الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري تيزي-وزو
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

التخصص: اللّغة والأدب العربي

الفرع: أدب عربي

إعداد الطالب: سليم سعدلي

الموضوع:

الأدب السّاخر في أعمال " ركن الدين الوهراني"

لجنة المناقشة:

أ.د/أحمد حيدوش؛ أستاذ التعليم العالي. جامعة البويرة.....**رئيساً**

أ.د/ آمنة بلعلى؛ أستاذة التعليم العالي. جامعة تيزي-وزو.....**مشرفة ومقرّرة**

أ.د/ لخصر بن السائح؛ أستاذ التعليم العالي. جامعة الأغواط.....**عضوا ممتحناً**

د/خالد عيقون؛ أستاذ محاضر صنف أ. جامعة تيزي-وزو.....**عضوا ممتحناً**

د/ راوية يحياوي؛ أستاذة محاضرة صنف أ. جامعة تيزي-وزو.....**عضوا ممتحنا**

د/ فريدة مولى؛ أستاذة محاضرة صنف أ. جامعة بجاية.....**عضوا ممتحنا**

تاريخ المناقشة:1 فيفري 2017.

كلمة شكر

لله الفضل من قبل ومن بعد فالحمد لله .
ثم خالص الشكر والتقدير للأستاذة المشرفة
الدكتورة "آمنة بلعلى"
لقبولها الإشراف على هذا العمل أولا، و على
رحابة صدرها في تلقي الاستفسارات
والإجابة عنها بكل روح علمية، وعلى جميع
الإرشادات التي قدمتها لنا طول مدة إشرافها
على هذا البحث.

إهـداء

إلى والديّ الكريمين شكرا وعرفانا.

إلى من كانوا سندا لي.

إلى كل الذين أحبّوني وشجّعوني

أهدي هذا العمل

نصوص الوهراني ظهرت واختفت كأنّها نبت الصحراء يخرجه الغيث ويطويه الجفاف.

هذه تأملات خرجتُ منها بنتائج لا أشك في إمكانية صحتها فإنّ في التاريخ العربي، ما يدلّ على أنّ مجموعة من الكتاب كأمثال ابن محرز الوهراني، صمدت لأعاصير الزمن بما فيها من الصفات الرّسيسة، واحتفظت بكيانها على الدهور، فلم تبد ولم تنقرض ولكنها طالت واستكانت، وتناوبت عليها دورات من الصولة والاستكانة، احتفظت خلالها جميعاً بطابع من القوة ووسمت بسمة من الجلد على مدافعة النوائب، صامدة للشدائد، بعيدة عن أن تذعن لهزيمة، تسلم بها إلى الفناء، فهذه نصوص خالدة تشبه الخالدين من الذوات.

السّخرية قديمة قدم الإنسان، لأنها قد تكون ترويحاً عن النفس أو تسرية عن القلب، أو استنكاراً لما يقع، وتندرا بالخصم كما جاء في قصة "نوح"(عليه السلام) حين أمر بصنع السّفينة ليجمع فيها من كل زوجين اثنين، وأهله، وقرابته المؤمنين ومن اتبعه وآمن به ...هزأ به قومه، وضحكوا وقالوا:

يا نوح، قد كنت بالأمس نبياً، وأصبحت اليوم نجاراً!! الجاحظ الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج3، ص 6.

فكان جواب "نوح" حاملاً الوعد والتهديد عاقبة لتكذيبهم واستهزائهم، " وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْه قَالَ إِن تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ" ، هود: ٣٨.

قال الجاحظ: فما ظنك بالضحك الذي لا يزال صاحبه في غاية السرور إلى أن ينقطع عنه سببه؟. ولو كان الضحك قبيحاً من الضاحك وقبيحاً من المضحك، لما قيل للزهرة، والحلي والقصر المبني: "كأنّه يضحك ضحكاً". وقال الله جل ذكره: وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَىٰ، وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا النجم: ٤٣ – ٤٤. فوضع الضحك بحذاء الحياة، ووضع البكاء بحذاء الموت، وأنّه لا يضيف الله إلى نفس القبيح، ولا يمن على خلقه بالنقص.

وكيف لا يكون موقعه من سرور النفس عظيما، ومن مصلحة الطباع كبيراً، وهو شيء في أصل الطبع، وفي أساس التركيب؟ لأن الضحك أول خير يظهر من الصبي، وبه تطيب نفسه، وعليه ينبت شحمه، ويكثر دمه الذي هو عليه سروره ومادة قوته ولفضل خصال الضحك عند العرب تسمي أولادها ب"الضحاك" و "بسام"، وبــ" طليق"، وبــ"طلق". وقد ضحك النبي (ص) ومزح وضحك الصالحون ومزحوا. وإذا مدحوا قالوا: هو ضحوك السن، وبسام العشيات، وهش إلى الضيف وذو أريحية واهتزاز.

وإذا ذموا قالوا: هو عبوس، وهو كالح، وهو قطوب، وهو شتيم المحيّا، وهو مكفهر أبداً، وهو كريه، ومقبض الوجه، وحامض الوجه، وكأنما وجهه بالخل منضوج" .

الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج3، ص 5-6.

فهرس المحتويات

مقدمة..... 08

الفصـل الأول:
أركيولوجيا الألم في خطاب الوهراني

تمهيد:..... 15

المبحث الأوّل: مظاهر انكسار الذات..... 18

1. الاغتراب في المقامات والرسائل..... 18

2. إخفاق إثبات الذات في المنام الكبير..... 36

المبحث الثاني: تمثيل الذات في الفضاء التخييلي..... 53

1. استدعاء الفضاء الدنيوي..... 57

2. التحرر داخل المكان الأخروي..... 59

المبحث الثالث: الخطاب بين الفحش والتخلق..... 69

1. إنزال الخطاب إلى الفحش..... 73

2. الارتفاع بالخطاب إلى الأخلاقي..... 87

الفصـل الثاني:
آليات اشتغال السّخرية في أدب الوهراني

المبحث الأوّل: آليات تمثيل عنف الواقع..... 97

1. الانفعالية وعنف اللغة..... 100

2. المفارقة والسّخرية..... 126

المبحث الثاني: تفكيك الأشكال التعبيرية التقليدية..... 157

1. الخبر الغريب..... 158

2. استراتيجية الترجمة..... 181

3. استراتيجية الخطابات المقلدة..... 210

الفصـل الثالث:
استراتيجية الخطاب الهذياني في أدب الوهراني

المبحث الأوّل: مسار الخطاب الهذياني..... 224
1. ستار الجنون..... 226
2.ستار الحكمة..... 249
المبحث الثّاني: مظاهر تماسك الخطاب المضمرة:..... 256
1. ترابط وحدات البنية الخطابية..... 256
2. التلقي المعرفي والإيديولوجي..... 269
المبحث الثّالث: مآلات الخطاب الهذياني..... 276
1. نزوع الخطاب الهذياني نحو الكتابة الشذرية..... 276
2. آليات الكتابة الشذرية..... 281
الخاتمة:..... 323
قائمة المصادر والمراجع:..... 330
الملخص:..... 374

مقدّمـــــــــــــــة

إنّ هذا البحث يهتم بالأدب السّاخر فهو مفرزة لجماليات النصوص التراثية التي لا يخلو منها تراث أية أمة، وهو القناع الاستعاري الذي يتبناه الأدباء للكشف عن الأنساق الاجتماعية المستورة التي تعكس لنا مظاهر الحياة في عصرها من خلال تقريب صورة الواقع الإنساني.

ولعلّ السّخرية لم تتسع في عصر من العصور أو في بلد من البلدان كما اتسعت في مصر في العصر الأيوبي، حتى أننا لا نكاد نجد شاعرا من شعرائها على اختلاف مذاهبهم الفنية إلا وروح الفكاهة والسخرية تشع من أشعاره. وقد تفاوت الشعراء في مدى استعمالهما وأسلوب أدائهما وتنوع موضوعاتهما، فمنهم من إتخذها وسلية للإيضحاك والمداعبة، ومنهم من إتخذها سبيلا للتهكم واللذع والنقد الشديد، ومنهم من جمع بين الإثنين، فضلا عن استخداهما أداة فعالة في تقويم المجتمع وتهذيبه، وإصلاح خلله، وتطويره، بنقد جوانب النقص أو القبح أو الخروج عن المألوف، أو ما هو مناف للطيعة البشرية السوية.

تناول الأدباء الأدب السّاخر وسبروا أغواره، فكان وسيلة للتهكّم والنقد اللاذع، تبدو السخرية في مظهرها الخارجي كوميدية المشهد، وفي تأثيرها مضحكة الواقع، إنّها من أشكال النقد الواعي الممزوج بالإحساس الفطري المتجذّر في أعماق الإنسان بتعبير كفاح درويش.

من العسير جدا، إن لم يكن من المستحيل، فصل أدب الوهراني عن أشكال التعبير الأدبي السّاخر؛ خاصة لما يحتويه في مضامينه من مواقف انتقادية ساخرة تبرز الإحساس بالمفارقة الأدبية لأن السّخرية لا تعبر عن مظاهر الأشياء بسطحية ساذجة لكونها تعمد إلى التحليل العميق بُغية الإجابة عن الأسئلة الدقيقة أو الخاصة.

رسالة الأدب السّاخر مرتبطة بحرية التعبير وتحتاج الى مكاشفة الذات، وإذا لم يكن للأديب السّاخر نزعة فلسفية فهو كالراقص على إيقاع الدف، الكاتب السّاخر يصل إلى غايته بوسيلة مرحة يتناقلها الناس بناء على إعجابهم بجمال كلمته ومهارته وخفته، إنّ رسالة السّخرية الهادفة تعمل على توجيه الأفكار وإصلاح المجتمعات، كما يستطيع صاحبها اصطياد المفارقة التي ترفع غشاوة المتناقضات بأسلوب ترميزي يثير الضحك، سواء أكان ذلك عن طريق النّكتة الشفوية أو القصّة السّاخرة هذا من جهة ومن جهة أخرى تحتوي السّخرية على ألم ممض فهي قمّة الألم فكما أن قمة الحزن تتحول إلى غناء، فإنّ قمة الألم تتحول إلى سخرية بتعبير كفاح درويش، وقديما قالت العرب: شرُّ البليّة ما يضحك.

تعددت مقامات الصور السّاخرة في الأدب العربي القديم؛ ما بين الشعر – المقامة – النادرة – الطرافة...الخ؛ وبوسعنا أن نلحظ العلاقة البلاغية بين فنّ السّخرية في الأجناس الأدبية الأخرى وفنّ الهجاء في الشعر الذي أبدع فيه شعراء الأدب العربي القديم، فهو النواة الفنية التي تتمتع بها السّخرية الأدبية. وهذا ما أشار إليه "كفاح درويش" أثناء حديثه عن فعالية الهجاء في السخرية فقد اعتبر بشار بن برد الذي ترك اثني عشر ألف بيت مثالا في الهجاء المرّ والسّخرية السوداء التي بقيت عالقة في ذاكرتهم الناس على مر العصور. بدون نسيان شخصية الحطيئة، الذي كان يسخر من نفسه حين لا يجد أحدا يهجوه. وحين يكون الحديث عن فن السّخرية بعيداً عن الهجاء تبرز صورة الشاعر السّاخر ابن الرومي، الذي تخصص في التقاط المفارقات في وصف الأشخاص والأشكال حتى قيل عنه إنه رسام الكاريكاتير في الشعر القديم، كما نشطت حركة النثر بمختلف أشكالها ولا سيما القصص الفكاهي الذي أصبح السمة الغالبة في العصر العباسي، ويعد أبو العلاء رائدا في هذا المجال حيث قدم نموذجا أرقى لفنّ السّخرية ببعده الفلسفيّ، وقد مزج السّخرية الضاحكة بالألم العظيم في "رسالة الغفران"، وكذلك نذكر كتباً كثيرة شهيرة في أدبنا العربي القديم مثل: كتاب: "الإمتاع والمؤانسة" للتوحيدي، وكتاب: "الأمالي" لأبي علي القالي، و"العقد الفريد" لابن عبد ربه الأندلسي، و"الكشكول" للعاملي، و"المستطرف من كل مستظرف" للأبشيهي، و"روض العقول" لمرزبان نامه، و"فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" لابن عربشاه الحنفي الدمشقي. وقد أسست هذه الكتب لنشوء فنّ الخبر العربي الذي لا يوجد له مثيل في كل آداب العالم. وظهر في التراث العربي كثير من الشخصيات الفكاهية، أشهرها: "أشعب"، و"أبو دلامة"، و"أبو العبر" و"أبو العيناء"، و"جحا" وغيرهم، وتناثرت أخبارهم ونوادرهم في بطون الكتب العربية القديمة مشرقاً ومغرباً مثلما نجد لدى ركن الدين الوهراني الذي هو موضوع بحثنا.

سبب اختيارنا للموضوع:

إنّ المرحلة التاريخية التي عاش فيها الوهراني في مصر هي مرحلة انتقالية في التاريخ العربي **(القرن الخامس والسادس الهجري)** حيث كانت تشهد تحولات مهمة، فالخلافة الفاطمية كانت تلفظ أنفاسها الأخيرة، وأجزاء من البلاد الإسلامية على امتداد ساحل الشام ترزح تحت نير الاحتلال الصليبي، يرافق ذلك كله صراعات بين القوى السياسية الفاعلة للاستيلاء على السلطة. إن هذه الأجواء المحمومة خلقت أوضاعاً سياسية واجتماعية متردّية ساعدت على ظهور سلوكات نزعت عن الثقافة والأدب ثوب القداسة والجدّ.

قدّم الوهراني كتابات ساخرة تجاوزت بعض الأنماط التقنية التي سادت في تقاليد الأدب، وتميّز أدبه بالانفلات من قبضة الاعتبارات البلاغية والثقافية والسياسية التي عادة ما يضعها المثقف نصب عينيه، فتتحكم، بل وتتدخل في الصياغات التي يجب تقديمها للآخر هذا الانفلات يصيب بالدهشة والغرابة كل من يقرؤه لا لتقنيته العالية وجماليته البنائية فحسب بل لما يَحويه من الطاقة النقدية الهائلة والصريحة للمجتمع بكل تشكلاته النوعية حتى يمكن القول إن الوهراني قد نسج "أدبه" لتعرية الواقع وفضح الممارسات اللاأخلاقية التي مزّقت المجتمع وأوهنته بكلّ طبقاته وأصنافه.

وفي ذلك الوضع كما يرى الباحث "يوسف بن إبراهيم الكندي" في دراسته آليات السّرد في منامات الوهراني كتب هذا الأخير بحرية مطلقة دون أيّة اعتبارات لسخط السلطة، فكان كمن يصطنع بطولة مضادة لا يخفيها عن الآخر رغم ما تتيحه له الكتابة من قدرة على التخفي كما فعل أدباء آخرون قبله أو بعده، لأنّه يقدم معطيات وثائقية تظهر المدى الواسع الذي كان يتحرك فيه الأدب دون أن يتخفى وراء أقنعة متعددة فرضتها الرقابة التي مارستها السلطة بكافة أشكالها.

ما العمل الأدبي الذي بمقدور الكاتب أن يفعله في مواجهة هزات السلطة، وتحولات الحياة غير السّخرية؟ كان السؤال البارز كيف كان الوهراني يحرك خيوط السخرية بشتى أشكالها؟ ما الملاذ الذي يبحث عنه الكاتب من خلال انتاج الكتابة السّاخرة؟ لماذا كل هذه الجرأة في الطرح رغم رقابة السلطة؟ هل كان هناك تأثير للسياق المعرفي المضطرب على أشكال الكتابة التي وجدت خلال هذا السياق أم هو نزوع ذاتي من الوهراني دفعه إلى هذا النمط من الأدب، الذي قام على الأشكال التعبيرية التقليدية من مقامات ورسائل، وفصول شذرية تحكمت في نشأة نمط جديد من السّرد هو المنامات التي تفرد بها، ومنح من خلالها للأجناس الأدبية خلطة من الهجنة وسمت أدبه بصورة ساخرة، فإلى أيّ مدى تحكمت هذه الصورة في عملية تلقي أدب الوهراني وكيف كانت مآلات هذا الصنف من الكتابة وهل هناك إمكانية لتقديم توصيف لها؟

ولقد تعرّضت بعض الدراسات لتحليل بنية السّرد عند الوهراني بصورة إجمالية؛ مثل دراسة مناع مريم، التي تعرّضت فيها لبنية المقامات والمنام عموماً، دون الوقوف على الآليات الأخرى التي تتعدى المنهج البنيوي، ودون أن يكون التركيز في التحليل منصبًا على الرسائل والمنامات تحديداً. وهناك دراسة لـ: سوميشة خلوي، المعنونة:" التناص في منامات الوهراني

ومقاماته ورسائله". وقد اعتمدت الباحثة على منهج المقارنة واستخراج النصوص المتداخلة وهناك دراسة أخرى لـ: يوسف بن إبراهيم الكندي، بعنوان: "آليات السّرد في منامات الوهراني دراسة فنية" عمد فيها إلى تحليلات بنيوية لا تتعدى بنية الشخصيات والزمن والمكان، ومن هنا كانت فكرة تناول أدب الوهراني بالتركيز على ظاهرة السّخرية كاستراتيجية نصيّة شملت كل خطاباته، استنادا إلى ما يمكن أن تستوعبه هذه الاستراتيجيّة من آليات استقيناها من مشارب مختلفة قصد الإلمام بهذه الخاصية التي ميزت أدبه.

وانصب اهتمامنا على الطريقة التي نُقيم بها الوهراني بعيداً عن شهادات أعلام السّير والتراجم التي تعبر عن ترجمة حيادية لم تلتمس في ثنايا المدونة إلاّ الألفاظ البذيئة التي تعج بها نصوصه، مهتمين في الأساس بأدبه وفنه.

وعلى اعتبار أن الموضوع هو الذي يحدد المنهج، قبل الإجراءات النظرية، فالبحث يحمل في طياته مجموعة من القراءات، تتعلق بالسّياق الذي انبثقت منه الكتابة السّاخرة وإشكالياتها وخصائصها التي تحتاج إلى من يكشفها أو يحللها بطريقة حفرية، كونها دراسة غير مقيدة بتقنيات منهج محدد، بل تستقي طرائقها في التحليل من نظريات ونماذج شتى استقينا بعضها من طروحات ميشال فوكو وأخرى من البلاغة وتحليل الخطاب فتكون دراستنا أقرب إلى طروحات الممارسة الحفرية.

تشكل البحث من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، **الفصل الأول:** الموسوم بـ: "**أركيولوجيا الألم في خطاب الوهراني**"، فيه بسط لتجربة الوهراني والوضعية التلفظية لخطاب الألم عنده من خلال الحديث عن مسعى الكاتب إلى إثبات ذاته وكيف واجه إكراهات السّياق الخارجي مما جعله يتراوح بين شعورين متباينين وهما: الإحساس بالتهميش والشعور بالتفوق. ويتكون الفصل الأول من مبحثين: المبحث الأول: "**مظاهر انكسار الذات**" مركزين على هذه الصفة ومظاهر تجلي الألم في نصوص الوهراني، وبينا كيف يكون الألم في خطاباته قيمة جمالية متعلقة ببلاغة السّرد السّاخر، وكيف يصور صراع الذات مع مؤسسات المجتمع والسلطة وعزلة المثقف. أما المبحث الثاني المعنون بـ: "**تمثيل الذات في الفضاء التخييلي**" فنرى فيه مدى أهمية الرحلة المتخيلة التي راحت تبحث عن حقيقة الذات المُستلبة، وهل تمكنت من التفاعل مع عوالم أخروية، أين راحت تستعيد إخفاقاتها الدنيوية؟ أم أنّها نقلت لنا تجربة أخرى تخالف ما كان متوقعا؟ وهل تمكنت الكتابة التخييلية من تحقيق التماسك الداخلي الذي راحت الذات تبحث عنه لتستبدل ماضيها السيء بلحظة أخرى مشرقة؟

وخصصنا المبحث الثالث: "**الخطاب بين الفحش والتخلق**"، للحديث عن ثنائية الصراع بين نسقين سرديين يتمثلان في: **الفحش والتخلق**، فيصبح بالإمكان استفزاز القارئ وإقحامه في خطر المساءلة: ما الذي سار بالنص هذا المسار؟ من الذي ارتضى للنص هذا التعتيم البالغ حد انفصام الوشيجة بين النص الأدبي المألوف وبين السّرد الهجائي الفاضح كتسفيه الآخر عن طريق تسفيه الذات الذي قد نحسبه آلية لاستمراريتها؟

لننتقل إلى **التخلق**: الذي قمنا من خلاله بتبيان أسباب تغيير الخطاب نحو هذه الآلية، ولماذا كان قوامها الاستعطاف والتودد، الذي يتموضع يتشكل بطريقة تهكمية، وهل هي استراحة من معاناة الحياة التي تراوحت بين المبدع والمحيط؟ إذا ما أدركنا أنّ انتماء النصّ إلى سياق ثقافي أو تاريخي محدّد يفترض مؤولاً ثقافيا عارفاً بتلك السياقات، ليتمكن من فك مغاليقها وتأويل أنساقها الثقافية والأيديولوجية المضمرة في الخطاب الأدبي.

يتحدث **الفصل الثاني الموسوم بـ: "آليات اشتغال السّخرية في أدب الوهراني"** عن الآليات العامة التي اعتمدها الوهراني في إنشاء خطاب السّخرية، مبرزين العناصر الأساسية للخطاب السّردي السّاخر، وطرائق اشتغالها، وذلك لنوضح خصوصية الكتابة السّاخرة، والتي كثيرا ما تتداخل بعالم الواقع المحسوس ولكنّها في ذاته تفارقه وتتجاوزه مما يكسبها التميّز، ففي المبحث الأول تحدثنا عن: "**الإنفعالية وعنف اللغة**" وقمنا بتبيان آلية عنف اللغة في أدب الوهراني مركزين على المحاورة والاستنطاق حسب ما تمليه علينا خصوصية النص، لنختم بمحبث ثانٍ عنوناه بـ: "**المفارقة والسّخرية**" تناولنا فيه مفارقة ملمح الشخصيات في المقامات والرسائل، وتتبعنا فيها الطريقة التي وردت بها الشخصيات والصفات المقرونة بها كالمؤامرة التمويهية والخداع، ويتضح هذا من خلال تفكيك المفارقة، كما سلطنا الضوء كذلك على أسباب الزّج بها في سياقات ومواقف تفيض بالنقد اللاذع والسّخرية.

أما المبحث الثاني الموسوم: "**بتفكيك الأشكال التعبيرية التقليدية**"، قمنا فيه باستنباط استراتيجيات اشتغال السّخرية: كاستراتيجية الخبر الغريب والترجمة في الخطاب المنامي المقامي، الرسائل، والخطابات المقلدة بخلع صفة التراكم التي تنهض عليها. وأمام هذا الركام الهائل من أنواع السّرد وطرق الحكي احتاج الدارس إلى أن يبحث عن قواعد تضبط هذه الأشكال التعبيرية، لرصد مكوناتها والعلاقات فيما بينها للوصول إلى معرفة كيفية اشتغالها.

نصل إلى **الفصل الثالث** الموسوم بـ: "**استراتيجية الخطاب الهذياني السّاخر**" الذي اعتبره البعض على هامش الأدب، فهو بالنسبة إليهم مجرد "هذيان وحماقات جنونية" مضحكة

يراد بها التسلية، فإنّها صارت عند عباقرة الكتاب ودهاتِهم أساساً لرسم الواقع ومنطلقاً لترسيخ أدب الهامش، جعلنا المبحث الأول: "**مسار الهذيان السّردي**" بياناً لأهمية ستار الجنون الذي يفهم من خلاله القارئ ظروف الكتابة الهذيانية وأسبابها عند الكاتب، ولماذا ابتعد عن اللّغة المألوفة متوسلاً بكلّ من الحمق والكلمة الهشّة، وهل اللجوء إلى لغة الهذيان هو البحث عن الصدى الهامشي الّذي ينقلب إلى صوت مُدَوٍّ قادر على أن يهب نفسه لاستعارة جديدة حيّة بلغة ريكور؟ ثم انتقلنا إلى المبحث الثاني: "**مظاهر تماسك الخطاب الهذياني**" الذي تناولنا فيه كيفية بناء التشكيلة الخطابية، وحاولنا أن نشير إلى آلية التحول من المنفصل إلى المتصل بلغة فوكو، وكذلك الآليات الأخرى التي ساعدت على بناء الخطاب الهذياني المنجز كـ: السّياق الخارجي، الأيديولوجي:(سياسي/ عقائدي) محاولين الإجابة على الأسئلة التي تثيرها عادة مثل هذه النصوص. وفي الأخير وقفنا عند المبحث الثالث المعنون بـ: "**مآلات الخطاب الهذياني**" التي التمسناها في نوع خطابي آخر سماه الوهراني بالفصول، حاولنا أن نبين فيها سبب نزوع الخطاب الهذياني نحو الكتابة الشذرية، ورصدنا آلياتها ومقاصدها ونتائجها وأنهينا البحث بخاتمة عامة رصدنا فيها أهم النتائج.

والصُّعوبة الّتي عانينا منها في دراسة أدب الوهراني متربطة أساسا بالكتابة الملتوية (حلم–هذيان، سرد غرائبي...)، ولاسيما إذا كان الوهراني يقصد إلىِ إخفاء مَعالِمِ طريقهِ وسبيلِ الاهتداء إليه، مبعثراً الكتابة وطريقة صياغة خطاباته. وأُنبّه هنا إلى أنّه لا يحسنُ بقائلٍ أن يقول ويقطع القولَ، وبالأخص في القضايا التي تزدادُ تعقيداً بما تزدادُ به تركيباً، فقد يدخُلُ في حدِّ المُستطاعِ أن يَجيءَ قائلٌ بأحسنِ ما قيلَ وأمّا بأحسن ما يقالُ فإنّها منزلةٌ لم يَبْلُغْها العقل البَشَريُّ، فكيف بالعقل الشّخصيِّ؟

ولا ريب في أنّ عملنا يثمر ويؤتى أكله، إذا استطعنا أن نجلب حجراً واحداً نضعه في أساس البناء الذي سيتمّه غيرنا في المستقبل.

وختاماً نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة "**آمنة بلعلى**" التي كان لها الفضل الكبير في إنجاز هذا البحث، وذلك بمساعدتها المشجعة والمحفزة التي مكنتنا من تخطي كل العقبات وتجاوز كل الصعوبات وتذليلها، حتى وصل البحث إلى نهايته المرجوة.

وأشكر في الأخير **لجنة المناقشة** على عناء قراءة البحث وعن الملاحظات التي ستبديها لنا وبالله التوفيق.

الفصـــل الأول:
أركيولوجيا الألم في خطاب الوهراني

تمهيد:

يقصد بأركيولوجيا الألم حسب ميشال فوكو: البحث المعمق في متون الوقائع أو الوثائق التاريخية التي تصور لنا غربة الذات الإنسانية مع الطابع الإكراهي لهذه الجماعة والتي تجعله في خصام لا ينقطع مع ذاته[1]، وقراءتها مجدداً قراءة مختلفة، سواء باستخدام أدوات البحث المعاصرة والمستحدثة، أو باستحضار المرونة في الذهن، والقدرة الاستيعابية المنفتحة على أفاق النص ومكنوناته، دون الانغلاق على صورته التقليدية ومدركاته الموروثة الشائعة، والسعي إلى ما يتجاوزه نحو اللاّمفكَر به في متون السّرد الحفري الذي يبحث في أخاديد الذات المنسية، مع تمفصلية المفاهيم المبدعة على بعضها، ليفتح النص بذلك في نتائج التحليل على بؤر تمفصلية بين المفاهيم، تأتي مشعة في إبداعها الخاص، مفاجئة لكل عادات العرض والاستنتاج المنطقي المألوف[2].

إنّ مدخل أي أدب من "لوحة التعذيب"، لا يقدم وصفاً إبداعيا مجانيا، لكنّه يجسد "المنهجية الأركيولوجية للذات الإنسانية المُتشتتة والمرتطمة بأسوار العالم المستبد؛ لأنَّ المؤلف يريد أن يحدد للقارئ، منذ البداية، أنّه لن يقرأ تاريخ أفكار تَعْلَقُ في الهواء، ولكنّه سيواجه موضعة الأفكار الهاربة من أرشيف الحقائق، هذه المواقعية لظهور الدلالة وتطورها حسب موقعيات مغايرة، حتى لا يمكن القول إنّ الجينالوجيا تريد القبض على الأفكار مجسدة، بل تريد رسم تصوير الأفكار وهي تشتغل في البحث عن ماهية الذات، فالكلمات ليست معطوفة على الأشياء، ولكنّها هي أشياؤها كذلك، وأهم كلمة تدب على الأرض هي هذا الإنسان، بل هذا الجسد المنزاح إلى الاغتراب* عبر استنطاق مضاداته[1].

---

[1] – ينظر: ميشيل فوكو، جنيالوجيا المعرفة، تر: أحمد السطاتي، وعبد السلام بن عبد العالي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، 2008، ص 22.

[2] –م، ن، ص 23، ينظر كذلك: المعالجة الأركيولوجية لوقائع الماضي، تم النشر AST 14/04/2017 01:47 : https://arabicpost.net/opinions

* – طوَّر إريك فروم، في عودته إلى كلٍّ من ماركس وفرويد، **مفهوم الاغتراب ورَبَطَه بخبراته وآلامه ومعالجاته النفسية منطلقًا من نقطة مركزية أكدت على الترابط الجدلي بين الإنسان ومحيطه.** ربط فروم ذلك كلَّه بتوجُّه أخلاقي ونفسي ليس وليد الصراع الاقتصادي (كما قال به ماركس)، وليس نتاج الصراع الجنسي (كما نظَّر له فرويد)، **بل هو نتاج أمور وجودية، شخصية الطابع، اجتماعية المنشأ، وَضَعَها في إطارها الإنساني المستبد.** والاغتراب، كمفهوم ذي دلالات، يمثل **نمطًا من تجربة يشعر فيها الإنسان بالغربة عن الذات: فهو لا يعيش ذاته كـ"مركز" لعالمه أو كصانع لأفعاله ومشاعره.** ومعاني الاغتراب متعددة، اجتماعية ونفسية وسياسية...الخ؛ ويمكن إجمالُها: **في انحلال الرابطة بين الفرد والمجتمع، أي العجز المادي عن احتلال المكان الذي ينبغي للمرء أن يحتلَّه وشعوره بالتبعية أو**

نهضت "الأركيولوجيا، لتترسخ أيضاً في الخطابات السّردية التي تحكي لنا الضربات الموجعة والإخفاقات المتتالية التي تصاحب الذات، من خلال تفعيلها وفعالياتها في الآثار الأدبية والثقافية، وسائر النصوص الإبداعية الموروثة التي تحكي لنا مرارة التجربة الإنسانية والبحث في وقائع الأحداث، أو الوثائق التاريخية التي تبثها النصوص الإبداعية في ثناياها وقراءتها مجددا بشكل مختلف، بهدف الكشف عن شيء غير معروف سابقا، أو عرف على أنّه مبتذل، ليثبت بأنّه واقعي نتاج ظروف موضوعية وذاتية معينة.

ولذلك ينصرف المنهج الأركيولوجي الحفري المعرفي إلى ماوراء الظاهر من النص في قراءة ما يخفيه أو يسكت عنه، فهو يولد بذلك نصا ثانيا، يمكن اعتباره بمثابة الصنو الآخر للنص الأول، ويخلق بذلك قراءة ثانية، تخترق النص الأول، وتكشف عن بعض إمكاناته، التي لا تقولها الكلمات المعجمية، وإنّما ينطق بها البعد الدلالي للنص، وبذلك يؤدي الوظيفة ذاتها بالنسبة للأثر الأدبي الإبداعي في المنهج الأدبي النقدي المعمق، فهو يقوم بتقفي آثار العالم الخطابي الذي ينبض حركة ولا يراد له الأفول، وهو يستنهض النص المبتور من دفاتر الحياة اليومية التي لا تكاد تخلو من الخيبات، والذي تم إسكاته عنوة، صانعا بذلك واقعيته، بتعريته لأوضاع اجتماعية قاهرة، تدعي الفضيلة الفكرية، وتتستر تحت بنيويتها. هكذا تتغير النظرة إلى النص، وينقلب التعامل معه، فلا يعود مجرد رواية للحقيقة السيزيفية*، بل

بحسِّ الانتماء إلى شخص أو إلى آلية أخرى، فيصبح المرء مرهونًا له/لها، بل مستلَبًا. تكلَّم "هيغل" على انفصال الإنسان عن ثقافته بما هي حياة للروح، لما لها من أهمية في تحديد موقع الفرد من ذاته، **فإن الإنسان، بينما يعيش ثقافته مع ذاته، يزداد الألم الناتج عن الاغتراب عنده**؛ أي أن الروح تفشل في التعرف إلى ذاتها في عالمها الموضوعي، وهذا ما يولِّد شعورًا داخليًّا **بفقدان الحرية والإحباط والتشيؤ والتذرِّي والانفصال** عن المحيط الذي يعيش فيه. ينظر: إريك فروم، الاغتراب، ترجمة، حسن حماد، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، 1995، ص22.

[1] – ميشيل فوكو، المراقبة والمعاقبة، ولادة السجن، تر: علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت–لبنان، 1990 .34–33

*– مصطلح **السيزيفية** مرتبط بأسطورة سيزيف أو سيسيفوس، كان أحد أكثر الشخصيات مكراً بحسب الميثولوجيا الإغريقية، حيث استطاع أن يخدع إله الموت ثاناتوس مما أغضب كبير الآلهة زيوس، فعاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل القمة تدحرجت إلى الوادي، فيعود إلى رفعها إلى القمة، ويظل هكذا حتى الأبد فأصبح **رمز العذاب الأبدي**. فسر الفيلسوف الأبيقوري لوكريتوس أسطورة سيزيف كتجسيم للساسة الذين يطمحون ويسعون باستماتة إلى الكرسي والمنصب السياسي وأنهم مهزومون مغلوبون في مسعاهم بصفة دائمة مستمرة، وأن السطوة والسلطة مجرد شيء فارغ خاو في حقيقتها، تماما مثل دحرجة الجلمود لأعلى التل. وقد اقترح فيلكر أنه **يرمز إلى الصراع العبثي للإنسان في سبيل الكشف عن المعرفة**، وقال رايناخ أن عقابه تم بناء على صورة يظهر فيها سيزيف مدحرجا حجرا ضخما هو أكروكورنثوس، وهو **رمز الكدح والمشقة والحنكة والمهارة التي استخدمها في**

يصبح منتجاً لها ولا يعود مجرد خبرٍ عن الوقائع، بل يغدو هو نفسه واقعة تفرض نفسها إلى مستقبلات وعي المتلقي، وهذه العلاقة الجديدة مع النص، هي الشكل المتقدم من الواقعية.

وعليه –فوفق هذا المنهج– أصبح الإنسان فكرة، والجماعة لم تعد مجموعة أشخاص أو أناس، وإنّما اجتماع على فكرة، وكذا المجتمعات لم تعد جماعات، وإنّما جمع لفكرة وأفكار ويستدل من هذا المنهج أن بالفكرة الإبداعية التي تعمد المتون السّردية إلى ترميمها يضمن الإنسان بقاءه الفيزيولوجي أو يزول، وبالفكرة تأخذ المجتمعات مسرى تواصلها أو فنائها فأصبح لزاماً على المجتمعات المهددة بالزوال أو الإنقراض أن تبحث عن علاقة جديدة مع الوجود الخطابي الذي يضمن سيرورة الذات[1].

وعليه، فإنّ الأدب السّاخر عند الوهراني –وفق هذه الرؤية– هو بنية تراكمية من الحقائق المطموسة، تشكلت عبر أحداث متلاحقة تكونت من مزيج من المعارف المتداخلة مما يفرض قراءة تأويلية، تفكيكية لمكوناته الداخلية التي كانت بمثابة غوص في كل الوقائع اليومية المريرة بواسطة أشكال أدبية مختلفة، وعلى ذلك، فإنّ منهج البحث يتحدد انطلاقا من التصور الأركيولوجي للمعرفة، باعتبار أنّ تميز النصوص، يفرض التعاطي مع منتجاتها المعرفية بشكلها المتداخل العمودي والأفقي، الذي يبحث عن آليات الخطاب في تشكيل المعنى وتجاوز منطوق الخطاب، إلى البحث عن مضمراته والكشف عن آليات اشتغاله، باعتباره تمثيلاً للخلل في التوازن بين مرامي الذات والوعي والوجدان، ومحاولة لفهم ماهية الألم، وتحويله لوعي يفارق العلة الغامضة إلى عمقها القيمي والإنساني الخفي، ثم السعي نحو الارتقاء من قاعدة الألم إلى هرم الصمود والتحدي عن طريق بلاغة تنهل إمكانيات التخييل، وذلك ما سوف نحلله في هذا الفصل من خلال الوقوف على مظاهر انكسار الذات في أدب الوهراني وإمكانيات التخييل المسؤولة عن إنتاج خطاب السّخرية.

بناء السيزيفيوم. ينظر: سيزيف– ويكيبيديا الموسوعة الحرة. ينظر: كذلك: ألبير كامو، أسطورة سيزيف، تر: أنيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، 1983، ص13– 14.

[1] – ينظر: ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1987، ص 82–83.

المبحــث الأول: مظاهر انكسار الذات.

1- الاغتراب في المقامات والرسائل:

حياة البشر كلها زاخرة بالهموم، وليس هناك خلاص من تلك الهموم، فأفكارنا حسب نيتشه يجب " أن تولد دائما من الألم، وعلينا -بما يشبه الأمومة- أن نشاركها بكل ما لدينا من الدم والقلب والحماسة والبهجة والهوى والوخز والمحنة والضمير والقدر والشؤم"[1]. إنّ العمر الطويل يعلم الذات الإنسانية أنْ تتألم في غربتها، أنْ تتحمل جرح الآخر، أنْ تلوذَ بالصمت لإخفاء الداء، فاللّسان لا يؤتمن، لأنه يعرف كيف ينتقد رغبات البشر الغريبة ويجلب على نفسه بنفسه أقسى الآلام؛ فليس من الضروري أن تنطق الذات بما يسر الأذنين، بل بما يحفظ لها كينونتها المستمرة[2]. فما الألم، وما محله في الخطابات التي تنتجها المخيلة الإنسانية؟

يتوقف معنى الوجود بكامله على الألم؛ حيث إن للوجود معنى بقدر ما للألم من معنى في الوجود كذلك. والحال أن الألم رد فعل نبع من مؤثرات خارجية، ويبدو أن معناه الوحيد يكمن في إمكانية الفعل برد الفعل هذا عن طريق مواجهات تكابد الألم، أو -على الأقل- تحديد موضع أثره وعزله بهدف تفادي التلاشي الذاتي. إنّ المعنى الفاعل الخاص بالألم يظهر إذن كمعنى خارجي تصنعه قساوة الغربة، ولكي نحكم على الألم من وجهة نظر فاعلة يجب الإبقاء عليه في عنصر خارجيته، وهذا يتطلب منا فنا كاملاً، هو فن الذات الصّامدة. إنّ لدى هذه الأخيرة سراً، فهي تعرف أنّ للألم معنى واحداً، هو إمتاع أحدهم(..). وإذا كان الإنسان الفاعل قادرا على ألا يحمل ألمه الخاص به على محمل الجد، فذلك لأنّه يتخيل دائما شخصاً من القدماء يمتعه ذلك الألم[3]. ولهذا التخيل دور بارز في الأساطير اليونانية التي تصور معاناة "بروموثيوس" الذي أرسى معالم الألم في الثقافة الإغريقية، وثمة نزوع في الوقت الراهن للتذرع بالألم كحجة ضد الوجود، وهذه المحاجبة تنم عن طريقة في التفكير، طريقة ارتكاسية

---

[1] - يانكو لافرين، نيتشه، تر: جورج جحا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1973، ص 66.

[2] - ينظر: محمد بهاوي، الرغبة، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، مبحث: الرغبة والألم، ط1، أفريقيا للشرق المغرب 2013، ص 32.

[3] - ينظر: م، ن، ص 81-82.

لا نضيع أنفسنا فقط من جهة نظر ذلك الذي يتألم[1]، بل من وجهة نظر إنسان الاضطغان الذي لم يعد يفعل بردود فعله. فلنفهم أن معنى الألم الفاعل يظهر في منظورات أخرى، ليس الألم حجة ضد الحياة، بل هو على العكس من ذلك محفز للحياة والاستمرارية؛ طعم الحياة حجة لصالحها. إنّ رؤية الألم أو حتى إنزال الألم، هو بنية للحياة كحياة فاعلة وتجلٍّ فاعل للحياة. إنّ للألم معنى مباشراً لصالح الحياة، هو معناه الخارجي. تشمئز رقتنا أو بالأحرى نفاقنا من أن تتمثل بكل الطاقة المطلوبة إلى أي حد كانت القسوة متعة البشرية البدائية المفضلة، وكانت تدخل كتوابلَ في كل لَذّاتِها تقريباً، لا كاستمتاع من دون قساوة، هذا ما ينبئنا به تاريخ الإنسان الأكثر قدماً والأشد امتدادا[2].

بناءً على هذا الافتراض، يمكن لقارئ كتابات الوهراني وناقدها اعتبار هذا الإنجاز السّردي السّاخر، "ذاكرةً للألم الإنساني"؛ حيثُ ضمّنها الكاتب وقائعَ معاناته في غربته وتأملاته بصدد الألم الذي صادفه في رحلته، وما رافقه من تفاصيل التشوه الأخلاقي وأحاسيس الوحدة، والانهيار التدريجي للكيان الذاتي. كما صَوّرَ ببلاغةٍ جريئةٍ حارةٍ آماله في النهوض والمقاومة، والجهدِ الخارقِ الذي بدله الجسد العليل، المحكوم بالفناء لأجل المقاومة والصبر وترويض النفس على قبول العلة، بوصفها جزءاً من جِبِلاَّت العيش وصروف الحياة ولاغرابة في ذلك، فهو يمثل حالة نثرية متميزة في تاريخ الأدب العربي قديمه وحديثه نظراً لما امتلكه من سلطة رمزية ومرجعية كرسته باعتباره الوريث الشرعي للمنامات الأدبية وما راكمته من تراث فني وجمالي عبر العصور، وهذا ما يؤكده أحد الباحثين بقوله:" والمنامات بوصفها نصاً أدبيا صارخاً تلازم منتجها أبا عبد الله محمد بن محرز بن محمد الوهراني الذي لُقِّبَ بـ"ركن الدين"(575هـ)، فالمنام الكبير الذي أنشأه على هامش رسالة بعثها رداً على كتاب المولى الشيخ الأجل الإمام الحافظ، الفاضل الأديب، جمال الدين ركن الإسلام، شمس الحافظ، فخر الكتاب، زين الأمناء"[3]، ينهضُ بوصفه المنام الأدبي الأشهر في الذاكرة السّردية التراثية، وبكونه الأثر الأدبي "العابق بأصداء الهم البشري الذي نجده في رسالة الغفران وفضاءات القيامة التي عادة ما تلجأ إليها الذات المبدعة كَمَعْبَرٍ للتحرر، الأمر الذي دعا عدة

---

[1]– ينظر: حمد أندلسي/أستاذ الفلسفة/كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس، سنة 2013/8/26
https://www.facebook.com/notes/الانسان-الكوني-universal-human-

[2] – ينظر: محمد بهاوي، الرغبة، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، مبحث: الألم والحياة، ص 81-82.

[3] – دعد الناصر، المنامات في الموروث الحكائي العربي، دراسة في النص الثقافي والبنية السردية، ط1 المؤسسة العربية للنشر، بيروت، الصنايع، بناية عيد بن سالم، 2008، ص 5.

باحثين لإجراء مقاربات نقدية بينهما. ينطلق الكاتب من نوع سّردي آخر غير المنامات "الرسالة، أو المقامة أو السيرة، أو الخبر...إلخ، ثم يضمّن مادته السّردية نص المنام الذي يوظفه لخدمة السّرد الأصلي على الصعيد الفكري والجمالي معاً"[1].

لقد استطاع الوهراني أن يرسم لنفسه– وبفرادة– خارطة خاصة في جغرافيا "الخطاب المنامي"، كما استطاع أن يحفر لجنسه الأدبي(أدب المنامة) خندقاً عميقا في قلوب قارئيه قبل أن يحفره في أرض نثرنا الحديث، هذا الإنجاز الذي تسلَّمه منه أئمة السّرد العربي*. ولعلّ هذه الدراسة التي نخصصها لدراسة الأدب السّاخر في أعمال الكاتب تنجح في القبض على معالم الكون السّردي التخييلي الذي شيده الوهراني في هذه الأعمال بوعي جمالي يقظ[2].

كانت سمفونية ابن محرز الوهراني المريرة، هي النافذة التي أشرفنا من خلالها على عالمه السّاخر. ولا جدال في أن الاهتمام بهذا المؤلف الذي درسنا على ضوئه هذه الخطابات السّاخرة، قد عمق في نفوسنا –منذ التدرج في الدراسة– نزعته السّاخرة، وربما تساءلنا –أحيانا إبان هذه المرحلة المبكرة، دون أن نلقى إجابة مقنعة– كيف يستوي الضحك(المرح) والحزن(البكاء) وكيف يتشابه في أذن المتلقي صوت المنقذ(البشير) الذي يؤذن بميلادٍ لحياة جديدة، انتظرها بعضهم، لتملأ عليهم حياتهم الخاوية بسعادة طال عليهم أمد انتظارها، وصوت الناعي وهو يعلن على الأحياء **فجعة الغربة(الرحلة) وقسوة الرّحيل؟** هل جاء ذلك التشابه بين الأضداد الذي حدثنا عنه الوهراني من إدراكه الواعي لعمق المأساة الإنسانية؟ "مأساة هذا الوجود الذي يمتزج فيه الألم والضحك(الهزل)، أو الحزن بالسعادة"[3]، أو بتعبير آخر، "الظهر

---

[1] – دعد الناصر، المنامات في الموروث الحكائي العربي، دراسة في النص الثقافي والبنية السردية، ص 5–6.

* – حديثاً استطاع "صلاح جرار، أن يكتب عملاً سرديًا ضخمًا، تحت عنوان "المنامات الأيوبية" تأثر فيه بشكل كبير بركن الدين الوهراني الذي برع في هذا المجال، وكذلك نجد خوجة الحارثي تكتب رواية بعنوان" كأنّها نائمة" للإطلاع أكثر على هذه الأراء، ينظر في ذلك: خالد محمد الجديع، المنامات الأيوبية: روافد التلقي–الرؤية الفكرية– البنية السردية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلة علمية، عالمية محكمة، المجلد3، العدد3 تموز، 2007، ص 11–62.

[2] – ينظر: مصطفى الغرافي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش رثاء استباقي لذات حدقت في الموت طويلاً 1/أكتوبر/2012. مجلة نزوى الإلكترونية موقع: https://www.nizwa.com

[3] – عبد القادر زيدان، التشاؤم في رؤية أبي المعري، مجلة فصول في النقد الأدبي، المجلد الرابع، ع 2، يناير 1984، ص 207.

والوجه، وما يوحي هذا التعبير أو ذاك من أن السعادة والشقاء يؤكد كل منهما الآخر"[1] ويكشف في الوقت نفسه عن التناقض الكامن في وجودهما متلازمين.

ومن جهة أخرى، فربما كان واضحاً إلى حد كبير، أن الحديث عن سخرية الوهراني المريرة، التي تجلت في "مقاماته ورسائله"، تعدّ تعبيرا عن إثبات الذات، وفي الوقت نفسه يجد فيها القارئ **مظاهر انكسار الذات**، كل هذا يأتي من رؤية واقعية معاشة تبرز في جلاء حقيقة وجودنا في هذا العالم، هذه الحقيقة التي غالباً ما يغلّفها العقل المحدود بأغلفة من وهم، ومن ثم لم يتح له أن يرى الموت معانقاً الحياة والفرح ملازماً الترح. ولذلك كانت تلك الافتتاحية التي استهل بها مقامته البغدادية*[2]، نموذجا على ذلك كقوله: " **لما تعذرت مآربي واضطربت مغاربي، ألقيت حبلي على غاربي...فما مررت بأمير إلا حللت ساحته، ولا وزير إلا قرعت بابه، ولا بقاض إلا أخذت سيبه، وأفرغت جيبه فتقلبت بي الأعصار وتقاذفت بي الأمصار...**"[3]. هذه الافتتاحية تضع الوجود الذاتي في مأزق العبثية والسّخرية من الذات، تحت إحساس أنّ الذات تعيش في وهم زمني لتدرك عبثية الكينونة الذاتية، بل وعبثية الحياة ككل ليبقى الخيار الوحيد أمامها[4]، هو التسول وقرع أبواب الوزراء والتوسل بالقصص الظريفة على حد تعبيره, وما يعلن لنا في كلماته الأولى عن عبثية الحياة ولا جدواها، كقوله: تعذرت مآربي اضطربت مغاربي، ألقيت حبلي على غاربي، فيجعلنا نتصور حجم المعاناة التي طالت الذات المنشطرة. ولا نستطيع أن نُغْفِلَ هذا الإدراك المتقدم–زمانيا–لعبثية الحياة كما تناولها أديب راحل من أدباء العبث المحدثين عندما قال: " وهكذا فإنّ الإدراك أيضاً يخبرني بطريقة بأنّ العالم لا مجد. أما عكس الإدراك أي العقل الأعمى، فقد يدعي أنّ كل شيء واضح"[5]. ولا جدال في أنّ الوهراني لم يكن صاحب ذلك "العقل الأعمى" الذي يرى الوضوح في كل شيء يطالعه، ولا يحتاج معه إلى إثارة زوبعة من التساؤل تنغص حياته وتغمره بفيض من قلق لا

---

[1] – جون كروكشانك، ألبير كامي وأدب التمرد، تر: جلال العشري، الوطن العربي، بيروت، د.ت، ص 38.

* – ينبغي الإشارة إلى أنّ أول مقامات الوهراني هي المقامة البغدادية، والتي يتحدث فيها عن نفسه، واصفا سفرته إلى بغداد، إذ بعدما ترك موطنه قصد بغداد، وفي طريقه كان يقرع أبواب الأمراء والوزراء والقضاة ويطلب ثوابهم حتى وصل إلى العراق ودخل مدينة السلام بغداد، فلما قرّ به المقام في تلك الديار طافها طواف المنتقد، وتأملها تأمل المنتقد، فرأى كل ما يبهج العين ويسر الخاطر. ينظر: مقامات الوهراني، ص 10–16.

[3] – م، ن، ص 10.

[4] – ينظر: **مأزق الوجود** للباحث هشام عبده نشر بتاريخ 2015/10/12. **الحوار المتمدن–العدد: 4953.**

[5] – ألبير كامي، أسطورة سيزيف، ص 30. نقلاً: عن عبد القادر زيدان، التشاؤم في رؤية أبي المعري، ص 207.

فَكَاكَ منه، فهو لا يتوقف عن التساؤل بحثا عن إجابة ربما كان السّراب أقرب منها تحققاً خاصة عندما يحنّ إلى الماضي، مثل قوله: " **فقال في نفسه: أترى الذي خلقني ويراني يعيدني إلى جنّة الزّبداني* أتراه يجمع شملي في كفر عامر** بالسادات من بني عامر أتراني أحرق الشيح والحوذان*** الذي عند عيون حور بلودان تمنيت أن أكون كالقن والقين وأعبر تحت أبيات بقين****"**[1]. هذه العبارات يجمعها تواصل مفارق كثيراً ما يعلّلها الحنين إلى الماضي وتذكر الأيام ومختلف العلاقات التي ترابطت نتيجة تفاعلات وانفعالات استظهرتها مثيرات اختلاف المكان و الزمان، ولكنّه –مع غموض السّر واستحالة فض مغاليقه– لا يعرف التوقف عن المحاولة التي يلتقي معها في نهاية المطاف بعبثية الحياة و"استحالتها" هذه الاستحالة التي تتمثل في "محدودية أمام اللامتناهي بالأسوار الغاشمة المعتمة التي يرتطم بها في كل مرّة يحاول فيها أن يبحث عن الوحدة والوضوح في عالم يسوده الاضطراب والظلام"[2]. هو ما يخلف هذا الإحساس والمعاناة القهرية التي فرضت وجودها على حياته، فالرحلة المشرقية والزمان المدّمر والعصبية المشرقية تجاه المغاربة والفقر، هو الذي حمل في طياته ملامح تشكل عالم الوهراني السّاخر.

فقصور الرحلة الإنسانية والإخفاق في الحياة من السّمات الواضحة التي ألحَّ على إبرازها الوهراني، فهو يشير بطريقة ما إلى الصلة التي لا يمكن إغفالها بين الإخفاق والتفاؤل وما يعنى هذا كله من الإقبال على الحياة من ناحية، وبين المرح المحدود والتشاؤم أو "العجز عن ذوق الحياة"***** من ناحية ثانية.

---

* – نهر بدمشق وقيل كورة مشهورة معروفة بين دمشق وبعلبك منها خرج نهر دمشق، ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، تح: د.س. مرجيلوث، ط1، القاهرة، 1906، ص 374.

** – لا توجد في معجم البلدان ولا في معجم آخر.

*** – نبت له زهرة حمراء في أصلها صفراء وهو طيب الطعم، ينظر: أحمد عيسى، معجم أسماء النبات، القاهرة 1926، ص 192.

**** – لا توجد ترجمة لهذا المكان، ينظر: منامات الوهراني، الهامش، ص 20.

[1] – م، ن،(مقطع من المشهد الاستهلالي للمنام، في هذه اللحظة مازال النص رسالة)، ص 20.

[2] – عبد الغفار مكاوي، ألبير كامي، دراسة في فكره الفلسفي، دار المعارف، القاهرة، 1964، ص 92.

***** – هذه الفكرة مأخوذة من الحوار الذي أجراه طه حسين مع أبي العلاء المعري (حديث متخيل)، فيقول: " وكنت أحدّث أبا العلاء بأنّ تشاؤمه لا مصدر له في حقيقة الأمر إلاّ العجز عن تذوق الحياة، والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة، ومن نعيم ولذة، وكان أبو العلاء يقول: فإنك ترضى عما لا تعرف وتعجب بما لا ترى. وكنتُ أقول له: إن لم أعرف كل شيء فقد عرفت بعض الأشياء، وإن لم أرى الطبيعة فقد أحسستها.

تثير كتابة الوهراني المريرة سيلاً جارفاً من الأسئلة الحارقة التي تخص الوجود الفردي والمصير الجماعي. إنّها هجاء لاذع لذاتٍ رقيقة حساسة حدقت طويلاً في الموت واكتوتْ على نحو فاجع بالتواري والعدم. وهو ما سمح بتشكيل "سرديّة ساخرة" تتسم بجدل متوتر بين الذاتي والكوني، الواقعي والخيالي، والفجائعي؛ فهذه السّخرية تتكئ على شرعية جمالية صبغها الكاتب بسيرة ذاتية تطمح إلى القبض على المستحيل الممكن الذي يحتضن سؤال الوجود عبر لوعة المعاناة ومأساة الرحلة المشرقية[1].

وقد حاول تجاوز نصوص نمط الافتتاحيات المعروفة بالواقعية ليبني كتاباته على "الانفتاح النّصي"، وقد مكنته هذه الاستراتيجية من نقل التجربة الإنسانية والانفعالية في قالب فني وجمالي؛ حيث صاغت نصوصه تجربةَ كاتبٍ وضعته الأقدار في مواجهةٍ مع العصبية المشرقية بكل أسلحتها الاقصائية، في حين تقف الذات المغربية وحيدةفي عزلتها المأساوية لا تملك سوى "**الجماليات الأدبية**" تَتَحَصَّنُ بها من أجل تأجيل تهميشها وتثبيت وجودها[2].

لقد شيّد خطابه السّاخر، فكان فردوسَه الذي يطلُّ منه على الهاوية، أو لنقل هو ظل يستظل به الكاتب في جو الإحساس الخانق الذي فضح هشاشة الأنظمة الرسمية وكشف القناع عن الواقع المشرقي الذي يكرس الهزيمة والاستسلام.

لم تفسح له دواوين صناعة الإنشاء كما يحكي "ابن خلكان" مجالاً للاستقرار والعمل، لم يعد يملك أمام هذه الخيبة سوى الهزل، نظراً لانكسار الروح والسعي نحو بديل آخر يمجد الانتصار. وقد مثّل هذا النوع من الهزل أرقى أشكال المقاومة، لأنّه يقوي الذات ويحميها من الانصهار في الذات الأخرى.

إنّها سخرية الكاتب الممتلئ بتجربة إنسانية كبيرة وفجيعة لا يستطيع النفاذ إلى كنهها العميق إلاّ بالسّخرية التي في حدّها الجد واللعب.

قد أصبح الوهراني في هذه النصوص أكثر صلابة، وأصبحت شخصيته شخصية تحارب بلا أوهام. إنّه فقد مخاوفه لكي تبقى السّخرية حيّة، وأصبحت هذه الكتابة مرحلة الهجاء "الكلي الشامل" ومعها أصبح الكاتب يسخر دائماً ومن أجل كل شيء.

وكان أبو العلاء يقول لي: تبين إن استطعت حقيقة ما تعرف، فسترى معرفتك مشوّهة. ولائم إن استطعت بين ما تحسّ من الطبيعة وما يرى الناس منها؛ فلن تجد إلى هذه الملائمة سبيلاً". ينظر: طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص 09. ، نقلا: عبد القادر زيدان، التشاؤم في رؤية أبي المعري، ص 208.

[1] – ينظر: مصطفى الغرافي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش، نفس الموقع السابق.

[2] – ينظر: م، ن . الموقع نفسه.

لقد بات الفقر(التشرد) الذي يتهدد الذات السّاردة، اغتراب وجودي يعيشه الوهراني بعمق فاجع، وهو ما جعل لحظة انتظار الموت تتحول إلى ضغط نفسي رهيب، كما يظهر من هذا المقطع،" **وجعلت مذهبات الشعر بضاعتي...فما مررت بأمير إلا حللت ساحته واستمطرت راحته، ولا بوزير إلا قرعت بابه وطلبت ثوابه، ولا بقاض إلا أخذت سيبه، وأفرغت جيبه... فرماه الدهر بالحظ المنقوص وطرحه إلى أرباض مدينة قوص، يتلقى في حر السّعير ولايشبع من خبز الشعير إدامه البصل والصير وفراشه الأرض والحصير**"[1].

يمثّل هذا المقطع في عمقه تصويراً للهم البشري إزاءَ الحظ المنقوص الذي قذفه في أكناف مدينة قوص، واستبطاناً لمأساته الأبدية في مكابدة الألم، ومناشدة السّعادة، واستبعاد الموت[2]، فهو يحكي لنا أيامه تحت وطأة السعير، والخبز الذي أصبح ياقوتا بين يديه، وفراشه المتمثل في الأرض والحصير.

وكذلك نجد الخطر المحدق بالكاتب، يشكل حالة ذهنية مضطربة يتعانق فيها الواقع والحلم، نجم عنه جدل سردي سّاخر، لحمته حركة الخيال السّردي، التي تتخذ أشكالاً متنوعة بواسطة جملة من الإمكانات التعبيرية الماتعة التي تجسد معاناة الذات المغربية في توهجها السّردي[3]، وهي تحاول تخليد ذاتها عبر رؤيا منامية، كما يظهر من هذا المقطع" **ولقد فكر الخادم ليلة وصول كتابه إليه في سوء رأيه فيه، وشدة حقده عليه وبقي طول ليلته متعجباً من مطالبته له بالأوتار الهزلية بعد الزمان الطويل، وامتنع عليه النوم لأجل هذا إلى هزيع من الليل، ثم غلبته عينه فرأى فيما يرى النائم**"[4]. ما يُهمنا في هذا التوظيف الخطابي المحكم، هو مقدار التحول من الحالة المضطربة التي اعترت الكاتب جراء الحقد الذي التمسه في رسالة شيخه؛ حيثُ تتحول معاناته التي تتخذ صورة الفجيعة إلى حضور جمالي فياض ينتجه الخطاب المنامي.

يسخر من فجيعته، لكي يصوغ كتابته الفريدة والمتفردة التي يواصل من خلالها ديمومة الخلق والإبداع وتجديد الرؤى مستلهماً عبقريته النثرية(السّردية السّاخرة) الفذة التي مكنته من

---

[1] – مقامات الوهراني(مقطع من المقامة البغدادية)، ص 10.

[2] – شرف الدين ماجدولين خطاب الألم في الرواية المغربية الآن، أفريل2009.. موقع:
https://www.nizwa.com

[3] – ينظر: مصطفى الغرافي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش، نفس الموقع السابق.

[4] – منامات، (مقطع من المشهد الاستهلالي لرسالة المنام الكبير)، ص 23.

الحفر عميقاً في أخاديدِ ذاته التي امتلأت بكل أسباب الغياب[1]. كما يظهر من خلال قوله: "**مني إلى أمي، أما بعد: فإني ما أفلحت عندك ولا ها هنا، دخلت القيروان بكرة، واشتهيت أخذ الولاية ضحوة وأتزوج بنت السلطان عشية، فلم تساعدني المقادير فرجعت إلى سوق البز أبيع وأشتري أبيع ثيابي وأشتري الخبز إلى أن نفذت البضاعة فلزمت المساجد في أوقات الصلوات أسرق أحذية المصلين، وأرهنها عند اليهود الخمارين، على النبيذ في المواخير، طيبي قلبك من جهتي، وإن قيل لك عني إني مدبر فلا تصدقي، والسلام**"[2].

تشتد المساءلة، عندما نقرأ هذا المقطع ونجد أنفسنا أمام توليف يتشرنق حول طاقة تخييلية عالية، فمن جهة، يعترف بالسّرقة، ومن جهة أخرى، يحافظ على صلاته، كل هذا يتموضع على جدارية تهكمية متلونة بتلك التجربة الإنسانية القابعة وراء ذوبان النفس في وجع الاختناق العلائقي بين المبدع والمحيط.

يلجأ الكاتب إلى السّخرية من الذات،" فالعمل السّاخر ينبغي عليه بدوره أن يسخر من ذاته بمعنى أن السّخرية هي بمثابة النقد الذاتي، ولو نظرنا إلى الإنسان الذي يسخر من نفسه ليحول الأنظار إلى الضحك من قوله بدلاً من الضحك منه أو من عَمَلٍ عَمَلَهُ، فهو هنا مظهر للإحساس بأنّ الآخرين سوف يسخرون منه، مما جعله يسرع إلى السّخرية من نفسه ليخفف من حدة النظر إليه أو من وَقْعِهَا عليه"[3]، وقد يسخر الانسان من " نفسه لينجو من حملة المجتمع عليه، وذلك حين ينتبه إلى عيب فيه، أو حين يشعر أن المجتمع منتبه لهذا العيب وقد يسخر من نفسه حين يأتي بعمل يثير ضحكا أو يبعث الآخرين على السخرية منه، ودون أن ينتظر حدوث ذلك يبادر بسرعة إلى السّخرية من نفسه ليمنع نفسه من أن يكون هدفا لغيره "وفي الوقت نفسه يوحي إلى المجتمع بأنه قد تسامى على عيبه عن طريق الاستخفاف به"[4]

---

[1] – ينظر: مصطفى الغرافي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش، نفس الموقع السابق.

[2] – رسائل الوهراني، ص 207.

[3] – عبد الفتاح عوض، في الأدب الإسباني السخرية في روايات با بيستير، دارسة لغوية سيكولوجية، ط1، كلية الآداب–جامعة القاهرة، 2001، ص 47.

[4] – حامد عبده الهوّال، السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص 32. ومن الأمثلة الراقية التي يخلدها لنا الأدب العالمي حول موضوع السخرية من النفس واحتقارها، ما ينقله لنا شكسبير على لسان شخصيته " دوق جلوستر" الذي يسخر من نفسه حين يقول:((أنا الذي لا يصلح شكلي للعب، ولا لأن اجتلي مرآي في صقال مرآة، أنا الذي خدعتني الطبيعة عن نصيبي من حسن الطلعة، أنا المشوه، المخدج الناقص الخلقة، الذي أرسل قبل الأوان في هذه الدنيا المتنفسة، أنا الذي تنبحني الكلاب إذا وقفت حيالها. لا أفيد لذة من قضاء الوقت

وهذا ما ذهب إليه الوهراني في الرسالة التي بعثها إلى أمه، فهو ينقل معاناته بأسلوب هزلي قبل أن تقوم الناس بايصالها إلى الأم، مما جعله يسارع إلى السّخرية من نفسه ليخفف من وطأة نظرة الناس إليه والاستخفاف به. وحتى في النّصوص المستغرقة في جلد الذات وندب غيابها، تبدو السّخرية التي ينسجها الوهراني بكثافة وتطرف لافت، صيغة من صيغ التحدي السّردي السّاخر لابتداع "مخيلة مغربية" تقاوم ولو بشكل تبسيطي ذلك الوجود المشرقي كقوله:**[أسرق أحذية المصلين]، [واشتهيت أخذ الولاية ضحوة، وأتزوج بنت السلطان عشية فلم تساعدني المقادير فرجعت إلى سوق البز أبيع وأشتري أبيع ثيابي].**

وبالعودة إلى الرسالة السابقة التي كتبها الوهراني إلى أمه، نستنتج خاصيتين:

1-الخاصية الأولى: توفير جوّ المأساة لاستدراج القارئ[1]: مِثل هذا الطرح السّردي الذي تصوره لنا هذه الرسالة، يجعل السّرد قريبا من بعض المفهومات المتوقعة التي قد تنجر عن ذات مغتربة، ومن ثمة يصبح هذا التصوير المأساوي أكثر قرباً من الواقع الذي يمكن أنْ يمرّ به أي شخص، كما لا يجد القارئ غرابة في تلك الأحداث التي تمر بها "الذات المتشظية" والتي تتراوح بين فعلين متناقضين: فعل السّرقة الذي تقر به، كسرقة أحذية المصلين وفعل التبرئة الذي تورده في نهاية الرسالة. فكأنّ الرسالة كُلّها هي مجموعة من المشاهد تعرض الظفر بالشيء وفقده في الوقت نفسه؛ ما يعني أنّ هناك تسارعاً قد يكون مسوَّغا، نظرا لمساحة السّرد الضيقة، يجعل الانتقال من حدث إلى غيره يتمّ بسرعة كبيرة، أو نسميه "الانتشار الساطع"؛ أي أنّ هناك اختزالا في مسافة المرور من حدث فاجع إلى حدث فاجع مثله أو أكثر حدّة منه[2]. هذا الأمر هو الذي يجعلُ القارئ يترقَّب المأساة المصورة التي يمكن أن تحيط بمخيلته، ويُصبح في الآن نفسه مشفقا على وضعيتها في مجتمع لا يرحم، ومع أنّ أمنية أخذ الولاية، أو زواج بنت السلطان، أو السّرقة، أو الفقدان تتعارض مع ما يعرفه القارئ عن الذات إلاّ أنّها استطاعتْ أنْ تصنع منها أحداثا مأساوية تتنامى بفضل القدرة على التأثير في القارئ بطرق السّرد السّاخر القائمة عندها على التشويق والمفاجأة والاختزال وربط كل النكسات بخيط واحد.

اللهم إلا في النظر إلى ظلي تحت الشمس والتعليق على تشوه خلقتي، ولما كنت لا أستطيع أن أكون عاشقا فقد اعتزمت على أن أكون نذلاً)). ينظر: م، ن، ص 38.

[1] – طبيعة الخاصية مأخوذة، تاء المعاناة في قصة شاء القدر لجميلة طلباوي للباحث محمّد الأمين سعيدي نشر بتاريخ 2010/4/19. www.aswat-elchamal.com

[2] – ينظر: جميل حمداوي، من سيوطيقا الذات إلى سيميوطيقا التوتر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2014، ص50.

لكنّ ما يُهمُّ في هذا التوظيف الخطابي، هو مقدار التأثر الذي يمكن لأي قارئ لهذه الرسالة أنْ ينتابه، والسبب ليس في المغايرة في الطرح، ولا في تناقض السّارد، ولكنّه في الجرعة الهائلة من الصدق ومن الجراح التي يجدها القرّاء في انتظارهم[1].

2-الخاصية الثانية: رفع حدَّة المأساة لتحقيق التأثير[2]: كل هذا الجوّ الخانق في الرسالة وتتابع الأحداث الفاجعة التي تتهاطل على الذات، يُذكِّرنا بتعريف أرسطو للمأساة التي اعتبرها وقائع تثير الرحمة والخوف في المتلقي، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات[3]، وكأنَّ الذات تعيد بطريقة سردية ما تحدَّث عنه أرسطو فيما يتعلق بالمسرحية؛ إذْ رفعتْ حدَّة المأساة إلى درجة تجعل القارئ يتأثر بها لا محالة، لأنّها جعلتْ من حالتها تمظهرا حقيقيا للمعاناة وللعذابات المتكررة، ومن ثمة يحصل مع القارئ تأثير يشبه ما يحدث تقريبا لمشاهد المسرحية ولهذا حين تحدَّث أرسطو عن المأساة، أوضح أنَّ الحكاية يجبُ أنْ تؤلَّف على نحوٍ يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصراعها وإنْ لمْ يشهدها[4]، يستطيع القارئ أنْ يشعر بآلام الذات وهي تنتقل من أمنية ثم إلى أخرى بصدق، ومن وجع عارض إلى وجعٍ مترسّخ وعميق، وقد جاء على لسانه:(**فلم تساعدني المقادير فرجعت إلى سوق البز أبيع وأشتري أبيع ثيابي وأشتري الخبز إلى نفدت البضاعة...**)، فهو هنا يعبر عن أشد وأقصى أنواع العوز المادي، هكذا يتحقق التطهير بعد تأثر عميق بما ترويه الرسالة المقتضبة ويحدث للقارئ في هذه المرحلة، أن يغرق في عاطفته التي تتماهى مع ذاتٍ تبيعُ ثيابها لتشترِي قوتها، مُسقطاً على نفسه ما تُمر عليه الذات خاصة إذا تعرضَ لمثل ما تعرضتْ له، ليشعر حقاً أنّ ما قرأه هو تدوين على الورق لجراحات قد تكون حقيقية؛ أي مستوحاة من واقع مشرقي معيش، وربما تكون متخيلة مصبوغة بنبرة خطابية ساخرة، والحقُّ أنّ مضامين الرسالة، مناسبة جداً لذات تعيش هذا الحجم الكبير من الأوجاع والآلام، لأنّ المنفذ الوحيد هو البوح والتعبير بسخرية ويرمز الابتداء بالاعتراف والاختتام بالتنكير إلى النفس المضطربة التي تحاول كسب القارئ

---

[1] – ينظر: تاء المعاناة في قصة شاء القدر لجميلة طلباوي للباحث محمد الأمين سعيدي.

[2]– ينظر: طبيعة الخاصية مأخوذة من مقال: تاء المعاناة في قصة شاء القدر لجميلة طلباوي، م، ن.

[3]– ينظر: عباس عبد الواحد، محمود، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، ط1، دار الفكر العربي، 1996، ص47.

[4] – ينظر: مقال بعنوان: سبتمبر تاريخ نهاية الفلسفة والدراما الغربية sudaneseonline.com، الفكرة مأخوذة من كتاب: أرسطو طاليس، فن الشعر، تح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 2001، ص 38

وكأنّها تعترف له بآلام دفينة وفي الآن نفسه، تعتذر منه وتنفي التهمة عنها، وهذا نموذج لحجم الآلام التي مرتْ بها الذات في خضم رحلتها الشاقة.

إذاً، فالخطاب لديه؛ نشيد الذات والتي تواجه مصيرها الفاجع والأليم. ولذلك جاء الخطاب السّاخر مفعماً ببلاغة الحياة المعتقة انطلاقاً من إيمان الكاتب بأنّ "السّخرية الحقيقية" لا تموت والكُتاب الذين يستحقون هذه التسمية يعيشون طويلاً بعد موتهم. ومن هنا كان الخطاب السّاخر عنده نقشاً غائراً تحفره الذات الموجوعة في ذاكرة الزمن حتى تقاوم غيابها ولذلك جاءت الكتابة النثرية عنده مجللة بمهابة الهجاء الفاجع، فهي السّلاح الوحيد والأخير التي أراد من خلاله أن يكون ملاذاً يدفن فيه جروح الذات في لحظة استثنائية تواجه فيها هذه الذات قهرها بجماليات الاستعارات المتوهجة التي تفيض عن حدود النص لتعانق اللانص وهي "الرسالة نفسها التي أخذها أدباؤنا على عواتقهم عبر التاريخ لمواجهة الصراع مع التحجر والانحراف والدين المخالف للناس".[1]

حاولت الذات السّاردة في مواضع أخرى من نصوصه، التغلب على المعاناة التي تتهدد وجودها الجسدي عن طريق استحضار صورة البلد الأم التي تساعده على تأبيد كينُونتِه في ذاكرة الزمن.

شكّلَ "البلد الأصلي" بالنسبة إلى الكاتب مسكناً رمزياً تأوي إليه الذات في أقصى لحظات الوحدة والغربة من أجل ما ذكرناه سابقاً من تأكيدٍ للهوية وتأييد لهويتها، كما ظهر في هذا المقطع:**[وأكبت بها الأقران في وهران، وأطلق بشكره اللسان في تلمسان]**، فاسم الوهراني كما هو ظاهر، لم يعد فقط اسم الحالة المدنية التي تصور للقارئ الهوية الجزائرية، بل اسم البلد الذي بنى أسطورته السّردية الشخصية، انطلاقاً من زواج عسير بين البلد الحميم والبلد المعادي، المنفتح على إبدالات اللغة النثرية التي ترسم ملامحه، والمساهم في صنع مشهد المنامات الجديد، ملتمساً لنصه الانفتاح أكثر على أساليبِ الخطاب السّاخر.

فالوهراني لم يبتعد في نصوصه عن حدود المعاني الوجدانية الصرفة، كمناجاة مَوَاطِنِ الأحبة، ووصف ألم الفراق الذي شق القلوب وقَطّع الأحشاء والأنين المستمر للقاء الأحبة.

[1] – ينظر: مصطفى الغرافي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش، نفس الموقع السابق.

نلتمس أيضا في كتابته كلمة "الخادم"* ، كما في هذا المقطع، " **ولقد فكر الخادم ليلة وصول كتابه إليه في سوء رأيه فيه، وشدة حقده عليه وبقي طول ليلته متعجباً من مطالبته له بالأوتار الهزلية بعد الزمان الطويل**". ينطوي هذا التفكيك للاسم على دلالات رمزية وإيحائية تومئ إلى سارد منكسر قريب من تخوم "الموت المجازي" الذي يتهدد وجوده الجسدي. فكيف تعامل جماليا مع المعاناة؟ وما أبرز العناصر التي توسل بها للقبض على متخيل المعاناة**؟

يواصل الكاتب عرض فكرة معاناته في بعض مقاماته ورسائله، فيشحذ جميع أسلحته الفنية ويستثمر خبرته الجمالية السّاخرة من أجل القبض على "الموت المجازي"، وهو حالة ذهنية وشعورية يعيشها السّارد بعمق وجودي وحسرة فاجعة، ويطمح في هذه المقامات إلى أنْ يرسم صورة كلية للموت المُحدِق، كما تتصوره الذات وتتخيله، مستفيدة في ذلك من مختلف الأدوات التعبيرية التي طورها في مسيرته النثرية المتدفقة، كما في هذه المقاطع:" **فرماه الدهر بالحظ المنقوص وطرحه إلى أرباض مدينة قوص، يتلقى في حر السعير، ولايشبع من خبز الشعير إدامه البصل والصير وفراشه الأرض والحصير..** "، " **أما بعد: ياغدار لقد هيجتَ الألم وقتلت النفس**"،" **لما تعذرت مآربي واضطربت مغاربي، القيت حبلي على غاربي... فتقلبت بي الإعصار، وتقادفت بي الأمصار حتى قربت من العراق وسئمت من الفراق فدخلتها بعد مقاصاة الضر، ومكابدة العيش المر...**". من خلال هذا المقطع نجده يستدعي عالماً ميثولوجياً زاخراً بالأبعاد الغرائبية التي تصور حظه المنقوص، فكيف لا يكون كذلك وفراشه من حصير ! إضافة إلى إشارات عديدة مستمدة من وقائع يومية دينية وثقافية تغني التجربة السّردية السّاخرة بما تقدم من بدائل تخييلية، تمكن السّارد من قهر المعاناة والتغلب عليها؛ حيث تشكل رموزٌ كالقوة والانتصار نقيضاً لفكرة الموت التي يجابهها السّارد بعد مقاساة الضر ومكابدة العيش المر.

ولذلك نجده يلجأ إلى الحوار الداخلي، الذي يطور المواقف الانفعالية والحالات الوجدانية، ويصورها من زوايا مختلفة، فيهجو ذاته في حوار شفيف يقيمه مع المعاناة؛ حيث

*– الخادم من النعوت التي تستخدم قديماً، ويقصد بها الوهراني نفسه، ينظر: منامات الوهراني، ومقاماته ورسائله الهامش، ص 17.

** – ينظر: مصطفى الغرافي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش، نفس الموقع السابق، هذه الفكرة "متخيل المعاناة" مصاغة من متخيل المعاناة عند الأنثى من خلال كتاباتها(الكتابة النسوية). ينظر: محمد العباس، سادنات القمر، سرانية النص الشعري الأنثوي، مؤسسة الانتشار العربي، د.ت، ص 3–4.

يأتي الحوار تأكيداً لجدلية الحياة والموت التي يقدمها في صور عديدة ومشاهد متنوعة يحاول من خلالها القبض على "متخيل الموت"[1] باستثماره القدرة التعبيرية والطاقة التشخيصية التي تنطوي عليها اللغة السّردية السّاخرة[2]، كما يظهر في هذا المقطع: "**لا سيما ابن السبيل طالت به في الشام الغيبة، وعوقته عن الإسراع الهيبة حتى اكتال من اكتال وانكسرت عظامه وأنشد له: والمرء يسعى ورزق الله مقسوم. هذا بعد ما ركب الليل جملاً، واحتذى أديم الأرض نعلاً، وخرج من باب الجابية، إلى رأس الطابية متلذذاً بالغناء طامعاً في اليسار والغناء: وإنّما يقطع أعناق الرجال المطامع. فوصل إلى القاهرة كالعاشر من خيول الحلبة والتاسع من أولاد الكلبة، ليس له طبي يخصه ولا لبن يمصه فوجد الأمور قد تغيرت عن كيانها والقصور تبكي على سكانها: ومن ذا الذي يا عز لا يتغير. فلولا الإخوان لما ردته أسوان، ولولا الأصحاب لضاقت به الرحاب: إن المعارف في أهل النهى ذمم**"[3].

ينهض هذا المقطع على تشخيص المعاناة عن طريق إنشاء وضعية تحاورية بين الذات التي تستشعر قرب نِهايتها وبين الموت الذي يتأهب لإنجاز مهمته، إنّه يمثل بعداً جماليا في نصوصه التي تطمح إلى تعيين الموت ورسم أطيافه وأشباحه، عبر تشييد متخيله فهو يرسم لنا "درامية الكينونة المنشطرة للذات"[4]، التي وصلت إلى القاهرة في هيئة كلبة تلهث ساعية وراء لبن تَلْعقه، إلاّ أنّها لم تجده متاحاً. يمكن القول بأنّها صورة الذات الموجوعة المخترقة بالمشاعر المتناقضة، لا تفتأ تتأرجح بين عوالم القنوط والأمل، بكيفية طباقية تتجاور فيها تفاصيل الرعب والوجع مع تجليات الصلابة والنهوض محاورة سردية ساخرة تحرك خيوطها المعاناة، يلوذُ بها السّارد في مواجهة الموت والغياب[5].

إلى جانب ذلك، نجد الذات تتوسل بفكرة الحوار مع خازن جهنم، فمن ذلك التقاء الوهراني وشيخه الحافظ العليمي بخازن جهنم ومحاورتها له، ومن أمثلة ذلك " **وأما هذا المغربي فرجل قواد لاشك فيه، فاستشطت أنا عند ذلك غضباً وأظهرتُ الهجوم وقلت له: ألمثلي يقال هذا الحديث والله لتندمن على هذا الكلام، فقال لي: مالك: لعلك تريد أن**

---

[1] – محمد العباس، سادنات القمر، سرانية النص الشعري الأنثوي، ص 3.

[2] – ينظر: مصطفى الغرافي، مقال بعنوان: خطاب الموت في جدارية محمود درويش، نفس الموقع السابق.

[3] – مقامات الوهراني، ص 114.

[4] – الصادق النيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، مبحث: عذابات المنفى الصامتة، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، 2002، ص 123.

[5] – شرف الدين ماجدولين، خطاب الألم في الرواية المغربية، الموقع السابق.

تهجوني بشعر مثلما رأيت في صفائحك اليوم، أو تعمل فيّ مقامة تذمني فيها مثلما تفعل مع بني آدم، والله لألطمنك بالفلع حتى يبول القندلاني على ساقيه...، يا أخي قد طير هذا الجبار عقولنا ومرت لنا معه ساعة تشيب الولدان"[1]. في هذا المقطع صورة تهيئ القارئ لإدراك علاقات ثرية توحي بتأويلات عديدة، يمكن أن يؤديها هذا السّرد السّاخر، وهي تقريب صورة الذات التي تقاوم خازن جهنم بكل ما تملك من حيل لغوية، محاولة النجاة من العذاب.

إنّه يتسلل إلى وعي القارئ، أو على الأقل، يمنح القارئ حرية قراءة النَّص فيهيئه للنشاط التفاعلي المتبادل بينهما[2]. لاشك أنَّ القارئ لن يتساءَل عما إذا كان الهجوم على خازن جهنم وقع فعلاً أم لا، فما يهمه، هو أن الهجوم يستجيب لرغبته في الضحك، ولعلّ السّارد قد رتب هذا لإشباع هذه الرغبة التي تعمل على إزاحة الممل، وهي بدورها تترجم الوظيفة الجمالية للخطاب السّاخر أكثر مما تترجم تفاصيل الواقع الحقيقي، هذا الوصف المفصل تتجلى وظيفته البلاغية في التخفيف من وطأة الصمت وبرودة الأجواء، على نحو ما تتجلى وظيفته أيضاً في خرق النمط السّائد في السّخرية[3].

يفهم القارئ مما مضى، أنَّ الوهراني –كعادته في استخفافه بشيخه– يواصل استخفافه بخازن جهنم، وبالتالي فسخريته آداة جارحة لا تستثني أحداً، وكما يتضح مما سبق ذكره، فهو في موقف الهول وفي الساعة التي يشيب فيها الولدان، إلاَّ أنَّه لم يبال بالأمر فيعمد إلى تحذير خازن جهنم بالهجاء.

وفي مقاطع أخرى، نجد فكرة "معانقة اليأس وإكراهات الواقع"، نتيجة وجود بعض النماذج البشرية التي جعلته يمقت الدنيا فهيجوها من خلال هجائهم والنيل من قيمتهم، كما يظهر في هذا المقطع: "**وكتب إلى ابن الحليم الواعظ: ثم إنّه لركاكة دينه، وضعف يقينه يصلي قاعداً من غير ألم، ويبول قائماً على فرد من قدم وتراه يسهر على النَّمام والورد وينامُ ليلة القدر، يستحلُ بيع القِبلة بقُبلة ومكة بصكّة، ولا يشتري حجة بعجة، ولا عمرة**

[1] – منامات الوهراني، (مقطع من المشهد الاستهلالي الذي يعد بمثابة رسالة)، ص 31–32.

[2] – ينظر: آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل، للطباعة والنشر تيزي وزو، 2000، ص 271 .

[3] – ينظر: محمد مشبال، البلاغة والسّرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية جامعة عبد الملك السعدي، تطوان المغرب، 2010، ص 62.

بتمرة، قد أخرج مال الفتوح والصدقات، في وزن المهور والصدقات، وصير مال الحبس والأوقاف، لربّات الشنوف* والأرداف وقد أفرغ في الوطء(الجماع) قواه..."[1].

إنّ إحساس الوهراني بسخافة الوُعاظ، يكشف لنا مقته لهذه الدنيا اللعوب، وكيف كانت سببا في معاناته، حتى وهو يحاول الهروب منها. وكأنّ شعوره السّاخر الذي "يحلل النسقية الداخلية، يصف مساراتها وعقبات وعوائق تشكلها وإجلاء لاوعيها؛ أي ما تسكت عنه ولا تفكر فيه"[2] هو إدراكٌ ووعي بالعبثية التي تطبع الدنيا بطابع اليأس والانحطاط والبلادة.

يذكر الدارسون أنّ الذات "في محاولتها إغناء نفسها، لا بد أن تصطدم بما لا يريد الدخول في حوزتها من الأشياء أو الذوات الغيرية، مما يولد عندها شعوراً بالكراهية نحو هذا الغير النافر المتأبى؛ فالكراهية إذنْ طابع ضروري للوجود"[3]. والواضح أنّ الوهراني كان يحاول أن يروضَ الدنيا، لكون " الهدف الأساسي الذي تبحث عنه الأخلاق، كان ذا طبيعة جمالية ذلك أن هذا النوع من الأخلاق كان مجرد مشكل اختيار شخصي، ما دام أغلبنا لا يؤمن بإمكان تأسيس الأخلاق على الدين"[4]، وأن يحقق من خلالها ما لديه من وسائل لإثبات الذات ولكنه –في محاولاته– كان ينتهي دائما إلى الفشل والإحباط، بعد أن يبذل كل ما في الوسع والطاقة ليقترب من بغيته، ولذا نراه في نهاية المطاف يقرّ بحقيقة لا يجب إنكارها، وهي استحالة تحقيق الخير مع هذه الفئة من الناس، كما يظهر في هذا المقطع:**[لو مات قبل أخذه بثأره لمزق الأكفان ونبش المقابر].**

ولعلّه من الصعب أن نفصل بين تشاؤم الوهراني من الدنيا وإخفاقه في تحقيق العلاقات الإنسانية، بل، إنّ ما كان يؤرقه هو الكشف عن هزيمة الإنسان وكبريائه بواسطة هذا التصوير السّاخر، وكأنّه يدرك كفر الإنسان وجهله، فهو قريب من قوله تعالى:**"إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا"**

---

*– الشنوف: تشنفت الجارية أي أخذت ولبست الشنف، والشنف هي ماعلق في الأذن من الحلي. ينظر: رسائل الوهراني، الهامش، ص 131.

[1] – م، ن، (مقطع من رسالة كتبها الوهراني إلى ابن الحليم الواعظ على لسان الفقهاء)، ص 130–131.

[2] – السيد ولد أباه، دراسات فلسفية، التاريخ والحقيقة لدى ميشال فوكو، ط2، الدار العربية للعلوم، بيروت–لبنان 2004، ص 79.

[3] – عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ط3، دار الثقافة–بيروت، د.ت، ص 168.

[4] – ميشال فوكو، هم الحقيقة، مبحث: نسابة فلسلفة الأخلاق، ميشال فوكو يحاوره، هوبير دريفوس وبول رابيانو، تر: مصطفى المنساوي–مصطفى كمال، ط1، سلسلة بيت الحكمة–منشورات الإختلاف، 2006، ص 65–67.

الأحزاب: 72. **" قُتِلَ الْإِنسَانُ مَا أَكْفَرَهُ "**عبس: 17. ولايملك أمام إحباطات الحياة المدمرة، إلا أن يكشف عن الحقيقة المرّة.[1]

لم يكن حظ الإنسان مع الوهراني بأحسن من حظ الدنيا معه، وربما يدعم كلامنا هذا المقطع:" **وأما اتهامه للوهراني بأنه لما استعرض منه البيقار* للبيع أنه عرض به للطلب فقد حلف له على نفي هذه التهمة، وهو لا يصدقه. فما بقي إلاّ أن يحمل الكلاب على عيال من رآه لذلك أهلاً قط، ويحمل الحمير على أم الذي يعطيه إياه أبداً، ولا شك أن الخوف على البيقار غلب عليه، حتى لو كتب الوهراني له لا إلا الله، قال: هذا تعريض بالبيقار كما قال الله تعالى " يحسبون كل صيحة عليهم هم العدو**"[2]. فهو في هذا المقطع يجعل من العمامة التي افتقدها التاج الكندي محوراً للسّخرية، فيكون الوصف اللاذع فيها كأنّه تعويض عن الاتهام الكاذب الذي اتهم به، فيسخر ويهزأ، ويجهر بذلك في نقضه لاعتقادات خصمه.

لقد عاش الوهراني معلناً سخطه السّاخط ليس على إنسان عصره فحسب، بل على الإنسان في عمومه، مؤصلاً في سخريته طبيعة الشرّ منذ بداية الخليقة، متشائما من إمكان إصلاحه، أو التغلّب على ما رُكز في تكوينه منذ البدء من خسّة وانحطاط ونفاق وتملق[3]، إلى آخر المفردات الدالة على موقف لا يخلو من قسوة ورؤية ساخرة تدعو إلى اليأس من مستقبل الإنسانية.

أمنية مخيفة هذه التي يتمناها الوهراني لبني الدنيا أو لنفسه، كما يظهر في هذا المقطع " **فنسأل الذي قضى بالبين أن يؤلفنا بالنبرين، والذي ابتلانا بالصدود أن يجمعنا في بعض البدود(مواخير)، بمنه وكرمه، وما قد ابتلينا به من القضاة المخالفين، والأمة المسخفين من إقامة الحدود، وتعطيل البدود، وتحريم الزمر، وتبطيل أبواب الخمر وضربهم للسكران**"[4].

قد يصاب القارئ بنوع من اللّبس ويتعجب من الوهراني الذي يتمنى من المولى عزوجل حشره مع مجتمعه في البدود(المواخير)، وفي الوقت نفسه نجده يصب غضبه على القضاة

---

[1] – ينظر: عبد القادر زيدان، التشاؤم في رؤية أبي المعري، ص 213.

* – البيقار: نوع من العمائم، العمامة الكبيرة التي يستخدمها الوزراء والكتاب، والمراد أن تعريضة للبيع يستوجب التحقيق مع صاحب السلعة. ينظر: رسائل الوهراني، الهامش، ص 135.

[2] – م، ن، (مقطع من رسالة كتبها إلى التاج الكندي)، ص 135– 136.

[3] – ينظر: عبد القادر زيدان، التشاؤم في رؤية أبي المعري، ص 213.

[4] – رسائل الوهراني، (مقطع من رسالة كتبها إلى قاضي الفاسقين وهو بمصر عن نائبه بدمشق)، ص 146.

الذين منعوا الخمر والزنا، لا شك أن في خطابه السّاخر معنى آخر يحيل إليه، وهو أن أغلب القضاة الذين سخر منهم، كان بسبب تساهلهم مع الفساد الأخلاقي.

ولذلك تتمثل هذه الأمنية في ذلك الاستعداد المخيف لعوامل الانحطاط المدمرة كإشراع أبواب الخمر، وتحليل الزنا...الخ. وكأنّنا أمام نبيٍ أعيته الحيل في تقويم بني قومه وضاقت به السبل أمام ما يعانيه من واقع قوامه الزندقة والفجور، وهذا قريب من قوله تعالى: **"وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا"** الإسراء: ١٦. ويمكن القول أن التناقض الظاهر في كلام الوهراني يولد نوعاً من السّخرية.

وموقف الوهراني هذا أشبه ما يكون بموقف الرجل الإنكاري، "الذي يحكم على العالم كما هو موجود، بأنّه من الواجب ألا يوجد وعلى العالم كما يجب أن يوجد، بأنّه غير موجود والنتيجة تبعاً لهذا هي أن الوجود لا معنى له"[1]. والمعنى المقصود هنا، "هو الذي يفتقر إليه الوجود"؛ فقد يكون " تحقق قانون أخلاقي سام ونظام أخلاقي للكون، وقد يكون نماء الحب والانسجام في علاقات الناس بعضهم ببعض، وقد يكون الاقتراب من حالة سعادة...الخ"[2]. والواضح أن الوهراني لم يجد بين الناس مثل هذه الحالات التي تعطي للوجود معنى، كما في هذا المثال:" **وأظنه لو مات(الحافظ العليمي) والعياذ بالله قبل أخذه لثأره لمزق الأكفان ورجم المقابر ورجم أهل الآخرة بالحجارة(...)**[3]**، وسأل الله تعالى أن يحيه قوادا ويميته قواداً، وأن يحشره في زمرة القوادين.**"[4]. فشرّ الدنيا ونقصها يأخذ عند الوهراني أكثر من صورة، حتى يبدو للرائي انعدام أية قيمة أخلاقية، فسخريته من شرور بعض الناس، تحمل في طياتها نوعاً من المفارقة، "**فرجم المقابر، ورجم أهل الآخرة،** هو تصور ساخر لما يمكن أن يكون عليه العليمي بعد موته، وهو نوع من السّخرية التي "تجعل من العالم الخسيس إبداعا فنيا ممكناً يشتغل بتمثيل الفوضى باعتبارها الكون والتناقض الظاهري باعتباره الخاصية الإنسانية للسّخرية، وهي أيضاً الوعي بالفوضى المتزايدة التي ليست لها نهاية"[5]؛ أي أنّه بدون السّخرية لن تكون هناك منطقة الوعي بالفوضى والتناقض الظاهري، ويظهر ذلك فيما يشير إليه الوهراني من سيطرة الجهل وارتقاء الجهلة إلى أماكن الصدارة، كما يظهر في هذه المقطع

---

[1] – عبد الرحمن بدوي، نيشته، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1975، ص 158.

[2] – م، ن، ص 156. ينظر كذلك: عبد القادر زيدان، التشاؤم في رؤية أبي المعري، ص 2014.

[3] – منامات الوهراني، (مقطع من المشهد الاستهلالي الذي يعد بمثابة رسالة)، ص 23.

[4] – رسائل الوهراني، ص 135.

[5] – عبد الفتاح عوض، السّخرية في روايات باييستير، دراسة لغوية سيكولوجية، ص 47.

التالي:" **حتى جاء وقتُ المناظرة فحينئذ برز بالوجه الوقاح، وأرهج المدرسة بالصياح، وأخذ يقول نوعاً من الهذيان وضرباً من الباذنجان، فوقع الناس في البلاء وعلموا أنه دلو من الدلاء وتحققوا أن الرجل كالسطل لا يصلح إلاّ للإسطبل فخرجتْ هيبته من صدروهم، ونبذوه وراء ظهورهم..."**[1] .

ولم يسلم من لسانه الصوفية ورجال الدين، الذين قال: عنهم "**هربوا من كدّ الصنائع والأعمال إلى الزوايا والمساجد والمشاهد بحجة العبادة والانقطاع فلا يزال أحدهم يأكل وينام حتى يموت، إنهم كالخروع في البستان يشرب الماء ويضيق المكان**"[2].

وقد يكون هذا كله وليد الضعف والوهن الذي تسرب إلى حياتهم الروحية، فانعكس – من ثم – على سلوكهم العام، ولا يخفى ما في نصوص الوهراني من يأس وتشاؤم من إمكان تقويم ما اعوجّ، فضلا عما تلقاه من جراح أدْمَت النفس والجسد في معركته مع الزمن والإنسان.

لقد فقد الوهراني إيمانه بالإنسان أولاً، لمّا وجد في حياته فجوة عميقة لا يمكن تجاوزها بين القول والفعل، في المستوى الذي يحتله الإنسان في السلّم الاجتماعي والثقافي والديني وفقد إيمانه به عندما وجد أن نزعة الشر فيه تهيمن على سلوكه وأفعاله. وقد أدى ذلك كله إلى شعوره بالإحباط من إمكان صلاح ذلك الإنسان، بل تعدى الموقف عنده إلى نظرة تراجعية مليئة بالتشاؤم حول مصيره، لما سببته من إحباط في الوقت الذي يحوز فيه من لا يستحق الحياة، كل ما يريده من هذه الحياة[3].

إنّ الحفر في ألم الوهراني، يظهر معاناته مع أناسٍ فُطروا على الشرّ، فعاثوا في الأرض فساداً، ولذلك لم ير الأمل في إصلاحهم حتى بعد الموت، وتلك هي المفارقة التي ولّدت روح السّخرية في نقده وتحامله عليهم.

---

[1] – مقامات الوهراني، (مقطع من مقامة في شمس الخلافة)، ص 101–102.

[2] – م، ن، ص 48.

[3] – ينظ: عبد القادر زيدان، التشاؤم في رؤية أبي المعري، ص 2014.

2- إخفاق إثبات الذات في المنام الكبير:

إنّ تجربة الإخفاق هذه التي صاحبت الكاتب، في علاقته مع الآخرين، هي التي لم تسمح له بأن يصبح كاتبا من كتاب الدولة الرسميين المقربين، أو شاعرا من شعراء البلاط المُقدَّمين، وقد يرجع أيضا إلى تركيبته النفسية التي جُبِلَ عليها، لينضم بعد ذلك إلى زمرة الأدباء الذين قُدِّرَ لهم أن يكتبوا خارج دائرة البلاطات الرسمية. ومما زاد وضعه تعقيداً هو اضطراب تصاريف الحياة، فقد أخفق الوهراني في رحلته إلى المشرق التي عول عليها كثيرا أسوة بغيره من المرتحلين من أهل المغرب، وهو المغربي الذي ظل حريصاً في أدبه وكتابته على جميع صفاته المغربية، كما تدل على ذلك رسائله ومقاماته ومناماته.

ويظهر من أخباره الشحيحة المتفرقة ومن كتاباته القليلة، أنّه لم يستفد من هذه الرحلة التي قام بها إلى بلاد المشرق، بخلاف معاصره "ابن جبير" مثلاً، الذي أبدى إعجابه وسعادته بحكم الموحدين والأيوبيين. وعلى العموم، فقد كان هذا الإخفاق -في تقديرنا- أحد الدوافع المهمة التي هيأت للوهراني الوقت الكافي والجو النفسي الملائم للتأمل والانطلاق نحو آفاق جديدة لإبداع كتابة بعيدة عن الأدب الرسمي المتمثل في الرسائل الديوانية والقصائد المدحية وربما ليصبح هذا النوع الجديد من الكتابة ذلك البديل أو "المعادل الموضوعي" لذلك الأدب المتداول في حالة التنافر وانعدام التوافق بين جاذبية الذات والظروف الخارجية التي قد تحتاج إلى مقاومة أو مناورة خاصة يبدو أنّها لم تتوفر له.

وربما يكون عامل الإخفاق هذا، هو ما دفعه إلى ملء تلك الهوة القائمة بين أدبه وواقعه بكل نقيض وعجيب وغريب، ولتنضح كتابة الحلم، -بسبب ذلك- بكثير من السّخط والسّخرية والاستخفاف بالناس وعدم التعويل عليهم. إذ لا فرق عنده بين قريبهم وبعيدهم وحيهم وميتهم وحاضرهم وغابرهم، وجِدِّهِمْ وعَبَثِهِمْ. وهكذا، فقد أكثر من ذم الدنيا وأهلها، فلم يترك رذيلة ولا نقيصة في أهل عصره إلاّ وأعلنها مصرحاً تارة وملمحاً تارة أخرى، محاولاً -مع كل هذا- اثبات ذاته.[1].

[1] - تنويه: المعلومات المقدمة مستوحاة من المقالين، ينظر: راسم قاسم، العالم الآخر وتشكله السردي في رسالة الغفران، التاريخ:2012/10/09، www.adawaanews.net . ينظر كذلك: عبد اللطيف المصدق، العالم الآخر بين المعري والوهراني، كتب يوم الأحد,نيسان 16, 2006 kalimatabira.blogspot.com

يُظْهِرُ التأملُ الدقيق في "رسالة المنام الكبير"، أنّ الرؤيا التي استهل بها الكاتب منامه أصبحت تميل في بعض جوانبها إلى الانكفاء على الذات، حيث تتنوع المشاهد وتتوالد من أجل تصوير هموم الذات وأحزانها في تكثيف سرديّ أخّاذ.

أدرك الوهراني في هذه الرحلة الغيبية المتخيلة، أن الأسلوب المعروف (المقامات– الرسائل) لا يقوم بدوره في التعبير والتثوير على نحو مباشر، وهذا ما يفسر التحول النوعي الذي ميز نصوصه الجديدة(المنامات) مقارنة بالقديمة(المقامات)؛ إذ بات يتعامل مع الاستعارات الحلمية باعتبارها حقيقة، وهنا استبعد النصوص السّردية القديمة (المقامات – الرسائل– النوادر –السير –التراجم...). لقد كان يشعر بنمطية هذه النصوص وكان عليه أن يتجاوز الواقع إلى عالم آخر، ولذلك انهمرت لغته الحلمية بمشاهد ساخرة يصور فيها الشخوص المختلفة من البشر ومن الملائكة ويثبت ذاته بطرائق منها:

1– التوسل بالموت وتفريغ الألم من محتواه:

يعمد الوهراني في "**المنام الكبير**" إلى فكرة التوسل بالموت، الذي ليس سوى موت مجازي يسعى من خلاله إلى إفراغ الموت من معنى الألم والشقاء. ذلك أن الذات القلقة التي لم تسلم من شر "الشيخ العليمي" تحتاج إلى التوسل بفكرة الموت التي تعمل على تحرير الذات من مخالب الحياة، " فالحياة شبيهة في حقارتها على حد تعبير "نيتشه"، بالمقاومة السّلبية أو الاحتراق دون الإحساس بالدفء"[1]. إلاّ أنّ صفة العجز الكامنة في الذات، نتيجة المعاناة اليومية، هي الّتي استوحى منها نيتشه مبدأ "الإنسان الأعلى"...، فلولا هذا العجز لما اتّضح مفهوم القوّة، شأن الحياة لا تعني أيّ شيْء من غير موت...، بل قد يُشَبَّه الإنسان بالنّهر الملوّث الّذي يحتاج إلى بحر"[2]. والحكمة، " كما أوردها نيتشه على لسان "زرادشت"، تكمن أساسا في مغالبة الموت لإثبات حقّ الكائن في التفرُّد، وما الإنسان –بهذا المنظور– سوى إمكان محدود تجاه ما تحتمله الذات من مدى الاقتدار على التجاوُز".[3] هذه الفكرة التي يلح عليها "نيتشه" هي نفسها الفكرة التي سعى الوهراني إلى أسطرتها في منامه الكبير، هروبا من مآسي شيخه وحقده عليه، كما يبينه هذا المقطع:

---

[1] -F. Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, Paris: union générale d éditions, 1958, p 291.
نقلا عن: مصطـفى الكيــلانــي، كتابة الموت في الفكر الغربيّ المعاصر، 2008/07/04، https://sudaneseonline.com

[2] -Ipid, p13.نقلا عن الموقع نفسه

[3] -Ipid, p13-14. نقلا عن: م، ن

" وعجب الخادم من تمكن ذلك الحقد من قلبه واستيلائه عليه، وثباته له بين الحشا والترائب...ولقد فكر الخادم ليلة وصوله كتابه إليه في سوء رأيه فيه، وشدة حقده عليه وبقي طول ليلته متعجبا من مطالبته له بالأوتار الهزلية بعد الزمان الطويل، وامتنع عليه النوم لأجل هذا إلى هزيع من الليل. ثم غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم كأن القيامة قد قامت وكأن المنادي ينادي إلى الأرض على الله تعالى، فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت أرض المحشر، وقد ألجمني العرق، وأخذ من التعب والفرق، وأنا من الخوف على أسوأ حال، وقد أنساني جميع ما أقاسيه عظيم ما أعانيه من شدة الأهوال... والحافظ العليمي ينادمني، وفخر الدين بن هلال يغني لي، وأبو العز بن الذهبي يغازلني بعينه ويسقيني الصرف(الخمر)..."[1].

تبحث الذات في هذا المقطع عن لغة استعاريّة(لغة الحلم) لصرف أحقاد العليمي وتحويلها إلى "موت مجازي" تعلن عنه، وقيامة تشير إليها، وإكاسبها معنى ما عن طريق الإبداع السّردي الحلمي. فلا تجسيد "لهذا الألم الحقير إلاّ بالإبداع الّذي يستلزم الإحالة على الحياة الأخرى، لأنّ الّذي يبتكر يختار رفاقا له، لا جثثا وأما الّذي يبدع فيبحث له عن الّذين يبدعون معه"[2]، وهو ما تفطنت إليه الذات عندما اصطحبت معها شخصيات عاصرتها كأمثال العليمي، وفخر الدين بن هلال، وأبي العز بن الذهبي مازجةً إيّاها في مواقف لا تكاد تخلو من السّخرية .

لقد سعى الوهراني إلى كسر الخطّ الواحد لمفهوم المعاناة وأكسب الألم صفة "التبدد" المختلف بناءً على التغاير والتغيّر؛ إذ كلّ شيء يمضي في عالم آخر، بل يفنى كلّ شيء لينشأ من جديد تحت مفهوم البعث المتخيل"[3]، وكأنّنا لحظة التفكير في الموت، بالمفهوم النيتشهيّ، ندرك الوجه الآخر للحياة المتخيلة؛ إذ رغم الشر الذي يسود "الحياة المتروكة"، فإنّه يوجد عالم آخر مجهول يجب أن يستكشف، ورغم العتمة، فهناك ألفاظ الحلم القادرة على إنشاء المتعة النفسية..."[4]. ولعمري هذا ما يفسر لنا كيفية التوسّل باللّغة ضدّ لغة التهديد في تناول سؤال الموت من خلال الحياة واعتماد الحياة في التدليل على الموت، إلاّ أنّ هذه اللّحظة تنبثق من الحياة ذاتها وتفاجئ الجميع ليستعدّ لها الجميع، وقد روّض الفلاسفة قديما أنفسهم على هذا

[1]– منامات الوهراني، ص 24–25.

[2]- F. Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, p 21-31.
نقلا عن: مصطفى الكيلاني، كتابة الموت في الفكر الغربيّ المعاصر، الموقع نفسه.

[3] - Ipid,p 200. نقلا عن الموقع نفسه

[4] - Ipid, p138. نقلا عن الموقع نفسه

الاستعداد طيلة حياتهم، فأثاروا أسئلة الوجود والعدم وخاضوا في قضايا الغيب بحثاً عن بصيص من النّور يضيئون به ليل العتمة الطّويل.

وإذا كان الوهراني يبدي في المقاطع السابقة "تأدباً ظاهراً في مخاطبة الموت"؛ حيث يتوسل إليه أن يتمهل في إنجاز مهمته، فإنّ هذه النبرة الاستجدائية ما تلبث أن تتحول إلى مواجهة شرسة[1] يستثمر فيها موهبته السّاخرة ليرسم صوراً تسخر من الموت ومن أفعاله غير عابئة بقوته وجبروته، كما يظهر في هذه المقاطع:" **فما أشعر إلاّ بضرطة* عظيمة هائلة جاءت من خلفي طنت لها أكناف المحشر**"[2]، " **فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر(...) العُليمي ينادمني، وأبو العز الذهبي يغازلني بعينيه ويسقيني الصرف (الخمر التي لم تمتزج بالماء)، حتى يغرق حسي وأغيب عن الوجود فتنقضي عني الشدائد وأنا في غير معقول...**"[3]. هذا المقطع استطاع أن يكفل للسّارد إمكانية الانتصار على الموت يروم إلى" إزالة القناع عن نسق المعتقدات أو الافتراضات المضمرة، التي كانت بمثابة دعم وارتكاز للنص، لإنتاج مفاهيم تشتغل كحقيقة أو كمعيار أو كمبدأ، إنّه العصا الذي يقود بعد أن أصبح الإنسان أعمى"[4]. لقد آمن بأنّ السّخرية من الواقع المرير سليل الخلود، فالإبداع تحقيق للكينونة وزوال لكآبة الذات المبدعة، "لأنّه بمنأى عن الصراع والتناقض والألم والصيرورة فلن يبقى سوى موقف واحد ممكن، هو كراهية الإنسان لذاته ولحياته"[5].

ومن فيض هذا السياق تلونت نصوصه بهاجس الرغبة في مواجهة شبح الموت والسيطرة عليه عن طريق الاحتماء بالخطاب السّاخر الذي أنجزه أسلاف الوهراني من الكتاب(أمثال ابن شُهيد الأندلسي في رسالة التوابع والزوابع والجاحظ في رسائله والهمذاني في مقاماته وابن عربشاء في كتابه فاكهة الخلفاء) الذين عانقوا الخلود بعد نجاح نصوصهم في تجاوز أسباب الفناء.

---

[1]– ينظر: مصطفى الغرافي، مقال بعنوان: خطاب الموت في جدارية محمود درويش، نفس الموقع السابق.

* – الظرطة هي خروج الريح، تأتي على وزن ظراط؛ أي على وزن فعال مثل صراخ.

[2] – منامات الوهراني، ص 38.

[3] – م، ن، ص 23–24–25.

[4] – محمد أندلسي، نيتشه وسياسة الفلسفة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البضاء، المغرب 2006، ص 28–29

[5] – م، ن، ص 29.

يمثل استحضار الحافظ العليمي* في هذا السياق النصي، إشارة إلى أنّ الوهراني اختار هذا الشيخ ليكون رفيقه في رحلته إلى العالم الآخر؛ حيث يُعتبر الحافظ العليمي من الذين أقاموا حواراً عميقا مع الموت في رسالته التي بعثها للوهراني، والتي كانت سببا في نشوء المنام(الرحلة إلى العالم الآخر). لقد أدرك الحافظ العليمي حجم ذنوبه وقرب أجله، ومادام الموت قدر الكائن، فقد قرّر الحافظ العليمي أن يستخف بالوهراني في رسالته التي تستفسر عن مصير العبد في العالم الآخر، رغم إنغماسه في المعاصي إلاّ أنه يأمل في الغفران، كما يظهر في هذا المقطع:"**وصل كتاب مولاي الإمام الحافظ العليمي، الفاضل الأديب الخطيب المصقع الأمين، جمال الدين ركن الإسلام شمس الحافظ تاج الخطباء، أطال الله بقاءه وجعل خادمه من كل سوء وقاه(...) ولقد فكر الخادم ليلة وصول كتابه إليه في سوء رأيه فيه وشدة حقده عليه وبقي طول ليلته متعجباً من مطالبته له بالأوتار الهزلية بعد الزمان الطويل وامتنع عليه النوم لأجل هذا إلى هزيع من الليل، ثم غلبته عينه فرأى فيما يرى النائم، فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت أرض المحشر.**"[1].

لقد استطاع الوهراني بفضل ما أتيح له من حدس فني يقظ، أن يرسم في نصوصه السّردية السّاخرة موتا مفتعلاً ترسم الرؤيا المنامية معالمه؛ إذ يشخصه حتى يتمكن من تعيين شخصية تُصاحبه، مؤسساً بذلك لجمالية جديدة في مواجهة فعل الموت، حيثُ يتجسد أمامنا الموت من خلال الرسم السّردي السّاخر الذي أنجزه، موتاً حميمياً مختلفاً عن صورته في المخيال الثقافي الجماعي؛ حيثُ يسعى الخطاب المباشر للموت الذي تنجزه الرؤيا إلى تجريده من الجوانب المأساوية التي تصاحبه في المتخيل الإنساني وتحريره من صورته المفزعة لتعطيه بعداً إنسانيا يجعل العلاقة بين الذات والموت ودية، غير عدائية[2].

وعندما يعمد إلى استحضار أسلافه من الشخصيات المعاصرة له والتي عاشت قبله في "منامه الكبير"، فإنّه يعمد إلى قناع يأجج من خلاله من خلاله السياقات الرمزية التي أراد إيصالها لقارئه من خلال المنام. بعد أن يصور لنا تجربتهم التي بقيت تتأرجح بين الجنة والنار(العقاب– الغفران). وهي استراتيجية تمكن الوهراني من خلق التمازج بين الماضي والحاضر، وهذا ما يثري الرؤية المنامية الساخرة، في عمقها واتساعها، وقدرتها على الوصل

*– في هذا الموقف، الذات تتوسل بالآخر، وهو الحافظ العليمي للتغلب على فكرة الموت وتفريغ الألم من محتواه.

[1] – منامات الوهراني، ص 17–23.

[2] – ينظر: مصطفى الغرافي، مقال بعنوان: خطاب الموت في جدارية محمود درويش، نفس الموقع السابق.

بين الماضي والحاضر، كما يظهر في هذه المقاطع:" **فما انقضت أمنيتي حتى طلع عبد الواحد بن بدر جانبي وقال لي: الساعة رأيت عدة جوار يطلبونك مع بعض أولاد يزعمون أنهم منك وأنت تنفيهم عنك، وبعضهم يدعى أنك بعتهم لغيرك، وهم حبالى منك، فقلت: هون عليك يا شيخ، ولا يكن عندك أخس منهم**" "**ووجمت من كلامه ساعة وقلت لو أني مثل الحافظ العليمي (شخصية معاصرة شاركت معه الرحلة المنجزة) الذي لا يقتني إلاّ الغلمان الذكور كلما التحى واحد باعه وأخذ آخر ماحلّت بي هذه المصيبة(...)**"، " **فقلت له: أين أجده؟ فقال: هذا هو واقف مع النبيه بن الموصلي يمسح أفخاذه من البول فقلت له: وأي شيء أصاب التوينة المسكين ؟ فقال: إنّه لما سمع انشقاق السماء الدنيا خرى على ساقيه من الزمع...**"[1]. ولعلّنا نستشف من هذا المقطع أنّ لغة الحلم –حين تدخل في النص الذي تحرك أطرافه بعض الشخصيات– تؤدي دورا هاما في فتح أغوار النص؛ جامعا بين شخصيات حاضرة وأخرى ماضية؛ أي في سياق العلاقات النصية المتداخلة ضمن بنيته، بين المكون الواقعي والمكون الحلمي؛ أي على صعيد العلاقات بين النص بوصفه بنية كليّة وتاريخ الثقافة بأكملها، إنّ الحلم بهذا التصور فعل توتير حاد في النص وفتح لبؤرة إشاعات داخلية وخارجية في النص[2].

تتوالد الشخصية الرمزية في النص من قدرتها على رفد "المنام الكبير" بتوتر درامي حاد يساعد السّارد على نقل تجربته المريرة إلى المتلقي، ويرجع ذلك إلى المفارقة السّردية التي تنجم عن توظيف شخصية "عبد الواحد بن بدر" الذي يُذكره بأولاد أنجبهم الوهراني في الدُنيا من عدة جواري، وباعهم لِغيره، وتدعي الشخصية بأنّها قد رأته يستنكرهم حتى في العالم الآخر، مما يخلق التباساً من شأنه أن يعمق التجربة السّردية السّاخرة التي يصورها المنام الكبير.

إذن يسعى الوهراني في منامه إلى ممارسة "التخييل الحلمي"*، تنطلق رحلته من رؤيا حلمية تنبؤية لا تعترف بالحدود المنطقية بين الأشياء؛ حيث يظهر في هذه الرحلة احتفاء

---

[1] – منامات الوهراني، ص 25.

[2] – ينظر: نيكولاس برديائف، الحلم والواقع، نصوص فلسفية، تر: فؤاد كامل، مراجعة علي أدهم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 56.

* –في هذه النقطة سنشير إلى أنّ لغة الحلم تتوسل بآليات أخرى لتفريغ الألم من محتواه، مثل: (كسر السياق الزمني، الألفاظ الغريبة، المتضادات، الالتباس الذي يعتريه...).

بالصيغ المجازية والتراكيب الغريبة التي ترد في سياق إبداعي حلمي يبعث القارئ على الاستنباط.

يوظف الحلم في رحلته إلى العالم الآخر توظيفاً جمالياً، حيثُ يشغل السّارد تقنيات المتضادات، وكسر السياق الزمني الذي يفصل بين الأحياء والأموات، هي والتقنيات التي تميز عوالم الحلم من أجل تخليق الرؤيا وإعادة صياغة العالم صياغة جديدة، تقوم على الوهم والالتباس، وهو ما يساعد على تقديم رؤيا غير مألوفة للكائنات والموجودات[1].

تشغتل كتابة الوهراني على تقنية كسر رتابة "**السّياق الزمني**" الواقعي لصالح سياق الحلم الذي يتجاوز قوانين الواقع الطبيعي عبر فعالية الحلم وآليات التشظي السّردي، حيثُ تلعب مظاهر الانحراف السّردي السّاخر الذي تحرك زمامه "لغة الحلم"، دوراً تعبيرياً في بناء المعنى وتشكيل الدلالة، كما يظهر في هذا المقطع:" **وأظنه لو مات والعياذ بالله قبل أخذه لثأره لمزق الأكفان ونبش المقابر ورجم أهل الآخرة بالحجارة**"[2]. يظهر من هذا المقطع مدى حقد "الشيخ العليمي" على صاحبه حتى جعل منه هذا الأخير، شخصاً يستطيع أن يرجم أهل الآخرة بالحجارة؛ حيثُ تشكل هذه الصيغة السّردية السّاخرة التي عملت على كسر السياق الزمني وهو الحاضر الذي يعيش فيه العليمي، وتقريبه من سياق الماضي، الذي أصبح أهله في العالم الآخر نموذجاً سردياً قلّ ما نرى له شبهاً في التراث العربي.

هنا، يتم كسر الزمن بين العالمين، فكأنّ العالم الآخر يوازي العالم الواقعي، فرجم أهل الآخرة بالحجارة من طرف العليمي على حد تعبير الوهراني، من أهم التقنيات الخطابية المنتجة للفعل السّردي السّاخر الذي تتشابك عناصره التخييلية بُغية تصوير شخصياته في العالم الآخر بطريقة مغايرة يعيد فيها ترتيبها ترتيباً جديداً، مازجا بين المرئي واللامرئي* بين الممكن والمستحيل الممكن، وهكذا هي طريقة السارد في تصوير شخصياته، يجعلك توازن بين العالم الواقعي والآخروي للشخصيات.

---

[1] – ينظر: مصطفى الغرافي، مقال بعنوان: خطاب الموت في جدارية محمود درويش، نفس الموقع السابق.

[2] – منامات الوهراني، ص 23.

* – يقول المترجم:" أعتقد أنّ تعبير المرئي واللامرئي يعني ديمومة التساؤل الفلسفي المفتوح على العالم والوجود؟ إنه انبثاق للمحتوى الساكن للعالم، فيما وراء المدرك والمحسوس، وفي الواقع، فإنّ المرئي واللامرئي من بدايته إلى نهايته هو محاولة للابقاء على التساؤل مفتوحاً". موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، تر: سعاد محمد خضر، مراجعة: نيقولا داغر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص12.

ولذلك، فإنّ حضور "**الألفاظ الغريبة**" لم يكن مجانياً، فهو يستخدمها ليسهل ولادة الألم المتخيل في ذهن القارئ، فالألفاظ مفاتيح يستعين بها الأخير لإنشاء مدينة التَّخيل العجيبة[1] ومن مظاهر التشكيل الحلمي في "المنام الكبير"، ميل الاشتغال اللغوي في هذا المنام إلى "الغريب اللغوي"، كما يظهر في هذه المفردات (الألفاظ الفارسية الأجنبية)، مثل:(**كابلي عنابي، الهواجر طباهجة ناجر، القلوص، الحوذان بولدان، دخمسة، رغيفا عقيبياً مصطيجة...**)[2]. باعتبارها استراتيجية خطابية تتمتع بها المنامة الأدبية، إنها الهشاشة اللغوية التي تعارض الكتابات الرسمية من قبيل المقامات والرسائل، تجربة الوهراني اليومية حاضرة في كتابته الحلمية، بكل ألفاظها العامية والغريبة، إنها مفارقة للرسمي من الخطابات المألوفة وتعتبر هذه الآلية صورة موازية للذات المنكسرة، فانكسار الذات يقابله انكسار الكتابة.

لقد تمكن الوهراني من توظفيق تقنية الحلم، حاول من خلالها الجمع بين "المتضادات فالقيامة المتخيلة عنده مختلفة تماماً عن القيامة المصورة في الأديان السماوية، ويتمثل ذلك في قوله:(**لو مات قبل أخذه بثأره لمزق الأكفان ونبش المقابر**)، (**وما كلمته إلاّ ولكمني لكمة**) يتناقض مع قول السّارد: (**فبينما نحن في عيشة وسلام**)، (**كيف يرى سيدنا هذا الهذيان؟**) (**الإمام العادل والأمين**)، (**إمام اللاطة والقوادين**)...الخ.

نستشفُ من هذه الجمل التي تدل على موقفين متضادين: الأول يُصور حقد "الشيخ العُليمي" الشديد على الوهراني، وهو ما جعله يُقرب حالة الثأر المُتمثلة في تمزيق الأكفان ونبش المقابر، والثاني يُخبرنا بأنّه مسالم مع شيخه، عندما صرح بأنّهما في عيش وسلام. إنّها استراتيجية تتكون من ثنائية ضدية تقوم على علاقة تضاد، وتُمثل العنصر المنتج للنص "...بواسطتها ينمو تحرك الأضداد فالتضاد الدلالي قد لا يعني التضاد، على مستوى الحقيقة"[3] لأنَّ بنية كهذه، تترجم تلك الأحوال التي وقعت في الحلم، والتي يقوم السّارد ببنائها من أجل

---

[1] – ينظر: عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية، في التناص والرؤى والدلالة، ص 9. نقلا عن: محمد الأسدي، الكتلة الرمزية وجماليات السرد في شواهد الأشياء. www.diwanalarab.com

[2] – منامات، ص 22–23–24–25–26

[3] – فهيمة لحلوحي، استراتيجية الخطاب في كتاب الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية لأبي حيان التوحيدي دراسة تحليلية سيميائية، رسالة ماجستير مخطوطة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة 2002–2003، ص 107.

تعزيز الخطاب السّاخر[1]، فالفضاء وجود عبثي يطغى عليه الهجاء السّاخر الذي ابتلع كل شيء، إنّه فضاء غرائبي يخلو تماماً من قداسته المعروفة، فلا تسمع فيه إلاّ مزاح الوهراني من شخصياته المتخيلة، ولا نجد فيه إلاّ شخصيات فاسقة يعدها بالجنة وكأنّ الكاتب يقوم بقلب الصورة التي يحملها القارئ عن العالم الآخر.

في مقاطع أخرى من "المنام الكبير" يتجسد الالتباس واللايقين في نفسية الوهراني المسلمة التي تتوقع الجزاء في العالم المطلق، غير أنّها تصطدم بالعذاب، كما يمثله هذا المقطع: "**فقلت في نفسي: هذا هو اليوم العبوس القمطرير وأنا رجل ضعيف النفس خوار الطباع لا صبر لي على معاينة الدواهي(...)، فبينما نحن في المحاورة وإذا نحن بمالك خازن النار قد هجم علينا...**"[2]. في بداية المقطع إشارة إلى أن السّارد كان يتوقع جزاء حسناً فهو يصرح بأن صبره لا يقوى على مجابهة الدواهي، إلاّ أنّه –كعادته– يعمل على قلب المصير الذي ترجوه الذات، ويمثل –باللايقين الذي يعتري النفس– بُعداً تعبيرياً لخطاب تطبعه المفارقات التي تهدم رسميات العالم الآخر، ومرجعية قوانينه التي خيبت ظنّه، فلم يجد أمامه سوى النّار، وقد نجم عن الغموض الذي يلف مصير الذات المغربية المسلمة إحساس أليم بالضياع في المكان والزمان؛ حيثُ غدا الواقعي هو الألم والفضاء الأخروي هو الأمل، وهذا ما يولد المفارقة.

على الرغم من اكتمال الرحلة في المنام المتخيل، وهي رحلة البحث عن هوية الذات ومعناها، وحيث الكتابة نفسها لا تفلح في التقرب منها بل تبقيه مجهولاً، مجهول الذات مجهول العقل، ومجهول الجسد. هذا القلق الذي يجعل السّرد يختار اللامكان وطناً، هو مع ذلك يجمل الوجود حيث يخرج المرء من دائرة اللامساواة ليقحمه في دائرة العدل واستكمال الذات[3]. ويتحرك كذلك ليصرح بالمسكوت عنه على مستوى البنية العميقة للنص.

واستنادا إلى رحلة الوهراني الشاقة التي قادته من حالة اليأس، إلى حالات الفائض الحلمي –باعتباره كيانا هارباً من حالات المعاناة– لتكون "لغة اللاشعور هي الفعل المنفلت من كل رقابة"[4]. ينحاز النص كما نرى إلى المكان المجازي(العالم الآخر) الذي ينبني كما

---

[1] – ينظر: سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة مولود معمري تيزي وز، 2012.

[2] – منامات الوهراني، ص 24– 29.

[3] – ينظر: فتحي المسكيني، الفيلسوف والامبراطورية، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان–المغرب 2005 ص 46.

[4] – سعيد بن كراد، مسالك المعنى، ط1، دار الحوار اللاذقية، سوريا، ، 2006، ص 07.

يشاء، ويتحول" باحثاً عن الحقيقة الذاتية ومن خلالها حق الوجود"[1]. كما يفرّ السّارد من سلطة المكان التاريخي(المشرق)، حسب رأي الأستاذة فتيحة كحلوش، تأكيداًعلى الهوية النّكرة التي تحررنا من شُعورنا ولا شُعورنا الجمعي وتَمنحُنا فرصة عيش كينونة مختلفة في العالم الآخر.

2-التوسل بالغفران والبحث عن البديل:

إنّ العروج الّذي أومأ إليه الوهراني عن طريق الحلم، ليس إلاّ صدى لذات قلقة تبحث عن الاستقرار، الذات الرّاغبة في تجاوز مكانها الواقعي(**عالم القلق والخوف والضجر**) والاتجاه صوب عالم يكون بديلاً، العالم الذي لا يُظلم فيه أحد، ولعلّ في الإشارة إليه ما يُصرح برؤية نقدية مضمرة في خطابه، وقد ألفناه كاشفاً الستار، فهو لا يخشى أحداً لا قاضياً ولا سلطاناً فكل أعماله كانت نقدًا لاذعًا يسخر فيه من هؤلاء، إلى جانب مسألة الّغفران الّتي أرقت ذهنه، فهو يعيش في بقعة الفساد وأهلها يتوقعون المغفرة والجنة، لكون "موضوع الغفران نصاً إشكالياً، يطرح أسئلة أكثر مما يقدّم إجابات، يخرق أفق انتظار المتلقي حين ينتهك سننه المعرفية والاجتماعية والعقائدية...[2].

إنَّ الإيماء إلى تعدّد الرّؤى إزاء ما اعُتبر معلوما من الدّين بالضرورة، هو عين ما تريد الذات أن تومئ إليه، إذ تتسع اللّغة إلى أقوال حصرها المفسّرون والرّواة اعتماداً على نصوص لا يَلمحُ القارئ فيها وعياً جديداً، لذلك نجدها -وهي تخوض في هذه المسائل- تلجأ إلى قالب جديد تصوغ فيه فكرتها، التي هي المنام، فهي تعرف حق المعرفة أنَّ القلم رفع عن النائم حتى يستيقظ، لذلك ألفينا الوهراني قد عمد إلى هذا القالب الجديد خوفاً من سوء العاقبة فكثير من الصوفية أعدموا بسبب هذه المسائل الّتي تفضح الناس، ولو بشكل خيالي أو قصصي، وهذا ما يوحي بأنَّ المؤلف كان متفطناً إلى هذا، مما جعله يتخذ من النَّوم وسيلة أو مطية لصياغة هذه الحلية النقدية الّتي جمع المؤلف فيها أنواعاً شتى من الأدب. ومع ذلك يجوز لنا أن نعتبر "الحافظ العليمي" سبباً في وجود خطاب الفضح السّاخر الذي يعطي للهزل قيمة تواصلية تزود

---

[1] - ينظر: مصطفى صفوان، الكلام أو الموت، تر: مصطفى حجازي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان 2008، ص 08. ينظر كذلك: جمال بوعجاجة، الخوارق في رسالة الغفران،5 février 2015 ، Espace bac 2018، ينظر كذلك: سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني رسالة ماجستير مخطوطة، ص 81.

[2] - مديحة عتيق أسطورة العالم الآخر في الشعر العربي الحديث، دراسة موضوعاتية، ط1، ميم للنشر الجزائر 2010، ص 99.

القارئ ببعض المعلومات حول الشيخ، فلا الراحة أمر زائد ولا الضحك أمر عيب، ولا الهزل السخيف مقذع، وإنَّما التواصل يقتضي الجد والهزل[1]، فهذا الأخير كما وصفه الوهراني كان" **يقتني الغلمان الذكور كلما إلتحى واحد باعه وأخذ آخر كان من المتفنين في اللياطة أدخل فلان إلى الأمرد إلى الخرابة المظلمة ونيمه ...ثم قال له قربها إلي من فضلك**"[2]. قام الوهراني بسرد هذه الشهادات وهو أمام الحافظ العليمي، حينما، كان مالك حازن يستمع منه إلى هذه الشهادة، ومع هذا نجد "الحافظ" يستعيد مكانته في الجنان عبر الحوض الشَّريف الذي يشرب منه ليتحصل على شفاعة الرَّسول (ص).

