جامعة الجزائر2-أبو القاسم سعد الله

كلّية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

الحصيلة النهائية لفرقة البحث : **أنطولوجيا القصة القصيرة في الجزائر**

مقيد بالرمز : LOOL03UN160220190001

دورة: **جانفي 2019**

أعضاء الفرقة :

-أ.د/علال سنقوقة رئيس المشروع

د.حياة دقي ملحقة بالبحث

د.أسمهان بعجي ملحقة بالبحث

التوقيعات :

رئيس المشروع

رئيس القسم

مدير المخبر

رئيس المجلس العلمي

السنة الجامعية: 2023-2022

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Direction Générale des Enseignements et de la Formation
Direction de la Formation Doctorale

Sous-Direction de la Recherche-Formation
Evaluation des bilans mi-parcours des projets de recherche universitaire

N° : 11 / S.D.R.F / 2021

Établissement : Université d'Alger 2

Domaine : LANGUES ET LITTERATURE ARABE

Filière: Etudes critiques

Session des bilans mi-parcours : 2019

Intitulé	Chef du projet	Membres	Grade dans le projet / Grade actuel	Observations
أنطولوجيا القصة القصيرة في الجزائر	M. SENGOUGA ALLEL Grade dans le projet / Grade actuel : PR / PR	- Mme. DEGUI HAYAT - Mme. Baadji Asmahane	Doctorant / Doctorant Doctorant / Doctorant	- Projet reconduit pour les années 2021 et 2022 - Code de projet: L00L03UN160220190001

27/07/2021

عن الوزير ويتفويض منه
مدير فرعي للبحث العلمي، بالنيابة
امضاء: بوفادي مختارية يسمينة

Scanned by TapScanner

Route Educational & Social Science Journal
Volume 7 (1); January 2020

Artical History

Received	Accepted	Available Online
31.12.2019	21.01.2020	31.01..2020

OPENNESS OF CRITICISM TO SCIENCE -THE CRITICAL PROJECT OF SAID PUMPKIN MODEL-

Dr. Ismahane BAADJI[1]

Abstract

This study is based on the idea of combining the concepts and terminology of fine sciences with the principles and principles of literary criticism. Its justification? How did we find the combination of scientific and critical concepts in the project of critic Said Yaqatin? - What is the return on cash ?, The research is based on the following steps:

-Theoretical presentation (criticism and curriculum, science, text(..

-Analytical study of the critical texts of Said Pumpkin

-summary

Keywords: literary criticism, curriculum, text, exact sciences, biography.

[1] Centre for Scientific and Technical Research on Arabic Language Development, Algeria, baadjiisma@gmail.com

انفتاح النقد على العلوم
-المشروع النقدي لسعيد يقطين أنموذجاً-

د.بعجي إسمهان
مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية

الملخص

تقوم هذه الدراسة على البحث في فكرة الجمع بين مفاهيم ومصطلحات العلوم الدقيقة ومبادئ النقد الأدبي وأسسه وتتخذ من مشروع الناقد سعيد يقطين في نقد السيرة الشعبية مثالا على ذلك؛ حيث نسعى إلى معالجة الإشكاليات التالية:-ما هو الأصل المؤسس لانفتاح الناقد على العلوم؟-ما مسوغاته؟ كيف تجلى لنا الجمع بين المفاهيم العلمية والنقدية في مشروع الناقد سعيد يقطين؟-ما العائد الذي يعود به على النقد؟، ويتأسس البحث على الخطوات الآتية:

-تقديم نظري (النقد والمنهج، العلوم، النص..)

-دراسة تحليلية للنصوص النقدية لسعيد يقطين

-خلاصة

الكلمات المفتاحية: النقد الأدبي، المنهج، النص، العلوم الدقيقة، السيرة الشعبية.

المدخل:

في ظل التطورات العلمية المتسارعة التي يشهدها العالم والتي أنتجت العديد من المصطلحات والمفاهيم الجديدة، أعلن النقد الأدبي انفتاحه وانجذابه نحوها والنهل منها، فقد أصبحت أكثر الدراسات النقدية الأدبية تنبني على ما تقدمه مختلف العلوم؛ وذلك من أجل مشروعية إكساب النقد الأدبي الطابع العلمي وإنتاج معرفة علمية بالأدب وكذا سعيا لإثبات جدارته في سلم العلمية، وتفاديا للتأملات والانطباعات والأيديولوجيات التي أطرت فهمه وتقويمه عبر تاريخه الطويل بوتائر مختلفة. لذا نهدف من خلال هذا البحث إلى الوقوف على أهم المصطلحات وكذا الخلفيات المنهجية التي استند عليها الناقد المغربي سعيد يقطين في قراءته لنص السيرة الشعبية؛ حيث يندرج هذا البحث تحت ما يسمى بنقد النقد ويسعى إلى مقاربة نصوص الناقد وتقديم قراءة مفصلة حولها منتهجين في ذلك منهج التحليل والتركيب والمحاورة من أجل الخروج بقراءة نقدية ناجعة.

تمهيد:

حاول النقاد العرب تجديد مناهجهم النقدية عن طريق اتصالهم بالثقافات الغربية واستلهام أفكارها ورؤاها الحداثية؛ مما أسفر عن ظهور نوع جديد من الدراسات النقدية الأدبية القائمة على استيراد القوالب الجاهزة الغربية ومحاولة تكييفها مع النصوص الأدبية العربية آملة من وراء ذلك أن تضع الأدب العربي جنبا إلى جنب مع سائر آداب العالم.

إن ما يميز الجهود العربية الرامية إلى تشكيل مناهج نقدية تتوافق والنصوص العربية هو انفتاحها على بقية العلوم الأخرى، ذلك أن النقد العربي قائم في أساسه على استيراد القوالب النقدية الغربية الجاهزة، هذه الأخيرة قائمة على ما تقدمه كل العلوم الإنسانية: علم النفس، علم الاجتماع،...والعلوم التقنية كذلك كـ: الرياضيات، الفيزياء..، فالنقد الأدبي الغربي كغيره من العلوم الأخرى خاضع لجملة من القواعد، هذه الأخيرة مأخوذ بعضها من الفلسفة وبعضها من علم النفس، وبعضها الآخر من الرياضيات والعلوم الفيزيائية وغيرها من العلوم الدقيقة.

فالمتأمل في المناهج النقدية يجدها غير مستقرة في موطن نشوئها؛ حيث نجد لها قبولا وتداولا في ثقافات أخرى، وخير دليل على ذلك البنيوي –فرنسي المنشأ- الذي ما لبث أن انتقل إلى الوطن العربي ليتعرض بعد ذلك إلى إعادة القولبة والتكييف حتى يتلاءم والنصوص الأدبية العربية.

ويعد المنهج البنيوي أحد أكثر المناهج تأثرا بالنظريات والمسلمات العلمية خاصة الفيزيائية منها، ويرى جان بياجيه أن البنيوية كما في الرياضيات، تتعارض مع تجزئة الفصول غير المتجانسة محاولين إيجاد الوحدة بواسطة التشاكلات (بياجيه، 1985: ص07).

1. المنهج البنيوي والعلوم

يعرف جان بياجيه البنية بأنها:« مجموعة من التحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة تبقى أو تغتني بمجموعة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية. وبكلمة موجزة تتألف البنية من ميزات ثلاث: الجملة، التحويلات، الضبط الذاتي» (بياجيه، 1985: ص08)، فالبنية إذن هي كل تعالق بين العناصر المكونة للشيء، تميزها تحويلات بين تلك العناصر المترابطة دونما أي تدخل لأي فعل خارجي مما يحقق للشيء الضبط الذاتي المحايث.

وضمن هذه العلاقة (علاقة الترابط والتحويل) التي تميز المنهج البنيوي، يمكننا تحديد العلاقة الآنية بين الجنس والأثر الأدبيين، كما نستطيع تحديد العلاقة بين الأثر السابق واللاحق (دراسة تاريخية)، حيث إن تحديد الجنس لا يتأتى إلا من خلال البنية النصية للآثار الأدبية، وأن تعقب تطورها التاريخي تبرز تواصل الجنس من ثبات أو تحول. ذلك بأن المنهج البنيوي ودراسة الأدب من زاوية تقبله وانتشاره كما يجزم **ياوس**،

يكتسيان أهمية مخصوصة، لأنهما يكونان طريقة تروم تحديد الموقع التاريخي للآثار ووظيفتها الاجتماعية في نقطة التقاء بين الآنية- أي نظام العلاقات بين الأجناس والمواضيع والشخصيات- والزمنية أي العلاقات بين الآثار والتراثين السابق واللاحق (شبيل،2001: 31).

فالمنهج البنيوي إذن منهج يسعى إلى الكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة، وأنظمة القرابة، والتصورات الأدبية، والفلسفية، والرياضية، كما أن البنية في ثقافة البنيويين مفهوم تتداخل عدة جوانب في تكوينه: (بيولوجية، طبيعية، فيزيائية، رياضية، فلسفية، اجتماعية، نفسية ، لسانية) (بوحوش، 2010: ص79) ، فالبنيوية بمعناها الدقيق هي نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى (خليل، دت:ص92)، بما فيها الحقول العلمية (الفيزيائية، الرياضية...) لذا يتسنى لنا من خلال المنهج البنيوي معالجة الآثار الأدبية معالجة علمية، بحيث يكشف عن الكيانات العلائقية ويحدد وظائفها وطبيعة الاختلافات فيما بينها ضمن نظامها اللغوي (الماشطة والركابي، 2016: ص104).

غير أن **الكردي** (2004: 83) يرى أن دراسة السرد (المنهج البنيوي) هي محاولات لتطبيق منهج علمي على مادة غير علمية، فعلى الرغم من المحاولات الشاقة المبذولة من قبل النقاد لتحديد مادة السرد في عناصر مادية جامدة فإن هذه المحاولات لم تخرج طبيعة السرد عن أصلها الإنساني المتقلب المتمرد على قوانين الثبات **(الكردي**، 2004: 83)، وهو ما اختلف فيه مع **إبراهيم عبد الله** حيث يعد السرد مثله مثل المادة الفيزيائية، فهو أشكال تتحول ولكنها لا تنهار[2]، فالمادة الفيزيائية تتغير بفعل عوامل ولكنها تحافظ على صفة الثبات فيها.

2. مشروع سعيد يقطين: بين المنهج النقدي الأدبي والأسس العلمية

إن الحديث عن مشروع سعيد يقطين[3] النقدي يستدعى منا الحديث عن مدى تأثره في أبحاثه الخاصة بالسرديات بالروافد والدراسات الغربية، فيحيلنا بذلك إلى الكشف عن التواصل والاطلاع والمثاقفة بهذه الدراسات التي عكف **الناقد** على النهل منها وممارستها في مستواها النظري والمنهجي، وقد تجلى هذا التأثر والتواصل بها في مختلف أعماله، ويمكن أن نسجل تأثر **الناقد** من خلال كتاباته بعدة اتجاهات نقدية غربية: اللسانية، والشكلانية، والبنيوية، والسيميائية...

[2]- في محاضرة ألقاها إبراهيم عبد الله بجامعة الجزائر2 بتاريخ:2016/11/02 على الساعة 10:00.

[3]-مشروع نقدي تمثل في مجموعة من الكتب النقدية المتتالية والمتسلسلة (ذخيرة العجائب، الكلام والخبر، قال الراوي، تحليل الخطاب الروائي، انفتاح النص الروائي)، يرمي من خلاله إلى إعادة قراءة التراث السردي المتمثل في السيرة الشعبية بمناهج غربية مقولب بحسب الخصوصية الثقافية للنصوص العربية، الأمر الذي جعل من أبحاثه تتجنب السقوط في فخ الذاتية وتتسم بركائز علمية وموضوعية.

فقد استعان الناقد **يقطين** (1997) بالمنهج البنيوي من أجل استكناه الأبنية الدلالية للخطاب السردي ويؤكد ذلك بقوله:« نسلك في تحليلنا هذا مسلكا واحدا، ننطلق فيه من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر» (يقطين، 1997: ص07-08).

ويؤكد **سعيد يقطين** على ضرورة مراعاة خصوصية النصوص العربية واختلافها عن غيرها وذلك عند معالجتها بالمناهج النقدية الغربية، ذلك أن الكتابات العربية ذات خصوصية ثقافية واجتماعية تميزها عن غيرها تستوجب معالجة وقراءة مختلفة عن تلك القراءات النقدية الغربية.

لقد حاول **يقطين** (1997) -ببحثه هذا- إعادة النظر في التراث وذلك بالأخذ بأسباب البحث العلمي التي تجعلنا نتقدم في فهم الذات العربية والذهنية العربية بما يخدم تطلعاتنا وآفاقنا المستقبلية (يقطين، 1997: 18)، فقد سعى **الناقد** إلى قراءة التراث وإعادة تجنيسه ودمجه ضمن الأدب العربي-بعدما كان نصا مهمشا ردحا من الزمن- بأدوات جديدة وبأسئلة جديدة وبوعي جديد ولغات جديدة، محاولا دراسة الجزء (السيرة الشعبية) وصولا إلى الكل(التراث)، وكذا محاولة منه لتغيير التصور النقدي اتجاه نص السيرة الشعبية.

لذا فإن محاولة **سعيد يقطين** وباعتماده المنهج البنيوي في دراسة التراث السردي العربي تمثلت في عملية تجنيس الكلام العربي عامة والسرد خاصة واعتمدت –في نظرنا- القوانين العلمية الفيزيائية التي تجاري تحول المادة وتبين خصائصها وتركيبها، محاولة منه بالإمساك بتلك البنية السردية وجنسيتها المتحولتين، ضف إلى ذلك أن تحول المادة الفيزيائية يكون مرتبطا بالزمن سواء اللحظي أو البعيد(التاريخي)، وهذا ما ينطبق على المادة السردية لأن«كل ما نرويه يحدث في الزمن ويستغرق وقتا..» (Ricœur, 1986 :12)، فالحكاية يتم إنتاجها كغيرها من الأشياء داخل الزمن فهي فضاء داخل فضاء (Genette, 1972 :87) ولهذا كانت بنية السرد وتحولاته كغيرها من الأشياء المادية خاضعة للزمن وتتم داخل فضاء محدد.

ففي عملية تحديده لجنسية السرد العربي استند الناقد إلى تلك القوانين، فقد سمى تلك المعايير التجنيسية بالمبادئ والمقولات والتجليات.

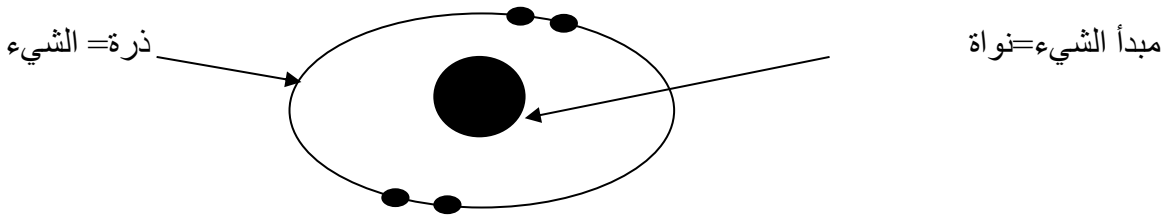
الأساس الأول:المبـــــــادئ:

يقول **يقطين** (1997): «نقصد بالمبادئ الكليات العامة المجردة، و المتعالية على الزمان والمكان، فهي موجودة أبدا، سواء أدركناها بالكيفية نفسها أو بكيفيات مختلفة...حاولنا الوقوف أمام ثلاث مبادئ، نراها كافية ومفيدة في تحديد مختلف الظواهر، ومن بينها الكلام» (يقطين، 1997: 181).

أ. مبدأ الثبات:

لأنه يحدد العناصر الجوهرية التي بواسطتها نميز ماهية الشيء عن غيرها من الأشياء الأخرى المتصلة بها أو المنفصلة عنها، حصول هذه العناصر الجوهرية ضرورية لتعيين الشيء، لذلك ربطناها بمبدأ الشيء (يقطين، 1997: 181).

ويستند **سعيد يقطين** في ذلك إلى المبدأ الفيزيائي والذي يعتبر أن كل الموجدات والأشياء في هذا الكون أساس تركيبها هو الذرة المتماسكة والتي تتكون من نواة (بروتون، نيترون) ثابتة وإلكترونات أو سحابات إلكترونية متحركة (حركة دورانية) حولها، وأن ما يميز بين هذه الموجودات والأشياء هو الاختلاف في تركيبة كل ذرة من حيث عدد مكوناتها وكيفية تموضعها، وأن بزوال النواة الثابتة يزول الشيء، لذلك فمبدأ الشيء هو النواة (المركز) الثابتة.ويمكن توضيح ذلك من خلال الشكل التالي:



شكل01: مبدأ الشيء (الثبات).

فالشيء هو مجموعة الذرات ومبدؤها هو النواة(المركز) الثابتة.

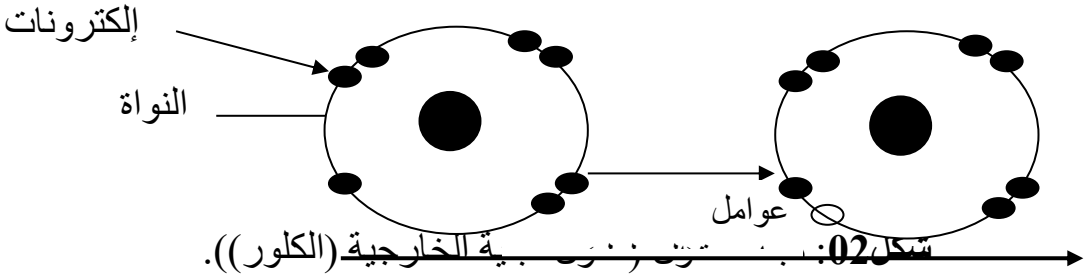
ويمكن أن ندعم رأينا هذا برأي **بياجيه** (1985) حول البنية وما جاء به من قوانين حولها، خاصة قانون الضبط الذاتي والذي عرفه بأنه الحفاظ على ذاتها والانغلاق على نفسها (بياجيه، 1985: ص13)، وهذا ما ينطبق على الذرة فهي منغلقة على نفسها متماسكة فيما بينها متعادلة على مختلف المستويات (الطاقوية والشحنية). ومن خلال بحث **سعيد يقطين** التجنيسي يمكننا أن نسقط مبدأ الثبات على الجنس، فالجنس الأدبي ميزته الثبات- حسب الناقد-، حيث تشكل العوامل الثابتة فيه ماهيته وكينونته.

ب.مبدأ التحول:

و هو بدوره مبدأ كلي لأنه يتعلق بالظواهر والأشياء،يتعلق بالصفات البنيوية للشيء، وهذه الصفات قابلة للتحول كلما طرأت عوامل جديدة تؤثر في الظاهرة، وتعطي لصفاتها البنيوية أوضاعا تتحدد بفعل الشروط المحيطة بها(يقطين، 1997: 181).

ويكافئ هذا التحول التحولات الفيزيائية التي قد تطرأ على شكل المادة دون أن تغير من ماهيتها بسبب عوامل خارجية (قوة)، وتكون هذه التحولات الشكلية لحظية فلا تتطلب زمنا مطولا.

كما أن هذا التحول ينطبق على بعض المحاليل الكيميائية التي يتم من خلالها تغيير الشكل الخارجي للذرة دون المساس بالنواة (المركز)، كالمحلول الشاردي للكلور الذي يغير من خصائصه الخارجية(عدد الالكترونات) دون المساس بنواته (المركز الثابت) بفعل عوامل خارجية (المحلول: حيث يكتسب الكلور فيها إلكترونا إضافيا)، وهذا ما يسمح لنا بتفسير تحولات الكلور من الحالة الغازية إلى السائلة (الشاردية) . يمكن توضيح ذلك عبر الشكل التالي:



شكل02: [illegible] (الكلور)).

فتحول الذرات يتطابق مع تحليل سعيد يقطين وحديثه عن تحول بنية للشيء بفعل عوامل خارجية (السياق الخارجي) دون تحول في مركزه (النواة) الثابت أي ماهيته.

ويمكن أن نفسر هذا بقانون **بياجيه** (1985) الثاني المتعلق بالبنية والمتمثل في التحويلات داخل البنية والتي تكون عقلانية لا تتغير دفعة واحدة، لكن تبقى كل واحدة منها متضامنة مع عنصر لا يتغير(بياجيه، 1985: 19)، فهذه التحويلات تنطبق على التحويلات التي تمس مكونات الذرة دون المساس بأنويتها الثابتة (العنصر الذي لا يتغير)، كما أن هذا التحول المشروط لا يكون دفعة واحدة.

من خلال ما سبق نجد أن التحول الفيزيائي والذي ينتج عنه تحول في بنية الذرات من حيث عدد الالكترونات يتطابق مع ما يحصل للأجناس من تحول في البنية الخارجية للنصوص مما يضفي أنواعا أدبية عديدة منبثقة من جنس واحد ومحافظة على سمات الثبات الخاصة بالجنس التابعة له.

ت.مبدأ التغير:

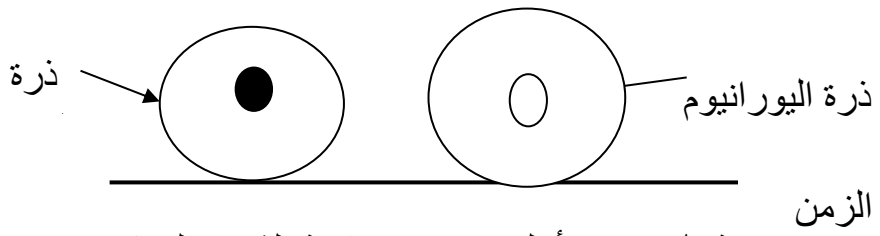
كل الظواهر عرضة للتغير الذي ينقلها من حالة إلى أخرى مختلفة تماما، وذلك بفعل تدخل عوامل معينة تتصل مثلا بالزمن...وتبعا لذلك تكتسب الظواهر سمات تختلف باختلاف الزمن. لذلك يجب النظر في هذه التغيرات، في ذاتها، ومن زاوية علاقة الشيء المتغير بغيره من الظواهر في الحقبة الزمنية نفسها(يقطين، 1997: 181-182)، أي أن هذه التغيرات ترتبط أساسا بالعوامل الخارجية المتغيرة عبر الزمن.

تنطبق هذه التغيرات التي تحدث عنها **سعيد يقطين** على التغيرات التي تطرأ على بعض الذرات والعلاقة التي تربطها وذلك بتدخل عوامل خارجية(الحرارة والضغط). فقطعة الجليد مثلا (مادة فيزيائية) قد تنتقل من حالة صلبة إلى حالة سائلة بفعل عوامل خارجية كالحرارة كما يرتبط هذا التغير بالزمن، فتتغير الحالة الفيزيائية للماء بفعل عوامل خارجية (الحرارة). وقد يعمل الضغط على تغيير الخصائص الظاهرية للكلور فينقله من حالة غازية إلى حالة سائلة فتتغير الرابطة التي تجمع تلك الذرات من حالة تشتت إلى حالة أكثر ارتباطا، فتغير خصائص الكلور هنا بفعل عوامل خارجية متغيرة عبر الزمن، كما أن هذا التغير يتحدد من خلال العلاقة الخارجية التي تربط ذرات الكلور، فإن كانت متباعدة فهي في حالة غازية وإن كانت متقاربة فهي في حالة سائلة. ويمكن أن نفسر هذا بقانون **بياجيه** الأول والمتعلق بالجملة، حيث اعتبر أن الجملة مجموعة العناصر التي تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة وتضفي على الكل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص المجموعات الأخرى (بياجيه، 1985: 10).

فالتغير حسب **سعيد يقطين** مبدأ يخص الأشكال الخارجية للأشياء ولا يطال البنية الأصلية لها. وهو بالمقابل تغير يطال الحالات الفيزيائية للمادة دون المساس بذراتها فتتغير من حالة إلى أخرى، الشيء نفسه قد يحدث في بعض الأنواع وذلك حين تعتريها بعض التغيرات الخارجية دون المساس بنصوصها كتغير في بدايات النص وخواتيمه أو ما يسمى بالمناصات، هذا التغير الذي يحدث في النوع الواحد ينتج لنا ما سماه الناقد بالأنماط والمنبثقة من النوع الواحد.

ويمكننا إضافة مبدأ رابع إلى المبادئ الثلاثة السابق ذكرها، يتعلق بتغير مبدأ الشيء الثابت (المركزالثابت: النواة)، حيث أنه يمكن أن يزول الشيء أو يتغير مما يؤدي إلى تغير المادة أو زوالها.

فقد تطرأ تغيرات على بعض الذرات وبدون تدخل عوامل خارجية(الحرارة والضغط) ولكنها تتم من تلقاء نفسها أو بسبب من غيرها ومع مرور الزمن، ونعطي مثال على ذلك تغير ذرة الثوريوم إلى ذرة اليورانيوم وذلك خلال عدد من السنين وسببه فقدان أو اكتساب الذرة لبعض الإشعاعات مما يؤدي إلى تغيير في نواة الذرة ومن ثمة تغيير في ماهية الشيء.



شكل03: مبدأ التغير (تغير ماهية الشيء(المركز)).

وفي المقابل قد يحدث هذا التغير في النصوص الأدبية فتتغير بنيتها الداخلية (ماهيتها) ومعماريتها، وهذا عبر الزمن بسبب منها (التجليات النصية) أو بغيرها (المقولات النقدية)، وهذا ما يفسر ظهور أجناس جديدة ذات بنيات مختلفة عبر الزمن،

وذلك أن الجنس يظهر بالفعل، في التاريخ، مع الآثار الفردية، لكنه لا يذوب فيها بل يتعالى عنها، وكذلك ماهية الجنس تستخرج من المادة التي يمنحها إياها تاريخ الجنس فحسب(شبيل،2001: 23)، فيتحدد الجنس انطلاقا من التجليات النصية وعبر مرور الزمن، وهذه التجليات النصية قابلة للتحول مما ينتج عنه تحول في ماهية الجنس أيضا.

أما عن زوال المادة الفيزيائية فهو أمر ممكن ذلك أنه وحسب ألبرت اينشتاين أن المادة تتحول إلى طاقة إذا تم قذفها بسرعة الضوء(الطاقة تساوي الكتلة ضرب مربع السرعة)، ويمكن أن نسقط ذلك على الأدب، حيث تصبح المادة الأدبية بهذا المفهوم لا تملك جنسا ثابتا أو جنسا أعلى، يمكننا من القول عن هذا الجنس بأنه جنس أول، كما لا يمكنه أن يؤول إلى جنس أبدي غير متحول وغير زائل، وهو ما يثبته قول **جنيت** (دت):«لا يوجد مستوى جنسي يمكن اعتماده كأعلى "نظريا" من غيره» (جنيت، دت: 79) ، كما أن الجنس الأدبي كالرواية مثلا قد يزول مستقبلا ويتشكل محله جنس آخر لا نعلمه بعد.

إن هذه المطابقة تنفي صفة الثبات على الأجناس الأدبية التي جاء بها سعيد يقطين سواء من حيث التجليات أو من حيث المقولات.

باعتماد هذه المبادئ الثلاثة الكلية المترابطة رصد **سعيد يقطين** الكلام في (يقطين، 1997: 182):

- ذاته من خلال البحث في عناصره الجوهرية الثابتة (مبدأ الثبات).
- في صفاته البنيوية (مبدأ التحول).
- في تفاعلاته مع غيره، وفي صيرورته (مبدأ التغير).

يقول **سعيد يقطين**: «إذا كنا بتوظيف المبادئ عملنا على تمفصل الكلام إلى ثلاث مراتب، تستدعي ضرورة التحليل الانتقال إلى المقــولات لتدقيق تلك المراتب،... وذلك بالاعتماد على المبادئ الثلاثة نفسها»(يقطين، 1997: 182).

الأساس الثاني :المقـــــــــــــولات:

المقولات كليات من درجة ثانية ومتحولة، ويقصد بها مختلف التصورات والمفاهيم التي نستعملها لرصد الظواهر ووصفها، وهي متحولة لأن طرائق تمثل الأشياء تختلف باختلاف الأنساق الثقافية والعصور. ويرى **سعيد يقطين** أن المقولات كيفما كان نوعها تظل عاجزة عن ملامسة ما يتصل بالكلام من أجناس وأنواع وأنماط لاقتصارها على أحد المبادئ (ثبات، تحول، تغير) (يقطين، 1997: 182-183).

ينطلق الناقد من المبادئ الثلاث (ثبات، تحول، تغير) لتحديد المقولات النقدية في وصف التجليات والظواهر النصية حيث يجد(يقطين، 1997: 183-184):

أ. المقولات الثابتة:

وهي تضطلع بالنظر إلى الكلام من جهة الثبات، لذلك يجدها الناقد ترتبط بالجنس. وهو ما يؤكده **القاضي** (1998)وذلك باعتبار «أن التقسيم الثلاثي للأدب للأنواع(غنائي ملحمي درامي) هو الطابق الأول، أما الطابق الثاني فيضم الأجناس وهي تتمثل في الأقسام التي يضمها كل نوع...» (القاضي، 1998: 22) ، لتصبح المقولات النقدية الأولى أو ما يعرف بالتقسيم الثلاثي للأدب **لأرسطو وأفلاطون** هي المقولات الأولى والثابتة.

