب هذه التجارب . كما يرى عبد الله إبراهيم معيار هام في تقريب الصلات أو إبعادها بين الشكلين (إبراهيم، 2011، صفحة 148).« ذاك المساء .. لم انتبه إلى المحاضرة ولا أذكر شيئاً مما قاله الأستاذ، كنت أفكر في الحوادث التي تقع للطلبة الجزائريين في الشارع دي الصوصي وكنت أتخيل وجوههم الباسمة المشرقة وقد شوّهها التعذيب .. انتهت المحاضرة، فخرجت إلى الشارع. المطر ينهمر. والضباب كثيف. وأنا أسير في وسط الضباب ثقيل الخطو. الناس من حولي يسرعون خطاهم هرباً من المطر، أما أنا فلا يهمني أن تبتل ثيابي أو لا تبتلّ. إنه مطر خفيف، ولكنه مستمر لا يتقطع. أحسّ بوقعه الناعم على الأرض. إنه صوت القطرات التي تتساقط على الأرض تخدِّر حسّي وتملأ نفسي بألوف من المشاعر الناعمة » (الشمس لا تشرق من باريس، ص.20).

« لا أدري لماذا أشعر بالحزن كلما سقط المطر، ربما لأنني غريب في هذه الديار، أو لأنني لم أتلق رسالة من أسرتي منذ زمن بعيد، ولكن في هذا اليوم بالذات أشعر بالحزن والألم أكثر من أي وقت آخر، فقد حملت إلينا الجرائد خبراً اهتزت له قلوبنا فقد قامت السلطات الاستعمارية الفرنسية بعمل قرصنة واختطفت الزعماء الجزائريين الخمسة ..

إني لأسمع الباعة يصرخون النبأ المشؤوم، والمطر لا يزال ينهمر، والضباب من حولي كثيف، وأنا أسير في وسط الضباب ثقيل الخطو .. لا داعي للعجلة. وتذكرت بيت الشاعر الفرنسي فرلين " إن قلبي لينتحب حينما يسقط المطر في المدينة " ورددت البيت فيما بيني وبين نفسي، خافت الصوت أولا، ثم رفعت صوتي عاليا .. » (قصة " الشمس لا تشرق من باريس "، ص.21).

فاختيار الأسلوب الجمالي والفلسفي (نمط المعيشة) المناسب بالفعل لسكب هذه الأحاسيس الغامضة، يجعل القارئ لا يحسّ كثيرا بأن القاص يعبِّر عفويا عن خواطره، فتجربته الحياتية هي التي تقوده في سردها وحكيها، مِن خلال أسلوب

عمل مؤتلِف ومنسجم للغاية. أسلوب مليء بالحركة والإيقاع، كل ذلك في اختلافات بطيئة أحيانًا، وأحيانًا قوية وسريعة. أسلوب يلعب أيضًا على وتر الانتقاء التركيبي ذي الدلالة التحصيلية في السياق ـ من جهة، والانتقاء الاستبدالي الرمزي بعيد الدلالة التي غالبا ما تنشأ بقوة الإيعاز والاقتران والتداعي (Freud, 1971, pp. 408-425). من جهة ثانية. وكذلك يعرف تودوروف الأسلوب على أنه بمثابة « الاختيار الذي يجب على كل نص أن يعمل به من بين عدد من الإمكانيات المتضمنة في اللغة. الأسلوب بهذا المعنى يعادل سجلات اللغة وأنماطها الفرعية، هذا ما تستند إليه التعبير مثل " الأسلوب التصويري "؛ "الخطاب العاطفي" الخ. والوصف الأسلوبي لملفوظ ليس إلا وصفا لخاصيته الشفهية » (تودوروف، مفاهيم سردية، 2005، صفحة 137). حيث اللغة تحقق غاياتها التواصلية والدلالية أو تسترجعها في رحاب تجلياتها الروائية أين ـ ومع ذلك ـ يصبح كل شيء نهائي مستحيلا.

إنّ الخلفية التاريخية التي حدّدت مسار الأحداث والشخصيات في قصة " الشمس لا تشرق مِن باريس "، وبخاصة مصير البطل الراوي الذي انصب اهتمام السرد عليه والذي رافق القارئ في مسيرته نحو مصير مجهول ولكن تحت تأثير تخييل سردي كاشف وهادف، مؤكَّدة من خلال بعض الشهادات التي من بينها ما ألّفه بن عيسى سوامي مع كلٍّ من بشير بومعزة وعبد القادر بلحاج ومصطفى فرنسيس وموسى قبايلي من كتابٍ جماعي بعنوان " الجرح المتعفن "، في أحد سجون باريس. لذلك شمل التخييل الذي طال الثورة خليطاً من وصفٍ مقتضب لأحوال هذه الشخصيات الحقيقية التي كتب عنها على وجه الخصوص، وقد مهد لقصّته بنص مصاحب، هو:

كنت لا انقطع عن التفكير، وأنا أتلقى أبشع أنواع التعذيب، في إخواني وأخواتي، في بن مهيدي وجميلة .. وكنت أردد دائما فيما بيني وبين نفسي: أن

الإنسان يمكن أن يغطى بالقاذورات وأن يظل رغم ذلك نظيفاً " .. من شهادة الطالب الجزائري بن عيسى سوامي في كتاب " الجرح المتعفن " (La gangrène). (ص.20).

وغذا ما ميَّزنا . على إثر تودوروف . بين المعقولية السردية والمعقولية التفسيرية (تودوروف، الأمل والذاكرة: خلاصة القرن العشرين، 2006، صفحة 365)، تفهم القصة هنا بمعنى ضيق، أي " رواية قصص "، بمعنى سرد تتابعي من حيث الجوهر له بداية ووسط ونهاية. والواقع أنّ مفهوم " مسار القصة " وليس " القصة " هو ما يخدم كعلامة استدلال. وجلي أن هيدن وايت (1928 . 2018) Hayden White يريد أن يتخلص من الجدل القائل بأن التاريخ، كما هو مكتوب اليوم، لم يعد سرديا. إذ يقول بأن هذا الاعتراض لا يصمد إذا ما اختزلنا القصة إلى مسار القصة (ريكور، 2006، صفحة 257). غير أن هذا السّرد قد وقع بدون مراعاة السياق الزمني المتدرج، وهو ما تطلبه مسار التخييل، فالسرد يتراجع إلى الماضي بشكل انتقائي، فيمعن في بعض التفاصيل دون أخرى، ويتقدم نحو المستقبل فيطنب بعض الشيء في رسم ملامح الشخصيات، وذلك ليس طبقاً لمزاج الراوي بقدر ما كان همُّه تحديد بعض المواقف. لهذا، فإنّ ميله إلى توظيف الاسترجاع والاستباق كان متوازناً بحسب الحاجة إلى هذا أو ذاك، وقد توزّع الاهتمام في السرد بالدرجة نفسها من الأهمية بين تقصّي أمر الراوي والبحث في موضوع روايته بحثاً ثقافيا وفكريا ثم سياسيا واجتماعيا وكذا تاريخيا. وههنا يمكن التأكيد على أن جميع الملامح التي كان الكاتب بصدد رسمها تعود لتكوين عالم حقيقي باستعماله بعض الأسماء الحقيقية التي سجلت حضورا تاريخيا على غرار ذكر القادة الخمسة الذين اختطفت طائرتهم.