لا بد من الإشارة إلى أنّ مفهوم الرحلة العلوية، هو مفهوم استعاري في الدرجة الأساس يتحول إلى مفتاح مهمّ لولوج عالم الغفران، مادام السرد استكشافا للذات أو للآخر، والبحث فيه عن هوية الذات الضائعة[3]. ولا نجرّد الوهراني من شرف الوعي بهذه الخلفيّة الثقافيّة –وإن كان وعيه أو عدمه ليس مهمّا لدى الباحث– وقد أفاض صاحبنا في تصوير شخصيات عديدة فتارة نجده يقحم شخصيات شهد لها بالفسق والعصيان في الجنة، وتارة أخرى نجده يضع شخصيات ذات إيمان في النار، بهذا القلب تتجسد مهارة الذات الساردة في خرق المألوف وعكس الأدوار واجتياز المتخيل، بحثاً عن أرقى سبيل تستطيع به ممارسة التهكم والسّخرية على الشَّخصيات الطامعة في رحمة الله عزوجل، لكن، هل يمكن أن نعدّ هذا الإنجاز السردي المكثف بالصور السّاخرة والمثقل بالرموز حاضراً دون ترتيب مسبق، أو خالياً من وظيفة ما؟

يمكن أن نفهم أن لغة اللاوعي قد عمقت السّخرية، وجاءت بواسطة الرسالة العادية التي بعثها الحافظ العليمي" الطرف الآخر"، وقد عبر لاكان عن هذا في قوله:" إنَّ رسالتنا في اللّغة تأتينا من الآخر، فذاك من حيث أنَّه مزيج من الحضور والغياب، ومن حيث أنَّ خطاب الذَّات يشكله خطاب الآخر"[4].

---

[1] – ينظر: جمال بوعجاجة، الخوارق في رسالة الغفران. ينظر كذلك: محمد، مشبال، بلاغة النادرة، ط2، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، المملكة المغربية، 2001، ص 28.

[2] – منامات الوهراني، 25– 29 – 30 .

[3] – سعيد الغانمي، خزانة الحكايات–مبحث حواريات الرحلة المرحة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2004، ص 217.

[4] – جاك لاكان، اللغة...الخيالي والرمزي، ط1، سلسلة بيت الحكمة، إشراف مصطفى المنساوي منشورات الإختلاف الجزائر، 2006، ص 66.

إنّ كتابته محظوظة بنعمة الحلم، بتغيير الواقع، لأنّ المشكلة هي مشكلة الوعي بقيمة السؤال الفلسفي الذي طرحه الحافظ العليمي حول قضية الغفران، ومن خلال هذا السؤال، تعيد لغة الحلم النظر في مسائل الغفران، وهنا تتبري مجموعة مصادفات عقائدية جعلت السارد سارداً خارجاً عن بقية الأدوار الممكنة، وجعلت النص خارجاً عن (نصوص القضية) ليصير نصا يؤرخ لسيرة هاربة من الموت[1].

إنّ الغفران وهو قضية مرتبطة بعالم الغيب –السّؤال الفلسفي الذي طرحه العليمي– شغل الوهراني، ليحوله إلى خطاب سردي ساخر، يطرح جدل هذه الصدفة، فالقارئ يعلم مسبقا بأن قَدر إبليس في العالم الآخر هو النار، ويعلم أيضا قدر قاتل النفس بغير ذنب، إنّها أقدار متناقضة، كما يظهرها هذا المقطع" **فسألنا بعض الحاضرين عن ذلك الفرح...كون الباري جلت قدرته غفر اليوم للحجاج، فما عسى أن تكون ذنوب الحجاج وأصحابه* إلاّ كالشعرة البيضاء في الثوب الأسود...، أبو مرة إبليس فجار الخلائق ينجو من العقاب..**"[2]. يمكن القول بأنّها سّخرية من توقعات الحياة والموت، الأتقياء بمنطق النص كلهم خاسرون وإبليس غفر له، وهذه أقدار ساخرة، وغاية هذا الخبر السّردي السّاخر، هي النَّيل من هؤلاء الطَّامعين في رحمة الله، بالسّخرية والاستخفاف الذي لا يكاد "المنام الكبير" يخلو منه.

إنّ قلق الإنسان، واستشرافه إلى ما ينتظره بعد الموت وقصور المعرفة في هذه الحالة هو في جوهره قصور في العثور على الحقيقة التي لا يكل الفكر ينقب عنها أملاً في الوصول إلى اليقين الذي يسبغ على النفس هدوءها واستقرارها. ولكن النسبية التي تسم المخيلة الإنسانية بميسمها، تطبع كل محاولة من هذه المحاولات بالإخفاق، حتى نراه يسلك في منامه مسلكاً متناقضاً، فالكافر يضعه في الجنة والتقي يقحمه في النار، وإذا كان الوهراني لم يجد مناصاً من الاعتراف بهذه الحقيقة، فقد كان طبيعياً أن تنعكس منه الرؤية على السّلوك الإنساني في مواجهة هذه الحقيقة، وأن نلمح فيما يمليه في "منامه الكبير" فكرة "الغفران" كما كان يراها بعض النّاس في عصره.

---

[1] – ينظر: فتيحة كحلوش، أسئلة المكان والكينونة في شعر درويش قصيدة «لاعب النرد»، موقع مجلة نزوى.

* – أصحابه هم الشخصيات الأخرى التي يخبرنا الوهراني بأنها نالت الغفران وهي عبد الرحمن بن ملجم الإرادي قاتل علي بن أبي طالب، والشمر بن ذي الجوش الضبابي من كبار قتلة الحسين، وكذلك ابن مرة الذي يمثل إبليس كل هذه الشخصيات يخبرنا الوهراني بأنها نالت الغفران. ينظر: منامات الوهراني، ص36.

[2] – م، ن، ص 36–37.

إنّ تبيان المستور من العقائد الدينية الفاسدة والتي لها جذور جاهلية، أشار إليها القرآن الكريم في قوله: "وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ وَمَا لَهُمْ بِذَٰلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ"، الجاثية:٢٤. وإن المتتبع للمنام الكبير ليجد هاتين الفكرتين تتجاذبان فكر الوهراني وتتقاذفانه. لذا نراه دائم التوتر والتردد بينهما، لا يستقر على قرار حاسم، يرجح** إحداهما على الأخرى.

وقد يعود الوهراني في موقع آخر من إملاءاته المشبعة بروح السّخرية، فنراه يحاول أن يتحكم في مصير بعثه وخروجه من القبر، فيكشف لنا عن رغبته في تناول الخمر ومغازلة النّساء، كما في المقطع السابق[**وأبو العز الذهبي يغازلني بعينيه ويسقيني الصرف***]، على الرغم من عدم يقينه من تحقق وصيته تلك، وإذا كانت العدمية المصاحبة لواقعة الموت هي وسيلة من وسائل السّخرية عند الوهراني للتغلب على الخوف الرابض في أعماقه، فالعقيدة وحدها لا تستطيع التغلب على الخوف الذي يصاحب المؤمن.

إنّ الإحساس الحاد بحتمية الموت، وما عمق في داخل الوهراني من نزعة تشاؤمية اختلط فيها الجد بالهزل، قد جسّد شبح الخوف، الذي لا يذوق معه الإنسان طعم النوم، ولا يستشعر هدأة الراحة، وهو يواجه مثل هذه النكبة التي تفوق قدرة الجبال الراوسي، كما يظهر في هذا المقطع[**فقلت في نفسي: هذا هو اليوم العبوس القمطرير وأنا رجل ضعيف النفس**].

إنّ الوهراني يبدو وكأنه أراد أن يضعنا أمام حقيقة وجودنا الذي لا يعدو أن يكون مواجهة ينقصها التكافؤ؛ وحالة من حالات التشتت الإنساني التي تبعث على الرعب والخوف من هول هذا اليوم.

إنّ عنصر التناقض الذي يشوب مسألة الغفران، يبدو في وضوح لا يمكن تجاهله، بين ما ذهب إليه في المقاطع السّابقة من هذا النص وما يشيع فيه، كما يظهر في هذه المقاطع **[وإنما قوى أطماعهم كون البارئ– جلت قدرته– غفر اليوم للفقيه المجير والمهذب النقاش فخذوا رحمكم الله بحظكم من هذه البشرى والفرح والسرور]،[يضجون بالبكاء ويشيرون إليه بالأيدي ويستغيثون عليه من كل مكان، ويدخل الجميع في شفاعته]، [يا كافر القلب أما**

– إنّ الحفر في مؤلفات المعري يجد أثراً لهذه الفكرة، وإن دل على شيء فإنما يدل على أن الوهراني تأثر بأفكار أبي العلاء، وراح يستخدمها في صياغة منامه الكبير، وترد هذه الفكرة في قول المعري: " **ومن لي بالوقفة بين المنزلتين: لا أكرم ولا أهان". ينظر: الفصول والغايات، تح: محمود حسن زناتي، الهيئة العامة القاهرة، 1997، ص 224. ينظر كذلك: عبد القادر زيدان، التشاؤم في رؤية أبي المعري، ص 284.

*– الخمر التي لم تمتزج بالماء، ينظر: منامات الوهراني، الهامش، ص 24.

ترتدع؟ أما ترى الملائكة منحدرة من السماء إلى الأرض زرافات ووحدانا؟ أما ترى الميزان يرتعد بما فيه]، [فأما الثلاثة: فعبد الرحمن بن ملجم المرادي، والشمر بن ذي جوشن الضبابي والحجاج بن يوسف الثقفي والشيخ الكبير أبو مرة إبليس فجار الخلائق، وهم مجرمو هذه الأمة غفر لهم].

يمتلئ النص السّابق بحالة من "العدمية السّاخرة" التي تغمرها موجة مخيفة من الهول حيناً، وتطالعنا تلك العدميّة وقد غلفت بمسحة من سخرية الوهراني المعتادة حينا آخر، لكنّها لم تقو على إخفاء الأسى الذي يتوارى خلفها. نرى هذه المقاطع وقد عاد بها إلى حضن العقيدة وما تعني من شفاعة وغفران وانفطار للسّماوات، وعقاب يختفي معه أي حديث عن ضياع أو عدمية، من قبيل الضياع الذي حدّثنا عنه آنفاً، ومع هذا فإنَّه يشير إلى نوع آخر من الضياع الذي يضيق به المؤمن ويشقى[1]. إنَّ الضياع الذي يخافه الوهراني هنا هو أن يتساوى في المصير مع عبدة قتلة الأبرياء (ابن ملجم قاتل علي كرم الله وجهه) ومن قدسوا النار من دون الله (ابليس).

ويخاف أيضاً أن يمتدّ إليه الإحباط والفشل الذي عانى منه في الدنيا لينال من مصيره في الآخرة، وكأن عودته هذه إلى الله، لم تحل بين نزعة التشاؤم والتفاؤل. فهناك فكرتان تبرزان من ثنايا النص (المنام الكبير)، نقف عندهما، وهما **التناقض، والريبة** اللتان نلتمسهما في ثنايا نصه.

إنَّ التناقض الذي نقصده هو هذا الذي يقف وراء توتر الوهراني بين رفضه للأمل الذي وعد الله به المتقين، وقبوله لهذا الأمل على الرغم من خوفه منه وإشفاقه مما يخفيه له في نهاية المطاف، ومن ثم إبراز النزعة التشاؤمية التي احتوت ذاته.

وقد يكون هذا التناقض وراء ما يمكن أن يقال في هذا المقام، من أنّ مثل هذه العودة إلى التعلق بوعود الدين، أو "بالأمل كما يقال"، لا يعدو أن يكون وليداً لخوف الإنسان من المصير، وأنّ الدين لا يمثل سوى الملاذ الأخير، وأن " التدين ما هو إلاّ محاولة بائسة أو أخيرة للتخفيف من حقيقة الموت المريرة"[2]. وسواءً صح هذا أو ذلك، فسيبقى هناك سؤال ملّح: هل استطاع الوهراني أن يقضي على قلقه وخوفه بعد أن أصبح أسيراً بين يدي الله متأملاً في مشاهد الهول التي سطرها في منامه الكبير، والتي قلبها وجعلها غريبة وجعل الناس لا تتساوى

[1] – ينظر: عبد القادر زيدان، التشاؤم في رؤية أبي المعري، ص 285.

[2] – جون كروكشانك، ألبير كامي وأدب التمرّد، ص 39.

في مصيرها –وهو الموحد بلا جدال– مع عبدة الأوثان وسدنة النار وعبادها؟ أم أنّ القلق والخوف لا يزالان يعملان في داخله، ليس سوى الوجه الآخر لفكرة السّخرية التي يسطرها لنا المنام الكبير؟

يحدثنا الوهراني في منامه عن الشك الذي يأمل أن يزول عنه بعد الموت، ولكنه لم يحدّد لنا أبعاد هذا الشك[1]، ولا من لديه القدرة على إعفائه من عبثه: هل المولى عزوجل بعفوه أم هو الموت ذاته، الذي سوف يحمل إليه اليقين ويبدّد الشك ويزيل الرّيب؟

يربط بين الإعفاء من الشكوك التي تساوره بلا هوادة، كما يظهر في هذا المقطع:[**أنا رايح إلى ربٍ كريم، ورجائي به جميل وظني به حسن]**، وهو ما نجد الله عزوجل يؤكد عليه في قوله تعالى: "**فَمَا ظَنُّكُم بِرَبِّ الْعَالَمِينَ**"، الصافات: 87.، وهو الحظ الطيب الذي يفتقده الإنسان في غياب اليقين، ولكن "عدم اليقين طابع لكل ما في الوجود، وليس في الوسع التخلص منه"[2] فهل كان الوهراني ينظر إلى الموت بما يعني من عدمية ساخرة محبطة من الوجود الإنساني كوسيلة أكيدة لإعفائه مما يعانيه؟

إنّ الاستسلام الذي أعلن عنه الوهراني في مقطعه هذا، لم يكن ليخفي فزعه وقلقه، أو ينتصر على نزعته السّاخرة والتي لا تخرج عن إطارها التشاؤمي التي لم تنهزم داخله حتى بعد أن أصبح بين يدي الله.

وإذا كانت رؤية الوهراني الميتافيزيقية المتمثلة في الرحلة إلى العالم الآخر*، قد أسهمت إلى حدّ كبير في الكشف عن بواعث النزعة التشاؤمية السّاخرة لديه، فقد كانت هناك عوامل

---

[1] – فكرة الشك هذه مستوحاة من فكرة الشك عند المعري، ينظر: عبد القادر زيدان التشاؤم في رؤية المعري.

[2] – عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص 186.

* – اخترنا مصطلح "الرحلة" الى العالم الآخر لسببين: أولهما: اتساع معاني ألفاظه في المعجم العربي بما يتيح انطباقها على معاني هذا الأدب، كما تمثل في مختلف مصادره الثقافية، والثاني: صلاحية هذا المصطلح لاحتواء التنوع الشكلي لهذه النصوص وبعبارة أوضح يستدعي لفظ "الرحلة " في لغتنا العربية معاني: الموت، والنهاية والمغايرة والارجاء والخروج من حدود الذات، وهذه كلها معان يستوعبها الحقل الدلالي الواسع لنصوص هذا النوع الادبي. فمن هذه الرحلات ما يتم أثناء الحياة كرحلة جلجامش، أو حديث الاسراء والمعراج، ومنها ما يتم بعد الموت كما هو الحال في "كتاب الموتى" عند المصريين القدماء، كما يشمل هذا المصطلح أنواعا عدة من الأدب الآخروي كالرحلة الدورية الى العالم الآخر في النصوص المصرية القديمة، أو الرحلات الفردية في الأساطير اليونانية التي لم تعرف فكرة البعث الجماعي او كوارث نهاية العالم، أو تلك التي تبشر بيوم القيامة كرؤيا يوحنا في الانجيل. وتتميز نصوص هذا الأدب الآخروي بتركيبها لعدة موتيفات كالسّخرية التي تصل إلى حدود الخيال الجامح، فالتشاؤم ضروري هنا من أجل استفزار الحقيقة وتجسيدها تجسيداً إيجابياً. وهذا هو حال رسالة "المنام الكبير" التي كتبها الوهراني رداً

أخرى لها دورها في تعميق تلك النزعة وإبرازها في صورة لا تقل قتامة عن الصورة التي كشفت عنها رؤيته الميتافيزيقية. وربما كانت أهم العوامل التي لا يمكن التقليل من شأنها، تتمثل في تصوره للحياة الدنيا ورؤيته للإنسان المشرقي.

تغدو الكتابة السّاخرة وسيلة للتحرر والتمرد على فوضى الواقع، أو شكلاً من أشكال التعبير عن هوان الكائن المحكوم عليه بالعيش على حافة الحياة"؛ حيثُ لم ينج الوهراني من سطوة العصبية الفارطة، "المؤدية بالذات إلى السّوداوية والانكسار، وحيث تمتزج نبرة رثاء الذات والنعي المكثف لها بثيمة القهر الجمعي، ونعومة الحلم الذي يتبدى كمركزية لشكل الوعي".[1]

تعلن الكتابة السّاخرة عن كآبتها الدائمة بنص متخثر، كعنوان للذات المنكسرة، كما يتبدى في سياقات كثيرٍ من نصوصه بشكل صريح ومكثف، ولذلك يغدو بحدته التعبيرية أقرب إلى الصرخة أو الاستغاثة وربما القهقهة أحياناً.

إنّ ذات الوهراني –بقدر ما هي وثيقة الصلة بالذاكرة التاريخية، ودلالتها الإنسانية– متموضعة دائماً في واجهة الحدث الإنساني، "الأمر الذي يدفعها بموجب ذلك الشرط الوجودي لاجتراح قوانين كتابة تعبيرية مضادة"[2].

وبالتأكيد، ليس بإمكان الكتابة السّاخرة تصحيح سطوة الواقع، ولا التاريخ، لكي لا يتحمل الوهراني وزر تصحيح خطأ تاريخي ما يزال يفرض ارتباكاته، ولكن الكتابة السّاخرة تحفظ للذات حيويتها من أجل القادم، وهو ما يبدو كنوايا مضمرة ومعلنة في النص السّردي فالوعي التاريخي، والكينونة أيضاً، يمكن تأسيسهما على علاقة جدلية بمفهوم الكتابة السّاخرة التي قوامها العصيان والتمرد.

على شيخه الحافظ العليمي، فالرسالة في الحقيقة لا تميط اللثام عن عقيدة الوهراني بشأن آخرته، ولكنها تشحذ وسائلنا للتعرف على هذا العالم كعالم آخروي شديد التعقيد، علينا أن نعاني حل رموزه. والسّخرية في هذا النص (المنام الكبير) ليست تعبيرا عن استهانة الحافظ العليمي المعلم باالوهراني كما ردّد بعض النقاد، ولكنها وليدة ما يظن الحافظ العليمي أنه حق يسكن اليه، هذا الاعتقاد الذي تضعه الأسئلة في النص موضع شك (...) في مثل هذا السياق وجد الوهراني مبررا للانتقال بالحوار المتعالي(المتسلّط) الذي يمثله الحافظ العليمي وأمثاله من السّاسة والقضاة إلى حوار سقراطي(تهكمي) باحث عن الحقيقة. ينظر: مديحة عتيق أسطورة العالم الآخر في الشعر العربي الحديث–دراسة موضوعاتية، ص 19–23. كذلك: سعيد الغانمي، خزانة الحكايات–مبحث حواريات الرحلة المرحة، ص 57–58.

[1] – ينظر: محمد العباس، سادنات القمر – سرّانية النص الشعري الأنثوي، ص 57.

[2] – م، ن، ص64.

اختار الوهراني في المنام أنْ يدهش قارئه ويثير فيه الشك في قضايا عديدة، وذاك شأن الأدب السّاخر عنده. ومن هنا يقود القارئ حيث يشاء، حين تتعطّل ملكة التفكير ويسلم له القياد ليلج به حيث يشاء من عوالم الغفران الغريبة، فالخطاب السّاخر الَّذي يجسده المنام يتغذّى من المدهش، الذي يخرج الكائن من حالة المألوفية، أو بدقة أكثر، تكون علاقته بما يقع وراء حدود المألوف، حيث تكتسب اللغة قيمة أخرى في التعبير، تحيله في كليته إلى عالم المغايرة مع الذات[1] الذي تجسده الأحلام "باعتبارها من الأشكال المشوشة للنشاط العقلي"[2].

ولعلّ الأهم فيما قلناه سالفا، هو ما يقدمه السّرد السّاخر من رمزيات لا تخلو من إحالات وثيقة الاتصال بقضية الفوز بالجنة بأي طريقة، بل هي من كنهها، تعيد الذات تركيبتها لتسخر من الحافظ العليمي كما سخرت من أناس من عَصْرِهَا؛ إذ تحلم بالجنان لتشبع رغباتها، فأسطورة الجنان تتحدّث عن ترف الإنسان البدائي وتلقائيّته وحرّيته التي افتقدها بمجرّد نزوله إلى الأرض.

يقودنا هذا الاستنباط النصي، إلى التنقيب عن المرجعيّات المبثوثة في نص المنام الكبير وهي تتراوح بين الشك واليقين، فاستحضار موضوع الغفران هو استدعاء لنصوص سردية قديمة بطريقة توليدية تحويليّة والقارئ يوجّه اهتمامه نحو السّياق الأدبي والثقافي فالإبداع السردي في مثل هذه المواضيع تخييل يساعد على خلق حالة تناقض دون توضيح لفكرة الغفران.

وفي هذا المنحى ما يعزز النظر في هندسة الخطاب السّاخر المنفتحة على رؤى اجتماعيّة وثقافية، فالعالم الآخر عند الوهراني، هو عالم التمييز والتفاوت الطبقى وهو في الأخير لا يعدو أن يكون مثل الدنيا المضطربة، دخله الأموات وهم مصابون بأسقامهم .

كان هذه التناقضات السردية الساخرة تسعى في عمقها إلى اسقاط هيبة خازن جهنم المرعبة، يعني الانتقال بها من بلاغة النموذج المقدس إلى نموذج بلاغة العري والفكاهة والسّخرية، هذه دلالة تلميحية تعكس جرأة السّارد، فهي بمثابة قناع يخفي به حقيقة عجزه وأصله الطبيعي وعندما يصبح القناع أداة مسخرة لإثبات الذات ووسيلة للزهو والإعجاب

[1] – ينظر: جمال بوعجاجة، الخوارق في رسالة الغفران. ينظر كذلك: جاك دريدا، المهماز أساليب نيتشه، تر: عزيز توما–ابراهيم محمود، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية اللاذقية، 2010، ص 15.

[2] – راجي عنايت، أغرب من الخيال، معنى الأحلام وغرائب أخرى، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1990، ص 8.

بالنفس، فإنَّ السّخرية تكون في قمة البلاغة، وخاصة إذا ما اتربطت بمحاولة تمثل الذات كذات أخرى في فضاء تخييلي يحاول أن يتجاوز به الواقع والألم.

المبحث الثاني: تمثيل الذات في الفضاء التخييلي.

يلجأ المبدع عبر السّرد السّاخر إلى الخيال الخارق، "فالخيال ضروري هنا من أجل تجسيد الحقيقة تجسيدا إيجابياً، بل من أجل البحث عنها، ومن أجل إستفزازها والأهم من ذلك من أجل اختبارها. ولهذا الغرض نجد أبطال الهجائية المنيبية يصعدون إلى السماء ويهبطون إلى الجحيم، ويسافرون إلى بلدان خيالية لم يسمع بها أحد من قبل"[1]، فنحن بحاجة إلى موضوع خارق(تخييلي) نكرس من أجله كل إبداعاتنا إلى أن نسير فيها، وبحاجة إلى نقطة مركزية تدور حولها كل جهودنا، وتكون أساساً لكل قيمنا الفعالة، وليس لمجرد القيم المعلن عنها، نحن بحاجة إلى موضوع التكريس هذا؛ لجعل طاقتنا تتكامل في اتجاه واحد، ولكي نستطيع اختراق وجودنا المنعزل بكل ما يكتنفه من شكوك ومخاطر، وذلك عبر وسيط هو الحكاية المتخيلة التي تمنح حياتنا معنى[2].

إنّ السّرد السّاخر هو إثبات لوجود الذات أمام عالم الإخفاق عبر توظيف الصوت الحاد والزمن، والرمز، لكون هذا الأخير " ينطوي على أعمق ما في السلوكات البشرية من نوابض وحوافز"[3]. وهو إحدى نشاطات تلك الذات التي تنتجه وتتأمل فيه لغرض الفهم والتأويل. بل هو إحدى مظاهر وجود الذات وممارستها لكينونتها داخل ذلك الوجود. فالسّرد السّاخر هو المظهر المادي المتجسد للسعي نحو إنتاج المعرفة حول الذات والآخر والعالم الطبيعي من حولها وتنظيم لخبراتها الحياتية المعيشة ومكونات الذاكرة الذاتية والجمعية[4].

تتجه الدراسات السّردية السّاخرة الحديثة نحو إقرار وجود الحيوية في الفن والعودة إلى الذات "بوصفها مصدراً لانبثاق السّرد السّاخر، مع استمرار التأكيد على طبيعته

---

[1] – سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، مبحث حواريات الرحلة المرحة، ص 57.

[2] – ينظر: معن الطائي، إعادة تأسيس الذات في الفضاء التخييلي: رواية (فلك الغواية) أنموذجا 2014/07/06 الحوار المتمدن، موقع: www.ssrcaw.org . ينظر كذلك: إريك فروم، الانسان بين الجوهر والمظهر سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت، 1989، ص 130.

[3] – جاك لومبار، مدخل إلى الأثنولوجيا، تر: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البضاء، 1997 ص 293.

[4] – ينظر: معن الطائي، م، س.

اللاموثوقية واللايقينية وذلك لنزع أي إمكانية لإضفاء صفة القدسية واحتكار الحقيقة من قبل مصدر وحيد ومتعالٍ على النقد والتعديل"[1]. وبينما يذهب النقد التفكيكي إلى القول أن مجرد الإقرار بأن المعرفة تتشكل من خلال السّرد الهجائي، يكشف عن الطبيعة النسبية للمعرفة ويسمح بالتشكيك الدائم بأنماط بناء المعرفة والخبرة الإنسانية[2]، وتؤكد هذه الدراسات على أن تشكل المعرفة من خلال السّرد السّاخر، لا يعني بالضرورة تهافت الحقيقة وتداعيها، لأن النشاطات التفاعلية والتواصلية للذات مع الذوات الأخرى داخل الفضاء الثقافي، تسمح بالتوصل إلى سرديات عن الحقيقة على المستوى الذاتي والجمعي، فالذات مازالت قادرة على إنتاج سردياتها الخاصة في محاولتها لتفسير وفهم عوالمها الداخلية والخارجية المحيطة بها.

يمكننا القول بوجود نزوع داخلي غامض عند الذات نحو الإيمان بمنظومة عقلية أو شعورية معينة تحقق لها نوعاً من التماسك الداخلي على مستوى الوعي، وحتى في حالة عدم صمود تلك المنظومة أمام نزعات التشكيك العقلي والمنطقي، تظل الذات متمسكة بمضمون هذا الإيمان، لأنّه القوة الداخلية الوحيدة القادرة على مدها بالقدرة على مواصلة الحياة[3].

فالإيمان بالوهم حسب رأي معن الطائي هو الذي يمدها بالطاقة الإيجابية العالية، أفضل من القبول العقلي بحقائق اللاجدوى والعبث والغياب النهائي للمعنى، "فالممارسات التي أبعد ما تكون عن العقل، هي الأبلغ دلالة، حيث لا يبحث عن حقيقة الشيء في ما هو ظاهر منه وبارز، بل فيما هو مستضمر فيه، في ما هو خلف الظواهر"[4]، وبذلك تصبح الذات أكبر من أن تُختزَلَ في مجرد خطاب الهوية أو العقل أو الثقافة، لأنّها هي الفاعل الحقيقي الذي يقوم بإنتاج تلك الخطابات المتعالية على العقل[5].

نجحت نصوص الوهراني في استيعاب تلك المضامين الثقافية حول وظيفه السّرد وفاعلية الوعي الذاتي وإعادة إنتاجها ضمن خطاب سردي ساخر تميز بالنضج والفنية العالية المتمثلة في تعدد الفضاءات، فالتعدد يلغي الخاص، يلغي المعلمية ذات الصلة بالحيز الضيق في إتقانه لمهنة واحدة لا أكثر، حيث يحيل المرء إلى ما هو فضائي، وبدقة إلى فضاء تخييلي

---

[1] ينظر: ذياب فهد الطائي: رواية سيد القوارير للروائي حسن الفرطوسي، 2016/05/07. موقع الحوار المتمدن.

[2] – ينظر: معن الطائي، إعادة تأسيس الذات في الفضاء التخييلي، رواية فك الغواية، أنموذجا، ينظر كذلك: محمد بهاوي، المعرفة التاريخية، نصوص فلسفية، مختارة ومترجمة، أفريقيا الشرق، المغرب، 2013، ص 115.

[3] – ينظر: معن الطائي، م، س.

[4] – جاك لومبار، مدخل إلى الأثنولوجيا، ص 268–269.

[5] – ينظر: معن الطائي، م، س.

ينبه بأهمية المبتكر والمستجد، والذات اليقظة رحالة فيها، وتسعى الذات لتدوين سيرة حياة لم تتم مقاربتها، أي سيرة الفضاء التخييلي(العالم الآخر)[1]. وفي سياق مفهوم التعدد، برع دولوز في تسمية الفضاءات، ولا يمكن تجاهل مدى تأثره بنيتشه، من ناحية الأمكنة التخييلية (المسطحة والعمودية والمنحنية والخطوط المغلوقة والمفتوحة) التي تمثل سطورا أرضية وهوائية، بين الكاتب واللامتناهي[2].

إنّ الفضاء التخييلي والتجريب على ذواتنا هما هويتنا الوحيدة، هما حظنا الوحيد في كل التآليف، يكون دولوز معنياً بالفضاء التخييلي، محددا ذلك المصير الملهم والمشترك بين الجنة والمنقب فيها، ومن خلال الرغبة التي تضيء ذواتنا والعالم الذي يعنينا، إننا نأخذ عن الفضاء التخييلي صورة المنقب الكشاف المصاب بالعطش ونأخذ عن الرغبة صورة الأرضية التي تنهار، إذ تكون الاختناقات دائماً في الوسط، وهذا يعصف بالذات ويحيل إلى الهامش وفي هذا التجلي تتشكل خطوط الرحلة حرة، فالكتابة هي رسم خطوط هروبية وخيالية. إنّه اللاثبات، حتى بالنسبة لمفهوم الكتابة، وما تتميز به قواعديا يلغي كل ما له صلة بالأصل عبر تفعيل مفهوم الصيرورة، معلمة لنا ومفعلة لقوانا، من داخل فعل الكتابة. الفضاء التخييلي يتوسع مفهوماً ودلالة، يستدعي أكثر من قوة ضامنة للتحرك فيه للكشف عن كنوزه في الداخل هو جسد عصي على الانتهاك، جسد كامل، لا أطراف مرسومة أو معلومة له، وتلك هي خاصية التخييلي الكاملة، مرضع الذات المتعطشة ملهمها لتتمكن من التفاعل مع سرها العميق[3].

يُعد التوجه إلى العمل الأدبي التخييلي بالدرجة الأولى تجربة شخصية، تنبع من حاجة نفسية هي التي توجهه، والسّرد السّاخر بدوره لا يخرج عن هذه القاعدة، إذ هو جواب عن سؤال وتلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي طابع الأمر[4]، فليس هناك سرد ساخر بدون غرض

---

[1] – يمكن التعرف على هذه العلاقة أكثر، من خلال دراسة: معن الطائي، إعادة تأسيس الذات في الفضاء التخييلي،رواية فك الغواية، أنموذجا، من خلال جيل دولوز، في كتابه، نيتشه والفلسفة، تر: أسامة الحاج المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 1993، ص 189.

[2] – جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ص 331.

[3] – ينظر: جيل دولوز – كلير بارني، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة ، تر: عبد الحي أزرقان– أحمد العلمي، دار أفريقيا، الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 21– 116. 55. – 59.

[4] – ينظر: كيليطو عبد الفتاح، الغائب دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص 49.

وهدف محدد يوجهه. وذلك داخل تفاعل المبدع مع سياقه العام، إذ يتداخل في الكتابة كل من الذاتي والموضوعي "باعتبارها واقعة ملتبسة؛ فهي من جهة تتولد بالتأكيد عبر مواجهة الكاتب لمجتمعه، ومن جهة أخرى ترجع الكاتب –عبر نوع من التحويل التراجيدي– إلى منابع أدواته الإبداعية"[1]، يتداخل فيها الفردي بالتاريخي وذلك حسب المثير الذي يحفز الأديب إلى إنشاء عمله التخييلي. وانطلاقا من الاستشهادات السّابقة يمكننا التساؤل حول طبيعة الحكاية المتمثلة في "المنام الكبير، وهل صحيح هي إجابة عن سؤال، أو تلبية لرغبة تعتري الذات المبدعة بُغية إعادة تأثيث الذات؟

كيف توصل الوهراني إلى إجراء أحداث حكايته على مسرح العالم الآخر في عمله الفني والأدبي، ألأنّه استلهم فكرة العالم الآخر ليس كقضية دينية أو ميتافيزقية، وإنما كعمل أدبي فني خالص؟

هناك سلسلة معقدة ومترابطة من العوامل والمراحل مهدت لذلك، والقضية هنا لا تتعلق بأسبقية المعري أو غيره في جعل فكرة "العالم الآخر" محور عمل أدبي فني بقدر ما يتعلق الأمر ببلاغة نص أدبي حاول أن ينحود طريقة جديدة في الكتابة النثرية، وفي "التأليف القصصي" أو السّردي بالمفهوم العام للسّرد، وربما تكون قد شكلتها ظروف وشروط واحتياجات فنية كان يتطلبها العصر آنذاك سواء في شرق العالم الإسلامي أم في غربه[2].

ولا تهمنا فكرة العالم الآخر من الناحية القرآنية أو الحديثة أو حتى من ناحية العقائد الموروثة عن مرحلة ما قبل الإسلام فيما يتعلق بالبعث والنشور، والجنة والنار، فهذه أمور معروفة ومقررة، وقد ألقت بظلالها الكثيفة، فعلاً، على أعمال الوهراني، مثله مثل كثير من الشعراء والأدباء منذ العصر الجاهلي[3]، وإنّما الذي يهمنا هنا أكثر، هو ما ذهب إليه عبد اللطيف المصدق في أسئلته حول فكرة التعامل مع العالم الآخر، ومن خلال فكرته يمكن القول: كيف وقع التعامل مع فكرة الفضاء التخييلي تعاملاً فنيا صرفا في منامات الوهراني؟ وما هي العوامل المستجدة المؤثرة في ذلك؟ وإذا كانت صلته بالأحياء غير مجدية في واقعه فهل فكر من خلال خياله أو "لاوعيه" في الإتصال بالأموات، والتماس علاقة أخرى بين عالم

[1] – Barthes, Roland, le degré zéro de l'écriture, Ed. Seuil, Paris, 1972, p,16.

[2]– ينظر: عبد اللطيف المصدق، العالم الآخر بين الوهراني والمعري، موقع: www.stooob.com.

[3] – ينظر: م، ن، م، ن.

الأرض وعالم السماء، ولو عن طريق تداعي الأفكار والتخييل وافتعال الموت، من طريق النوم* أو التناوم أو "المنام" حسب تعبير الوهراني؟

1-استدعاء الفضاء الدنيوي:

تمر الذات من خلال رحلتها بفضاءَات متعددة تكون كلها مسخرة لإتمام عملية السّرد ما يدلّ عن" حسّ الذات بالمكان، وعن العلاقات النفسية العميقة التي تربطها به، كما يجوز لنا أن نشخص مسيارتها للامتداد المكاني الذي يدفعها لأن ترى الشيء الواحد مكرراً في مكانين...أو أن ترى الشيء الواحد في زمانين مختلفين أو أزمنة مختلفة،..."[1]، ولتوليد الفضاءات الدنيوية التي يعثر عليها القارئ في المشهد الاستهلالي للمنام الكبير، يختار البطل فضاءات جغرافية (مغلقة/مفتوحة)، يستدعيها كمفتاح أولى للدخول في الرؤيا المتخيلة.

يتخذ إثبات الذات في المنام الكبير طريقتين:

- الصرخة الهائلة في الغرفة؛ إذ هو مكان نوم الخادم والذي يستلقي فيه الكاتب ليدخل منه إلى عالم النوم، يتضح ذلك جليا في الخاتمة، وترد دلالة هذا المكان في قول السارد:" **فلما انتهى إلينا صاح بنا صيحة عظيمة هائلة أخرجتني من جميع ما كنت فيه، فوقعت من سريري**..."[2]. لا يمكن أن نسمي هذا الفضاء الداخلي بالغرفة، لكون هذا المقطع لا يحتوي على مؤشر لغوي نكشف من خلاله على هذا الفضاء المغلق، وإنَّما يجعلنا نطلع على فضاء ثانوي يقع تحت سلطة الفضاء المضمر(الغرفة)[3]. إنَّ الألفاظ الواردة: صيحة، سرير، أخرجتني تدل على أن الفضاء الداخلي الذي يتخذه السّارد مكان دنيوي معلوم يمكن من خلاله تحديد المكان الضيق الذي لم يصرح به السّارد، لكون الحلم الذي عمد إليه يحتاج إلى فضاء يؤطر الحكي والمتمثل في السرير ليعمد إلى حذف فضاء الغرفة الذي يمكن للقارئ تخيله من خلال المؤشرات اللغوية الواردة في النص.

---

* - تنويه: يقول المعري في "الفصول والغايات" منبهاً إلى أهمية النوم في تقريب المسافة بين الحياة والموت، وفي إيقاظ اللاشعور، وفي فتح أبواب التخييل التي يمكن أن تسلمه إلى "العالم الآخر" بفضائه وأشباحه، وشخوصه الغريبة أو الممسوخة: " هل للمنية نسب إلى الرقاد. لا أتخيل إذا انتبهت أحدا من الأموات، وإذا هجعت لقيني قريب عهد بالمنية، ومن قد فقد منذ أزمان، **أسألهم فيجيبون، وأحاورهم فيتكلمون، كأنهم بحبال الحياة متعلقون.**

[1] - نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق د.ط، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة د.ت، ص 160.

[2] - منامات الوهراني، ص 60.

[3] - ينظر: سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، ص 129-130.

– التعارض القائم بين الفضاءات الدنيوية: تعتبر كل من: "**العراق– دمشق**" الفضاء الأول الذي يتعارض مع الذات، إذ يعد الفضاء المغلق الذي يجسد لدى الكاتب(القهر–القيد– التشرد) فكان السجن الذي قيد أحلامه يقول الراوي:" **ولم يخرجه من صدره ضجر القعود بدمشق ولا البطالة فيها مع الزمان، ولا طول المشقة وبعد المشقة إلى العراق ولا مكابدة الجمالين والحمالين في الطريق، ولا مكابدة قذارة المساكن والمسالك ببغداد** ..."[1]. كل هذه الأماكن التي يستشهد بها الكاتب تمثل فضاءات مغلقة تعكس لنا صورة الذات، وفي الوقت نفسه تجسد لنا مختلف الآفات الاجتماعية التي لحقت بها، ويمكن اعتبار هذا القلق الوجودي المتمثل في الضجر والفقر، مؤشرات لغوية تهيئ لظهور فضاءات دنيوية تعمل على إرضاء الذات، بحيث تبقى في جميع الحالات مجرد مطية يركبها إلى تلك الأماكن التي تمنح للذات قيمتها.

تمثل "الجداول والمروج" الفضاء الذي يقابل فضاء العراق، فما افتقرت إليه الذات في العراق وجدته في الجنان مما شكل الثنائية الضدية، إذ بدا لها أنّ الأنهار والجداول هي البديل لأنَّها تحتضن ما تفتقده في العراق، يقول:" **كان قد ربى في السروج، ونشأ بين الجداول والمروج يتردد من حصن اللبوة، إلى بساتين الربوة يرتاض في عين سردا، إلى وادي بردى و يصطحب في سوق آبل ويعتبق في كروم المزابل ويقيل في عين جور ويصطاد في الساجور– وفي هذه المواطن كما علمت رائعة الجنان ورائحة الجنان**"[2]. تعد هذه الفضاءات متنفسا لها، لأنّها بدأت تجد ما حرمت منه من ملذات الأكل والشرب، الصيد من نهر ساجور والتنزه في الجنان الخضراء.

قدم لنا الوهراني هذه الفضاءات، (دمشق– العراق)، (الجداول والمروج)، كثنائية ضدية تشكلت عبرها المفارقة على مستوييها الصريح والضمني، إذ كان وراء الفضائين إيحاء وترميز فكانت العراق رمز التشرد والقيد، وكانت الجداول والمروج رمز الحرية والتحرر[3]، وكأنّهما ثنائية الماضي والمستقبل، وكأنَّ التعارض بين البنى المكانية الجغرافية يحيل إلى التعارض القائم بين الأماكن الآخروية، الجنة والنار وبين السماء والأرض.

---

[1] – منامات الوهراني، ص 22.

[2] – م، ن ، ص 19.

[3] – ينظر: سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، ص 131.

هذه المفارقات المكانية التي يستشفها القارئ، تعتمد أساساً على تقديم مجموعة من الثنائيات التي تعمل على جعل الأماكن الواقعية متعارضة فيما بينها، وفي الوقت نفسه" تقوم بدور حيوي في تأسيس حركية الدلالة وتحولاتها بصورة دائبة وتشحنها بكم هائل من الدلالات المستجدة القابلة للتأويل"[1]، وما هذا التمويه الذي يبني به الكاتب نصه السّردي، إلاّ علامات أولية تمهد لفضاء غير متناهٍ يتم عبر رحلة متخيلة، فتصبح الفضاءات الجغرافية وسيلة لإطلاق الذات إلى فضاءات غيبية ذات صفات خارقة، وكأنّها في رحلة بحثها عن الحقيقة أو عن أسرار الكون، تحاول أيضاً أن تتخطى قيود الزمان والمكان الحقيقية لتبلغ أماكن وأزمنة هي من نتاج السّرد نفسه.

2-التحرّر داخل المكان الأخروي:

أ-الولوج إلى الفضاء المغلق:

ينتقل الوهراني من فضاء جغرافي (العراق-الجداول) بكل ما تحمله من غموض وانفتاح وما تحمله من سلطة الماضي السحيق، إلى "الحلم"، وهو الممر الأول الذي يوصله إلى حاجز أضيق؛ أي إلى فضاء مغلق تجسده الذات كفضاء أولي، وهذا الفضاء هو عتبة تشير إلى حدوث تغيير في المكان، من مكان جغرافي محدد إلى مكان آخروي غير محدد، وهو القبر* الذي يعتبرُ من الأماكن الضرورية الَّتي توهم بواقعية الأحداث، وفي المقابل نجدها تتخذه معبرًا للتنقل من الفضاء الدنيوي إلى الفضاء الآخروي، ويتجلى ذلك في قول الراوي: " **ثم غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم كأن القيامة قد قامت وكأن المنادي ينادي هلموا إلى العرض على الله تعالى، فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر**"[2].

---

[1] – الأخضر بن السائح، إستراتيجية الخطاب في الدلالات وبناء التأويل، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري، تيزي وزو،ع، 8، خاص بأعمال ملتقى البلاغة وتحليل الخطاب، أيام11-12، 2011، ص 104.

* - أجد عند باشلار ما يقارب "مكان القبر"، وهو المكان الذي يطلق عليه التسمية " **بالقبو**"، وهو مكان تحت الأرض استلهمه باشلار، من الأساطير التي قامت برحلات نحو العالم السفلي، ويعرف ذلك قائلاً: " في القبو تختفي تجارب النهار وتظهر مخاوف الظلام، إنّ حالم القبو يحلم أن جدران القبو هي جدران مدفونة، جدران ذات طبقة واحدة يدعمها امتداد الكرة الأرضية كلها، وهكذا يصبح الموقف أكثر درامية وتتضخم المواقف وهكذا يصبح القبو جنوناً مدفوناً ومأساة مصورة تعتري الحالم"، أوردت هذه المقارنة لكون القبر الذي خرج منه الوهراني يتشابه مع القبو الذي تبناه باشلار في تحليلاته. ينظر: غاستون باشلار جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، 1984، ص 47. ينظر كذلك: سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر، ص 125.

[2] – منامات الوهراني، ص 23.

إنَّ بنية هذا الفضاء تتشابك بين عالمين: العالم الدنيوي/ العالم الأخروي لكون القبر من الناحية الخارجية يقع في الفضاء الدنيوي، أما النظر إلى الشخصيات الموجودة في داخله يجعلنا نصنفه ضمن الأماكن الغيبية، وما يدعم ذلك هي المؤشرات اللغوية التي استعان بها الراوي، من خلالها يمكن للقارئ معرفة هذا المكان، وما به من أهوال.

إنَّ الكاتب لم يهتم كثيراً بوصف هذا المكان، بل يعتمد على القارئ في تشكيل مكونات المكان الذي هو يوم القيامة، ويفعل ذلك من منطلق أن للقارئ حصيلة هائلة من مخيلته لتكوين صورة متكاملة عن هذا اليوم، الذي بيَّنت النصوص الدينية والأدبيات الإسلامية تفاصيل كثيرة عنه.

تحاول الذات السّاردة من خلال هذا، أنْ ترسم فضاءً خياليًا يدل على عالم مفقود؛ عالم القيم والأخلاق والمساواة والعدل والمحبة بعيدًا عن العالم الواقعي، حيث التدهور في القيم الأخلاقية والكراهية التي تحكم تصرفات الشخصيات، وهو يحتوي على مكان رئيس تتدرج تحته أماكن أخرى.

يتموقع المكان الثاني في أرض المحشر، ويعمد السّارد إلى ذكره بعد خروجه من القبر إذ يقول: "**فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر وقد ألجمني العرق وأخذ من التعب والفرق، وأنا من الخوف على أسوء حال وقد أنساني جميع ما أقاسيه عظيم ما أعانيه من شدة الأهوال، فقلتُ في نفسي: وأنا أشتهي في هذه الساعة رغيفاً عقيبياً وزبدية ناشفة، وأبو العز يغازلني بعينيه ويسقيني الصرف**"[1].

خروج الذات من القبر يُخبرنا بعكس ما هو متوقع، فالقارئ يتوقع منها أن تحكي عن عظمة هذا الموقف إلاّ أنَّها –كعادتها– تجعل من الموقف فضاء للسّخرية والترويح عن النفس المنهكة، وتعمل على إيراد حوار داخلي تخبرنا فيه عما جاء في مخيلتها في ذلك الموقف فهي تشتهي طعاماً وشراباً، ويعدُ هذا المونولوج تقنية يسخر بها السّارد من شيخه العليمي وكأنَّه يريد أن يقول لشيخه بأن هذا المكان، مكان للراحة وليس مكاناً للهول والخوف[2].

توظيف الراوي لتقنية هذه الأمكنة التي يحمل عنها القارئ أفكار دينية تؤكد أهوال يوم البعث، ويفهم من هذا أنَّ الراوي حريص على تشكيل المفارقة المكانية التي يحتاج إليها السّرد

---

[1] – منامات الوهراني، ص 23 –24.

[2] – ينظر: مناع مريم، بينة السّرد في منامات الوهراني ومقاماته، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة ورقلة، قسم اللغة والأدب، 2007–2008، ص 179.

السّاخر، ويعمد إلى خرق سلم الفضاء السّردي بهدف إيصال فكرة أو مجموعة من الأفكار فالتلاعب بصورة المكان في السرد، يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود في إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يؤطر الأحداث. إنَّه يتحول في هذه الحالة إلى محور حقيقي يقتحم عالم السرد محررًا نفسه من أغلال الوصف[1]، والوصف الذي يجسده الراوي صَارَ محرراً من كل المعلومات التي يملكها القارئ عن أهوال يوم المحشر؛ أي أنَّ الراوي يعمد إلى قلب الأمكنة بغية خلق عدة تساؤلات توصل إلى مجموعة من الإيحاءات، كما يحمل هذا التلاعب في طياته القوة والتماسك فيخلق جواً من الشاعرية والتفرد، لينتج عن ذلك خرق للبنية التقليدية والفضاء المكاني.

وفي هذا المنحى يوظف الراوي دلالات لغوية توضح بجلاء الإختلاف القائم بين الراحة التي صرح بها، والهول الذي لم يصرح به*، وإذا أردنا التسليم بواقعية أرض المحشر، فهو مكان تنعدم فيه ضروريات العيش، من شرب وأكل، وغيرها، وخوف الراوي، **(وأنا من الخوف على أسوء حال)**، واختلاطه بالعرق**(وقد ألجمني العرق وأخذ من التعب والفرق)**.

يقصد الوهراني من خلال هذا التلاعب الفني المتمثل في خلق أجواء طبيعية لأرض المحشر طرح سؤال مفاده كيف يستطيع المكان أن يخلق لنفسه نوعاً من الاستقلالية عن الأحداث والشخصيات، بل قد يكون هو المحرك الرئيس لهما؛ " فتشخيص المكان في العمل السردي، هو الذي يجعل من أحداثها –بالنسبة للقارئ– شيئًا محتملاً للوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني لذلك فالراوي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني"[2]، لذلك فالألفاظ الدالة على عظمة الموقف وهوله يستثمرها الراوي في سرده بغية تأطير المكان الَّذي يجتمع فيه الناس يوم القيامة والشمس تكاد تقترب من الرؤوس، وفي هذا المكان يفر المرء من أخيه فهو مليء بحلقات لشخصيات دنيوية، إما أنَّها مساعدة لوصول الراوي وشيخه إلى الجنة أو معارضة له، وهي شخصيات متنوعة تعيش الهلع والخوف من المناطق المكانية المشاهدة، وتستغيث طالبة النجاة من هول هذا المكان.

---

[1] – ينظر: سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، ص 133.
ينظر كذلك: حميد لحميداني، بنية النص السردي، بنية النص السّردي، ط2، المركز الثقافي العربي بيروت، 1993 ص 65.

* – المقصود من هذا أن الراوي في حواره الداخلي لم يعبر عن الخوف وإنما لجأ إلى حوار داخلي يعبر فيه عن أمنيته (فقلتُ في نفسي...)، التي تمنى فيها الأكل والشرب.

[2] – حميد لحميداني، م، س، ص 66.

ب- الذات بين الإثبات والإخفاق داخل الفضاء التخييلي:

كانت رحلة الوهراني إلى العالم الآخر فرصة سانحة ليطرح موقفه، فما افتقر إليه في المكان المغلق وجده في الجنة، مما شكل المفارقة الضدية، إذ تفطن الرواي إلى أن الاستراحة في مثل هذه المشاهد، هي االفرصة السامحة للنجاة من قبضة خازن جهنم، كقوله:" **يا أخي قد طير هذا الجبار عقولنا ومرت لنا معه ساعة تشيب الولدان فأطلع بنا إلى جبل الأعراف لنشرف منه على أهل الموقف، ونتفرج على بساتين الفردوس فتستريح صدورنا وترجع إلينا أرواحنا في ذلك المكان...**"[1].

تلفت جنة الوهراني انتباه القارئ إليها بما تعرضه من وصف لبساتينها، وهو وصف لم يتفنن في تعداد مناظرها، وخيراتها، وغالبا ما يكون هذا الوصف، عند بعض الأدباء: كالمعري وابن شُهيد حسياً يتعلق بالطعام والشراب أو الغناء، فمثلا يصف المعري على لسان بطله "ابن القارح" الإوز التي انقلبت إلى جوار مغنيات، "فينتفضن، فيصرن جوار كواعب، يرفلن في وجه الجنة، وبأيديهن المزاهر وأنواع ما يلتمس به الملاهي"[2]، وقد أثار هذا الزخم الوصفي لملذات الجنة استغراب النقاد وشكوكهم، إذ كانت هناك مفارقة واضحة بين زهدية المؤلف وشهوانية بطله، في حين نلاحظ الوهراني والشيخ العليمي يبحثان عن جنة يستعيدان فيها روحهما، وهو الكلام الذي صرح به في آخر المقطع: "**فتستريح صدورنا وترجع إلينا أرواحنا في ذلك المكان**". يعكس هذا المقطع المفارقة الحادة بين العالم الأرضي الذي كان فيه الشيخ العليمي يقتني الغلمان والجواري، والعالم الآخروي الذي يبحث فيه عن راحة الذات والسبب في رأينا أن الوهراني وظف هذا الاستشهاد توظيفا نفسياً لا شعورياً[3]، إذ عبر من خلاله عن تعبه وأزمته الخانقة، **[فتستريح صدورنا]**، فأسقط تلك الرغبة المكبوتة في رغبة متخيلة مادتها الأساسية هي: راحة الصدر وعودة الروح.

في مقطع آخر، تظهر الذات المتعطشة باحثة عن الماء، ببعض العبارات يغلب عليها التودد، والاستعطاف، كلها موجهة إلى أمير المؤمنين، كما يوضحها هذا المقطع: " **والتفت إلينا فقال وانتم ما تريدون؟ فقلت له: إنا نحن قوم من أهل العلم والقرآن يا أمير المؤمنين وقد بلغ بنا الجهد من شدة العطش، ونسألك أن تنعم علينا وتطلق لنا الورود، فقال لي:**

---

[1] – منامات الوهراني، ص 31-32.

[2] – أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص 279.

[3] – ينظر: سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، ص 134.

صلوات الله عليه مسترسلاً: أنى يهزأ بي ويمجن معي، (أي آية في كتاب الله تعالى فيها مائة وأربعون عينا؟ فقلت: أعرفها والله يا أمير المؤمنين، فقال: وأي سورة لا يستغنى بها القارئ في الصلاة وليست من القرآن؟ وأية آية وزنها أربعة عشر درهما إلا ثلث؟ فقلت أعرفها والله يا أمير المؤمنين، فقال: صدقت، فقل له يا أمير المؤمنين ومن أين عرفت صدقه ولم تعرفه، فقال بشاشة المعرفة بها ظهرت في عينيه ثم قال صلوات الله عليه: هذا الحوض بين أيديكم ردوا كيف شئتم، فصاح أبو القاسم الأعور ن بعيد: الله، الله يا أمير المؤمنين يتم عليك محالهم، هؤلاء والله أشد كفرا ونفاقاً، وأكثرهم نصبا وانحرافا عن أهل بيتك...، فما استتم الكلام حتى اختطفت الأعور الأكف من كل ناحية ومكان..."[1].

يعلن النص في هذا المقطع عن تأثره بالحديث الديني، وانحرافه عنه في الوقت ذاته فهو يقرب الحوض المورود من أمير المؤمنين (علي)، في حين نجد عند أهل السنة أن الرسول(ص) هو صاحبه يوم القيامة، وكأنّ الوهراني في بحثه عن الماء لإحياء الذات المتعطشة يستغل الفرصة لتمرير بعض المساءل الدينية التي هي محل خلاف بين السنة والشيعة، وهذا ما أضفى على النص التخييلي طابعاً نقدياً.

ونلاحظ أيضا أن إثبات الذات في هذا المقطع، يتم على شكل شهادات تثبت كفاءة الوهراني في مجال التفقه في الدين، يسعى من ورائها إلى إنصاف نفسه، من التهم الموجهة إليه فالحوار القائم بينه وبين أمير المؤمنين مغلف بمعايير وقيم جمالية، تنفي المعايير التي استند إليها هؤلاء: كأمثال أبو القاسم الأعور ونظرته التحقيرية التي شملت الوهراني وصديقه ترسمها لنا نهاية المقطع: "**الله، الله يا أمير المؤمنين يتم عليك محالهم، هؤلاء والله أشد كفرا ونفاقاً، وأكثرهم نصبا وانحرافا عن أهل بيتك، فما استتم الكلام حتى اختطفت الأعور الأكف من كل ناحية ومكان**"، تتأسس القراءة، هنا على الرد المباشر الذي يبديه السامع، ويتجلى "رد الفعل على مستوى ملامح الوجه أو إصدار حركة، وفي أحيان أخرى الهرب أو الصمت"[2] وكل ذلك اعتراف بتفوق الوهراني وتأكيد لنبوغه الديني، ثم بعد ذلك يتم إصدار الحكم الذي يقضي بتفوقه على خصمه الذي انهالت عليه الأكف من كل صوب، وذلك في عبارة موجزة ودالة، تحقق للوهراني ما يريد.

---

[1] – منامات الوهراني، ص 45– 56.

[2]– بوشعيب الساوري، النص والسياق، دراسة لرسالة التوابع والزوابع، ط3، محاكاة للدراسات والنشر، سوريا، 2003 ص 70.

وفي موقف آخر تتغير جنة الوهراني، حيث البحث عن الأمل، والسلام، والطمأنينة فتتجلى الجنة مكانًا معادياً وبؤرة مكانية للقهر والقمع والظلم وأبعد عن السعادة والسلام إنَّ الكلام عن الجنة ما هو إلاّ كلام شديد التركيز والتكثيف والاستخفاف عن العالم الواقعي وبذلك تتجلى الجنة بوصفها فكرة رمزية لانعدام الأمل في الوصول إلى السلام المطلق وتتماهى الجنة الحلم مع الواقع.[1]

الجنة لا تعدو إلاَّ أن تكون مكانًا مزيفًا وهميًا لا وجود له إلاَّ في مخيلة الكاتب وتتضافر الأحداث في المنام لصنع هذا المكان. إنَّ القمع والتسلط وحب الذات وتدمير الآخرين هي أهم سمات المكان الأرضي/ الواقعي، إلاَّ أنَّ هذه الصفات تنعكس في العالم (المتخيل) وتشكل إخفاقا تدميريًا ضد أهل هذا المكان، ويتحول المكان من مكان سكوني مريح إلى مكان ضاخب[2]، فأغلب المشاهد التي سطرها الكاتب لا تخلو من هذا القمع ولعلَّ هذه المقاطع تحمل في طياتها هذا النموذج، "**فبينما نحن في أطيب عيش وأهناه، وإذا بضجة عظيمة قد أقبلت وزعقات متتابعة وأصحابنا يهربون، وجاء سرعان الخيل فيها محمد بن الحنيفة يزأر مثل الليث...**"[3].

" **واضربهم بالسيف حتى تزيل عنها، ...وسيفه يقطر منها إلى الآن**"[4]، ويتحول المكان من مكان سكوني مريح إلى مكان صاخب.

إنَّ الجنة بوصفها مكانا أو فكرة تصبو إليها عقول الناس، لم تشكّل في إخفاقها وغموضها إلاّ خيبة أمل كبيرة للشخصيات، "فهي بلغة عصرنا، قريبة كثيرا من مفهوم البيروقراطية، حيث يُحقّ الباطل ويُبْطَلُ الحق بسبب تدخل أصحاب النفوذ"[5]، إذ تساوى فيها المجرم "الحجاج بن يوسف الثقفي" وإبليس صاحب التاريخ الإجرامي الطويل، ويورد الكاتب مقطعاً يعزز هذه الخيبة في قوله: "**فسألنا بعض أولئك الحاضرين عن ذلك الفرح، فقال: أما الحجاج بن يوسف الثقافي والشيخ الكبير أبو مرة إبليس فجار الخلائق وهم مجرمو هذه الأمة...، وأما الفرح الذي ألهاهم كون الباري جلت قدرته غفر لهم اليوم، وأي شيء ينالنا**

---

[1] – ينظر: د. فيصل غازي النعيمي، العجائبي في رواية الطريق إلى عدن،www.dr-omaraltaleb.com

[2] – م، ن، م ن.

[3] – منامات الوهراني، ص 60.

[4] – م، ن، ص 58.

[5] – مديحة عتيق، أسطورة العالم الآخر في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 99.

نحن من خلاص هذين الرجلين ومن فوزهما بالنجاة والرضوان..."[1]. إنَّ هذه المساواة قائمة على فكرة انتفاء العدل وتكرار الأحداث الموجودة في الواقع، لذلك شكل "المكان مفارقة ساخرة من حيث عدم مطابقته لآمال الشخصيات وتوقعات القراء، إذ أنّ الجنَّة بمرجعياتها الدينية والتاريخية الأسطورية تشير إلى العدالة والمساواة"[2]، إلاَّ أن جنة الوهراني المتخيلة شكلت صدمة في هذا التحول المفاجئ وقلبت الأدوار بين الخير والشر، فالسعادة التي نالها إبليس رمز لعذابات الذات السّاخرة من الجنة التي تتماهى مع العالم الأرضي، في كونها إخفاقاً يتلوه إخفاق.

استدعى الوهراني فضاء "الجحيم" على نحو جزئي في بناء عالمه المتخيّل، وهو فضاء يتعارض مع ذاته، يجسد لديه(الهول– المصير)، فكان المكان الذي قيد أحلامه، يقول الراوي: **أما ترى مالك خازن جهنم قد خرج من النار مبحلق العينين في يده اليمنى مصطيجة، وفي يده الأخرى السلسلة المذكورة في القرآن وهو يدور في الموقف على اللاطة والقوادين من أمة محمد ونحن متهمون...، فبينا نحن في المحاورة وإذا نحن بمالك خازن النار قد هجم علينا وقبض على أيدينا ورمى السلسة في أرقابنا وسحبنا إلى النار فارتعنا إلى ذلك ارتياعا عظيما. وقلت لك هذا الذي خوفتك منه، وقد وقعنا فيه، فقلت له يا سيدي يا مال اسمع مني كلمتين، فيقول لك كيف اسمع منك وقد حذفت ربع اسمي في النداء...، يا أخي قد طير هذا الجبار عقولنا ومرت لنا معه ساعة تشيب الولدان...**"[3]. بعد هذا الوصف الحسي الذي يجسد فشل الوهراني ووقوعه في أسر خازن جهنم، تبدأ عملية الرّد بلمسة ساخرة، بالإضافة إلى طغيان الجرأة التي يتمتع بها، محاولاً الاعتراض على أقدار العالم الآخر، وفي الوقت نفسه يجسد لنا مختلف المواقف المخيفة التي لحقت به، ويمكن اعتبار هذا الترهيب الذي اعتراه من خازن جهنم، إحساساً بالضيق أو مؤشراتٍ لغوية تظهر تفوقه على الشخصيات الغيبية، فما لم يستطع قوله في الواقع أدلى به في الخيال، فلجأ إلى الحكاية التي انتصرت له وانصفته أمام خصومه، وإن كان انتصاراً رمزيا، يمرّر من خلاله مواقفه تجاه نار الجحيم، إذ أفرغ لفظة نار الجحيم من معجميتها ليوحدها بالسّخرية ويشحنها بمعانٍ مجازية.

---

[1] – منامات الوهراني، ص 36.

[2] – ينظر: د. فيصل غازي النعيمي، العجائبي في رواية الطريق إلى عدن .

[3] – م، ن، ص 26– 29– 31.

تفصح ذاتية الوهراني عن اصطدام الرمز في الفضاء التخييلي، فكانت "النار" رمزاً للعقاب والتطهير من الذنوب، وكانت "الجنة" رمزاً الحرية والتحرر من القيود الدنيوية، وكأنَّ التعارض بين البنى المكانية الآخروية يحيل إلى ثنائيات ضدية تعزز الخطاب السّردي السّاخر.

تركيب فضاء الحكاية هو تركيب مغلق يعود إلى نقطة البداية، لأن البطل عندما يبتعد عن بلاده يبقى في محاولة مستمرة للعودة إليها، وكأنّ البطل لا يحتمل البقاء في الأماكن الآخروية فترة طويلة من الزمن، وإنّما يمر بها لتلبية حاجة معينة عنده، بالإضافة إلى ذلك فإنّ المكان الجغرافي موجود في الحكاية لإضفاء طابع تناقضي عليها[1].

إنّ هذه الأماكن تتداخل وتتحول، وقد يصبح ما هو أليف منها معادياً، أو ما هو معاد أليفاً إلاَّ أنَّ تقسيم المكان إلى هذه الأنواع يخضع لهيمنة العنصر السائد فيه، ويكشف لنا الفضاء عن درجة وعي السارد وقدرته على الاستيعاب، وتعبيره عن قضاياه الاجتماعية والدينية عبر رحلة منامية تجعل من العالم الآخر مسرحاً لبناء الأحداث.

وفي المنام الكبير يتم تجاوز الخطاب الأخلاقي المؤسس اجتماعياً والقائم على الثانئيات المتعارضة لمفاهيم الخير والشر، من أجل الإقتراب أكثر من حرارة التجربة الإنسانية وانفتاحها على أماكن رحبة ومعقدة ومتداخلة، تجعلها تموضع نفسها ما وراء الأخلاقيات والتحديدات المسبقة لمفهوم الهوية. فبطل المنام ذات إنسانية قلقة يتوزع وعيها عبر عوالم مختلفة ومتقاطعة. ولكنها ترفض أن تكون ذاتاً مستلبة ومغيبة في أي من تلك العوالم، وتسعى دائماً لامتلاك زمام المبادرة والفعل من خلال إيمانها بأنها قادرة على صناعة نفسها بخصوصية وتفرد بدلاً من إضاعة الوقت في البحث عنها لم تكن تلك بالرحلة اليسيرة والمتاحة بتجريدية عالية، ولكنها كانت عملية مواجهة شاملة للتحديات الخارجية والداخلية على حد سواء رحلة انتهت رغم مخاضاتها العسيرة بالوصول إلى حالة من السمو والارتقاء بالوعي والروح إلى مدارات الفعل المنجز والذات المتماسكة الصلبة، إنّها الذات التي تختار ما تؤمن به وتنتقي قناعاتها الخاصة بعيداً عن النزعات الشكية واللاوثوقية [2].

يضع المنام الكبير القارئ في مواجهة عوالم تخييلية لايملك أمامها إلاّ الاستسلام والانسياق لمنطلق الحدث السّردي الداخلي معطلاً بذلك نزعته التشكيكية وقدرته على التقويض

[1] – ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 149– 224.

[2] – ينظر: معن الطائي، إعادة تأسيس الذات في الفضاء التخييلي: رواية (فلك الغواية) أنموذجا، المصدر السابق.

العقلي لما يواجهه. إنّ الحدث الافتتاحي، "فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت أرض المحشر" حسب رأي معن الطائي يدخلنا إلى عوالم خيالية لانستطيع مساءلتها عقلياً ولكننا نتقبلها ونتورط معها جمالياً لتعمل فيما بعد وعلى مستوى اللاوعي، على إعادة تشكيل إدراكاتنا تجاه العمل الفني والعالم الخارجي كذلك.

يتوزع الحدث السّردي في "المنام الكبير" على عوالم مختلفة:(المحشر –الجنة–النار – جبل الأعراف...)، بما تتضمنه من تناقضات وتصدعات كبيرة نأخذها مأخذ المسلمات البديهية ونرضخ لها بشكل طوعي وبدون مقاومة أو ممانعة. وتشكل قصة الغفران التي تربط البطل بالطرف الآخر(الحافظ العليمي) المحور المركزي الذي تنتظم حوله تلك العوالم، وتمثل العوالم المذكورة مجتمعة محفزات على مستوى الوعي واللاوعي الذاتي للبطل من أجل التأمل في تجربته الذاتية الخاصة والوصول إلى إدراكات أعمق في عملية تأثيث الذات واستقراء البعد النفسي لتلك الحياة البائسة.

تحاول كائنات متعالية مثل:(خازن جهنم –الملائكة –جبريل...الخ) مساعدة شخصية الوهراني ومساندتها في معاناتها. ولكن هذه الذات ترفض قبول المساعدة أو الدعم وتسعى بإصرار من أجل عدم الوقوع تحت سلطة تلك القوى الروحية وعدم السماح لها بالتأثير في قراراتها وقناعاتها الذاتية.

يحضر "البعد الاجتماعي" عبر حركة الذات الرئيسة داخل الفضاء السّردي المتخيل وعبر قصص الغفران التي تربطه بشخصيات غامضة وغير واضحة المعالم. تخوض الذات تجربة البحث عن الإحتواء العاطفي، وكنوع من الإتكاء الروحي على طرف ثان يمدها بالطاقة الإيجابية لمواجهة معاناتها الداخلية والخارجية. فوعيها(الذات) الداخلي قلق ولايكاد يهدأ ومحيطها الاجتماعي تمزقه التناقضات الأخلاقية الحادة، ووسط كل هذه الفوضى لابد من وجود أرض صلبة تقف عليها وتبدأ منها محاولتها بناء ذات قوية ومتماسكة[1].

عالج الخطاب السّاخر في "رسالة المنام الكبير" الإشكاليات الثقافية والاجتماعية وأبرز تلك الإشكاليات هي علامة الهوية المقموعة في العالم الواقعي. وفي معترك تلك المأساة يغدو موضوع الهوية خاليا من أي قيمة إنسانية، ليتمثل في مجموعة انكسارات تزيد من عزلة الإنسان، وفي مثل هذه الأثناء ينعدم التماسك الذاتي، مما جعل الذات الساردة تتجه صوب العالم الآخر للبحث عن عوالم تأثيثية تريح الذات المستلبة.

[1] – ينظر: معن الطائي، إعادة تأسيس الذات في الفضاء التخييلي: رواية (فلك الغواية) أنموذجا، المصدر السابق.

يتعامل الوهراني مع الشخصيات المرجعية في المنام بوصفها ذواتاً افتراضية بديلة يضعها في مواقف متنوعة ومتداخلة، ويدفعها إلى متاهات المغامرة ليختبر مقدرة هذه الشخصيات على التحمل، كل هذا يساعد الشخصية الساردة على تحقيق التماسك الداخي للذات، من حيث توظيف الرمز السّاخر، ومن حيث العفوية والجرأة.

يروم هذا التحليل إلى تجاوز التحليلات البسيطة، فقد قدمنا هذا النص بطريقة تختلف تماما عن الطريقة التي تناول بها "يوسف الكندي" هذا المتن، فقد عرض متن المنام ككتلة كلامية واحدة دون أن ينتبه لخصائص الفضاء التخييلي.

المبحث الثالث: الخطاب بين الفحش والتخلق:

يشكل الفعل الإنساني في النص السّردي القديم محورا فاعلاً يتأسس عليه النص، ويكوّن نواة تنطلق منها أو ترتد إليها موضوعات لا متناهية ذات صلة بالتجربة الذاتية أو الحس الإنساني.

فالفعل الإنساني يبدو في بنية العمل السّردي المنجز بالدرجة الأولى تجربة شخصية تنبع من حاجة نفسية هي التي توجهه، والخطاب السّردي بدوره لا يخرج عن هذه القاعدة، إذ هو جواب عن سؤال أو تلبية لرغبة، أو إخفاق قد يعتري الذات المبدعة[1]، فليس هناك سرد بدون غرض وهدف محدد يوجهه، وذلك داخل تفاعل المبدع مع سياقه الثقافي؛ حيث يتداخل في الكتابة كل من الخلاعي والأخلاقي، فهي واقعة ملتبسة، تتولد من جهة، عبر مواجهة الكاتب لمجتمعه، ومن جهة أخرى ترجع الكاتب عبر نوع من التحويل التراجيدي إلى منابع أدواته الإبداعية[2]، فمثل هذا الاختلاف منطقي لأنه مرتبط بإختلاف طبيعة الحياة ودرجة التحضر والتخلف التي يعيشها الناس ويتعاملون بها.

تتحدد القضية في انتهازية المجتمع المشرقي، وعجزه المطلق والنهائي عن فضيلة سامية، والقارئ لا يستطيع أن يورد مفهوم التضحية في كتابة الوهراني دون أن يتورط في كتابة لاأخلاقية معقدة، فهو أي المبدع مطالب بالتقرب من جميع مظاهر الامتزاج بشوائب العالم، وإلغاء لحظات التمعن في الكتابة، ورفض الالتقاء بالطرف الأخلاقي الذي تنتجه الكتابة، وذلك يعني استعداد الفن لقتال أعدائه عند أول بادرة من الصدام، فإذا ربح معركته قتلهم، وإذا خسرها تقبل مصيره كيفما كان، سواء بالموت أم بالتشريد. وقد تشرد الكاتب واحتمل غربته بشجاعة وحمل آلامه مثل صليب هائل الثقل، ومشى على الدرب الذي سيخفف من حدة آلامه[3].

ولهذا كانت كتابته صوتاً للصمت، كناية بلاغية عن عذابات المنفى المشرقي؛ حيث كان يجتر آلامه وحده طوال أيام غربته، والقيثارة التي تراخت أوتارها كانت رمزاً لمحنة الخطاب في قبضة الألم الداخلي الصلد، مقابل أشلاء المشاعر الممتناثرة في ربوع المنفى

---

[1] – ينظر: كليطو، عبد الفتاح، الغائب دراسة في مقامات للحريري، ص 49.

[2] – ينظر: بوشعيب الساوري، النص والسياق، دراسة لرسالة التوابع والزوابع، ص 33.

[3] – ينظر: الصادق النيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، ص 112.

تلك المحنة التي ظلت دائما –رغم بشاعتها– مصدرا موثوقا به لكل لحظات الإبداع الفني[1] وهو ما يعبر عنه الكاتب هنا بلعبته الثنائية التي تراوحت بين إنزال الخطاب إلى غياهب الفحش والارتفاع به إلى هامات الأخلاقي.

إنّ الثنائية الخطابية التي أشرنا إليها، لغة تحاكي حركية تلك العلاقات المتشابكة في المجتمع المشرقي، وأصبح الكاتب يحمل عبء رصد ذلك كله وكشف أبعاده، إذ راح يبحث في فاعلية الأنساق الثقافية وما تشير إليه تشكلاتها المتغايرة على حد التآلف والتنافر لتنتج رؤى سردية تخترق العادي والمألوف، فتلامس الواقعي في عالم الإنسان[2].

ولهذا تبدو نصوص الوهراني، نموذجاً لدراسة خاصة، مرتبطة من وجهة نظر المؤول الثقافي بموقف سياسي ورؤية أيديولوجية للكاتب إزاء قضية الاحتقار في المجتمع المشرقي. وقد بيّن "ستيفن غرينبلات" أهمية الفهم في التحليل الثقافي للنصوص بقوله:" مهمتنا التفسيرية يجب أن تكون الفهم الدقيق لنتائج تلك الحقيقة(العلاقة المتبادلة) عن طريق دراسة كل من الحضور الاجتماعي والسياسي في عالم النصّ الأدبي"[3]. فنصوص الوهراني بفعل ارتباطها بالسّخرية اللاذعة، تجسد خطابا حجاجياً معارضا يتبناه الكاتب نتيجة الطارئ والمتحول الذي يهدد كيانه

فهو يرى أن رحلته إلى المشرق، هي تصريح بخساسة الذات أمام هيمنة الآخر، إنّها الجدلية التي تفضي حتماً إلى ظهور الهزل، وبالتالي تفكك منظومة العقد الاجتماعي.

وتأكيداً لما سبق، فإنّ هذا المبحث يحاول فحص موتيف الثنائية الخطابية، فهي تتأرجح بين الفحش والتخلق؛ إذ يتجلّى لنا أن هذين الغرضين يتضمنان في بنيتهما عتبات نصية وتشكيلات نسقية ذات أبعاد دلالية ونسقية مكثفة ومضمرة.

يشكل "الكلام الفاحش*(العاري)"** في مقامات ورسائل الوهراني ظاهرة تكرارية بارزة تستحق الفحص والتأويل، لم تعد الفصاحة تمتلك جميع حقوق بلاغة الخطاب، كما أنّ مقومات

---

[1] – ينظر: الصادق النيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، مبحث: عذابات المنفى الصامتة، ص 122.

[2] – يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا، ط1، ط1، المؤسسة العربية، للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004، ص 14.

[3] – حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 298، نوفمبر، 2003، ص 256.

* – في مجادلة جاك دريدا للكتابة يفصل في حديثه: البحث عن "كتابة مفقودة" بين كتابتين: حسنة وأخرى سيئة فالكتابة الحسنة الطبيعية، برأيه، هي تلك المنبثة من خط إبداعي في القلب والروح، التي تجهد لمفارقة مقابلها المدبر في الخارج، أو ما **يسميه الفاحش**، المصنع، المنفي في برانية الذات. ينظر: محمد العباس، سرانية النص الشعري

البديع لم تعد قادرة على ضمان هذه الحقوق في جميع المواقف؛ ففي "الخطاب العاري" على حد تعبير "**محمد مشبال**" تفقد الذات المنتجة للخطاب الفصاحة والجزالة وكل ما تمتكله من قوة التأثير البلاغي المعتاد، كما أنّ المحسنات البديعية التي اعُتبرت علامة على بلاغة أنماط خطابية كثيرة، تتعطل وظيفتها الجمالية في خطاب يتوخى الضحك والتسليّة والتقريع. ولعلَّ هذا مسوّغٌ لاختيار الوهراني الفنّي واستخدامه لنمط من "**الحكي العاري**"، ولكنّه عري شبيه باللبس ذلك أنه يمتلك وسائله الخاصة التي تنسج بلاغته. فهل كان الوهراني يدرك أنّ إقدامه على نسخ خطاب عارٍ في سياقات ثقافية أدبية يُعلي من شأن "النكتة البلاغية"، والمحسن البديعي مشروع محفوف بالمخاطر واختيارٌ مهدد بالتواري والتضاؤل؟ أم أنّه كان يراهن على مقومات بديلة تقوم مقام بلاغة الشعر؛ فإذا أعوزها الإنصاف في زمانها فلن تعدم تحقيق التجاوب مع قارئ مغاير غير مسحور برنين الشعر؟ إنَّ هذا التفسير يفرض تساؤلاً منطقياً: ألا يفكر الوهراني في القارئ المعاصر له؟ نخال أن الإجابة بديهية؛ فالوهراني لا يفتأ يؤكد في غير موضع من كتاباته انشغاله بالقارئ، يود كسبه واجتذابه للاندماج في عالمه، وقد اتّكأ في ترسيخ معالم الذات المغيبة على نصوص سردية تتراوح بين "الجد والهزل"، ويصفها أحدهم بأنّها شكل من أشكال التعبير عن الضرورة الخارجية التي تشقّ لنفسها طريقا ثنائيا يقبع بين الإثبات والمحو[1].

وكأنّه في تأرجحه هذا يسعى إلى توفير أسباب الراحة لقارئ يكده الجد فلا يقوى على معاودته. لقد شكلت "الكتابة الهزلية" في نصوص الوهراني مستراحاً للقارئ، وكان حريّاً بهذا القارئ أن يتلقى نصوص الهزل والفكاهة في السّياق العام الذي ترد فيه، حتى يجسد التجاوب

ص 29. وفي محطة علمية أخرى يرد هذا التعبير بمعنى آخر، بدليل هذا المقطع: " نلجأ إلى النقد الثافي من أجل الكشف عن البنى الظاهرة والمضمرة في النصوص الجميلة ثقافياً، وفي **النصوص القبيحة** ثقافيا كذلك"؛ أي في تلك النصوص التي استبعدت نقديا على الرغم من حضورها المكتسح". ينظر: ضياء عبد الله خميس الكعبي، قسم اللغة العربية– كلية الآداب، جامعة البحرين، منشور في كتاب تداخل الأنواع الأدبية: مؤتمر النقد الثاني عشر 24/22 2008، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، المجلد1، 2009 ص 659.

– كثيرا ما يجد القارئ مصطلح "الكلام العاري" تتقاذفه الكتب المعاصرة، ولكن لم يتساءل عن المصدر الحقيقي لهذا المصطلح، بعد التنقيب في أمهات الكتب التراثية عثرنا على هذا المصطلح الذي نورده كالتالي: في المقامة الجاحظية لبديع الزمان الهمداني، يصف أبو الفتح الإسكندري نثر الجاحظ بأنه " بعيد الإشارات، قليل الاستعارات، قريب العبارات، منقاد "لعريان الكلام**" يستعمله نفور من معتاصه يهمله"، شرح مقامات بديع الزمان الهمداني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص 87–88.

[1]– ينظر: جاك رنسير، الكلمة الخرساء، دراسة في تناقضات الأدب، ترجمة: سلمان حرفوش، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر، 2000، ص 56.

المفترض. لكن ماذا لو اكتفى بتلقيها معزولة عن سياقها الخارجي، على نحو ما يصنع بعض القراء في قولهم كتابة عشوائية يكتنفها الفحش والمجون؟

يمكننا القول بداءة، أنّ "الكلام العاري" نتيجة حتمية، لازدواجية ناتجة عن معاناته في الواقع وتخيله للعالم الآخر، وهو موقف قلق تجاه سلوكات المجتمع بموضوعاته الإنسانية والمكانية والزمانية وحتى اللاإنسانية، الأمر الذي جعل "الكلام العاري" يمثل عتبة نصية ودالة في جل المقامات والرسائل، وكذلك مقطعاً بنيوياً فاعلاً ومتوالداً في إطار علاقته الكلية بما يثيره النص السّردي السّاخر من موضوعات وإشكاليات.

وتكشف القراءة الثقافية الفاحصة لموتيف "الكلام العاري" عند الوهراني عن شبكة من العلاقات النّسقية، التي تتمظهر بفعلها معالم الصراع الإنساني في ضوء إشكالية الحرب الكلامية السّاخطة التي أعلنها.

أولاً: إنزال الخطاب إلى الفحش:

يأتي "الكلام العاري" في نصوص الوهراني ليقوم بعملية السّخرية الفاضحة، وهذا يعني أنه بمثابة "نواة مركزية ذات وظيفة نسقية مؤثرة"[1] في تلك التي يمارسها الوهراني، يقول في رسالة كتبها لابن عصرون[2]:

"بسم الله الرحمان الرحيم وصلت رقعتك أصلحك الله كأنها ضربة موثور أو نفثة مصدور وتخلط فيه الهزل بالجد وتبدي غيض الأسير على القد وأيم الله لقد قرفت سريا وقدفت بريا وجئت شيئا فريا فاشدد من عقالك وتأيد في مقالك فما كل شكل يذم شكله ولا كل طائر يحل أكله وما كل بيضاء شحمة ولا كل سوداء فحمة ولو كان لك عقل يهديك أو رأي يهديك لواريت أوارك ولسترت عوارك أليس قد اشتهر عند الداني والقاصي بأنك قطب ما يتم فيك من المعاصي حتى لقبوك [بسوق الفسوق وميدان المروق ورحاب القحاب] حتى قال فيك القائل:

تَجنبْ دمشقَ فلا تَأتِها وإنْ راقكَ الجامعُ الجامع

فسوقُ الفسوق به قائم وفجر الفجور به طالع

فلا جرم أن الله قطعك بالطريق وعاقبك بالحريق وجعل الميض على أبوابك [والزط في قبلة محرابك] وعدك بالنيران وقرنك بأشر الجيران وجعلك خطيبك أتوها دائصا وإمامك أعمى ناقصا فلو أنك البيت المعمور لهجرت أو حرم مكة لما حججت فقف عند مقدارك وانظر في ايرادك وإصدارك والسلام" [3] .

وكتب إلى تقي الدين:.... ولا يبقى في مصياف باطنى و لا لأحد- بألفاظ أحسن من فتور الألحاظ،// ومعان مثل ترجيع الأغاني فكان ذلك أجل في عينه من الروض غب السحاب، [واطيب من الصفع بخفاف القحاب]، لا والله إلا أعذب محادثة السمّار، (وألذ من) (مماكسة الخمار)، لا والله إلا احلى من مطابقة الزامر للعواد، [واشهى إلى النفس من مواعيد القوّاد]... فإنه لما سمع بذلك طرب طربا عظيما وضرب بعمامته وجه المغنية [وخلع

---

[1] – يوسف عليمات، الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشار بن أبي حازم الأسدي، قراءة ثقافية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها مجلة علمية عالمية محكمة، المجلد 3، ع3، تموز 2007، ص 157.

[2]– ابن عصرون: أبو سعد عبد الله بن محمد هبة الله التميمي شرف الدين من أعيان فقهاء الشافعية، تولى القضاء في دمشق سنة ه573 توفي سنة 585ه. ينظر: أبو الفلاح الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، المكتبة التجارية للطباعة، والنشر، بيروت لبنان، د.ت،ج4، ص 283.

[3] – رسائل الوهراني، (مقطع من رسالة بعنوان: شكوى الجريح إلى الغربان والرخم)، ص 69.

ثيابه وبقى عريانا بالفقس وأقبل يمشي على أربعة وفي ثقبته جرزة ريحان] وهو ينبح ألوانا من النباح ويقول: أنا كلب ابن كلب اصفعوني بالنعال..."[1].

(وكتب إلى قاضي الفاسقين وهو بمصر عن نائبه بدمشق)

أطال الله قرون مولاي القاضي الأجم الفاضل، الإمام العالم، قاضي الفاسقين إمام اللاطة، مسفى الفسقة، تاج الزناة، عز العلوق، محال المشارب، قطب الدساكر، متقدم الحرابات، رئيس المواخر، فخر البدود، ذو القرنين الحاضر أقود العالم مصطفى غلام أمير المؤمنين، مسخرة نفاط غلام أمير المؤمنين، وأدام الله سروره وأفراحه، وبلغه أمله واقتراحه وأدام اغتباقه واصطباحه) //، ولا زالت يمينه مطية (لفصوص القداح)، وفلكا لشموس الأقداح، ومنزله مأهولا بالولدان، معمورا بالقحاب، والمردان، ونغانغه بمجون العلوق محمرة، وأحداقه بأكفهم مخضرة، وخيول اللهو إلى فنائه مسرعة،(...) كتبت هذه الأحرف إليه أشكو ما عندي من الشوق إلى طلعته وصلعته، والحنين إلى قاعته ورقاعته، فشوقي إليه شوق الفاسق اللايط إلى المباعر، والمنقطع إلى لحوق الأباعر، وحنيني إليه حنين الجعل إلى الأوارث واللايط إلى شم الأخباث...][2].

يقدم الوهراني في هذه "النصوص" صورة سلبية عن هذه الشخصيات، ف"**ابن عصرون**" المكلف بحماية المساجد و"**تقي الدين**" المعروف بالتقية، و"**القاضي**" يلقبه بقاضي الفاسقين، بُغية تشويه معالم الذات المشرقية التي تواجه ذاتاً مغربية، وتسعى إلى طمسها يتهجم عليهم، وكأنّه يقوم بكشف الوجه الحقيقي لمسار الرحلة المشرقية، كما يبدو تسهم في خلق واقع جديد يرتبط بفكرة "الشقاء الإنساني" الذي عاشه، والمتأمل في مقدمة الكتاب يجد المعالم الأولى لانطلاق الرحلة التي يستهلها بهذا المقطع:[**لما تعذرت مآربي واضطربت مغاربي، القيت حبلي على غاربي وجعلت مذهبات الشعر بضاعتي، ومن اخلاف الأدب رضاعتي .فما مررت بأمير الا حللت ساحته واستمطرت راحته، ولا وزير الا قرعت بابه وطلبت ثوابه، ولا بقاض الا اخدت سيبه وافرغت جيبه. فتقلبت بي الاعصار وتقادفت بي الامصارع حتى قربت من العراق وسئمت من الفراق. فقصدت مدينة السلام لاقضي حاجة الاسلام. فدخلتها بعد مقاصاة الضر ومكابدة العيش المر. فلما قر بها قراري وانجلي فيها**

---

[1] – رسائل الوهراني، (مقطع من رسالة بعنوان: وكتب إلى تقي الدين)، ص 103–104–105.

[2] – م، ن، (مقطع من رسالة بعنوان: وكتب إلى قاضي الفاسقين وهو بمصر عن نائبه بدمشق يخبره بما صارت إليه الأحوال، بعد توجهه إلى الديار المصرية)، ص 144–145.

سراري، طفتها طواف المفتقد وتأملتها تامل المنتقد][1]. يصور هذا المقطع حياة الكاتب التي ترسمها لنا هذه المقدمة التي بدأ بها كتابه. لقد كان منفعلاً بحدث الرحلة في هذه المقدمة، لأن هذه الرحلة تجسد لنا في مفهومها تجربة الفقد وتلاشي الحضور الإنساني.

إنَّ سخط الوهراني، على هذه الشخصيات هو مرثاة حقيقية لمعالم الحياة المشرقية التي كانت مبثوثة في المكان قبل الرحلة، كقوله: **[حتى لقبوك بسوق الفسوق وميدان المروق ورحاب القحاب]، [وأطيب من الصفع بخفاف القِحاب]، [ومنزله مأهولا بالولدان معمورا بالقحاب والمردان]، [إمام اللاطة، مسفى الفسقة، تاج الزناة، عز العلوق، محال المشارب، قطب الدساكر متقدم الحرابات، رئيس المواخر، فخر البدود، ذو القرنين]، [فشوقي إليه شوق الفاسق اللايط إلى المباعر، والمنقطع إلى لحوق الأباعر، وحنيني إليه حنين الجعل إلى الأوارث واللايط إلى شم الأخباث]**. في هذه المقاطع جاء "الكلام العاري" ممثلاً لمعنى السّخرية المريرة والهادفة إلى التقويم عند الكاتب، ولذلك فإنّ غياب الأخلاق وانتشار المظاهر الدينية الزائفة في البيئة المشرقية، هو نتاج بديهي "للقوة التدميرية" التي تتمتع بها نصوصه، التي تتراوح بين ثنائيات صارمة تختار بين المحو أو الإثبات، الهزل أو الجدّ الغموض أو الوضوح، لذلك فإنَّ الموقف السّاخر يسبح في عالم المفارقات الذي يسعى إلى ترميم الذات وحمايتها من سطوة العالم الخارجي ولو على سبيل الكلام العاري.

من اللافت في هذه النصوص أنّ فكرتها تثير صراعاً حاداً بين نسقين ضديين؛ يتمثل الأول في صوت الوهراني الذي يوجه سخرية جارحة "**لابن عصرون**" و"**تقي الدين**". والثاني في أصوات خصومه. وقد أسهب الوهراني في تعرية "نسقه المضاد"*، وكذلك في كشفه العيوب النّسقية الخارجة على العرف الثقافي الاجتماعي، حيثُ يحرص "ابن عصرون" و"تقي الدين..." على الغدر بالآخرين عن طريق الظهور بقناع الأخلاق والدين، ويُغيبون قيمة الإيمان، كما أنّهم لا يحفظون فروجهم من الفسق والمجون.

إنَّ هذه الصفات اللاخلقية التي أضحت مسلكاً قصدياً في عالم النَّسق المضاد أثارتْ حفيظة الوهراني ودهشته على حد قوله:**[فإنّه لما سمع بذلك طرب طربا عظيما وضرب بعمامته وجه المغنية وخلع ثيابه وبقى عريانا بالفقس وأقبل يمشي على أربعة وفي ثقبته**

---

[1] – مقامات الوهراني، (مقطع من المقامة البغدادية)، ص 10 .

* – فكرة "النسق المضاد": الأول يتمثل في صوت الشاعر والثاني في أصوات الخصوم، **مأخوذة** من بحث يوسف عليمات، الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشار بن أبي حازم الأسدي، قراءة ثقافية، ص 159.

جرزة ريحان، وهو ينبح ألوانا من النباح ويقول: أنا كلب ابن كلب اصفعوني بالنعال]. ولاشك في أنّ انتهاكات الآخر للقيم الانسانية الشريفة جعلت الوهراني يرفض مثل هذا السلوك اللاملتزم، ويشرع في ذمّ قُبحياته.

إنّ الذات حين ترفض زمنا يفتقد الأخلاقي، لا تستيطع أن تحيا مع زمن الغدر؛ إذ أنّ هذه السلوكات السلبية في بيئة إسلامية لا يمكن أن توّلد سوى المجون والكفر والتدمير للإنسان والمكان المشرقي على حد سواء، وهو ما يؤدي بالنتيجة إلى إفراز نموذج السّخرية السّوداء* التي عمد إليها الكاتب بإسهاب في جلّ نصوصه.

إنَّ حضور صورة "النسق المضاد"/ المشرق يعني في ثقافة الوهراني غياباً لفكرة الدين القويم فالوهراني يرى، إذن، أنّ صفات النفاق والتعصب ضد المغاربة، والغدر والمجون والتخلي عن مبادئ الدين اللازمة في الحياة العربية، إنما هي سبب فعليٌّ في خلق نموذج

---

*– مصطلح السّخرية السوداء يستخدمه **علاء اللامي** في تعريفه لسخرية الوهراني قائلاً: " الوهراني في كل ما كتب كان يسخر بمرارة وجرأة مدهشة من الناس والزمان والظواهر الفاسدة والذات، فلا شيء خارج دائرة لسانه اللاذع السليط ونقده العميق الذي لم يستثن شيئاً أو أحداً ولكنه خصّ النخبة المثقفة أو ما نسميها اليوم طبقة "الانتلجنسيا" من شعراء وقصاصين وقضاة وفقهاء وأمراء وتجار كبار وغيرهم بحصة الأسد من سخريته السوداء وهجائه اللاذع الفضاح ولم يستثن الوهراني نفسه من هذا الهجاء والنقد". ينظر: علاء اللامي، الوهراني والسخرية الفنطازية من مثقفي زمانه الحوار المتمدن، 09:21–30–04–2013. ويستخدمه **عبد الفتاح عوض** في حديثه عن السّخرية يصرح قائلاً: وعن منظور السخرية فإن الكاتب يلجأ إلى مصادر متنوعة بداية من الهجاء عن طريق السخرية السّوداء والدعابة الوردية وسخرية اللامعقول والمحاكاة السّاخرة...، والسخرية كأسلوب أدبي يذهب إلى إظهار الأشياء بطريقة تثير التفكير بشكل مغاير عما تبدو عليه منذ الوهلة الأولى، وتعد السخرية فنا لاذعا يثير الدهشة قبل أن يثير الضحك وإن كانت الكتابة الساخرة تعني التمرد على الواقع، وثورة فكرية ضد البديهيات التقليدية، فهي تبقى «كوميديا سوداء» كما يسميها أهل الدراما، تحاول الضحك على الأحزان وتواكب القول العربي الشهير «شر البلية ما يضحك». عبد الفتاح عوض، في الأدب الإسباني السخرية في روايات با بيستير، دارسة لغوية سيكولوجية، ص 11. ونجد لها تعريفا عند **الناقد جاك دريدا**، بدليل قوله: "من الواضح أن هذه الكتابة لا يمكن أن تكون إلاّ كتابة سوداء، كتابة معتمة ومظلمة حيث ينبع وضوحها من ما يمكن أن يقصيه الخارج عنها، هذا المنفلت، والمنسحب الخارج عنها، والمنفصل عنها: المعنى والحقيقة– حيث تحيل إليهما للدفاع عن نفسهما منهما واللذين كانا وما يزالان يمارسان السطوة عليها دون التفاوض معها. في هذه الكتابة لا يكون المعنى في مكان آخر فهو يظهر ويختفي معها، والحقيقة، إذا كان هناك حقيقة، لا يمكنها إلاّ أن تقيم في هذا أثر، هذا الثلم الفارغ والمتعدد الذي ليس له بداية ولا نهاية. ولكي يتشظى فيها فإنّ هذه الكتابة لا تقول شيئاً، إنما تخلط وتعتم وتشدد على الهوامش وتستولي عليها لمواجهة أي شيء يمكنه أن يتحدد هناك، إنها كتابة غامضة تطمس كل أثر تتركه، تبدد ما تقوله. لا تضع أي شيء في مأمن، إنها تعارض فقط فهي إذن في نظرهم كتابة سوداء. كتابة رفضت التضليل مثلما رفضت الاحتماء، إنّها كتابة مظلمة(...)". ينظر: جاك دريدا، المهماز، أساليب نيتشه، ص 73.

الانحلال الخلقي والتشتت؛ لذا، فإنّنا نلحظ أنّ سخرية الوهراني السّوداء مرتبطة بموضوع النقد لقوله: وتأملتها تأمل المنتقد، وكأنّه يريد إخبارهم بأنهم لو التزموا بمبادئ الدين الصحيح والتعقل والتورع تجاه الذات لما وُجدت هذه المأساة الإنسانية التي رصدها لنا في مختلف نصوصه.

وبما أنّ "النسق الجمعي"* كان في رؤية الوهراني خارجاً على كلّ هذه القيم النبيلة، فإنّه يتخذ من "الكلام العاري" أداة كاشفة بُغية إظهار مساوئ الآخر، وتخليد صورته السّلبية في الذاكرة المشرقية، كما يتجلى في هذا المقطح: **ولو كان لك عقل يهديك أو رأي يهديك لواريت أوارك ولسترت عوارك أليس قد اشتهر عند الداني والقاصي بأنك قطب ما يتم فيك من المعاصي حتى لقبوك [بسوق الفسوق وميدان المروق ورحاب القحاب] حتى قال فيك القائل:**

تجنب دمشق فلا تأتها وإن راقك الجامع الجامع

فسوق الفسوق به قائم وفجر الفجور به طال

[فإنه لما سمع بذلك طرب طربا عظيما وضرب بعمامته وجه المغنية وخلع ثيابه وبقى عريانا بالفقس وأقبل يمشي على أربعة وفي ثقبته جرزة ريحان وهو ينبح ألوانا من النبات ويقول: أنا كلب ابن كلب اصفعوني بالنعال].

وهكذا تبدو "لغة الوهراني" مفعمة بالسّخرية السّوداء؛ فهو يرى في "الكلام العاري" قوة تدميرية تجرد الخصم من المظاهر الزائفة، وتحوّله إلى نموذج هامشي مستصغر في عيون الناس، فإذا كانت المظاهر الزائفة القائمة على النفاق هي المسلك المتبع من طرف هؤلاء فإنّ "الكلام العاري" يضحي هو الآخر معادلاً للكشف عن الجانب المستور، إذ إنّه يجعل من المهجوّ ضحيةً لنقد المجتمع وتهديده، وهذا المعنى يتفق كلية مع ما ورد في المخيال الأسطوري والثقافي العربي حول أثر الهجاء في القضاء على خصوم الكاتب. فقد رُوي أنّ الكاتب في الجاهلية كان إذا أراد الهجاء لبس حلةً وحلق شعر رأسه إلاّ ذؤابتين، ودهن أحد شقي رأسه وانتعل نعلاً واحدة[1]. وهذا "الكلام العاري" يعني من وجهة نظر القراءة "حيلة نسقية

* – فكرة "النسق الجمعي" **مأخوذة** من بحث: يوسف عليمات، الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشار بن أبي حازم الأسدي، قراءة ثقافية، ص 160.

[1] – ينظر: المرتضي، أمالي المرتضي: غرر الفوائد ودرر القلائد، القسم الأول، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1967، ص 191. نقلاً: عن يوسف عليمات، م، س، ص ن.

خادعة هدفها تحريض المهجو وإخضاعه لفتنة القول ليكون ضحية مأساوية بفعل اندهاشه للهجاء المراوغ"[1] الذي تحمله الرسائل التي يكتبها لهم الوهراني في كل مرة.

إلى جانب ذلك، يتخذ الوهراني من انفصام العلاقة بين "**ابن عصرون**" و"**تقي الدين**" مثلاً حيًّا على مشهد التهدم الذي يصيب العلاقات الانسانية؛ وهو لا شك مشهد سلبي سرعان ما يذكره في الجواب الذي تتضمنه الرسائل التي جاءت من هؤلاء كرد فعل أورثه القلق والانفعال:

" **فقال حفظه الله: هذا فأل مبارك إيش حاجة الوهراني الزنديق. فقلت له : من يصلي الخميس، ويصوم الاثنين والخميس، ويقرأ سبع القرآن في كل يوم، ولا يتخطى إلى مكروه ما يكون هذا زنديق ؟ فقال سلمه الله : لو رأيتك تمشي على الماء ما رأيتك إلا في صورة زنديق(...)، فتوقف عن ذلك، ثم حمله الحرص والطمع على المكاتبة. فلما تناول القلم وكسر الورقة أحس في عظامه // بالفتور، أصابه من الزمع والهيبة مثل ما يصيب الحمار الصغير إذا واجه الأسد الكبير، والرجل الجبان إذا لقي البطل الشجاع، فتكلس ذهنه، ونفر عنه ما كان يأتيه من المعاني الرقيعة في اللفظ السخيف، ثم ثاب إليه ذهنه بعد ذلك فقال: يخاطب نفسه: أيها الرجل الرقيع. بأي شيء تريد (تخاطب هذا الرجل) الرئيس؟ ما أنت من النظراء، ولا من الأكفاء، فتكتب إليه وتسأله عن حاله، وتستطلع أخباره** "[2] . ويتضح في هذا المقطع أيضاً "نسق ضدي آخر" للوهراني يتمثل في كلام هذه الشخصية الذي حرص الكاتب على تقريعه ومواجهة تهديداته بثقافة الكلام العاري.

تكشف لنا قراءة هذا النص عن محاولة الوهراني الجادة في اتخاذ الهجاء اللاذع "المكون الأساسي" الذي يفرض حالة المحو على خصمه أو نسقه المضاد. وقد بدا هذا الأمر جليّاً في استهزاء الوهراني بتهديد الخصم، كقوله: [**فقلت له: من يصلي الخميس، ويصوم الاثنين والخميس ويقرأ سبع القرآن في كل يوم، ولا يتخطى إلى مكروه ما يكون هذا زنديق ؟]، [فلما تناول القلم، وكسر الورقة أحس في عظامه // بالفتور، أصابه من الزمع والهيبة مثل ما يصيب الحمار الصغير إذا واجه الأسد الكبير...]**؛ إذ يبلغ هذا الاستهزاء مبلغه عندما ينسب الوهراني إلى خصمه صفة التعب التي تنتاب "**الحمار الصغير**"، وكأنّه يريد أن يجرّده من صفات الرجولة والشجاعة في المُكَاتَبَة، ولكي يبرهن الوهراني خاصية الاستعلاء على

[1] – يوسف عليمات، الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشار بن أبي حازم الأسدي، قراءة ثقافية، ص 161.

[2] – رسائل الوهراني، (مقاطع من رسالة بعنوان: وكتب إلى الأمير نجم الين بن مصال)، ص 81–84.

خصمه، فإنّه يتجه نحو صناعة الألفاظ التي تعلي من شأنه ولكنه يجعلها على لسان الخصم كقوله:**[فقال: يخاطب نفسه: أيّها الرجل الرقيع. بأي شيء تريد (تخاطب هذا الرجل) الرئيس؟]، [فتكلسَ ذهنه، ونفر عنه ما كان يأتيه من المعاني الرقيعة]، [ما أنت من النظراء، ولا من الأكفاء].** إنّ ذهاب الوهراني في سُخريته من خصمه نحو الاستعلاء هو "سلوك واع يقصد من خلاله إثبات قدرة الذات على صنع الانتصار والحط من قمية الخصم في ظلّ حركة هذه الذات داخل الجماعة"[1]، ونلحظ الوهراني في هذا "النص الهجائي" يحاول أن يعلن مبدأ مهمًا في الحياة في ضوء فكرة الصراع (المشرقي/المغربي) وثقافة الهوية، ويكمن هذا المبدأ في أنّ حضور الذات المغربية(الوهراني) أمام الذات المشرقية(ابن عصرون–تقي الدين– قاضي الفاسقين وهو بمصر)، كانت سلاحاً فعالاً في حماية "الذات" والتصدي لأيِّ مساس تتعرض إليه الهوية الجزائرية(الوهراني)، كقولهم: **(إيش حاجة الوهراني الزنديق).**

إنَّ الغاية من هذا "التبرير" الذي بيّنَه للقارئ في قوله: **[فقلت له: من يصلي الخميس ويصوم الاثنين والخميس، ويقرأ سبع القرآن في كل يوم، ولا يتخطى إلى مكروه ما يكون هذا زنديق ؟]**، تدلُ على تهميش المشارقة للذاتِ المغربية، تنطوي في حقيقتها على مضمرات نسقية تبدو على صلة تامة بموضوع الرحلة التي أرقته وأثارت حفيظته في بداية النص كقوله:**[لما تعذرت مآربي واضطربت مغاربي، القيت حبلي على غاربي... فتقلبت بي الأعصار، وتقادفت بي الأمصار حتى قربت من العراق وسئمت من الفراق فقصدت مدينة السلام، لاقضي حاجة الإسلام. فدخلتها بعد مقاصاة الضر، ومكابدة العيش المر... فحين نظر إلي، ورأى أثر السفر علي، بدأني بالسلام وبسطني بالكلام. وقال: من أي البلاد خرجت، وعن أيها درجت؟ فقلت: من المغرب الأقصى، والأمد الذي لا يحصى ومن البلد الذي لا تصل اليه الشمس حتى تكل أفلاكها وتضج أملاكها، ولا القمر حتى تتمزق سرجه ويتداعى برجه، ولا الرياح حتى يحجم إقدامها، وتحفى أقدامها. قال: كيف معرفتك بدهرك ومن تركته وراء ظهرك؟ فقلت: أما البلاد فقد دستها وجستها، وأما الملوك فقد لقيت كبارها وحفظت أخبارها وقد كتبت في ذلك مجلدا وتركت ذكراهم فيه مخلدا. .. قال: فما تقول في عبد المؤمن وأولاده، وسيرته في بلاده؟ فقلت: مؤيد من السماء مسلط علي من فوق الماء. خضعت له ذووا التيجان وخدمه الإنس والجان]**[2]. يشير هذا المقطع إلى ميزة خاصة نجدها

[1] – يوسف عليمات، الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشار بن أبي حازم الأسدي، قراءة ثقافية، ص 162.

[2] – مقامات الوهراني، (مقطع من المقامة البغدادية)، ص 10–11.

في كتابة الوهراني، وهي"الجماعة" التي تمثل في وعيه تعويذةً تَحميهِ من صورة الوحدة والاغتراب التي عاشها بعد الرحلة، مثلما يضمن هذا "التماهي الجمعي" في الوقت نفسه ثبات الذات المغتربة، كما أنّ ذكره لقبيلته وافتخاره بها يجعله قادراً على "تقويض سلطة الخصم"[1] من خلال حرصه على إثبات مركزية قبيلته وفاعلية أبنائها في الذود عن حِماها، وكأنَّه في كل هذا يبدو حريصاً على ألاّ تتكرر صورة الإخفاقات المأساوية التي خبرها جراء ثقافة الخوف والانهزام.

تعكس النصوص السّابقة إحساساً بتجربة الفقد المريرة، لاسيما بعد الرحلة التي لم تكن موفقة، وحلت في مكان صعب يَفرض على الوهراني تحدّيات كبيرة، منها: إثبات الذات الحفاظ عليها من التلاشي.

ولذلك نجد في نصوص أخرى قد أضفى على دولة المشرق صفات خارقة تبين مدى القدرة على تحدي الآخر، بفعل تشبيه المشرق بالعجوز المحتالة والفتاة المختالة وغيرها من الصفات السّاخرة، كما يصوره هذا المقطع:**[قال: فما تقول في الدولة المصرية، والخلفاء العلوية؟ فقلت: عجوز محتالة وطفلة مختالة وكاعب فتانة، وغادة مجانة... قال: كيف أخذت من أربابها واستنزعت من أصحابها؟ فقلت له: أعلم أنه لما أحان الله حينهم، أظهر شينهم، وألقى بأسهم بينهم فضرب زيد عمر وقتل خالد بكرا، وكسر قراب السيف، وأعمد في الشتاء والصيف. فمن قشع فسادهم، حتى فنيت آسادهم، ولا برح عنادهم،حتى تفرقت أجنادهم فقصرت حبال الدولة عن ربطها، وضعفت رجالها عن ضبطها، فبقيت كالجارية الحسناء التي أبرزها الحجال، وأسلمتها الرجال]**[2].

ولا يفوتنا أن نشير في موضع تحليل هذا المقطع إلى أنّ السّرد الحكائي السّاخر عند الوهراني يضمر في بنيته العميقة وتشكيله الجمالي، "أنساقاً ثقافية مخاتلة" ذات أبعاد ودلالات رامزة، فتعريف الدولة المصرية بهذا التعريف، يُحيلنا إلى "نسق مضمر"* يمثل قناعاً مهما للذات السّاردة، لأنّ القناع كما يتجلى في النقد المعاصر، يعد ظاهرة فنية، وتقنية رمزية يلجأ

[1] – ينظر: يوسف عليمات، الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشار بن أبي حازم الأسدي، قراءة ثقافية، ص 163. ينظر كذلك: محمد بهاوي، في فلسفة الشخص، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، ط1، أفريقيا الشرق، المغرب 2012، ص 19.

[2] – مقامات الوهراني، (مقطع من نفس المقامة)، ص 12–13.

* – فكرة: "الأنساق ثقافية مخاتلة– النسق المضمر"، مأخوذة من بحث، يوسف عليمات، م، س، ص 166.

الكاتب إلى توظيفها بُغية "التعبير عن رؤياه للعالم من ناحية، والحيلولة دون السُقوط تحت هيمنة عواطِفه المباشرة ومشاعره التلقائية من ناحية أخرى"[1]، فإذا كان الوهراني قد أضحى وحيداً بائساً بعد الخيبة التي اعترته في المشرق كما أشرنا سابقاً، فإنّ قناعه المتعدد الذي لا يخلو من السّخرية المريرة، أصبح متفرداً يعيش حالة من الوحدة والإغتراب في مواجهة مصيره المجهول، وفي صراعه المحتدم مع مفردات الشر: الفساد، الأذى، العصبية...الخ.

ومن هنا يمكن فهم التوصيف الذي أعطاه لنا في المقطع السابق بطرح سؤال محوري لماذا جاء توصيف الوهراني "للدولة المصرية" بهذه الشاكلة؟.

لقد كان في بداية الرحلة مشغولاً بالبحث عن منصب عمل في إحدى الدواوين المصرية كان طلعة، ذا آمال عريضة وكان من اللذين يجيدون الكتابة في الديوان ويكره كثيراً من أفراد هذه الطائفة، ويهزأ بها، ويراها من التفاهة، وقلة الفطنة، وضعف الآداء في مستوى يزري بتلك المهنة الرفيعة، لما يتصفون به من الجهل، والحمق، وسوء التدبير وضحالة التفكير، وذلك ما جعله يتوق إلى الديوان، ويطمع في الالتحاق بديوان الإنشاء "الذي كان يحتل المرتبة الثانية من حيث الأهمية في العصر الأيوبي بعد ديوان الحبس، وكان القاضي الفاضل على رأسه في ولاية صلاح الدين الأيوبي"[2]، لكن حِيلَ بين الوهراني وبين ذلك، حينها علم أنه لن يتمكن من منافستهم ومناهاتهم، ومن الصعب على من كان هذا طموحه، أن يرى من هو أحط منه رُتبة وأقل منزلة قد نال فوق ما ينبغي له، ولا يستطيع قلمه السّاخر أنْ يصمت على هذا المروق فشرع سلاحاً بتاراً، ومبضعا يستأصل تلك الزيادة غير الطبيعية، التي نمت في شرف القاضي الفاضل(عماد الدين الأصبهاني)، وإلى ذلك أشار ابن خلكان في ترجمته للوهراني بقوله: "علم من نفسه أنه ليس من طبقتهم ولا تتفق سلعته مع وجودهم فعدل عن طريق الجد وسلك طريق الهزل"[3]، لقد امتلأ قلب "الوهراني" بكرههم، وكان لهم من تلك الكراهية أوفى نصيب عبر عنه في "كتاباته السّاخرة" التي خصها لهم شفاءً لغيظ نفسه التي ترى فيهم المنظر(الشكل) ولا ترى الجوهر(العقل)، وتنظر الضيعة الشريفة في أيدي الأخساء.

---

[1] – العلاق علي جعفر، بنية القناع في الشعر العربي المعاصر– الشعر والتلقي، دراسات نقدية، ط1 دار الشروق للنشر، والتوزيع، عمان، الأردن، 1997، ص 105.

[2] – عصام محمد شابور، السلاطين في المشرق العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1994، ص 997–200.

[3] – ابن خلكان، وفيات الأعيان، في أبناء الزمان، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، 1948، ج4، ص 19.

حينها استقر رأي الوهراني على مغادرة مصر. ولأنّ هذه الرحلة خلقت له زمناً مأساوياً، إذ أنّه بدا حريصاً على الخروج من إسار اللحظة الآنية السّلبية المتعلقة بمشهد المعاناة بمصر، ومن ثم الانطلاق نحو خلق مكونات ثقافية جديدة، تنسيه مكابدة الحياة في مصر وتولد في نفسه يقين الانتصار على الزمن من خلال تشكيل صورة "القناع العامل"* الذي يكرس قدراته الجسدية والعقلية في مواجهة سلطة الزمن، كما تصوره هذه المقاطع التالية:**[حتى قربت من العراق وسئمت الفراق، فقصدت مدينة السلام...]، [كمثل الجنة التي وعد المتقون، فأرحت نفسي في العراق...]**[1]. ولا شك في أن صورة البطل العامل تبدو ماثلة في الدلالات التي تظهرها الصيغ الفعلية الآتية:**[وجلست أنتظر أيام الحج]، [وتاقت نفسي إلى محادثة العقلاء]، [واشتاقت إلى معاشرة الفضلاء]**[2].

إنَّ في نشاط الوهراني وتنقله السّريع من مصر إلى العراق إشارة واضحة إلى رغبته الجامحة في "حماية الذات" من سطوة الزمن وآلامها على المستوى الزمني الآني والمستقبلي كما أنّهُ أضحى جاداً في تحقيق لذة الانتصار على الزمن؛ لقد تمكن من ترسيخ قوة الذات بفعل ثقافة الحضور المتمثلة في ذكر "البلد الأصلي"، والاحتماء بتلك الأوطان في أوطان أخرى، **[وأطرحها على ساحل المريّة**[3]**]، [وأكبت بها الأقران في وهران]، [وأطلق بشكره اللسان في تلمسان، وأدعو له في مدينة فاس على عدد الأنفاس، وأثنى عليه في أغمات**[4]**]**

---

* – فكرة "القناع العامل"، مأخوذة من بحث: يوسف عليمات، الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشار بن أبي حازم الأسدي، قراءة ثقافية، ص 167.

[1] – مقامات الوهراني، (مقطع من المقامة البغدادية)، ص 10.

[2] – م، ن، (مقطع من نفس المقامة)، ص ن.

[3] – مدينة كبيرة كورة البيرة من أعمال الأندلس، وكانت هي وبجانة بابي الشرق، منها يركب التجار وفيها تحل مراكبهم. فيها مرفأ ومرسى للسفن والمراكب. والمرية أيضا مرية بلسن: بلدة أخرى بالأندلس من أعمال رية على ضفة النهر. وكانت مرسى يركب منه في البحر إلى بلاد البربر في العدوة من البحر الأعظم– والرأي أنه يقصد الأولى ينظر: معجم البلدان،ج8، ص 42–43.

[4] – أغمات : ناحية في بلاد البربر من أرض المغرب قرب مراكش، وهي مدينتان متقابلتان كثيرة الخير، ومن ورائها إلى جهة المحيط السوسي الأقصى بأربع مراحل، ومن سجلماسة ثمان مراحل في بحر المغرب، وليس في بلد المغرب فيما زعموا بلداً جمع لأصناف الخيرات ولا أكثر ناحية ولا أوفر حظاً منها...تداولتها عدة دول منها دولة الملثمين وكان فيهم جد وصلابة في الدين...ثم عبد المؤمن وبنوه ولهم قاموس يلتزمونه وسياسة يقيمونها لا يثبت معها مثل هذه الأخلاط والله أعلم، وبين مدينة أغمات ومراكش فراسخ، وهي في سفح جبل هناك. ينظر: م، ن، ج1، ص 296.

وكأنَّ طقسية الاحتماء هذه تتحول إلى إشارة ثقافية دالة على أهمية احتماء الفرد وانخراطه في القبيلة، فتضحى البلاد الأصلية وفقاً لذلك معادلاً موضوعيا لقبيلة الوهراني ولصورة الثبات الإنساني على صفحة الأرض[1].

ولذلك لم يكن الزمن خارج الوطن زمناً مركزياً في رؤية الوهراني، بقدر ما كان زمنا هامشياً، يعتريه في كل مرة الحنين إلى الوطن الأصلي؛ لأنه يؤسس لحالة التصادم الدائمة مع الزمن الذي سبب له تجربة التلاشي، ومعاناة البحث عن الآخر المفقود، ولذلك نجده في كل مرة يرسم لنا معاناته مع ابن عصرون، كقوله: **[أما بعد: ياغدار لقد هيجتَ الألم، وأبهمت الظلم ومن استرعى الذئب فقد ظلم، طالما تغافلنا عن خيانتك، وتغاضينا عن جنايتك، لقد عجبت أيها الشيخ من محالك في ابتداء حالك، ومن فساد أمرك عند آخر عمرك...]، [أيها الشيخ المفتون، والبائع المغبون لم بعت الآخرة بالدانية والباقية بالفانية؟. إن فعلت هذا إلا لعلة أو لتحقيق ملة، إما أن تكون قد استطبت السكباج واستنلت الديباج، وإما أن نُصدق أهل الأحقاد في أنك نصيري في الإعتقاد، لا تقول بالنعجة ولا تصدق بالرجعة، وكلاهما أنت فيه ملوم ومعاقب ومذموم وحسبك وقد بلغني عندك ما أنت عليه من قلة الوفاء لهؤلاء الضعفاء...، فلما وصل الكتاب إليه وقرأ ما قد انطوى عليه، فكر وقدر فقتل كيف قدر ثم نظر ثم عبس ثم أدبر واستكبر ثم لعن وشتم،]**[2]. وأما مختصر الهجاء في هذا المقطع فإنّه ينبني في دلالته المضمرة على فكرة "الصراع النّسقي" التي أقامها الوهراني مع الواقع المرير كما أن لهذا المقطع الهجائي "امتدادات إشارية وثيقة الصلة بالحالة النفسية" التي آلت إليها الذات بعد الرحلة المشرقية، لكي يبدي جانب المعاناة الإنسانية عند النموذج الإنساني السّلبي

إنّها "مسألة الغدر وعدم الوفاء بحماية المستجير"[3]، كما هو الحال في الشخصيات الأخرى التي همشها ابن عصرون، خذلهم ولم يضمن لهم الحماية، بدليل قول الوهراني: **[بلغني عنك (ابن عصرون) ما أنت عليه من قلة الوفاء لهؤلاء الضعفاء...].**

يشكل صوت الوهراني، هجاءً ساخطاً نحو "النسق الضدي" الآخر(صوت ابن عصرون وردة فعله)، من أجل إبراز هذا الجانب اللاأخلاقي في موقفه من "ابن عصرون"، وذلك بتوجيه الهجاء نحو عيوبه بُغية انتقاد الرذائل والحماقات والنقائص التي تعتريه.

---

[1] – ينظر: يوسف عليمات، الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشار بن أبي حازم الأسدي، ص 167.

[2] – رسائل الوهراني، (مقطع من رسالة: شكوى الجريح إلى الغربان والرخم)، ص 67.

[3] – ينظر: يوسف عليمات، م، س، ص 168–170.

كقوله:[**وإما أن نُصدق أهل الأحقاد في أنك نصيري في الإعتقاد، لا تقول بالنعجة ولا تصدق بالرجعة، وكلاهما أنت فيه ملوم ومعاقب ومذموم وحسبك...] [فلما وصل الكتاب إليه وقرأ ما قد انطوى عليه، فكر وقدر فقتل كيف قدر ثم نظر ثم عبس ثم أدبر واستكبر ثم لعن وشتم...].**

هكذا يتعزز موقف الوهراني المتوتر من نسقه المضاد(صوت ابن عصرون)، ليكون مسوغا أساسيا يكشف عن الوجه الحقيقي الذي يميز قُضاة المشرق بصفة خاصة، هذا يجسد في ثقافة الوهراني نموذجاً إنسانياً لبلاد المشرق التي عاينَها في خضمِ رحلته، فهو يرى في هذا السلوك الذي أبداه صوت "ابن عصرون" استهانة بأمن الدولة وبأحكامها القضائية من جهة، كما أنّه باعث حقيقي لإظهار التهميش الذي تعرض له، ونقمة الخصوم التي ترتب عنها دخول الوهراني في عزلة نفسية، الك العزلة التي صاحبها القلق والنقمة على الخصوم.

وتجدر الإشارة إلى ما تضمنته مقاطع الهجاء هذه من صراع أيديولوجي بين الوهراني والمهجو، لأنّ الهجاء بوصفه سلطة* كلامية مرتبطة بألوان السّخرية المريرة التي يستشفها القارئ في كل مرة، ينزع إلى تقويض سلطة الخصم والقضاء على ظهوره الكائن.

كانت ظاهرة السّخرية اللاذعة في ثقافة الوهراني ممارسة فاعلة في إعزاز صورة الذات(المغربية) وإبراز مكانتها السَّامية عبر نقد نماذج الفسق والمجون، فقد أضحت "الكلمات الفاحشة" التي يستخدمها في سخريته خير وسيلة لمواجهة الفسق وكل أنواع الشّر.

لذا، فإنَّنا نجد أن هذا الكلام العاري الذي انتهجه الوهراني في المقاطع السّابقة هو الفُحش نفسه الذي يمارسه (ابن عصرون–قاضي الفاسقين–تقي الدين) في نظام الدولة كما أن ثقافة الوهراني المؤسسة على قانون التحدي(مجابهة الفسق(الأفعال) بالفسق(الكلام)** تجعلنا نستنتج

---

*– لا أحد ينكر صفة القمع التي تعرض إليها الوهراني في المشرق، والفاحص لنصوصه يجدها تشهد على ذلك ولكنه تحمّلَ ذلك ولم يزده ذلك إلا قوة في الهجاء، فصفة القمع " يحملها "المثقف الشمولي" الذي يتكلم باسم الانسانية والحقيقة والمستقبل، فهو حامل راية الحق؛ أي الحقوقي الذي يواجه السلطة والاستبداد والتجاوزات. فالمثقف الناطق بلسان المعرفة والوعي الواضح، يستقر في هذا المكان المفضل، إنّه خارج السلطة إنما ضمن المعرفة ومواعظه التي تشجب الظلم وتبشر بنظام جديد، ذلك مايسميه فوكو " **منفعة الكلام**" حيث يتآزر قول الحقيقة والتبشير بالمتعة، وهما اللذان تخشاهما السلطة وتقمعهما، ينظر: العزيز العيادي، ميشال فوكو المعرفة والسلطة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، 1994، ص 23–119.

** – مجابهة "الفسق بالفسق" هي خاصية من خصائص الكتابة التي يتبعها الوهراني لانجاز سخريته، وهي قريبة إلى قول الشاعر: وداوني بالتي هي الداء، وكأنّه يؤكد ألا خلاص من الفجيعة إلاّ بفجيعة أكبر منها. حين كنا نطالع

أن نص الوهراني يمثل "بؤرة التوتر" الذي أضحى الكاتب يواجهه مع الوجود في إطار علاقته العضوية بالبلاد المشرقية(العراق–دمشق–مصر)، وما يدور في فلكها من نزاعات وصراعات دائمة؛ أي أنّ الوهراني أصبح يصنع رؤاه وأفكاره ومواقفه تجاه موضوعات الحياة، انطلاقاً من فكرة هتك "السّتار المقدّس" الذي يتوارى تحته القُضاة في المنظومة الاجتماعية، فكأنّه يوقظ "المجتمع المشرقي" من سباته ليعرض عليهم أفعال هؤلاء القُضاة الفاسقين، وبناءً على هذا فإن نسقية "الكلام العاري" يمثل نموذجاً علوياً يُحتذى في ثقافة الوهراني بُغية مواجهة قيم الشّر والحفاظ على انسجام الذات وبناء كينونتِها[1]. كما أن "الكلام العاري" نموذج سُلطوي يقتضي حضوره، فهو القناع الذي يرتديه الوهراني ليتيح له دينامكية الفعل الانتقادي بدون الدخول في صراع مباشر مع الآخر، ويتمثل هذا القناع في السّخرية العابثة بلا حدود والتحرك بلا حدود بحرية أكبر والذهاب عميقا لكشف الواقع وتعريته، وحتى لا يصبح مأساة قابلة للتجدد في ظل تمسكه أو دورانه في بلاد المشرق.

في سيرورة هذه الأحداث التي تميز الخطاب العاري عند الوهراني، تنبثق من داخل طبقات النصوص السّابقة صور ذاكرة نصية متجذرة في الجغرافية الرمزية المغربية، بما يميزها من تعدد و اختلاف، ذاكرة منقوشة بمكر التاريخ المشرقي وقساوة الغربة، متحيزة لنبض الهامش المقموع وأصداء الذات التي بقيت تصارع من أجل إثبات كينونتها.

الكلام العاري تعرتيه بلاغة هجينة نصية وثقافية فاعلة في دينامية السّرد السّاخر، تعبر عن نفسها في خطاب سردي تعددي منقوش بألسنة متنافسة ولغات متعددة، العربية، الدارجة العبرية، الفارسية، كقوله: رغيف عقيبي زبدية طباهجة، جبن سناري، نبيذ صيداني صابونية الضياء، وهريسة ابن العميد، السيكباج(لفظة فارسية) الكيموس*...الخ]، لهجات مختلطة تعمل على تثبيت مركزية الذات لفائدة الفعالية الساردة التي تمتلكها عبر مواقع سرديّة متعددة. تتبعها نبرة تهكمية نقدية تفكيكية لصور القوة والسلطة.

وميزة هذا السّرد العاري، أنّه يتشكل داخل دينامية الخطاب االسّردي السّاخر كاستراتيجية خطابية مضادة لآليات التهميش التي تمارسها، عبر هذه الاستراتيجية يتم هدم سلطة السلطة

الوهراني تعجبنا من كلامه الفاسق والموجه إلى الفضاة الفاسقين، ولكن قد يقول القارئ المتمعن هذا هو الدواء الذي يجب أن يتبعه الوهراني لإطفاء شعلة الفسق التي طال لهيبها في المشرق.

[1] – ينظر: يوسف عليمات، الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشار بن أبي حازم الأسدي، ص 171–172.

*– الكيموس لفظ سرياني، ينظر: منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، الهامش، ص 78.

بتشخيص الشتائم المقذعة وتفكيك الواقع ورعبه، بحيث يحلق الخطاب العاري مزهواً بالاستنطاقات والتفكيكات الجديدة المنبثقة في حكاياته، تخضع هذه المزاعم والافتراضات لجدلية سلبية تهكمية تقوم بتشويه معالمها.

في خضم هذه المواجهة، يمكن قراءة حكايات الذات الضحية على أنّها ترخيص لسرد تاريخها المنسي، آن لها أن تتكلم وأن تسمع أصواته، وعبر هذا الترخيص ينشئ الخطاب العاري ذاكرة مضادة للذاكرة الرسمية، هي ذاكرة الذات المهمشة، في مقابل ذاكرة السّلطة بكل إكراهاتها الخارجية. وإذا صح التعبير فهي ذاكرة منبثقة من المحو، تؤسس تواريخ جديدة بديلة لتاريخ القوة المنتصرة، هي تواريخ العدالة والحقوق. يؤسس إذن، هذا الصوت الصادر عن جماعة منبثقة على هامش نظام القوة، قوته الانتهاكية الرمزية من إعادة بناء خطاب مضاد انتهاكي متشكك تهكمي يقوض مزاعم نظام الحقيقة الذي تحتمي به السلطة في تسويغ عنفها.

ومن أساليبه المتفردة، كونه تخلص من عقدة "القُبحيات" التي تترصد معالمها أبحاث النقد الثقافي، فهو ينظر بعين الجمال إلى هذا النمط السّردي ويستخرج من طياته قيماً سامية وصياغات لغوية حيوية التفاعل وإيحائية الدلالة وبعيدة العمق. كل ذلك كان خلاصة جهد الإنسان في صراعه مع الزمان والمكان والإنسان؛ كما تراءت للأديب في طريقة كشفه عن ذلك الصراع في بيئته القاسية التي شهدت صراعات مريرة فرضتها أحوال أوقفت الذات على شفا هاوية سحيقة، فإما أن يكسب مجده بحد الكلمات فيحيا، وإما أن يستكين فيهوى به الردى ذليلاً غير مأسوف عليه.

هذه الخطابات لا التزام فيها، إلاّ في موضع الملاطفة والتودد، ولعل الكاتب قد قام باختيارها لإلحاقها بفكرة الشكوى التي طالت الذات المنكسرة، التي بحثت عن ترميم معالمها في الفضاء التخييلي، وكان من نتائجها خطاب يتميز بالأخلاقي، آملاً أن يتمكن من إدراج أساليب أخرى تخفف من وطأة الألم.

ثانياً: الإرتفاع بالخطاب إلى الأخلاقي:

لقد وعى الوهراني أن "الكلام العاري" وحد لا يكفي لاثبات ذاته، "نظراً لوجود مجموعة من المتغيرات التي أصبحت تتدخل في الظاهرة الأدبية، التلقي، المؤسسة، الجمهور، السياق الاجتماعي.."[1]، وهذا ما دفع به إلى تغيير "الاستراتيجية الأولى" التي أماطت اللثام عن ذات إنسانية قلقة ترفض كل ما يتضاد مع عقيدتها وفلسفتها، وكل إشكالية تزعزع قيمة الحياة وتهدّد الوجود الإنساني بالانقراض والموت؛ هكذا تحكم النسق الثقافي السائد وفرض نفسه على الوهراني وجعله ينتج نسقاً بديلاً له في استراتيجية المدح التي تظهر في بداية المقدمة تأخذ منحىً مغايراً لـ"نسقية الكلام العاري" في ظل ارتباطها بالسّخرية؛ إذ "أن خصائص وحدة المديح الجوهرية هي دون استثناء بارز، تثبيت الحياة وتعميقها: إنقاذها أو الحفاظ عليها أو الصراع من أجلها أو إبرازها أو خلقها"[2]. تشتغل القراءة في هذه الفكرة المحورية التي تبلورها استراتيجية المدح، على معاينة "المضمرات النسقية"[3] في الاستراتيجية المدحية ومن ثم استكناه الأبعاد الأيديولوجية والثقافية الثاوية في ما وراء المعنى الظاهر.