غير أن **جيرار جنيت** ينفي ثبات المقولات النقدية ذلك أنه لا يوجد مستوى جنسي يمكن اعتماده كأعلى نظريا من غيره أو يمكن الوصول إليه بطريقة استنباطية أعلى من غيرها، فجميع الأنواع والأجناس الصغرى والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقات تجريبية وضعت بناء على معاينة المعطى التاريخي ولن يكون هناك مستوى جنسي أعلى طبيعي إلا إذا أهملنا المعايير الطبيعية(جنيت، دت: 76). فلربما كانت تجنيس **أفلاطون وأرسطو** للظاهرة الأدبية أولى المقولات النقدية التي وصلت إلينا لكننا لا نعلم ما إذا كانت هناك تقسيمات (مقولات نقدية) قبلها أم لا مما يجعلنا لا نجزم بوجود المقولات الثابتة والمتعلقة بالجنس.

يعرف **التهانوي** الجنس بأنه: « الضرب من كل شيء. وهو أعم من النوع، يقال الحيوان جنس، والإنسان نوع» (التهانوي، 1996: 594). يستدل سعيد يقطين بقول **التهانوي** غير أن هذا القول لا يحوي على ما يدل على الثبات.

الجنس مقولة ثابتة: وهذا يمكننا من تقسيم مرتبة الكلام الأولى إلى أجناس ثابتة، ومتعالية على الزمان والمكان(يقطين، 1997: 183). ولكن صفة الثبات هنا يستعين بها **سعيد يقطين** للتخلص من اللاتحديد الزمني والمكاني اللذان قد يصعبا عمله في تجنيس الكلام العربي مما يعني اعتماد مقولة الثبات كمرجع ونقطة ابتداء ينطلق منها في كل مراحل عمله التجنيسي، ضف إلى ذلك أن المنهج البنيوي والذي اتخذه سعيد يقطين منهجا يستدعي مركزا ثابتا ينطلق منه.

ب.المقولات المتحولة:

الأنواع ترتبط بالمقولات المتحولة، هذه الأنواع تختلف باختلاف صفاتها البنيوية.

ونجد أن كل جنس من الأجناس قابلا لان يتضمن مجموعة من الأنواع (وفق علاقة الثابت بالمتحول) (يقطين، 1997: 183) ، فالثابت يساعدنا على الإقرار بوجود الجنس أما المتحول فيساعدنا على تبيين نمو الجنس وتطوره(القاضي، 1998: 31) إلى أنواع وهذا التحول يوافقه تحول في المقولات النقدية الخاصة بحقل التجنيس. وتحاول نظرية التطور أو التحول أن تربط بين هذه الأجناس التي أخذت أشكالا أخرى، وأن تشرح كيف يتولد بعضها من بعض، وأن تكشف عن العنصر المستمر تحت هذا التدرج وعن الوحدة الباقية مع هذا التشقيق (فانسون، دت: 26).

وفي هذا السياق يقول **القاضي** (1998):«إن الأجناس مظاهر جمالية تنشأ في سياق تاريخي معلوم وتتطور وتموت، ولكنها في كلتا الحالتين تتسرب شظايا في مسام

الأجناس اللاحقة وتسري فيها سريان النسغ، فبعض السمات الأسلوبية يمكن أن توجد في أكثر من جنس، ومن ثمة كانت الحاجة ماسة إلى دراسة الأجناس دراسة زماني ودراسة آنية معا، فدراسة الأنواع تقوم على عنصر الزمن لتكشف عن تأثر السابق باللاحق» (القاضي، 1998: 41). فدور المقولات المتحولة مواكبة تحولات الأجناس الأدبية وتبيين كيفية تحولها ويكون هذا عبر تطورها الزماني.

جـ. المقولات المتغيرة:

ترتبط المقولات المتغيرة بالأنماط، ونقصد بها مختلف الصيرورات التي تتعرض لها الأنواع في تطورها التاريخي وكل ما يطرأ عليها من سمات يجعل بعضها يتميز عن بعض(يقطين، 1997: 184). ويقصد بها مختلف التغيرات الشكلية التي تمس النوع في صيرورته التاريخية والتي تتحدد بالمقارنة مع غيره من الأشكال الأخرى التي تندرج تحت نفس النوع.

لكن هذه التقسيمات تظل من دون معنى ما لم نربطها بالتجليات-يقول **سعيد يقطين**-، فجنسية النص يجب أن تفهم من خلال التحقق النصي والتحقق النصي يتمثل في مختلف التفاعلات النصية.إن التفاعل النصي يجعلنا نرى مختلف أشكال التفاعل النصي بين النصوص داخل النص الواحد و هذا التفاعل يحقق العلاقات بين الأجناس المختلفة(يقطين، 1997: 184).

يرى **سعيد يقطين** أن التفاعل بين النصوص داخل النص الواحد هو من يحدد تداخل الأجناس فيه، ويحدد من جهة ثانية جنسية ذلك النص، فالنصية حسب **سعيد يقطين** لا تتحدد إلا ضمن التفاعل النصي (يقطين، 1997: 184). ومن خلال هذا الترابط بين ما هو جنسي وبين ما هو نصي ضمن نظرية التفاعل النصي، يبحث سعيد يقطين في التجليات النصية من جهة أنواع التفاعل وعلاقاتها بإحدى المبادئ الثلاثة التي انطلق منها (يقطين، 1997: 186).

الأساس الثالث :التجليات:

1.تجليات ثابتة:

يحددها **سعيد يقطين** من خلال ما يسميه **جيرار جنيت** معمارية النص. إذ هي التي تتجسد من خلالها جنسية النص. إن معمارية النص تتجلى في النص والبنيات النصية الأخرى وأشكال تفاعله معها،وذلك باعتبار أن النص بنية دلالية تنتجها ذات (يقطين، 2006: 35)، وأن البناء مكون عام في جميع الأنواع يفصح عن أدبيتها ويكشف الاختلاف الأساسي بينها (شبيل، 2001: 108)، كما أن هذا البناء النصي الثابت هو من يحدد انتماء النص إلى جنس معين.

2. تجليات متحولة(يقطين، 1997، 186):

تدخل ضمن هذه التجليات التناص بمختلف أشكاله وصوره. إن أشكال التناص تتحول بتحول البنيات النصية، وتعطي للنص نصيته الخاصة في نطاق تفاعله مع النصوص التي يتفاعل معها، ويحقق بذلك تميزه عن غيره من النصوص،سواء على مستوى الجنس أو النمط أو النوع، ويمكننا في حالة اعتماد قراءة تاريخية من خلال هذا التجلي النصي أن ننظر في التحولات النصية، وبالأخص على صعيد النوع.

3. تجليات متغيرة:

ويدخل ضمنها أنماط التفاعل النصي الباقية التي عددها جنيت: المناص، التعلق النصي والميتانص ويعتبر النوعين الأخيرين صورا عن المناص.

خلاصة:

يرى **سعيد يقطين** أن الكلام خاضع لمبادئ:

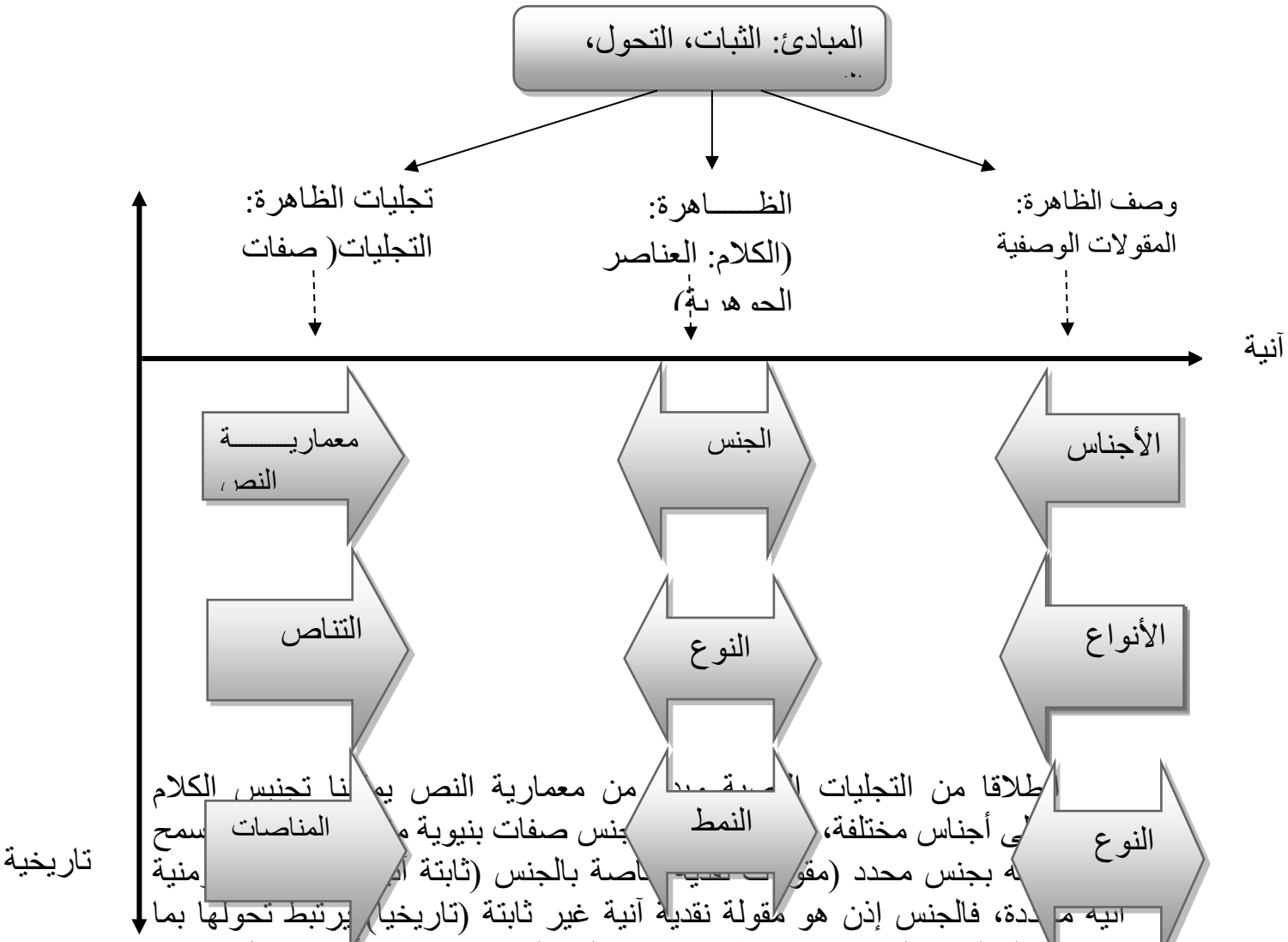
- ✓ الثبات: ثبات جوهر الشيء (الكلام).
- ✓ التحول: شكل الكلام قابل لأن يتحول بسبب عوامل خارجية آنيا.
- ✓ التغير: شكل الكلام قابل لأن يتغير بسبب عبر صيرورته التاريخية (تاريخيا).

وللكلام أوصاف رصدها لنا **سعيد يقطين** عبر مصطلح مقولات(ويقصد بها المقولات النقدية):

- ✓ مقولة ثابتة: تخص الجنس وهو ما اصطلح على التجليات النصية الثابتة.
- ✓ مقولة متحولة: تخص النوع.
- ✓ مقولة متغيرة: تخص النمط.

ويتجلى لنا الكلام عبر:

- تجليات ثابتة: ويقصد بها معمارية النص(بنية النص).
- تجليات متحولة: وهو التناص أي أن كل النصوص تتشكل من تداخل نصوص أخرى، وتتحول النصوص بتحول البنيات النصية المتدخلة في تشكيله.
- تجليات متغيرة: لكل نص مناصات تميزه عن غيره.



طلاقا من التجليات ا من معمارية النص يم نا تجنيس الكلام
لى أجناس مختلفة، جنس صفات بنيوية م سمح
ه بجنس محدد (مقو ا خاصة بالجنس (ثابتة أ منية
انيه م دة، فالجنس إذن هو مقولة نقدية آنية غير ثابتة (تاريخيا) يرتبط تحولها بما تفرضه التجليات النصية عبر تطورها وتحولها التاريخي، غير أن هذه النصوص (التجليات النصية) ومع مرور الزمن قد تتقاطع وتتناص ببعضها البعض مما يؤدي إلى ظهور أنواع جديدة(تجليات متحولة) ولكنها تبقى دائما محافظة على بنيتها المعمارية الأولى كما أن هذه النصوص التي تندرج تحت نوع واحد قد تضيف إليها مناصات مختلفة (تجليات متغيرة) مما يجعلها تختلف عن بعضها البعض وهذا ما يسمح لنا بتسميتها بالأنماط، إن عملية تحديد ووصف كل الأجناس والأنواع والأنماط هي عملية آنية في حين أن تحول البنية النصية وتغيرها هو عملية زمانية مرتبطة بالزمن، تبقى هذه التقسيمات في نظر سعيد يقطين مجرد تأطيرات نظرية تجريدية لا تناسب

تقسيمات الكلام العربي باعتباره مجالا للتمثيل، وباعتباره أيضا متضمنا لمختلف التجليات اللفظية ذات الخصوصية العربية.

خاتمة

نستطيع القول أن سعيد يقطين قد وفق إلى حد ما في خلق منهج نقدي متعدد الاتجاهات والمعارف استطاع من خلاله تجنيس النصوص التراثية العربية المهمشة كما استطاع إثبات نصيتها وإدراجها ضمن الأدب العربي العام، مؤسسا بذلك منهجا نقديا جديدا يختص بدراسة النصوص التراثية مراعيا الجانب الشفوي لها وكذا المرحلة الاجتماعية والثقافية التي أنتجتها.

استطعنا من خلال ما قدمه سعيد يقطين من أسس نقدية تسمح بقراءة السيرة الشعبية أن نجد لها معادلا رياضيا وآخر فيزيائيا، مما يدل على أننا نستطيع معالجة السرد معالجة علمية كغيره من الظواهر الكونية الأخرى.

المراجع العربية:

- التهانوي، محمد علي (1996): كشاف اصطلحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، ج2، مكتبة ناشرون، لبنان.
- القاضي، محمد (1998): الخبر في الأدب العربي-دراسة في السردية العربية-، كلية الآداب منوبة، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
- الكردي، عبد الرحيم (2004): السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر.
- الماشطة، مجيد والركابي، أمجد كاظم (2016): مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، دار المنهجية للنشر والتوزيع، الأردن.
- بوحوش، رابح (2010): المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر.
- بياجيه، جان (1985): البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، لبنان.
- جنيت، جيرار (دت): مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- خليل، إبراهيم محمود (دت): النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن.
- شبيل، عبد العزيز(2001): نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري-جدلية الحضور والغياب-، دار محمد علي الحامي، تونس.
- فانسون، لابي سي (دت): نظرية الأنواع الأدبية، تر: حسن عون، مطبعة رويال، الاسكندرية.
- يقطين، سعيد(1997): تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
- يقطين، سعيد(1997): الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- يقطين، سعيد(2006): انفتاح النص الروائي-النص والسياق-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006.

المراجع الأجنبية:

-Genette, Gérard (1972) : Figure III, Seuil, paris.
-Ricœur, Paul (1986) : du texte à l'action, essais d'Herméneutique, seuil, paris.

فهرس المحتوى

-القصة والمسرح عند أبي العيد دودو

-حضور القصة القصيرة في مجلة الثقافة الجزائرية (قراءة في أعداد الألفية الأخيرة)-

-تجليات المناهج النقدية الأدبية في المقاربة النصية منهاج اللغة العربة للسنة الثالثة من - التعليم الثانوي أنموذجا

-جماليات القصة القصيرة النسائية في الجزائر-

- القصص المقالي: الموضوعات والآليات-

-فعالية المقاربات اللسانية في بناء المثال ودورها في تعلم اللغة العربية-

-ملامح التجريب في القصة القصيرة الجزائرية

القصة والمسرح عند أبي العيد دودو(1934-2004)

أ.علال سنقوقة

إذا تمعنا في أعمال الأديب أبي العيد دودو نكتشف بلا عناء أنّ الفن القصصي هو الذي حاز المكانة العالية في عالمه الإبداعي، وهذا ليس غريبا لأن مسيرته حافلة بالمحطات المختلفة من أسفار وتجارب قاسية وشاقة ، وهذا ما دفع به إلى كتابة فن القصة.

لقد بدأ أبو العيد دودو كتابة القصة أثناء الثورة ونشر في بعض الجرائد سنة 1955, وأقل مجموعة قصصية نشرها هي **"بحيرة الزيتون"**، وتضم عشرين قصة ، وموضوعاتها تعكس ثقافة المؤلف واتجاهاته، فموضوع أغلب القصص تحكي عن تجارب الثورة الجزائرية ،لذلك تشيع في المجموعة عبارات "الجبل والوطن والتضحية وحب الأرض

والعنف و نحوها"[1]. وحتى عناوين قصص هذه المجموعة لها صلة قوية بالثورة.
ولعل البعض ينظر إلى عمل ملتزم كهذا نظرة ملؤها الازدراء ، فيتهمه بالتقليدية ويرمي الأديب بنوع من المبالغة في إظهار عواطفه حيال حدث مهم في تاريخ شعبه. ولكن على العكس تماما ، فهذه ميزة تحسب للأدب القصصي الجزائري عموما حيث قال: "وأخيرا تأتي الثورة الجزائرية التي دفعت بالقصة الجزائرية خطوات إلى الأمام بأن جعلتها تتجه إلى الواقع تستمد منه مضامينها...وأصبح بطل القصة هو الإنسان البسيط المناضل ،البطل النادر الخارق للعادة، أصبحت تعالج مشاعر هذا الإنسان ومعاناته ، وحياة المجاهدين في الجبل ومشاركة المرأة في الثورة...."[2]

ونلاحظ هذا التأثير على باقي المجموعات الأخرى،حيث إن الكاتب في مجموعته «دار الثلاثة» التي نشرها سنة 1971م يواصل إنتاج قصص بنفس مسار المجموعة الأولى ، ففي قصة «الظل»مثلا يجعل الظل الذي يتعقب الفدائيين خليفة والزبير «رمزا للخيانة الوطنية، والاستسلام المطلق لأوامر أفراد الجيش الفرنسي ...»[3].كما تضمنت المجموعة قصة ثورية أخرى وهي «قريتنا تتحدى» التي تحكي مشاعر القلق و الترقب المشحونين بمشاعر الشوق لمحاربة العدو.

وفي المقابل نجد أن الكاتب اهتم بظاهرة أخرى في كتاباته، ولها يد في التأثير على بعض اختياراته الفنية، وهذه القضية هي الغربة ، وتجربتها لديه مختلفة عما هو سائد لدى القصاصين الجزائريين ، ويعود الاختلاف إلى كونه جرب هذا الأمر بنفسه وقاسى آلامه . وقد ضمن أبو العيد دودو ذكريات الغربة في العديد من قصصه وخاصة التي تنتمي إلى مجموعاته الثلاث الأولى فقد برحت به الغربة فالتمس سلواه في إقحام نفسه في أحداث وطنه ولو من بعيد[4]. إذ حرم من لذة معايشة أهم حدث لبلاده وهو الثورة المجيدة ، فأبى إلا أن يصور تقاسيمه وملامحه ولو عن طريق الحلم ، ونلتمس ذلك في قصة المنام ، التي تروي قصة شابين مغتربين في بلغراد ، ويقوم أحدهما باسترجاع ذكرياته ويرويها للآخر . يروي قصة جهاده في الثورة الجزائرية و يراها كأنها حلم ، وليست حقيقة، وهذا ما جعل "عبد الله الركيبي" في تقديمه الذي كتبه له لأولى مجموعاته **"بحيرة الزيتون"** يشير إلى تأثير هذا العامل على الأديب وعلى أدبه، فقد كان بالنسبة له مثل المنفى الروحي الذي يسبب له العذاب، أما بالنسبة لأدبه فكان نعمة حيث أنتج قصصاً متميّة من حيث موضوعاتها ومنها قصة **(مجرد بطاقة)**[5].ويدعى بطل هذه القصة **"خالد"** وهو طالب جزائري في **"ڤيينا"** عاصمة النمسا يعيش حالة مادية مزدرية وينتظر سماع أخبار بلاده بشغف, ولكن حظه السيئ يوقعه عند عجوز نمساوية شرهة للمال، لا تكف عن تذكيره بكونه أجنبيا، ومع ذلك كان صبورا ، ولكن تأخر المال الذي كان ينتظره من أبيه وقد كان سبب مشاكله التي انتهت به إلى الطرد من ذلك البلد...
ونلاحظ أيضا اهتمام كاتبنا باقتباس بعض القصص من تجاربه الشخصية في صغره خاصة، ومن تجارب وأحداث علقت بذاكرته لأهميتها في تكوين وعيه بحدود مسؤوليته وربما شعوره بالذنب وعجزه عن حماية المعز التي كان يرعاها، جعله يعبر عن مرارة وقع ذلك في قلبه من خلال عنوان ساخر لإحدى قصصه وهو **"عرس الذئب"**[6] وقد عمد إلى وصف حالة الطقس في القصة ، مع ما جرى فيها من أحداث، فعبارة **"عرس الذئب"** تعني في التراث الشعبي الجهة التي ينتمي إليها الأديب تزامن سقوط المطر مع سطوع الشمس في منطقة واحدة، أما المعنى المعنوي لاستعمال **عنوان "عرس الذئب"** فيقصد بها الكاتب فرحة الذئب بفريسته إذ التهام الذئب للجدي يعتبر في نظر الأديب عرسا.

وفي قصة **"دار الثلاثة"**من المجموعة التي تحمل العنوان نفسه ، اعتمد أبو العيد دودو على لعبة شعبية مشهورة بين الريفيين لتصوير الحدث القصصي ، يذكر براعة بطل القصة في الحسابات المتصلة بتلك اللعبة الفكرية التي عادة ما

---

[1]. أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب و الرحلة, الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب, 1983, ص 136
[2] ـ عبد الله الركيبي, تطور النثر الجزائري الحديث (1830- 1974), الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب ـ تونس: مطبعة القلم 1983,
[3] ـ أحمد شريبط أحمد,الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر(رسالة ماجستير مخطوط, مكتبة العلوم الإنسانية, جامعة قسنطينة 198؟) ص: 203
[4] ـ أبو القاسم سعد الله, تجارب في الأدب و الرحلة, الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب. 1983, ص 136
[5] ـ عبد الله الركيبي ضمن كتاب أبي العيد دودو, بحيرة الزيتون, المقدمة. ص 11
[6] ـ أبو العيد دودو, الطريق الفضي, اللمؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع, 1981, ص 25- 45

تمارس في المقاهي من طرف الكبار ، ولكن رغم ذلك كانوا يعاملونه باحتقار ، فقد كان وكما صورت **القصة «بعد مضي أخيه إلى المدينة ...يرتاد مقهى القرية ويقف أمام بابه حيث يطرد..... يترصد أعقاب السجائر.»**[7]. ولا يعني أن أبا العيد دودو عاش كل ما ذكره في قصصه، لكنه عاش -و بلا شك- بعضا منه أو ما شابهه، لأنه كما صرح بذلك يستغل بعض المواقف التي حدثت له لبناء بعض قصصه ، فمثلا في قصة "الطريق الفضي"استغل موقفا حدث له في صغره ووظفه في قصته وهو مروره بمقبرة أثناء الليل ، ذاكرا ما راوده من وساوس وتصورات وتهيؤات مخيفة.[8]

هذا فيما يخص الثورة والغربة وكيف تحولت مشاعره إلى إبداع، فالشعور بالغربة وحرمانه من مشاركة أبناء شعبه في الثورة ساعده إلى حد كبير في تحديد المواضيع التي تناولها.
نلاحظ أن الكاتب كلما تباعد عن مجموعته الأولى ، كلما ابتعد عن موضوعي الثورة والغربة، فمجموعة **"الطريق الفضي"** تناولت مواضيع اجتماعية ، وكان ذلك في قصص **الطيف ، أبو شفة ، الطريق الفضي، رسالة توصية ، المئزر الوردي**.وغيرها وتلتمس هذه المواضيع أيضا في آخر مجموعاته **(الطعام والعيون)** ومن قصصها الاجتماعية الطابع ما يلي:(البركة ، وليمة في مغارة وحماية الضمير)، وهذا لا يعني أن أبا العيد دودو لم يتطرق إلى مواضيع اجتماعية في مجموعته الأولى "بحيرة الزيتون" فقصة "الغيم " مثلا تصور بطلها **"حسين"** الذي سافر من القرية إلى المدينة لتوفير قوت أولاده، وتصف معاناته والظروف الصعبة التي واجهته للحصول على بعض الدراهم ، وهذه القصة مثال على الحالة الاجتماعية المزرية التي وجد الجزائري نفسه ضحية لها إبان الاستعمار ، فمعظم قصص أبي العيد دودو لم تخل من الجانب الاجتماعي . وهناك أيضا اهتمام كبير بالقصة ذات الطابع السياسي ، فقد عالج كثيرا من جوانب الحياة السياسية لبلاده بعد تخلصها من الاحتلال الفرنسي ، فقد أنشأ الكاتب قصصا مثل : **(معدن الكلمة[9]؛ الغرض[10]؛ الطعام والعيون** وكذلك **ضارب الرمل** و**الغزال، دفاعا عن الوطن وسياج البنفسج والسنجاب.**)[11]
تضمنت في مجملها نقدا للأوضاع السياسية الجزائرية بعد الاستقلال ، إذ تعري الروح الطماعة السياسي في بلادنا وتبين احتقاره للمواطن باعتباره أدنى درجة.[12]

وعودة إلى اهتمام أبي العيد دودو بما يؤثر فيه ويؤلم فؤاده, اهتمامه بمعاناته ككاتب ، من صعوبة جو العمل و تعفنه ...، حيث عبر عما يختلج في قلبه: «**الشعاع الأبيض في مجموعة"بحيرة الزيتون" وسامر الحي ومعاناة ومعدن الكلمة في مجموعة "دار الثلاثة" وكذلك الصك الأزرق ولعنات على أعواد الكوخ و وجوه من سحاب في مجموعة "الطعام والعيون"** ». إذ يصور في هذه القصص مأساة المثقف وتهميشه في كل المجالات ، وهضم حقوقه ، وعدم وجود الظروف المساعدة على الإبداع بصفة عامة.

❖ البيئة في قصص أبي العيد دودو:

تكتسب البادية أو الريف أهمية دلالية كبيرة في القصة الجزائرية، إذ تعد القرية مهد الثورة، فالمشهد القروي بما فيه من جبال وأدغال وبيوت متناثرة أغلبها أكواخ، ومواقد الحطب ومنابع الماء وقطعان الحيوانات، كان أحد المميزات الفضائية التي تتمتع بها معظم القصص،وقد اتصلت الطبيعة بقيم الصبر والأخوة والشجاعة،وتليها البيئة الحضرية

---

[7] ـ أبو العيد دودو, دار الثلاثة, الشركة الوطنية للنشر و التوزيع, ص 164
[8] ـ أبو العيد دودو, الطريق الفضي, المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع 1981, ض 38- 97
[9] ـ أبو العيد دودو, دار الثلاثة, الشركة الوطنية للنشر و التوزيع, ص 175
[10] ـ أبو العيد دودو, الطريق الفضي, المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع 1981, ص 177
[11] ـ تنتمي القصص الستة الأخيرة إلى مجموعة الطعام و العيون.
[12] ـ أبو العيد دودو, سياج البنفسج, المصدر نفسه, ص 107

(الجزائرية) ومآبها من فقر وأعمال بسيطة كتجارة الطاولات والمبيت في المقاهي والأسواق الشعبية وغير ذلك، كما وظف أيضا البيئة الأوروبية موضحا اختلافها عن البيئة الشرقية من حيث رقيها المادي و قسوة مناخها ، وعنصرية أفراد شعبها اتجاه الغرباء. فقد صور الكاتب أبو العيد دودو ما عايشه من انتقال بين عدة محطات ، بدءا من قريته وحياته البسيطة وبساطة أهلها في أفكارهم وطرق تعايشهم إلى البيئة المدنية ، وتمثلت في مدينة قسنطينة التي كانت محطة انطلاق إلى عالم أوسع, و آخر محطة انتقل إليها هي عالم أوروبا الذي تطغى فيه العنصرية واحتقار الآخر، فقد صور "دودو" ذلك في قصة **"مجرد بطاقة"** في عبارة «**هذا جزاء من يأوي أجنبيا**»[13]. وهي عبارة مليئة بالعنصرية تلفظت بها عجوز نمساوية في حق طالب جزائري بفيينا.