إنّ متابعة هذا التحليل إلى نهايته سيستدعي إعمال بعض العلاقات البنوية التي تنضبط من خلالها الوحدة الموضوعية من حيث الانغلاق والانفتاح. لهذا

فإننا نرى أن أهم ما يتيح الانغلاق أو الانفتاح هو اللعب على وتر الزوايا والرؤى التي نحلل من خلالها الموضوع الذي تهمنا نسقيته أكثر من محتواه.

2.2 الزوايا والرؤى التخييلية

إنّ مجانبة الوقوع في النزعة التاريخية المفرطة تقتضي بذل شيء من التساهل حيال بعض الأحداث التاريخية التي وقعت فعلاً، بحيث يدرج الكاتب في متنه ما هو من نصيب التخييل السردي الذي يتفاعل مع هذه الأحداث بمقتضى بعض الرؤى التي يعمل الكاتب على إدراجها في نصه بوصفه أثراً أدبيا قبل كل شيء، وليس وثيقة تاريخية بأي حالٍ. ولتسويغ المقاربة الاجتماعية بشكل تمويهي، نلاحظ أن الكاتب احتفل كثيرا بتقنية التبئير لما لها من القدرات على تنويع المنظورات والرؤى وتقليب الزوايا وفق مقصدية موجهة فنيا وفكريا وباتوسيا أساسا.

لهذا فمِن المرجَّح أن تتبنى الثلاثية القصصية وجهتي نظر: إما أن ترتكز على منظور الراوي، أو تتبنى منظور الشخصية. وهكذا فعندما يعمل السرد على فك الارتباط من منظور الراوي، فإن الكائن الخيالي ينتقل من حالة الشخصية التي تركز عليها القصة إلى حالة الشخصية المركّزة على شيء ما، حيث تتم تصفية الأحداث بطريقة ما من خلال تصوراته أو عواطفه. وهو ما يجعل من تدفق الأفكار التي سيرمي الكاتب إلى بثها يسلك مسلك التركيز الداخلي والخارجي. ولكن من أجل التعرف على الإنسان الكامن في أعماق كل فرد نجد الكاتب ينظر هذه المرة من منظور السارد الذي يعتبر قريباً جداً من أحداث القصص التي تولد مواقف يهم استكشافها.

والمسألة تختلف بالنسبة لهذه المواقف من حالٍ إلى حال، وكذلك أنواع ردّات الفعل التي يمكن رصدُها عن كثب. ولكي ندرك دلالتها وأبعادها، من الواجب الوقوف عند كل موقف خاص والمضي في تحليله. ويعتبر هذا التحليل

عملاً مفيداً وخصباً إلى حدٍّ بعيد. هذا، مع العلم أن الموقف لا يمكن أن يكون نهائيا، إذ يخضع لجملة من عوامل من شأنها أن تجعله يتبدّل من حينٍ لآخر. وهو ما يعلّل تبدل السلوك في مضان القصة، وأحياناً قد يكون تبدل السلوك مظهراً من مظاهر تبدل الموقف. وما يهمّ هو أنّ هذا القصص، على صغر حجمها، فهي موطن لعددٍ معتبَرٍ مِن الانفعالات أو ما يمكن إطلاق عليه (الباتوس) الذي هو في أمس حاجة إلى التنميط بمقتضى منحى الانغلاق تارة، وبموجب معتبَر الانفتاح طوراً آخر.

1.2.2 التنميط وفق منحى الانغلاق

إنّ الكاتب يجند الرؤى التخييلية لتشخيص علاقة السارد بالعالم المشخَّص، بينما كان في صدد صوغ أفكاره في حالة خطاب تشخيصي، أي في علاقته مع الملفوظ أيضاً لتختلط رؤيا الكاتب برؤيا السارد . وهو أمر وارد كما بيّنه تزفيتان تودوروف (تودوروف، مفاهيم سردية، 2005، صفحة 129). وهذا ما نجده يقوم به في مثل هذا المشهد حيث السارد ساردة أي امرأة تنقل من منظورها قائلةً: « سأحِسُّ بالقنابل اليدوية ثقيلة، وسأشعر بعيون الجنود تحاول في إصرار وعناد أن تستشف ما وراء اللحاف. سأحس بالعيون الزرقاء المليئة بالقسوة والمكر تنفذ إلى أعماقي لتطلع على السر الرهيب، وعند ذلك سأشعر بمغص في معدتي، وسيتصبب عرقي، وتدور الدنيا أمام عيني، وفي ذلك الحين سأعرف الخوف الأكبر الذي لم أعرفه خلال حياتي الهادئة » (في حي القصبة، ص.32). سرعان ما نلاحظ في هذا النقل النزعة التكييفية التي جعلت الساردة تصوغ أفعال الأحداث في صيغة فعل مضارع مسبوق بحرف (السين) دلالةً على التسويف. وهذا النوع من التعبير تظهر عليه آثار التأثر بنظام اللغة الفرنسية الذي يتوفر على صيغ التشريط من الأمنية والرجاء وغير ذلك من الدلالات الحاصلة في النطاق الافتراضي. وباعتبار حنفي بن عيسى مزدوج اللغة، يتقن اللغة الفرنسية

إلى جاني اللغة العربية، بل هو مترجم محجنك، فلا بد أنه معرض لبعض التداخلات اللغوية بين هذين النظامين.

مِن الواضِح فوراً أنّ مفهوم " الرؤية " ينطوي على خطر الخلط مع مسألة الذاتية. بحيث نرى هذه المشكلة في العبارة التي يربط فيها تودوروف بالنظام الذي يطلع فيه الراوي على الحقائق والأشياء بقدر ما تعرفها الشخصيات (تودوروف، مفاهيم سردية، 2005، صفحة 137). وهنا ينبغي التطرق إلى تشكُّل الرؤية وتشاكلاتها، بحيث تشكُّل الرؤية من النافذة، حينما يبدأ الكاتب سردَه محيلاً الكلمة للسارد، يقول في القصّة الأولى " في حيّ القصبة ": « لا أدري كم مرّ من الوقت منذ أن جلست أمام نافذة بيتنا في حي القصبة بمدينة الجزائر، إنني أحذق في الناس وراء الزجاج، وأطيل فيهم التحديث، وأبصرهم يمرون في شيء من العجلة والاضطراب، فمنهم العمال في ثيابهم الرثة البالية، ومنهم الطلاب، ومنهم النساء، وقد لبس لحافاً أبيض يسترهن عن أعين الناظرين، ومنهم ماسحو الأحذية الذين يرددون الأناشيد الوطنية التي تعلموها في حياتهم المضطربة المليئة بالبؤس والشقاء » (ص.31).