والنص الذي نروم فحصه هنا يتكون من مقاطع شعرية ونثرية هي وصف ومدح بعض القضاة والشخصيات السياسية، مثلما يرد في المقاطع الآتية:

"**وكتب رقعة إلى القاضي الفاضل رحمه الله : عند عبد مولاي القاضي الأجل الفاضل–أدام الله جده، وأهلك ضده من السرور بقربه والدخول في سربه– كما سر مهجور بوصل الحبايب – ومن الارتياح على جلاله والورود على زلاله، كما ارتاح ظمآن لعذب المشارب ومن الاهتزاز لمعانيه والطرب إلى ما يعانيه، كما اهتز عسال من السمر باتر ومن الافتنان بلفظه والاعتكاف على حفظه كما نظم الدر المفصل ناظم...**"[4] .

" **وكتب إلى القاضي الأثير بن بنان يتعلل عليه لكي يفطر عنده في شهر رمضان: كلما ذكر الوهراني تلك المائدة الخصيبة، وما يجري عليها من الخواطر المصيبة، علم أنّ التخلف عنها هو المصيبة(...) لأنه في ذلك رأي القاضي النجيب...**"[5] .

---

[1] – بوشعيب الساوري، النص والسياق، دراسة لرسالة التوابع والزوابع، ص 66.

[2] – كمال أبو ديب الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 506.

[3] – يوسف عليمات، الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشار بن أبي حازم الأسدي، ص 173.

[4] – رسائل الوهراني، (مقطع من رسالة بعنوان: وكتب رقعة إلى القاضي الفاضل رحمه الله)، ص 213.

[5] – م، ن، (مقطع من رسالة بعنوان: وكتب إلى القاضي الأثير بن بنان)، ص 212.

" وقال في ابن الحكم لما تاب عن المعاشرة نصباً على القضاء:

لابن الحكيم أطال الله مدته مغنى رحيب عن الحانات أغناناً

كم قد بركتُ زماناً حول بركته أغرى غريراً مريض الطرف وسنانا

وكم قمرت رجالا في مقرّته وفزت بالفلح والأرباح أزمانا

وكم طرقت إليه والحبيب معي من بعد ما لم أجد بيتاً ولا خاناً"[1]

تتراوح هذه المقاطع المقتبسة بين "ثنائية ضدية": الهجاء/ المدح، فالمعاناة السّلبية التي طرأت على الوهراني جعلت منه مثلاً للمدح والتقرب إلى هؤلاء الذين تضمحل عندهم المعاناة فالمكان الذي كان عابقا بقساوة الحياة بوصفه علامة التشتت والضياع، أصبح الآن مكانا عابقا بمقومات الحياة[2]، فالكاتب يثني على "**ابن الحكم**" الذي أواه في بيته، ولذلك فإنّ ثناء الكاتب وإحداث حالة الانبعاث الإيجابية في خطابه السّاخر ترمي في نفس الوقت إلى استحداث الذاكرة الأليمة التي تحفظ الذكريات الإنسانية(الجميلة والقبيحة) وتسجل تاريخ أفعالها ونشاطها على صفحة التاريخ.

إنّ الملاحظة الأساس هنا هي أن الوهراني كعادته دائماً، يرفض الاستسلام لمأساوية الرحلة المشرقية، إنّه سرعان ما يلجأ إلى توظيف أدواته الثقافية الخاصة للخروج من أزمة الواقع، فهو يتخذ من "المدح" الذي يتمتع بمزايا خارقة* وسيلة لعبور واقعه المأزوم، آملاً في بعث الحياة وتجديدها.

إنّ حضور "**شهر رمضان**" كما يبينه المقطع السّابق، يوازي في حركته المعاناة التي تبثها الرحلة السابقة، وكذلك حركة الوهراني بملاطفته للممدوح؛ أي أنّ حضور "شهر رمضان" ما

---

[1] – رسائل الوهراني، (مقطع من رسالة(مدح) شعرية بعنوان: وقال في ابن الحكيم، لما تاب عن المعاشرة نصباً على القضاء)، ص 215.

[2] – ينظر: يوسف عليمات، الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشار بن أبي حازم الأسدي، ص 174.

* – من بين المزايا الخارقة التي نلتمسها في مدح الوهراني على مدار أدبه السّاخر، كونه يعتمد في مدحه على الهزل واللعب بالكلمات، فقوله في ابن الحكم:

وكم قمرتُ رجالا في مقرّته وفزت بالفلح والأرباح أزمانا

يقودنا مباشرة إلى استخفاف الوهراني به حين كان قضياً، فالوهراني يصرح بالقمار الذي كان يمارس في خلافته(فترة القضاء)، ويثني على تساهله معه، خطاب الوهراني في هذا الموضع ظاهره مدح وباطنه الهزل واللعب.

هو في جوهره سوى "نسق قناعي"[1] رامز إلى الكاتب نفسه في بحثه اللامتناهي عن الاستقرار الغائب، فالرحلة التي يقوم بها الوهراني مع أيامه في شهر رمضان كانت محفوفة بالمشقة والإرهاق، لذا فإنّ صورة الرحلة في عالمه التي اقتضت منه التملق والملاطفة ولو في عباءة الهزل الباطن تسير في خط نسقي موازٍ لرحلة المعاناة المشرقية.

المتأمل لقصّة "**شهر رمضان**" في هذا النص يجد أنّها وردت مختزلة في تفاصيلها السّردية، إذ من المعهود في الأعراف العربية أن يُرافق المرء في "شهر رمضان" إلى مائدة الإفطار ولكن الوهراني، ولكي يميط اللثام عن هذه الظواهر الاجتماعية المتفشية، آنذلك، يعمد إلى هذه الملاطفة التي ظاهرها مدح وباطنها استخفاف. ولا بدّ من الإشارة إلى أن اختزاله للأحداث السّردية في رسالته السابقة يكون بطريقة قصدية واعية، بحيث ينسجم هذا الاختزال في إشارياته ومراميه مع حركة الموضوعات والإشكاليات التي يحويها النص. ففي هذه الرسالة مثلاً، اختزل الوهراني مضمون الرسالة من خلال حذف كثير من عناصرها، إذا غابت في هذه الرسالة تفاصيل الإفطار الذي طلبه الوهراني من سيده.

ومن الملامح التي يمكن رصدها في مقطع المديح،**[لابن الحكيم أطال الله مدته مغنى رحيب عن الحانات أغناناً – كم قد بركتُ زماناً حول بركته أغرى غريراً مريض الطرف وسنانا – وكم قمرت رجالا في مقرّته وفزت بالفلح والأرباح أزمانا]**، فالوهراني لم ينس قضيته المركزية(السّخرية) الماثلة في المدح بما يشبه الذم فقوله في ابن الحكم:

وكم قمرتُ رجالا في مقرّته وفزت بالفلح والأرباح أزمانا

يقودنا مباشرة إلى استخفاف الوهراني به حين كان قاضياً؛ حيثُ يصرح بالقمار الذي كان يمارس في فترة القضاء، ويثني على تساهله معه، خطاب الوهراني في هذا الموضع ظاهره مدح وباطنه الهزل*، وما أشبه مذهب "الوهراني" بما ذهب إليه "أناتول فرانس"**– أحد

---

[1] – يوسف عليمات، الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشار بن أبي حازم الأسدي، ص 175.

* – هذا النوع من السّخرية يجده القارئ في ثنايا التراث العربي ويتمركز بكثرة في رسائل الجاحظ، ويسمى عند بعض النقاد: "جدٌ يقصد به الهزل" ويقدم له تعريفا على النحو الآتي: " قد يتحدث المتحدث حديثاً جاداً مراده الهزل ويبدي محاسن خصمه ويطري محامده، والقصد همزه ولمزه وتشويهه وغمزه، كمن ينحت تمثالاً من الحجر، ثم يطليه بالذهب، في صنعة جيدة وتمويه متقن، ولكنه يترك جزءاً صغيراً من جسمه دون طلاء، فيفضح به أمره، ويهتك سره ويدل به الناس على ستار زيفه، وبهرجه الكاذب". ينظر: عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، ط1 الدار الجماهيرية الليبية للنشر والتوزيع، 1988، ص 225.

مشاهير السّاخرين في فرنسا –الذي يقول: " لا أزداد تفكيراً في حياة البشر إلاّ إذا ازددت اعتقادا أن من الواجب علينا أن نجعل شهود هذه الحياة وقضاتها: التهكم المبني على شفقة فالتهكم بابتسامة، يحبب إلينا الحياة، والشفقة–بدموعها– تقدس هذه الحياة. والمدح التهكمي الذي أرغب فيه، ليس فيه شيء من القساوة، إنّه لا يستهزئ بالحب والجمال، فهو رقيق، وفيه عطف يكظم من الغيظ، وهذا التهكم هو الذي يعلمنا أن نسخر من السّاسة والأشرار والحمقى ولولاه لأفضى بنا الضعف"[1]. فالتهكم كما صوره "أناتول فرانس" وكما انتهجه "الوهراني"، هو منهج يقوم على استراتيجية المدح؛ حيث يتخذونه وسيلة للتنفيس عن نفوسهم، حتى لا تضعف أمام شرور الناس وحمقهم.

إن مدح الوهراني الذي باطنه سُخرية، متصل بطبيعته المرحة وفنه، وبموقفه من الحياة– وهو موقف التوجيه والنقد، فالسّخرية في هذه المقاطع لم تقم على الهجاء الممض، ولا الشتم المقذع، وإنّما هي راجعة إلى طبيعته في الكتابة (يتحول من المقذع إلى المهذب).

فكان هذا المدح مثلاً رائعا لهذه المقدرة على التصوير السّاخر، الذي يتغلغل في أعماق النفس، ويستبطن كل ما فيها، ويصور جميع حركاتها وخلجاتها، بأسلوب تتسع فيه هذه النظرة التهكمية التي تنبعث من روح "الوهراني" وفنه.

كما كان مصوراً عظيماً للحركات الجسدية، والمشاعر النفسية، راسماً فيها بلادة " **ابن الحكيم**" في معان تؤدي في دقة، ولا تسترها أسجاف الأخيلة والاستعارات، وقد ساق طرفته في عبقرية فائقة، كاشفاً القناع عن صاحبه بأسلوب مرح ساخر، عامداً إلى التحليل النفسي(تبيان الملامح الشخصية) الذي يعتمد على نفاذ البصيرة، ودقة الملاحظة، مع شغف بالمقابلة في الأفكار والتوليد للمعاني والتلوين للأصوات، والاستطراد في العبارات، كما بينه البيت السابق: **[وكم قمرت رجالاً في مقرّته وفزت بالفلح والأرباح أزمانا].**

**– أناتول فرانس: ولد في باريس سنة 1844م ومات سنة 1924م في "سان سيرلوار" وهو كاتب مشهور في العالم وقد ترجمت إلى العربية عدة روايات من تأليفه: منها " الزنبقة الحمراء"، و "تاييس"، و "جريمة سلفستر بونار"، وأجزاء من حديقة أبيقور، والكل يعرف روح السّخرية البادية في فنه، وملكة النفاذ، وخفة الأسلوب وجماله، وقد كان عضوا بالمجمع اللغوي الفرنسي. ينظر: شفيق جبري، الجاحظ معلم العقل والأدب، دار المعارف بمصر 1944، ص 200.

[1] – شفيق جبري، الجاحظ معلم العقل والأدب، ص 200.

وبناءً على ذلك، فإنّ مقطع المديح يؤدي وظيفة "تسقية مخاتلة"[1]، تهدف إلى صنع الذات التي تتجاوب مع كبرياء القُضاة، فهي تسعى إلى التحرر من الآلام القاسية التي خلفتها رحلة المشرق من وسطه الثقافي.

لذلك نراه يبحث عن "أدوات ثقافية" علّها تعوضه عن لذة الفقد، ولعلّ التودد(الملاطفة) والتمسكن الذي يعمد إليه الوهراني، يمثل نسقاً ثقافياً فاعلاً ومتكرراً في نصوصه، يستعين به بحثاً عن فرصة تطهير الذات من الاتهامات والشكوك والخلاص من عناء التجربة المأساوية وتهدف هذه الاستراتيجية في "العرف الثقافي إلى المحافظة على الذات من الأذى"[2] فالسّخرية بلباس المدح في هذا المقام هي الطريقة المثلى لتثبيت الذات وتخليصها من سطوة المحو الإنساني.

تنطلق "دينامية السّرد السّاخر الذي يرتفع بالخطاب إلى الأخلاقي على مواجهة هذا المحو عبر الغوص عميقا في التاريخ المنسي للضحايا المهمشين. وعبر هذا السّرد المهذب والذي لا يخلو من التهكم، يتم تحرير الذاكرة من إطار القوة، وهذا ما يتيح للسّرد استحضار المسكوت عنه في سرد السلطة، عبر آليات التودد والملاطفة، استحضار ينشأ عنه انبثاق حكايات الضحية التي تقاذفتها أمواج الفقر في شهر رمضان، كما ترسمه لنا السّيرة الذاتية للكاتب.

الحكي فيما مضى يشتغل على استراتيجة التخلق في وجه الخصم عن طريق صياغة خطابات مهذبة، من أجل تفادي الموت الذي يهدد الذات، ذلك ما يشكل سياسات السّرد السّاخر في نصوصه. وأبرز صور موت الذات في النص، صور الصمت والنسيان والتضليل التي يفرضها قانون القوة المشرقية على ذوات منسية عن طريق إقصاء الأصوات والخطابات التي تنتهك نظام الحقيقة المزيفة.

إذاً فاستعادة صوت الذات عبر ثنائية الفحش والتخلق، إنّما تمت عبر مثابرة احتجاجية باهظة إزاء كل صنوف الاضطهاد، ووفق خاصية سردية ساخرة كانت بمثابة الوصية الفنية التي رفعها الوهراني أو لنقل كانت كتابته شعارا ثقافياً صريحاً وصاخباً.

وما ظاهرة توسل المشهد السّردي بهذه الآلية التي تحمل في طياتها أصواتا مغربية من مختلف البلاد المغربية، إلاّ إشارة شعورية حادة إلى ذوات مقيمة خلف النص المغيب منذ أمد

[1] – يوسف عليمات، الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشار بن أبي حازم الأسدي، ص 179.

[2] – ينظر: محمد بهاوي، في فلسفة الغير، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، مبحث: ثبات الذات، ص 61.

بعيد، تحكي قصة ذات مغيبة تعي سر قصورها أو إقصائها، على اعتبار أنَّ ذلك التاريخ المشرقي، كان بمثابة المنفى الأكبر للوهراني. وفي سخريته ثمة حضور متنوع لذلك الكائن اللامحدود بهويته المكانية المؤطَّرة، إنّه السّاخر تجاوزاً لأنّه ينفتح على أفقه الطلق، على النقيض من كائنه الذي يعيشه واقعاً وهو في تاريخ يقاضي ذاته من خلال ما يعنيه، وفي لغة تضيق بألفبائها(لا تكيفها الحروف العربية)، بقدر ما ينفتح على كاتب ضجر من نفسه، وهو لا ينفك يلوذ بالسّخرية.

المهم إذن، هو استنطاق ذلك الموروث، فعبره يتم استدعاء صفاء الذات المغربية وبموجبه يمكن، بل ينبغي حث تلك الآثار –التي غالباً ما تكون خرساء –على التكلم، كما يقترح فوكو في "حفريات المعرفة" لئلا تكون ضحية مقروئية تاريخ يرفل في ثوب التقاليد، ولا يتوانى عن ترحيل كل شيء إلى مكمن الذاكرة الباردة.

يعد هذا الكلام الفاحش الذي يتعاطاه النقاد كهامش، صورة للتاريخي، يحتوي على حقيقة إنسانية وجمالية.

نستنتج من الفصل الأول ما يلي:

يمكن اعتبار المسار الكتابي الذي يشهده أدب الوهراني محاولة لفهم ماهية الألم وتحويله لآلية تنقيبية تكشف عن عمق المستور بواسطة هندسة خطابية تنطلق من قاعدة الألم متجهة زاوية التحدي عن طريق بلاغة تنهل من الإمكانيات الماتعة للتخييل السّردي، ميزة هذا الجنس التعبيري الذي يمكن القول عنه بأنه يدخل ضمن ما يمسى خطابات الألم، لا يمثل في العمق إلا تصويراً للهم البشري إزاء الماضي المشرقي الذي خدش أعماق الذات المغربية.

فعالية "الألم" وتجلياته في بعض الأعمال كـ: "الرسائل"، و"المقامات"، و"المنام الكبير" وتشريبه لدلالات متباينة تباين المعاناة الفردية في كل نص من تلك النصوص؛ ما بين وقوف الذات، وشقاوة العيش في عوالم الغيبة، ولوعة السقوط في أسر الذاكرة المشرقية.

التعبير السّردي الساخر الذي يشوبه التوتر في نصوص الوهراني يجسد تفاصيل المكون الألمي في بعده النفسي، يسعى هذا الأخير إلى اختراق الثقافة الرسمية السائدة برمزية مفعمة بقيم جمالية تكشف عن المسكوت عنه؛ من هنا يمكن فهم ذلك المؤشر الخطابي البارز، وهو السفر إلى رحاب الألم إلى عوالم الموت المجازي، إلى البلاء والاختناق، وكذلك في بعض الأحيان إلى الضحك المؤلم والفرحة المؤلمة.

وحسب رأي الناقد "محمد داني" في كتابه الكتابة والحفر، قراءات نقدية لحكايات أرزل العمر للأديب محمد المهدي السقال، ص 44، فإن القلق، والتمرد، والسّخط أداة لخرق اللامقبول، وتجاوز المعيق وتخطي نفق الغرابة، والمستحيل. إنّه يريد من ذاته أن تكون متجاوزة لكل ما ينتقص من كمال هذا المجتمع؛ حيث: تتكلم الذات ليتزعزع الالتحام الموهوم لمكوناتها، ولعلائقها بالآخرين، عبر استنطاق الذات وتاريخها، وأحلامها، ونزواتها.

بعض المقامات والرسائل نابعة من الشعور بالتفوق، يتبين لنا أن صاحبه حاول –ما أمكنه، وبشتى الوسائل– البحث عن الأساليب التي تحقق له الظهور على خصومه، وهو في معرض التعالي والفخر عليهم. إن كتابته –إلى جانب سعيه إلى إثبات تفوقه الأدبي والنقدي– على حد تعبير "بوشعيب الساوري" رد فعل ومقاومة نفسية تجاه ما تعرض له من تهميش وعاش من أزمة، نتيجة التقلبات السياسية والثقافية التي عرفها عصره.

إنّ الكاتب في مجمل نصوصه يشعر بنوع من الاقصاء في المجتمع المشرقي

ويعقب الناقد "محمد داني" في كتابه الكتابة والحفر على رأي يتماهى مع هذا الموقف الإقصائي، ويرى بأن السبب من وراء هذا يعود إلى تنافر جوانيته ببرانية الواقع ومن ثم يتولد عن هذا التنافر نوع من الصدام، والتقابل المعكوس، لينكتب عن ذلك حكي قوي فيه تعرية وإحراج، خال من أي هدنة مع هذا المجتمع ومكوناته. إنّها نوع من المكاشفة ما بين الكاتب وذاته، حول ما يريد من هذا المجتمع، وما يريده أن يكون إنّه رفض للكائن، ومحاولة للخروج من أزمة قيم، ووجود، فهل يمكن القول بأنّ هذه المكاشفة هي نوع من إيديولوجيا الكاتب؟ ربما، خاصة إذا علمنا أنها تتبني على نزعة إصلاحية تسعى إلى تغيير المجتمع بالإضافة إلى الفرد.

إن المكون الألمي في الخطاب السردي يشكل عند الوهراني جوهر الصراع، صراع ما بين الذات/الفرد، والمجتمع بمكوناته القيمية والسلوكية، والسياسية، والاجتماعية، والتي يريد من خلال هذا الصراع تغييرها، لخلق نوع من التوازن ما بين الذات والواقع.

إنّ الإبداع السردي الساخر الذي جسده الوهراني في أدبه، لا يخلو في ثناياه من التفاعلات السردية المتراوحة ما بين التلميح والتصريح، إنها كتابة ذات وظيفة تحاورية، تصور علاقة الذات المغربية بواقعها المشرقي، فهي تسعى في حياتها للبحث عن صيرورة وجودية تاريخانية لا تولي الأهمية لدور الكائن في علاقته بالزمان والمكان.

إنّ ابن محرز الوهراني يريد أن يرسل رسالة اجتماعية، ويتمنى أن تصل...وهو أنه كاتب يلاحظ ويفكر، وبما أنه يفكر، فهو موجود، ولكنه يريد أن يكون موجوداً مرتين: مرة في ذاته، وفي الوقت نفسه في مجتمعه؛ أي أن يكون هناك نوع من المقابلة والتطابق ما بين الذات والمجتمع.

إنّ الكتابة السّاخرة عامة على حد تعبير "محمد داني" في كتابه الكتابة والحفر أداة لإعادة التوازن النفسي لما يتسبب فيه المجتمع كواقع ومفارقاته من خلخلة للذات، ونفسيتها وتمثلاتها، رغم أن فعل الكتابة صعب وشاق وعندما تتعذر الكتابة، ويستعصي الحل، تلجأ ذات الكتابة إلى أداة سيكولوجية أخرى: هي الحلم. فيه تجنب النفس التشظي، والشرخ، لأنه في الحلم يسود الاستيهام، والتوافق النفسي ما بين الذات والواقع.

إنّ الرفض، والسّخط، والنقد، والتعرية، غالبا على حد تعبير "محمد داني" في كتابه الكتابة والحفر نابعة كلها من الطريقة التي تحياها الذات في الزمان، والمكان، ومنهجية وجودية، تتجاوز الكائن إلى ما يجب أن يكون، مع الإيمان بالوجوب. هذا كله يخلق لدى الكاتب نوعاً من التشظي النفسي، ونوعا من العصاب الثقافي الذي يجعله يعيش حالة صراع تجاه هذا العالم الخارجي، المتمثل في الواقع/ المجتمع، ولذا تأتي ردود أفعاله معبرة عن هذه الحالة النفسية التي يعيشها.

تقنية الفضاء التخييلي التي اختلقها تتمثل في إظهار التهميش الذي تعرض له ومحاولته القضاء على ذلك التهميش وإثبات تفوقه، محاولاً إرضاء ذاته، باحثا عن سلطة عادلة تمنحه الإعتراف، فكان له ذلك عبر استحضار فضاءات الجنة، فتسامى على الواقع وخلق واقعاً جديدا وجد فيه ما كان يعدمه في واقعه كالحوار والنقاش والإعتراف بقدرته الإبداعية، مبرزا مكانته. وبذلك كانت رحلة المنام الكبير نتيجة لحاجة نفسية فرضتها نفسيته المأزومة، التي تراوحت بين شعورين متباينين؛ مجدٌ فُقد، وعزلة حلت من قبل الوسط الثقافي وكانت تعبيرا مباشرا عن مشكلة نفسية لأنّ الحاجات النفسية هي التي تدفع إلى التخييل.

تجدر الإشارة إلى أن خصمه الشيخ العليمي، الذي وجه إليه الرسالة، هو الذي أوحى له بالفكرة، فالتقطها وحولها إلى رسالة منامية. إنّ المخاطِب يشكك في قدرة المخَاطب الإبداعية ويحاول البحث عن أسباب تفوقه، فأزال عنه كل قدرة على الإبداع وأرجعها إليه، مما دفع الوهراني إلى تحويل هذه الفكرة إلى قصة، والتي كانت أرضية لإثبات تفوقه والسّخرية من خصومه والنيل منهم كما نالوا منه.

لقد تبين لنا أن السّخرية في طرفي "الكلام العاري والمدح" عند الوهراني، تمثل نموذجاً حياً لقدرة النص السّردي التراثي على إضمار "الأنساق الثقافية" ذات الأبعاد الفكرية والأيديولوجية المرتبطة بالعصبية المشرقية، ومن ثم صوغ عوالم وجودية متنامية ومتنوعة الظلال تعكس في دلالاتها حقيقة انفعال الذات المغربية بالقضايا والإشكاليات التي تؤرقها داخل المجتمع المشرقي، وتحفزها، تالياً، على خلق أدوات ثقافية تتجاوز بوساطتها وطأة الواقع المعيوش بعلاقاته الإنسانية، ورهاناتها الزمانية والمكانية الأمر الذي يسمح لها بتشكيل معالم الحياة، كما بدت في نصوص المدح، والتعالي على كل "نسق ضدي" يحاول أن يقمعها أو يهيمن عليها كما تجلى في نصوص الكلام العاري.

ولقد جاء خطاب الوهراني (بشقيه:الهجاء/المدح) صورة مركزة لما كان يسود في المشرق، فقد تحدث عن القضاة الفاسقين، ومروجي بضاعة الغلمان، وطوائف المغنين...الخ كما تحدث عن الطوائف العليا في بنية المجتمع المشرقي آنذاك، فاضحاً الضعف البشري في كل مظاهره، فلا غرو أن ينفرد "الانحلال الخلقي" بواحد من أهم شعاراته، وهو نقيصة بشرية لا تستقيم إلا بالسّخرية الفاضحة/المهذبة، مفيضاً في شرحها والحديث عنها وعن أصحابها وبعضهم من وجوه المجتمع البصري والبغدادي، مثيراً الضحك والابتسام والأسى على ما يعتري الطبيعة البشرية من أمراض نفسية، وما يعتريها من نقص عن بلوغ الأمثل والأجمل في الفكر وفي الحياة. وهو ما يجسد ظاهرة السّخرية التي تكتنف أدب الوهراني والتي سنتعرض إلى آليات إشتغالها في الفصل الثاني.

الفصــل الثانـي:
آليات اشتغال السّخرية في أدب الوهرانـي

المبحث الأول: آليات تمثيل عنف الواقع.

تعد اللغة بمثابة قدرة ذهنية مكتسبة يمثلها نسق يتكون من رموز اعتباطية منطوقة يتواصل بها أفراد مجتمع ما، وبصفة عامة، فإنّ اللغة تُعبّر عن السلوك اللغوي سواء أكان شفهياً أو مكتوبا، والذي يسمح للفرد بالتعبير عن الأفكار من أجل التواصل مع الآخرين والعنف* في اللغة العربية يدور حول محور السلوكيات التي تتضمن معاني الصراخ، والتوبيخ واللّوم فهو قد يكون سلوكا قوليا أو فعليا أو إيحاء ورمزا[1].

* – العنف لغة: "العنف خُرق بالأمر، وقلة الرفق به. وهو التوبيخ واللوم والتقريع والتعرية بخطاب النبرة الحادة.... وعنف، عنفا وعنافة بالرجل وعليه: لم يرفق به وعامله بشدة "المنجد في اللغة والأعلام، ج3، ص 66. وأصل كلمة « violence » الفرنسية لفظ « violentia » اللاتيني المشتق من الفعل « violare » الذي يدل على المعاملة بعنف، والإيذاء المذل المهين. ومن مظاهر العنف اللغوية، التأثير في شخص معين إكراها باستخدام القوة أو الإذلال – أو الفعل الملحق للأذى الذي يتم من خلاله العنف؛ أو الاستعداد الطبيعي للتعبير العنيف عن الإحساسات؛ أو قوة الشيء القاهرة؛ أو المظهر العنيف لحدث ما. ينظر: الدر إبراهيم، الأسس البيولوجية لسلوك الإنسان، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 1994، ص 33. **اصطلاحاً**: العنف ظاهرة ذات تجليات مادية ورمزية أفرزتها الإنسانية، أفرادا وجماعات، في مختلف مراحلها التاريخية؛ أي ظاهرة لها محددات اجتماعية واقتصادية ونفسية وثقافية... كما **أنّه مفهوم؛ أي** بناء نظري تجريدي ينطوي على مداخل ومستويات معرفية متعددة تروم العلوم الإنسانية والطبيعية استكشاف مظاهرها ووصف بنياتها، و تجتهد في إدراك وتفسير آليات اشتغالها. إنّ العنف بهذا الوضع: مسألة تعني الجميع: العالم، والمثقف، والإنسان العادي. فهو يسترعي اهتمام وفضول علماء النفس والاجتماع والتربية، وعلماء الدين والاقتصاد والتاريخ والإناسة، ورجال القانون والسياسة، واللغة...الخ. ينظر: بتينا اي شميدت وانغو دبليو شرودر أنثروبولوجيا العنف والصراع، تر: هناء خليف غني، طَ1، بيت الحكمة، بغداد ، 2013، ص 122–111. ينظر كذلك: كليمان كاترين، التحليل النفسي، تر: محمد سبيلا وحسن أحجيج، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 76. إنّ البحث في خصائص العنف اللغوية يعد –في تقديرنا – مدخلا طبيعيا لفهم الآليات الكامنة وراء التمثيلات الثقافية والمعرفية التي تفرزها المجتمعات البشرية بهذا الشأن، سواء على مستوى الفرد أو الجماعة. وربما التمسنا هذا في كلام "**الجاحظ**" الذي اعتبر الإنسان ذلك "العالم الصغير" الذي يحيا داخل "العالم الكبير" الذي هو الكون، فوصفه بسيل من الملامح التي تظهر روعة هذا المخلوق العظيم، وتشرح لماذا جعله الحكماء "العالم الصغير": " فجعلوه العالم الصغير إذ كان فيه جميع أجزائه وأخلاطه وطبائعه، ألا ترى أن فيه طبائع الغضب والرضا، وآلة اليقين والشك والاعتقاد والوقف وفيه طبائع الفطنة والغباوة، والسلامة والمكر، والنصيحة والغش والتمييز والخبط، "، و"الخبط"، و"السخط"، و"الجزع"، و"القِحة" و"الظلم" و"الحقد"، والحدة والغضب". ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج4، ص –55–56.

[1] – جمعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة والمرض النفسي، عالم المعرفة، الكويت، ع، 145، 1990، ص 13–14.

يقدم "روبيرت ماكافي بروان" تعريفا مطولاً للعنف بوصفه انتهاكاً للشخصية، بمعنى أنه تعدٍّ على الآخر، أو إنكاره، أو تجاهله ماديا، أو غير ذلك. إنّ مخاطبة الشخصية تعني إعطاء وصف شامل للعنف بأنّه أكثر من مجرد الجسد والروح. إنّه يقر بأن الأعمال التي تسلب الشخصية، هي أعمال العنف؛ فأي سلوك شخصي ومؤسساتي يتسم بطابع تدميري مادي واضح ضد آخر يعدُ عملاً عنيفاً. هناك العنف الشخصي الخفي، الذي يؤذي الآخر نفسيا كالتهديدات اللفظية، فهي غير عنيفة لكنّها عدوانية، بوصفها محاولات لتدمير سمعة الفرد أو تقويض علاقات الأفراد مع غيرهم من بني البشر، فالعنف المرتكب بحق الأشخاص يتضمن الإساءة اللّفظية والجسدية، وهناك "العنف المؤسساتي" الخفي؛ حيثُ تنتهك البنى الاجتماعية هوية مجموعات الأشخاص. لقد جرى تعريف العنف الاجتماعي بأنّه هجوم على فرد أو على هويته، لمجرد انتساب الفرد إلى فئة اجتماعية. إنّ العنف تعبير ضروري عن الغضب، الذي يفسر بأنّه عدوان، أو أنه دافع فطري للسيطرة على ماهو فطري أو تدميره، بوصفه إرادة قوة شجاعة، والتعبير عن الغضب يعتمد على توقعات السلوك الإجتماعي، وعلى السماح بذلك السلوك، بتكييف الانفعال والتعبير عنه اجتماعيا[1].

إلى جانب ذلك، يعالج "جان جاك لوسركل" في كتابه "عنف اللّغة" مسألة لغوية أساسية لطالما أهملها رُواد اللّغة، وهي مصطلح وضعه المؤلف نفسه، ويعني فضالة اللغة، أو المتبقي أو الحدة الخطابية التي ينتجها التوتر الخطابي، ويعادل اللاوعي لدى "فرويد"، ذلك العالم المهمل والمؤثر معاً. يأخذ "المتبقي" شكله المتوتر والحاد عند أصحاب النبرة الخطابية الحادة مما يؤدي إلى الانفلات اللغوي، لكنّه موجود أيضاً في الكلام العادي المكتوب والشفهي، ويورد الكاتب أمثلة عدة عن المتبقي من قصائد وروايات وأمثلة شعبية، معتبراً أن "الاستعارة تشكل أحد أهم أشكال عودة المتبقي المطرود إلى حرم اللغة". الخروج عن المعنى المعجمي للمفردات، التراكيب التي تخرق النحو وتظلّ صحيحة، اللعب بالألفاظ، الهلوسة، النكات الانضباطية الصارمة في الكتابة، هي ترسبات من ضمن نظام اللغة يسميها المؤلف "المتبقي". إلا أن "لوسركل" في كتابه ينقد النظريات اللغوية لكل من "سوسور وجاكوبسون وتشومسكي" وغيرهم من اللغويين الكبار، التعديل الذي يجريه هو الاستنجاد بعلم النفس والفلسفة لتحليل

[1] – ينظر: باربرا وتمر، الأنماط الثقافية للعنف، تر: ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، الكويت، ع، 337 2007، ص 9– 10– 14. ينظر كذلك: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org

"الخطاب اللغوي" وفهمه من خارج المدارس اللغوية. هكذا يحل بعض علماء النفس من أمثال "فرويد ولاكان ومصطفى صفوان"، مكان "علماء الألسنية"، مثلما تحل "الرواية المتطرفة" لغوياً مكان قواعد النحو والصرف والاشتقاق، ويذهب الكتاب إلى اعتبار أن للغة المحكية نحواً خاصاً يؤثر في اللغة المكتوبة، وأن ارتكاب الخطأ اللغوي يشبه متعة انتهاك المحرّم، لإثبات نظريته ينقل المؤلف الألسنية من الانشغال بتزامنية اللغة إلى الاهتمام بتاريخية اللغة (تاريخ الكلمات وتاريخ المجتمع)، معتبراً أن الكلمات الميتة والتوريات القديمة تعود إلى الظهور عبر "الصائغ المجهول"، لهذا السبب يفرد المناقشة حول فردية اللغة وجماعيتها، حول من يسيطر على من: نحن أم اللغة، انطلاقاً من عبارة "أنا أتكلم اللغة" الشائعة وعبارة هايدغر "اللغة تتكلمني". هكذا نفهم موقع "المتبقي" في اللغة حتى في حال الأخطاء: "الاشتقاق الخاطئ أو الشعبي مبني على إحساس الجماعة باللغة"، وهكذا نفهم "المتبقي" نفسه: "المتبقي يتكلم عن جسم المتكلم ويحمل عنف عواطفه وكذلك خلجات الانفعال التي يستنفرها الآخر فينا."[1]

اتجه الوهراني في خطاباته إلى تطوير فكرة "**التمثيل بالانفعال**" باعتبارها أكثر الوسائل الخطابية جدوى لملاحقة رؤياه السّردية، وهي فكرة تهدف إلى إيجاد آليات أخرى للتعبير عن موقف درامي إنساني، ولكنّها ما تزال معركة هجاء حاد، وما تزال رغم تطور آلياتها، معركة "خطابية انفعالية"، عارية من لحظة المواربة، وكانت الرؤية السّردية في هذه الآلية أكثر نضجاً مقارنة بالطريق الضيق الذي سلكته من قبل.

بات من الواضح أن أدبه أصبح أكثر عمقاً في صياغته للوسائل الخطابية السّاخرة ولم يعد في وسعه أن يعتمد على كلمات ألَمهِ للإيفاء بأغراض الرؤية الإبداعية، كان لا بد أن يكتشف منفذا آخر أو يقف متجمداً على حافة **الاتجاه الثنائي للفحش والتخلق**، الذي توقف عنده، وهو يسرد لنا معالم معاناته ومجابهته للحياة الإنسانية، وقد بدأ الكاتب محاولاته للخروج عن طريقة التجربة السّردية الحادة، الحافلة بصور **تهييج المسرود** التي أصبح يوزع ألوانها فوق سطح الخطاب، كانت مقدرة فائقة على تأدية المعنى بأكثر الصور عرضا وإثارة، ولكنّه

[1] – ينظر: جان جاك لوسركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي، مراجعة: محمد مصلوح، ط1، المركز الثقافي العربي 2005، ص 190–191. ينظر كذلك: عنف اللغة" لجان جاك لوسركل، هلوسات اللاوعي والهذيان https://darweesh.yoo7.com/t9-topic .

ظلّ فوق الممكن دائما، وظلّت جهوده تبحث عن امتدادات لرؤية مختلفة، تكون أنجع في استئصال أورام العصبية المشرقية.

وهذه الرؤية الخطابية الحادة تقف بتردد بين سخريته وبين انفعالاته، وهي مجرد صرخة مشحونة بالغيظ الذي ما يزال في صدره تجاه كل الحاقدين المعادين له، ولكن القارئ مطالب بأن يلاحظ هذه النبرة المفاجئة التي توسل بها، والتي تربط بينه وبين سذاجة القضاة، وأصبح من المحتم أن يتغير حقل الخطاب مرة أخرى بصورة جذرية.

هنا، بدأ مسيرته في اتجاه التعبير الخطابي العنيف أو القناع، التي تبدو مثل محاولة محزنة لتلمس العزاء في تاريخ العالم المشرقي باعتباره تراجيديا في تصوير همومه، فهو المغترب في دمشق، لا مؤنس له سوى كلماته، وإخفاقات أصدقائه الذين كانوا يلاقون المصير نفسه في مدن المشرق، والذين يمثلون معه على مسرح واحد رغم كل الاختلافات وهنا بدأت مشكلة التعبير الانفعالي تأخذ طريقها في يسر، عبر هذا الصراع المتجدد على الدوام وانطلق الكاتب بصورة نهائية وراء تلك المرحلة المرهقة التي تنتهي بتبني "**فكرة الانفعال**" من الخارج والداخل سواء.

1- الانفعالية وعنف اللّغة:

أ -عنف الخطاب واستبطان المسكوت عنه.

أثناء الحديث عن خصائص الكتابة، سنحاول تخطي خطابات الإدهاش والغريب التي تكسو أدب الوهراني لنقارب مضمونه بصفته نصا عنيفا، وبنية تركيبية شديدة الوقع؛ والوقع هنا لا يعني الحدّة، كما لا يعني شيئا آخر، إنّما نقصد بالوقع حدة البنية من حيثُ حكميّتها وبصفتها لغة سرديّة تمتاز بدقّة المعنى ووضوح الرؤية؛ لغة "الأنا"، الذات المقنّعة بقناع الانفعال، يحكي هويته كذات ووطن وتاريخ، وغيرها من أنواع الهوّيات داخل دائرة الهوية الكبرى للوجود الإنساني[1].

يتشكل الخطاب السّردي السّاخر في "أدب الوهراني"، كما رأينا في الفصل الأول: من خلال نقطتين: الغربة الناجمة عن الرحلة المشرقية والتهميش الناجم عن المشارقة، قطب أساسه جمالية بشاعة السّخرية التي لا تعترف بالهزيمة، وكلا القطبين مرهونان بحضور الذات

[1] - ينظر: محمد بهاوي، العنف والعدالة، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2013 ص 18-19. ينظر كذلك: أماني فؤاد، السرد النفسي الشاعري في -امرأة ما- رواية لهالة البدري، الحوار المتمدن- العدد: 4387 - 2014 .

المغربية السّاردة، ومن ثمة تمثل هذه الذات قطب الرحى؛ رحى السّخرية الانفاعلية، ورحى التمرّد على القيم المشرقية ممّا يسِمُ هذين القطبين بسمة العنف، ومن ثمة أيضا امتازت نصوصه بصرخة اللغة ووقع المعنى ولكن مع عنف النص تتحقق متعة المحكي، ولذّة المسرود ومع حركة رحى القطبين يعاد تشكيل رؤية مغايرة للتاريخ، فالتاريخ بصفته أحداثا ماضوية وزمناً منتهيا، هو أيضاً هوّية "الأنا" السّاردة، تحاول من خلال حكيها العنيف للتاريخ أن تقدم نفسها للآخر بغية تأويله لماهيتها ليتعرّف بدوره على هويته المنفلتة في البلد المشرقي فهو لا يدرك هويته إلاّ بحضور "البلد الأصلي" والاحتماء بتلك الأوطان في أوطان أخرى، كما يوضحه هذا المقطع:" **وأكبت بها الأقران في وهران، وأطلق عنان اللّسان في تلمسان، وأدعو له في مدينة فاس على عدد الأنفاس وأثنى عليه في أغمات، ولو أن للقلم لسانا، وللورقة إنسانا لصرختُ وتألمتُ وتظلمتُ، حتى إذا هرمت سعودها ودى عودها، رميت بالرواعد، فأتى الله بنيانهم من القواعد، ولأنشدتك في الملا، قول الشيخ أبي العلا: جلوا صارما وتلوا باطلا وقالوا صدقنا فقلنا نعم، ولكن السكوت عن هذا أنجح، ومسالمة الأفاعي أصلح**"[1]. بهذه "الصّرخة* الخطابية" التي يرسمها لنا هذا المقطع تنكشف هويته وتنفتح على عوالم "التهجير القسري"** متمثلة في هذه الرموز: **وأكبت بها الأقران في وهران، وأطلق بشكره اللّسان في تلمسان،** إنّها تسعفنا على تفسير الأحداث وهذا من خلال المنجز السّردي المثبت خطاباً مكتوباً، فالخطاب " المتصل بالكتابة والسّرد يقوم على قاعدة أنطولوجية ضمن ظروف تاريخية

---

[1] – منامات الوهراني، ص 4– 8.

* – من باب التوثيق لبعض المصطلحات التي تدخل في حيز عنف اللغة، مصطلح "**صرخة اللغة**" الذي أشار إليه: عالم الأصوات الفرنسي" إ"يفان فوناجي" إعتبر بأن صرخة اللغة في مظهرها الكلامي المنجز عبارة عن تسنين مزدوج، أي أنها نسق تعبيري يعبر عن نمطين من المعلومات: أولا، معلومات ذات طبيعة لغوية أولية أو أصلية تجسدها العلامات اللغوية من خلال صلة الاعتباط القائمة بين الدال والمدلول؛ وثانيا، معلومات ذات طبيعة ثانوية أو فرعية ملازمة ومصاحبة للأولى ولا تنسلخ عنها، وقد سمى" فوناجي "هذا النوع الثاني من المعلومات: الأساليب الصوتية، وهذه الأخيرة حاضرة بقوة في كل تلفظ صوتي، وتتكفل بالتعبير عن مشاعر المتكلم وإحساساته ومواقفه الانفعالية الواعية واللاواعية وبعبارة أخرى، فالمستوى الأول يشمل مظاهر اللغة المعرفية والثقافية والعلمية، بينما يختص المستوى الثاني بالجوانب النفسية والشعورية . ينظر: مراد موهوب، لغة العنف وعنف اللغة : مقاربة لسانية نفسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – بني ملال المملكة، ص 5. موقع: www.alukah.net

– **التهجير القسري: يؤدي إلى"الانفعال الخطابي والخضوع للضغط النفسي، لأن واقعنا الإنساني أكثر بشاعة ويحتاج الكاتب إلى محكي ليكتب تجربته التي تتناول أحداث العنف الإقصائي والقضاء على الهوية والتهجير والاحتقان العنصري. ينظر:أحمد الأنباري: العنف هاجس يتجلى في الرواية العربية، ص 3، www.aljazeera.net

مزامنة للحظتي الحكي والمعنى، متأتية من كون الإنسان منتجاً للعلامة والرمز*** قصد إدراك الهوّية على نحو تأويلي، من خلال إقامة دائمة للمبدع في فضاء متحرك دلالة ومعنى يتخارج في مسرودات ومأثورات مقولة أو مكتوبة تموضع الفكر ثقافات متناثرة علّها تمسك بالسّارد لحظة تعبيرها عن الوجود"[1].

فإذا ما جئنا نستقرئ هذه الشفرات اللسّانية قراءة تأويلية كانت كالتالي:

وأكبت بها الأقران في وهران = الهويّـة.

وأطلق بشكره اللسان في تلمسان = الهوية.

وأدعو له في مدينة فاس = الهوية.

حتى قربت من العراق وسئمت الفراق، فأرحت نفسي= استعادة الهوية.

يتبين لنا جليّا أنّ هذه المقاطع بما تضمنته من رموز تحكي صرخة الاستنجاد بالوطن الأم، وتشعرنا في الوقت نفسه بتوحد البطل في عالم صاخب بالحركة، " فعندما يخرج الإنسان إلى الحياة، ويتخذ له مكانا ما في الوجود، تعترض رغبتَه رغباتُ الآخرين، **فيتولد بالضرورة التدافع والغيرة والحسد والعنف**، وهكذا، فالعنف يسم العلاقات الإنسانية ويتواجد في كل لحظة تلاق وأثناء كل تحاور بين الناس"[2]. إنّها ذات محمول نفسي انفعالي ترتفع بالمسرود والمصوّر والمتخيّل والمخبوء والمسكوت عنه، إلى أعلى مستوى ممكن من الاصطدام بالقارئ وتحفيزه وإثارته وتحديه، بصفته نصاً يقول مالم يصرح به كاتبه، ولأنّه لا يكتفي بفضح المعنى فقط وإنّما يقدم متعة الصرخة التي تقدم لنا معالم نفسية السارد، "إنّ قراءة النص يجب أن تستند إلى

***- إنّ الرموز هي مواضع انتقاء تاريخي للأسماء، أو هي تصورات خيالية بين التجربة والواقع، تختزن التجربة الإنسانية بوساطة صور التجربة **أو رموزها : فالرموز هي تشفير، وتسمية، وتصنيف للتجربة (الأفكار، والانفعالات والرغبات والاستجابات الحاصلة فكريا)** في صور الذاكرة، التي تقوم بوظيفة نماذج سلوك محتمل، حيث نحتفظ بتفسيرنا لتجاربنا في تداعيات رمزية. ومن الصعب تفسير سيطرة الرموز الكاسحة علينا ما لم نتعلمها بالتزامن مع التجارب اليومية القوية. يصبح التمثيل الرمزي الذي يحدد التجربة مركزيا في تشكيل تخمينات الواقع أو المعتقدات من خلال الوعي والمحاكمة العقلية، وتتنوع المعتقدات والتخمينات بشأن العنف تبعاً للزمان والمكان، والسّياق، فالخطط التأملية وأنماط التفكير، التي ينظم الشخص بواسطتها تجربته ويفسرها، تشتمل على المعتقدات والتخمينات، تتكون المعتقدات بوصفها تقييمات للواقع، بواسطة التصوير الرمزي ومبدأ الحكم الانتقائي أو السلطة، وأنظمة الحكم العصبية. ينظر: باربرا وتمر، الأنماط الثقافية للعنف، ص 19.

[1] – حاتم الورفلي: بول ريكور...الهوية والسرد، تقديم: أحمد عبد الحليم عطية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، 2009، ص 53.

[2] – مراد موهوب، لغة العنف وعنف اللغة : مقاربة لسانية نفسية، ص 4.

النظام النصي نفسه الذي يستعان في توضيحه ببعض العلوم الإنسانية: كعلم النفس التحليلي والنقد المضموني والتاريخي"[1].

نعتقد أن الوهراني حين كان يكتب نصه بلغة انفعالية تحكي مآسي الغربة، كان يراهن بيقينية على أهمية الرّمز، والشّفرة التي تليق بمقام الهوية، وحين كان يمارس تلك التقنية الفنية كان يدرك مدى أهمية عملية الشفرة، وباقي عناصر التعمية، أهميتها في قدرتها المتميزة فنيًّا ومعرفيا على فتح النص على "التفسير الهرمينوطيقي" بالاستعانة على الضغط النفسي، كان يفعل ذلك وهو يدرك بوعي الكاتب المتمكن من أدواته الإبداعية أن النص السّردي السّاخر كلما عوّل على إضطراب اللغة ووقعها كلما حقق درجة عالية من الغواية، ومن فتنة اللغة، وقد تعوذ الجاحظ قديما من فتنة اللغة "أعوذ بالله من فتنة القول"[2]، وفي اعتقادنا لن تتحقق تلك الفتنة إلاّ بعنف اللّغة.

وفي المقابل، لن يتحقق "عنف النص" إلاّ إذا لامست لغته الانفاعلية مكامن الإحساس في نفس المتلقي، لأنّ الآخرين يتشابهون في الداخل، ولأنّ كل "أنا"مسكونة بالآخر لاوجود"للأنا" إلاّ بوجود الآخر، ومن جهة فإنّ النص مدوّنة حدث كلامي ذي وظائف متعددة وهو شكل لساني للتفاعل الاجتماعي تبعا للمقام الذي أنتج فيه وللعلاقات الاجتماعية واللسانية والثقافية والمعرفية، فهو مجموع الملفوظات اللسّانية الخاصة للتحليل[3].

لاشك في أنّ طاقة النص السّردية المفعمة بشعرية المحكي في أدبه تمثل الوسيط الفني لكل تأويل، كما تشكل حافزا قوياً لفعل التلقي، فكلما تلونت اللّغة من حيثُ تراكيبها، كلما اكتسب نصه خاصية "السّرد المتفرد"، من حيث درجة الانفتاح على آفاق المعنى، وتمادت مسافة الانتظار وتجسدت خيبة التوقع.

يتبدى "عنف النص" في وقع التراكيب اللغوية، وفي مواطن تهيّج المسرود في المقاطع السّردية التالية:

---

[1] – رولان بارت: لذة النص، رشيد بن حدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر المعاصر، عدد: 48–49، 1988، ص 19.

[2] – مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة: سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب–الكويت، 1978، ص 13.

[3] – ينظر: حاتم الورفلي، بول ريكور، الهوية والسّرد، ص 68.

" ثم غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم كأن القيامة قد قامت وكأن المنادي ينادي هلموا إلى العرض على الله تعالى، فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر".

" فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر وقد ألجمني العرق وأخذ من التعب والفرق، وأنا من الخوف على أسوء حال، وقد أنساني جميع ما أقاسيه عظيم ما أعانيه من شدة الأهوال".

أما ترى الميزان يرتعد بما فيه مثل المحموم إذا أخذه النافض البلغمي يوم البحران؟ أما ترى الصراط يرقص بمن عليه ؟ رقص القلوص* براكب مستعجل".

"... فلما انتهى إلينا صاح بنا صيحة عظيمة هائلة أخرجتني من جميع ما كنت فيه فوقعت من سريري".

نلاحظ عبارات سرديّة تخرج عن الإطار المألوف للتراكيب السّردية التراثية التي ألفناها مسالمة في انتظاماتها الخطابية، هنا فقط "**تتوتر بنية المسرود**" وهي تغادر سكونيتها النثرية الواقعية، توتر يدفع بها جهة مساحة النظم، توتر تركيبي يتجاوز استظهار الصورة الفنية النثرية ليكثف عنقودية الصور الخاطفة، حين يتخلى عن "اللغة النثرية" المهادنة وينحاز إلى لغة أخرى (لغة الحلم)، اللغة الضالة المضللة لكل توقع للإمساك بالمعنى القصدي، أو اللاقصدي[1]. لغة مسكونة بطاقة البوح السّردي السّاخر، تغادر صمتها لتلفظ مكنوناتها في عالم البوح، وفي هذا الموطن من المتن السّردي، تتوسل الذات السّاردة بالصوت الترهيبي؛ أي"الأنا الساردة الخائفة " لتقنع به "الأنا المتلقية" لتمارس بَوحها في مقام نص العنف والعقاب، كقولها: **[وقد أنساني جميع ما أقاسيه عظيم ما أعانيه من شدة الأهوال]، [كأنّ القيامة قد قامت ألجمني العرق وأخذ من التعب والفرق- من شدة الأهوال- أما ترى الميزان يرتعد- فوقعت من سريري].** شكلت هذه الألفاظ، كقيام القيامة، واستيلاء العرق عليه، وارتعاد الميزان، توتراً يبرز للقارئ مدى عمق الشفرات التي يضمرها الكاتب، وحضوراً دلالياً يستوجب قراءة إنزياحية

---

*- القلوص: هو أول سمن الناقة، ينظر: ابن منظور لسان العرب، ج3، ص 330

[1] - ينظر: عميش عبد القادر، سرد صمت الأنثى، واستنطاق هُويتها في رواية بحر الصمت لياسمينة صالح. موقع: www.amicheabdelkader.com. ينظر كذلك: ر.بارت، شعرية المسرود: تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة-دمشق، 2010، ص 43-44- 47.

لأن رسالة المنام الكبير نجحت كخطاب سردي ساخر في إثارة فضول المتلقي، متجاوزة مألوفية السّرود العربية.

يشكل عنف المقول، كقوله: **[أما ترى الميزان يرتعد]**، تهييجا لبنية المحكي التي سرّعت حركة السّرد، ضمن نسيج لغوي عنيف يصور لنا أهوال يوم الحساب؛ كتوظيف الألفاظ التي لها وقع الطلقات، ألفاظ سردية تغادر خلجات الحلم، كقوله:**[فلما انتهى إلينا صاح بنا صيحة عظيمة هائلة أخرجتني من جميع ما كنت فيه، فوقعت من سريري..]**.

إنّ السقوط من السّرير، صورة مرعبة ينتهي بها الحلم، فخطاب الصياح هذا الذي يتوسل به يجسد لنا شدة فعل الاستيقاظ فهو لم يعد منشغلاً بالجسد النائم، وإنّما يريد أن يتحدث عن الجسد النائم كحركة لا واعية لا تخلو من الانفعالية، مُتشكلة في ألفاظ تستقر ساخنة في قلب المتلقي، تاركة هزة النشوة ووقع المحكي، في صياغة قلّ نظيرها في سرديات التُراث العربي.

وفـي أسطر أخرى من القراءة المتواصلة "للمنام البير" يمكن القـول:

لم يكن "الوهراني" من دعاة العنف، لا في سلوكه الشخصي ولا في علاقاته مع الآخرين، ولا في عموم أدبه، ولكنّ وعيه الثقافي تشكّل في حقبة كان العنف فيها الفلسفة التي تبناها المقاومون للمشروع السّني والشيعي، ولهذا تبنّى في أدبه ضربا من العنف يصطلح عليه **العنف الثقافي***، ولعلّه اهتدى وهو يصوغ هذه الفكرة في "أدبه" بما ورد في ثنايا الكتاب:[1]

كلما حاولت أشكو قصتـي

لا ألقى غير ذي قلب جريح

يتشكى مثل شكوى مِحنتي

يالَقومي ما عليها مُستريـح

تتضح معالم هذا المقطع حينما نستنطق مواقفه، ونربطها بمجمل "السّياق الثقافي" الذي عاصره، وهي مواقف تتخطّى سياق السّرد الأدبي، لتتصل بالعلاقة المتوترة بين الشيعة والسنة كما يمثلها هذا المقطع: **فقال له معاوية: تعرف هذا وأشار إلى أبي القاسم الأعور، فقال: نعم يا أمير المؤمنين أعرفه حوساً، فقال له: وما الحوس؟ فقال الذي يعمل النحس منه، قال:**

* – سمير التقي، ثقافة العنف في المجتمع العربي، الديموقراطية وحقوق الإنسان، في مواجهة ثقافة العنف، دمشق سورية، http://www.maaber.org.

[1] – منامات الوهراني، ص 65.

فإنه يقول: إنّه كان يدعو لنا ويترضى عن أسلافنا، ويؤذي من يؤذينا، فقال نعم يا أمير المؤمنين، كان يفعل ذلك للتكسب والمعيشة، ولو أن اليهود جعلوا له على سب النبي صلى الله عليه وسلم جعلا لبادر إلى ذلك مسرعا، فقال يزيد: إذا كان الأمر على ذلك فليصفع صفعا جيدا، ويطرد من هذه الرحاب" إن هذه الكتابة....، واضربهم بالسيف حتى تزيلهم عنها، وأورد هؤلاء الرجال حتى ينالوا بغيتهم من الماء وينصرفوا سالمين"[1].

هذه الكتابة نتجت عن ذلك المخاض"لأركيولوجيا التاريخ العربي"[2] وقد كان الوهراني كاتباً متمرساً بالخبرة على التوتر بين الفرق الإسلامية، وقدم لها تمثيلاً دقيقاً في نصوصه التي كتبت على خلفية الأطروحات الفكرية لحركات الفكر الإسلامي التي تشكل الفضاء العام الذي تفاعلت فيه الأحداث المتخيلَة للكتابة السّردية السّاخرة، وفيها ظهر العنف بأشكاله المتعدّدة بوصفه وسيلةَ صراع بين الطوائف الإسلامية المتشددة.

استخدم الوهراني هذا الوصف للإشارة إلى مجموعة من المعطيات الدلالية التي تفسر مجموعة من القضايا الثقافية والسياسية والاجتماعية المختلفة، فمثلاً قام الوهراني باستدعاء شخصيتي علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان كرمزين للصراع السياسي، فبما أن النص قد كتب في زمن تتصارع فيه القوتان السياسيتان الفاعلتان في الشام ومصر، وهما القوة الفاطمية(الشيعة) والقوة العباسية (السنة)، وهو الصراع السياسي التاريخي الذي ابتدأ في نهايات الخلافة الراشدة بين علي بن أبي طالب كرم الله وجهه ومعاوية بن أبي سفيان ونتج عنه انقسام توجهات الأمة السياسية والدينية إلى ثلاث فرق هي السنة والشيعة والخوارج، فإنّ النص قد استدعى الشخصيتين المحوريتين (علي ومعاوية) كمركز للعنف السياسي الذي سبب الوهن والتفرق لدى المسلمين، وهو الأمر الذي تكرر في مجمل تاريخ الأمة السياسي حتى وصوله إلى زمن الوهراني ليتسبب أيضاً في الفرقة بين المسلمين والتي استغلت من جانب الفرنجة لغزو واحتلال بيت المقدس، إنّ النص يلقي بهاتين الشخصيتين في السياق الحكائي ليس بحضورهما الحقيقي المعروف، وإنّما بتركيبة محورة ترسم شكلاً غير جدي لهما إنّ هذا التحوير يضع دلالة مهمة في جسد هذا الصراع التاريخي الخطير تتوجه إلى نقطتين مهمتين هما:

---

[1] – منامات الوهراني، ص 57–58.

[2] – عبد الله عبد اللاوي، حفريات الخطاب التاريخي العربي، المعرفة، السلطة والتمثلات، ط1، ابن النديم للنشر والتوزيع، وهران، 2012، ص 18.

أ- كشف مدى ما صنعته السياسة التي اعتمدت على أهواء شخصية واعتبارات خارجة عن سياق المصلحة العامة للأمة لبناء منظومة مزيفة لا تعتمد على أسس خلافية حقيقية وخلاقة كما هو معهود في الاختلاف البناء .

ب- الأمر نفسه يتكرر مرة أخرى في عصر الوهراني، حيث يستشري في جسد الأمة الخلاف التاريخي نفسه الذي لا يعتمد سوى على مقولات غير جدية في عمقها بل هي مجرد مظهر خادع لتبرير امتلاك السلطة .

في أجزاء أخرى من رسالة "**المنام الكبير**" تغوص الكتابة في التابوهات المجتمعية تعالج أدق تفاصيلها النفسية والعاطفية عند كلٍ من الرواي والحافظ العليمي، دون خشيةٍ من حراس القيم الأخلاقية والدينية، شديدة المحافظة في تناولها لبعض القضايا الإنسانية، كقول الوهراني:" **فما انقضت أمنيتي حتى طلع عبد الواحد بن بدر من جانبي وقال لي: الساعة رأيت عدة جوار يطلبونك مع بعضهم أولاد يزعمون أنهم منك، وأنت تنفيهم عنك، وبعضهم يدعي أنك بعتهم لغيرك، وهن حبالى منك، فقلت هون عليك يا شيخ ولا يكن عندك أخس منهم...، قد باعت الأسباط قبل يوسف وهم هم. وجمت من كلامه ساعة، وقلت: لو أني مثل الحافظ العليمي الذي لا يقتني إلا الغلمان الذكور كلما التحى واحد باعه وأخذ آخر ما حلت بي هذه المصيبة** "[1].

يتميز هذا النص بلغة شديدة الوقع والكشف، تنزع إلى الانفلات من أسر بعض الشهادات المضمرة في بعض الفقرات، هذا لخوضه في أدق المشاعر الجنسية المسكوت عنها[2]، فالعليمي يظهر الممارسات الدنيوية التي كان الوهراني يمارسها فهو يقول: **الساعة رأيت عدة جوار يطلبونك مع بعضهم أولاد يزعمون أنهم منك، وأنت تنفيهم عنك،** يظهر من خلاله مدى التصوير الدقيق لتفاصيل الحياة التي كابدها المؤلف، وكيفية ممارسة الجنس وآلياتِ التعبير عنه، مما جعل النص يزدحم بالإشارة إلى الواقع الإنساني العادي اليومي، واقع الممارسات الأخلاقية والسلوكية والمعتقدات والمواقف في الحياة اليومية، من حمل النساء إلى مكانة الأولاد في المجتمع وآثام الأشخاص الذين ينكرون أولاد الجواري. فإنّ هذا التوجه نحو السيطرة على الواقع لا ينبغي أن يعد الهدف الأسمى أو الوحيد للنّص، إذ من الجلي أنّ المتعة

[1] - منامات الوهراني، ص 25.

[2] - ينظر: أماني فؤاد، السرد النفسي الشاعري في -امرأة ما- رواية لهالة البدري، الموقع السابق.

الكبيرة في خلق بنية سردية مثيرة ومتوترة، ونسج خيوط وتقنيات للتمثيل بها، كلها غايات جمالية سامية من غايات النص.

عمل الوهراني على استبطان المشاعر البشرية في مناطقها الشائكةِ المسكوتِ عنها وتصوير متغيرات مشاعر الذات السّاردة التي قابلها* بأفعال الذات المعادية(**الحافظ العليمي**) وفق مراحلهما الزمنية، وأحداثهما المحورية. ولقد استطاع باستخدامه لتلك التقنية، أن يستبطن الذات الإنسانية ويعري أدق التفاصيل التي يخفيها الأفراد في أغوارهم، فلكل شخص حياة مختلفة، هناك الجزء الظاهري الذي يرتضيه المجتمع، ويصدّره الفرد إلى الجميع، وهناك الجزء المخفي، والذي يظل في العمق، منطقة الأسرار التي نمتلكها جميعا ونحيا في جداولها[1].

يتميز النّص أيضاً بالحوار الداخلي، خاصة وأن الوهراني اصطنع طريقة في الكتابة في فقرات الحوار بين "**عبد الواحد بن بدر**" و"**الراوي**" تشي بالقرب النفسي الشديد بين تلك الشخصيتين، ويستمر الحوار وكأنّه مونولوج داخلي لاندماج الشخصيتين، فالحوار الأول الذي دار بين "عبد الواحد بن بدر" و"الوهراني" جعل منه الأخير معبراً للدخول في حوار مع الحافظ العليمي، كما في قوله:" **فما انقضت أمنيتي حتى طلع عبد الواحد بن بدر من جانبي وقال لي: الساعة رأيت عدة جوار يطلبونك مع بعضهم أولاد يزعمون أنهم منك، وأنت ننفيهم عنك، وبعضهم يدعي أنك بعتهم لغيرك وهم حبالى منك. فقلت: هون عليك يا شيخ ولا يكون عندك أخس منهم، قد باعت الأسباط قبلي يوسف وهم هم، ووجمت من كلامه ساعة وقلت: لو أني مثل الحافظ العليمي الذي لا يقتني إلا الغلمان.....**"، وهكذا يدخل الوهراني المقطع السابق في الحوار تمهيدا للحوار اللاحق الذي سيكون بينه وبين الحافظ، حيث يدله عبد الواحد بن بدر على الحافظ بعد سماعه لهذا المقطع. كما يتسم الحوار بينهما بدرجة من الشفافية والعمق في استبطان الذات البشرية، بأدق ما تحتوي من تناقضات وأسئلة وحيرة دون

---

* – في النص السابق نجد المؤلف يعترف بذنوبه، لكنه لا يوردها لمجرد الإعتراف بها، **بل ليجعلها في موضع مقارنة مع ذنوب الآخرين الأشنع والأكبر**، إنه يأخذ القارئ بالتدرج مبتدأً بنفسه ليجعل الآخر يثق بكلامه عندما يحكي بعد قليل عن الآخرين، يستمر النص في عرض مثل هذه الأحداث الدنيوية التي فعلها المؤلف في الحياة الدنيا ليستقطب ثقة القارئ في تأكيد صدقه عن الأحداث الأخرى التي يرويها عن بقية الشخصيات الأخرى.

[1] – ينظر: محمد بهاوي، في فلسفة الشخص، نصوص فلسفية، مختارة ومترجمة، ص 18–20. ينظر كذلك: أماني فؤاد، السرد النفسي الشاعري في –امرأة ما– رواية لهالة البدري، الموقع السابق.

أن يخفت الكشف أو ينتهي ذلك، لأن تلك المكاشفة تعد كأنّها تعرية، وبلورة الحقائق والبحث فيها، وفهمها لا الهروب من مواجهتها.

ب- جماليات تشكيل المعنى في النص الانفعالي المصور للعقاب:

المتأمل في "اللغة المنامية" يكتشف دلالات مغرقة في الجمال، وفي منطقة العالم الآخر نعثر على لغة ضبابية، وينكشف شيء من المعنى وراء تلك الفضاءات، وبهذا المفتتح تأخذنا رحلة الرد على العليمي إلى مناطق مختلفة، وأزمنة بعيدة، في نص أقل ما يقال عنه أنّه أضغاث أحلام، ينبثق عن كُنه أديب ساخر، كما يصوره هذا المقطع: " **فبينما نحن في المحاورة، وإذا نحن بمالك خازن النار قد هجم علينا وقبض على أيدينا ورمى السلسلة في أرقابنا وسحبنا إلى النار فارتعنا إلى ذلك ارتياعاً عظيماً...، فرجعنا حينئذ إلى الملاطفة والسؤال وقلنا لـه: سألنكَ باللهِ لا تعجل علينا فنحن صائرون إليك بعد قليل وما لنا عنك من محيص...**"[1].

العقاب بدايةً، هو الخيط الأول الذي يَتمُ التقاطه في هذا المقطع بحثاً عن معنى المغفرة، وتلك غرّة الأحداث المركزية التي يشتغل عليها نص "المنام الكبير"، هذا النص الانفعالي، والذي يميل إلى الاشتباك، حتى أنه صار ينتجه تخيلياً، يبالغ في مجازاته ويحفز اللغة لفض معانٍ عذراء، حينما يشتبك بالعالم الآخر، **اشتباكاً قوياً**، كما يصوره هذا المقطع: **[قد هجم علينا وقبض على أيدينا ورمى السلسلة في أرقابنا وسحبنا إلى النار فارتعنا إلى ذلك ارتياعا عظيماً]**.

وفي نفس الوقت يتحول إلى **اشتباك حميمي**، كقوله:**[فرجعنا حينئذ إلى الملاطفة والسؤال وقلنا له: سألنكَ باللهِ لا تعجل علينا]**.

إذا كان معنى الاشتباك غير مقصود في ذاته في هذه المخاطبة القصيرة، فسوف نضطر إلى أن نحرر المعنى من سياقات مختلفة، حتى نزاول تشكل تلك المخاطبة ونفهم لماذا يقرن السّارد الاشتباك القوي بالاشتباك الحميمي؟

يمكن أن نقرأ النص الذي أمامنا بطريقتين: طريقة حرفية، وعند ذاك لا تبقى للنص حاجة إلى تجسيد هذا الاشتباك، وطريقة بلاغية مجازية لا تخلو من السّخرية قوامها الملاطفة والسؤال، وعند ذاك سيكون ثمة ترابط بين النص والسّارد؛ ترابط لا انفكاك له، كأن التشفير

[1] – منامات الوهراني، ص 29.

المجازي لا سبيل إلى معرفته من غير حضور المؤلف، وبلاغة النص الذي أمامنا لم تكن حلية قولية، بل صنعة مشاركة في الانفعال الذي انجر من خلال الاحتكاك بخازن جهنم فكأنّه يريد أن ينشئ بلاغة على بلاغة[1].

لقد نجح الوهراني فعلاً في أن يدخلنا في مغامرة علمه الفني دون أن يتذرع بحجج أسلوبية أو حيل لغوية؛ فقد كانت خطته أن يتماهى الخيط السّردي الواقعي مع خيوط تخييلية أخرى تداخلت واشتبكت بخلفيات يمتلكها القارئ عن حقيقة العقاب ومعنى الجزاء بعد الخطيئـة[2].

الوهراني يظهر كالبطل المشتت في مشاعره، ليعبر عن إحساسه القوي باللامعنى وهو يشاهد تدافع "**مالك خازن جهنم**" في عالم الحساب، فهو يقول: **فبينما نحن في المحاورة وإذا نحن بمالك خازن النار قد هجم علينا وقبض على أيدينا**، وهنا يتركز فعل الحكي في رقعة سردية تتسع بامتداد الحلم والتصورات التي يمكن أن يتصورها القارئ، لأنّه كان شاهداً باستمرار على عملية الهجوم، وكان يقلّب وقائعه تقليبات شتى ليكوّن وجهة نظر السّارد والمتلقي في آن[3]، فهو في مقطع آخر يستكمل تلك الصورة، صورة الإنسان المتّهم، التي تصور لنا مادة سردية غامضة مصبوغة بشكل عنيف باللذة(الجنس)، كما يتضح من كلامه **فما انقضت أمنيتي حتى طلع عبد الواحد بن بدر من جانبي وقال لي: السّاعة رأيت عدة جوار يطلبونك**، من خلالها تحاول الذات السّاردة أن تظهر نفسها وتسمع صوتها أمام مواقف الخوف والرعب من أجل خلق معادلات عجيبة وساخرة تقتضي وضع "الشيخ العليمي" في مفارقات مثل هذه.

وهنا يتحتم علينا أن نشير إلى طريقة الكاتب في التعامل مع بطله(الحافظ العليمي) المستغرق في مطاردته حتى وهو في عرسات يوم القيامة، على حد تعبيره: [**وسرتُ إلى نحوك وناديتك فأقبلت إلي تجري، وما كلمتني كلِمة دون أن لكمتني لكمة موجعة وشتمتني ولعنتني، وطيرتَ في وجهي خمس أوراق بصاق كعادتك عند الكلام...، فقلت لك: يا أخي**

---

[1] – ينظر: ناظم عودة، نقص الصورة، تأويل بلاغة الموت، مبحث: بلاغة اللاوعي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2003، ج1، 48، 49.

[2] – ينظر: سمير الفيل، رحلة سردية من سكون الموت إلى ضجيج الحياة، قراءة في قصة "وأخيرا رأيته" لماجد رشيد العويد 2006/12/02، www.egyptsons.com.

[3] – ينظر: ناظم عودة، مبحث: صورة الرعب، م، س، ص 79.

وسيدي، أنا في حسب الله وحسبك ما أرجع أخاطبك إلاّ مثل ما يخاطب البيدوح القواد المستضيئ بالله أمير المؤمنين].

هذا المشهد قريب من مشاهد الحياة الدُنيا التي نال فيها الوهراني ما هو أمرّ من هذا الأخير، ذلك الوجه الذي يتربص به في كل مكان، فالوهراني ينكره(أقصد: الحافظ العليمي) تارة، ويميل إلى مخاطبته تارة أخرى، في كل الأحوال الكاتب مشتبك مع الموقف بكليته، وقد رصد الكاتب كل ذلك في لفتات أسلوبيّة عنيفة، تناغمت مع ذلك التوتر الناتج عن تناقضات هذا المشهد السّردي السّاخر، فإذا أردنا أن نتوقف مِثلما توقف الكاتب تماماً لنعيد السؤال مرات: مرة بصيغة الاحتجاج، كقوله: **وسرتُ إلى نحوك وناديتك فأقبلت إلي تجري، وما كلمتني كلِمة دون أن لكمتني لكمة موجعة وشتمتني ولعنتني، ومرة بصيغة النفي السّاخر كقوله: فقلت لك: ياأخي وسيدي، أنا في حسب الله وحسبك ما أرجع أخاطبك إلاّ مثل ما يخاطب البيدوح القواد المستضيئ بالله أمير المؤمنين،** نقول كيف يكون هذا؟ والوهراني لم يمت بعد ؟ تلك التساؤلات تلتفت إلى ما وراء حدث "الرؤيا" أو "الكشف" وربما "الغيب" الذي يسوقه الكاتب بارتباك وعدم يقين، ويظللّه بحكي عن الأفعال المصاحبة للبعث.

إلى جانب ذلك نجد "الزمن الآخروي" يفعل فعلته في هذا النص المشكل الذي يتخذ مادته الحكائية من طرفي نقيض هما: البطل(الوهراني)/ البطل (العليمي)، الوهراني الحي/ الوهراني المبعوث/ الشيخ العليمي الحي/ الشيخ العليمي المبعوث، وهنا يصبح من الطبيعي أن نعيد ترتيب البنيات النّصية للسّرد السّاخر، كي نصل إلى أفق مفتوح يمكننا من خلاله أن نشكل فرضياتنا سواء بإمكانية حدوث الفعل أم ببناء تصورات سردية تمتزج بـ"السياق المنامي" لفكرة البعث في غير زمنه، فهو "لم يعد منشغلا بالجسد بوصفه واقعة فحسب، وإنّما يريد أن يتحدث عن الجسد بوصفه حركة ثنائية، رمزاً لاضرابات مستمرة، وقهر أبدي للكائن المهزوم"[1].

هنا يتحول فعل "السّرد الحلمي" إلى عروج بالروح إلى أمكنة يصعب الوصول إليها بالجسد، وما يحمله من ثقل مادي مبهم، كما تصوره هذه المقاطع:" **يا هذا! أما ترى مالك خازن جهنم قد خرج من النار مبحلق العينين في يده اليمنى مصطيجة وفي يده الأخرى السلسلة المذكورة في القرآن الكريم"**[2]. **[يا أخي! قد طير هذا الجبار عقولنا ومرت لنا معه**

[1] – ناظم عودة، نقص الصورة، تأويل بلاغة الموت، مبحث: صورة الرعب، ص 81.

[2] – منامات الوهراني، ص 26.

ساعة تشيب الولدان، فأطلع بنا إلى جبل الأعراف لنشرف منه على أهل الموقف ونتفرج على بساتين الفردوس فتستريح صدورنا وترجع إلينا أرواحنا..]"[1].

يكون "الجحيم" أو "الفردوس" في هذا التوظيف السّردي الذي يساهم في تمديد "**الوقع الخطابي**" مبعث الارتباك والفزع العظيم والخشية من النار، والخوف من الزمن، والذعر من تقلبات الأحوال، خازن جهنم قد خرج من النار مبحلق العينين، قد طير هذا الجبار عقولنا ومرت لنا معه ساعة تشيب الولدان. كلها أَسطُح عاكسة لحالة الفزع التي تعتري الوهراني، وهو في هذه "**المخاضة القاسية**"، وهنا ينبجس خطاب "**الارتباك المنامي**" حول النص في أحوال تشظيه وتهييجه للمسرود، وتطيل أزمة النفس حين تتحرك باحثة عن يقين، هو خطاب يتوجه لقارئ ضمني حاملاً فكرته مقلبا إياها على الأوجه المحتملة للنّص، وهو يتشكل عبر شخصية قلقة حائرة حاملة لهموم العصر الأيوبي، وربما اكتشفنا أنّ فكرة "**المنام الكبير**"، ما هي إلاّ حيلة للنفاذ من بوابات الزمن المتداخلة بين الواقع والخيال، في حقول معرفية وأنساق فكرية تمتزج بالحلم لكي يدرك الكائن البشري حقيقة وضعه في الكون، وما يمكنه أن يفعله كي يظفر بالمغفرة، ولو على سبيل "الرحلة المرحة"، على حد تعبير سعيد الغانمي.

على خلاف ما قد يدونه الوهراني من استحالة المغفرة التي يتمناها الشيخ العليمي يشمل فعل "**الكتابة المنامية**" ذاتها ذلك "الحفر المعرفي" في إمكانية أن تتجلى الحياة البرزخية بأكثر من صورة وتشكيل ورؤى، وهنا تبلغ "الكتابة المنامية" أصفى درجات السّرد التخييلي حين تستعيد تفاصيل "الحياة الدنيوية"، كُنّا نخالها قد تبددتْ بفعل الزّمن وشحوب الذّاكرة.

هي قراءة لما وراء الأحداث والتعامل مع عوالم الحلم والأبعاد التي تنقلها لنا، وكل ما من شأنه الإعلاء من قيم الروح التي يضعها السّارد في زمن "العقاب الآخروي"، لذا سنتأكد من أن اللّغة التي يستخدمها الكاتب في نصه، هي لغة الحلم المصطبغة بصبغة عنيفة، متوترة ساخرة، لأنَّ الوهراني يتجه لاكتشاف مصير الحافظ العليمي الذي يطمع في نيل رضا المولى عزوجل، وبشكل مجمل يعبر عن موقفه نحو تلك الأحداث التي تعيده إلى زمن الشيخ وهي محاولات جريئة تطمح إلى تخطي العادي والمألوف، معوضا ذلك باللامألوف(قناع الحلم) الذي يعمل على خلخلة الزي المزيف الذي يتوارى تحته الشيخ العليمي. إنّه الوعي السّردي بأهمية "**اللغة المنامية**" في صنع دلالتها العنيفة، وضرورة تعميق الأنا السّاردة "الضمير الحكائي" في

[1] – منامات الوهراني، ص 31–32.

تعامله مع مسار اللّغة على أساس أن الإجابة عن استفسارات الشيخ العليمي هي حالة غير ممكنة في الواقع، ولكنّها قد تتأرجح بين القبول والشك حُلمياً، لذا تميل لغته نحو التحول وتتجه بقوة للترميز والمكاشفة، وتستقطر اللغة كل إمكانياتها للتعبير عن أحوال العقاب ومكابدات خزنة جهنم، كل هذا يتجاوز مستوى البيان النحوي ومظان اللّغة العادية ليصل إلى جماليات تشكيل المعنى عبر أنساق منامية ترميزية.

ج- استراتيجية المقامة في تعرية الماضي المزيف:

إذا اتخذنا من "الحضارة المشرقية" نموذجاً، سنجد أن حجاباً وعازلاً معرفيا كاملاً قد تمّ إنشاءه من طرف كتّاب السّير والمغازي في "العصر الأيوبي"، يحجب موروث الكُتاب المغاربة ويجُبُّه حتى لا نعرف "أشكال العنف المُمارس ضد المرأة المغربية"، إلاّ من خلال ما رواه كُتّاب السيّر في ظروف سياسية ومعرفية مختلفة إلى حد التناقض.

في "**مقامة شمس الخلافة**" يصور لنا السّارد تفاصيل الحياة النفسية لدى كل من "**المرأة المغربية**" و"**الرجل المشرقي**" وكيف هو "العنف المؤسساتي" في المجتمعات المشرقية.

نجحت هذه "**المقامة**" في استبطان المشاعر البشرية في مناطقها الشائكة المسكوت عنها، وأن تصور متغيرات مشاعر "**المرأة والرجل**" وفق مراحلهما الزمنية، وأحداثهما المحورية بحياتهما. وتواجه الكتابة السّردية في "**المقامة**" السؤال الأصعب بحياة "**المرأة المغربية**"، كما يصورها هذا المقطع:" **وحاولَ الرجل كل معيشة فلم يقدر على حشيشة، فساقه القلقندر والقضاء المقدر إلى "عجوز مغربية" محكمة في خمسين صبية، تعلم البنات الغزل وتجنبهم المجون والهزل..**"[1]. يصور لنا السّارد هذه العجوز، حين تعترض طريقها علاقة حب جديدة طرأت على حياتها، ويحاول من خلال ذلك أن يطرح تساؤلات عدة، من قبيل: هل من الأمثل الاستمرار زيفاً في علاقة مع الزوج من أجل مصلحة مادية، أم أنّه من الأفضل المكاشفة والمصارحة؟ وهنا تظهر ازدواجية المشاعر، أو عيش مشاعر لا تتسم بالصدق لدى كل من الرجل المشرقي والمرأة المغربية تلك القضايا التي تواطأ الجميع على عدم الخوض فيها أو مواجهتها*.

---

[1] – مقامات الوهراني، مقامة في شمس الخلافة، ص 98.

* – تنويه: هذه الافكار مستوحاة من قراءة منجزة حول حياة المرأة الشرقية حين يعترض طريقها علاقة حب جديدة طرأت علي حياتها،حاولنا تكييفها مع أفكار المقامة لكونها تتداخل معها. ينظر: أماني فؤاد، السرد النفسي الشاعري في –امرأة ما– رواية لهالة البدري. الموقع السابق.

تصور "الوهراني" في تلك "المقامة" حياة التماثل مع الواقع المشرقي، تلك التي تقع في منطقة المكون الألمي الخاصة بطرفي العلاقة، العذاب المقيم بنفس كل من "المرأة المغربية" و"الرجل المشرقي" نتيجة للازدواج*، لأجل ذلك نمثل بهذا المقطع المقتبس:" **فأبصرته العجوز على تلك الحالة، فتوسمت فيه عظم الآلة فسرى خيالها، وسال عليه ريالها، ولم يفارق بابها حتى كتبت عليه كتابها، ولما اختلاها واعتلاها، وكنف من ليلته خلالها، أيقنت أنه يبرد غليلها ويداوي عليلها فقامت على الفور، وهو من ورائها كالثور...**"[1]. يدعو الوهراني القارئ إلى الإنتفاع بما تحتويه هذه المقاطع من أخلاق مزيفة يتمتع بها الرجل المشرقي الذي قضى منفعته من زواجه بالمرأة المغربية التي أنقذته من الفقر الذي كان يحدق به، ناكراً الجميل لكونه أصبح شخصا معروفا بنيته الفاسدة عند الزوجة. يزعم فرويد " أن الحقيقة الكامنة وراء كل هذا هي أن الرجال ليسوا مخلوقات لطيفة تريد أن يحبها الآخرون، بل يمتلكون قسطاً كبيراً من "العدوانية العنيفة"، بحيث يصبح الجار، بالنسبة إليهم، ليس مجرد مساعدة أو أداة جنسية محتملة فقط، وإنما هو أيضا شخص يحاول أن يشبع عدوانيتهم عليه وذلك باستغلاله جنسيا وحجز أملاكه، وإذلاله"[2].

كما أن "المقامة" تكشف عن جانب من سيطرة الثقافة الذكورية في المنظومة الأخلاقية للمجتمع المشرقي، كما هو واضح في هذا المقطع:" **تغير على زوجته بعد أن كان يفديها بمهجته، وصار يجري بينهما في المجالس، ما يحفظ عنهما في المدارس، ولقد رأيتهما يوماً يُشالقها وتُشَالِقهُ ويخالفها وتخالفه، ويقال لها: ألست تعلمين يا جيافة أنت لقبت من أجلك بزوج العلافة فلعن الله الأشفار والأظفار وما تحويه الأخصار من حانوت العطار...**"[3].

إنَّ وضع النص في هذا السياق يفرض على المحلل رصد التقنيات التي حشدها السارد لإقناع متلقيه برأيه والتأثير فيه بحمله على استهجان الثقافة الذكورية(المشرقية)، والتقليل من شأنها فتلقّي "**المرأة المغربية**" "**بشمس الخلافة**" يختلف عن تلقّي "الشخصيات الأخرى" بنسائهم

---

* – توضيح: العذاب المقيم بنفس كل من "المرأة المغربية" و"الرجل المشرقي" نتيجة للازدواج: نمثل له كالتالي: الرجل المشرقي يتخبط في المعاناة(البطالة–الفقر)– يتمتع بجنسية مشرقية./ المرأة المغربية بلغت في العنوسة مرتبة، أنهكها التشرد– تتمتع بجنسية مغربية. ينظر: أماني فؤاد، السرد النفسي الشاعري في –امرأة ما– رواية لهالة البدري.

[1] – مقامات الوهراني، (مقامة في شمس الخلافة)، 98.

[2] – باربرا وتمر، الأنماط الثقافية للعنف، ص 16.

[3] – مقامات، م، س، ص 102.

وإن كانا يقعان في المنطقة النفسية ذاتها(المشرق)، هذا فضلا عن كيفية تلقي "**المرأة المغربية**" لنزوات زوجها "**شمس الخلافة**" المتناقض تماماً مع تلقّي هذا الأخير أو استشعاره لهذه العلاقة.

تبقى شخصية شمس الخلافة في هذا المقطع التي أخذت تُردد[**يا جيافة..]**، ما هي إلاّ رمزاً لمجتمع سلطوي ذكوري، يُتعرى أو يعرى في الكتابة المقامية السّاخرة، وما فيه من عنف أسري، إنْ هو ترسيمة عارمة لمجتمع يضج بجنسانية مستبدة، وربما كان الوهراني في عالمه المشرقي نداً لكل معترض، صخّاباً أكثر مما ينبغي ونهاباً للمعاني القارة وراء الكلمات فضائحياً لواقعه كاشفاً بوقاحة لا متناهية عن جغرافية نتنة(إيروسية) بكل دلالاتها تعم المجتمع إن الفضح بالكلمات هو فن مباغتة ما يجري في واقع فعلي[1].

ولعلنا هنا نتساءل لماذا تحيا "المرأة المغربية" ذلك "العنف الأسري" الذي سطرته السّلطة الذكورية، ولم لا تستطيع المواجهة وتحمل تبعاته؟

تظهر بطلة المقامة(المرأة المغربية) غير قادرة على اتخاذ قرار بالمواجهة بما تريده ويصور السّارد(الوهراني) مناطق الطمع البشري، كما يمثلها هذا المقطع: [**وحاولَ كل معيشة فلم يقدر على حشيشة فساقه القلفندر، والقضاء المقدر إلى عجوز مغربية محكمة في خمسين صبية، تعلم البنات الغزل وتجنبهم المجون والهزل، فقد اشتهرت بالرفق والأناة والحذق في تعليم البنات قد أخصب مكانها، وامتلأت بالكسر أركانها. فجاء هذا الشيخ أبو الخرا يطلب عندها بيتاً للكرا وهو كما رأيت قد جمع بين الجفا وغلظ القفا، فأبصرته العجوز على تلك الحالة، فتوسمت فيه عظم الآلة، فسرى خيالها، وسال عليه ريالها، ولم يفارق بابها حتى كتبت عليه كتابها]**. ينقل لنا الوهراني في هذه المقاطع كيف تريد البطلة أن تحتفظ بكل شيء: بيتها ووزوجها، المعتوه، الفاشل، لا تستطيع الصبر عليه وتحمل تبعاته، ولذا تبقى منشطرة يسودها اليأس طيلة السنوات التي ارتبطت فيها "بشمس الخلافة،(**أبو الخرا**)". ربما تنشأ هذه المفارقة المبنية على محور الاضطراب من طبيعة العلاقة المبنية على الطمع، التي تظل تحت وطأة الأنانية، زواج لا يحمل في بذوره الأولى راية الاستمرار، إنها علاقة زائلة لا تصور لنا ملامح العاطفة المستمرة، كما يوضحه هذا المقطع:[**قال عيسى بن حماد: ولما ارتفعت الهمة وامتنعت الذمة تغير على زوجته بعد أن كان يفديها بمهجته، وصار يجري**

[1] – ينظر: إبراهيم محمود، الشبق المحرم، أنطولوجيا النصوص الممنوعة، شركة رياض الريس، بيروت، ط1 2002، ص18.

بينهما في المجالس، ما يحفظ عنهما في المدارس، ولقد رأيتهما يوماً يُشالقها وتُشَالِقهُ، ويخالفها وتخالفه، ويقال لها: ألست تعلمين يا جيافة أنت لقبت من أجلك بزوج العلافة فلعن الله الأشفار والأظفار وما تحويه الأخصار...]، على هذا النحو تفهم طبيعة تلك العلاقة التي تبخرت مع الزمن، لتبقى هذه العبارات المقتبسة تحدّ للمعاش وترصد لوقائعه، أو كما يراها بعضهم، " شكل خطابي، يشتغل على هتك العنف الممارس، وتمرد على المنفعية والذكورة المشرقية المتسلطة في تجليها السياسي"[1]. ثمة شفرات سردية في نصوصه تنذر بالكارثي، إنّ المنفعي ينحل في الذات المشرقية، في رغبات متأججة تفصل بين جسد وآخر وفي الآن عينه تلغي حدود القيمة الروحية للمرأة المغربية، التي ظل الكاتب مدافعا عنها.

إلى جانب ما سلف، مكنت آلية تعدد المواقف في "المقامة" من تنوع تصوير البطلة المغربية، فأثرت النص معرفياً، وأثارت حفيظة المتلقي، فالمرأة المغربية التي تُعلم "شمس الخلافة"، تربط بين حياتها الخاصة الحميمية، والقضايا الفكرية، كما يصورها هذا المقطع " **فقال: أعلم أنه لما اجتمعت العجوز المغربية على تعليمه، ورده إلى المدرسة وتسليمه تخوف من ذلك الأمر، وبات ليلته على الجمر. فلما أصبح قال لها: يا هذه اعلمي أني كنت في بلدي اسكافا، وأصبحت اليوم في مرحاضك كنافاً، فكيف لي بالمدارس وأنا كالطلل الدارس؟ ومن أين لي بالخير وأنا مثل حمار العزير؟ والله ما أفرق بين الحروف وبين قرون الخروف، فقالت: أنا أعلمك العلم كله إلاّ أقله وأعلمك فصلا في التدريس تغلب به محمد بن إدريس*، فقال لها: يا هذه والله ما أرجو من المدرسة نفعاً، وإني أخاف أن يقتلوني صفعاً فدعيني من اقتحامك وإقحامك، ووفريني على لطم أرحامك. فقالت: أريد أن أخرجك من المدابر وأضعك على رؤوس المنابر، فأحضر ذهنك، وافتح لهذا الدرس أذنك، اعلم أن الألف قائم كالمغزل، وهو كباب المنزل، والباء كالصنارة، أو كرجل المنارة، والهاء كالثقالة، وفيها شيء كالعرقالة** والطاء كالخف، أو كطارة الدف، وكل مدور ميم، وكل معوج جيم، والصاد**

[1] – إبراهيم محمود، الشبق المحرم، أنطولوجيا النصوص الممنوعة، ص 22.

* – محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع ولد سنة 151هـ، ومات سنة 204هـ، وقدم مصر سنة 198هـ وظل الشافعي في مصر، وكان محببا إلى الخاص والعام لعلمه وفقهه وحسن كلامه، وأدبه وحلمه. ينظر: ابن الأثير اللباب في تهذيب الأنساب، ج2، ص 5.

** – العرقالة: تعرقل: تعوج. مقامات الوهراني، الهامش، ص 100.

تشبه نعالك، والذال تشبه قذالك* وإن القاف والكاف تشبهان اللكاف، فاحفظ هذا الكلام وقد أصبحت مفتي العراق والشام واحذر مخالفتي واعتزالي، واعلم أن بهذا الفضل تقدمت الغزالي. فأقبل التيس يكرر لفظه حتى أجاد حفظه، وعندها خرج في القمة والعمة وعزم على مدرسة جمال الأمة. فخرجت تبخره من العين وتقرأ عليه المعوذتين، وقالت له: إذا جلست فتربع، ولا تتقنبع، وانشر أكمامك، وأظهر للناس أعلامك، فإن الغريب ابن ثوبيه والمقيم ابن جديه. فقال لها: أوصيني رحمك الله. فقالت: له: إذا حضرت فانفخ حضنك وبطنك، وانفش بين الفقهاء ذقنك، وباكر المدرسة في الصباح، وسابقهم إلى الرواح، وإن غلبوك في العلم فلا يغلبوك في الصياح. فقال لها: أخاف أن أقتل بالكوالك، ولكن أوصيني. فقالت: خذ اللفظ بأنمالك من شفتيك، وزاحم الفقهاء بمنكبيك، وابصق في وجه الشيخ ولاجناح عليك. قال: فهاتي إذا شيئاً من قماشك ألقي به صفع الشماشك***. فقالت: أجسر على القوم فما هو إلاّ بياض اليوم، وأعلم أن الفقه ليس هو شيء غير النفاق والزعاق وتلويث وجه الخصام بالبصاق..."**[1]**. يتعرض السّارد هنا إلى تفسير وشرح النظرة الدُونية التي بقيت في إطار "العنف الجنسي" الاستغلالي على حد تعبير فرويد، كما يدمعه هذا المقطع: [**فدعيني من اقتحامك وإقحامك، ووفريني على لطم أرحامك]**، هذا المقطع يكشف عن السّائد في غضون التاريخ المشرقي، ويرصد لنا بعض المشكلات النسوية التي تواجهها المرأة المغربية في مجتمع لا يدرك تماما ثقافة المرأة المغربية وقيمتها، فتتعرض "المرأة المغربية" للسلب والنهب وغيرها من معوقات الحياة التي كُبلت بها.

لغة السّرد المقامي هنا عنفوانية، يمكن أن نعتبرها نمطاً سردياً ساخراً للكشف الجريء لأنَّ الكاتب يقود شخصياته(العجوز المغربية/ الرجل المشرقي)، وينقاد عبرهما ومعهما وخلفهما، إلى عالم مسكون بعنف خطابي؛ حيث اللغة الخطابية التخريبية(الهادمة) التي جعلها الكاتب على لسان "المرأة" تعصف بالسّائد، والملل القاتل، لكون" السّائد يبثُّ العنف في عروق

---

*- قذال جماع مؤخرة الرأس من الإنسان. ينظر: مقامات الوهراني، الهامش، ص 100.

**- اللكاف: لغة في الإكاف، وينسب إليه من يعمل في الإكاف ويبيعه، والإكاف: البرذعة، جمع أكف، م، ن، هـ، ن ص ن.

***- الشماشك: زي من ملابس الرعاة ويطلق على اللوالك. مقامات الوهراني، الهامش، ص 101.

[1] - م، ن، ص 100-101-102.

اللغة السّاردة، السّاخرة"[1] التي ينتجها الكاتب من أجل تعرية الواقع، مما أدى بها إلى الانفعال كي تقرّ في آخر المقطع بأنّ الفقه ليس هو شيء غير النفاق والزعاق وتلويث وجه الخصام بالبصاق.

في هذه المناطق السّردية الكثيفة على حد تعبير "إيكو"، نشعر أننا نعيش واقع الكتابة النّسوية، فنجد أسماء للحروف تبتدعها المرأة المغربية، كما يوضحها هذا المقطع:[**اعلم أن الألف قائم كالمغزل، وهو كباب المنزل، والباء كالصنارة، أو كرجل المنارة، والهاء كالثقالة وفيها شيء كالعرقالة والطاء كالخف، أو كطارة الدف، وكل مدور ميم، وكل معوج جيم والصاد تشبه نعالك، والذال تشبه قذالك، وإنّ القاف والكاف تشبهان اللكاف، فاحفظ هذا الكلام...]**. كما نجد مؤشرات لقضية تثقيف "الرجل المشرقي" والعمل على إعادة الهيبة التي سُلبت منه، وحمايته من أطياف الجهل، كما يصوره لنا هذا المقطع:[**وقالتْ له: إذا جلست فتربع ولا تتقنبع، وانشر أكمامك، وأظهر للناس أعلامك فإن الغريب ابن ثوبيه والمقيم ابن جديه. فقال لها: أوصيني رحمك الله. فقالت: له: إذا حضرت فانفخ حضنك وبطنك، وانفش بين الفقهاء ذقنك، وباكر المدرسة في الصباح وسابقهم إلى الرواح، وإن غلبوك في العلم فلا يغلبوك في الصياح...]**. يمكن القول عن هذه القضايا المطروحة في المقطعين بأنّها من العلامات التي تصور السياق الثقافي آنذاك، كانت شخصية "شمس الخلافة" دافعاً للحديث عن علاقة السّارد بالمرأة المغربية المثقفة، كما كانت دافعاً للحديث عن ثقافة المجتمع المشرقي وعن تلك الفجوة التي تعانيها الهوية المغربية في عمقها الوجودي، فحرية الرجل المشرقي كانت ظاهرة للقارئ عكس حرية المرأة المغربية التي وضعها الوهراني في مقام الخذلان كما صورتها المقاطع السابقة.

يمكن أن نطلق على هذه المقامة اسم "المقامة الاستشرافية"، فهي تخوض في "الآثار التاريخية"، نظرا لاتجاه السّارد في الكتابة الذي سبق وأن أدرجناه في "السّرد الحفري"، وكثير من الكشوف فيها، ولنا أن نلاحظ اختيار الوهران للمجال المهني لشخصية "المرأة المغربية" التي تعمل على تدريس زوجها "شمس الخلافة"، هذه الوظيفة التي تأديها المرأة المغربية، هي الكشف عن كل ما هو تاريخي مخفي، وينتمي للضرورة التاريخية على حد تعبير "فوكو"، وهو

[1] – عبد النبي دشين، شعرية العنف، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص27.

ما يزيد من شعور المتلقي بواقعية العمل الإبداعي، ويساعده كذلك على التماس النبض التاريخي الذي يوازي نبض الحياة المشرقية قديما وحديثاً.

في هذه المقامة يناقش السّارد مطموسات "العنف الأنثوي المغيب"، وفي هذا إدانة لأخلاق المجتمع المشرقي الأبوي التي تجعل من حياة الفرد المغربي حياتين، واحدة سطحية معروفة ومحترمة يعيشها كزوج، والأخرى سرية يعيشها في الخفاء كعبيد، بحيث إن هذا الازدواج يشير وينبي بأبعاد السلوكات المتدنية، وهذا ما دفع الوهراني إلى تمثيل عنف الواقع الذي صاغته المقامة في متنها الحكائي.

مقامة شمس الخلافة تبقى من المؤلفات التي لامست الفكر، من خلال نافذة النقد والسّرد، كما تؤصل لتجربة المرأة المغربية في التجارب الإبداعية، كنموذج لامرأة استطاعت بحيلة غواية الحكي الحكي والسّرد أن تدفع عنها وعن بنات جنسها القتل والفناء، ولم تكن في هذه التجربة بعيدة عن آفاق العمل الإبداعي الذي يحتمل السّرد القصصي ويحتمل السّيرة الذاتية.

د- عـنف الكلمـة السّاخرة بديلاً لصياغة عنـف الواقع:

سنكتفي بقراءة نص "رسالة إلى قاضي الفاسقين"، لنبين كيف استطاع هذا النص عبر لغة رصينة، لكنها هادفة، أن يترجم "عنف الواقع" بطريقة ساخرة تبتعد عن التقريرية المباشرة إذ ينوع في تقنيات سرده على مستوى توظيف السّخرية خاصة، باعتبارها من أهم آليات إنتاج المعنى فيه[1]. سنحاول أن نبين من خلال هذه القراءة، كيف يصوغ النص عنف الواقع بعنف الكلمة الناقدة والسّاخرة في الوقت ذاته.

تبـدأ "الرسالـــة" بهـــذا المقطـــــع:

[وكتب إلى قاضي الفاسقين وهو بمصر عن نائبه بدمشق:

أطال الله قرون مولاي القاضي الأجم الفاضل، الإمام العالم، قاضي الفاسقين، إمام اللاطة، مسفى الفسقة، تاج الزناة، عز العلوق، محال المشارب، قطب الدساكر، متقدم الحرابات، رئيس المواخر، فخر البدود، ذو القرنين الحاضر أقود العالم مصطفى غلام أمير المؤمنين، مسخرة نفاط غلام أمير المؤمنين، وأدام الله سروره وأفراحه، وبلغه أمله واقتراحه

[1] – ينظر: بديعة الطاهري عنف المتخيل والواقع، قراءة في رواية" اللجنة "لصنع الله إبراهيم، ص1، موقع:
www.minculture.gov.ma/index.php/2010-01-11-01-40-04/etudes-essaie/547-badi3a-tahiri-violence-de-limaginairei

وأدام اغتباقه واصطباحه)، ولا زالت يمينه مطية (لفصوص القداح)، وفلكا لشموس الأقداح ومنزله مأهولا بالولدان، معمورا بالقحاب، والمردان، ونغانغه بمجون العلوق محمرة وأحداقه بأكفهم مخضرة، وخيول اللهو إلى فنائه مسرعة،(...) كتبت هذه الأحرف إليه أشكو ما عندي من الشوق إلى طلعته وصلعته، والحنين إلى قاعته ورقاعته، فشوقي إليه شوق الفاسق اللايط إلى المباعر، والمنقطع إلى لحوق الأباعر، وحنيني إليه حنين الجعل إلى الأوارث واللايط إلى شم الأخباث...][1].

تتحددُ منذ البداية علاقة غير متكافئة بين السّارد(الوهراني) و"قاضي الفاسقين" بمصر وهي علاقة يشوبها الغموض والتحدي؛ تلبس يوهمنا به النّص الساخر وهو يقدم لنا "قاضي الفاسقين"، بحيث لا يستوعب القارئ بشكل جلي ملامح تلك الشخصية وصفاتها، يجعل من صفاته شخصية واضحة المعالم، على حد تعبير بديعة الطاهر في دراستها السالفة "عنف المتخيل والواقع" فالسارد يعمد إلى تكسير أفق انتظار القارئ الذي اعتاد أن يستقبل الشخصيات اعتماداً على أوصاف اعتبرت في الرسائل العربية القديمة ضرورية، كالاسم الشخصي والانتماء الجغرافي وغيرها من الأوصاف التي تغني البطاقة السيميائية للشخصية في النصوص الواقعية عادة.

يكتفي السّارد بتعيين الشخصية(**قاضي الفاسقين**) إما من خلال ضمير الغائب المفرد أو الجمع، أو عبر صفات قدحية مثل: **[قاضي الفاسقين إمام اللاطة، مسفى الفسقة، تاج الزناة، عز العلوق، محال المشارب، قطب الدساكر، متقدم الخرابات، رئيس المواخر، فخر البدود، ذو القرنين، أقود العالم...]**، هذه الصفات ترفع الستار عن القاضي، لأنّها صفات قبيحة، تعتمد على ألقاب تُستمد من العالم الواقعي، فالشخصيات في النصوص السّردية نوعان "شخصيات لها نموذجها في العالم المرجعي، وأخرى...وبتعبير إيكو لا ممثل لها في الواقع بمعنى آخر هناك شخصيات ممتلئة دلاليا وهذا ما يتمثل انطلاقا من الشخصيات المرجعية سواء أكانت اجتماعية، أم تاريخية، أم أسطورية، أم رمزية، شخصيات "لا تتحدد إلا انطلاقا من العلاقات التي تربط بين بعضها البعض"[2].

---

[1] – رسائل الوهراني، (مقطع من رسالة بعنوان: وكتب إلى قاضي الفاسقين وهو بمصر عن نائبه بدمشق يخبره بما صارت إليه الأحوال، بعد توجهه إلى الديار المصرية)، ص 144-145.

[2] – Phlippe Hamon :" Pour un statut sémiologique du personnage". In. Poétique du récit, Paris, Seuil , 1977.P.122 ,2-1 نقلا: عن بديعة الطاهري عنف المتخيل والواقع، ص

هذه الكلمة السّاخرة التي راحت تمثّل لنا الوجه الحقيقي للقاضي، تدخل ضمن لعبة إنتاج المعنى، فالسّارد يسعى إلى إلغاء المساحة الملحمية التي تنتصب فوقها الشخصية التي نعرف أنّها تشتغل في ميدان القضاء، تمثّل قوة ساسية وثقافية لها نفوذ كبير في مصر، كما يحاول بشتى الوسائل الانتقاص من مكانتها، ويعتبر التهميش السّردي والتصوير الكاريكاتوري من أهم هذه التقنيات التي تدخل الشخصيات إلى حلبة المألوف والمعتاد كما يقول باختين[1].

يعتمد الوهراني على السّخرية باعتبارها آلية تساعد على بلورة موقفه من العالم المشرقي، وهذا ما نلاحظه من خلال هذا المسخ الذي يطال شخصية القاضي؛ حيثُ نجد لأعضاء "**القاضي**" حضورا كاريكاتوريا في ثنايا النص، أو داخل صور أخرى تتخلل هذا الأخير، فتبدو معالمه مشوهة وكريهة تعتمد القبح والمسخ كقوله: **[أطال الله قرون مولاي القاضي الأجم الفاضل(...) ذو القرنين الحاضر أقود العالم مصطفى غلام أمير المؤمنين قاضي الفاسقين إمام اللاطة مسفى الفسقة، تاج الزناة، عز العلوق محال المشارب، قطب الدساكر، متقدم الخرابات رئيس المواخر، فخر البدود... ولا زالت يمينه مطية لفصوص القداح، وفلكا لشموس الأقداح... كتبت هذه الأحرف إليه أشكو ما عندي من الشوق إلى طلعته وصلعته]**، تضعنا هذه المقاطع منذ الوهلة الأولى أمام "عالم كفكاوي" يستمد دلالاته من عنف العبارة الساخرة وتشوهات ملامح الشخصيات وغرابة الفضاء المكاني الذي يجمع بين **الشخصية والقرنين(صفة الحيوان الناطح)** فينشأ التعارض بين الوجود السياسي والفكري لشخصية القاضي، وحضورها الرمزي في الصورة **[ذو القرنين]**. إنّه تعارض يعتمد المقابلة بين القوة والضعف، وهو ما يمكن أن نبينه انطلاقا من المثال الآتي الذي نعتمد فيه التقابل بين الدور الفعال الذي تضطلع به الشخصية والصفات السلبية التي تلازمها:

القاضي الأجم الفاضل/ قاضي الفاسقين

الإمام العالم/ إمام اللاطة

العالم مصطفى غلام أمير المؤمنين/ مسخرة نفاط غلام أمير المؤمنين

لا تتوقف سخرية الوهراني على المسخ التحولي في صياغتها للواقع، وإنّما تخلق لنفسها تقنيات سردية سعى من خلالها إلى إدانة عالم يقوم على قيم زائفة، كالمزاوجة بين اللغة اليومية ولغته الخاصة، وبهذا نكون أمام آليتين مختلفتين هما التنويع الأسلبة.

[1] – ينظر: بديعة الطاهري عنف المتخيل والواقع، الموقع السابق، ينظر كذلك: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، بغداد– الدار البيضاء، دار توبقال، 1986، ص 232.

أ- الأسلبة:

يعتمد خطاب الوهراني على نبرة تثويرية لا تخلو من السّخرية، وهذا التثوير يسمح "بأسلبة اللّغة لتصوير عنف الواقع بالسّخرية، فلغات التعدد اللساني، تدخل إلى الخطاب في شكل أسلبات ساخرة"[1]. وهو ما نستشفه من مجموعة الحقول المعجمية المتناثرة في الرسالة السابقة:

" **أطال الله قرون مولاي القاضي الأجم الفاضل(...) ذو القرنين الحاضر أقود العالم مصطفى غلام أمير المؤمنين قاضي الفاسقين إمام اللاطة مُفتى الفسقة**". يستعير السّارد في المقاطع السّابقة لغة "الخطاب الجاحظي" القائمة على تثوير "المنتوج الخطابي السّاخر" الذي يسعى الوهراني إلى تأسيسه، وهو خطاب مزدوج، يجد رافده أيضاً في خطاب الجاحظ، كقوله: **[قال "الجاحظ": قلتُ لغلامي "نفيس ذو القرنين: بعثتك إلى السوق في حوائج، فاشتريت ما لم آمرك به وتركت كل ما أمرتك به. قال: يا مولاي ! أنا ناقة، وليس في رأسي قرون**"[2].

إذا نظرنا إلى التقابل الحاصل بين كلام الجاحظ مع غلامه وكلام السّارد مع القاضي سنجده تقابلاً يقوم على التكثيف الدلالي الساخر، إذ يجد القارئ نفسه مدعوا إلى تأثيثهما لإجلاء المواقف السّاخرة، يستدعي خطاب الجاحظ المستحضر في هذا المقطع، "استحضار القارئ لحمولات دلالية تملأ هذه الوحدات المعجمية التي يفترض فيها أن ترتبط بالسياقات السياسية والاجتماعية"[3]، هكذا هي التراكمات الخطابية الهادفة التي تسود نصوص الوهراني تحتاج إلى قارئ موسوعي يعيها، قارئ التراث العربي خاصة وكلها ترسبات دلالية تتمثل في نقد القيم الاجتماعية السائدة في عصرها والاحتيال الذي عرفه الواقع الإنساني العربي قديما.

ب-التنويع:

إذا كان السّارد قد اختار في الأسلبة اللغة المواربة التي تعتمد الإحالة بدل التعيين،- إذ تستدعي مثل هذه التقنية أن يستعمل المؤسلب لغة أجنبية عنه[4]، في استعماله للتنويع يتبنى

---

[1] - محمد الزموري، شعرية السّخرية في القصة القصيرة، الوظائف التداولية للخطاب، ط1، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب - كلية الآداب والعلوم الإنسانية- مكناس، مطبعة أنفو، شارع القادسية، فاس 2007، ص 30

[2] - الجاحظ: البيان والتبيين، ج4، ص 26.

[3] - ينظر: بديعة الطاهري عنف المتخيل والواقع.

[4] - م، ن.

الخطاب الانتقادي للقيم التي تجسدها "**الرسالة الموجهة إلى القاضي**" باعتبارها تجسيدا للقيم الدينية الزائفة. ينتقل السّارد من خطاب الآخر الذي يغلفه بنبرة تشفيرية عبر الأسلبة إلى التنويع، حيث يستعمل لغته بدل اللغة الدخيلة للإشارة الواضحة إلى ديناميكية "الخطاب المنتج"، كما في المثال الآتي:

" **ذو القرنين الحاضر أقود العالم مصطفى غلام أمير المؤمنين، مسخرة نفاط غلام أمير المؤمنين، وأدام الله سرورة وأفراحه، وبلغه أمله واقتراحه وأدام اغتباقه واصطباحه)، ولا زالت يمينه مطية (لفصوص القداح)، وفلكا لشموس الأقداح ومنزله مأهولا بالولدان، معمورا بالقحاب، والمردان، ونغانغه بمجون العلوق محمرة وأحداقه بأكفهم مخضرة، وخيول اللهو إلى فنائه مسرعة،(...) كتبت هذه الأحرف إليه أشكو ما عندي من الشوق إلى طلعته وصلعته..**"، إذ يتغير وقع النبرة واللغة التي يوظفها السّارد وينتقل من الحديث عن القرنين باعتبارهما من المعالم الرئيسية لشخصية القاضي الممثلة لمعاني التكبر، إلى الحديث عنهما كنتيجة، أو كمصدر للخطر، [**مسخرة نفاط غلام أمير المؤمنين، وأدام الله سروره وأفراحه وبلغه أمله واقتراحه وأدام اغتباقه واصطباحه)، ولا زالت يمينه مطية (لفصوص القداح) وفلكا لشموس الأقداح ومنزله مأهولا بالولدان، معمورا بالقحاب، والمردان]**. وتلك طريقة لها روافد في آليات أخرى داخل الخطاب السّاخر الذي يؤسسه الوهراني.

يمكن اعتبار شخصية القاضي صورة مشوهة لنظام القضاة في مصر، يقوضها السّارد من خلال ربط رمز القضاء بعصابات إجرامية، لتغدو بذلك "شخصية القاضي" وقيمها دليلاً على العنف والفساد والفسق التي من أهم تجلياتها –على مستوى النص– هذا الحكم الذي اخترناه للسّارد وهـو: " ومنزله مأهولاً بالولدان، معموراً بالقحاب، والمردان، ونغانغه بمجون العلوق محمرة وأحداقه بأكفهم مخضرة، وخيول اللّهو إلى فنائه مسرعـة"، لنكون بذلك أمام صورة مزدوجة صورة من "العُهر المُباح"، الذي تمارسه "شخصية القاضي"، وصورة من "العُهر المَمْنوع" تمارسه شخصية القاضي إزاءَ من يمارس ذلك أو يحاول الإقتراب منه.

لا يقف الوهراني وهو يفكك العنف الذي يتداخل فيه الواقع المزيف مع الحقيقة المخفية عند الحقائق الرسمية لبعض الشخصيات السياسية كشخصية القاضي"، وقيمها المخادعة وإنّما يكشف بجلاء تماطل المنظومة الداخلية لنظام "القضاء المشرقي" التي تمهد لمثل هذه الهيمنة.

إنّ العبارات التي تحملها الرسالة الموجهة إلى القاضي، قد فتحت ثغرة كبيرة في أرشيف "القضاء المشرقي"، واستطاعت اسقاط الهالات القدسية عنه وتعرية آلياته، وتفكيكها من الداخل.

يمكن القول مما سلف:

نصوص عديدة تلك التي استطاعت في العالم العربي أن تفضح منظومة القضاة في المشرق في عصرها وتجلدها بكتابة سردية حادة، ساخرة، وكاشفة أحياناً أخرى، إنها كتابة سردية ساخرة تبحث عن خصوصيتها وتميزها بين ما يكتب الأدباء في عصره، موضحا في الوقت ذاته دور الأدب السّاخر في رفع حجاب الواقع؛ أي التنقيب عن الوجه الخفي لرجال القضاء المتورطين مع أصحاب السّلطة والعناصر الرجعية.

إنَّ قراءة أولية لهذا "الخطاب السّاخر" تفرض على القارئ نوعاً من مشاعر الضيق والكبت وانعدام الحيلة إزاء ما يجري من أحداث تميل إلى صياغة عنف الواقع بكافة مفرداته وتفصيلاته لما يعكسه من متناقضات حسية تجري على نسق واحد في التضاد، فمرة نجد أنفسنا نركن إلى العطف إزاء هذا "الكاتب" الخانع والذي لازمته النبرة الانفعالية منذ "الرحلة المشرقية"، وكأنّما ولدت معه وختمت بالبؤس على جبينه، ومرة تجد الإحساس يحذو نحو الاحتجاج إزاء معاناته المتكررة تجاه مطبات الحياة المتكررة لدرجة تمنحك الحق في إصدار حكم سلبي على شخصيته، إلاّ أن طيبة الذات في عمقها تجبرك على التأني في الحكم.

كشف لنا الوهراني عن إمكانية المزج بين الهزل العادي والذي ليس له هدف في ذاته سوى الإضحاك، والهزل السّاخر الذي يرمي إلى التعرية والنقد العنيف.

استعاد الوهراني شفافيته في "أدبه السّاخر" بعد أن مارس العنف؛ لأنّه كافأ عنفا بعنف فرحلته المخفقة إلى "المشرق" كانت مدفوعة بهاجس الثأر، وهي ردّة فعل على العصبية التي مارسها عليه العماد الأصفهاني عليه.

يتحول الوهراني في معظم نصوصه إلى مغربي مخادع، يلبس عباءة التستر، ويختال فخوراً بسرقته الأحذية من المساجد، كما مر سابقاً، وسيلته الوحيدة للتعبير عن عنفه الداخلي حِرصُه على أن ينتقم من خصومه في فضاء عبثي سعى لإنشائه في قلب العالم المشرقي الخاص بأعدائه، وحاول أن يستقرأ التاريخ المشرقي مستخلصا رسالة اجتماعية عنيفة تحمل في طياتها "معنى ثقافيا" باقحام الرموز المغربية والثقافية، وغالبا ما تكون ذاته المقهورة هي الرمزية المتكررة في معظم أدبه السّاخر.

"حدّة النبرة"(العبارة لفوكو) التي يزداد صداها في أدب الوهراني تعمل على تهييج المسرود الذي ظلّ يصرّ على كشف خبايا الواقع المشرقي، بل ستحول حروفه إلى انفعال خطابي يتلقفه القارئ اللبيب الذي يجيد تلقي اللغة السّوداء. ويجب أن يظلّ المعنى رمادياً لأنّه لا وجود لحقيقة ثابتة يمكن اصدارها في حق المعنى الحقيقي للنص.

2- المفارقة والسّخرية:

وقد وردت كلمة "آيرونيئيا" لأول مرة في كتاب أفلاطون "الجمهورية" وقد أطلقها على سقراط أحد ضحاياه، وهي تعني "طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين"، وتشير كلمة "آيرون" عند "ديموستينيس" إلى رجل يتهرب من مسؤولياته كمواطن بادعاء عدم اللياقة، كما تعني الكلمة عند "ديموستيني" إنسانًا مراوغًا لا يلتزم بحال، يخفى عداوته، يدعي الصداقة يسيء التعبير عن أفعاله، ولا يدلي بجواب واضح أبدًا"[1].

وكان أرسطو الذي كان دائم التفكير بسقراط يضع (آيرونيئيا) بمعنى المغايرة التي تقوم على الحط من الذات، بمنزلة أعلى من نقيضتها (الآزونيئيا) أو المغايرة التي تقوم على الادعاء فالتواضع حتى عندما يكون تظاهرًا، يدل على حسن تربية أكثر من التفاخر، وفي الوقت نفسه، عادت الكلمة – التي كانت تشير في أول الأمر إلى نمط من السلوك – لتنطبق على استعمال اللغة بشكل خادع، ثم أصبحت (آيرونيئيا (صيغة (بلاغية): الذم بما يشبه المدح والمدح بما يشبه الذم.

ولا تفيد كلمة (آيرونيئيا) عند" كيكيرو" "Cicero" ما تفيده الكلمة الإغريقية من معاني الإساءة فهي تظهر لديه إما على شكل صيغة بلاغي، أو على شكل ذلك (التظاهر المتمدِّن) العجيب عند سقراط؛ عادة المراوغة في الحديث، لذلك عندما نستخدم كلمة (مفارقة) في وصف طريقة سقراط بالتظاهر أن له آمالاً كبيرة أن يتعلم من محدِّثه معنى القداسة والعدالة، يكون مفهومنا عن المفارقة رومانيًا وليس إغريقيًا[2].

فالمفارقة عند "شليجل" هي شكل من النقيضة، وهي إدراك لحقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على تناقض، وأن الوعي الضدي هو الذي يستطيع الإمساك بكليته المتنافرة. والمفارقة عنده تعني أيضا ذلك الصراع بين المطلق والنسبي، وهى الوعي المصاحب للاستحالة، لذا

---

[1] – سي ميوك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط2، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1987، ص 26. ينظر كذلك: نجاة علي، مفهوم المفارقة في النقد الغربي www.nizwa.com

[2] – ينظر: م، ن، ص 72. ينظر كذلك: م، ن.

ينبغي على الكاتب – في نظر شليجل– أن يشعر بالحيرة إزاء عمله، فهو يقف على مقربة منه وبمعزل عنه في الوقت نفسه. ويتعامل معه بطريقة تشبه اللعب تقريبا[1].

أما "أوجست فيلهلم" "August Wilhem" فإنه يفهم المفارقة على "أنها توازن بين الجد والهزل أو بين التصور والمألوف، والتصور عنده هو نوع من الاعتراف المتغلغل في التمثيل نفسه يزيد أو ينقص في وضوح التعبير. ويجد "أوجست فلهلم" ذلك في أعمال "كوّزي" الدرامية التي تقوم على الحكايات الخرافية بما فيها من مشاهد القناعية المتضاربة"[2].

ومن أبرز خصائص المفارقة، اعتمادها على التَّناقض الظاهري بين الكلام المذكور والمعنى المراد، ولهذا قوامها تعبير" الدال عن مدلول يخفي مدلولاً آخر متناقضاً معه على نحو ما يقال لرجل سفيه (كم أنت ذكي)، ويبدو المدلول المختفي معبراً عن حقيقة القول، ولكنَّه يظل ملتبساً، إذ أنَّ قصدية المتكلم يمكن التشكيك فيها، ولا تتضح إلاّ من خلال سياق ثقافي فكري مشترك بين منتج القول ومتلقيه"[3]. وهذا يعني أن القارئ شريك أساسي في وضع المفارقة، فهو مطالب باستنباط المعنى المراد، وعدم الاكتفاء بالوقوف عند ظاهر النَّص، وهذا يقتضي من المؤلف مده " بالخيط الذي يعينه على اكتشاف المستوى الكامن الذي يقف على بعد من المستوى الأول"[4]. ولهذا يمكننا توصيف المفارقة بأنَّها " لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين (صانعها وقارئها) يقدم صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي لصالح المعنى الخفي"[5].

ولا يمكن للقارئ تحقيق الهدف المرجو منه، إلاَّ من خلال استعانته بما يتركه له المؤلف من إشارات تساعده على استنباط المعنى المراد، ومن الأسباب الأخرى الَّتي تشجع المبدع على

---

[1] -Wellek, René; A History of Modern Criticism (1750-1950), Volume 2 (The Romantic Age), Cambridge University Press, 1981, p14. نقلا عن: نجـــاة عـــلي، مفهوم المفارقة في النقد الغربي

[2]– إ.ا. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوى، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، مطبعة مصر 1963، ص 321. نقلا: نجـاة علي، مفهوم المفارقة في النقد الغربي.

[3] - رشيد، آمينة، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، المجلد 11، ع 4، 1993، ص 157.

[4] - إبراهيم، نبيلة، المفارقة، مجلة فصول، المجلد: 7، العدد: 3، 1987، 133.

[5] - ينظر: بوعياد, تسعديت، المفارقة في قصص السعيد بوطاجين: دراسة في تشكل الحدث والموقف، رسالة ماجستير مخطوطة جامعة تيزي وزو، 2011، ص 47

الاستفادة من المفارقة إعانتها له على الانفلات من دائرة المباشرة والسلطة والدخول في آفاق الضبابية الجمالية والشفافية"[1]. وهي من الصفات المميزة للنثر الرفيع، لأنَّها تتجاوز البعد الواحد والرؤية الأولية، وتكشف عن وعي درامي بالحياة، وما تنتظمه من مفارقات، لهذا فهي آلية من آليات بناء النص السّردي السّاخر[2].

وفي الوقت نفسه تمنحنا المفارقة " فرصة التَّأمل فيما تقع عليه أعيننا، أو يتنبه عليه إدراكنا مما يحيط بنا من مظاهر التناقض والتغير، فيدفعنا للتبصر به، والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكل أمامنا وما بينها من اتصال أو تنافر"[3]. فبضدها تتمايز الأشياء لاسيما أن هذا الأمر يبين حرص أديبنا على ذكر الجوانب المضيئة من تراثنا، وبعض الجوانب السلبية السائدة آنذاك، تاركاً المجال للقارئ ليدرك مقدار التَّناقض بينهما.

يقرر كاتب المفارقة شيئاً ثم يتراجع عنه أو يلغيه بإيراد ضده أو نفيه تماماً أو تمويهه عمداً يتلاعب بالحقائق، بالأفعال والأسماء. إنَّه ما تنوب عنه إحدى شخصياته، فلا يتحدث إلاّ من خلالها أو من ورائها، وبهذا يحقق شكلاً جمالياً آخر وهو" السّرد من خلال الراوي"[4] فتختلط على القارئ صفات الشخصيات وأفعالها وكثيراً ما تتبادل أدوارها دون سابق إشعار، فتتغير مواقعها ومواضيعها، ويقف حائراً مشوشاً، مدهوشاً.

هنا تكمن بؤرة التوتر* بالنسبة للمفارقة الشخصية، وهي تشتدّ انشطاراً أو توتّراً عندما تَرِدُ فاعلة في الأحداث رغم كونها عقيمة في علاقاتها التشبيهية. تتخذ بؤرة التوتّر شكلاً دائرياً، يبدأ

---

[1] - الرواشدة، سامح عبد العزيز: المفارقة في شعر أمل دنقل"، مج، دراسات للعوم الإنسانية، م22،ع 6، 1995، ص 88.

[2] - يوسف، حسني عبد الجليل، المفارقة في شعر عدي بن زيد، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001 ص5.

[3] - الرواشدة، م، س، ص 88.

[4] - نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص 91.

* - بؤرة التوتر: لكي يتم تعيين أو اكتشاف بؤرة التوتّر أثناء استقبال المفارقة،" يحسن الحديث عن تنافرات في حقل التوتر، وعن درجات، عوض استقبالها كتواصل مقطعي وهذا بسبب: 1- توتر جزأين منفصلين وصريحين لنفس الملفوظ، حيث ينتج سجلان وحقلان دلاليان، ولفظان لمقارنة واحدة، ثم إحداث لمجاورة تكون عشوائية أو مختلطة. 2- توتر بين السارد وملفوظه الخاص، حيث ينفك عن التضامن كلياً أو جزئياً مع ملفوظاته. 3- توتر بين ملفوظ وملفوظ خارجي. 4- توتر بين المتقطع والمتصل ، وهذا بإحداث درجات توتّر حيث لا وجود لها أو تعديل درجات غير واقعة...". -Voir: Philippe hamon: L'ironie littéraire, essai sur les forms ←

من خلال التَّعرف على لفظتين متنافرتين أو متناقضتين، بذلك ينشأ توتر حقلين دلاليين يحاول القارئ من خلالهما إحداث جملة من علاقات المجاورة والمقارنة في سبيل تثبيت المعنى جزئياً بعد الابتعاد عن صريح اللفظ، ثم تدخل هذه الألفاظ في علاقة مع ألفاظ خارجة عن النَّص فيحدث توتر آخر للكلمات أو الجمل، أو توتر مقاطع نصية في حد ذاتها، حيث يتعزّز مبدأ الاختلاف[1].

ويمكن التساؤل: ما الشخصية إن لم تكن تحديدا للحدث؟ وما الحدث إن لم يكن إيضاحا للشخصية؟ وما اللوحة السردية إن لم يكن وصفاً للطباع؟ وعن أي شيء آخر نبحث فيها؟ وماذا نجد فيها؟

فكرتان عامتان تظهران في هذه التساؤلات التي أطلقها هنري جيمس، Henry James وهما فكرتان موجودتان في مقالته الشهيرة "فن الخيال" "the art of fiction" : الفكرة الأولى تخص العلاقة السّرمدية بين مكوني المسرود المختلفين: الشخصيات والحدث. فليس هناك من شخصية بلا حدث، ولا من حدث مستقل عن الشخصية. ولكن بصورة مفاجئة، تظهر فكرة ثانية في الأسطر الأخيرة: صحيح أن هذين المكونين مرتبطان ارتباطا وثيقا، بَيدَ أن أحدهما أهم من الآخر، وأعني: الشخصيات؛ أي الطباع، أو علم النفس. فكل مسرود هو وصف " **للطباع.** إنّ كلمة شخصية تدل على شيء مختلف تماما عن انسجام نفسي أو وصف للطباع[2].

إنّ ملمحاً ما من ملامح الطباع يسبب الحدث، ولكن هناك طريقتان لذلك: يمكن الحديث عن "سببية فورية" "causalité immédiate"، مناقضة "لسببية موسّطة" "médiatisée". وتكون الطريقة الأولى من نوع : **س:** شجاع– **س:** يتحدى الوحش. وفي الثانية، لا يكون ظهور القضية الأولى متبوعا بأية نتيجة، ولكن في ثنايا الحكاية، يبدو **س** كشخص يتصرف بشجاعة.

نقلا عن بوعياد تسعديت، المفارقة في قصص السعيد بوطاجين, de l'écriture oblique, Ed: 05, Hachette Paris, 2002, 40.

[1] – ينظر: بوعياد, تسعديت، المفارقة في قصص السعيد بوطاجين: دراسة في تشكل الحدث والموقف، ص 53-54..

[2] – ينظر: تزفيتان تودوروف، شعرية النثر،(مختارات)، تر: عدنان محمود محمد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011، ص 35.

إنّها شجاعة منتثرة، متقطعة، ولا تترجم بحدث واحد، بل بمظاهر ثانوية لسلسة من الأحداث المتباعدة أحدها عن الآخر[1].

ومن جهة كل "ملامح الطباع (طباع الشخصية) سببية فورية؛ وما إن تظهر حتى تسبب الحدث. إنّ المسافة بين الملح النفسي والحدث الذي يسببه ضئيلة جداً. وبدلا من التعارض بين الصفة/ الحدث، هناك بالأحرى تعارض بين مظهرين من مظاهر الحدث: دائم/ لحظي، متكرر/ غير متكرر"[2]، الوهراني يحب السفر(ملمح طبع)، الوهراني يسافر إلى العراق(حدث): والاختلاف بين الاثنين يميل إلى التضاؤل الكامل.

طريقة أخرى لملاحظة تضاؤل هذه المسافة وهي البحث عما إذا كان من الممكن أن يكون للقضية الوصفية نفسها عدة نتائج مختلفة في ثنايا المسرود. في مقطع من مقاطع الرسالة: في الجملة: "**س**(القاضي الأثير بن بنان) ينتقم (يهدد –يتوعد) من **ع** (هو الوهراني) يمكن أن تؤدي إلى أن "**س** يستفز **ع**" و "**س** يؤذي **ع**". أما في قلب الحدث الذي ترسمه لنا الرسالة، فليس هناك إلاّ إمكانية واحدة: " **س** يهدد **ع** ـــ "**س** يؤذي **ع**". إنّ استقرار العلاقة بين القضيتين يحرم العائد إليه l'antécédent من كل استقلالية، ومن كل معنى لازم، ويميل اللزوم implication إلى أن يصبح تطابقاً، إذا كانت النواتج les conséquents أكثر عددا يكون للعائد إليه قيمة خاصة أكبر[3].