❖ **عنصر المرأة في قصص أبي العيد دودو:**

الدارس لقصص أبي العيد دودو يلاحظ حضور المرأة بقوة ، وهذا راجع لرغبة الكاتب في وصف دور المرأة في المجتمع الجزائري أثناء الثورة ومساهمتها في حروبها ، فمنذ القصة الأولى من مجموعته **"بحيرة الزيتون"** يظهر دور المرأة ،إذ افتتح رحلة القص باسم امرأة "فاطمة" ورسم شخصيته الأم شريفة على لسان ابنتها فاطمة التي وصفت صورة المرأة القوية التي تضحي "ملامح وجهها التي أنهكتها قسوة الحرب والمرض كما نجد في قصته "أم السعد بأغلى ما تملك في سبيل الوطن، إذ انضمت ابنتها إلى صفوف المجاهدين رغم صغر سنها لتنتهي القصة باستشهاد أم السعد وابنتها معا. وكلتا الشخصيتين وقعتا ضحية للزمان فقد ترملت كل من "شريفة"و "أم السعد" لتواجها مشاق الحياة من دون سند، وربما أراد "دودو" أن يصور معاناة الأم الأرملة ومعاناتها لإحياء ذكرى أمه التي ترملت ربما في ولم تقتصر قصص "دودو"على .نفس سن بطلات قصصه،إذ فقد والده إثر إصابته بسعال حاد وربما كان سبب موته معاناة الأمهات فحسب ، فقد شملت بعض قصصه صور الظلم الذي تعيشه البنت الصغيرة وهذا ما نلتمسه في قصة **"انتظار"** وبطلته **"آمنة"** التي داهمها الخوف والارتياب ، فالساعة تدق معلنة الحادية عشر ومع ذلك أخيها مصطفى لا يزال خارج البيت لأسباب لا علم لها بها."[14], أما أمها فقد قضى عليها السل وأبوها مسافر ، وهي وحيدة تصارع القلق الذي كاد يقتلها قبل أن يقتلها جنود الاحتلال.

و نلاحظ ظهور المرأة في أغلب قصص دودو على أنها الضحية, إذ يتمركز دورها في الألم و الظلم...ذلك أن هاجس ذكريات الطفولة الذي ظل يحوم حول أول امرأة في حياة **أبي العيد دودو,** و هي أمه التي مثلت دور الأم و الأب بعد وفاة والده, حيث أصبح الشاهد الوحيد على معاناة ألم المرأة من خلال أمه, فمهما تنوعت المواضيع القصصية عنده, فهي تحمل نفس الكم من الألم للمرأة الذي اعتبرها الضحية الأولى للمجتمع, و ربما انبعث هدا من خلية اللاشعور لديه ليوجهه في كل لحظة من لحظات الفعل الإبداعي.

نلاحظ أنّ القصة عند أبي العيد دودو اتسمت بمعالجتها عدة قضايا تاريخية واجتماعية ونفسية مرتبطة أكثر بالجزائر، بدءا من الثورة المجيدة وما شهدته من جهاد و شهادة و ظلم و خيانة إلى دور المرأة الجزائرية في هذه المرحلة الحرجة من تاريخ البلاد، ثم تطرق إلى مرحلة ما بعد الاستقلال ذاكرا الوضع المزري الذي عاشه الشعب الجزائري أنداك.

المسرح في حياة أبي العيد دودو

يجمع الدارسون على أن المسرح على الخشبة من أرقى الفنون جميعا، حتى قيل: "المسرح أبو الفنون"،لأنه يضم:فنون القول، والصوت، والإيحاء ،و الموسيقى.
انفرد المسرح عن غيره من الفنون الأدبية،بتميزه بثنائية النص والعرض ،فمن خلاله ترجمت جل الأعمال الأدبية كالقصة ، الحكاية ،الرواية ،حيث يتم عرض هذه الأعمال المترجمة في عمل مسرحي أمام الجمهور بالاعتماد على وسائل مختلفة كالغناء والرقص والرموز...

---

[13] - أبو العيد دودو, بحيرة الزيتون ـمجرد بطاقةـ' المؤسسة الوطنية للكتاب' ط2, 1984, ص 173
[14] - أبو العيد دودو, بحيرة الزيتون, مرجع سابق, ص 95

ـ تعريف المسرح:

ـلغة: المسرح في أصل تسميته جاء من فعل (سرح) على وزن (فعل) وسرح هي: فعل الغياب عن المحيط الخارجي لمن حدث من السرحان،ومنه سرح فهو سارح سرحا،واسم المكان من سرح هو مسروح ، على ذلك فان مسرح معناها:المكان الذي يجري فيه الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حالة شخصية يعيشها فكرا وصوتا وحركة وشعورا...[15]

ـاصطلاحا: المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان و علاقاته و تاريخه و قيمه و نوازعه و إرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة[16] و يعد المسرح سبيلا نحو الثقافة و التطور فهو إذن من الوسائل المساعدة في ازدهار المجتمعات و الوصول بها إلى أحسن حال، و ذلك لما يتميز به من قدرة على توظيف الأشكال التعبيرية، متخذا لنفسه عدة لغات فنية من إيقاع و حركة و أضواء و ملابس... ، ومادته هي الواقع المسلط على الفنان،ولغته وأدوات فنية ملائمة لموهبة الكاتب وتجربتها واستعداداته، أما غايته فوصف هذا الواقع الموجود في النفس و المتسرب إليها عن طريق العالم الخارجي[17]. و منها فالمسرح لتغيير المجتمع،والذهنيات، فهو يصور حياة القرية والمدينة ويعرض للعلاقات الجديدة في حياة العمال والفلاحين، فقد كان المسرح دائما في مقدمة أسلحة التوعية الثورية.
في هذا العرض سنعرض مسرحيتين كتبهما أبو العيد دودو،وقد استلهم أجواءهما من الثورة وأحداثها الكبرى.
الأولى عنوانها **"التراب"** وموضوعها الصراع بين الوطنية والحب والتضحية ،أما الثانية **"البشير"** عرض من خلالها واقع الأسرة الجزائرية الريفية قبل اندلاع الثورة التحريرية بأشهر قليلة.

أ- التراب: تعد مسرحية التراب أول إنتاج الكاتب في هذا الفن, و هي مهمة على الصعيد الشخصي لإنتاج الكاتب لأنها أعلنت ميلاده في هذا اللون من الأدب.

تبدأ أحداث المسرحية من تنافس حميد وسعيد على حب فضيلة، التي يميل قلبها لحميد, ثارت ثائرة سعيد واتجه إلى دار صاحبه، حيث التقى أمه واشتكى لها ما يحصل من ابنها لحبيبته التي يراسلها وتوعد بالانتقام منه عند حضور حميد، أخبرته أمه بما حصل و حذرته من غدره و شره, إلا أن هذا الأخير اكتفى بتأجيل العرس إلى حين رجوعه من صفوف جيش التحرير الذي ينوي الانضمام إليها للدفاع عن الوطن ككل أقرانه.
ذات يوم، جرى حوار حميمي بين فضيلة و حميد التي كانت تريد الالتحاق هي أيضا بالجهاد، تحت وقع سمع الفتى سعيد ، الذي غار لما سمع الحوار وغاب يومين عن الأنظار,حين رجوعه استدعاه حميد باعتباره رئيس الفرقة.
التقى العاشقان لفضيلة إلا أن تصريحات حميد أبانت وكشفت لسعيد أن صاحب الرسائل الغرامية المزعومة من فضيلة إنما هي من دحمان ذاك الذي غذى عقله بحب فضيلة المزعوم.
أزيح هم كبير عن سعيد واقبل على صاحبه يعانقه بإخلاص ويتفقان على أن مهمتهما أسمى من ذلك وهي تحرير الوطن[18].

تتمحور مسرحية **التراب** حول شخصية الفتى سعيد الذي انتقل في أول الأمر إلى الجبل بغية الانتقام من خصمه حميد الذي ينافسه في حبه للفتاة فضيلة ،ولكن بمجرد التقائه المجاهدين، عرف عمق القضية الوطنية وإخلاصهم لها حتى بدت في نفسيته رغبة ثانية وهي مشاركتهم في عملية الكفاح المسلح، وهنا يتضح "أن قوة المسرحية تبدو في تصوير

---

[15]ـ أبو الحسن عبد الحميد سلام: خيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف،ط2،مركز الإسكندرية للكتاب, 1993 ص28

[16]ـ أبو الحسن عبد الحميد سلام :حيرة النص المسرحي، ص19

[17]ـ عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين إلى أين.ح.ط.ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر ،1983ص15

[18]ـ أبو العيد دودو:التراب. الشركة الوطنية للنشر و التوزيع. الجزائر 1968

الشر في نفس البطل ،الذي كان يبحث عن الطرق التي تساعده على الانتقام ممن ظن أنه خطف منه محبوبته[19] فأحداث المسرحية تأرجحت بين عاطفة الحب و الانتقام وبين الرغبة في الكفاح المسلح بهدف تحرير الوطن ،حيث لم يشرع في الهدف الثاني إلا بعد أن تأكد من أن فضيلة لم تكن تحبه أصلا. وإنما تحايل عليه الفتى دحمان الذي كان يكتب له رسائل غرامية باسمها، ويوهمه بان فضيلة هي التي تكتبها له، وهذا ما نستنتجه من المقطع الحواري الآتي:

سعيد:(يتجه نحو دحمان) لقد جعلتني إذا أحب فضيلة إلى حد الجنون ، دون أن تعلم هي بحالتي[20], ليستسلم بعد ذلك من حبه لفضيلة ويقرر أن همه الوحيد هو تحرير الوطن.
وتنتهي المسرحية باستشهاد كل من سعيد و فضيلة "وهو تركيز من الكاتب على إظهار عاطفة حب الوطن ، والتعلق به والتضحية من أجله بكل ما عز[21] وتعهد حميد لصديقه سعيد من إحياء ذكراه مع إخوانه المجاهدين يقول:
حميد:(يمسح على وجه سعيد، ويقبل جبينه) وحق الأنفاس التي انتهت على صدري .....أننا لن ننساك يا أخي....سنحيي ذكراك مع إخوانك ماحيينا.

ب ـ البشير: موضوع هذه المسرحية يدور حول إيمان الأمهات بالدجل و الخرافة و يظهر ذلك حين أخبرت أخت البشير أمها ما سمعت نساء القرية عن حديثهن عن خصال البشير و أخلاقه الذي يدعو إلى الكفاح و تحرير الوطن و الالتزام بأمور الدين ما جعل الأم تخاف على ابنها من أن تصيبه عين حاسد أو حاقد و حدثت ابنتها بذلك خاصة لما رأته يوما قد اشتكى تعبا و خمولا، فأمرت البنت فورا بالتوجه **"للطالب"**[22] ليكتب لها حرزا يطرد العين و الحسد.

في الفصل الثاني تحدث الأم ابنة العم عن حال ابنها و تجاربها مع الجن و أحواله
و يقبل الطالب ذاته للاطمئنان على حاله و إرغامه على شرب خلطته السابقة، و يعود ثانية فيجده مازال في شروده و انطوائه فيعتقد بزعمه أن الجن مازال فيه، فيسرع إلى إفراغ باقي جعبته من التجارب للتصدي لهذا الجن، لدرجة أنه استعمل النار لحرقه و لكنه في الحقيقة سيحرق البشير، فثار في وجهه ناهيا إياه صاحيا عليه، ففر هذا الأخير
و في الأخير يقوم البشير مشافى معافى يخبر أمه أن ذلك كان تمثيلا منه ليؤكد لها أنه لا جن يسكن في الإنسان و يمحو من ذاكرتها هذا الاعتقاد الباطل.[23]

و في مشهد آخر من المشاهد يبرز لنا الكاتب أن اعتقاد الأمهات بهذه الظاهرة يصل أحيانا درجة الإيمان الراسخ، فيحاولن اختراق التفسيرات الغير معقولة من اجل إقناع الآخرين بها، ونرى ذلك في قول الأم مع ابنة العم:

الأم: رأيت؟ إن الجن يدغدغه و يضحك عليه.
ابنة العم: و لكن أين أصابه؟ أين ضربه كما تقولين؟
الأم: في الوادي، لقد نزل أمس إلى الرحى و زار أباه فيها، وهناك تعدى عليه الجن و ضربه[24].

فنلاحظ مدى إيمان الأم بالدجل والخرافة، ومدى ارتماءها تحت تأثير سيدي الطالب "ولماذا لا أصدقك يا سيدي" [25]وترفض أن يعارضه احد أو يشك في قدرته وعظمته يكفي يا زكية، لا تجادلي سيدي الطالب فهو أعرف بهذه الأشياء منك. [2]
وبالفعل يدخل في صراع مع البشير الذي يتظاهر بأنه مريض بمس من الجن ، ويكثر الجدال بينهما، لينتهي أخيرا بخيبة (الطالب) وانهزامه وفراره " يضرب البشير يده فتطير منها الفتيلة ..... عندئذ يصرخ (الطالب) ويفر فتتعثر قدمه في طاس الماء ، وتقليه فينهض ويخرج منحنيا.[3]

---

[19]ـ عبد الله الركيبي تطور النثر الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر سنة 1982 ص 235
[20]ـ أبو العيد دودو،التراب, مرجع سابق, ص 162
[21]ـ عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، دراسات نقدية الجزائر عاصمة الثقافة العربية سنة 2007 ص 106
[22]ـ الطالب: هو الحزاب أي قارئ القرآن على الأموات و كاتب التمائم للمرضى و المكلف بشؤون الدين على مستوى القرية
[23]ـ أبو العيد دودو ، البشير، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ط1 ، الجزائر 1981
[24]ـ أبو العيد دودو، البشير، ط1, نتمؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع,1981,ص24_ 25
[25]ـ لمصدر السابق ص 39

فحوادث المسرحية امتدت في ظرف أيام ، انتهت بهزيمة سيدي الطالب ، و بظهور الوعي عند الأم ومن يحيط بها ممن كانوا يشكلون العقبة بجهلهم وأميتهم وخرافاتهم أمام ثورة الشعب ، وكان الكاتب يشير إلى أن الثورة المسلحة قد سبقتها ثورة فكرية أعدت لها وهيأت الجو لاندلاعها[26].

إذن ومن خلال الكلام السابق فإن مسرحيتي"**التراب**" المنشورة عام **1968**م,و"**البشير**"المنشورة عام (**1981**م),وكان قد كتبها سنة (**1970**م)،هما مسرحيتان تاريخيتان استلهمهما من الثورة وأحداثها، التي بقيت على الدوام زادا معنويا لعقول أدبائنا وخيالاتهم وإبداعاتهم،التي دعا من خلالها إلى الثورة التحريرية وعدالتها،والتي تتماشى مع جوهرها الأسمى وأهدافها الإنسانية التي قامت من أجلها "إذ توجهت عدسة الكاتب إلى الجوانب المشرقة من حياة الثورة لرصد تطور حركة الوعي الثوري داخل الإنسان المظلوم والتفاؤل بانبثاق فجر جديد"
و إذا كان أبو العيد دودو قد خصص مسرحية "التراب" لإحداث الثورة التحريرية وبطولاتها ،فانه يشير إلى ذلك بشكل رمزي جميل في مسرحية "البشير " ،انطلاقا مما لهذا الاسم من معنى البشرى بزوال غم الاستعمار عن كواهل الوطن.

---

[26] ـ المصدر السابق ص 81

تجربة أبي العيد دودو في الترجمة

الترجمة ضرورة حضارية و نشاط فكري و عملية لغوية فرضها الاحتكاك بين الشعوب ذات الألسنة المتباينة.
لقد اعتمدت الشعوب على الترجمة في نقل المأثور الفكري ،كما هو الحال في التجربة العربية من الفكر اليوناني و اللاتيني و الفارسي، ثم توسعت جهود الترجمة في جميع المراحل التاريخية لتصبح في يومنا هذا ضرورة تبناها العالم أجمع.

الترجمة عند أبي العيد دودو:

يمتلك أبو العيد دودو مفاتيح الترجمة باتكائه على قدرات لسانية و ثقافية ساهمت في تكوينه مبدعا و مترجما لأنّ مشروعه الترجماني إنتاج فكري يقارب الإبداع[27] ، وهي وليدة الموهبة و إرادة التعلم، مؤكدا أن امتلاك لغة ما لا يعني بالضرورة امتلاك قدرة الترجمة[28].

1-2 الترجمة من الألمانية:

مد أبو العيد دودو بتنقله السهل بين اللغتين العربية و الألمانية جسورا بين الثقافتين، فنقل إلى العربية بعض ما كتبه الرحالة الألمان عن المجتمع الجزائري قبل الاحتلال الفرنسي و غيرها من الكتب. ومن الترجمات التي توجت بها إبداعات أبي العيد دودو ما يلي:

- ✓ **مذكرات بفايفر (لسيمون فريديريك بفايفر):** و قد صدرت في طبعتها الأولى سنة 1975 و كان أبو العيد دودو قد ترجم هذا المؤلف أول مرة إلى العربية سنة 1968 و نشره في مجلة **الجيش** في أعداد متوالية تحت عنوان: أضواء على تاريخ احتلال الجزائر، مركزا على الجانب السياسي و التاريخي ثم تطرق فيما بعد إلى الجانب الإنساني، و على إثرها ترجم فصولا أخرى، الفصول الخمسة الأولى و الفصلين الثامن و التاسع منتقلا إلى الفصل 11 بالإضافة إلى فقرات كان قد أهملها أو نسيت في الترجمة الأولى[29].
و نشير أن المترجم أضاف في الطبعة الثانية عنوانا هو: مذكرات جزائرية عشية الاحتلال. ينقل إلينا فيه ملاحظاته في الجزائر، و يتحدث في الفصل السادس عن العلاقات الجزائرية و الفرنسية في الفترة التي سبقت دخول الفرنسيين إلى الجزائر، و في الفصل الذي يليه يصف معركة الأسطولين الجزائري و الفرنسي بصورة مفصلة، و كيف شارك الشعب فيها، و موقف بعض الأفراد من الداي ، و بعض من نتائج تلك المعركة[30].
وتحدث بفايفر في مؤلفه عن الأحداث التي وقعت في شرق الجزائر مبينا علاقة الجزائر بالسلطة العثمانية و علاقتها بالحكومة المصرية، كما تحدث عن استعدادات الجزائر للحرب بعد نزول الجيش الفرنسي إلى البر حيث قاومت الجيوش الجزائرية بكل شراسة. كما تطرق المؤلف إلى الحديث عن موقف اليهود من قضية الاحتلال، و الجرائم التي ارتكبوها.

- ✓ **ثلاث سنوات في شمال افريقيا (هاينريش مالتسان):**

يتكون من أربعة أجزاء، خص الجزائر بثلاثة أجزاء، ظهر الجزء الأول منه سنة 1976م و تحدث فيه المؤلف عن مدينة الجزائر و ما حولها، أما الجزء الثاني فنشره سنة 1979م و صور فيه بعض المدن الجزائرية التي أقام فيها مثل مدينة تبسة. أما الجزء الثالث فتم نشره سنة 1980م و كتب فيه مالتسان مشاهداته في رحلته إلى

---

[27] ـ دراسات في الترجمة و المصطلح و التعريب ص 65
[28] ـقاء محمد حمودي مع الدكتور أبو العيد دودو 3افريل 2001
[29] ـ سيمون فريديريك بفايفر: مذكرات عشية الاحتلال،ط2 تر: أبو العيد دودو، دار هومة، الجزائر 1980، ص 10
[30] ـ نفس المرجع

شرق البلاد و جنوبها منطلقا من قسنطينة نحو الصحراء.
و في الجزء الثالث ذكر الكاتب مدى ارتباط الجزائر بالدين الإسلامي و تعاليمه، كما صور العديد من الطقوس التي كانت سائدة في مدينة قسنطينة آنذاك، فذكر طائفة عيساوة مبينا مكانتها الاجتماعية، و ذلك من خلال حوار ممتع أجراه مع أحد أتباعها، و كان يريد من ورائه أن يتوصل إلى معرفة أسرار تلك الطائفة، التي يدعي أفرادها القدرة على أكل النار و اللعب بالحيوانات السامة، دون أن يصيبهم منها أذى[31].

و ذكر مالتسان الكثير من العادات و التقاليد المتبعة في قسنطينة خلال شهر رمضان المعظم الذي قضاه فيها عام 1962م إضافة إلى ذلك صوّر فرحة الأطفال بالعيد، مقارنا بينهم و بين الأطفال الفرنسيين، و يفضلهم على هؤلاء لما فيهم من صفات يتحلون بها[32].
وضم هذا الجزء معلومات خاصة فيما يتعلق بالشخصية الجزائرية، مقوماتها،سلبياتها، إيجابياتها.. و حسب أبي العيد دودو فإن مالتسان بنى هذه الأفكار على التجربة و الملاحظة الدقيقة.

- ✓ **قسنطينة أيام أحمد باي(فندلين شولصر):**
  - كتاب من 135صفحة و قد عنونه المترجم ب :"قسنطينة أيام أحمد باي 1832-1837 " بينما وضع المؤلف فندلين شلوصر عنوانا طويلا سماه (رحلات في البرازيل و الجزائر، أو مصائر فندلين شلوصر البومباجي السابق لأحمد باي قسنطينة)، و هو مقسم إلى جزأين: الجزء الأول خصصه لزيارته إلى البرازيل و حياته فيها، أما الجزء الثاني الذي ترجمه أبو العيد دودو فقد خصصه للحديث عن الجزائر و عنوانه "الجزائر 1831-1837" إلا أن المترجم عمد إلى تغيير العنوان حتى يكون موضوعه أكثر دقة ووضوحا[33]، و في هذه الوثيقة حديث عن عدة شخصيات جزائرية تاريخية مثل: ابن زعمون، و علي بن موسى، و أحمد باي و أحمد بومرزاق... و غيرهم و تسليط الضوء على الكثير من أوضاع مدينة قسنطينة و بالضبط أثناء الحملة الأولى و الثانية التي تم احتلالها فيها، و قام بوصف دقيق لحياة أهل المدينة و الريف الشعبية بأفراحها و أقراحها.
- ✓ **مدخن الحشيش(هاينرش مالتسان1971):**

يقدم مالتسان صور الجزائر في القرن التاسع عشر، الذي انتقلت إليها الأمراض و الآفات الاجتماعية مثل تعاطي المسكرات و الخمر و استهلاك مادة الحشيش، و هكذا أصبح في الإمكان أن يشاهد الرحالة أو الزائر إلى الجزائر أن العرب في شوارع مدينة الجزائر الإسلامية التي عرفت قديما بشدة التمسك بتعاليمها الدينية وهم يتعاطون يوميا الحشيش.
و يرى مالتسان أن الأتراك هم الذين جلبوا نبتة الحشيش (العفيون) إلى الجزائر، حيث كان قديما لا يوجد إلا عدد قليل من مدخني (العفيون) في الجزائر ثم انتشر في أرجاء الدولة العثمانية و في مناطق شمال إفريقيا التي كانت تابعة لها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة[34].

- ✓ **الأمير عبد القادر (يوهان كارل بيرنت) :**

في هذا الكتاب تفصيل لكثير من الأحداث في الفترة التي عاشها المؤلف في الجزائر (1839-1837),ويشير أبو العيد دودو هنا إلى المعلومات التي جمعها كارل بيرنت أنه من النادر أن نعثر عليها عند مؤلفين آخرين :

---

[31] ـ هاينريش مالتسان: ثلاث سنوات في شمال غربي افريقيا، تر: أبو العيد دودو، الشركة الوطنية، الجزائر 1980، ج3، ص 49
[32] ـ نفس المرجع ص 92
[33] ـ ينظر: فندلين شولصر, قسنطينة أيلم أحمد باي, تر: أبو العيد دودو, الشركة الوطنية, الجزائر, 1977
[34] ـ هاينريش فون مالتسان: مدخنو الحشيش في الجزائر، تر: أبو العيد دودو, الشركة الوطنية, الجزائر, ص 10

يقدم كارل بيرنت منذ البداية توصيفا لمدينة المدية التي دخلها أسيرا ، وغادرها بعد خمسة أشهر ، لينتقل إلى مدينة مليانة ، ثم توجه إلى معسكر [35]، حيث يلتقي الأمير عبد القادر .

ولعل لقاءه به هو ما ساعده على وصفه فيما كتب، إضافة إلى ذلك ، يتطرق إلى وضعه السياسي و دهائه و شجاعته و شخصيته بشكل عام ، ثم ثقافته و إتقانه اللغة العربية وآدابها و قراءاته لدواوين الشعر العربي ، ثم تحدث عن أسرته و غيابه عنها ، وعن أسلوب حياته و طريقة معيشته البسيطة في الأكل و الملبس على حد سواء ، هذه الصفات جعلت منه في نظره عظيما . أما عن الجانب العسكري و الحربي ، فانه يقدم له وصفا مفصلا عن حروب الأمير عبد القادر مع الفرنسيين ، كما تحدث عن هزيمة الأمير عبد القادر في معركة سيدي مبارك ، فنتج عن ذلك استيلاء المستعمر الفرنسي على معسكر.
و يقول في ص 80-81 : "كان الأمير عبد القادر يرغب في السلام غير أنه لم يكن يريد أن يكون أول من يطلب ذلك وتحدث عن قلة عدد جيش الأمير عبد القادر بسبب المعارك وحالات الفرار على حد سواء[36].

- ✓ **أصل العمل الفني (مارتن هايدغر)**:

هو مجموعة محاضرات ألقاها هايدغر في العامين 1935و 1936، و نقل لأول مرة إلى اللغة العربية، و قد نقله الكاتب و المترجم أبو العيد دودو مباشرة من الألمانية، مع مقدمة لهانس جورج غادمير، و قد كتب الروائي بشير مفتي مقدمة الكتاب بعد ترجمته و التي اعتبر فيها أن المرحلة التي تمر بها الجزائر تعد منعطفا مهما لبلورة العديد من التساؤلات، و تشكل الفلسفة عصب هذه التحولات[37].
و يعد كتاب "**أصل العمل الفني**" علامة مميزة في طريق التحول عن ميلاد وعي جديد سيتمكن من دون شك من إحداث نقلة مهمة في تشغيل و تنشيط ما غاب عن المثقف خلال كل سنوات المحنة وما تطمح له نخبة متميزة بوعيها الحاد من إعادة الاعتبار للفلسفة[38].
و تكمن أهمية كتاب "أصل العمل الفني" كونه ظهر في ألمانيا ما بين الحربين العالميتين، فقد ظهر توجه نقدي لكل الفلسفات المتتالية.

- ✓ **القط و الفأر(غونتر غرانس):**

هي رواية الكاتب الألماني **غونتر غراس** الحائز على جائزة نوبل سنة 2000م، و قد قام **الدكتور أبو العيد دودو** بنقلها إلى العربية (مراجعة الكاتبة العراقية سالمة صالح)، و تقع الرواية في 155صفحة من الحجم المتوسط و هناك مقدمة مختصرة عن المؤلف و الرواية.
تتحدث الرواية عن محنة بطلها الغريبة الذي بدأت بين زملائه في المدرسة أثناء الحرب العالمية الثانية في مدينة دانتسينغ ، ويتولى رواية قصته بيلنتس عندما ينتبه إلى غضروفه المتضخم إلى تفاحة آدم في عنقه ويضع عليه قطا، و إحساسه بالذنب يدفعه إلى كتابة قصته. فبطل القصة يعاني من تفاحة آدم، وهي تتحرك كما يتحرك الفار عندما يأكل أو يبلع أو يتحدث[39].
إذ يرى أن عدو الفأر هو القط ، وهذا الأخير هو من نسج خيال الراوي، و ما هو إلا رمز إلى محنته في المجتمع الذي يعيش فيه.

2-2 الترجمة من اللاتينية:

- **الحمار الدهبي:**

---

[35] ـ ينظر: يوهان كارل بيرنت: الأمير عبد القادر تر: ابو العيد دودو,دار هومة الجزائر 1977 ص 10
[36] ـ نفس المرجع, ص 80- 81
[37] ـ بشير مفتي, كلمة شكر ـ أصل العمل الفني تر: أبو العيد دودو, منشورات الاختلاف ص 05
[38] ـ بشير مفتي, مرجع سابق ص 06
[39] ـ القط والفأر: أبو العيد دودو،ط1،منشورات دار الجمل ص 14

رواية" **الحمار الذهبي**" هي أول رواية في تاريخ الإنسانية ترجمة أبي العيد دودو و هي أول ترجمة عربية كاملة لصاحبها "**لوكيوس أبوليوس**" بعد الذي قدمها المفكر الليبي علي فهمي خشيم الذي عمد إلى حذف فقرات كاملة وهو ما يعتبره الدكتور أبو العيد دودو خيانة للنص الروائي الأصلي، و قد انتهى أبو العيد دودو من ترجمتها سنة 1992، حيث عثر عليها في ألمانيا و أعجب بالطابع و الأسلوب الروائي الشيق، ما شجعه على ترجمتها لوضعها بين أيدي القارئ العربي.