وهو إذ ينظر إلى الثورة من الداخل، يعتبر أنّ أحداثها قد جرت على خلفية التطورات التي طرأت عند الذهنيات التي تغيرت نحو الأحسن . كما يرى السارد مثلاً في قصة (الشمس لا تشرق من باريس) . وكذلك في أمر التصورات التي قصد الكاتب إلى تسجيلها بحيث يصرح: « كنت أسمع بهذه التطورات التي حدثت في العقلية الجزائرية. ولكن كنت أتمنى دائما لو تتاح لي الفرصة لمشاهدة ذلك. وها هو ذا صديقي رزقي يقدم لي فرصة ثمينة » (قصة " الشمس لا تشرق من باريس "، ص.21).

ومِن التطورات التي رصدها السارد: « قال لي ابن عمي سعيد في إحدى رسائله أنّ البنت الجزائرية قد تغيّرت منذ نشوب الثورة. لقد تكونت شخصيتها

لأنها أصبحت تتحمل كثيراً من المسؤوليات، فعليها كزوجة أن تكون يقظة حذرة حتى لا يتعرض زوجها للخطر، وعليها في بعض الأحيان أن تتصل بابن الجيران وأن تنبهه حتى لا يقع في يد البوليس. كان الوالد يخاف بصورة تقليدية من الفضيحة ولكن هذا الخوف قد أصبح سخيفاً أمام المأساة التي يعانيها الشعب بأسره. وقد تغلب الواجب الوطني وحطم القيود التي كان يفرضها الوالد على بنته، وهذا الواجب يدعو البنت في بعض الأحيان أن تهجر المنزل لتعيش في الجبال، وتنام في المغارات وتلبس لباس الرجال وتحمل البندقية .. » (الشمس لا تشرق من باريس، ص.21).

فعلى الرغم من بساطة هذا التوصيف وسطحيته إلى حد السذاجة المقصودة زيادة على ذلك، فإن ما يبديه القاصّ من الانتقادات الموجهة للذهنيات (الأحكام المسبقة)، كل ذلك ينم عن الاهتمام المكرَّس للبعد الاجتماعي المسنَد إلى وظيفة السرد بوصفه تجسيدا تعبيريا لخبرتنا، وطريقة للتواصل، وشكلا لفهم العالم وأنفسنا في النهاية (بروكمبير و كربو، 2015، صفحة 07). وقد وقع التنويع على أوتار هذا السرد إلى حد استعمال الكاتب للهجة الاتهام والاستهجان والنفور والاستنفار، بصيغة أخلاقية بيد أنها كفيلة بأن تنتقص من القيمة الفنية والأدبية (الشعرية) لعمله الأدبي هذا. وهذا منتشر في نصوصه الثلاثة، بشكل يبين أن الكاتب ذو نفس طويل، يكتب من منطلق وجود مشروع كتابي يراد به أن ينهض بمهام ثقافية سامية لولا أنه لم يتوقف عند هذه المرحلة التجريبية. وبالتالي قد نفهم بأنه يخاطب العقل فضلا عن العاطفة. وقد لا يهم أن نعرف إلامَ يتوجّه القاصّ وماذا يخاطب أكثر داخل نصوصه هذه: هل العقل فقط أم العاطفة وحسب، دون الطرف الآخر!

بيد أن القوة الحجاجية الاستثارية التي هي في حوزة الباتوس، يجعل من الكاتب قادراً على أن يحول هذا المأخذ كسمة وقيمة إذ بإمكان القضايا

الشخصية التي جعلت من القصص الثلاثة تعتبَر بمثابة شهادة سردية لطفولة وشباب قضاهما الكاتب في جملة من تناقضات ومواجهات كانت سائدة بين اتجاهين يعارضان بعضهما البعض ويمزقان بعضهما البعض. وفي هذا الإطار، تكتسب مثل هذه القضايا الشخصية طابعها الاجتماعي والإنساني والتاريخي، إذ تجلي موقع الكاتب أولا بالنسبة لنضاله من أجل تحسين أوضاع بلده الطموح إلى الاستقلال عموما. ولكن نظرا لكونه يرغب في أن يحتفل بالماضي، ويقر بفضله، فقد دخل في أعماق الأحداث آنيا وتعاقبيا، فأخذ يترجم المشاعر ويفسِّر الباتوس بربط الأحداث ببعضها زمانيا ومكانيا، مهتدية في ذلك بهدي الاسترجاع المزدوج (الداخلي والخارجي). نعرف الآن أن المنظِّر النقدي الأدبي جيرار جنيت 1930 . 2018 (Gérard Genette) يقسم الاسترجاع إلى ما هو داخلي وما هو خارجي (جنيت، 1997، صفحة 61).

ومن الجدير تحديد هذا النوع من الاسترجاع على أنه من قبيل نقل الخبر الذي هو عبارة عن حكاية ثانية كما يوضح جنيت دائما إذ يصف الاسترجاع على أنه مقوِّم أساسي من مقومات الإجراء السردي، قائلا: « يشكِّل كلُّ استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها ـ التي ينضاف إليها ـ، حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي » (جنيت، 1997، صفحة 60). نقرأ في صفحة الإهداء ـ كنص مصاحب ـ لحسين المناصرة ما مؤداه أنّ أمه نقشت في ذاكرته، تراثا من حكايات شعبية، من منظورها في الحياة المتميِّز بالصدق والحكمة والإنسانية (المناصرة، 2013).

2.2.2 التعديل بحسب منحى الانفتاح (الفصل والوصل)

وهنا لابد من التساؤل: هل يمكن القول إن الكاتب يفرض على الأحداث التي يستمدها من جنبات حياته منظورات استدراجية (تشويقية) حينا وتقريرية حينا آخر، تكون قد أدت به إلى الإفراط في التخييل الذي قد يجعله أيضا يُعدِّل

من لغته بحيث يتراوح من أسلوبٍ إلى أسلوب آخر بحسب اختلاف طرفي القضية، وتأخذ في نوعٍ مِن الاتّساع والانفتاح ؟

بحسب رأينا، فإن الكاتب كان معتدلاً في تسخير التخييل، بل طبق ما قاله لاحقا باتريك موديانو (1945 .) Patrick Modiano في إحدى محاوراته الموثقة في تقديم لروايته السيرية (Un pedigree) المترجمة بـ" السلالة "، من أنه « لا تنفع السيرة الذاتية في الأدب ما لم تقم المخيّلة بتهويتها » (موديانو، 2015، صفحة 05). فالقسط الذي استعان به هو حقا من قبيل ما يؤدي وظيفة التهوية، وليس أكثر. وعلى الرغم من هذا الاعتدال، يجدر استحضار ههنا التساؤل الذي طرحه أمبرتو إيكو 1932 . 2016 (Umberto Eco) في إحدى لحظاته التنظيرية ضمن فصل طالما خصّصه للتخييل أسماه باسم (بروتوكولات تخيليلة)، قائلا:

« إذا كانت العوالم السردية تمنحنا راحة كبرى، فلمَ لا نحاول قراءة العالم الواقعي باعتباره رواية ؟ وإذا كانت عوالِم التخييل السردي بالغة الضيق وتمدُّنا براحة وهمية، فلمَ لا نحاول بناء عوالِم سردية تكون بالغة التعقيد ومتناقضة ومستفزة، شبيهة في ذلك بالعالم الواقعي » (إيكو، 2015، صفحة 187).