وفي بعض الحالات الأخرى نلتمس سمة غريبة للسببية النفسية: فملمح الطباع ليس مجرّد سبب للحدث، ولا مجرد نتيجة له، بل هو الاثنان معا، مثله كمثل الحدث تماماً. "**س**" **يؤذي الوهراني لأنه قاس، ولكن** "**س**" **قاس لأنه يؤذي الوهراني**". إنّ التحليل السببي للمسرود لا يحيل إلى أصل أولي وثابت، قد يكون معنى الصور اللاحقة وقانونها؛ بمعنى آخر في الحالة الصرفة، يجب فهم هذه السببية خارج الزمن الخطي le temps linéaire. السبب ليس قبلا أوليا، بل هو أحد عنصري الثنائية، سبب –نتيجة– دون أن يكون أحدهما متعاليا على الآخر أو سابقا له[4].

---

[1] – ينظر: تزفيتان تودوروف، شعرية النثر،(مختارات)، ص 37.

[2] – م، ن، ص 38.

[3] – ينظر: م، ن، ص ن.

[4] – ينظر: م، ن، ص ن.

من الأصح القول إنّ السببية النفسية تواكب "السببية الحدثية" événementielle(سببية الأحداث) بدلا من أن تتداخل معها. وهنا يمكن أن نطرح مسألة الانسجام النفسي لملامح الشخصية(لطباع الشخصية)[1]: هل بوسع هذه الانسجامات التي قد تنجر منها تنافرات أن تشكل نسقا systéme سرديا أم لا؟ وما هي الشخصية إذن؟ إنّ نصوص الوهراني التي سنتناولها في التطبيق الآتي تقدم لنا جوابا واضحا يكرره التحليل ويؤكده.

ونظراً لتّعدد تعريفات المفارقة، وتعدد أنماطها، وتقسيمها وأساليبها. كان لا بد من اختيار نمط من أنماطها، ليكون محور هذا البحث.

ونستحدث في هذا المبحث عن مفارقات ملمح الشخصية باعتبارها آلية من آليات تشكل المفارقة* من خلال المقامات والرسائل باعتبار المنام الكبير سبق وأن تعرضنا إليه في دراسة سابقة.

[1] – تزفيتان تودوروف، شعرية النثر،(مختارات)، ص 39.

* – مفكك المفارقة(القارئ) ، فإضافةً إلى الشروط التي تميزه عن القارئ العادي، فإنّه يمكن أن يتحول في أية لحظة من المتلقي إلى ضحية.

1- مفارقة ملمح الشخصيات في المقامات:

أ-المقامة البغدادية:

يصرح الوهراني في المقامة البغدادية* قائلاً:" **لما تعذرت مآربي واضطربت مغاربي ألقيت حبلي على غاربي**"[1]، يخبرنا هذا المقطع بخروج الوهراني من بلده الأصلي(الجزائر) متوجها إلى المشرق، فهذا التدشين الأولي لظهور الوهراني بطلاً، قد لمح كذلك إلى الأفعال التي يسندها إلى نفسه في رحلته التي تخبر السامع بهيمانه في الأرض دون مقصد ودون وجهة ودخوله الأوطان وخروجه منها دون إصابته، والمتأمل في هذا المقطع يلمح براءة السّارد الذي

---

* - إن أول كاتب جزائري استعمل المقامة هو محمد بن ميمون في مؤلفه التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية، الذي ترجم فيه لحياة الداي محمد بكداش، في حين أن مقامات ابن حمدوش المسماة: "لسان المقال في النبأ عن النسب والحال"، من الوجهة الفنية المحضة تعتبر أكمل وأفضل من سابقتها في أدبنا الجزائري القديم. ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ج2، 1985 ص 208. **ومن أهم المقامات** التي كتبها الوهراني وحفظها لنا التاريخ، نجد: أول مقامات الوهراني هي **المقامة البغدادية** والتي يتحدث فيها عن نفسه، واصفا سفرته إلى بغداد، إذ بعدما ترك موطنه قصد بغداد، وفي طريقه كان يقرع أبواب الأمراء والوزراء والقضاة ويطلب ثوابهم، حتى وصل إلى العراق، ودخل مدينة السلام بغداد. أما في مقامة الوهراني **الثانية في شمس الخلافة** فيخبرنا الراوي " عيسى بن حماد الصقلي"، أنه لما اختل الإسلام في صقلية، هاجر إلى الشام، واستقر بدمشق، وهناك رأى رجلا شديد الإعجاب بنفسه، فدفعه حب الاستطلاع إلى الحديث معه، لكن الشك دبّ في قلب الراوي عن صدق ما قاله، فاستدل عليه برجل آخر، فأخبره عن أصله وكيف أصبح صاحب شأن وروى له حكاية شمس الخلافة منذ حل بدمشق. لقد دخل المدينة مفرغ اليدين والجيبين، فوقعت عجوز في حبه وتزوجته، لكن هذه العجوز، أجمعت على تعليمه فتخوف الرجل من الأمر، ولما أصبح شرح لها وضعه وعدم قدرته على تلبية طلبها، لكن زوجته العجوز، أصرت على ذلك، بل أرادت أن تضعه على رؤوس المنابر، وطالبته بأن يفتح للدرس أذنه، ويسمع إلى نصائحها وتعليماتها. ونأتي إلى ثالث وآخر مقامة ضمها مؤلف الوهراني **وهي مقامة عن صقلية**، وكان هذه المرة هو راويها، فلما دخل صقلية، عشقها شيطانة وأقام بها، وفي إحدى الأيام حضر مع طائفة من أهل دينها، فجرى بينهم حديث عن أهل البلد وأعيانها، وكان فيهم "أبو الوليد القرطبي"، الذي سألوه عن أعيان صقلية فهو الذي سيميز لهم الخبيث من الطيب، فسئل عن " ابن رجاء" فأجابهم أنه شيخ علم لا يظلم عنده أحد، غير أنه كثير الكلام، مضياع لمواقيت الصلاة، لا يرثي لحال أحد، ولا يتوجع لمكروه أو مصاب.. (ملخص من المقامة التي سنناقشها).

[1]- مقامات الوهراني، ص 10.

شدَّ رحاله نحو المشرق، ومن معالم المفارقة كونها "غالباً ما ترتبط بالبراءة، وقد تصل إلى حد التظاهر بالغفلة والسّذاجة"[1].

وهذه السّمة يلتمسها القارئ في المقاطع الأولى ولكن سرعان ما تتحول إلى الهجاء في المقاطع التي تلي المقامة.

يخبرنا الوهراني في هذه المقامة بخروجه، ولكن المفارقة تتضح للقارئ في حديثه عن نفسه المتأرجحة بين قلق التهميش السياسي، وصعوبة فراق الأوطان، ويتبين ذلك من خلال قوله: " **وجعلت مذهبات الشعر بضاعتي ومن أخلاف الأدب رضاعتي، فما مررت بأمير إلاّ حللت ساحته واستمطرت راحته، ولا بوزير إلاّ قرعت بابه وطلبت ثوابه، ولا بقاض إلاّ أخذت سيبه وأفرغت جيبه...فتقلبت بي الأعصار وتقاذفت بي الأمصار فدّلني بعض السادة على دكان الشيخ أبي المعالي* وقال: فقال من أي البلاد خرجت، وعن أيها درجت؟ فقلتُ له: من المغرب الأقصى والأمد الذي لا يحصى ومن البلد الذي لا تصل إليه الشمس حتى تكل أفلاكها وتضج أملاكها. قال فكيف معرفتك بدهرك ومن تركته وراء ظهرك؟ فقلتُ له: أما البلاد فقد قلبت جنوبها وكشفت عيوبها، وأما الملوك فقد لقيت كبارها وحفظت أخبارها، فأي الدول تجهل وعن أيها تسأل؟ فقال: أول ما أسألك عن دولة الملثمين وأبناء أمير المؤمنين. فقلتُ له: تلك أمة قد خلت وروضة أمحلت، أفلت بدورها وتعطلت صدورها وطلعت نحوسها فغابت شموسها، وكانوا أشجع من الليوث وأكرم من الغيوث وأحسن من الأزهار...قال: فما تقول في عبد المؤمن* وأولاده وسيرته في بلاده؟ فقلت مؤيد من السماء خواض للدماء، مسلط على من فوق الماء حكم سيفه في القمم وأعمله في رقاب الأمم...فأغمد الحلم شفاره، وقلّم العلم أظفاره، ولو أنّ للعلم لساناً، وللورقة إنساناً لتألمت وتظلمت، ولأنشدتك في الملا، قول الشيخ أبي العلا:**

---

[1] – نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص 198.

*– هو غالباً أبو المعالي الكتبي المتوفي سنة 568، منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ينظر: الهامش، ص 2.

** – هو عبد المؤمن بن علي الناجري الكومي نسبة إلى كومية وهي قبيلة بربرية في ندرومة، ولد بضيعة من أعماق تلمسان، نشأ في أسرة فقيرة، ثم احترف تعليم الصبيان، اصطفاه ابن تومرت فتظافرا معاً على إقامة دعائم دولة الموحدين، إلى أن توفي ابن تومرت وبويع ابن علي بالخلافة عام 524هـ فثبت قدمه في الملك واشتدت بذلك عرى دولته في مختلف الميادين، ينظر: عبد الرحمان الجيلالي تاريخ الجزائر العام، ط4، ديوان المطبوعات الجزائرية الجزائر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ج1، 1982، ص 7–12.

جلو صارما وتلو باطلا

وقالوا صدقنا فقلنا نعم

ولكن السكوت عن هذا أرجح، ومساءلة الأفاعي أنجح وعند الله تجتمع الخصوم.... قال ماذا تقول في الدولة الصقلية؟ فقلت: دم مطلول وصارم مفلول، ودولة مائلة وسعادة زائلة...قال: فما تقول في الدولة المصرية؟ فقلت عجوز محتالة، وطفلة مختالة، وروضة زاهرة، وامرأة عاهرة ولدت في السعود، ونشأت بين الطبل والعود...رميت بالرواعد، فأتى الله بنيانهم من القواعد: وإن الجرح ينغر بعد حين إذا كان البناء على فساد"[1]. تتميز ملامح شخصية الوهراني بثوابت ومتغيرات، فالعناصر الثابتة هي أفعالها وأعمالها ووظائفها، فالمفارقة تعطي الشخصية ملامحها فيتيح بتواصله للقارئ التعرف على هذه الشخصية. وقد مكنته هذه الاستراتيجية الجمالية من نقل التجربة الإنسانية والانفعالية في قالب فني وجمالي أخاذ؛ حيث صاغت "المقامة البغدادية" تجربة كاتب وضعته الأقدار في مواجهة مع العصبية المشرقية بكل أسلحتها الإقصائية، في حين تقف الذات المغربية وحيدة في عزلتها المأساوية لا تملك سوى المفارقات الأدبية، تتحضن بها من أجل تأجيل تهميشها وتثبيت وجودها.

تتمثل وظيفة المفارقة في هذه المقامة في كل هذه المعارف التي تميزَّ بها بطل المقامة البغدادية ذات وظائف إخبارية نشأت من خلال علاقتها مع شخصية أخرى كانت حافزا استنطاقيا للإخبار، نوردها في هذه النقاط[2]:

1-**معرفة سياسية:** تظهر في نطاق حديثه عن سير الملوك والأمراء.

2-**معرفة جغرافية:** تكون رحلة البطل الطويلة معلومات جغرافية عند البطل.

3-**معرفة دينية:** إنَّ ثقافة القارئ تقف على بعض ما يستشهد به البطل في سرده من أمور الدين محكما إياه على سلوك الحكام وذوي السلطان.

4-**معرفة أدبية:** أورد البطل/ الراوي/ الوهراني في هذه المقامة جملة من الأشعار على اختلاف أزمنتها وأصحابها، منها قوله في الخلافة يمدح السلطان.

---

[1] – مقامات الوهراني، ص 10-11-12.

[2] – أشارت الباحثة إليها، ينظر: مناع مريم، بنية السرد في منامات الوهراني، ومقاماته ورسائله، ص 42-44.

5-**معرفة النسب:** وهو يعكس بهذه النسبة قدرته على اجتياز المسافات البعيدة في سبيل الحصول على الأمن والمكسب المادي هروبا من بيئة الصراع السياسي الموحدي، كما يكشف هذا البناء تشبث المؤلف بوطنه، فهو نموذج للغريب عن بلاده.

6-**معرفة الجنس:** إنّ البطل بذكورته استطاع أن يتحمل المشاق، إذ تقلبت به الأعصار وتقاذفته الأمصار.

7-**معرفة اجتماعية:** يتمثل البعد الاجتماعي بمكانة الشخصية في المجتمع، ومحيطها وظروفها إذ يتضح من هذه المقامة أن البطل لا يحمل أية مكانة اجتماعية، فالبحث عنها هو دافع الهجرة، فلا هو ذو مهنة تهبه راحة البال، ولا ذو مال يقيه شرّ السؤال، ويظهر هذا البعد لشخصية البطل في بعض الجمل الاستهلالية للمقامة.

8-**معرفة نفسية:** كما أن هذا البعد النفسي الداخلي الذي بنى عليه الوهراني شخصية بطل مقامته يقع في اتصال بالبعد الاجتماعي، ذلك أن الفقر والوضعية الاجتماعية اللامستقرة هي عملية حتمية في التأثير على نفسية البطل، وقد كشفت عن أخلاق أثرت على طبيعة البطل وسلوكه كعدم الصبر في وطنه، وفي تحمل العيش المر والتذلل للأمراء، فهذا الطبع يجعل من شخصية البطل تزداد تهميشا.

ب-شخصية شمس الخلافة (المقامة الدمشقية*):

يأتي حديث الراوي عن هذه الشخصية، فيما ينقله لنا هذا المقطع "فقد **حاول كل معيشة فلم يقدر على حشيشة، فساقه القدر إلى عجوز مغربية محكمة في خمسين صبية تعلم البنات الغزل وتجنبهم المجون والهزل حتى اشتهرت بالرفق والأناة، والحذق في تعليم البنات قد أخصب مكانها، وامتلأت بالكسر أركانها. فجاء الشيخ أبو الخرا يطلب عندها بيتاً للكرا، وهو كما رأيت قد جمع بين الجفا وغلظ القفا، فأبصرته العجوز على تلك الحالة فتوسمت فيه عظيم الآلة، فسرى خيالها وسال عليه ريالها، ولم يفارق بابها حتى كتبت عليه كتابها، ولما اختلاها واعتلاها وكنفت من ليلته خلاها، أيقنت أنه يبرد غليلها ويداوي**

*- تعد المقامة الدمشقية رسالة سخرية بناها الوهراني ليسخر من شمس الخلافة، واتخذ منها تقنيات سردية متعلقة بالراوي وطبيعته، فالراوي في هذه المقامة شخصية مخترعة متخيلة في شكل اسم هو عيسى بن حماد الصقلي.

عليلها...".[1]. نرى أنه يقدم ظاهرة الحب عند العجائز، وهذه المفارقة شبيهة بالمفارقة الرومانسية التي تقوم على أساس خلق وهم جمالي من طرف الكاتب، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال تغيير أو انقلاب في النبرة أو الأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة، أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة أو مناقضة وبشكل أكثر تحديداً، يمكن القول إنّ المفارقة الرومانسية تعبير عن موقف تتمثل فيه المفارقة ويعكس المتناقضات"[2]، وبين بأنها تكون مبادرة من العجوز وأن رد فعل الرجل في أغلب الحالات يكون سلباً، ويرى أن الحب هو شعور أخلاقي باعتباره تعبيراً عن الجوهر الروحي للإنسان، وهو عنصر اجتماعي حيث يرى أن العلاقات العاطفية المثيرة تكشف عن سلوك بعض طبقات المجتمع، وأن ثنائية الحب– الزواج تمثل واقعاً قهريا وإن كان واقعاً اجتماعياً أخلاقيا هادئاً، كما يرى أن الحب عند الفئة المسنة من النساء منظور نقدي يدور في إطار السّخرية اللاذعة والنكتة الاجتماعية المضحكة.

تظهر ملامح المفارقة في هذه الشخصية عندما تعيش معه العجوز وتطلب منه التعليم، كما يظهر في المقطع الآتي:" **قال عيسى بن حماد فقلت للرواي: مثل من أفاد، وشفى بحديثه الفؤاد، فكيف تمشى حاله، وتخطى على الفقهاء محاله فقال: أعلم أنه لما اجتمعت العجوز على تعليمه، ورده إلى المدرسة وتسليمه تخوف من الأمر، وبات ليلته على الجمر. فلما أصبح قال: لها يا هذه اعلمي أني كنت في بلدي اسكافاً وأصبحت في مرحاضك كنافا فكيف؟ لي بالمدارس وأنا كالطل الدارس؟ ومن أين لي بالخير وأنا مثل حمار العزير*؟ وأقبل كالتيس يكرر لفظه**"[3]. وعن الجانب المفارق في كتاباته، فإنه ينظر إلى مشكلات شخوصه السّردية من منظور نفسي ذاتي استبطاني يجعلنا ندرك ما هي حالات الشك والتردد والأزمات الشائكة التي تحملها كل شخصية من الشخصيات على عاتقها. كما ينظر إلى العجائز على أنها قيود تفرض على الرجال قوانين صارمة، ولكن تبقى غاية الوهراني هي السّخرية من شخصية شمس الخلافة.

---

[1] – مقامات الوهراني، ص 98.

[2] – نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 33.

* – تنويه: لقد ورد في القرآن الكريم ذكر الله عزوجل لحمار العزير الذي أماته عزوجل مائة عام، ثم بعثه أمام عيني صاحبه في قوله: "وَانظُرْ إِلَىٰ حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِّلنَّاسِ ۖ وَانظُرْ إِلَى الْعِظَامِ كَيْفَ نُنشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْمًا ۚ فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ" البقرة: ٢٥٩.

[3] – مقامات، م، س، ص 99–100.

وعن منظور المفارقة، فإنّه يلجأ في كتاباته إلى مصادر متنوعة* بداية من الجروتسكية إلى الهجاء، عن طريق السّخرية السوداء والدعابة الوردية وسخرية اللامعقول، ومن ملامح هذه المفارقة التي ترسمها لنا شخصية "**شمس الخلافة**"، تغير القيم والمفاهيم المرعبة في المجتمع وانحسار الواقع أمام اللامعقول، وللحصول على مثل هذا النوع، يعمد السّارد إلى نظام اللغة وتبديل مواضع الكلمات وتلطيف العبارة والتضاد والرّد بالمثل واللعب بالألفاظ من حيث الاشتراك المعنوي في اللفظ الواحد أو على الجناس والطباق، واللعب بالمعاني من خلال الكناية والتورية والتعريض والمبالغة[1]. وأن أغلب هذه المصادر تترابط فيما بينها للتكامل مقدمةً لنا نموذجا فرديا خالصاً يتميز به الخطاب السّردي السّاخر للكاتب الذي وصفه النقاد بأنّه أسلوب يتسم بالسّخرية والهجاء والتهكم والمفارقة والمحاكاة الساخرة، وإن كنا نرى أن درجات هذه المفاهيم تتفاوت من زاوية إلى أخرى، فإننا لا ننفي قصد الوهراني تقديم شخصياته بنسب متفاوتة وعلى جرعات وفقاً لما يقتضيه سياق الحال.

وظيفة هذه المفارقة، تواصلية، فهي بمثابة تعبير عن الأفكار السائدة آنذاك، يعلن الكاتب بواسطة القذف والهجاء رَفْضَهُ وتذمره من بعض السلوكات والعادات، ويمررّ مواقفه إزاء بعض الطبقات في المجتمع، بصوت ساخر، أو بصوت المنبه الناقد.

* – يعتمد الوهراني في نسج مفارقاته الساخرة على مصادر متنوعة، ومن بينها مقامات الهمداني، فقوله مثلاً على لسان شمس الخلافة شاتما نفسه: " من أين لي بالخير وأنا مثل حمار العزير"، وقوله أيضاً" فأقبل التيس يكرر لفظه ويقابله الهمداني بقوله في مقاماته الدينارية– على سبيل المثال لا الحصر – على لسان المكدي موجها كلامه إلى الإسكندري: " يا نكهة الأسود...ياكلبا في الهراش يا قردا في الفراش" ينظر: الهمذاني، بديع الزمان، مقامات الهمداني تقديم وشرح الغوامض: محمد عبده، دار موفم، للنشر، الجزائر، 1988، ص 300.. ومن ثم فقد استخدم الوهراني مجموعة من الحيوانات للدلالة على الهجاء الذي تشتغل به المفارقة، وهو نفس الغرض توخاه الهمداني في مقاماته أيضاً، كما أن الحيوانات التي استعملها الوهراني والهمداني في حد ذاتها لها رموز تتشكل بها المفارقة.

[1] – عبد الفتاح عوض، في الأدب الإسباني السخرية في روايات با بيستير، دارسة لغوية سيكولوجية، ص 8–12.

2- الشخصيات المجازية* باعتبارها تفعيلا للمفارقة:

أ- مقامة كتبها على لسان جامع دمشق:

يدعو هذا المقطع إلى الحيرة، فالمساجد أصبحت تتكلم، فكأنّ السارد يعي جيداً أن للجمادات دوراً فعالاً في إنشاء المفارقة الساخرة، كما يظهر في هذا المقطع، يقول المؤلف على لسان مساجد الكورة "**المماليك مساجد الكورة، يقبلون الأرض، بين يدي الملك المعظم، البديع الرفيع المكرم، كهف الدين جمال الإسلام والمسلمين، بيت الأنبياء والصالحين، مدفن الأنبياء والمرسلين، (بيت الأنبياء والصالحين)، مدفن الأنبياء والمرسلين ملجأ الفقراء والمساكين مأوى الغرباء والمقلين، بيت الأتقياء الصالحين، وينهون إلى مجلسه السامي ما يقاسونه من جور العمال ونهب الوقوف، وخراب الحيطان والسقوف، قد ألفهم الظلم والظلام وأنكرهم المؤذن والإمام(...)، أما بعد أيها الملك السعيد: ثبت الله قواعد أركانك، وشيد بنايتك فإن الخراب قد استولى على المساجد، حتى خلت من الراكع والساجد، فأصبحت مساجد الغوطة لا سقوف لها ولا حيطان(...)، وأنت أيها الملك عمادنا، فاكشف عنا حالنا وأنظر في صلاح أحوالنا، يصلح الله أحوالك...**"[1] .

تتجلى هذه المفارقة في المناجاة التي تُناجي بها الجمادات التي يتكلم المؤلف على ألسنتها، إنّ تلقي الكلام من المساجد أمر يدعو إلى التناقض فمفكك المفارقة يصاب بالتباس إذا سلم بالأمر من وجهة سردية، كما في هذا المقطع، "**أما بعد يا معشر المتكلمين وطائفة المساجد المتظلمين، إنه والله لا ينتهي إليكم من الجور إلا ما يفضل عني (ولا يصل إليكم) إلا ما يستعار مني فلولا أن أركاني سليمة وبنيتي قديمة، لأصبح جامع بني أمية (يغنى عليه: يا دار مية(...) ثم أشرف الملك من إيوانه، بين جنده وأعوانه... وأقبل هو يقلب طرفه في المجموع ويكفكف أسراب الدموع، لما يرى من اختلالهم وفساد أحوالهم)**"[2]. ثم يمضي

---

* - تحيل المساجد في توظيفها المجازي على واقع اجتماعي يصف الحالة التي آل إليها الدين ومنه المجتمع وما المسجد إلا مكان لتجمع الناس فإذا فسدت المساجد واختل دورها وتلاشت وظيفتها، فسد المجتمع. **مسجد جلق:** إن المسجد الدمشقي بوصفه بطلا اشتمل على أبعاد عدة وردت في سياق النص، **جامع النيرب:** القسوة، الظلم والخراب والحيطان والسقوف (ركعت حيطانها وسجدت سقوفها). ينظر: مناع مريم، بنية السرد في المقامات، ص 52-53.

[1] - مقامات الوهراني، ص 63-64.

[2] - م، ن، ص62-63- 66.

الوهراني بعد ذلك في نسج خيوط قصته أو حكايته تدريجيا، حتى يصل بها إلى نهايتها المحتومة.

وقد أسند بطولتها بطريقة رمزية(مجازية) إلى جامع(جلق) وهو جامع بني أمية الكبير في دمشق، وتحت سلطته تنضوي بقية مساجد دمشق ومشاهدها وأضرحتها. وقد اجتمعت كلها عند هذا المسجد الجامع الذي كان لها بمثابة الملك، للمشاورة والمحاورة، وليدلي كل طرف بشهادته في أداء خطابي على سوء أحواله وضياع حقوقه، بطريقة تناوبية، ثم بعد ذلك تتوحد كلمة المسجد الجامع مع من تحته من الأضرحة والمشاهد في خطاب واحد شاهد على لسان حالها، ثم يرسل إلى القيّم على شؤونها، وهو سعد بن أبي عصرون، كما يصوره هذا المقطع: "**أما بعد: يا غدار لقد هيجت الألم، لقد عجبت من محالك ومن فساد أمرك عند آخر عمرك ومن فساد دينك وضعف يقينك، صليت بالمسوح وتقلدت الأمور العظام وإن كنت في هذا العمل إلا كما قيل في المثل: صلى وصام لأمر كان يأمل حتى حواه فما صلى ولا صام...**"[1].

لعلّه ينظر في أمرها(المساجد) ويصلح ما اختل من بناءها، وعندما فوجئت المساجد (الشخصيات المجازية) برد ابن عصرون المخيب لآمالها اضطرت إلى رفع أمرها إلى الملك العادل نور الدين محمود الأتباكي، وعندها فقط يأتي الفرج على يد هذا الملك العادل الذي سيرفع عنها ما كان قد حل بها من إهمال ونهب لحقوقها وأوقافها، وليعزل "ابن عصرون" الذي اتهمه الوهراني بتعطيل مصالحها.

وقد وظف هذه الحركات الجسمية(التي تمتعت بها الشخصيات) تعبيرا عن الحالة النفسية المتخفية، وهي حالة من التوتر والقلق واللاسكونية، بدءا من الاستواء في الجلوس وضرب اليد ثم رفع الصوت وتقليب الطرف وكفكفة الدموع، هذه المناجاة التي صدرت عن "**شخصية المسجد**" تعكس جانبا نفسيا ترتبط به حالة فكرية ذات بيولوجية تظهر في تفكيره الديني، الذي يتصل بالأخلاق فالمسجد شخصية ذات ثقافة حافظة للقرآن، فمن أخلاق هذه "الشخصية المجازية" النهي عن المنكر، والإحساس بالمسؤولية، فلا يختص بمثلها إلا من مكن في الأرض، وكان له بعد اجتماعي مرموق، فالمسجد هو الأمير الملك وعليه مدار الأمور والمعظم على المساجد هذا في مرجعيته، أما من حيث وظيفته السردية فهو القائم على سير

[1] – مقامات الوهراني، ص 67 –68.

الأحداث وتحركها، وهذا ما يصنفه في نطاق الشخصيات النامية التي تتحرك في مسار المفارقة الساخرة.[1]

تتمثل وظيفتها في تقريب المجتمع المتدين" يعتبره الكاتب عالما فوضويا*، ينظر إليه بمرارة نفسية ورغبة أكيدة في إصلاحه وفقاً للتقاليد الدينية الأصيلة والمرعية للمجتمع، فالإنسان السّاخر "إنسان نشيط وعبقري" ومعتز بدينه وأخ للمثل العليا، وهذا الانتماء الواعي يكسبه قوة كبيرة وقدرة خلاقة على منح الحياة كل اهتماماته، وكل إمكاناته على النقد والمعارضة والمقاومة والكفاح، هو إنسان ثوري التكوين في الواقع، وإن لم يستخدم أسلحة الحرب التقليدية المعروفة سلاحه الموهبة والقدرة الفائقة على مواجهة النقائض والنقائص، والتعرف على عناصر الانحراف فيها، وعلى صياغة الأساليب المناسبة لكشفها وإبرازها ووضعها في الضوء العام لتكون هدفاً لأكثر من عين، ونقطة التقاء كل اهتمام[2].

لقد بنى الوهراني نصوصه بهذا الشكل لتأتي متطابقة مع حياته الشخصية، فقد كانت حياته في المشرق شديدة الصلة بالمساجد والمشاهد والأضرحة التي كانت ملاذه الأول في مرحلة الضياع والتشرد وفي مرحلة الانتعاش والاستقرار، عندما انتبه بعض الفضلاء إلى عمله وفقهه، أسندوا إليه الخطابة في مسجد صغير بقرية(داريا)، وهي ضاحية من ضواحي دمشق المدينة التاريخية الشهيرة. وقد ساءه حاله كما ساءه حالها (المساجد)، وكانت غربتُه جزءاً من غربتها عندما آل أمرها هي الأخرى إلى الإهمال والضياع. إنّه مظهر من مظاهر توحد الفقيه العربي عامة والمغربي خاصة بالأماكن المقدسة في جغرافية العالم الإسلامي، وطالما كانت تلك المساجد وتلك المشاهد والأضرحة الملاذ الأخير لكثير من المنبوذين والمثقفين والمهمشين

---

[1] – ينظر: بوعياد, تسعديت، المفارقة في قصص السعيد بوطاجين: دراسة في تشكل الحدث والموقف، ص 54.

* – ويبدو لي أن حل هذه المفارقات، يكمن في جواب من نموذج نقدي يرتكز على الاعتراف بأن هناك مسائل عديدة متعلقة بالتبدل الاجتماعي ليس لها جواب مع أنها مطروحة بصورة دائمة، فالمجتمعات المتدينة التي تصب اهتمامها على المساجد في فترة من فترات الزمن فقط، أمر يدعو إلى الحيرة. قد يعتبرها البعض تفاهات ولكن في عمقها تختفي التفاهات وتظهر الحقيقة المقموعة التي عاشتها المساجد في عصر الوهراني، ولا يجب أن نتعجب من ذلك فكثير من المساجد في يومنا هذا ما زالت تعاني من نفس المشكلة. ينظر: ريمون بودون، موضع الفوضى، تر: منصور القاضي ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات–بيروت–الحمراء، 1999، ص 151.

[2] – ينظر: الفتاح عوض، في الأدب الإسباني السخرية في روايات با ييستير، ص 16.

في تاريخنا القديم، فهل كانت كتابة الوهراني هذه نوعا من الوفاء بحقها تجاهه عندما رعته وآوته، في الوقت الذي تحاماه الناس وجفوه وأقصوه؟

3-مفارقة ملمح الشخصيات في الرسائل:

أ-رسالة إلى الأمير نجم الدين بن مصال:

تقوم هذه الشخصية(الوهراني) بوصف "**الأمير نجم الدين**"، في قولها:" **كتب هذه الأحرف عبد مولاي المفضل الأمير، نجم الدين علم المسلمين أطال الله بقاه، وجعله من كل سوء فداه وفي مرابط صدره من خيول الشوق جواد، له نضرة نعيم وهو بالرئاسة زعيم لبس الخز والأرجوان....**"[1]. تُقدّم هذه المعلومات للقارئ كتعريف لشخصية "الأمير "نجم الدين" مما يجعل القارئ يتوقع من هذه الشخصية استمتاعَها بمُلكها بملكها.

تتجلى المفارقة في كون الشخصية تغير مدحها الوارد في بداية الرسالة، سالكة مسلكاً آخر يضع الأمير في بؤرة من الاستخفافات، كما يصوره هذا المقطع الذي يتنافى مع الثناء الوارد في بداية الرسالة، كقوله: "**لا يعرف طعم البوس، ولا يدري ما خشونة الملبوس، يرتاض في طرفي النهار، على شطوط الأنهار، وينام في الليل مع الحور بين الترائب والنحور... فعوضه الدهر عن لباس المعتق الجديد بلباس ثوب الحديد وعن أكل الفراريج والدراريج بلحوم الجراذين والبراذين، وعن شم الرياحين الطرية إذا وافت بروائح المزلة إذا جافت، وعن سماع الطيور الأنيقات بفقع أصوات المنجنيقات...**"[2]، هنا يبقى القارئ متعجباً من العبارة الثانية التي جاءت رداً مناقضاً للعبارة الأولى، فكيف لا والأمير نجم الدين قد جعله الكاتب يأكل لحم الجرذان ويشم الجيف. هنا يعمل القارئ على رهن كل قدراته وطاقته، وتبدأ مطاردة المعنى لمعرفة حقيقة مصير "الأمير" الذي جاءت صفاته بين متنافرات عدة تعمل على حث القارئ للتعرف على المفارقة، من أجل الحصول على دلالة جديدة تتناغم مع المعتقدات المعبر عنها وهذا لا يعني رفع التناقضات التي يثيرها السّارد، وإنّما يقتضي إدخالها في تركيب يعطيها

[1] - رسائل الوهراني، ص 75.

[2] - م، ن، ص 75.

موضعاً داخل النظام التركيبي للقيم المسندة للكاتب[1]، وهنا تبرز الموسوعة الذهنية التي على القارئ أن يملكها.

وظيفة هذه المفارقة هي قلب الأدوار، ففي الوقت الذي يقوم السّارد بالدفاع عن الأمير نجم الدين، يتدخل في الآن نفسه بعبارة مناقضة للعبارة الأولى، ويعرف أحد الباحثين مفارقة قلب الأدوار،" تنزل صاحب الموقف الطيب الذي اقترن به، لتؤدي دوراً جديداً مفارقاً للدور الأول"[2]. وتتمثل وظيفة المفارقة –هنا أيضاً– في عدم التصريح بطريقة مباشرة بأفعال وتصرفات الأمير، التي يجدها القارئ تتخبط في بوتقة من المتناقضات. إنّ المفارقة بهذا التنظيم المتناقض والذي يثير الغرابة عند القارئ، هي نمط خطابي غير مباشر، يريد صاحبها ألاّ تفهم ألفاظه ومواقفه، ويسهر على تعقيد أقواله لمنح القارئ إمكانية الولوج إلى دلالتها، إنّ المتحكم في هذا التعقيد هو السّارد، وما هذه الكائنات الحية "**كالجرذان والطيور**" التي يزج بها السّارد في خطابه إلاّ كائنات يحركها السّارد من أجل تعزير الخطاب المفارق.

مرة أخرى، بعدما أصدر الوهراني المقطع الذي يفارق المقطع الأول، يُظهر مقطعاً آخر يسلك فيه وجهة أخرى، وكأنّه أراد أن يرفع به شرارة الغضب التي ولدها استخفافه بالأمير وللتمثيل نورد هذا المقطع:" **ولا يعتقد المولى أدام الله عزه أن الخادم أشار في صدر الكتاب إليه ولا أنه قصده بوصف الحال الذي هو عليه لعلمه أن عنده من المحبة لسلطانه ما يسليه عن أوطانه، ومن الغرام بأميره ما يلهيه عن سميره، وأن خدمته أحب إليه من الخدم السنية وملازمته أشهى لقلبه من العيشة الهنية**"[3]. ينتظر القارئ تراجعه في استخفافه بالأمير إلاّ أنّه سيجد نفسه أمام مقطع آخر أكثر غرابة من الأول، تظهر المفارقة في الرد الدامغ الذي يبين حقيقة المقاطع السّابقة، كونها مجرد استدراجات توهم الأمير بملاطفة الوهراني له، كما يمثله قوله:" **وتبلد الحس، وعمى النظر، وانقلب الكيموس وصعدت الصفراء إلى دماغه، فاستحكم الفساد، وبرد الحس وتغير المزاج وانفسد الهندام واختلط عقله وأقبل يهذي هذيان**

[1] – Voir: Pierre Schoentjes, Poétique de l'ironie, Ed. du seuil, Paris,2001,p 104-146-.
نقلا عن: بوعياد تسعديت، المفارقة في قصص السعيد بوطاجين: دراسة في تشكل الحدث والموقف.

[2] – رحماني علي، شعرية الخطاب السّردي، في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع3، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006 ص 330.

[3] – رسائل الوهراني، ص 77

المجانين.."[1]. تأتي هذه العبارة للقضاء على آمال "**الأمير نجم الدين**" الذي توقع كسب مودته من خلال الإطراء المبالغ فيه، لدرجة جعل حب الأمير يلهيه عن أوطانه. لقد دفع السّارد أميره لمثل هذا الموقف الذي تسوده مجموعة من المتناقضات، كصعود الصفراء إلى دماغه، وعمى النظر، وتغير الميزاج، واختلال الهندام، واختلاط العقل، والجنون المنسوب إليه، كل هذا من أجل أن يجعل منه "الهدف" الذي تريده المفارقة؛ إذ تمثل هذه الشخصية التي وقعت ضحية غبائها. يكون هذا الأخير "الهدف الذي تريده المفارقة إصابته"[2]، فالشخص الذي يقع على غفلة يعتبر ضحية ظروف أو أحداث ابتدعها صانع المفارقة(السّارد) للإيقاع بالخصم.

تتمثل وظيفة هذه المفارقة بإعطاء وظيفة جمالية يستشفها القارئ من خلال هذا الغموض الذي يتموقع فيه السّارد، فهو من جهة يستخف من أميره في كثير من المواقف ومن جهة أخرى يتودد له من أجل المساعدة، تعتبر هذه العملية التي يقوم بها صانع المفارقة "عملية تظليلية وتظليل كل السّبل لفهمها، وحده الاعتراف الصريح للكاتب يمكنه أن يرفع هذا اللبس"[3]. وإذا أردنا اعتبار هذا الغموض واللبس الذي يعتري السّارد في تبيانه لمواقف "**الأمير نجم الدين**" استراتيجية حكائية يعمد إليها في صناعة رسائله، يمكننا القول بأنّه " يهمس بجزء من المعنى دون أن يبوح بالكل، يتجلى ثم يختفي، وشيئاً فشيئاً يقوم بإجبار القارئ على التأويل وذلك " بتقديم عدد من الإشارات والتنبؤات حول محتوى هذا اللبس ووظائفه الترميزية"[4]، التي تحاول المفارقة في تبيانها بكل معاني الاستخفاف ولكن دون أن يأبه الخصم لذلك.

---

[1] – رسائل الوهراني، ص 78.

[2] – ميويك، د.سي، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، ص 31.

[3] – Pierre Schoentjes, Poétique de l'ironie, P 1192

[4] – شادية شقروش،" سمياء العنوان في ديوان مقام البوح" مجلة السمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول جامعة محمد خيضر، بسكرة، نوفمبر، 2000، ص 272. نقلا عن: بوعياد, تسعديت، المفارقة في قصص السعيد بوطاجين: دراسة في تشكل الحدث والموقف، ص 85.

ب-رسالة إلى الفاضل عبد الرحيم بن علي:

تخبرنا شخصية الراوي عن شخصية القاضي أموراً كثيرة تبين سلوكاته العادلة، كقوله: **(سيدنا القاضي الأجل، الفاضل، أدام الله ظله، وكبت كل عدوّ له...**"[1]. في هذا المقطع السّردي يقوم الراوي بتزويد القارئ بمجموعة من الصفات والأخلاق التي يتحلى بها القاضي الفاضل. المفارقة في هذا المقطع تتمثل فيما يناقض به الرواي كلامه الأول، باعتبار المفارقة تقوم على عبارة تبدو مناقضة لعبارتها السّابقة، وما يدعم ذلك قوله:" **وأحميه من كل ما يدخل إلى صدره غير الهموم والأحزان، أونسه بشعر أبي نواس، وانبئه بأنباء المتنبي وأعلق عليه التمائم من شعر أبي تمام، وأعلله بالشعر على ماء الشعير ويفقه ابن الحلاب عن شراب الجلاب، وأريه الشراب مثل السّراب، وإن طلب الخبز خبزتُ في رأسه، وإن استسقى الماء أنزلت الماء الأصفر في عينيه، وإن ذكر اللحم أطعمته لحم كفيه، فلا يعض عندي على شيء إلا على أنامله من الندم ولا يتجرع في بيتي إلا غصص الموت** "[2]. من هذا المثال الذي يناقض الثناء الأول المقدم من طرف الراوي للقاضي الفاضل، تتحقق مفارقة الشخصية، لكون شخصية القاضي قُدمت إلى القارئ بهذه المتناقضات التي تجعله يرغب في معرفة المزيد.

وظيفة هذه المفارقة هي كشف صفات وأفعال القاضي، وما الثناء الأول سوى طريقة لاستدراجه؛ استطاعت العبارة الثانية أن تقلب الصفات التي يملكها القارئ على القاضي، لتتحول إلى صفات مستهجنة، لا تليق بالمقام الأول الذي عُرف به.

القاضي الفاضل=(مدح)، **أحميه من كل ما يدخل إلى صدره غير الهموم والأحزان= (ذم).**

أدام الله ظله=(مدح)، **وأريه الشراب مثل السّراب، وإن طلب الخبز خبزت في رأسه= (ذم).**

كل هذه المتناقضات غايتها السّخرية والتهكم من الشيخ، لقد أدرك الوهراني أنّ المفارقة هي سر هذه اللعبة التي يلجأ إليها في مثل هذه المواقف، فهو يجتهد في استعمال كلّ الحيل التي تعنى بكلّ ماله علاقة بالمفارقة، ووظيفة هذه المفارقة أيضاً تتمثل في كونها تحث المبدع على الاجتهاد أكثر أثناء ممارسته فعل القص في الكشف وانبثاق الكتابة الإبداعية، أضف إلى

[1] – رسائل الوهراني، ص 72.

[2] – م، ن، ص 73.

ذلك أنّها تحث المبدع على امتلاك جرأة توظيف المصطلحات، لا يمكن أن تقيم سلباً أو إيجاباً أو ما يسمى بذكاء المصطلح[1]، فهو يستعير ما يشاء من حيثُ يشاء، وتجعل المبدع كذلك يمارس الفعل الكتابي كنظام علامي مميز.

مرة أخرى، يخبرنا الوهراني عن القاضي أنّه نال مدحاً من الجماعة، كقول السّارد "**فشكرته الجماعة على هذا الإنعام، فصاح المسكين بأعلى صوته أنا مؤمن بالله وبمنكر ونكير، أنا عبدٌ لمالك خازن الجحيم....**"[2]. المفارقة تظهر عندما يورد السّارد عبارة ثانية تلي العبارة الأولى وتكون مناقضة لها، يصور فيها القاضي وهو يطلب من الجماعة طلبا سخيفاً مصرحاً بذلك" **يا قوم: أرموني على المزابل وادفنوني بالحياة ولاتتركوني عند هذا الكافر اللئيم...**"[3]. وبهذا يحقق السّارد مفارقة الشخصية التي يتوجب فيها تحقيق التنافر من أجل "**خلق بؤرة التوتر**" التي يتطلب فيها " وجود تنافرات أثناء استقبال المفارقة يحسنُ الحديث عن تنافرات بين الجمل عوض استقبالها كتواصل مقطعي"[4]. لذلك نجد الوهراني لا يريد أن يزود القارئ بمعلومات حول القاضي الفاضل بطريقة عادية تسمح له بالتواصل بطريقة مباشرة، وإنّما عمد إلى خلق تنافرات بين صفات القاضي تجعل القارئ يبحث عن المعنى الضمني لهذه المتناقضات، ليصل إلى أنّه كان راغباً في تشويهه، ووضعه في موقف ساخر ونستشف من هذا بأنّ سخريته من شخصية القاضي، لا يمكن أن تتشكل من دون المفارقة التي تقوم على كومة من المتناقضات تعمل على تمويه الخصم.

وظيفة هذه المفارقة هي كشف مدى الحقد الذي يكنّه القاضي للوهراني، وما المقطع الأول الذي استفتح فيه رسالته بكل تهذيب إلاَّ حيلة لغوية يستدرج بها خصمه، معقباً على ذلك في مقطع لاحق، بأنّه لا يتجرع في بيته إلاّ خصص الموت، مما أدى إلى قلب الصفات والأفعال التي قدمت في العبارة الأولى، لتأتي هذه الصفات مناقضة للعبارة الأولى مشكلة سلسلة

---

[1] – ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 198. ينظر كذلك: بوعياد, تسعديت، المفارقة في قصص السعيد بوطاجين، دراسة في تشكل الحدث والموقف، ص 85.

[2] – رسائل الوهراني، ص 73.

[3] – م، ن، ص ن.

[4] – Philippe hamon: L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique, p 40

نقلا عن: بوعياد تسعديت، م، س.

من المتناقضات تجعل القارئ يبحث عن الفجوة الحاصلة بين هذا التقديم، تاركاً المجال للتأويل. وللتوضيح نورد هذا المقطع:[**فشكرته الجماعة على هذا الإنعام، فصاح المسكين بأعلى صوته أنا مؤمن بالله وبمنكر ونكير، أنا عبد لمالك خازن الجحيم ↔ يا قوم: أرموني على المزابل** ...]؛ من هذا الحقل الدلالي الذي تبدو فيه المتناقضات، يحاول القارئ إحداث جملة من "المجاورات والمقارنة في سبيل تثبيت المعنى جزئياً بعد الابتعاد عن صريح اللفظ"[1]، الذي لم يعد مهماً بالنسبة للقارئ الذي تعود من الوهراني هذا النوع من التناقض، الذي يجعل القارئ في دوامة مستمرة من المتناقضات التي لا يريد من ورائها إلاّ التهكم من القاضي الفاضل والاستخفاف به.

ج- رسالة إلى الفقيه نجم الدين:

يصرح الراوي في رسالته قائلا: "**عشرة أشياء من أبواب البرّ تسخطُ الله وترضي الشيطان، وهي انقطاع الصابوني إلى الله عزوجل في القرافة، وتعصب الخبوشاني* لقبر الشافعي، وتنقل القاضي قبل صلاة الجمعة...**"[2]. يبدو الراوي في هذا المقطع متناقضاً، وهذا ما يجعل القارئ يعمل على تفكيك الحدث الذي سيؤول إليه هذا التناقض الذي أورده في هذه الرسالة، وتتجلى المفارقة في هذا المقطع عند قيامه في مقطع آخر من الرسالة بقلب التوقعات والصفات التي قدمها في المقطع الأول من الرسالة، ويبدو هذا من خلال قوله معبراً على ذلك بذكره اسمه: "**وقراءة الوهراني السُّبع في صبيحة كل يوم وسماع ابن عثمان لحديث الرسول صلى الله عليه وسلم في جمع واحدة...**"[3]. إنّ معرفته لخبايا هذه الشخصيات التي يراها في أعمالها سخطاً لله وإرضاءً للشيطان، جعله يغير موقفه من ذاته ليناقضَ العبارة الأولى، ليجعل

---

[1]- Philippe hamon: L'ironie littéraire, p 41.

*- الخبوشاني: الفقيه نجم الدين محمد بن الموفق الخبوشاني، الصوفي، الزاهد تفقه على محمد تلميذ الغزالي، وكان يستحضر كتابه المحيط في شرح الوسيط، وصنف عليه كتاباً سماه تحقيق المحيط ستة عشر مجلدا، وخبوشان التي ينسب إليها بليدة بناحية نيسابور، ولد سنة 516هـ وقدم مصر سنة 565هـ ودفن تحت رجلي الشافعي بينهما شباك وكان يوصف بسلامة الباطن وقلة المعرفة بأحوال أهل الدنيا. ينظر: ابن فلاح الحنبلي، شذرات الذهب، ج4 ص 277.

[2] - رسائل الوهراني، ص 232.

[3] - م، ن، ص ن.

من قراءة القرآن في كل صبيحة إرضاءً للشيطان وسخطاً لله، وهنا يبقى القارئ حائراً من هذا التناقض الذي يورده الكاتب، وعلى القارئ ألاّ يقرر بأن التناقضات ليست صادرة عن كتابة رديئة، ولا عن خطأ في التصويب، ولا هي من مصدر تافه[1].

ما دامت المفارقة تقوم على عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها، فالكاتب يقوم بتحقيق هذا التناقض، فهو من جهة يستخف من الأعمال التي ترضي الشيطان، ومن جهة أخرى يستخف من أعماله الصالحة ويجعلها في نفس المرتبة مع الشخصيات الأخرى. يبين للقارئ حيلته في قلب الأدوار التي تعطي نتيجة تفاجئ القارئ وتأخذه إلى الوجهة التي لا يتوقعها.

إنّ هذه المفارقة ساعدت الوهراني على التعجب من أعمال شخصياته، مما زاد "**حدة التوتر**" التي أدت بالسّارد إلى الضجر والسّخرية من الذات، كقوله: **(وقراءة الوهراني السُّبع في صبيحة كل يوم..)**. يتضح للقارئ بأن السّارد تعمد هذه المفارقة التي مهدت لخلق جو آخر تسير عليه الأحداث، يختلف تماماً عن الجو المألوف عند السّارد، فخلق هذا الجو سيخفف من معاناته، وبالتالي يتضح للقارئ أن تناقض الأعمال التي تساوت في إرضاء الشيطان وسخط الله عزوجل في المقطعين السّرديين كان مقصوداً، فالمفارقة كما سبق أن رأينا في المقولات النظرية هي " تناقض من أجل الارتفاع إلى عالم اللامعنى"[2]، أين تبدو الأحداث خارقة، ساخرة، مزاجية غير مبالية.

مرة أخرى، بعد المقطع المنسوب لذاته، يطالعنا الرواي بمقطع آخر يصور فيه أعمال "**ابن عثمان**"، في قوله:" **وسماع ابن عثمان لحديث الرسول صلى الله عليه وسلم في جمعة واحدة...**"[3]. يتضح للقارئ بأنّ الوهراني يجعل من سماع الحديث سخطاً لله وإرضاءً للشيطان فيبقى المتلقي يشاركه الحدث.

يتحول الوهراني إلى كلام آخر يناقض تماماً كلامه الأول فهو يفاجئنا بجعل كل الأعمال لا يعبأ بها الله عزوجل على حد تعبيره:" **ذكروا أن هذه الأعمال الصالحة لا يعبأ الله**

---

[1]- Pierre Schoentjes, Poétique de l'ironie, Ed. du seuil, Paris,2001, P 104.

نقلا: عن بوعياد تسعديت، المفارقة في قصص السعيد بوطاجين، دراسة في تشكل الحدث والموقف.

[2] - ميويك، د.سي، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، ص 33.

[3] – رسائل الوهراني، ص 332.

بها، وهي أحب إلى إبليس من كبار الذنوب.."[1]. نفهم من هذا المقطع، أنّه مناقض للمقطع الأول الذي يخبر فيه السّارد بتعصب الخبوشاني لقبر الشافعي والذي قد يتفق مع مخيلة القارئ التي يمكن أن تقول بأن هذا العمل سيرضي الشيطان، ولكن ماذا سيقول أمام الأعمال الصالحة الأخرى: كقراءة القرآن، والحديث التي عدّها الراوي من الأعمال التي لا يعبأ الله بها.

إنَّ السّارد كعادته حريص على قلب الأحداث والأدوار التي تبقى من السّمات الراقية للمفارقة، فهو في المقطع الأول يُظهر أن الأعمال السّيئة هي التي ترضي الشيطان، ثم سرعان ما يعكس اتجاه الأحداث، لكون الأعمال كلّها تعمل على إرضائه، مما زاد من "**حدّة التوتر**" لتبلغ المفارقة أشدّها.

يشكل الإخبار السّردي الأول الذي صرح به الراوي رغبة الفضول عند القارئ لمعرفة كيف يكون مصير الأعمال الأخرى التي تتباهى بها الشخصيات، إلاّ أنّ الإخبار السّردي الثاني يعكس "أفق توقع القارئ" مما ولّد مشهداً لم يكن القارئ ينتظره، وخاصة في جعل العبادات أحب عند إبليس من كبائر الذنوب. إنّ الرواي يقوم بحركة بهلوانية من خلال هذه الأدوار التي يؤديها ليزيح الملل عن نفسه، وكأنّه يريد أن يقول بأنه لا يكترث ولا يأبه لمثل هذه المواقف[2]. لذلك عمد إلى مناقضة الحالة المتوقعة من الشخصيات المتعصبة لقبر الشافعي، ليستبدلها بأعمال أخرى يتمناها كل مسلم، إلاّ أنّها تتساوى مع الأعمال الأولى، ما دامت كلها عبئاً على الله عزوجل، وراحةً لإبليس. وظيفة المفارقة هنا هي السّخرية من الذات، فالوهراني –كما هو معروف– يهجو نفسه، لذلك رسم هذا المشهد الذي لا يخلو من المتناقضات كي يستخف من ذاته الضعيفة التي تقرأ السُّبع صبيحة كُلّ يومٍ.

د–"رسالة على لسان بغلته إلى الأمير عز الدين موسك".

يعلن الوهراني عن شخصية المملوكة ريحانة وهي تُقبّلُ الأرض في حضرة الأمير قائلاً:" **المملوكة ريحانة بغلة الوهراني تقبل الأرض بين يدي المولى عز الدين حسام أمير المؤمنين، نجاه الله من حر السعير، وعظم بذكره قوافل العير، (ورزقه من القرط والتين**

[1] –م، ن، ص 233.

[2]– ينظر: ميويك، د.سي، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، ص 32.

والشعر ما وسق مائة ألف بعير"[1]. توظيف شخصية المملوكة(بغلة الوهراني) كان حافزاً للتعبير عن المعاناة التي تمر بها الشخصية، يظهر هذا من خلال قوله:" **قد أشرفت مملوكته على التلف، وصحابها لا يحتمل الكلف، ولا يوقن بالحلف، والتبن أحب إليه من الابن والجلبان...**"[2]. إنّ القارئ يفهم من الوهراني ومملوكته(بغلته) أنّهما يبحثان عن وسيط من أجل التقرب إلى الأمير "عز الدين موسك" ونيل رضاه بعد فشل المملوكة في ذلك.

المفارقة تأتي في العبارة، والتي جاءت لتقضي على مساعي السّارد مع مملوكته والتي سرعان ما تحولت إلى تقريع سخيف يزج القاضي في مواقف محرجة وكذلك القارئ الذي كان ينتظر ملاطفة الوهراني للقاضي، ليظهر السّارد محتجاً ساخراً في قوله:" **فما يهون عليه أن يعلف الدواب إلا بعيون الآداب والفقه اللباب والسؤال والجواب وما عند الله من حسن الثواب ومعلوم يا سيدي أن البهائم لا توصف بالحلوم، ولا تعيش بسماع العلوم، ولا تطرب إلى شعر أبي تمام، ولا سيما البغال التي تشتغل في جميع الأشغال...، ولو أكل البغل كتاب المقامات مات، وإن لم يجد كتاب الرضاع ضاع، ولو قيل له أنت هالك إن لم تأكل موطأ مالك ماقبل ذلكن وكذك الجمل لا يتغذى بشرح أبيات الجمل، وإذا أطعمت شعر ابن عمار حل به الدمار وأصبح منفوخاً كالطبل على باب الإصطبل**"[3]. تأتي هذه الشهادات الدامغة كي تدين رغبة السّارد ومملوكته التي تتمثل في الاقتراب إلى مجلس الأمير، وبذلك تكون متناقضة مع رغبته الأولى. لقد كان القارئ يتوقع منه الاقتراب من الأمير، وإذا به يغير عجلة السّرد متجها إلى أوصاف أخرى لا تخلو من التهكم.

تتمثل وظيفة هذه المفارقة في التساؤل الذي يراود القارئ ولا يكاد يبتعد عنه، فمن جهة يعبر عن رغبته في الوصول إلى مجلس الأمير، ومن جهة أخرى يسند السّرد إلى بغلته التي تُقبل الأرض بين يدي الأمير، ومن جهة ثالثة يلغي التودد الأول ليحل محله الاستخفاف الذي يحفز القارئ على طرح تساؤلات عديدة، كإطعام الأمير الدواب بالآداب والفقه والمقامات، وشرح الجمل...الخ. هل لأنّ القمح أغلى من الكتب التي قد يتخيلها القارئ مكدسة في خزانات الأمير؟ هل توحي بالجهل السّائد في خلافة الأمير حتى أصبحت الدواب تقتات من الآداب والفقه؟ هل

[1] - رسائل، الوهراني، ص 90.

[2] - رسائل، الوهراني، ص 91.

[3] - م، ن، ص 92-93.

حرم الأمير الشعير والقمح على الدواب، واستبدله بالآداب؟ أم أن الوهراني يسلك مسلكا آخر قد يلغي التساؤلات السّابقة، وهو الاستخفاف بأصحاب الكُتب: شعر أبي تمام صاحب المقامات موطأ مالك، شعر ابن عمار...الخ. تبقى هذه المفارقة عصيّة التصنيف متوجهة إلى حقل التساؤل، وإذا كان هذا التساؤل وليد المفارقة، فقد ذهب أحد الباحثين إلى تعريفه، "أما المفارقة فتتأسس على فعل فهم أو قول عكس ما نفكر فيه أو ما نريد جعل الاعتقاد به، غايته دوماً حمل القارئ على التساؤل"[1].

إنَّ وظيفة هذه المفارقة التي يمسك المؤلف بزمامها ويجعلها تنبثق من أفعال وتصرفات الشخصيات، هي الخروج عن المألوف في النصوص السّردية التي وجدت قبل الكاتب، فالمفارقة التي تخلقها الشخصية الفطنة "ليست مجرد تراكيب بقدر ما هي لعبة لغوية تكون محكمة[2]. فطبيعة هذا التنافر الذي يخلقه السّارد في مقاطعه السّردية تفرضه طبيعة العمل الأدبي الراقي والذوق الفني الذي لا يكون إلاّ بمثل هذه المتناقضات.

في مقطع آخر من الرسالة، يعلن الراوي عن ظهور الشخصية(المملوكة) بفعل بصري منه، كانت سبباً في تموضع شخصية "الأمير عز الدين" داخل السّرد مرة أخرى، إذ يقول: "**فالتفتت إليَّ المسكينة، وقد سلبه الغيظ ثوب السّكينة، وقال: لها إن شئت أن تكدي فكدي لا ذقتِ شعيراً ما دمت عندي. فبقيت المملوكة حائرة لا قائمة ولا سائرة...**"[3]. يعمل القارئ على فهم معطيات أولية، تجعله يسلم برفض الأمير مساعدة المملوكة، كقوله إنْ شئتِ أن تكدي فكدي لا ذقت شعيراً ما دمت عندي.

تتشكل المفارقة في هذا المقطع لتقوم على عبارة مناقضة "**للأمنية المسلوبة**" التي تسعى من أجلها المملوكة، معلنة عن ظهور شخصية أخرى يقحمها الراوي في السّرد والتي تحمل اسم "**العلاف**"، الحاملة لحدث آخر يعكس معالم العبارة الأولى، قائلة:" **فقال لها العلاف: لا تجزعي من حباله ولا تلتفتي إلى سباله، ولا تنظري إلى نفقته ولا يكون عندك أخس من عنفقته*. هذا**

---

[1] - J. Dubois et autre : Dictionnaire de L'inguistique, et des sciences du langage, Larousse Paris, 1994, P 1993.

[2] - ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 8-9.

[3] - رسائل الوهراني، ص 93-94.

* - جوف عنفقته: شعيرات بين الشفة السفلى والذقن شعرها خفيف. ينظر: م، ن، الهامش، ص ن.

الأمير عز الدين سيف المجاهدين يده أندى من الغمام، وعزيمته أمضى من الحسام، ووجهه أبهى من البدر ليلة التمام، يرثي للمحروب ويفرج عن المكروب ونبيُّ بني أيوب. لا يرد قائلاً ولا يخيب سائلاً. فلما سمعت المملوكة هذا الكلام، جذبت الزمام ورفست الغلام، وقطعت اللجام، وشقت الزحام حتى طرحت خدّها على الأقدام..."[1]. تتدخل شخصية "العلاف" لتغير مجرى السّرد معلنةً عن صفات أُخرى تناقض الصفات السّابقة المنسوبة إليه(الأمير عز الدين) وتعمل أيضاً على نقض العبارة الأولى التي جاءت بلسان الأمير. تأتي العبارة الثانية كي تدين الراوي مشكّلةً تناقضاً بين العبارة التي توردها الشخصية على لسان الأمير، ليأتي "العلاف" بشهادته التي تدين الراوي وتتهمه بالكذب في حق مواصفات الأمير، ليعمد إلى سردها للمملوكة كقوله: وعزيمته أمضى من الحسام، ووجهه أبهى من البدر ليلة التمام، يفرج عن المكروب، لا يرد قائلاً، ولا يخيب سائلاً ...الخ.

في هذا الموضع "**المحكوم بالتوتر**"، يجب أن تكون الشخصية الأولى(الراوي) الغافلة التي تحمل شهادات لا تليق بمقام الأمير عز الدين، جاهلة بحقيقة الظروف التي تحيط بها وبهذا يكون التناقض بين مظاهر الأشياء وحقيقتها؛ لذلك يمكن القول بأن السّارد يعمل جاهداً على بث هذا النوع من المفارقة، الذي يتمثل في" ...تقديم المواقف أو الأحداث في ثوب يثير فينا الإحساس بما يكمن فيها من مفارقة، ويمكن القول بشكل عام، أنّه كلما كانت المشاهد على علم مسبق بما سوف يكتشفه ضحية المفارقة فيما بعد، كلما ازداد تأثير المفارقة في المشاهد نفسه والسّارد يقوم بهذا الدور دون أن يظهر نفسه عارفا بحقيقة الخصم"[2]. إنّه ببساطة يرتب لشخصياته أن يظهروا أنفسهم للقارئ أو المشاهد في مآزقهم التي تتصف بالمفارقة، وهو بذلك أشبه ما يكون بمحرك الدمى في مسرح العرائس.

استطاعت المفارقة في هذه الأمثلة تحقيق وظيفة قصدية، تسمح للقارئ معرفة طريقة تعامل "الأمير عز الدين" مع الدواب حسب شهادة "العلاَّف"، فبعدما كانت للقارئ معلومة خاطئة عنها، جاءت شخصية أخرى لتتواصل مع المتلقي وتخبره بحقيقة الأمير المتعاطف مع الدواب. إنّ صانع المفارقة هنا يملك قصدية معينة تجعله يقحم شخصية "المملوكة" في الحوار لتدلي

[1] – رسائل، الوهراني، ص 94.

[2] – خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، 1999، ص 31.

بشهادتها التي استطاعت أن تدين "الأمير عز الدين"، وفي مقطع آخر يقحم شخصية "العلاَّف" لتناقض ما ورد على لسان المملوكة، وكأنَّ الراوي يعملُ جاهداً لوضعه في مواقف مضطربة بُغية تشويش العملية التواصلية، والقول بأنّ المفارقة أداة تواصلية مع القارئ معناه "القول بامتلاكها لوسيط أو قصدية، ومن خلال هذا الوسيط تتجلى أو تبرز النصوص كعلامات، تنظم وفق علاقات تدور حول مقصدية صانعها، يعرف هذا الوسيط بكونه سيميائياً"[1]. فالمتناقضات التي ترد على لسان الشخصيات، كالمملوكة والعلاّف والراوي، منها من يعمل على الثناء- ومنها من يقوم مقام الذم، تمثل سياقاً مُعقداً من العلامات الحاملة حتماً لقصد تواصلي، يعدُ أولياً قبل أيّة أهداف غائية أخرى تكون مرهونة بقارئ آخر وبآليات تعمل على تفكيك وتشفير الأحداث.

هـ- "رسالة إلى التاج الكندي".

نتعرف على هذه الشخصية من خلال قول السّارد: "**وصلت رقعة مولاي تاج الدين أطال الله بقاءه، بلفظ أحسن من نور تفتحه الصبا، وخط: كبياض العطايا في سواد المطالب...يشهد له من رآه وسمعه أنّه كلام رجل عالي الهمة، ريان من الأدب والحكمة...**"[2]. إنّه يخبرنا كعادته عن رسالة تلقاها من "التاج الكندي"، فهو يخبر القارئ بأنّها كُتبت بخط أحسن من نور الصباح، ويقرّ لنا بأنه رجل بلغ في الأدب والحكمة منزلة يُبقى القارئ حائراً من هذا الثناء الغريب، الذي يسعى من خلاله إلى وضع "التاج الكندي" في موقف إيجابي يكسب به ثقة القارئ.

تتشكل المفارقة في هذا المقطع من الموقف الإيجابي الذي يملكه القارئ في ذهنه، فهو يعلم علم اليقين بأن كتابة التاج الكندي أحسن من نور الصباح، الذي يتعارض مع ما يورده السّارد، على حد قوله:" **يُناسبها كأنها من حديث سكان نجد وتهامة عليها روايح الشيح والقيصوم، فلو أن الشنفرى يخاطب عمرو بن برّاق بها ما فهمها إلاّ بعد جهد جهيد. ألا ترى أنّها لا ينطق بها اللسان حتى ينخلع منها الفك؟ مع ما فيها من التدقنصرم والرقاعة**

[1] - Philippe hamon: L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique, P 13.

[2] - رسائل الوهراني، ص 132.

المعجونة بالتبضرم، فلأجل ذلك جاوبتها الألسن بألوان من الضراط"[1]. يتبين لنا من هذا التناقض بأن المفارقة تتجه إلى مخالفةِ ما يملكهُ القارئ من رصيد أولي، فالكتابة في المقطع الأول أحسن من نور الصباح لتتحول في المقطع الثاني إلى كتابة تحمل في طيّاتها روائح الشيح وغيرها من النعوت السّلبية، كقول السّارد لو خاطب بها الشنفرى ما فهمها إلاّ بعد جهد جهيد، ليعمد في الأخير إلى تشويه صفة الكتابة التي خرجت من لسان الكندي، لجعل الألسن تردُ عليها بألوان من الضراط، إنّها حقا مفارقة ساخرة تقوم بإلغاء جميع الصفات الإيجابية التي يملكها القارئ عن كتابة ومنزلة "التاج الكندي"، وذلك ما يلحظه "آبرمز" في تساؤله " كيف يكون الرجوع إلى المفارقة – عند الكتاب مدحاً ضمنياً لذكاء القارئ، الذي يكتشف سر اللعبة اللغوية التي يسعى من ورائها الكاتب لتظليل القارئ وجعله يبحث عن الحل لهذه اللعبة. ولعلّ مرد ذلك كما يقول: كلينث بروكس: هي لغة الفكر والصلابة والبراعة، وسر تظليل القارئ[2] إنّ بعض المفارقات تعد اختباراً لقدرات القارئ في قراءة ما بين السّطور.

تسعى هذه المفارقة التي اعتبرها الباحثون لعبة لغوية يقصدها الكاتب إلى تنشيط القارئ وحثه على البحث عمَّا يناقض هذه المعاني، فبمجرد فهم القارئ للدلالة التهكمية التي يوردها الكاتب، ينزوي للبحث عن نقيضها في المقاطع الأخرى من الرسالة أو ما شابه ذلك. ولنا أن نتساءل لماذا لا يلجأ الكاتب إلى المعنى الحرفي الذي يفهمه القارئ للوهلة الأولى؟ إنّ الغاية من ذلك هي تثقيف القارئ وجعله مشاركاً في البحث عن التعبيرات الأخرى غير المباشرة، فالمتكلم يقول:" **(أ)** والقارئ يبحث عن **(ب)** فالمتكلم يضع موضوعاً هو**(أ)** تحت المفهوم **(ب)** والقارئ يضع مفهوماً هو **(ب)** تحت الموضوع **(أ)**"[3] بمعنى الطاقة التعبيرية التي نشعر بها مع المفارقة تنطلق من جعل المفارقة أعظم إسهاماً في عملية الاتصال؛ أي من مجرد فهم المعنى السّلبي نبحث عن المعنى الإيجابي.

في مقطع آخر من الرسالة تتجسد حركة السّرد التي يعمل الرّاوي على استمراريتها لتنقل لنا حديث الشخصية(التاجر الكندي) عن المتنبي، في كونها تعمد إلى نقض العبارات

---

[1] – م، ن، ص 132–133.

[2] – محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، ط2، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا – القاهرة، 2006 ص 18–19.

[3] – م، ن، ص –27–28 .

السّابقة، واصفة لنا مشهداً آخر، كما يوضحه هذا هذا المقطع:" **وأما كلامه على بيت المتنبي فلا درّه الله لقد جاء به ثابت الأصول، سالم الفصول، في نهاية ما يكونُ من الحسن والإتقان، وفرح به الخادم فرحاً عظيماً كالحصى المفتخر بإحليل مولاه**"[1]. يعمل القارئ على تفكيك هذا المقطع السّردي، ليستشّف منه أن شخصية التاج الكندي ستنال حظاً وافراً من الاحترام عند الرّاوي، لكونها كثيرة الاجتهاد في كلام المتنبي الذي عدّه السّارد ثابت الأصول سالم الفصول.

يأتي السّارد كعادته لقلب توقعات القارئ، ليصنع من دلالتها عبارة أخرى تناقض أفق انتظار القارئ، مصرحاً بذلك: "**وعرضه على طالبيه من أهل الأدب فانتقده عليه أفلضهم وزيف أكثر كلامه، وقال: المتنبي في واد، وهذا المتكلم في واد، ولعمري لقد حكم بالشهوى ومال مع الهوى، كضرائر الحسناء قلن لوجهها حسدا وبغياً إنّه لذميم** "[2]. تأتي هذه المفارقة لتهدم المعنى الأول الذي فهمنا فيه قيمة النقد البناء المنجز من طرف "التاج الكندي" لتحولّه إلى نقد يشوبه الزيف والهوى، وهو ما يتنافى مع ما يعرفه القارئ حول هذه الشخصية الأدبية.

يقوم الكاتب في هذه المفارقة على التركيز على الوصف السلوكي لهذه الشخصية فهو يقوم بالتهجم عليها ونقدها نقداً لاذعاً، يخالف ما يملكه القارئ من تصورات. إنّ هذه السّلوكات التي قام السّارد بجردها تلعب دوراً هاماً في تفعيل المفارقة وهذا ما جعل أحد الباحثين يطلقون عليها اسم "مفارقة السلوك" وهو "بيردويستل" الذي اهتم بدراسة السلوك الحركي للشخصيات ويذهب إلى القول بأن هذا النوع من المفارقة ينبني على رسم ملامح الشخصية بطريقة تشويهية، والذي ينطوي على مغالطة شنيعة –رسمٌ لغويٌ– حصيلته صورة تخفي المعنى غير المباشر الذي يتضاد مع حقيقة الشيء وأصله[3]. ينتج عن هذا السلوك المفعم بالتضاد الاستهزاء والسّخرية، ويوظف هذا النوع من قبل الكاتب كما رأينا من أجل إنتاج الدلالة التهكمية في قالب لا ينفك عن التصوير الحركي.

---

[1] – رسائل الوهراني، ص 133.

[2] – رسائل الوهراني، ص 133.

[3] – ينظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، ص 148.

بعد هذا التحليل الذي حاولنا فيه تتبع مفارقة ملمح الشخصيات بدقة وتسلسل يجعلنا نفهم تتابع الشخصيات في النص وطبيعة الأفعال والأدوار التي تقوم بها، ومنه نستشف بعض النتائج:

يمكن القول عن الوهراني: أنّه صورة نموذجية متميزة للمفكر الخالص صاحب الثقافة الواعية الناقدة التي تقيم الشخصية وأسلوب تطورها في إطار الفكر الإنساني الذي يسمو إلى الكمال والمثالية دائماً. ساهمت الشخصيات التي وظفها في كتاباته في كون الفاعل العامل من حيث بنائها وحركتها. وفي ذات الوقت أن تُكوّنَ الكائن الذي تتحرك بداخله النزاعات النفسية المتكاملة للصالح والطالح على حد سواء. وكل هذا انطلاقاً من البيئة التي رسمها للشخصية ومواكبتها للحدث مع تفريدها من حيث كونها شخصية واقعية أو هامشية رمزية أو أيديولوجية تنعكس سلوكياتها على الشخصية المتشككة المترددة أو الثائرة المتمردة المجادلة في الفكر، أو الشخصية التي صنعها الفشل الاجتماعي، فضلا عن إبراز الشخصية الطيبة الخيرة الموجبة والشخصية الطيبة السالبة العاجزة مع إفراد قوة العقل الباطن لكل نموذج من هذه الشخصيات المتعددة التي يوردها في كتاباته؛ حيثُ جعل جل الشخصيات رمزا للاستخفاف.

الشخصيات المجازية: تعمل على تفعيل أسلوب المفارقة؛ حيثُ اتجه إلى استخدام أسلوب السّرد العجائبي كوسيلة لطرح القضايا المتعلقة بالوجود من خلال عملية الإبداع الأدبي المتمثل في علاقة االمفارقة بالأدب.

"**القاضي والوهراني**": فهما يمثلان إلى حد كبير وجهين أساسيين للطبيعة الإنسانية فإذا كان الوهراني يمثل العقل فالقاضي يمثل فطنة الإنسان الغريزية التي لا تضع في حسبانها الأفكار المجردة، بل تسعى إلى إشباع الحاجات الأساسية للإنسان. ويمكن القول أنّ التناقض بين الاثنين يولد نوعاً من المفارقة السّاخرة، فانشغال القاضي بشهوته طوال الوقت يثير الكثير من الضحك عندما يوضع جنبا إلى جنب مع اللامبالاة غير الواقعية التي يظهرها الوهراني حياله، كما أن شجاعته في مواجهة القُضاة يمكن أن توصف بالتهور، لأنها تتناقض وتتنافى مع جبنهم، وإذا كان الكاتب حريصاً على ألا يجعل من الحمق دليلا على غفلتهم بقدر ما هو إشارة أو تنويه بالتصاقهم بالحياة، وحبهم الغريزي لها، فوظيفتهم الحقيقية في الرسائل والمقامات هي أنّهم يحملون اتجاها مناقضا تماماً للكاتب، كما أن مناقشاته معهم في جل الرسائل تعمل على توضيح عدم قدرته على رؤية الواقع أو بالأحرى رفضه لرؤية هذا الواقع، والتناقض الناتج

من هذه الصدامات يولد نوعاً من المفارقة الضاحكة والفكاهة الطيبة التي أصبحت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنموذج الذي قدمه الكاتب في هذه العلاقة بين السّيد والتابع.

"**الانتصار والانهزام**" وقد تمكن المؤلف من بناء شخصياته المرجعية على هذه الثنائية التي تشترط في صياغة المفارقة الشخصيات التي تمثل الانتصار، أغلبها جماعية يقع عليها الفعل أو فردية تعد عاملا مساعدا في إنجازه، فإذا كانت دولة الملثمين تمثل الانهزام، فإن الدولة المصرية قد تحولت من الانهزامية إلى الانتصار على يد "الملك الناصر"، فهو مع الملك العادل "نور الدين" والملك الأفضل "نجم الدين" بمثابة عوامل مساعدة لتحقيق الوظيفة الإيجابية.

"القوة والضعف" عند الشخصيات على حد تعبير الأستاذة مناع مريم في دراستها ارتبطت بالقوة السياسية وكذا الجسمانية التي حققت لها جانبا من الحسن الشكلي، وما فتئت أن أصابها الخور(الضعف) بفعل المتسلطين، ومثال ذلك دولة الملثمين التي ضعفت بفعل العامل المعارض وهو عبد المؤمن وأولاده الذي ارتبط بالقوة، ومفهوم القوة يكون إيجابيا مع المصلحين وسلبيا مع المفسدين فهو بالنظر إلى الموحدين يحمل جانبا سلبيا، أما قوة ملوك الدولة الأيوبية فهي ذات وظيفة إيجابية تخدم مصالح المؤلف البطل.

في مقاماته (الأولى والثانية)، يقدم لنا عالماً أدبياً تختلط فيه الشخصيات التي لا تعرف هويتها ولا اتجاه ظروفها الشخصية* أو قيمها الأخلاقية، أو إمكانيات تحقيق ذاتها فكرياً وروحياً، إنّها شخصيات معذبة متألمة، كما أن الأحداث التي تنم عن مستقبل هذه الشخصيات في عالمه السّردي السّاخر تقدم واقعاً مبهماً مليئاً بالمتناقضات.

لقد كان تاريخ الدولة الأيوبية وظروفها السياسية مصدراً من المصادر الأولية –سواء أكان ظاهراً أو مستتراً– لإبداع هذه الكتابة النثرية السّاخرة، الأمر الذي يمكننا من القول بأنّ هذا الواقع السّردي (السّاخر) المتخيل قد تأثر بهذا الواقع التاريخي المبهم فراح يصوغ

* – يتعسر علينا ذكر المقامة كاملة، ولكن الكاتب جعل الشخصيات في المقامة مضطربة تعاني من غربتها فالراوي المجهول حالما ظهر في الاستهلال السردي، كشف عن أسباب هجرته من صقلية إلى الشام وكان دافع الهروب دينيا ولم يتم التعرف بين الراوي المجهول وشخصية هذا الرجل إلا بعد حديث نفسي في شكل مونولوج يسائل الراوي به نفسه عن هذا الشخص، فدفعه الفضول إلى التعرف عليه إذ قال:[فاعترضته في الطريق وسلمت عليه سلام صديق وأنشدته وسألته عن هويته..]. ويظهر مما أنشده أن الراوي تعرف عليه من منطلق الغربة التي كان يشعر بها، واستخدم حدسه لمعرفة الرجل فأخذته الشكوك في مغربيه، وبسطه بالحديث ثم عاد إلى محاورة نفسه والتزام الفضول حتى وجد من يخبره عنه...الخ.

شخصيات يضع على ألسنتها مختلف التناقضات الإنسانية والتي تحيل في أعماق ذاتها إلى الواقع المزري الذي يسطره لنا الوهراني في أدبه.

ومن جانب آخر، تعد هذه الشخصيات بمرجعياتها المختلفة مصادر فعالة لإيصال هذا الشعور إلى القارئ. كما أن حالة الاستهجان هذه الموجودة في مفهوم ملامح الشخصيات والهجاء والتهكم والمحاكاة السّاخرة كانت أساسية لنقل رؤية الوهراني للعالم المشرقي وحالة عدم الرضا التي كانت تغلب عليه.

أثناء اختيار السارد لشخصياته يعود إلى خط الواقعية من حيث البيئة والموضوع حيث يلقي بنظرة ثاقبة تجاه العوالم التي تمثل نماذج المجتمع الطريدة من ذوي الشذوذ الجنسي والعاهرات والمرتشين والمنافقين...وعن العلاقات الصعبة التي يمكن أن تقيمها هذه النماذج البشرية مع قطاعات النظام الاجتماعي المستقر.

شخصيات الوهراني يكتنفها الغموض والغرابة خاصة في صفاتها المتغيرة، وفق ذلك تتشكل سيرورة السّرد الساخر، أحيانا نجدها تتهرب من تهم وجهت إليها، وغالباً ما نلاحظ تعاطف الكاتب معها ومن خلالها تعاطفه مع نفسه بصفته راوياً ومسجلاً أو شخصية في أحداث السّرد، ينجح الكاتب في هذا النوع من المؤامرة التمويهية والخداع، ما جعله يفرض بناءً مختاراً بين الشخصيات، وبين لعبته السَّردية الساخرة المفعمة بالمفارقات(لغة النص) ليتمادى في الوصف والمبالغة. ويستدعي إلى كتابته هذه مجموعة من الشخصيات يقحمها في سياقات ومواقف تفيض بالسخرية اللاذعة التي تصل إلى حد الوقوع في كل ماهو محظور أحيانا المحظور كما قد يستنتج من القراءة السطحية الأولى.

المبحث الأول: تفكيك الأشكال التعبيرية التقليدية.

1-الخبر الغريب:

يبرر الجاحظ رفع العلم بالأخبار إلى هذه المنزلة بإنشاء سلسلة تسلم كل حلقة فيها إلى الحلقة الموالية، فأولى "الحلقات، سماع الأخبار وآخرتها العمل الراجح، يقول: إنّ كثرة السماع للأخبار العجيبة والمعاني الغريبة مشحذة للأذهان ومادّة للقلوب وسبب للتفكير وعلّة للتنقير عن الأمور، **وأكثر الناس سماعا أكثرهم خواطر، وأكثرهم خواطر أكثرهم تفكراً**، وأكثرهم تفكرا أكثرهم علماً، وأكثرهم علما أرجحهم عملاً"[1]، وهذا القول بالغ الشأن من جهتين، إحداهما أن الأخبار فيه تتصرف في حيز المشافهة دون التدوين، والأخرى أن الأخبار لا تنحصر في مجال الدين وآية ذلك وصف الجاحظ إياها بالعجيبة، وقد أردف ذلك "بالمعاني الغريبة" وكأنه ينظر في الأخبار من زواية الأديب الذي يقوم الكلام بمدى عدوله عن المألوف المبذول وتطرقه إلى المسالك الفذة الطريفة في القول[2].

إنّ صعود نجم الأخبار منذ القرن الثاني للهجرة وخصوصا في القرنين الثالث والرابع ظاهرة جلية في ما كتب في العربية، يستشفها الناظر في عناوين المؤلفات من قبيل " أخبار اليمن" لعُبيد بن شَرِيّة الجُرهمي(ت67هـ) و"الأخبار الطوال" لأبي حنيفة (ت150هـ) و" جمهرة نسب قريش وأخبارها" للزبير بن بكار (ت256هـ) و" أخبار مكة للأزرقي (ت250هـ) و" عيون الأخبار" لابن قتيبة (ت276هـ) و" أخبار النحويين البصريين" لأبي سعيد السيرافي (ت 368هـ) وغيرها[3]. حتى إننا أصبحنا إزاء توسع في دلالة الكلمة وهيمنة منها على ما جاورها واتصل بها من كلمات، من ذلك ما نجده في كتاب الأنساب للسمعاني (ت562هـ) عند حديثه عن الأخباري، إذ يقول:" الأخباري بفتح الألف وسكون الخاء المعجمة وفتح الباء وفي آخرها الراء

---

[1] – الجاحظ: كتاب حجج النبوة، الرسائل تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخناجي بمصر، 1979، ج3، ص 239.

[2] – ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السرديّة العربيّة، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت مشتركة مع كلية الآداب منوبة– تونس، 1998، ص 87.

[3] – ينظر في ذلك: ابن بكار الزبير، الأخبار الموفقيات، تح: سامي مكي العاني، مطبعة العاني، بغداد، 1972 ص 77. الحصري(إبراهيم)، جمع الجواهر في الملح والنوادر، تح: محمد علي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، مصر 1953، ص 88–106. أبو علي، القالي، الأمالي، تح: محمد عبد الجواد الأصمعي، دار الأفاق الجديدة د.ت، ص 132–133. المسعودي، أخبار الزمان، تح: عبد الله الصاوي، دار الأندلس، بيروت، 1980، ص 200–202.

هذه النسبة إلى الأخبار، ويقال لمن يروي الحكايات والقصص والنوادر الأخباري*"[1]، وههنا دليل صريح على أن الأخبار غدت كلمة تضم ضروباً كثيرة من السّرد، ومن ذلك أيضا، أن ياقوتاً (ت626هـ) يقول في مقدمة كتابه: "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب": قد جمعتُ من أخبار هذه الطائفة، بين حكم وأمثال، وأخبار وأشعار، ونثر وآثار، وهزل وجد، وخلاعة، وزهد ومبك وضحك، وموعظة ونسك. [من البسيط]:

من كُلِّ مَعنى يَكادُ الميتُ يفْهَمُهُ حُسْناَ ويَعْبُدُهُ القِرطَاسُ والقَلَمُ"[2].

ولعلّنا لا نقف على حقيقة هذا القول إلاّ بشيء من التمعن، ذلك أن الخبر ورد مرتين وتلبس في كل منهما بمعنى، فالمعنى الأول نجده في وضع الخبر بإزاء أضرب من القول راسخة في الأدب العربي، هي الحكمة والمثل والشعر والنثر، فالخبر من هذه مجاف لهذه الصنوف جميعاً، مضارع لها من حيثُ هو جنس مثلها قائم برأسه، أما المعنى الثاني، فهو الذي يطالعنا في بدء قول ياقوت "أخبار هذه الطائفة"، وهو معنى عام يدخل ضمن الأخبار سائر الأنواع المشار إليها، ويضيف إلى ذلك شتى المعاني المعبر عنها من جد وهزل وخلاعة وزهد إلى غير ذلك، وهذا الاستعمال العام للخبر، ينم عن سطوة هذه الكلمة واكتساحها مجال الأدب بحيث غدا الخبر آكلاً للأجناس السّائدة آنذاك من حكمة ومثل وشعر وقول بليغ وامتد نفوذه إلى سائر العلوم الديني منها وغير الديني[3].

---

* – لقد ورد هذا النوع المسمى بالقصص الأخباري عند بعض الدارسين الذين اجتهدوا في تقسيم هذه الأضرب والنص الذي بين أظهرنا يبين ذلك: " ومدار هذا التصنيف للقصص العربي الموضوع على أقسام خمسة يدخل في كل منها فروع. فالقسم الأول: القصص الأخباري وأنواعه: الحكايات الفكاهية، الاجتماعية، الخرافية أو الأسطورية الغنائية الهجائية التعليمية....الخ. والقسم الثاني: القصص البطولي وتدخل فيه قصة عنترة وقصة بكر وتغلب وقصة البراق وقصة كسرى أنوشران. والقسم الثالث: القصص الديني ويدخل فيه كتاب "قصص الأنبياء" للكسائي وكتاب "عرائس المجالس" للثعلبي (ت427). والقسم الرابع: القصص الفلسفي وتدخل فيه "رسالة الغفران" للمعري و"حي بن يقظان" لابن طفيل و " الصادح والباغم" لابن الهبارية (ت509). ويبرر موقفه من الاختيار الأول، قائلاً: "عنينا **بالقصص الأخباري** تلك الحكايات القصيرة والأسمار الكثيرة والنوادر الظريفة والأخبار المشتتة هنا وهناك، لكونها روايات مختلفة الألوان متشعبة الأهداف، متعددة الأغراض، جمالها في ظرفها وخفة روح روايتها، وأدبُها في رشاقة أسلوبها ونصاعة لغتها. ينظر: موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1956، ص33– 34.

[1] – أبو سعد عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي السمعاني، الأنساب، تح: الشيخ عبد الرحمن بن يحيى المعلمي اليماني، ط1، بيروت–لبنان، 1980، ج1، ص 151.

[2] – معجم الأدباء، تح: مرجليوث، دار إحياء التراث العربي، بيروت–لبنان، د.ت، ج1، ص 54–55.

[3] – ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص 87–89.

ويرى "محمد القاضي" أيضاً، أنّها (كلمة خبر) " تستعمل للدلالة على **الخِطاب**؛ أي الكلام الذي يتوسل به الراوي لينقل إلى السّامع أو القارئ أعمالا وأحوالاً، وأقوالاً، على أن المحقق لا يعييه أن يرى أن معنى الخطاب غالب على " الحديث" و" الحكاية"، وأن معنى الخبر غالب على "القصة"، وأن الأمر بينهما سجال في كلمة "الخبر"، ولعل هذه السمة المخصوصة هي التي جعلت لهذه الكلمة صدى أكبر من صاحبتها، إذ هي تفوقها مرونة في ملء الحيز الذي تُنزل فيه، ناهيك مثلاً أن "ابن النديم" قد ذكر من كتب الزبير بن بكار ثلاثة وثلاثين كتاباً وردت كلمة "الأخبار" في سبعة وعشرين منها؛ أي ما يربو على أربعة أخماسها"[1].

وقد عالج هذه المسألة المستشرق الألماني "ستيفن ليدر" في مقال له درس فيه "التأليف والرواية في الأدب المجهول المؤلف"، واهتم فيه خاصة بالأخبار المنسوبة إلى الهيثم بن عدي، وعنده **أنّ** للخبر منزلة من المختارات لا تخلو **من طرافة**، يقول : "يمثل الخبر عنصرا متحركاً، إنّه ليس جزءاً مكونا لتأليف كامل شامل، ولا يعني غيابه بالضرورة نقصاً في الحكاية، ولا يغير هذا الغياب شيئا من خصائص الحكاية"، ومأتى الطرافة في هذا القول أن الخبر وإن كان وحدة من الوحدات التي تعتري الحكاية، فإنّه ليس عنصرا أساسيا فيها، بمعنى لا وحدة المؤلف لا يعتريها الخلل، وتجده هناك في نهايته، وربما وجدته في موضعين مختلفين –أو أكثر– من الكتاب الواحد[2].

إنّ هذه القدرة على التحرك يمكن أن تعتبر مقوما أساسيا من مقومات الخبر؛ إذ أنها تجعله أحيانا متلونا بألوان رواته ومؤلفي الكتب التي يدرج فيها، وهذا ما يعنيه ليدر بالقول: إنّ الأخبار ذات الخاصية السّردية المتميزة، على وجه الخصوص، كثيراً ما تظهر في أشكال مختلفة، حتى إنّه من العسير علينا أن نردها إلى قالب واحد مشترك، واختصاراً لهذه الرؤية الأولية، فإنّ الخبر يعتبر "مقوماً متحركاً" يمكن أن يظهر في مستويات مختلفة من مسار إنتاج معقد، ويوسم بميسمه الخاص وإن نحن أخذنا بهذا الكلام، وجب علينا أن نقرّ بأنّ الخبر إنّما يُتعرف عليه من خلال تفكيك مضمونه، فهو العنصر الثابت الذي نعثر عليه في مختلف رواياته وصوره[3].

---

[1] – محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السرديّة العربيّة، ص 90.

[2] – م، ن، ص 116.

[3] – م، ن، ص 117.

ولما كان أمر الخبر في كتب الأدب القديمة على ما ذكرنا من تراوح بين الاتساع والضيق* وبين الغموض والوضوح، فقد ارتأينا أن ننظر في أخبار المدونة التي بين أيدينا معتمدين على الدراسات المعاصرة التي تناولت هذه القضايا محاولة استجلاء خفايا معانيها فنتحاور معها ونحاول استخلاص خصائصها، سنعمل على إثارة جملة من قضايا الأخبار العجيبة، السّاخرة، فهل بإمكاننا أن نحدد غايات هذا الخبر؟ وما علاقة الخبر بالسّخرية؟ وهل أثرت السّخرية اللاذعة على مضامين الخبر؟ وما دور مؤلفي كتب الأخبار في مثل هذه النصوص؟ هل المؤلف مجرد كاتب أو ناسخ أم أنه يضطلع بدور أكبر من ذلك؟ إنّ هذه القضايا الواردة هي التي عليها سيكون مدار هذا المبحث.

لم ينل الخبر الغريب في كتابات الوهراني حصته من التحليل بالقياس إلى أخبار الأدباء من نفس جيله، ولم يخضع نثره لنقد تحليلي جاد، لكي يكون بوسعنا فهم تجربته بشكل أفضل فمن الواضح أننا لم نكن لنرغم أنفسنا على دراسة كلّ المنثور الأدبي الذي تركه الكاتب، ولكنّ مثل هذا الأمر في الحقيقة يستدعي بعض التساؤل: ما السبب الجوهري الذي يدعو إلى تجاهل أخباره وتغييبها من العملية النقدية؟ ألأنّه يكتب الأخبار السّاخرة؟ ألأنها أخبار مبتذلة ساخرة؟ أم أنّ الغموض الذي يعتري الخبر الغريب هو العائق؟ فإذا كان الأمر يتعلّق بالغموض فباعتقادنا لم يكن كاتباً غامضاً كما يصفه الآخرون، وحتى لو كان كذلك فالغموض بطبيعة الحال ليس ضعفاً أو تطرّفاً، الكاتب ملزم كغيره أن يتحدّى وأن يكتشف ويبتكر الأنماط السّردية، مما هو جديد ومختلف ومغاير، كونه مبدعاً قبل أن يكون كاتباً، فعليه قبل كلّ شيء أن يخترق جهد الإمكان صيرورة السّرود التراثية، المقدّس والمحرّم والمسكوت عنه، والمعقّد الخ..، تأسيساً لنموذج سردي مغاير، ولئن كان السّرد السّاخر غامضاً، فلأنَّ هذا الغموض هو

* – لا نريد أن نسترسل في مسألة رفض الأخبار الغريبة والخرافية والتضييق عليها من طرف رجال الدين، فقد تحدث عنها المسعودي قائلاً: "إنَّ هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة نظمها من تقرب للملوك بروايتها، فالمسعودي يظهر رفضه لهذا النص لكونه نصاً مفارقاً لما كرسته الشفاهية من واقعية، فهي خرافات، والخرافة تعني في المنظومة الفكرية والنقدية العربية ما يناقض "الحس الديني"، ويكفي ذلك لتبرير رفضها. إن مقاربة المسعودي، وهو هنا يختزل الموقف النقدي العربي لهذا النص، اكتفت بالنهل من المخزون الشفاهي الذي لا يكلف نفسه عناء البحث والقراءة والنظر في النصوص، بل يؤسس كلامه بتسرع وارتجالية على أحكام مسبقة كثيراً ما تكون نتيجة لسيطرة الثقافة الدينية، ثقافة الحسم النهائي في الأشياء، لا ثقافة القراءة والشك والسؤال. ينظر: أبو الحسن بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، موفم للنشر، 1989، ج2، ص292

السبيل الوحيد إلى التمرّد على هذه النمطية، لكون هذا النوع من التأليف قد التفَّ على اللغة لينقّب في أعماقها، بُغية فتح طرق جديدة في القول والتعبير، وهو بهذا وحده سيعيد اللغة إلى مستواها الكامل، وإذا كان الغموض يُسبّب القطيعة مع السّرد السّاخر، فإنَّ ذلك ليس إلاّ مجرّد تكهنات، فلا يمكن تسمية الشيء بوضوح، لأنَّ في التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة.

لم يشأ الوهراني البقاء في الكتابة التي كان يمارسها في رسائله ومقاماته، مما حفزه على اختراق نمط الكتابة المألوفة، فالأخبار الغريبة*، المتحركة التي بثّها في نصوصه السّردية تسعى إلى تجاوز معايير البلاغة التقليدية، وهذا الضرب كان سّائدا في تصور العرب القدامى الذين استوقفتهم أخبار القصاص في إبداع النصوص الهزلية، وأنزلوها المنزلة اللائقة بها.

لقد نبه الجرجاني القارئ بأن مراده من الأخبار الغريبة "ألا يكون لها أصل في العقل وإنَّما المعنى أنَّ هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فالحكي لا يصبح مقبولاً في الخطاب البلاغي القديم إلاّ إذا أمكن المتلقي أن يجد تفسيراً منطقيا لغرابتها[1]، يكشف هذا المقتبس عن تغيير في مفاهيم التلقي الذي يشجع الغموض، ويرى فيه جمالية تحقق متعة النص الأدبي. هل يكفي أن يصرح الكاتب بأن تجربته منطقية حتى تكتسب شخوصه حقيقتها داخل النص وخارج النص؟ أليس هنالك من الكتاب من يعمد إلى ابتكار أساليب توهم المتلقي بحقيقة ما يكتبه، مثل استعمال الغريب، لكي يحظى بأكبر قدر ممكن من وهم الحقيقة التي سيكون لها أثر كبير على المتلقي؟

* – النصوص التي أوردها الوهراني في خضم حكاياته أغلبها أخبار غريبة، تصدى لها المعيار الديني المؤسس على قناعات ذاتية، وجُعلت هذه "الأخبار" مجرد تفاهات يتفوه بها كاتب سخيف، وربما كلام هذا الناقد يصب في هذا المجرى" وأحسب أيضا أنه من اليسير أن نفهم أن أصحاب السلطة هنا، يكونون أصحاب السلطة الدينية مرة وأصحاب السلطة في الحفاظ على التراث العربي مرات. إنّ هذا الموقف يعلي من شأن العامل الإيديولوجي سواء أكان في مجال الدين أم في مجال السياسة جاعلا منه السبب في تجاهل "أخبار القصاص" وبسط غشاء من التعتيم عليه لأنه يتنافى ومبادئ الدين أو يهدد مكاسب السياسة. ولكن هذا العامل الإيديولوجي ليس وحده علة ما أصاب أخبار القصاص من عنت وعداء، وإنما يرفده في رأي خورشيد عامل آخر أدبي مداره على ما اشترطه النقاد في الأدب الجيد من أساليب الصنعة. ولمّا افتقدوا هذه الأساليب في القص فإنهم ضربوا عنه صفحا وأخرجوه من حيز الأدب". ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السرديّة العربيّة، ص 97.

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، مكتبة الخناجي، بالقاهرة، د.ت ص 146.

لمعرفة وجه الحل في هذه المسألة لابد أولاً من فهم طبيعة الخبر الغريب* الذي يورده الورهراني، قائلاً:"**من أين أقبلت أيها الشيخ؟ فقد اشمأزت نفسي منك، فقال: كنت عند يغبور ملك الصين، بلغني أنه قد مالت نفسه إلى دين الإسلام، فخرجت إليه من بلاد الزنج بعد الظهر فثنيته عن رأيه ورجعت اطلب مدينة قرطبة في هذه الليلة اتمم الفساد بين أولاد عبد المؤمن، وأرجع كما أنا إلى بلاد خراسان فاقشعر جلدي من هذا الكلام وقلت له: من أنت عافاك الله؟ فقال : أو ما تعرفني يا وهراني؟ فقلت: لا والله ما أعرفك: فقال: عجبٌ أنا شيخك ومعلمك إبليس**"[1].

يورد الوهراني تكملة لهذا المقطع فيقول:" **أيجوز في دين الفساد أن يكون لي في صحبة هذا الرجل ثلاثة أعوام متلازمين على طاعتك وصحبتك لم نخرج فيها عن نهيك ولا أمرك فلما وقعت له هذه الأيام استهلك مالي، وضيع حلالي وذبحني من الوريد إلى الوريد، ولم يراقب في إلا ولا ذمة؟ فقال: رأيك فعل هذا وحدك أم بكل من استضعف جانبه من الأصحاب؟ فقلت: لا بل بكل من استضعف جانبه، فسكت ساعة ثم قال: فديته هكذا وصيته يا وهراني يا وهراني. ستين سنة لي أتعب عليه إلى أن جاء هكذا، شر كله ليس فيه من الخير وزن مثقال ذرة، وهو في أعراض بني آدم مثل الطاعون في الأجسام أشهد أنه من خاصتي وقرة عيني، والله لئن آذيته بكلمة لأفرقن بينك وبين أم بنيك، ولأجعلن بينكما سدا من حديد، ثم توجه إلى ناحية المغرب**"[2]، يُحْدِثُ الحَدَثُ استغرابَ المتلقي، ولكنه يظلّ حدثا سرعان ما يتضح جوابه، يواصل قوله:" **فلما هم بالطيران التفت إلي وقال: إن عثرت على**

---

* – الغريب ليس جنساً واضح الحدود، بخلاف العجائبي، وبتعبير أدق إنه ليس محدوداً إلاّ من جانب واحد، هو جانب العجائبي؛ أما من الجانب الآخر فهو يذوب في الحقل العام للأدب؛ يحقق الغريب، كما هو واضح شرطاً واحداً للعجائبي: وصف ردود فعل معينة". و من خلال هذا ، ينقسم الأدب العجائبي إلى لحظتين تخيليتين:

أ– **التعجيب(حالة إيجابية):** ويتم حينما نكون أمام حدث يترك أثرا إيجابيا على نفسية المتلقي؛ لأن المتعجب منه مستحسن يثير الاندهاش والإعجاب لروعته وخروجه عن المألوف الذي لا يثير فضوله، كتحول البطل إلى سوبرمان لإنقاذ شاحنة تكاد تسقط في النهر. **ب– الغريب:(حالة سلبية):** ويتم التغريب حينما نكون أمام حدث يترك أثرا سلبيا على نفسية المتلقي؛ لأن الحدث مستهجن إما لغرابته وإما لشذوذه وإما لما يبثه من هلع وخوف ورعب إلى درجة القلق مثل: تحول الشخصية العدائية إلى شيطان أمرد أو قرد ممسوخ. ينظر: تزفيتن تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي تر: الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، ط1 دار، شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، ص 50 60.

[1] – رسائل الوهراني، ص 86–87.

[2] – م، ن، ص ن.

الشيخ ابن الصابوني سلم عليه عني، وعرفه شكري له، وعتبي عليه، وقل له: ترضى لنفسك أن تكون مثل العنكبوت نصبت الشبكة على زاوية قبر الشافعي، وقعدت تنتظر من يقع فيها ما اقتنع منك بهذا البس مرقعتك الملونة، وعباءتك الصوف واركب حمارك القصير، وشق أسواق مصر والقاهرة واخدع الناس بلطف سلامك وكلامك، وغرهم بسالوسك وناموسكن وعلمهم بلطيف احتيالك كيف يكون النصب والمحال. وإلاّ وحياة أبي القسم الأعور الذي هو خليفتي على بني آدم وقريني في نار جهنم محوتك من ديوان الطرارين. ثم غاب عن عيني فما رأيت إلاّ دخانا صعد إلا السماء، فليطيب المولى قلبه ويشرح صدره"[1].

تؤول الغرابة، في النصوص السابقة، إلى التساؤل عمّا إذا كان الوهراني التقى بإبليس أم لا، وبهذا يتشكل العجائبي بوصفه جنساً، يرتكز على سمة رئيسة "هي التردد* الذي يعيشه القارئ أو الشخصية في الأثر الأدبي"[2]، لأنّ المتلقي يقع فيها بين احتمالين كلاهما ممكن فالنص يمكن أن يكون حادثة حقيقية، فتكون الوقائع حينئذ ضربا من الحقيقة، كما يقبل أن تكون وقائعه غير حقيقية تتجاوز الممنوع لأسباب تتعلق به وحده[3].

الغرابة في هذا الخبر تثير في المتلقي تأويلات كثيرة تجعله يتساءل عن مصير الوهراني الذي يقول في الخبر بأنّ إبليس ذبحه من الوريد إلى الوريد، هذا الكلام يحتاج إلى تأمل لأنَّه يراوغ ولا يصرح أو ما يسمى في "الأخبار السّاخرة" بتقنية "التخفي، وتتمثل هذه الآلية في إيراد الغريب بُغية الخداع والتمويه، وجعل بعض الأمور غامضة"[4]، يتجسّد ذلك في البداية التي يشبه فيها مُحدثهُ بالصوفي، ثمَّ يسأله ويقول أنا إبليس، يطمئن قلبه لأنَّه يصرح في هذا الخبر السّاخر بأنَّه خدم إبليس ثلاث سنوات ولم ينفعه البتة، وتتجلى لنا غرابة هذا الحدث العجيب

---

[1] – رسائل الوهراني، ص 86-87.

*– من عناصر العجائبي المهمة مبدأ التردد، ذلك أن العجائبي لا يدوم، إلاّ زمن تردد، فعندما يتخذ القارئ هذا الحل أو الآخر، يخرج من العجائبي، فأي قرار يتخذه المتلقي سيذهب بالنص إلى أحد الجنسين المجاورين، (الغريب) أو (العجيب)، والحقيقة أن التردد والحيرة يحضران بقوة في نصوص الكاتب، ويكتسب التردد في نصوصه، خصائص جديدة، مغايرة لخصائص تودوروف؛ فهو هنا يتعلق بنوع النص. ينظر: تزفيتن تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي ص 57 .

[2] – م، ن، ص 21.

[3] –ينظر: لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، التكوين للنشر، دمشق، 2007، ص 203

[4] – شاكر عبد الحميد، التراث والتغيير الاجتماعي(الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي)، تقارير بحث، www Kotobarabia.com، ص 36.

المتمثل في خدمة إبليس بدون أي جدوى، في كون السّارد يريد أن يسخر من شيخه الحافظ العليمي الَّذي لم ينفعه في الدنيا ولا في الآخرة، يورد لنا هذه الحكاية لأنَّ السّخرية الَّتي أراد بناءَها كانت تحتاج إلى مثل هذه المواقف التي يكون أبطالها شخصيات غيبية.

اختار الكاتب أن يراوح بين حيلة لغوية بديعة وحيلة أدبية ممتعة، فالغرابة السّاخرة أسلوباً في الكتابة قد احتفى بها أيما احتفاء؛ فعوض أن يكون إبليس في الرسالة شيطانا، كان معلما له، إلى جانب ذلك، كانت الرسالة في نهايتها تصويرا غريباً، طريفاً، يظهر تحول إبليس إلى دخان متصاعد في السّماء، يمكن القول بأنّ" الأمر سار ضد الطبيعة، وضد الاعتراف بالقبول، لقد تحول الجسد عن غايته ليصير شيئا آخر، هذا الاغتراب في جسد آخر مزيف جعل الإشكالية تدخل في صميم العجائبي"[1].

السّارد لم يكتف بالتباعد الحاصل الّذي تترجم عنه العلاقة التخاطبية، بل يضمنه بتباعد ثان يتمّ بمقتضاه إخراج المرسل إليه من المكان الواقعي إلى مكان آخر، في عالم" لا يملك إلاّ أن يتلبس بالأشكال والأجساد والأشياء وحتى الأمكنة. إن ظهور هذه الطرائق، علامة على التناقض الصارخ المتوغل والمتسرب إلى عالم يملك مقاسات ومعالم زمانية ومكانية خاصة بالتمثيل المشخص للواقع"[2]، يوفر لنفسه إمكانية خلق عالم غيبي ممكن، وتجاوز الواقعي الذي يظهر فيه الشيطان بصورة حقيقية. وهو من خلال تجديد جمالية الخبر السّردي يحدّد جماليّة التلقّي بتجاوز آفاق الخطاب السّردي السائد في عصره، والسّعي إلى استحداث حساسيّة جديدة في المجال الأدبي.

تضافرت الأخبار الغريبة إلى أنواع خطابية أخرى، فهي بمنزلة الأمثلة السّردية التي يسوقها المتكلم على سبيل الإحتجاج لدعواه وتأكيدها، غير أن بعض هذه الأخبار تنطوي على أشكال خطابية أخرى، بصرف النظر عن سياقها التلفظي، كما سنوضحها فيما سيأتي:

أ- استنطاق الموجودات بلغة فوق واقعية:

إنَّ المتأمل في البداية التي كان الوهراني يخاتل بها شيخه، يجد علامات بداية الغريب الذي يجعل القارئ في حيرة ودهشة، فالقرّاء عامة ينتبهون لهذا "الوهم الخيالي والغريب" الذي يولّد في نفوسهم غرابة توقظ فضولهم فيطمعون في معرفة المزيد عن الغريب وعن تفاصيل

[1] - حسين علام، العجائبي في الأدب العربي، من منظور شعرية السّرد، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010 ص 207.

[2] - م، ن، ص 207-208.

تتعلق بالبطل والأحداث الخارقة، **كتحويل** الأشياء واستنطاق الجماد وطيّ المسافات، تعتبر في اعتقاد العامة من الناس غير عادية، تجعل المتلقي يتساءل متى وكيف وأين حدث ذلك؟[1] في هذا المثال الذي سنورده "تحول*" يدعم كلامنا السّالف" **قام وقعد وأبرق وأرعد وقال: الحائط للوثد لو تشقتي قال : سل من يدقني لم يتركن ورائي الحجر الذي من ورائي أما بعد أيها الملك العادل أدام الله أيامك ونشر في الخافقين أعلامك فقد طاولت بعدلك القمرين وسرت سيرة العمرين وأنت تعلم أن الله قد طهر بقعتي ركرمها وشرف بنيتي وحرمها طالما زوحمت بالمناكب لما كنت هيكلا للكواكب وكم أمسيت مشكاة للأنوار وبيتا لأستقص النار ثم انتقلت إلى اليهود بعد انقراض ملة هود فتأنست بالزبور** فقال له: **لو أكل كل يوم ناقة ما أشبعه ذلك**"[2]. إنَّ الوهراني كعادته يسعى دوما إلى الاستخفاف بالشيخ، فيعمد إلى نسب الكلام إلى الحائط، لتزداد السّخرية في الغرابة، ويواصل كلامه حتى يقول للقارئ بأنَّ الشَّيخ لو أكل ناقة لما شبع، في هذا الكلام حيرة يتأملها القارئ، ويودُّ لو عايش الأحداث، "لا شك أن قبول الحدث الغريب يقتضي وضعه في إطار خلقي وثقافي يقرّ بأسباب السّخرية التي لا يكف عنها السّارد"[3]. ولا سيما أنَّ هذا الخرق الّذي نقف عنده أدبياً، انزياح عن النظام في التأليف والانضباط في التصوير الذي يعتبره "جون كوهن" أسلوباً غالباً ما يكون انزياحاً فردياً؛ أي طريقة في الكتابة تخص مؤلفاً بعينه، وهو سليل الخرق الأوّل، فالاحتكام إلى النسق المتداعي يفضي بالخرق من واحد إلى آخر وتستحيل الكتابة ضروباً من التَّجاوز وأصنافا من التَّزاوج بين المألوف والغريب[4]. الجماد(الحائط) يتحول إلى سارد، والقصّ يسير على غير هدى في انتظام أحداثه، إذ يسبح البطل بين عوالم مختلفة يرتد عن أحدها ليرتد إليه ثانية دون منهج في الظاهر يحتكم إليه، غير أنّ الممسك بزمام الأمور، صانع الغرابة في النّص، يدرك حتما أنّ الأمور كلها تؤول إلى السكينة بدءاً وانتهاء، تتوسّطها حركة، تتوافق مع ما ضبطه روّاد

---

[1] – ينظر: يوسف زيدان، متاهات الوهم، ط1، دار الشروق، القاهرة، 2013، ص 13.

* – للغرابة وسائط تتحقق عبرها وهي: "التحول و التشيؤ". التحول: هو التغير وعدم الاستقرار ولا سيما في خرق الطبيعة والتشيؤ هو تحويل العلاقات الإنسانية الكلية إلى صفة كلية للأشياء الجامدة. ينظر: ينظر: محمد ونان جاسم، المفارقة في القصص "دراسة في التأويل السرّدي"، ط1، رند للطباعة والنشر، دمشق، 2010، ص 81.

[2] – رسائل الوهراني، رقعة على لسان جامع دمشق، ، ص 75.

[3] – محمد مشبال، بلاغة السّرد، ص 92.

[4] – ينظر: جون كوين، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، مكتبة غريب، القاهرة 2000، ص 35–36. ينظر كذلك: جمال بوعجاجة، الخوارق في رسالة الغفران. الموقع السابق.

المدرسة الشكلانيّة والهيكليّة ممن برزوا في دراسة الحكاية العجيبة، وبنية الحكاية الشَّعبية والخرافة واتفقوا حوله.

في رسالة أخرى، يسلّط الوهراني الضوء على عوالم غرائبية، ويستنطق بلغة شعرية، فوق واقعية، الإنسان والجماد سعياً منه لتحقيق رؤية مختلفة، تتخذ الطابع العجائبي نموذجاً لها.

إطلالة كهذه تقودنا إلى الاعتقاد بأنّ التحديث السّردي(مقارنة بالنصوص التي سبقته) ليس تزويقاً لفظيّاً أو شكلاً فضفاضاً بقدر ما يصنع أسلوباً مغايراً ذا قيمة جمالية، فليس للواقعية حضور في النص السّردي السّاخر وكلّ ما نقرؤه ليس إلاّ تجليّاً لخطاب مدهش متعدّد الأوجه، إعتبره "ستيفن ليدر" خطاباً يملك "القدرة على التحرك" لخلق الخبر الغريب، كما يوضحه هذا المقطع:" **وكتب إلى الوزير تقي الدين: عبد مولاي الوزير الأجل السيد الفاضل(...)، فخنقته العبرة شوقاً إلى صاحب المكان فلم يشعر إلاّ والحائط الشمالي قد انشق وخرج منه شخص عجيب الصورة، ليس له رأس ولا رقبة البتة وإنما وجهه في صدره ولحيته في بطنه مثل بعض الناس في يده اليمنى زربول*، وفي اليسرى شمسك** عتيق فقمت إليه هيبة له وخوفا على نفسي منه، وقلت له: من أين أنت يرحمك الله؟ فقال: أنا أبو خطرش***، من الدردبيس****، الساكن في هرم ميدوم، جاوبني عن كل بيت ألقيه عليك، وإلاّ قطعت قفاك بهذا الزربول، فقلت له: لست شاعراً والله يا سيدي ولا أجوز في هذا الباب، فقال: تكذب في جوف لحيتك، أنا أعرفك تكدِّ الناس بالشعر من ثلاثين سنة في هذه الديار فقلتُ له: أنا أسيرُك افعل ما تريد فقال: أجز وأوجز ثم:**

قال: لمن الديار بساحة الفوم؟

فقلت: ضحك الصدى فيها لنوم البوم

فقال الشيخ أبو خطرش: أحسنت أحسنت والله إذا كان هذا شعرك على البديهة، فكيف يكون على الروية. لا تتعانى الشعر فقلت له ما أريد أن أتعب، أنا أعمد إلى أحسن قصيدة

---

* – زربول أو الزربول: نوع من الأحذية وهي كلمة يونانية. ينظر: رسائل الووهراني، الهامش، ص 153.

** – شمسك: زي من ملابس الرعاة ويطلق على اللوالك، ينظر: م، ن، الهامش، ن، ص ن.

*** – أبو خطرش: اسم لشخصية خرافية، ويقصد به السخرية من القاضي الفاضل. ينظر: م، ن، الهامش، ن، ص 154.

**** – بني الدردبيس: الدردبيس: الداهية والشيخ العجوز الفانية مركب من درد أي ألم ومن بيس أي ردى، وهو من الألفاظ الفارسية. ينظر: م، ن، الهامش، ن، ص ن.

للشعراء المتقدمين آخذها وأمدح بها وأقضي بها حاجتي، وإن كذبني أحد حملت الكلب على عياله(...)المملوك يقبل يدي المولى ورجله، ويسأل الباري جل وعلا أن يجمع الشمل به في ديار مصر عن قريب، إنه سميع مجيب"[1]. تبدأ الرسالة بالإعلان على أنّ الجسد العجيب الذي خرج من الحائط الشمالي، تسمح من خلاله " الكائنات المخيفة من تحقق ذلك التعارض في الأسس التي تصنع التماسك المنطقي للواقع، فالاختلال والاختلاط بين ما هو حيواني وبين ما هو إنساني، هو غير مفهوم ومتلبس من الجسد بما هو لغز فيه، يجعل تصوره المقلوب والمشوه من أهم موضوعات العجائبي"[2]، فهو مجال القص وحركته، وبحيث يصبح الراوي مالكاً لأحقية الحكي عندما يُحول جسد الأمير تقي الدين إلى شخص عجيب الصورة لا رأس ولا رقبة له، وإنما وجهه في صدره ولحيته في بطنه.

إنّ المتتبع لحركة السّرد في هذا المقطع، يجد آليات يشتغل عليها الخبر السّردي طالما أهملها أصحاب "الرسائل الأدبية" بسبب التعامل الشكلي وتغييب الحدس القرائي الفاعل في التلقي العربي، وهو بهذا ينحو إلى أن يجد في "الجسد العجيب الغروتيسكي*" كشفا وبحثا عن منفذ للخروج من إطارية السكون، والبحث عن إطارية متحولة، فضلاً على أنّ للسرّد عنده

---

[1] – رسائل الوهراني (مقطع من رسالة كتبها إلى الوزير تقي الدين)، ص 151–152

[2] – حسين علام، العجائبي في الأدب العربي، من منظور شعرية السّرد، مبحث الجسد العجائبي، ص 208.

* – هناك اتفاق على المعنى القاموسي للكلمة، ففي قاموس المورد، **grotesque الغَرْتَسْك:** فن زخرفي يتميز بأشكال بشرية وحيوانية غريبة أو خيالية متناسجة عادة مع رسوم أوراق نباتية، وشيء غريب على نحو بشع أو مضحك خيالي غريب متنافر على نحو بشع متسم بالإحالة أو البشاعة، مغاير لكل ما هو طبيعي أو متوقع أو نموذجي وجاء بمعنى grotto مغارة، غار، كهف طبيعي أو صنعي. إذا ما أخذنا مفهوم الغروتيسك من معناه الدال على الكهف والمغارة، فهو ذو دلالة على الشكل والهيئة. ونجد أن اليونان اتبعوا التراجيديا الثلاثية بمسرحية ساتيرية، وهي موضوع شبه رومانسي يعتمد على الجروتيسكية ويتناول الآلهة والأبطال ويكاد يشبه المسرحية التهريجية، من هذه الإشارة نستدل على أن الغروتيسك استخدم دلالة على التهكم والسّخرية، وقد جاءت هذه المسرحية بهذا الإطار بعد الثلاثية التراجيدية لإزالة الخوف وهي تسخر من الآلهة والأبطال. وبالرجوع إلى الفترة الزمنية الممتدة في الحضارات المختلفة، نجد أن هناك أشكالا وتماثيل تبين عن حالة اندهاش واستغراب وحالة عجائبية، فمن ذلك تمثال عين غزال ذي الرأسين في الأردن والذي يعود إلى حقبة تاريخية أكثر من "6000 ق.م"، وكذلك نجد صورة مشابهة قد تنم عن حالة من التشكل بين العقل والقوة، وتلك هي الإشارة إلى تمثال أبي الهول والذي يشير إلى بعض من حكم مصر في القرن"26ق.م"، وعليه، فإننا نستدل على أن غاية التشكل الغروتيسكي يرجع لتصورات ورؤى الشعوب، سواء أكان يتعلق ببعد طقسي وشعائر أو بأبعاد تقاليد اجتماعية. ينظر: ولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا ترجمة علي أحمد محمود، عالم المعرفة الكويت، 1997، ص119. ينظر كذلك: صلاح الدين جباري، بلاغة الغروتيسك، ط1، النايا للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، 2010، ص9.

وظيفة وأداة فلا يمكن بحسب هذا المنطلق أن تتكامل الذائقة السّردية إلاّ عن طريق البحث المستمر بوصفه مسعى لتجاوز السياقات الشكلية نحو التأكيد المطلق لحضور الأشياء بماهياتها ولا يتسنى ذلك إلاّ بفعل المجاوزة، مجاوزة ما هو قار وثابت في السّرود الواقعية[1] ربما يشي دون ريب بأن كاتبنا، لا ينظر إلى اللغة بوصفها حقائق كتابية صوتية متلبسة بسياقات متعارف عليها، بل بوصفها أداة استنطاق للجسد* المشوه والناقص كما فعل مع الوزير تقي الدين.

ثمة أساس ينطلق منه كاتبنا لا يجعلنا نشك في كلامه الذي يدعو إلى الافلات من ظاهرية الخبر السّردي المألوف، والاتجاه نحو خلخلة ما ثبت على أنّها حقائق مسلمة فالسؤال في اللغة السّاخرة التي تكسو ملامح الخبر السّردي، يحمل دائما في طياته الرغبة في تجاوز العادي بُغية التعبير عن ماهية الذات والكشف عن كوامنها، يتجاوز تلك الدلالات إلى الحد الذي يبدو فيه وكأنّه المعادل الموضوعي لآليات خطابية فشلت في المحافظة على استقرار الذات، فتكرار السؤال و الإلحاح، والاحتفاء به خير دليل على ما ذكرناه، يتساءل الوهراني في نصه السابق: **قال: لمن الديار بساحة الفوم؟**

فقلت: ضحك الصدى فيها لنوم البوم

فقال: بنواعب الغربان تنعق دائما

فقلت: وحمائم تبكي لفقد حميم

فقال: وبسيد من آل شاذى أروع

فقلت: مثل الحسام الصارم المثلوم

فقال: بنواعب الغربان تنعق دائما

فقلت: وحمائم تبكي لفقد حميمِ

فقال: بكت السماء لبعدهم من بعدهم

فقلت: بسحائب منهلة وغيوم

---

[1] – ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص73.

*– يؤكد "مالك شبيل" على أهمية توظيف الجسد الغريب، قائلاً:" بيد أن الجسد، يبدو الفضاء الممتاز، الذي تتلخص فيه مثل هذه الشروط المناسبة لظهور تلك الآثار، مما يؤدي إلى التضخيم عبر التخييل، ومن ثمة الدخول في عملية تقديس العجيب وإلى التداخل غير المريح للشك الواخز بحسب تعبيره، ويضيف" إن كل هذه المعطيات تساهم في إحداث القلق الدائم والهاجس الذي نسميه الشعور بالإضطهاد الذي يبين عنه الإدراك الشعبي للخل الجسدي كالخيبة وسوء الحظ. ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب العربي، مبحث الجسد العجائبي، ص 209.

السؤال هنا قد لا يستبطن جواباً، فالإجابة عن صاحب الدار كانت إيحائية، تكتفي بذكر الطيور: **كالبوم والغربان والحمام**، فيكون حينها أشبه بعملية البحث عن مجهول، لذلك يكتسب السؤال ديمومته عند كاتبنا، فالأسئلة تفتك بالجواب وتعقد مساره، إنّها تنهي شرعيته وإذا كان جوهر الأخبار السّردية السابقة هو الإجابة عن الأسلئة، فإن غاية الخبر عند كاتبنا هو قلق السؤال والمغامرة في مجهول الأخبار والبحث عن إمكانات جديدة للغة السّردية واختيار طاقاتها التعبيرية. وقد تتشظى دلالات السؤال عند الكاتب في هذا "الخبر الغريب" إلى الحنين لنقاء الأشياء وصفائها وبالتالي الحنين لغربة زمانية، فالخطاب الموجه إلى الوطن المشرقي، كقوله: بكت السماء لبعدهم من بعدهم، ونسأل الباري جل وعلا أن يجمع الشمل في ديار مصر عن قريب إنه سميع مجيب، دليل واضح على حضور الوطن الأصلي وغيابه.

إنّ السؤال المكرر في هذا المقطع يشكل لغة شعرية؛ تتضمن كلمات وإشارات سميكة تحمل في طياتها تاريخا منسياً، لغة تمتص من نظام معجمي مثخن حتى الثمالة بالإحالات لتكون لنفسه عالما هاربا من "جيولوجيا المقامات التراثية" المعروفة، مما يجعلها كتابة متشظية تحاول كل الشظايا إضاءة زاوية معتمة من واقع منشطر، حاولت فيه اللغة تعتيم صورة واقع الوطن المشرقي الموسوم بنوع من التفكك والتصدع، قد يضيع معه الخيط الرابط لدى القارئ بين أصوات شخصيات الرسالة والأمكنة التي يقبع فيها الراوي دون سبب أحيانا، فتكون شهادة كشفه للواقع شهادة مزيفة، شهادة مُختلقة، في لغة تهرع نحو شعرية تركب صهوتها لمحاربة لغة الأخبار التقريرية المحنطة، معبرة عن غرابة الذات في مجتمع غريب أصلا، فيشعر القارئ أن لغة الرسالة لغة مذنبة تسعى للتخلص من آثامها بالاستحمام في شعرية غرائبية جنسية[1]، تجسد لنا المتناقضات التي تشوب المجتمع وتبني عالما غرائبيا الناس فيه تتلذ بالقِحاب، كقوله:" **يا شيخ أبا خطرش طلبتها من الخولي ثعلب أن يعطيني إياها سمان الظهور، كبار اللوايا مثل علوق الاسكندرية وقحاب القاهرة، فأعطاني أياها مثل العشاق**"[2] أية لغة شعرية هاته؟ وما يخفي هذا التنميق اللغوي؟ و هل تساعد الشعرية على إقصاء البذاءة أو الخلاعة وتقريب المنتوج الأدبي من ماهية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه على حد تعبير جورج لوكاتش؟

[1] – ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب العربي، من منظور شعرية السّرد، مبحث التحولات والمسوخ، ص 211–212.

[2] – رسائل الوهراني، ص 152–153.

تبدأ الرسالة معلنة لطافة السّارد، في قوله **يا شيخنا، أبا خطرش،** لينخرط باحثا عن مسار آخر للكتابة لتحقيق اللغة الغرائبية وفق تفاصيل خيوطها دقيقة النسج ذات نظام غرائبي شاعري، عمد إلى الانزياح لصنع المتناقضات، لنستمع إليه وهو يصف في صورة مركبة متصارعة الأطراف كيف تمازجت كل هذه الصفات والأفعال في جسد واحد، كقوله" **أعلم أنّ الله تعالى ما خلق مواضع منازل العز والروضة إلاّ للفسق والفساق فما يقدر المولى تقي الدين يعاند الله تعالى**"[1]. تحت هذا "الخبر الخلاعي"* اللغوي يقبع واقع الكاتب، يحاول الرقص على أوتار السياسة التي ينهجها "**تقي الدين**"، فالتوسل بهذه الألفاظ البذيئة التي كان بطلها شخصية غريبة تعبيرٌ عن اليأس الذي يعتريه في تغيير الواقع المشرقي، فأعلن الحرب بلسانه اللاذع على أوهام هؤلاء.

ومن مظاهر تجلي الشعرية في هذا الخبر السّردي، قيام معظم أحداثه على التشخيص الغريب من خلال حضور صورة "**أبو خطرش**" التي ظلت تلازم السّارد في ترحاله، ظل الشيخ أبو خطرش يكلمه، يقتحم عليه وحدته، يناقشه في مختلف القضايا التي يعيشها أكثر من أية شخصية أخرى في واقعه، هذه إذن بعض الجوانب التي تعكس بوضوح كيف جعلت الرسالة من الخبر الغريب مادة لمتنها الحكائي الذي صنع لنفسه عالماً خاصاً أُثِثَ بالأجساد الغريبة على حد محمد الأمين سعيدي.

وفي مقطع آخر من الرسالة تتعلق أخبار الكاتب بالآمال، كقوله: "**عبد مولاي الوزير الأجل السيد الفاضل**"، لأنّ ذلك في نظره، هو السبيل الوحيد للهروب من بطش " الوزير تقي الدين"–خاصة بعد الرسالة– لكن شيئا من ذلك لم يحقق ما كان يصبو إليه، فوجدناه يصب جام غضبه عليه، كقوله: "**وسألته بالناس وتشفعت إليه بكل واحد، فلم يفعل، وبهذا تزايد حرصه وكلبه على الدنيا أضعاف ما تعرف وقد اشتهيت على الله أن تحتال لي بحيلة يحكرني بها الوضع الذي في يدي والسلام...**"[2]. ينقل لنا هذا المقطع أخبار السّارد القاسية وتلك الرؤية الشاعرية السّاخرة التي كان يصف بها حرص الوزير على الدنيا وتكالبه عليها.

إنّ اضطراب موقفه من "المولى تقي الدين" يعكس نوعاً من الإضطراب الداخلي للخبر السّردي الوارد، يفترض فيه الاستقرار والحنين إلى المكان، ولعلّ أصدق تعبير عن هذا

---

[1] – رسائل الوهراني، 152–153..

* – من باب التذكير: الخبر الخلاعي أشرنا إليه في التقديم النظري المتعلق بالخبر السّردي.

[2] – م، ن، ص 159.

الإضطراب، قوله:" **وأما حقيقة أخبار المولى تقي الدين فما نريد نسأل عنها لأننا نعرف ذلك بالأفعال دون الأقوال، والذي في القدر المغرفة تخرجه وإذا استقرت القاعدة بشيء سمعنا به، والسلام**"، يلاحق السّارد:" **لولا العجلة لكتبت إليه من العجائب والغرائب ما يرقصه طربا والخوف من آفات الكتب أشد**"[1]، كما هو واضح من هذا المقطع، كانت أخبار "**تقي الدين**" التي لا يريد السّارد أن يسترسل فيها، غير مجدية، فهي معروفة بالأقوال دون الأفعال على حد تعبيره، إنّها أخبار معروفة عند العامة، تعبر عن نفاقه، هذه الأخبار فقدت وظيفتها فشلت في استمالة ولاتها، فعجز الكاتب عن الاندماج في أجوائها؛ فتفرقت به السبل، وراح يرسم لنا عالمه المشرقي بين عدة متناقضات، كما تبينه كتابته السّاخرة.

لا يمكن للكاتب أن يحل هذا الإشكال، إلا بهذه النهاية التي سبّبت توقيف العجائب والغرائب، كما يرى، كانت الكتابة مغامرةً باعتبارها، آنذاك آفة الكُتب، تعجز عن الصمود على مواجهة الوزير "**تقي الدين**" ومن حذا حذوه. لذا، كان اللجوء إلى ختام الخبر السّردي إشارة إلى التصور الذي سينجرّ عن سرد الغرائب التي ظن أنها سترقص الوزير طربا. وفي هذا – لعمري– علامة دالة على استخفاف مُبَطّن يستهدف به وجهاء المشرق.

الاستخفاف واللامبالاة في الخبر السّردي:

تتخذ شعرية "الخبر السّردي" سبيلاً لمعرفة خصوصية الكتابة، وملامحها الخطابية؛ لأنّ الشعرية، دراسة في القواعد الداخلية للخطابات الأدبية غايته استخلاص القوانين، أو المقولات التي تؤسسها[2].