يقدم أبو العيد دودو في مقدمته التي امتدت أكثر من ثلاثين صفحة بقوله"ليس هناك ما يمنعنا من اعتبار رواية "الحمار الذهبي" ثاني رواية ظهرت في العالم إن صح حقا أن رواية "**غايوس "بيترونيوس آربيتر**" المعروفة ب"**ساتيريكو**ن" التي وصلتنا ناقصة ، وأشتهر منها القسم المعروف باسم "**مأدبة نزيماخوليو**"
هي فعلا الأولى ! لكن يشير من جهة أخرى أن رواية أبوليوس تعتبر أول رواية قديمة وصلت إلينا كاملة ، ويقول أبو العيد دودو أن رواية،"الحمار الذهبي"اجتازت العصور الوسطى و عصر النهضة ووصلت إلينا دون أن تفقد شيئا.
ويرى أبو العيد دودو أنه كان من الأولى لبطل الرواية أن يسمى بالحمار الوردي ، فلون الورد أفضل للرواية من لون الذهب ، فقد ذكر الورد أكثر من مرة ، فوصف البطل بأنه وردي البشرة ....ووصفت حبيبته بأنها وردية اليد.... وأكثر من ذلك أنه كان يحلم بالورد طيلة فترة تحوله[40].

[40] ـ الحمار الذهبي: وكيوس أبوليوس,تر:أبو العيد دودو, منشورات الاختلاف,الجزائر

رواية الحمار الذهبي ولغة كتابته:

كان أبوليوس يتقن عدة لغات فقد درس اللغة اللاتينية وعشق اللغة اليونانية إضافة إلى لغته الأم الأمازيغية، وهذا ما خلف السؤال عن اللغة التي كتبت بها الرواية ، حيث اختلف الباحثون عن أصل لغة الحمار الذهبي، إذ هناك من قال إن الرواية كتبت باللغة اللاتينية، ومنهم **إميل فاكيه**,(**Émile Daguet**) و غنيمي هلال و حميد لحمداني وعز الدين المناصرة[41], بيد أن محمد حنداين أشار إلى امازيغية الكتابة التي وظفها أفولاي ، لأن الأمازيغيين مارسوا أدبا رفيعا قبل 3000(ق.م) وكتبوا بحروفهم **"تيفيناغ"** ونافسوا الدول المجاورة ، وفشلت ثقافة "الرومان" أمام قوة الأدب الأمازيغي ونأخذ مثالا لذلك الشخصية القوية "ل**أفولاي**" الذي تعلم كثيرا من اللغات وألف كتبا عديدة أشهرها كتاب "الحمار الذهبي" الذي أثر بواسطته على الرواية العالمية القديمة[42].

- **ملخص رواية الحمار الذهبي:**

توجه شاب، يدعى لوكيوس، من مدينة كورنث، لأسباب عائلية إلى مدينة هيباتا بمقاطعة تيساليا، فيلتقي في طريقه إليها بمسافرين، سمع من أحدهما حكاية بشعة، ولكنها مثيرة عن الأعمال السحرية، حركت فضوله. وعندما وصل مدينة هيباتا، نزل ضيفا على غني بخيل يدعى ميلو، والتقى في المدينة بقريبة لأمه اسمها بيرهينا، حذرته من الأعمال السحرية، التي تمارسها بامفيلا، زوجة مضيفه ميلو، وعرضت أن يقيم عندها تجنبا لما قد يناله بسببها من متاعب، ولكنه رفض عرضها حتى لا يجرح شعور مضيفه البخيل، وزاد هذا التحذير من فضوله ومن رغبته في التعرف على هذه القوى السحرية الغامضة، وأخذ يتقرب، لبلوغ هذا الغرض من فوتيس خادمة بامفيلا، في يوم من الأيام ألح على فوتيس أن تمكنه من رؤية سيدتها وهي تمارس أعمالها السحرية، فوعدته بتحقيق رغبته في وقت قريب، ووفت بما وعدته فعلا، فقادته إلى مكان خفي، أستطاعا منه أن يلاحظا معا كيف أخذت بامفيلا مرهما من إحدى العلب ودهنت به جسمها، فتحولت إلى بومة وطارت مبتعدة عن بيتها، عندها ملك الفضول عليه نفسه، فرغب أن يعيش هو نفسه تجربة التحول، فألح على الخادمة أن تستجيب لرغبته، فلم تمانع في ذلك، وحين أحضرت له المرهم المطلوب، أخطأت في تناول العلبة المناسبة، فكانت نتيجة ذلك أن تحول لوكيوس بعد دهن جسده به إلى حمار، وراح يشاهد نفسه كيف أخذت تبرز في جسمه كل أعضاء الحمار وكيف أخذ يتصف بجميع صفاته الظاهرة باستثناء عقله، الذي ظل، فاسقط في يده وكذلك حبيبته الخادمة، غير أنها وعدته بأنها ستحضر له في الصباح التالي باقة من الورد ليأكل منها، ويستعيد بذلك شكله الإنساني، ثم قادته إلى الإسطبل، ليقضي فيه ليلته مع حصانه وحمار مضيفه ميلو، لكن لسوء حظه، هاجم اللصوص البيت في الليلة نفسها، فحملوا المسروقات عليه وعلى زميليه، وقادوه تحت الضربات الكثيرة الموجعة إلى مغارتهم في أحد الجبال، وكانت تقوم على خدمتهم امرأة عجوز، وفي المغارة عاش حدثا آخر مروعا، وهو أن اللصوص أحضروا معهم فتاة رائعة الجمال، كانوا قد اختطفوها يوم عرسها لابتزاز أموال أبيها، فراحت تبكي بكاء مرا تواصل طويلا ولم تسكت إلا عندما هددتها العجوز، فراحت حينئذ تروي لها حكاية لتسليتها، هي حكاية **آمور وبسيشة**، أو الحب والنفس، وعندما عزم على الفرار، امتطته ففر بها، لكن اللصوص لحقوا بهما، وأعادوهما، وكان من الممكن أن يعاقبوهما عقابا شديدا، لو لم يحضر شاب إلى مغارة اللصوص، أدعى أن له تجارب كثيرة في ميدان اللصوصية، وأقترح أن يكون رئيسهم، فوافقوا على ذلك، ولم يكن هذا الشاب في واقع الأمر إلا خطيب الفتاة المختطفة، فأسكر اللصوص، ثم قيدهم وفر بخطيبته بعد أن أركبها فوق ظهر الحمار (لوكيوس)، حاولت الفتاة بعد نجاتها أن ترد للحمار جميله، فطلبت من والديها العناية به، وبعد ذلك أمرا بتسليمه إلى رئيس الإسطبل لإرساله إلى المرعى مع الخيول، لكن ما إن وصل الحمار إلى المرعى، حتى وجد معاناة جديدة في انتظاره، فقد أستخدم في إدارة الرحى، وفرض عليه حمل الحطب من الجبل إلى السهل، ولقي معاملة قاسية من الغلام الذي يسوقه، كان عليه ذات يوم أن يحمل الحطب

---

[41] ـ د.عزالدين المناصرة: المسألة الأمازيغية في الجزائر والمغرب -مطبعة الشروق عمان الأردن ط1 1999م، ص:86

[42] ـ حنداين محمد: (مدخل لكتابة تاريخ الأدب الأمازيغي)، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الأمازيغي ، ط/1992,ص47

من جديد، وإذا بدب يظهر أمامه ويعترض طريقه، فخاف منه وهرب، لكن الخدم لحقوا به وأعادوه إلى رئيسهم، وتبدأ مرحلة جديدة من حياة لوكيوس بعد موت الفتاة، فقد سرقه رئيس الإسطبل وفر به، وبعد مغامرات أخرى وقع في يد مجموعة من رهبان الإلهة السورية **ايزيس**، فكان عليه أن يحمل تمثالهم أثناء تنقلهم، وكانت له معهم تجارب مريرة أيضا، وناله منهم العذاب أكثر من مرة، ولم يسلم من سطوتهم إلا بعد أن أتهم الرهبان بسرقة قدح ذهبي وسجنوا، وأصبح له سيد آخر، فقد أشتراه طحان أستخدمه في إدارة حجر الرحى، وكانت زوجته تكره الحمار، وانتقلت ملكيته بعد موت الطحان إلى بستاني، فعانى عنده الجوع والبرد، ومنه انتقلت ملكيته إلى جندي، ثم إلى أخوين يعملان طاهيين عند أحد الأغنياء، فبدأت مرحلة رائعة بالنسبة إليه، إذ صار يأكل بشكل كاف من بقايا الأطعمة التي كان الأخوان يحضرانها من بيت سيدهم، غير أن تناوله لهذه الأطعمة سرعان ما تحول إلى نزاع بين الأخوين : إذ أتهم أحدهما الآخر بأكلها دون علمه، ثم اكتشفا السر، وحدثا سيدهما عن ذلك، فأبدى السيد اهتماما كبيرا بذوق الحمار واشتراه منهما، وقدمه لعتيق له للعناية به، وعلمه هذا ألعابا مختلفة نالت إعجاب الخاص والعام، وأخذ يؤجره لمن يرغب في خدماته المتنوعة، من ذلك أن صاحبه قرر تقديمه في عمل مخز على المسرح، لكنه أنقذ نفسه من تلك المهزلة بالفرار منه، وأخذ التعب منه فنام حيثما اتفق له، وحين أستيقظ في منتصف الليل وجد نفسه على الشاطئ، فأغطس رأسه في البحر سبع مرات وتضرع إلى ملكة السماء أن تحرره من هيأة الحيوان وعندما عاوده النوم ظهرت له الإلهة ايزيس في حلمه، وأخبرته أنها استجابت لدعائه. وما إن وصل الموكب العظيم لتمجيد إلهة كورنث حتى لمح لوكيوس الكاهن وهو يحمل إكليلا من الورد، فأسرع إليه وأكل منه، فاستعاد في الحين هيأته البشرية، فتحدث الكاهن عن قدرة الإلهة على إحداث هذه المعجزة التي أندهش لها الناس، وأمر لوكيوس بتكريس حياته لعبادتها، فأنضم إلى الموكب المتوجه إلى البحر لتدشين سفينة، ثم عاد معه إلى معبد الإلهة، وظل بعدئذ وفيا لعبادتها إلى أن تم له في النهاية الاطلاع على أسرارها، فكان يتردد في روما على زيارة معبدها، وبعد سنة من ذلك اطلع أيضا على أسرار أوزيريس ونال الدرجة الثالثة من القدسية بعد فترة أخرى من الزمن وصار كاهنا في نظام الرهبنة.

- **فن المقالة:**

عرفها ادموند جوس المقالة في بحثه المنشور في دائرة المعارف البريطانية بقوله:"**المقالة باعتبارها فنا من فنون الأدب،هي قطعة إنشائية ذات طول معتدل تكتب نثرا،وتلم بالمظاهر الخارجية للموضوع بطريقة سهلة سريعة،ولا تعني إلا بالناحية التي تمس الكاتب عن قرب**"[43] ومن هذا التعريف يمكن القول إن المقالة الأدبية هي قطعة نثرية محدودة الطول والموضوع،فهي تكتب بطريقة عفوية وسريعة وشرطها الأول هو التعبير الصادق الذي يخرج من شخصية الكاتب.

صور سلوكية:

تعد الصور السلوكية التي أبدعها الأديب مذهبا جديدا في كتابة المقال الأدبي الساخر، بما يجعلها تشبه القصة إلى حد كبير,حيث بالإضافة إلى سمات المقال نجد العرض القصصي واضحا و نجد حضورا للشخصيات، و لكن الزعم بأن هذه الصور هي قصص فيها نوع من المبالغة التي لا تستند إلى أساس متين

حيث لا توجد بها الحبكة ولا الزمان و لا الحوار – المباشر – كما أن الشخصيات ليست مرسومة الحدود . و قد بدأ في نشر هذه الصور للمرة الأولى في مجلة ألوان و ذلك باسم مستعار هو **"الدعاس"** ,حيث جمع أول الأجزاء منها في كتاب سنة **1980** وجمع الثاني في كتاب آخر سنة **1990** وجمع الثالث في سنة **1995 م** و قد كتب منها مائة و أربعين صورة.

---

[43] ـ محمد يوسف نجم ،فن النقالة ،دار الثقافة بيروت ،لبنان ، ط4،سنة 1966,ص 94

* رفعت عليه دعوة قضائية بعد كتابته لها.

و بدأها منذ ما يقارب ربع قرن أي مند نهاية السبعينيات . ولكنه يشكو عدم فهم المقصد الذي يرمي إليه من خلال كتابته لتلك النصوص غير المألوفة التي مال إلى كتابتها هروبا من كتابة القصة بعدما حدث له بسبب قصة (الوصية)*.

فعدم التفهم أخد منحى بعيدا حيث إن مثقفا و زميلا معروفا للدكتور " **دودو**" هو الدكتور "**عثمان سعدي**" حمل عليه و على موقفه من اللغة العربية طبعا و هو يتحدث عنها في إحدى الصور على لسان البطل وكان هجومه وكأنه القاضية.[44]

و لكن رد الدكتور "**دودو**" لم يكن ردا عنيفا كما يتوقع في مثل هذا الموقف المثير، بل كان ردا عقلانيا يعكس الكثير من المرارة التي يعيشها الأديب جراء ما لحقه من ضرر بسبب بعض أعماله و خاصة الصور السلوكية التي يقر بشأنها أنها تختلف عن المقال الأدبي في نقطة واحدة أساسية: "**...فكاتب المقال يؤمن بما يكتبه أما كاتب الصورة فيرفض كل ما يؤمن به بطل الصورة, الذي يتقمص شخصيته.**"[45] أي أن الصورة السلوكية أقرب إلى القصة حيث يبرأ الكاتب من شناعة ما يقترفه أبطاله من جرائم مروعة ، و بهذا فإن هذه الصور تعد اكتشافا خلاقا من طرف الأديب.

و هناك دوافع أخرى أدت بالكاتب إلى المضي في التجربة إذ يقول: "و قد أعفتني الصورة السلوكية من ذكر الأسماء لأنني استعملت فيها ضمير المتكلم. و هو ما قربها من الاعترافات الذاتية على وجه أكيد. و لكن ذلك يتم بالنسبة إلى الشخصية المتحدثة .أو الشخصية التي أتقمصها وأستنطقها قصد كشف أعماقها و إبراز نواياها و مبادئها وتصرفاتها و السخرية منها."[46]

تحقق الصورة هدفها الذي وجدت من أجله لما يصل الكاتب إلى إثارة القارئ الذي يتحمس لمعرفة أسرار المتحدث. و تتمثل عناوين الصور التالية من صور الجزء الثاني:
(الماء ولادة - النوم حراسة – الحجابة سلطة- المنحة محنة - البصاقة تطور...)

كيف يجتمع النوم بالحراسة ؟ و هل للحاجب سلطة – طبعا حاجب هذا العصر؟ وكيف لمنحة أن تصير محنة ؟ و هل البصاق له علاقة بالتطور ؟ إن قراءة هذه الصور هي المبرر الوحيد لهذا التنافر الدلالي الملاحظ . و في الجزء الثاني يواصل الكاتب بالأسلوب ذاته, إذ نجد العناوين التالية[47]:
العفة... تهمة! الاستراحة... تسول! - التواصل ... مقاطعة !

لقد صارت العفة تهمة لصاحبها في زمن انقلاب القيم ، وصار الناس يشجعون على التسول حيث يزفون إلى من يستريح جالسا ليتظاهروا بالكرم. لقد اعتمد الكاتب أسلوب التقمص و المفارقة الأسلوبية، فتوهم البعض أنه معادل للشخصية المتقمصة. إن الصورة تقوم على الواقع الفني أكثر مما تقوم على الواقع الحقيقي؛ لأنها إبداعية بالدرجة الأولى ، فالظروف التي يتم فيها الحدث ليست بالضرورة ما يرى حقيقة في هذا المكان أو ذاك ...و من عناصرها الأساسية ذلك التلاعب بالألفاظ و توظيف معاني الكلمات في العديد من
الاستعمالات غير المألوفة (إن المواقف فيها في الغالب غير مقصودة لذاتها ،فتكون تعبيرا عن فكرة معينة أو اتجاه معين.)[48]

---

[44] ـأحمد الطيب معاش، حضاري – جريدة صوت الأحرار اليومية، عدد: 1126.ص: 217
[45] ـ أبو العيد دودو ، الدكتور سعدي في أية هوة وقع! – جريدة صوت الأحرار اليومية ، عدد: 1115.ص: 16
[46] ـ نفس المرجع, ص16
[47] ـ أبو العيد دودو، صور سلوكية، الجزء الثالث. دار الأمة . الجزائر 1995
[48] ـ أبو العيد دودو، صور سلوكية ، الجزء الثالث . المقدمة

لقد بدت أعمال الأديب لدى الدارسين كما لوحظت، و بعين صاحبها - أحيانا – على هذا النحو الجاد للكثير من التساؤلات المثيرة عن أسس بنائها ، وعن خلفياتها الدلالية اجتماعيا و ثقافيا .

الجزائر في مؤلفات الرحالة الألمان:

أصدر أبو العيد دودو كتابه **"الجزائر في مؤلفات الرحالة الألمان 1830_1855"** عام 1975 بدعم من وزارة الثقافة الجزائرية في إطار "الجزائر عاصمة الثقافة العربية"، طبع الكتاب من طرف المؤسسة الوطنية المطبعية ، وحدة الرعاية 1989،الجزائر، ونشرته المؤسسة الوطنية للكتاب.[49] وقد وضع الكتاب مقدمة تناول فيها المؤلف حقد المستعمر الفرنسي على الشعب الجزائري، وأنواع الاضطهاد التي مارسها عليه،كما تطرق لتلك التسوية التي طالت الكتب والمكتبات الجزائرية،وعمليات النهب المستعمرة للوثائق والمصادر التاريخية،بهدف طمس الهوية الجزائرية ، وجعل الشعب الجزائري يعاني الأمية والتخلف الثقافي ،ليشير في الأخير إلى ذلك الكم اليسير من المعلومات المتبقية،والتي تسرد تاريخ الجزائر بعد خروج الأتراك على شكل مؤلفات عن رحلات ووثائق كتبها الأسرى والعبيد،وكذلك الرحالة الأوروبيين، وخص بالذكر الرحالة الألمان السبع[50] ، ومؤلفاتهم التي جمعت في مكتبة جامعة فيينا باللغة الألمانية،قام أبو العيد دودو بجمعها وترجمتها إلى اللغة العربية[51]. ثلث مقدمته هذه مجموعه مكونة من أربع عشر فصلا، بها ثمانية فصول تحدث فيها عن الرحالة الألمان الذين زاروا الجزائر مابين 1830_1855،وصوروها في مؤلفاتهم[52]، وقد كانت مؤلفاتهم عبارة عن وثائق تصور تاريخ الجزائر منذ دخول الاستعمار الفرنسي في 5يونيو 1830 إلى غاية 1855، وما حدث في هذه الفترة من انتفاضات شعبية ،وتغيير جذري في حياة الجزائر بعد الاحتلال[53]. ففي الفصل الأول تحدث عن الجزائر في مؤلفات الرحالة الألمان،وعلل سبب هذه الكتابات بمحاولة العنصر الأوروبي رسم صورة عامة للجزائر بكل أبعادها من أجل استعمالها كمخططات لتسهيل مهمة استعمارها،والقيام بحملات التبشير واكتشاف المناطق الغنية بالثروات والمعادن، وفي الفصل الثاني تحدث عن الرحالة الألماني **فيلهلم شيمبر** وكيف صور الجزائر،أما الفصل الثالث فقد تحدث عن الرحالة فرديناند فيكلمان،والفصل الرابع عن الرحالة **هرمان هاوف** ،أما الفصل الخامس فتحدث فيه عن **فون شونييرغ** ورحلته في الجزائر،والفصل السادس خصه لبدايات الجزائر،وفي الفصل السابع تحدث عن الرحالة وعالم الأحياء **موريتس فاغنر**، لينقل إلى الفصل الثامن فيتحدث عن مقابلة بوجه آخر بين الجنرال **بيجووالأمير عبد القادر**،ليخصص في الفصل التاسع بالحديث عن **الأمير عبد القادر**،بعدها في الفصل العاشر تطرق للحياة الاجتماعية لمدينة الجزائر في فترة الاحتلال، لينقل لنا في الفصل الحادي عشر انطباعات الرحالة الألماني **فاغتر**.في مقاطعة وهران، بعدها في الفصل الثاني عشر أعطى لمحات عن الحياة الجزائرية ،عنوانها "صور شمسية جزائرية" وفي الفصل الثالث عشر تحدث عن الرحالة.**كليماس لافبينغ** ورحلته في الجزائر،ليختم في الفصل الرابع عشر بالحديث عن الرحالة الألماني **لودفيغ بوفري**

- خصائص الكتابة السردية (المسرح، القصة):

أ- المسرح:

حاول الكاتب المسرحي أبو العيد دودو أن يقدم التعريف المتجانس للمسرح الثوري، فهو يسعى إلى ربط النضال بتراثه وبأصوله التاريخية وبآفاقه العالمية، فالمسرح الحقيقي هو الذي ينتمي إلى الجماهير، يلمس فيها الجرح

---

[49] - حسين محمد ، الجزائر في عيون الرحالة الألمان في القرن 19، جريدة الاتحاد،السبت 5يناير،2008

[50] - حسين محمد ، الجزائر في عيون الرحالة الألمان في القرن 19، جريدة الاتحاد،السبت 5يناير،2008

[51] - المرجع نفسه ص 9/7

-الجزائر في مؤلفات الرحالة الألمان, مرجع سابق (فهرس الكتاب)[52]

[53] - حسين محمد ، الجزائر في مؤلفات الرحالة الألمان في القرن 19

ويبحث عن أماكن الداء وفي نفس الوقت لا يعجز عن البحث في الوسائل الحقيقية لإيجاد الدواء لأن أبطال المقاومة قد يموتون دون أن تثمر مقاومتهم انتصارا ما، ولكنهم يموتون على يقين من هذا الانتصار.[54]

تناول الكاتب الثورة في المسرح يستدعي مباشرة "الثورة" و "الأيديولوجيا" و "الالتزام"، فالثورة تعتبر قائمة بمجرد وجود ذلك الشعور الجماعي بأن الواقع ببناه الفكرية والاجتماعية قد غير تغييرا جذريا، يمكن أن يحل محله الفعل الثوري. وإذا كانت الثورة محاولة جذرية لتغيير الواقع بمختلف مستوياته،فإن عوامل التغيير على صعيد أبو العيد دودو، تتجلى في أنماط متعددة للتحول، فكل مرحلة ثورية هي بالضرورة طرح لبديل ثوري، فهذا البديل هو بديل ثوري للمسرح الكلاسيكي أي العلاقة بين المسرح والثورة.

"لا يكون ثوريا لمجرد الرغبة في ذلك، أو لمجرد أن يحاول الفنان أن يخلق بالمسرحية معادلا فنيا للثورة، بل مقدار ما يملك هذا المعادل الفني نفسه، أن يمارس تأثيره الثوري ولو داخل قسم من جماهير الثورة.[55]

يمثل الإستشهاد في شخصيات مسرحيات أبو العيد دودو العمود الفقري، فهو انبثاق قيمة جديدة بدلا من قيمة قديمة، عن طريق الموت.

في مسرحيات دودو يبدو الكاتب سيد نفسه، يمشي تبعا لمواقفه ومبادئه السامية، لا يقبل المساومة، ولا يقبل أن يشترى ويباع، يتوجه فيه الفنان إلى الجماهير محاولا الدفاع عن مصالحها، ولا يسقط ضحية الكلام المجاني ولا في لغة الشتائم، بل على العكس من ذلك، يقوم بشرح عناصر الأمراض والمشاكل وبلغة هادئة لكن في طياتها غضبا ضامرا، فرغم حالة الدمار والبؤس والشقاء، إلا أنها لم فقده حاسة التفاؤل بجماليات الحياة.

تتميز مسرحيات أبو العيد دودو، بالمثانة فهي عالج موضوعا وثيق هو الصلة بالثورة المباركة، حيث كشف عمق ارتباط الشعب بأرضه، ويهون كل مطامعه لقاءها بعد أن اكتشف سحرها الأسر، فها هو "حميد" البطل الذي فسخ زواجه بعد أن تحدد موعده، فقد انفتحت نفسه للثورة فعرف واجبه وواجب الجميع، يجب أن نتنازل عن كل رغباتنا طوعا، حتى تفرغ قلوبنا لواجبنا المقدس[56]،فمسرحيات دودو تشير في كثير من مشاهدها الى الدفاع عن الأرض والوطن، واستشراف الحرية والغد الجديد.

أن تجربة أبو العيد دودو في الكتابة المسرحية تمثل الحياة والوجود والكون، والثورة والنضال والمقاومة والإستشهاد في تعانقها مع الروح وتقاطعها مع الذات المقاومة المبدعة، حيث تبدو قراءة أعماله المسرحية بمثابة تتبع لارتحالات التجربة وتحولاتها لجهة الشكل الدرامي، والتقنية والأدوات، ولجهة مؤثرا الرؤية والرؤى التعبيرية، لاقتراح خطاب يسعى إلى اكتشاف معنى التراجيديا والدراما والفعل الدرامي وتجسيد جدلية الثورة الواقعية الثورية في تعانقها مع المسرح النضالي، ومعنى المأساة الإنسانية وتجلياتها في معاناة الفرد وتضحياته.

ب- القصة:

الشعب الجزائري ككل شعوب الأرض، يهوى الحكايات ويحب القصص، ويتلذذ، بكل ماهو سردي أو مسرود، انطلاقا من حكايات الجدات والأجداد، إلى حكايات أصحاب الحلقات الشعبية في الأعراس. فمن خلال أبو العيد دودو نلاحظ تميز الكاتب الناضج في التعامل مع عنصر الشخصية جانب السرد لديه، فالتوظيف المدروس للشخصيات ومعالمها لم يكن سوى جزءا من نجاح واضح في الجانب السردي لقصص الأديب، إذ قدم في أغلب

---

[54]- غالي شكري: أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، بيروت- 197، ص179.
[55]- مخلوف بوكروح: المسرح وجمهوره، مطابع حسناوي، الجزائر- 2002، ص 24،25.
[56]- أبو العيد دودو: التراب، ص:42

الأحيان واقعية لا جد فيها بشكل فني جذاب ومشوق وذلك رغم ميله الواضح إلى المواضيع الجادة، فأسلوب الكاتب يجمع بين الرومانسية والواقعية، ويميل إلى السرد الخلفي والتفرغ داخل الإطار العام للقصة.[57]

فمثلا في مجموعة **بحيرة الزيتون** نجد الكثير من الأفكار الفلسفية والألوان الفنية البارعة، من ذلك الروح الوجودية، ونجد ذلك في بعض مراحل **جاء دورك** لنستمع إلى هذه العبارات النابضة بالمشاعر الإنسانية: " مات أبيأ مات دون أن أراه، لقد قتلوه بعيدا عني... كنت أود أن أرى صفرة الموت وهي تلون محياه الحبيب، وإن كانت رؤية الأموات تخيفني، وتجعل الدماء تغوص في أعماقي."[58]

كما نجد في بحيرة الزيتون زخارف سوريالية ولمسات فرويدية واضحة، "ما هذه الظلمة؟ لم تخضر الأشجار بعد؟ ألم تشرق الشمس بعد؟ ... اشعلي النار... يا بنيتي... أما وصل إبني؟... الشيخ محمود؟ إبني سعيد... زيتوننا يتطاير... الكلب يتقاطر دما... أكل الذئب الماعز... سقط نجم كبير... برق ورعد... صلى الله على رعده... إبني سعيد يحمل الشمس... لم يبلغنا الجنود سود أسود..."[59]

فمن خلال هذه العبارات تبرهن على أن دودو يجمع إلى سلاسة النثر والحقيقة، قوة الشعر والخيال، وتتميز أيضا بحيرة الزيتون بمظاهر الحياة الاجتماعية والأفكار التقليدية.