فلو نجلي النظر، ونجري التفكير، فيما يصرح به إيكو في هذا المقتبس، سنعي أن الحدود الواصلة بين التخييل والواقع أيسر للاستيعاب من الحدود الفاصلة. ذلك أنه يريد أن يوحي بهذا التصريح الغريب بأن ما يمكن أن نظنه من قبيل التخييل الذي عادة ما نعتقد بأنه يتجاوز الواقع، قد يكون أخف وطأة مما ينطوي عليه الواقع من الظواهر والحقائق سواء في طابعها المحزن أو في مظاهرها السارة.

من هنا يستنتج نتيجة ذات مغزى، على كل حال، مؤداها أن العوالم السردية التي تمنحنا راحة كبرى، يجب أن تُعيينا على قبول قراءة العالم باعتباره

رواية أو قصة أو تخييل. وهذا القول الجميل والمفيد، هو ما حاول القاصّ حنفي بن عيسى أن يستوفي حكمته ويلتزم به مبدأ في متنه السردي هذا الذي . علاوةً على ذلك . يمكن الحكم عليه بأنه ذو طابع سيرذاتي الذي قد يسلط على قلمه نمطاً آخر من الضغوط والإكراهات التي يعترف أمبرتو إيكو بأنها أساسية في كل عمل فني (إيكو، آليات الكتابة السردية: نصوص حول تجربة خاصة، 2018، صفحة 106).

وإذا ما انطلقنا من مقولة أن التخييل هو، من جوانب عديدة، بمثابة تصورات نفسية مستساغة ومستباحة . أي لها ما يبرِّرها بوساطة توهّج حدس اللحظة كما يرى غاستون باشلار 1884 . 1962 (Gaston Bachelard) (بشلار، 1986، صفحة 17) بوحي فترة شعورية عابرة (فرويد، 1982، صفحة 25)، بحيث يكون من الممكِن صياغتُها على مقاس ظلال الواقع المستوحاة منه والمتحورة قياسيا (فيزيائيا) بالدرجة الأولى؛ ينبغي التمييز بين نوعين من التخييل: يوجد نوع منه يدفع بالكاتب إلى محاكاة لغة الشخصيات الروائية، أي صياغة أفكارها في خطابات تقتضيها سياقات معينة، وتخييل آخر غالبا ما يكون تابعا لمستوى المنظورات التي يجنح إليها الكاتب ويولّدها في حكيه أي في الخطابات التي يضعها على قصّته كما يعرفه جيرار جنيت. في كلتا الحالتين يضطر الكاتب إلى التنويع في الملفوظات كنموذج لتيسير الأصوات المتعددة كما يرى باختين الذي بالنسبة إليه « هناك حقيقة واحدة تبدو لافتة للنظر أكثر من غيرها: وهو وجود أنماط من التلفظات، أو الخطابات، بعدد كبير » (تودوروف و باختين، المبدأ الحواري، 1996، صفحة 114).

ويدلّنا على أهمية هذا التقسيم انزياح الكاتب تحت تأثير شحنة عاطفية ملموسة نحو مثل هذا التوصيف: « كنت ألتقي بمخلوف في الكلية مع أخته جميلة. وكان يحييني تحية سريعة، وكنت أرد عليه بابتسامة أحاول أن أحملها من

المعاني، وأنا اعترف بذلك، أكثر مما تطيق. ولكن الأمر لم يتجاوز في يوم من الأيام التحية السريعة من جانبه، والابتسامة المشجعة من جانبي. وها أنا اليوم أسير معه في شوارع المدينة وأحسّ أن مهمة واحدة قد جمعتنا، وأشعر بقوة، أنّ مصيراً واحداً ينتظرنا هناك، في منعطف الشارع حيث يقع مركز البوليس » (من حي القصبة، ص.32).

3 المكان والهوية السردية

1.3 رمزية المكان

إذا ما أخذنا قصّة " الشمس لا تشرق من باريس "، فإننا نُلفي أنّ رمزية هذا العنوان ذات صلة برمزية المكان الذي تحيل عليه كلمة (باريس) التي لم تعد مدينة الأنوار، نظرا لنقض أهلها للعهد. وهو ما يؤكِّد لنا مدى الرفض الذي شاء الكاتب أن يتبناه موقفا لنوع من المثاقفة التي طالما اعتُقِد بأنها متجذِّرة في الذات الجزائرية المثقفة. تتناول هذه القصة التي كتبها حنفي بن عيسى على طريقة السيرة الذاتية، جانباً مِن حياة البطل الجامعية مع رفاقه الجزائريين ومَن كان من زملائه الفرنسيين . أو بالأحرى من خصومه المستقبليين . وكان يسميه زملاؤه سقراط تيمّناً بحكمته، ولكنه لم يعد يروقه هذا اللقب الذي أصبح ينظر إليه بوصفه لا يفي بالغرض ولا يعكس حقيقة الفرد الجزائري المطالَب بضرورة الاستجابة للواجب التحرري الوطني . وذلك أيا يكن هذا الفرد. وكان لتخصيص ذكر المكان . كما يشهد المقتبس أدناه . دلالة محورية في حدِّ ذاتها:

« لقد مرّ على ذلك المكان الرهيب في شارع دي الصوصي كثير من الإخوان: صدِّيق، سليمان، بلحاج، وغيرهم، وأصبحنا نعيش في خوف مستمر من ذلك المكان، كل واحد منا يتساءل: متى سيجيئ دوري ؟ .. وهذا الشعور المشترك بالقلق هو الذي جعلنا نجتمع في غرفة الأخ بلحاج في المدينة الجامعية، عندما سمعنا أنه

أطلق سراحه. بلحاج مرح للغاية، وطابع المرح لا يفارقه أبداً حتى في أسوأ الظروف » (الشمس لا تشرق من باريس، ص.20).