يرتكز هذا النوع من الأخبار على نظرة الكاتب إلى العالم الخارجي، إما أن تكون صريحة جداً حدّ بلوغها درجة السّخرية الجارحة، أو لا مبالية جداً لدرجة تثير الضحك، غير أنها في الحالتين تضمر خلفها كمّاً هائلاً من النقد والتعرية، لا يخفت وإنما يتضاعف ويزداد وفي هذا النوع من الأخبار السّاخرة، لا بدّ من وجود ضحية قد تكون "أنا" الكاتب أو "أنت" أو هما معاً[3]، ويبرز مثل هذا الاشتغال على الخبر السّاخر من خلال اللغة ذاتها التي تميزها في إطار ما تقبله لغة النثر وتجعلها من ناحية أخرى تنأى عن" الضروب المنضوية تحت مظلتها

[1] – رسائل الوهراني، ص 160.

[2] – ينظر: الميلود عثماني، شعرية تودوروف،منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، د.ت، ص 64.

[3] – ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ط1، دار فيسيرا، 2013، 152.

كالسّخرية والتهكم والاستهزاء والإلماع"[1]. ولا ريب هنا، بأن الفرق بين الخبر السّردي المشبع بالاسخفاف وبين جميع هذه الضروب المذكورة، هو في طريقة التعبير وفي استخدام بعض "الدلالات اللغوية" التي تساهم في تأجيج السّخرية والزيادة من حدتها بالشكل الذي ينتقل إلى المعنى المتجسد في قوالب اللغة الساخرة[2].

تستخدم الدلالات، مثل "دلالة الاسم" المتمثلة في كلمة "كلب" بطرق شتى في السّرد، في التصوير الخيالي، بُغية بث المثير في الأخبار اليومية التي يعيشها الكاتب، " بالنسبة لكلمة معينة مثل "كلب" يمكن نطقها، أو سماعها، أو كتابتها، أو قراءتها بواسطة العديد من القراء في مناسبات عديدة، الذي يحدث عندما ينطق إنسان بكلمة ما سوف أسميه "نطقا لفظيا" وعندما يسمع إنسان كلمة ما سأسميه "صوتا لفظيا"، والشيء المادي الذي هو كلمة مكتوبة أو مطبوعة سأسميه "شكلا لفظيا"، من الواضح بالطبع أن النطق اللفظي، الأصوات والأشكال إنما تتميز عن غيرها من صور النطق بخصائص سيكولوجية تصور لنا هيئة الشخصية، لأنّ دلالة الكلمة المنطوقة "كلب" ليست مفردة بذاتها، فهي قسم من حركات مماثلة؛ اللسان الأرجل، فكما أن القفز ورفع الأرجل عبارة عن قسم من الحركات الجسمية فالكلمة المنطوقة "كلب" هي تصوير للحركات الجسمية. الكثير من الكلمات لا يكون لها معنى إلاّ عندما توجد في "إطار لفظي" مثل "أسماء الحيوان"، هذه هي ما أسميها كلمات الأشياء وهي تُكون لغة الأشياء"[3].

لقد وجدنا في أخبار الوهراني، التي تصور لنا يومياته مع بعض الأصدقاء، ما يدل على ذلك، كقوله:" **ومن أغرب ما كتبت في أيامي: كتب كلب إلى كلب: أما بعد يا أخي- أدام الله حراستك- فإن بني آدام قد تسافلوا إلى حد ما عليه من مزيد، حتى بقيت أنا وأنت بالإضافة إليهم كمعن بن زائدة وطلحة الطلحات. فارتع في المجازر، ونم في المزابل، وارفع ساقك وبل على من لقيت منهم والسلام**"[4]. ينبثق هذا الخبر السّردي الطافح بالاستخفاف الذاتي الذي يتشتغل على آلية المسخ التي حولته إلى كلب يراسل صديقه الكلب، ملزماً إياه برفع

[1] – محمد سالم محمد الأمين، مستويات اللغة في السّرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السّرد ط1، دار الانتشار العربي، بيروت، 2008، ص 150. نقلاً: عن محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة، ص 150.

[2] – ينظر: محمد الأمين سعيدي، م، ن، ص ن.

[3] – برتراند راسل، ما وراء المعنى والحقيقة، تر: محمد قدري عمارة، مراجعة: إلهامي جلال عمارة، مبحث: ما هي الكلمة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص 24-25-26.

[4] – رسائل الوهراني، ص 209.

السّاق والبول على كل عابر سبيل، من كون "الانفعال العقلي" الذي تصدر عنه مثل هذه السّخرية، هو حالة تنتاب معظم الأدباء، إن لم نقل جميعهم، فتجعلهم ينظرون إلى العالم من زاوية نظر تبدو عليها السّخرية في حين تتكتم عن كثيرٍ من مظاهر اللامبالاة [1].

السّخرية في هذا المقطع موقف من العالم المشرقي، تهجو نقائصه وتركز الضوء على أبرز مفارقاته التي تتوسل بالتمويه والخداع، لأنّ " تقرير الحقيقة في بعض الأخبار ليس غرضاً من الخطاب دوماً، فمن الممكن أن يكون الخطاب بغرض الخداع. لقد أُعطينا اللغة لتمكننا من إخفاء أفكارنا، وبالتالي فعندما نفكر في بعض الأسماء كوسيلة لتقرير حقائق نكون قد افترضنا بالتالي وجود رغبات معينة للمتحدث. فمن المثير أن بعض الكلمات بمقدورها تقرير حقائق ومن المثير أيضا أنّها تستطيع تقرير الزيف، إنّها تفعل ذلك لكي تحدث بعض الأفعال من جانب السامع"[2]، لكون هذا الموقف يحط من قيمة الذات ويجعلها تتلون بكائن حيواني، في اللحظة ذاتها التي يضحك فيها الكائن البشري على ضعفه وتخاذله وخساسته وابتذاله، قبل أن يضحك بسببها على الآخرين، وفي مأثورنا العربي، شر البلية ما يضحك، التي قد نواجهها(البلية) بأسلحة متعددة، ومنها السّخرية التي هي أعرق أسلحة البشر وألطفها، وحينَ تأتي السّخرية من أمثال الوهراني يسمو الإعجاب إلى درجة عالية، إذ ليس هنا ما هو أشد من سجنه(فقدان الشخصية– الثابتة–اللامبالاة) الذي يؤدي إلى مزاج سوداوي أو غضب عارم على البشر، كما هو جلي في هذا المقطع: **[ويل على من لقيت منهم والسلام].** بالعكس إنّ هذه السجون طهرته من قيود الحياة وجعلته أبعد ما يكون عن هوس الدنيا وفتنتها كما جعلته أبعد عن أشراكها، هذه السّجون قادته مع الميل القابع فيه إلى الفلسفة(التأمل– التصوير –تدوين الوقائع)، قادته إلى الحقيقة الإنسانية المتمثلة في سخريته السوداء التي لا تكاد تخلو من السّخرية.

إنّ أهم ما يميز هذا المقطع هو "الخروج بالصورة التي تجسدها دلالة الأسماء، والدخول بها إلى المشهدية، ذلك أن قارئ النص بإمكانه–وبشكل واضح– أن يتصور مشهدا متحركا"[3] يجسد لنا الصديق في كل مرة يرفع ساقه كالكلب، ولم تكن اللغة غامضة، بل جاءت على

[1] – ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 153.

[2] – برتراند راسل، ما وراء المعنى والحقيقة، ص 28.

[3] – محمد الأمين سعيدي، م، س، ص 154.

بساطتها، وهذا ما تتطلبه السّخرية، عكست فكرة عميقة تجمع بين المأساة والسخرية وتبرز أخبار الكاتب التي هي نتيجة صراع القيم: بين الذات والسلطة بين الصداقة والجفاء.

علاقة الاسم الحيواني "**الكلب**" والاسم الإنساني المشخص(الصديق–الوهراني) قائمة على حسب رأي السعيد موفقي في بحثه الموسوم السخرية المعيارية على التقابل الدلالي لأنّ بنية السّخرية تتحقق بوجود دال ومدلول، يكون الأول مباشراً ويكون الثاني ضمنياً، يكون المدلول الأول حرفياً وظاهراً بينما يكون المدلول الثاني قصدياً وضمنياً ولكي تحقق السّخرية الهدف المرجو على مستوى الكتابة، لا بد من تفاعل العنصرين: الكاتب والمتلقي لأنّ السّخرية تحضر في النص من خلال مؤشرات وقرائن فقط يأتي بعد ذلك دور المتلقي في تشييدها لتصبح محققة، وهو بهذا يساهم في دفع الكتابة النثرية الساخرة صوب الاختلاف من أجل جمالية سردية تتجاوز المألوف متجهة صوب الحفر العميق في المعنى، وإلى تشكيل آلية حفرية تشتغل عن طريق النص السّردي الساخر.

ج– عجائبية الخبر في المنام :

يشكل المنام بنية أساسية للأخبار العجائبية، بحيث تظهر "الوقائع اللامألوفة" من خلال المنامات، وهذا يخالف الرأي القائل بأن تقديم الوقائع اللامألوفة في النص –على أنّها ضرب من الأحلام– يلغي العجائبي؛ إذ يمكن قبول أي شيء في الأحلام مهما بدا مستحيلاً، بسبب أن عالم الفنتازيا* والأحلام هو عالم اللاوعي الذي لا يشكل تهديدا لقوانين الواقع ولا يصادمها

* – تعد الفانتازيا نوعا أدبيا يعتمد على أحلام اليقظة، وغيرها من الاشياء الخارقة للطبيعة كعنصر أساسي لحبكة القصة، تدور أحداث الكثير من أعمال هذا النوع من فضاءات وهمية، ويشير الناقد "غسان غنيم" إلى " أنّ الفانتازيا بحسب معجم (لونك مان) تعني الخيالي الوهمي غريب الشكل غير المحكوم بالمنطق وما يجمع كل هذه التعريفات لا ينظمها العقل وهذا ما نراه في النصوص العجائبية ، وهي أي شيء غريب في المظهر والمعنى وبعيد عن الواقع يشير مصطلح الفنتازيا إلى " عملية تشكيل تخيلات، لا تملك وجودا فعلياً، ويستحيل تحقيقها" أما الفانتازيا الأدبية فهي عمل أدبي يتحرر من " منطق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغاً في افتتان خيال القراء"، ويرى "ت.ي ابتر" الذي اختص بأدب الفانتازيا وألف كتاباً يحمل العنوان نفسه، أنّ هذا الأدب في مقاصده الأساسية وانطلاقته الأولى، يشترك مع الأدب الواقعي في أكثر من سمة، ففضلاً على الموضوع أو القيمة التي يحملها فإنه يشترك في الافتراض الذي يجمع بين الأدب الواقعي والخيالي ويرى أنه " يمكن اعتبار الأجواء الفانتازية وسيلة عملية وناجحة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها التي يمكن أن تستتر أو تتبدل في بيئات يتحكم بها العرف أو المواصفات الاجتماعية، من هذا المنطلق يمكن النظر إليها على أنها تحمل الغرض ذاته الذي تحمله حبكة الكاتب الواقعي وبالمقابل يمكن قراءة الحكاية الفانتازية في أغلب الأحوال بوصفها قصة رمزية لتكون القصة الحرفية مجرد حرف هيروغليفي يدون معلومة سلفاً". ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، سعيد علوش، ط1، دار الكتاب

أو يحتك معها، فمساحة وجوده تقع في منطقة مغايرة لمساحة وجود قوانين الواقع، وهذا ما يسلب وقائع الأحلام صفة الحدوث الواقعي[1].

ولعلّ الوهراني كان واعياً بأن تشكل الحكي في بعض الأخبار السّردية ينبغي أن ينبني على قاعدة مغايرة لتلك التي قامت عليها الرسائل السابقة، ولأجل ذلك لم يتقيد بالقيمة التي عرفها النثر منذ زمن طويل، كان على " الخبر السّردي أن يتوسل بالغريب والمبالغة والغلو في الوصف، ويعانق الحلم، وأن يستخدم التشويش البلاغي الذي يُضفي على الخبر صبغة متفردة تعمل على تكثيف الغموض"[2]، لأنَّ طبيعة "القصص الأخباري" في المنام الكبير، ليس مجرد رواية أحداث حقيقية أو تسجيل لوقائع شهدها أو سمع بها، بل هو "ضرب من الإخبار المتلبس بالتخييل"[3]، يستوقف القارئ لتأمل استراتيجية التحول من الواقعي إلى الخيالي لتجاوز ما خلف السّتار، باستعمال الأخبار السّاخرة التي لا تكاد تخلو من الغريب لكونها " تأخذ صفة العجيب الذي يتميز بالحيل والمظاهر المتحولة التي لا تخلو منها السّخرية"[4].

أول النصوص التي سنعاينها، مقاطع من "**المنام الكبير**" المستبطن لعدة معاني ثاوية بلاغة الخبر السّردي في هذا المنحى، هي الحلم وتلعب فيه الحركة السّردية دورا تشفيريا إيحائيا، إنّه خبر الصورة المتسمة بالغموض المنفتح على احتمالات تأويلية تستدعي قارئا ماهرا منصفا لمنتجه، ليمنحنا فرصة تأويل أخرى، بوصفه يبتكر صيغة أخرى لها.

إنّ هذا "الخبر المنامي" الذي يتمتع به خبر الخروج من القبر، هو تعبير عن التجاوز الإنساني، "فالنص يجب أن يقدم بعض الخروقات التي تسمح بالانتقال من هذا العالم إلى ذاك[5]، إنّه فضاء عجائبي يحيلنا إلى أمكنة ملائمة للتشظي المنتج دلاليا، لهذا فهو يدعو إلى تحرير النص من هذه النمطية والقولبة بدعوته لنص متشظٍ ومختلف[6]، وتدعيما لذلك نمثل

اللبناني–بيروت، سوسبرس الدار البيضاء، 1985، ص 170. ينظر كذلك: ت.ي. ابتر، أدب الفانتازيا، مدخل إلى الواقع، تر: صابر سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، 1989، ص 12.

[1] – ينظر: لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، ص 144.

[2] – محمد، مشبال، بلاغة النادرة، ص 16–17.

[3] – م، ن، ص 25.

[4] – م، ن، ص 27.

[5] – لؤي علي خليل، م، س، ص 147–148.

[6] – ينظر: غارودي روجي، البنيوية: فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، دت، ص 112.

بهذا المقتبس:(**ثم غلبته عينه فرأى فيما يرى النائم كأنّ القيامة قد قامت وكأنّ المنادي ينادي هلموا إلى العرض على الله تعالى، فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت أرض المحشر...**). يتحقق العجائبي في الخطوة التي تظهر فيها جرأة المتمرّدِ على الحياة البرزخية بانغلاقها وانفتاحها، فهو يبتكر لنا مشهداً غرائبياً واخزاً لقيم المألوف، ومشاكساً للمتعارف عليه في الذهن البشري حول البعث في المعتقد الديني، مشهد صُورته رادعة لرتابة الخطية السّردية المعروفة، الحُبلى بأهوال الموت عند الإنسان، وكاشفة للرعب القابع في المخيلة الإنسانية لتنسف هذه الرؤيا خطورة المقدسات التي إخترقها النص، لنجد السّارد يسارع إلى توريطنا في التأمل في صورته الغرائبية، المتمثلة في قوله: **فخرجت من قبري، التي تبدو وكأنّها حقيقية.**

إذن هي التي توسلت بالعجائبي لتمويه وستر المآل الذي يعتريه الضعف والنقص في كل مرة، وأمنية الخروج هذه سكبها على هيئة إختراق نصي، لا يخلو من إمكانات شتى للتأويل، "وفيه امتعاضٌ من حياةٍ مريرةٍ كان الناس ومازالوا يكتوون بجمرات أزمنتها وأمكنتها"[1] إنّها فكرة عن السأم من عيشٍ ممل لا يطاق نتيجة اللامتغيرات المفترضة التي يتخبط فيها اليومي المشرقي.

منتهيا بنا إلى استدعائه لشخصيات مختلفة، وكأنّه يدخل إلى مكان جديد لا يعرفه فيه أحد، هو لم يقل شيئا، بل آثر الصمت وانتظر مشاركة هذه الشخصيات، كما هو واضح في هذا المثال:(**والحافظ العليمي ينادمني وفخر الدين بن هلال يغني لي، وأبو العز بن الذهبي يغازلني بعينيه ويسقيني الصرف من النعارة حتى يغرق حسي وأغيب عن الوجود(...) فما انقضت أمنيتي حتى طلع عبد الواحد بن بدر من جانبي وقال لي: الساعة رأيت عدة جوارٍ يطلبونك مع بعض أولاد يزعمون أنهم منك وأنت تنفيهم عنك وبعضهم يدعي أنك بعتهم لغيرك وهم حبالى منك...**). تمكن الوهراني فعلاً من أن يضعنا في مواجهة "عوالم غرائبية" بهذه الصور الساخرة المرسومة والتي تحمل في قصديتها كفاءة عالية في تحريض المتلقي على التفكير الواعي في ما وراء المعاني الساخرة الزاخرة بأسباب غموضها الإيجابي الشفيف.

تستوقفنا هذه المشاهد أمام مناطق عسيرة، تجعل "الحضور العجائبي الذي يجعل وقائع النص ملتبسة بين الوجود الحقيقي واللاحقيقي، فيميع الخط الفاصل بين الممنوع والمباح"[2] أية طاقة تكمن وراء هذه المخيلة السّردية؟ التي نجد فيها السّارد: يتمنى خمرا وهو في يوم

[1] – علي شبيب ورد، حول نصوص شعراء العدد، 51 من مجلة نزوىwww.nizwa.com

[2] – لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، ص 201

المحشر، وعدة جوارٍ مع أولاد يزعمون أنهم منه، وهو ينفيهم عنه. يلجأ الكاتب إلى هذه المجازفة السّاخرة التي تُشتت المُتعارف عليه عند المتلقي، لكونه" يُنتج لعبة التيه واللعب بين العلامات الخطية في نشاط معمم للتطعيم الخطابي من أجل البعثرة والبذر في خطيّة النّص"[1] قصد تأثيث غموض العالم بأمكنته وأزمنته وشخوصه وأحداثه، فقد فرش أمامنا نصّاً مزركشاً بأيقونات متناقضة في انتماءاتها وأشكالها وإيحاءاتها.

في مثل هذه الأخبار تتكشف لنا السمة المشاكسة والمتمردة لمثل هذا النوع من السرديات الساخرة على إختلافها الزماني والمكاني، كاشفا بوضوح غياهب هذا العالم الغرائبي بأسلوب التلميح المنفتح على تعددية التأويل، ومعظم الإشارات تتقصّى عن الأخبار الإنسانية التي لونتها ضراوة الوقائع بمشهد درامي مبتكر، يصف لنا استخفافه بأهوال الحشر.

اللجوء إلى الحلم في عرض الأخبار العجيبة ميزة السّارد الأصيل، وبدونها يتحول إلى كاتب غير مغرٍ لقارئه النموذجي المتصف بجدية الفحص والتناول"، وهذه الميزة ليست بالجديدة على المشغل السّردي، فالسّارد كان رائيا يستبصر الآتي ويرشد الجماعة إلى المؤشرات التي من شأنها أن تنبئ عن المتوقع الذي يمكن أن يحدث فهو بقراءته للعالم الذي حوله يسعى جاهدا لافتراض عالمٍ غرائبي يكون بديلاً مجدياً له، والخروج من الواقع بنص جديد فيه من التنبؤ والتطلع الرؤيوي الذي يغري المتلقي على التواصل معه بوصفه يحتمل الكثير من الرؤى الجديدة غير المعروفة،[2]، ونحن شئنا أم أبينا علينا أن نعترف بإنّ الكتابة ومنها المنام الكبير هي عمل من أعمال الفكر الإنساني في بحثه عن الحقيقة.

نستشف مما سبق:

إنّ القارئ للأخبار السابقة، تنبثق لديه الكثير من الأسئلة المحيرة، هل هو تقديم لأخبار سردية غريبة انبثقت من واقع اجتماعي وسياسي زيفته بطولات الدولة المشرقية؟ هل هي تحفيز للباحثين والنقاد على نقاشها، هل يمكن الفصل بين الكلمة والصورة المتناقضة في خبره السّاخر، هل ما جاء في معظم هذه الأخبار العجائبية التي ناقش فيها الوضع المشرقي هو كلام يؤدي إلى تنبيه الجماهير، لأنّ الكاتب يرى ما لا يرون، وهل يريد أن يعود بالجماهير المنكوبة والفقيرة والمحرومة إلى دائرتها اليومية المغلقة، أليس لهذه الكتابة غير المألوفة خلفية

[1] – جورج مونان، مفهومات في بنية النص، تر: وائل بركات، ط1، دار المعهد للطباعة، دمشق، 1996، ص 84.

[2] – علي شبيب ورد، حول نصوص شعراء، الموقع السابق.

ثقافية ونفسية واجتماعية ومعقدة ومتداخلة، أليست أخباره عبارة عن حياة تتخبط لتتجاوز التناقضات؟ كثيرة هي الأسئلة وتبقى معلقة التساؤلات!

حسب فهمنا، الخبر السّردي عنده مغامرة وُلِدت لديه نتيجة التناقضات المتراكمة للماضي المرير الذي عاشه في المشرق، واتسعت معرفته باتساع همومه التي فاضت بسيل جارف من السخرية السوداء، تجاوزت الأطر اللغوية المعروفة، عندما تضيق نفس الإنسان تخرج إلى الخارج كل الآليات الإستخفافية المفعمة بالبطولة المضادة، فقد خرج عنده الخبر السّردي من قيوده الصغيرة، ليشغل حيزا جديدا في كتابته بنص التعبير الإنساني المتمرد على الواقع، وإذا أردنا أن نعرف الأسباب يتوجب علينا أن نلج إلى مكانه وزمانه بعد تاريخ من التغييب، أن نفككه إلى وحداته التكوينية حتى تبدو صورته المنسية. إن شغفه لكتابة الرسائل مخاطبا فيها القضاة بهذا الكم الهائل من الألقاب الحيوانية والمخلوقات العجيبة التي كان همها النقد والسّخرية والاستخفاف، لها أسباب كثيرة أهمها مشاهداته للواقع المتردي في الوطن المشرقي.

الوهراني يتداخل في نصوصه مع "الأخبار المتشظية" والوجع المشرقي والهم السياسي والإنساني والميزة البارزة في سردياته الساخرة هي البعد الاستشرافي والنفسي في تجربته كقوله: **فلم يشعر إلاّ والحائط الشمالي قد انشق وخرج منه شخص عجيب الصورة**، هكذا هي صفة الأدب السّاخر في التراث العربي القديم، موضوعاته ومضامينه ذات شحنات تعبيرية طافحة بالخيال الجامح والسّخرية الملونة بالتجربة الحياتية.

ولعلّ "كتاباته" دليل على أن الأدب الخوارقي أو العجائبي أو الفانتاستيك بحسب المصطلح الغربي له جذوره البعيدة في تراثنا العربي القديم، والنص يبتكر لعبة مزج السحري بالواقعي، وهي تقنية تمثل نزوعا إبداعيا، يطمح إلى ارتياد مكامن الحياة والطبيعة، ويأخذ منها ما يروق له أن يأخذ، لكنه يولد فيها أيضا ما يروق له أن يولد، فحين يسرد الكاتب أعاجيب الولاة وبعض الشخصيات، يعمد إلى تشويههم، وذلك سرد يمكن ببساطة أن يدخل في إطار التاريخي اللامألوف أو اللامعقول القابل للتشخيص.

يمكن القول، إنّ حيويّة الأخبار عند الوهراني الذي أحسّ بالثقل الإنساني قبل غيره من أبناء بيئته العربية جعلت منه شخصية بارعة في تشخيص المألوف وغير المألوف في الحياة التي يعيشها، وبسبب رفض الكاتب – صاحب الضمير الحي والمبدأ الأخلاقي الاجتماعي– لما هو غير مألوف في الحياة اليومية في بلاد التمزق والتشرد تفجرت كتاباته السّاخرة ليعبر

عن خلجات نفسه بلغة غير مألوفة، التي يصور فيها تناقضات الضياع وغياب الكفاءات وإشغال المناصب بشخوص يحق لنا أن نطلق عليها سهام السّخرية السّوداء.

الأخبار العجيبة في "المنام الكبير" آلية لجعل السّخرية ضبابية، ففي هذه الدائرة صاغ الوهراني نصه السّردي، قد يستغرب القارئ من الأخبار الواردة فيه، ولكنها في الوقت نفسه وقائع تشكل جزءاً من الخطاب الفكاهي الذي لا يمكن أن يتحقق من دون خرق يكسر حدود الواقع ويسمو إلى اعتناق الجو الخوارقي .

وأخيراً فإن قراءتنا لهذه الخطابات، تجعلنا نجلُّ تجربته هذه التي كثيراً ما تلغي من سياقاتها منطق العقل، ووحدة الموضوع، مختزلة الخبر السّردي في نظام استعاري؛ أي لغة داخل لغة، انطلاقاً من سردية مغايرة تتجاوز عوالم الواقع، يتداخل فيها الرمزي والغرائبي والمخيالي.

2-استراتيجية الترجمة في الخطاب الأدبي السّاخر:

إنَّ من يقرأ التاريخ العربي بتمعُّن وتجرُّد، يجد بأنّ هناك شخصيات من المؤرِّخين ومن الرُّواة قد ظلمت، ومصدر الظلم المؤرخون أنفسهم، وبيان ذلك أنّ المؤرِّخين لم يكتبوا لهذه الشخصيات أثناء وجودها أو بناءً على مقابلتها، أو أنّ بعضهم وإنْ كتب عن هذه الشخصية فقد كتب عن حقد في قلبه، إمّا لخلاف مذهبي أو خلاف عقدي أو لمخالفته سياسياً، فصبّ جام غضبه على هذه الشخصية المرموقة للحط من قدرها أو لإضعاف شأنها.

وقد يأتي ظلم الشخصية من المؤرِّخين والرواة من جهة مقابلة، وذلك بكيل المديح الزائد والوصف العجيب لقوة تلك الشخصية أو طولها أو أي صفة فيها حتى جعلوا منها شخصية خرافية، وذلك لوهم توهّمه أحدهم ونقل عنه من بعده، ولا غرو فإنّ هذه الصفة تكاد تكون في العرب بشكل أوسع[1].

إذا اتخذنا من الحضارة العربية نموذجا، سنجد أن حجابا وعازلاً معرفيا كاملا قد أنشأه كُتّاب السّير والمغازي فى عصر المماليك، يحجب صدر الدولة الأيوبية، حتى لا نعرف "زمن الفتن المشرقية" إلاّ من خلال ما رواه كتّاب السيّر فى ظروف سياسية ومعرفية مختلفة إلى حد التناقض.

"الذاكرة الأليمة" ترجمة للذكريات الإنسانية، وتسجيل لتاريخ أفعالها ونشاطها على صفحة التاريخ. وتنهض الكتابة الإبداعية السّاخرة لمواجهة تاريخ السّير والزيف عبر الغوص عميقاً في التاريخ المنسي، وعبر "السّرد الحفري" يتم تحرير الذاكرة من الأوهام التي رسمتها كتب "السّير والتراجم"، وهذا ما يتيح للسّرد السّاخر استحضار "المسكوت عنه" في سرد السّلطة بحيث يحلق "الخطاب السّاخر" ليطمس "أكاذيب السّلطة"، في الوقت الذي تسعى فيه "حكاية السلطة" إلى إنكار روايات متتعدة للتاريخ والاستحواذ بحق تمثيل الحقيقة[2].

إنّ الوهراني، لا تخلو كتاباته من لمسة تاريخية، لذا كان واعياً بأهمية الاستخدام التاريخي والوثائقي في كتاباته القصصية، هذا الاستعمال ينمُّ عن إدراك فني بالإشكالات التي يطرحها هذا "النمط الكتابي السّاخر.

---

[1] - ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1993، ص 28- 29. ينظر كذلك: قراقوش المظلوم حيّاً وميتاً 2009/04/07 - 22:44 www.startimes.com

[2] - ينظر: برنار هنري لفي، نسق فوكو، تر: محمد سبيلا، ص 59-60-61.

أ. في الخطاب المنامي:

ترتبط عادة النصوص المنامية بالأسئلة التالية: أي مصير ينتظر الشخص بعد الموت؟ ما هو مآله في الآخرة، بعدما عرفت سيرته في الدنيا؟ هل ستكتب له النجاة أم سيصادف الشقاء؟ نجد هذه الأسئلة، بصفة صريحة أو ضمنية في تراجم الأشخاص كما ترد مثلاً في كتب التاريخ القديمة، ومن بينها "المنتظم لابن الجوزي"، "والبداية والنهاية لابن كثير"، فالمؤرخ يسرد أحداث كل سنة، ويختم سرده بالحديث عمن توفي فيها من الأكابر، وعندما يتعلق الأمر بصاحب مذهب من المذاهب، يبرز أحيانا سؤال عن مصيره بعد أن فارق الحياة: هل غفر له أم لا؟ هذا السؤال يتم عبر "**مشهد سيري**" يكتسي صبغة حلم أو رؤيا، فنجد أحد معارف الميت أو من الذين سمعوا به يراه في المنام ويسأله عما آل إليه أمره، وسنذكر بعض الأمثلة ونعلق عليها بسرعة. " كان لنا شيخ نقرأ عليه فمات بعض أصحابه، فرآه في المنام، فقال له: ما فعل الله بك؟ قال: غفر لي، قال: فما حالك مع منكر ونكير؟ قال: لما أجلساني وسألاني ألهمني الله أن قلت: بحق أبي بكر وعمر دعاني. فقال أحدهما للآخر: قد أقسم بعظيمين فدعه فتركاني وذهبا"[1]. لا يخفى على القارئ أنّ هذا المنام يندرج في إطار الخلاف بين أهل السنة والشيعة.

أما المنام التالي، فإنه يحيل على ما يبدو إلى خلاف حول كتابة التاريخ، ونلمح فيه تحفظ الراوي من ابن حيان، صاحب المقتبس:" ورأيته في النوم بعد وفاته مقبلاً إليّ، فقمتُ إليه وسلم علي وتبسم في سلامة، فقلتُ: ما فعل الله بك؟ فقال: غفر لي، فقلتُ له: فالتاريخ الذي صنفت ندمت عليه؟ قال: أما والله لقد ندمت عليه، إلاّ أنّ الله عزوجل بلطفه عفا عني وغفر لي"[2]. وأخيراً نورد حالة "التهامي الشاعر"، وكان المعري يعرفه ويعجبه إنشاد قصيدته التي يرثي بها ولده:" وبعد موته رآه بعض أصحابه في النوم، فقال له: ما فعل الله بك؟ فقال: غفر لي فقال بأي الأعمال؟ فقال: بقولي في مرثية ولدي الصغير:

جاورت أعدائي وجاور ربه شتان بين جواره وجواري "[3] .

---

[1] – ينظر: عبد الفتاح كيليطو، منامات المعري،www.fikrwanakd.aljabriabed.net. ينظر كذلك: ابن كثير ، البداية والنهاية، بيروت–الرياض، ج2 ، 1966، ص 11.

[2] – ينظر: ابن خلكان وفيات الأعيان، تح: احسان عباس، بيروت، دار صادر، ج2، 1968 ، ص 219. ينظر كذلك: عبد الفتاح كيليطو، م، س.

[3] – م ، ن، ص 371.

وهكذا فإنّ السيرة لا تنتهي بموت الشخص، وإنما تمتد إلى ما بعد الموت، لا تشكل الوفاة نقطة النهاية في هذا النوع من التراجم، فلا يكتمل السّرد إلاّ عندما يتحدد المصير في العالم التخييلي.

نهضت "المنامات" بوصفها علامات دالة في سياق الترجمة للشخوص؛ إذ ساهمت في إكمال بنية المشهد السّيري المقترح للمترجم له، منسجمةً بذلك مع رؤية المؤلف الجامع لأخبار السّيرة، وكأنّها بذلك تؤسس دليلاً وبرهاناً على صوابية ما يقال في حق المترجم له الأمر الذي يطرح التساؤل جليّاً عما إذا كانت نصوص المنامات هذه موضوعة لتخدم الأيدلوجية التي رسمت صورة الترجمة بأبعادها العامة؟! فالنصوص الحلمية شاركت في تخليق صورة فكرية ودينية وسياسية، ولم تقبع في إطار التوليد العجائبي المجرد، ولعلّ الحديث عن الأنساق المضمرة في هذه النصيات كما عرضنا له في فصل سابق يسلط الضوء على عدم براءة الأحلام من كونها سياقات موجّهة لرؤية انتقائية يصنعها المؤلف[1].

في هذا الصدد يقرّ "كليطو" أن كلّ ترجمة ذاتية مبنية على انتقاء بالضرورة، وأن مسألة اختيار أخبار الترجمة/ وهنا الأحلام، محكومة بدوافع شخصية، وثقافية، ونوعية [2]! وقد أكدت دوغلاس على هذه الانتقائية، عندما قررت كون " الحلم بأكمله يخضع للمؤثرات الثقافية والثقافة الإسلامية ليست بالثقافة المستثناة من هذا"[3].

سأحاول أن أهتم في هذا المبحث بالشخصيات التي تواتر ذكرها في المنامات والمقامات والرسائل، والكتابة التي عنونها الكاتب بالفصول، وكانت هذه الكتابات مجالاً خصباً لحشد الرؤى المجتمعية عنها؛ حيث تقاطعت مع النصوص التي اعتنت بالترجمة لها، وعمدت إلى الحديث عن الشخصيات المختلفة(السياسية–الأدبية– العامة من الناس...) التي جسدت نصوص المنامات صفات عديدة لها، وحكت عن مواقف مختلفة تشوه ظلال الصورة التي تركتها التراجم لها.

---

[1] – ينظر: دعد الناصر، المنامات في الموروث الحكائي العربي، دراسة في النص الثقافي والبنية السّردية، ص160.

[2] – ينظر: عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل، دراسة في السّرد العربي، الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر 1988، ص 76.

[3] – فدوى دوغلاس، بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 155. نقلا عن: : دعد الناصر، م، س، 160.

والحديث عن شخصيات تاريخية، اجتماعية، غيبية، بهذه الطريقة لا يحدّ من قيمة المنامات على توليد صفات مغايرة تتناقض مع ما ورد ذكره في سياقات دينية، لتكون "المنامات السّاخرة بمثابة النص الذي يترجم للشخوص من حيثُ السّمات الشخصية"[1]، التي عاينها المؤلف في كتاباتهِ، والتي تختلف عن **السّمات التي وضعتها كُتب التراجم والسّير**، والعمل على ذكر الحوادث التي مرّ بها مع هذه الشخصيات ليتخذ منها موقفاً، كما قام بنقد تصرفات هذه الشخصيات وإنْ بدت مغايرة للوجهة العقلانية في ذلك التفسير الذي سنراه لاحقاً.

وقد تعمدنا إيراد النص تاماً؛ لما يحمله من مفردات تنم عن آلية الترجمة، بل وتعرض بدقة تفاصيل حياتية تحتضنها مؤلفات السّير والتراجم عادة؛ لأَجلِ ذلك وَجبَ على أحدهم القول: " في أحيان أخرى تعمد المنامات السّاخرة لتفكيك الصورة الكليّة وتحويلها إلى منامات كاشفة"[2]، المُراد من هذا القول أنّها تسعى إلى إزالة الستار عن السّياقات التاريخية التي أسستها منظومة "السّير والتراجم" كما هو مبُين في الهامش، وللتوضيح أكثر نُورد قصة "بن زيريك" "**...هذا طلائع بن رزيك[3] مع سخافة عقله وسكره من خمر الولاية قال يوماً في مجلسه لما عرض عليه الشيزري قصائد الشعراء ورقاع المكديين من أهل الشام وفي جملتها رقعة لابن العميد فيها سطر مكتوب بالأخضر اليانع، وسطر بالأصفر الفاقع، وسطر بالأبيض الناصع وسطر بالذهب الأحمر القاني مطرز الجوانب بالذهب الإبريز: من صاحب هذه الرقعة يا زكي؟ فقال: رجل من رؤساء دمشق ومقدميهم أحذق الناس بالترويق في الأوراق والتصحيف للألفاظ، ومعرفة أصناف الفواكه والثمار فقال له ابن رزيك: ما أدري ما تقول غير أنك سلبت هذا المذكور فضل الفضلاء، ونسبته إلى الفلاحة والروعنة والجنون، ومع هذا هي رقعة رجل مهين...**"، " **فسألنا بعض أولائك الحاضرين عن ذلك الفرح، وعن الأربعة الذين يرقصون فقال: هؤلاء أشرار الأمة إبليس وعبد الرحمن بن ملجم* والحجاج والشمر بن**

---

[1] – دعد الناصر، المنامات في الموروث الحكائي العربي، دراسة في النص الثقافي والبنية السردية، ص 161.

[2] – م، ن، ص 162.

[3] – طلائع بن رزيك (495 – 556 هـ) أبو الغارات، قدم مصر فقيراً فترقى في الخدم، وسنحت له الفرصة، فدخل القاهرة فولى وزارة الخليفة الفائز سنة 549، قتلته عمة العاضد بعد أن استولى على أمور الدولة وأموالها،(سير أعلام النبلاء للذهبي، ص 288 – موقع الوراق الإلكتروني).

* – قاتل علي كرم الله وجهه، أدرك الجاهلية وهاجر في خلافة عمر وقرأ على معاذ بن جبل. ذكر ذلك أبو سعيد بن يونس ثم صار من كبار الخوارج. قتله أولاد علي سنة 44هـ. ينظر: ابن حجر العسقلاني، الإصابة في تمييز

ذي الجوشن* وهم فرحون لأنَّ الله قد غفر للفقيه المجير والمهذب النقاش وأما الفرح الذي ألهاهم عن توقع العقاب حتى استفزهم السرور ورقصهم الطرب مع ما كانوا عليه من رجاحة العقول ونزاهة النفوس...فهو الطمع في رحمة الله تعالى بعد اليأس بما اجترحوا من العظائم. وإنما قوى أطماعهم كون الباري جلت قدرته- غفر اليوم للفقيه والمهذب النقاش... فقال أبو المجد بن الحكم: والعشرة دنانير التي لك عند ابن النقاش إلى متى تخليها. قم الحقه قبل أن يدخل الجنة فما ترجع تراه أبداً "[1]**. في هذا المنحى الاستشهادي نجد "الخطاب المنامي السّاخر" يمدُ للترجمة جسراً آخر تعبر منه، وهو فضاء يوم القيامة حيث يُظهر فيه الكاتب شخصيات عديدة نالت باب التوبة(الحجاج-ابن ملجم) ولا شك أن ذلك يحمل إشارة تحيل مباشرة للفضاء الدنيوي الذي تضاربت فيه الآراء حول مصير هذه الشخصيات، وكأنّها سخرية من أحكام الناس التي تتدخل في عالم الغيب.

ومن طريف ما طرحته المنامات، تعليلها لبعض الظواهر الكامنة في حياة الُمتَرجم له -وإن بدا التعليل غير منسجم مع الأداة العقلية التحليلية-، كما يوضحه هذا المثال: **...ثم عرضوا اليوم صحائف أعماله(الحافظ العليمي[2]) بين يدي الحق، وهي مثل جبل سنير**

الصحابة، القاهرة، 1939، ج2، ص99. ينظر كذلك: خير الدين الزركلي، الأعلام، القاهرة، 1927، ج 2، ص 513.

*- أبو السابقة، أحد قتلة الحسين رضي الله عنه، كان في أول أمره، من ذوي الرياسة في هوازن، وصوفاً بالشجاعة شهد صفين مع علي، طلبه المختار الثقفي بدم الحسين فهرب من الكوفة وقتل خارجها سنة 66هـ. ينظر: خريدة القصر وجريدة العصر: تحقيق: د.شكري فيصل، قسم شعراء مصر: تحقيق: أحمد أمين وآخرين، د.ط، القاهرة د.ت ج2، ص 303. ينظر كذلك: خردين الزركلي، الأعلام، ج2، ص 416.

**- من الواضح أن الفقيه المجير هو أحد الفقهاء المشهورين في عصر الوهراني كما يشي بذلك لقبه أما المهذب فهو عالم بالطب خدم نور الدين زنكي، ت 574 هـ(عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص319 -موقع الوراق) وقد سخر الوهراني منه في المنام بأنه كان يعين عزرائيل على المرضى، وهو هنا يسخر منه ويعتبره أسوء من فجار الأمة.

[1] - منامات الوهراني، ص 43-35-35

[2] - الحافظ العليمي هو الذي كتب له وعنه الوهراني المقام ولعله أن يكون " أبو الخطاب العليمي عمر بن محمد بن عبد الله الدمشقي التاجر السفار، طلب بنفسه وكتب الكثير في تجاربه بالشام ومصر والعراق وما وراء النهر، روي عن نصر الله المصيصي، وعبد الله الغراوي وطبقتهما توفي في شوال 574هـ عن أربع وخمسين سنة. ينظر: ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من مذهب، مكتبة القدسي، القاهرة، 1351هـ، ج 4، ص 248. وكلمة العليمي: هذه النسبة إلى عليم وهو بطن من كلب وهو عليم بن جناب ابن هبل بن عبد الله بن كنانة بن بكر بن عوف بن عثرة ينسب إلى كثير. ينظر: ابن الأثير، اللباب في تهذيب الأنساب، مكتبة القدسي، القاهرة، 1356هـ، ج2، ص 149.

فقالت الملائكة: أي رب أشغالنا كثيرة في هذا اليوم، وقد جاء الرجل بتخليط عظيم، وقد سبقه أمم من الناس، وهو يريد يوم القيامة وحده. ولا يحاسب فيه سواه، وموازين برسمه لا يشركه فيها غيره فيقول الباري جلت قدرته: ما خلقكم ولا بعثكم إلاّ كنفس واحدة سلموه إلى الروح الأمين فيقول جبريل عليه السلام: هذا شيخ من شيوخ الإسلام، ومن عظماء أمة محمد عليه السلام، وله من أعمال البر ما يوفي عنه مظالم العباد، أوقفوا أمره وصلوا عليه، فتغاضى الحق سبحانه عنه بكرمه وأوقفه بين الجنة والنار..."[1]؛ إذ يمكن أن نصوغ فحوى هذا المقطع في شكل عملية استدلالية كالآتي:

- **الحافظ يأتي بتخليط عظيم(−)**
- **الملائكة تتهرب من معاقبته(−)**
- **الحافظ يريد يوم القيامة وحده (−)**
- **الحافظ يريد مراسيم العذاب وحده(−)**
- **الله عزوجل يقول بأن الخلق والبعث كنفس واحدة(+)**
- **الله عزوجل يطلب من الملائكة أن توقفه بين الجنة والنار(+)**
- **جبيرل عليه السلام يدافع عن الحافظ(−)**
- **جبريل يثني على أعماله(−)**

لتصبح المعادلة: الملائكة تساند الحافظ والمنطقي منها أن الملائكة تساند الله.

جبريل يساند الحافظ، والمنطقي منها أن جبريل يساند الله.

الحافظ العليمي يريد القيامة وحده ومراسيم العذاب وحده والمنطقي منها أن القيامة بيد الله.

جبريل يثني على أعمال الشيخ والمنطقي منها أنَّ الشيخ جاء بخلط عظيم لذلك كان على جبريل أن يعاقب الحافظ العليمي[2].

والحق أنَّ لجوء الوهراني إلى هذه العملية المنطقية التي تتنافى مع العقل، لم يكن الغرض منها سوى السّخرية من شيخه، لذلك فقول الله عزوجل **(بأن الخلق والبعث كنفس واحدة)** يفكُ هذا التمويه الذي عمد إليه السّارد، والذي يفهم من هذا أنَّه يسخر من "الشيخ العليمي"، مما

[1] – منامات الوهراني، ص 28.

[2] – ينظر: سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، ص 192.

أدى به إلى جعل كل من الملائكة وجبريل يدافعان عنه، والغاية من هذا القلب* السّاخر، هو التمويه الذي يتخذه كتقنية يُظلّل بها المُترجم له(الحافظ العليمي)، وكذلك محاولة إغرائه، لأنَّ "الإغراء له عمل توجيهي يعمل على تقريب المرسل إليه، بلزوم ما يحمد"[1].

إنَّ لهذه العملية المنطقية دوراً حجاجيًا هامًا، يتمثل في كفية إمتاع المتلقي، وهي الطريقة العقلانية الَّتي تجعله يسلم بالنتيجة، ويعتبرها غير نهائية، وهذه النتيجة الَّتي جعلها الوهراني محصورة بين الجنة والنار، ولم يحدد مصيرها، تهدف إلى الإقناع من ناحيتين؛ إذ استعمل الوجه المنطقي فيها، في إيراده الآية الكريمة الَّتي تنفي وجود الحساب لرجل واحد فقط واستعان بمكانة الله عزوجل الَّذي لا يمكن أن يكذب أو يشك في أقواله.

وقد تتعارض مفردات "الترجمة" كما يظهرها "**المشهد الحلمي**" في كتب التراجم ذاتها حيث يشكل الخطاب المنامي أداة دالة على السّياق النصي الذي يكشف حيثياته، فكأنّ المنام السّاخر استراتيجية يساق ليكون شاهدا ومخالفاً للبعد المذكور في ثنايا "التراجم والسير"، ليؤكد زيف الصفة المذكورة.

في موضع آخر من نص "المنام الكبير" تكشف "المنامات" عن قدرة الكاتب في إحكام السّيطرة على هذه الشخصيات، وإخضاعها لحكمه ومشيئته، فإذ يهرب منه رجل(الحافظ العليمي)؛ أي يتنكر لفسقه في الدنيا، نجد بأنّه أطلعه على كثير من أسراره، بدليل قوله في المنام:" **أليس أنت الذي أدخلت فلانا إلى الخرابة المظلمة ونيمته(...)، يا مرجوس أليس أنت الذي أخذت يحي المطرز وما قام عليك وراح عنك وأنت مغبون(....)، ولو عددت**

---

* – هذا النوع من السّخرية يجده القارئ كثيرا في رسائل الجاحظ ويسميه بعض النقاد بـ: **القلب وعكس المراد من الجواب**، وأمثلته في التراث العربي كثيرة، نورد هذه الأمثلة التي عثرنا عليها في أمهات الكتب التراثية: " ساوم "أشعب" رجلاً في قوس، فقال الرجل: أقلّ ثمن لها دينار. قال: "أشعب": والله لو أنك إذا رميت بها طائراً في السماء فوقع مشويا بين رغيفين، ما شتريتها منك بدينار أبداً. ينظر في ذلك: الأصفهاني: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، بيروت، 1961، ج3، ص 291, وابن عبد ربه: العقد الفريد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1942، ج3، ص 329، وأبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج17، ص 92. " رأى "الحسن" على رجُلٍ طيلسان صوف، فقال له: أيعجبك طيلسانك هذا؟ قال: نعم. إنّه كان على شاة قبلك". أبو هلال العسكري: الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الفكر العربي، 1971، ص 143. " قالت امرأة ل"أشعب": هب لي خاتمك. قال: لماذا؟ قالت: لأذكرك به، قال: أذكريني بالمنع. م، ن، ص 19. والأغاني: ج17 ص 91.

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد، المتحدة بيروت– لبنان، ص 358.

عليك المخازي التي رأيتها أمس في صحيفتك لضاع على الزمان..."[1]، يتضح من هذا المقطع بأنّ المنام كعملية استرجاعية يعينُه على القبض عليه؛ حيث يرى الكاتب في هذا الظرف فرصة سامحة لكتابة سيرة ساخرة تُصغر من قيمة المترجم له.

ثم تسرد المنامات حال الحافظ العليمي يوم القيامة، وهي بذلك تعكس رؤيتين: أما الأولى فرغبة الراوي(الوهراني) بتحقيق هذا المآل للمترجَم له، وأما الثانية فالرؤية تتضح فيها الإحالة لأحوال الدنيا، وسياقات حوادثها، تجعل المنامات الحافظ العليمي مغفوراً له، وهذا كما هو جلي يحقق رغبة "الشيخ العليمي" الحالم بهذا المآل. وفي الوقت نفسه يحقق رغبة الكاتب التهكمية عن طريق استراتيجية ذكية يستعرض فيها منجزات العقاب التي أهلته لهذا المآل كما هو ظاهر في هذا المقطع:"...**ثم عرضوا اليوم صحائف أعماله(الحافظ العليمي) بين يدي الحق، وهي مثل جبل سنير، فقالت الملائكة: رب أشغالنا كثيرة في هذا اليوم، فيقول جبريل عليه السلام: هذا شيخ من شيوخ الإسلام، ومن عظماء أمة محمد عليه السلام، وله من أعمال البر ما يوفي عنه مظالم العباد، أوقفوا أمره وصلوا عليه، فتغاضى الحق سبحانه عنه بكرمه وأوقفه بين الجنة والنار...**"[2]. يتظاهر الكاتب في هذا المقطع بتبرئة الحافظ العليمي من الجور والفسق مستغلا فضاء يوم القيامة، الذي يصف أحوال المترجم له ويظهر حسن السّيرة أو ضديتها.

يتخذ الوهراني من "فضاء القيامة" عموداً أساسياً لكشف الحقائق، وتعرية المجتمع وفضح عيوبه، باستحضار عدد كبير من رجالات الدولة؛ حيث يترجم لهم وينكر عليهم، فالحافظ العليمي يقتني الغلمان، وهو متهم أخلاقياً، وينوء **كمال الدين بن الشهرزوري*** بمعاص عظيمة (تتعارض مع السّيرة الموثقة في الهامش) شّقَ على الملائكة الإلمام بها وحصرها ويظهر "المؤيد بن العميد" جاهلاً بصناعة الكتابة، ظاهر التكلف، ناقص الأداة ويبرهن على هذا الرأي برأي طلائع بن رزيك فيه الذي قال عنه: " **إنّه رجل مهين جاهل توصل للدولة**

---

[1] – منامات الوهراني، ص 30.

[2] – م، ن، ص 27–28.

* – كمال الدين الشهرزوري: محمد بن عبد الله بن القاسم أبو الفضل كمال الدين الشهرزوري قاضي فقيه، أديب من الكتاب ، كان عظيم الرئاسة، ولد في الموصل وانتقل إلى دمشق فولاه محمود بن زنكي الحكم فيها، وارتقى إلى الوزارة واستمر حتى أيام صلاح الدين، وتوفي بدمشق 572هـ. وشهرزور بلدة كبيرة معدودة من أعمال أربل بناها زورين الضحاك، وهي لفظة عجمية معناها بالعربية بلد زور. ينظر: الأعلام، ج3، ص 930، ينظر كذلك، اللباب في تهذيب الأنساب، ج2، ص 34.

بلعب البنات وزخارف الصّبيان، ويظهر طلائع ذاته في موضع آخر سخيف العقل، سكيراً من خمر الولاية...وهكذا"[1]. لقد استطاع الوهراني أن يوسع دائرة نقده لأدوات السّلطة، عبر تشريح دقيق ساخر لمواقف عديدة، تنّم عن تشكيل سطور بيّنة لهم في صفحات تراجمهم وسيرهم، مما يعني أنّ نص "المنام" يسهم بالضرورة في نص السّيرة وبنائه[2].

وفي فضاءات القيامة تتولد المغفرة غالباً، والتي تقترن بما يبررها، مما يكون صالحاً لإثبات سيرة المترجم أو نفيها.

وقد وعت مناماته قيمة المغفرة/العقاب المتولدة في فضاء القيامة؛ حيث تكون شاهداً مؤثراً على حسن السّيرة الدنيوية، فرسمتها في نصوصها السّردية السّاخرة.

فالحافظ العليمي التاجر صاحب الهمة يسأل الوهراني عن مصيره في القيامة، ليرد عليه معللاً ذلك بهذا "المشهد الحلمي"، [**ثم عرضوا اليوم صحائف أعماله(الحافظ العليمي) بين يدي الحق وهي مثل جبل سنير، فقالت الملائكة: رب أشغالنا كثيرة في هذا اليوم]، [فيقول جبريل عليه السلام: هذا شيخ من شيوخ الإسلام، ومن عظماء أمة محمد عليه السلام، وله من أعمال البر ما يوفي عنه مظالم العباد، أوقفوا أمره إلى حين...]**. نلاحظ في نهاية هذا المقطع بأنّ الرواي يلجأ إلى توقيف الإجابة التي تتضمن مصير الشيخ العيلمي، فيجيب الراوي في مقطع لاحق مفككاً المغفرة إلى صورها المفاجئة، بدليل قوله: "**فتغاضى الحق سبحانه عنه بكرمه وأوقفه بين الجنة والنار**". على ضوء ذلك، يتضح إسهام المنامات في بناء سياقات السّيرة والترجمة للشخوص، سواء في كتب خاصة بالتراجم، أو في مؤلفات تاريخ الأدب وغيرها*، ونرى بعد هذا الطرح أن المنامات سيقت لتكون إشارة دالة على النص المكتوب ابتداء في حق المترجَم لهم، فكأنّها موضوعة للتدليل والبرهان على التوجه العام الذي تبناه المؤلف لصاحب الترجمة.

---

[1]– منامات الوهراني، ص 23.

[2]– ينظر: دعد الناصر، المنامات في الموروث الحكائي العربي، دراسة في النص الثقافي والبنية السردية، ص 166.

* – بدون أن ننسى كتاب آخر في خطاب المنامات، وهو كتاب جمعت فيه الكثير من السّير التي ترسم لنا تفاصيل هذه الشّخصيات وكيف كان مصيرها في المنام (الرؤية)، للإمام المحدث، الحافظ، العلامة: عبد الله بن محمد بن عبيد بن سفيان، بن قيس القرشي، أبو بكر بن أبي الدنيا البغدادي، من موالي بن أمية. كان صاحب فصاحة وبلاغة إن شاء أوعظ حتى يبكي جليسه وإن شاء تحدث معه حتى يضحكه، ولد ابن أبي الدنيا ببغداد سنة ثمان ومائتين ونشأ فيها ولم يفارق أرض بغداد إلاّ نادراً، ينظر: الحافظ ابن أبي الدنيا، المنامات، تحقيق وتعليق مجرى السيد إبراهيم، د.ط، مكتبة القرآن، للطبع والنشر والتوزيع – بولاق – القاهرة، د.ت، ص 8.

ووصولاً لفرز السّمات والحديث عن المواقف التي اختير الوقوف عندها، امتدت المنامات لتشمل الفضائين الدنيوي والآخروي، محملة إيّاها دلالات عديدة تشهد لأصحاب الترجمة وتنبي عن أحوالهم، وهذا يفضي للقول: إنّ نص المنام المحمّل بكل هذه السّياقات والدلالات الرّمزية، يسهم في بناء السّيرة إسهاماً رئيسياً! بل نزعم أنّها تعمد لتوظيف نص المنام متأثرة بوضعه الاعتباري الذي كفلته له الثقافة العالمة والشعبية، باعتبار أن للنّص المقدس (المنام) جزاءً من النبوة في ظلّ الثقافة الإسلامية التي رأته[1].

وللتوضيح أكثر نورد للقارئ بعض الخصائص التي تتمتع بها الترجمة السّردية في مناماته:

1- الترجمة الكاشفة:

إن المقطع الأول من هذا النص السّردي، كقوله:" **وقد لقيني أبو الحسن بن منير فخطف الرقعة من يدي وقرأها وقال: هذه رقعة رجل دهان عارف بجل الأصباغ وإنزال الذهب؛ ولكنه جاهل بصناعة الكتابة ظاهر التكلف فيها يريد أن يتمم نقص الصناعة ويستر عوارها بالألوان المشرقة والأوراق المصبغة...**"[2]. يختزل معنى الاستخفاف بالكتابة ويصبح المقطعان، الأول والثاني الوراردان في نص السّيرة، كما هو مبين في الهامش* يسعيان إلى تكريس الحقيقة المركزية، وهي تفشي **الكتابة المتكلّفة** التي وصل بها بعضهم إلى أعلى المراتب؛ حيث تكمن وراء هذه الحقيقة التي سعت إليها الترجمة السّردية، والتي جاءت عرضية، وفي الوقت نفسه نجدها متماهية مع الترجمة الواردة في كتب السّير، ملابسات تاريخية شهدتها الكتابة في المشرق.

وفي مقطع آخر تكون ترجمة الكاتب شهادة على ملابسات تاريخية، فإنّه يسعى إلى الترجمة الكاشفة التي كبلتها كتب السّيرة باسم الشجاعة والأخلاق، والتملق، وهذا فارق رئيس بين ما هو تخييلي سردي، يفضح الظواهر الكامنة في حياة المُتَرجم له، وما هو تاريخي رسمي، كقوله:" **فما أشعر إلاّ بضربة عظيمة هائلة جاءت من خلفي طنت لها أكناف المحشر، فالتفتُ عن يساري فإذا بجامعة من أصحابنا كلهم قيام ينظرون ويضحكون**

---

[1]- ينظر: دعد الناصر، المنامات في الموروث الحكائي العربي، دراسة في النص الثقافي والبنية السردية، ص 164.

[2] - منامات الوهراني، ص 33.

* - **الحسن بن منير**: أحمد بن منير أبو الحسن الطرابلسي. شاعر الشام المشهور في عهد نور الدين، له ديوان مطبوع، كان مكثر الهجاء توفي بحلب 547هـ، وكان رافضياً خبيث اللسان". ينظر: شذرات الذهب، ج 4، ص 146. ينظر كذلك: وفيات الأعيان، ج 1، ص 76.

فاتهمت بها الصفي بن كريم الملك واغتظت عليه وتوعدته فحلف إنه ما صفي لي إلاّ التاج بن أبي الصقر فجردتُ عليكم وقلتُ لكم: يا قوم هذا وقت المجون"[1]. نلاحظ في هذا المقطع بأن الترجمة التي تتأسس على التخيّلي ملتبسة بمعانيها التي لا تخلو من السّخرية، أما التاريخي المدون في السّير، كما يوضحه الهامش*، فهو مقنن باسم الدين ومحدد من الناحية اللفظية؛ لأنّ التخييلي المدون في الترجمة السّردية خطاب نقدي ساخر مبني على السؤال وأما التاريخي فخطاب حقائق رسمية، ومن هنا فإنّ التأويل يرتبط بسؤال المجون الذي ربطه الكاتب **بالتاج بن أبي الصقر**" الذي وكل من طرف "**الصفي بن كريم الملك**" لمعاقبة الوهراني الذي ألصق به خروج الظرطة؛ حيث يرى الكاتب في هذا الظرف فرصة سانحة لكتابة سيرة استخفافيه تُقزم من قيمة المترجم له.

ولا يعني ذلك أنّ السّيرة الرسمية تتعارض مع الترجمة الكاشفة الواردة في المنامات، من أجل الذّم والسّخرية، ولكن قيمتها تتحدد بالإشارة تخيلياً إلى وقائع التاريخ المطموسة، وللنص المنامي الذي يصور لنا مشهداً سيرياً طافحاً بالتهكم، غايات تتلخص في تلك الإشارة التي أعلنت عن وقت المجون. وقد كان نصه المصغر هذا، لعباً بالألفاظ لتمكين المعنى، لأنّ المعنى –أي المعنى الخلاق– ليس كشفاً، بل هو المرارة الوجودية للذات التي تسعى إلى تبيان المستور من السّيرة التاريخية فالسيرة وثيقة على قدر كبير الأهمية، تضيء جوانب كثيرة من النص[2]، ولم يعد مبررا استبعاد هذه السّيرة أبدا من عملية تحليل النص السّردي التراثي، وقد أفدنا كثيرا من إضاءات السّيرة الشخصية في هذه القراءات.

مرة أخرى يقف قارئ نص المنام على محور مفتوح من الأسئلة، كالإخفاقات التي وقعت فيها كتب السّير والتراجم، فشخصية **ابن الجليس الجيروني**، تعتبرتها هذه الكتب اسماً يدل

---

[1] – منامات الوهراني، ص 38.

* – **التاج بن أبي الصقر**: محمد بن علي الحسن المعروف بابن أبي الصقر كان فقيهاً شافعياً وتفقه على يد أبي اسحاق الشيرازي وغلب عليه الشعر فاشتهر به". ينظر: تاريخ أبو الفدا، المختصر في تاريخ البشر، د.ط، القاهرة د.ت، ج2، ص 354.

[2] – ينظر: ناظم عودة، نقص الصورة، تأويل بلاغة الموت، ص 45.

على مكان كما يبينه الهامش*، والتي تتعارض بدورها، مع ما جاء في النص السّردي كقوله: "**فقالوا: يتكلم بالهذيان في هذا المقام، ما أنت غريب من هذا الرجل ولا أنت جاهل به جميع ما وجد في صحيفة حسناته خمس قراطيس صدقة بيدك لابن الجليس الجيروني...**"[1].

إذا تأملنا في التعبير الذي أقحمت فيه هذه الشخصية، وأعدنا بناء المقاطع بناء إخباريا وصار المعنى: ابن الجليس يطمع في نيل الثواب رغم شح حسناته، كيف نفهم الأسئلة المتولدة من هذا الاستنباط؟ كيف نتعامل مع المألوف في نص السّيرة الرسمية؟ وكيف نواجه حقيقة تاريخية غلب عليها التزييف؟ لذلك حاول الكاتب تدوين يومياته، لتكون إشارة دالة على النص المكتوب في حق المترجَم له، فكأنّها موضوعة للتدليل والبرهان على التوجه الإقصائي الذي تبناه أصحاب الترجمة[2] في كتب السير والتراجم.

2- الترجمة العابرة:

إن هذا التعبير السّردي ينطوي على ترجمة مساعدة، كما يبينها هذا المقطع، " **فقلت لك (الحافظ العليمي)، أطلب لنا الشريف أبا العباس النقيب فمالنا ولا لهم مثله، فخرجنا في طلبه فلقينا زين الدين بن الحكيم (لم نجد له تعريفاً) ومعه أمم من النساء لا يحصيهن إلا الله تعالى، وهن يسحبنه إلى عرصة يوم القيامة و"ملك النحاة" رايح خلفه يحرضهن عليه ويقول ما يخلصك والله من هؤلاء في هذا اليوم لا شعرك الركيك ولا رسائلك الباردة...**"[3].

تستند هذه الترجمة، حسب خصوصية هذا النص، إلى استدعاء الشخصية التي تساهم في بناء الخطاب السّاخر عن طريق فعل التحريض المسند إليها، كما نجد هذه الشخصية النحوية* تمارس الاستخاف بشعر زين الدين بن الحكيم.

---

*- **ابن الجليس الجيروني:** الجبروني نسبة إلى جيرون، وهو موضع بدمشق وهو الذي بنته الشياطين لسليمان بن داود علي السلام، واسم الشيطان الذي بناه جيرون فسمي به. ينظر: منامات، الوهراني، الهامش، ص 39.

[1] - م، ن، ص 39.

[2] - ينظر: دعد الناصر، المنامات في الموروث الحكائي العربي، دراسة في النص الثقافي والبنية السردية، ص 168

[3] - منامات، م، س، ص 46-47.

* - "**ملك النحاة:** اسمه الحسن بن صافي برع في النحو حتى صار من أئمته، وقام بتدريسه في بغداد وسكن واسط مدة وأخذ عنه جماعة من أهلها أدبا كثيراً، ثم ولى وجهه شطر الشام فنزل دمشق وفيها قام بتدريس ما تثقف فيه ولاسيما النحو وتوفي بها سنة 586هـ وترك مصنفات كثيرة في النحو والفقه والأصول والعروض، والقراءات والأدب.

يمكن القول بأن استحضار الوهراني لهذه الشخصيات العابرة والنحوية في آن واحد من الآليات التي تقوم عليها سخريته التوثيقية، لأنّ سياقها التاريخي ليس منقطع الجذور عن الماضي المبثوث في كتب السّير والتراجم، ولم يكن البحث عن تلك الشخصيات عفوياً، بل تمّ برؤية مختلفة، لكشف طرائق الاحتيال الفني والبلاغي التي يلجأ إليها المبدع، حيث يمدُ للترجمة السّردية جسراً آخر تعبر منه، قصد الاستعانة بالوثائق التاريخية التي تقدمها لنا كتب السّيرة.

3- الترجمة التاريخية:

ثمة سيرة تاريخية، فلسفية في بعض النصوص، وعملية تحديد هذه الشخصية في نهاية المطاف تخضع للذات القارئة والوثائق التاريخية التي تقدمها كتب التراجم، وللتوضيح نورد هذا المقطع: "**وأقبلنا نحن نبحث عن بطلميوس الحكيم، إلى أن وجدناه قائماً مع جماعة من علماء اليونان يسألونه، هل صح أن الكواكب المتحيرة طبائع أم لا، وهل قام له الدليل والبرهان على طول الكواكب وعروضها أم لا؟ فلما رآنا قطع الكلام، والتفت إلينا، فسلمنا عليه وقلنا له: يا سيدنا عسى أن تتفضل علينا وتمشي معنا ساعة تشهد لنا عند أمير المؤمنين بالبراءة، مما قذفنا به عنده من النصب والانحراف عن أولاد فاطمة عليهم السلام فقال: أنا والله في هذا الموقف مشغول بنفسي وعلى أن شهادتي ما تنفعكم عنده لأني رميتُ في مجلسه بالفلسفة والعمل بأحكام النجوم وقد أضر بي ذلك عنده وذوى وجهه عني. وأنا من ذلك على خطر عظيم ثم انصرف فبقينا بعده حائرين**"[1].

تستند هذه الترجمة حسب خصوصية هذا النص إلى الترجمة الإخبارية، في المقطع الذي أوردناه إخباراً عن شخصية فلكية*، يطلب الوهراني وصديقه [الحافظ العليمي] منها مساعدة لنيل شفاعة الرسول[ص]، من خلال هذه الترجمة التي أوردها السّارد لإثبات فكرة الخوض في المسائل الفلسفية الغيبية، حجة قاطعة يفهم منها القارئ مصير هؤلاء في العالم الآخر، والسّارد

ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج1، ص 134. ينظر كذلك: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج8، ص 139. ينظر كذلك: أحمد أحمد بدوي، الحياة العقلية في عصر الحروب الصليبية، القاهرة، 1952، ص 199.

[1] – منامات الوهراني، ص 51.

* – **بطليموس الحكيم:** رياضي فلكي جغرافي ولد في الصعيد ونشأ في الإسكندرية في القرن الثاني للميلاد، وأشهر مؤلفاته " المجسطي"، "آثار البلاد" صاحب النظرية البطليموسية في هيئة الأفلاك القائلة بأن الأرض لا تتحرك وأن الفلك يدور حولها، وقد فندها كوبرنك. ينظر: دائرة المعارف، البستاني، ج5، ص 474.

عمد إلى إيراد هذا الوصف حتى يعطي للقارئ صورة تثقيفية يأخذ منها مفهوماً جديداً ومغايراً لما تكدسه كتب السّير من أخبار تقوم برصفها دون مناقشتها، لتنهض ترجمته ناقلة لنا مصير الفلاسفة الذين يخرجون من الإطار المعرفي إلى ما يسمى بالزندقة، والشخصية الفلسفية في هذا المقطع الأخير، تنفي عدم قدرة مساعدتها للوهراني وصديقه وتصرح له بأنَّها في أزمة لكونها كانت تخوض في ما لا يرضي الله عزوجل ويضاف إلى الرَّصيد المعرفي الَّذي يملكه القارئ بأنَّ الشفاعة الَّتي يتمناها كل مؤمن، لن تكون بشخصية فلسفية أو أدبية وإنّما ستكون بإذن محمد [ص].

يكشف هذا التنافر عن تعارض خفي بين بنيتين ثقافتين؛ ثقافة السّارد التخييلية، وثقافة المترجم الرسمية، حيث ينساق الأول ويندمج بثقافة عصره وجنسه الأدبي، فتكون مخيلته منساقة هي الأخرى وبطريقة لا شعورية إلى ترقيع السّيرة التي تغفل أحيانا على زلات الفلاسفة في حين يتجه الثاني إلى المماراة والنفاق السيري.

جملة القول فيما سلف: تمثلت في كون "المنام الكبير" ساهم بشكل بيّن في إتمام "المشهد السّيري" للرجال المترجَم لهم، فهي على هذا الاعتبار علامات دالة تتقاطع مع ما أثُر تاريخياً عن أولئك الرجال أصحاب التراجم. يبدو هذا الإنجاز "السّردي السّاخر" قريباً من الأعمال التي سماها يونج بـ:"الأعمال الكشفية"، تلك الأعمال الغريبة التي تشتق وجودها من خلال اكتشافها للأرض المجهولة في عقل الإنسان، وتشير إلى زمن الماضي السّحيق عن طريق الترجمة، وتوقظ فيه عالماً إنسانياً خاصاً يتضمن صراع النور والظلمة؛ خبرة أولية تفلت دائماً من محاولات الفهم الإنساني وقيمة الخبرة وقوتها معطاة من خلال ضخامتها وفداحتها إنّها تنبثق من الأعماق اللازمانية الملتبسة الغريبة متعددة الأبعاد؛ وهي تجاوز معاييرنا الإنسانية للقيمة والشكل الجمالي، وتسمح لنا بالدخول إلى عوالم أخرى لم يسبق لنا اكتشافها[1].

عرضت مناماته الترجمة بشكل متكامل في بعض المشاهد السّردية، كما في قصة الحافظ العليمي، بينما قامت في مشاهد أخرى بتشظية هذا السّياق، كما فعل مع قصة الحجاج وإبليس

[1] – ينظر: يونغ، كارل غوستاف، دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، تر: خياطة، نهاد، ط1 بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992، ص 56–60. ينظر كذلك: شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة: دراسات في الرواية والقصة القصيرة، ط1، جمهورية مصر العربية، 2018، ص **26**.

وابن ملجم، حيث لا يفهم القارئ سبب هذا الاختصار، وكأنّ الوهراني يباشر مباشرة بتهكمه من هذه الشخصيات التي تتوقع المغفرة، من دون أن يفصل في سرد حيثيات وسياق هذه القصة.

فسرت مناماته بعض الظواهر الواقعية بصورة عجائبية كما في تعليل مصير الحافظ العليمي، وقد اتخذت فضاء الدنيا والآخرة مساحة واسعة برزت فيها لإظهار ما تريد من صفات زكية أو ضدية للمترجَم لهم.

ب- الترجمة في المــقامـــات:

دافع دائم تتبناه القراءة المنجزة في الخطاب المقامي من أجل الاستكمال السّيري، الذي يرغب فيه المؤلف والقارئ معاً، الطافح بألوان من النقد السّاخر؛ حيث يرى الكاتب في هذا الظرف فرصة سامحة لكتابة سيرة ساخرة تُصغر من قيمة المترجم له، "إذا كانت القراءات تستكمل ذلك النقص بحسب طرائقها الخاصة، فإنّ القراءة المقترحة هنا، هي القراءة التي تنظر بعين الاعتبار إلى قصد النص، وإلى غاياته، ولا يعني ذلك أننا نقترح قراءة حرفية لقصد المؤلف"[1]، بل قراءة تصحيحية تستكمل المشهد السّيري، كما يوضحه هذا المقطع: "**وصلى الملك الزاهد والبطل المجاهد نجم الدين وسيف المجاهدين، أول جمعة صلاها أربعا ولم يجد فيها للسنة مجمعا، فصعب عليه تبطيل هذا الفصل وإسقاط ذلك الأصل، فأقبل يمهد القواعد ويهديها، ويخمد البدع ويخفيها، حتى كمل الإسلام وتم دين الإسلام...**"[2].

تستند هذه الترجمة حسب خصوصية هذا النص إلى الترجمة المساعدة للشخصية التي تساهم في بناء الخطاب المقامي عن طريق فعل الإجتهاد المسند إلى **نجم الدين***، كما نجد هذه الشخصية تمارس ترقيع القواعد السّنية التي سكتت عنها كتب التراجم مكتفية بذكر المحاسن الخارجية فقط. يمكن القول بأنّ استحضار الوهراني لهذه الشخصيات المساعدة في آن واحد، من الآليات التي تقوم عليها ترجمته التوثيقية التي تتعارض مع السّيرة الرسمية التي سكتت عن فعل الاجتهاد الذي عرفت به الشخصية.

---

[1] – ينظر: ناظم عودة، نقص الصورة، تأويل بلاغة الموت، ص 28.

[2] – مقامات الوهراني،(المقامة البغدادية)، ص 6.

* – **نجم الدين**: الملك الأفضل نجم الدين أبو الشكر أيوب بن شاذي، توفي سنة 568، كان رحيما، كثير البذل حسن النية جميل الطوية، واتفقت له سعادة عظيمة. ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج1، 149-152.

ومن جهة أسلوبية، ما قيمة تلك التقنيات الشكلية؟ بمعنى آخر؛ هل كان الوهراني يسعى إلى خلق تنميق شكلي في ترجمته لبعض الشخصيات، أم أن للشكل وظائف أخرى؟ وللتمثيل نورد هذا المقطع:" **قلت: فما تقول في عضد الدين. فقال: جبل حلم راسخ، وطود علم شامخ وسهم رأي صائب، ونجم عدل ثاقب، نجل الملوك الأكاسرة، وابن التيجان والأساورة*، أكرم من الغيث الهامر، وأشجع من الليث..**"[1].

تستند هذه الترجمة حسب خصوصية هذا النص إلى الترجمة التكميلية التي تنهض على فعل التنميق الشكلي للشخصية عن طريق فعل الوصف المبالغ الذي يلجأ إليه السّارد،(**جبل حلم راسخ، وطود علم شامخ، وسهم رأي صائب، ونجم عدل ثاقب...**)، وفعل التصريح الذي تنهض به شهادته الإيجابية في حق " **الوزير عضد الدين**"**. تفترض هذه القراءة الإشارة إلى السّيرة الرسمية التي تختزل سيرة الوزير في بضع كلمات وإن هذا الاختزال التصغيري هو الذي دفع بالسّارد إلى اتمام معالم المشهد السّيري.

مرة أخرى نجد النص المقامي، يحاول أن يشاكس مخيلة القارئ، وإنّ تلك المشاكسة ليست مشاكسة عبثية ساخرة، وإنّما مشاكسة عرضية(عفوية) قصدية، تسعى إلى بناء معنى آخر ذي وظيفة أخرى، كما نوضحه في المقطع الآتي:" **ومن أين لي بالخير وأنا مثل حمار العزير؟ والله ما أفرق بين الحروف وبين قرون الخروف، فقالت: أنا أعلمك العلم كله إلا أقله، وأعلمك فصلا في التدريس تغلب به محمد بن ادريس، فقال لها: يا هذه والله ما أرجو من المدرسة نفعاً...**"[2].

يلجأ الوهراني إلى الترجمة العرضية، التي تحمل في طياتها استخفافاً بشخصية "**محمد بن إدريس**"، كما يوضحها الهامش***، التي وازنتها العجوز المغربية بفصل من التدريس، وقد

---

*– الأساورة: مفردها: أساور وهو قائد الفرس، والأساور كذلك الجيد الرمي بالسهام وغيرها. والأصل أساورة الفرس ينظر: مقامات، الوهراني، الهامش، ص **7**

[1] – م، ن، ص ن.

– **الوزير عضد الدين: أستاذ الدار عضد الدين أبو الفرج محمد بن أبي الفتوح عبد الله ابن المظفر بن رئيس الرؤساء. ينظر: ابن واصل، مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، تح: جمال الدين الشيال، ط1، القاهرة، 1953 ج1، 1994.

[2] – مقامات الوهراني، (مقطع من مقامة شمس الخلافة)، ص 99.

*** – **محمد بن ادريس بن العباس** بن عثمان بن شافع ولد سنة 150هـ ومات سنة 204هـ وقدم مصر سنة 198 وظل الشافعي في مصر، وكان محبباً إلى الخاص والعام لعلمه وفقهه وحسن كلامه وأدبه وحلمه.

تتعارض مفردات "الترجمة" كما يظهرها "المشهد المقامي" عند الوهراني" مع كتب التراجم ذاتها حيث يشكل الخطاب المقامي "أداة دالة على السّياق النصي الذي يكشف حيثياته، فكأنّ الخطاب المقامي السّاخر استراتيجية، يساق ليكون شاهداً ومخالفاً للبعد المذكور في ثنايا التراجم والسّير"[1] ليؤكد زيف الصفة المذكورة.

ج- الترجمة في الـــرّســـــــــائـــــل:

إذا كانت الترجمة الرسمية حركة للتعريف بالمعلوم، فإنّ الترجمة في رسائل الوهراني سفر لاكتشاف المجهول، ويحاول الخطاب الرسائلي فيما بعد أن يقرّ بهذه الحقيقة، وسوف تكون عندنا نصوص أدبية تتحدث عن شخصيات مجهولة ومستورة بزيف السّيرة، بواسطة خطابات متخيلة أو خطابات تستند إلى نصوص ساخرة، ومع ذلك، فإن السّرد يستعين بعنصر التخييل لأنّ بعض الشخصيات محجوبة عن الأنظار، سواء في كتب خاصة بالتراجم أم في مؤلفات تاريخ الأدب وغيرها.

إنّ المشقة التي لازمت الوهراني بوصفه خصماً معادياً لمجموعة من القضاة، سوف تدفع القارئ لأن يستحضر قرائن تلك الشخصية التي يقدمها لنا في قالب سردي، فيظهر ما كان خافيا منها، كقوله:" **وكتب إلى "القاضي الفاضل" عبد الرحيم بن علي البيساني رحمه الله: ينهى إلى مجلس سيدنا القاضي الأجل الفاضل أدام الله ظله، وكبت كل عدو له، أنّه وصل من الشام في هذه القافلة رجل متأدب من ظراف المعلمين، ممتدحا لرجال الدولة بأشعار تميل إلى الركة والفتور، فأنشد الخادم بعضها واستشاره في نشرها فقال له: الدين النصيحة والمستشار مؤتمن. وعرفه أن جيد الشعر كاسد، والرديء منه يردى لقائله، ولا يحصل منه إلاّ على الحرمان بعد التعب الشديد، فأمسك الرجل عن القول وأحجم عن الإقدام، فاحتنقت في جسمه تلك الفضلات التي أراد أن يقذفها في سبال الممدوحين**"[2].

في المقطع الذي أوردناه من الرسالة التي كتبها الوهراني إلى "**القاضي الفاضل**، كما هو موضح في الهامش"* إخبارٌ عن شخصية القاضي، والتي استعار لها السّارد اسم الرجل المتأدب، كحيلة بلاغية تعمل على تمرير الرسالة إلى القاضي.

---

[1]- ينظر: دعد الناصر، المنامات في الموروث الحكائي العربي، دراسة في النص الثقافي والبنية السردية، ص 124.

[2] - رسائل الوهراني، ص 72.

* - وهو عبد الرحيم بن علي بن السعيد اللخمي المعروف بالقاضي الفاضل، "**لم يكن في زمانه أحسن كتابة منه**" ولد بعسقلان بفلسطين وانتقل إلى الإسكندرية ثم إلى القاهرة وتوفي بها 596هـ ودفن بظاهر مصر بالقرافة وكان رحمه

من خلال هذه الترجمة التي أوردها الكاتب لإثبات فكرة الخوض في الكتابة الكاسدة، حجة قاطعة يفهم منها القارئ تهكمه من القاضي الذي قالت عنه كتب التراجم والسّير، " **لم يكن في زمانه أحسن كتابة منه**".

في المقطع التالي، عمد الكاتب إلى إيراد هذه الكتابة، والتي جاءت على لسان الخادم وهو الوهراني نفسه حتى يعطي للقارئ صورة تثقيفية يستشف منها مفهوماً جديداً ومغايراً لما تكدسه كتب السّيرة من أخبار ترصفها دون مناقشة، لتنهض ترجمته على نقل مصير المجالس الأدبية التي كانت تمارس فيها الكتابة الشعرية، والتي لم تسلم من لسانه السّاخر على حد تعبيره: **[فاحتنقت في جسمه تلك الفضلات التي أراد أن يقذفها في سبال الممدوحين]**.

تستند هذه الترجمة –حسب خصوصية هذا النص– إلى الترجمة الإخبارية الاستخفافية ولذلك فإنّ تلك الاستخفافات التي تطال شخصية القاضي، ليست من أجل السّخرية، بل موضوعا من الموضوعات الحساسة التي كانت مجالا لتعرية القضاة الذين ساهمت كتب التراجم والسّير في تضخيم صفاتهم الأدبية والخلقية، والتي تتعارض مع السّيرة الواردة في الرسائل.

في رسالة أخرى، تتوسل كتابة السّارد بأشكال سردية، كاستحضار بغلته، حيثُ تتحول إلى صورة تطابق الحالة الشعورية التي يعيشها، يمكن عدّها ذات بعد سيكولوجي، فثمة حكايات تترجم لنا جشع ولاة مصر وقساوتهم حتى على الحيوان، كما يوضحها هذا المقطع:" **الأمير عز الدين موسك المملوكة ريحانة بغلة الوهراني تقبل الأرض بين يدي المولى عز الدين نجاه الله من حر السعير، وعظم بذكره قوافي العير، ورزقه من القرط والتبن والشعير،(...) وكذلك الجمل لا يتغذى بشرح أبيات الجمل*...**"[1].

الله متدينا كثير الصدقة والعبادة وله وقوف كثيرة على الصدقة وفك الأسارى وكان من وزراء صلاح الدين الأيوبي. ينظر: ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج9، ص 109. الأعلام، ج2، 516.

* – **أبيات الجمل**: لعله يريد كتاب الجمل للزجاجي النحوي، توفي 339هـ وقد شرح أبياته البطليوسي توفي 221هـ في كتاب سماه "الحلل في شرح الأبيات الجمل" كما شرحه ابن العريف الأندلسي توفي 390هة في كتاب سماه "شرح الجمل" وهناك شروح غير هذين إلا أنها لمؤرخين متأخرين عن الوهراني. رسائل الوهراني، الهامش، ص 92.

[1] – م، ن، 92.

تستند هذه الترجمة حسب خصوصية هذا النص إلى الترجمة الإخبارية العجائبية التي توسلت في تشكيل خطابها السّاخر بالرمز الذي تجسد في بغلة الوهراني التي تقبل الأرض بين يدي المولى عز الدين مخبرةً إيانا عن ما تُقاسيهِ من الجوع على لسان السّارد.

لقد استطاع أن يوسع دائرة نقده لأدوات السّلطة، عبر تشريحٍ دقيق ساخر لمواقف عديدة تنّم عن تدليس سطور بيّنة في صفحات تراجمهم وسيرهم، ويبدو أن مخيلة الكاتب قد استثمرت هذه المواقف القابعة في اللاشعور، وكأنّ ترجمته تريد أن تخلق رواية للإثارة والتشويق، ومن هنا كان الاختلاف في الروايات، فرواية السّيرة الرسمية متكتفية بنقل الجانب الشكلي، في حين نجد الترجمة في الرسائل تنهض على فعل الإغراء والتنكيت لنسج حكايتها التي لا تخلو من السّخرية، مما يعني أنّ نص "الرسائل" يسهم بالضرورة في نص السّيرة وبنائه، وتشويه ظلال الصورة المزيفة التي دونتها التراجم، تحت ظروف سياسية واجتماعية.

وفي رسالة أخرى، يواصل السّارد وصف أحوال المُترجم له، من خلال تسليط الضوء على الكفاءة الشعرية التي اعترفت بها منظومة السّير والتراجم، ليظهر لنا حسن السّيرة أو ضديتها حيث يترجم لهم ويتنكر لهم بوابل من ضروب الاستخفاف، كما يظهر في هذا المقطع: "**وإذا أطعمت الحمار شعر ابن عمار حل به الدمار، وأصبح منفوخا كالطبل على باب الإصطبل...**"[1].

تستند هذه الترجمة حسب خصوصية هذا النص إلى الترجمة الكاشفة لشخصية الشاعر "**محمد بن عمار المهدي الأندلسي**"*، التي تساهم في بناء خطاب الرسائل، لكونها تقوم بعملية هتك المستور، عن طريق هذه الشهادات الاستخفافية التي تسعى لتوريط الشاعر في حضرة الشهادات المزيفة التي تقوم كتب السّير والتراجم بتدليسها.

وفيما يخص الكشف عن بعض الشخصيات الفلسفية، نمثل بهذا المقطع: "**ولـه نسخة يستحلف بها ابن النقاش****: وحق العلة الأولى، والطبيعة الفاعلة والقوة المصورة، وهيولا

---

[1] – رسائل الوهراني، ص 93.

* – **ابن عمار**: محمد بن عمار المهدي الأندلسي، أبو بكر، وزير، شاعر وهجاء، يلقب بذي الوزارتين جعله المعتمد بن عمار صاحب غرب الأندلس وزيرا له ومشيراً وجليساً ثم خلع عليه خاتم الملك وأبقاه بالإمارة، فعلا شأنه وطمع إلى ما وراء ذلك. فأدرك منه المعتمد عقوقاً فقبض عليه وقتله بيده في اشبيلية ونسبه المهري إلى مهرة بن حيدان من قضاعة والشبلي إلى مدينة شلب بالأندلس. ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، ج 3، ص 956.

** – **ابن النقاش**: علي بن عيسى بن هبة الله، أبو الحسن، مهذب الدين ابن النقاش: عالم بالطب، أديب له مشاركة في الحديث. ومولده ومنشأه ببغداد. أقام في دمشق، ثم في القاهرة وعاد إلى دمشق فتوفي بها سنة 574هـ. كان له

الحيوان والمعنى القائم بالإنسان(...) وإلاّ كفرت بما قاله أرسطو طاليس في قدم العالم، وما قاله أفلاطون في تكذيب النبوة..."[1].

يعمد الوهراني إلى الترجمة الكاشفة، التي تعمل على إزالة الستار عن شخصية **ابن النقاش**، التي تطمع في نيل المراتب الفلسفية، رغم المرتبة التي احتلها في كتب التراجم، فهو –كما تحكي هذه الكتب– طبيب وأديب، ولكن الوهراني يستحلفه في مسائل أخرى كقدم العالم وتكذيب أفلاطون وهذا كله من أجل إماطة اللثام عن الممارسات الأخرى التي سكتت عنها الترجمة الرسمية.

إلى جانب ذلك نجد في بعض الرسائل إشارة إلى بعض الشخصيات التي تمكن الشيطان من إغوائها، ليعمد الكاتب إلى صياغتها عبر قالب سردي ساخر، كقوله:" **المولى سيف الدين* كان قد تاب وأناب، وأقلع ولزم الصوفية والفقهاء، يسمح الحديث ويناظر الفقهاء فعجم الشيطانُ عوده في ذلك واستلانه فوجده رخو الملاكة فرده إليهم كما كان والسلام**"[2].

تستند هذه الترجمة –حسب خصوصية هذا النص– إلى الترجمة الكاشفة عن الشخصيات العقائدية التي تساهم في بناء خطاب الرسائل، عن طريق هذه الطروحات التي يطرحها الوهراني، في قالب عقائدي يحمل في طياته خلفية إيديولوجية تعكس تصوره وموقفه من "الأمور العقائدية التي طمتسها كتب السّير والتراجم خاصة، إذا تعلق الأمر بالشخصيات السياسية التي تمكن منها الشيطان، كما هو وارد على لسان الكاتب.

يتواصل فعل الكشف في الرسالة الأخرى لهتك المستور الذي طال بقية الشخصيات، كما هو ظاهر في هذا المقطع:" **فإنه لما سمع ذلك طار عقله وزهق لبه، وأقبل يصيح صياح الديوك والغربان، وينهق نهيق الحمير والبغال، وأقسم برأس فلان ليقبَّلنَّ، وليمصَّنَّ**

مجلس عام للمشتغلين عليه بالطب وخدم الملك العادل نور الدين محمود بن زنكى وبقي سنين في بيمارستان الكبير وكتب له كثيرا من الرسائل إلى النواحي وبعد وفاة نور الدين خدم السلطان صلاح الدين. ينظر: خير الدين الزركلي الأعلام ، ج5، ص 134–135.

[1] – رسائل الوهراني، ص 142.

* – **سيف الإسلام:** لعله يريد طغتكين بن أيوب بن شادي: صاحب اليمن الملقب بالملك العزيز، كان شجاعاً أديباً عاقلاً، بعثه أخوه الناصر صلاح الدين إلى اليمن فدخل مكة سنة 579هـ، وملك اليمن طوعا وكرها. وكان فقيها له مقروءات ومسموعات واختط في اليمن مدينة سماها "المنصورة" على أميال من مدينة الجند سنة 592هـ وتوفي فيها سنة 593هـ. ينظر: خير الدين الزركلي، م، س، ج2، ص 448.

[2] – رسائل ، م، س، ص 189.

وليرضعنَّ، وأمسكت لـه حتى فعل بها ذلك وأفدى بيمينه بعد أن حشا في جيبها عشرين دينارا، وفي ثقبها عشرة دنانير، لا والله طرب الصوفية في دعوة ابن زين التجار،(...) وأمسك أبو شعيب الشمعة بين يديه وهو يغني لابن رشيق: فتور عينيك ينهاني ويأمرني وورد خديك يغرى بي ويغريني..."[1].

انطلاقاً من أخلاقية الوقار القائمة في حق هؤلاء الكُتاب، من المؤكد أن يُقرأ هذا المقطع السّردي بشكل أو بآخر، فمؤلفه لم يبتكره، بقدر ما سعى إلى مداهمة اليومي الذي يعاش في صمت وهو يدرك حيوية الإشارات المستخدمة، وما تقوله حركات جسدية معينة في سلوكها الشارعي أو ما وراء المستور للوقوف عند مجتمع مشرقي له رموزه ودلالاته الوظيفية وأبعاده الحياتية المغايرة، مجتمع لا يمكن التقليل من أهميته، وربما الذين انخرطوا في بناء مكوناته وأقصد الشخصيات المذكورة:**[ابن زين التجار، أبو شعيب، ابن رشيق]**، مجردون من السّوية الاجتماعية الشائعة، بالنسبة للكاتب، إنّهم يبدون كائنات أخرى، رغم تعايشها مع الآخرين الذين يبدون طبيعيين؟ لكن لهم لغة خاصة مخاتلة تحتال عليهم، لغة إشارية تتطلب دراية وألفة من نوع خاص، لذلك ثمة ما يستدعي مقاربة هذا العالم المشرقي وهاته اللغة التي أدلت بها قريحة الوهراني، فاللغة المحظورة التي انبنت عليها الترجمة تضج بطرق شتى ملتوية تدخلنا في سؤال: أين هي الظواهر الكامنة في حياة الُمتَرجم لهم من الأدباء؟ هل اللغة الماجنة هي التي ينهض عليها فعل الترجمة السّردية في رسائله؟

للتوضيح أكثر نورد هذا المثال:" **فيقول: يا غلام أغسل حلوق القوم من ذَكرِ الوهراني بشيء من الكمثري الغيلاني والسكري، والعثماني والسمرقندي، والحلاني والبناني، وهو مار يسرد مثل الماء، وابن الشيرازي، يزهزه له، على صنف ويقول: باسم الله عليك، بسم الحمد حواليك(...) والله ما يقدر ابن البيساني، يلوك من هذا كلمة، وما العجب إلا فيمن استكتبه وتركك بطالا..."**[2].

شهدت الدلالة الجنسية(العضو الذكري) في هذا المقطع نزاعاً ساخرا يعمل على تشويه بعض الشخصيات التي شهدت لها كتب التراجم بحسن السيرة، كما يوضحها الهامش*، في

---

[1] – رسائل الوهراني، ص 105–106.

[2] – م، ن، (رسالة إلى شمس الدين بن البعلبكي)، ص 171.

* – **أبو المجد بن الشيرازي:** هبة الله بن محمد بن حمبل البغدادي المعدل الصوفي الواعظ، قدم دمشق سنة 530هـ وهو شاب توفي سنة 578هـ. ينظر: شذرات الذهب، ج 14، ص 263.

هذه الدلالة الجنسية التي يستغلها السّارد لبناء ترجمته السّردية السّاخرة، بكل ما تعنيه كلمة الشهوة من انفتاح على الذات والمكاشفة دون حرج، تتضح لنا جرأة الكاتب في مناورة الواقع وصياغة الكلمة الساخرة، فهو يصور لنا ابن الشيرازي في موقف لا يخلو من العبث.

إنّ تاريخ الجسد الذي طمست مَعالمَه كتبُ السّير والتراجم الرسمية والذي قام الوهراني بنبشه، هو تاريخ مجتمعه فهو في لغته التي يعوزها الانضباط والوقار، يقول تاريخه المجتمعي، الذي زيفته كتب السّيرة التي من خلال خطاباتها الرسيمة، تقود وتأمر وتنهى تلغي وتؤسس لزيف الصفة المذكورة في الهامش.

تستند هذه الترجمة –حسب خصوصية النص– إلى الترجمة العابثة، الماجنة التي قامت بتشويه جلّ الشخصيات المذكورة* في المقطع والتي تتعارض مع ما احتفظت به السّيرة الرسمية.

وفي مقاطع أخرى من الرسائل نجد خصائص أخرى تتمتع بها ترجمة السّارد، ولذلك فإن مغزى النزاع حول مصير بعض الشخصيات، يتعلق بالتشابه القائم بين بعض الأسماء والأماكن التي تحمل نفس الاسم، بيد أن الأمر مختلف في نصوص السّارد، ويظهر ذلك في "الترجمة العابرة"، التي تسعى إلى ممارسة تصحيحية، تنقل لنا التضارب الناتج حول مصير بعض الشخصيات، كما يوضحها الهامش**، وللتمثيل نورد هذا المقطع: "**وإذا طلب الأكل**

ابن البيساني: هو القاضي الأشرف بهاء الدين أبو المجد بن القاضي السعيد أبي محمد محمد بن الحسن بن الحسين بن أحمد بن المفرج بن أحمد اللغمي العسقلاني، تولى القضاء بمدينة بيسان فلهذا نسبوه إليها وهي من بلاد الغور من أرض الشام، وهو والد القاضي الفاضل دخل مصر في زمان الخليفة الظافر بن الحافظ، توفي بالقاهرة سنة 546هـ. ينظر: ابن الأثير، اللباب في تهذيب الأنساب، مكتبة القدسي– القاهرة، 1356هـ، ج1، ص 161.

* – **ابن رشيق القيرواني** مولى الأزد كان شاعرا أديبا نحويا لغويا حاذقا عروضيا كثير التصنيف. مات بالقيروان سنة 456هـ. ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج1، ص110، خير الدين الزركلي، ج1، ص 225. **ابن زين التاجر** هو أبو العباس بن المظفر بن الحسن الدمشقي، أحد علماء الشافعية ودرس بالمدرسة الناصرية مدة طويلة، ثم نسبت إليه وعرفت باسمه توفي سنة 591هـ. ينظر: ابن كفرى بردى، النجوم الزاهرة في معرفة ملوك مصر والقاهرة، الهامش ج6، ص 55. **أبو شعيب بوري بن أيوب مجد الدين.** له ديوان فيه الغث والثمين، لكنه بالنسبة إلى مثله جيد هو ديوان تاج الملوك توفي سنة 579هـ. ينظر: حاجي خليف، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ط1، تركيا 1941، ج1، ص780.

** – **أرض مراد:** ينسب إلى مراد واسمه يحابر بن مالك بن أود بن زيد بن يشحب بن عريب بن زيد بن كهلان بن سبأ، ومالك بن أود هو مذحج، وينسب إلى مراد خلق كثير من الجاهلية والصحابة ومن بعدهم. ابن الأثير: اللباب في تهذيب الأنساب، ج3، ص 118.

بالإدام، أطعمه من الذي في الأقدام، على أن عنده من الخبز، ما يوصل الأعزاز إلى أعزاز والأكراد إلى أرض مراد، وأما الدواب، فمالها عنده جواب، لأنه ما أعلف قط إلا لعمامته..."[1].

يستند هذا المقطع حسب خصوصية هذا النص إلى الترجمة العابرة لشخصية " **أرض مـراد**" والتي تستفز القارئ للبحث في كتب التراجم بُغية التأكد من هذا التوظيف المحكم للشخصيات التي اعتبرها بعض النقاد مجرد توظيف عشوائي.

ولكن بعد استحضار الشخصية من كتب التراجم، يتضح للقارئ العكس ويستشف بأن الترجمة العابرة كان لها دورٌ مهمٌ في ممارسة العلمية الاستخفافية التي ينهض عليها الخطاب الرسائلي السّاخر، ولا شك أن ذلك يحمل إشارة تحيل مباشرة للتناقض السّيري الذي تضاربت فيه الآراء حول مصير هذه الشخصية:[**وينسب إلى مراد خلق كثير من الجاهلية والصحابة ومن بعدهم].**

تتواصل القراءة المنجزة، لتعرج نحو نموذج آخر، ينقل لنا أهمية الترجمة العابرة التي اهتمت ببعض الشخصيات التي ورد ذكرها عفو الخاطر، وكأنّها حيلة بلاغية تحيلنا إلى هامش السيرة السّردية، العرضية، والتي تجعلنا نستحضر مكانة الشخصية في كتب التراجم لنتعرف بأنّها حلية عفوية تخفي وراءها مقصدية تصحيحية لبعض الشخصيات السياسية كشخصية **شاور***، كما يظهر في هذا المقطع: "**وكتب إلى الملك الناصر صلاح الدين رحمه الله: الملك الناصر –أدام الله أيامه– أكرم من الركام الآكام، وأندى من السحاب على الرحاب، وأسخى من الأنواء في الجوزاء. ومملوكه الأصغر أمدح من حسان لملوك غسان وأشكر من الأزهار لجداول الأنهار وأحوج من الظلماء لمصابيح السماء، فما باله أدام الله ظله يتوانى عن عبده ويتوقف في رفده، وقد أضر به البؤس وأعوزه الملبوس، وقد هجم العيد، وهو لا يبدي ولا يعيد. أتراه الذي نهى شاور عن الاتفاق، وأمره بالغدر والنفاق...**"[2].

---

[1] – رسائل الوهراني، ص 173–174.

* – **شاور**: ابن مجير أبو شجاع العدي ولقب أمير الجيوش وهو الوزير المشؤوم فإنه قد طمع في أخذ الديار المصرية، إلا أن الله لطيف بمصر وأهلها فقيض لهم عسكر نور الدين الشهيد فأزاحوه عنها وقتل الوزير شارو بيد صلاح الدين يوسف بن أيوب في سنة 564هـ. ينظر: جلال الدين السيوطي، حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة، ج1، ص 123.

[2] – رسائل، م، س ، ص 200.

يلجأ الوهراني إلى الترجمة العفوية، التي تحمل في طياتها استخفافاً بشخصية "**شاور**" الذي وكل من طرف "صلاح الدين" لمسايرة الشؤون السياسية، وهو في هذه الحالة يقترف إثماً ويرتكب جرماً، ولا بد في هذه الحالة من إقصائه.

وكأنّ ترجمة الوهراني ليست قارة، بل هي تخالف الترجمة الثابتة التي حرص أعلام السّير على أن تكون إيجابية ولهذا يتضح لنا مسار العملية التصحيحية التي حاولت ترجمة الوهراني أسطرتها من دون أي مواراة.

في مقطع آخر تأتي الترجمة المساعدة، لتكون نموذجا يتقوى به فعل الاستخفاف الذي طال هذا المقطع، كقوله: "**قال الوهراني: عشرة أشياء تسخط الله وترضي الشيطان، وهي انقطاع ابن الصابوني إلى الله في القرافة وتعصب الخبوشاني* لقبر الشافعي. وتنقل القاضي قبل صلاة الجمعة وبعدها وظهور سجادة في هذه الأيام على وجه السديد الطبيب للتراويح في شهر رمضان وبكاء الفقيه البهاء على المنبر يوم الجمعة، وقراءة الوهراني السبع في صبيحة كل يوم، وسماع ابن عثمان لحديث الرسول (ص) في جمعة واحدة وإقراؤه لذلك على رؤوس الأشهاد، وحضور ابن مماتى** لمجالس الوعظ في القرافة، وبكاؤه عند قراءة القرآن...**"[1].

يلجأ الوهراني إلى الترجمة التخييلية المساعدة، كالتوسل بشخصية ابليس التي وردت عفو الخاطر والتي تحمل في طياتها استخفافاً بمجالس الوعظ، بدون أن ننسى تعميم الاستخفاف على باقي الشخصيات حتى نفسه التي لم تسلم من السّخرية، كقوله:[**قال الوهراني: عشرة أشياء تسخط الله وترضي الشيطان: قراءة الوهراني السّبع في صبيحة كل يوم...].**

---

* – **الخبوشاني:** الفقيه نجم الدين محمد بن الموفق الخبوشاني، الصوفي، الزاهد تفقه على يد محمد تلميذ الغزالي وكان يستحضر كتابه المحيط في شرح الوسيط، وصنف عليه كتابا سماه تحقيق المحيط ستة عشر مجلداً، وخبوشان التي ينسب إليها بليدة بناحية نيسابور، ولد سنة 516هـ وقدم مصر سنة 565هـ ودفن تحت رجلي الشافعي بينهما شباك وكان يوصف بسلامة الباطن وقلة المعرفة بأحوال الدنيا. شذرات الذهب، ج4، ص 288. اللباب، ج1، 344.

** – **ابن مماتى:** القاضي الأسعد أبو المكارم أسعد بن الخطير أبي سعيد مهذب بن مليح مماتى المصري الكاتب الشاعر كان ناظر الدواوين بالديار المصرية ذكره العماد الأصبهاني في كتابه الخريدة وقال: لقيته بالقاهرة متولي ديوان جيش الملك الناصر– صنف في الأدب وعرفه وكان له نوادر حسنة ولد سنة 544هـ وتوفي في حلب سنة 606هـ. ينظر: وفيات الأعيان، ج1، ص 599، معجم الأدباء، ج 6، ص 100.

[1] – رسائل الوهراني، ص 232.

وفي مقطع آخر، تتجلى لنا الآلية نفسها، كقوله:" **وكتب إلى مجد الدين بن عبد المطلب* وزيـر تقـي الـدين، عبـد مـولاي الـوزير الأجـل السـيد الفاضـل الأوحـد مجـد الـدين شـرف الإسلام(...) فقال أنا أبو خطرش** من بني بني الدردبيس**"[1].

يعمد الوهراني إلى الترجمة التخييلية المساعدة، التي تعمل على إزالة الستار عن هذه الشخصية التي تطمع في نيل المناصب السياسية رغم انعدام حسن السيرة، والملاحظ لهذه الترجمة يجدها تتوسل بالشخصيات الخرافية كشخصية "**أبو خطرش**" المشار إليها في الهامش ولأنّه يشكل تحدياً لما هو مؤسساتي، فهو يقول سراً، ينزع عنه حياءه المزيف، يجرده من حشمته المحروسة، يفصح عن العطب في المعنى القائم، في مجتمع شهد تزاحم شخصيات سياسية مختلفة.

يثير التوسل ببعض الشخصيات، استفساراً حول جدوى هذه التقنية التي تنطوي على رغبة المساعدة لاثبات أخطاء "**التاج الكندي**"، وتساهم أيضا في إنشاء لغة ساخرة تقلل من شأن خصمه، كما يوضحها هذا المثال: "**وكتب إلى بعض أصدقائه بسبب قصيدة التاج الكندي التي يفتخر فيها ويدعي كل دعوى: فتأملها الخادم تأمل منتقد فوجده قد أقام الدليل والبرهان على نفسه أنه قليل الحياء قليل الفضل قليل التوفيق(...)، وقد قال هذا في هذه القصيدة: سبقت إلى غايات كل فضيلة، فما أدري أي شيء ظهر عنه من الفضائل حتى استحق عند نفسه هذا الكلام، أليس أنه الذي خطأ مؤيد الدين بن منقذ في بيت من الشعر؟ فنقض ابن بري*** قوله وبين خطأه في عشرين ورقة. أليس أنه الذي انتقد على القاضي الفاضل**

---

* – **مجد الدين بن المطلب:** ورد ذكره في حوادث سنة 501هـ عزل الخليفة لوزيره مجد الدين بن المطلب برسالة من السلطان، ثم أعيد إلى الوزارة بإذن السلطان وشرط عليه شروطا منها العدل، وحسن السيرة وأن لا يستعمل أحداً من أهل الذمة. ينظر: ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج8، ص 251.

** – أبو خطرش شخصية خرافية، ويقصد بها السخرية من القاضي الفاضل، ينظر: رسائل الوهراني، الهامش، ص 154.

[1] – م، ن، ص 152.

*** – **ابن بري:** عبد الله بن بري بن عبد الجبار المقدس أبو محمد النحوي، ولد سنة 499هـ. كان إماما مقدسا في النحو واللغة، كان عالماً بكتاب سبويه وعلله وكل إليه التصفح في ديوان الإنشاء توفي سنة 582هـ. ينظر: تقي الدين السبكي، طبقات الشافعية الكبرى، طبعة المطبعة الحسينية، القاهرة، 1324هـ، ج4، ص 233-234.

خمس مواضع في رسائله فرد عليه البلطي* الذي هو أنحس العالم وبين له خطأه في جزء كبير."[1].

تستند هذه الترجمة –حسب خصوصية هذا النص– إلى "الترجمة المساعدة" التي تساهم في بناء الخطاب السّاخر عن طريق النقد الذي وجهه الوهراني إلى "التاج الكندي"، جاءت هذه الشخصيات: **ابن بري– البلطي**، من أجل تصحيح الأخطاء التي وقع فيها التاج الكندي، وهي تعادل الترجمة التي جاءت في كتب السّير والتي تشهد ببراعة الشخصيات في موضوع النحو.

إنّ السّارد في ترجمته السّردية المنجزة في هذا المقطع الأخير، يتوسل بآليتين، الأولى استعانت بشخصيات نحوية كما رأينا، والثانية لجأت إلى شخصيات تاريخية وأدبية، كقوله: "**إذ تأملته(يقصد التاج الكندي) لم تجد بينهما(بين ابن رشيق و التاج) نسبة إلا شيئا ضعيفا يحتاج معه إلى الحضور في كل وقت ليبين ما أراده في ذلك للناس، وإنّما كان يحسن الثاني لو قال في النصف الأول:**

قدمت فأفنيت العدى والندى حزما.

جوابا لذلك فيكون لذلك قوله:

كذلك عادى في العدى والندى قدما.

جوابا لذلك. ومع هذا فلا ينبغي أن يبتدئ بمثل هذه البدأة إلاّ مصعب بن الزبير أو يزيد بن الملهب***، أو قتيبة بن مسلم****، وعمرو بن معدي كرب* الذين جمعوا بين الشجاعة والكرم. وأما أنت إذا قلت هذا الكلام فما تجاوب إلا بمكاوي البيطار في اليافوخ والأصداغ"**[1].

---

* – عثمان بن عيسى بن منصور بن محمد **البلطي**: أبو الفتح النحوي وهكذا ينسبونه وهو من بلط التي تقارب الموصل، ذكره العماد في كتاب الخريدة فقال: انتقل إلى الشام وأقام بدمشق برهة يتردد إلى الزبداني في التعليم، فلما فتحت مصر انتقل إليها فحظى بها ورتب له صلاح الدين يوسف ابن أيوب على جامع مصر جاريا حتى مات سنة 599. وكان قد أخذ النحو عن أبي نزار، وللبلطي من التصانيف كتاب العروض الكبير في نحو 300 ورقة والعروض الصغير وكتاب العظات الموقظات. ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج12، ص 141.

[1] – رسائل الوهراني، ص 224.

** – مصعب بن ثابت بن عبد الله بن الزبير الأسدي توفي سنة 157هـ. ينظر: ابن كفرى، النجوم الزاهرة في معرفة ملوك مصر والقاهرة، ج2، ص 31.

*** – كان واليا وحبسه الحجاج ولكنه فر إلى الشام سنة 94هـ وسجنه عمر بن عبد العزيز حتى مات سنة 99هـ وقيل أنه قتل سنة 102هـ في معركة بينه وبين مسلمة بن عبد الملك بن مروان. ينظر: م، ن، ج1، ص 322.

**** – قتيبة بن مسلم بن عمر بن الحصين الباهلي: أبو حفص: أمير، فاتح، من مفاخر العرب، نشأ في الدولة المروانية فولى الرأي في أيام عبد الملك بن مروان وخراسان في أيام ابنه الوليد. ووثب لغزو ما وراء النهر فتوغل فيها

تستند هذه الترجمة حسب خصوصية هذا النص إلى "الترجمة المساعدة" التي استعانت في تشكيل خطابها بشخصيات تاريخية مغمورة، بُغية تعزيز أركان الترجمة السّاخرة، فكأنّ الوهراني يرد على غباء التاج الكندي بذكاء الشخصيات وشجاعتها:**[مصعب بن الزبير – يزيد بن الملهب بن أبي صفرة– قتيبة بن مسلم بن عمر بن الحصين الباهلي–عمرو بن معدي كرب بن ربيعة بن عبد الله الزبيدي]**.

وبسبب بعض القراءات التقليدية للنص السّردي، وإدراك معناه، فإننا نقترح قراءة أخرى لنصوص الوهراني، قراءة حفرية تبحث عن النسخة الأخرى لكل شخصية مبثوثة في ثنايا كتب السّير والتراجم، وتبحث كذلك عن ذلك الوجه الخفي، المبعثر بين طيّات الرسائل السّاخرة.

إنّ هذه القراءة المتواضعة تتخلص تماما من بعض الإلتزامات التي تتمتع بها كتب التراجم، التي تكتفي بالجانب الإيجابي من حياة الشخصية، وإذا كان ذلك يبدو متفقاً مع بعض النصوص السّردية التي حاولت تقريب ملامح بعض الشخصيات في قالب سردي يألفه القارئ حسب رأي "ناظم عودة" ثمة نصوص أخرى لا ترضى بهذا التنميط، فهي تريد أن تكون علامة من علامات تجربة إنسانية عايشت الحدث، تسعى إلى الرفض والتمرد على كل زيف كرسته منظومة التراجم والتجربة بطبيعتها ذات الأبعاد التوثيقية، تتفاعل مع آليات أخرى كاستحضار الشخصيات المساعدة، وانسجامها مع السياق الثقافي والذهني لعصرها، حيث عدت ترجمته السّردية في المقاطع السابقة، واقعة ثقافية واجتماعية.

وافتتح كثيرا من المدائن كخوارزم، وسجستان وسمرقند، وغزا أطراف الصين، وضرب عليها الجزية، وأذعنت له بلاد ما وراء النهر كلها، واشتهرت فتوحاته، فاستمرت ولايته ثلاث سنوات، وافتتح كثيرا من المدائن كخوارزم، وسجستان وسمرقند، وغزا أطراف الصين، وضرب عليها الجزية، وأذعنت له بلاد ما وراء النهر كلها، واشتهرت فتوحاته فاستمرت ولايته ثلاث عشر سنة، ومات الوليد، واستخلف سليمان بن عبد الملك، وكان هذا يكره قتيبة، فأراد قتيبة الاستقلال بما في يده وجاهر بنزع الطاعة، واختلف عليه قادة جيشه، فقتله وكيع بن حسان التميمي سنة 96هـ. ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج1، ص 428. ينظر كذلك: خير الدين الزركلي، الأعلام، ج6، ص 28.

* – **عمرو بن معدي كرب بن ربيعة بن عبد الله الزبيدي:** فارس اليمن وصاحب الغارات المذكورة وفد عليه في المدينة سنة 9هـ في عشرة من زبيد، فأسلم وأسلموا وعادوا. ولما توفي النبي(ص) ارتد عمرو في اليمن. ثم رجع إلى الإسلام فبعثه أبو بكر إلى الشام. فشهد اليرموك، وذهبت فيها إحدى عينيه. وبعثه عمر إلى العراق، فشهد القادسية. وكان عصي النفس أبيها، فيه قسوة الجاهلية، يكنى أبا ثور وأخبار شجاعته كثيرة، له شعر جيد أشهره قصيدته التي يقول فيها: إذا لم تستطع شيئا فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع. وقيل توفي عطشا يوم القادسية سنة 21هـ. ينظر: خير الدين الزركلي، م، ن، ج5، ص 260.

[1] – رسائل الوهراني، ص 226.

يرى القارئ في تلك الشخصيات التي ساعدت على كشف بعض الوجوه الزائفة، لعبة سردية يستند إليها السّارد، يمكن عدها شرطا من شروط التخييل؛ حيث ينشىء هذا النص السّاخر شخصيات تقوم بوظيفة الشاهد على الحدث، رفع الغطاء عن المسائل الأدبية المطمورة، والتي نسبت في كتب السيرة إلى غير أهلها، ويطلب الكاتب في هذه الحالة من القارئ أن يكشف عن الناقص في كتب المؤرخين، ليعيد ترميم الصورة السّيرية لكل شخصية.

في النصوص السّابقة، نجد الجانب الوثاقي سائداً فيها؛ حيث اعتمد التوثيق للشخصيات في نسج حدثه الحكائي، والذي امتاز بواقعيته الخالصة، وبحقيقته المنطقية التي يطرحها، هذه الكتابة السّردية السّاخرة تحمل سمة الوثيقة التاريخية*، فهي تسجل أحداث حقبة من تاريخ المشرق الماضي، إلاّ أن الوهراني طرد المؤرخ، واستحضر القاص(هو نفسه) لأنّه يعرف ويعي أن:"المؤرخ يقول قولاً سلطويا نافعاً"، ولا يتقصى "الصحيح"، يهمش تاريخ المستضعفين ويوغل في التهميش إلى تخوم التزوير، وإعدام الحقيقة، ويكتفي بـ"تاريخ محلي" مخترع، دون أن يقارنه بالتاريخ المتجدد والمنتصر"، أو أن يتوقف أمام الأسباب التي خلقت تاريخاً قائداً قوامه الركود أو الحركة البائرة"[1]، لذا جاءت هذه الوثائق لتصحيح بعض الأحداث والحقائق أو على الأصح كتابة موضوعية لفترة تاريخية محددة.

إنّ تصريح الكاتب المنجز عبر هذه المتون السّردية، يُقرّ بأنّ هذه الترجمة التي نجدها في ثنايا النصوص السّيرية، تقوم على الإغفال والتزييف، ولا تعترف إلاّ بالجانب الإيجابي من حياة الشخصيات، لأنّ اختراع القصص والروايات والشخصيات والسّير والوقائع ليس ظاهرة معاصرة كما قد نعتقد، بل هو ظاهرة مصاحبة لظاهرة الكتابة على مرّ العصور.

إنّ كل ما نعرفه عن نصوص الأوائل وفى كل الحضارات القديمة، وصلنا نحن المعاصرين عن طريق تدوين متأخر، يكون قد تمّ في ظروف سياسية وثقافية مختلفة، ولهذا فهو لا يطابق بالضرورة "الواقعة الأصلية "التي تبقى منفلتة عن التوثيق بشكل دائم، الواقعة المستحيلة كما يمكن تسميتها، وإذا كانت وثائق الحضارة اليونانية، والمسيحية قد خضعت للتحقيق الفيلولوجي والتاريخي الصّارم، فإن وثائق الحضارة العربية لا تزال لحد اليوم أرشيفا غامضاً،[2] لم يتم استنطاقه إلاّ في ما قامت به بعض الأعمال السّردية، مثل: أعمال المعري

---

* – تنويه: مصطلح الوثيقة التارخية يرد بكثرة في كتاب حفريات المعرفة لميشال فوكو.

[1] – فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 6.

[2] – ينظر: إسماعيل مهنانة – كاتب ومفكّر جزائري، السّرد والعنف .. فى اختراع الماضىgate.ahram.org.eg

ونصوص الوهراني التي فحصناها سابقاً، فقد اصطنعت لنفسها نمطاً سردياً متفرداً يتسم بتوالد الأنساق من البدائل التي عرفها علم السّير والتراجم، إنّه استشراف للترجمة المزيفة، ما مكنها من الخروج إلى بلاغة المُحال التي تفرضها الترجمة في قالب إبداعي ساخر، وهي تفصح عن أسيقة التماهي والتعارض.

يأتي الكاتب بترجمة تثويرية تحيلنا إلى طبيعة مرجعية تتمتع بها الشخصيات؛ حيث يمنح لها أنساق ثقافية خارج النص، وسياقات تاريخية تغذي وجود الدلالة وييسر للمتلقي إجراء عملية المطابقة أو المشابهة الواضحة أو المحتملة بين المتن الحكائي وحياة الشخصيات في كتب السّير والتراجم.

إنّ الوهراني، من خلال تاريخية المشاهد السردية، وتسجيليتها، نستشف لديه نزعة كشفية تضفي على حكاياته مصداقية مشروعة. إنّه يحلم بالمجتمع الفاضل، تستقر فيه الفضائل كلها، ولذا تاريخيته المسجلة في هذه النصوص، نقيض لواقع سيري زُيّفت حقائقه، وأهمل تاريخه، إنّها تحمل إرهاصات مجتمع يعارض المجتمع القائم بمؤسساته، ورموزه، ونظام قيمه ومعاييره.

ومن هنا يمكن القول أن الوهراني كان أديباً، مسجلاً بعين مؤرخ، تنهض ترجمته على فنية التسجيل الوثائقي والتاريخي(**استحضار وثيقة السّير والتراجم في قالب سردي**) واستطاع أن يقدم صورة تسجيلية لأحداث عرفها المجتمع المشرقي، تقديما لا يخلو من فنية وأدبية وجمالية.

3- استراتيجية الخطابات المقلدة:

إنّ كتابة الوهراني السّاخرة، وهي تبني مشروعها التأسيسي التأصيلي، استطاعت أن تتخذ لنفسها أشكالاً متعددة من السّرود(المقامات-الرسائل-المنامات)؛ إذ ابتدأت بالسّرد التاريخي والواقعي الاجتماعي، ولم تخرج عن نطاق المرجعية التقليدية والأخلاقية والإيديولوجية إلا بعد أن شبت وقوي عودها، فانتقلت بذلك إلى مرحلة الإبداع؛ أي اقتحام عوالم التفرّد، ومع ذلك بقيت مخلصة للنمط المتأرجح بين التأسيسي التأصيلي والتجريبي، والكتابة السّاخرة عنده لم تخرج، كما أسلفنا، عن هذه المغامرة ولم تحد عنها، بل واكبت هذا المسار في مداراته المربكة والمشوشة أحيانا، وخلقت من خلاله نماذج مؤسسة لتجارب لها صوتها المميز والفريد في تشكيل خطابي ممتع لا يقتصر على اليومي والاجتماعي والإيديولوجي، بل يتقاطع فيها الديني بالدنيوي، والرمزي والأسطوري بالمألوف[1]، فهل كان من الضروري للكتابة السّاخرة، من هذا المنطلق، أن تبني استراتيجيتها دون رجوعها إلى التراكمات* الخطابية التي تتشكل بواسطتها السّخرية عند الكاتب ؟

لقد تمَّ استدعاء مجموعة من "التراكمات الخطابية" إلى مختبر متن الكتابة السّاخرة وتم توظيفها لاثراء النص السردي وتقويم أشكاله ومضامينه، فبين التأطير الذاتي الذي يسعى إليه الوهراني، والخاص بطبيعة القالب والمحتوى والموضوعات، وبين العناصر الخطابية الخارجية المستمدة من الآخر، المتمثلة في البنيات المنفتحة والمنغلقة والمتفجرة، والمسنودة إلى كثافة

---

[1]- ينظر: د. محمد صولة، تمظهرات النص السردي وأفق توقعات الخطاب، قراءة في اللغة والبناء والدلالة مجموعة "هيهات" لمحمد الشايب نموذجا. www.google.com.2013

* - إنّ الباحث الأركيولوجي من وجهة نظر «**فوكو**» هو الذي يستطيع التوصل إلى تلك العصور الغابرة المطمورة تحت **الركام** عن طريق الحفر والتعرية، فخلال قرون عديدة حصل **تراكم** لوقائع يغطي بعضها بعضاً -تماماً كما في علم الآثار- حيث نجد مدناً كاملة مطمورة تحت طبقات عميقة من التراب والرمل، إن على الباحث أن يقوم بعمل الأركيولوجي من أجل إزاحة **الركام** واكتشاف الطبقات العميقة للحقيقة التاريخية أو الواقع التاريخي. ينظر: هاشم صالح، بين مفهوم الأرثوذوكسية والعقلية الدوجمائية، مقدمة الترجمة العربية لكتاب محمد أركون، الفكر الإسلامي: قراءة علمية، مركز الإنماء العربي، بيروت، 1996، ص 10. وتهتم الأركيولوجيا بتحديد الخطابات في خصوصيتها وإبراز كيف أن **التراكمات الخطابية** التي تخضع لها تلك الخطابات يمكن إرجاعها إلى خطاب آخر، فالأركيولوجيا تتبع تلك الخطابات من خلال مظاهرها الخارجية وصورها البرانية بُغية الإحاطة بها بكيفية أفضل، غايتها في النهاية تحليل الفوارق والاختلافات الموجودة بين صيغ الخطاب ووجوهه. ويقول أيضاً:" فإن المادة التي سيكون علينا مواجهتها في تحليلنا للخطابات، هي على العموم **عبارة عن ركام من الأحداث داخل فضاء الخطاب**". ينظر: ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ص 128-129- 26.

الخطاب السّاخر الذي يساهم في تشكيله الوهراني، والتوظيف التراكمي الذي يمكنه أن يلعب دوره الوظيفي في انبناء الصيغ الأسلوبية السّاخرة ذات الملمح المتداخل، قصد تحقيق المقاربات التأويلية والحفرية؛ أي أن الكتابة السّاخرة عند الوهراني لا يمكنها أن تكون إلا بتوفر شروط حضور الحكي الخارجي الذي يسعى بدوره إلى بناء اتساق النص القصصي السّاخر وخدمة انسجام الخطاب في أفق تعاقد نوعي بين الكاتب والمتلقي[1]، لذلك نلاحظ أن الحديث عن "التراكمات الخطابية" في أدب الوهراني السّاخر، يدفعنا إلى استقصاء الأشكال الخطابية الأجناسية التي تتماهى مع إبداعات المؤلف، أو تتصادم مع قوالبه الخطابية السّاخرة التي تختبئ وراء اللغة المبتكرة*.

لاشك أن البنية السّردية التي يستثمرها الوهراني في كتاباته لا تستوي على قرار واحد بل تنحو مناح متعددة، إذ تنزاح عن مسار السّرد الإبداعي (الذاتي)، وتتخذ لنفسها وجهات غير معتادة ولا تأبه بأسبيقة الأفكار أو الأحداث، لأنّ المنظور السّردي الذي يهيمن في كتابات الوهراني يقتضي إشراك المتلقي من خلال دمجه في أفق انتظار الكاتب، وحسب Jean Rousst فإنّ الكاتب لا يكتب ليقول شيئا، بل ليقول نفسه، مثلما يرسم الرسام ليرسم نفسه، لكنّه إذا كان فنانا لا يقول نفسه ولا يرسمها إلا بواسطة هذا التشكيل الذي هو العمل[2] لذا نجد **التشكيل الخطابي السّاخر** عند الوهراني ينبني على أساس متواليات سرديّة تخرق نظام الحكي وتفجره من الداخل بآليتي التمدد والاتساع، حيث تنساح اللغة السّردية السّاخرة بكل عنفوانها وضراوتها عبر تشكلات ظاهرية تستمد خاصيتها الحكائية من الموروث السّردي العتيق، وللتوضيح أكثر سنقوم بفحص الخطابات المتراكمة عبر هذه الاستشهادات المقدمة[3].

لم تسلم خطابات الوهراني في "منامه الكبير" من التراكمات المعجمية التي يستشفها القارئ المتفحص لرسالة الغفران، فترسبات الحقل المعجمي العلائي الذي سيطر على التشكيلة الخطابية التي يبنيها الوهراني في منامه، ظاهرة للعيان، كما يوضحها هذا الاستشهاد، معجم أسماء "العالم الغيبي" في "المنام الكبير":**[الآخرة، يوم القيامة، عرصة القيامة، يوم الدين**

---

[1] – ينظر: د. محمد صولة، تمظهرات النص السردي وأفق توقعات الخطاب، الموقع السابق.

* – العبارة المستحدثة(**المبتكرة**) يتحدث عنها فوكو في حديثه عن تشكل العبارات داخل الحقل الخطابي. ينظر: ميشال فوكو، حفريات المعرفة، مبحث: التشكيلات الخطابية، ص 31–32–33.

[2] – جاب لينتفلت، مقتضيات النص السّردي الأدبي، تر: رشيد بنحدو. طرائق تحليل السّرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط،1991، ص 89. ينظر: نقلا عن: د. محمد صولة، م، س.

[3] – ينظر: د. محمد صولة، م، ن.

عبوس قمطرير، الجنة الفردوس حسناتي، الجحيم، الهاوية، النار، الذنوب، نزفته الأهوال أهوال الموقف، المصيبة، شدة الهلع، الخوف، ضعيف النفس، خوار الطباع، العرق، التعب الفرق، ارتياع عظيم، الحزن المقيم، الحسرات][1]. بالتوازي مع معجم أسماء "العالم الغيبي"* في رسالة الغفران، نجد:**[الآخرة، يوم القيامة، عرصات القيامة، الجنة، الفردوس، الجنان حسناتي، الجحيم، الهاوية، النار، الذنوب، البلية، الهلع، القل، الرعدة، الفزع الأكبر، ضعيف منين، العرق، الفرق، ترهق، نهكه، الموقف، المحشر، الصراط]**[2]. وإذا أردنا الوقوف عند التراكمات الخطابية التي تسطرها بداية "**المنام الكبير**" نجد أن رسالة الحافظ العليمي كانت سبباً مباشرا في تأليف الوهراني لمنامه، ونجده أيضاً يشير لورودها في بداية منامه، إذ يقول:" **وصل كتاب مولاي الشيخ الإمام الحافظ الفاضل الخطيب المصقع الأمين جمال الدين ركن الإسلام شمس الحفاظ تاج الخطباء، فخر الكتاب زين الأمناء، أطال الله بقاءه وجعل خادمه من كل سوء وقاه**"[3]. يمكن القول إنّ هذا النموذج يسترجع قصة "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري فحضور "رسالة المعري" في النص المركز وفي المتفرع عنه يخلق وظيفة مضاعفة للنوع، بل يساهم في تعضيد تمفصلات الخطاب السّاخر وأنسجة اللغة، وينفتح السّرد على إشارات واضحة تحيلنا إلى "الترسّبات الخطابية" المتجلية في قاع رسالة المنام الكبير.

بالتوازي مع ما ذكرناه، فرسالة "ابن القارح" كانت سبباً مباشراً في إبداع المعري لرسالته، وعن ورود الرسالة يقول المعري:" **وقد وصلت الرسالة التي بحرها بالحكم مسجور، ومن قرأها مأجور، إذ كانت تأمر بتقبل الشرع وتعيب من ترك أصلا إلى فرع**"[4]. تناول الوهراني في مقدمة منامه الكبير الإشارة إلى ورود رسالة صاحبه الحافظ العليمي وكيف استقبل الوهراني كتابه بكل فرح واطمئنان فكان " **ألذ من النار في عين المقرور وأعذب من الماء البارد في**

---

[1] – منامات الوهراني، ص 23 –43–58–46–21–24–33–54–59–32–41–28–37–24–29–40.

* – للإطلاع أكثر على المقارنة التناصية العميقة التي عقدت بين معجم الغفران ومعجم المنام، ينظر: بحث سوميشة خلوي، التناص في منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، رسالة ماجستير مخطوطة بوهران– جامعة السينيا قسم ،اللغة والأدب، 2006 ص 178–180 وما بعدها.

[2] – أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح وشرح: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر، ط5، 1969، ص 248–308–309–529–249–215–259–261–27–254–364–186–368–250–240–252–253– 256–262–334.

[3] – منامات، م، س، ص 21.

[4] – أبو العلاء المعري، م، س، ص 381.

صدر المحرور وتناوله(يتحدث الوهراني عن نفسه بصيغة "هو") فكان في قلبه أحلى من الدراهم وأنفع لجراح البعد من الدارهم فلما فض ختامه وحط لثامه، أبصر خطا أجمل من رياض الميطور(قرية من قرى دمشق)، ولفظا أرق من نسيم الروض الممطور، قد استفتحه سيدنا بكل لفظ مذهب، فيه من التعاظم إلى كل مذهب"[1]. بالتوازي مع هذا فقد تناول المعري في مستهل قسمه الأول –المقدمة– ورود رسالة ابن القارح، مبرزا غبطته باستقبالها، فوصفها بأجمل الأوصاف، مثلما مر بنا مع المعري إذ قال عنها: " **غرقت في أمواج بدعها الزاخرة وعجبت من اتساق عقودها الفاخرة، ومثلها شفع ونفع وقرب عند الله ورفع، وألفيتها مفتتحة بتمجيد صدر عن بليغ مجيد**"[2].

هذه التشكيلة الخطابية التي يؤسسها الوهراني في رسالة "المنام الكبير" تنتقل من الخطاب الموروث(خطاب المعري) إلى الخطاب الذاتي المبتكر؛ لكون التركيبة السردية تحتوي على أشكال سردية أخرى، بما فيها التقنيات التي يشتغل عليها الكاتب(الوهراني)، وهو يطرز نصه بشتى الآليات السردية، كالحقل المعجمي والافتتاحية(البسملة) التي يكتشفها القارئ بعد فحص الخطابات المتراكمة، وبعد التحقق من هوية النص المتراكم(رسالة الغفران)، مازجاً كل هذا على مسار النصوص الأخرى بأنماط الشخوص و الزمن والوصف والأحداث وباقي التمفصلات الأخرى، كما ستبينها الأمثلة التي تنهض عليها النصوص الأخرى كالمقامات* مثلاً:

استهل الوهراني مقامته الثانية في شمس الخلافة بجملة استهلالية مفادها:" **حدثنا عيسى بن حماد الصقلي قال: لما اختل في صقلية الإسلام...**"[3]، وفي آخر مقاماته يفتتحها الوهراني بقوله :" **قال الوهراني: دخلت مدينة صقلية**"[4]. بالموازاة مع ذلك فإنّ الهمذاني بدأ مقاماته واستفتح حكيه بقوله: " **حدثنا عيسى ابن هشام قال...**"[5].

