رمزية الجنون في القصة الجزائرية القصيرة

عثمان حشلاف

يعد التعبير بالرمز إحدى وسائل الأديب الفنية التي تتيح له فرصة تكثيف مشاعره والايحاء بجرأة أفكاره ومواقفه من دون لجوئه إلى أسلوب الخطابة والمباشرة الذي يضعف حيوية العاطفة ويحد من نشاط التخييل. والرمز، بهذا، أدخل في فن الابداع الأدبي. وأكثر خصوبة حين يوظفه الأديب بنجاح.

والتعبير بالرمز الفني قديم قدم الفن الأدبي نفسه. وإن عدت «الرمزية»، فيما بعد - بمعنى فلسفة الأدب الرمزي - اتجاها حديثا ظهر في الغرب، وتطور عن «الرومانسية»(1).

ويعدّ الرمز أفضل طريقة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل فكري آخر. ولا تقوى عبارات اللغة الشائعة وألفاظها المتواضع عليها في الاصطلاح على الاحاطة

بكل دقائق الموقف الذي يعالجه الأديب. فيلجأ، عندئذ، إلى اصطناع الرمز بوصفه طريقة مبتكرة للتعبير عن شيء مبتكر أيضا.(2)

ومن هذه المواقف والأحوال التي يصعب التعبير عنها بغير لغة الرمز: الجمع بين المتناقضات المطروحة في الحياة وادراك الوحدة الكلية الكامنة وراء تعدد المظاهر وتغلغل العام في الخاص، والخاص في العام، حتى كأن كل ما في الكون يصير ملك يمين الأديب ينبض بنبضه ويتلون من دمه، بل إن تجربته الفنية الخاصة تصير تجربة إنسانية عالمية بالقدر الذي يتيح له تجسيد هذه الخصوصية في فنه وهذا التفرد في التصور والفهم.

كل ذلك يعد من خصائص الرمز الفني الذي نريد أن نقصر الحديث عنه هنا في رمزية الجنون بوصفها حالة من فيض لا - واعية، تصدر عن عالم الدواخل حين تشتد الأزمة بالأديب، ويزداد الضغط عليه، ويربكه المنع أو التحريم الاجتماعي لوجود خلل جوهري طارئ في تركيبه وهو غير متأت من تراثه. ونركز أكثر على تحليل شخصية «المجنون» الرمز كما هي موظفة في عدد من القصص القصيرة لكتاب جزائريين تفتحت مواهبهم في ظل الاستقلال. ونخص بالذكر: مصطفى فاسي في قصته «سي بوعلام المهبول»(3)، وحرز الله محمد الصالح في قصته: «بوكريشة»(4)، وعبد الحميد بورايو في قصته: «عليلو يكتشف مشكلة أخرى»(5)، وأخيرا، أحمد منور في قصته «المجنونة»(6).

وبالرغم من أن هذه القصص قد كتبت كلها في مرحلة الاستقلال إلا أن الحدث الشعوري بالنسبة لهذا الجيل من كتابنا كان معظمه مستمدا من حرب التحرير الوطنية الكبرى، هذه الحرب التي عاشها أبناء هذا الجيل أطفالا مروّعين بها مما

عانوه من جرائم الجيش الاستعماري وما شاهدوه من منكراته أثناء تعذيبه المواطنين والمجاهدين الأحرار، فانعكس ذلك على المستوى النفسي وصار نوعا من «العصاب» أو «الهستيريا» كما يعبر عنه في علم النفس. ولم يكن بوسع هؤلاء الأطفال - وقد صاروا كتابا ذوي رهافة في الاحساس - أن يتحملوا أدنى ضغط يوحي بالعنف، فكان لا بد لهم من أن يواجهوا واقعهم بالكتابة الرمزية التي تسمح بتصعيد هذا المكبوت، كما لا بد من أن «يقيؤوا» عذابهم في مرحلة الكتابة هذه بوصف ذلك نوعا من ممارسة الاستشفاء كي يستردوا عافيتهم الروحية وتوازنهم النفسي، وبذلك فحسب يحققون قدرا من المصالحة مع الحياة، ومع الآخر الذي يسكنهم.