على خلفية ذلك تلوح طبيعة علاقة هذه الشخصيات بالمكان الذي تخيّره حنفي بن عيسى لأحداث قصته، وهي علاقة توتّر لا انسجام فيها، وهو ليس مجرد حيّز جغرافي تأثيثي، إنما هو فضاء مغمور بضروب المساءلات والتجارب والذكريات. مع العلم أنه غالبا ما يقع تحوُّلٌ جذريٌّ في الهوية الفردية حينما تندرج في سياق السرد، فتنتقل من كونها هوية ذاتية مجردة إلى هوية سردية متفاعلة مع مجموع المكونات السردية الأخرى في النصوص الأدبية، وبذلك تصبح الذات موضوعاً للسرد، وبه تكتسب معناها في تيار الحياة. « وتُعير السرود الذاتية اهتماماً كبيراً للزمن، فهو إطار خارجي ناظم للأحداث، ومن خلاله يمكن استعادة الأمكنة. ومن أجل تحقيق ذلك يلزم ابتكار حبكة، أي إيجاد صلة قوية بين تجارب الذات وتاريخها، ففي السير الاستعادية التي تحرص على استرجاع الأمكنة تؤدّي الحبكة وظيفة تنسيق مكونات السرد جميعها، بما يفضي إلى رسم ملامح مفصّلة لتلك الأمكنة بمزيج من الحنين والرغبة والشقاء » (إبراهيم، 2011، صفحة 45). أما الحنين، فإن السارد لا نراه يعبر عن أي لون منه أو مما يمكن أن يعتبر شغفاً حيال المكان الذي لا يزال يذكر اسمه. عدا أن يكون المكان مسرحاً لأحداث الثورة الجزائرية بالطريقة التي اعتمدها المناضلون الذين اضطروا إلى المنفى ومحاربة العدو في عقر داره ومن موقع حسّاس للغاية. لذلك يصح القول إنّه يعبِّر أكثر عن الشقاء، هذا وارِد بالفعل. وتظهر في خلفية هذا التعبير عن الشقاء ما أسماه عبد الله إبراهيم " الصورة القلقة " (إبراهيم، 2011، صفحة 45) للهوية السردية الباحثة عن ماضيها في الزمان والمكان؛ لأنها رهينة إنجاز متواصِل لذاتها، فلا تصِل أبداً إلى تحقيق صورتها النهائية.

وكذلك نُلفي السارِد يلجأ في قصّة (عائدون) إلى استعادة أمكنة الطفولة والصبا والشباب، ولم الشتات . كما يسميه بول ريكور في مقابل التفسير والتنبؤ بناءً على قوانين محددة (ريكور، 2006، صفحة 246)؛ مع تسجيل بعض التطورات التي تعقّبها إلى غاية طور الكهولة بل الشيخوخة، وهو الطور الذي انطلق منه في عملية الاستعادة هذه. وذلك بتقديم مزيج من الذكريات والتخييلات المنمَّطة بحسب الحاجة والمفعَّلة بمقتضى آلية التداعي. ذلك أنّ هذه القصة، علاوةً على ما يحمله العنوان من الإيحاءات الرمزية، فإنها قصة رمزية إلى أبعد حدٍّ. وما يضفي عليها طابعاً أشدّ إمعاناً في الرمزية . هو أنها بمثابة بحثٍ في الواقع السري والغامِض، حيث أعاد الكاتب بناء المكان لذكرياته بالتخييل السردي ليكون حيزاً تتفاعل فيه التجارب الأولى التي خاض البطل غمارها في شبابه. ومع ذلك، فقد نستغرب مدى اقتراب الأحداث التي سيُورِدُها الكاتِب مِن الحقيقة البديهية التي لا تحتاج إلى تخييل السرد بالمفهوم الذي نبتغيه ههنا، أي باعتباره افتراضاً ممكناً للواقع من أجل إشباع المتطلبات الواردة في شعرية الحكي أو القصّ، أي في مقابل ما يغلب على التاريخ من صفة " الحدثية " أو توالي الأحداث . كما درج بول ريكور على تمييزه هذا التقابل (ريكور، 2006، صفحة 256). ذلك أنّ التخييل الذي نقصده ههنا هو ما حاوله القاص من نقل الثورة إلى الأزقة، وحياة الناس اليومية. وهو ما ألفيناه يعلن عنه بصريح العبارة: « إنّ حقيقة بلادي تبدو في هذا الزقاق الضيق من حي القصبة، والواقع المرير الذي يعانيه وطني يتجلى في هذه البيوت التي لا ينفذ إليها النور، وفي هذه المخلوقات التي تتردد على هذه البيوت كلَّ مساء، وتخرج منها في الصباح، وبالرغم من أنّ بلادي مشهورة بشمسها الساطعة، وسمائها الصافية الأديم، فلم تعد كذلك منذ عدة أشهر » (في حي القصبة، ص.31).

لكن الطريقة التي استرشد بها للتمهيد لها إنما توحي بأنّ الكاتب يطمح إلى توطين المتلقي على فهم الصلة بين الأحداث من دون الإشارة الصريحة والثقيلة. فهو يقول بداءةً: « عندما استيقظ الأستاذ سمير مِن النوم ذلك الصباح، كانت الشمس قد ارتفعت في السماء وكانت تُرسِل أشعَّتَها عبر أسجاف النافذة. وتمطى الأستاذ سمير في الفراش، وفرك عينيه ثم قام إلى النافذة وفتحها. إنها تُطلّ على نهر بردى الذي لا يبعد كثيراً عن داره. وملأ رئتيه بالهواء الطلق ثم استدار إلى ساعة الجدار. كانت متوقفة عن العمل. وبلغته أصواتٌ مختلفة من المطبخ: إنها زوجته التي تعد طعام الغذاء » (عائدون، ص.57). بهذه الغنائية أخذ يتحدث عن شخصية هو في صدد إقحامها في أحداث قصته . وهو شخصية . حيث يذكر مناسبة عيد ميلاد التي كان من المفروض ان يخصص لها مجالا في حياته ويركز عليها اهتمامه، وهو ما لم يفعله نظراً لانشغالاته، ولكنه فجأة يتذكر أن على خلاف المعهود يومه أبض لم يبرمج فيه أي حدث ..الخ. فمن خلال هذا المشهد، قد نعتقد أنّ الكاتب يعمد كثيراً إلى تأثيث سرده بأوصاف هي أقرب إلى الأدب العبثي أو السريالية أو الإسقاط النفساني، ولكن بقليل من التحليل سنجد أنه بريء من توخي هذه الاحتمالات كلها.