---

[1] – منامات الوهراني، ص 17.

[2] – أبو العلاء، رسالة الغفران، ص 140.

* – في بحث التناص الموضوعاتي والأسلوبي والمعجمي في مقامات الوهراني والهمذاني، نجد مقارنة تفصيلية ينظر: سوميشة خلوي التناص في منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص 105، 147، 190.

[3] – مقامات الوهراني، (مقطع من مقامة في شمس الخلافة)، ص 97.

[4] – م، ن، (مقطع من المقامة الصقلية)، ص 219.

[5] – لقد ترددت هذه العبارة دائما في افتتاحية مقامات الهمذاني، ودون تغيير أو تبديل. ينظر: الهمذاني، بديع الزمان مقامات الهمذاني، ص 5–381.

من جهة أخرى، حينما نتأمل مقامة الوهراني في شمس الخلافة، نجده يقول: " **لما اختل في صقلية الإسلام، وضعف بها دين محمد عليه السلام، هاجرت إلى الشام بأهلي وجعلت جلق* محط رحلي، فدخلتها بعد معاناة الضر ومكابدة العيش المر**"[1].

ومثل ذلك أيضا ما ذكره الوهراني في أخر مقاماته قائلاً:" **دخلت صقلية في الأيام المتولية**"[2] إذ يعلم الوهراني القارئ أنه قصد موطنا بذاته، فمرة قصد دمشق ومرة قصد صقلية، ونقابل ذلك بما ورد في المقامة البصرية للهمذاني بقوله على لسان البطل:" **دخلت البصرة وأنا من سني في فتاء(الشباب) ومن الرأي في حبر وشاء(ضرب من البرودة اليمانية)، ومن الغنى في بقر وشاء(اسم جمع للشاة أي أنه كان صاحب ماشية)، ونجده في المقامة المارستانية يقول:" دخلت مارستان(موضع يعالج فيه المجانين من الناس) البصرة**"[3]، كما لم يخرج عن هذا الإطار العام في المقامة المغزلية بقوله:" **دخلت البصرة وأنا متسع الصيت، كثير الذكر**"[4].

وأخيراً نقول أنه بعد إعلان الوهراني عن السفر في مقامته**(شمس الخلافة)**، والذي تداخل كما رأينا مع مقامات الهمذاني، نلفيه يقوم بسرد الحدث العام للمقامة مع اختلاف مضامينها من خلال تنوع الفضاءات واختلاف التفاصيل وتباين المرامي. والخطاب بكونه ينقل رسائل معينة إلى متلق ما تجعله ينفتح على "الخطابات المترسبة"* في الإبداع المُقدم، فالسّرد السّاخر عند الوهراني –كما أشرنا إلى ذلك– ينغمر في أتون النص الحكائي الخارجي، به يستقوي وعليه يستند؛ إذ أنّ النص الذي يفتتح به الوهراني مقامته والمعنونة ب "شمس الخلافة"

---

* – **تنويه:** اسم الغوطة، وقيل دمشق، ينظر: ياقوت الحموي، معجم البدان، ج3، ص 126.

[1] – مقامات الوهراني، (مقطع من مقامة في شمس الخلافة)، ص 97.

[2] – م، ن، ص 219.

[3] – مقامات الهمذاني، 185.

[4] – م، ن، ص 249.

** – اجتنابا للاستشهدات الكثيفة وتجنبا للحشو الذي قد يتهمُ به الباحث، نعمد إلى إيراد التراكمات المعجمية التي طغت على الحقل المعجمي الذي اختاره الوهراني لنسج مقاماته، كما يوضحه هذا الاستشهاد، معجم المقامات:[يشتم أنفخ، لعن أسود، حمار الثور، التيس، الخروف، الأفاعي، أو الخرا، المرحاض، الكنيف، نحس، ثقيل الفضل، يمدح البغدادية، الصقلية، العراق، مدينة السلام(بغداد)، الشام.]. مقامات الوهراني، ص 2–5–97–7–1–20. **بالتوازي مع الحقل المعجمي للألفاظ التي يختارها الهمذاني لبناء مقاماته، نجد: معجم المقامات: [يشتم، ينفخ كلب، قرد، دودة الكنيف، البول، وسخ، نحس، ثقل، الفضل، الشرف، يمدح، البغدادية، العراق، بغداد، الكوفة].** مقامات الهمذاني ص 238–97–329–330–20–291–13.

يرحل فيه السّرد عبر مقامات الهمذاني في متخيل النص السّردي الذي يسعى الوهراني إلى تشكيله لذا أوردنا هذا التقابل الوارد في النص السّالف.

مهما نوّع الوهراني أسلوبه في التدرج لصياغة باقي المقامات، فهو يستعيد إنتاج نفس "الرسالة الخطابية" نفسها التي يثيرها النص المقامي عند الهمذاني، كما ستبينه هذه المقاطع فها هو الوهراني في مقامته البغدادية، وبعد الاستهلالية التي بدأ بها مقامته نلفيه يقول: "**لما تعذرت مآربي واضطربت مغاربي، ألقيت حبلي على غاربي، وجعلت مذهبات الشعر بضاعتي(...) فتقلبت بي الأعصار، وتقاذفت بي الأمصار، حتى اقتربت من العراق، وسئمت من الفراق فقصدت مدينة السلام(مدينة بغداد)، لأقضي حجة الإسلام، فدخلتها بعد مقاساة الضر ومكابدة العيش المر**"[1]. من جهة أخرى وبعد الاستهلالية يدخل الهمذاني مباشرة في متن مقاماته، وكثيراً ما يبرز للمتلقي سفراته وجولاته في مختلف الديار والأمصار، في حين يحدد مقصده و وجهته في مقامات أخرى. ففي مقامته الكوفية مثلا قال بعد الاستفتاحية:" **كنت وأنا فتي السن أسند رجلي لكل عماية وأركض طرفي لكل غواية، حتى شربت من العمر سائغه ولبست من الدهر سابغه، فلما انصاح النهار بجانبي ليلي، وجمعت للميعاد ذيلي فوطئت ظهر المروضة(الناقة) لأداء المفروضة(حج البيت الحرام)**"[2]. ويتجسد منحاه المذكور في قوله أيضا: " **طفت الآفاق حتى بلغت العراق**"[3]، وقوله في مقامته القريضية: "**طرحتني النوى مطارحها حتى إذا وطنت أرض جرجان الأقصى**"[4]، وقوله في مقامته المكفوفية أيضاً: "**كنت أجتاز بعض بلاد الأهواز وقصاري لفظة شرود أصيبها وكلمة بليغة أستزيدها فأداني السير إلى رقعة فسيحة من البلد**"[5]. تصور لنا هذه المقاطع ما هو مرتبط بالواقع المتعفن والشاذ الذي عاشه الوهراني، لأنّ هذا التنوع يمكنه من تحميل الخطاب السّردي السّاخر معان تستوفي شروط البلاغة السّردية، لذلك تتناسل التنويعات الخطابية في نصوص عدة، كما رأينا فهذه الأساليب المتنوعة التي يتداخل فيها كل من صوت المؤلف والسّارد الغائب(الهمذاني) والحاضر بخطاباته المترسبة في قاع التشكيلة الخطابية المنجزة، تجعل السّرد معرضاً إلى

[1] – مقامات الوهراني، (مقطع من المقامة البغدادية)، ص 10.

[2] – م، ن، ص 35.

[3] – م، ن، ص 215.

[4] – م، ن، ص 05.

[5] – م، ن، ص 119.

مجموعة من التحويلات التلفظية والملفوظية الخاصة بتجليات التقاطع بين سردين، أولهما يتمثل كخطاب منجز يعمل على التقاط التفاصيل الآنية وكل ما يرتبط بها، وثانيهما يتمثل كدعامة تقف عليها الخطابات(موروث الهمذاني والمعري) القابعة في النصوص المنجزة (منامات ومقامات الوهراني). إنّ السّرد الذي ينبني على هذا التقاطع يستدعي إشراك المتلقي في الأحداث ويدفعه إلى الإمساك بتلابيب الجزئيات المترسبة في قعر التشكيلات الخطابية هذا يظهر من خلال إشارات قد ترد في الحكي بطريقة مباشرة[1]. وهذا ما نجده في مقدمة رسائل الوهراني فالمقدمة –كبقية النصوص– ماهي إلا تشكيل جديد لأطر سابقة ومن ثم " يمكن أن يشكل خطاب المقدمة، أو ما يقوم مقامه من الخطابات الأخرى البديلة، دالاً خاصاً"[2] موحيا بما سيأتي مثلما هو الأمر بالنسبة للوهراني الذي نجده في مقدمة رسالته عمد إلى إبلاغ أصدقائه بسبب كتابة الرسالة التي كان مفادها اطلاعه على قصيدة نظمها "التاج الكندي" يمدح فيها نفسه ويفتخر فيها بمعرفة سائر العلوم دون إقامة الدليل على ذلك، وقد استهلها الوهراني بقوله: "**عبد مولاي فلان الرجل–أطال الله بقاءه– ينهي أنه أبصر اليوم للكندي قصيدة ميمية**، إلى غاية قوله:" **قليل العقل قليل الحياء قليل الفضل قليل التوفيق**"[3].

بالموازة مع ما ذكرناه، بدأ الجاحظ رسالته بحديثه عن أحمد بن عبد الوهاب دون مناقشته لادعاءات خصمه، وقد استهل متن رسالته بقوله: "**كان أحمد بن عبد الوهاب مفرط القصر ويدعي أنه مفرط الطول(...) كان كثير الاعتراض لهجا بالمراء، شديد الخلاف**"[4].

لقد استغل الوهراني متن رسالته في إقامة الدليل والبرهان على قلة عقل وحياء وفضل وتوفيق خصمه بمناقشته له من خلال أبيات القصيدة التي نظمها، والتي لا يرى الوهراني فيها قيمة تُذكر، وما قاله الوهراني في متن رسالته يؤكد ما ذهبنا إليه: "**أما دليله على قلة عقله(...) وأما دليله على قلة عقله وحيائه(...) و أما دليله على قلة فضله(...)**"[5].

---

[1] – ينظر: د. محمد صولة، تمظهرات النص السردي وأفق توقعات الخطاب، الموقع السابق

[2] – الطاهر روابنية، شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، مجلة السيميائية والنص الأدبي: أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة باجي مختار، منشورات جامعة عنابة، 17/15 ماي، 1995، ص 142.

[3] – رسائل الوهراني، ص 222.

[4] –أبو عثمان، عمرو بن بحر الجاحظ، الرسائل الأدبية، "رسالة التربيع والتدوير"، تقديم وتبويب وشرح: علي أبو ملحم، ط2، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1991، ص 431.

[5] – رسائل، م، س، ص 222.

وبالمقابل نلفي الجاحظ قد ناقش في متن "رسالة التربيع والتدوير" الاداعاءات الباطلة لخصمه المرتبطة بهيأة أحمد بن عبد الوهاب، وسنّه وعمله، كما عمل الجاحظ على تعريف الحسد والمزاح والجد، هذا فضلا عن الأسئلة المتنوعة التي طرحها الجاحظ على خصمه، ومما جاء في متن الرسالة، قوله:"(...) **إنك لا تعرف الأمور ما لم تعرف أشباهها، ولا عواقبها ما لم تعرف أقدارها، ولن يعرف الحق من يجهل الباطل...**"[1]، وقوله أيضاً:" **ما هذا الغيظ الذي أنضجك، وما هذا الحسد الذي أكمدك، وما هذا الإطراق الذي قد اعتراك، وما هذا الهم الذي قد أضناك**"[2]. فالوهراني إذا تأثر ببنية متن رسالة التربيع والتدوير للجاحظ في خصمه عبد الوهاب، وحاكاها عبر متن رسالته في خصمه "**التاج الكندي**"، بدءا من بنية المقدمة بما فيها الداعي إلى كتابة الرسالة ووصولا إلى المتن. والحال أن الوهراني –وهو يغامر في كتابته الساخرة بتمثيله لأدوار مختلفة– ينتقل في الوقت نفسه إلى تلفظات أخرى، تتخذ من ضمير الغائب**[قليل العقل قليل الحياء قليل الفضل قليل التوفيق]** آلية تواصلية، سردية، تستلهم رزنامة من المعاني التي تؤطرها سياقات ثقافية، اجتماعية، وبالتالي تجعل من السّرد آلية حيوية تعيد ترميم النسيج السردي وما يحمله من مقاصد تبليغية.

– الخطابات المقلدة عند الوهراني بين التحول والسّخرية:

ماذا يريد الوهراني أن يصنع بسخريته، خاصة إذا كانت تملك كل مقومات العجيب؟ نستطيع التصريح إذن، ومن هذا التقديم السّابق، وعبر العلاقة التي تربط بين الواقعي والفكري بأن المتخيل الذي ينتسجه الكاتب يتمثل صورا مفارقة في التأطير البنائي للحكاية والصوغ الأسلوبي الذي ينحرف عن المسار العادي للسّرد، لذلك يلاحظ أن هذا الانتقال من الواقعي إلى الغريب، يبدو أنه من عناصر خلق "التحول الكتابي" المبني على التوتر والدهشة وفي الوقت ذاته، معرض لتوجيه الخطاب إلى الآخر بصيغة فيها إشارات ارتيابية تشي بالتنكر والسّخرية، بحيث تصبح اللغة السردية في العجيب خارقة للنظام المتفق عليه، ومقتحمة من اللامألوف للراهن واليومي اللذين لا يتغيران حسب تعبير روجيه كيوا[3]، والسّخرية في مثل هذه الخطابات تعمل بذكاء " لتحويل الشيء أو المنظر الذي ترصده إلى صورة دميمة لتسقطه في

---

[1] – الجاحظ، رسالة التربيع والتدوير، ص 434.

[2] – م، ن، ص 434.

[3] – ينظر: تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ص 50. نقلا عن: د. محمد صولة تمظهرات النص السردي وأفق توقعات الخطاب، الموقع السابق

النهاية من عالم المثل ومن حسابات الجمال الذي قد يكون في كثير من الأحيان واقعاً تحت وهم الاتصاف بها، فيبدو مثيراً للضحك، أو يمكن أن نعتبر ذلك في الواقع أسلوباً مجديا من أساليب السّخرية أو فناً من فنونها ذات القدرة العجيبة"[1]. وفي رسالة كتبها الوهراني إلى مجد الدين بن عبد المطلب* وزير تقي الدين، نلمح بعض هذه الإشارات، يقول السّارد: "**عبد مولاي الوزير الأجل السيد الفاضل الأوحد مجد الدين شرف الإسلام شمس الخلافة بهاء الملة أوحد الرؤساء سيد العراقيين أطال الله بقاه وأدام علاه وكبت حسدته، كتب هذه الأحرف على حال عجلة شديدة وعنده من الشوق والحنين مثل ما عند أهل الفيوم إلى المولى تقي الدين وإنما علم المملوك حقيقة ذلك لأنه صعد إليها في هذه الأيام ليتفرج على صنعة يوسف بن يعقوب ويبصر آبار ابن أخي يوسف بن أيوب(...)، فجلس فيه مفكرا ومعتبرا بما كان فيه من الأنس، وما صار إليه من الوحشة فخنقته العبرة شوقا إلى صاحب المكان فلم يشعر إلاّ والحائط الشمالي قد انشق وخرج منه شخص عجيب الصورة ليس له رأس ولا رقبة البتة وإنما وجهه في صدره ولحيته في بطنه مثل بعض الناس في يده اليمنى زربول وفي اليسرى شمشك عتيق فقمت إليه خوفا وهيبة...**"[2]. ففي هذه الرسالة نرى أن التداخل الحاصل بين الكتابة السابقة هو أصلاً متمثل في درجة التحول من كتابة مألوفة إلى أخرى غير مألوفة، **[فلم يشعر إلاّ والحائط الشمالي قد انشق وخرج منه شخص عجيب الصورة ليس له رأس ولا رقبة]**؛ لأنَّ الوهراني يحاول أن يغالب صراعه المتأرجح بين مراسلة القضاة وبين البحث عن وسيلة خطابية يكون قوامها الاستخفاف بشتى أنواع الغريب؛ إذ أن هذه الثنائية التضادية في اللّغة السّردية، تكاد تطغى على نصوص الوهراني.

تتكرر إذن الصورة الخطابية القائمة على التحول، وتحاول اللّغة السّردية من خلالها أن تولد شكاً، هذا الأخير يضطلع بمهمة التشويش أو الالتباس، بمعنى أن مسافة التوتر التي هي بين النّص والمتلقي تخضع بدورها إلى عنصر الإدهاش أو التردد أو الإبعاد بتمظهراته

[1] – حامد عبده الهوّال، السّخرية في أدب المازني، ص 36.

* – مجد الدين بن المطلب: ورد ذكره في حوادث سنة 501هـ عزل الخليفة لوزيره مجد الدين بن المطلب برسالة من السلطان بذلك، ثم أعيد إلى الوزارة بإذن السلطان وشرط عليه شروطا منها، العدل، وحسن السيرة، وألا يستعمل أحدا من أهل الذمة. ابن الأثير التاريخ الكامل، ج8، ص 251.

[2] – رسائل الوهراني، ص 152–153.

المفارقة، فلا غرابة أن يكون السّارد هو من يقوم بالفعل السّردي، لأن وظيفته أساسية وإلزامية[1] أما اللّغة السّردية فتنقل كل ما يمكنه أن يكون بخصوص تحولات الأفعال والحالات والوضعيات.

وإذا كان الوهراني يستند في نصوصه إلى التحول، فإن ما نلمسه أيضا هو خطاب السّخرية كمعادل موضوعي يبني عليه الكاتب أبعاد نصوصه، ففي الرسالة نفسها، نجده يقول: **[أعلم أن الله تعالى ما خلق مواضع منازل العز والروضة إلاّ للفسق والفساق، فما يقدر المولى تقي الدين يعاند الله]**. يتوجه الوهراني بسخريته التي تسخر من كل شيء، تسخر من الفوضى التي عمّت البلاد المشرقية وكذلك الوزراء(تقي الدين مثلاً)، تسخر من ذاتها ومن الآخر باعتباره عنصراً مناقضاً لها، "وإذا كانت بنيات السرد المغربي القديم في معظمها قائمة على التحول، فإنّها معظم أساليبها الحكائية تتداخل وتتقاطع مع السرد المشرقي العربية القديم، وهي على العموم "**رسالة اجتماعية نقدية**" يلمس قارئها أنّها تختلف عن **رسالة الغفران** التي يعفّ فيها أبو العلاء المعري عن كل لفظ مشين معيب، على أنّ الوهراني يميل إلى الأسلوب الدارج في عصره ولا يتورع من إيراد ألفاظ بذيئة وفاحشة من خلال مواقف ومشاهد تعج بالسّخف والمجون للتعبير عن الانحلال الخلقي الذي انتشر بين كبار الدولة في عصره، فهو لم يدع رذيلة اجتماعية ولا نقيصة وجدها في أهل زمانه إلاّ وكشف عنها بجرأة وصراحة نادرتين. دون أن ننسى أنه يحاول تجديد نمط "الكتابة السّردية السّاخرة" من منظوره الخاص، بتجريبه لتقنيات الحكي العجيب الذي اعترى رسائله.

يمكن القول بأن تشكيلة الأدب الساخر" التي يسعى إلى تشكيلها والتي صرحنا في التقديم الأول بأنّها جزء من "**التراكمات الخطابية التراثية**"، ثم صرحنا في التقديم الثاني على أنها قائمة على **التحول والتوسل بالغريب**، "قائمة بالدرجة الأولى على أساس خدمة استراتيجيته المقصدية، فهو غير ملزم أن ينتحل بناءه ولغته وكافة آلياته من نص آخر، قد يتصادم معه وقد يتشبه به، ولا يمكنه أن يكونه هو، ومن منظور آخر، فهذه العملية "إنّها لعبة الطروس المضاعفة، كل طرس يحمل في طياته كتابات سابقة تعرضت للمحو وتمت عملية الكتابة فوقها بشكل آخر، لكنّها وهي تمحى تترك بعضا من آثارها خلفها لتدل عليها بطريقة خفية ولتشير إلى حيواتها الماضية، لذلك نلمح أن القاص، وهو يشتغل على هذه الآلية، يؤثر

[1] – ينظر: د. محمد صولة تمظهرات النص السردي وأفق توقعات الخطاب، الموقع السابق.

الإمساك بها إلى النّهاية، بحيث يستثمرها بكثافة، ويستدرج من خلالها نصوصا تتعدد في طرح جملة من القضايا والأفكار[1]. لأنّها قضايا الأدب الساخر تحمل بذرة وعيها وشغف أسئلتها في ثناياها، هكذا تتبدى الكتابة السّردية السّاخرة عند الوهراني كشجرة خضراء، لكنّها تخفي عوالم سردية لا نهائية لها.

خاصية الأدب الساخر عند ابن محرز ركن الدين الوهرني تتميز بمجموعة من السّمات البلاغية الفريدة، إنسها بلاغة حفرية بامتياز ميزتها التنقيب عن التاريخ اليومي المغيب، وقد لاحظنا كيف أن خطاب الوهراني السّردي كان محملاً بتراكمات خطابية تلمحية لا تكتفي بنظام علاماتي فقط، بل تسعى إلى تبيان المقصدية من الكتابة الساخرة، لأن لغة الوهراني لم تكن قالبا يطابق لغة المقامات والرسائل السابقة، بل تجاوزت المألوف لتعانق جمالية الأدب الساخر في عمقه الوجودي، لكون هذا الأخير يحمل في طياته رسالة نقدية تساهم في بناء النسق التفاعي والتأويلي للقراء عامة.

لم يستطع الوهراني التخلص من السّابقين وظل منغلقاً، حبيساً للتقليد غير قادر على تجاوز بعض السياقات التي جرى فيها الأدب رغم إعلانه عن تفوقه في بداية مقاماته، لأنّه حسب رأي بوشعيب الساوري الذي قام بتحليل نصوص رسالة التوابع والزاوبع فالكثير من الأدباء استعملوا نفس المفاهيم والقضايا والقيم الجمالية التي كانت سائدة وبالتالي الانمحاء أمام النماذج، التي لم يستطع الكثير منهم التخلص منها. إنّها سلطة النّسق وسلطة الثوابت التي يصعب تجاوزها، فالآليات التي احتكم إليها الوهراني معظمها مستقاة من النسق القديم. حاول أن يجدد لكن سلطة النسق حالت دون ذلك، أنتج قراءة تبين اطلاعه الواسع ومعرفته بالأدب ونقده وتاريخه، لأن التفوق يقتضي تجاوز وخلخلة الأطر القائمة، وبناء أطر جديدة على أنقاضها.

لا يستطيع الوهراني بناء منظومة الأدب السّاخر، إلاّ بالتوسل بمجموعة من الخطابات ويتم ذلك على نحو يكون الغرض منه هو النبش خلف قصدية العبارات وما كانت ترغب في قوله، بل وعلى بعض التجليات اللاشعورية التي تعتري الذات الإنسانية عادة، فيما قالته

[1] – نور الدين محقق، عبد الفتاح كيليطو في كتابه" أنبئوني بالرؤيا"، الوقوع في دائرة السحر الشهرزادي، ملحق الاتحاد الاشتراكي.17 يونيو2011، العدد،9821، ص 4. نقلا عن: د. محمد صولة تمظهرات النص السردي وأفق توقعات الخطاب، الموقع السابق.

صراحة أو ضمناً. يتعلق الأمر في هذه الفكرة حسب رأي ميشال فوكو باستعادة النص الرفيع اللامنظور الذي يسري ما بين السطور المكتوبة ويزاحمها أحياناً. فتحليل مثل هذه الخطابات هو دوماً وباستمرار تحليل يسعى إلى البحث عن التراكمات المتسترة وراء الخطابات المنجزة.

نستنتج من الفصل الثاني ما يلي:

عند تفحص هذه النصوص بتمعُنٍ، نجدها متميزة بإشارات ودلالات يمكن حصرها في النبرة الحادة التي تسعى إلى تهييج المسرود، والسّخط، الشيء الذي يجعل منها ذاتاً عنيفة في سخريتها وتعريتها للواقع المشرقي. وعندما نتمعن في مرجعية هذا الانفعالي، نجده يعود إلى الحالة التي عاشتها وتعيشها هذه الذات الساردة، حالة التهميش والاستغلال والإقصاء. هنا نوع من "التنافس والصراع" بين ذات كلية متكاملة متخيلة وإحساس داخلي بالتعنيف والتشظي هنا تدافع تلك الأنا الأولى المبكرة عن نفسها بشكل عدواني ضد ذلك الشعور بالتفكك والانقسام، وضد كل ما يستثير هذا الشعور.

استطاع "خطاب الوهراني" عبر لغة انسيابية حادة، أنْ يحاكي عنف الواقع العربي(المشرقي) بطريقة ساخرة تبتعد عن التقريرية المباشرة. من خلال هذه القراءة، نستشف كيف يترجم الأدب الساخر "عنف السلطة" بعنف الكلمة الحادة، الناقدة والسّاخرة في الوقت ذاته، فرحلته المخفقة إلى "المشرق" كانت مدفوعة بهاجس الثأر، وهي ردّة فعل على العصبية التي مارسها العماد الأصفهاني عليه.

القارئ لمبحث مفارقة ملمح الشخصيات يجد بأنَّ الكاتب يقوم عادة ببعض الحركات البهلوانية من خلال بعض الشخصيات، ليزيح الملل عن قرائه، فيرسم صوراً كاريكاتورية من أجل خلق جو شاعري متناغم يستفرغ فيه مجهوده بأعجوبة، كما يستعير بمفارقات عميقة تنهك القارئ وتجعله يتخطى القراءة الآلية. ونشير إلى أنّ معظم هذه الشخصيات تمثل سلبيات وشرور المجتمع المشرقي كالمادية والسطحية والتعصب، كما تهاجم مبدأ الزعامة الأيديولوجية والأساليب الملتوية التي تكون وراء العمل السياسي، فضلاً عن انتقادها وهجائها لأسلوب التصريحات الجوفاء والمذاهب التي تتخذ الدين شعارا.

إنَّ الوهراني الذي رأى في الأخبار العجيبة منبعا آخر من منابع السّرد السّاخر واتخذ من استنطاق الجمادات ميداناً لعرض الأعاجيب، كان يرى أنَّ غرابة الخبر السّردي آلية من آليات السّخرية اللاذعة. لقد أراد بإثارة "الخبر العجيب" في نصوصه السّردية السّاخرة أنْ يلفت نظر القارئ إلى ما ينطوي عليه هذا العالم من إتقان الصنع الذي لا يُلتفتُ إليه عادة وهو يعلم

أنَّ للنفوس كلفاً بالغرائب؛ فالناس يستجيبون لحكاية الوقائع الغريبة كما يستجيبون للمواقف الهزلية المضحكة. لغرابة الخبر هنا –مثل الهزل والذم– وظيفة جمالية يستوقف السَّرد بخبره الغريب المتلقي لتأمل العالم من حوله والنظر فيه وتدبره، على نحو ما يستدعيه للاستماع بما يعرض عليه من أخبار وأحداث تنقلها الرؤيا التي حدثت في المنام، ليست وظيفة الغرابة التي تكتنف أخبار الوهراني في النهاية سوى استنفار الذهن لتأمل العالم الماورائي والاستمتاع بأسراره.

إنّ كتابة الوهراني تحمل وعياً تاريخيا، فقد تعامل مع منظومة السير والتراجم لحث المتلقي على أخذ العبرة واستنتاج قيمة معرفية ذات تمحيص وتدقيق، وتحفيزه لمساءلة حاضره عن ماضيه القريب، وجعل ماضيه حاضراً لقراءته عبر متون سردية تفسح المجال أمام الشخصيات البسيطة التي تعمل على تأثيث الجمالي والفني والأدبي.

يتضح إسهام الخطابات في بناء سياقات السيرة والترجمة للشخوص، سواء في كتب خاصة بالتراجم أو في مؤلفات تاريخ الأدب وغيرها، يمكن القول بأنها خطابات سيقت لتكون إشارة دالة على النص المكتوب ابتداء في حق المترجَم لهم، فكأنها موضوعة للاستدلال على التوجه العام الذي تبناه المؤلف صاحب الترجمة.

قد يستغرب القارئ من الحضور الكثيف للشواهد التي يتخذها الكاتب حجة لبناء عمله السّردي، ففي كل موضوع يتطرق إليه يكون "التراكم الخطابي" دعامة يقف عليها السرد، حيث تتجلى نصية النص من خلال فاعلية رسوبية الطبقات الخطابية؛ إذ تبرز من خلالها قدرة الأديب على التماهي مع خطابات أخرى وملاقحتها لإنتاج نصوص جديدة تحتفظ بخصوصيتها رغم كل الإمدادات.

تعمد بعض خطاباته إلى تراكمات خطابية تذيب كل علامة تحجز بين النص المنجز والمستدعى، ليأتلفا في نسيج واحد دون إيحاء شكلي بتوظيف نص خارجي، وهنا يكون الاتكاء على ثقافة المتلقي التي ستكون المسؤولة الوحيدة على فرز النصوص المستدعاة والتقاطها.

الأجناس الأدبية كالمقامة والرسالة والمنامة غير مكتملة في كونها تستمد قالبها الحكائي من نصوص أخرى، وبهذا المعنى يمكن تشبيه هذا الأدب بالعمل الفني المتكامل الذي ينهض على آلية التراكم الخطابي.

الفصــل الثالث:
استراتيجية الخطاب الهذياني في أدب الوهراني

المبحث الأول: مسار الخطاب الهذياني:

قدمت كتابة الوهراني، نمطا من السّرد، الذي لا يمكن تفسيره على أنّه حلية شكلية خالية من الغاية، فهذه الخطابات التي تتخذ من موضوع الهذيان مطية لبلوغ مآربها، لا تختار ذلك إلاّ لتقديم صورة مجازية مبطّنة بالتمرّد على الواقع السياسي والاجتماعي، حتى كان من تلك العلل وضع الكتابة على أفواه المجانين، بغية التلاعب الفني(الحيل) الذي جرى على تلك الحكايات، فهذه الحيل المتوسلة بالجنون هي حجب رمزية لابد من كشفها بالقراءة العميقة[1].

إنّ القراءة النقدية التي ندعو إليها في هذا الفصل، تسعى إلى تحرير المقاصد التي يهدف الخطاب الهذياني إلى تكريسها في ذهن من يتوجه إلى مخاطبته. وكانت تلك القضية غائبة عن أغلب الممارسات التطبيقية في السّرد العربي؛ إذ شاع الاعتقاد بأنّ البحث عن ماهية هذا الخطاب يؤدي إلى الخروج عن المعيار الأخلاقي الذي كُبّل به الأدب، فقديماً قال الصفدي في كتابه "الوافي بالوفايات": "**الوهراني أديب ماجن، كتابته مجرد هذيان تكتنفه العشوائية**".

ترتفعُ لهجة الصفدي في حق مواقف الوهراني عندما يبالغ هذا الأخير في المحاكمة والعناد، وإما أنه لم يفهمها(نصوصه) على حقيقتها فتعرض إلى القول فيما لم يحط به علما ولكن لا بد للجواد من كبوة ! إنّ أحد أهداف البحث هو ترشيد التاريخ وتعريته من الأباطيل ورفع الصفة الجافة المتحفظة عنه وجعله قريبا ومألوفاً ولإزالة خوف القارئ المتهيّب من قراءة نصوصه الهذيانية وتشجيعه على الوصول مباشرة إلى حقيقة هذه المصادر التاريخية الإسلامية التي تهددنا الرجعية بها وتستعملها ضدنا كموانع تشريعية تحرمنا من قراءة كنوز التراث العربي، ونعتقد أنّ القارئ، ضائع دوما عندما يحاول فهم تاريخ السّرد العربي، فلمّا رأينا هذا التهميش، انبرينا لاستكناه أغوار هذا الخطاب عسى أن يكون في ذلك نوعاً من التدريب للقارئ غير المختص على الخطاب الهذياني السّاخر، وحثه على متابعة الرحلة معنا داخل أروقة الهذيان الذي يخاطب أطرافاً متنازعة مازالت امتداداتها حاضرة بيننا، فهو إذن، نص يخاطبنا نحن اليوم كما خاطب معاصريه، وفوق ذلك كان متسترا بالجنون، فهو أشد قدرة على رصد الفاجع. لقد وضع هذا التوجه الخطابي يديه على مأساة حقيقية تستحق منا الاهتمام، إنّه

[1] – ينظر: ناظم عودة، نقص الصورة، تأويل بلاغة السّرد، مبحث: خبرة ابن المقفع في قراءة السّرد، ص 16–17.

نصّ متفجّر بملامح خطابية تفتح خزائن المغيّب، وتكشف عن كثير من خباياها، وتدخل إلى دهاليز المجتمع بستار الجنون لتضع تحت النور كثيراً مما يدور في العتمة.

لقد وعى "السّرد السّاخر" إدخال الوهراني في دائرة الجنون بمختلف عوالمها،" إنّها عوالم عجيبة عوالم من صنع مخيال مزقته الأهواء، إنها التعبير الأسمى" الحقيقة الحقيقية" للذات المنحطة"[1] تغييباً له وستراً حتى يكون داخلاً في حكم من رفع القلم عنه، في الحديث* رفع القلم عن ثلاثة: عن النائم حتى يستيقظ، وعن الصغير حتى يكبر، وعن المجنون حتى يعقل فليقل ابن محرز الوهراني ما شاء وليفعل ما شاء ليكون بذلك منعماً بمظلة الجنون التي تضمن لصوته الاستمرار ولو في الظّل بعيداً عن دائرة الضوء.

[1] – ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، تر: سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 12.

* – سنن أبي داود، كتاب الحدود باب في المجنون، يسرق أو يصيب حدا، الحديث 4403.

1-ستار الجنون:

بالحلم والجنون* أطّرَ السّرد العربي القديم حياة الوهراني" فغدا في كلتا الحالتين غائباً مغيباً، وما بين التحولات الطارئة تشكل خطابه بوصفه خطاباً منامياً متماهياً في خطاب جنوني هذياني أو كسياق سردي تداخل مع سياقات سردية سابقة(رسالة الغفران للمعري-رسالة التوابع والزوابع لابن شُهيد).

لم تكن مفردة الجنون" في الثقافة العربية دالة على فقد العقل وستره فحسب، ولكنّها إلى جانب دلالات الستر والفقد حملت دلالات أخرى، مثل دلالات الهذيان والتغييب المتواترة عن مفردة الجنون، وكنتاج عن ذلك التمايز الدلالي لمفردة الجنون كانت هناك بعض الكتب التي حملت وجهاً دلاليا آخر، لنجد في الأدب العربي القديم كتاب "عُقلاء المجانين" الذي يحوي حكايات هؤلاء العقلاء الذين اتفقت الثقافة على إطلاق صفة الجنون عليهم، مع أنّهم أعقل

---

* - **الجنون** في اللغة الاستتار، تقول العرب: جُنَ الشيء جنوناً إذا استتر، وأجنه غيره إجنانا إذا ستره. وجنَّ الليل جنوناً وجنانا إذا دخل، ومنه قوله تعالى: فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَىٰ كَوْكَبًا قَالَ هَٰذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ الأنعام:76. وأجنّ الليلُ الشيء إجنانا إذا خطاه بظلامه. قال العتبي: وسميت الجِن لاجتنانهم عن أعين الناس. وقيل في قوله تعالى: (..إِلَّا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ...)الكهف: ٥٠؛ أي من الملائكة، سموا جنا لاجتنانهم عن أعين الناس. **والجَنّة** البستان لالتفاف الأشجار، **والجِنة** بكسر الجيم الجن والجنون أيضاً، قال الله عزوجل "وَجَعَلُوا بَيْنَهُ وَبَيْنَ الْجِنَّةِ نَسَبًا وَلَقَدْ عَلِمَتِ الْجِنَّةُ إِنَّهُمْ لَمُحْضَرُونَ"، الصافات: 158. يعني حين قالوا إن الملائكة بنات الله، وقالوا في معنى الجنون: "أَوَلَمْ يَتَفَكَّرُوا ۗ مَا بِصَاحِبِهِم مِّن جِنَّةٍ ۚ إِنْ هُوَ إِلَّا نَذِيرٌ مُّبِينٌ"الأعراف: 184. وأما قوله تعالى: "مِنَ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ" الناس: 6، فإنّ أهل التفسير قالوا معناه قل أعوذ برب الناس من الجنة والناس، قال قتادة: إنّ الشيطان يوسوس الجن كما يوسوس الناس، فالمعنى الذي يوسوس في صدور الجنة والناس. **والجَنَن** القبر لأنه ساتر- **والجنين** الولد في بطن أمه لأنه مستور. وكل هذا يؤول إلى معنى الاستتار. **والمجنون** المستور العقل، والفعل منه جُنَّ، يُجَنُ جُنونا فهو مجنون، **وأجنه** الله فهو مجنون، وهذا الباب نادر في اللغة ونظيره: **أزكمه** الله فهو مزكوم **وأحمّه**، فهو محموم. أسماء المجنون في اللغة: **الأحمق** والفعل منه يحمق وحماقة فهو أحمق وحَمِقٌ والجمع حمقى كقولك: قتلى-صرعى. **المعتوق** الذي يولد مجنوناً، ومنها **الأخرق** وهو الذي لا يحسن التقدير والتدبير، والمرأة خرقاء ومنه قوله تعالى:" وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ الْجِنَّ وَخَلَقَهُمْ ۖ وَخَرَقُوا لَهُ بَنِينَ وَبَنَاتٍ بِغَيْرِ عِلْمٍ ۚ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَىٰ عَمَّا يَصِفُونَ" الأنعام: 100. قال مجاهد: أي كذبوا، ومنها **المائق** والفعل ماقَ يموق والاسم الموق. **الممسوس** الذي يتخبطه الجن أو الشيطان. ومنها **الأنُوك**: والفعل منه نوِكَ ينُوك فهو أنُوك كقولك حوِل فهو أحُول. والاسم النُوك بضم النون والجمع نُوكى. ومنها **العزهاة** فذلك عِزهَاةٌ من العقل مبلسٌ. **الهلباجة** وهو الأحمق الكثير الأكل. رجل **هجاجة** يقال للرجل الأحمق الكثير الخطأ. ينظر: محمد بن الحسن بن حبيب النيسابوري، **عقُلاء المجانين**، تح: عمر الأسعد، ط1، دار النفائس- بيروت 1987، ص 43-44-45-46-47-48-49.

كثيراً ممن وصفوا بالعقلاء، وكأنّ هذا الكتاب نظرة عاقلة من النيسابوري إلى هؤلاء المجانين الذين عدهم عقلاء"[1].

إنّ جنون السّرد يفتن الإنسان في كل مكان، فـ" الصور العجائبية التي يولدها ليست مظاهر عابرة تختفي سريعاً، فما يولد من أغرب أشكال "الهذيان" هو شيء كان مختفياً كالسّر من خلال مفارقة عجيبة ساخرة، إنّه يشبه حقيقة لا يمكن الوصول إليها في قلب الأرض فعندما ينشر الإنسان جنونه الاعتباطي، سيكون وجها لوجه مع الضرورة الغامضة للعالم وسيواجه السّارد ليالي الحرمان هذه، إنّها طبيعته الخاصة، تلك التي ستكشف عن الحقيقة التي لا ترحم المسكوت عنه. إنّ الصور العبثية للحماقات العبثية هي المعرفة الكبيرة للعالم، وفي هذه الفوضى، في هذا الكون المجنون تتشكل فظاعة السّرد"[2].

وهذا هو الأساس عن العوالم الرمزية وكل الصور المخيالية التي أنتجتها المخيلة الانسانية من أجل رسم حدود "عالم غريب هو عالم الجنون والهذيان المليء بالصور والاستيهامات والمليء أيضاً بأشكال النبذ والاقصاء(سفينة الحمقى)*، فكل شيء يتحدد ضمن هذه العوالم من خلال التقابل الذي لا يرى بين حقيقة الجنون الموضوعية والابداعية التي ستعرف طريقها مشخصة العوالم الثقافية والسياسية والأخلاقية التي ستثيرها شخصية المجنون والتي تملك الحرية داخل اللغة وعوالم التقديس والتدنيس على حد سواء"[3].

لم يسلم الوهراني من التشكيك في ديانته وسرده، إلى جانب تفاصيل سيرته الذاتية لتتبع من ذلك تساؤلات تتصل بسبب إطلاق صفة الهذيان عليه، وتحوله من الكاتب والخطيب**

---

[1] – معجب العدواني، مرايا التأويل، قراءات في السّرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء 2010، ص 65–66.

[2] – ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ص 43–44.

* – سفينة الحمقى: يشرح فوكو هذه المفردة قائلاً: "وكانت السفينة وعوالمها أقرب الأدوات إلى التعبير عن هذا القلق فهي تتمايل كما يفعل الموج والزبد المنكسر على الشطآن، ونهاياتها ليس سوى محطة للسير نحو محطات أخرى ضمن رحلة لا تنتهي. لقد فقدت السفينة نقطة الإرساء النهائية فتحولت إلى قدر دائم التجدد، فكان أن لعبت رحلة ركوب الماء هذه دورا في صياغة عوالم مخيالية تمنح المجنون وجها آخر، إنها رحلة غريبة إن لم تأت بالمال فإنها قد تعيد للمجنون عقله". م، ن، ص 12.

[3] – م، ن، ص 12.

**– يصرح ابن خلكان قائلاً: "ليستقر أخيراً في قرية على باب دمشق في الغوطة تدعى داريا، أين عين خطيباً في مسجدها، لضمان مورد عيشه من جهة، وتجنباً لسلاطة لسانه وسخريته اللاذعة من جهة أخرى،...". ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج4، ص 19.

إلى زنديق يهذي، وعبر تلك المقولة التي بثها الصفدي في كتابه، وهي مقولة توشك أن تغيّب كتاباته، فهل كانت تلك العلامة دالة سلبية في السّرد الهذياني السّاخر؟

كان الهذيان مفتاح الكاتب، وعوالم الهذيان لا أحد يتحكم فيها، إنّها خارج سلطان القانون والدين والأخلاق، فما ينتجه المخيال يدخل ضمن عوالم الممكن المنفصلة عن قوانين الواقع وآلياته في التحكم والتوجيه، إنّ مضمونها من طبيعة غير مرئية، فحكمة الطبيعة هي من الحمق لدرجة أنّها تستعمل الجنون باعتباره الدرب القصير المؤدي إلى الحكمة"[1]، إنّه الهذيان يقول "حقيقة عن الإنسان قديمة جدا، وقريبة منه جداً، وصامتة جداً، ومهددة له جداً، حقيقة تحت كل حقيقة"[2]. أما صياغتها العميقة فقد غلفت بخطابي الحكمة والنقد السّاخر الذي أدى إلى خلق مساحات سردية في الثقافة الدينية تستنبت مسألة الغفران والبعث و الحشر...الخ وتسعى إلى أسطرتها ولا سيما في الفترة التي بدأت فيها التحولات السياسية والدينية، في صدر الدولة الأيوبية.

يحدث هذا الارتباك المخل بالخطاب الهذياني عندما يتصعد حسّ الإنجراح في الذات ويضغط الموضوعي على الفني حتى يحيل السّارد إلى "كائن لفظي" والنص السّاخر إلى مجرد تغريد مأساوي، خطابي النبرة دون تمعن في اختيار "الكفاءة التعبيرية" للنصوص نتيجة تقاطع جملة من العوامل والمركبات النفسية والاجتماعية والثقافية تدفعه – كما يبدو – إلى الإبقاء على أطر المفهوم الاجتماعي للممارسات الأخلاقية المنحطة المعادلة لمبدإ السّخرية وبالتالي السعي للكشف عن حقيقتها، واستمرار التعبير عن مكبوتاتها، أو توصيف ما يعرفه ويتوهمه عبر مضخة اللاوعي، أو أحلام اليقظة[3].

لأنّه لم يتمكن من إقامة علاقة ترضيه وهو في طريقة وعيه للعالم مع الآخرين، ليكون الهذيان المتصاعد من جسده في أوج جنونه، إذ الجنون هو الذي " يخلّص المبدع، من تبعات الأسئلة التي لا طائل من ورائها، إنّه تَحرر العقل مما يقيده، إنّه الجنون الذي ينقذ العقل من عطالة تترقبه أو تتهدده، ولا يعني هذا انشراخه وتصدعه، بحيث لا يعود يبصر عن طريقه بقدر ما يخترق عالمه غير المسبوق، جهاته التي يبصرها وكأنّها مرآة الجني، خارج السطور أو النقاط التي تستبد بحروفها، تجاوباً من الصوت الذي يغيّب الجسد عن أنظار الآخرين من

---

[1] – ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ص 13.

[2] – ميشيل فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، التنوير، د.ت، ص 88–89.

[3] – ينظر: محمد العباس، سرانية النص الشعري الأنثوي، ص53.

المتطفلين من أنصار الحسّي القاصر(...) ألم يقل نيتشه نفسه: إنّ في الحب شيئاً من الجنون، ولكن في الجنون شيئا من الحكمة"[1].

في ضوء ذلك تسعى الكتابة الهذيانية إلى " أن تكون الناطقة بلسان كل شيء، أن تنزع عن الأشياء صفاتها الحسية وتَهبها صفات خاصة بها من خلال فعل الكتابة ورؤيتها لعالمها لتكون الكتابة الهذيانية هي الملاذ الوحيد للإنسان فيما هو عليه تفكيراً وتدبيراً، إذ لا تعود مجرد وسيلة للبقاء، إنّما تكون محط آمال، تكون الجامع المشترك بين الذين كانوا والذين سيأتون، وكأنّها تحقق الأبدية لكل هؤلاء، مع فارق أنّها لا تهب نفسها لأحد، أن لا أحد بقادر أن يحررها باسمه لأنّها تتبع نظاماً خاصاً، سوى أن أسلوبا عن آخر يضفي عليها مسحة من التفاوتية على قدر تفعيل الأثر، تفعيل الاختلافات التي هي العلامات الفارقة للأشياء لعالمها.. "[2].

إنّ الكتابة الهذيانية تستلزم تركيزاً وتوحداً للقوى الحركية والنفسية للمرء، ليتمكن من الكتابة، وهي ليست أي كتابة، إنما "كتابة ينبوعية"، كتابة "راقصة ساخرة"، ذات "نسب نيتشوي": "الرقص على الحافات" والهذيان يمارس توحيداً بين المرء ونفسه، حيث يشعره بلذة خاصة يرتحل في عمليته هذه إلى أغواره النفسية[3].

ألم يكن شعور الوهراني وهو في عزلته المختارة، رد فعل على عالم لم يتفهمه أبداً وتطهيراً للذات من آثام الذاكرة التي أودع فيها الآخرون، وقد أرعب قرّاءه ونقاده معاً، مثلما أرعب المعنيين بأمور المجتمع في سخطه لهم، فيكون جنونه اللاحق نوعاً من الدخول في حالة اللاوعي،(الكتابة الهذيانية السّاخرة التي أشعلها). وفي كتابته كان الكبت وانفجاره من الخصومات التي تمثل ودائع المجتمع في تاريخه الطويل، تعرية لأشكال الزيف، وليس الهذيان إلاّ توخيز الجسد المنمّل، مشاهدة لتشكلاته اللامتناهية، وكيفية التصعيد به، وذلك من خلال المظاهر الآتية:

أ- التخريب السّردي في أدب الوهراني الساخر:

في كتابة الوهراني(**المقامات-الرسائل-المنام..**)، نقف على مجموعة من الإشارات إلى منطقة الهذيان، المتجسدة في قوله:

---

[1] - جاك دريدا، المهماز، تر: عزيز توما - إبراهيم محمود، ص 34-36.

[2] - م، ن، ص 37.

[3] - ينظر: م، ن، ص 39.

" ... فتصعدت حينئذ زفراته، وتضاعفت حسراته، فأكب على تعضيض كفيه، وبكى حتى خر مغشياً عليه بأشد من شوق الخادم(الوهراني) إلى لقائه..."[1].

"كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل والهذيان الذي أثاره التعب والانتقام..."[2]

"...وصعدت الصفراء إلى دماغه فاستحكم الفساد، وبرد الحس، وتغير المزاج، وانفسد الهندام، واختلط عقله وأقبل يهذي هذيان المجانين..."[3].

"...وأزعج المدرسة بالصباح، وأخذ يقول نوعاً من الهذيان، وضربا من الباذنجان..."[4].

"...فإنهم لما سمعوا ذلك هاجوا وماجوا وصاحوا وباحوا وزعقوا ونعقوا وقفزوا إلى السماء ونزلوا إلى الأرض، وضربوا بأرجلهم حتى انخسف ببعضهم الموضع الذي كانوا فيه فنبشوا من تحت الردم أمواتاً فغسلوا وكفنوا ودفنوا وبعضهم يرقص لا يعلم مما جرى حرفا وحداً..."[5]

" والرأي عند المملوك(الوهراني) غير هذا كله، وهو أن تستقيل من الخدمة، وتنقطع من الخدمة،.، وتترك الصلاة وتجمع علوق دمشق وقحاب الموصل، وقوادي حلب، ومغاني العراق وتُلذذ حواسك الخمس..." [6].

" قال الحائط للوتد لم تشقني؟ قال: سل من يدقني لم يتركني(ورائى الحجر الذي من ورائي)..." [7].

من خلال هذه المقاطع تتبادر إلى أذهاننا مجموعة من الأسئلة، هل كان الوهراني يكتب بواقعية، أم كان يهذي فقط؟ وما علاقة هذه النوصوص بالذاكرة التي يجمع فيها خبراته ومعارفه ومدوناته ؟ وهل الهذيان وسيلة من وسائل النص السّردي السّاخر عنده؟ وهل في هذه الكتابة ما يدل على أنّه أحمق؟ وهل الحمق وسيلة من وسائل الكتابة السّاخرة؟ وإذا كانت كذلك فهل هي مصطنعة أم فطرية؟ ما المكانة التي ينبغي أن نعطيها لهذا الحشد الهائل من الأشياء التي يتلفظ بها، وهو في حالة هذيان؟

---

[1] – رسائل الوهراني، (مقطع من رسالة إلى الأمير نجم الدين بن مصال)، ص77.

[2] – منامات، م، ن، (مقطع من رسالة المنام الكبير)، ص 60.

[3] – رسائل، م، ن، ص 78.

[4] – مقامات، م، ن، (مقطع من مقامة شمس الخلافة)، ص 102.

[5] – رسائل، م، ن، (مقطع من رسالة إلى الأمير تقي الدين) ص 107.

[6] – فصل، م، ن، (نصوص صغيرة سماها الوهراني بـ " **فصول**" وسيأتي الحديث عنها لاحقاً)، ص 109.

[7] – رسائل، م، ن، (مقطع من رسالة شكوى الجريح إلى الغربان)، ص 70.

في هذه المقاطع تتواتر لفظة الهذيان لتنسج حكايات هذيانية عبر ذاكرة استرجاعية شخصيات تسكن أعماق اللاوعي، المجهول* للكاتب، فنحن لا نملك إلاّ إشارة يرد فيها عنوان: "رسالة إلى الأمير تقي الدين"، كقوله:**[فإنهم لما سمعوا ذلك هاجوا وماجوا وصاحوا وباحوا وزعقوا ونعقوا...]، [وضربوا بأرجلهم حتى انخسف ببعضهم الموضع الذي كانوا فيه فنبشوا من تحت الردم...]، [وتترك الصلاة وتجمع علوق دمشق وقحاب الموصل...]، [وأخذ يقول نوعاً من الهذيان، وضربا من الباذنجان...].**

فتبرز أصوات لشخصيات مجهولة المصدر على إيقاع هذياني غير متوقع، وتقتحم ذاكرة الأمير فتتدفق بعد ذلك سيول الحكايات السّاخرة والصور، متجاوزة حدود الأزمنة والأمكنة، ولا تحضر الذاكرة في النّص كمجرد مصدر للحكي، بل كرافد للتخييل، ذلك أن شكل اشتغال الذاكرة في النص يخلق تخييلا من درجة ثانية[1]، حيث تعتمد هذه الذاكرة على "**خطاب الهذيان**" في تشكيل صورها وهذا ما يجعل "السّرد الساخر" يتشظى في الخطاب الهذياني فيتلون بالسّمات الشعرية الانتهاكية التدميرية لخطاب الهذيان[2]، وبذلك تتحول الذاكرة الهذيانية إلى آلية لخلخلة نسق الحكاية وتعتيم مرجعيتها وتذويب الخطاب.

في سياق "الحكي الهذياني" يتدفق إطار "النصوص السّابقة" إلى أجزاء متشظية من الصور والأصوات تتدافع في إيقاع عنيف، منفلتة من قيود الخطية السّردية المعتادة، وبذلك يقوم الخطاب الهذياني بوظيفة تفكيك نسق الحكايات، **(أخبار-سير-رسائل-مقامات...)** وتغريب صورها.

لا تمثّل الذاكرة الهذيانية، إذن، مبدأ منظماً لمنطق الحكايات المنسوجة، بل أداة تفكيك للمسكوت عنه، يسعى الكاتب إلى خلق فراغات غير متوقعة في مسار الحكي الهذياني السّاخر، وهذا ما ينزع عن الحكاية الهذيانية منطق التماسك النصي، فهي أشبه بشظايا الزجاج لتنبثق عنها صور سردية غير مألوفة، يقف الأدب الهذياني الساخر عادة على حافة

---

* – هذه المصطلحات يستخدمها فوكو عندما يتحدث عن لغة الهذيان، كما يظهر في هذا التعريف: " النفس البشرية في حالاتها المتنوعة تخص الجنون واللاعقل والاختلال النفسي وكل السلوكات الغريبة والشاذة" وكذا الاندفاع **نحو حدود لا تتوقف عن التوغل في المجهول**". أكيد فهي لغة يقتحم بها السارد عوالم لا يمكن للغة العادية تخطيها ينظر: ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ص 11.

[1] – ينظر: إدمون عمران المليح: هجرة الحكاية والاختلاف الثقافي، 2013،nizwa.com

[2] – ينظر: ي. صدوق نور الدين، بلاغة النص، دراسة وقراءات في جماليات السرد الحديث، ط1، محاكاة للدراسات والنشر، سورية-دمشق، 2013، ص 68- 71-72. نقلا عن: إدمون عمران المليح، م، س.

اللامعقول، خلخلة، انطلاقة بلا نهاية، قلب للأحداث، غرابة هذيانية غير متوقعة: كقوله: **[حتى انخسف ببعضهم الموضع الذي كانوا فيه فنبشوا من تحت الردم، أمواتاً فغسلوا وكفنوا ودفنوا وبعضهم يرقص لا يعلم مما جرى حرفا وحداً].[قال الحائط للوتد لم تشقني؟ قال: سل من يدقني لم يتركني].** يجعلنا هذا المقطع نستشف بأنّ الذاكرة الهذيانية في نصوص الوهراني تشتغل في اتجاه شعرية الحكي وتغريب المتخيل بتكسير إطار الصورة السّردية المألوفة، **فالأموات غسلوا وكفنوا**، ورغم ذلك بقي بعضهم يرقص، وكذلك نجد الوتد يخاطب الحائط، "هذا ما يجعل الحكاية السّردية عنده تتشظى إلى أصوات وأصداء متداخلة في بوتقة زمن داخلي جواني استبطاني يجرد الحكاية من مألوفيتها(مركزيتها)"[1].

إنّ صناعة الحكاية السردية بهذا المنطق الهذياني يتيح للقارئ فرصة المغامرة خاصة عندما يكون الغموض طرفا في هذه المعادلة، إنها مغامرة تحتفي بسؤال المعنى، برحلة التيه في عوالم المعاني المجهولة، مثل: **[ودفنوا وبعضهم يرقص لا يعلم مما جرى حرفا وحداً] [وقفزوا إلى السماء، ونزلوا إلى الأرض]**، لايلتزم السّارد في هذه المقاطع بالوقائع الحقيقية **كالقفز إلى السماء والأرض، والدفن بالحركة**، إنّها صور سردية تائهة تحتوي على عبارات تشكك في صحة الخبر المواتر، فهو لا يمعن في الحادثة كما نتخيلها نحن، بل يمعن في المجال الذي يربط الحادثة بسياق الرسالة السّاخرة التي كتبها إلى الأمير تقي الدين، وينظر إليها من وجهة نظر لا يراها الذي يرى معه تلك الحادثة، وتلك هي نظرة العين الثالثة للمبدع[2].

ولا يمكن أن يفسر هذا التشكيل إلا في إطار تصور لمفهوم الكتابة لدى الوهراني فاختلاف المؤرخين في وصف كتابته دليل على ذلك، فمنهم من وصفها بالعشوائية ومنهم من زكاها ويمثل الهذيان حالة قصوى لفعل التخريب السّردي*،" فأحد معاني الهذيان يتمثل في عدم الالتزام بنسق محدد يضمن للأفعال الصادرة شيئاً من التناسق سواء كانت تلك الأعمال ملموسة أو مجردة، وذلك قياساً على كلام هؤلاء متفاوت غير مستقيم، لا يخضع إلى رقابة محددة إلى درجة أن الأفعال تبدو شاذة وقد خرقت النظم وتجاوزت المعايير المتواضع

[1] – ينظر: إدمون عمران المليح: هجرة الحكاية والاختلاف الثقافي. الموقع السابق.

[2] – ينظر: ناظم عودة نقص الصورة، تأويل بلاغة الموت، ج1، ص 79

* – تنويه: مصطلح التخريب السردي مأخوذ من قراءة إدمون عمران مليح.

عليها"[1]. ذلك أنّه يورط الذاكرة المشرقية ويقحمها في حالة اضطراب، بحيث تتداخل الهلوسة الهذيانية مع الحقيقة التاريخية لنكون أمام نصوص تختبر السّرد بآليات جديدة تحسن التعامل مع السلطة. وهو ما أدّى إلى دخوله في دوامة الهذيان الذي ينفي التهمة عن كل عبارة جارحة تفوه بها، وتأكيدا على هذا المنحى لفعل الكتابة، نورد هذه الأمثلة:[**واختلط عقله وأقبل يهذي هذيان المجانين]، [وإلى هذا الموضع انتهى فشر الكتاب وهذيان الشعراء]، [كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل والهذيان الذي أثاره التعب...]**.

عادة تكون هذه الحيل الهذيانية، المنسوجة بحس بلاغي –والتي يراها الكاتب نهاية مجرد **نفس أثاره التعب**، واختلاط للعقل–، أسلوبا لمحاكمة التاريخ المزيف وقراءة حقيقة أحداثه وأساليب تمثيلها، ليكون الخيالي/الهذياني سلاحا لتفكيك ما هو صورة عن التاريخي في محاولة اكتشاف حقيقته من وجهة نظر مختلفة.

يحضر الاستعطاف بصورة بارزة في قوله: **كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل والهذيان الذي أثاره التعب**، وكأنّه وسيلة لاستمرار الحكي الهذياني، وهذا ما يتضح في تملقه السّاخر فقناعه الهذياني، يبدو كعلاج للإخفاقات الخطابية، فكلما اقتربت نهاية معانيه المبثوثة على مدار نصوصه السابقة(**المقامات–الرسائل**)، إزداد جنون الكتابة الهذيانية التي كانت موجة الحمق والتشوه السّردي والكذب والتعب قد زعزعت بلاغتها التقليدية، كأنّه يخترع كتابة شبيهة بكتابة أخبار الحمقى والمغفلين.

ب–الحمق:

الكتابة الهذيانية ليست رصفا للكلمات، فتطعيم الأسلوب بصبغة الحمق يعمل على رفع الغشاوة عن المظاهر الزائفة وتراكمها، لذلك اتخذت الكتابة أشكالا ملتوية، "فاللّغة حاضرة حينما نتكلمها بحمق وغباء، وسوى ذلك فهي ميتة، حيث الكلمات منفلتة من مشاجب المعاجم، وتلك اللّغة التي لا يتكلمها إلاّ صاحبها والتي يمكن أن ينظر إليها كباقة زهور مختارة وفق علاقات اللون فيما بينها أو كنسق من الأحجار الكريمة، هي بكل تأكيد من معدن الصمت"[2].

---

[1] – أحمد خصخوصي، الحمق والجنون في التراث العربي، ط1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت –لبنان 1993، ص 44.

[2] – جاك رنسيير، الكلمة الخرساء دراسة في تناقضات الأدب، ص 21.

إنّ "فن الحمق" حين تلوح أبعاده، وأولى هذه " الأبعاد ما يمكن أن تؤديه لفظة "الأحمق" وهو وجود شخص أحمق أو عبارة الاستحماق وهو عده أحمق. وإلى هذا الحد يجوز أن يعتبر الحكم على شخص ما بالحمق، وإذا كان انطباعيا ذاتياً– قريبا من العفوية النسبية ذلك أن العفوية في معناها المطلق لا مطمع في تحصيلها، فالحكم– إذ يطلق سواء لفائدة الشخص أو ضده إنما هو عموما بعيد أيما بعد من البراءة وذلك لاستناده الحتمي إلى خلفية فكرية متداخلة العناصر معقدة المقومات"[1].

أما البعد الثاني فهو الذي تؤديه عبارة التحميق وهو نسبة الرجل إلى الحمق، ويظهر أن هذه العملية لا تخلو من إضمار تنطلق منه وغاية تؤول إليها يجعلانها بعيدة كل البعد من البراءة النسبية التي وسمت العملية الأولى في مبدئها على الأقل، ومما يدعم هذا الاعتقاد أن عبارة التحميق تلوح في عدد من المواطن متمحضة للدلالة، على أنّ العملية عملية إرادية محددة الاتجاه مسبقاً، والذي يدعم هذا المتأول دعما أقوى هو أن المستهدفين بهذا العمل ليسوا في جملتهم أشخاصاً عاديين، فلا يخلو حالهم من أن يكونوا سادة أو أقرباء سادة أو أناساً مؤثرين على نحو من الأنحاء.

والحمق بالنسبة للوهراني هو معطف يتوارى تحته، وحده "**الحمق المبتكر**"[2] قادر على تجريد ما يعتبره المرء علامات للواقع، مؤشرات ظاهرية للبداهة والحقيقة، مسعى الوهراني هو التهجم على "**القُضاة**" بموجة الحمق، موجة تنطفئ على حافة الحياة، عندما يدفع بها إلى القضاة تبقى موجة تافهة لأنّها في نظرهم صدرت من إنسان أحمق، مثله مثل كتاباته ولا فائدة من سجنه، كما يظهر في هذا المقطع المأخوذ من رسالة كتبها الوهراني إلى قاضي القضاة

---

[1] – أحمد خصخوصي، الحمق والجنون في التراث العربي، ص 196.

[2]– الفاحص لبعض الكتب التراثية يجد أن الحمق في بعض المواضع **استراتيجية مبتكرة** من أجل القضاء على الخصم " أما العيب الرئيسي الذي لم يسلم منه إلاّ القليل النادر فهو بلا مراء الحمق، **وقد كان يلازم الأمويين ملازمة أليفة توهم المتتبع بأنهم مجرد لفيف من الحمقى أو حشد من النوكى**، وحتى من سلم في شخصه من هذه الصفة لم ينج النجاة المرجوة باعتبار القرابة الدموية التي تجمعه. **وهكذا طوق الحمقى الأمويين من كل جانب وأحاطوا بهم من كل ناحية...وانفرادهم بهذه الخبرة وفراستهم الحكيمة من الأمور التي تدعو إلى التساؤل: فهل يحمل الأمر على أنه نتيجة صدفة طبيعية أم يحمل على أنه فيه ما فيه من الغمز والدس؟** وربما كان المراد في الحالة الثانية **أن بني أمية– بفعل محاورتهم للحمقى ومجاورتهم لهم وممارستهم إياهم وقرابتهم منهم– قد اكتسبوا امتياز المعرفة الآلية الدقيقة في هذا المجال الذي لا يخلو من التمويه**". ينظر: أحمد خصخوصي، الحمق والجنون في التراث العربي ص 212–213.

بمصر:" **أطال الله قرونك مولاي القاضي الأجم الفاضل الإمام العالي، قاضي الفاسقين، إمام اللاطة، مفتي الفسقة، تاج الزناة، عز العلوق، ذو القرنين، رئيس المواخير، ومنزله مأهولاً بالولدان، معموراً بالقحاب، يسرَّ الله معاصيه وبارك في مخاصيه..**"[1]. تبدو هذه العبارات تعبيرا عن بلاهه بريئة*، في حين لا يرى منّها إنسان العقل والحكمة سوى صور مبعثرة وساخرة، "فإذا كان الجنون يأخذ صاحبه في دوامة حيث يفقد السيطرة على نفسه ويوهم الآخر، فإنّ الأحمق على العكس من ذلك، يذكر الكل بحقيقتهم"[2]. بهذا الانزياح على حد تعبير "محمد العباس في دراسته سرانية النص الشعري الأنثوي"، تغدو "الكتابة الهذيانية السّاخرة" وسيلة للتحرر والتمرد على ضراوة الواقع أو شكلاً من أشكال التعبير على مسكنة الكائن المحكوم عليه بالعيش على حافـة الحيـاة.

إنّه الكاتب في نصوصه الهذيانية يبحث عن قيم انسانية تبعثرت في عالم القضاة المخيف، لذا تمرد على الواقع لأجل إعادة صياغته ولو بطريقة جنونية لا تكاد تخلو من الحمق، لردم الفجوة بين ثنائية العقل/الحمق.

لقد كانت تلك "الإزاحة الهذيانية" التي تم بموجبها تهريب "الذات العاقلة" من النص، هي السبب الأوضح لحقبة طويلة من التردي التعبيري، بمعنى الخوف، أو الامتناع عن ترحيل التجربة الذاتية والخبرات المعرفية إلى سياقات النص السّردي السّاخر[3].

---

[1] – رسائل الوهراني، ص 144.

*– يفصل فوكو في القضية بوضوح، عندما يتحدث عن **أحاديث الأبرياء التافهة** التي تظلّل الجماهير، يقدم نماذج من الأدب العالمي، وبالخصوص ما يحدث على خشبة المسرح، يقول: " ففي المسرحيات الهزلية حيث يسخر امرؤ من الجميع ولكنه يخدع نفسه أيضاً، يتحول المجنون إلى كوميديا من درجة ثانية، **إنّه خديعة الخديعة**، إنّه يقول في **لغة الأبله التي لا تتميز بأي عقل**، كلام العقل الذي يفك من خلال السخري عقدة الكوميديا: إنه يتحدث إلى العشاق عن الحب، ويتحدث عن حقيقة الحياة إلى الشباب، ويتحدث عن رداءة واقع الأشياء إلى الكذابين، فلقد كان الجنون في صلب العقل والحقيقة. **فالحمق يأخذ الكل في زورق بلا عقل**. لقد أصبحت إدانة الجنون هي الشكل العام للنقد. لقد بدأت شخصية الأحمق والغبي الذي يهذي في الأشكال الهزلية والأهجوات تكتسب أهمية كبيرة، لم **تعد هامشية ولم يعد ينظر إليها باعتبارها كياناً مضحكا ومألوفاً**، لكون **الحماقات المصطنعة تندد بالعيوب والممارسات الشاذة ولا ترتبط هذه الممارسات بالكبرياء ولا بغياب البر، ولكنها تربطها بما يشبه الجنون، جنون لا أحد مسؤول عنه**". ينظر: ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ص 35 –36.

[2] – م، ن، ص 35– 42.

[3] – محمد العباس، سدنات القمر، في دراسته سرانية النص الشعري الأنثوي، ص 61.

ولكن رغم "**التغييب**" الذي كانت تمارسه "الذات" على نصها عن طريق الهذيان تبقى بعض آثاره حاضرة في حركته الباطنية، وهو الأمر الذي يتطلب النظر إلى عبارات الخطاب الهذياني في صورتها الجامعة، فميزة النصوص حسب فوكو "ليست ايقاظ النصوص من سباتها الراهن، قصد اكتشاف وميض ميلادها عن طريق فك ألغاز حروفها المكتوبة فيها، بل العكس ملاحقتها خلال سباتها الطول"[1].

هذا ما يفصح عنه أنين "الكتابة الهذيانية"، فثمة كائن مأزوم خلف العبارات، تصعب رؤيته دون التماس مع وعيه وإحساسه كذات مبدعة لذلك النص. وفي هذا القول الهذياني، ما يدلّ على الكائن المهزوم خلف العبارات، كقوله:" **فهو أعلم أن خادمه اكثر فضولا من الحمى قد شرع يخبركم بأخبار ديار مصر جميعها وهو شيء لم يسأل عنه ولا احتيج إليه فيه لكن الفضولي يتلذذ بذكر الفضول مثل ما يتلذذ المصافع بالصفاع، وأيضا فإنه يعلم أن أكثر هذيانه وتخبيطه ينطلي على المولى المخدوم، احترق نيل مصر في هذه السنة إلى حد ما انتهى إليه، حتى ظهرت آثار المجلس الذي كان يجلس فيه فرعون يوم الزينة، ثم تأخرت الزيادة حتى يئس الناس منها**"[2].

هذه العبارات الآتية: **خادمه، الفضولي، هذيانه وتخبيطه ينطلي على المولى المخدوم** تعلن عن اختلالات على مستوى ذلك السّارد المظطرب الذي يدخل القارئ في متاهة محاولة التأويل لتلك العبارات التي تعد كفيلة بالتقدم في فعل القراءة، والتجادل المفتوح مع البؤرة الشعورية للسّارد لحظة الكتابة، التي تولد بموجبها القول بأنّ النص الهذياني هو المكان الأنطولوجي لحركة ذلك الكائن الذي يدعي الحمق، وإذا قمنا بتأويل النص يمكن ملاحظة الذات وهي تنسج ضمن سياق لغوي متبعثر يهذي هذيان الحمقى والمجانين، بالنظر إلى كون اللغة هي الأصل التكويني لذلك الوعي، ومن هنا تتأتى الحاجة النقدية الماسة لتأمل أصل النص بما هو واقع مادي وبالتحديد لحظة تولده ضمن صيرورة البعد الزمني[3].

إنّ التجادل مع عبارات "النص الهذياني"، مثل قوله: **[قد شرع يخبركم بأخبار ديار مصر جميعها وهو شيء لم يسأل عنه ولا احتيج إليه فيه لكن الفضولي يتلذذ بذكر الفضول مثل ما يتلذذ المصافع بالصفاع]، [احترق نيل مصر في هذه السنة إلى حد ما انتهى إليه، حتى**

---

[1] – محمد العباس، سرانية النص الشعري الأنثوي، ص 65.

[2] – رسائل الوهراني، مقطع من رسالة كتبها إلى ضياء الدين، ص 185–186.

[3] – ينظر: محمد العباس، م، س، ص 61.

ظهرت آثار المجلس الذي كان يجلس فيه فرعون يوم الزينة]، يشي بمسافة يضعها السارد بينه وبين المتلقي، شكلتها تلك الظروف المقهورة، فالمقطع الأول لا يكمل الثاني لدرجة يبدو فيها النص أحياناً أقرب إلى اللغز العصيّ، حتى على قراءة نفسه بنفسه كما يشترط "جاك دريدا"، وكأنّ الذات المنتجة له أرادت إغلاقه ليستعصي، أو ربما يستحيل على أي ناقد تفتيش ضمير تلك الذات ومطاولة هواجسها[1].

ربما أراد هذا الكائن الحفاظ على لحظة تاريخية متخثرة بوعي جزئي بائت، فالوهراني هنا لم يخسر التعبير الفني وحسب بل خسر –حتى حين– حرية الحركة، بتعاميها عن مهمة الكتابة كفعل تحرر ووجود، نتيجة ركونها إلى هشاشة الذات المستدعاة بنص أو عبارات هذيانية ناقـصة، وتكون الخسارة أكثر فداحة، عندما لا يترجم ذلك الوجع والتوق إلى الكلمات أو النصوص السّردية المقنـعة.

وانطلاقا من هذه الميزة، يمكن الإشارة إلى ملامح الخطاب الهذياني:

أ– تشوه النص الهذياني:

يتشوه "النّص الهذياني" بارتكاسه إلى صورة اللاوعي عوضاً عن الوعي، ليفارق الكتابة السّردية الشفافة، ويكون الهذيان مجرد قناع يعزل النص عن جوهرانيته ويحيد به إلى مشتبهاته[2].

يصعد ذلك "البوح الهذياني" إلى حد إنتاج النص، ليصل إلى تصور سردي متطرّف تغامر فيه الذات في اقتحام عالم الغرابة، ولا تخشى من الانكشاف والوقوع في "**سردية الكذب**"* التي لا يستسيغها العقل، كما يظهر في قوله:[**فإنّهم لما سمعوا ذلك هاجوا وماجوا وصاحوا وباحوا وزعقوا ونعقوا وقفزوا إلى السماء، ونزلوا إلى الأرض وضربوا بأرجلهم حتى انخسف ببعضهم الموضع الذي كانوا فيه فنبشوا من تحت الردم أمواتاً فغسلوا وكفنوا ودفنوا وبعضهم يرقص لا يعلم مما جرى حرفا وحداً]**. حيث نلاحظ بأنّها عبارات تعبر عن لحظات سردية قريبة إلى الفوضى، يسودها انفلات تعبيري هذياني، فقوله: **صعدوا إلى السماء ثم نزلوا**

---

[1] – ينظر: محمد العباس، سرانية النص الشعري الأنثوي، ص 62.

[2] – ينظر: م، ن، ص 65.

* – مصطلح سرديّة الكذب يمكن اعتباره خصوصية تعتري الخطاب الهذياني، ومن باب الأمانة العلمية نشير إلى ورود هذا المصطلح في بعض الدراسات الأدبية. ينظر: استراتيجية السّرد عند الغربي عمران، مبحث: خارطة الأحداث، www.nizwa.com.

إلى الأرض، يضع القارئ أمام أفكار غير ناضجة مشحونة بخطوط جذمورية*، قد طفقت تكبر وتمتد في اتجاه التعبير المركب حتى انتهت إلى آخر مداها، في قناع ممثل مسرحي ورموز نجد شبيهها في قصص هوميروس الخارقة، وكان ذلك كله تمهيداً للبدء في محاولة أخرى تهدف إلى البحث عن القناع الضبابي الذي بدأ الوهراني يضعه فوق وجهه لتأدية أبعاد التعبير المركب الخالي من التقريرية.

ب-التعب:

تتضح حقيقة ذلك "البوح الهذياني" المنبثق من لهاث تعب الكاتب، كما يظهر في هذا المقطع:[**فتصعدت حينئذ زفراته، وتضاعفت حسراته بهذيان ضعيف، فأكبَّ على تعضيض كفيه...، وبرد الحس، وتغير المزاج، وانفسد الهندام، واختلط عقله وأقبل يهذي هذيان المجانين].** والمتأمل لهذا المقطع يجد بأنّ سبب الكلام الهذياني هو "**التعب**"، بمعنى أنّ النّص الهذياني لا يصبح – وفق فوكو – تجلياً لذات تفكر وتعرف، بل سيغدو مظهراً لتبعثر الذات وانفصالها عن نفسها[1]، كما يظهر ذلك في هذا المقطع "**كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل والهذيان الذي أثاره التعب والانتقام...**". هذه اللهثات المراوغة التي أثارها التعب، لا يراها "فرويد" إلاّ تفرغات لرغبات "مكفوفة الأهداف"، أو صادرة عن كيان بمواصفات روحية

*– عرف دولوز وغوتاري "الجذمور" – حسب أيت حنا – بأنه " شكل من أشكال الوجود التي تبرز التعدد، وأن تشهد على المرجع أو الأصل الواحد، فالجذمور بخلاف الشجرة ليست له وضعية أو نقطة محددة، وإنما يعبر عن نفسه بواسطة الخطوط (العلاقات) فحسب، **فليست للجذمور بداية ولا نهاية،** لكن له دائماً وسطاً (ليس مركزا) ينمو عبره ويطفح، ومن أهم خصائص الجذمور أن له مداخل متعددة، وأنه يتضمن ممرات ومسارب للانفلات. ولعل أساس العلاقة بين مختلف النقط المتضمنة في الجذمور، إن أي نقطة يمكنها أن ترتبط بأي نقطة أخرى داخل نفس النسيج بل ويلزمها ذلك.لا يولي دولوز عنايته لا للأصل ولا للغاية، وإنما يسعى إلى أن يذهب بمفهوم الشبكة إلى مداه الأبعد محاولا تحريره من المفهومات العضوية للانتظام والغائية، فيضعه في "جسم بلا أعضاء". ومن أجل ذلك، فهو يقتفي نموذج العشب الرديء الذي ينمو من وسط، هذا النبات الأخرق الذي لا بداية له ولانهاية، ولا أصل ولا غاية هو الجذمور.rhizome ، يقوم مفهوم الجذمور الذي يعيّن عالما ترتد فيه حقيقة الأشياء إلى علائق وبينيات لا تحيل إلى حدودها المكوّنة، فتضعنا أمام شتات، أمام ترابط ظرفي لا يخضع لمبدأ قارّ، ولا يستهدف غاية بعينها. فلا منظومات تراتبية. ليس إلا نمواً متفرعاً ونظاماً تعددياً وتراتباً عشوائياً وانقطاعات غير متوقعة. ينظر: محمد ايت حنا، الرغبة والفلسفة مدخل إلى قراءة دولوز وغوتاري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب 2011، ص 17–20.

[1] – ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، مبحث: تسامي الهذيان، ص 267–286.

وفسيولوجية تقارب كمركبات نقص إنسانية[1]. **حسب فوكو** نجد أن الشخص المصاب بالاضطراب النفسي يكون فاقداً الاحساس بواقعه وبذاته، لأسباب قد تكون اجتماعية وثقافية فوكو لا يشخص هذه الشخصية على أنها مرضية، بل يعتبرها شخصية ذات قضية انسانية تحاول نشرها، وليس هذا فحسب، بل تكرس نفسها لفضح مواطن الخلل وتعرية أسبابها في المجتمع.

وهنا تتأكد الصلة الوثيقة بين النّص "الهذياني السّاخر" و"النص الصوفي" بكل صيغه وأشكاله، فهذه العبارة:**[فتصعدت حينئذ زفراته]،[وصعدت الصفراء إلى دماغه...]**، إشارة إلى حالة خاطفة تشبه لحظة الانخطاف الصوفي التي تعبر عن اخفاقات الكتاب اللافتة في كل الثقافات التي غالبا ما تجعل الكاتب يلجأ إلى مرجعيته الدينية في صغيتها الصوفية التي تهرب بموجبها من جسده الشخصي إلى جسد العالم الآخر. ولذلك تبدو معظم الخطابات الهذيانية مملوءة بالشكوى، وكأنّها الشكل المقلوب للحياة، وربما الوعد المنكوث به الذي غالبا ما يفقد فيه التوازن، وينفى من رحابة الأدب ليضاف إلى هلوسة الخطاب الهذياني أو خطابية الحمق.

وبسبب هذه الملامح التي يتمتع بها الخطاب الهذياني، فإننا نقترح قراءة أخرى لنصوص الوهراني، قراءة تبحث عن ذلك النص المبعثر بين مقاطع سرديّة، تعانق سردية الكذب البعيدة عن منطق القارئ، وإذا كان ذلك يتفق مع بعض النصوص التخييلية، فثمة نصوص أخرى كثيرة لا ترضى بهذا النمط، فهي تريد أن تكون علامة من علامات تجربة إنسانية، والتجربة بطبيعتها ذات أبعاد دلالية واضحة.

إنَّ الملامح الهذيانية التي أنتجتها مخيلة الكاتب في ذلك الوقت، توجه القارئ المعاصر وجهتين[2]:

الأولى: يتفاعل فيها مع مظاهر تلك الخطابات الهذيانية ومدى علاقتها بالنصوص السّردية وانسجامها مع السياق الثقافي والذهني لعصرها، حيث القراءة واقعة ثقافية وذهنية واجتماعية أيضا.

---

[1] – ينظر: زيعور، علي، الأحلام والرموز، أداة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصية، والاضطرابات النفسية والفكر، ط1، بيروت: دار المنهل، 2002، ص 45–46.

[2]– ينظر: ناظم عودة، نقص الصورة تأويل بلاغة الموت، ص 78–79.

الثانية: وفيها يرى تلك الآليات تمثل نافذة مشرعة، يرى من خلالها عالما سحريا للنص عليه أن يدخل إلى هذا العالم، وأن يصفه، ويعيد ارتباطه بذلك العالم الأول (الأصل)، وما هذه إلا لعبة لكنها شرط من شروط التخييل السّردي، حيث يقوم النص الهذياني بانشاء عالم آخر ويطمره ويبقى بلا معنى إذا لم يُعد إليه، ويطلب من القارئ دائماً أن يكشف عنه، ليعيده إليه ولكي تكتمل الصورة.

ج- أنطولوجيا الانفلات والموقف التأويلي:

ميزة "الخطاب الهذياني السّاخر" هي هذه الصيرورة من الاخفاقات، هي الحركة الدائمة التي تحفر في سراديب المتناهي، الحقيقة فيه غير ثابتة. إنّها عبقرية الكائن المبعثر (الوهراني) الذي يتلاشى وجوده في عرضية عالم يمزقه الزمان، بدليل قوله: **[فلو أن لي به قوة أو آوى إلى ركن شديد. لكتبت هذا البيت بالخرا على ورق القنبيط الأصفر. ثم ألزمه بأكلها فيكون الخرا قد أكل الخرا على خرا من خرا في خرا.] [ينام في ثيابه، ويعاشر ابنه النجيب، ياقسي الناموس في الشتاء والبراغيث في الربيع والبق في الصيف، والذباب في الخريف، وكثيرا ما تجتمع هذه الأشياء كلها عليه في زمان واحد] [وانفسد الهندام، واختلط عقله وأقبل يهذي هذيان المجانين].** ليس لدينا أية وسيلة ناجعة لمعرفة موضع الفكرة المركزية التي يؤسسها الوهراني لهذا النص، وكيف يتمّ التنسيق بين أفكاره؟

في هذا الصدد تغدو ممارسته لهذا النوع من الكتابة الساخرة، الخرساء في معانيها كالسّير والتكلم أثناء النوم نتيجة اختلاط العقل، إضافة إلى الخلط بين كلمة الخرا، وجعلها تشمل الشخص المقصود، وفي الآن نفسه تمثل فضلات يأكلها صاحب البيت الشعري مغامرة فنية تنذر بالوضع الكارثي الذي تعيشه الذات وسط هذا الجو الخانق، فـ" معايشة اللغة في الصميم لا تدع الناطق بها وشأنه لأنّ كل لحظة تطالبه بأن يفيها حقها العصي على النفاد"[1]. يقول جيل دولوز: "دائما هناك حفرة داخل حفرة ككهف داخل كهف"[2]. فالأمر شبيه بأقنعة نيتشه التي لا ينزع الواحد منها إلاّ ليكشف عن قناع آخر، وهذه هي الميزة الخاصة

[1] – جاك دريدا، المهماز، تر: عزيز توما-إبراهيم محمود، ص 7.

[2] – G.Deleuze : **Le pli : Leibniz et le Baroque**, Ed. Minuit, 1988, p189.

نقلا عن: عبد الصمد الكباص، التأويل وأنطولوجيا الانفلات، موقع: www.almbaratur.com

للخطاب "الهذياني السّاخر" الذي يعرض نفسه كحيز للازدواج*(الحقيقة–الخلط بين المفردات– الوهم– التمويه–هذيان–حكمة...) كإعمال قصدي لفعالية الازدواج التي تشكل جذرا أنطولوجيا لكينونة تجبر نفسها على مواجهة حدها الخاص وتجاوزه، مسكونة بعنف يقودها إلى اختبار أقصى إمكاناتها. هذا الاختبار الذي لا يتحقق إلا على قاعدة من الاستنفاذ والتعديم، تجعل هذه الكينونة تحقق نفسها من خلال ما يخترقها من فراغ وما يفتحه عدمها من أفق للتلاشي والتحلل، إنّها بقدر ما تعمل على تجاوز حدها، تجد نفسها حبيسة محدودية عملية التجاوز هذه[1].

لكن، على أي نحو يشكل الخطاب الهذياني السّاخر حيزاً للازدواج. إنّ الوهراني هو حصيلة الازدواجات اللاّمتناهية التي من خلالها يتعدد ويتضاعف، فالمتأمل لمسار الكتابة الهذيانية السّاخرة يجد الذات السّاردة تتوارى في معطف "التغييب السّردي"، فتارة تحمل الذات السّاردة اسم: العبد –المملوك– الخادم–ابن السبيل– الفضولي– الفقير إلى ربه–عبد مولاي– قال الرواي– الوهراني–الكلب–...الخ، وتارة أخرى يجد القارئ هذه الأسماء في فقرة واحدة فتختلط عليه "تراتبية القراءة"**، **كقوله: [ثم أقبل على تعضيض كفيه، وتخميش خديه، ثم بكى حتى خرَّ مغشيا عليه– بأشد من شوق الخادم إلى لقائه وتطلعه إلى ما يرد من تلقائه–فنسأل الباري جلت قدرته أن يجمع الشمل بهم قريب، إنه سميع مجيب. لعله أدام الله عزه– يسبق إلى خاطره الشريف إذا قرأ صدر هذه الرقعة أن الوهراني عرض بالمولى الصاحب المخدوم وأنه عناه بذلك –حاشا لله، وأعوذ بالله–وحق ما يعتقده من دين الإسلام ما خطر في ذلك الوقت لي على بال، ولا أردته بشيء من ذلك، هذا مع أنّ الملك المعظم**

---

*– تشير الازدواجية هنا إلى تعدد الهوية، انقسامها، تعدد مستوياتها، أو طبقاتها أو حالاتها، مع وجود التناقض بين هذه الحالات والمستويات، كما قد تشير هذه الظاهرة أيضاً إلى ظاهرة ثقافية أيضا، تتعلق بالتعدد في الهوية الثقافية. هكذا قد يكون التعدد والازدواج على مستوى الهوية الفردية ظاهرة مرضية، في حين قد يكون التعدد والازدواج على المستوى الثقافي ظاهرة إيجابية في حالة الانفتاح على الآخر بوعي. فالحديث عن خطاب الازدواج يتضمن في جوهره "مناقشة خطاب العزلة"، أيضا، والازدواجية عنصر جوهري في القص أو السّرد، أياً كان شكله. ينظر: شاكر عبد الحميد، الغرابة – المفهوم وتجلياته في الأدب، **مبحث ازدواج الذات وانقسامها**، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 2012، ص 158–160.

[1] – ينظر: عبد الصمد الكباص، التأويل وأنطولوجيا الانفلات، الموقع السابق، ينظر كذلك: بول ريكور الزمان والسّرد، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، 48–49–83.

**–المصطلح مأخوذ من مقال للأستاذ: خليل قنديل، بعنوان: تراتبية القراءة: www.emaratalyoum.com.

أدام الله أيامه وحرس إنعامه–روي عن بيت فلان أنهم لا يفعلون مثل تلك الصفات سوى ذكر الخادم ممن آثرهم(...)وأما غير ذلك فهو أعلم أن خادمه أكثر فضولا من الحمى قد شرع يخبركم بأخبار ديار مصر جميعها وهو شيء لم يسأل عنه ولا احتيج إليه فيه لكن الفضولي يتلذذ بذكر الفضول مثلما يتلذذ المصافع بالصفاع، وأيضا فإنه يعلم أن أكثر هذيانه وتخبيطه ينطلي على المولى المخدوم(...)، وأما أخبار الوهراني فهو بحمد الله في عافية هو ومن عنده، وكان قد زوج ابنته في رأس هذه السنة بشاب من أبناء المصريين ابن أخت زوجة القاضي قيلوب. ومن هنا جاء الاتصال له بأملاك وحبس ومال للتجارة وهو في نفسه شاطر رشيد جهزها إليه الخادم بنيف وثلاثمائة دينار، فلم يترك على عينيه الماء، ولو علم أن الأمر يجري على هذا لجعلها آخر موؤدة سئلت بأي ذنب قتلت؟ قد دوخ والله دماغه من هذيان الأسكاف والنطاع، وعميت عينه من شراء مكاحل البلور وأميال الذهب، وقد صمت أذناه من شراه الحلق والأقراط، ولم ينجده النجاد وضربه الخياط بالسياط، وأماط ما ستره الله على أكتافه الماطى، وأما همُّ الصائغ فإنه يتجرعه ولا يكاد يستسيغه، ويأتيه الموت من كل مكان وما هو بميت ...][1]. إنّ تعدّد الذات السّاردة هنا يعكس ازدواجاً يتجاوز المحدوديّة السّردية المألوفة ليصبح ممتدّاً امتداداً لا محدوداً وغير قابل للفهم، لأنّه يضاعف تحولاته عبر المدى المتجدد للقراءات التي لا تتكرر أبدا ولا تستنسخ، والتي لا يمكن حصرها زمانيا ولا مكانيا والتحولات هنا ليست تكرارا لذات الواحد(le même) ولا استنساخا تعدديا لهوية أصلية واحدة بل هي ما يبدد كل لحمة جوهرية. إنّها المضاعفة اللامتناهية للاختلاف والتعدد الذي ينفي كل إمكانية للإمساك بالتطابق أو الوحدة أو النظام[2].

إنّ الهذيان السّاخر–حسب خطابات الوهراني– هو ممارسة هرمونيطقية تؤوّل الوجود والتاريخ والذات واللغة، ممارسة لا تستكين أبدا إلى صنمية الدلالة المفروضة مسبقا من طرف شبكة الفهم المحبوكة سلفا، وهكذا فالهذيان كهرمونيطيقا، هو تلك القشرة الأولية التي يغمرها مجرى غير محدود من التأويلات، والتي يتحدد مصيرها من خلال هذا المجرى كعملية تأويل لا تنتهي، ميزتها الأساسية أنّها غير قابلة لأن ترد إلى ذات حائزة قبلياً على كل ما يجعل المعرفة ممكنة. ذات تسطير على نفسها في حضور مطلق وصاف يمكنها من الإمساك

[1] – رسائل الوهراني، ص 185–186.

[2] – ينظر: عبد الصمد الكباص، التأويل وأنطولوجيا الانفلات، الموقع السابق، ص1.

بامتلائها الذي يخصب العالم بالمعنى[1]. إنّ الذات السّاردة لن تكون بالنسبة لهذه التأويلية إلاّ فراغا يتجوهر في كلمات مناسبة تُكون لغة هي بمثابة الامحاء القصدي لكل كائن من شأنه أن يجعل من نفسه فاعلا لها. يقول فوكو: "يجيب ملارميه على السؤال الذي يطرحه نيتشه حول من هو المتكلم؟ مرددا أن المتكلم هو الكلمة في وحدتها، في تذبذبها الهش(في جُنونِها) وحتى في عدمها ذاته"[2]، فالمقطع السّابق يحيلنا إلى هذا الاستشهاد:(**فإنّه يعلم أن أكثر هذيانه وتخبيطه ينطلي على المولى المخدوم)، (وقد صمت أذناه من شراه الحلق والأقراط).**

ومن هنا، فاللّغة "الهذيانية السّاخرة" التي أفرزتها نصوص الوهراني الأدبية لم تكن إلا حيزاً لاضمحلال الذات وتلاشيها، مثلما، يتجلى في قول السّارد:**(وأما همُّ الصائغ فإنه يتجرعه ولا يكاد يستسيغه، ويأتيه الموت من كل مكان وما هو بميت ومن ورائه عذاب غليظ..) (.قد دوخ والله دماغه من هذيان الأسكاف والنطاع وعميت عينه من شراء مكاحل البلور وأميال الذهب)**، فما يفرزه الهذيان هنا هو هذا الانبثاق لكائن هو مفعول للغة أكثر منه فاعلا كائن تتذره الكلمات للتيه والعتمة والشرود تبدده في حضورها العابر، وتستعيده كذاكرة منسيّة غير قابلة للاستحضار أبداً، إنّها تبعثره وتنشره عبر تشتتها، وهو موقف تأويلي هدفه الفوز بالوحدة الضائعة لكائن هشمته اللّغة، وأعادته لوضعه الأصلي المفقود؛ فالهذيان كتأويل يعني أنه ليس هناك أي وضع أصلي وليس هناك أي كائن يتحدد كوجود سابق عن التأويل، فالكل يبدأ ويولد مع التأويل. وحتى لو جارينا النزوع المنطقي الذي يفرض أن يكون وراء كل تأويل مؤول، فإن هذا الأخير لن يكون هو نفسه إلا تأويلا[3]. فالهذيان في جوهره تيه بقدر ما هو مشروع لا نهائي لا يمكن القبض على أطياف معانيه، ومن ثم فهو ضد الحقيقة التي يقدمها النص السردي التصريحي. إنّ اللامعنى في الهذيان هو السفر، التجلي، إنه أشبه برحلة لا نضمن فيها احتمالية العودة.

إنّ "الهذيان الجنوني السّاخر" باعتباره تيـهاً يرتسم كتأويل متحرر من كل غائية مسبقة ومن كل توجيه قبلي، وهذا ما يُمّكن "التأويل الهذياني" من الانبثاق من حيز لا واجب فيه

---

[1] – ينظر: عبد الصمد الكباص، التأويل وأنطولوجيا الانفلات، الموقع السابق. ينظر كذلك: بول. ب، آرمسترونغ القراءات المتصارعة، التنوع والمصداقية في التأويل تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت– لبنان، 2009، ص 45.

[2] – ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص255.

[3] – ينظر كذلك: عبد العزيز بومسهولي، الشعر وأسئلة الوجود، مجلة فكر ونقد السنة الأولى، ع6، د. ت، ص190. نقلا: عن عبد الصمد الكباص، م، س.

فهو حركة دؤوبة، لكن بدون غاية محددة سلفا، حركة لا تحكمها قوانين أو قواعد، تحدث خارج ثنائيات الظاهر والباطن، البراني والجواني، الحقيقة والزيف، الخطأ والصواب، وبما هي كذلك، فهي لا تعين نفسها بإزاء مرجع ما، ثابت ومضمون، وحاضر حضورا ممتلئا، ستحاول أن تخبر عنه أوتطابقه أو تصفه[1]. إنّها الحركة التي لا تتولد إلا من ذاتها باعتبارها كيانا متفجراً، والتي لا تعد إلا بالمفاجئ والمباغت، بالمعتم والغامض.

إنّ الهذيان بهذا تأسيس لما يمكن تسميته "أنطولوجيا الانفلات": ذلك البعد المشرع الذي يغمرنا ورغم ذلك لا يمكن الإمساك به ولا إخضاعه للضبط، ذاك القريب الموغل في الابتعاد ذاك الذي ليس له شبيه ولا يمكن تأطيره ضمن مقولة سابقة، ذاك الذي لا يمكن للغة إلا أن تبدده كلما أرادت أن تؤكده[2]، لذلك فإنّ "الخطاب الهذياني السّاخر" يجيء متحرراً من كل وصاية للمعنى وللفهم المشترك، فهو قوة محررة للغة من صنمية الإحالية التي تأسر كل استعمال لغوي في شبكة التواصل التي تكرس سيادة الشائع والمعهود، والتي لا تسمح بمختلف إلا من حيث هو شبيه لنموذج سابق. يقول مطاع صفدي: "كون اللغة أداة للتفاهم يعني كونها شبكة إيصالية للتفاهم المطلوب المقنن مقدما، ذلك التفاهم الذي تم التفاهم حوله على أنه كذلك، فلا ينبغي أن نخدع بما يقال: إن تلك اللغة الشائعة هي اللغة الحية، فالتداول ليس حجة على كون اللغة حية أولا بقدر ما يبرهن التداول على الفعالية الأمرية، على السلطة الواجبة المحملة للقول فهو دليل موت للغة الحقيقة وليس برهان حياة أبدا، ذلك أن التداول لا يعني الإيصال إلا لما هو موصل وواصل مقدما، إنه لا ينقل دلالة، لكنه يطلب فعلا ما سبق للحس العام أن أقره وقرره ودعم صلاحيته للشيوع والمداولة"[3]. إنّ اللغة بما هي إحالة مقننة سلفا لا تسمح إلا بما "قد تم وكان" [العبارة لفوكو]. إنّها لا تتيح إمكانية الجديد إلا من حيث هو قديم، إنّها بهذا كيان ميتافيزيقي يعرض العالم كتجلٍ لوحدة مطلقة، ويجعل الكثرة مجرد استنساخ لنموذج موحد، فيصير كل تكلم انضباطا لأوامر هذا المطلق الذي يسكنها واستعادة للواحد الذي يقيم في كل مكان. واستشعاراً لخطورتها الممثلة في الإدماج القسّري والقهري لكل

[1] – ينظر: عبد الصمد الكباص، التأويل وأنطولوجيا الانفلات، الموقع السابق، المصدر السابق.

[2] – ينظر: م، ن.

[3] – مطاع صفدي: نقد العقل العربي: حداثة ما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، 1990، ص190. نقلا عن: عبد الصمد الكباص، م، س.

اختلاف في الوحدة، ولكل منفرد في الشبه الأصلي، ولكل تشتت في النظام، وشذوذ في المألوف[1].

وهكذاّ يبدو الهذيان كتأويل لأنّه يشتغل كقوة مضادة لهذا المفعول التشميلي للغة بما هي معقل ميتافيزيقا الوحدة. وهو بهذا لا ينخرط ضمن أي رهان تواصلي. لأنه مسكون بالتيه منته باختراق المفاجئ.

ومن هنا نفهم لا تواصل الوهراني، والتيه الذي يكتنف نصوصه والذي يعرض "وجودا منقسما مهشما، ممزقا لا يأتلف مع ذاته، هو هذيان من الاختلالات والتوترات لا ينتظمها أي قانون ولا يستطيع أن يحتويها أي نظام"[2]. والمقاطع اللاحقة تؤكد خلخلة وتوتر هذه الخطابات الهذيانية، كقوله:" **ويضيق مربطه بالهماليج ويزهو مطبخه بالأباليج، لا يعرف طعم البوس ولا يدري ماخشونة الملبوس، يرتاض في طرف النهار، على شطوط الأنهار، وينام في الليل مع الحور بين الترائب والنحور، وينصرف عند المقيل إلى العارض الصقيل في طلح منضود، وظل من السعادة ممدود...()، ونشف اللسان، وجمد الخاطر، وتبلد الحس، وعمى النظر، وانقلب الكيموس، وصعدت الصفراء إلى دماغه، فاستحكم الفساد، وبرد الحس وتغيّر المزاج وانفسد الهندام، وأقبل يهذي هذيان المجانين، وبقي بعد ذلك ثلاثة أيام يتكلم بكلام مخبط غير مفهوم وهو إلى الآن في عقابيل ذلك. ألا ترى أنه قال البارحة لجماعة من أصحابه الذين يكتبون عنده منكم**"[3]، " **فصاح بأعلى صوته: أنا بالله وبمنكر ونكير، انا عبد لمالك خازن الجحيم، يا قوم أرموني على المزابل وادفنوني بالحياة ولا تتركوني عند هذا الكافر اللئيم، فقال له صاحبه وهو يحاوره: ويحك يا سخيف العقل أحسبتني أطبخ لك السكباج، وافرش لك الديباج واطعمك اللحم السمين وألقمك باليمين وأقد لك في التور واعلفك مثل الثور**"[4]. إنّ هذه النصوص تحاول أن تشاكس التأويل الذي يعمد إليه المتلقي حينما نتساءل عن بعض العبارات مثل: **الهماليج والأباليج، والنوم في الليل مع حور العين وحضور منكر ونكير في وضح النهار، وتغير الميزاج**، وغيرها من العبارات التي لا تخدم نظام سياقها، نجد أنفسنا في دوامة تأويلية لا نكاد نخرج منها. فهي صور بلاغية تقوض

[1] – – ينظر: عبد الصمد الكباص، التأويل وأنطولوجيا الانفلات، الموقع السابق، المصدر السابق.

[2] – ينظر: جاك دريدا، المهماز، ص 150.

[3] – رسائل الوهراني، (مقطع من رسالة إلى الامير نجم الدين بن مصال)، ص 75–78.

[4] – م، ن، (مقطع من رسالة: كتب إلى القاضي الفاضل عبد الرحيم بن علي البيساني)، ص73– 74 .

الأساس المرجعي للمعنى المرتبط وضعيا بالكلمات وتسعى إلى بناء معنى آخر ذي وظيفة أخرى[1]. ذلك المعنى الذي يرهق القضاة، هو قناع الوهراني، يقمع السلطة بالكلمات الانفلاتية اتقاء أن تقمع السطلة كلماته، يجعل خطاب الهذيان يتحلى بسلطة تأويلية يمتلك زمامها.

من خلال ما ورد أعلاه ندرك أن ما يقدمه التأويل في "الخطاب الهذياني"، ليس إعطاء الكلام لخطاب صامت ثاو في عمق نص مفترض، إنّه إعطاء الكلام للصمت والفراغ الذي يجتاح المؤول ككيان لغوي أنتجته معاناة اللامعنى، لنجد أنفسنا أمام قراءة لا تتكرر وبصدد كتابة دائمة لنص جديد[2].

تبقى الإشارة إلى أن "الخطاب الهذياني" بما هو حيز للازدواج، ورؤية تُحرر السّرد الهذياني السّاخر من التصور الدوغمائي القديم الذي يعتبر "الهذيان السّاخر" مجرد تعبير ساذج(ضرب من الحمق). فهو في الحقيقة سلسلة من التأويلات المتصارعة المخترقة، إذ كشف هايدغر عن البعد الأنطولوجي للغة من حيث هي سكن الوجود، واعتبرها "ما يضمن إمكان الوجود وسط موجود ينبغي أن يكون منكشفا... فليست اللغة أداة طيّعة ولكنها على العكس من ذلك هي هذا التاريخي نفسه الذي يتصرف في الإمكانيات العليا لوجود الإنسان"[3].

إنّ أهمية التأويل في "الخطاب الهذياني السّاخر" تكمن في قلق هذا السؤال الذي ما نكاد ننتهي من قراءة الخطابات حتى يبدأ صداها يتردد داخلنا وهو: لماذا هناك تأويل عميق في خطابات الهذيان السّاخر؟ وأي ضرورة تفرضه؟ هل الأمر يعود إلى ما يفصل الوهراني عن وعيه؟ كقوله مثلاً:" **فعوضه الدهر، عن لباس المعتق، وعن شم الرياحين الطرية إذا وافت بروائح المزلة إذا جافت وعن سماع الطيور الأنيقات بفقع أصوات المنجنيقات، وعن تقليب متاع البزاز بالتقلب تحت قلعة أعزاز، وعن معالمة تجار الدكاكين بمعاركة أصحاب السكاكين؛ يظل نهاره غرضا للهام وللجيش اللهام، وإذا غفا سلت عليه سيوفها الاحلام فضج من عمل البيكار وانقطع الى الوساوس والأفكار**"[4]. هل لأنّ هناك واجبا أخلاقيا أو إحساسا يعتري القارئ الأمين يفرض أن يكون شيء حقيقي؟ هل لأنّ الإنسان مجتاح بتلك

---

[1] – ينظر: ناظم عودة، نقص الصورة، تأويل بلاغة الموت، ص 40.

[2]– ينظر: مارتن هايدغر: هلدرلن وماهية الشعر، تر: فؤاد كامل ضمن سلسلة النصوص الفلسفية(2) دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص145–146. نقلا عن: عبد الصمد الكباص، التأويل وأنطولوجيا الانفلات الموقع السابق.

[3] – عبد الصمد الكباص، م، س، ص 145.

[4] – رسائل الوهراني، (مقطع من رسالة إلى الامير نجم الدين بن مصال)، ص 76.

المنطقة المظلمة والشّاسعة من اللامفكر الذي يشكل –على حد تعبير فوكو – بالنسبة للإنسان: الآخر الأخوي والتوأم المولود لا منه ولا فيه، بل هو إلى جانبه، وفي الوقت ذاته هو تجدد مماثل لذاته في ازدواجية لا تنقض؟ هل لأنّ هناك دائما كينونة تتجاوز حركة الفكر وتنفلت منه؟ أم أن الأمر يتعلق باللغة بما هي مخترقة بفقدان جذري للمدلول يجعلها تنساب متدفقة من أجل الإمساك بأثر هذا الفقدان[1]؟

ليس للأسلوب الهذياني الذي ينتجه الوهراني هوية محددة، لا وجود له كحقيقة، لا مكان ولا زمان له، لأنّ الذي يثيره هذا الأسلوب يبقيه بعيداً عن أي نزاع يزعم أنه استوعب مفاصل خطابه، لا أصدقاء للأسلوب الهذياني إلا في صفتهم مختلفين، لا خصوم إلا كونهم يتواجهون على ما ليس من جنسه أو نوعه، هذا الأسلوب يقع دائماً خارج نطاق التغطية الخبرية أو القيمية أو الفنية المحددة، إنّ اعتباره علامة مبهمة يعني تأليهه وبالتالي يكون في لامتناهي حقيقته. أنْ يكون لكل منا أسلوبه، فيما هو عليه وفيما يؤول إليه، يعني استحالة تعريفه، فما ننسبه إليه من حكم مطلق بدعة خاصة بنا [2].

يمكن اعتبار "الهذيان السّاخر"هو النوع القادر على رصد المسكوت عنه، ومن هنا كانت خطورة "القصّ الهذياني" وعلة رفضه في الثقافات الإنسانية، ومن بينها الثقافة العربية الإسلامية وقد اتخذ " الأدب الساخر" من سرديات الهذيان وسيلة لممارسة الحكي اللامتوقع بُغية تصوير الواقع بعدسة العاقل المجنون؛ فالسّرد الهذياني يمتلك القدرة على رصد تفاصيل الحياة في أدق جزئياتها، منح الهذيان للسرد حلة جديدة تختلف عن مزايا المرحلة الكتابية السائدة آنذاك، كان الآلية المضادة لدى كتاب الأدب الساخر.

حفلت الخطابات الهذيانية في التراث العربي التي اعتبرها البعض ضرباً من الحمق بالبعد الهزلي لخطاب الجسد* بوصفه أداة معرفة نظرية وعملية يسعى إلى تقديمها للمتلقي

---

[1] – ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء، مركز الإنماء القومي للترجمة، مركز الإنماء القومي، 1990، ص255، ينظر كذلك: عبد الصمد الكباص، التأويل وأنطولوجيا الانفلات الموقع السابق.

[2] – ينظر: جاك دريدا، المهماز، ص 10

* – تنويه: هذا المعنى الذي صغته في هذه النتيجة صغته من خلال قرائتي لهذه الفكرة، "بمجرد ما تملك اللغة والوصف الجسد يكف عن أن يكون جسداً واقعيا ليغدو جسدا ثقافياً بالدرجة الأولى ومتى ما مس الوصف الجسد فإنه يتعامل معه انطلاقا من مخزونه الفكري وذاكرة اللغة وقيمها وأخلاقها وأيضا من خلال الممكنات البلاغية التي تسجنه في الوصف. لذا يغدو الجسد بهذه العملية البلاغية الوصفية مثالاً لغويا يحاكي أصوله المرجعية، ومن شأنه أن

كما يعتبر الخوض في هذا الخطاب خوضا فيما هو محرم التعبير عنه وتجسيده عبر الكتابة بينما هو غير محرم واقعا وممارسة؟. فهل الحاجة إلى "الهذيان السّاخر" وحدها هي التي تشرع الباب أمام الكاتب ليتحدث عن الجنس أم أنّ هناك حوافز أخرى هي المهيمنة على قلمه الماكر السّاخر[1]؟

في منظومة الأدب الساخر التي أفرزها مخيال الوهراني نجد الخطاب الهذياني يثير قضايا اجتماعية، ثقافية، قد يخالها البعض سرديات حرّة لا تخلو من الكذب، لعله من الضروري التنبيه إلى أن الخطاب الهذياني لا يخضع إلى رقابة مؤسساتية، لأن خطابات العقلاء تخضع للحظر الفعلي وهذه الاستراتيجية الهذيانية هي إخراج الحقيقة من ظلمات التغييب إلى علنية الكشف والممارسة بتصور علماء النفس.

إنّ الهذيان الخطابي الذي بدا في شكل جنون وحمق من جهة ليس سوى ستار عبّر من خلاله الوهراني من جهة عن موقف نقدي للمجتمع المشرقي، ولهيمنة السلطة الدينية والسياسية هناك، كما أنه عبر من جهة أخرى عن موقف تأويلي من الوجود وازدواجية الذات المتألمة في تناقضاتها، ولأنَّ الكتابة الهذيانية السّاخرة عنده مثال صريح لقلق الروح الباحثة عن فرصة النفاذ إلى حرية الحضور بالكلام الحرّ من خلال الذات الحادة التي تساهم في تهشيم العادات المستهجنة الناتجة عن العصبية المشرقية.

ومن وراء ذلك كله، أراد الوهراني أن يقنعنا بأنّ الهذيان هو الجوهر الثابت الذي استوت فيه الاستحالات التأويلية، وأنّ المعاني السابقة المستشفّة ما هي إلاّ محاولات فقط لهتك القشرة الأولية للنّص.

يتحول إلى مشهد للمتعة والتأمل الجمالي. ينظر: محمد نور الدين أفاية، الغرب المتخيل: صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، 2000، ص 87.

[1] – ينظر: محمد المسعودي، سمات أدب الهامش عند التوحيدي، 2014، almadasupplements.com

2-ستار الحكمة:

إنْ حرصت الثقافة العربية على دعم بعض خطابات الجنون كما فعل النيسابوري في "عقلاء المجانين"، فذلك عائد إلى كونها خطابات عاقلة تتلمس الحكمة والحجاج بالدّين، مما يشي بوجود دائرتين لخطاب الجنون في هذه الثقافة: خطاب الحكمة التي كثيراً ما يبحث العربي عنها بوصفها خطاباً جماعياً مشاعاً يحقق المنفعة بالتزامه مبدأ الخط الأفقي في علاقته مع الجماعة، ويعتمد على تلك المقولة المتوارثة(خذ الحكمة من أفواه المجانين)، لقد كان" بهلول المجنون الكوفي" من أقدم رواد التصوف الذين ضربوا مثالاً لحياة الزهد ويقال إنه كان يعمل واعضاً في بلاط هارون الرشيد". أما الخطاب الفردي فيتجه رأسياً إلى الذات وينطوي على نفسه، ومن كان من المجانين والحمقى من يقول الحكمة، ومنهم من لا يقولها ومن ثم وقعت تراتبية الخطاب وأولياته داخل خطاب الجنون نفسه فكان الأول منها، وخطابه في مركز الضوء، ووقع الثاني في دائرة الهامش[1]. ومن الأنسب العودة إلى مضامين الخطاب الهذياني* السّاخر لمعرفة ذلك. لقد تحول الهذيان السّاخر إلى خطاب حكمة يتشظى من ثناياه الجانب الوعظي والإرشادي، ويظهر فيه برداء التقية, وهو رداء قهري ربما فرضته الرحلة الآخروية.

ولعلّ العلامة الأكثر إشراقاً في هذا الجانب هي التحول الذي يتحقق بالرداء الذي يرتديه حيث التحول من **الهذيان** إلى **الإرشاد**، إذ يتحول إلى خلق موضوعات دينية ليأنس بها مع شيخه العليمي، وما الاضطراب الذي عاشه الكاتب مع خازن جهنم إلاّ نتيجة لذلك التحول.

فهذه المقاطع التي يثيرها الوهراني تثير الجدل، فها هو يضع الحوار على لسان خازن جهنم: "**فيقول لك: يا خبيث أنت كنت من المتفننين في اللياطة، كنت تفسق بأولاد المسلمين وتثبت أسماءهم في جريدة عندك على حروف المعجم**"[2]." **فقال لي مالك، خازن جهنم: لعلك تريد أن تهجوني بشعر مثل ما رأيت في صحائفك اليوم أو تعمل فيّ مقامة تذمني فيها مثل ما تفعل مع بني آدم، والله لألطمنّك بالفلع (المقرعة التي يضرب بها)، حتى يبول القندلاني**

---

[1] – ينظر: معجب العدواني، مرايا التأويل، قراءات في التراث السردي، ص 73-74.

* – وما يؤكد على ذلك قول الوهراني في خاتمة منامه الكبير، " كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل والهذيان الذي أثاره التعب والانتقام؟..". ينظر: منامات الوهراني، ص 60.

[2] – م، ن، ص 29-30.

(يشير إلى رجل هذا لقبه) على ساقيه..."[1]**." فما أشعر إلاّ بضربة عظيمة هائلة جاءت من خلفي طنت لها أكناف المحشر..."**[2]. إن تقبل مقطع من هذه المقاطع يضع الوهراني في موازاة مع الكفر، يعد أمراً بالغ الصعوبة على المتلقي المسلم الذي تشكل له الآخرة معنى روحياً سامياً، حتى ولو كان الأمر مطروحاً كإبداعٍ سردي.

وقد انصبّ الموقف المتناقض للقدماء تجاه عقيدته على نصوصه، فوقفوا أمامها موقفا مرتبكاً، فأدبه يوجب التهمة في حقه و سخريته تدل على التناقض وهي أباطيل، ولكن له نثر جيد ونحن نذكر طرفاً من سرده ليعلم القارئ عدم صحة ما يحكي عن إلحاده، وكان "منامه الكبير الذي اعتبره في الأخير **مجرد هذيان***، هو المصدر الرئيسي للاستشهاد بأفكاره وتكذيب آراء المترجمين في عقيدته، وقد تعاملوا مع مناماته على أنّها اجحاف في حق الفكر والعقيدة لا عملاً من أعمال الكتاب وما تحمله من خيال لا يطابق العقل البشري، فحرموه من المتعة النصية التي تقتضي ذلك.

وقد اهتم النقاد والمترجمون القدماء بأدبه مهملين نثره، ولم يلق باقي نثره إلاّ اشارات قليلة مقتضبة، كل ذلك دون أن ينص – ولو لمرة واحدة – على الطابع القصصي لمؤلفاته النثرية فهؤلاء القداس وقعوا تحت سلطان ما ألفوه، الذي وإن كان يحجر على الفهم ويعرقل التطور إلّا أنّه يمتلك جمالاً لا نجده في الغريب غير المألوف، والنص المألوف –عند القدماء – هو ما جرى مجرى العرب الاوائل: أما النص الخارق والمتجاوز، فهو إما يجري مجرى القرآن أو يعارضه ولما كان نص المنام الهذياني غير مألوف، فقد تيسر الربط بينه وبين النص القرآني تارة كنص معارض وتارة كنص مواز[3]. لقد كان الحكم على عقيدة الوهراني محور اهتمام المؤرخين له، غير أنّ المشارقة تركوا لنا معالم مهمة عن الرجل وكتاباته، لا سيما أن معظم

---

[1] – مناامات الوهراني، ص 31.

[2] – م، ن، ص 32.

* – إن الرموز هي مواضع انتقاء تاريخي للأسماء، أو هي تصورات خيالية بين التجربة والواقع، كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل والهذيان الذي أثاره التعب والانتقام. م، ن، ص، 60.

[3]– ينظر: سيد خميس، أدب الرحلة الى العالم الآخر www.nizwa.com. هذه القراءة عبارة عن عرض وتعليق لدراسة قامت بها الباحثة الدكتورة منى طلبة، تحت عنوان: المقارنة لرسالة الغفران في سياق أدب الرحلة الى العالم الآخر في تراث الحضارات القديمة والوسيطة، والتي نالت عليها درجة الدكتوراة في الآداب بمرتبة الشرف من جامعة عين شمس 1997. ينظر كذلك: عبد الله العلايلي، المعري ذلك المجهول، رحلة في فكره وعالمه النفسي، ط3، دار الجديد، بيروت–لبنان د.ت، ص 19–20.

أعماله قد فقد، ولولا هذا الجهد التاريخي، ورغم ما شابه من نزعات تقويمية، لما عرفنا الوهراني ولما استشكل علينا نصه[1]. وقد بذل المحققان في هذا السبيل وفي محاولة توضيح إشارات المؤلف جهداً جديراً بالتقدير والثناء، ولم يدخرا جهداً في مراجعة كتب الأدب والتاريخ والجغرافيا والطب والفلك وغيرها لتوضيح غامض واكتشاف مجهول ومعرفة مغزى إشارة يعترف المحققان بجودة هذه النصوص، كما يوضحها هذا المقطع: [**وبعد فإنّ هذه المجموعة من النصوص تمتاز في تاريخ النثر الفني في الأدب العربي بميزات ترفعها إلى مقام عالٍ ولا نكاد نجد في النثر العربي القديم نصوصاً فيها ما في كتابات الوهراني من حيوية وذكاء ولمحات تعبر عن شخصية الكاتب وتصور في دقة وبلاغة بعض جوانب الحياة الفكرية والاجتماعية في عصر من عصور التحول في المجتمع العربي. وهو عصر الانتقال من الدولة الفاطمية في مصر إلى الدولة الأيوبية]** "[2]، وعلى الرغم من كل القراءات الفاحصة للإحاطة بما كتب عنه في كتب السيرة والتراجم، واختلاف الأراء حول مؤلفاته، تبقت كتابته محل التأويل لكونها تتمتع بجدراية سردية تندرج ضمن الأدب السّاخر الذي لا يكبل معالمه بمعايير الإلتزام الأخلاقي.

ولعلّ الوهراني نفسه قد مر به مثل هذا التكفير، الذي يلتمسه القارئ في بعض "خطاباته الهذيانية" التي عدها النقاد ضرباً من الجنون، ولكي ينجو السّارد من هذه الإشاعة يلجأ إلى ابتداع ما يسمى "**بالجنون المرقع**"*، فكان إصراره على نفي تهمة الشرك التي قد يُقذف بها مُتجلية في "المواقف الوعظية" التي يثيرها في بقية منامه.

1- تهريب السيرة الماجنة والاتجاه صوب المواعظ:

ترد موضوعة البعث في السياق الذي يشير إليه السارد، حين عمد إلى تخيل نفسه في الحلم مبعوثاً من القبر، كما تبعث الأموات، ويظهر ذلك في قوله: " ، **فخرجت من قبري أيممُ الداعي إلى أن بلغت إلى ارض المحشر، وقد ألجمني العرق، وأخذ منى التعب والفرق وأنا**

---

[1] – سيد خميس، أدب الرحلة الى العالم الآخر، الموقع السابق.

[2] – منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، مقدمة تصدير الكتاب، ص هـ-و.

* – "الجنون المرقع" بتعبير باشلار، تتلقى فيه الكلمات كثافة معينة من التعبير عندما تتحول من الخطاب الهذياني إلى الفيض الإلهي، ومن الأحداث الفارغة إلا التأملات، هكذا يصبح نص الوهراني نصا مزدوجاً، فالبنية اللغوية الساخرة تنتقل إلى شيء آخر، ليتحرك بلغته إلى موضوعات تحمل في طياتها معاني عديدة. وهكذا يغادر النص السردي الساخر الأرضي ليخاطب العلوي، ويفنى فيه، عبر لعبة الأقنعة الجاهزة كاستراتيجية لهدم الاعتقادات الفاسدة حول موضوع الغفران والحشر...الخ. ينظر: محمد العباس، سرانية النص الشعري الأنثوي، ص 91-92.

من الخوف على أسوء حال، قد أنساني جميع ما أقاسيه عظيم ما أعانيه من شدة الأهوال فقلت في نفسي هذا هو اليوم العبوس القمطرير...". في هذا الموقف يريد أن يذكر صديقه بموضوع البعث، فالمتأمل لنصه في كثير من المواضع يجد أنّ السارد يلح على شيخه بشتى الأساليب التي يدخل في ثناياها الترهيب والترغيب من أجل تأكيد هذا اليوم، وما رحلة الكاتب إلاّ جزء من التفكير العقائدي الذي كان سائداً أنذاك .

ومن خلال الفحص العميق لمواضيع "**المنام الكبير**" **(النفس الهذياني الذي أثاره التعب على حد تعبير الكاتب)**"، تبيّن أن موضوعة البعث تتشظى بدورها إلى مواضيع أخرى، لكون موضوعة البعث هي المرحلة التي يبدأ الإنسان منها للوصول إلى مواضيع أخرى تصادفه أمامه، أثناء خروجه من القبر، ويمكن اعتبارها **موضوعات جزئية*** حصرناها في المحشر والمغفرة، والشفاعة، والعدل، وحسن الظن بالله وإحصاء أعمال الإنسان.

أ- الحشر:

ينزاح السَّارد عما ألفناه من الهذيان والعبث والمزاح إلى سارد جدي، يبدو من خلال كلامه عن يوم الحشر، أنَّه ذو ثقافة وموعظة واسعة، من خلال المقاطع التي أوردها، نفهم أنَّه مطلع على الجانب الديني، فكيف لا وقد اتخذ منه موضوعاً لبناء خطابه السّردي.

الوهراني ذكر في منامه أنه بعدما بعثه الله تعالى من قبره، بلغ أرض المحشر:" **فخرجتُ من قبري أيمّمُ الداعي إلى أن بلغتُ أرض المحشر**"، ليجد هناك صديقه الحافظ العليمي.

إنَّ السّارد يلجأ إلى هذا اليوم، والحديث عنه بواسطة الهذيان الذي تنتجه الرؤيا المنامية المنجزة، حتَّى تكون الرؤية ناقلة للمشهد ربما كي يصدق صديقه الحافظ ما رآه الوهراني لكون "المنام الكبير" رسالة بعثها الوهراني إلى صديقه، وهناك مقاطع كثيرة تدل على الاستشهاد غير المباشر الذي يورده الكاتب في منامه، كقوله: **يا كافر القلب أما ترتدع؟ أما ترى الملائكة منحدرة من السماء إلى الأرض زرافات ووحدانا؟ أما ترى الميزان يرتعد بما فيه مثل المحموم إذا أخده النافض البلغمي يوم البحران؟ أما ترى الصراط يرقص بمن عليه؟** وما هذه المشاهد المضمنة في المقاطع السردية بطريقة غبر مباشرة إلاّ صورة جلية لوصف

* – تنويه: هذا التقسيم الموضوعاتي مستوحى من التقسيم الذي اعتمدته الباحثة في رسالتها أثناء مقارنتها بين مواضيع رسالة الغفران ومواضيع منام الوهراني، ينظر: سوميشة خلوي، التناص في منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص 87.

المصادر الدينية لهول هذا الموقف، بما فيه من تعب وخوف وتصبب للعرق، وبذلك يكون السارد قد أثر في شيخه العليمي، لكون الخطاب الهذياني يتجه صوب أهوال القيامة.

ب-**المغفرة:**

يعمل الكاتب على إيراد موقف آخر، يجعلنا نستحضر مختلف المصادر الدينية التي عمدت إلى تبيان موضوع المغفرة، لكونه يصف بعض الفِرَقْ التي نالت المغفرة رغم أنّ عيوبها وذنوبها بلغت عنان السماء، وكذلك يستشف القارئ اللبيب قضايا أخرى متمثلة في قضية الطمع في نيل مغفرة الله عزوجل، ويتمثل ذلك في قوله: " **فأما الثلاثة : فعبد الرحمن بن ملجم المرادي، والشمر بن ذي جوشن الضبابي والحجاج بن يوسف الثقفي، والشيخ الكبير أبو مرة إبليس فجار الخلائق، وهم مجرمو هذه الأمة. وأما الفرح الذي ألهاهم عن توقع العقاب حتى استفزهم السرور ورقصهم الطرب مع ما كانوا عليه من رجاحة العقول ونزاهة النفوس وثبات الجأش فهو الطمع في رحمة الله تعالى بعد اليأس منها لعلمهم بما اجترحوا من العظائم، وإنما قوى أطماعهم كون البارئ- جلت قدرته- غفر اليوم للفقيه المجير والمهذب النقاش، فخذوا رحمكم الله بحظكم من هذه البشرى والفرح والسرور**".

إنَّ المتأمل في هذا المقطع الذي أورده الوهراني، لتبيان موضوع المغفرة يجده يذكر الناس الذين يطمعون في رحمة الله تعالى وهم أصحاب فساد، ويعرض لنا من ينفون المغفرة على الذين أسرفوا في الحياة الدنيا، فكأن السَّارد يريد أن يقول بأن الله غفور رحيم مورداً هذا المقطع السّردي الذي يدرك فيه القارئ أنَّه مستوحى من معاني آيات قرآنية وأحاديث نبوية يبشرنا فيها الله تعالى بسعة رحمته ومغفرته اللامتناهية[1].

وقد عمد إلى جعل الحجاج بن يوسف الثقفي أحد هؤلاء الذين تعمهم مغفرة الله عزوجل فلعله اطلع على ما قاله الحجاج في مرض موته:

" يا رب قد حلف الأعداءُ واجتهدوا إيمانهم أنّي من ساكني النّار.

أيحلفون على عمياءَ ويحهم ما ظنهم بعظيم العفو غفار"[2].

وكذلك نجده يورد لنا قتلة أولياء الله، ويصرح في مقطعه السردي بأنه قد غفر لهم ويعمد كذلك إلى طرح قضية إبليس لعنة الله عليه، ويقول بأنّه قد غفر له، في هذه المواقف قضايا عديدة يطرحها الكاتب، أولها قضية الطمع في رحمة الله، وثانيها قضية

[1] – ينظر: سوميشة خلوي، التناص في منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص 87.

[2] - البيتان لسفيان العكلي، ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج1، ص 348.

الحكم على المجرمين فيما كان جزاءهم الجنة أو النار، باعتبار الله غفورا رحيماً، كأنّ السارد يسخر من الأحكام التي يصدرها الناس على مثل هذه المسائل التي تخص قضية المغفرة. هذا من جهة ومن جهة أخرى يقدم هذه الأمثلة لشيخه الحافظ الذي فزع من أهوال يوم القيامة، ويحاول من خلال هذا النماذج(الشخصيات) التي كانت ذنوبها وخيمة أن يقول لشيخه لا تقلل مادام هؤلاء قد نالوا رحمة الله عزوجل، وقد يفهمها قارئ آخر بتأويل آخر، أنها سخرية من الشيخ الذي يطمع في رحمة الله وهو لم يتب، لكون البارئ عزوجل، لا يقبل توبة العبد إلاّ بعد التوبة، كقوله: "إِلَّا الَّذِينَ تَابُوا وَأَصْلَحُوا وَبَيَّنُوا فَأُولَٰئِكَ أَتُوبُ عَلَيْهِمْ وَأَنَا التَّوَّابُ الرَّحِيمُ" البقرة: ١٦٠.

ج/: الشفاعة:

ينتقل الكاتب من موضوع المغفرة إلى موضوع الشفاعة، حيث نجده يذكرنا بشفاعة سيد المرسلين محمد[ص] فبعد أن وصف قدوم موكبه [ص] من أصحابه وأهل بيته وهو مقبل من المقام المحمود قاصداً الحوض أظهر لنا الناس من حوله، وهم " **يضجون بالبكاء ويشيرون إليه بالأيدي ويستغيثون عليه من كل مكان، ويدخل الجميع في شفاعته**".

من خلال المقطع المذكور، يتبين لنا كيف استغل الوهراني تطعيم الخطاب الهذياني بمقاطع لا تنم إلا عن ذات واعية بقضايا الدين، بغية إقامة الحجة على الفرق الضالة التي يعمل الكاتب على كشفها، وتقديم موقفه منها كالشيعة* التي جسدها السارد في منامه، لكون هذه الفرقة تنفي الشفاعة عن أهل السنة، وتزعم أنها ستنال الشفاعة من علي بن أبي طالب رضي الله عنه، لذلك نجد السّارد يورد ما يقنع الخصم. وهي شفاعة النبي [ص] في إخراج المؤمنين من النار، وقد وردت في المصادر الدينية الإسلامية فعن هذا الموقف يقول عزوجل: "يَوْمَئِذٍ لَا تَنْفَعُ الشَّفَاعَةُ إِلَّا مَنْ أَذِنَ لَهُ الرَّحْمَٰنُ وَرَضِيَ لَهُ قَوْلًا"، طه: 109. خلفيات متعددة يستحضرها القارئ أثناء قراءته لمقاطع النص الهذياني الذي اتهم بالعشوائية، فالسارد يلجأ إلى

* - سبق وأن اقتحم المعري هذا المجال، في لزومية مطولة يسخر فيها من الشيعة ومن عقائدهم واتهمهم بارتكاب المحرمات اتكالاً على شفاعة علي يوم القيامة. ينظر: هادي العلوي، المنتخب من اللزوميات، نقد الدولة والدين والناس دراسة عن المعري، ط1، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، دمشق- نيقوسيا، 1990، ص 30.

السخرية من الفرق الشيعية التي تطمع في شفاعة علي ونجده يتودد إلى الرسول(ص) قصد نيل الشفاعة، وليثبت لهذه الفرق مكانة الرسول وعطفه على أمته التي وعدها بالشفاعة.

لقد هيمن الخطاب الوعظي في الخطاب الهذياني، وبشكل أوسع، لكون الكاتب يقدم للناس معطيات عن الواقع الذي آلت إليه الأمة العربية آنذاك، من أمور الدين والدنيا وسوء تسيرهم، لذلك يأخذ من السخرية وسيلة للنقد، والتهكم الذي قد يؤدي إلى كشف الستار عن الظواهر المشينة.

يعتمد السارد في خطاباته آلية الإخبار الوعظي، التي تكون البداية بتقديم معطيات هي بمثابة أدلة وبراهين تدين خصمه ليخرج بنتيجة مفادها العقاب الإلهي الذي يشير إليه في رصده لأحوال يوم القيامة ، فالقصد هنا ليس أن يخبر عن سلوك هؤلاء، إنّما هناك مقصدية أخرى، وهنا يتجلى التعامل الثاني مع الخطاب من أجل الكشف عن المعنى، لأنَّه هو الذي يحتوي على القصدية الحقيقية، والتَّي يكشف عنها الخبر الوعظي بغرض الإفادة؛ نجد الوهراني يحبب إلى المخاطَب الاعتدال في أموره الدينية والعقائدية لنكشف عن أهداف نبيلة ومقاصد وفيرة ترمي كلها إلى تعليم الناس وتقويمهم.

إنَّ هذه الطريقة تكشف عن استراتيجية الخطاب الهذياني التي يسعى إليها الكاتب في تعامله مع المتلقي وكذلك في عملية التواصل، وتتخلص قيمة خطاب الحكمة الذي نلتمسه في ثنايا الخطاب الهذياني، في منح المستمع أو المتلقي الخبر المفيد، وأكبر قدر من المعلومات لإنّ المتكلم يجب أن يعطيّ المعلومات اللازمة التي بحوزته عن موضوع الخطاب، والتي من شأنها أن تنفع المخاطَب.

إنّ سمات الهزل والمجون والسخرية في نثر الوهراني لا تنفي عنه الجمالية الأدبية والعناية بالصياغة، وهو ما يفسح المجال أمام القارئ للتأويل والمشاركة في تكوين النص سواء كان نصاً ترسلياً أو نصاً سردياً. فإذا كانت الكتابة النثرية في المنام قد تجاوزت الأغراض التداولية إلى الغرض الجمالي، كما أثبتت قراءتنا بوضوح، فقد كشفت عما تقوم عليه من صور مختلفة من تداخل أشكال التعبير وأنواع الخطاب مما يجعلها نصوصاً متعددة الأبعاد، فنثره السّردي على نحو ما تجلى في تقديم موضوعات دينية لم يعد يقتصر على وظيفة الإبلاغ، بل جعل الوظيفة الفنية غاية يتطلع إليها؛ وتجلى ذلك في ما أفسحه في هذه النصوص الوعظية من مساحة للسّرد والوصف والتصوير، ولعلّ حضور هذه الوظيفة أن يجعل نثر الوهراني خطاباً للتأويل المتعدد.

المبحث الثاني: مظاهر تماسك الخطاب المضمرة:

1-ترابط وحدات البنية الخطابية:

كنا في المبحث السابق قد استخرجنا ملامح الخطاب الهذياني التي وظفها الوهراني، وهو يتخذ من الجنون ستاراً، ما يعني أن الخطاب لا يخضع تماماً لمفهوم العشوائية التي تنسحب على خطابه.

حيث نلاحظ أن الأحكام التي صدرت في حقه هي أحكام أخلاقية، مرتبطة بشخصيته أو الجانب السلوكي الذي قيّض نصوصه السّردية، كذلك علق الصفدي تهمته الأبدية على النص السّردي الذي صاغه الوهراني، بوصاية نقدية صارمة فبرأيه" لم يقل أدبا قط، وإنّما هذيان تكتنفه العشوائية، ذلك أنّ الصفدي كان يرى هذه النصوص بمثابة أحداث مبعثرة، منفصلة وحتى يثبت هذا الكلام نورد للقارئ هذه الشهادات المجحفة، يقول ابن حجر العسقلاني في "تبصير المتنبه بتحرير المشتبه" عند الحديث عمن يحمل لقب الوهراني من العلماء والكتاب: "ومنهم الركن الوهراني صاحب ذلك المنام والخلاعة"[1] بدون أن يذكر شيئا آخر عنه، كما يقول الزبيدي عنه في تاج العروس تحت مادة "وهر": والركن الوهراني صاحب الموجون والهذيان"[2] ولا يذكر أيضا شيئا آخر عنه وتابعه الصفدي الذي قال في الوافي بالوفيات: " إتخذ الأسلوب الماجن والكتابة العشوائية لعدم تمكنه من مجاراة الفاضل والعماد الأصفهاني"[3] وقال أيضا في كتاب أعيان العصر وأعوان النصر "كان مظلماً في دينه ونحلته متفلسفاً وعابثاً بالآخرين*"[1]

---

[1] – ابن حجر العسقلاني، تبصير المنتبه بتحرير المشتبه، ص 907، موقع الوراق اللالكتروني.

[2] – الزبيدي، تاج العروس، ص 5015، موقع، ن .

[3] – صلاح الدين، الصفدي، الوافي بالوفيات، تر: هملوت ريتر، ألمانيا – دار النشر شتاينر، 1962، ص 234 .

* – إن بشاعة تاريخ الوهراني وسخريته السّوداء ولّدت رغبة في تصفية الحساب معه خرقت حدود المنطق، وأباحت للخيال السّردي التحرك بحرية تامة، من دون رقيب أخلاقي أو علمي، لذلك توجه كارهو الوهراني إلى المخيال الحكائي. أمام إساءات القدر الغادر والماكر تحتم على الذاكرة المنتقمة أن تجد وسيلة أكثر مضاء لردّ الاعتبار للذات المخذولة، وكانت الوسيلة الوحيدة الممكنة الناجعة، هي الانتقام جنسيًا، لماذا جنسيا؟ ربما لكون الزنا سبباً في هلاك الإنسان، فإنّ االرجل إذا اتهم بذلك لا يجوز منحه الثقة والأمان والمشورة، هكذا تم الانتقام من الوهراني، والبطش به وبصورته التاريخية. ومن عيوب التراجم العربية القديمة أنها لا تتسع للمتن الأدبي الهامشي، بل إنّها تكاد لا يتسع إلاّ للمتن الأدبي الذي يسير في ركاب السلطة ويمسك بتلابيبها، كما أوضحنا في الإدراج السابق. ومن هنا كانت الضربة القاضية لكل الأنواع الأدبية العربية والمتون التي أنتجها أصحابها على هامش الحياة الدنيا التي لا تروق لذوي الفضل والتميز، أو لأنها ابتعدت كثيرا عن مألوفهم وعن قواعدهم وضوابطهم المعيارية التي لا يزيغ عنها إلا مغامر أو مهمش أو هالك. إنّه العقل الذي اعتاد أن يسير في اتجاه واحد، والذي يعجز عن فهم حقيقة النسبية وتعدد

وهذا لا يعني بالتأكيد أن تلك الذات المغربية لم تتعرض للقهر والتحيز، فأدب الوهراني ظلّ موصوفاً بالتبخيس أو التغييب أحيانا وتعرض بقسوة لا فتة للتهميش والإتلاف المتقصد.

مصطلحات ماجن، زنديق، تلك التي ساقها حاملو القيم التاريخية، أعلام السّير والتراجم، ليست سوى نتاج لعقلية لها مواقفها المسبقة وصورها المتخيلة عن الآخر(الوهراني) لتجعل منه موضوعاً للاقصاء والتجريد من كل ما هو إنساني يشترك فيه ويتشاطر به الجميع. بمعنى أن هناك أصلاً ذهنياً يقف وراء إطلاق مثل هذه الصفات ويعمل كنموذج يقاس عليه ويجري الالتزام به والاحتكام إليه كدليل وموجه اجتماعي وسلوكي[2]. ولذلك ليس هناك حدودٌ فاصلة بين المؤرخ(حامل السيرة) والمؤلف، رغم الاختلافات الواسعة، وإن وجدت فهي من صنع ميتافيزيقا التمركز والفصل والإلغاء، وهو ما جهدت إلى تنفيذه دراسات الأنثروبولوجيا الثقافية على مختلف المستويات المعرفية، ومنها اللّغوية، حين قايست بين بنية اللغة المبثوثة في النصوص والطريقة التي يتعامل بها أصاحب التراجم التاريخية[3].

ما ينبغي فعله لرفع شعار هذه الخطابات المنسية هو "البحث عن طبيعة بنيتها وتناسقها ونظامها وتحولاتها، عليها هي ذاتها أن تطرح عددا من الأسئلة تتعلق بطبيعتها كمفاهيم وبأنواع القوانين المتمايزة التي لها وبنوع الارتباطات التي تكون مؤهلة لها وبالمجموعات الفرعية التي يمكن أن تتولد عنها وبالظواهر الخصوصية التي تنبثق عنها في حقل الخطاب. إنّ ما ينبغي فعله، هو الاعتراف أنّها وفي نهاية المطاف، ليست كما كنا نعتقد منذ الوهلة الأولى*"[4].

مثل هذه الاتهامات انصبت على "الظاهر من الخطاب"، ينطلق سراً من شيء ما تم قوله، وهذا المسابق قوله، ليس مجرد جملة تم التلفظ بها، أو مجرد نص سبقت كتابته بتصميم بل هو شيء "لم يقل أبدا" إنّه خطاب بلا نص وصوت هامس النسمة، وكتابة ليست سوى

طرق الوصول إلى الحقيقة، لا بد أن يوصل أصحابه، دون أن يشعروا، إلى هذه النتائج الخطيرة. وهكذا يصبح من بديهياتهم التي لا تناقش، الاعتقاد بأن الشك خطيئة، والنقد جريمة، والتساؤل إثم وجريمة. ينظر: فؤاد زكريا، الحقيقة والوهم في الحركة الإسلامية المعاصرة ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة– باريس 1986، ص19.

[1] – أعيان العصر وأعوان النصر، ص 586، موقع الوراق اللالكتروني.

[2] – ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 85.

[3] – ينظر: عمر كوش، الصورة النمطية بين الشرق والغرب، مجلة نزوى، عدد، 43، تموز 2005، ص 76. نقلا عن: محمد عطوان، دور المتعيّن الرمزي في الثقافات، مجلة العلوم السياسية، بحوث ودراسات. ص 109 .

* – الإعتقاد الأول الذي يقصده فوكو في هذه المقولة هو اعتبار الكتابة كتابة عشوائية وغير منتظمة.

[4] – ميشال فوكو، حفريات المعرفة، مبحث التشكيلة الخطابية(وحدات الخطاب)، 26.

باطن نفسها. وعلى هذا النحو يفترض أنّ كل ما يعبر عنه الخطاب، تمّ التلفظ به في هذاالصمت شبه المطبق، السّابق عليه، والذي يحاكيه باصرار، لكنه وفي نفس الوقت يخفيه ويخرسه؛ فالخطاب الظاهر ليس في نهاية المطاف سوى الحضور المانع لما لا يقوله، وهذا مالا يقال، هو باطن يلغم، ومن الداخل كما يقال، هكذا نحكم على التحليل التاريخي للخطاب بأن يصبح اقتفاء وصدى وإعادة لأصل ينفلت من كل تحديد تاريخي"[1].

ذلك أن مفهوم الانفصال؛ أي انفصال الوحدات الخطابية، أصبح يحتل مكانة كبرى في فروع المعرفة التاريخية والأدبية والنفسية. ذلك أن التاريخ في ثوبه التقليدي، كان يفترض الانفصال معطىً لكنه غير قابل لأن يفكر فيه: إنّه يظهر في صورة أحداث مبعثرة، ولذا ينبغي الإحاطة به عن طريق التحليل بغية إلغائه ومحوه وإقصائه كي يظهر اتصال الأحداث، وهو ما تعلن عنه حفريات المعرفة في مستويات خطابية مشتتة، وتأويلات خاطئة لخطابات تاريخية سابقة تشترط صراع التأويلات والتحولات لإنتاج أنظمة معرفية تتجاوز الخطابات التاريخية الماضية. فالخطابات التي حكم الإنسان عليها بالعشوائية تأويلياً لم تخرج عن دائرة التأويل الضيق وبالتالي أنتجت صراع التأويلات وتعددها وفق تصورات ذاتية, ولكن بمحاولة تجاوز مفهوم التأويلات الفاسدة، فإنّها تقود إلى تحليل الخطابات وبنائها, وبالتالي فإنَّ السؤال يبقى رهين صراع التأويلات والبحث في مفهوم التجاوز, عن المسارب التي تؤدي إلى متناهيات يصبح فيها الخطاب المعرفي صورة منسجمةً، أو خطاباً متماسكاً, أو مجموعة خطابات ثابتة يتم التحقيق بواسطتها عن هوية الأديب, شكله، خطابه, ذاته المهمشة التي غرقت في تأويلات فاسدة حكمت على الخطاب بالانفصال[2].

وأخيراً، ثمة احتياط أخير، يضمن لنا تفويت الفرصة "على الأوهام الاتصالية غير المتبصرة التي ننطلق منها سلفاً في تنظيم الخطاب الذي ننوي تحليله؛ إنّه احتياط يقوم على التخلي عن فكرتين متلازمتين إلا أنّهما متعارضتان: أولاهما ترى استحالة الوقوف داخل نظام الخطاب على انفصال حقيقي، من جراء الاقتحام المباغت لحدث جديد، وأن وراء كل بداية مظهرية يكمن دائماً وباستمرار، أصل خفي، بلغ من الخفاء والعمق حداً يصعب تملكه وإحكام القبضة عليه. أما الفكرة الثانية، فتحكم عليه بأن يغدو تأويلاً أو إنصاتاً لما قيل من قبل، والذي في نفس الوقت لم يقل أبداً. وهذا ما يحتم ضرورة التخلي عن هاتين الفكرتين اللتين ليس لهما

[1] – ميشال فوكو، حفريات المعرفة، مبحث التشكيلة الخطابية(وحدات الخطاب)، ص 25.

[2] – ينظر: م، ن، ص 10–35.

من وظيفة سوى تكريس الاتصال اللامتناهي للخطاب، وضمان حضوره الخفي داخل غياب يعاد استحضاره باستمرار"[1]. وأن نتأهب لاستقبال كل لحظة من لحظات الخطاب كحدث جديد ولنفككها من أجل معرفة ما إذا كان بالمستطاع بناؤها بصورة صحيحة، ومنه يمكن استنباط مظاهر تماسك الخطاب الهذياني.

انطلاقا من الأسئلة التي سنجيب عليها لا حقاً، علينا أن نطرح عدداً من الأسئلة تتعلق بطبيعة المنامة الأدبية*، وبأنواع "القوانين الخطابية" التي تخضع لها وبالظواهر التي تنبثق عنها في حقل الخطاب. إنّ ما ينبغي التسليم به، هو الاعتراف أنّها وفي نهاية المطاف خطابات أدبية تحمل في طياتها قوانين الانسجام النصي.

أول ما ينبغي التذكير به أنّ الوهراني لم ينشئ كتابه(منامه الكبير الذي عده السّارد في الأخير نفسا هذيانيا) إلاّ كرد على رسالة توصل بها من "**الحافظ العليمي**"* تتضمن– إلى جانب ذلك– مواضيع مختلفة حديثا عن عدد من الزنادقة والمبتدعين، وحسب عادة القدماء، فإنّه افتتح رسالته بالإشادة بفضل الشيخ الحافظ العليمي:" **وصل كتاب [مولاي] الشيخ الأجل الإمام الحافظ الفاضل الأديب الخطيب المصقع الأمين، جمال الدين، ركن الإسلام شمس الحافظ تاج الخطباء فخر الكتاب زين الأمناء، أطال الله بقاءه وجعل خادمه من كل سوء وقاه، فكان ألذ من النار في عين المقرور، وأعذب من الماء البارد في صدر المحرور [وتناوله] فكان في قلبه أحلى من الدراهم، وأنفع لجراح البعد من المراهم...، ولقد فكر الخادم ليلة وصول كتابه إليه في سوء رأيه فيه، وشدة حقده عليه وبقي طول ليلته متعجباً من مطالبته له بالأوتار الهزلية بعد الزمان الطويل، وامتنع عليه النوم لأجل هذا إلى هزيع من الليل، ثم غلبته عينه فرأى فيما يرى النائم كأنّ القيامة قد قامت، وكأنّ المنادي ينادي هلموا إلى العرض على الله تعالى فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت أرض المحشر...فتقدمنا إلى أمير**

---

[1] – ينظر ميشال فوكو، حفريات المعرفة، مبحث التشكيلة الخطابية(وحدات الخطاب)، ص 25.

*– لسنا في المقام الذي يسمح لنا بتأصيل الخطابات، بل نحن في مقام البحث، ولهذا نشير إلى أن هذه التسمية "أدب المنامة "، ورد ذكرها على يد "سعيد الغانمي"، في حديثه عن حكايات وادي عبقر، قائلاً: ونرى أن بالإمكان اعتبارها المادة الأولى التي ستتطور لا حقا لتشكل قوام "أدب المنامة". ينظر: سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، ص 59.

**– هو الذي كتب له وعنه الوهراني المنام الكبير، وهو أبو الخطاب العليمي بن محمد بن عبد الله الدمشقي التاجر السّفار(574هـ)، ينظر: أبي الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج4، ص 248.

المؤمنين فوجدناه على شفير الحوض حوله جماعة من الهاشميين.... "[1]. هكذا انطلق وصف المحشر – الجنة–النار، الرحلة الأخروية التي صدرت عن رسالة الحافظ، وهذه الرسالة الاستخفافية بدورها فسحت المجال لظهور الجنة...، ولإنشاء "المنام الكبير" الذي يصف فيه إضافة إلى مشهد القيامة، "تجوال الشيخ العليمي" في الفردوس وزيارته لأصحاب السّعير، أما **القسم الثاني** من المنام الكبير؛ أي الرد على ما جاء في رسالة "العليمي"، فإنّه لا يبدأ إلاّ عندما يفرغ من وصف الجنّة والنار.

بعد هذا التذكير، يتبين لنا أنّ استحضار الآخرة عند أمثال المعري، الوهراني، ووصفها عبارة عن استطراد، لعلّه لم يكن في حساب الوهراني، "فلم يأت على الأرجح نتيجة تخطيط مسبق، فكأنّه أخذ على غرة وفوجئ بفيض الكلام، فانساق مع حركته بتكثيف سردي عارم"[2]، بدأ بالحديث عن أهوال يوم القيامة فنسي موضوعه؛ أي الرّد على تساؤلات الحافظ العليمي، وانخرط في عرض طويل لمشاهد من العالم الآخر، غلب عليها الطابع الهذياني.

إنَّ مقدمة المنام الكبير في الوهلة الأولى لا تكشف للقارئ عن سرها في التكثيف السردي، فقد تفرعت منها حكايات جانبية، تحولت إلى تخييل هذياني؛ بحيث إنّ القارئ يندهش عندما يصل المؤلف إلى الجزء الثاني، ألا وهو الرّد على "الحافظ العليمي" الذي سيصبح ثانويا وهامشياً، ويصير القسم الأول، الذي هو مجرد استطراد، ذا أهمية بالغة، وهذا قريب من التقسيم الذي أشار إليه عبد الفتاح كيليطو في دراسته حول منامات المعري.

في **القسم الثاني** يتخلى الوهراني عن الخطاب التخييلي ليتبنى الخطاب الذي نجده في كتب الملل والنحل، فيعمد إلى الحديث عن المبتدعين الذين خالفوا المألوف بدرجات متفاوتة **كابن التقاش، عبد الواحد بن بدر، أبو القاسم الأعور**...الخ، لنخرج من قراءة هذا القسم وقد تأكد لدينا أنّه يختلف كثيراً عن الأول في مضمونه وروحه ومرماه، ففي القسم الأول نرى الحافظ العليمي في جنة النعيم، ونرقب معه إطلالته على أهل الجحيم، أما في القسم الثاني فنهيم في متاهة الإعتقادات التي دعا إليها عدد غفير ممن وسموا بالزندقة فنشعر بشيء من خيبة الأمل ونتساءل: لم تحمّل الوهراني مشقة كتابة هذا القسم الذي يبدو غير مجدي؟ لمَ لمْ يكتف بالقسم الأول المشوق والممتع؟ لكن سرعان ما يتضح لنا بأن هناك علاقة وطيدة بين

[1] – منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص 17.

[2] – ينظر: عبد الفتاح كيليطو، منامات المعري، الموقع السابق.

القسمين ستتضح عندما نقوم بتحديد العلاقة بين الوحدات الخطابية التي يتشكل منها المنام الكبير.

أ- العلاقة بين بين الوحدات الخطابية للخطاب الهذياني:

المقصود بالعلاقة الخطابية، هنا ليس علاقة الكتابة- كتابة **المنام الكبير***- أي الأحداث الملازمة لكتابتها؛ بل المقصود بالعلاقة الخطابية حسب مفاهيم -فوكو- دراسة تناسق المجموعة الخطابية المتناثرة التي ينتمي إليها المنام .

في هذا السياق، يمكن الإشارة إلى كيفية بناء وحدات التشكيلة الخطابية: كعلاقة المتن بالمقدمة والخاتمة، التي عدّها فوكو من أساسيات الهيكلة الخطابية، بهذه الصورة التي تبدو غامضة من ناحية "التناسق"** يسلتزم القول بأنّ البحث في الوحدات الخطابية بين المقدمة والمتن والخاتمة يحتاج إلى كثرة قراءة النص وإعمال الفكر وإمعان النظر حتى يمكن ملاحظة التناسق بين المشاهد الحكائية.

وتتجلى هذه الغاية في قول فوكو،" نريد أن نستبدل الحكم السابق على الخطابات، بالتكون المنتظم للموضوعات الخطابية المنجزة التي لا ترتسم ولا تظهر إلا في البنية الخفية للخطاب وأن نحدد هذه الوحدات الخطابية دون ارجاعها أو إحالتها إلى الأحكام المسبقة، بل بردها إلى مجموع القواعد التي تسمح بإمكانها كموضوعات خطاب، مشكلة بذلك شروط ظهورها التاريخي نريد أن نقيم تاريخاً للموضوعات الخطابية لا يغرقها في غياب موروث مشترك وأصلي، بل

---

* - ينبغي منا الإشارة إلى طبيعة المنام الكبير الذي يمكن عده خطاباً هذيانياً إستنادا إلى ما يورده الوهراني في نهاية المنام، كشهادة تثبت طبيعة الخطاب: **كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل والهذيان الذي أثاره التعب والانتقام؟**" ينظر منامات الوهراني ص 60.

**- يسعى فوكو في حديثة عن عواقد التشكيلة الخطابية إلى التركيز على مصطلح التناسق-الانسجام-الترابط وهذا ما تنقله لنا مقولاته المقتبسة: " لتحديد مجموعة من العلاقات بين عدد من العبارات، لا بد من التركيز على شكلها ونمط تسلسلها وترابطها". "لأجل تجميع العبارات الخطابية في وحدات حقيقية، ينبغي وصف تسلسلها وتتابعها ووصف أشكال التوحيد التي تظهر بها: كوحدة المضامين الفكرية وتماثلها وتنتسقها. من الأنسب بالدرجة الأولى أن تفترض أن فكرة محورية ما قادرة على أن تستقطب مجموعة من الخطابات وتشد بعضها إلى بعض وتحركها ككيان عضوي واحد، له حاجياته وقوته الداخلية وطاقاته في البقاء والاستمرار".ينظر: ميشال فوكو، حفريات المعرفة، مبحث التشكيلة الخطابية(وحدات الخطاب)، ص 34-36.

يظهر للعيان مجمل الانتظامات التي تحكم تبعثره"[1]، وهذا ما سنوضحه من خلال التعرض للتشكيلة الخطابية التي نلاحظها من خلال النفس الطويل والهذيان الذي أثاره التعب والانتقام.

إذا كانت الجمل الإفتتاحية منطقة استراتيجية لتَّحقيق التواصل بين طرفي الرسالة/ الكاتب والمخاطبَ/ القارئ، فإنَّ تأثيرها يسري على النَّص، بحيث تجعل أجزاء النص اللاحقة متماسكة المبنى ومتسقة المعنى بما قبلها مما يضمن استمرار التواصل حتى النهاية[2]، ويبدو هذا جلياً عند ركن الدين الوهراني؛ إذ نجده يولي اهتماما كبيراً بمقدمة "المنام"، ويوحي هذا الاهتمام بأهمية الفاتحة، بل أهمية الجملة الأولى؛ ففي الغالب يركز المرسل كل جهوده في هذه الجملة إذ يكون ما بعدها غالباً تفسيراً لها، وتمثل كذلك المحور الذي يدور عليه النص فيما بعد، إذ تتعلق الأجزاء الباقية من النَّص بالجملة الأولى بوسيلة ما[3].

قد تكون الجمل الأولى من النص للاستفهام أو التمني أو النداء أو الأمر، كما أنها قد تكون وصفية، لأنّها هي فقط التي قد تكون صادقة، بالإضافة إلى ذلك، لكي تكون صادقة فالجمل الأولى تشترك مع الجمل الأخرى التي نجدها في متن التشكيلة الخطابية، الأولى أنّها مكونة من كلمات ولها معنى مشتق من معاني الكلمات التي تحتويها والثانية، أن لها طرازا خاصاً من الوحدة بفضله تكون لها القدرة على حمل خصائص لا توجد في الكلمات المكونة لها[4].

يتميز المنام بتفرده في الفاتحة فقد استفتحها المتكلم، قائلاً:[5]

أيا نفحةَ أهدتْ إليَّ تحيـةً ينـمُّ عليّها العَرْف من أمِ سالمِ

مشتْ في أراكِ الواديين فنبهتْ بهِ كل نشوانٍ المعاطف ناعم

ألاّ إنّما أحكي بدمعي ولوعتي بكاء الغوادي وانتحاب الحمائم

في هذه الأبيات، وبالخصوص البيت الثالث نلتمس براعة الصدق المطلوبة؛ لأنَّ نص الجملة الأولى يتضمن قضايا معرفية يريد المتكلم أن يحكيها بدموعه ولوعته، والغرض منها

---

[1] – ينظر: ميشال فوكو، حفريات المعرفة، مبحث التشكيلة الخطابية(وحدات الخطاب)، ص 46.

[2] – فهيمة لحلوحي، استراتيجية الخطاب في كتاب الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية لأبي حيان التوحيدي، دراسة تحليلية سيميائية، رسالة ماجستير مخطوطة، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة 2002-2003، ص 96.

[3] – ينظر: م، ن، ص ن.

[4] – ينظر: برتراند راسل، ما وراء المعنى والحقيقة، مبحث: الجمل، النحو وأجزاء الخطاب، ص 31.

[5] – منامات الوهراني، ص 22.

هو العثور خلف العبارات نفسها على قصدية الذات المتكلمة وعلى نشاطها الواعي، وما كانت ترغب في قوله، ويتعلق الأمر في تاريخ الفكر بإعادة إنشاء خطاب جديد وبالعثور على الكلام الأبكم الهامس الذي لا يتوقف، والذي يحرك من الداخل صوتاً نسمعه يتعلق باستعادة النص الرفيع اللامنظور الذي يسري ما بين السطور المكتوبة ويزاحمها أحياناً، فتحليل الفكر هو دوما وباستمرار تحليل يسعى إلى البحث عن المعنى الحقيقي وراء المعنى المجازي، يبحث عما وراء الخطاب، سؤال يتجه بلا شك نحو استكناه ما ذا كان يقال وراء ما قيل فعلاً[1]، وهي تتمثل في قضايا اجتماعية يريد السارد تبليغها بطريقة ساخرة، ومن جهة تشويق السامع، إلى سماع ما سيخبر عنه المتكلم، خاصة بعدما صارحه بأنَّ الحكي سيكون بكل الجوارح وبذلك يتحدد الفهم المعرفي للنص.

يمكن تصنيف هذا النص حسب المنظور الفكري اللغوي العربي بوجه عام، الذي يقسم الكلام إلى خبر وإنشاء حسب ما ورد في الجمل، فهي الموجه الأساسي للنص، ويتمثل الموجه النصي للنص في حرف **[ألاّ]** التي تعرب أداة استفتاح، والحرف **[أيا]** التي تعرب حرف نداء التي تفيد المخاطب، وكذلك في فعل: فنبهت، مشت، وهو فعل ماضٍ مثبت يشير إلى الإخبار ومنه تكون الجملة النصية خبرية[2].

تعد الأفعال المذكورة، وحرف الاستفتاح والنداء في الفاتحة، النواة الأساسية في النص وتقوم شبكة من الوسائل اللغوية بالربط بين هذه النواة وبين الجمل الأخرى، فالنَّص يتكون من ثلاث جمل متتالية، قائمة على التراتب وفعلها في صيغة الماضي، وحدة الجملة " تعد واضحة بصورة خاصة في حالة العلاقات المتتالية أو المتناظرة بالشكل "**A**" "**B**" "**C**"، تتكون من الكلمات المرتبة على مبدأ علاقة الصدق التي يؤديها البيث الثالث الذي يرمز إليه، بالحرف(**c**)[3].

وكذلك الإشارة إلى ضمير**[أنا]** الذي يحيل إلى المتكلم، وهو الوهراني الذي يخاطب شيخه، وهو هنا يدل على التنبيه إلى المصير المرتقب للحافظ العليمي.

---

[1] – ينظر: ميشال فوكو، حفريات المعرفة، مبحث التشكيلة الخطابية: وحدات الخطاب، ص 27.

[2] – ينظر: فهيمة لحلوحي، استراتيجية الخطاب في كتاب الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية، ص 99.

[3] – ينظر: برتراند راسل، ما وراء المعنى والحقيقة، مبحث: الجمل، النحو وأجزاء الخطاب، ص 37.

يمكن اعتبار الفاتحة المنجزة في الأبيات الشعرية السابقة إنشائية لتضمنها عبارة **[إنّما أحكي]**، التي تتضمن فعل القول، وهي جملة خبرية تتضمن الأسلوب الإنشائي لاحتوائها على فعل أحكي المتضمن معنى التمني، والتمني من الأساليب الطلبية.

ويواصل استفتاحه بذكر[وصل كتاب مولاي]، [وجعل خادمه]، والغاية من هذا الالتفات من الغائب إلى الماضي، التذكير لعلم المتكلم بحال الشيخ الذي يتستر وراء مظاهره الخداعة هذا الالتفات يزيد التفريع الذي سيحصل في النص وهو إشارة إلى أحداث مرتقبة.

وكذلك يمكن اعتبار الفاتحة إنشائية في جزئها الأخير لتضمنها الاستفهام في قول السارد**(كيف يرى سيدنا خادمه وهو مقبل على تلطيم خديه؟)**، والاستفهام أيضاً من الأساليب الإنشائية التي تفيد الطلب، وهذا الإنشاء لعلم السارد بردة فعل شيخه.

وتتلو الفاتحة مباشرة مشاهد سردية يتكرر في رؤوسها المركب الاسمي [يا هذا] الذي يتكون من أداة النداء[يا] والمنادى اسم إشارة هذا، والمنادي وهو المتكلم، يتضافر في هذا المركب الاسمي النداء والتعجب، كقوله: **(يا هذا أما ترى السماوات، يا أهل نعمان، يا هذا وأين أجده؟، أما ترعوي؟ كيف ذلك؟..)** والغرض من هذا التنبيه، ومنه فإنَّ المتن إنشائي طلبي.

تتحول شفرة النص بتحول المرسل للنص، أي أن المرسل الأول لنص الفاتحة هو الشيخ العلمي والمتلقي هو الوهراني؛ الذي يتلقى هذا النَّص الذي لم يصرح به، في قوله:**[وصل كتاب مولاي...قد استفتحه بطلب الثأر من مزاح الخادم له(الوهراني)]**، ثم يتحول هو بدوره إلى مرسل لنص الجمل الإفتتاحية، من خلال تضمن الافتتاح فعل**(أحكي، مشت فنبهت)** وحرف**(ألاّ، أيا)**؛ أي للاستدلال، لأنَّ الخطاب الهذياني الذي أنتجه الوهراني يقوم على استراتيجية هادفة تنهض على الإقناع باستدلالات خاصة تتمثل في السّخرية من مصير الحافظ العليمي، بواسطة الاستخفاف.

وهكذا تصبح الفاتحة الخبرية تتضمن الطلب؛ لأنَّ فعل[أحكي] من الأفعال الإنجازية التي تفيد الطلب بين الفاتحة والمتن، تتمثل في وجود الرابط المتمثل في الجامع الأساسي بينهما وهو ذات المتكلم، يرى فوكو أنه لتحديد مجموعة من العلاقات بين عدد من العبارات، لا بد من التركيز على أدوات ترابطها وتسلسلها[1].

[1] – ينظر: ميشال فوكو، حفريات المعرفة، مبحث التشكيلة الخطابية، ص14– 33. ينظر كذلك: فهيمة لحلوحي استراتيجية الخطاب في كتاب الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية، ص 102.

يتكون هذا المتن من مشاهد سردية يتكرر في رؤوسها المركب الاسمي**[يا هذا]** وهو يمثل مؤثراً يتم بواسطة تعالق مقاطع المتن، وتأكيد "العناية بالأمر، وإرادة الإبلاغ في التنبيه والتحذير وبالتالي، فإنَّ أسماء الإشارة تقوم بالربط القبلي والبعدي، وإذا كانت أسماء الإشارة بشتى أصنافها محيلة إحالة قبلية، بمعنى أنها تربط جزءًا لاحقاً بجزء سابق، ومن ثمة، فهي تسهم في اتساق النصوص[1].

ومن خلال التحليل تظهر لنا أهمية "**السلاسل الخطابية**"[2] بين الفاتحة والمتن بوجود علاقة شكلية ودلالية بينهما، فالشكلية تتمثل في عامل الإحالة الرئيس المتمثل في استمرار وجود ضمير المتكلم، وهو المرسل للنص، لأنّه "مبدأ تجميع الخطاب، وحدة وأصل لدلالات الخطابات وبؤرة لتناسقها"، والدلالية تتمثل في وجود ترابط دلالي بين الفاتحة والمتن وذلك من خلال " التشكل المشتت والمتقطع والمنتظم في نفس الوقت للخطابات"[3]، الحاصل بين المخاطب في الفاتحة والمتن، كما يوضحه هذا المثال: "**وصل كتاب مولاي استفتحه بطلب الثأر من الخادم)=** (الفاتحة)، **(كيف يرى سيدنا هذا الهذيان؟)** = (المتن).

المخاطب في المتن يحيل إلى المخاطب في الفاتحة، المتمثل في الشيخ العليمي، وتتداخل صفة الشيخ مع الافتتحاية في كون السّارد ذكر أنَّه يريد الثأر منه، كذلك صفته في المتن تتمثل في قول الوهراني:**(ما كلمته حتى لكمني لكمة موجعة)**.

ويعد تكرار الملفوظ **(يا هذا)** في رؤوس المقاطع النصية عاملاً لغوياً من عوامل تجسيد الاستمرارية في النص؛ استمرارية نفس المتحدث عنه، وقد استثمر المتكلم هذا التكرار في الانتقال من موقف إلى آخر، والموضوع المحور هو موضوع النهي، والكشف عن الأعمال الزائفة (العبادة التي لم تسمن ولم تغن الحافظ في الجنة)، تكرار الأساليب(الأمر–النهي– الاستفهام– النداء– صيغ المدح – صيغ الذم) التي تعد من الأساليب الإنشائية الطلبية، وتعدد المشاهد السردية إشارة إلى تعدد صور المصير التي رصدها المتكلم في كل مشهد، وتقوم على مبدأ الترهيب الممزوج بالسخرية والتحقير اللاذع[4].

---

[1] – ينظر: ميشال فوكو، حفريات المعرفة، مبحث التشكيلة الخطابية، ص 34–35.

[2] – م، ن، ص 37.

[3] – م، ن، ص 37.

[4] – ينظر: فهيمة لحلوحي استراتيجية الخطاب في كتاب الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية، ص 103.

يبدأ المتكلم عادة مشاهده بالترهيب الذي يخفف من بطش شيخه الذي لم يسلم منه حتى في اليوم الآخر، ويختم المشهد الأخير بالتودد والاعتراف بأنَّ ما كان عبارة عن هذيان كان سبب حدوثه لحظة اللاوعي.

وتكمن أهمية تكرار الملفوظ (يا هذا؟) في بنائه نص المتن بإنشاء التناسق بين المقاطع النصية للمتن، فهي تمثل الوتد اللساني الذي تتفرع منه الدلالات ذلك أنه كل مرة يشعر القارئ باستنفاذ الدلالة والانتقال إلى دلالة أخرى، فهو ينشط ذاكرة المستمع والقارئ، ومن جهة فإنَّه يحقق التماسك النصي بين المقاطع طلباً لدوام موضوع الحكي الساخر[1].

وبهذا تصبح الوحدات الخطابية بين الفاتحة والمتن تتمثل في إيصال الرسالة إلى الحافظ العليمي، التي تحمل في طيّاتها كل معاني الهول والتحقير والاستخفاف، الذي صوره السّارد في نومه، راجياً من الشيخ أن يهذِّب من أخلاقه، وتعمل سلاسل التشكل الفعلي للخطاب بين الفاتحة والمتن على تبليغ رسالة اجتماعية، تحمل نقداً تهكمياً للأوضاع السّائدة في عصر الوهراني.

ننتقل إلى توضيح الترابط بين المقدمة والخاتمة، فهي تتضمن النَّص بأكمله، رغم أنّها جزء منه، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإنَّها تمثل لحظة الانفصال بين المرسل والمرسل إليه.

نص المنام الكبير عبارة عن رسالة، ولذلك وضع المؤلف لكل شكل في هذا النص خاتمة(الحكاية والمنام والرسالة)، وقد استطاع المؤلف أن ينهي الحكاية بخاتمة ممتزجة مع نهاية النوم، أما خاتمة الرسالة فقد جاءت منفصلة كجزء خارجي عن الحكاية / الحلم.

" **فبينما نحن في أطيب عيش وأهناه، وإذا بضجة عظيمة قد أقبلت، وزعقات متتابعة وأصحابنا يهربون فقلنا: مالكم؟ فقيل: علي عليه السلام قد أخذ الطرقات على الشاميين وجاءنا سرعان الخيل فيها محمد بن الحنفية يرزأ في أوائلها كالليث الهصور فلما انتهى إلينا صاح بنا صيحة عظيمة هائلة، أخرجتني من جميع ما كنت فيه، فوقعت من على سريري فانتبهت من نومي خائفا مذعوراً ولذة ذلك الماء في فمي، وطنين الصيحة في أذني ورعب الوقعة في قلبي إلى يوم ينفخ فيه الصور**".

كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل والهذيان الذي أثاره التعتب والانتقام؟ وصلى الله على سيدنا محمد نبيه وعلى آله وأصحابه وسلم تسليما كثيرا "[2].

يمكن تقسيم خاتمة النَّص كالتالي :[1]

---

[1] -فهيمة لحلوحي استراتيجية الخطاب في كتاب الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية، ص 104.

[2] -منامات الوهراني، ص60.

1-(نهاية الحكاية):" **فلما انتهى إلينا صاح صيحة عظيمة هائلة أخرجتني من جميع ما كنت فيه**".

2-(نهاية النوم): " **فوقعت من على سريري فانتبهت من نومي**" .

3-(نهاية الرسالة):" **كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل والهذيان الذي أثاره التعب والانتقام.(وهو سؤال لشيخه الحافظ العليمي).**

إنّ نهاية النص" تتسم بالسرعة والتكثيف والحركة الزمنية الواسعة، رغم أنَّها تتمثل في توقف نهائي للزمن "[2].

حيث نستشف في المقطع الأخير من الخاتمة أنَّ الحدث يتكثف جدا مع تسريع حركة الزمن بفعل الأفعال المضارعة التي تتلاحق دون أن يكون هناك أي فاصل زمني أو استراحة كما يوضحه المثال الآتي:

" **ضجة عظيمة قد أقبلت**

يهرب أصحابنا

علي يأخذ الطرقات على الشاميين

جاءنا سرعان الخيل

يصيح محمد بن الحنيفة صيحة عظيم".

ثم بعد هذا التسريع المكثف للأحداث مع جعل الخاتمة مجهولة، يهبط كستار فعل الانتهاء من الحكاية (**أخرجتني من جميع ما كنت فيه**) لينهي الراوي أيضا النوم (**فوقعت من سريري فانتبهت**) وبعد أن ينقل للقارئ ما شعر به من جراء هذا المنام الغريب ينهي الرسالة التي بعثها لصديقه الحافظ.

الخاتمة عبارة عن مفاجأة يباغت بها السارد قارئه؛ فبينما كان في صدد عرض المشاهد وكان القارئ ينتظر مشاهد أخرى أكثر غرابة، يأتي السارد بعبارة تتضمن ضمير الجمع في قوله:(**فبينما نحن في أطيب وهناء... وإذا بضجة عظيمة**)، لينتقل إلى ضمير المتكلم في قوله:(**وأخرجتني من جميع ما كنتُ فيه...**). يمكن تحليل هذا النص(الخاتمة) بالاعتماد على

---

[1] - ينظر: يوسف بن إبراهيم الكندي، آليات السرد في منامات الوهراني، رسالة مخطوطة، مقدمة لنيل متطلبات درجة الماجستير، جامعة السلطان قابوس، قسم اللغة والأدب، سبتمبر،2004، مرسلة من طرف الأستاذ عبر البريد الإلكتروني، يوم 12 جانفي 2009, ص60.

[2] - حاتم الصكر، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت - 1999، ص67.

المستويين: المستوى الشكلي والمستوى الدلالي[1]، ويقوم الخطاب السّاخر في عمومه على مستويين شبه متضادين: العميق/ السّطحي، فعلى المستوى الأول ثمة ثنائية: كقوله: في الفاتحة(**فرماني الدهر بالحظ المنقوص**)، وقوله في الخاتمة(**فبينما نحن في أطيب عيش وهناء**)، وكذلك قوله: في الفاتحة:(**ثم غلبته عينه بعد ذلك**) وقوله في الخاتمة(**فأخرجتني مما كنتً فيه**).

ونجد أيضاً السارد يستعين بثنائية التحقير والتودد كقوله: في الفاتحة: (**ياخنزير..**) وقوله: في الخاتمة:(**كيف يرى سيدنا هذا الهذيان وصلى الله على نبينا وعلى آله وصحبه أجمعين؟**)..). إنّ هذا التودد الذي يتضمن الدعاء يفيد الطلب تضرعاً وطمعاً في صداقة الشيخ الذي يبدو حسب المصادر التي اهتدينا إليها بأنّه تاجر دمشقي، وحسب ما قاله الوهراني، في قوله:(**ما مررت بأمير ولا تاجر إلاّ وأخليتُ جيبه...وجعلتُ من الأدب رضاعتي...**)، يظهر أنَّه يتودد لشيخه التاجر ربما لنيل كرمه وسخائه.

وفي هذا "الخطاب الختامي" استعاض المتكلم كما رأينا صيغة المفرد (أنا) بصيغة الجمع (نحن) ويبدو أنه اقتداء بالقرآن الكريم كما في قوله في سورة "الفاتحة "إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ" الفاتحة: 5، ورد بصيغة الجمع بدل صيغة الإفراد" لأنَّ الجمع يقصد تغليب الفرد، وهذا يعني أنه واحد من الجماعة، فلما كان موجودا في الفرد عوضه بالجمع، والبعض الآخر يرى صيغة الجمع في التودد، تفيد الاعتراف بالقصور والعجز"[2]، وكأنّه يقول أنا الضعيف والذليل يا شيخي وأنت القوي، وهذا من المبادئ التي يتكئ عليها السّارد أو ما يسمى في السخرية بالمراوغة.

ومن خلال التحليل يتبين لنا أنَّ الخاتمة النصية "تقوم على ثنائية التَّودد الَّتي تتناقض مع الَّتحقير الذي تابعه القارئ"[3]، وتتمثل "الانتظامات النسقية"[4] بين الفاتحة والخاتمة في تلك العلاقة التلازمية التي عرفتنا ببداية الحكي ونهايته، وجعلتنا نرد على النقاد الذين نظروا إلى هذا النص على أنَّه كتابة هذيانية، حررها أديب ماجن، فالنَّص نابع من أديب وفقيه يجيد اللُّغة العربية، وإن كان المزاح هو مسلكه، فهذا لا يعني بأن كتابته أيضاً ستكون من غير رؤية وتأنٍ، والحق أن

[1] – ينظر: فهيمة لحلوحي استراتيجية الخطاب في كتاب الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية، ص 105.

[2] - محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، دار البيضاء، قسنطينة، قصر الكتاب، الجزائر، د.ت، ج1 ص 27.

[3] – فهيمة لحلوحي، م، س، ص 106.

[4] – ميشال فوكو، حفريات المعرفة، مبحث التشكيلة الخطابية، ص 31.

قراءة "الصفدي" الرافضة لهذا الأدب الذي أسسه الوهراني لا يمكن تفسيرها إلاّ في ضوء معيار ديني يحد من حرية الكاتب، ويمنعه من تناول موضوعات عابثة أو ماجنة.

تحيلنا مشاهد "المنام الكبير المترابطة التي وسمها الكاتب بالنفس الهذياني، إلى أنّ عملية تدوين المنام تكون بعد استرجاع ووعي يعمد إلى الاختيار والانتقاء والتحويل والتعديل. ومعنى هذا أنّ المعاني الجوهرية للخطاب الهذياني السّاخر لا تكون بشكلها المعروف في الخطابات الهذيانية الأخرى، لأنّ عملية الإسترجاع تقتضي كتابة المنام على شكل خطاب محكم، وهناك مقدار من الخطاب المشتت مضّمن في السّرد كاستراتيجية مقصودة، فاندراج عناصر خطابية جانبية في الحكي تجعل العناصر في النصّ مشدودة في الغالب إلى مرجعية المتكلم والمخاطب وإلى الخلفية التي استمد النصّ حضوره منها، والتحويل الذي يخضع له النَّص السّاخر باقتضاء عناصر السّخرية.

وتظل عبارات الخاتمة لا تعطي نهاية محددة، أي أنَّ نص الحكاية يظل مفتوحا لا ينتهي ويمكن إضافة الكثير من الأحداث الأخرى لبنية الحكاية، وهذا يساعد على جعل مخيلة القارئ تشتغل لوضع أحداث تصلح لاستمرار الحكاية أو إنهائها، ضف إلى ذلك أن الكاتب بهذه التقنية يمكنه أن يزيد من مبنى النص أو يجعل له جزءاً ثانيا أو ثالثا كما تشي هذه النهاية المفتوحة بوجود إشكاليات أخرى في ذهن الكاتب كان يريد معالجتها ونقلها للقارئ إلاَّ أنَّه لم يفعل ذلك لظرف ما.

2-التلقي المعرفي والإديولوجي:

أصبح الإهتمام بالتواصل بين النصوص الأدبية والقراء منصباً على قضية أساسية وهي أنّ الإرسال في النصوص، يتم بواسطة المؤلف، باعتباره ممثل قطب الإرسال والمرسل إليه[1] الأول(المحقق) بوصفه قطب التلقي والجامع بينهما الرسالة(النص)، وهي مداولة قوامها الإرسال والتلقي، فكيف يسهم فعل التحقيق والتلقي في إنسجام النص الهذياني ؟.

ومن ثم يمكن القول أن التحقيق عنصرٌ فعالٌ ومشارك في تحقيق التواصل بين المنتج والمحقق، فالقراءة الأولى للمحقق تقوم باستقطاب المنتج والقارئ الآخر وتمثل محور تقويم حركة قطبي التواصل(إيجابا/سلباً)، وكل اتصال هو تجاوب ستحول بفعل القراءة إلى إعادة إنتاج ثانية تتمثل في تشكيل النسيج الدلالي والتركيبي للنص من خلال مكونات نصية يمكن عدها

[1] – ينظر: فهيمة لحلوحي، استراتيجية الخطاب في كتاب الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية، ص 115.

استراتيجية نصية في نظرية الاتصال وهي تتمثل في ثنائية: المنتج/ المحقق، وهما يمثلان استراتيجيتين نصيتين باعتبار فعالية تراسلية تقوم على البث والتقبل[1].

وبذلك تتكيف الأبعاد الدلالية للنص الذي عده النقاد خطاباً هذيانيا، بين هذين القطبين قبل إخراجهما ثم إعادة إنتاجهما ثانية في ضوء البنية الثقافية الخارجية، حيث تكون خاضعة للوصف والتحليل والتفسير والتأويل.

تتميز طبيعة المنام الكبير أو النفس الهذياني كما صرح المؤلف، بتصديره بمقدمة من المحقق وكذا طبيعة البناء للنصوص التي تقوم على مبدأ أساسي هو الحوار. يستلزم تقسيم المبحث إلى مستويات لمحاولة معرفة دور كل عنصر ومدى مساهمته في انسجام النص، لذلك ارتأينا تحليل التلقي عبر المستويات التالية*:

أ- **التلقي المعرفي:** المقصود من هذا العنوان أن متلقي النص هنا يستند إلى النص نفسه؛ أي فهم النص بالنص وذلك باعتماده على إحالة نصية قبلية تتمثل في الربط بين النص والمقدمة لمعرفة الهدف من تناول هذا الكتاب.

إنّ كتاب "منامات الوهراني" محقق من محققين هما "إبراهيم شعلان" و "محمد نغش"، لكن التركيز سيكون على محقق واحد هو إبراهيم شعلان.

يمثل إبراهيم شعلان(المحقق) المتلقي الأول(الحقيقي) للكتِاب، لأنّه أعاد إنتاج كتاب الشيخ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني؛ أي نقله من **حالة الكمون**(المخطوط) إلى **كتاب ثان** محقق ومنشور ليرى النور من جديد بإقبال المتلقي عليه، فهو الآن في حالة حياة وهذا يوحي برغبة المحقق في اسماع صوت الكاتب.

ففي هذا إعادة لطرح أطروحات(قضايا وأفكار) الكاتب لأنّها لم تستفد بعد، وهذا تأكيد لاعجاب المحقق/ المتلقي بالكاتب/المنتج(صاحب الكتاب) والعمل على إعادة فاعليتها مرة أخرى؛ لأنّه ضمّن مقدمة الكتاب بتصدير عام يتضمن تفسيرات وانطباعات عن الكاتب والكتاب فالعلاقة بين المحقق والكاتب هي علاقة تفاعل تهدف إلى التواصل؛ ذلك أن التحقيق هنا يمثل شكلاً من أشكال التلقي النقدي المعرفي لنص الآخر إلى شكل من أشكال التلقي الحواري[2].

---

[1] – ينظر: عبد الهادي الفضلي، تحقيق التراث، مكتبة العلم، جدة، ط1، 1982، ص 152.

* – تنويه:هذا التقسيم المتعدة مستلهم من دراسة فهيمة لحلوحي، استراتيجية الخطاب في كتاب الإشارات الإلهية..

[2] – ينظر: بشار عواد معروف، تحقيق النصوص بين أخطاء المؤلفين وإصلاح الرواة والنساخ والمحققين، ط1، دار المغرب الإسلامي، تونس، ط1، 2009، ص 9-10.

وكما تتضمن المقدمة نبذة عن حياة الوهراني يوجد في الهوامش الداخلية بعض الملاحاظات والتعليقات الدّالة على حضور المتلقي المحقق له لحظة التحقيق.

تعدّ هذه الهوامش نتيجة مباشرة لفهم فحوى الكتاب، وفضلا عن ذلك أنه أثبت صور المخطوط في مقدمة الكتاب، فالمحقق دليل قوي على انشغال معرفي معمق بالبحث الجاد في هذا المجال.

وكيف لا يكون كذلك، وقد أخرج المخطوط من طي النسيان(الموت–التلاشي) إلى الحضور الفعلي للكتاب بالتلقي الذي يتجلى في تعليقات قيمة توحي بمدى فهم المحقق للكتاب وتفاعله معه، وقد ناقش موضوع الكتابة عند الوهراني بمفهومه الخاص، حيثُ عبر عنها بقوله:" **ولا نكاد نجد في النثر العربي القديم نصوصا فيها ما في منامات الوهراني من حيويّة وذكاء ولمحات تعبر عن شخصية الكاتب، وتصور في دقة وبلاغة بعض جوانب الحياة الفكرية والاجتماعية في عصر من عصور التحول في المجتمع العربي وهو عصر الانتقال من الدولة الفاطمية في مصر إلى الدولة الأيوبية**"[1] .

إذن "**تحقيق الكتاب**" هو نتاج ذلك التلقي الذي يفضي بالمحقق إلى الإقرار بأهمية النص المقروء(ضرورة التحقيق). ومن جانب آخر يمكن تأكيد أنّ التحقيق يصبح ممارسة معرفية فكرية جمالية دالة على دينامية الثقافة في مجملها، ومن ثم فإن البعد الفردي الذاتي "للوهراني" صار يحمل أبعاداً اجتماعية بفضل التحقيق، لا سيما أن المحقق أنهى كتابه بهذه الشهادة المرفقة أعلاه. بالإضافة إلى افتراض وجود متلقين آخرين سيساهمون في إثراء النص؛ لأنّ المحقق ينشد التواصل والتفاعل مع متلقٍ ما ينتمي إلى السياق اللغوي الثقافي نفسه، كما تعتبر هذه الشهادة نقضاً لتهمة الزندقة التي ألحقت بالوهراني وكذلك إثبات الكتابة النثرية القيمة وفي الوقت نفسه، نفي لجميع الشهادات التي تتهمه بالكتابة العشوائية.

وهكذا يكون التحقيق منطوياً على بعد حواري يكمن في مستوى العلاقة بين المحقق والمحقَق لَهُ (الوهراني).

وكذلك فكرة مهمة حكمت على المدونة بالتعقيد، وهي فكرة المخاطب المجهول في المنام وتنحصر في ذكر الوهراني في كل مرة، كلمة "**ويرى الخادم**"، بديل قوله: **[ولقد فكر الخادم] [وعجب الخادم من تمكن ذلك الحقد...]، [ولا يعتقد المولى أدام الله عزه أن الخادم أشار في**

[1]– منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص و.

صدر الكتاب إليه]، [كان الخادم قد عزم على مخاطبة القاضي الفاضل(..)...الخ][1]. في هذا السياق يمثل المحقق مفكك الشفرة، المتلقي الفعلي لنصوص الوهراني، كيف لا وهو الذي استطاع أن يحل شفرة كلمة الخادم، بدليل قوله: "الخادم من النعوت التي تستخدم قديما ويقصد بها الوهراني نفسه"[2]، فهذا تأكيد على تحقيق التواصل بين المحقق والكتابة.

ب-التلقي الوظيفي الأيديولوجي:(سياسي/عقائدي):

يعتبر منام الوهراني تصويراً لنضج وعي الكاتب وموهبته الفذة، يمكن عده أديبا معاصراً يعيش قضايا عصره التي عبر عنها برؤية ساخرة وفلسفة هذيانية لا تخلو من الجماليات الأدبية الجديدة، هي ما تجعل الأراء والأفكار والمواقف الفكرية والأخلاقية والأيديولوجية تبدو في كتابته عامة، ولا سيما رسالة المنام الكبير المبنية على مبدإ الحوار الذي يمنح مشروعية الحضور المتزامن في فضاء النص، إنّها تجدد وعي الكاتب بقضايا العصر والاستشراف بأزمتها المستقبلية، فالمرجعية الأيديولوجية له، من خلال أدبه السّاخر الذي أسسه على عمود الحوار الذي يشير إلى تعددية الأصوات؛ وكذلك اللاتكافؤ بينها، دليل على ترابط وحدات الخطاب الهذياني.

ففي الحوار نلمس طرح عقيدة أيديولوجية، سياسية، لطالما عانى منها في عصره، وراح يدرجها في نصوصه، ولربما هذا المقطع المقتبس من رسالة المنام الكبير يعكس للقارئ الصراعات التي كانت بين شيعة آل البيت وأصحاب يزيد ومعاوية(بنو أمية)، كما يظهر في هذا المقطع:" **فقال له يزيد: تعرف هذا وأشار إلى أبي القاسم الأعور، فقال: نعم يا أمير المؤمنين أعرفه حوساً فقال له: وما الحوس؟ فقال الذي يعمل النحس منه، قال: فإنه يقول: إنّه كان يدعو لنا ويترضى عن أسلافنا، ويؤذي من يؤذينا، فقال نعم يأمير المؤمنين، كان يفعل ذلك للتكسب والمعيشة، ولو أن اليهود جعلوا له على سب النبي صلى الله عليه وسلم جعلا لبادر إلى ذلك مسرعا، فقال يزيد: إذا كان الأمر على ذلك فليصفع صفعا جيدا، ويطرد من هذه الرحاب. ثم قال القاضي يزيد: ما تقول في هؤلاء الرجال؟ فقال: أما هذا فإنه رجل عُليمي، وهو فخذ بن كلب بن وبرة* من أخوال المؤمنين، وأما هذا فإنه دمشقي من عبيد أمير**

---

[1] – مناامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص 22-23-77-83.

[2] – م، ن، ص 17.

* – "وكلب بن وبرة": جد جاهلي من قضاعة وقبيلة كلب بن وبرة من أهم قبائل العرب في سوريا في عهد الهجرة نالوا المناصب في الإدارة والبلاط والجيش في عهد معاوية الأول. ينظر: لويس المعلوف، المنجد،ج2، ص 440. خير الدين الزركلي الأعلام، ج3، ص 714.

المؤمنين، وأما هذا فإنه رجل مغربي حضرت معه في دار الدنيا في دعوة جماعة من الأعيان في دار ابن الشهرزوري في الجوانية* وسمعته يرتضى عنك ويسأل الله أن يحشره معك فقال: وجب حقهم علينا، وسوف نفعل معهم كل جميل. ثم استدعى عبيد الله بن زياد وقال له: خذ معك ألف رجل من السكاسك والسكون***، واقصد المشرعة التي عليها الأشتر النخعي**** والنخع في جماعة طي والهمدانيين، واضربهم بالسيف حتى تزيلهم عنها، وأورد هؤلاء الرجال حتى ينالوا بغيتهم من الماء وينصرفوا سالمين...**"[1]. يصور لنا هذا المقطع فساد التفكك والتشتت في الحكم السياسي، بدل الترابط والتماسك في عهد الخلفاء السالفين فيرمز الحوار في هذا السياق بالتعددية الحزبية(سياسة الحزب) (الشيعة والسنة)، إنّه يشير إلى اللامشروعية الحزبية، لأنّه تشويه للعقيدة التي جاء بها الدين الإسلامي.

والحوار بين المتكلم والمخاطب في نصوص الوهراني لم تختلف عن ايديولوجية سياسة السلطة الرسمية(العنصر الشيعي– والعنصر السني)، هناك اللاتناظر بين تعددية الأصوات في الحوار(المتكلم/المخاطَب). المخاطب يلازم صورة واحدة، السّخرية والتصوير التهكمي الذي يرمز إلى العنصر العربي أينما كان، وما أكثر الصور السلبية في عصرنا وكأنّ المتكلم تنبأ بالمستقبل العربي الذي ضاعت قبلته، وانكسرت شوكته وتشتت وحدته؛ لأنّه أسس بنيانه على جرف هار فانهار به وهذا يماثل ما ذهبت إليه الباحثة فهيمة لحلوحي في قراءتها السابقة.

---

*– الجوانية: نسبة إلى بني الجواني العواني من العلويين. ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان،ج2، 156.

** – عبيد الله بن زياد: هو عبد الله بن زياد، كان والياً على خراسان والبصرة وفي سنة 61هـ انتدب يزيد بن معاوية عبيد الله بن زياد لقتال الحسين وقاتله حتى ظفر به وقتله، وفي سنة 66هـ قتل عبيد الله بن زياد على يد المختار الكذاب، وفي رواية أخرى أنه قتل على يد إبراهيم بن الأشتر النخعي سنة 67هـ. ينظر: ابن كفرى بردى، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، دار الكتب، 1929–1933 ج1، ص 233.

***–السكاسك والسكون: هؤلاء بنو أشرس بن كندة من بطون السكون، بنو عدي، وبنو سعد ابني أشرس بن شيب بن السكون، لهم بمصر عقب ولهم ثروة عظيمة بالشام. ينظر: ابن حزم الأندلسي، جمهرة أنساب العرب، تح: عبد السلام هارون، دار المعارف–القاهرة،1947، ج2، ص 429–431.

****– ابن حنيف، الأشتر النخعي: مالك بن الحارث بن عبد غوث النخعي، المعروف بالأشتر: أمير من كبار الشجعان، شهد اليرموك فذهبت عينه وشهد الجمل وصفين مع علي، و ولاه على مصر فقصدها فمات في الطريق سنة 37هـ، وله شعر جيد ويعد من الشجعان الأجواد والعلماء الفصحاء. ينظر: ابن حجر العسقلاني الإصابة في تمييز الصحابة، ج3، ص 472. خير الدين الزركلي، الأعلام، ج3، ص 826.

[1] – منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص 57–58.

وتعددية الأصوات، كما تبينها نماذج من النص السابق، ترمز إلى االلاتكافؤ بين الحزبين الشيعة والسنة، تمثل السلطة الشيعية كما يصورها المنام الكبير في أسلوب هزلي الطبقة المحكوم عليها، المقهورة المحرومة، كما تجسدها صورة المخاطب في الرسالة، وتمخض عن هذه الظروف أزمات شتى في مختلف أنحاء الحياة والاجتماعية والثقافية والحضارية والفكرية فكان هذا المنام نموذجا أدبيا هذيانيا، حاول الكاتب من خلاله كشف هذه التناقضات الدينية في حلية أدبية ساخرة.

إنّ تأليف هذا النص لم يكن زلة لسان كما عدها النقاد، ولم يكن كتابة عشوائية، بل كان رغبة في إنقاذ الإنسانية بإيقاظ الضمير، فكان الحوار في رسالة المنام ملائماً للغرض قصد التنبيه؛ أي إيثار السماع، وقد كان سببا في استمار ديمومة الخطاب.

من المؤكد أن الوهراني يرغب في إسماع الآخر الصراعات السياسية ورفض النزاعات لتثبيت العقيدة الإسلامية ولو على سبيل السّخرية والفضح، لأنّ هذه الأخيرة تكون مناسبة لتبيان الإختلاف الطائفي والعرقي والفكري والسياسي.

وهكذا يتبين من خلال استقراء نماذج من "النفس الهذياني" الذي وسم بالمنام الكبير أنّه قد ساق فكره الأيديولوجي السياسي في بناء تناظري بين البنية الأدبية والبنية الأيديولوجية؛ لأنّ النص بحاجة إلى ظله، هذا الظل هو قليل من الأيديولوجية، والتمثيل والترابط المنهجي[1].

إنّها إيديولوجية ثقافية نلتمس فيها صرخته السّاخرة من عصره، صرخة سوداء تتجاوز الزمان والمكان وتعبر عن محنة المثقف العربي.

ومن خلال هذه المقابلات التي أنشأناها، تتجلى حقيقة كامنة في تفكير الكاتب القائم على بلاغة المخاتلة، فهو الذي أشار في خاتمة نصه إلى أنّه مجرد نفس أثاره التعب والإنتقام وفي هذا المقام يتضح للقارئ تكوينه السيكولوجي المصمم، ففي الوقت الذي يطغى فيه الهذيان في جانب، فإنَّ الخطاب يتعزز في جانب الكاتب عن طريق التماهي النصي وايقاظ الحس الفكري عن طريق إيديولوجية إنسيابية مانحة للخطاب تمفصلاته.

ثمة انشقاق يحصل في نصية المنام، بين مخيلة الكاتب وردة فعل توجه الشخصيات حيث كان السّارد يوجه مخيلته باتجاه الانسجام مع الخطاب الهذياني المتسامي عن المتمركز بتعبير جاك ديردا– رابطا ذلك بالمعتقد الديني، فكأنّه يصطفّ تقابليا مع الخطاب البلاغي

[1] – ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف(نحو منهاجية شمولية)، ط1، الناشر، المركز الثقافي العربي، 1996 ص 67.

المقنن للوحدات الخطابية المتسلسلة؛ حيث يكون الصوت الهذياني هو الحضور الثانوي والمهيمن، والرائي يسعى سلفا إلى ضمان حضوره الذاتي، فتمركز حول الصوت أولا، ثم عرج إلى محتوى المنام ثانيا، أما لسان الرائي فهو بعيد عن هذه التوجهات العقادئية التي تحيط به فهو لساني توثيقي، ولذلك فهو لا يعني بالتمركز حول الحدث، وإنما تشغله معايير الكتابة في نظامها السّردي، فكان طابع كتابة هذه الرسالة طابعاً هذيانيا؛ أي تهشيم نظام الكتابة، فالشكل الهذياني الذي كان وعاء للرسالة هو استراتيجية بلاغية تعدّ أحد سمات الكتابة التي شخصها دريدا في كتاب المهماز. ويبدو أن لسان السارد ذو نزوع جمالي، فهو يسعى إلى جعل نص الرسالة أشبه بنسيج مزخرف فتكون طريقة عرضه في مجال التداول مرتبطة بهذه الزخرفة التي تتولى بدورها وظيفة تحقيق الاستجابة، وتحفيز ممكنات التأويل.

المبحث الثّالث: مآلات الخطاب الهذياني:

1- نزوع الخطاب الهذياني نحو الكتابة الشذرية:

عمل الوهراني على تجسيد موقفه من وحدة الذات على مستوى الممارسة الخطابية الأولى بعد أن عرضها بشكل مفصل في مقاماته ورسائله وهذيانه، غير أنّ العمل على تجسيد هذا الموقف يبدو استحالة مطلقة، لأنّه مهما كانت الرغبة الأنطولوجية لفلسفة الذات المشتتة ضد وحدة الذات المتسلطة تبقى هناك آليات غامضة لا يمكن الانفلات منها[1]، لنأخذ هنا الحالة الملموسة التي حاول فيها الكاتب أن يبين عملياً أنّه ليس مؤلفاً وليس ذاتاً مستقلة حينما تكلم من وراء قناع خطابي تنكري، يَستعير فيه لقب المملوك حتى لا يتعرف عليه أحد، حينما طُرح عليه السؤال عن مغزى موقفه من الدين:(**أنا العبد المملوك، الخادم، ابن السبيل الفضولي الفقير إلى ربه عبد مولاي...الخ**). هذا يعني-من باب التأويل- أنّه كان يخاف أن يظهر اسمه وأنْ تطبع أعماله الأدبية بسلوكه وتصرفاتها وبهذا يندثر فكره ويغرق في قضايا مرتبطة بنفسيته أساساً.

وكأنّه في استعارته للقب المملوك يهدف أساساً إلى الرغبة المستمرة في التنكر المتمثل في ما وسمه بـ: "**فصول**"، وهي التي رآها بديلاً للخطاب الهذياني وما وضعه على لسان "المملوك(الوهراني)"، في هذا المنحى رغبة أخرى وخصوصية تفرضها الكتابة من أجل أن يظلَّ مجهولاً إلى أن يصل ما يقوله إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين، إذا ما تعرف المخاطَب على المخاطِب فسيكون هناك خطر النفور مما يقوله بسبب ما يفعله أو يقوم به[2].

كل هذا يأتي مصمما تصميماً قبلياً، ليجعل سلطة "الخطاب الثاني" تكسب المعركة ضد سلطة الذات المتلقية التي لم تعترف بالخطاب الهذياني، والنزوع نحو الخطاب الشذري ليس اختياراً اعتباطياً في الواقع، وليس تدعيماً للخطاب المنجز، بل هو ضرورة يمليها الوعي الفني للكاتب، وشروط التلقي التي يجب أن يراعي مقامها في كل مرة.

هذا الوعي قريب بالوعي الذي يتحدث عنه "سارتر"، وهو وعي يمتلك فعاليته عبر حضوره الدائم وسط "الخطابات التجديدية" التي تسعى إلى تقويض المتلقي، في هذا المنحى ترتبط الذات المُبدعة أنطولوجيا في خطاباتها المبتكرة بالذات المتلقية، مما يجعل منها ذاتاً

---

[1]- ينظر: مصطفى أعراب، فوكو: بعد الشذوذ الجنسي وتجربة الاختراق، www.aljabriabed.net

[2] - ينظر: م، ن .

تفاعلية، أعني الشروط التاريخية والثقافية التي تجتمع كلّها لتصوغ خطاباً معرفياً جديداً تستقبله ذات غير منتجة لمثل هذه الخطابات المتعالية، غير ناقلة أو حاملة لخطاب متحرر من وعي الأنا [1].

إذا ما طبقنا فكرة "البديل الخطابي" المنجز على فكر الوهراني، فإنّنا قد ننبهر للوهلة الأولى بهذا الموقف الذي نجد صداه عند بعض الفلاسفة المعاصرين، أمثال: سارتر، نيتشه سننبهر لأنّنا سنجد في أدبه مواقف مختلفة ومنوعة خلفتها آثار الخطابات الهذيانية، لكن مع ذلك نجد وحدة الذات السّاردة تفطنت إلى أن هذه الخطابات ليست كافية لإدانة مزاعم السّلطة المشرقية الطائشة، خصوصاً وأن مسألة القوالب الخطابية المبتكرة، كالكتابة الموسومة بـ"فصول"، غير موجودة آنذاك؛ لذا نجد الكاتب أخذها كبديل خطابي للاعتراف بمهازل السلطة المشرقية، فبدونها ستواجه الخطابات السّردية الهذيانية المقننة بشعار "المجون والهذي" صعوبات في تبليغ رسالتها، رغم أن الكتابة الأولى لا تخلو من مغامرات على ما يبدو.

كان الوهراني في بعض خطاباته الفصلية، لا يكشف عن الهويّة إلاّ حينما تقتضي الظروف ذلك، وهو شبيه بما ذهب إليه فوكو:" لنترك لرجال الدولة مهمة التأكد من هويتنا"[2] وكأنّه كان يرغب في المطالبة بإلغاء القوانين السّردية التي طالت الخطابات السابقة، لكي لا تضبط هوية الأفراد بأي شكل من الأشكال، نلاحظ هنا خلطا جليّا بين الذات العارفة والذات الاجتماعية المحكومة بآليات سلطوية، سياسية واجتماعية، وهنا نتساءل: أية هوية يخاف عليها الوهراني؟ وبالتالي هل كان رهانه الكامل من وراء ذلك هو فقط إثبات قوة ونفوذ الخطاب المنجز؟ أم كان الأمر يختلف عن ذلك كله؟

إن كون ثقافة المعتقد السلطوي يعرف مدى تأثير بعض الخطابات السّردية على سلوك الشخصيات وتصرفاتها، كما يقول فوكو: "الخوف من أن تحجب تداعيات الذات وتصرفاتها ما تنتجه هذه الذات على المستوى الفكري، يعني في العمق أن الذات قائمة وهي التي تنتج لكنها تتحايل على الذات الأخرى حتى تجد موقعا لما تنتجه وتحميه من الذات الثانية التي قد

[1] – ينظر: جان بول سارتر، الوجود والعدم: تر: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت، د.ت، ص 23. ينظر كذلك: م. كاوة جلال قادر، نظرية الوعي عند سارتر، قسم مجلة الفلسفة، جامعة رابه رين سكول، العلوم الإنسانية، العدد: 10، 2013، ص 29–30.

[2] – ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ص 36.

تشوهه"[1]، من خلال المقولة يمكن القول: ما هي الهوية التي كان يخفيها الوهراني إذن، إذا سلمنا أن ما كان يحركه في هذا المجال ليس هو الخوف على ضياع الخطاب بسبب ذات متسلطة وإنما شيء آخر؟

ما كان يزعجه فعلاً هو هويته الطافحة في الخطاب الهذياني بألوان من المجون والفحش الذي طغى على لسانه، هو الخلط الذي قد يحصل بين هذه الهوية وهويته الدينية ويصبح لا شيء، ولكي ينقذ هويته الدينية عمد إلى نكران أي صيغة من صيغ الهوية الماجنة التي أضحت لصيقة به في معظم نصوصه الشذرية، بل رفض حتى الذات كعامل وحدة ضروري لجميع أشكال الهوية.

إنّ أكبر إجحاف في حقه هو إختزالهم لأعماله في بعد واحد هو بعد المجون والخلاعة محاولين رسم خريطة تاريخية تقضي على مآل الخطابات الهذيانية المنجزة. نحن نعرف مثلاً أنّه كان مهتماً للغاية باكتشاف كل أشكال الإقصاء بالإكراه وكل تلاوين الاستبداد المشرقي الناتج عن السّلطة الحاكمة، ثم إنّه لم يشأ كما فعل غيره من الأدباء الاكتفاء بـ"الحقيقة الأليفة*" التي احتضنتها العقلية الأدبية المتملقة في تاريخها الطويل ثمّة "حقيقة متوحشة"** ينبغي تحويلها بالشكل الذي يسمح لها بالدخول إلى مجال الحقيقة المغيّبة التي يأملها النّاس عبر آليات خطابية جديدة، تمليها ظروف الكتابة.

لم يكتب الوهراني عن المجون الذي ساد معظم خطاباته، والتي أوقعته في تجربة وسمت بالفحش والهذي، والتي قننتها المعايير الدينية، ليطرح بديلاً ما للتعامل والتصرف على هذا الصعيد، كما أنّه لم يكتب عن السّلطة المشرقية كدعوة إلى "شرعية بديلة"... الخ. لقد أنشأ ما يمكن "أن نسميه بمنظومة نقدية تشتغل على خطابات ماجنة(فاضحة)، هاجسها الكشفي ليس اقتراح معايير جديدة للحقيقة أو اكتشاف حقائق أخرى أغفلها التاريخ،"[2] وإنّما لفضح هشاشة المعايير السّائدة والتي يحميها التقليد المشرقي المثير في كتابته الأخيرة والتي سنقف عندها لاحقا، هو التمظهر بمظهر جديد عبر قناع شذري أنتجه الخطاب الهذياني، ولا يمكن

---

[1] – مصطفى أعراب، فوكو: بعد الشذوذ الجنسي وتجربة الاختراق، الموقع السابق.

* – ينظر: مارتن هيدجر، نداء الحقيقة، تر: وتقديم ودراسة د.عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1977، ص 45.

** – ينظر: م، ن، ص 46.

[2] – مصطفى أعراب، م، س.

ضبطه كما هو الشأن بالنسبة للكتابة المشرقية التي كرستها السلطة لمصالحها، إنّها كتابة ملتوية غير قابلة للتشخيص.

كان الوهراني أقرب إلى الفسق مع أنّه لم يظهر في كتاباته الأخرى أي نوع من التعاطف معها، كان "نواسياً" حينما حاول مقاربة المجون بشبكة من العلاقات والمواقع الاجتماعية والسياسية، هذا ضد الموقف الذي تبناه الصّفدي كمترجم لسيرة الكاتب الذي يتعامل مع المجون من منظور واحد ويفسره من خلال تصور واحد أيضاً.

كان هناك إذن سياق معرفي عام شجع كاتِب "الحقائق المتوحشة" على الدفع بتجربة التجاوز الخطابي إلى أبعد الحدود، معتمداً في ذلك على الكتابة الهذيانية الفاضحة، والتي انبثق منها خطاب الشذرة التي حاول فيها الأديب التخفيف من جُنونِها عبر آليات آخرى تتسم بنسق خطابي مختلف.

لقد تمرد الكاتب ضد تقليد "الكتابة المطمئنِة " و"المتملقة" التي تعيد مضغ واجترار الإرث الاجتماعي والثقافي من خلال نفس المفاهيم المقدمة، فبدل البحث عن السائد في تاريخ "الحقبة المشرقية"، راح الكاتب بفطنته يبحث عن "النظام الداخلي" للمنظومة المشرقية وطريقة هدمه عبر خطابات سردية أخرى، وهذا التصميم المحكم نجد له أثرا في ما ذهب إليه فوكو وإذا ما اكتشفنا البنية أو النظام الداخلي لمعارف عصر ما فسندرك أن تلك المعارف ما هي إلا "اختيارات خطابية نسلكها"، تختلف قليلا عن بعضها، وتشترك كلّها في مرجعية واحدة[1]. هنا يكمن أيضا تمرد الوهراني على السّائد في المنظومة الداخلية؛ حيث إنّه يضرب القيم المألوفة في الصميم دون أن يعني ذلك أنه كان يهدف إلى استبدال النظام الداخلي المتعفن.

تحصل القناعة في أن الأمر يتعلق بتداخل خطابي ظاهره مجنون وباطنه فضح للمستور فهو لا يرتاح نهائياً لما هو سائد لكن مع ذلك يصعب القول إن الكاتب نجح فعلا في محاولاته للهروب من المعيارية المتبعة في التشكيلة الخطابية، كونه ينفلت في بعض الأحيان من التشخيص الذي قد يسبب له أزمة مع كتابته.

لكن هذا القول لن يمنعنا أيضا من الإلحاح على أنّه يزودنا فعلا بتصور معين بمفاهيم فلسفية قادرة على جعلنا ننطلق من نظرة مغايرة للإنسان وما ينتجه على مستوى السخرية الأدبية. هذا يشجعنا على القول: إنّه قد نجح في تأثيث الخطاب الأدبي السّاخر والعمل على

---

[1]– D.Eribon, Foucault et ses contemporains, Fayard, 1994, p45.

نقلا عن: مصطفى أعراب، فوكو: بعد الشذوذ الجنسي وتجربة الاختراق، الموقع السابق.

زجه في مغامرات الاختراق لكنّه لم ينجح في "تأثيث الذات"، الذات المغتربة في رحاب العالم المشرقي لم تخرج من المأزق الأنطولوجي.

هذا المأزق الذي وصل إليه الكاتب كان مأزقا أنتجته العصبية المشرقية تجاه الذات المغربية بالدرجة الأولى في سياق تاريخي تحكمه آليات التغييب. لقد كانت المغامرة الشذرية التي سينهي بها الكاتب مشروعه السّردي السّاخر وجلة محفوفة بالمخاطر، لأنّه اختار الاشتغال في حقل أدبي ساخر لا مداخل ولا مخارج له: حقل اللامتناهي، عمد إلى اختراق حدود المعنى التي لا تشتغل إلاّ بلعبة اللامعنى الذي يخترق المنظومة المشرقية.

2- آليات الكتابة الشذرية:

إضاءة:

تفسح الكتابة الشذرية*، أو الكتابة المقطعية، المجال لظهور ذات تفتّت نفسها عبر الكتابة، وتنسج خيوط أفكارها عبر الاقتضاب والتكثيف والتبئير والتركيز والنفور من التحليل العقلاني المنطقي وتفادي الكتابة النّسقية، ذلك أن الشذرة تصدّع الخطاب، وتقضي على الوصل فيه، ذلك الوصل الذي يرمي إلى بلوغ المعنى النهائي[1]. وتعد هذه الطريقة في الكتابة خاصية غريبة عن ساحتنا الثقافية والإبداعية كما تعودنا عليها لسنوات مضت على الرغم من وجودها في تراثنا العربي بشكل من الأشكال، لاسيما في المنتج الصوفي والعرفاني وأيضاً في كثير من المصنفات التراثية القائمة على التقطيع والتشذير والاختزال وخاصة الكتب الفلسفية والأدبية والدينية منها[2].

وللحديث أكثر حول هذه الفكرة، نورد هذا التعريف: "وإن تجاوزنا القيمة النقدية التي يُطلقها سوران(فيلسوف) حول العلاقة ثلاثيّة الأطراف للنص، والمؤلف، والجمهور والتي تكشف مدى حساسيته الفنية وماهيّة رؤيته النقديّة لتلك العلاقة المُعقدة، خاصة وأنّه أحد لاعبيها

---

* – الشذرة في اللغة والاصطلاح: يعرف ابن منظور في معجمه: " لسان العرب" لفظة" الشذرة" على النحو التالي: "الشَّذْر: قِطَعٌ من الذهب يُلْقَطُ من المعْدِن من غير إذابة الحجارة، ومما يصاغ من الذهب فرائد يفصل بها اللؤلؤ والجوهر. والشَّذْرُ أيضاً: صغار اللؤلؤ، شبهها بالشذر لبياضها. وقال شمر: الشَّذْرُ هَنَاتٌ صِغار كأنها رؤوس النمل من الذهب تجعل في الخَوْقِ، وقيل: هو خَرَزٌ يفصل به النَّظْمُ، وقيل: هو اللؤلؤ الصغير، وشَذَّرَ النَّظْمَ: فَصَّلَهُ. فأما قولهم: شَذَّر كلامَه بِشِعرٍ، فمولَّد وهو على المَثَلِ. والتَّشَذُّرُ: النَّشاطُ والسُّرْعة في الأَمر. وتَشَذَّرَتِ الناقةُ إذا رأَت رِعْياً يَسُرُّها فحرّكت برأْسها مَرَحاً وفَرَحاً. والتَّشَذُّر: التَّهَدُّدُ؛ ومنه قول سليمان ابن صُرَد: بلغني عن أَمير المؤمنين ذَرْءٌ من قول تَشَذَّرَ لي فيه بشَتْمٍ وإِيعاد فَسِرْتُ إِليه جَوَاداً أَي مسرعاً؛ قال أَبو عبيد: لست أَشك فيها بالذال، قال: وقال بعضهم تَشَزَّرَ، بالزاي، كأَنه من النظر الشَّزْر، وهو نَظَرُ المُغْضَبِ، وقيل: التَّشَذُّر التَّهيُّؤُ للشَّرِّ، وقيل: التَّشَذُّرُ التوعد والتَّهَدُّدُ؛ وقال ابن الأَعرابي: تَشَذَّرَ فلان وتَفَتَّرَ إذا تَشَمَّرَ وتَهَيَّأَ للحَمْلَة. وفي حديث حُنَين: أَرى كتيبة حَرْشَفٍ كأَنهم قد تَشَذَّرُوا أَي تهيَّأُوا لها وتأَهَّبُوا. ويقال: شَذَّرَ به وشَتَّرَ به إذا سَمَّعَ به. ويقال للقوم في الحرب إذا تطاولوا: تَشَذَّرُوا. وتَشَذَّرَ فُلانٌ إذا تهيأَ للقتال. وتَشَذَّرَ فَرَسَهُ أَي ركبه من ورائه. وتَشَذَّرَتِ الناقةُ: جَمَعَتْ قُطْرَيْها وشالت بذنبها. وتَشَذَّرَ السَّوْطُ: مال وتحرَّك. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار صبح، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ج: 7 ص 54–55.

[1] – عبدالسلام بنعبد العالي، شذريّات في الكتابة الشذريّة، جريدة الإتحاد، تاريخ النشر: الخميس 23 يوليو 2015 ص 1.

[2] – ينظر: جميل حمداوي، النقد الشذري أو الكتابة الشذرية بين النظرية والتطبيق –المغرب– موقع الحوار المتمدن موقع رقمي، العدد:3040، بتاريخ:2011/06/21، ص 1–2.

الأساسيّن، نجد أنّه كان من أوائل المؤسسيّن للكتابة الحديثة التي اتخذت شكل الكتابة المُفككة، والبُنيّة السّرديّة المُتشظيّة التي تنجر عنها شعرية الانفصال. من جهته يستفيض الشاعر/ المُترجم في توضيحه طبيعة كتابة سوران، والتي تتخذ من كلمات الكتاب المُفتاحيّة دليلاً لقراءة النصوص كاملة، فيقول: وهكذا يرى سوران الكتابة مُجرّد شذرات أو ندوب. إنّه ضدّ "البُنية المُحكمة"، إنّها جُمل تبدأ في كثير من الأحيان دون أن تنتهي. إنّ لسيوران عبارة تشبه البرقيّة أو الشتيمة وهي أشبه بالتمتمة أحياناً[1].

هذا، وإذا كان أغلب المؤلفين يميلون إلى الكتابة النّسقية، والتحليل المنطقي الصارم المبني على قوة الحجاج والاستدلال والبرهان العقلي، والتحليل المتماسك اتساقاً وانسجاماً، فقد بدأت الكتابات المعاصرة، سواء أكانت من الأدب العام أم من الأدب الخاص، تعتمد على الكتابة الشذرية المقطعية القائمة على البنية السّردية المتشظية، وتتكئ على بلاغة التّشظي وتتهرب من التحليلات العلمية والمنطقية العقلية الجافة والمنفرة، لتعوضها بكتابات شاعرية وتأمليّة إمّا ذهنية وإما وجدانية. وبذلك تحضر الذات، ويطفو الخيال الخارق، ويعلو التخييل المجنح، ويسمو الانزياح، وتتقطع النصوص فوق صفحة البياض فراغا وامتلاء وانفصالا وبعثرة، فتختلط الأجناس والأنواع ليتشكل منها نص شذري أو كتاب شذري وذلك في شكل مقطوعات وفقرات ومقتبسات، بينها بياضات واصلة، وفواصل تتأرجح بين النطق والصمت.
وهكذا، تحيلنا لفظة:" الشذرة" لغويا على مجموعة من الكلمات والدلالات المعجمية التي تنفعنا في استجلاء التعريف الاصطلاحي. ومن بين هذه المفاهيم الدلالية التي يمكن استكشافها نذكر: القطع، والصياغة عن طريق الفصل، والحجم الصغير المتناهي والدقيق، والجودة والروعة، والخفة، والمرح، والنظام، والوحدة، والتتابع، وتفصيل النظم، والتضمين، والاقتباس والنشاط والسرعة في الأمر، والاستعداد والتأهب للحملة، والتسميع، والجمع والاتساق، والتفريق والتبديد[2].

ومن هنا، يتبين لنا بأن أدب الشذرات عبارة عن نص منقسم ومنفصل إلى مجموعة من القطع والفقرات والمتواليات المستقلة بنفسها على المستوى البصري، والمتكاملة مع الشذرات الأخرى دلاليا وتركيبيا وتداوليا، ومن ثم تتسم الشذرة بالتفكك والانفصال على مستوى الظاهر

[1]– ينظر: آدام فتحي، إميل سوران: شعرية المتناقضات اللغوية – القدس العربي، 3 تموز (يوليو)، 2014، موقع: www.alquds.co.uk/?p=188407

[2] – ينظر: جميل حمداوي، النقد الشذري أو الكتابة الشذرية بين النظرية والتطبيق، ص 2–3.

ولكن تتميز على مستوى العمق البنيوي بالوحدة العضوية، والانسجام الموضوعاتي والرؤيوي والمقصدي. ويلاحظ أيضا أن الشذرات عبارة عن نصوص صغيرة الحجم متناهية الدقة وتمتاز كذلك بروعة الأسلوب وجودة التعبير، علاوة على ذلك، فهي تتسم بالتكثيف والإضمار والإيجاز والحذف والتركيز والتبئير، كما تتكىء على التتابع تارة والانفصال تارة أخرى، وغالبا ما تحمل مضامين الشذرات رؤى فلسفية وتأملية عميقة تعبر عن علاقة المبدع بذاته أو بواقعه الموضوعي، أو تفصح عن علاقته بالفن الذي يمارسه في إطار الميتاسردي أو الميتافيزيقي[1].

وعليه، فالشذرات عبارة عن تأملات ماورائية صارمة حول الحياة، وتعبير شاعري عميق عن تجارب ذاتية وموضوعية وفنية، كما أنها بمثابة جمل أو ملفوظات أو مقاطع أو نصوص نثرية أو شعرية أو فلسفية أو صوفية أو تأملية أو غيرها، وهي كذلك متواليات مقطعية منفصلة عن بعضها البعض، بيد أنها قوية وجذابة، تحمل صورا دلالية عميقة قائمة على الانزياح والمفارقة والسخرية والإيحاء والترميز والإرباك والإدهاش والعصف الذهني، ويتميز تتابع هذه الشذرات بحركية إيقاعية سريعة قوامها: الحركة والنشاط والدينامية والدأب المستمر. ومن هنا، فالشذرات هي كتابات ممزقة ومتفرقة تبدو أنها ضد النسقية، وضد النظام النصي الصارم، "محكومة بتدفقات مقطعية، لاتروم إلا الكلمة المواتية اللازمة، والبلاغة المقتصدة المصادمة"[2].

يمكن أن تكون الشذرة في بعض تجلياتها الخطابية، قبسات صوفية، وشطحات عرفانية وانطباعات عقلية ونفسية، في شكل خواطر شاعرية تعتمد على المسرود الذاتي، والخطاب غير المعروض، وتشغيل ضمير الحضور، واستدعاء الذات المتكلمة. وقد تكون الشذرات من الناحية الشكلية مقاطع قصيرة أو طويلة في شكل حكم وخلاصات عامة، يسمها التجريب والانزياح، ويكسوها العمق الفلسفي. ويلاحظ كذلك أن مقاطع الشذرات متفسخة ومتقطعة تنفر من النسقية والمقاييس العقلية والمنطقية، وتتمرد عن التفكير البرهاني أو الحجاجي.

وقد تجمع الشذرة بين الفلسفة والشعر، وتتأرجح بين الذهن والوجدان، والشعور واللاشعور، والعقل واللاعقل، والصحوة والهذيان. ومن ثم قد تحتوي الكتابة الشذرية على مجموعة من الخاصيات والسمات، مثل: التركيز، والاختزال، والاقتضاب، والاقتصاد والتحرك السريع، والتخلص من الحشو والإطناب والاستطراد، والاعتماد على بلاغة التكثيف، إذ تقدم

[1] – ينظر: جميل حمداوي، النقد الشذري أو الكتابة الشذرية بين النظرية والتطبيق، ص 2–3.

[2] – بنسالم حميش: معهم حيث هم، بيت الحكمة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص133. نقلا عن: م، ن.

الشذرة عصارة التجارب الذاتية أو الموضوعية، أو تكون خاتمة لتجارب ذهنية ووجدانية خاضعة بدورها لانطباعات ذاتية أو موضوعية، أو لضغوطات داخلية أوخارجية أو لإكراهات لا نسقية[1].

وتستعمل غالبا بمثابة سلاح هجائي ضد الزمن الراهن، روحها هي روح التمرد، والرفض والاختلاف، والتفكيك وتعمل على الهدم والتقويض والتشظية. إنّها كما قال نيتشه: "فن الخلود" وتظهر الشذرة في المجتمعات المضطربة التي تعجز كل الأنساق عن فهمها، وتخاف الاقتراب منها، ويملك **الشاذر** طبيعة مقاتلة لمقاومتها، فهو لا يخاف الصراع، بل يعمل واعيا على إشعال فتيله، وهو المعارض الأبدي بامتياز، أو كما قال عنه شليغل: "يوجد دائما في وضع هجائي"[2].

ويرى شييرون بأن اختيار الكتابة الشذرية في الحقيقة لا يعبر إلا عن نفور من التحليل الذي قد يشمل نصوص المبدع والبرهنة. إنّه عبارة عن تنازل ليس أكثر ولا أقل، ويصرح: "وفي الأخير استقر ذوقي في هذا الشكل التعبيري الذي يتيح للمرء أن يترجم عن حالات مؤقتة ولحظات انفعالية، وإجمالا عن حقائق مؤرخة، جزئية ومتحيزة". إنّ الشذرة عندي ليست هي كذلك، أو إن شئت فهي لا تولد أبدا من تلقاء ذاتها. إنّها في غالب الأحيان خاتمة تحليل أو فكرة مكتوبة توفر على القارئ عناء التفكير، فلا تعبر إلا عن خلاصة ما يبثه الفكر، لذا لن تجد أي فيلسوف جدي كأرسطو أو هيجل يكتب شذرات، أما نيتشه فكان يفعل ذلك بسبب مرضه[3].

و هناك مجموعة من المفكرين والفلاسفة الذين وظفوا الشذرات كمارك أوريليوس، وبلانشو وباسكال، وجراسيان، وشنفور ودسنوس، ونيتشه في كتابه: " هكذا تكلم زرادشت"[4]، ومنتاني في مقالاته وفاليري، ورولان بارت، والبلغاري إلياس كانيتي كما في كتابه: "شذرات"، وكافكا وغيرهم. ويقول شييرون في حق الكتابة الشذرية: "في ما يخصني، حبي للتعبير المرح الخفيف

---

[1] – جميل حمداوي: مقاربة النص الموازي وأنماط التخييل في روايات بنسالم حميش، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة جامعة محمد الأول بوجدة، السنة الجامعية:2000–2001، ص 194. نقلاعن: جميل حمدواي، المقاربة الشذرية بين النظرية والتطبيق، ط3، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المملكة المغربية، ص 14.

[2] – ينظر: جميل حمداوي ، م، س، ص 16.

[3] – ينظر: فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، تر: محمد الناجي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2011، ص 41–42. ينظر كذلك: جميل حمداوي، المقاربة الشذرية بين النظرية والتطبيق، ص 17.

[4] – جميل حمداوي، م، س، ص 18.

الظل وللاقتضابية والاختصار، هو الذي يدفعني إلى تبني الخطوة التي تحدث عنها، وهذا الصنف عموما، مشكوك فيه تارة ودال طورا، بما أنه يعبر عن الإنسان في لااستمراريته وهشاشته، ثم ما الفائدة من بناء أنسقة لايفوتها أن تتهاوى وتضمحل؟

ومن ثم، يؤكد شييرون ذلك بقوله:" التناقض ملازم للحياة نفسها، وبالتالي، لا أعيره أي انتباه في كتاباتي، أما التكرار، فإنّه تأكيد وتعبير عن حالة ثابتة أو وسواس. إني من هؤلاء الناس الذين يتلقون الحياة كوسواس"[1]. ويعني هذا أن شييرون يكتب أفكاره التأملية والفلسفية في شكل مقاطع وتفاريق وشذرات تتحرر من كل مقومات الفلسفة النسقية القائمة على صرامة الحجاج الفلسفي وضوابط التحليل المنطقي الاستدلالي.

وكان لهذا النموذج الخطابي الموسوم بالكتابة الشذرية مكانة في أدب الوهراني، إنّه بديل سّردي يريد من خلاله نقل النص إلى الإختلاف في الدلالة والشكل، أما التّصور الذي يُقيمه للعالم فَعمل على خلق مجال مضمر يقع بين النص والذوات المضمنة مرجعياً والذات القارئة.

لكننا في تحليلاتنا اللاحقة سنهتم بالآليات التي تفرضها خصوصية النص الشذري، ولا ندعي فيه تمام التحليل، فسيظلّ مجالاً لافتراضات شتى وعرضة لتحليلات لا حصر لها.

[1] - Ph. LacoueLabarthe et J.-L. Nancy : L'absolu littaraire, Paris, seuil.Poétique, 1978.p, 33
نقلا عن: جميل حمداوي، المقاربة الشذرية بين النظرية والتطبيق، ص 19.

1-آليات الكتابة الشذرية:

نقدم للقارىء مجموعة من الشذرات الأدبية التي لا تخلو من السّخرية، لتبيان طرائق اشتغالها صياغة ودلالة ومقصدية، وسنحاول أن نكيف النص الإبداعي الشذري في ضوء مجموعة من الآليات، التي يتم تحديدها منهجيا من خلال تركيزنا على المدونة.

أ-آلية الإشارة ولغة الجسد:

- **آلية الإشارة:**

ونحن نقرأ الكتابة الشذرية نشعر أن الكاتب يميل إلى ترسيخ قنوات تواصلية ووسائل تعبيرية لم نكن نعيرها الاهتمام اللازم، بحيث إذا كنا قد تعودنا في تحليلاتنا أن نهتم باللغة اللّفظية، فإننا لم نكتسب تقاليد تواصلية فاعلة تندرج ضمن اللغة غير اللفظية كلغة الإشارة.

تمثل الإشارة وسيلة من وسائل "البلاغة بمفهومها السيميائي العام"[1]، وجميع "أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة"[2]، وتكون الإشارة باليد والرأس وحسنها كما يقول الجاحظ "من تمام حسن البيان باللسان، وتكون بالعين والسيف والمنكب وبغير ذلك من الوسائل التي تبلغ المعاني إلى المتلقي كالردع والوعيد والغزل والتحذير واستدعاء التهكم..."[3].

إنّ أي لغة في العالم تهدف إلى تحقيق التواصل والتفاعل، إذ إن وظيفة اللغة الأساسية هي التعبير عن الأحاسيس وتبليغ الأفكار من المتكلم إلى المخاطب، فاللغة بهذا الاعتبار وسيلة للتفاهم بين البشر وأداة لا غنى عنها للتعامل بها في حياتهم. وهناك "لغات غير لفظية" يستطيع أن يتواصل بها الإنسان ويتفاعل مع العالم بأسره بل وتكون لغات عالمية تسمو على "اللغات اللفظية" التي تختلف حسب الأقوام، كلغة الإشارة والجسد التي تظهر ملامحها في نصوص الكتابة الشذرية[4].

ونظراً لكون أوجه ومجالات اللغة "غير اللفظية كثيرة ومعقدة يكفي أن نذكر منها على سبيل المثال: المظهر، فعلاماته الخارجية ذات دور حاسم في التواصل، فهو أساس الانطباع

---

[1] – محمد مشبال، البلاغة والسّرد، ص 77.

[2] – الجاحظ، البيان والتبين، ينظر كذلك: سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، ص 195.

[3] – م، ن، ص 77-79.

[4] – ينظر: ضياء غني العبودي، متتالية الجسد السّردية، دراسة في مجموعة "تراتيل الماء قصة"، س ص ع، "لعبة الأقدام اختياراً"، ص 1، الموقع: http:ahmedtoson.blogspot.com

الأول والمصدر الوحيد للمعلومات. ولا مجال للمصادرة في المرحلة الأولى على الفروق بين المعرفة والثقافة، والاحترام، والشخصية، وبين الجمال والجاذبية الجسدية وعناصر الإثارة، ومن بين أهم المثيرات المكونة لمظهر الإنسان هنا: الوجه، والعينان، والقوام، والبنية الجسدية والإشارات والحركات وما يندرج ضمنها من إيماءات، ولافتات وحركات التأنق واللّمس"[1].

ولعلّ من بين أهم مؤشرات التعبير الشذري التي تحتل مكانة هامة، نجد الوجه "الذي يصير نسقاً للتفكير وأداة لمعرفة واكتشاف العالم والنفاذ إلى حياة الآخرين، إنّه مرآة عاكسة ودليل مسلكيات الشخصية". ويعتبر أيضاً بنية منسجمة تملأ أركانها عناصر أساسية مثل: الجبهة والعينين والأنف والأذنين والشفتين وتربطها علاقة تفاعل متناغم في إنجاز وظيفة ما وتعلب دورا هاما في تشكيل الإطار والمظهر العام لتقاسيم الوجه، الشيء الذي يجعل لهذا الأخير وظيفة حاسمة في بلورة الصورة المرجعية الحقيقية للحالات الانفعالية للشخصية ولتوقعات محتملة مثل: السّخرية، الحزن، الخوف..."[2].

وإذا أردنا التمثيل لذلك نجد الوهراني يلجأ إليه في عدّة مقاطع منها:

- "**والمالك الناصر لا يطرب إلاّ عند سماع الطالبين، ولا يهتز مثل السيف الصقيل إلاّ عند السؤال، ومن أعجب الأشياء أن المولى منه نيل مصر، لا يصل إلى الناس منه إلا ما يخرج من شبابيك أصابعه وخادمه في السياق من شدة العطش يتمنى قطرة يبل بها فؤاده، وتبرد أكباده فلا يقدر عليها، يا سيدي قد انتقل المال من أهل الفضل والسخاء إلى الدبراء والصعاليك...**"[3].

" **وأما تعريضه للخادم بالصفع فليته لو فعل حتى يستوفي ماله عليه منه**"[4].

"**ثم أقبل على تعضيض كفيه، وتخميش خديه ثم بكى حتى خر مغشيا عليه**"[5].

" **وخط أحسن من مندرس الخضاب، ينطوي على توقيع رفيع هو أحسن من البدر بين السحاب، وألذ من الصفع بلوالك(أحذية) القحاب، فتلقاه بيده ووضعه على كبده. فسمع له صلصلة الدنانير، وشم عليه رائحة الشواء في التنانير، لكنه فتحه بغتة ونشره فلتة، فخرج**

---

[1] – ادريس القصوري، شعرية الجسد، واللغة غير اللفظية، "وقائع ندوة"، رهانات الكتابة عند محمد برادة، مختبر السّرديات، كلية الآداب واللغات، بنمسيك، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص 30-31.

[2] – م، ن، ص 32.

[3] – فصل، الوهراني، (فصل يشكو فيه توقف الجاري)، ص 207.

[4] – م، ن، ص 139.

[5] – م، ن، ص 185.

عليه شواظ لهب ولسان ذهب من خط كان في السطور صيَّر في جسمه كالفطور، وهجمت عليه قلة الأنعام التي وردت في الإنعام، فسقط من شدة خوفه فداست بأظلافها في جوفه فبقى منها كالهالك..."[1].

ليست الإشارة إذن في هذه المقاطع، كقوله: **لا يطرب إلاّ عند سماع الطالبين، يخرج من شبابيك أصابعه، ولا يهتز مثل السّيف الصقيل إلاّ عند السؤال، وأما تعريضه للخادم بالصفع، ثم أقبل على تعضيض كفيه، وتخميش خديه، فسمع له صلصلة الدنانير، وشم عليه رائحة الشواء في التنانير...**، سوى وسيلة من وسائل التواصل، أو كما وصفها الجاحظ بالبيان أو أحد ألسنة الإنسان الَّتي يعبر بها عن أغراضه ومقاصده، إذ تنمو الأحداث السّاخرة التي لا تخلو من التمرّد،[2]، متوسلة بالجسد كأداة للتواصل غير اللفظي، من أجل تفعيل خاصية الأفعال المتوالية في النصوص السردية: كحركة **الوجه والرأس والأصابع والخدين والصفع، والشم...**، التي تساهم في تجسيد البعد الجمالي، فإشاراته منظومة لغوية صامتة يقف فيها اللّسان ويجمد ويبدأ الجسد في حركات تعبر عن معنى وظيفة التواصل والتفاعل مع الآخرين.

ونحن لو تتبعنا الإشارات الجسدية للشخصيات لرأينا بأن الحدث السّردي ينمو سرداً جسدياً، إذ عدم اعتماد الشاذر على الحوار "أي الاتصال اللفظي" جعله بالضرورة يعتمد على "الاتصال غير اللفظي" كآلية لنمو الحركة السّردية السّاخرة، وإلاّ فانعدام الحركة يعني موت السّرد، فالحدث ينتعش بأحداثها والأحداث تنمو بتعاضد السّرد مع الحوار، ولأنّها لم تعتمد الحوار بالتالي فإنّها اعتمدت الجسد بالتواصل[3] فأصبح لدينا كتابة شذرية بلغة الجسد أو شذرة تنمو بتعاضد السّرد والجسد، فالشاذر هو العمق الحركي للمشهد الشذري؛ حيث تتحول هذه الحركات التي تسعى إلى النيل من شخصية "**ابن المطلب**" إلى أداة تواصلية غير لفظية طافحة بألوان من السّرد السّاخر، لا تكف عن توجيه اللّوم والانتقاد والوعيد له.

لم يكن تصوير الوهراني لهذه الأحداث التي تحمل في طياتها نوعًا من الاستخفاف بالذات وبالآخر والَّتي استدعى فيها موقف الحركة " إلاّ صياغة سردية تخييلية لخصال البيان

---

[1] – فصل، الوهراني، (فصل من رسالة كتب بها إلى ابن المطلب)، ص 217.

[2] – ينظر: سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، ص 196.

[3] – ينظر: ضياء غني العبودي، دراسة في مجموعة تراتيل الماء للأردنية سناء الشعلان، لعبة الأقدام ومتتالية الجسد السردية.www.azzaman.com

وعلله، ولموقف البلاغة من الإشارة وضرورتها في التواصل والحجاج"[1]. ويدعم الجاحظ وظيفة الحركة في قوله: من عمد إلى " الكلام والمناظرة، ولم يحرك رأسه وعينيه كمن كان كلامه يخرج من صخرة"[2]، يبدو أن الوهراني اطلع على وظيفة الإشارة عند الجاحظ فعمد إلى توظيفها خدمة لبناء نص الكتابة الشذرية، كما نستشف من خلال موقفه السّاخر جراء توقيع "ابن المطلب"، كقوله:[**ينطوي على توقيع رفيع هو أحسن من البدر بين السّحاب، وألذ من الصفع بلوالك(أحذية) القحاب فتلقاه بيده ووضعه على كبده، فسمع له صلصلة الدنانير وشم عليه رائحة الشواء في التنانير]**، هكذا يحول السّارد توقيع خصمه إلى صورة نابضة تترجم لنا حركاته السّاخرة التي يملك القدرة على إعادة تشخيصها وتحريكها, إنّه يبتكر وسيلة للتخفيف من غلواء توتره النفسي، وهي تعرية منطق الشخصيات المعارضة لسلوكاته، فالمبدع هو الذي "يوفق إلى استبطان خوافي النفس الإنسانية... وإبرازها والتعبير عنها بصمت وصدق"[3] ويبدو لنا أحياناً أن صمت اللغة الشذرية وتفعيل الإشارة هو الصوت الداخلي للسّارد فثمة نزاع حاد ينشب بينه وبين محيطه الخارجي، أين يذوب الحق بمجرد إمضاءات يخطها قضاة الدولة المشرقية.

إنّ الشاذر يخترق القاعدة البلاغية المبنية على التواصل اللفظي، إذ وفق في توليد الإثارة وتفعيل الحركة السّاخرة والتعبير عنها بما يثير مخيلة القارئ، لكن في مقاطعه اللاحقة ليس بلغة الإشارة الجسدية التي تعمل على إثارة التفاعل مع الآخرين من أجل تعزيز أركان بلاغة الخطاب الساخر، بل بلغة الجسد الذي لا ينفك يبحث عن اللّذة.

- **لغة الجسد:**

يتصادم الإرث السّردي الذي ترسمه لنا "**الكتابة الشذرية**" عند الوهراني بشدة مع "رؤية أفلاطون لعالم الجسد وعلاقته بالعالم الخارجي"الطبيعي" التي تعتبر أن الجسد قبر وسجن للنفس وتعطيل لآلية ارتقائها إلى عالم المثل، وارتهانه بعالم حسي وهمي زائل، وعلى ما يبدو يرى أفلاطون أن بنية الجسد آلية موات، في حين أرى أن الجسد آلية بحث جمالية من الناحيتين الروحية والجسمية، وأن الحقيقة المبتغاة لمعرفة القيم الإنسانية ليست في إهمال

[1] – محمد مشبال، بلاغة السّرد، ص 78.

[2] – الجاحظ، البيان والتبين، ص 91.

[3] – محمد يوسف نجم، فن القصة، ط1، دار صادر، بيروت، 1996، نقلاً عن: ضياء غني العبودي، متتالية الجسد السّردية، ص 1.

الجسد والكف عن استغوار خواصه البنائية وقوانين حركته وتناغمات أعضائه، وليس صحيحا أن نعتبر الجسد كتلة لحمية زائدة، فظلّ تحت قضايا المسكوت عنه، أو ما لا يسمح البوح أو التفكير به"[1]، يحاول الباحث من خلال هذا القول أن ينتقد رأي أفلاطون الذي يعتبر النفس منبع الفضيلة، وترتب على ذلك تعزيز مكانة الروح على حساب الجسد، حيث أصبحت الروح موطن التسامي والفكر ورمزه اللامتناهي على حساب الجسد الذي أصبح نفاية للمكبوتات ومنبت الدوافع والغرائز، وهو بهذا المعنى دنس ومأوى للألم والمرض والرغبة والشهوة والانحراف والجريمة. لقد تعمقت القطيعة بين عالم رذيلة يمثله الجسد، وعالم فضيلة تمثله الروح، حتى استبطن الإنسان داخله الجسد كرذيلة يجب أن يحذر غوايته وشهواته، لأن الروح هي وحدها الجديرة بالاهتمام نظراً لكونها راعية الأسرار القدسية واللذة الحقيقية، أما الجسد فهو مجرد مثوى للذة عابرة ونزوة منحلة، بينما الروح لا تبلى ولا تتبدد فهي الأصل الذي لا يتعطل[2].

إن هذه الثنائية تضع هوة ضخمة بين الروح والجسد وتجعل للجسد وجوداً مستقلاً، ولكنه محقر وتابع، بينما تميز الروح في شكل مطلق، فهي تحت وصاية "النظام الكوني الإلهي"[3]

إنّ الفكر بالنسبة لفلاسفة العقل مستقل كلياً عن الجسد، إنه يتأسس على الله أيضاً، أما الجسد فهو مهيأ للحقارة، إنه حقيقة طارئة غير جديرة بالفكر، فالإنسان عندهم هو كيان تتجاور فيه الروح التي لا تستمد معناها إلاّ من الفكر، والجسد أو بالأحرى آلة جسدية يمكن اختزالها في بنيتها العضوية فقط[4]. لقد كانت كل هذه القضايا هي نقطة انطلاق خطابات الوهراني الشذرية في اهتمامه بالجسد، إذ بدأ أولاً في تفكيك هذه الثنائية(الروح/الجسد)*

---

[1]– منير الحافظ، الجنسانية، أسطورة البدء المقدس، مبحث: ثقافة الجسد، ط1، دار الفرقد، سوريا، 2008، ص 31.

[2] – ينظر: حسن المصدق، البيولوجيا السياسية بين سلطة المعرفة ومعرفة السلطة، جريدة العرب الدولية، لندن 26 – 7 – 2007 ، ص 02. نقلا عن: حسني إبراهيم عبد العظيم، الجسد المقموع: قراءة في فلسفة ميشيل فوكو mana.net.

[3] – منير الحافظ، م، س، نقلا عن: م، ن.

[4] – ديفيد لوبروتون، انثروبولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت، 1997، ص 66–67. نقلا عن: حسني إبراهيم عبد العظيم، م، س.

* – المتفحص لخطاب الوهراني يعثر على ميزة خاصة، تتأرجح بين ذات تقية، تدافع عن نفسها وتعمل على إعطاء أدلة وشهادات توحي للقارئ بأنّها ذات مسلمة وتقوم الليل، في حين يعثر القارئ على ذات آخرى تجهر بالفسق والمعصية، وربما الشهادات السّابقة المعروضة في التحليل حجة على ذلك. كأنّ الوهراني يقرّ بشرعية النفس التي جبلت على العبادة، كقوله:[**فيظن ظان (أو يتوهم متوهم) من الناس، أن الوهراني شرير وسخ اللسان لا يسلم منه**

وتعريتها بسخريته الكاشفة فأكد أن ذلك الفصل مستحيل على مستوى الواقع، تماماً كما لا يمكن الفصل بين الزمان والمكان في الفكر الإنساني من ناحية، إنّه يسعى لخدمة الميكانيكية العضوية* ولذلك فإن ما يجب القطع به أنه لا تفاضل بين الروح والجسد، فهما زوجان لا ينفصلان وحاضران على الدوام في الفكر والممارسة والخطاب والوجدان[1]، يرادف ما ذهب إليه "سان أوغسطين" في قوله:" إنّ الجسد شهواني حتى داخل الروح، وروحي حتى في عمق شهوتي"[2]. أما "جون بول سارتر" " يرى أنّه كلما تحركت الرغبة فإنّ وعي النفس يسلم نفسه لدافع الجسد بقوله:" إنني الشهوة في حضور الآخر وذلك لكي يلبي الآخر تعطش الشهوة بمعنى يحرض الفتون رعشة الوعي إزاء رعشة الانتشاء وبناءً عليه يتم تأسيس التوازن بين الروح والجسد"[3].

وبعد تأكيد الوهراني على ذلك الترابط العضوي بين الجسد والعقل، يضع الجسد في قلب الاهتمام، ويجعل من العقل مجرد وظيفة، كما توضحه هذه المقاطع" **[ينطوي على توقيع رفيع، هو أحسن من البدر بين السحاب، وألذ من الصفع بلوالك(أحذية) القحاب]. [يشرب الخمر من شفتيه على نرجس مقلتيه، ويشم عنبر أنفاسه من ريحان الصدغ وراسه]. [يؤخذ على بركة الله من صافي وصال الحبيب، منتقاة من عيدان الجفا وخوف الرقيب منزوعة من نوى الصدود والهجران، وعناق النحور، وضم الصدور، ولثم الثغور، ولزم الخصور، ومص اللسان مع الشفتين، ولثم الفم مع الوجنتين]. [واقترح الأصوات واستعاد الغناء، ولم يخرج في هذا كله إلا التغافل وحسن الظن وقلة الفضول لعشق تلك الحالة ودخل فيها بجملته وسأل الله تعالى أن يحييه قوادا، ويميته قوادا، وأن يحشره في زمرة**

عدو ولا صديق ومعاذ الله وحاشا لله والله يعلم ويشهد وكفى الله شهيدا أن الوهراني يخاف الله فيمن يخاف الله ويراقب الله فيمن يراقب الله وإنه يراعي هذا الباب مذ كان]، وكذلك شرعية الجسم الذي جبل على الشهوات.[**يؤخذ على بركة الله من صافي وصال الحبيب، منتقاة من عيدان الجفا وخوف الرقيب، منزوعة من نوى الصدود والهجران، وعناق النحور وضم الصدود، ولثم الثغور، ولزم الخصور، ومص اللسان مع الشفتين، ولثم الفم مع الوجنتين]**.

* – الميكانيكية العضوية: نطلق عليها اسم: معمارية الخطاب الروحي والجسدي، بكافة حركاته وسيميائياته ودلالاته ينظر: منير الحافظ، الجنسانية، أسطورة البدء المقدس، مبحث: المرأة والمحرم في شرعنة النخب الفوقية، ص 66.

[1] – ينظر: حسن المصدق، البيولوجيا السياسية بين سلطة المعرفة ومعرفة السلطة، ص 2. نقلا عن: حسني إبراهيم عبد العظيم، الجسد المقموع: قراءة في فلسفة ميشيل فوكو. الموقع السابق.

[2] – منير الحافظ، م، س، مبحث: الحب بوصفه انتشاء جمالياً، ص 57.

[3] – م، ن، ص ن.

القوادين.(...) ومهما جهل من فضل زواج النساء العواهر الحسان المتهمات فلا يجهل أن أكل الحلاوة مع الناس أطيب من أكل الخرا وحده]. [فلو كانت محبوبته عاقلة لشخمت وجوه العذارى بلحمها وأدخلت ما بقي منها في إستها].[فلأجل ذلك جاويتها الألسن بألوان من الضراط][1]. فالجسد كما هو ملاحظ في "الكتابة الشذرية" هو ما يستحق الاهتمام والرصد حيث يجب أن يعبر بكل حرية وبكل تلقائية ومن دون موانع أو قيود؛ لكي يتجلى المسكوت عنه وتظهر الحقائق دون زيف، وهذا ما تحتاج إليه سخرية الوهراني، لذلك كله لا يرى فائدة ترجى من تغييبه، بل يجب أن يصبح الجسد حاضراً في اليقظة والمنام، وجذوة مستقرة في الوعي واللاوعي*، كي لا يغيب التفكير في المكبوت والمحرم والمقموع، فالانحراف والفسق والجشع عنوان عريض لتلك الآلية المتبعة في الكتابة الشذرية السّاخرة، وهي خير من يكشف قيم ثقافية زائفة اضطهدت الجسد وكبلته وعطلت طاقته ومارست عليه الحجر؛ لذلك يرى "فوكو" أنه من اللازم إعادة الاعتبار للجسد عبر الكشف عن المسكوت عنه، فالجسد له فكره والفكر له جسده، ومن لا جسد له، لا فكر له لأنّ الجسد حضور ووعي بالكينونة، لأنه والروح صنوان لا ينفصمان، إذ لا توجد ذات متعالية فوق الجسد، فهو المأوى والمثوى. ليس هذا فقط، بل إن فوكو يؤكد أن تحقير الجسد وإنكاره وتغييبه بمثابة حرب مدمرة للروح أيضاً لذلك فإن حق الجسد في الوجود علامة أولى لوجود الروح وسعادتها أيضاً، ومن ثم أصبح الجسد والاحتفاء به عنده، كناية عن الوجود وبالتالي فالاحتفاء بالجسد مجرد حق ثم إرجاعه لنصابه بعد أن تم تغييبه طويلاً[2].

وقد عمل الوهراني على توظيف الجسد وفق تقنيات عديدة: كتوظيفه في الكتابة الهذيانية وكذلك في الكتابة الشذرية إلى جانب إقحامه في المقامات والرسائل؛ حيثُ فكّكَ سياسة القضاة والنظم الإدارية المعروفة آنذاك، التي ساهمت في إخضاع الجسد إلى رقابة من دون أن تضع رقابة لجسدها الذي كشفه في مسار كتابته؛ إذ أنّه في سخريته التي سطرها في أدبه، ينطلق

---

[1] – فصل، الوهراني، ص 133–135–137–151–204–218.

* – فيما يخص كتابة اللاوعي والتي نسبناها إلى الخطاب الهذياني، أشرنا في خاتمة المبحث(ستار الجنون) إلى تقنية توظيف الجسد ومدى فاعليتها في الكتابة الهذيانية.

[2] – ينظر: حسن المصدق، البيولوجيا السياسية بين سلطة المعرفة ومعرفة السلطة، ص 3. نقلا عن: حسني إبراهيم عبد العظيم، الجسد المقموع: قراءة في فلسفة ميشيل فوكو. الموقع السابق.

من قضية أساسية، وهي أن الجسد كان عرضة لقوى متعددة ساهمت في إخضاعه وترويضه فراح يزيل الستار عن الفواحش المتسترة التي تخفيها العبادات الروحية الزائفة.

إن الوهراني يتصور الجسد ككيان حي وفاعل ناشط، وممثل للحياة النابضة، إنّه يؤكد على الأساس الثقافي للفعل، ويؤكد على قدرة الجسد الإيجابية في استخدام وتطويع القوى الاجتماعية والسلوكية المقننة حوله، يعتمد الجسد على المهارات والأدوات الثقافية المتاحة أمامه، كما أنه مسؤول بنفس الدرجة عن إعادة إنتاج تلك المهارات والأدوات، وأكثر من ذلك فإن أفعال الجسد التي تعتمد على تفريغ المكبوت هي المسؤولة عن إعادة إنتاج البناء الاجتماعي.

لقد كان الوهراني منشغلاً على مدار كتاباته الشذرية بالكشف عما يكبل الجسد، ويقيده لأن ذلك في رأيه تكبيل للعقل، ففك أغلال الجسد من آليات التوجيه والنفي والترويض هو إطلاق سراح العقول من سراديب الحجر والزيف والإثارة والحاجيات المزيفة[1]. ففي أعماله الأدبية المنجزة، كان الوهراني يسعى إلى توظيف خطاب الجنس كمظهر من مظاهر أنشطة الجسد التي تشكل رهاناً سياسياً، فهو من جهة يرتبط بأشكال تحرير الجسد: ترويضه، تقويته على التنفيس الرهيب الذي جعل بعض النقاد يصنفون هذا الأدب في دائرة المجون.

وفي سياق تحليل الجسد وفق المنهج الجينالوجي* يتبين لنا الوهراني كشخص يتفحص العلاقات بين السلطة والمعرفة والجسد في المجتمع المشرقي؛ أي أن مهمة الجينالوجي ليست

---

[1] – حسن المصدق، البيولوجيا السياسية بين سلطة المعرفة ومعرفة السلطة، ص 2. نقلا عن: حسني إبراهيم عبد العظيم، الجسد المقموع: قراءة في فلسفة ميشيل فوكو. الموقع السابق.

* – يعرّف «نيتشه» الجينالوجيا في كتابه: «جينالوجيا الأخلاق» Genealogy of morals «بأنها تتبع وتعقب مراحل نشأة وتطور القيم الميتافيزيقية، بالإحالة دائماً إلى الشروط الوجودية والمصلحية المنتجة لها، والفكرة الناظمة لهذا المنهج الجينالوجي هي أن جميع الظواهر عبارة عن تأويلات، ولا توجد هناك على الإطلاق أية ظاهرة في حد ذاتها. لقد بدأ التحول نحو الجينالوجيا يظهر عند فوكو منذ كتابيه: نظام الخطاب، ونيتشه والجينالوجيا والتاريخ اللذين صدرا في عام 1971، وأصبح أكثر بروزاً ووضوحاً في كتابيه المراقبة والعقاب عام 1975، والجزء الأول من كتابه تاريخ الجنس عام 1976، حيث قام «فوكو» بقلب نظام الأولوية لصالح «الجينالوجيا «التي أصبحت الآن تحتل المرتبة الأولى في سلم اهتماماته، وإن كان يؤكد أن الجينالوجيا تتكامل مع الأركيولوجيا وتتمم عملها.

فغاية الجينالوجيا هي بالأحرى هدم وتقويض فكرة الأصل والمركز والحقيقة، فليست هناك ماهية للأشياء...المهايا كلها مصطنعة ومحبوكة قطعة قطعة. إنّ الجينالوجيا تسعى إلى كشف تميز الأحداث بعيداً عن كل غائية، بالنسبة للباحث الجينالوجي لا توجد جواهر ثابتة ولا قوانين أساسية، ولا غايات ما ورائية، تسعى الجينالوجيا إلى توضيح الانقطاعات حيثما يكون آخرون قد لاحظوا أن ثمة تطور مستمر، إنها تصف ماضي الإنسانية لكي تكشف زيف أناشيد التقدم

البحث عن معنى عميق للسلطة قائم في ما وراء سطح الحوادث والعلاقات، وليست كشفاً لما لم يتمكن من الإعلان عن ذاته منها، وليست تحريراً لما كبتته السلطة المشرقية أو قمعته وليست إعلان حقيقة مالا يجد حقيقته في ذاته، وليست وصلاً لما انقطع من عرى وحدة الذات واستمرارية التاريخ، بل هي وصف للحدث كما يتبدى، ومتابعة لما هو كائن، هي انحياز لصوت المعركة ضد ثبوتية السلم المزعومة، إنها كتابة توصيفية لتقنيات الكشف عن الجسد واستغلاله، بهذا الاعتبار نستطيع أن نبين أن ما يجمع بين أعمال الوهراني حول الجسد وخطاباته الجنسية، إنها العلاقة بالجسد، بتاريخه، بل أيضاً بمساره اللاعادل، نتيجة للرقابة التي تمارسها عليه السلطة المشرقية، من دون أن تمارس تلك الرقابة على أصحاب السياسة[1] فكأن كتابة الوهراني الجنسية جاءت كرد فعل (ساخر) على هذه الممارسات التي تكبل الجسد الضعيف (الطبقة المستضعفة) وتحرض الجسد القوي(الطبقة الحاكمة) على الممارسات المخلة بالحياء.

انطلاقا مما سبق يمكن اعتبار "الكتابة الجسدية" وثيقة* تحفر فيه أخاديد لا تمحى وترسم على جدرانه بوشم عصي زواله، فتكون الجينالوجيا بذلك هي إعادة رسم الشناعات والفظاعات التي تخترق التاريخ بعيون الراهن وأسئلة الحاضر، إنّ وصف الأرشيف يظهر خصوصية السلطة التي مورست والتي تمارس، لا كما يجب أن تمارس[2].

الرسمية. على الجينالوجي إذاً أن ينسف أفكار الذات والحقيقة والمعنى والأصل والتطور والتقدم، ويعلن الغياب الدائم للأساس والحقيقة، ليست هناك مهايا أو حقائق أو قوانين أساسية أو غايات ميتافيزيقية، هناك فقط انقطاع واتصال بعد هذا الهدم للبداهات الراسخة، عليه أن يكشف عن لعبة صراع الإرادات: فحيثما صوب نظرة عليه أن يبحث عن مظاهر الخضوع والهيمنة والصراع، وكلما تطرق إلى سمعه حديث عن المعنى والقيم والفضيلة، فعليه أن ينكب على تعرية أساليب السلطة والقوة. ينظر: عبد الرزاق الدواي، موت الإنسـان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1992، ص 35- 158- 159. نقلا عن: حسني إبراهيم عبد العظيم، الجسد المقموع: قراءة في فلسفة ميشيل فوكو. الموقع السابق.

[1] – عبد العزيز العبادي ميشيل فوكو: المعرفة والسلطة، ص 55. نقلا عن: م، ن.

* – مصطلح الوثيقة يأتي في إطار اهتمام «فوكو» بالوثيقة أو الأرشيف ضمن منهجه الجينالوجي، يرى «فوكو» أن الوثيقة Document كما يراها ليست في النص الذي يأسرنا في بحثنا عن أكبر قدر ممكن من الموضوعية لمقاربة موضوعات البحث، وليست الوثيقة هي التزامنا تجاه الماضي، نقدس مطلقيته لتصبح مستقبلية المستقبل، والأنموذج الموجه لآنية الحاضر، بل الوثيقة هي الجسد ذاته كما هو مأخوذ في علاقات السلطة. ينظر: م، ن، ص 56.

[2] – ينظر: م، ن، ص 56.

يعمق الوهراني في كتاباته المتعددة فكرة التعامل مع مفهوم الجسد، ففي حديثه عن أشكال ومظاهر السلطة في العالم المشرقي يستخدم الجسد ككاشف ثمين لتحليل آليات السلطة في المجتمع الأيوبي، ويعتبر أنه يشكل إحدى أهم الوسائط التي استخدمت لممارسة وتمرير سلطة زائفه همها الوحيد اقتناء الغلمان وفتح أبواب الخمر.

ونستشف من هذا التحويل الخطابي الذي أحدثه الكاتب في سنن التعبير الشذري بنقله من أداة لغوية لفظية إلى أداة لغوية غير لفظية، أنه ينحو لتشييد بلاغة جديدة تحتفي بلغة الجسد ومعانيه المتعددة الوجوه. فاللغة غير اللفظية خفية وشاملة، ترتبط بالكلمات والعبارات والجمل كما ترتبط بالسلوك والأفعال والأحداث والتحولات التي يكثفها السرد. إنها لغة ثانية حركية حقيقتها ليست في ذاتها ولكن في ما تحيل عليه من خبرات ومؤهلات ومحفزات، مما يلغي النظر إليها على أنها مجرد تجسيد طبيعي للمعنى ذلك أنها ذات قوة إيحائية عالية من شأنها أن تثير دلالات وردود أفعال مختلفة تخلق أنماطا وفيرة من التفكير.

ب-آليـة التبطين:

يتجسد ذلك في السّخرية المستعارة بطريقة تهكمية ودون التَّصريح، ويحضر فيها التَّغيير والتبديل من أجل إنتاج سخرية جديدة تلائم موقفاً جديداً[1]، وذلك كما في قوله:" **كتب كلب إلى كلب، أما بعد يا أخي: أدام الله حراستك فإنّ بني آدم قد تسافلوا إلى حد ما عليه من مزيد حتى بقيت أنا وأنت بالإضافة إليهم كمعن بن زائدة وطلحة الطلحات فارتع في المجازر ونم في المزابل وارفع ساقك وبل على من لقيت منهم والسلام**"[2]. يشكل التشظي البلاغي* الذي يقوده "التبطين التهكمي" تقنية ترتكز عليها سخرية الوهراني من صديقه. يعمد الكاتب إلى صنع صورة تمثيلية تذكرنا بالكلب الذي يرفع ساقه أثناء البول، تجعل القارئ يستحضر صورة "الكلب المشخص بدلالة الإنسان"، **(وارفع ساقك وبل على من لقيت منهم والسلام)**، وهذا

---

[1] – شاكر عبد الحميد معتز سيدي عبد الله، سيد عشماوي، التراث والتغيير الاجتماعي(الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي)، ص 35–36.

[2] – فصل، الوهراني، ص 208–209.

* – يعمد الإنسان إلى صنع التشظي في كتابته الشذرية المبنية على شعرية الإنفصال لكونه ذلك الثرثار الكوني الذي يتكلم باسم الآخرين، فالسياسيون والإصلاحيون وكل الذين يتحيزون لذريعة جماعية غشاشون، كذب الفنان وحده ليس كليا، بما أنه لا يبتدع إلا لنفسه. وخارج الركون إلى اللاتواصل والتأرجح وسط انفعالاتنا الصماء ليست الحياة إلا رجة في مدى لا عناوين فيه، وليس الكون إلا هندسة مصابة بالصرع. ينظر: بنسالم حميش: معهم حيث هم، ص 135.

تجاوز للنمط الأسلوبي الذي سارت عليه النصوص الهزلية في النثر العربي، ومناسبة للتواصل مع متلقيه، بما يظهره من قدرة على الاستخفاف مستثمراً فيها المراوغة والتلاعب بالألفاظ كان في صياغته هذه الممزوجة بين التهكم والسّرد يسعى" إلى إمتاع القارئ تارة بالاستطراف الهزلي وتارة بالضحك وتارة بالاستغراب وإثارة التعجيب وتنشيط قدراته على التأويل"[1].

يمكننا التساؤل حول علاقة التهكم بـ:"التشذر البلاغي**"؟ هل الخطاب التهكمي الذي يعتمده تقنية من تقنيات "التشذر البلاغي" الذي يعمل على بناء السُّخرية؟

يخضع الخطاب التهكمي لمعيار التشذر البلاغي باعتباره " إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال"[2]، هذا ما ينبغي مراعاته في مختلف صور هذا الأسلوب الذي يحتفي به المثال الذي أوردناه .

إنَّ التَّهكم الذي أشار إليه البلاغيون مكون "تصويري تقوم بنيته على التَّناقض بين سياقين"[3] فالسّياق الذي ترد فيه سخرية الوهراني من صديقه "تاج الدين"* يتناقض مع الدلالة المقدسة التي تحملها كلمة الله عزوجل، ها هو الشاذر(الوهراني) يزج بما قلنا في مقطعه المقتبس:"**وأما تعريضه لخادمه بالقيادة وعتبه على زواج النساء الحسان العواهر، فسيدنا معذور في ذلك لأنه لم يذق حلاوة هذه الصناعة ولا تطعّم بنعيمها، ولو أنه أدام الله عزه خرج من بيته يوما ولم يترك لأهله ذلك اليوم سوى ثمن الخبز والجبن، ورجع بعد ساعة**

---

[1] – محمد مشبال، البلاغة والسّرد، ص 99.

– تبني هذا المصطلح جاء من تفحص بعض التعريفات التي قُدمت لتوضيح **التشذر البلاغي: " تُعارض الكتابة الشذرية في الفلسفة الحديثة والمعاصرة الغربية كل فكر نسقي تعمل البلاغة على نسجه، وتستعمل غالباً بمثابة **سلاح هجائي ساخر** ضد "الزمن الراهن". **روحها هي روح التمرد، والسخط، والرفض، والاختلاف، والتفكيك**. وهي حقيقة مقلقة مبنية على أسئلة ماورائية وميتافيزيقية عويصة تعمل على الهدم والتقويض والتشظية البلاغية. كما أنّها فكر نقدي، لا نسقي، ولا قوانين لها غير قوانين الأنا. إنّها كما قال نيتشه: "فن الخلود". ويملك **الشاذر** (**Aphoristike**) طبيعة مقاتلة. إنّه لا يخاف الصراع، بل هو يعمل واعيًا على إشعال فتيله. إنّه المعارض الأبدي بامتياز، أو كما قال عنه شليغل: "**يوجد دائما في وضع هجائي**". ينظر: إلياس كانيتي: شذرات، تر: رشيد بوطيب دار الكلمة، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة، ط1، الأولى، 2011، ص 65–66.

[2] – يحي بن حمزة العلوي، الطراز، ج3، ص 162، نقلاً: محمد، مشبال، البلاغة والسرد، ص 35.

[3] – محمد، مشبال، البلاغة والسّرد، ص 35.

* – تاج الدين: أبو اليمن زيد بن الحسين بن زيد بن الحسن بن سعيد الكندي المقرئ النحوي الأديب ولد سنة 520هـ وتوفي سنة 597هـ في دمشق، كان أوحد عصره في فنون الآداب وعلوم السماع. ينظر في ذلك: ابن خلكان وفيات الأعيان، ج1، ص 349. ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج11، ص 171.

فوجد فيه المكابيب الرفخة، والسنبوسك المورد والفراخ المصوص والدجاج المسمن والقناني المروقة والفاكهة النبيلة والرياحين الطرية، فتربع في الصدور وجلس على بطون الفرش وظهر المخاد فهشم، رؤوس القدور، وفقأ عيون البيض، وقطع قلوب الخس، وأخذ الملان الفارغ، واقترح الأصوات واستعاد الغناء ولم يخرج في هذا كله إلاّ التغافل وحسن الظن وقلة الفصول لعشق تلك الحالة ودخل فيها بجملته ولدعا وسأل الله تعالى أن يحييه قوادا ويميته قوادا وأن يحشره في زمرة القوادين. ويظن الخادم أنه فيما يتلوه عليه من هذه الأساطير كجالب التمر إلى هجر وربَّ حامل فقه إلى من هو أفقه منه.**

وابن اللبون إذا ما لز في قرن لم يستطع صولة البزل القناعيس*

ومهما جهل من فضل زواج النساء العواهر الحسان المتهمات فلا يجهل أن أكل الحلاوة مع الناس أطيب من أكل الخرا وحده. هذا المقطع اختاره الوهراني كبديل للهروب من مضياقات صديقه، فهو يعمد على كسبه والدفاع عنه في قضية زواجه بالنساء الحسان العواهر.

كان القارئ يتوقع من سخريته الَّتي بدت ملامحها الاستعطافية تظهر في المشهد الاستهلالي أنْ تأخذ منحاً تهذيبياً، وإذا بها تزدادُ تسفيهاً، كقوله:[**فسيدنا معذور في ذلك لأنّه لم يذق حلاوة هذه الصناعة]**. ومن هذا يتضح لنا التناقض الذي يعتمد عليه في تمويه خصمه، كقوله: فسيدنا معذور، ثم يتبعها بدعاء ساخر ظاهره استخفاف:[**ونسأل الله تعالى أن يحييه قوادا]**. ويواصل الشاذر استخفافة، لتصل الحبكة الشذرية ذروتها، عندما يحتدم الصراع بين ثنائية المدح والذم، كما يظهر في المقطع السابق:[**ومهما جهل من فضل زواج النساء العواهر الحسان المتهمات فلا يجهل أن أكل الحلاوة مع الناس أطيب من أكل الخرا (العفن) وحده]**.

إنَّ التَّناقض بين سياقين يتضح في سياق المدح الذي يأتي في موضع الاستهزاء والبشارة الَّتي تأتي في موضع الإنذار؛ يمثل في كثير من الأحيان مبدأ في تشكيل الكتابة الشذرية الهزلية والهجائية. إنّ الهجاء السّاخر الذي تنتجه الكتابة الشذرية يتولد "من صدام بين

**- كجالب التمر إلى هجر: أصل المثل كمستبضع التمر إلى هجر: قال أبو عبيد هذا من الأمثال المبتذلة ومن قديمها، وذلك أن هجر معدن التمر والمستبضع إليه مخطئ. ينظر: فصل، الوهراني، الهامش، ص 135.

* - البزل نوع من الوعول، والقناعيس: مفردها قنعس وهو الشاب الفتي. ينظر: فصل، الوهراني، الهامش، ص 135.

مبدأين متعارضين؛ أي صراح بين أطر مرجعية مختلفة أو بين سياقين متلازمين تحضر فيهما السّخرية "[1].

لقد قدم الوهراني صورة أكثر تعقيداً وتركيباً للتهكم بحيث جعل التناقض قائماً ليس بين دلالة اللفظ وسياقها كما في قوله تعالى: "**فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ**"عمران: ٢١ ولكن التَّناقض هذه المرة قائمٌ على أسلوب معين يهدف إلى أسلوب جديد في التهكم؛ وقريب من هذا ما استخدمه الجاحظ في سخريته من "أحمد بن عبد الوهاب" في رسالة التربيع والتدوير.

الأسئلة الَّتي حاولنا إثارتها، فرضت علينا التطرق إلى الاستراتيجية التي لاحظنا أن الوهراني يستند إليها كآلية لبناء السّرد الشذري السّاخر، تتمثل في **التضمين التهكمي***.

يقوم المثال السابق على السّخرية من صديقه " **تاج الدين**" الذي ينسبُ إلى نفسه الوقار والشهامة وهو يطمع في العاهرات ويتخذ منهن زوجات، وهي بذلك بمثابة محفز يستند إليه الشاذر لتجاوز(لخرق) هذه الصفات الزائفة، وجعلها موضوعاً للسّخرية[2]؛ إذ عمد الشاذر إلى صياغتها في لغة تسللت إليها مفهومات ودلالات وألفاظ تنتمي إلى نصوص ثقافية متداولة متنوعة، كما تجلت في المقطع السابق، منها: الخبز، والجبن، والفراخ المصوص، والدجاج المسمن المروقة، رؤوس القدور.

لقد شكلت الكتابة الشذرية السّاخرة الموجهة إلى صديقه، أحد منابع التَّضمين اللفظي في بناء التهكم، فقد ضمن السّارد وصفه السّاخر ألفاظاً ودلالات ومفاهيم ذات أصل فارسي، كما تظهر لنا:"**الكرك والشبوك****، **يا سيدي كان الخادم جامع دمشق جامكية*****ورضاك قراحاً******

---

[1] – محمد، مشبال، البلاغة والسّرد، ص36–37.

* – وهو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من بيت أو آية، أو معنى مجرداً من كلام أو مثلاً سائراً أو جملة مفيدة أو فقرة من حكمة"، ينظر: ابن الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد – شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، دار التعاون للطبع والنشر، 1995، ص 37.

[2] – ينظر: سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني ، ص 88.

**– الكرك: اسم قلعة حصينة جداً في طرف الشام من نواحي البلقاء في جبالها بين أيلة وبحر القلزم وبيت المقدس وهي على سن جبل عل تحيط به أودية إلاّ من جهة الريض. قال: الكرك أيضا قرية كبيرة قرب بعلبك بها قبر طويل يزعم أهل تلك النواحي أنه قب نوح عليه السلام. الشوبك: قلعة حصينة في أطراف الشام بين عمان وأيلة قرب الكرك. ينظر: معجم البدان، ج6– 5، ص 14–305.

***– جامكية: رواتب خدام الدولة، تعريب جامكي وهي مركب من جامة أي قيمة ومن كي وهو أداة النسبة. ينظر: آدي شير، الألفاظ الفارسية المعربة، بيروت، 1908، ص 45.

****– قراح: القراح من الأرض المخلاة للزرع وليس عليها بناء. ينظر: فصل، الوهراني، الهامش، ص 199.

يعرف بالكبد من رستاق* الجسد، المكابيب الرفخة، والسنبوسك المورد طرسوسيمع دلال تنيسي*** لم يستطع صولة البزل القناعيس****"[1].**

وقد يكون في إطلاقنا على ما قام به الوهراني مصطلح "التضمين" نوع من التَّوسع في دلالات المفهوم ومع ذلك، فإنَّ نعت وصفه التَّهكمي بأنَّه من قبيل التَّضمين، لا يخرج عن نطاق المفهوم البلاغي القديم، كما جاء عند ابن أبي الأصبع المصري[2].

إنَّ التَّضمين التَّهكمي المستخدم في الكتابة الشذرية لا يقوم بالضرورة على الأخذ من نص محدد، والمعروف أنَّ التَّضمين يقتضي أن يكون النَّص المضمن قابلاً لتحديد مصدره أو أن يكون مشهوراً أو ذا نسبة إلى شاعر أو كاتب. هذا أصل في التَّضمين يحتكم إليه في التمييز بين الكلام الأصلي والكلام المقتبس[3]. ولم يخل وصف الوهراني من هذا اللَّون من التضمين ولكن ما قولنا في تلك الدلالات المضمنة التي لا نستطيع أن نقول عنها بأنّها غير ملائمة للسياق الذي يحتويها؟ أو إنَّ حقلها الدَّلالي يتعارض مع السِّياق الجديد الذي ألف فيه هذه النصوص؟ إنَّ المعيار الضابط لهذا الضرب من "التَّضمين" هو تعارض دلالته الثَّقافية في ذهن المتلقي مع السياق الذي تبنيه الكتابة، وهذا التَّعارض كان علة في خلق الكتابة "الشذرية السّاخرة" الَّتي ترتب عليها الضحك في أكثر من موضع. هنا إذن يتضافر مقومان بلاغيان في تشكيل سمة أسلوبية اصطلحنا عليها " **بالتضمين التهكمي**" يتمثل المقوّم الأول في "التَّضمين" والثَّاني في "التَّهكم". ولكن لماذا لم نقتصر على نعتها بمصطلح "التَّهكم" الذي يقوم – كما رأينا – على مبدأ التَّناقض بين الكلام والسِّياق؟

إنَّ للتهكم في هذا الخطاب الشذري صيغاً وصوراً متعددة، ولعلّ الصيغة الَّتي استخدمها الشاذر في سخريته من "**تاج الدين**" تمثل تنويعاً جديداً لهذا الأسلوب يقتضي منا تسميته، فقد عمد في تشكيل مبدأ التَّناقض السّاخر إلى استعارة الدَّلالات الثَّقافية الَّتي يمتلكها المتلقي، في سياق يساهم بنصيب وافر في تعيين طبيعتها التَّضمينية، ذلك أنَّ الحسم بوجود

---

*– رستاق: الرزداق والجمع رساتيق، (الرزداق: موضع فيه مزروع وقرى أو بيوت مجتمعة. م، ن، ص ن.

**– طرسوسي: نسبة إلى طرسوس مدينة بثغور الشام من أنطاكية وحلب وبلاد الروم. م، ن، ص 151.

***– تنيسي: نسبة إلى تنيس من أشهر بلاد القطر المصري في صناعة النسيج الفاخر. م، ن، ، ص ن.

****– البزل نوع من الوعول، والقناعيس: مفردها قنعس وهو الشاب الفتي. م، ن، الهامش، ص ن.

[1] – م، ن، ص 206–209–199–151–134.

[2] – محمد، مشبال، البلاغة والسرد، ص 35–36.

[3] – سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، ص 88.

التَّضمين في الكلام لا يسند إلى الإشارات الصريحة[1] من قبيل: [**يقول تعالى**]-[**يقول الشاعر**] وما شابههما، كما لا يمكن أن يقتصر على الخلفية المعرفية للمتلقي فقط، بل لابدَّ أن يضطلع السياق بوظيفة تأكيد التَّضمين.

وقد تعمد هذا السّرد السّاخر، لا ليسخرَ من أسلوب "التضمين"، ولكن لهذا السّرد وظيفة عكسية، وهي السّخرية من الموضوع الذي استدعى هذا المشهد السّاخر. والسياق الذي استخدم فيه هذه الألفاظ يبتغي السّخرية من الموضوع؛ أي المسألة التي دعت إلى التَّضمين.

يقول الوهراني في النماذج المعروضة سابقاً:" **مثله في ذلك مثل التي اغتسلت في المعطشة بالماء القليل، فعاتبها زوجها على ذلك وعنفها، وقال لها: ويحك يا رعناء، لا ماء أبقيت ولا....أنقيت، يا سيدي النحس نحس ها هنا وفي طرابلس الشام**[2]"،" **ويظن الخادم أنه فيما يتلوه عليه من هذه الأساطير كجالب التمر إلى هجر*** **وربَّ حامل فقه إلى من هو أفقه منه...، وهو يعلم أنّ العرب قالت في أمثالها لا عطر بعد عروس**"[3]. يتشكل هذا النص بواسطة جملة من التَّضمينات والتَّلميحات الَّتي يختزنها المتلقي الملاحظ أنّها أمثال، فصديقه "**تاج الدين**"، مثل التي اغتسلت في المعطشة بالماء القليل، ويراه أيضا كجالب التمر إلى هجر. إنّها أمثال تختزن في جوفها ثقافة ضمينة لا يفكها إلا السّياق الذي انبثقت فيه هذه الأمثال. كما أن المثل يخرج الأشياء من عالم الخفاء إلى عالم الوضوح: فالعباد يحتاجون إلى ضرب الأمثال لما خفيت عليهم الأشياء فضرب الله لهم مثلا من عند أنفسهم لا من عند نفسه، ليدركوا ما غاب عنهم.

فالمثل يولد بين الناس، فهو من أنفسهم ومن عالمهم، فيه يرون صور أنفسهم، وهو كشف للنفس ومواجهة بينها وبين صاحبها، وعملية إبصار الذات وإبصار الآخر عملية معرفية، ذلك أن المثل يقدم معرفة تغتني بها النفس فتعرف نفسها وتعرف عالم الناس من حولها[4].

---

[1] – ينظر: سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، ص 99. ينظر كذلك: محمد، مشبال، البلاغة والسرد، ص 36-37.

[2] – فصل الوهراني، ص 209.

* – كجالب التمر إلى هجر: أصل المثل كمستبضع التمر إلى هجر: قال أبو عبيد هذا من الأمثال المبتذلة ومن قديمها، وذلك أن هجر معدن التمر والمستبضع إليه مخطئ. م، ن، الهامش، ص 135.

[3] – م، ن، ص ن.

[4] – ينظر: محمد بلاجي، المثل في الخطاب السياسي المغربي، مجلة ثقافية وفكرية، (فكر ونقد)، العدد 31، 11 سبتمبر 2000 ، ص 1، موقع المجلة:www.aljabriabed.net .

إنَّ السُخر الذي يتوخاه الوهراني رهين بطبيعة المتلقي الذي يتفاعل مع النَّص، فمجموع هذه التَّضمينات المستخدمة لتوليد الشُّعور بالتناقض بين سياقها الأصلي والسياق الجديد الذي وضعت فيه، يستدعي نمطاً من التلقي دونه ينقص التأثير التهكمي المطلوب. إنَّ السّارد يستثمر المفهومات الثقافية في تصوير مشكلة صديقه مع الشعر، هل هو أهل للشعر أم لا؟. تلك المشكلة التي قام حولها الخلاف ولعلها ليست في العمق سوى نظير أدبي جمالي لروح الفكاهة الَّتي ميزت الوهراني، كقوله:" **وأما كلامه على بيت المتنبي فلا دره الله لقد جاء به ثابت الأصول، سالم الفصول، في نهاية ما يكون من الحسن والإتقان، وفرح به الخادم فرحاً عظيما كالحصى المفتخر بإحليل مولاه، وعرضه على طالبيه من أهل الأدب فانتقده عليه أفضلهم، وزيف أكثر كلامه، وقال: المتنبي في واد وهذا المتكلم في واد، ولعمري لقدحكم بالشهوة، ومال مع الهوى.**

كضرائر الحسناء قلن لوجهها حسدا وبغيا إنه لذميم

وتغالى أجهلهم في استحسانه حتى سجد له عجبا، وهام به وجدا ورقص عليه طرباً.

والفضل ما شهدت به الأعداء"[1].

حسب رأي "محمد مشبال" ثمة سمة أخرى لأسلوب "التَّضمين النَّهكمي" الذي ينهض عليه الخطاب السّاخر عند السّارد أو تنويع من تنويعاتها؛ حيث يدق باب التَّضمين إلى درجة الخفاء، كأن لا تضمين هناك؛ فلا وجود لألفاظ أو دلالات أو مفهومات شاع انتسابها إلى مصدر معين. ومع ذلك يشعر المتلقي بأنَّ الوصف الذي بدا حقيقة متداخلة في السياق لم يبرأ من خاصية التضمين. ولعلّ تأمل نصوص هذا التنويع لن يكشف لنا عن لغة مشبَّعة بمفهومات ثقافية، غير أن هذه النتيجة لن يحسم فيها سوى السياق* الذي وردت فيه.

لاشك في أن خطاب الوهراني الشذري الموسوم بـ"**فصول**" غامض ومثير للجدل فحينما ينتهي المتلقي من قراءة هذا النص الشذري السّاخر لا يجد ما يحيل إلى المعنى الواقعي المتعارف عليه ولكن هناك إيحاءات قوية تشير إلى الانقراض المجازي لمدينة المشرق

---

[1] – فصل، الوهراني، ص 133.

* – لا نريدُ بالسياق سوى نمط الأسلوب الذي يخضع له الكاتب في كتابته، وقد اتضح أن أسلوب النص تهكمي ساخر، وفي ذلك ما يضمن القول بأن السارد قد أحال مسألة تظاهر الصديق بالشعر إلى أسلوب بلاغي ساخر تنسج خيوطه في عالم الاستخفاف، وتعمد إلى خرق الزائف واكتشاف المسكوت عنه بواسطة السّخرية.

بوصفها العاصمة الجميلة الثرية التي يعبث بها القضاة والجهلة، الذين يتورعون عن انتهاكها وفضِّ بكارتها جهاراً نهاراً.

من هنا يمكننا أن نفهم فكرة الكتابة الشذرية التي صاغت لنا نماذج تبين انقراض العاصمة المشرقية في حقبة الأفّاقين الكذبة الذين يلهثون وراء السّلطة والمراتب العلمية العليا فلا غرابة أن تنقرض المشرق وتتوارى خلف مدارج النسيان لمدة محددة من الزمن في النصوص النثرية المعروفة، لكنّ الكتابة الشذرية سوف تعاود فيها الحياة بالكشف السّاخر وتبعثها من رمادها يافعة قوية معافاة لتسترد من هؤلاء كل ما سلبوه من شرفها وعزّها.

لقد أصاب الوهراني كبد الحقيقة المرّة حينما أمر صديقه بالبول على كل شخص يجده في طريقه، كقوله:"**ويل على من لقيت منهم(؟)**والسلام"، فهي توصية تهكمية ساخرة توحي **بالانفلات**(التشذر) التام والفوضى العارمة، وغياب القانون وهيمنة الجهلة والمغامرين على سدة الحكم. ويبدو أن هذا التوصيف الدقيق كان ملائماً جداً لأنّ "كتابته المبطنة" جاءت تحت لافتته المعبِّرة والموخزة والسّاخرة في آنٍ معاً، لكن الكاتب كان يحتاط من الفهم المباشر. وربما تصادفه المشكلة ذاتها في حال إطلاع المشارقة على نصوصه السّاخرة، لذلك تجاوز هذه الإشكالية وقرّر اختيار اللغة الشذرية المبطنة التي تنطوي هي الأخرى على إحالة مجازية يمكن قبولها وتسويغها بأقل الضرر.

ب-آليـة التأجيل:

تتميز "الكتابة الشذرية" بخاصية التأجيل* الدلالي بمفهوم "جاك ديريدا"[1]، فهي لا تقدم لنا نفسها بنفسها مع بداية المقطع السّردي، ولا تبين لنا وقائعها وأحداثها في مرحلة الوسط ويعني هذا أن الشاذر قد أرجأ ذلك إلى نهاية المقطوعة؛ حيث يتلاشى الغموض الشذري شيئا فشيئا لنفهم في الأخير بأنّ سارد الكتابة هو الوهراني الذي لقبَ نفسه بـ "**المملوك**"، بدليل قوله: "**إنما قدم المملوك هذه المقدمات وعدد هذه الجنايات لئلا يظهر عنه بعد هذا نفثة مصدور**

* – تنويه هذه الآليات: التأجيل التضمين، الحذف ، التقويض..الخ، مستمدة من تحليل جميل حمداوي للكتابة الشذرية، ينظر: جميل حمداوي، المقاربة الشذرية بين التنظير والتطبيق، ص 74.

[1] – ينظر: جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، ط1، دار توبقال، المغرب، 1988، ص 61.
ينظر كذلك: ديفيد بشبند، نظرية الأدب وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، مصر ص 82.

أو ضربة موتور فيظن ظان أو يتوهم متوهم من الناس أن الوهراني شرير وسخ اللسان لا يسلم منه عدو ولا صديق ومعاذ الله وحاشا لله والله يعلم ويشهد وكفى الله شهيدا أن المملوك يخاف الله فيمن يخاف الله ويراقب الله فيمن يراقب الله، وإنه يراعي هذا الباب مذ كان، ولقد آذاه جماعة من أهل الدين والصلاح لتوهم فاسد توهموه فترك أذيتهم والولوع بهم لوجه الله تعالى"[1]، وفي مقطع آخر من النماذج السابقة نعثر على هذه الآلية:" **لا سيما ابن السبيل طالت به في الشام الغيبة، وعوقته عن الإسراع الهيبة حتى اكتال من اكتال وانكسرت الويبة، وأنشد له:**

والمرء يسعى ورزق الله مقسوم

هذا بعد ما ركب الليل جملا، واحتذى أديم الأرض نعلاً، وخرج من باب الجابية، إلى رأس الطابية متلذذا بالغناء، طامعاً في اليسار والغناء: وإنما يقطع أعناق الرجال المطامع.

فوصل إلى القاهرة كالعاشر من خيول الحلبة، والتاسع من أولاد الكلبة، ليس له طبي يخصه ولا بن يمصه، فوجد الأمور قد تغيرت عن كيانها والقصور تبكي على سكانها:

ومن ذا الذي يا عز لا يتغير، فلولا الإخوان لما ردته أسوان، ولولا الأصحاب لضاقت به الرحاب. إنّ المعارف في أهل النهى ذمم"[2]. والملاحظ ها هنا أنّ الوهراني في المقطوعة الأولى التي أجل فيها الكشف عن الشخصية السّاردة والتي عايشت الحدث ثم عمد إلى كشفها، تختلف عن المقطوعة الثانية التي أجل فيها الكشف عن الشخصية الملقبة "**بابن السبيل**"، إلى إشارة غير معلومة، والتي عاشت الفقر والحرمان، فلولا الأصحاب لضاقت بها الرحاب.

وحريٌ بنا في مثل هذه المواقف أن نتجاوز سياقات الكلمة أو الجملة المقطعية، بمعنى تجاوز السياقات المغلقة للنص للولوج إلى استخراجات هذه المغلقات والوصول إلى مفاتيح "الخطاب الشذري" ومنه إلى الغوامض في المعاني والانفتاح على مستوى الصياغات العميقة وعمليات التغاير التي تحدد فواصل الانفتاح على النص في نتائجه الدلالية، ومن ثم التجديد للقراءة في وقفة بلاغية تتصل بالنسق الصياغي للخطاب وارتباطه بالوحدات الجزئية التي تنتهي إلى استكناه الدلالة المؤجلة،فالمعنى مؤجل باستمرار، يجب الوصول إليه لكن الوصول إليه لا يحدث أبداً. يقول دريدا لا بد أن نعترف بلعبة يكسب فيها من يخسر ومن يخسرها

[1] – فصل الوهراني، ص 127.

[2] – م، ن، ص 114.

يكسبها فى كل مرة، وإذا كان العرض المتحول يبقى إلى حد ما متميزاً بصورة نهائية، وغير قابل للاختزال[1].

إنّ التعاطي مع الكتابة الشذرية السّاخرة وأنساقها يضعنا أمام لحظة تأمل في كشف المستور عن نصوص الوهراني السّاخرة باعتبارها نصوصا مفتوحة، لأنّها لم تتفرغ من أداء مهمتها؛ أي أصبحت مؤجلة للقراءة ثانية وثالثة...، وليس استقبال الأحكام لأنّ مهمة النصوص السّاخرة عند الوهراني تتجلى في الكشف عن الدفين، وهي استنتاج لأفق جديد في القراءة، يمثّل المعنى المعطّل الذي أثبت وجوده تاريخيا، وما يعنينا على الفهم هو التميّز في قراءة الشذرة ونظامها وترابطها الوظيفي.

وهكذا، لا يمكن للقارىء أن يستجمع دلالات النص ومقصدياته المباشرة وغير المباشرة بشكل جلي وواضح إلاّ في بعض المقطوعات، بعد أن يستدرجه الكاتب خطوة خطوة، عبر آليات التحفيز والتشويق والإمتاع والتطويع على حد تعبير جميل حمداوي.

ت-آلية التفكيك المتعالي:

أيّ إنسان ذاك الذي يتحدث عنه السّارد؟ وبالتساؤل نفسه، أيّ شخص ذاك الذي يرغب في وصفه تارة وينفر منه تارة أخرى؟ وما معنى شغفه بتلك الألقاب، حينما يذكر تجربة ماضية تعلو على مقام المتلقي، فهو يعتقد أن إنسانا متعاليا في داخل كل فرد يشكل الشكل الأسمى للتجاوز، وهذا المتعالي هو الذي يريد السّارد أن يجعل الكتابة جديرة به ويحرضه عليها[2].

هذا التسامي في العلو الذي يتأمله القارئ في النماذج المعروضة سابقاً، هو تعبير ينبجس من "التفكير المتعالي"[3] الذي يغير في عملية العزلة والتوحد (الغربة – الوحشة) فالمتأمل في هذه الشذرة:" **ومن كلامه كف قراقيش من كف قراقوش، ولا الحشكنان من بنان بن بنان، فإن كسرة في كسر بيتي، أحب من المأمونية تمتن بها والسلام**"[4]، يجد التعالي في الكتابة السّاخرة التي تشهر بسهامها في وجه الخصم الذي لا أخاله يعي كلام الشاذر، ولهذا

---

[1] – ينظر: جاك دريدا، الاختلاف المرجأ، تر: هدى شكرى عياد، مجلة فصول، ع3، 1986، ج6، ص 62.

[2] – ينظر: ناظم عودة، نقص الصورة، تأويل بلاغة الموت، مبحث الإنسان المتعالي، ص 52.

[3] – جوناثان كلر، فرديناند دى سوسير، تر: عز الدين إسماعيل، ط1، المكتبة الأكاديمية، 2000، ص 197. ينظر كذلك: ساره كوفمان، وروجى لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك ديردا، تر: إدريس كثير، عز الدين الخطابى، ط2 افريقا الشرق، المغرب، 1994، ص 18.

[4] – فصل، الوهراني، ص 2010.

فإنّ الشذرة كما عبر عن ذلك فريدريش شليغل، فن يخاطب المستقبل والأجيال القادمة، ويظل معاصروه عاجزين في أغلب الأحيان عن فهمه أو تقبله. ومن هنا، فقد اختار كثير من الفلاسفة والمتصوفة والمفكرين استعمال الشذرات طريقة في التعبير والتفكير والتصريح. ويعني هذا أن هؤلاء قد استعملوا أسلوبا مقطعيا ينم عن حرية في الكتابة، ورغبة في الإفلات من الإكراهات التي يفرضها كل فكر فلسفي نسقي صارم. بمعنى أن الكتابة الشذرية هي كتابة التفسخ، والتفكك، والاختلاف، والتشتت*، والثورة على المقاييس المنطقية الصارمة والتحلل من قواعد النسق الفلسفي المحدد[1].

من أصعب ما عاناه الوهراني وكل المبدعين في هذه الحياة هي الهوة الكبيرة بينه وبين معاصريه، والاختلاف في الهوية، كل هذا يقحم الذات في حالة شعورية خانقة تفكك فيها الذات وتتلاشى، وحالة الوهراني في مثل هذه المواقف تتماهى مع نيتشه في تفاصيل الخلق الشذري هذا الاختلاف العميق هو سر خلود الكتابة الشذرية.

فالتسامي الأعلى في نظر الوهراني هو تعبير عن حالة التفرد الإبداعي التي يحياها كل المبدعين في كل مرحلة تاريخية وكل عصر. هذه الخطابات الشذرية المتعالية التي حددها الوهراني هي الجسر الذي يربط المبدعين في مختلف العصور، إنّه الهواء الذي تعيشه النخبة هذه النخبة التي تحدث عنها(**ابن المقفع**) في كتابه(**الأدب الكبير**)، هو ذلك التعالي الإنساني الذي ترجمه الوهراني في نصوصه السّردية السّاخرة التي هجا بها كل من لم يستطع أن يصل إلى هذا الارتقاء. كذلك نيتشه الذي كان هاجياً معاصريه الذين فقدوا القدرة على السّمو وبقوا قابعين في ذلك المستنقع الآسن والذين مثلوا الاختلاف في منظور الوهراني. فكان يحس

---

* – يدل مصطلح "التشت" عند دريدا على عملية تبديد ذرات المعنى، فلا تستقر عند وحدة. أو نواة تجمعها أو تتمركز حولها. وقد وردت كلمة Dissemination عند مالارمية، واستخدمها"جان بير رشار" فى أثناء تحليله لأسلوب مالارمية فى كتابه"عالم مالارميه الخيالى"، 1961، وترد عند "مالارميه" بصدد الكلمات الإنجليزية فى الرواية الفرنسية لوليم بكفورد، على الجملة التى "تتبعثر فى الظل والغموض، ويعارضها بـ" إضاءة الكلمات" ويستند ريشار إلى المعارضة بين الظل والضوء، ويدخل الاسم الذى يعتمده دريدا لاحقا بصورة عكسية حين يؤكد ريشار على أن مالارميه ضد بعثره المعنى، ويلح ريشار فى تحليله على أن تكرار الأفكار الرئيسية " Motifs على الصعيد الدلالي إنما يضمن "صرامة التطور الموضوعى، ويستند فى ذلك إلى مفاهيم غريماس البنيوية، وتصوره عن التشاكل النصي كإجراء يظهر التماسك الدلالي للنص. ينظر: بيير زيما، التفكيكية، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1996. نقلا عن: جميل حمداوي، المقاربة الشذرية بين التنظير والتطبيق، ص 16.

[1] – ينظر: فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، تر: محمد الناجي، ص 55–60. نقلا عن: م، ن، ص ن.

بالغربة الذاتية وحتى الموضوعية[1]، وكذلك التشرد والحرمان الذي عاشه من طرف "**ابن بنان**" ولذلك نظر إلى كل الاشياء نظرة استهزاء واحتقار؛ حيث يقول:" **وأما ابن بنان فأنشب مخالبه في المملوك* من ذلك اليوم ولزمه ملازمة الغريم، لم يخصله منه تنأى المنزل ولا بعد الديار، ولا مسافة ما بين مصر والقاهرة، يستدعيه في الحر والبرد، ويطلبه في الشتاء والصيف يأكل ما لا يشتهي ويشتهي ما لا يأكل ويجره خلفه ذنباً من مكان إلى مكان ويحضره في موضع لا يريد مع من لا يريد، كما لا يريد، يتكلف له السمر بالليل والانتصاب في القائلة نصف، النهار بغير تخفيف. ينام في ثيابه، ويعاشر ابنه النجيب يُقاسي الناموس في الشتاء، والبراغيث في الربيع، والبق في الصيف، والذباب في الخريف وكثيرا ما تجتمع هذه الأشياء كلها عليه في زمان واحد**"[2]. هنا البوح ينتشر ويَسود، هنا ينبغي أن ننظر إلى ما يوجد خلف ذلك البوح، إلى تلك الذاكرة التي تتجاوز هذه الذات(**ابن بنان**) بخطابها المتعالي السّاخر، هنا نوع من التمزق والتفكك والتكسر في الواقع، بدليل قوله: **[ينام في ثيابه، ويعاشر ابنه النجيب، يقاسي الناموس في الشتاء، والبراغيث في الربيع، والبق في الصيف، والذباب في الخريف، وكثيرا ما تجتمع هذه الأشياء كلّها عليه في زمان واحد].** في هذه العبارات أصبحت ذات الوهراني حاضرة بشهادتها المأساوية المتعالية التي تقودها اللغة الشذرية، هذا التمثيل الذي برعت فيه الذات سيكشف عن سقطات "**ابن بنان**"، ومن جهة أخرى تسعى إلى تبيان آليات المواجهة فكأنّها ترسم مشهدا يبزغ من الظلام، فيمتلئ فم القاضي(**ابن بنان**) بهذا الوصف السيكولوجي فتقوم اللغة الشذرية بوظيفة نفسية تعوض قلة الاهتمام الذي لم تحض به الذات.

استطاع الوهراني أن يحول معاناته إلى وجهة سماوية، وهي إشارة إلى العلو وهذا العروج قد تكون لها رابطة موضوعية تربط هذا الكاتب بأقرباء له من أهل الآخرة أفضل من الأحياء الذين تربطهم به علاقة زيف وانحطاط، وفي هذا يقول:"...**وأظنه لو مات قبل أخذه لثأره لمزق الأكفان ونبش المقابر ورجم أهل الآخرة بالحجارة**"[3]. إنّ المتعالي الذي يعمد إليه الشاذر، يجعل صيرورة الكتابة الشذرية محوراً مهما في أثرها الأصلي، لأنّ الأثر يتحرك على

---

[1] – ينظر: علاء هاشم مناف، المنحى الحسي عند المتنبي، الحوار المتمدن–العدد: 2517 – 2009.

*– المملوك في سياق النص هو: الوهراني.

[2] – فصل، الوهراني، ص 117.

[3] – م، ن، ص 23.

ضوء محور الأصل من الناحية التبادلية بين الداخل والخارج*. فالسّلطة التي يطلقها الوهراني في مرجعيته في الأصل هو الأثر الذي يتعلق بالخطاب الفلسفي داخل المنظومة السّردية السّاخرة بتعبير يحمل نقيضه. فالخطاب الشذري عنده هو خطاب فلسفي يحمل نقيضه الجدلي التاريخي الذي يحمل اختلافية، وهذا يأتي في انتقالية متعددة الجوانب في اللحظة الفعلية التي يستخدم فيها الوهراني لغته الجدلية[1].

وهذه هي أسرار الكتابة المتعالية عند الوهراني، فإنّها تمثل الحلقة المعرفية المفقودة التي تساهم في بناء أرشيف التاريخ الأدبي المعاصر من كل النواحي، وهكذا يتسنى للقارئ الجزائري مطالعة أرشيف الذوات المغربية القابعة في حفرة في الغربة قديما.

ث- آلية التوصيف والمقارنة:

يشمل الوصف عدداً من الأدوات اللّغوية منها: التقديم؛ الصفة أو النعت والمقارنة والتّعيين وهي الأدوات التي تمثل حجة للمرسل في خطابه، وذلك بإطلاقه لنعت معيّن في سبيل إقناع المرسل إليه...، واستعمال الألقاب كذلك من الصفات الّتي يمكن أن تجسد علامة على درجة الحجاج...، ويعد اختيار النعوت والصفات من مظاهر اختيار المعطيات وجعلها ملائمة للحجاج[2]. يستعمل الوهراني الوصف عندما يقدم الأعمال السيئة "لتاج الدين"، إذ يقول وهو يرسم لنا مشهداً هزلياً في كلام موجه إليه:" **ورجع بعد ساعة فوجد فيه المكابيب الرفخة والسنبوسك المورد والفراخ المصوص والدجاج المسمن والقناني المروقة والفاكهة النبيلة والرياحين الطرية، فتربع في الصدور وجلس على بطون الفرش وظهر المخاد فهشم رؤوس القدور. وتغالى أجهلهم في استحسانه حتى سجد له عجبا، وهام به وجدا ورقص عليه طرباً**"[3].

---

* – ومن المفاهيم المحوريه فى فكر دريدا، مفهوم الأثر، (la trace)، والذى يدل على الامحاء والبقاء، امحاء الشيء وبقائه محفوظاً في الباقي من علاماته وبذلك يكون وسيلة للتواشج بين النصوص والعلامات، والتداخل فى صراع مع علامات أخرى لاحقة. وقد استعار دريدا هذا المفهوم من (ايما نويل لفيناس). ينظر: ساره كوفمان وروجى لابورت مدخل إلى فلسفة جاك ديردا، ص 29. ينظر كذلك: جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، ط2 المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008، ص 15.نقلا عن: علاء هاشم مناف، المنحى الحسي عند المتنبي.

[1] – ينظر: علاء هاشم مناف، م، س.

[2] – عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ص 486-487-488.

[3] – فصل، الوهراني، ص 134.

يستعين الوهراني بالوصف في فصوله الشذرية، بحيث في كل مرة يقدم فيها "**تاج الدين**" وسائر الشخصيات، يلجأ إلى الوصف في تحديديها، كما يستعين أيضاً بالمقارنة في تقديم الظاهرة؛ إذ يشترط في المقارنة لتكون حجة من نوع التَّقديم، أن تكون مع مصطلحات قريبة بحيث تنتمي إلى نفس المحيط، وإن لم تكن كذلك تصبح تماثلاً[1]. ويستعمل الوهراني هذا النوع من الحجج عندما يقارن بين الظاهرة وما يقابلها في الواقع، لأنَّ حديثه عن مسألة الشعر عند "تاج الدين"، كما تظهر في قوله:**[وأما كلامه على بيت المتنبي فلا دره الله لقد جاء به ثابت الأصول سالم الفضول، في نهاية ما يكون من الحسن والإتقان]**. نفهم من هذا أن حديث الكاتب عن مسألة الشعر استدعى مقارنتها بمسألة عرضه على أهل الأدب، بدليل قوله: **[وعرضه على أهل الأدب فأنتقده عليه أفضلهم، وزيف أكثر كلامه، وقال: المتنبي في واد وهذا المتكلم في واد]**، فالوهراني يستعمل مجلس أهل العلم كأداة لمقارنة الواقع، فمجالس العلم هو الفضاء الذي تكشف فيه أعمال الأديب.

كما نستنتج الحجة التَّعيينية في معظم مشاهد هذه الفصول الَّتي نجد فيها صفات ومقارنات باعتبار أن التَّعيين* تابع للصفة والمقارنة في التَّقديم، والتَّعيين شكل من أشكال الوصف الذي يتمثل في إعطاء اسم جديد للشيء"[2]؛ أي أنَّ التعيين صفة تكون بمثابة اسم جديد للشيء. ومن أمثلة التَّعيين الحجاجي، وصف "التاج الكندي"(تاج الدين) بصفات تتنافى مع الصفات الحميدة الَّتي ذكرها الوهراني أثناء وصول الكتاب، والمتمثلة في قوله:"**وصلت رقعة مولاي تاج الدين أطال الله بقاءه، بلفظ أحسن من نور تفتحته الصبا، وخط: كبياض العطايا في سواد المطالب، يشهد من رآه وسمعه أنه كلام رجل عالي الهمة، ريان الأدب والحكمة**"[3]. نفهم من هذا بأنّ وصف "التاج الكندي" بهذه الأسماء تدل على تحرر الوهراني

---

[1] - Philippe berton. L'argumentaion dans la communication,3e éditions, la décoverte, paris, 1996. P 85. نقلا عن يامينة ثابتي، الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، دراسة تداولية، رسالة ماجستير، جامعة تيزي وزو، قسم اللغة والأدب العربي، 2007، ص 75.

* – يوجد مفهوماً آخر للتعيين وهو المفهوم الإشاري في إطار نظرية الإشارة، ويهدف هذا النوع من التعيين إلى العناية بساق المقولة، ويتضمن تعيين الشخص تعيين المكان وتعيين الزمان، ينظر: محمد محمد يونس علي، وصف اللغة العربية دلالياً، في ضوء مفهوم الدلالة المركزية " دراسة حول المعنى وظلال المعنى"، منشورات جامعة الفاتح لبيا، 1993، ص 88.

[2] – Philippe berton. L'argumentaion dans la communication P 85. نقلا عن: يامينة ثاتبي، م، س.

[3] – فصل، الوهراني، ص132.

من واقع سخريته الّذي جعله مقيداً، وخائفاً من عقاب "التاج". ولكن ها هو (الوهراني) يعطي لهذا الوصف اسما جديدا يخالف الشيء الذي وصفت به الرقعة، كقوله:"**لولا تفاضحه في أول لفظة فيه وهي قوله: "ما تفتأ" فإنّها وإن كانت فصيحة عربية نطق بها الكتاب العزيز، فإنها ثقيلة الحركة قليلة الاستعمال، لم يأت له بعدها من وحشي اللفظ ما يناسبها، كأنها من حديث سكان نجد وتهامة عليها روايح الشيح والقيصوم فلو أن الشنفرى يخاطب عمرو بن برّاق* بها ما فهِمها إلاّ بعد جهد جهيد، ألا ترى أنها لا ينطلق بها اللسان حتى ينخلع منها الفكُّ؟ مع ما فيها من التدقنصرم**، والرقاعة المعجونة بالتبضرم، فلأجل ذلك جاوبتها الألسن بألوان من الضُراط**"[1]. نجده في هذا المقطع يصف رقعة "التاج" بألقاب عديدة تدل على الاستخفاف والتهكم؛ بحيث أسقط في هذه الألقاب صفات الإنسان الجاهل بأحكام الكتابة؛ أي أنَّه أعطى لكتابة "التاج" أسماء جديدة لم تكن منسوبة إليه في الأصل[2].

ومن الحجج التأطيرية التي تتوفر في بعض مشاهد الكتابة الشذرية " الرابطة وهي عبارة عن خلق تركيب جديد لمجموعة عناصر موجودة سابقاً في الواقع بطريقة تكون فيها هذه العناصر مجتمعة ومتقاربة بصفة مستحدثة، كما يقول "واتزلاويك": " جمع الأشياء (في المعنى العام) خاص بالعنصر الأكثر عمقاً، والأكثر ضرورة لإدراكنا العقلي وفهمنا للواقع"[3].

وعليه، فإنَّ الرَّابطة هي تتابع مجموعة من العناصر تشكل في اتحادها مفهوماً خاصاً لقضية معينة[4]. وقضية الصفات الَّتي ذكرناها سابقاً فيها نوع من الغموض واللبس، إذا ما أخذنا كل صفة على حدة، لكنَّ هذا اللّبس سيزول إذا ربطنا هذه الصفات بالموضوع الرئيس الَّتي صيغت لأجله، بحيث يقول الوهراني:" **أليس يعلم بسعادته أن الإنسان إذا تعصب لأنحس العالم جعله أوحد الزمان ونصره خاطره بالحق والباطل، ولا يشتهي أن يظهر من**

---

*– عمر بن براق هو عمرو بن الحارث بن منبه النهى(بكسر النون) من همدان، وبراقة وهي أمة، شاعر همدان قبل الإسلام. له أخبار في الجاهلية. عاش إلى خلافة عمر بن الخطاب، ووفد عليه. ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام ج5 ص242.

**– التدقنصرم: لم نجد لها تعريفا بالمعاجم حتى في هامش المدونة نفس الملاحظة قدمها المحقق. ينظر: فصل الوهراني، الهامش ص 133. التبضرم: لم نجد لها تعريفا بالمعاجم.

[1] – فصل الوهراني، ص 133.

[2] – ينظر: سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، ص 189.

[3] - pilippe breton, L'argumentaion dans la communication, P 89-90
نقلا عن: يامينة ثابتي، الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، دراسة تداولية، ص 75 .

[4] – ينظر: أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 33.

ذلك الشخص إلاّ الحسن الجميل، فلأجل هذا الحديث عتب عليه الخادم في قوله في الرقعة تحرك الحار الغريزي، ولم يقل الحرارة الغريزية، وساءه ظهور ذلك عنه لما فيه من التشادق والفشر والتهويل والإشعار بأنه عارف والخادم(يعني الوهراني) يعلم أنّه ما كان يحتاج إلى تأكيد، وأظنه أدام الله عزه خاف أن يقول: الحرارة الغريزية، فيشبه كلامه كلام العامة والسوقة وكودان* الأطباء وجهال الطبيعيين، فتخطى هذه الطبقة إلى رتبة الفارابي وابن سينا، فحمل على عيال أفلاطون عشرة آلاف حمار، يا مولاي تاج الدين لا تحرد عليَّ والله ما المزين إلاّ نحس"[1].

إنَّ في هذه المقطوعتين إطار عام وأطر فرعية، بحيث لتوضيح الإطار العام – الذي هو فضح الكتابة السّخيفة، المبتذلة بأسلوب حجاجي ساخر والاستخفاف به عبر فصول من الكتابة، فالوهراني وجد حرية للتَّعبير لكونه يوزع كتابته المتشظية عبر فصول متفرقة فالقارئ الذي لا يعود إلى نسق الكتابة لا يستطيع أن يجمع شتات هذه الكتابة، وبما أنَّ الربط سمح لنا من فهم الظاهرة الموجودة في الكتابة الشذرية، فإنَّ "للانفصالdissociation دورٌ في تأطيرها وتعيينها"[2]. وظف الوهراني أطراً فرعية ترتبط بالإطار العام، وهي مجموعة من العلاقات تجعلها تنتمي إليه. ونجد الربط في المقاطع التَّي تدين "التاج الكندي" سواء من حيث الموضوع أو من حيث البناء.

ج-آليــة التشذيــر:

قسم الكاتب رسالته الموجهة إلى "**تاج الدين**" إلى أربع شذرات أو لوحات سردية مفصولة بالفراغ، كما وزع الشذرة الواحدة إلى شذرات فرعية مفصولة بأبيات شعرية صغيرة دلالة على نهاية الشذرة، وانتقالا إلى شذرة أخرى. ويعني هذا أن الكتابة الشذرية خاضعة لمنطق التقطيع والتقسيم، والتمزيق*، على غرار الكتابات الشذرية المعروفة في الفكر الغربي فلسفة وإبداعا

---

*-كودان: الكودن: الفرس الهجين أو البغل. ينظر: فصل، م، س، الهامش، ص 134.

[1] – م، ن، ص ن.

[2] - pilippe breton, L'argumentaion dans la communication , P 92. نقلا عن: يامينة ثابتي الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، دراسة تداولية ، ص 76.

* – تظهر خاصية التقطيع التي تتمتع بها الكتابة الشذرية بجلاء في هذه الآراء التي ننقلها بغية التفصيل أكثر: قراءة النص تتماثل مع خطاب خاص فيه، هذا التماثل يضمن قدرة التعامل مع الشفرات اللغوية التي نعالج بها النص، ولكن الشفرات ترتبط بالقيم الثقافية، أيديولوجيات خارجة عن النص معاصرة وقديمة، ولأن اللغة والثقافة والأيديولوجيا أكبر من النص فمن غير المألوف أن يكون خطاب النص متكاملا وغير ملتبس وهكذا يمكن أن نقول: **أن النصوص**

وشعرا وسردا ومسرحا. وبالتالي، فكل شذرة في كتابة الوهراني تستقل بدلالاتها ومقاصدها وتشكلاتها السّردية وتأملاتها الفلسفية، ووقائعها السردية. ويلاحظ كذلك أن ثمة مجموعة من اللوحات السّردية السّاخرة قد قسمت إلى متواليات ومقاطع شذرية مفصولة بالفراغ أو نقط الحذف، كما يتضح ذلك في هذه اللوحات الشذرية:

[وكتب إلى التاج الدين جوابا عن رقعة: وصلت رقعة مولاي تاج الدين أطال الله بقاءه بلفظ أحسن من نور تفتحه الصبا، وخط: كبياض العطايا في سواد المطالب، يشهد له من رآه وسمعه أنه كلام رجل عالي الهمة، ريان من الأدب والحكمة، لولا تفاضحه في أول لفظة وهي قوله: ما "تفتأ" فإنها وإن كانت فصيحة عربية نطق بها الكتاب العزيز، فإنها ثقيلة الحركة قليلة الاستعمال(...) ألا ترى أنها لا ينطق بها اللسان حتى ينخلع منها الفك؟ (...)، فلأجل ذلك جاوبتها الألسن بألوان من الظراط].

✓ ينتقل إلى فصل آخر:

[وأما كلامه على بيت المتنبي فلا دره الله لقد جاء به ثابت الأصول، سالم الفصول، في نهاية ما يكون من الحسن والإتقان، وفرح به الخادم(يعني الوهراني) فرحاً عظيما كالحصى المفتخر بإحليل مولاه، وعرضه على طالبيه من أهل الأدب فانتقده عليه أفضلهم، وزيف أكثر كلامهن وقال المتنبي في واد، وهذا المتكلم في واد(...)...].

✓ ينتهي ببيت شعري في قوله:

كضرائر الحسناء قلن لوجهها حسدا ويغيا إنه لذميم

✓ وينتقل إلى فصل آخر:

[أليس يعلم بسعادته أن الإنسان إذا تعصب لأنحس العالم جعله أوحد الزمان ونصر خاطره بالحق والباطل، ولا يشتهي أن يظهر من ذلك الشخص إلا الحسن الجميل، فلأجل هذا

تحتوى على عناصر تمزيق أو نقاط قطع أو فجوات، فالتفكيك كما تقول باريباراجونسون، هو التقطيع والتمزيق الدقيق لقوى الدلالة المتصارعة في النص، ويؤكد دريدا هذا المعنى قائلا: لا أتعامل والنص، أي نص، كمجموع متجانس ليس هناك من نص متجانس. هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص، هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه. ينظر: ديفيد بشبند، نظرية الأدب وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، ص 76. ينظر كذلك: يول دي مان، العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المجمع الثقافي أبو ظبي، 1995، ص 49. نقلا عن: جميل حمداوي، المقاربة الشذرية بين النظرية والتطبيق، ص 57.

الحديث عتب عليه الخادم في قوله في الرقعة تحرك الحار الغريزي، ولم يقل الحرارة الغريزية،(...)، يا مولاي تاج الدين....].

✓ ينتقل إلى أيضا إلى فصل آخر:

[وأما تعريضُه لخادمه بالقيادة وعتبه على زواج النساء الحسان العواهر فسيدنا معذور في ذلك لأنه لم يذق حلاوة هذه الصناعة ولا تطعم بنعيمها (...) ويظن الخادم أنه فيما يتلوه عليه من هذه الأساطير، كحالب التمر إلى هجر، ورُبَّ حامل فقه إلى من هو أفقه منه...]

✓ ينتهي ببيت من الشعر:

وابن البون إذا ما لز في قرن لم يستطع صولة البزل القناعيس

✓ ينتقل إلى صفحة أخرى:

✓ نجد عنوانا آخر معنون بـ: فصل ويأتي داخل الفصل نفسه.

[وأما اتهامه للخادم بأنه لما استعرض منه البيقار(...)وأي رجل أغبى وأخسر صفقة من رجل كندي يكدى من الذي لقبه أبو يأخذ ويترك المولى عزدين ولقبه أبو المواهب وهل هو في ذلك إلاّ كرجل ورد على هذا النيل فتركه ناحية وحفر إلى جانبة في أرض صلبة(...)].

✓ ينتهي ببيت من الشعر:

وإني وتركي ندى الأكرمين وقدحي بكفي زناداً شحاحاً

ملاحظة: هذه الفصول الشذرية هي أطر فرعية أو تتمة لقضية الاستخفاف بكتابة "**التاج الكندي**"، وكأن الوهراني يشتت محاور هذه الكتابة الشذرية كي يضلل خصمه.

فيما يتعلق ببلاغة "الخطاب الشذري" كما توضحه النماذج المعروضة عند الوهراني يتعين على القارئ تشكيل الفكرة الرئيسية التي انطلقت منها الكتابة في بادئ الأمر، وذلك بالإعتماد على التداولية التحليلية التي تحاول فهم السياق الكلي لكل الفصول الشذرية والإشارة إلى خواص التجديد في الموقف المطروح في كل فصل وما يمثله من حالة متغيرة متعلقة بمصطلح البنية والكشف عن المنظومة الداخلية للوحدات وطبيعة هذه العلاقات الجدلية وتفاعلاتها الاختلافية في حدود الممكن من مفهوم البنية، فالخطاب الشذري يتقدم ليقدم لنا خلاصة بارتباط الوحدات الجزئية باعتبارها المكون البلاغي لكل الفصول المعروضة والتي تعمل على تبيان رسالة الوهراني السّاخرة، التي عزمت على الاستخفاف بكتابة "التاج الكندي" وفضحها عبر هذه الكتابة المتقطعة. وللخطاب الشذري الذي عرضه في مدونته معتمدا في ذلك تقنية الفصول وجودا متناوبا في مفهوم الاتصال والانفصال والتتابع وكذلك "التذييل" بهذه

الأبيات الشعرية المقدمة سلفاً، من هنا كانت المقطوعة الأولى بمثابة الشفرة التي تقع في داخلها المقطوعات الأخرى، والخطاب الذي يتممه عبر الفصول الأخرى هو الذي يضفي مشروعية الفعل السّردي على اللغة الشذرية، والخطاب الشذري يتحرك بشكل خفي ليمتّن وجود اللغة الخطابية السّاخرة. وهذا هو التفرد المنفصل الذي يعتمد بالدرجة الأولى على سياق الكتابة والذي يكشفه الوهراني "أثناء السّرد الخطابي بفعل بعض الإيحاءات الخفية في كنه الخطاب – ويبدأ القارئ بالبرهنة على وجودية الخطاب ولحظة دلالته وثمرة فعله ولحظة إعادة الصياغة في لغة تبرهن على الخفي من الكلمات في النصوص السّردية المتشظية، وهي القادرة على الاحتفاظ بالنص وهويته الدلالية التي يمكن وصفها بالنموذج الخطابي الذي يسعى إلى بثه في دفات التراث العربي واعتبارها صياغات جديدة تخترق منظومة التشكيل الخطابي"[1]. وفي سياق هذه الطروحات السالفة يبرز المبطّن من الهجاء عند الوهراني وهو يأخذ جانب التشكيل الخطابي خاصة في سخريته.

ينفرد الأدب السّاخر عند الوهراني بميزات قلّما نجدها في النصوص التراثية السّابقة، من بينها الجرأة اللغوية الساخطة، الكاشفة لخبايا المسكوت عنه، الانفلات اللغوي الشذري الذي يضرب بقوة منظومة الفساد في المجتمع المشرقي، إنّها سخرية سوداء تعتمد على المفارقة لتكشف عن الشخصيات وتعرّيها أمام قارئ النص ومتلقيه.

د-آلية الإخفاء:

يقيم السّرد الشذري إبلاغيته عبر تحولات تكسر التوقع وتجتاز المعاني المباشرة تحقيقا للدلالة الإضافية التي تقيم تعاليها النصي عبر منظومة الإخفاء التي تعطي للنص مستواه الجمالي، وينطوي النص ضمن تحولات تأخذ أشكالاً نظامية موافقة للمقصد المراد التعبير عنه، وهكذا تقيم البنى تحولاتها ساعية إلى آليات لغوية شبه منطقية استعان بها الوهراني في منامه كاللَّحن* الَّذي هو "الإخفاء والفطانة"، وهو أن يتواضع المرسل مع المرسل إليه على قول لا يفهمه غيرهما، ويستعين الوهراني بهذا مع كل مخاطبيه، ما يستلزم أمرين، يتمثل الأول

[1] – ينظر: علاء هاشم مناف، المنحى الحسي عند المتنبي، الموقع السابق.

*– اللحن من الآليات شبه المنطقية يراد به:" اللغة الخاصة التي لا يفهمها سوى الأطراف التي تواضعت عليها وهذا هو الخطاب الملحون، باعتبار اللحن: الإخفاء، والفطانة، مثل أن يقول له قولاً يفهمه عنه، ويخفي على غيره. ومنه قولهم: لحن له؛ أي قال له قولاً لا يفهم معناه أحد سواء". عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، ص 425.

في أنَّ هؤلاء المتخاطبين ينتمون إلى سياق خطابي واحد وخاص بهم، إلى لغة " خاصة لا يفهمها سوى الأطراف الَّتي تواضعت عليها"[1]. والأمر الثاني هو أنَّ هؤلاء المخاطبين يتميزون بفطانة تمكنهم من فهم التلميحات الَّتي يقدمها الوهراني لهم، ومن أمثلة اللحن في الكتابة الشذرية قوله:" **ولعنَ وهران وكل من جاء منها، علم المملوك أن المولى منحرف الميزاج، قد غلبت عليه الأخلاط السوداوية، فيأخذ على بركة الله وعونه أهليج كابلي*، وأسود** من كل واحد درهمين، أفتيمون أقريطش***عشرون درهماً، بسفايح**** وسنامكى من كل واحد عشرة دراهم، غاريقون وخربق أبيض وملح هندي من كل واحد خمسة دراهم أسطخورس*****سبعة دراهم أيارج، فيقرأ خمسة عشر درهما، يشرب الجميع آخر الليل ويقطعه بعد العصر الغذا من مرقه فروج بأسفيدياج******، نافع إن شاء الله، فإن فعل المولى هذا ونقى بدنه من السوداء، علم أن نصيحة الوهراني هي الصواب**"[2].

إنَّ الخارج عن الإطار العام لهذه الأحداث لا يمكنه أن يدرك ما يريد الوهراني التعبير عنه، كما لا يمكنه أيضاً استيعاب معنى هذا المقطع، فكأنّ الوهراني يشير إلى عداوة وقعت بينه وبين المولى "**تقي الدين**"، مستغلاً هذه الأعشاب الطبية التي تبدو في معظمها يونانية الأصل، لتكون بمثابة وصفة طبية يقدمها لخصمه على سبيل الاستخفاف، كما يظهر لنا في

---

[1] – ". عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، ص 425.

*– هليج كابلي: بالهمز أشهر وقد تحذف الهمزة وقيل إنها شجرة وهو أربعة أصناف: الأصفر، والصيني، والهندي والكابلي وهو أكثرها نفعاً. ينظر: ابن داوود الأنطاكي، تذكرة أولي الألباب، ج1، ص 88.

**– أسود: اسم نبات طبي. ينظر: فصل، الوهراني، ص 110.

*** – أفتيمون أقريطش: نبات يوناني معناه دواء الجنون وأجوده الإقريطش وله أصل كالجزر شديد الحمرة، وبذره دون الخردل. ينظر: ابن داوود الأنطاكي، م، س، ج1، ص 60.

****– بسفايح: اسم نبات طبي. ينظر: فصل، م، س، ص 110.

*****– أيارج، أسطخورس: نبات يوناني معناه موقف الأرواح، وبالمغرب: الخلخال، وبالبربرية، سنباجس، ويسمى الكمون الهندي، وله سفا كالشعير. ينظر: ابن داوود الأنطاكي، م، س، ج ن، ص 60.

******– أسفيدياج: معرب من الفارسية، وفي اليونانية سميونيون، وفي العربية سبيداج، وأجوده الأبيض الناعم ويدخل في المراهم. ينظر: ابن داوود الأنطاكي، تذكرة أولي الألباب، ج1، ص 62.

[2] – فصل، الوهراني، 109–110.

نهاية المقطع، لكون الحدث مختلفاً جداً تبعاً للطريقة، وحسب المعاني التي نستعمله فيها، وأن الكلمات يجب أن يفسر قسم وافر منها بالسياق الذي وضع لها"[1].

نجد من الآليات شبه المنطقية أيضاً مفهوم المخالفة*، وهو " دلالة اللفظ على ثبوت حكم للمسكوت عنه، مخالف لما دلَّ عليه المنطوق به"[2]. ويتجسد ذلك في قول الوهراني " **الخادم قليل الشره إلى طعام المصريين، وأنه مغربي الطباع إذا وجد الثريد زهد فيما سواه من الألوان...**"[3]. إذ يستغني الوهراني عن إنتاج خطاب آخر يُظْهِرُ من خلاله جانب العصبية المشرقية ويكتفي بالحديث عن الزهد في الطعام والعزة التي يمتلكها المغربي، ليترك المرسل إليه يستنتج مصير الذات المغربية.

كما نجد مفهوماً آخر، وهو مفهوم الموافقة** الذي هو "دلالة اللفظ على ثبوت حكم المنطوق به للمسكوت عنه، وموافقته له نفياً أو إثباتاً لإشراكهما في معنى يدركه كل عارف باللغة دون الحاجة إلى بحث أو اجتهاد، وسمي مفهوم موافقة لأنَّ المسكوت عنه موافق للمنطوق به في الحكم، ويسميه بعض الأصوليين مفهوم الخطاب أو دلالة النص"[4]. إذ تفهم دلالته من المعنى لا من اللفظ، ويمكن أن نستنتج مفهوم الموافقة من الأمثلة التالية:

---

[1] – فليب بلانشيه، التداولية من أوستن إلى غوفمان، تر: صابر الحابشة، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا– اللاذقية، 2007، ص 138.

*– المخالفة" دلالة اللفظ على ثبوت حكم للسكوت عنه، مخالف لما دلّ عليه المنطوق به ، لانتفاء قيد من القيود المعتّد بها، في الحكم المسكوت عنه. وسمي هذا المفهوم مخالفة، لما يرى من المخالفة بين حكم المنطوق به، وحكم المسكوت عنه. ويسميّه بعض الأصوليين دليل الخطاب، لأن دليله من جنس الخطاب، أو لأنّ الخطاب دال عليه ويسميه أصوليون آخرون المخصوص بالذكر. وهذا المفهوم يتنوع بتنوع القيود من صفة وتقسيم وغاية وحال وزمان ولقب وحصر". عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، ص 426. نقلا عن: يامينة ثابتي، الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، دراسة تداولية، ص 194.

[2] – م، ن، ص ن.

[3] – فصل الوهراني، ص 121.

**– ويسمى " كذلك دلالة النص لأنها دلالة للفظ على ثبوت حكم المنطوق به، للمسكوت عنه، لوجود معنى فيه يدرك كل عارف باللغة، أنَّ الحكم في المنطوق به، كان لأجل ذلك المعنى، من غير حاجة إلى نظر أو اجتهاد. وتسمى هذه الدلالة دلالة الدلالة؛ لأن الحكم فيها يؤخذ من معنى النّص، لا من لفظه". ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، ص 428. نقلا عن: يامينة ثابتي، الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، دراسة تداولية، ص 194.

[4] – عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، ص 427. ينظر كذلك: يامينة ثابتي، م، س، ص 195.

"**وأما ابن بنان فأنشب مخالبه في المملوك(الوهراني) من ذلك اليوم، ولزمه ملازمة الغريم، لم يخلصه منه تنائي المنزل، ولا بعد الديار، ولا مسافة مابين مصر والقاهرة**"[1]. نفهم من هذا، أنَّ الموقف خطير ولا يمكن النجاة من شرّ "ابن بنان"، إذ عوض أن يصرح بخلفية العداء الموجودة بينهما، فإنَّه استعان بألفاظ تثبتُ الحكم الَّذي يرى أنها صعبة.

" **فلولا الإخوان لما ردته أسوان، ولولا الأصحاب لضاقت به الرحاب**"[2]. الملاحظ يجد أنَّ الوهراني لم يقل بأنَّ فلان بن فلان قام بمساعدته للحصول على متطلبات الحياة في اليوم الذي صادفه الفقر،" **ليس له طبي يخصه ولا لبن يمصه**"[3]، وإنما عبر بألفاظ تثبتً حكم المنطوق به للمسكوت عنه، أي أنَّها ذات دلالة تنوب في حكمها عن لفظ المساعدة.

خ-آليــة التقويــض:

اختار الكاتب اللّجوء إلى عالم الحيوان* لإبراز فكرته، وبسط سمات الشذرة، وهذه الأنماط من القصص نجد لها أثراً بالغاً في النص التراثي، عبارة عن حكايةٍ تتعلَّقُ بكائنات حيوانية لكنَّها في العمقِ تحمل مغزًى إنسانيًّا يهدفُ إلى ترسيخِ غاية أخلاقية، بقصد التهذيب الخلقي، أو النقد السياسي، إمَّا في شكلِ مَثَلٍ سائر أو شذرة، أو في عبارة مأثورة، ويعرض هذا النوع من القصص، إمَّا على لسانِ الحيوان مباشرة أو يتمُّ نقله سردًا على لسانِ شخصيات إنسانية[4].

---

[1] – فصل من أخرى، الوهراني، ص 118.

[2] – م، ن، ص 110.

[3] – م، ن، ص ن.

* – يتجسَّدُ المغزى من قصصِ الحيوان فيما حدَّده "إخوانُ الصفا"، كقولهم:" وجعلنا بيانَ ذلك على ألسنةِ الحيوان ليكون أبلغَ في المواعظِ، وأبينَ في الخطابِ، وأعجبَ في الحكاياتِ، وأطرفَ في المنافع، وأغوصَ في الأفكار، وأحسن في الاعتبار". ينظر: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، دار صادر، بيروت، ج2، 1987، ص:179. ويتجلى المغزى من هذه الكتابة عند ابن المقفع في قوله:" ينبغي للناظر في كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لتزاويقه بل يشرف على ما يتضمن من الأمثال حتى يأتي عليه إلى آخره، ويقف عند كل مثل وكلمة ويعمل فيها رويته، ويجب على قارئ هذا القصص أن يديم النظر من غير ضجر ويلتمس جواهر معانيه، ولا يظن نتيجته إنما هي الأخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور، فينصرف بذلك عن الغرض المقصود". ينظر: ابن المقفّع، كليلة ودمنة، اعتنى به سالم شمس الدين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط، 2005، ص 83-84.

[4] – ينظر: أحمد علواني، السّرد في فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء، آلياته ودلالاته، مبحث: من كليلة ودمنة حتى فاكهة الخلفاء، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2009، ص 14-42-49.

لقد انطلقت هذه الكتابة من ظاهرة خصبة، إنّها: توظيف الطيور، كما شخصتها قصص كليلة ودمنة، وذلك من خلال رسم الصورة الفنية والجمالية التي ترد عليها، مع محاولة تفسير العلاقات المتشابكة بين الطير والإنسان، وتحليل التجليّات الفنية التي شكلها الكاتب لهذه العلاقة، والتي انعكست أثناء تلقي النص، ليجد القارئ نفسه أمام طيور متخيلة لها جلالها وجمالها لانزياحها عن الواقع ودخولها إلى فضاء المتخيل.

وعلى كل حال، فتوظيف الطيور في هذا المقطع توفر للكاتب حيلة بلاغية، وهي شكل سردي متعدد الأبعاد، يتيح للمتلقي فرصة رحبة للتأويل حسب ثقافته وقدرته على التلقي وللتمثيل نورد هذا المثال:" **وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه نرى ألا يفخر من أولى المخالب وذوي المناسر ضار على ذي مسالم، وإن غدا بعضها لبعض طعما ولا يتجاوز أحد منها مقامه المحمود في المكارمة وإن اتفقت الأجناس واختلفت الأسماء للوضيع والأسمى،... وأن نصف الهدهد بحسن اعتذاره في خبثه ودهائه، وأن نثني على حسن خطبته وجميل خطابه، وإلى غرانيق* تهرب الثعابين بأصواتها، وإلى سباطر** تريح الأرض بأكلها لحياتها، وإلى ديكة مباركة يؤذن أذانها بورود ملك من الملائكة، وإلى نسر عظيم وإلى نعام كاد يطير، وأنا ذكرنا في بعض ذوات الأجنحة جنسا حقير السمات، أسود الوجه والقفا والصفات، لا يألف إلا قبور الأموات، ولا يسعى إلاّ في الظلم والظلمات، ذو أذن ناتئة وما هذه الصفة من صفات الطيور، والطير لا تعرف إلاّ أنها تحضن بيضها في الأعشاش والوكور، وأنه لا يقع في الشباك، وإن كان شيطانا فالظاهر أنه ممسوخ، لا يسمع منه هديل ولا هدير، ولا يصبر حيث يصير، يعدو على الروضات متلصصا، ميشوم الطلعة مؤذن بخراب الديار، أسود من قار وأفسد من فأر، ولا هو حيوان ينتفع به..."**[1].

من خلال هذا المقطع، القارىء مضطر إلى أن يتساءل: ما جدوى توظيف الطيور **كالحمام والغرنيق والهدهد والنعام**، وما جدوى أن تُتهم بكل هذه الخصال الميشومة، لماذا هذا التمثيل الذي يدعو المتلقي إلى المماثلة بين الحيوان والإنسان؟

يهدف الوهراني إلى تقويض الفساد عبر كتابته الشذرية، فهذا العالم الشرقي ليس عالما "خياليا مفترضا أو عالما ممكنا، بل هو عالم واقعي يعيش فيه، هذا العالم الذي تطوقه

---

* – مفردة غرنوق، أو غرنيق، وهو طائر الماء، ينظر: فصل الوهراني، الهامش، ص 235.

**– سباطر: مفرده سبيطر، طائر طويل العنق، ينظر: القاموس المحيط، ج1، ص 46.

[1] – فصل، م، س، 235–236.

التناقضات بشتى أنواعها"[1]، ومن ثم، يدين الكاتب هذا العالم وينتقد بشاعته وشراسته ودناءته بالمسخ الحيواني، لتكثيف رؤيته السّردية، التي نلمح فيها ثلاث نقاط:

النقطة الأولى: الاحتفاظ بفكرة القناع في الكتابة الشذرية، إلى جانب تلك اللعبة المدهشة المتمثلة في استعمال أسماء الطيور، وولعه بتركيب الصفات المذمومة التي تشخص سلوك كل شخصية أراد النيل منها.

النقطة الثانية: محاولة الربط بين قضية التزييف في منظومة القضاء المشرقي، وبين انحطاط المستوى الذي لحق بالطيور، أما المزيفون أنفسهم فينالون هنا تسمية جديدة، ويراهم حيوانات لا يُنتفع بها.

النقطة الثالثة: الاشتغال على العجائبي الجماعي الذي تتداخل فيه أسماء الطيور المختلفة المشتركة بين فئات المجتمع المختلفة، بحيث هي أمثولات يتحدث فيها الحيوان مثل البشر ويكون قناعا فيها لمجتمع ما.

هذه التوظيفات الحيوانية حسب دراسة أحمد علواني استطاعت على الدوام أن توجد لنفسها معابر، كي تصل إلى متلقيها متوارية خلف الرمز حينا، ومجاهرة حينا آخر بحسب ما يتطلبه الواقع، وتقليده لأسلوب بعض الشخصيات الحيوانية يحقق أهدافه القريبة، ويجعل الإشارة إلى فساد الأخلاق نصاً مكتنزا بالرموز المبهمة وعلى القارئ أن يفهمها ويتدبر غايته منها، وصولا لفك شفراتها وفض مغاليقها ليرسم لقارئه عوالم حكائية جديدة لها تقنياتها الفنية وإيحاءاتها الدلالية، وخصوصياتها الجمالية.

الوهراني لا يستطيع أن ينسى في كتابته القضاة الذين يناصبونه العداء في المشرق ويطمسون صوته، ويقللون من شأنه بقدر جهدهم محاولين إلحاقه ببقية الأدباء العاجزين عن الرّد في وسط هذا الجوّ، وفيما كان الوهراني يترجع مرارة الحياة، متشردا وراء تجاربه المثيرة متخليا عن بيته مواجهاً مأساته بثبات، كان زملاؤه في دمشق، أمثال عماد الدين الأصفهاني وغيره ينعمون بالحياة الهادئة، قابعين وراء مكاتبهم ودواوينهم، مفرغين جهداً سلبيا للتقليل من شأن تجربته ووصمها بالتفسخ. وكان توظيف الطير بمثابة مطواة حادة تحفر صدره وتمدّه بمصدر لا ينضب للمعاناة والسّخط، حتى أنّ المرء ليخيل إليه أن هذا السّارد كان فعلا في حاجة إلى ذلك المصدر القاتل لكي يحقق مستوياته الخطابية، ولو أعطته دواوين الدولة الأيوبية ما يريده منذ البداية لانتهى مشواره الأدبي في منتصف الطريق.

[1] – جميل حمداوي، المقاربة الشذرية بين النظرية والتطبيق، ص 79.

ومن هنا، فالكاتب يعبر عن رؤية سوداوية تراجيدية تجاه العالم المشرقي، قائمة على التشاؤم والخيبة والسّأم، ولاسيما أنّه لا يؤمن إلاّ بقيم الإصلاح والنقد، فكيف يقبل – إذاً– عالما تسوده المفاسد والفقر والبشاعة، ويتحكم فيه العهر على حساب العفة، وتطغى الكراهية على الأخوة وينتصر الشر أحيانا على الخير.

وفي الأخير، نصل إلى أنّ الكتابة الشذرية كما يراها جميل حمداوي بمثابة جنس أدبي ونوع فكري عرفه التراث العربي، يعتمد على شعرية الانفصال، وبلاغة التنوع والتجزيء والتشذير، والتقطيع واللاثبات. وعليه، فالشذرة بمثابة جزيرة منعزلة قائمة بنفسها ومكتفية بذاتها، مبنية على الرغبة في التلاشي، والتأرجح بين الأمل واليأس والآتي، إنّ الكتابة الشذرية تهدف في الحقيقة إلى الثورة على السياسة المسلطة والتمرد عن الكينونة الموحدة، والتخلص من صرامة المنطق، والنفور من التحليل المنطقي والعقلاني الصارم، والابتعاد عن النسقية المنسجمة. ومن ثم، ترتبط الشذرة بشخصية المبدع في استقباله للعالم، وفي كيفية تصويره لهذا العالم المفكك، وتشخيصه له ذاتيا وموضوعيا، مع انتقاده شذريا على جميع المستويات والأصعدة وذلك ضمن رؤية ذهنية ووجدانية[1].

تسير معظم حكايات الكتابة الشذرية في اتجاه واحد محتكمة إلى رؤية تشذيرية(تقطيعية) لأنّ وظيفة الأدب السّاخر التركيز على جزئيات منسية ومخفية، كما أنها تقوم بمزج أساليب التعبير بما يتوافق مع ما تود البوح به. نلاحظ ذلك في كثرة استخدام المفردات العامية في المقاطع المعروضة، والأمثلة الشعبية، مما ساعدها على بلوغ مواطن هامشية وتخوم بعيدة لا يمكن بلوغها مع اللغة العربية الفصحى وحدها.

وإذا كانت الكتابة الشذرية فعلًا ذاتيًّا داخليًّا يكشف من خلاله الكاتب عن ذاته في الأعماق فإن الوهراني لا يتردد في الكشف عما كان يموج داخله من هواجس فكرية ونفسية تتعلق بالكتابة. لا يكتفي بالمزج بين الخيال والواقع، بل يتأمل في كليهما لينسج عالمه السّردي الخاص، فالكتابة من وجهة نظره هي تأمل وصياغة جديدة للواقع والخيال، وظلّ محتفظا بروحه الطفولية المرحة، السّاخرة، ليتمكن من مواجهة العالم المشرقي الممعن في غباوة التقاليد وسطوة الذكورة، كتابة ساخرة تستظل بالذكريات الأليمة، وبلغة البلد البلد الأم تعطينا نصوص الوهراني الفضول ولذة الاستكشاف.

[1] – ينظر: جميل حمداوي، المقاربة الشذرية بين النظرية والتطبيق، ص 94.

الكتابة الشذرية السّاخرة، كتابة جذمورية قاعدتها التداعي الإبداعي، التميز، الكتابة بعقل باطني، التعبير في لحظات الانفلات اللغوي، التكلم بلغة انكسار الذات، الكتابة في أوقات تشتت الذات الإبداعية، البوح بأسرار عميقة لحظة الإبداع السردي، تسعى الكتابة الشذرية إلى خلخلة المنظومة الإبداعية المألوفة، بُغية التميز والانزياح وخلق خطاب يعارض الخطابات التقليدية.

نستنتج من الفصل الثالث ما يلي:

يوظف الوهراني إذن "الخطاب الهذياني" كاستراتيجية تخريب لمنطق الوحدة السّردية السّاخرة يتيح للسّرد الانزياح، يتداخل فيها التخييلي بالواقعي، يحدث هذا الارتباك التخريبي المخل عندما يتصعد حسّ الإنجراح في الذات المغربية، فالهذيان يحول "النص السّاخر" إلى مجرد تغريد مأساوي، خطابي النبرة دون تمعن في اختيار الكفاءة التعبيرية للنصوص، نتيجة تداخل جملة من الظروف النفسية والاجتماعية والثقافية.

"الخطاب الهذياني" سرد يتخذ شكله في جمال مكوناته الحمق والمجون والمأساة، كما أنّ الحمق بالنسبة للكاتب هو معطف يتوراى تحته، وهو ما أسميناه بالحمق المبتكر، فهو وسيلة للتهجم على القضاة، بموجة الحمق، موجة تنطفئ على حافة الحياة، عندما يدفع بها إلى القضاة المخالفين، تبقى موجة تافهة لأنّها في نظرهم صدرت من إنسان أحمق، إنّها حماقات مصطنعة تخلقها الكتابة الهذيانية، تتدد بالعيوب والممارسات الشاذة، ولا ترتبط هذه الممارسات بالكبرياء، ولكنّها تربطها بما يشبه الجنون، جنون لا أحد مسؤول عنه.

إنّ تجربة الخطاب الهذياني كما ألمح بعض النقاد كانت تجربة هشة في بعض أجزائها ولكنّها تحتوي بنية خطابية منتظمة، لم تكن تخشى الخروج على القانون السّردي، أو البديهيات الفنية، والمسلمات التي لا تناقش، ولم يكن يفعل ذلك حباً في الاختلاف والتمايز والمعارضة وإنّما لكي يكشف عن نسق خطابي جديد، لكي يسقط "الحقائق" الكبرى الشائعة ويستبدل بها الحقائق المطموسة الخفية.

إنّ اللّغة "الشذرية السّاخرة" التي أفرزتها منظومة الوهراني الهذيانية لن تكون إلا حيزاً لاضمحلال الذات وتلاشيها. والناظر في "الخطاب الشذري" وآلياته المختلفة يلمس سخريته من الطبقات المسيطرة في المجتمع ومن السّاهرين على شؤون النّاس من وزراء وكتاب دواوين وقضاة وفقهاء، وهو بهذه الاستراتيجية التي يلمحها القارئ في نصوصه الأخيرة تمكن من رصد واقع المهمشين في مجتمعه.

اعتبرت كتابة "الفصول/ الشذرة" على هامش الأدب (مجرد مقتضبات على حد تعبيرهم) بحيث لا يُنظر إليها نظرة سوية عند الطبقة المسيطرة ومن يمثلها من كتاب رسميين فهي بالنسبة إليهم مجرد "طرائف ونوادر وحماقات" مضحكة يراد بها التسلية، فالعائد إلى تاريخ الأدب يجدها أداة لرسم الواقع، ومنطلقا لترسيخ أدب الهامش.

على حافة الكتابة المتقطعة يكتشف القارئ حياة مغرقة في جمالها، وفي منطقة تلك الخطابات نعثر على لغة ضبابية تسعى إلى تعرية الواقع المشرقي، وينكشف شيء من المعنى وراء تلك التناقضات التي تفرزها الكتابة.

والكتابة الشذرية حسب رأي جميل حمداوي هي في الجوهر، رفض للخطاب الخطي المتسلسل، ونفي للمشهد الموحد والمتكرر في استمراريته واتصاله، لذا، تعتمد الكتابة الشذرية بلاغة الانفصال لتعويض بلاغة الاتصال، والاعتماد على تعدد المواضيع والأفكار والتيمات تقطيعا وتجزيئا.

وقد لاحظنا أن صفة الهذيان التي أطلقها بعض المؤرخين الأخلاقيين ترمي إلى ترويض جموح الأدب، ليكون نسخة مشوهة تصنعها مبادئهم الوعظية، فيكون الخطاب الهذياني بذلك أمام محكمة حراس الفضيلة، لذلك هوية الخطاب الهذياني باقية رغم كل الصرخات المُعلنة بعيدا عن الأحكام الساذجة.

خاتمـــــــــــــــــة

نصل في نهاية هذا البحث إلى أنّ السّخرية في أدب الوهراني هي الوجه الأكثر فاعلية في نقد الظلم والقهر والقمع المشرقي في شتى صوره، وإبراز أوجه المفارقة والتناقض في الواقع، فقد حفلت نصوصه بهذا البعد الإنساني والروحي السّاخر، والتي استلهمت الروح المشرقية في التعبير عن تأزمات الواقع وتناقضاته ومفارقات الحياة في شتى صورها.

أولا، انتهى بنا البحث في **الفصل الأول**: إلى أن الأديب الجزائري ابن محرز ركن الدين الوهراني يشكل حالة صارخة لاغترابٍ قاسٍ يجسد حالة انكسار، تكاد تهيمن على معظم أدبه (مقامات– رسائل– منامات)، ساعيا إلى تبني مشروع إنتاج "نص سردي حفري"، فثمة تاريخ يمتزج بحكاياته وينبش بين ركامه بحثاً عن أسئلة تحتاج لأجوبة، وتتطلبها وهي لحوحة حول سياسة الاستبداد المشرقي، حياة لا أمل فيها وواقع كل شيء فيه محبط ومؤلم ومميت. ببساطة نوجز كل ما سبق في الحديث الآتي: أدبه صرخة متواصلة، منذ السّطر الأول وحتى الأخير، غواية القارئ في أدبه الساخر لا تنتهي، الإصغاء هنا، كلُّه ألم، والتأويل كلُّه ألم، والمعنى كلُه ألم، إنّها شعرية الألم بامتياز.

إنّ مثل هذه النصوص الثائرة كما يراها إبراهيم محمود تؤكد حقيقة الموت المجازي الذي ينتجه الألم، وهي حقيقة جليّة فيها، لا يختلف حولها اثنان، وعلى هذا الأساس لا يمكن عدّها زلّة من زلاته؛ لأنّ الزلة تقترن بالغفلة أو النسيان، يمكن القول عن بلاغته السّردية: إنّها بلاغة مُحتالة، فهي تقول شيئاً وتعني شيئا أخر يصاحبها، فهناك دائما لعب على أوتار معنى بعيد أو تضاد، أو تورية. إنّه يريد أن يتغلب على الصورة القاتمة للموت بالصورة السّاخرة، المضادة التي تتعزز فيها بهرجة الحياة أو أنّه يريد أن يحقق الفرضية الجمالية: ضدّان لما استجمعا حَسُنا، والضدُّ يظهرُ حُسنَهُ الضدُّ، على حد تعبير ناظم عودة.

يجنح الوهراني إلى الفكاهة السّوداء التي تشكّل كفاية اجتماعية، تتمثّل في كيفية تعبير الذات المغربية عن مشاعرها، فهي شعار بين القبول والرفض لهذا العالم المشرقي الذي يستجيب فيه كل إنسان وفقاً لسجل اخفاقات الحياة، ضمن بنية لغوية متماسكة تفرز السّخرية والمرارة في الآن نفسه. ولهذا، تطال بعض إبداعاته السّردية نزعة الفُحش وتجسيد روح بلاغة العري في بعدها الكاشف بغية نقد الواقع المأزوم، إذ يحاول التعبير بها عن مفاهيم الحياة المتقلبة، وبكل ما تحمله من مفارقات ومواقف هزلية؛ إذ تشير إلى تأزماتها بنظرة تأملية فلسفية، تساهم فيها شخصيات واقعية وغير واقعية، يوظفها الكاتب لتجسيد هذا الواقع والتعبير عنه كما يستخدم – أيضا – الفضاء التخييلي لترميم معالم الذات المنكسرة ولطرح ما

يريد التعبير عنه، في خلق عالم له أطره بِنَفَسِهِ الساخر ومواقفه المتعالية، وهي صورة تتضح بالمبالغة والسّخرية المُرة، ولهذا تتمتع الذات المتلاشية على أكثر من صعيد على أساليب تمثيلية، هدفها الثبات أمام إكراهات السّياق الخارجي، هادفة إلى إحداث صدمة، وتأكيد فكرة مفادها؛ أنّ جراح الفرد إنّما هي جراح الجماعة التي يجب أن يتوقف نزيفها.

التعتيم اللغوي الساخر هو لغة الوهراني، لا محظور يحول دون استثمار أي حقل معرفي في الكتابة، إنّ مجتمعاً بأكمله يُتعرى أو يُعرى في الكتابة السّاخرة، وما فيه من بؤس وقهر وألم وتوق وانسحاق، إنّها ترسيمة عارمة لمجتمع يضج بجنسانية مستبدة، وربما كان في عالمه المشرقي نداً لكل معترض، صخّاباً أكثر مما ينبغي ونهاباً للمعاني القارة وراء الكلمات فضائحياً لواقعه، كاشفاً بوقاحة لا متناهية عن جغرافية نتنة بكل دلالاتها تعم المجتمع، إنّ عري الكلمات هو فن مباغتة ما يجري في واقع فعلي.

إنّ أنطولوجيا النصوص الممنوعة كما يراها إبراهيم محمود، تشمخ بوقاحتها الفاسقة إن جاز التعبير، لذلك فالملاحظ لنصوص الوهراني يجدها تعري الجسد المشرقي، وهي تسبر قاعه، مهوسة بكل ما يحركه من الداخل، ثمة تسميات في نصوصه تخدش الحياء، عبارات تصدم الذوق العام، مشاهد يحتدم فيها الفسق، الأسماء التي تخدش الحياء تتكرر، ويترجم كل هذا إلى معنى مجابهة الفسق بالفسق، ثمة عالم مستور يُستثمر أدبياً رغم الحظر المستبد.

فكتاباته تحدٍ للألم المعيش، ترصدٌ لوقائعه، هتك للمخبوء، وتمرد على المنفعية والذكورية المشرقية المتسلطة في تجليها السياسي، فهناك ميزة سردية في نصوصه تنذر بالكارثي المنفعي الذي ينصهر في الورع الديني، وفي رغبات متأججة تفصل بين جسد وآخر، وفي الآن عينه تلغي حدود الجسد، لتساوي بين الجميع، حيث العري هو الواقعة المقروءة لهذا استُنكرت كتاباته الممنوعة – طويلاً – في أخبار الرواة التاريخية، لكونها تاريخ ينبض ببلاغة اليومي والمغيب والمكبوت.

أما في **الفصل الثاني**: يشكل عنف اللغة في جل خطاباته تركيبا سرديا مدهشا، ليتبلور على أساسها: عنف المقول، وتهييج بنية المحكي التي سرّعت حركة تدفق أصوات السرد الصاخبة. كلّ ذلك تشّكل ضمن نسيج لغوي عنيف تنبجس منه طاقة سرديّة شاعرية تقوم

على قاعدة إخراج المسرود خارج حدود عقلانية السُّرود التراثية التي عهدناها مسالمة في انتظاماتها اللسانية الخطابية.

تصور الكتابة السّردية في المقامة عنف الرجل المشرقي على المرأة المغربية، بخاصة التابوهات المجتمعية الجنسية، فنجح تهييج المسرود المقامي في استبطان المشاعر البشرية في مناطقها الشائكة المسكوت عنها، وأن يصور متغيرات مشاعر "المرأة والرجل"؛ العذاب المقيم بنفس كل من المرأة المغربية والرجل المشرقي نتيجة للازدواج المنفعي.

في دولة المشرق، أو لنقل في فترة "الاستبداد الذكوري" الذي ترسمه مقامة شمس الخلافة، والتي أرست معالم السلطة الذكورية (المشرقية) المفروضة على المرأة المغربية تختلط الذكورة بالأنوثة، فيضيع الفاصل بين العبد المسمى بشمس الخلافة، الذي هو صورة حاكمية غرائزية، وبين المرأة المغربية العجوز، التي تمثل ضياع معالم الجنسانية وتشوهها، وهنا، يمكننا اعتبار مقامة الوهراني: مشهدا تاريخيا لكل ما يجلو من مظاهر كالعنف والقمع والاغتصاب والنهب والاستغلال، إنها باختصار؛ إخبار عن انهيار الذات المغربية بشقيها "الذكوري والأنثوي"، وهذا ما يحسن توجيهه صياغة فنية وسردا مقاميا ساخرا.

يحيلنا عنف المقول في مقامة قاضي الفاسقين، إلى المعنى السّردي السّاخر، إلى الجهر بالمسكوت، السّرد هنا عنفواني، فالكاتب يقوده أبطاله وينقاد عبرهم ومعهم وخلفهم إلى عالم مسكون بالعنف، حيث اللغة الخطابية التخريبية تعصف بالمستور المشرقي.

إنها نبرة خطابية عاصفة تكشف زيف القضاة، هي التي تنقل إلينا أي محضور فاقد لبراءته، لحقيقة ما نوّه إليه بشأنه، ووحده عنف السّرد يرتقي إلى مستوى الخطاب البليغ عن المعاناة المرعبة، ويعمل على تفجير ما يختزن داخله، إنّه يُري ما لا يُرى حقيقة لهذا طاله التحريم والرفض في كل خطاباته.

إنّ نصوصه تضج بالمفارقة وواقعية التعبير المفارق الذي تتبادله معظم الشخصيات وتوحي بالملامح النفسية المتعارضة مع رغباتها، حاملة كثير الدلالات والإشارات، توجه سهام النقد إلى الواقع العربي الهش وما فيه من نقائص، كما تتفاعل مع الحدث اليومي وتتناول بروح المفارقة الكاشفة بعض الظواهر الاجتماعية السائدة في مجتمعنا.

يستخدم الوهراني نسقاً جديداً في صناعة الأخبار السردية، وفي محاولة إعادة صياغة واقع للأخبار التي شملت المقامات آنذاك، كاستنطاق الجماد لإبراز آلامه، وبؤر الفساد المستشرية من خلال أخبار طافحة بالجسد العجيب والخرافي للتهكم على الواقع، والسّخرية من ممارساته المطروحة على الساحة السياسية والدينية، فكتاباته تنقل لنا الخبر والشخصية الخرافية التي تقوم بأفعال درامية، لتؤكد واقعية الواقع بسخرية تبقى وثيقة الصلة مع ما يرفده من أحداث وشخوص وتيمات ومواقف.

كانت ترجمته السّردية لبعض الشخصيات انتقاماً مقصودا مما يدعيه أصحاب السّير من طهرانية وعفة وورع باذخ عندما يتحدثون عن سير شخصياتهم، أو يظهرون نفورهم من كل كلمة لها علاقة بخدش حيائهم، إنّها ترجمة سردية بدون رياء وحجاب لفظي، تمارس تصفية حسابات المغالطات التاريخية مع أولئك الذين يعتبرون أنفسهم في كامل لياقتهم وكبريائهم، ربما أراد فضح زيف السيرة التي تجاهلت صراخ الفسقية المشرقية الملثمة والمهدورة في العمق.

توصلنا في **الفصل الثالث** إلى أنّ جنون الوهراني هو بمثابة ثورة على عقل المجتمع المشرقي، الذي قيد حريته، وهكذا يصير الجنون غاية الأديب، وليس مجرد قدر يصيبه في كل لحظة، إنّ الوهراني قد اختار بأناقة شفافة أن يعيش تجربة الجنون.

ففي جلّ خطاباته الهذيانية يتطرق إلى الإقصائي والتهميشي الذي كان يعامل به المجنون، والذي يتجسد مثلا في عدم قبول أقواله، واعتبار كتابته من دون معنى، وفي الوقت نفسه كان يصور نفسه الناطق باسم الحقيقة المغيبة، وبوسعه أن يتنبأ ببعض الأحداث وبعبارة أخرى كان الأديب المجنون يرى بعينين؛ عين ترى فيه ذلك المتلفظ بضجيج من الكلمات الجوفاء من المعنى، والعين الأخرى ترى فيه ذلك المتنبي الذي يمكن أن يتلفظ في أي لحظة بحقائق قد تكون غائبة حتى عن أعقل الناس على حد تعبير فوكو.

لقد تطرقنا إلى بعض معالم الخطاب الهذياني كما تناولناه سابقاً، لنتبين كيف أنّه أظهر أن الهذيان لا يوجد إلا كوسيلة لنقد المجتمع، فبالنسبة له أراد أن يخرجنا من نظرتنا الضيقة عن الهذيان التي وسم بالعشوائية، ليفسح أمامنا آفاقا جديدة، يغدو معها الخطاب الهذياني موضوعا اجتماعيا، ويصير بالتالي هذيان الأديب وساماً على صدره، قد لا يستحقه إلا أصحاب "الجنون الأعظم"، بتعبير فوكو، ذلك الجنون الذي قد يدفع بالمجتمع إلى أن ينفذ

أحكام الإعدام في حق الأدباء الذين يخيفونه بجنونهم الرائع والمدهش الذي يمزق الستار الشفاف الذي يخفي وجه الحقيقة.

الكتابة الشذرية بتوجهها الانسيابي المظلل لأوتار التأويل، غالبا ما تكون مصدر خلخلة ذلك البناء السّردي التقليدي، ولذلك فالسلطة المشرقية التي صورتها كتاباته كالمقامات والرسائل والمنام، يعسر عليها أن تتنفس هواء بنسمات هذيانية وشذرية مقتضبة؛ إذ إن هاته الشذرات لا تنحني أمام سلطة القضاء، ولمن كان عقله قالبا فارغا إلاّ من الدوغمائية والتعصب للرأي الذي يسعى إليه الأديب، وهو حال المجتمع المشرقي آنذاك.

إنّ الجسد حاضر بكثافة في النص الشذري (الموسوم بالفصول)؛ لأنّه في جوهره يشكل لوحاً محفوظاً وإن جاء رمزياً لكل ما في المجتمع المشرقي من تحولات وإحباطات، وخيبات مختلفة. لقد روعي في الجسد الذي عرفته الثقافة المشرقية الجانب الحظري، وطُرحت مواقف وصُورت مشاهد بحذر وبلغة مجازية. لاحقاً ربما تبدلت المصادر الأدبية وتغيرت الرؤى الفنية وتمَّ التغلل من طرف بعض الأدباء كأمثال ابن محرز ركن الدين الوهراني في محيط الجسد المشرقي، فبوسعنا أن نسمي ذلك مغامرة الجيل الجديد لكتاب الأدب الجزائري القديم في المجال الإبداعي، وفي الوقت نفسه مقاربة لمحظورات مختلفة وتفكيك لبناها وتحويلها هي ذاتها إلى مادة الكتابة، فإذا كان النص المقامي البؤرة الكبرى للتفكير في رصد الممكن والواقعي، فإنّ النص الهذياني والشذري قد غدا إثرئذٍ رافعة قوية لاستجلاء المغيب.

يشكل الوهراني في أدبه السّاخر، الصوت الأكثر مكاشفة في التراث السّردي العربي وهو يولي المغيب الغريزي الأهمية اللائقة في نصوصه، ثمة بصمات متتالية تخصه فيما كتبه رغم الموقف السلبي من كتاباته، الاشمئزاز والقرف، إلاّ أنّها كريهة تلغي ما وراء الوجه الداخلي من عفونة وتشوهات.

إنّ قارئ خطاباته يلتمس عبثية ووقاحة مفرطة، فثمة انتهاك لحرمة الممنوع، دخول في لذة المحظور، كشف للمتعة المنشودة التي حللها قضاة الدولة المشرقية، توجه نحو اللامفكر فيه، والمخالف، ربما لأنه يجاهر بخواء ما يراه حقيقة. إنه لا يكتفي بمجرد الكتابة الأدبية عن الممنوع ذكره، بقدر ما يدخل في مقاربة نفسية وفكرية تحيل الجسد إلى قضية كُتم عليها كثيراً يلتمس القوة في المعبِّر عنه.

الكتابة الساخرة عند ابن محرز ركن الدين الوهراني والتي وضعت في إطار الأدب الهامشي تعانق المستور وتظل تستنطق السلوك اليومي، فيغدو المسطور وشماً يقر بحقيقة الفرد المشرقي من داخله، ويجعله تدويناً لما يعانيه؛ وهذا يعني أن التطرق لكتابة الهامش صراحة يفصح عن هتك لما هو اجتماعي وتمرد على المحظور، وهذا يستدعي تضييقا وردعاً ليبقى السر مصاناً. فليست نصوص الكشف سوى تعرية مستور، وانتهاك وكشف لزيف الوقار الديني والسياسي بتعبير إبراهيم محمود. فالكاتب كما تقرّ كتاباته، ذات تواقة إلى رحابة الإنساني، ومن الخير أن ندرسه كثيرا ونتفهمه طويلا فإنّه قمة من أسمى قِمم الفكر الجزائري الضائعة في عزلتها.

قائمة المصـــــــــادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

I. المصادر:

- ابن أبي الدنيا، **المنامات**، تحقيق وتعليق، مجرى السيد إبراهيم، د.ط، مكتبة القرآن، للطبع والنشر والتوزيع – بولاق – القاهرة، د.ت .
- ابن الأثير، اللباب في تهذيب الأنساب، ج2، مكتبة القدسي، القاهرة، 1356.
- ابن الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، دار التعاون للطبع والنشر، 1995.
- ابن بكار الزبير، الأخبار الموفقيات، تح: سامي مكي العاني، مطبعة العاني، بغداد، 1972
- ابن حجر العسقلاني الإصابة في تمييز الصحابة، ج3، القاهرة،1939.
- ابن خلكان، وفيات الأعيان، في أبناء الزمان، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1948.
- ابن كثير، البداية والنهاية، ج2، بيروت– الرياض، 1966.
- ابن المقفّع، كليلة ودمنة، اعتنى به سالم شمس الدين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان د. ط، 2005.
- أبو الحسن بن علي المسعودي، أخبار الزمان، تح: عبد الله الصاوي، دار الأندلس، بيروت 1980.
- أبو الحسن بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج2، موفم للنشر، 1989.
- أبو سعد عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي السمعاني، الأنساب، تح: الشيخ عبد الرحمن بن يحيى المعلمي اليماني، ط1، ج1، بيروت–لبنان، 1980.
- أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح وشرح: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر، ط5 1969.
- أبو العلاء المعري، الفصول والغايات، تح: محمود حسن زناتي، الهيئة العامة القاهرة، 1997.
- أبو علي، القالي، الأمالي، تح: محمد عبد الجواد الأصمعي، دار الأفاق الجديدة د.ت.
- أبو الفدا، المختصر في تاريخ البشر، د.ط، ج2، القاهرة، د.ت.
- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج1، طبعة دار الكتب، 1927.

- أبو الفلاح عبد الحي، بن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج3-4، المكتبة التجارية للطباعة، والنشر، بيروت لبنان، د.ت.
- أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الفكر العربي، 1971.
- بديع الزمان الهمداني، شرح مقامات، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية بيروت، د.ت.
- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون ، ط5، ج1، القاهرة ، 1985.
- الجاحظ، رسائل الجاحظ، (الرسائل الأدبية)، رسالة التربيع والتدوير، تقديم وتبويب وشرح: علي أبو ملحم، ط2، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1991.
- الجاحظ، كتاب حجج النبوة، الرسائل تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخناجي بمصر، ج3 1979.
- جلال الدين السيوطي، حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة، ط1، المطبعة الشرقية القاهرة 1327.
- الحصري (إبراهيم)، جمع الجواهر في الملح والنوادر، تح: محمد علي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، مصر 1953.
- خر الدين الزركلي، الأعلام، ط2، ج2، كوستاتسوس وشركاه، القاهرة، مصر،1956.
- خريدة القصر وجريدة العصر،: تحقيق: د.شكري فيصل، قسم شعراء مصر: تحقيق: أحمد أمين وآخرين، د.ط، ج2، القاهرة، د.ت.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب الجديدة، بيروت، د.ت.
- محمد بن الحسن بن حبيب النيسابوري، عقُلاء المجانين، تح: عمر الأسعد، ط1، دار النفائس- بيروت 1987.
- محمد بن محرز ركن الدين الوهراني، منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق: إبراهيم شعلان ومحمد نغش، مراجعة عبد العزيز الأهواني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1968.
- محمد بن محرز ركن الدين الوهراني: ورقعته عن مساجد دمشق، تحقيق: صلاح الدين المنجد مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، 1965.

–محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، دار البيضاء، قسنطينة، قصر الكتاب – البليدة الجزائر د.ت.
–محمّد مرتضى الحسيني الزّبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مصطفى حجازي دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، 1989.
– المرتضي، أمالي المرتضي: غرر الفوائد ودرر القلائد، القسم الأول، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1967.
– النفري، النطق والصمت، نصوص صوفية، الشذرات، المناجيات، الديوان، تح: قاسم عباس، دار أزمنة، ط1، عمان، الأردن، 2000.
– الهمذاني، بديع الزمان، مقامات الهمداني، تقديم وشرح الغوامض: محمد عبده، دار موفم، للنشر الجزائر، 1988.

– II .المراجع باللغة العربية (بما فيها المترجمة إليها):

– إ.ا. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوى، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر، 1963.

– إبراهيم محمود، الشبق المحرم، أنطولوجيا النصوص الممنوعة، ط1، شركة رياض الريس بيروت 2002.

– أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

– أحمد أحمد بدوي، الحياة العقلية في عصر الحروب الصليبية، القاهرة، 1952.

– أحمد خصخوصي، الحمق والجنون في التراث العربي، ط1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع بيروت، لبنان 1993.

– أحمد علواني، السّرد في فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء، آلياته ودلالاته، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2009.

– إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ج2، دار صادر، بيروت، 1987.

– آرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان،2001.

– إريك فروم، الانسان بين الجوهر والمظهر، سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت، 1989.

– ألبير كامو، أسطورة سيزيف، تر: أنيس زكي حسين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان 1983.

– إلياس كانيتي: شذرات، تر: رشيد بوطيب، ط1، دار الكلمة، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة 2011.

– آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، 2000.
– باربرا وتمر، الأنماط الثقافية للعنف، تر: ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، الكويت، ع 337 2007.
– بتينا اي شميدت وانغو دبليو شرودر، أنثروبولوجيا العنف والصراع، تر: هناء خليف غني، طَ1 بيت الحكمة، بغداد ، 2013.
– برتراند راسل، ما وراء المعنى والحقيقة، تر: محمد قدري عمارة، مراجعة: إلهامي جلال عمارة ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.
– بشار عواد معروف، تحقيق النصوص بين أخطاء المؤلفين وإصلاح الرواة والنساخ والمحققين ط1، دار المغرب الإسلامي، تونس،2009.
– بنسالم حميش: معهم حيث هم، بيت الحكمة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988.
– بوشعيب الساوري، النص والسياق، دراسة لرسالة التوابع والزوابع، ط3، محاكاة للدراسات والنشر سوريا، 2003.
– بول. ب، آرمسترونغ، القراءات المتصارعة، التنوع والمصداقية في التأويل، تر: فلاح رحيم ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، 2009.
– بول ريكور الزمان والسرد فلسفة، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.
– بيير زيما، التفكيكية، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1996
– تزفيتان تودوروف، شعرية النثر،(مختارات)، تر: عدنان محمود محمد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011.
– تزفيتن تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي تر: الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، ط1 دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994.
– تقي الدين السبكي، طبقات الشافعية الكبرى، ج4، طبعة المطبعة الحسينية، القاهرة، 1324هـ.
– ت.ي. ابتر، أدب الفانتازيا، مدخل إلى الواقع، تر: صابر سعدون السعدون، دار المأمون بغداد، 1989.
– جاب لينتفلت، مقتضيات النص السّردي الأدبي. تر: رشيد بنحدو. طرائق تحليل السّرد الأدبي ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط،1991.

– جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، ط2، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2008.
– جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، ط1، دار توبقال، المغرب، 1988.
– جاك دريدا، المهماز أساليب نيتشه، ترجمة: عزيز توما–ابراهيم محمود، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية اللاذقية، 2010.
–جاك رنسير، الكلمة الخرساء، دراسة في تناقضات الأدب، ترجمة: سلمان حرفوش، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر، 2000.
– جاك لاكان، اللغة... الخيالي والرمزي، ط1، سلسلة بيت الحكمة، إشراف مصطفى المنساوي منشورات الإختلاف، الجزائر، 2006.
– جاك لومبار، مدخل إلى الأثنولوجيا، تر: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البضاء، 1997.
–جان بول سارتر، الوجود والعدم: تر: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت، د.ت.
– جان جاك لوسركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي، مراجعة: محمد مصلوح، ط1، المركز الثقافي العربي، 2005.
–جمعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة والمرض النفسي، عالم المعرفة، الكويت، ع 145، 1990.
–جميل حمداوي، من سيوطيقا الذات إلى سيميوطيقا التوتر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2014.
– جورج مونان، مفهومات في بنية النص، تر: وائل بركات، ط1، دار المعهد للطباعة، دمشق 1996.
– جوناثان كلر، فرديناند دى سوسير، تر: عز الدين إسماعيل، ط1، المكتبة الأكاديمية، 2000.
– جون كروكشانك، ألبير كامي وأدب التمرد، تر: جلال العشري، الوطن العربي، بيروت، د.ت.
– جون كوين، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، مكتبة غريب، القاهرة، 2000.
–جيل دولوز – كلير بارني، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة ، تر: عبد الحي أزرقان – أحمد العلمي، ط1، دار أفريقيا، الشرق، الدار البيضاء،1999.
– جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، تر: أسامة الحاج المؤسسة الجامعية، ط1، بيروت، 1993.
–حاتم الصكر، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
– حاتم الورفلي، بول ريكور...الهوية والسرد، تقديم: أحمد عبد الحليم عطية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، 2009.

– حاجي خليف، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ط1، تركيا، د. ت.
– حامد عبده الهوّال، السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.
– حسين علام، العجائبي في الأدب العربي، من منظور شعرية السّرد، ط1، منشورات الاختلاف الجزائر، 2010.
– حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 298، نوفمبر،2003.
–حميد لحميداني، بنية النص السردي، بنية النص السّردي، ط2، المركز الثقافي العربي بيروت 1993.
–خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان 1999.
– الدر إبراهيم، الأسس البيولوجية لسلوك الإنسان، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 1994.
– دعد الناصر، المنامات في الموروث الحكائي العربي، دراسة في النص الثقافي والبنية السردية ط1 المؤسسة العربية للنشر، بيروت، الصنايع، بناية عيد بن سالم، 2008.
– ديفيد بشبند، نظرية الأدب وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب مصر، د.ت.
– ديفيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت، 1997.
– راجي عنايت، أغرب من الخيال، معنى الأحلام وغرائب أخرى، ط1، دار الشروق، القاهرة 1990.
– ر. بارت، شعرية المسرود: تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة– دمشق، 2010.
– ريمون بودون، موضع الفوضى، تر: منصور القاضي ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات– بيروت–الحمراء، 1999.
– زيعور علي، الأحلام والرموز، أداة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصية، والاضطرابات النفسية والفكر، ط1، بيروت: دار المنهل، 2002.
– ساره كوفمان، وروجى لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك ديردا، تر: إدريس كثير، عز الدين الخطابى، ط2، افريقا الشرق، المغرب، 1994.
– سعيد بن كراد، مسالك المعنى، ط1، دار الحوار اللاذقية، سوريا، 2006.

– سعيد الغانمي، خزانة الحكايات–مبحث حواريات الرحلة المرحة، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 2004.
– السيد ولد أباه، دراسات فلسفية، التاريخ والحقيقة لدى ميشال فوكو، ط2، الدار العربية للعلوم بيروت–لبنان 2004.
– شاكر عبد الحميد، الغرابة – المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 2012.
– شفيق جبري، الجاحظ معلم العقل والأدب، دار المعارف بمصر، 1944.
– الصادق النيهوم، الذي يأتي ولا يأتي، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، 2002.
– صلاح الدين جباري، بلاغة الغروتيسك، ط1، النايا للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، 2010.
– ضياء عبد الله خميس الكعبي، قسم اللغة العربية– كلية الآداب، جامعة البحرين، منشور في كتاب تداخل الأنواع الأدبية: مؤتمر النقد الثاني عشر 24/22 2008، قسم اللغة العربية وآدابها المجلد 1، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2009.
– طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
–عباس عبد الواحد، محمود، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة) ط1، دار الفكر العربي، 1996.
– عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، ط1، الدار الجماهيرية الليبية للنشر والتوزيع، 1988.
– عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ط3، دار الثقافة– بيروت، د.ت.
– عبد الرحمن بدوي، نيشته، ط1، وكالة المطبوعات ، الكويت، 1975.
– عبد الرحمن الجيلالي تاريخ الجزائر العام، ط4، ج1، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1982.
– عبد الرزاق الدواي، موت الإنسـان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، 1992.
–عبد العزيز العيادي ميشيل فوكو: المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1994.
– عبد الغفار مكاوي، ألبير كامي، دراسة في فكره الفلسفي، دار المعارف، القاهرة، 1964.
– عبد الفتاح عوض، في الأدب الإسباني السّخرية في روايات با ييستير، دارسة لغوية سيكولوجية، ط1، كلية الآداب–جامعة القاهرة، 2001.

– عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل، دراسة في السّرد العربي، الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر، 1988.
–عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، مكتبة الخناجي، بالقاهرة، د.ت
–عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
–عبد الله عبد اللاوي، حفريات الخطاب التاريخي العربي، المعرفة، السلطة والتمثلات، ط1، ابن النديم للنشر والتوزيع، وهران، 2012.
– عبد الله العلايلي، المعري ذلك المجهول، رحلة في فكره وعالمه النفسي، ط3، دار الجديد بيروت–لبنان، د.ت.
– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001.
– عبد النبي دشين، شعرية العنف، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1999 .
– عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد، المتحدة بيروت– لبنان، 2003.
– عبد الهادي الفضلي، تحقيق التراث، ط1، مكتبة العلم، جدة، 1982.
–عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1997.
– عصام محمد شابور، السلاطين في المشرق العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، لبنان 1994.
– العلاق، علي جعفر بنية القناع في الشعر العربي المعاصر– الشعر والتلقي، دراسات نقدية، ط1 دار الشروق للنشر، والتوزيع، عمان، الأردن، 1997.
–علي شريعتي، دينٌ ضد الدين، تر: حيدر مجيد، ط1، مؤسسة العطار الثقافية، 2007.
– غارودي روجي، البنيوية: فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت د.ت.
– غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984.
– فتحي المسكيني، الفيلسوف والامبراطورية، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان–المغرب 2005.
– فدوى دوغلاس، بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985.

– فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، تر: محمد الناجي، ط2، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 2011.
– فؤاد زكريا، الحقيقة والوهم في الحركة الإسلامية المعاصرة ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة– باريس، 1986.
– فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004.
– كليمان كاترين، التحليل النفسي، تر: محمد سبيلا وحسن أحجيج، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، المغرب، 2000.
– كمال أبو ديب الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.
– كيليطو عبد الفتاح، الغائب دراسة في مقامة للحريري، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1997.
– لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، التكوين للنشر، دمشق 2007.
– مارتن هايدغر، نداء الحقيقة، تر: وتقديم ودراسة د.عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ،1977.
– مارتن هايدغر، هلدرلن وماهية الشعر، تر: فؤاد كامل ضمن سلسلة النصوص الفلسفية(2) دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974.
– محمد أندلسي، نيتشه وسياسة الفلسفة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البضاء، المغرب 2006
– محمد ايت حنا، الرغبة والفلسفة، مدخل إلى قراءة دولوز وغوتاري، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب 2011.
– محمد بهاوي، الرغبة، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، مبحث: الرغبة والألم، ط1، أفريقيا للشرق، المغرب 2013 .
– محمد بهاوي، العنف والعدالة، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة،ط1، أفريقيا الشرق، المغرب 2013.
– محمد بهاوي، في فلسفة الشخص، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، ط1، أفريقيا الشرق، المغرب 2012.
– محمد بهاوي، المعرفة التاريخية، نصوص فلسفية، مختارة ومترجمة، أفريقيا الشرق، المغرب 2013.

– محمد الزموري، شعرية السّخرية في القصة القصيرة، الوظائف التداولية للخطاب، ط1 منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب – كلية الآداب والعلوم الإنسانية– مكناس مطبعة أنفو، شارع القادسية، فاس 2007.
– محمد سالم محمد الأمين، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد ط1، دار الانتشار العربي، بيروت، 2008.
– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 2002.
– محمد العباس، سادنات القمر، سرانية النص الشعري الأنثوي، مؤسسة الانتشار العربي، د.ت.
– محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، ط2، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا القاهرة 2006.
– محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السرديّة العربيّة، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت مشتركة مع كلية الآداب منوبة– تونس، 1998.
– محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، 2013.
– محمد محمد يونس علي، وصف اللغة العربية دلالياً، في ضوء مفهوم الدلالة المركزية "دراسة حول المعنى وظلال المعنى"، منشورات جامعة الفاتح لبيا، 1993.
– محمد مشبال، البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية جامعة عبد الملك السعدي، تطوان المغرب، 2010.
– محمد مشبال، البلاغة النادرة، ط2، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، طنجة– المملكة المغربية، 2001.
– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، ط1، الناشر، المركز الثقافي العربي، 1996.
– محمد نور الدين أفاية، الغرب المتخيل: صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، 2000.
– محمد ونان جاسم، المفارقة في القصص "دراسة في التأويل السرّدي"، ط1، رند للطباعة والنشر دمشق، 2010.
– محمد يوسف نجم، فن القصة، ط1، دار صادر، بيروت، 1996
– مديحة عتيق أسطورة العالم الآخر في الشعر العربي الحديث– دراسة موضوعاتية، ط1، ميم للنشر، الجزائر، 2010.

– مصطفى صفوان، الكلام أو الموت، تر: مصطفى حجازي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، لبنان، 2008.
– مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب–الكويت، 1978.
– مطاع صفدي، نقد العقل العربي: حداثة ما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، 1990.
– معجب العدواني، مرايا التأويل، قراءات في السّرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت– الدار البيضاء 2010.
– منير الحافظ، الجنسانية، أسطورة البدء المقدس، مبحث: ثقافة الجسد، ط1، دار الفرقد، سوريا 2008.
– موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، تر: سعاد محمد خضر، مراجعة: نيقولا داغر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
– موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، منشورات دار الكتاب البناني، بيروت، 1956.
– ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة بغداد– الدار البيضاء، دار توبقال، 1986.
– ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، ط1، بيروت، معهد الإنماء العربي 1986.
– ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، تر: سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006.
– ميشيل فوكو، جنيالوجيا المعرفة، تر: أحمد السطاتي، وعبد السلام بن عبد العالي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2008.
– ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان 1987.
– ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.
– ميشيل فوكو، المراقبة والمعاقبة، ولادة السجن، تر: علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت لبنان، 1990.
– ميشيل فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1984.

– ميشال فوكو، هم الحقيقة، تر: مصطفى المنساوي– مصطفى كمال، ط1، سلسلة بيت الحكمة منشورات الاختلاف، 2006.
– الميلود عثماني، شعرية تودوروف، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، د.ت.
– ناظم عودة، نقص الصورة، تأويل بلاغة الموت، ط1، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 2003.
– نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق د.ط، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب دار قباء للطباعة، د. ت.
– نيكولاس برديائف، الحلم والواقع، نصوص فلسفية، تر: فؤاد كامل، مراجعة علي أدهم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
– هادي العلوي، المنتخب من اللزوميات، نقد الدولة والدين والناس دراسة عن المعري، ط1 مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، دمشق– نيقوسيا، 1990.
– ولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا ترجمة علي أحمد محمود، عالم المعرفة الكويت، 1997.
– يانكو لافرين، نيتشه، ترجمة: جورج جحا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1973.
– ي. صدوق نور الدين، بلاغة النص، دراسة وقراءات في جماليات السرد الحديث، ط1 محاكاة للدراسات والنشر، سورية، دمشق، 2013.
– يوسف حسني عبد الجليل، المفارقة في شعر عدي بن زيد، الدار الثقافية للنشر والتوزيع القاهرة، 2001.
– يوسف زيدان، متاهات الوهم، ط1، دار الشروق، القاهرة، 2013.
– يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004.
– يوسف نصر الله، الحرب النفسية، قراءة في استراتيجيات حزب الله، ط1، دار الفرابي لبنان 2012.
– يول دي مان، العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المجمع الثقافي أبو ظبي، 1995.
– يونغ، كارل غوستاف، دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، تر: خياطة، نهاد ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992.

III .المعاجم والموسوعات:

– ابن منظور لسان العرب، قدم له الشيخ عبد الله العلايلي، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة يوسف خياط، ط1، دار صادر، الجيل، بيروت، 1988.

– أحمد عيسى، معجم أسماء النبات، القاهرة، 1926.

– ر. ب. بريت، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة، د. عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983.

– سراج الدين محمد، موسوعة المبدعون، النوادر والطرائف الفكاهة في الشعر العربي، د.ط، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، د.ت.

– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، ط1، دار الكتاب اللبناني–بيروت سوسبرس الدار البيضاء، 1985.

– مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، د.ت.

– ميويك، د.سي، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط2، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد، 1987.

– ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1991.

– ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: مرجليوث، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت–لبنان د.ت.

IV.الرسائل الجامعية:

– جميل حمداوي: مقاربة النص الموازي وأنماط التخييل في روايات بنسالم حميش، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة جامعة محمد الأول بوجدة، السنة الجامعية:2000.

– فهيمة لحلوحي، استراتيجية الخطاب في كتاب الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية لأبي حيان التوحيدي دراسة تحليلية سيميائية، رسالة ماجستير مخطوطة، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة 2002–2003.

– مناع مريم، بنية السرد في منامات ومقامات الوهراني، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة ورقلة، قسم اللغة والأدب، 2007–2008.

– يوسف بن إبراهيم الكندي، آليات السّرد في منامات الوهراني، رسالة مخطوطة، مقدمة لنيل متطلبات درجة الماجستير، جامعة السلطان قابوس، قسم اللغة والأدب، سبتمبر،2004، مرسلة من طرف الأستاذ عبر البريد الإلكتروني، يوم 12جانفي، 2009 .

–سوميشة خلوي، التناص في منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، رسالة ماجستير مخطوطة بوهران– جامعة السينيا– قسم ،اللغة والأدب، 2006.
– سليم سعدلي، تشكلات السرد الساخر ومقاصده في المنام الكبير لركن الدين الوهراني، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة مولود معمري تيزي وز، 2012.
– بوعياد تسعديت، المفارقة في قصص السعيد بوطاجين: دراسة في تشكل الحدث والموقف رسالة ماجستير مخطوطة، تيزي وزو : جامعة مولود معمري، 2011.
– فهيمة لحلوحي، استراتيجية الخطاب في كتاب الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية لأبي حيان التوحيدي، دراسة تحليلية سيميائية، رسالة ماجستير مخطوطة، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة 2002–2003.
– يامينة ثابتي، الحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، دراسة تداولية، رسالة ماجستير، جامعة، تيزي وزو، قسم اللغة والأدب العربي، 2007.

V– المجلات والدوريات:

– الأخضر بن السائح، إستراتيجية الخطاب في الدلالات وبناء التأويل، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري ، تيزي وزو، العدد8، خاص بأعمال ملتقى البلاغة وتحليل الخطاب، أيام:11–12 –13، 2011.
– ادريس القصوري، شعرية الجسد، واللغة غير اللفظية، " وقائع ندوة"، رهانات الكتابة عند محمد برادة، مختبر السّرديات، كلية الآداب واللغات، بنمسيك، الدار البيضاء، ط1، 1995،
– جاك دريدا، الاختلاف المرجأ، تر: هدى شكرى عياد، مجلة فصول، ع3، ج6، 1986.
– حسن المصدق، البيولوجيا السياسية بين سلطة المعرفة ومعرفة السلطة، جريدة العرب الدولية، لندن، 26 – 7 – 2007.
– خالد محمد الجديع، المنامات الأيوبية: روافد التلقي–الرؤية الفكرية– البنية السردية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلة علمية، عالمية محكمة، المجلد3، العدد3 تموز 2007.
– رحماني علي، شعرية الخطاب السردي، في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع3، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006.
– رشيد، آمينة، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، المجلد 11، ع 4، 1993.

– الرواشدة، سامح عبد العزيز: المفارقة في شعر أمل دنقل"، مجلة دراسات للعوم الإنسانية مجلد22– العدد السادس، 1995.
– رولان بارت: لذة النص، رشيد بن حدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر المعاصر، عدد: 48–49، 1988
– شادية شقروش، "سمياء العنوان في ديوان مقام البوح" مجلة السمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، جامعة محمد خيضر، بسكرة، نوفمبر، 2000.
– الطاهر روابنية، شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، مجلة السيميائية والنص الأدبي: أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة باجي مختار، منشورات جامعة عنابة، 17/15 ماي، 1995.
– عبد العزيز بومسهولي: (الشعر وأسئلة الوجود)، مجلة فكر ونقد، السنة الأولى، ع6، د.ت .
– عبد القادر زيدان، التشاؤم في رؤية أبي المعري، مجلة فصول في النقد الأدبي، المجلد الرابع، ع 2، يناير 1984.
– عمر كوش، الصورة النمطية بين الشرق والغرب، مجلة نزوى، عدد، 43، تموز 2005.
– محمد، بنلحسن المحاكاة والتلقي لدى أرسطو، مجلة الروافد، ع: 5، 2012.
– م. كاوة جلال قادر، نظرية الوعي عند سارتر، قسم مجلة الفلسفة، جامعة رابه رين سكول العلوم الإنسانية، العدد: 10، 2013.
– نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلد: 7، العدد: 3، 1987.
– نور الدين محقق، عبد الفتاح كيليطو في كتابه" أنبئوني بالرؤيا"، الوقوع في دائرة السحر الشهرزادي، ملحق الاتحاد الاشتراكي.17 يونيو 2011، العدد،9821.
– يوسف عليمات، الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشار بن أبي حازم الأسدي قراءة ثقافية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها مجلة علمية عالمية محكمة، المجلد 3، ع3 تموز 2007.

VI - المواقع الإلكترونية:

- إميل سيوران: شعرية المتناقضات اللغوية: القدس العربي.www.alquds.com تموز (يوليو) 2014.

- محمّد الأمين سعيدي، تاء المعاناة في قصة شاء القدر لجميلة طلباوي للباحث نشر بتاريخ 2010/4/19. www.aswat-elchamal.com

سمير التقي، ثقافة العنف في المجتمع العربي، الديموقراطية وحقوق الإنسان، في مواجهة ثقافة العنف، دمشق سورية، www.maaber.org

- جميل حمداوي، النقد الشذري أو الكتابة الشذرية بين النظرية والتطبيق – المغرب– موقع الحوار المتمدن موقع رقمي، العدد:3040، بتاريخ:2011/06/21.

- ضياء غني العبودي، متتالية الجسد السّردية، دراسة في مجموعة "تراتيل الماء قصة"، س ص ع، "لعبة الأقدام اختياراً"، الموقع: ahmedtoson.blogspot.com

- عبد اللطيف المصدق، العالم الآخر بين المعري والوهراني: adabunaqd.wordpress.com

-علاء اللامي، الوهراني والسخرية الفنطازية من مثقفي زمانه، الحوار المتمدن، -30-04-2013.

-إدمون عمران المليح: هجرة الحكاية والاختلاف الثقافي، 2013،nizwa.com

- مراد موهوب، لغة العنف وعنف اللغة : مقاربة لسانية نفسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بني ملال المملكة، موقع: www.alukah.net

- شرف الدين ماجدولين خطاب الألم في الرواية المغربية الآن، أفريل2009.. موقع: www.nizwa.com

- د. فيصل غازي النعيمي، العجائبي في رواية الطريق إلى عدن،www.dr-omaraltaleb.com

- مصطفى الغرافي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش رثاء استباقي لذات حدقت في الموت طويلاً 1/أكتوبر/2012. مجلة نزوى الإلكترونية موقع: www.nizwa.com

- مأزق الوجود للباحث هشام عبده نشر بتاريخ 2015/10/12. الحوار المتمدن-العدد: 4953.

معن الطائي، رواية (فلك الغواية)، نموذجا، 2014/07/06، الحوار المتمدن، موقع: www.ssrcaw.org

- أماني فؤاد السرد النفسي الشاعري في -امرأة ما- رواية لهالة البدري، الحوار المتمدن- العدد: 4387-2014.

- سمير الفيل، رحلة سردية من سكون الموت إلى ضجيج الحياة، قراءة في قصة "وأخيرا رأيته" لماجد رشيد العويد 2006/12/02، www.egyptsons.com

- علاء هاشم مناف، المنحى الحسي عند المتنبي، 2009. www.startimes.com

VII .المراجع باللغة الأجنبية.

-Barthes, Roland, le degré zéro de l’écriture, Ed. Seuil, Paris, 1972.
- D.Eribon, Foucault et ses contemporains, Fayard, 1994.
- F. Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, Paris: union générale d éditions, 1958
- G.Deleuze : Le pli : Leibniz et le Baroque, Ed. Minuit, 1988.
-J. Dubois et autre : Dictionnaire de L'inguistique, et des sciences du langage, Larousse Paris, 1994.
-Ph. LacoueLabarthe et J.-L. Nancy : L'absolu littaraire, Paris, seuil.Poétique, 1978.
-Philippe berton: L'argumentaion dans la communication,3e éditions, la décoverte, paris, 1996.
-Philippe hamon: L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique, Ed: 05, Hachette Paris, 2002
-Phlipp Hamon: "Pour un statut sémiologique du personnage". In. Poétique du récit, Paris, Seuil ,1977.
- Pierre Schoentjes, Poétique de l'ironie, Ed. du seuil, Paris,2001.
- Wellek, René; A History of Modern Criticism (1750-1950), Volume 2 (The Romantic Age), Cambridge University Press, 1981.

الملخص:

إنّ مسألة الاقصاء مع السّرد القائم على أحداث وهمية في التراث العربي القديم، مسألة ضاربة في القدم، وخير مثال: القراءة الرافضة لأدب الوهراني لكونها تندرج ضمن السّرديات السّاخرة. ولقد أشار الصفدي في كتابه "الوافي بالوفايات" إلى عدم قراءة هذا النوع من القصص وقال بأنّ هذا الأدب هو أدب المجون والخلاعة. فهل ترانا سندرس هذا الجنس الأدبي كما كان القدامى يفهمونه؟ أم أننا سنستخلص منه قسماً معيناً يدخل في إطار مفهومنا للمنهج الحفري الذي استند إليه "ميشال فوكو" في استنطاقه للمسكوت عنه؟. البحث يحمل في طياته مجموعة من القراءات، تحتاج إلى من يكشفها أو يحللها بطريقة حفرية، كونها دراسة غير مقيدة بتقنيات منهج محدد، ذلك أن فهم الظاهرة الأدبية لا يكون دون إدراجها في سياقها التاريخي لمعرفة الظروف الحافّة بها والتي توجه في أكثر الأحيان الباحث إلى مواقع الأهمية فيها.

Résumé:

il nous est possible de citer dans l'histoire de la littérature arabe moderne et ancienne, un tas d'exemples illustrant l'existence d'une tendance littéraire, qui rejette de manière ferme la narration qui parle de fantaisie.et le meilleur exemple confirmant ce propos, est, cette lecture qui réfute en bloc la littérature D'elouhrani et la qualifiant de littérature sarcastique. "ASSAFADI" dans son oeuvre intitulée "Alwafi bi Alwafayat", renforce cette conviction en indiquant clairement qu'il est strictement interdit d'étudier ce genre de littérature d'érotisme, qui traite des sujets portant atteinte aux mœurs et au dogme religieux. Dans le contexte de cette problématique, allons-nous étudier ce genre littéraire comme les anciens l'ont conçu? ou allons- nous, nous appuyer sur l'approche archéologique contemporaine de "Michel Foucault" qui vise en fin de compte à dévoiler le non dit de ce genre littéraire?