استعمل أبو العيد دودو الطريقة التقليدية للتعبير عن أفكاره الجديدة التي أفرزتها حرب التحرير، وفيها تبدأ القصة بمقدمة، ثم تأتي العقدة فالحل. ففي قصة بحيرة الزيتون التي أخذت منها عنوان المجموعة كاملة، فقد كان الكاتب بارعا في عرض الأحداث، وخاصة حينما عرض قبول العجوز (شريفة) مساعدة الشيخ. بعد أن دفع ببانها للانضمام إلى صفوف جبهة التحرير الوطني. وكذلك اختار القاص غابة الزيتون ميدانا للحدث، فإنه يتضمن دلالات عديدة كالإخلاء والسلام والأصالة، كما تؤكد هذه الصورة معنى التلاحم العضوي بين التجربة والتعبير.[60]

استخدم دودو في قصته **جاء دورك** أسلوب التذكر والاقناع، إذ يمارس كل من ذكرى استشهاد والد بطل القصة، وأحاديث زميله سعيد التي شكلت له ضغطا كبيرا وقويا على مشاعره الوطنية، ففي الحالة الأولى كما تذكر استشهاد والده على يد أفراد جيش العدو تنامى إحساسه بالحقد على جنود العدو، بينما في الحالة الثانية فقد كان زميله سعيد يثيره بأسئلته الاستفزازية والتي تعمق في نفسه حبه لوطنه والثأر لوالده.[61]

أما في قصة **الظل** فقد جعل الظل رمزا للخيانة الوطنية والاستسلام المطلق لأوامر أفراد الجيش الفرنسي، وهو الموضوع الذي يعالجه الحدث عموما، و يبلغ الأمر ذروته عندما اكتشف أحد الخونة الملجأ الذي اختبأ فيه (الزبير) و رفيقه (خليفة) فيه.[62]

أما قصة **الشفة السمراء** فقد نجح المؤلف في توظيف شخصية (يمينة) صديقة (الصافية) بطلة قصته، وفي هذا النجاح جعل قصته تمتاز بالصدق والعفوية[63]. كما تعد مقدمة قصة **معدن الكلمة** من أهم المقدمات الإيحائية، فهي تحتوي على

---

[57]- أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية، الجزائر 1983، ص:136.

[58]- جارب في الأدب والرحلة، ص 138

[59]- المرجع نفسه، ص 138

[60]-أحمد الأخضر طالب: الالتزام في القصة الجزائرية لمعاصرة في فترة ما بين (1979-1931) رسالة ماجستير، كلية الآداب، القاهرة، ص79

[61]- أبو العيد دودو: بحيرة الزيتون، ص 77 إلى 84

[62]- أبو العيد دودو: دار الثلاثة، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر 1979، ص16

[63]- المرجع نفسه، ص21

معظم عناصر الحدث ولكنها غير نامية، وفيها مظهر بعض ملامح البطل (أبي صعدة) ترد على لسانه في قوله "لا أحب الصعود الذي يكلفني حركة وعرقا."[64]

لأبي العيد دودو الكثير من القصص المبنية على الطريقة الحديثة، **كقصة رسالة توصية**، والتي عالجت مشكلة الوسطاء في الإدارات العمومية.[65]

اعتمد أبو العيد دودو على ضمير المتكلم في سرد أحداث قصصه، ويظهر ذلك في قصة القائد الي تصور أحداث الماضي النضالي والثوري لبطل قصته، والتي تؤكد شجاعة المجاهد الجزائري عكس ما ادعته القوات الاستعمارية[66]. كذلك وظف ضمير المتكلم في قصة جاء دورك لتصوير تطور الحدث القصصي لعرض نمو الوعي الوطني عند الشباب ودلك بالتحاقهم بصفوف الثورة في الجبل، يقول أحدهم: "وحين غادرت الدار وبدأت أصعد الجبل شعرت أن الفجر قد أشرق في بلادي[67].

أما من حيث اللغة فإن دودو صاحب مقدرة كبيرة سواء على المستوى المعجمي أو الأسلوبي، وله القدرة الكبيرة في التحكم باللغة، وكذا في نظامها، سواء كان نحويا أو صرفيا أو دلاليا.

وفي القسم الخاص بالدلالة، فقد استطاع أن يطابق بي مقاصدها الدلالية وبين المعجم المستعمل، وقد ساعده ذلك في إثراء معجمه ومعرفته بخصائص الألفاظ وما تتيحه قواعد اللغة العربية من خيارات.

وهكذا فإن أبا العيد دودو استعمل جميع الأساليب الفنية التقليدية والحديثة والارتجاعية في بناء الأحداث و صياغتها، وقد نجح في ذلك نجاحا كبيرا مما يدل على قدرته الإبداعية الواسعة في الاطلاع على مختلف أساليب التعبير في فن القصة القصيرة، كما تنوعت اتجاهاته فشملت القصة الرومانسية والثورية والواقعية والاجتماعية.

ـ خصائص الكتابة الشعرية عند أبي العيد دودو:

استفاد أبو العيد دودو من تجارب كثيرة في كتاباته، سواء كانت شعرية عربية أو أجنبية، القديمة منها والحديثة، وقد وظفها في الكثير من قصصه وفق ما يقتضي الحال والمقام، مثل هذه الأبيات المنظومة في قصصه، من **أرجوزة ابنمالك**.[68]كما نجد دودو قد استحضر أيضا في صورة (الرؤية.. الخوف) بيتا شعريا لأبي نواس، وآخر للمنبي، في قولة:

"رائع هو متنبيكم"[69]

يقول أبو نواس[70]:

يا شقيق النفس م حكم نمت على ليلي ولم أنم

وفي قوله:

لا عفوكم قائل هذا المثل أبو نواسكم أما متنبيكم فصاحب

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم.[71]

---

[64]- المرجع نفسه، ص177
[65]- أبو العيد دودو: الطريق الفضي، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981، ص103
[66]- بحيرة الزيتون، مرجع سابق، ص 48-49
[67]- المرجع نفسه، ص 84
[68]-دار الثلاثة، مرجع سابق، ص 57
[69]- ديوان أبو نواس: تحقيق: أحمد عبد المجيد الغرابي، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان، 1953، ص41
[70]- من أعماق الجزائر، ص120
[71]- المرجع نفسه، ص145

فلم يكتف دودو بهذا القدر من الإنجاز، بل واصل استثماره للذاكرة الشعرية العربية القديمة الغارسة بجذورها في وجدانه وأحاسيسه، لتقوية وتكثيف تجربته السردية، وإعطائها شحنات دلالية ووجدانية، ويظهر ذلك في صورة (الخلظ... أمية) من خلال قوله: **"وهز الحاجب والرموش المسلولة، ذات خلخال؟ تكلمت واذا هي إياه..."**[72]

فالنص الغائب في هذا القول السردي هو بيت امرؤ القيس الذي يقول فيه[73]:

تبطنت فيها بدر ثم مشنق ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

كما نجد في صورة (الكتابة... لغوة) وهو تناص القاص مع امرؤ القيس، ويظهر ذلك في قوله:

كنت أعلم أنها لا تزال عندي مقيمة أشد مما يقيم عسيب[74]

وأحيانا يستحضر القاص الموروث الشعري في عملية تداعية استرجاعية، نعثر عليه في صورة (السفارة... سعاد) حيث جاء على لسان السارد بيتا لأحد الشعراء، يقول صاحبه:

ومن عجب أحنو على السهم غائرا ويسألني متى يرجع الرامي[75]

لم يقتصر أبو العيد دودو على الشعرية العربية فحسب، بل استلهم ألفاظه ومعانيه من المتون الشعرية الحديثة أيضا، كما وظف بعض النصوص الأجنبية، حيث يختلف توظيفها باختلاف أصولها ومشاربها (الفارسية، الألمانية، الإنجليزية، الإيطالية) فمثلا في قصة خيبة وظف القاص نصا شعريا فارسيا على لسان بطل القصة، الطالب الباكستاني أحمد علي، وهو يردد بيتا شعريا للشاعر الفارسي **حافظ**يقول فيه[76]:

ألا أيها الساقي أدر كأسا وناولها كه عشقا نمود أول لي ولي إفتاد مشكلها

إضافة إلى وجود بعض أبيات الشعر الألماني في بعض من قصص دودو، وهذا راجع إلى تأثره بالثقافة الألمانية. وأيضا في قصة (ضريبة الشحن) استنطق السارد الثقافة الإنجليزية، أما في قصة (وجوه من سحاب) فيأخذنا الشاعر إلى فضاء الشعرية الإيطالية، باستحضار قول أحد شعرائها:[77]

عروستي ليست ابنة للشمس

ليست لها قيثارة ذهبية، ولا آبنوس مرصع

فهي ريفية خشنة، تتلهى

متغنية في الهواء...

وهكذا يكون دودو قد غذى متنه القصصي بشكل ظاهر أو مضمر، من خلال التواصل الفني مع حقل الشعرية الأوروبية خاصة، والأجنبية عامة، فقد وسع دائرته السردية وجعلها تمتد إلى آفاق تخيلية وواقعية من الرؤى المتعددة، والتشكيل السردي المتجدد.

---

[72]- ديوان امرؤ القيس: تحقيق وشرح: الأعلم الشنتميري، تصحيح بن شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974، ص599

[73]-من أعماق الجزائر، ص17

[74]- من أعماق الجزائر، ص164

[75]- المرجع نفسه، ص 50

[76]- بحيرة الزيتون: مرجع سابق، ص 35

[77]- بحيرة الزيتون، ص142

3- ظاهرة تعدد الكتابة عند أبي العيد دودو

كان أبو العيد دودو قوي الملاحظة، شديد الحس بالآخرين وبالأشياء من حوله، ومن ملاحظاته في مجتمعه استوحى صوره السلوكية التي كتبها وصورها أحسن تصوير، وقد كان ماهرا في سير أغوار النفس الإنسانية واختصار ما بداخلها من كلمات وعبارات يجدها القارئ ناصعة ، وقد أتقن العديد من اللغات بسبب ذكائه واستعداده الفطري للمحاكاة و الابداع، وذاكرته القوية ومعاشرته للمستشرقين، فأتقن عددا من اللغات الشرقية والغربية، ففي العراق درس أيضا اللغة الفارسية، وتذوق أدب عمر الخيام والفردوسي وحافظ الشيرازي، وسعدي، وكان بحسن تقليد الأصوات الإيرانيين، وخالط أساتذة وطلابا عراقيين متأثرين باللغة والأدب الفارسي، وعند انتقاله إلى النمسا درس الألمانية وأجادها وتوغل في أعماقها، كما تعلم اللاتينية والفرنسية والانجليزية، فقد كان يكتب مباشرة على الآلة الراقنة قبل دخول الحاسوب، فهو لا يكتب على الورق ثم يصحح ويطلع كما يفعل غيره، وليس عنده تبييض وتسويد للمقالة أو الفصل الذي يكتبه.[78]

وفي السنوات الأخيرة كان يجلس أمام شاشة الحاسوب ويصب أفكاره مباشرة في الكلام الذي يريده، ونفس الشيء يفعله مع رسائله لأصدقائه، إذا استعمل الحاسوب، أما إذا كان سيكتبها فالأمر مختلف، خاصة وأن الكتابة باليد عنده فن متقن الصنعة.[79] فهذا الرجل غني التجربة، إذ لم يوضع في صنف أدبي واحد أو يقتصر اهتمامه على لون معين، فهو لم يمارس الإبداع فقط بوصف أديبا، بل ربط إبداعاته بأعمال أخرى، فقد أعطى الدراسات الأدبية النثرية والشعرية العربية والأجنبية مكانة بارزة في مسيرته، وكان كل هذا التفاعل منه مع تخصصه الأكاديمي الذي يستلزم هذه النشاطات ويشجع على الإقبال عليها، إضافة إلى كل هذا هناك أعماله المتفرقة وفيها حتى ما هو مخطوط لم ينشر بعد، فإنها لم تتناول بنظرة شمولية جامعة.

تتميز تجربة دودو الإبداعية والكتابية بالتعدد والتمدد والعمق، طولا وعرضا، وهو القاص، الروائي ، المسرحي، حيث تتسم منجزاته المسرحية بواقعية ثورية مدهشة، تغلب عليها قوة الملاحظة وتدفق الذاكرة، ورقة ودقة الحس، مثلما تفوق في الكتابة القصصية فقد أبدع في الكتابة المشهدية والدرامية إبداعا باهرا، أما الترجمة فقد ترجم روائع المسرح العالمي مثل **حديقة الحب للوركا** ومسرحية **دانتون لبوخنر**... وغيرهم. فالترجمة من أهم وسائل الاتصال، وهي تعمل على تحقيق الوساطة اللغوية من شعب إلى شعب، باعتبارها الطريق التي تسلكها اللغة الأجنبية إلى المجتمع، والتي يسلكها المجتمع إلى هذه اللغة.[80] فالغاية التي تسعى إليها من توسل الترجمة إنما تتمثل في الاقتراب المتجدد من الأشكال المعرفية الأجنبية ومحاكاتهم ثم تخطيها إبداعيا و إنتاجيا، لأننا في اعتقاده لن نتمكن من فهم الأنواع الأدبية الغربية و الإبداع فيها. وربما تجاوزها بشكل من الأشكال، إلا إذا نحن أكثرنا من ترجمة القديم والجديد منها، كما فعل بعض رواد نهضتنا الحديثة في المشرق.[81]

ولم يكن التأريخ اختصاصه، فقد أكد ذلك بقوله: "كما أنني لست مؤرخا...، وبالرغم من هذا فإني أعتقد أنه من واجب كل من يتقن لغة أجنبية أن يشارك في إعادة كتابة تاريخ بلاده بغض النظر عن ميدان اختصاصه[82]، فحماسه الوطني وجزائريته الأصيلة وإسلامه وعروبته المغروسة في أعماقه، جعلته من يبدع في تسجيل المعارك والثورات التي خاضتها الأمة الجزائرية، فكان وراء حرصه هذا أهداف سامية يرمي إليها من خلال وعيه الروحي، ويتضح ذلك في قوله: "والظروف الراهنة التي نحاول فيها إعادة بناء شخصيتنا الوطنية، تفرض علينا أن نهتم بمعرفة تاريخ الثورات والبطولات التي عرفتها أرضنا المجيدة، فمن المؤكد أن هذه المعرفة تساعدنا على الاعتزاز بماضينا والحفاظ على خصائصنا المتوارثة."[83] فالوثائق التي ترجمها دودو تشكل مصادر هامة، تفيد المؤرخين والجغرافيين وعلماء النفس والاجتماع والطبيعة و الأجناس وغيرهم... بل إنها لتفيد حتى المبدعين لما تتضمنه من قصص وحكايات وأساطير

---

[78]- أبو القاسم سعد الله: الدكتور أو العيد دودو، أبو العيد دودو مسار وإبداع، ص 116

[79]- المرجع نفسه، ص 118

[80]- مصطفى ماهر: ألوان من الأدب الألماني، دار صادر، بيروت 1974، ص401

[81]- مجلة عمان، ص54

[82]- أبو العيد دودو: في مؤلفات الرحالة الألمان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، ص 06

[83]- المرجع نفسه، ص 05

وأغاني، و أشعار شعبية، فالكثير منها لم يعد اليوم معروفا في مختلف المناطق التي كان منتشرا بها، فهذه الترجمات أسهمت وتساهم في الكشف عن حلقات مفقودة في تاريخ الجزائر وثورتها الحديثة، ذلك أن أصحابها تحدثوا فيها عن تجاربهم الشخصية في الجزائر وعلاقاتهم بأهلها وعبروا عن موقفهم من قضاياها الدينية والاجتماعية والسياسية والثقافية والخلقية، كما تطرقوا الى وصف العادات والتقاليد وأساليب الحياة في المدن والقرى والأرياف.[84]

حقق أبو العيد دودو خطوط التلاقي الثقافي، فوصل إلى تفاعلية لا يستهان بها على الساحة المعرفية الكبرى، ويمكن تنميط هذه الأنواع الى ترجمات تاريخية، وترجمات أدبية (روايات، مسرحيات، ترجمات شعرية ونقدية)، وترجمات فكرية وفلسفية.

إضافة إلى تعدد كتاباته، فقد كان من الذين استهواهم التراث، فلقد شكل في قصصه وصوره السلوكية أحد مكونات الخطاب السردي حيث اشتملت منظومته السردية على مجموعة من العناصر التراثية، توزعت على ذاكرة ايستيمولوجية واسعة، أدبية وتاريخية وفلسفية ودينية، تداخل فيها العربي بالأجنبي، القديم بالحداثي، الواقعي بالأسطوري وكل ذلك من أجل تطعيم النص السردي، باستنطاق التراث استنطاقا جماليا، ومن ثم اتخاذ موقف فكري وجمالي منه يتوافق ورؤية القاص السردية والواقعية.

حيث يرى البعض "كل ما ورثناه تاريخيا، وكل ما وصل الينا من الماضي داخل هذه الحضارة السائدة".[85]

في حين يعتبره آخرون "الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي واللغوي وغير اللغوي الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب".[86]

ولا ننسى المرأة في كتابات قصص أبي العيد دودو، فقد كان مركزها الألم، ذلك من خلال ما عاشه من ذكريات طفولته المبكرة والأليمة حول أول امرأة في حياته، تلك أمة التي مثلت في حياته الأدب والأم معا، فمهما تنوعت ظاهرة مواضيعه فإن هاجس ذكرى المرأة الضحية ظل مهيمنا على باحة اللاشعور ليوجهه فيكل لحظة من لحظات الفعل الإبداعي، فكان ذلك التعبير الأصدق عن تفاقم المأساة بأعماق الكاتب الذي بدا وكأنه في كل نص من نصوصه كان هو البطل الأول والأخير لقصص الأثر، أجاد التستر والتخفي.

وزيادة عن التعليم والإشراف على الرسائل والترجمة، كتب دودو العديد من الدراسات الأدبية المقارنة، جمع البعض منها في كتابه "دراسات أدبية مقارنة"[87] ثمانية منها تتعلق بموضوع الصورة (صورة الآخر) وثمانية أخرى عبارة عن دراسات في العلاقات التاريخية المتبادلة بين العرب وأدبهم من جهة و بين الآداب الأوروبية من جهة أخرى، أما الدراسة الأخيرة فموضوعها علاقة التأثر و التأثير بين **ليسنغ** الألماني و **فولتير** الفرنسي، و جاءت مقدماته دراسات مقارنة في أصول النصوص المترجمة وفي أبعادها الفنية والمعرفية، وبذلك جاءت دراسات مقارنة بأدق معنى الكلمة.

وبالرغم من تعدد الاهتمامات والنشاطات التي كان يتمتع بها الدكتور دودو الإبداعية والمعرفية ترجمة وتأليفا ، وكانت عنايته الكبيرة بصورة الجزائر وطبيعتها ومجتمعها، كما كان تركيزه قوي في تتبع العلاقات التاريخية المتبادلة بين الأدب العربي وغيره من الآداب الأوروبية، وترجمته الصادقة التي تبين رؤية الآخر للمسلمين والجزائريين، وتكشف عن النظرة العدائية التي تهدف سلب الهوية والوطن من أهله وتقديمه إلى الفرنسيين، وحتى وإن لوحظ الإطالة في كتاباته، إلا أنه كان يتمتع بالتسلسل وعدم ارتكاب الأخطاء إلا نادرا وعدم التصحيح لما يكتبه[88]، فقد كان مثالا للفنان الموهوب، والشاعر المرهف الإحساس.

---

[84]- الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان، ص 6

[85]- نظرية التراث، فهمي جدعان، ط1، دار الشروق، مصر، د-ت، ص 16

[86]- توظيف التراث في الروايات العربية، محمد رياض وتار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002،ص21.

[87]- أبو العيد دودو: دراسات أدبية مقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991

[88]- أبو القاسم سعد الله: الدكتور أبو العيد دودو مسار و إبداع، ص117

فكل هذه المزايا الحسنة والدراسات التي قام بها طول حياته العملية الحافلة بالإنجازات المتنوعة، فكل هذه المزايا في كتاباته، إلا أنه لم يسلم من النقد من طرف بعض النقاد الجزائريين أو غيرهم... حيث لم يقدّر النقاد في الجزائر كتابات دودو حق قدرها لاعتبارات كثيرة، فأسلوبه الكلاسيكي الهادئ ونقده المر للواقع، وخلو كتاباته من الألفاظ العنيفة، وعدم مشاركته في أي من الأوقات في مشاريع سياسية أيا كان صاحبها، لم يجعل منه كاتبا مثيرا للجدل كما هو الحال مع من جايله من الكتاب مثل الطاهر وطار و عبد الحميد بن هدوقة، واتسمت كتاباته كلها بعد (بحيرة الزيتون) -الي كتبها عندما كان لايزال خارج البلاد- بالمرارة التي توحي بخيبة الأمل. وقد عانى أبو العيد دودو كثيرا من مشكلة النشر فمازالت عشرات المخطوطات الإبداعية في مختلف الميادين من ترجمة ودراسة وإبداع أدبي تتكدس في بيته بأعالي العاصمة.

وقد تميزت بعض أعماله بسلبيات عديدة منها المسرحية، وهذا ما وصفه الدكتور سعدالله لما طلب منه الدكتور دودو تقريرا عن المسرحية، إذ أن سعد الله لم يجامله وأرسل إليه ملاحظاته وهي كالآتي:

- طول الحوار أحيانا بين شخصين مما أدى إلى برودة في الجو العام.
- قلة اختلاف المناظر مما أحدث رتابة في الحوار.
- تجاوز المسرحية للزمن العادي (أكثر من ساعين في حالة التمثيل).
- ضعف الحبكة، حيث لاحظ استطرادات وانتقالات مختلفة، نتج عنها تفكك.

هذا وأضاف دارس آخر ملاحظات أخرى سلبية، ومن أهمها عدم التطابق بين مستويات الشخصيات وما يصدر عنها من كلام يبلغ الشاعرية أحيانا، وهو ما رصده عبد الله الركيبي[89]، ويقول أيضا (سعد الله) عن المسرحية أنها ستكون أمتع في القراءة أكثر من التمثيل.[90] أما بالنسبة للإطار العام فلاحظت أن هناك نقصا في وصف الأشخاص وعلاقاتهم ببعضهم، فشخصية زهور ودورها غير واضحين، وعلاقة دحمان بسعيد وفضيلة غير واضحة أيضا.[91]

على الرغم من هذه السلبيات إلا أنها تظل أول مسرحية جزائرية باللغة العربية، تجمع بين التكتيك المسرحي الحديث والأسلوب الأدبي الرشيق، فهي مسرحية ذات أسلوب أدبي ناضج.

حقق الدكتور أبو العيد دودو خطوط التلاقي بين الآداب الأجنبية والعربية، ووصل إلى مكانة لا يستهان بها على الساحة المعرفية، إضافة إلى الكم الهائل من المؤلفات التي أبدع فيها طوال مسيرته التي كللت بالنجاح، وزيادة عن التعليم والإشراف على الرسائل و الترجمة وُفق دودو في الدراسات الأدبية المقارنة، ومع كل هذا الإبداع لم يسلم من النقد من بعض النقاد الجزائريين، إذ لم يعط دودو حق قدره.

---

[89] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص236

[90] - أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983، ص131

[91] - المرجع نفسه: ص133

حضور القصة القصيرة في مجلّة الثقافة الجزائريّة

(قراءة في أعداد الألفية الأخيرة)

إعداد: حياة دقي **تحت إشراف:** د/ علال سنقوقة

مقدّمة:

عرفت الجزائر بعد الحرب العالميّة الأولى، وعيا إعلاميّا من ناحيّة إدراك كيفيّة الإفادة من الصحافة في سبيل المطالبة بشرعيّة القضيّة الجزائريّة وعدالتها، وأدرك الباحثون والدارسون ضرورة الاستناد على ما نشر في بعض المجلات الوطنيّة، التي كانت تلتفت من حين إلى آخر لهذا الأدب، فتنشر للكتاب والشعراء، وأخذت مجلات كثيرة على عاتقها مهمّة النشر لكتاب وقصاصين حيث كانت المساحة والفرصة المتاحة أنذاك لهم، واستمر ذلك حتى بعد الاستقلال فبرزت في الوسط الثقافي الجزائري أكثر من مجلّة أدبيّة، وبالنسبة لجنس القصة تحديدا فارتبط ميلاده وانتشاره بانتشار وحركيّة الصحف والمجلّات أكثر من أي فضاء آخر..

إن فن القصة نشأ مع الصحافة المكتوبة منذ نشأته، بل منذ نشأة الصحافة، وقد تفنن الكتاب – الصحفيون- في سرد نصوصهم القصصية على صفحات الجرائد، حتى إن القصة القصيرة التي كان منبرها – شبه الوحيد – الصحافة؛ نافست الأنواع الصحفية من تحقيقات وتقارير وأخبار، بل إن الملمح الأهم في النوع الصحفي أياً كان؛ هو الطابع القصصي، وذلك من: حكاية، وحدث، وشخصيات وأخبار.. تلك السمات التي جاءت إلى الأنواع الصحفية من القصة القصيرة، لذا فإنّ انطلاقة القصة القصيرة في تسعينيات القرن الماضي؛ كان بحفاوة إعلامية لافتة، حيث احتفى بها الإعلام التقليدي لأكثر من عقدين، قبل أن تُكيّف نفسها مع (السوشيال ميديا) الحديثة، ويستثمر كُتابها هذا المُنجز الإلكتروني الإعلامي أجمل استثمار، لاسيما في هذا النص الإبداعي الذي يُقارب (المنشور الفيسبوكي) من خلال مساحته، ويُضاهي القصيدة الومضة من خلال تحليقه البلاغي والإبداعي...

وقد اختارت هذه الورقة البحثيّة تسليط الضوء على مجلّة "الثقافة" التي منحت لجنس القصة القصيرة في الجزائر مساحة لا بأس بها، ونتوخى من خلال هذه القراءة الإجابة على مجموعة من التساؤلات أهمها:

- إلى أيّ مدى اهتمّت مجلة الثقافة الجزائريّة بالقصة القصيرة؟
- كيف اهتمّت المجلّة بالقصّة القصيرة؟
- وفيم تكمن علاقة الصحافة المكتوبة بجنس القصة القصيرة في الجزائر؟

أولا: حضور القصّة في الصحافة الجزائريّة المكتوبة.

إنّ الحديث عن تجربة المجلات الثقافية في الجزائر؛ حديث عن سلسلة من الانقطاعات إذ أنّ العديد منها توقّف بعد سنواتٍ قليلة من إطلاقها، دون أن تنجح محاولاتُ بعثها من جديد. نتذكّر هنا مجلّة "آمال" التي أسّسها الكاتبُ الجزائري الراحل مالك حدّاد عام 1969، وكانت تصدر عن وزارة الثقافة التي عادت لإطلاقها عام 2007 في فترة وزيرة الثقافة السابقة خليدة تومي، ثمّ في 2016 خلال فترة عز الدين ميهوبي، لكن لم يصدُر منها سوى عددٍ واحد أو عدَدين في كلا المرّتين.[i]

وينطبق ذلك أيضاً على مجلّة "الثقافة" التي أطلقتها الوزارة عام 1971، ثمّ توقّفت في عددها الثاني بعد المئة، قبل أنْ تعود مجدّداً عدّة مرّات وبصدور متقطّع؛ في 1994، وفي 2004 و2007، قبل أن تتوقّف نهائيا، هذا المصيرُ عرفته أيضاً العشراتُ من المجلات التي أصدرتها مؤسّساتٌ وجمعيات ثقافية مستقلّة. وكان غيابُ التمويل هو السبب المعلَن دائماً. وإنْ كانت التجربة تؤكّد أن توفُّره لم يكن كافياً لنجاح تجارب أُخرى، كتلك التي خاضتها "المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية "الحكومية، حين أطلقت سنة 2015 مجلّةً ثقافية بعنوان "ثقافات" توقّفت في عددها التجريبي، قبل أن تعود بعد سنتَين من ذلك، لكن بعددٍ يتيم.

ولأنّ الحديث في هذه الجزئيّة يختص بجنس القصة القصيرة وعلاقته بالصحافة فإننا نتوقف لنشير إلى حقيقة التمايز الزمني بينهما، فلكل من القصة القصيرة والصحافة تاريخها الخاص وآلياتها وجمالياتها النوعية وهما ممارستان مستقلتان عن بعضهما من حيث المنطلقات والمقاصد كما هو معلوم، غير أن محاولة إعادة ترسيم حدودهما من شأنه أن ينتصر إلى ما يجمع بينهما جمعا بلا انفصام، سيما وأن الصحافة قد تبدو، والحال هذه، أكثر من مجرد حاضنة ساقتها مصادفات سوسيوتاريخية كي تغذي القصة القصيرة وتشيعَها بين القراء شيوعا. إلا أن الصحافة بدورها وبكل أنواعها (الورقية والأثيرية والضوئية) لم تكن قط مجرد حامل تتكئ عليه الحكاية كي تستقيم قصة قصيرة، وإنما هذه شرط وجودي لتلك. وليس في هذا القول ما يخدش الحقيقة، حتى أن الميلاد الفعلي للقصة لا يمكن تخيله من دون تخيل عالم الصحافة، فالقصة قبل القرن الثامن عشر بأوروبا وقبل أواخر القرن الماضي في عالمنا العربي، ظلت حكايات ليس إلا، مرويات تبحث لها عن تشكل ملموس يمنحها صفتها المتحققة الآن، مادامت الصيغة المكتوبة هي ما يقتضي- فضلا عن متطلبات أخرى- الانتقال من الحكاية إلى القصة، من عماء الشفهية إلى محدد مكتوب[ii].

ولا ينبغي نفي كينونة القصة قبل التقائها بالصحافة، لكن بالمقابل، نود التأكيد بناء على ما سبق على أن الأخيرة منحت القصة تحققا فعليا ينأى بها عن الذيوع الخجول. لذا فمراجع القصة وتاريخها يوجدان بين ثنايا الصحف أكثر مما يوجدان في المجاميع المنشورة، والقول بالتلازم بين الصحافة والقصة، على وجاهته، يحتاج إلى منطق ينزه علاقتهما الوثقى من الغرض، ويصون كبرياءهما

المشترك، بحيث لا تكون الواحدة منهما، فقط، مدينة للأخرى ولا ينبغي لها أن تكون. فكلتاهما الشارطة المشروطة.الآخذة العاطية. وكلتاهما الوجه الثاني للعملة. لنقل الوجه الأول، لمَ لا؟.

لم يكن ظهور الصحافة حدثا عاديا في تاريخ المؤسسة الأدبية، كما لم تكن مؤسسة الأدب محض متفرجة على هذا الحدث.. من ثم لم تكن إحدى المؤسستين – مؤسسة الأدب ومؤسسة الصحافة- طارئة في حياة الأخرى، ولأن القصة هي البنتُ الدلول لمؤسسة الأدب فقد ساعدها شكلها ومحتواها لتنال رضى الصحافة وتملأ عينها. فلقد كانت الصحافة تبحث عما ينقذها من ابتذال شعري، وفي المقابل كانت القصة تتوق إلى تحقق وانتشار... ومن هنا كانت البداية وتطورت المسارات وكما احتاجت الصحافة إلى القصة في تصريف الخبر والمعلومة والموعظة كانت القصة قادرة على التكيف مع مستلزمات التطور الصحفي، ابتداء من القصص المسلسلة إلى القصص القصيرة، فالقصص القصيرة جدا .هذا على صعيد الصحافة الورقية، أما على صعيد الإبدالات الصحفية الجديدة فقد نجحت القصة في استقطاب الآذان عبر المحطات الإذاعية وتحريض القراءات التجريبية في النصوص الإلكترونية التشعبية[iii].

وبما أن مَهمة الصحفي هي قص الخبر وتسريد اليومي وإعادة صوغ الوقائع وفق منطق حكائي، فإنه قد وجد في القصة الأدوات المساعدة له كي يبني مقالاته وفق منطق قصصي، حتى أن بعض الزوايا والأركان والمقالات كانت، في صوغها، أشبه بالقصص، ولربما كان الصحفيون الأكثر تأثيرا في قراء الجرائد والمجلات، وما يزالون هم القاصون أنفسهم، لا من حيث قصصهم المنشورة في الصحف وحسب، وإنما كذلك من خلال طرائقهم في تحبيك المقالات وهندسة الموتيفات في ثنايا ما يكتبون.

فالصحافة هي "أدب على عجل" كما قال ماثيو أرنولد، بينما الأدب هو التوق إلى قول يتخذ شكلا منتهيا عبر الأزمنة. لا غرو في أن الصحافة، في نشأتها الأولى، قد قامت على أكتاف أدباء، ومنهم قاصون كبار، في الشرق كما في الغرب، تولوا الكتابة ورئاسة التحرير، وبصموا بأساليبهم تاريخ الصحافة كما وشموا ذاكرة الأدب، قبل أن تفترق السبل بين الأدباء والصحفيين شيئا فشيئا ليتخلى الأوائل للأواخر عن الريادة وتدبير الشأن الصحفي، ما خلا استثناءات قليلة ظلت تزاوج بين الصحافة والأدب، أي أنها تمارس الصحافة بلمسة من أدب وتكتب الأدب وفق متطلبات الصحافة، تارة تقرب قراء الجرائد من دنيا الأدب وطورا تجعل الأدب طبقا صحفيا سائغا للعموم، مع ما في تدبير هذا الإكراه من مد وجزر، إذ بقدر ما يستنزف النفس الأدبي يغني النفس الصحفي. تلك ضريبة مفروضة على القاص المشتغل بالصحافة كما هي ضريبة الصحفي المهووس بالقصة[iv].

ثانيا: توصيف مجلّة الثقافة وإنجازاتها:

هي المجلّة التي تصدر عن وزارة الثقافة الجزائريّة، والكتابات فيها متنوّعة فكانت تنشر في جميع الميادين السياسيّة، التاريخيّة، الاقتصاديّة، الثقافيّة وكذا الأدبيّة من شعر ونثر ونقد، فقد كانت بدايتها مجلّة نصف شهريّة (العدد الأول 1971م)، ثمّ شهريّة وقد شهدت تعثّرات اضطرّت فيها للتوقف نهائيّا مع (العدد 102)، ثمّ لتعود مع بداية التسعينات بتغيّر الترقيم لتكمل المسيرة بدءا من العدد (103 جويلية/أوت1994م)، فكان رئيس تحريرها كلّا من: (صالح خرفي، مخلوف بكروح، حنفي بن عيسى،

عثمان شبوب). أمّا عن اهتمام المجلّة بالقصّة الجزائريّة فكان في أعداد الألفيّة الأخيرة حيث لمعت أسماء جزائريّة عديدة كانت تنشر القصص القصيرة من بينها نذكر: محمد الصالح حرز الله، عبد الحميد عمران، محمد الصديق بغورة، نعيمة معمري، سليم بوفنداسة وغيرهم من كتّاب القصة القصيرة.

هي إذن من المجلات التي ظهرت بعد الاستقلال حاملة على عاتقها فكرة محاربة الأميّة والجهل والالتحاق بركب التطور الذي شاهدته دول العالم بصفة عامة ودول العالم الثالث بصفة خاصة، فقد عمل وضع –الجهل والأمية- على تكريس قوة الإحباط التي قتلت بدورها نزعة الإبداع بصفة عامة، كما أنّ افتقار الأدباء للوسائل المساعدة على نشر الإبداع الأدبي جعلت من الوزارة تلتفت لهم بمساحة ثقافيّة أدبية كمتنفّس للأقلام والأذهان، وفضاء مطلقا يميّز القدرات الفنيّة بالمعارف والفنون والخبرات والتجارب الإنسانيّة، فهي مزيج بين العلميّة والشعبية لتشمل الحياة كلها وتزاوج بين نظرة الحداثة والأصالة، أما عن هدف مجلّة الثقافة فيلخّصه **"أحمد طالب الإبراهيمي"*** بما يلي: «تكتسب هذه المجلة التي عزمت وزارة الثقافة والإعلام على إصدارها، شخصيتها من أمرين: إسهامها الذي اختارته حين رأت أن تكون الثقافة عنوانا لها ترتاده وتقتبس منه وتسير في ظلاله، والفترة الزمنية التي تصدر فيها، وهي هذه الفترة التي تبدأ فيها الجزائر وثبتها الثقافية وثورتها ضد كل مظاهر التخلف وتسمو إلى مواكبة التقدم ومسايرة ركب الحضارة. وهذه المجلّة هي مجلة واحدة من سلسلة المجلات العديدة التي تصدرها الجزائر المستقلّة عن طريق مختلف الوزارات والهيئات، وزارة الإعلام والثقافة حين تعمد إلى إصدارها فإنها تفعل ذلك إسهاما في الحركة الثقافية وإفساحا للمجال أمام الفكر الجزائري ليشارك في إغنائها»[v] فممّا لا شك فيه أنّ الإبداع في هذه المجلّة بتنوّعه لم يخرج عن فنون الأدب من ناحيّة الشعر والنثر واستخدام النقد كحوار راقٍ بين نخبة المتعلّمين والمثقفين الذين تدخلوا في إحياء الجانب النقدي، مثلما كانت منصّة لظهور أسماء في عالم الإبداع القصصي على غرار بقيّة الأجناس الأدبية.

كانت مجلّة الثقافة وستبقى سجلّ آمال وآلام تمثّلت في فكر نخبة مبدعة، أقل ما يقال عنها سفير اللغة العربيّة والإبداع، فقد اهتمت المجلة بصنوف الأدب الجزائري كلها الذي جاء في صورة توحي بوعي البلاد وهي المستقلّة حديثا التي أدركت الخلل في الجانب الأدبي ومنه النقدي، وعملت على تعويضه بالمساهمة في فتح حقل خصب للتجارب الجادة بخطوات متواصلة تنطلق من الإرث النقدي القديم بما فيه الإبداع بشقّيه الشعري والنثري وتتجه إلى نقد حديث مسايرة بذلك تطوّر الحركة الثقافيّة.

انطلاقا مما سلف ذكره نلاحظ أنّ مجلة الثقافة مجلّة تهدف بالدرجة الأولى إلى التوعية والمساهمة في الحركة الثقافيّة، كما نجد من ناحيّة أخرى أنّ اتجاه المجلّة اتجاه سياسي ديمقراطي، ففي عنوانها الفرعي (مجلّة تصدرها وزارة الثقافة والسياحة بالجزائر) دليل على اتجاهها السياسي، كما أنها تحمل عدة جوانب من ناحية العلاقات الدبلوماسية والتاريخيّة وحتى الفنيّة، هذه الأخيرة المتجليّة في الجانب الأدبي والنقدي معا، فقد ظهر أول عدد لها في شهر محرم 1391ه الموافق لشهر مارس سنة 1971م تحت رعاية فريق تحرير يرأسه الدكتور: "صالح خرفي". كما ضمّت المجلة عديد الصحفيين والكتّاب الذين كانوا يملكون أقلاما سيالة تنوع إنتاجهم بين الفكر والإبداع بشقّيه الأدبي والنقدي، فقد كان من الجزائر العديد من الأسماء من بينهم (أحمد طالب، عمار بوحوش، مبروكة بوساحة، عمر بن قينة، عبد الرحمان حاج صالح، صالح خرفي محمد، أبو القاسم سعد الله، شريط أحمد، عبد الملك مرتاض، زهور

ونيسي، محمد ناصر، حنفي بن عيسى، محمد الصغير بناني، عمار زعموش، بشير خلدون، ابراهيم رماني، ...) ومن خارج الجزائر نجد: عباس الجيراري (المغرب)، الجابري محمد صالح (تونس)، حسن فتح الباب (مصر)، عادل أبو شنب (سوريا) وغيرهم فقد أخذ الإبداع الأدبي في المجلّة مساحة واسعة وتنوّع بين مبدع للشعر وثان للقصة وثالث للمسرح وغيرها من الفنون الأدبية والحقول المعرفيّة.[vi]

أمّا فيما يخص الجانب الفني في إخراجها فقد كان حجمها (24×16) مستقرا غالبا وسمك يختلف حسب عدد المقالات المسجّل في كل مرة، متخذة من الرأسية العلويّة عنوانا كبيرا (الثقافة) ثمّ الفرعي* بحجم صغير (مجلّة تصدرها وزارة الإعلام والثقافة بالجزائر) ثمّ الصورة التي في الغالب ما تكون عبارة عن رسوم تجريديّة في إطار يختلف حجمه من عدد إلى آخر، أما الحاشية السفلية فقد كتبت بحجم أصغر انطلاقا من السنة ثم العدد ثم التاريخ الهجري والميلادي، أما لون الغلاف فيختلف من عدد لآخر مع اختلاف صورة الغلاف وبحسب الموضوع المخصص له العدد.

ثالثا: أشكال حضور القصة القصيرة في مجلّة الثقافة الجزائريّة.

لقد تأخّر ظهور واكتمال جنس القصّة في الجزائر مقارنة ببقية الأقطار العربية الأخرى، وإذا ما حاولنا التعرّف على أول محاولة قصصيّة في الجزائر فنجدها تعود إلى المقال القصصي كشكل بدائي بدأت به القصة الجزائرية مشوارها ومن ثمَّ المقال الأدبي،[vii] هذا من جهة الشكل أما من ناحيّة التجربة فحسب "عبد الملك مرتاض" قد تعود إلى سنة «خمسٍ وعشرين وتسعمائة وألف ميلاد القصّة على يد محمّد سعيد الزاهري الذي نشر في جريدة الجزائر أوّل محاولة قصصيّة في تاريخ القصّة الجزائريّة الحديثة تحت عنوان فرانسوا والرشيد»[viii] ومن ذلك اليوم والقصّة الجزائريّة تتطوّر ليتناولها جملة من الباحثين بالدراسة والتحليل، فمن بينهم من سجّل إبداعاته أو قراءاته في صفحات مجلّة الثقافة، أمّا عن الكتابة القصصية فقد سجلنا حضور عديد القصص والتي تعدّ مادة خام قد حبرت قبل الاستقلال، أما بعد الاستقلال فقد أشرقت شمس الإبداع مع استرجاع الوطن حريته وبالتالي الأديب الذي كان يوما يتغنّى بالحريّة ويجعلها هدفه الوحيد، فبات الإنتاج الإبداعي بعد الاستقلال عظيم من ناحيّة تعبير الأدباء عن حالة جديدة كانت يوما بعيدة، حيث التغني بالأمجاد واستقلال البلاد كمّا ونوعا والذي يشكّل مادة خصبة لمجلّة "الثقافة" التي سخّرت أجزاء معتبرة من كل عدد من أعداد الألفية الأخيرة لتخصصه لنشر النصوص القصصية والقراءات النقدية والتحليلية أيضا التي تعنى بالقصة ومقاربتها، فمن بين الأعداد الصادرة في كل من السنوات: (2004، 2005، 2006، 2007) كان عدد الألفية الأولى الأكثر عناية بالقصّة إذ أصدرت وزارة الاتصال والثقافة في سنة 2004 تحديدا ودون باقي السنوات أربعة أعداد حضرت فيها القصّة بشكل بارز وثري بإشراف وزيرة الثقافة آنذاك "خليدة تومي" ورئيس التحرير كان الكاتب الجزائري "أمين الزاوي"، فصدر العدد الأول من تلك السنة بشهر فبراير حيث خصّصت حوالي 20 صفحة لقصص نذكر منها: "قصص قصيرة جدا" لعبد الحميد عمران، "محطة الانتظار" لعبد العزيز بوشفيرات، "المرآة" لجميلة زنير وغيرها.[ix]

وبعد هذا العدد بشهر صدر للمجلة عدد آخر كان للقصة فيه نصيب أيضا فنشر كل من الكتّاب: محمد الصالح حرز الله، عبد الرزاق بادي، مصطفى نطور، فاطمة بريهوم، وإسماعيل غربي[x]

وحضرت قصصهم القصيرة على صفحات هذه المجلّة التي حرصت على التعريف بكتّاب القصّة مثلما كانت حريصة على النشر في كلّ صنوف الأدب والثقافة.

ولم يتأخر العدد الثالث هو الآخر ليصدر وتكون فيه القصة حاضرة من خلال أسماء عديدة نذكر منها: الخيّر شوار بقصة "حضن لجميلة"، نسيمة بن عبد الله بقصة "جسد لك"، نعيمة معمري بقصة "رماد الوقت"، سليم بوعجاجة بقصة "مملكة الرماد"، عبد الرزاق بوكبة بقصة "ذعر الفستان"، جيلالي عمراني بقصة "صمت الآخرين"، محمد العالي عرعار قصة "النزهة"، محمد الصديق بغورة بقصة "الجدار"، بوذن يوسف بقصة "عندما تبرعم الهيولي" هذه هي القصص التي سجلت حضورها ولقيت سبيلها للانتشار والذيوع من خلال المجلة.[xi]

راهنت مجلّة الثقافة إذن طوال فترة الألفية ومنذ الأعداد الأولى على الاهتمام بالقصة إلى جانب بقية الأجناس الأدبية والحقول الفكرية والمعرفيّة التي كانت تحرص على مواكبة سيرورتها، فبدأت تمنح فرصة لكتاب القصّة بالظهور عبر مساحة تمنحها لقصصهم على صفحات المجلة منذ العدد الأول من سنة 2004 كما رأينا، واستمرّت تبدي دعمها لهذا الجنس الأدبي من خلال وفائها بتسخير صفحات لها ولجديد النصوص الإبداعية فيها عند كلّ عدد جديد تطلقه المجلّة حتى لو كان عددا خاصّا، كالذي سطّرته للمسرح حيث جعلت المجلّة أحد أعداد الألفية موجّها للتعريف بالمسرح وتاريخه ونقل تجارب مختلفة لفنانين وكتّاب عكفوا على إحياء ذاكرة المسرح من خلال مقاربات وحوارات وكذلك نشر نصوص مسرحيّة وترجمات لها، وكان ذلك تحت عنوان: ريبرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع.[xii]

خاتمة:

شهدت فترة مجلّة الثقافة تنوّعا في التجارب الأدبية وكذا النقديّة، فكثر الشعراء والكتاب في مختلف الأجناس، وتطوّر البحث وتسليط الضوء على خصوصية الأدب الجزائري فكانت المجلّة هادفة وخادمة للثقافة الجزائريّة بوجه عام وللإبداع الجزائري بوجه خاص، من خلال احتوائها لأجيال أدبية متفاوتة ومختلفة فأعطت للشباب فرصة الظهور والانتشار وكان لصوت الفكر حضورا مميّزا من خلال المقالات الجادة والمواضيع المتنوعة التي كانت تناقشها الأعداد كل مرة، فنشرت أعمالا إبداعية كثيرة وتابعتها بالنقد والتحليل فملأت بعض الفراغ الذي تعاني منه الساحة الأدبية الجزائريّة وحازت على تقدير الأدباء، كما أثرت على القراء، فهي وثيقة مهمة مصدر أدبي ثري لدراسة الأدب الجزائري، والرجوع إليها ضروري لكلّ دارس وباحث لأنها تحفظ تاريخ تجارب أدبية وفكريّة جزائريّة لا يمكن تجاوزها اليوم وعدم الاستناد إليها عندما يكون المقام مقام ثقافة وأدب جزائريين.

أمّا خلاصة القول فيما يخص حضور القصة لقد أخذ جنس القصة –كما رأينا- مساحة كبيرة في أعداد الألفية الأخيرة من مجلّة الثقافة، ولم يقتصر حضورها على النصوص الإبداعية التي تعرّف بالكتاب الجزائريين والعرب فحسب، إنما تم تخصيص صفحات عديدة للمقاربات النقديّة والقراءات التحليلية المختلفة التي تندرج منهجيا تحت ما يعرف بالمنهج الفنّي في الغالب خاصة من ناحية إطلاق أحكام وآراء تعبّر عن مراحل لها مواضيعها، والمهمّ في كلّ هذا هو اهتمام المجلة بهذا الجنس الأدبي

الذي لعبت دورا في الترويج له من خلال منح فرصة للكتاب والنقاد بالإسهام في الموضوع وإثراء أعداد المجلّة كلّ مرة بأسماء جزائرية وعربيّة تهتمّ بكلّ ما له بصلة بالقصّة.

الهوامش:

[1] ينظر في: محمد الصالح خرفي، "تجربة الصحافة الأدبية في الجزائر مجلة آمال نموذجا"، المجلة الجزائرية للاتصال، المجلد: 11، العدد: 20، صادر عن جامعة الجزائر 03، 01 جانفي 2018، ص: 126-127.

[1] ينظر في: الزبير سيف الإسلام، علم الإعلام والسياسات الإعلامية في العالم الثالث، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط02، الجزائر، 1986، ص: 39.

[1] ينظر في: محمد عبد الحميد، الاتصال في مجالات الإبداع الفني الجماهيري، عالم الكتب، ط01، القاهرة- مصر، 1993م، ص: 18 ومابعدها.

[1] ينظر في: الحبيب الدائم ربي، الصحافة والقصة علاقة وثيقة وشرط وجودي، صحيفة العرب، يومية عربية مستقلة تصدر في لندن وتوزّع في الدول العربية والأوروبية، موقع https://www.alarab.com/url تاريخ النشر: الخميس 2014/05/01.

[1] مجلّة الثقافة، تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد الأول، مارس 1971م، ص: 04.

*أحمد طالب الإبراهيمي وزير الإعلام والثقافة آنذاك في فترة الرئيس الراحل هواري بومدين.

[1] ينظر في: بالي وردة، تطوّر الصحافة الجزائرية قبل وبعد الاستقلال، مجلّة المفكر صادرة عن جامعة الجزائر 2، المجلد: 01، ع: 02، الجزائر، 2016، ص: 320.

*إنّ العنوان الفرعي يختلف باختلاف اسم الوزارة، تارة نجدها وزارة الإعلام والثقافة وتارة أخرى نجدها باسم وزارة الثقافة والسياحة بالجزائر، كما أنّ الفهرسة تختلف هي الأخرى حسب رئيس التحرير نجدها مرّة في البداية ومرة في الأخير ومرّة تخصص الدراسات الأدبية عن غيرها ومرة تخرجها متداخلة مع الدراسات الأخرى.

[1] ينظر في: عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1983م، ص: 53.

[1] عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائريّة المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط04، 2007، ص: 07.

[1] ينظر في: مجلّة الثقافة، تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، وزارة الثقافة، العدد الجديد بعد 118، فبراير 2004، ص: من ص110 إلى ص 127.

[1] ينظر في: مجلة الثقافة، العدد: 02، مارس 2004، ص: 139- 147.

[1] ينظر في: مجلة الثقافة، العدد: 04/03 ماي 2004، ص: 131- 150.

[1] ينظر في: مجلة الثقافة، العدد الممتاز رقم 07/06، 01 جوان 2005، ص: 129.

---

[i] ينظر في: محمد الصالح خرفي، "تجربة الصحافة الأدبية في الجزائر مجلة آمال نموذجا"، المجلة الجزائرية للاتصال، المجلد: 11، العدد: 20، صادر عن جامعة الجزائر 03، 01 جانفي 2018، ص: 126-127.

[ii] ينظر في: الزبير سيف الإسلام، علم الإعلام والسياسات الإعلامية في العالم الثالث، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط02، الجزائر، 1986، ص: 39.

[iii] ينظر في: محمد عبد الحميد، الاتصال في مجالات الإبداع الفني الجماهيري، عالم الكتب، ط01، القاهرة- مصر، 1993م، ص: 18 ومابعدها.

[iv] ينظر في: الحبيب الدائم ربي، الصحافة والقصة علاقة وثيقة وشرط وجودي، صحيفة العرب، يومية عربية مستقلة تصدر في لندن وتوزّع في الدول العربية والأوروبية، موقع https://www.alarab.com/url تاريخ النشر: الخميس 2014/05/01.

[v] مجلّة الثقافة، تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد الأول، مارس 1971م، ص: 04.

*أحمد طالب الإبراهيمي وزير الإعلام والثقافة آنذاك في فترة الرئيس الراحل هواري بومدين.

[vi] ينظر في: بالي وردة، تطوّر الصحافة الجزائرية قبل وبعد الاستقلال، مجلّة المفكر صادرة عن جامعة الجزائر 2، المجلد: 01، ع: 02، الجزائر، 2016، ص: 320.

*إنّ العنوان الفرعي يختلف باختلاف اسم الوزارة، تارة نجدها وزارة الإعلام والثقافة وتارة أخرى نجدها باسم وزارة الثقافة والسياحة بالجزائر، كما أنّ الفهرسة تختلف هي الأخرى حسب رئيس التحرير نجدها مرّة في البداية ومرة في الأخير ومرّة تخصص الدراسات الأدبية عن غيرها ومرة تخرجها متداخلة مع الدراسات الأخرى.

[vii] ينظر في: عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1983م، ص: 53.

[viii] عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائريّة المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط04، 2007، ص: 07.

[ix] ينظر في: مجلّة الثقافة، تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، وزارة الثقافة، العدد الجديد بعد 118، فبراير 2004، ص: من ص110 إلى ص 127.

[x] ينظر في: مجلة الثقافة، العدد: 02، مارس 2004، ص: 139- 147.

[xi] ينظر في: مجلة الثقافة، العدد: 04/03 ماي 2004، ص: 131- 150.

[xii] ينظر في: مجلة الثقافة، العدد الممتاز رقم 07/06، 01 جوان 2005، ص: 129.

القصص المقالي: الموضوعات والآليات- دراسة في قصة "المساواة-فرانسوا والرشيد للزاهري"

بعجي إسمهان

baajiisma@gmail.com

مقدمة:

لقد أضحت القصة القصيرة جنسا مستقلا له أفقه الرّحب ومجاله الفنيّ المتميّز، فعلى الرّغم من التقاطع الشّديد بين القصّة القصيرة والرواية من حيث مكوناتُ السّرد، إلا أنها –القصة- قد انفردت بالعديد من الخصائص، كالإيجاز وتكثيفها للأحداث وجعلها محدودة الكمّ والتّواتر، وتفرّدها بالبطل الذي يقود مسار السّرد بداخلها من بدايته إلى نهايته " فالسارد في القصة ينظّم الأحداث ويمنحها قيمة شمولية أو تمثيلية، في حين يحاول الروائي إعادة الشعور بكثافة الأحداث أو بالتباس البطل[xii] "ولطالما اتهمت القصة القصيرة بعجز التّصوير الكفيل بعرض المحتوى كما ينبغي لقراءته وفهمه لكن التصوير فيها تعبير وليس مجرد إضافة تزيينية تماما، كما هو الشأن بالنّسبة إلى القصيدة في الشّعر الحديث.

وقد تأثر الأدباء العرب كـ: محمد تيمور، ومحمود طاهر لاشين، ويحي حقّي، حسين هيكل ثم تطورت مع يوسف إدريس، والطّيب الصالح[xii] بهذا اللّون الأدبي الذي اكتسح السّاحة الأدبية الغربية والعربية فيما بعد؛ لأن الحاجة قد فرضت الميل إلى هذا الفنّ الذي استطاع أن يعكس الّتوترات التي عاشتها الأمة العربية كما تساوق ظهورها مع الرّغبة في امتصاص طول المعاناة التي شهدتها أغلب الدّول العربية والجزائر من أبرزها، ولأنّ نفسية العربي قد تدهورت بسبب الاستعمار وسياسة القمع الممارسة، استهوته القصة القصيرة باعتبارها عالما قصيرا يوجز التأزم الذي يعيشه وتستطلعه بإيجاز وتكثيف محكمين.

كرونولوجيا القصص المقالي الجزائري:

تأخّر ظهور الفنّ القصصي الجزائري مع باقي الفنون الأخرى لتقهقر الأوضاع بسبب الاستعمار التي كانت تحت وطأته، فبالرغم من ذلك جُوبه الطمس الفرنسي بالتّشجيع على قيام نهضة عميقة الأبعاد متينة الرّكائز من طرف بعض المصلحين المثقفين والمتأثّرين بالفكر المشرقي، بل ساعد هؤلاء- المصلحون- على بعث التّراث الجزائري تزامنا مع التّوجّهات السّياسية التي" أثرت في الثقافة فبدأت تنهض هي الأخرى، بعد أن كانت الثقافة العربية التقليدية قد وصلت إلى تدهور مريع[xii] " لأن المستعمر استهدف فرنسة الجزائر، ومحو كل شعور بالوطنية أو القومية في نفوس الجزائريين، لذلك فقد تجمّد الإرث الفكري العربي، وغُمر إلى أن جاءت جمعية العلماء المسلمين ونادت بإحياء التراث، وضرورة الانفتاح على الآخر لتفعيل التّثاقف وتبادل المعارف والعلوم.

ومن بين العوامل الرئيسة التي ساعدت على ظهور القصة الجزائرية القصيرة الكتابة الصّحفية، هذه الأخيرة تضمّنت محاولات قصصية على شكل مقالات رغم افتقارها للنّضج الفنيّ . لذا يعد "المقال القصصي" الشكل البدائي الأول الذي بدأت به القصة الجزائرية القصيرة، وقد تطور المقال القصصي عن المقال الأدبي بل تطور عن المقال الاصلاحي بالدرجة الأولى[xii].

وأول صورة قصصية كانت بعنوان "عائشة"، وقد طبع هذا النص ضمن مجموعة قصصية لمحمد السعيد الزاهري بعنوان "الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير" وذلك عام 1928م، ويرى الدكتور عبد الملك مرتاض أن أول محاولة قصصية عرفها النثر الحديث في الجزائر تللك القصة التي نشرت في جريدة الجزائر والمعنونة ب "فرانسوا والرشيد" لـ: محمد سعيد الزاهري المنشورة عام 1925، وذهبت الدكتورة عايدة أديب بامية إلى أن أول قصة منشورة هي قصة "دمعة على البؤساء" التي نشرتها جريدة الشهاب في عدديها الصادرين يومي 18 و28 أكتوبر عام 1926[xii].

وقد أوضح ركيبي أن هذا الجنس الأدبي بعيد عن الأنواع الأدبية الأخرى، فيرى أن الكاتب لا يعي فنيات الفن القصصي وأنه في هذه الحالة يكتب مقالا لا قصة، كما أشار إلى عدم توفر العناصر الأساسية للقصة في هذا النوع الأدبي كـ: السرد والحوار والحدث. ويركز ركيبي على وظيفة المقال القصصي ومضمونه ولا يركز على تحديد فروقه عن الأجناس الأدبية الأخرى؛ فقد عرفه بقوله:" أما من ناحية الشكل فهو مزيج من المقامة والرواية والمقال الأدبي والديني والإصلاحي" [xii]على غرار شكري محمد عياد فقد حدد مواطن اختلاف المقال القصصي عن المقال عامة؛ فيرى أنه يختلف عن المقال كون الأول أميل إلى الذاتية ففيه الكاتب يطلق العنان لخواطره ومشاعره، وكذا يمزج في تعبيراته الخواطر بالسرد الوصفي، وهذا ما يخفف من حدة الذاتية، ولا ننسى التعبير البياني الذي يتميز به المقال القصصي ويتضمن الأحداث والشخصيات[xii]

ووظيفة المقال القصصي إصلاحي أدبي فقال عنه "أن الدافع إليه لم يكن أدبيا فنيا، بقدر ما كان خدمة للدعوة الإصلاحية، وشرحها بأسلوب قصصي جذاب يمكن القارئ من استيعابها وهضمها، فكان التركيز فيه أولا على الدعوة إلى الدين وشجب الأوهام والانحرافات"[xii]. ونجد عبد الله أبو هيف يتفق معه في ذلك بقوله:" المقال القصصي نوع من استخدام بعض عناصر القصة في جنس أدبي آخر هو المقالة، إلا أن هذا الاستخدام لم يكن مقصودا لذاته، بل لأهميته في التأثير على المتلقي، وبالتالي لقيمته في تحقيق غاية مباشرة وسريعة[xii]

مميزات المقال القصصي:

-كان الكاتب يميل فيه أكثر إلى الوصف إلى حد إثقال النص.

-انصب الاهتمام على الحدث، والميل إلى النقل الحرفي للواقع.

-كان المقال القصصي عبارة عن مزيج من القصة وغير القصة.

-إنه خليط من المقالة والرواية والمقامة والحكاية.

-شخصيات ثابتة لا تنمو مع الحدث.

-النبرة الخطابية المحملة بالوعظ والإرشاد لأهداف إصلاحية.

قصة فرانسوا والرشيد

تعد قصة المساواة -فرانسوا والرشيد لصاحبها محمد السعيد الزاهري أولى القصص الجزائرية كما اشرنا سابقا، حيث تدور أحداثها حول طفلين: أحدهما الرشيد، وهو مسلم جزائري الأصل، والثاني فرنسوا، وهو إسباني الأصل، وقد ولدا في حي واحد ودرسا في مدرسة واحدة، وتعلما مبادئ الثورة الفرنسية التي تدعو إلى المساواة والحرية والعدالة، فآمن الرشيد بها ووضع ثقته كلها في الإدارة الفرنسية. إلا أنه أصيب بخيبة أمل بعدما استدعي هو وفرنسوا إلى الجندية الفرنسية، وبدأ زميله يرتقي بسرعة مدهشة، ويحصل على الرتب العسكرية الواحدة تلو الأخرى، إلى أن وصل إلى رتبة كولونيل جنرال، بينما بقي هو جنديا بسيطا. وقد ترك هذا في نفسه ألما شديد إلى حد القنوط فاليأس فالانتحار.

الموضوع:

من خلال تتبع المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها قصة "المساواة-فرانسوا والرشيد" نجد أنها ظهرت خلال عشرينيات القرن الماضي حين كانت الجزائر تحت وطأة الاستعمار الفرنسي؛ لذا فإن أحداث هذه القصة كانت تدور في مجملها حول الاستعمار وتعريه وتدعو لمقاومته؛ حيث يقول عبد الملك مرتاض:"هي القصة الوحيدة التي نصادفها تتناول موضوعا سياسيا يقاوم الاستعمار الفرنسي في الجزائر، ويفضح ثقافته وعبثه؛ فقد تناول هذا النص القصصي الذي كتبه محمد السعيد الزاهري موضوع المساواة، أو قل على الأصح، انعدام المساواة، بين الجزائريين والفرنسيين في الجزائر"[xii].

فموضوع القصة السياسي لم يختلف عن مواضيع القصص الأخرى، التي كانت تدعو إلى الاصلاح ومقاومة المستعمر وشحذ همم القارئ للتخلص منه، وهو موضوع فرضته الحقبة الاستعمارية آنذاك مما دفع بكتاب تلك المرحلة من اتخاذ القلم وسيلة للذود عن هوية الفرد الجزائري وكذا برفض كل أشكال التمييز والعنصرية التي فرضتها فرنسا الاستعمارية آنذاك، وكأنَّ محمد السّعيد الزّاهري كان متوقعا للأبعاد السياسية المستترة للاستعمار الفرنسي، ويريد أن يبث الوعي السياسي بطريقة القصة .

وقد لقت هذه القصة الصدى والتفاعل الكبيرين في الوسط الجزائري خاصة المثقفين منهم، حتى أن عبد الحميد ابن باديس رصد جائزة لمن لأي شاعر يتفوق في رثاء شخصية رشيد التي ماتت كمدا جراء انعدام المساواة بين الجزائريين والفرنسيين. وقد أعلن ابن باديس عن هذه الجائزة في جريدة "المنتقد" الباديسية، ولكن سرعان ما عطلت الجريديتن: جريدة الجزائر الزاهرية التي نشرت بها القصة وجريدة المنتقد التي عرضت الجائزة[xii]، ليبين هذا الفعل عن مدى الأثر الذي أحدثته هذه القصة في نفوس الجزائريين؛ حيث تجلت لهم صورة الاستعمار الظالم الذي طالما كان يدعو إلى الحرية والمساواة؛ الأمر الذي أدى بالسلطات الفرنسية آنذاك إلى تعطيل عمل الجريدتين.

وقد كان محمد العيد آل خليفة من بين الشعراء الذين قدموا قصائد لرثاء رشيد بطل قصة"المساواة- فرانسواورشيد" جاء فيها[xii]:

نَعمْ لَكَ في العُلَى عَمَلٌ مَجِيد ولَكِنْ مَا جَزَاؤُكَ يَا رَشِيد؟

أمِتَ عَلَى الصِبَا أسَفًا وحُزنًا كَذَلِكَ ينتج الضَّغْطُ الشَّدِيدُ

عَلَامَ فَرَنْسوا يَعْلُوكَ كَعْبًا وأَنْتَ لمثْلِهِ الكُفْؤُ الوَحِيد

أَلَمْ تَكُ يَا رَشِيد لَهُ شَقِيقًا زَمَانٍ أَبُوكُمَا العِلْمُ المُفِيدُ

وكنْتَ بِجَنْبِه في الحَرْبِ بِمَا أَمْضَ قِوَاكُمَا الجُهْدُ الجَهِيدُ

حَيَاتُكَ كُلُّهَا مَأْسَاةُ حُزْنٍ يَشِيبُ لِهَولِ مَنْظَرِهَا الوَلِيدُ

آليات البناء السردي:

الشخصية البطلة:

شخصية البطل/الرشيد في القصة نموذج الفتى الطيب الذي لا يرى الحياة إلا كما رسمتها فرنسا، وفق مبادئ كلها أكاذيب: "الثورة الفرنسية التي تدعو إلى المساواة والحرية والعدالة فآمن (الرشيد) بها ووضع ثقته كلها في الإدارة الفرنسية"[xii] فتميزت هذه الشخصية بحالة من الثبات حيث شملت وضع الثقة بمبادئ الإدارة الفرنسية؛ واعتبار الجزائر أمة فرنسية؛ والاندماج التام مع فرنسا؛ وأكذوبة مبادئ الثورة الفرنسية التي تدعو إلى المساواة والحرية والعدالة.

ولكن سرعان ما تتحول حياة البطل رشيد من شخصية ساذجة غرة إلى معدن للهموم بعد أن ذاقت طعم المأساة، بعد أن أصيب بخيبة أمل بعدما استدعي هو وفرنسوا إلى الجندية الفرنسية، وبدأ زميله يرتقي بسرعة مدهشة ويحصل على الرتب العسكرية الواحدة تلو الأخرى، إلى أن وصل إلى رتبة كولونيل جنرال، بينما بقي هو جنديا بسيطا وقد ترك هذا في نفسه ألما شديد إلى حد القنوط فاليأس فالانتحار[xii]، وهي تلك اللوحة الفنية البائسة اليائسة التي رسمت لشخصية الرشيد في نهاية القصة.

وقد نتج هذا التحول في حياة البطل عن وقوع هذا الأخير ضحية للمبادئ الفرنسية؛ واكتشاف حقيقة قضية الاندماج؛ وارتقاء زميله بسرعة مدهشة وحصوله على الرتب العسكرية الواحدة تلو

الأخرى إلى أن وصل إلى رتبة كولونيل جنرال، بينما بقي هو جنديا بسيطا، وقد ترك هذا في نفسه ألما شديد إلى حد القنوط؛ ثم اليأس فالانتحار.

الشخصية الثانوية فرانسوا:

شخصية فرانسوا شخصية سلبية لا تؤثر ولا تتأثر فهي شخصية غائبة عن مسرح الأحداث، لم تظهر ظهورا مباشرا؛ لأن رسمها كان من الخارج، لا من الداخل. ولم يُضمّن الكاتب قصته أي حوار بين الشخصيتين الرئيسة والثانوية؛ فقد كان الكاتب ينوب عن هذه الشخصيات في التعبير عن أهوائها ومواقفها، لذا فإن شخصية فرانسوا تبدو وكأنها سافرت إلى عالم بعيد ولم تعد؛ فقد غرت في الجندية الفرنسية ولم نعد نرى لها أثرا إلا ما كان من الأخبار التي تتحدث عن أنها رقيت من مجرد جندي بسيط إلى أعلى الدرجات في السلم العسكري[xii].

"ويبدأ التباين والاختلاف في سيرتي الشخصيتين، انطلاقا من الانخراط في الجندية الإجبارية، فهنا وقع التحول الهائل في مسار العلاقة بين الشخصيتين الاثنتين حيث إن فرانسوا، الفرنسي بدأ يرقى ويتعالى، من حيث ظل الرشيد الجزائري في أحط رتبة في الجيش وهي رتبة الجندي البسيط..."[xii]

اعتمد الكاتب تقنية الوصف والرؤية من الخارج مهملا الحوار لتضمحل بذلك الشخصيتين داخل رؤية الكاتب ووصفه.

الزمن:

بنى الزاهري الزمن في قصته "المساواة –فرانسوا والرشيد بناء متسلسلا، حيث إن فرانسوا والرشيد ولدا في يوم واحد، ثم تمدرسا معا وفي قسم واحد وأديا الخدمة الإجبارية في الجيش الفرنسي، وخلال الخدمة الإجبارية تغير الحدث وفق الزمن المستمر ففرانسوا ترقى وبلغ رتبة عميد في حين أن الرشيد لم يزل جنديا بسيط، فما نلحظه أن الكاتب اعتمد تقنية التقليص للزمن ولكن من دون خلخلة فيه.

خاتمة:

ارتكزت القصة القصيرة المقالية عموما على المادّة السياسية التاريخية بشكل بارز وواضح في كثير من المواضع، وهو ما نلمسه في قصة "المساواة-فرانسوا والرشيد" ؛ فقد استطاعت هذه الأخيرة أن تستوقف القارئ حين انبنت مضامينها على مسكوت سياسي تاريخي، حاول القاص محمد السعيد الزاهري إيصاله وهو أنه لا توجد حرية ولا مساواة بين الجزائريين والفرنسيين كما تزعم فرنسا؛ وذلك بالرغم من ضعف التصوير وقلة الحوار واعتماد الرؤية من الخارج، إلا أن الزاهري استطاع تفسير بعض من السياسات الاستعمارية وإعادة صياغتها داخل خطاب سردي يسعى من منظور وجودي؛ وذلك بغية بعث اليقظة في القارئ الجزائري لما تدعيه السياسة الاستعمارية من تطبيق للحرية والمساواة في حين أن الواقع يروي عكس ذلك، هذا من ناحية الموضوع، أما من ناحية الآليات فقد افتقرت للنضج الفني سواء على مستوى البناء السردي وتسلسل الأحداث أو من حيث إدراج الشخصيات والزمن والمكان، وذلك لتأثر كتابها بالحركات الإصلاحية آنذاك واهتمامهم بالمضمون (سعي الكاتب إلى توعية الشعب بضرورة الاستقلال والحرية) على حساب الشكل.

مساهمة بحثيّة بعنوان:

جماليّات القصة القصيرة النسائية في الجزائر.

مقدّمة:

إنّ المتتبع لمسار الكتابة النسائية الجزائريّة في مجالاتها المختلفة شعرا وسردا ونقدا يجده قد اقترن بحوافز جديدة وبشروط ذاتيّة وموضوعيّة تتغيّر بتغيّر الظروف الاجتماعية والاقتصاديّة والسياسيّة والثقافيّة، فالكتابة طالما كانت الانشغال الأنثوي الذي تساءل عبرها المرأة عالمها وتدافع بها عن خصوصياتها ومواقفها، وعن حقوقها الإنسانيّة المسلوبة، وتقتحم بها عوالم التجريب ضمن حقل اللغة، لتكتشف ما بها من فضاءات، فتميّزت الكتابة النسائيّة باقتحامها لجدران الصمت والنسيان عبر الكتابة لفضح الأنساق الثقافيّة السائدة في المجتمع وذلك بفسح المجال للذات حتى تعبّر عن نفسها واستدعاء الخيال لكسر نطاق تلك الأنساق وإعطاء حضور مركزي ضمن النص الأدبي المنتَج والذي هو جنس القصّة القصيرة في ورقتنا البحثيّة هذه، حيث سنعمل على رصد محطات وظروف نشأة هذا النوع من الكتابة بالوقوف عند الإرهاصات الأولى ثمّ الإشارة إلى أبرز الأسماء الفاعلة فيه على مستوى الأشكال والمضامين أو الجوانب الفنيّة والجماليّة التي طرحن بها الكاتبات والقاصات الجزائريات تيمات قصصهنّ.

1/ بدايات النشأة والتطوّر:

لقد بدأت القصّة القصيرة النسويّة الجزائرية بالقيام بدورها في المجتمع من خلال رصد الواقع في ثيماتها ومحاولة إصلاحه وتتبع مساره، وصراعات أفراد الشعب وإيديولوجياتهم، إذ ترجع بداية ظهور القصّة حسب عمر بن قينة إلى الحدث التاريخي الكبير في الجزائر فيقول:«القصّة الجزائرية الفنية الناضجة خاصة باللغة العربية قد ولدت مع الثورة الجزائرية في 1954 لأنّ الثورة كانت الحلم الذي طالما راود النفوس واعتمل في الأفئدة»[xii].

وكان المستعمر العائق الأكبر والسبب الأول في هذا الحصار المضروب على ثقافتنا العربيّة في الجزائر، وعلى كلّ من يساهم ويساعد في تطوّرها وتفعيلها، وأثناء ظهور القصة في الجزائر وذلك في أواخر العقد الثالث من القرن الماضي كانت «القصة في المشرق العربي قد قطعت شوطا طويلا ورسخت أقدامها بفضل أدباء مشهورين أمثال: تيمور وعيسى عبيد (...) وإبراهيم المصري وغيرهم».[xii]

ومن الأسباب الأخرى التي أخرت ظهور القصة بأنواعها «هو الضعف الثقافي بصفة عامة الذي كانت تعيشة الجزائر في هذه المرحلة بسبب انقطاعها عن المنابع الحيّة للثقافة العربيّة»[xii] إذ لم يكن المستعمر ليسمح للجزائريين عموما والمثقفين خصوصا بالاحتكاك بغيرهم، أو فتح جسور الاتصال بهم، وذلك اعتقادا منه بوأد الثقافة العربية الإسلامية وتقويض لمحليّة المجتمع الجزائري وخصوصية عاداته وتقاليده، لأنه «كان من الممكن أن تستفيد القصة الجزائرية من القصّة العربيّة في غير الجزائر»[xii]

كان تعثّر القصة الجزائرية واضحا لما مرّت به من ظروف قاهرة «لم يكن بإمكان القصة الجزائرية أن تولد وتنمو ولادة ونموا طبيعيا في بلد صبّ فيه الاستعمار غلى اللغة العربية والثقافة العربيّة كلّ ما في جعبته من وسائل الضغط والقهر لمحوها والقضاء عليها.. لهذا كان طبيعيا أن تتعثّر القصة في نشأتها وتطوّرها».[xii]

إنّ فترة الاستعمار التي خضعت لها الجزائر (1830-1962) فرضت فيها فرنسا المستعمِرة اللغة الفرنسية في مجال التعليم كمحاولة منها لطمس اللغة العربيّة والقضاء عليها، لكن كل محاولاتها باءت بالفشل نظرا لإصرار ووعي الشعب الجزائري وثورة الأدباء على المستعمر فـــ «كانت ثورة 54 ذلك المارد الذي تمخضت عنه سنون من القهر والاستعباد والشرارة التي أضاءت الأفئدة، فشحنت النفوس بالعزم والإصرار»[xii] وهذه الفترة كانت بمثابة شحنة من الطاقة «أعطت القصاصين الجزائريين مادة خصبة جديدة كما وفرّت لهم فرصة التجريب في الأسلوب أو المضمون، وإذا بالواقع الحي الذي يكتب بالدم والبارود والتضحيات يفرض نفسه بأبعاده الإنسانية الشاملة وقيمه ومثله.»[xii]

ما نلحظه أنّ الكتابات الناضجة للقصّة الجزائريّة بدأت في زمن الاستعمار الفرنسي وذلك بظهور المقالات القصصيّة، والصور القصصية بالإضافة إلى القصص الموجّهة للقراء لكي تكون لهم خلفيّة لذلك الاستعمار الغاشم الذي حاول عزل الجزائر عن العالم العربي، وقطع جذورها وانتمائها بعد السماح بدخول المنشورات العربيّة على الجزائر ومطاردة وملاحقة بل وسجن وقتل رموز اللغة العربية والأدب أمثال: رضا حوحو، والمصلح العربي التبسي وغيرهما، زيادة على ذلك النظرة التي كانت سائدة آنذاك في الجزائر تجاه الأدب حيث كان مفهوم الأدب هو الشعر لا غير، لكنّ تغيرت النظرة وذلك لعدة أسباب نذكر منها:

1.الحركة الإصلاحيّة الجزائريّة: والمتمثّلة في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بصحفها ومجلاتها للأدب، والحركات الوطنيّة مثل "نجم شمال إفريقيا" "الحزب الشيوعي"، "حزب الشعب" غير أنّ الوجه السياسي لهذه الأحزاب كان يخفي وراءه أبعادا ثقافية وحضارية عميقة، أو يمكن القول: إن الظاهرة الفكريّة والثقافية حكمت الظروف أن تتجلى في البعد السياسي. ولم يقتصر السبب في انتشار

الوعي الثقافي على الحركات الإصلاحيّة فقط بل تجاوز ذلك، فكان للقصة دورها أيضا، ولعل من أهم العوامل التي ساهمت في نمو هذا الفن ما يلي:

2.دور الصحافة: احتضنت دور المحاولات الأدبية الأولى، وقد لعبت صحيفة "المبشر" دورا كبيرا في ذلك إذ يقول عبد الملك مرتاض: «إنّ من يدرس النهضة الأدبية والثقافيّة المعاصرة بوجه عام في الجزائر لن يجد محيطا من أن يقرر بأن الصحافة العربيّة كانت ذات أثر بعيد على إذكاء النهضة الأدبية في الجزائر وإغنائها[xii]».

3.المقال القصصي: تميّز المقال القصصي لدى ظهوره بمزجه بين عدة أنواع أدبية كالرواية والمقالة والمقالة الأدبية، وتأثر بشكل مباشر بالمقال الديني الذي عرف ازدهارا كبيرا على يد رواد الحركة الإصلاحية أمثال: محمد البشير الإبراهيمي، عبد الحميد ابن باديس وغيرهم.

تميّز المقال القصصي بالبدائيّة فعناصره غير مرتبطة ببعضه وغير مرتّبة ترتيبا سببيّا فالشكل الذي جاء عليه (المقال القصصي) لا يعدو أن يكون "صورة بدائية" للقصّة ذلك أن العناصر الفنيّة فيه غير منضبطة بقواعد هذا الفنّ تماما كطول الزمن فيه والذي يمتد شهورا عديدة، وتنوع عنصر البيئة وحشد الأفكار الكثيرة والاستشهادات العديدة وبثّ الحكم والإقناع في النص، وكانت القصّة بهذه الصفات مجرّد "ثوب" أردته الأفكار الإصلاحيّة خلال مرحلة امتدّت من 1925 إلى 1997، فازدهار فنّ المقالة ولجوء كتّابها إلى فنيات جديدة، وهي المزج بين المقالة والقصّة ما أنتج المقال القصصي.

ومن بين الأسباب أيضا **الاتصال بالمشرق العربي**: وذلك عن طريق الإقامة فيه لمدّة زمنيّة فتمّ التواصل بطرق شتّى منها رحلات المشارقة إلى الجزائر مثل: أحمد شوقي، ورحلات الشخصيّات الجزائريّة إلى المشرق منهم: ابن باديس والقاص رضا حوحو وسفر بعض من الكاتبات الجزائريات للمشرق ومنها كان تبادل الكتابات بين المشارقة والمغاربة، وفي الأخير يرجع النشاط الفني إلى شباب الجزائر في تلك الفترة.

تعدّدت الأسباب والعوامل إمّا في نشأة القصّة أو تطوّرها واختلفت الآراء من كاتب إلى آخر منهم من يرى أنّ أوّل محاولة قصصيّة ظهرت في الأدب الجزائري الحديث، فعبد الملك مرتاض ذهب إلى أنّ قصّة المساواة "فرانسوا والرشيد" لمحمد السعيد الزاهري التي نشرت في العدد الثاني من جريدة الجزائر (...) هي أول قصة جزائريّة وقد أكّد ذلك بقوله: "إنّ أول محاولة قصصية عرفها النثر الحديث في الجزائر تلك القصة المثيرة التي نشرت في جريدة الجزائر".[xii]

أمّا عايدة أديب بامية أوردت أنّ «أوّل قصّة منشورة هي قصّة "دمعة على البؤساء" التي نشرتها جريدة "الشهاب" في عدديها الصادرين يومي 18 و28 من شهر أكتوبر 1926»[xii] غير أنّ العديد من الأدباء يجزمون ويؤكدون على أن أول من بذر بذرة القصة الجزائريّة هو السعيد الزاهري، بتأليفه لمجموعة من القصص تمحورت كلها حول موضوع الإصلاح الديني وقضاياه، وهو أوّل كاتب جزائري تطبع له مجموعة قصصيّة، كان عنوانها "الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير" وذلك عام 1347ه/ 1928م، على الرغم من افتقارها على التركيز والتسلسل القصصي المتماسك، وقد كان الأديب رضا حوحو الذي عاش فترة زمنيّة في الحجاز هو الرائد الأوّل لفنّ القصّة القصيرة في الجزائر، وهو الذي

أعطاها مكانة خاصّة وثبت وجودها في الأدب الجزائري الحديث إلى جانب عبد المجيد الشافعي وأحمد عاشور والهاشمي التيجاني ومحمد بن العابد الجيلالي ومحمد السعيد الزاهري.

2/ تيمات وفنيّات القصة القصيرة النسائيّة:

إنّ المتتبع لتاريخ الكتابة النسويّة في الجزائر يتّضح له بأنها متأخرة نوعا ما مقارنة بباقي الدوّل العربيّة الأخرى، وهذا راجع إلى الاستعمار الفرنسي ومخلّفاته، كما كان لتعنّت السلطة في فترة الثمانينات والتسعينات (وهي مرحلة العشريّة السوداء) إذ أنّ هذه المخلفات لم تؤثر على الرجل فقط وإنما على المرأة أيضا، فلم يكن لها من خيار لطرح مشاكلها سوى الكتابة.

فالمرأة الجزائريّة الكاتبة كانت عبر قلمها تدافع عن ذاتها حيث كان ينظر لها نظرة دونيّة ومهمّشة، «فظهرت للساحة الأدبية العديد من الأقلام النسويّة الجزائريّة مثل أحلام مستغانمي وآسيا جبار، حيث انتهجت الأولى اللغة العربية في كتاباتها، أما الثانية فقد كانت تكتب باللغة الفرنسيّة».[xii]

ونظرا لعناية الكاتبة **"مستغانمي"** باللغة العربيّة حيث كانت لها الصدارة في الكتابة النسائيّة، لأنها أول من كتبت رواية جزائريّة باللغة العربيّة حيث يقول عنها شريبط أحمد شريبط أنها «أظهرت طموحا جريئا على مستوى الفكرة... كما أثبتت أنها الصوت النسائي الذي يقف بكلّ شموخ إلى جانب الرجل، بل أصرّت على أن للمرأة حق التعبير والإدلاء بالرأي في كلّ ما يدور حولها من تحوّلات في مجتمعها.»[xii] وبعد تجربة أحلام مستغانمي ودخولها عالم الكتابة والإبداع انفتحت آفاق لكاتبات أخريات بعدها أمثال: فضيلة الفاروق وياسمينة صالح، ومبروكة بوساحة في ديوان "براعم" الذي صوّرت فيه هذه الأخيرة معاناة المناضلات في السجون.[xii]

وفي رأي آخر هناك من يعترض على ريادة **"أحلام مستغانمي"** في الكتابة والتأليف ويؤكّد أنّ **"زهور ونيسي"** كانت السبّاقة لذلك، فقد بدأت كتاباتها الأولى إبان الثورة التحريريّة، واستمرّت في الكتابة وأصدرت الكثير من المجموعات القصصيّة والروايات العربيّة، وهو الرأي الأقرب للموضوعيّة والسداد إذ ظهرت المجموعة القصصيّة الأولى للكاتبة زهور ونيسي عام 1967م بعنوان "الرصيف النائم وكانت عبارة عن صور من واقع الكاتبة وما تعيشه من تجارب في حياتها الاجتماعيّة الثقافيّة والسياسيّة، وتعدّ هذه المجموعة أوّل قصص قصيرة تتناول الثورة الجزائريّة ونضال المرأة .[xii]

وتعدّ هذه المرحلة الأولى لنشأة الكتابة النسائيّة في الجزائر، ويعتبرها الدارسون مرحلة تمهيديّة ظهر فيها المقال وتبدأ من سنة 1954 أي تزامنا مع اندلاع ثورة التحرير الوطنيّة، وتجسّد ذلك من خلال مساهمات نثريّة تمثّلت بمقالات اجتماعيّة تمحورت حول قصّة المرأة في المجتمع الجزائري، وموضوعات أخرى لها علاقة بالتنشئة الاجتماعيّة السليمة والتربيّة الصحيحة للفرد الجزائري، وفي هذا المجال كانت **"زهور ونيسي"** السباقة إذ عرفت في الميدان الأدبي «فلها مقالات كثيرة في السياسة والأدب والمجتمع، وعلى الأخص فيما يتعلّق بالوضع الاجتماعي للمرأة الجزائريّة»[xii] هذا ما يؤكد التزام "ونيسي" بقضايا شعبها وأمتها فراحت المقالات الصادرة أنذاك تطرح موضوع المرأة ودورها في تثقيف المجتمع، وضرورة اعتمادها على إمكانيّة الذاتية وعدم اتكالها على الرجل في كل شيء، بل مهمّتها أن تسير جنبا إلى جنب مع الرجل، وفي هذا النوع من المقالات نجد عند كاتبات أخريات مثل:

مقال بعنوان "قيمة المرأة في المجتمع" لباية خليفة، كذلك مقال "حول المرأة الجزائرية" للويزة قلال و"شكر وأمل" للويزة عباس. وكان للحركة الثقافيّة في جانبها الصحفي في هذه المرحلة دور كبير في الاهتمام بالمرأة مقارنة مع ما كان سائدا من قبل.

ظهرت بعد هذه المرحلة محاولات قصصيّة يمكن عدّها البداية الحقيقيّة للقصّة القصيرة النسائيّة الجزائريّة، وهي مرحلة ثانيّة انتقلنا فيها من المقال إلى الصورة القصصيّة، ومن بين المحاولات التي نجدها قصص "**ونيسي**" مثل: "الرصيف النائم" تحكي عن واقع الجزائر أيام الثورة التحريرية، ونضال المرأة الجزائرية في البيت والشارع، كذلك مجموعتها القصصية "على الشاطئ الآخر" وهي تتناول في مجملها ثلاثة موضوعات، أولها الجانب النضالي، وقد جاء في ثلاث قصص هي: "وراء القضبان" وقصة "الدرب الطويل" وقصة "المرأة التي تلد البنادق" تناولت فيها المرأة المناضلة ممثّلة في شخصيّة زهيّة التي تلد البنادق فتقول: «... إذ يطلب منها خطيبها أن تستقلّ في مكان عملها امرأة تدعى فاطمة فتحدّثها على انفراد، وتنتقل الاثنتان إلى غرفة أخرى، فتجد زهيّة أن حمل فاطمة كذب وأنها تحمل سلاح تحت حزامها لتسلّمه زهية بعد نهاية دوامها إلى خطيبها وتنجح العمليّة».[xii]

أمّا في قصة "الثوب الأبيض" تبدو قضيّة الصراع بين التقاليد وبين الواقع فيما يتعلّق بأمور الزواج، وتريد القاصّة القول بأن الرجل لا يزال هو المسيطر، وكذلك نجد الكاتبة **"نورة سعدي"** في مجموعتها القصصيّة «أقبية المدينة الهاربة التي تحدّثت عن الطلاق جراء عدم إنجاب المرأة، وعن عمليّة إجهاض غير ناجحة وهموم المرأة» وهكذا يتضّح أنّ القصّة النسائيّة في الجزائر بدأت بدايات بسيطة من حيث الشكل والمضمون، فمن حيث الشكل كانت خطابيّة النبرة، مهزوزة الصورة، ضعيفة الحبك والإحكام الفنّي، أمّا من حيث المحتوى فقد كانت منبرا ووسيلة للوعظ والإرشاد «وهذا الأمر يعود في اعتقادنا إلى افتقار القاصّة إلى تمثيل عملها القصصي، ورسم ملامح أبعاده، بسبب عدم تمكّنها من أدواتها الفنيّة، حيث ترصد كل جهدها في تصوير المظاهر التي لا يشدّها ببعضها رابط كبير، فيجيئ عملها حينئذ مهشّم البناء لا يصمد أمام النقد الفني»[xiii] وحكم كلّ البدايات أيضا أن يشوبها النقص وعدم النضج فلا يجب أن نغفل عن حقيقة تأخر القصة القصيرة النسائية الجزائريّة في الظهور مقارنة بالقصة القصيرة الرجاليّة، التي يعود ظهور إرهاصاتها الأولى إلى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية، في شكلها البدائي أيضا المعروف "بالمقال القصصي" على يد كل من العابد الجيلالي ومحمد السعيد الزاهري كما أشرنا لذلك سابقا.

هذا التأخر والقصور لا ينفي تمكّن المرأة وتفوّق القاصّة الجزائريّة التي استطاعت تطوير رؤاها الفنيّة في القصص، وتمكّنت من أن تكتب اسمها بأحرف من ذهب في المجال الأدبي عموما وفي القصة تحديدا، فرغم أن الحديث عن التجربة الإبداعيّة النسائية في الجزائر حديثٌ يشوبه الارتباك، لأنه مرتبط بحقيقة المجتمع الجزائري قبل كل شيء، فالإبداع فنّ ومن أهم قوائم الفنّ بعد الموهبة الحريّة، هذا العنصر يبدو عنصرا غير واضح الملمح في الأجواء الجزائريّة خاصة ما يتعلّق بحريّة المرأة.

ولأنّ الكتابة قبل أن تكون تركيبا لغويا، فهي تعبير وبوح ما يعقّد المسألة أكثر حين تأخذ الكتابة منحى البحث عن التخلّص من الوضع الاجتماعي السائد الذي تعاني منه المرأة، فهناك حقيقة، أن وراء كل كتابة تتخفّى قضية ما، والكتابة بمعنى ما هو بمستوى الأدب، أمّا القضية فهي ذلك الوجع الحقيقي

الذي يشعر به كاتبه في نفسه، ويراه عند غيره، وبالنسبة للمرأة فإنّ وجعها الأول هو البحث عن إرساء قواعد احترام لكيانها وفكرها بشكل مستقلّ خاصّة وأنّ المرأة في الوطن العربي تكون أعمق وأعنف. تقول الكاتبة الجزائرية **"جميلة زنير"** وهي تصف انتحار الشاعرة "صفية كتو" «الموت المأساوي رسالة احتجاج قاسيّة اللهجة من ذات كاتبة أنثوية عانت القهر والقمع الاجتماعي لا لشيء إلا لأنها متهمة بخطيئة الكتابة».[xii]

فالمرأة الكاتبة تحارب من أجل قضيّتها التي هي قضيّة نصف المجتمع إذ تقول أيضا **جميلة زنير**: «كنت أكتب من غير أن يطّلع أحد على كتاباتي أو يشجّعني حتى على مواصلة الكتابة فأنت تلاحظ أن القمع ينطلق من الأسرة إلى المجتمع (القبيلة)، هذا المجتمع القبلي يمارس عليك قمعا آخر أشدّ وأقسى بما فيه من عدم الاهتمام بما تكتب، فهو لا يشجعك، لأنه يرى هذه الأشياء ضربا من العبث وتدخل في خانة (لا يجوز)، فكنت أول فتاة في جيجل تتجرأ على كسر أعراف القبيلة وتنشر اسمها عبر الإذاعة في أواخر الستينات وبداية السبعينات».[xii]

كانت الكاتبة **"جميلة زنير"** في بداياتها تكتب الشعر، وانتقلت فيما بعد إلى القصّة فكتبت القصّة القصيرة وصرّحت كيف أن جنس القصة منحها حريّة أكبر في التعبير، معلّلة ذلك بأنّ القصّة تحمل طابعا جماعيّا خلافا للشعر ذو الطابع الفردي، فتصرّح قائلة: «نشأت في بيئة خانقة معاصرة، كل شيء فيها يبعث على الموت ويخنقه ومع ذلك حفرت لنفسي دربا سرت فيه بمفردي رغم الأشواك والحصار والزيف، وانطلقت أعدو باتجاه النور يحدوني الأمل في أن أعانقه..»[xii] ونذكر أيضا الكاتبة **"ياسمينة صالح"** التي ألفت مجموعات قصصيّة منها "أحزان امرأة من برج الميزان"، ومجموعة قصصية بعنوان "حين نلتقي غرباء".

وإذا كانت **"جميلة زنير"** تصف تجربتها بجرأة وألم دون أن تعتمد أسلوبا مستفزا في طريقة كلامها وتعبيرها عن الحسرة والرفض، فإنّنا نجد الشاعرة **"زينب الأعوج"** تتخذ موقفا مختلفا فيه شيء من السخط حيث تصف المجتمع الجزائري ب (المتخلف والمريض) فعندما تتعلّق القضية بالمرأة وفعل الكتابة نجدها تقول: «المجتمع مثقل بالتقاليد الباليّة، بإرث طويل من الظلم والفكر الإقطاعي، إنه مجتمع يمشي على كثير من جثث النساء البريئات.»[xii]

ويبدو الأمر مثيرا لأكثر من تساؤل بالنسبة للأعوج، حين تقترب من تلك الصورة التي يجتمع فيها الرجل والمرأة الجزائريان بشكل يجمع بين التوافق والتنافر معا، فهما «بالرغم من ارتباطهما في العمق مع مشاكل يومية ذات بعد اجتماعي واقتصادي في الأساس»[xii] إلا أنهما لا يلتقيان عند مشاكل المرأة، وقد تعرّضت الكاتبة **"زهور ونيسي"** لهذا الموضوع من خلال حديثها عن تجربتها الكتابيّة قائلة: «ما أردت طرحه لا تدوينه، وروايته كحياة امرأة وأحداث وطن تلخّص ما طرأ على الإنسان عموما عبر مراحل الطفولة والثورة إلى منصب الوزاراة في هذا الجزء من المجتمع العربي الذي لا تزال فيه المرأة ذلك الهامش الذي يقدّس تارة ويستبعد تارة أخرى، حسب مفهوم النفعية والمصلحة والمفهوم الضيق للشرف». [xii]

ويجب أن نذكر هنا كاتبة أخرى خاضت في جنس القصّة وحفرت اسمها بإبداعات كبيرة حاكت فيها الواقع بفنيات وأساليب سرديّة مميزة هي القاصّة **"زليخة السعودي"** التي كتبت عن الواقع وصوّرت الكثير من القضايا الاجتماعيّة ومختلف المشاكل التي يعاني منها الشعب الجزائري باعتبارها مواطنة تنتمي لهذا المجتمع، ويقال أنّ اكتمال جنس القصة القصيرة بعناصرها كان على يد هذه الكاتبة من خلال قصصها نذكر منها "عازف الناي" و"ابتسامة العمر".[xii]

أمّا **"فضيلة الفاروق"** في قصّتها "لحظة اختلاس حبّ وقصص أخرى" تناولت مواضيع متعدّدة بعضها يخصّ المرأة وما تعانيه من قمع واضطهاد، فتحدثت عن الزيجات ومآسي اجتماعيّة مختلفة، وها هي في قصّة "الحصار الذي يقتل الحب" تتطرق لموضوع الحياة الزوجية وتأثير تأخّر الإنجاب في فتور الحياة بين الزوجين فتقول:«كنت أدرك بعمق بأنه لا يفهمني، كان بيني وبينه جدارا كالسماء أو كيانا كامرأة، نعم كامرأة أخرى تتقاسمني هذا الزوج المشغول عني..» [xii]، ليس هذا فحسب فبعض القصص عند الكاتبة تتناول قضايا مصيريّة تخصّ البلاد والمجتمع على غرار كلّ الكاتبات والقاصّات الجزائريّات اللواتي حملن مشعل التحدّي والإبداع للتعبير والتنديد وتسجيل مواقف والإسهام في بثّ الوعي والتعريف بالقضايا المصيريّة للقارئ الجزائري فالعربي ثمّ العالمي لم لا.

خاتمة:

إنّ ولادة كاتبات للقصة القصيرة العربيّة في الجزائر ارتبطت كما رأينا ارتباطا وثيقا بالوضع الثقافي والاجتماعي في البلد، وقد مرّ جنس القصة القصيرة النسائيّة بمراحل من التطوّر والنضج، وقد اتخذّت الكاتبة الجزائرية من القصة وسيلة للتعبير الذاتي والفني فلجأت إليها لتدعيم مطالبها في المجتمع، وبرزت كوكبة من القاصّات في الثمانينات حيث لم تكن ظروف النشر متوفّرة لبقائهنّ واستمرارهنّ، حتى جاءت فترة أواخر التسعينات التي شهدت ولادة عدد لا بأس به الكاتبات في شتى الألوان الأدبية، ونذكر هنا الكاتبة "نصيرة محمدي" التي ظلت تقاوم من أواخر الثمانينات حتى لحقت بفترة تسهيلات النشر فنشرت أكثر من مجموعة قصصيّة في منتهى الجمال، مثلها مثل "حبيبة محمدي" التي بحثت عن فرص نشر خارج الجزائر، ومثل: "فاطمة شعلال" كذلك قاصات أخريات أمثال: شهرزاد زاغر، فضيلة الفاروق، ياسمينة صالح وغيرهنّ.

الهوامش:

[xii] عمر بن قينة، "دراسات في القصة الجزائريّة القصيرة والمطوّلة"، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2009، ص: 20.
[xii] عبد الله الركيبي، "الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 1982، ص: 144.
[xii] مصطفى فاسي، القصة الجزائرية القصيرة، مجلة الثقافة، ع:18، ديسمبر 2008، ص: 88.
[xii] عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص: 11.
[xii] عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص: 143.
[xii] عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والمطولة)، ص : 24.
[xii] عبد الله الركيبي، مقدمة في بحيرة الزيتون د أبو العيد دودو، الشعب، دط، دت، ص: 05.
[xii] عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1952-1954، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1983، ص: 120.
[xii] ينظر في: عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931-1954)، ص: 163/162، أنظر أيضا: محمد ناصر، الصحف العربية في الجزائر(1939/1847)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 1980، ص: 57.
[xii] عايدة أديب باميّة، تطوّر الأدب القصصي الجزائري(1967/1925)، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، دط، الجزائر، 1982، ص: 306.
[xii] ليندة مسالي، إشكالية المتخيل السردي في الرواية النسويّة الجزائريّة (ياسمينة صالح نموذجا)، مخبر تحليل الخطاب، العدد4، 31 جانفي2009، ص: 113.
[xii] شريبط أحمد شريبط، دراسات ومقالات في الأدب الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للفنون، دط، 2003، الجزائر، ص: 109.
[xii] ينظر في: أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة آمال، العدد04، تصدرها وزارة الثقافة، طبع الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص: 123.
[xii] ينظر في: صلاح الدين باوية، أدب المرأة الجزائريّة (بين إجحاف الداخل وإنصاف الخارج)، مجلة الناص، منشورات جامعة جيجل الجزائر، العدد19، 2016، ص: 26.
[xii] أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1996، ص: 378.
[xii] أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص: 21.
[xii] عبد الإله محمد صالح، الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالميّة الثانية اتجاهاته الفكريّة وقيمته الفنية، الجزء الثاني، دط، دت، ص: 88.
[xii] جميلة زنير، الشروق الثقافي جريدة أسبوعية جزائريّة، ع35، الخميس 24 مارس 1994.
[xii] المرجع نفسه.
[xii] زغينة علي وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، العدد01، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2004، ص: 42.
[xii] زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، 1985، الجزائر، ص: 50.
[xii] المرجع نفسه، ص: 54.
[xii] المرجع نفسه، ص: ذاتها.
[xii] ينظر في: شريبط أحمد شريبط، زليخة السعودي الآثار الأدبية الكاملة سلسلة ذاكرة الأدب الجزائري، الصندوق الوطني لترقية الفنون وتطويرها، وزارة الاتصال والثقافة والآداب، ط01، الجزائر، 2001، ص: 131.
[xii] فضيلة الفاروق، لحظة اختلاس الحب وقصص أخرى، دار الفارابي، ط01، بيروت-لبنان، 1997، ص: 47.

ملامح التجريب في القصة القصيرة الجزائرية

د.بعجي إسمهان
جامعة الجيلالي بونعامة –خميس مليانة
baadjiisma@gmail.com

ملخص:

اهتمت القصة القصيرة الجزائرية على غرار العديد من القصص العربية بشتى المواضيع متوسلة في ذلك الأسلوب القصصي المتداخل مع بعض الأجناس الأدبية الأخرى كالمسرح والشعر.

لذا نهدف من خلال هذا البحث إلى الوقوف على أهم ملامح التجريب في القصة الجزائرية القصيرة وكذا مظاهر التداخل الأجناسي داخل النص القصصي وأهم تجلياته.

كلمات مفتاحية: القصة القصيرة، المسرح، الشعر، التجريب، الأجناس الأدبية...

1. تمهيد:

أفادت بعض الدراسات الحديثة أن القصة أو الرواية العربية الحديثة ما هو إلا نتاج غربي حرث وسقي ضمن وعاء أجنبي ليزهر فنيات قصصية وروائية نسبت فيما بعد إلى العالم العربي عبر أشكال سردية متقنة الصنع ومحكمة الأداء، ورافق هذا النهوض مجموعة من الانتقادات على يد التقليديين أو ممن تأثروا بكلاسيكية فنون النثر القصصي.

ففي مطلع السبعينات كانت الاستجابة الفنية لمسيرة النثر القصصي استجابة لظروف موضوعية وتاريخية في حركة الثقافة العربية واستمرارا لمجموعة من العوامل تتصل بالوعي من جهة والنظر إلى العالمية من جهة أخرى ، فقد خاض الأدب العربي الحديث معارك جمة لإبراز فنيات النثر القصصي ضمن ما يعرف بـ "التجريب والتحديث" ، مما أدى إلى ظهور مذاهب أدبية في فنون القصة والرواية أسهمت إيجابا في كثير من الأحيان في ظهور هذه الفنون ومدى ربط علاقتها مع الأفكار والتعبيرات الفنية كالأساطير والرمز بفضل العلوم الإنسانية والاجتماعية وقوة الإعلام والثورة المعلوماتية وتزامن هذا كله بتطوير القصة العربية.

إن الأعمال الأدبية الجزائرية التي كتبت مابين سنة 1956 إلى 1972 لها دلالة واضحة على الأساليب الفنية المتنوعة لمكونات الخطاب القصصي ، فبناء الشخصية الروائية وتنوع مدلولاتها خير دليل على نماء التجربة القصصية الجزائرية المعاصرة ،فقد إهتم القاصون التاريخيون بالبعد السلوكي والنفسي للشخصية والذي ظل لفترة زمنية حبيس المظاهر الخارجية والسطحية مما يدل على أن للشخصية أساليب عديدة في العرض والتقديم ولعل هذا التنوع يعود إلى البيئات المختلفة التي كتب فيها القاصون قصصهم أو ما عايشوه أثناء حرب التحرير مما ولد تطورا على مستوى الصياغة الفنية والشكل البنائي خاصة عندما نزعت قيودها من سطوة الخبر التاريخي وموضوعيته في بناء الحدث والانتقال إلى الواقعة التاريخية لخلق الجانب الفني والإبداعي واتخاذ الحدث إطارا عاما للقصة بدءا من الأسلوب التتابعي ثم إلى أسلوب التضمين والأسلوب الايحائي.

2. التجريب في القصة القصيرة الجزائرية

إن حديثنا عن القصة القصيرة الجزائرية الراهنة هو حديث عن ملامح التجريب على أكثر من صعيد تشكيلي لهذا النص: معماريته، تمفصلاته، وتعالق كل هذه البصمات مع المضامين والموضوعات، وصار التجريب حيزا يتوسع تدريجيا في فضاءات الكتابة القصصية الجزائرية الراهنة، ويلقى "مصطلح التجريب في الدراسات النقدية العربية غلتباسا كبيرا، فلقد نظر النقاد إلى التجريب بازدراء وإقصاء، ولم يهتموا به كجمالية أدبية إلا في العقدين الأخيرين من القرن العشرين"[xii]. وقد يكون لهذا الإقصاء دوافع منها التمسك بالقوالب الموروثة وعدم المغامرة في إحداث تغيير في بنيتها، إلى أن ظهرت هناك بوادر تجريب واشتغال مغاير على النص القصصي عمل على تحطيم النظريات الأدبية المعيارية التي تقدس أدبية النص وتحدد له أشكالا لا يجب الخروج عليها، وصار للقصاصين التجريبين مواقف من هذه الأشكال النمطية، كما يقول حميد الحميداني: " لا أظن أن كل القصصاصين التجريبيين كانوا يحسون بأي قرب من مفهوم النظرية الأدبية، وأعتقد أن سبب ذلك راجع إلى تجاربهم المرة مع ما يمكن أن نسميه النظريات الأدبية المعيارية الصنمية التي لا تتعب من تحويل جنس من الأجناس الأدبية بقواعده ومحدداته إلى حراب دائم لتقديم طقوس الطاعة الدائمة[xii] ، لذلك عمد هؤلاء القصاصون إلى صياغة تجاربهم القصصية الجديدة صياغة تتماشى ورؤاهم الفنية والشكلية المغايرة، وفق تصورهم لهذا الجنس مكسرين أصنام النظرية الأدبية المعيارية، لأنهم أرادوا أن يكتبوا عصرهم بأدواتهم ووفق رؤاهم، بشيء من التجريب وأصبحت القصة القصيرة تبحث لها عن تجنس من خلال مغامرة الكتابة فتحررت من ذلك الطابع الكلاسيكي الذي كان يسجنها في إطار ما كان يسمى ب"القالب القصصي" وأصبحت لها مساحات جديدة للتجريب والتخييل حتى أنها اقتربت من

القصيدة الشعرية التي تتميز بالرؤيا بدل الرؤية"[xii]، خلافا لعقود سبقت حين اقترن التجريب بأجناس أدبية أخرى، وصار هذا المصطلح متداولا: "في النقد الروائي والنقد المسرحي ونادرا ما نتحدث عن التجريب في النقد القصصي، وكأن القصة القصيرة لم تراود التجريب ولم تمارسه بصنوف مختلفة والواقع أن التجريب في القصة القصيرة المعاصرة حقيقة إبداعية لا محيد عن الإقرار والاعتراف بها"[xii]، وقد تحدث محمد مصطفى سليم عن ظاهرة التجريب عموما، في الفنون والآداب

ورأة ان المبدع حينما يضمر التجريب الثوري في الفن وهو يمارس فعل الإبداع أمر لا ينقص من جدوى الجنس الأدبي الذي يمارسه عليه التجريب، بل لا يسهم في تحطيمه وانهياره، شريطة أن ينطلق التجريب المتجاوز للراهن الإبداعي من (النوع الأم) رغبة فب الخروج بقوانين القصة القصيرة من حالة التهاوي أو الإبقاء عليها دون تطور واع"[xii] وهو ما قد يخرج هذه الثورة الفنية من جمالية التجريب إلى فوضى التخريب، فالتجريب عن وعي ينطلق من معرفة بمكونات الجنس الأدبي وخصائصه وتاريخه الفني، قبل الاشتغال على تطويره والعمل على صياغته بطرق وفنيات جديدة، وفق رؤى معاصرة، لأن التجريب بغير وعي فني وثقافة أجناسية وجنس جمالي من شأنه تمييع الأمور وتهديم البنيات الأساسية وحس جمالي من شأنه تمييع الأمور وتهديم البنيات الأساسية لأي جنس أدبي تحت غطاء الحداثة/التجريب الفني، كما يكون " رصد ملامح الحداثة في القص أمرا مرهونا بالتطور المميز في مسيرة الجنس الأدبي، وعبر عناصره الجوهرية المتصلة بالشكل أو الأداة، لأنها المحك الرئيس في إبراز النضج الفني والغييرات الطارئة على البنية"[xii] مثلما سنحاول في هذه الدراسة تتبع ملامح التجريب ورصدها في القصة القصيرة الجزائرية، تجريب على الصعيد التشكيلي لهذا النص، من حيث معماريته إحالاته، وتعالق كل هذه الفنيات مع مضامينه وموضوعاته.

تنفتح القصة القصيرة الجزائرية على أجناس أدبية عديدة كالشعروالمسرح والقصة القصيرة جدا، وتتميز

بهذا التداخل والتحاور الأجناسي الدائم، الذي يضفي عليها سمات فنية خاصة، فتكون بذلك النص الجامع/الموسوعي، الذي يمكن المتلقي من مطالعة أجناس أدبية عديدة في قالب قصصي قصير، إذ تتحاور هذه الأجناس فيما بينها، بسلاسة وفنية يشتغل فيها القاص على التنويع الأجناسي اللطيف؛ حيث "تذوب تلك الحدود بين الأجناس الأدبية إذ يتداخل في النسيج القصصي الخبر والحكاية والخرافة والمثل والأقصوصة والسير والمقال والشعر والحوار المسرحي"[xii]

أ. الشعر الفصيح والعامي:

اشتغل بعض القصاصين الجزائريين على توظيف الشعر الفصيح والعامي/ الذاتي والغيري في مجاميعهم القصصية، وتتوقف الآن عند توظيف النصوص الشعرية الفصيحة أولا، ونبدأ بنصوص شعرية ذاتية هي لأصحاب القصص ذاتهم والذين عرف بعضهم كشعراء في الساحة الأدبية كذلك، ومن هؤلاء حكيمة جمانة جريبيع التي وظفت مقطعا شعريا فصيحا في قصة "سنديانة القمر" مقدمة له:

وها هي الساكنة بأعماقي تتمرد، تلجم فم المجاملة تطلق الكلمات سربا من النحل، وتخرج الكلمات جمرا"

رغم البرد والجوع

كم أنت وديع إنساني الاول

صنت الوديعة

تحتفلون.. تنتشون لهزيمة دب

ما أخذلكم.. ما أجبنكم

تصفقون لوحشية أنثى

تصفقون لفزو كانو للطبيعة إرثا "[xii]

يحسب النص تجنيسيا على ما يسمى بالقصيدة النثرية، وورد على نظام السطر، تعبر فيه القاصة عن رفضها للإشهار التلفزيوني الذي يستعمل الأنثى كأداة تظهر وحشية المرأة تجاه الحيوان... فلم تستطع الرفض إلا شعرا، لكأن الشعر يمنحها سلطة الرد، ويعجز القص عن ذلك، رغم أن مقاطعها السردية التي سبقت مقطعها الشعري كانت أكثر فنية.

عمد خليل حشلاف في قصة "نسر بلا أجنحة" إلى توظيف مقطع شعري/ نثري يعبر فيه عن خطة تأمل يقول:

كأن القمر يزيل ضوءه كشمعة من كوخ مظلم وأخذت أنزع ثيابي قطعة قطعة ورحت أنشد قصيدا:

ها أنا ذا أمامك يا الله

كما الصخرة

أو كما هذي الشجرة

أريدك أن تفتتني إلى ذرات في التربة

كل ذرة تحملها الرياح

وتخلقني متوحدا من جديدة"[xii]

هنا ينتقل القاص من البروج سردا، تسريد الذاكرة، إلى شعرنة الموقف المهيب الصوفي التأملي، الموقف الذي لا يسعه الفضاء السردي فتفر به الذات الساردة إلى الذات الشاعرة لتصويره، والتعبير عنه.

ب.حضور النص المسرحي

نعثر على مقاطع من نصوص مسرحية في قصص جزائرية ولكن لم يكن حضورها بكثافة كالشعر أو الومضة القصصية، ومن هذه المقاطع المسرحية ما جاء في قصة "رحيل" لعيسى بن محمود والذي يهيئ للمشهد المسرحي بمقاطع سردية تتحدث عن شيخ يفكر في الرحيل، فسارع أهل القرية إلى شراء ممتلكاته وتنوعت الشخصيات ودار بينهما هذا الحوار الممسرح:

لم نر أحدا من أبنائك هذا الصباح.

(قالها أحد الحضور)

رد الشيخ: لا يزالون نياما إلى هذه الساعة، أقسم أنني سأتركهم دون حقل ودون ديار، سأبيع جميع ممتلكاتي ما دامت ضائعة لا محالة.

أنا سأشتري منك الحقل.

وآخر: وأنا سأشتري منك المنزل.

ثالث: وأنا سأشتري البقرات والأغنام.

صفق الجمهور لهذا المشهد.. انتهى التصفيق والستار يسدل، خرج الممثلون، الواحد تلو الآخر، ساد القاعة هدوء تام، غير أن دائرة الضوء بقيت تطارد الظلام"[xii]

عمد عيس بن محمود إلى تأثيث نصه بمشهد مسرحي متكامل التقنيات، بداية بالممثلين، فالحوار، على الركح واستعمال المؤثرات كالأضواء داخل القاعة، والجمهور، وهو ما ينقل قارئ/ متلقي القصة إلى أجواء المسرح من خلال هذا المقطع.

تنقلنا جميلة طلباوي إلى الركح مباشرة وهي تصف لنا المشهد الأخير من مسرحية تعالج موضوعات عدة منها: الفقر، المعاناة والعذاب وربما كانت هذه الأحداث والموضوعات أقرب إلى أن تمثل في مشهد مسرحي من أن تسرد قصصيا، تقول طلباوي في قصة "ظل اللهيب":

-تحولت الجثة على الخشبة إلى نار، لا مكان هناك سوى لألسنة اللهب:

صورة الجدار انقسمت نصفين، تهاوى ظلها على وجهي تطاير بعض غبار صوتي:

سأصليك جحيم فقري، سأذيقك عذاب بؤسي ويتمي ستحل لعنتي من طلوع الصبح.

أسدل الستار، انتهت المسرحية"[xii]

على ندرة النصوص المسرحية في القصة القصيرة إلا انها إضافة فنية، لعبت دورا في وضوح كثير من المعاني وفجرت كثير من الدلالات، وربما كانت هناك بعض المواقف والموضوعات استدعت المشهدية أكثر من الصورة القصصية، كما كان في هذين النموذجين.

خلاصة:

ظهرت ملامح تجريب عديدة في القصة القصيرة الجزائرية، لعل أبرزها ذلك التداخل الأجناسي الكبير بين السرد والشعر، حيث كان للشعر الفصيح والعامي في متون القصص، لشعراء جزائريين وعرب، وقد تحاورت هذه النصوص السردية والشعرية لتشكل نصا قصصيا موسوعيا ينفتح على عوالم شعرية غنية بالإيحاء والرمز، كما كان للنصوص المسرحية حضورا بارزا ضمن القصة القصيرة، طعمت القصة بملامح مسرحية ومشاهد مختلفة، وتولد عن هذا الحوار الأجناسي طابع خاص للقصة القصيرة يجمع بين الصورة والسردية والمشهد المسرحي والصورة الشعرية .

حققت القصة القصيرة الجزائرية هويتها باكتسابها هويتها الفنية، واستقلاليتها عن أجناس أدبية أخرى كالرواية والمسرح والشعر، وذلك من خلال ما تميزت به من خصائص فنية، ومكونات نصية، وبنيات داخلية بارزة، وقيم وظواهر أسلوبية خاصة، جعلت منها جنسا أدبيا ذا سلطة على القارئ/ المتلقي يستمدها من أدبيته.

المراجع:

1. عبد اللطيف الزكري :جمالية التجريب في القصة المغربية القصيرة الجديدة، مجلة آفاق، اتحاد كتاب العرب، ع81-82، 2012.

2. حميد الحميداني: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، آنفو برانت، ط1، المغرب، 2012.
3. محمد عز الدين التازي: جمالية القصة القصيرة، مجلة آفاق، اتحاد كتاب العرب، ع81-82، 2012.
4. محمد مصطفى سليم: القصة وجدل النوع، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2006.
5. ثناء أنس الوجود :قراءات نقدية في القصة القصيرة المعاصرة، دار قباء للنشر والطباعة والتوزيع، القاهر، 2000.
6. حكيمة جمانة جريبيع :أنثى الجمر، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ط1، 2007.
7. خليل حشلاف :فراغ الأمكنة، منشورات مديرية الثقافة، ط1، سطيف، 2003.
8. عيسى بن محمود :رحيل، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2006 .
9. جميلة طلباوي: كمنجات المعطف البارد، فيسيرا للنشر، ط1، الجزائر، 2012.