إنّ علاقة قصّة (عائدون) بالثورة الجزائرية، وهي تتعلق بشخصية ذات صلات وثيقة بفلسطين، تكمن في هذه الشخصية المَدعوة (سمير) الذي عاش لفترة بالجزائر، ثم يفكر بالعودة إلى مدينة (يافا) الفلسطينية. وهذا واضِحٌ من الجملة النهائية التي تلخِّص كل شيء: « . هيا بنا يا بني، إنّ الطريق نحو يافا لا تزال طويلة » (عائدون، ص.58). ليتأكّد من أنّ حياته السابقة لم تذهب عبثاً، وإنما أتاحت له فرصة أن يكون إنساناً ذا حظٍّ جدير بأن تُنفَق حياةٌ بكاملها في سبيله. ولما كانت الرمزية بمثابة اختراق سطح الحقيقة (تشادويك، 1992، صفحة 46)، فإنها (الرمزية) تكمن . بالنسبة لهذه القصة . في التطابق بين الرجل الذي لم

يخلف ذرية، وإمكانية العثور على الخلف في بلد غير بلد الانتماء الاثني، وذلك بفضل التداعي الذي يعدّ من المؤشِّرات الاستبدالية التي تنم عما يكمن وراءَه مما يدعوه تودوروف (المحتمَل الثقافي) (تودوروف، الرمزية والتأويل، 2017، صفحة 57) ، أي مجموعة المعايير والقيم التي تحدد ما هو ملائم داخل مجتمع ما.

وفي سبيل دمج المفيد في السهل الممتنِع (والممتِع)، نرى أنّ معانقة القاصّ للقضايا الحساسة جعلته يكون مقتصداً في لغته، ولم يشأ تقديم أفكاره في أسلوب منمّق. قد يرجع ذلك إلى أوجاع الواقع السيئ الذي يرسمه القاص. ومن الأنسب ذكر هنا أنّ هذا الاعتدال في الأسلوب حمل منظِّر فنيْ القصة والرواية جورج لوكاش . من جهته . على القول في حق فلوبير: « وبما أنّ الحقد على الواقِع واحتقاره قد شكّلا نقطة انطلاق في نهج فلوبير الإبداعي، فإنّه كان ينبغي على فلوبير استبعاد ثقافة السرد التي تعود إلى العصر القروسطي، وكذلك موارِبة لذة السرد التي تذكر بالملحمة والتي كانت أمراً جوهرياً لدى كلّ الواقعيين السابقين، ولدى كبار ممثِّلي الواقعية السابقة » (لوكاتش، 1987، صفحة 70).

ففكرة العودة إلى يافا التي يريد الكاتب أن يصل إليها في نهاية المطاف، نجدها ممثلة في حماس الأستاذ سمير الذي « لم يكن يدري إلى أين يتجه ولا أين سيقف به السير، لقد أعجبه عبث النسيم بخصلات شعره، وتملكته نشوة من يحس أنه أصبح حرا من جميع القيود التي تفرضها الحياة » (عائدون، ص.57).

من هنا جاءت محاولة الكاتب الرامية إلى أن يصف . بصورة عقلانية . سلوكات غير عقلانية ظاهرياً وذلك بربطها بصورة العالم عن طريق أفكار البشر ومصالحهم (آرون و فيارا، 2013، صفحة 46). ذلك أنّ « النص الأدبي [..] يبني قدرته على جذب انتباه قرّائه وشدّهم إلى التأثيرات التي يتركها وعلى اللذات التي يوفرها » (آرون و فيارا، 2013، صفحة 75).

2.3 التبئير الانكماشي الانكشافي

كلّ مَن اطّلع على سيرة حنفي بن عيسى يعرف أنه استخلص موارده من التجربة التي علّمته أنّ القدرة على تحريك العواطف وتجييشها لا تكفي، بقدر ما يهم تسجيل المنعطفات التاريخية الكبرى التي أخذ بلده المستعمَر يعرفها، لذلك فهو حينما كان يكتب إنما كان يتمنى أن تتحرك العدالة في أعماق قلوب الذين احتلوا البلاد واستبدوا على العباد. فنحو هذه الغاية صوّب اهتمامه بتوسيع رقعة التخييل السردي الذي اسمدّ منه طاقته التصويرية. ولا ننسى أن مادة (خال) التي صيغ منها مصطلح (التخييل) ذات صلة بمعنى (الخليق) (الشهبة، 2014، صفحة 14). ومع ذلك، فقد تدخّلت الانطباعات الشخصية كثيراً في صوغ دلالات القصة التي اعتبرناها أعلاه رمزية. وأسلوب الكاتب في تبئير هذه الانطباعات واضح إذ يسند الاسترجاع إلى البطل الذي سيسود طيلة تخييل السرد، بحيث يعمد إلى ما يُسمّى (تبئير الانكشاف) هكذا: « ومنذ أن تخرّج مِن جامِعة لندن أستاذاً للغة الإنجليزية رجع إلى دمشق واشتغل في التّدريس وتزوّج كما يفعل أغلب الناس في مثل سنّه بعد التخرُّج [..] إنّ حقيقة الواقِع الذي يعيشه بدأت تنكشِف له. إنّه أستاذٌ مرموقٌ ناجِحٌ في الحياة، تزوّج امرأة جميلة يحسده عليها كثيرٌ من الناس. ولكنه قد تجاوز الأربعين من العمر من غير أن يكون له أولاد. إنه بدأ يشعر بحنين الأبوة يدبّ إلى نفسه رقيقاً ناعِماً. إنّه أصبح يتمنّى أن يُمسِك في يده القوية الكهلة يداً صغيرة، وأن يسمع في أرجاء بيته أصواتاً رقيقة مرحة. هل يمكن أن تستمرّ الحياة على هذا الشكل الرتيب من غير أن يفكر في مشاريع المستقبل ؟ ولأوّل مرّة في حياته تساءل: لماذا أعيش ؟ وقال في نفسه: إنني كائنٌ موجود يعيش، وحتى هذا الوجود لا أحسه كحقيقة تقبل الشك، بل هو وجودٌ غامض مبهم المعالم » (عائدون، ص.57). ويستمر السارد في ترتيب الأحداث على هذا الوتيرة: تأهب للخروج، فقد كان يحسّ برغبة شديدة إلى الهواء الطلق، ومرّ على المطبخ حيث

كانت زوجتُه تعدّ الطعام ولكنه لم يقل لها شيئاً ولم يكلمها فقد وقف على الباب وتأمّلها لحظة على غير علم منها ثم خرج إلى الشارع وركب أول سيارة باص صادفها في الطريق، لا على التعيين. بعد دقائق وصل إلى الغوطة ونزل من السيارة بعد أن بلغت هذه الأخيرة آخر محطة. وبدأ يسير على الأقدام. وهنا يستوقف الكاتب قارئه ليبدي: « [..] ونظر [سمير أستاذ اللغة الإنجليزية] حواليه فتعجّب كيف يمكن أن تكون الطبيعة . جميلة إلى هذا الحدّ وكيف غفل عنها طوال هذه المدّة منزوياً في دارِه ومنهمِكاً في مشاغِله. وتذكر كيف كان في صِباه يقوم برحلاتٍ طويلة على الأقدام. وقد وضع كيساً ثقيلاً على ظهره حتى إذا مرّت به سيارة استوقفها وطلب من سائقها أن يوصله إلى أقرب مدينة » (عائدون، ص.57).