وتعد قصة «سي بوعلام المهبول» لكاتبها مصطفى فاسي نموذجا طيبا لهذا التوظيف الرمزي الذي أشرنا إليه، حيث يتخذ الكاتب من شخصية المجنون قناعا لشحذ الوعي بقضايا الواقع الجزائري أثناء الاستقلال وربطه بمرحلة عصيبة من تاريخنا أيام الثورة التحريرية لتتبين جوانب هذه الشخصية الجزائرية في صورتها الكلية، جوانب القوة فيها وجوانب الضعف، في الحرب والسلم. في مواجهة العدو الأجنبي وفي مواجهة الذات التي قد تتلون في صورة العدو أحيانا، وبالمقارنة نصل إلى جوهر الحقيقة كما يقال.

وبطل هذه القصة «سي بوعلام المهبول» شخصية متميزة - كما يصوره الكاتب - شخصية مشهورة في حيه، بل في ميدنته كلها، يقول الكاتب:

«كل الناس هنا يعرفونه، رغم كبر مدينتنا.. سي بوعلام المهبول! .. بعضهم يحسبه مجنونا، وآخرون يظنونه حكيما، وبعضهم الآخر يعتبره وليا من أولياء الله...»(7)

يتبيّن في هذا المطلع الذي تستهل به القصة طريقة الكاتب الفنية في رسم ملامح الرمز وتوسيع أفق الايحاء من خلال ارتكازه على ما يسمى «وظائف السوابق» السردية في القصة لسد ثغرة في نسيج الأحداث التي تأتي لاحقا.(8) المجنون في عرف الناس، يمتلك حرية أوسع مما يتمتع به العقلاء، فبوسع المجنون أن ينتقد أو يذم من يشاء ويطري من يشاء من دون مجاملة، وأن يتنبأ بالمصير ويفلت من الرقابة، ومن سلطة القانون أيضا. المجنون عند عامة الناس إنسان «مريوح» أي تسكنه أرواح خفية تلقي إليه بالأسرار. لذلك، فعالمه مفتوح على فضاء لا متناه. وهذا هو السر الذي يشد الانتباه إلى أقواله وأفعاله لأنها تعبر بصدق صراح على ما لا يجد الآخرون الجرأة الكافية على قوله أو فعله. الجنون من هذه الناحية فضيلة لأنه يطهر الانسان من خبث النفس، أو يعصمه من إثم كان سيقدم عليه. لذلك، ينسبه بعضهم إلى الحكمة، وينسبه آخرون إلى الولاية. ومثل هذه الشخصية، على كل حال، تكتسب، دائما، طابعا رمزيا كثيفا، هو طابع الاسطورة.

في قصة الكاتب مصطفى فاسي هذه، نجد ثلاثة عناصر بالغة الارماز والدلالة تشكل مع شخصية سي بوعلام المهبول جوهر الحدث السردي، وتقدم رؤيا متكاملة للمحتوى الفني الذي تسعى القصة إلى ايصاله للقارئ.

أولها «علَم» جزائري عتيق ومصون بعناية، يحتفظ به البطل في خرقة بالية. وهذا العلم لا يفارقه أبدا، يخرجه سي بوعلام المهبول متى شاء ينشره في وجه الملأ، أو يتأمله على مرأى منهم، بمناسبة أو بغير مناسبة، ثم يعيد طيه برفق ويلفه في الخرقة ثم يتابع سيره.

وثانيها خشبة مستطيلة معلقة على كتفه يتوهمها البطل بندقية صيد. وقد استطاع أن يقنع بذلك جمهور الأطفال الذين يحيطون به ويسيرون برفقته، ذلك أن البطل مازال يعتقد أنه في بداية الثورة التحريرية الكبرى.

أما العنصر الثالث فيتمثل في هذا الجمهور الرمز من الأطفال الذين يجدون عطفا كبيرا من البطل وتفهما لنوازع الروح عندهم، لذلك فهم يتحلقون حوله أو يسيرون خلفه فيؤلفون معه موكبا حاشدا يجوب شوارع هذه المدينة وينبه الغافلين إلى حقيقة ما يرمز إليه وجودهم إلى جوار سي بوعلام المهبول.

إن الأديب بوصفه منتجا للوعي، ويمارس عملية استبصار في عيون الناس وقلوبهم لا يسعه إلا أن يلقي بالرموز المشحونة بالمعنى وينثر أمامهم المشاهد والصور التي تحركهم وتحفزهم كأنه يوجه إليهم اسئلة الامتحان العسير، انه امتحانهم الجماعي الخاص الذي يتقرر على أثره نجاحهم في حياتهم الجماعية أو فشلهم فيها.

تلك، إذن، هي طريقة الافصاح في الفن، ولا يطلب من الأديب أن يتكلف الشرح والتأويل، أو اسداء النصائح بطريقة الدعاية. وذلك أيضا هو عالم «سي بوعلام المهبول» ظاهره الهدوء والبساطة والوداعة، يمشي في الشوارع والأسواق يكلم الناس والأطفال والشجر وحتى السيارات أحيانا، ولكن عالمه الآخر ينطوي على خلاف ذلك، ويخفي ثورة عارمة في نفسه، إن ما يزعج هذا «المهبول» أكثر هو منظر هذه الحانات المنتشرة، والكروش المنتفخة بداخلها، الذين يبذرون ثروات الأمة، ويهدرون الكرامة الانسانية ولا يقيمون وزنا لتضحيات الأمس. هؤلاء يمقتهم سي بوعلام المهبول، ويحدث كثيرا أن يعرّض بهم. وقد اقترب ذات مرة من حانة.

وعند مدخلها أشار إلى أحدهم قائلا: «- مجرم، إنه هنا، المجرم، انظروا إليه ذلك الرجل..»(9).

ومن أجل أن تتم غاية القصة وينكشف الحدث عن صراع درامي حقيقي فقد جعل الكاتب بطله يسقط ضحية سهلة المنال إذ دبر أحد أصحاب تلك الكروش مكيدة اغتياله بسكين الغدر، وسلم العلم العتيق الذي كان يحتفظ به إلى جمهوره من الأطفال والعمال.

وليس هذا كل ما في هذه القصة - بطبيعة الحال - لأن العمل الأدبي الجيد يمتنع عن التلخيص. فهو يجسد حدثا حسيا تمثيليا يفتح البصيرة على واقع جدير بالتأمل، ويذكي الشعور بحضوره ومفارقاته، ويدفع إلى اتخاذ موقف ايجابي مما يجري فيه. كل ذلك يحدث نتيجة انفعال الفنان بواقعه واتحاد تجربته الروحية في الماضي بخبرته الواعية في الحاضر فينتج أدبا ينطوي على قناعة بنبذ الابتذال وادانة التفاهة.

وتنحو قصة «بوكريشة» لحرز الله محد الصالح هذا المنحى الرمزي في توظيف شخصية المجنون من حيث الظاهر، إلا أنها تباين القصة السابقة في المعالجة وتبدو أقل استغلالا لعناصر الفن فيها.

وبوكريشة هذا بطل القصة، وهو لم يلحق به هذا اللقب لانتفاخ في بطنه أو لأنه من الأثرياء بل سمي كذلك لكثرة نعته من الأخرين بهذا اللقب بسبب وبغير سبب، فهو لا يفتأ يردد «بوكريشه.. بوكريشه.. بوكريشه» كلما لاح له شخص يتوجس منه خيفة.(10)

والخوف هاجس يلاحق بوكريشه ويقلقه في كل حين ويبدو كمن يضمر السخط على ذوي الكروش المنتفخة من مستغلي ثروات الشعب وجهده في الوقت الذي

تصوره القصة خائنا متواطئا مع الاستعمار أيام الثورة. وهذا تناقض جوهري بالاضافة إلى تناقض آخر يظهر في خاتمة القصة.

إن بوكريشة في الظاهر شخص مجنون يؤلف رفقة الجغدالي والصحراوي والعجوز نوّة مشاهير مجانين القرية.(11) وكأن الكاتب أراد بهذا التكثير من أسماء المعتوهين أن ينبه على أن الجنون صار فضيلة في زماننا ويمثل حالة من الصفاء أو نعمة غير متاحة لجميع الناس.

لكن هذا الخاطر ما يكاد يرسخ في الذهن حتى نعلم جلية الأمر؛ إن بوكريشه شخص غير مرغوب فيه، وقد وفد على هذه القرية بناحية «سيدي خالد» هربا من ماضيه الملوث. واتخذ الجنون ستارا يتخفى من ورائه. لذلك ينتابه قلق مفاجئ إثر أنباء عن قدوم وفد حكومي لتدشين مصنع نسيج بالناحية.

وتعاني القصة، عند هذا الحدّ، من فقر كبير إلى التوافق الزمني في سرد الاحداث من حيث التقديم والتأخير في زمن الحكي قياسا بزمن وقوعها الفعلي، ويضطرب الحدث وأحيانا ينقطع تماما بين زمن الديمومة وزمن التوقف، ويختل نتيجة ذلك منطق السرد والاضمار المتصل بالرمز والايحاء. أو الدلالات غير المصرح بها في القصة:

من ذلك مثلا كون الأب وهو شخص مقيم بالقرية لا يرد في القصة شيء عن علاقته ببوكريشة إلا عند خبر الزيارة الحكومية حين يصرح قائلا في هذا الحوار:

«- أعرف كل شيء ولا أعرف شيئا.

- لم أفهم.

- أعرف أنه الذي أشرف على تعذيبي أنا والعلمي في الخامس من اندلاع الثورة تعذيبا لم أر مثيلا له طيلة السنوات السبع»(12).

ويبدو أن الكاتب في احساسه بالتناقض أو بحتمية التعايش برغم التناقض لم يتمكن من اكتشاف الصياغة الفنية الضرورية لتصوير ذلك، فراح يعبر عن حيرته بأسلوب مضطرب قريب من المباشرة ينم عن العجز في مواجهة حدث تاريخي ضخم ذي ثقل مصيري، ليس من السهل الافصاح عن محتواه، ولا يمكن تصور اتخاذ موقف صحيح ونهائي منه إلا بشيء من الحزم والعبقرية الفنية. لذلك يدل منطق السرد والحوار معا على الارتباك الشديد مثل قوله:

«- لم أعد أعرف من هو العلمي ومن هو بوكريشة»(13)

والقصة هذه، في الحقيقة، غاصة بمواقف الارتباك، ولا يفهم القارئ سر الرأفة التي يبديها الأب على بوكريشة الذي اشرف على تعذيبه بالأمس، وأشد من ذلك غرابة تلك النهاية التي يختم بها الكاتب قصته عندما يصور ابنة الأب وهي تطل من النافذة في ذهول «وبدا لها أن بوكريشه يبتسم لها، ويمد لها يده، فمدت يدها وقالت:

- انتظرني، سنذهب سويا».(14)

فهذه الخاتمة ضعيفة في تقديري، ولا تنطوي على رمزية أو نفاذ بصيرة، لوجود اختلاف في القناعات الوطنية وفارق السن والعداوة القديمة، وقد كان من المحتمل التنبؤ في القصة بحدوث لقاء بين أفراد الجيل اللاحق، جيل الأحفاد. إن حرز الله قد شغل في قصته بملاحقة بعض الأحداث الجزئية في الواقع عن تحقيق الصورة الكلية التي تلف الواقع والفكر معا في رداء الفن. إن مهمة الفنان

الأصيل أن يجسد حقيقة الصراع، صراع الأجيال وتعارض المصالح البشرية في فنه، وذلك بالغوص في الأسباب العميقة والبحث عن الجذور التي تغذي شجرة الصراع والتحول.

ويبدو لي أن الكاتب حرز الله برغم امتلاكه الحس الفني، إلا أنه لا يقوم بالتخطيط المدقق للحدث الذي تتشكل منه قصته. ويتولد عن هذا التقصير غموض واضطراب ناتج عن غموض الرؤية، وهو خلاف الغموض الفني الناتج عن عمق الفكرة وتشعب الاحساس كما أراد أن يوهمنا بذلك مقدم المجموعة.

ولعل قصة الكاتب عبد الحميد بورايو بعنوان: «عليلو يكتشف مشكلة أخرى» هي أكثر توفيقا وتماسكا في التعبير عن ظاهرة التمزق والانكماش والخيبة التي طبعت قطاعا عريضا من أفراد المجتمع الجزائري في ظل الاستقلال. وذلك من خلال التعبير الفني بالرمز والصورة والموقف والحدث المسرحي عن هذه الظاهرة، مما يجعل هذه الأحداث الحسية تشخص فكرة الكاتب في اطار رؤية واضحة محددة لخط التطور ونمو الوعي في مجتمعنا الجزائري. هذا المجتمع الذي رسخ في ذهنه ووجدانه أن معاناته تزول بمجرد تحقيقه النصر على المستعمر الفرنسي واستعادة سيادته، لكن واقع الحال كشف عن متاعب جديدة، وتبين أن لكل مرحلة خصوصياتها المادية والفكرية، وأن ما يمكن أن يبقى على مر الأعوام هو روح المقاومة والعمل من أجل غد أفضل. بشرط الا يمتد النسيان إلى ذاكرة الأمة فيطمس معالم كفاحها في الماضي ويتقطع حبل التطور والنجاة.

من أجل صياغة هذه الأفكار اخترع خيال الكاتب شخصية «عليلو المهبول» وأحاطها باطار مسرحي وجعلها عينا راصدة تتحرك في نطاق شوارع أربعة غاصة بالمارة الذين تثقلهم هموم العيش المادي كل يوم.

وبالرغم من أن هذه الشوارع تتلاقي عند مفترق طرق أقيم في وسطه نصب تذكاري ليخلد قوافل الشهداء أيام الثورة، ويذكر جموع المارين المندفعين عبر هذا الملتقى لقضاء مآربهم المادية؛ برغم ذلك فلا أحد يكاد يفكر في حقيقة هذا النصب. ما عدا شخصية «عليلو» الذي تدل حركاته المضطربة واشاراته المبهمة حين يطوف بهذا النصب أو حيث يقف في وسط الشارع على أن شيئا مقدسا يربط بين هذا النصب وبين هؤلاء الأحياء.

لقد أشرت في مقالة سابقة(16) إلى ما ينطوي عليه هذا المشهد من رمزية بعيدة ومفارقة ساخرة بين هذا النصب الثابت وبين صنوى عليلو المتحرك المضطرب أشد الاضطراب من ناحية، وبين هؤلاء المارين المندفعين إلى الميدان والخارجين منه غير المبالين بما يمكن أن يخصب حياتهم الروحية ويعمق احساسهم بالامتداد التاريخي الحضاري من ناحية أخرى.

ويختلف منحنى الرمز في قصة أحمد منور: «المجنونة» عن المنحنى السابق لكون هذه القصة تتخذ الحدث العاطفي أساسا لها، وهي عاطفة حب قوي ربط بين شاب وفتاة باحدى القرى الريفية وكانا يحسبان أن العلاقة بينهما ستنتهي بنية الزواج واقامة البيت السعيد، غير أن ظروف الشاب الدراسية، ثم عمله بالمدينة قادته إلى بناء أسرة من طريق آخر في حين ظلت الفتاة تنتظر سنين طويلة متمسكة بخيط الأمل الواهي متظاهرة بالجنون لرد الخطاب، والتخفيف من ضغط الأهل عليها، وبهذا تكون حقيقة وعيها بذاتها خلاف الحقيقة التي تظهر للناس، وتأتي حالة الجنون بوصفها رمزا للاقصاء الاختياري ورفضا لمنطق المجتمع، أو هو رفض للتواصل الجبري الذي يكون منطق الخارج فيه أقوى من رغبة الفتاة وميولها. ولذلك انتحرت الفتاة في النهاية حين تأكدت أن منطق الداخل

عندها أو حالة الجنون المموه يفضي إلى طريق مسدود قائلة في يأس قبل نهايتها المحتومة.

«- أحييت قلبي فجأة ثم قتلته»(18).

ولا ريب في أنه قد توضح الآن أن الجنون بوصفه رمزا فنيا يعد تفسيرا لا معقولا لواقع يرفض التعامل العقلاني الرزين، ويرفض منطق المصالحة، ومن هنا تظهر حالة الجنون بوصفها البديل الصعب عن صعوبة تحقيق الاتصال والتواصل واستحالة المقاطعة في آن واحد.

والجنون، من حيث هو حقيقة واقعة ظاهرة بارزة عقب الحروب الكبرى والأزمات الحادة والكوارث الطبيعية المهولة، وهو بالنسبة إلى مجتمعنا الجزائري، في مرحلة الثورة المسلحة وبعدها، يعد علامة على عنف المستعمر ودرجة الارهاب الفكري الذي كان يمارسه لقمع الشعب واخماد جذوة الوعي في النفوس، وكان هذا التعذيب ينتهي غالبا بانهيار الأعصاب إلى درجة الجنون.

لكن المعالجة الفنية لهذه الظاهرة لا تقف عند حدود الماضي فحسب، بل هي تعبير مطلق بادانة التعذيب والقهر وطمس الوعي وقمع الحرية، لأن من غايات الفن الأدبي أن يعبر الماضي إلى الحاضر والمستقبل بفضل أدواته الفنية، وأن يجعل الحساسية الاجتماعية أبلغ وعيا وأكثر بصرا بما يهدد مصير الأمة.

وقد يجسد الجنون كذلك حيرة الأديب الحقيقية وهو يواجه ظواهر وأوضاعا وسلوكا لا يدري بأية لغة أو منطق يخاطبها وينفذ إليها كي يحقق معها الاتصال الذي يحدث الأثر الفاعل فيها.

هذه، إذن، وقفة تأملية في رمزية الجنون كما تجلت في بعض القصص القصيرة الجزائرية. ولعله قد تبين خلال العرض أن الغاية التي أرادت هذه المقالة الافصاح عنها تتجاوز هذا الغرض الفني المحدود إلى الايحاء بضرورة احداث التلاحم الكلي في مسيرتنا الحضارية، واذكاء روح الوعي بماضينا وحاضرنا. وإن من مهام الفن الأدبي أن يزرع مثل ذلك الوعي في النفوس حتى يكون أداة تحريض على التغيير الايجابي الذي لا يتنكر لتضحيات الماضي، بل مهمته أن يحقق إلى جانب ذلك التواصل بين الأجيال ويقوي أواصر الانتماء والمحبة والألفة بينهم، ويوحد المشاعر بفضل لغته المكتنزة بالعواطف الصادقة والصور الحية والمواقف المشتركة. لهذا السبب كانت حرية التعبير الفني الأصيل من أقدس القضايا الفكرية في نظر الشعوب المتحضرة، وكان التشجيع على الابداع الأدبي والفني واجبا اجتماعيا كذلك.

الاحالات:

(1) ادمون ولصون. قلعة اكسل - دراسة في الأدب الرمزي - ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ط 2، 1979، ص 12 .

(2) عثمان حشلاف. الصورة والرمز في الشعر العربي المعاصر باقطار المغرب. أطروحة دكتوراه (لم تنشر). جامعة الجزائر، 1993، ص 209 .

(3) مصطفي فاسي. الاضواء والفئران. الجزائر، (ش.و.ن.ت)، 1980، ص 71 .

(4) حرز الله محمد الصالح. النهار يرتسم في الجرح. الجزائر. (م.و.ك). 1984، ص 57 .

(5) عبد الحميد بورابو. عيون الجازية. الجزائر. (ش.و.ن.ت)، 1993، ص 21 .

(6) أحمد منور. الصداع. الجزائر، (ش.و.ن.ت)، 1979، ص 79 .

(7) مصطفى فاسي، المصدر السابق، ص 71 .

(8) سمير المرزوقي (باشتراك). مدخل إلى نظرية القصة. الجزائر، (د.م.ج)، (بلا تاريخ)، ص 84 .

(9) مصطفى فاسي، المصدر السابق، ص 74 .

(10) حرز الله محمد الصالح، المصدر السابق، ص 59 .

(11) نفسه، ص 57 .

(12) نفسه، ص 66 .

(13) نفسه، ص 67 .

(14) نفسه، ص 68 .

(15) نفسه، ينظر «تقديم» ص 19 .

(16) عثمان حشلاف. «عيون الجازية وحياتنا الواقعية»، مجلة آمال، عدد 62، الجزائر، 1985، ص 8 وما بعدها.

(17) أحمد منور. المصدر السابق، ص 79 .

(18) نفسه، ص 102 .