وهذا الضرب من التبئير يُدعى (التبئير الضيِّق أو الانكماشي / ***Focalisation restreinte*** **:**) بحسب المنظور الشخصي، ذلك أنّ الكاتب ههنا . كما المحلِّل النفساني (فرويد، مسائل في مزاولة التحليل النفسي، د.ت، صفحة 59) . يقوم بتأويل هذه العناصر، سواء أكانت ذكريات أم خواطر طارئة أم أحلاماً. وبما يتاح له من تقنيات سردية، وهو لا يستطيع أن يوقف تيار الذكريات إلا بشظايا التبئير والرؤى، وصياغة بعض التصورات الافتراضية التي من شأنها أن تسدد خطاه. ومن ذلك . على سبيل المثال . التأسف على الحال التي لحقت بالبلد من السواح الذي أخذوا يعافونها، نظراً ، إن هذا يذكرنا بمذكرات مولود فرعون في كتابه (Le journal). كما هو حال هذا المشهد: « كان وطني حلم السواح الأجانب الذين يبحثون عن الجمال والهدوء والسكينة ولكن البارود ورائحة الحريق قد انتشرت اليوم في كل مكان. يستطيع السواح الأجانب إذا أتيح لهم أن يزووا وطني في هذه الظروف، أن يتحدثوا عن الجثث التي تتساقط في شوارع المدن من غير أن تجد من يدفنها. يستطيعون أن يسمعوا دمدمة المدفع الرشاش، وقرقعة القنبلة اليدوية، وأزيز الطائرة التي تبحث عن المجاهدين في كل مكان من

غير أن تعثر لهم على أثر. ويستطيعون أن يشاهدوا هجوم المظليين على حينا، حي القصبة، بأمر الجنرال ماسو » (من حي القصبة، ص.31). ونلاحظ أنّ استخدام كلمات من قبيل (بلادي) و(وطني) بتواتر شديد، إنما يدلّ على أن الكاتب ينقل رسالة للمواطنين وحتى للأعداء حول مسألة الانتماء. ولا ننسى أنّ أحداث هذه الأقصوصة بدأت بالإنباء عما كان يتراءى للسارد وهو يُطل من نافذة غرفته، ثم انتهت باسترجاع أو ترجيع (يعني سماع الأصداء) هتاف « . تسقط فرنسا المجرمة .. تحيا الجزائر ! » (ص.32). فهذه الأقصوصة تُعلي من شأن فردانية الإنسان الجزائري، مع أن الكاتب لم يشأ أن يسمي أبطال أقصوصته بأسمائها الحقيقية إلا حينما كان في صدد تشخيص بعض المسؤولين الذين ارتكبوا جرائم في حق الشعب الجزائري على غرار الجنرال ماسو الذي ذكره بوصفه قائداً لعدة عمليات المظلين المهاجمين على السكان العزل منهم والمتجمهرين، بل لم يطلق إلا بعض أسماء وهي: لطيفة ومخلوف .. وغيرهما، بكل ما يحمله تأثيل هذه الأسماء واشتقاقها مِن دلالاتٍ رمزية.

إنّ جعل أشكال التخييل السَّردي المتعلِّقة بأحداث الثورة الجزائرية تُحصَّل . في هذه المرحلة النشِطة، على المستوى الفني؛ لا يعني أن الكاتب يعمد إلى تطبيق إجراءات الكتابة تحت التأثير السطحي لالتزاماته الثورية، بقدر ما هو من صميم التجريب الإبداعي الذي هو أقرب إلى التداعي السوريالي المتدفِّق[2]. فإعادة بناء ذاكرة متعلقة أكثر بما هو أساسي مع اعتبار ما هو حدثي وواقعي وتاريخي هو، باختصار، نوعٌ مِن استرجاع نسخة من ذاكرات موجودة ضمنيا لا يبتعد صاحبها

[2] نعرف اليوم أن السريالية تعود إلى ما استعاره بروتون (1896 . 1966) André Breton ورفاقه عام 1924 من كلمة كان قد نحتها الشاعر غيوم أبولينير (1880 . 1918) Guillaume Apollinaire قبل ذلك ببضع سنوات واستعملها عنوانا لآخر مسرحياته " سرياليزم ". وتركيب الكلمة يعني الواقع الذي وراء الواقع، أو الحقيقة التي هي فوق الحقيقة. وكانت النتيجة أن أصدر السرياليون في تلك السنة بياناً كتبه بريتون، أعلنوا فيه عن ميلاد حركتهم الجديدة.

عن الحقيقة، مع العلم أنه ثمة مِن الكتَّاب من ينسج الأحاديث ويستقي من الذاكرة ما لا نهاية له من التفاصيل. « نحن نروي القصص لأنّ الحياة البشرية، في التحليل الأخير، تحتاج وتستحق أن تكون مروية. وتتخذ هذه الملاحظة كامل قوتها حين نشير إلى ضرورة إنقاذ تاريخ المهزومين والضائعين. فتاريخ المعاناة بأسره ينادي بطلب الثأر ويدعو إلى السرد » (ريكور، 2006، صفحة 129). لهذا فإنّ اختيار الكاتب لبعض الذكريات ووضعها على نقطة التقاطع في خط السرد هو أمرٌ مقصودٌ بالطبع له وزنه في شأن توارد الذكريات وتداعي الأفكار " النقدية (الانتقادية) " . كما في هذا المقتبس:

« مررت أمام المظليين في مدخل الحي العربي، ولكن لم تخفني عيونهم الزرقاء المليئة بالقسوة. وكان مخلوف يسير على بعد خطوات، فلما بلغ الحي العربي أمره المظليون أن يرفع يديه وأن يستدير مواجها الجدار. ثم رأيتهم يفتشونه، ثم طلبوا منه الهوية وسجلوا اسمه [..] » (في حي القصبة، ص.32).

فهذا الضرب من تصفح الذاكرة في رحاب التاريخي الممزوج بالتخييلي المعتدل، يقدم لنا نوعاً من المصاحبة الواعية لحفريات الشخصية الوطنية عبر استنطاق بعض رموزها وبذكر أسماء شخصيات أسند إليها أدوارا تخيليلة بعدما أدت أدواراً تاريخية، مستعيناً في ذلك بملكة الحوار السردي الذي يعتبر ما يُطلَق عليه (محفل التلفظ) (إيكو، آليات الكتابة السردية: نصوص حول تجربة خاصة، 2018، صفحة 40). ذلك أنّ المؤلف يتدخل من خلال تعليق شخصي ليوحي بالمعنى الذي يمكن أن تحيل إليه الكلمات التي تتخيّرها شخصيات القصة. ولا شك أن كل حوار سواء كان داخليا أو متبادلا، يضفي سمات خصوصية وحصيفة على الشخصية التي تتلفّظ به (تودوروف، مقولات السرد العربي : ضمن طرائق تحليل السرد العربي، 1992، صفحة 40). من هنا نلفي القاص يعمد إلى انتقاء لحواراته ما يخدم هذا الغرض. وذلك لكونه يعرف جيدا أنّ الثورة من صنع أفراد

الشعب، وبالتالي فلا يمكن استيعابها من غير اشتمال هؤلاء بالإنصاف، لذلك جاء هذا الإهداء استهلالا لقصة (من حي القصبة): « إلى تلك التي وقفت إلى جانب الرجل لتدافع عن حياض الوطن، إلى جميلة وأمثال جميلة بوحيرد من النساء العربيات، أهدي هذه القصة » (في حي القصبة، ص.31). ثم إنه لم يتردد في إعادة استعمال اسم " جميلة " إشادةً بفضل البطلة الحقيقية جميلة بوحيرد، وتكريساً لفضلها؛ بل إنّ معظم شخصيات قصصه من النساء: لطيفة، جميلة، زكية ..الخ. وهو ما ينمّ عما يسميه بول ريكور " حدَّة الوعي التاريخي " الذي يطلقه حجةً على انعدام التناظر بين الماضي والمستقبل، وينفي من خلاله مقولة اعتبار أن الماضي والمستقبل لا يختلفان عن بعضهما على نحو قاطع (ريكور، 2006، صفحة 249)، بقدر ما يدخلان في علاقة جدلية تاريخية وديناميةٍ. وبالتالي، سيكون من الخطأ الفادح أن نرى هنا شكلاً من أشكال استحضار التاريخ من أجل التأريخ، بمعنى: من أجل التسجيل فقط. فإدراج أسماء تاريخية يدعم قدرة المتلقي على معايشة الأحداث. ذلك أنّ « كل سرد يفسر نفسه، بمعنى أنّ سرد ما حدث هو بالفعل تفسير لسبب حدوثه. بهذا المعنى فإنّ أصغر قصّة تحتوي على تعميمات، سواء كانت من النوع التصنيفي أم السببي أم النظري. ونتيجة لذلك فليس ثمة ما يمنع تعميمات وتفسيرات أكثر تعقيداً من أن يتم تطعيمها في السرد التاريخي وإلى حد ما إقحامها فيه. » (ريكور، 2006، الصفحات 243-244). وإذا كان الأمر لا يعدو أن يتعلق بقضيةٍ تعود إلى الأسلوب، فالأمر يشمل أيضاً إيجاد اتساق ثم يأتي الانسجام الذي هو من قبيل العلاقات الخارجية والتي للمتلقي دور في تحقيق تصوراته من خلاله: كلّ ذلك استدعى إعمال التخييل السردي بكثافة إلى جانب تقرير بعض الوقائع التاريخية التي . مع لغتها التي تميل نحو المباشرة أحياناً . لا تحجب شمس الشعرية التي أضفتها لغة الكاتب الجميلة جدا.

خاتمة

في نهاية المطاف، لا نستبعد أن يكون التخييل السردي الذي غلف به الكاتب ثلاثيته القصصية ومكن من خلاله لأحداث تاريخية أن تعرف طريقها مرة أخرى إلى النفوس، هو المكوِّن الذي سمح للكاتب أن يقتبس من سيرته الذاتية بعض الصور. إن طبع المدعو " سقراط " . في قصة (الشمس لا تشرق من باريس) . وثيق الارتباط بشخصية حنفي بن عيسى العميقة.

قائمة المصادر والمراجع:

Freud, S. (1971). *Introduction à la psychanalyse*. Paris: Petite Bibliothèque.

إبراهيم ,ع .(2011) .*السرد والاعتراف والهوية* .بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

آرون ,ب & .,فيارا ,آ .(2013) .*سوسيولوجيا الأدب* .بيروت :دار الكتاب الجديد المتحدة)سلسلة نصوص.(

الشهبة ,م .(2014) .*مفهوم المخيال عند محمد أركون* .الجزائر :منشورات الاختلاف.

المناصرة ,ح .(2013) .*قرات في المنظور السردي النسوي* .إربد)الأردن :(عالم الكتب الحديث.

إيكو ,أ .(2015) .*تأملات في السرد الروائي* .الدار البيضاء -بيروت :المركز الثقافي العربي.

إيكو ,أ .(2018) .*آليات الكتابة السردية :نصوص حول تجربة خاصة* .اللاذقية)سورية :(دار الحوار للنشر والتوزيع.

بروكمييز ,ج & .,كربو ,د .(2015) .*السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة* .القاهرة :المركز القومي للترجمة.

بشلار ,ق .(1986) .*حدس اللحظة* .بغداد :دار الشؤون الثقافية العربية)سلسلة آفاق عربية.(

تشادويك ,ت .(1992) .*الرمزية* .القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب.

تودوروف ,ت .(1992) .*مقولات السرد العربي :ضمن طرائق تحليل السرد العربي* .الرباط :منشورات اتحاد كتاب المغرب.

تودوروف ,ت .(1997) .*القصة والرواية والمؤلف :دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة* .القاهرة :دار شرقيات للنشر والتوزيع.

تودوروف ,ت .(1997) .النص الأدبي :البنية والدلالة .*البيان*.29-25 ,(322)

تودوروف ,ت .(2005) .*مفاهيم سردية* .الجزائر :منشورات الاختلاف)سلسلة اللغة الأخرى.(

تودوروف ,ت .(2006) .*الأمل والذاكرة :خلاصة القرن العشرين* .الرياض :مكتبة العبيكان.

تودوروف ,ت .(2017) .*الرمزية والتأويل* .دمشق :دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع)دراسات نقدية.(

تودوروف ,ت & .,باختين ,م .(1996) .*المبدأ الحواري* .عمان)الأردن :(دار الفارس للنشر والتوزيع.

جنيت ,ج .(1997) .*خطاب الحكاية :بحث في المنهج* .القاهرة :المجلس الأعلى للثقافة)سلسلة المشروع القومي للترجمة.(

ريكور ,ب .(2006) .*الزمان والسرد :الحبكة والسرد التاريخي* .بيروت :دار الكتاب الجديدة المتحدة.

غريماس ,أ & .,كورتيس ,ج .(2013) .*النظرية السيميائية :مسار التوليد الدلالي* . الجزائر :دار التنوير.

فرويد ,س .(1982) .*الأنا والهو* .بيروت :دار الشروق.

فرويد ,س) .د.ت .(*مسائل في مزاولة التحليل النفسي* .بيروت :دار الطليعة للطباعة والنشر.

لوكاتش ,ج .(1987) .*نظرية الرواية وتطورها* .دمشق.

موديانو ,ب .(2015) .*ضمن سلالة :رواية في السيرة الذاتية* .أبو ظبي :هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة.