الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: D.MCAL \03 \3C \ 21

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

ميدان: اللغة والأدب العربي

شعبة: دراسات أدبيّة تخصص: أدب جزائري حديث ومعاصر

عبثيّة السّرد وحدُود الخيال في روايات سمير قسيمي
" سلالم ترولارو الحماقة " نموذجا

من إعداد الطالبة: أميرة عباد

تاريخ المناقشة: ...../ ...../ .....

أمام لجنة المناقشة المكونة من السّادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1	جمال مجناح	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
2	نسيمة بغدادي	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3	سعاد طالب	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	مشرفا مساعدا
4	جلول دقي	أستاذ	جامعة المسيلة	ممتحنا
5	محمد جودي	أستاذ محاضر أ	المدرسة العليا للأساتذة – بوسعادة –	ممتحنا
6	حفيظة بن قانة	أستاذ محاضر أ	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا

السنة الجامعية: 2023-2024

شكر و امتنان

الحمد لله الذي أنعم عليّ إتمام هذا البحث المتواضع
ومصداقًا لقوله صلى الله عليه وسلّم: " **من لم يشكر النّاس لم يشكر الله** " فإنني أتقدّم بأسمى عبارات الشكر والثّناء إلى:

الأستاذة القديرة **نسيمة بغدادي**، شكري لكِ لا توفّيه الكلمات، ولا يسعه بياض الصفحات، ممتنة لكل الدّعم الذي قدّمته لي، أُشهِدُ الله أنك كنت نعم السنّد ونعم المُشرف، لا أدري ماذا كُنت لأفعل لولا توجيهاتك ونصائحك، ودعمك المتواصل حتّى آخر لحظة، وحرصُك الشّديد على أن يخرج العمل بأقل الأخطاء.

إلى جامعة المسيلة وأخص بالذكر كلية الآداب واللغات، وعلى رأسهم الأستاذ **جمال مجناح** والأستاذ **كمال سليتان** والأستاذ **محمد بن صالح**، الذين لا أنسى لهم تواضعهم وعطفهم وإنسانيتهم في أوّل تسجيل لي وأنا في أيام حملي الأخيرة، شكرا لكم بحجم السماء.

إلى أعضاء **لجنة المناقشة** الأكارم، أشكر لكم تجشمكم عناء قراءة وتقويم هذا العمل المتواضع.

إلى السّيد **معاذ سنيقرة**، مدير ثانوية السعيد لمية بالجزائر العاصمة، أودّ أن أُعربَ عن عميق امتناني للدّعم الذي أحطتني به، دمت سندًا للعلم وطلّابه.

إلى زملائي: **ريمة بوكابوس، عبد الغني لبيبات، حاكمي حمزة**، لا يسعُني إلا أن أسجد لله حمدًا على تواجدكم في حياتي.

إلى عمّال المكتبة العموميّة بدائرة الحمّادية، وأخص بالذّكر "**صليحة كيدي**" و" **نصيرة مراكشي**" شكرا جزيلا على حفاوة الاستقبال وحسن التعامل.

إلى كلّ **الأساتذة** الذين تشرّفت بهم طيلة مشواري الدّراسي، جعل الله جهودكُم الجبّارة في ميزان حسناتكم.

مقدّمة:

استقرت الرواية في ستينات القرن الماضي على مجموعة من المفاهيم والأسس النظرية المنبثقة عن الفلسفات القديمة، التي ترى أن الإنسان هو محور الكون، ومن أجله وجدت الحياة بكل ما فيها من زخم، فقُوبلت كل محاولة لتجاوز الرواية الكلاسيكية بالرفض، وأُخرجت من دائرة الأدبيّة إلى اللا أدبية.

وبعد اندلاع الحربين العالميتين، تغيرت الكثير من المعتقدات التي لطالما آمنت بها الإنسانية ومجّدتها، فظهرت الفلسفة الحديثة التي ترى أن الإنسان، الذي اعتبر قديما مركز الكون، قد أضر بهذا الأخير على جميع الأصعدة، وأن عليه أن يتراجع ليصبح مجرّد عنصر من عناصر الكون لا غير.

ولأن الرواية مرتبطة أساسا بالنظريات الفلسفية، فقد وُجدت الرواية الحداثية وما بعد الحداثية التي سعت إلى كسر كل المواثيق السردية الكلاسيكية، ومخالفة البناء القديم للرواية، والخروج عن المنطق السردي والتقاليد الروائية المعمول بها سابقا، كما اهتمت بالجوانب النفسية للإنسان والتي أهملتها الرواية القديمة، فسعت رواية ما بعد الحداثة إلى سبر أغوار النفس الإنسانية، وتسليط الضوء على الجوانب المظلمة فيها، ومخاطبة وعي الإنسان وزعزعة استقراره، ودفعه إلى طرح مجموعة من الأسئلة، وإلا فمحاولة الإجابة عن تلك التساؤلات الوجودية التي تطرحها الرواية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ولعلّ أهمّ ما ميّز رواية ما بعد الحداثة هو تناولها للمواضيع الفلسفية كالعبثية والعدمية، وطرحها في قالب سردي ساخر، وقد استعانت في ذلك بالكوميديا السوداء، إلى جانب تجريب آليات سردية جديدة تخص الزمان والمكان والشخصيات والحدث، وتوظيف فكرة العوالم الفنتازية الموازية، والعوالم الممكنة القائمة أساسًا على نظريّات فلسفية، فجمعت رواية ما بعد الحداثة بين الفلسفة والسّرد والخيال، لأن عالم النّص حسب بول ريكور هو طريقة للوجود في العالم، ومن شأنها أن تبتكر إمكانيات متنوّعة خياليًّـا.

ويعود اهتمامي بموضوع الأدب العبثي و الفانتازي إلى هوى قديمٍ، رافقني كلّما قرأت أبياتا من الشّعر الجاهلي تتناول عبثية الحياة ولا جدواها، وكلّما طالعتُ أسطورة سيزيف

ومعاناته، تشكّلت لديّ رؤية نسبية عن فكرة اللاجدوى والعبث، ولعلّ كتابات ألبير كامو وسمير قسيمي قد أوضحتا لي الرؤية أكثر، فوجدتُني أنتقل من الملاحظة والتأمل والاستمتاع بهذا الأدب إلى دراسته نقديا، وتحسّس مواطن القوة والجمال بطريقة مؤطرة أكاديميا، فوقع اختياري على هذا الموضوع في محاولة للإجابة عن مجموعة من التساؤلات التي يطرحها وهي كالتالي:

- ما هي تمثلات الفكر العبثي في ثلاثية سمير قسيمي سلالم ترولار والحماقة؟
- وكيف طوّع قسيمي كلّا من الأحداث والشخصيات، وعنصري الزمان والمكان بالفكر العبثي المسيطر على الثلاثية؟
- ماهي الآليات السردية الحداثية التي استعان بها قسيمي للخروج عن المنطق السردي؟
- ثم كيف شغّل الخيال وطبّق نظرية العوالم الممكنة في ثلاثية الحماقة؟
- وإلى أي مدى تأثرت الشخصيات بالعوالم الموازية في الثلاثية؟

أما بالنسبة للمنهج الذي اعتمدت عليه، فقد كان المنهج الوصفي التحليلي وذلك في المدخل والفصل الأوّل من الدراسة، أما عن الفصل الثاني والثالث فقد اعتمدت على المنهج الموضوعاتي و نظرية التلقي ، نظرا لخصوصية هذين الفصلين، كما لم تخلُ الدّراسة من الوصف والتحليل في سبيل تفعيل المقاربة المطلوبة، والوصول إلى نتائج أدق.

وتكمن أهمية هذا البحث في تسليط الضوء على التجربة الجزائرية في رواية ما بعد الحداثة عموما والأدب العبثي بالخصوص، وكشف الإبدالات السردية التي ميّزتها عن غيرها، إضافة إلى تسليط الضوء على الدّور الذي يؤديه النصّ الروائي الجزائري في تشريحه للواقع السياسي، باعتباره استنطاقا للمهمّش والمسكوت عنه، وبجرأته على تناول مجموعة من القضايا التي كانت ولا تزال تعتبر من الطابوهات.

ولمّا كانت الخطّة في البحث بمثابة الطريق الذي يقود الباحث للوصول إلى النتائج المنشودة، فقد حرصت على وضع خطّة مكوّنة من مدخل وثلاثة فصول، تمامًا كما يستدعيه موضوع البحث.

تطرّقتُ في المدخل إلى ضبط المصطلحات الواردة في العنوان، وركّزت على الفلسفة العدمية وعلاقتها بالأدب، شعرا وأدبا ومسرحًا، كما عرّجت باقتضاب على مفهوم السرد والخيال وعلاقتهما ببعض.

أما الفصل الأول فكان بعنوان " عبثية السّرد ولا منطق الحكي عند قسيمي"، وتطرّقت فيه لدراسة الآليات السّردية التي اعتمدها قسيمي لكسر المنطق السّردي مثل تعدّد الحبكات وفكرة اللابطل، ثم توظيف السّرد المضاد، وتعرية أسلوب السّرد، إضافة إلى الرؤية السّردية الواحدة وتدخّلات الكاتب.

ثم انتقلت إلى دراسة آلية المفارقة التي اعتمد عليها قسيمي في تفكيكه لأحداث رواياته الثلاث، إضافة إلى دراسة المفارقة في اختيار أسماء الشخصيات وأدوارها داخل الثلاثية، فقد اعتمد قسيمي على الشخصيات نفسها في الروايات الثلاث، وختمت هذا الفصل بدراسة عنصري الزمان والمكان.

وفيما يخص الفصل الثاني فقد خصّصته لدراسة تمثلات الفكر العبثي في الثلاثية، التي قسمتها حسب ما تقتضيه مدوّنة الدراسة انطلاقا من الاغتراب وأنواعه، والعدميّة والأسس التي تقوم عليها، وقلق الذوات وحيرتها، وصولا إلى الهامش والاعتيادية التي ترسخ الشعور القاتل عند الإنسان، ثم اللاجدوى والشقاء الإنساني الذي عانت منه الشخصيات في الثلاثية.

أما الفصل الثالث فقد كان مخصّصا للحديث عن العوالم الموازية والكوميديا السّوداء في الثلاثية، درست من خلاله نظرية العوالم الممكنة وتجلياتها في الثلاثية، كما عمدت إلى تصنيفها والكشف عن مدى تأثر الشخصيات بها، ثم عرّجت على طرح تساؤل والإجابة عنه وهو:هل يمكن أن تصنع السخرية والكوميديا السّوداء عالما موازيا؟ فكانت الإجابة عن طريق تتبع مسار السّخرية والمواقف السوداوية التي عبّر عنها قسيمي بطريقة كوميدية.

وفي الأخير، فقد أنهيت العمل بخاتمة تلخص النتائج المتوصّل إليها، تلتها قائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في البحث.

ومن بين أهم المراجع التي اعتمدت عليها في هذا البحث أذكر:

- آليات الكتابة السّردية لإمبرتو إيكو.
- نظرية العوالم الممكنة بين النظرية والتطبيق لجميل حمداوي.
- أساتذة اليأس لنانسي هيوستن.
- مشكلة الإنسان، مشكلات فلسفية معاصرة لزكريّا إبراهيم.
- الوجود والزمان والسّرد لبول ريكور.
- المفارقة في أدب الصادق النيهوم لسالم مسعود العرابي.
- بنية النّص السردي لجميل حمداوي.

أما عن الدراسات السابقة فوجدت العديد من المقالات حول أعمال سمير قسيمي فيما لم تتناول رسائل الدكتوراة البحث في رواياته و ما وجد عبارة عن رسائل ماستر، نذكر بعض المقالات السرد الكاريكاتيري في رواية سلالم ترولار لأحمد درويش مجلة الخطاب و مقال تخييل البعد السياسي بين السخرية و الواقعية في رواية سلالم ترولار لسعيد تومي مجلة علوم اللغة العربية و آدابها و مقالات أخرى كثيرة .

أما عن الصّعوبات التي واجهت البحث، فقد كانت نقص المراجع التي تتحدّث عن العوالم الممكنة والموازية وتطبيقها على الرواية العربية، وذلك راجع لندرة الأعمال الأدبية العربية التي تناولت الفكر العبثي بطريقة فنتازية، ماعدا بعض المراجع التي كانت تشير إليه عن طريق دراسة جزئيات صغيرة جدّا في بعض الأعمال العربية المشهورة.

وفي الختام أتقدّم بالشّكر الجزيـل للأستاذة " نسيمة بغدادي"، التي أشرفت على هذا العمل، وأعانتني بنصائحها الغزيرة، وتوجيهاتها السّديدة في كل وقت وحين، وحرصت على أن يخرج هذا البحث بأقل الأخطاء، فإليها يرجع الفضل في إيصال العمل إلى الشكل الذي انتهى إليه، فلها خالص شكري ومودّتي وامتناني، كما أشكر الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء قراءة هذا البحث، قصد تقييمه وتقويمه معًا.

مدخل

العبث والعبثيّة، السّرد والخيال ..

مطارحات نظرية

تعد عملية ضبط المصطلحات النقدية من ضرورات البحث العلمي، وذلك لما يفتحه التقعيد والتأسيس لمختلف المفاهيم قيد الدراسة من أبواب معرفية، توضّح المعالم والمسالك أمام الباحث، فيسهل عليه الاشتغال على موضوعه، خاصّة إذا استطاع الإلمام بالكلمات المفتاحية في عنوان بحثه، كما هو الحال في هذا البحث، فقد دعت المنهجية العلمية إلى تحديد وضبط مفهوم العبث والعبثية وعلاقتها بالأدب، إضافة إلى مصطلحي السّرد والخيال وعلاقتهما معا.

1-تعريف العبث

1-1 لغة:

جاء في لسان العرب "عبث به بالكسر عبثا، لعب فهو عابثٌ = لاعب بما لا يعنيه وليس من باله، والعبث أن تعبث بالشيء، والرجل عبيث عابث، والعبْثة بالتسكين المرّة الواحدة، والعبث اللعب، قال الله تعالى: " أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثًا "، وفي الحديث: "مَنْ قَتَلَ عُصْفُورًا عَبَثًا"، فالعبث اللعب، والمراد أن يقتل حيوانا لعبا لغير قصد الأكل، ولا على جهة التصيد والانتفاع."[1]

فالعبث عند ابن منظور يساوي مفهوم اللعب، أما ابن فارس فقد ساواه بالخلط فقال: "(عبث) العين والباء والثاء أصل صحيح واحد يدل على الخلط، يقال عبث الأقط، وأنا أعبثه عبثا فهو عبيث وهو يخلط ويجفف في الشمس، والعبيث كل خلط، ويقال في هذا الوادي عبثية أي خلط من حيّيْن، ومما قيس على هذا، العبث هو الفعل لا يفعل على استواء أو خلوص أو صواب، نقول عبث يعبث عبثا بما لا يعنيه وليس من باله " [2].

رغم الاختلاف الطفيف بين معاني عبث في القاموسين إلا أنه مرد هذا اللفظ هو اللعب واللهو على غير وجه تأسيس، لا لمنفعة أو غيرها، أما معجم أوكسفورد الإنجليزي فقد اختار لفظ " اللامنطقي Illogical " في مقابل لفظ " العبث Absurd".

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2005، ط4، مادة عـ ب ث .

[2] ابن فارس، مقاييس اللغة، دار الكتب العلمية، لبنان، 1999م، ط1، ص205، باب العين والباء وما يثلثهما .

2-1 اصطلاحًا:

تضرب معاني العبث جذورها في أعماق التاريخ " ففي الفكر القديم تحدث الأبيقوريون عن الآلهة التي أدارت ظهرها للناس إذ أن أمامها من الأعمال ما هو أهم من الاهتمام بالبشر والعناية بمصيرهم، أما الشعراء فلقد عبر العديد منهم عن تجربة العبث، تجربة اللامعنى الكامل للحياة، فشكسبير مثلا يقول في مسرحيته "مكبث" الحياة قصة يرويها معتوه، مليئة بالضجيج والغضب وتخلو من أي معنى "[1]، وكذلك الأمر بالنسبة للإنسان العربي القديم، فقد عاش تجربة العبث بمختلف مستوياتها بدءا من الاغتراب النفسي داخل قبيلته إلى التمرد والرفض واعتناق فكر يعبر به عن لاجدوى وجوده " فالإنسان في هذه التجربة يحمل استعدادا دائما للقيام بجرائم مرعبة، تستند إلى محاكمات عقلية، فالهاجس المصاحب لهذه التجربة هو حب البقاء والمحافظة على الذات، ولذلك كان المتمردون يرزحون تحت وطأة ذواتهم"[2]، ومن أمثلة ذلك قول طرفة بن العبد في تعبيره عن باطل الحياة ولا جدواها:

ألا أيها اللائمي أن اشهد الوغى وأن أحضر اللذات هل أنت مخلدي [3]

وعلى الرغم من وجود كل ما يتيح للعبث بأن يكون اتجاها فلسفيا أو تيارا أدبيا، فإن ذلك لم يحدث إلا بعد ظهور الفلسفة الوجودية في القرن التاسع عشر، ففي ظل الصراعات والتصادمات الفكرية بين العقل البشري والنظام الكنسي، الذي كان سائدا آنذاك، وجد الفيلسوف الدنماركي " كيركغارد Kierkegaard " نفسه أمام لا جدوى ولا منطقية غير معقولة في الأناجيل والقوانين المسيحية، وعلى الرغم من أنه كان مؤمنا بالعقيدة المسيحية إلا أن تفكيره تجاوز الحدود التي رسمها له الرهبان ورجال الدين، فسعى جاهدا لنشر أفكاره التي

[1] معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986 م، دط، ص 579.

[2] محمد حسين ضو، العبث في الشعر الجاهلي، مجلة الجامعة الأسمرية الإسلامية، ع16، 2012، ص5.

[3] طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، دار صادر، بيروت، 1979، دط، ص21.

تمجد الإنسان ووجوده فيقول " أن توجد هو الاهتمام الأكبر للإنسان "[1] ويقصد به" الإنسان الفرد الذي يتفاعل مع الوجود والحياة من خلال تجربة الحياة، و الذي لا يستطيع أحد أن يحل محله في هذه التجربة"[2] ومن هنا انطلق مصلح الوجودية ليكون أحد المدارس الفلسفية عبر العالم.

واجه كيركغارد عدّة انتقادات من صحفيين ورجالِ دينٍ آنذاك فكتب عدّة كتب ومقالات منها كتاب " تدريب على المسيحية " الذي فتح عليه جبهة معارضة ومعارك طاحنة فلجأ إلى تبرير موقفه وتوضيح آرائه بخصوص المسيحية في مقال نشره بصحيفة الوطن بعنوان " ماذا أريد؟ " استهله بهذا القول:" بكل بساطة أريد الإخلاص، أنا لست قسوة مسيحية ضد التساهل المسيحي كما صوّرني الناس ذوو النيّة المغرضة، كلا أنا لست تساهلا ولا قسوة، أنا إخلاص إنساني"[3].

إن أفكار الفيلسوف كيركغارد كانت انعكاسا لحياته ومعاناته، والتشوه الذي في أعماقه وشكل جسده الذي عرّضه للتنمر والسخرية، وأثار فيه القلق والخوف والإحباط الذي قد يسوق صاحبه للانتحار " وهكذا فأنا لست سيد حياتي، إنني لست إلا خيطا يتناسج في قماش الحياة، حسن جدا، حتى لو لم أستطع أن أغزل، فإنني أستطيع على الأقل أن أقطع الخيط. "[4]

وهكذا فإن كيركغارد قد تحدث عن نفسه بشكل صريح تارة، ومستعينا بالإيحاء تارة أخرى في حديثه عن علاقة النبي سليمان بأبيه داوود التي تشبه كثيرا علاقته بوالده –من وجهة نظر مسيحية – " لقد أخذ سليمان يزداد حكمة، لكنه لم يصبح بطلا، ولقد أصبح مفكرا لكنه لم يصبح مؤمنا، وهو يساعد الكثيرين لكنه لا يساعد نفسه."[5] من هنا كانت البذرة الأولى لجذور العبثية ولا جدوى الوجود الإنساني المقدس عند سورين كيركغارد، الذي عرّف

[1] معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، ص 582.

[2] يحيى هويدي، قصة الفلسفة الغربية، دار الثقافة، القاهرة، 1993، د ط، ص54.

[3] فريتيوف براند، كيركغارد، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة، ط1، 2009، ص 134 .

[4] المرجع نفسه ، ص 52.

[5] المرجع نفسه ، ص89 .

العبث على أنه المسيحية " إن المسيحية هي العبث لأنه ليس من إنسان يستطيع أن يدعي تبرير مبادئها عقلانيا "[1]، ومارتن هايدغر الذي شارك زميله في وجهة نظره فقال " العبث هو الإيمان المسيحي "وكارل جاسبرزKarl Jaspersوالفرنسيين أمثال سيمون دي بوفوار Simonede Beauvoir، وغابرييل مارسيل Gabriel Marcel وجون بول سارترJean-Paul Sartr، الذي يرى أنه " من المؤكد أن العبثية لا تكمن في الإنسان ولا في العالم إذا فكرت في كل واحدة منهما على حدى، ولكن بما أن سمة الإنسان المهيمنة هي "الوجود في العالم" فإن العبث في النهاية جزء لا يتجزأ من حالة الإنسان " [2].

وقد ظلت العبثية مرتبطة بالفلسفة الوجودية إلى غاية مجيء الفيلسوف والكاتب الفرنسي الجزائري ألبير كامو Albert Camusالذي فجر قنبلة فكرية في فلسفة الحياة المعاصرة المثقلة بالهموم والشروخات الاجتماعية، بالقلق والخوف من الضياع والكبت النفسي، فألف كتابه " أسطورة سيزيف" التي شرح فيها وجهة نظره حول مفهوم العبثية والعبث التي اصطلح عليها باللاجدوى وعرّفها عدّة مرات، غير أنه لا يستقر على تعريف واحد ويعتبر أن الإجماع على تعريف اللاجدوى هو لاجدوى في حد ذاته.

وموضوع كتاب أسطورة سيزيف " هو بالضبط العلاقة بين اللاجدوى والانتحار والدرجة الدقيقة التي يكون بها الانتحار حلا للاجدوى ويمكن الأخذ بالمثل القائل بأن الإنسان الذي لا يخاتل ولا يخدع يعتمد على ما يظنه صحيحا في تقرير فعاليته، ولهذا فإن الاعتقاد بلا جدوى الوجود يجب أن يقرر موقفه"[3] وقد اقترح كامو ثلاثة حلول لهذا الأمر: إما الانتحار " فالمرء ينتحر لأن الحياة لا تستحق أن تعاش، وتلك هي حقيقة أكيدة، ولكنها غير مثمرة لأنها حقيقة عادية"[4] ووصفه بالحل الجبان، أو اللجوء إلى الدين وتفسير لامنطقية العالم ولاعقلانيته تفسيرات غيبية وردّه إلى الخوارق والمعجزات، فسمّاه بالانتحار الفلسفي، أما الحل

---

[1] معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، ص 583.

[2] encyclopedia of philosophy ,apeer-reviewedAcademic Resource ,Albert camus, by David Simpson , De pauluniversity

[3] ألبير كامو، أسطورة سيزيف، تر أنيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة، بيروت، د ت، د ط، ص 10.

[4] المرجع نفسه، ص 12.

الذي رآه مناسبا فهو احتضان العبثية وتقبلها والتعايش معها " فهذا الذهن وهذا العالم يتواتران ضد أحدهما الآخر دون أن يكون في وسعهما أن يتقبل أحدهما الآخر. "[1] تماما كما فعل سيزيف الذي عاقبته الآلهة بأن يصعد بصخرة عظيمة إلى أعلى الجبل وفي كل مرة يصل إلى القمة تسقط الصخرة إلى الأسفل ليعيد الكرّة من جديد " لقد ظنوا – الآلهة – لسبب معقول أنه ليس هناك عقاب أبشع من العمل التافه الذي لا أمل فيه "[2] وهذا جوهر العبث.

لقد أسهب فيلسوف الثورة واللامعقول البير كامو في سرد تعريفات عدّة للعبث واللاجدوى خصوصا بعد الدمار الذي شهده العالم بنهاية الحرب العالمية الثانية وفي فرنسا على وجه الخصوص" إنه يخص الزمن، بالرعب الذي يقبض عليه، يدرك الإنسان أسوء أعدائه غدا، إنه يحن إلى الغد بينما كان عليه أن يرفضه وثورة الجسد هذه هي اللاجدوى. "[3]

فالإنسان يثور اليوم ضد نظام فاشل ليجد نفسه جثة هامدة في الغد، وستكون النتيجة ذاتها إذا ثار ضد تصادم عقله مع عبثية العالم ولامعقوليته " ففي أية زاوية من زوايا الشارع يمكن للاجدوى أن تصفع أي إنسان على وجهه وهي في عريها المقلق وفي ضوئها دون بريق، مضللة!"[4] فهذا الشعور المضلل من لا جدوى الوجود الإنساني " يرمز إلى تلك الوضعية الغريبة في النفس، حين يصبح الخواء بليغا . حين تتحطم سلسلة الحركات اليومية، حين يفتش القلب عبثا عن الرابطة التي تربطه ثانية، فإن ذلك يشبه العلامة الأولى من علامات اللاجدوى.[5]"

فالإنسان يعيش حياة رتيبة جدا تبدأ منذ ولادته ثم دراسته، عمله، زواجه، إنجابه وأخيرا شيخوخته، أما الأمر الذي لا يمكن حسمه فهو التوقيت الذي ينتبه فيه الإنسان إلى لا منطقية الأحداث حوله وتشابه التجارب الإنسانية ودورات الحياة عند جميع الكائنات الحياة، ولادة، حياة كئيبة ثم موت للجميع!

---

[1] ألبير كامو، أسطورة سيزيف، تر أنيس زكي حسن ، ص 03.

[2] المرجع نفسه ، ص03.

[3] المرجع نفسه ، ص 17.

[4] المرجع نفسه ، ص 14.

[5] المرجع نفسه ، ص16.

إن التوقيت حاسم جدا يتحكم فيه التفكير والممارسات الذهنية الحرة، وقد تكون هذه الشرارة الأولى عند استيقاظه من النوم، أو وهو في القطار إلى عمله أو غيرها من محطات حياته البائسة،ولعل وجود كم هائل من الجثث وفقدان عدد كبير من الأقارب والأحبة والإحساس بتخلي الآلهة عن الإنسان توقيت مثالي للشعور بالارتباك الفكري والفراغ اللامبالي وصمت الكون المضلل " فاختفاء الروح من هذا الجسد الراكد الذي لا تترك فيه الصفعة أثرا وهذا المظهر المبدئي التعريفي للمغامرة يؤلف الشعور اللامجدي، وفي ضوء ذلك المصير القاتل، تتضح لا جدوى ذلك الشعور، وليس هناك عرف خلقي أو مجهود يمكن تبريره نظريا أمام الحسابات القاسية التي تقرر ظروفنا "[1] كما تقرر حكما على الإنسان هل يستمر في هذا العبث من حوله تحركه الأقدار والظروف كدمية بالية ويسلّم بمصيره المحتوم الذي لا مناص منه إلا بوضع حدٍ لحياته، الأمر الذي لن يوقف هذا العبث على كل حال.

والعبث حسب وجهة نظر كامو كذلك عبارة عن اختراق " فهي لا تكمن في العناصر التي تتم مقارنتها وإنما تولد من مواجهتها ببعضها، وفي هذه الحالة بالذات وعلى مستوى الإدراك، أستطيع أن أقول إن اللاجدوى ليست في الإنسان وليست في العالم وإنما في وجودهما معا، واللاجدوى هي الرابطة الوحيدة التي تجمع بينهما الآن ".[2]

لقد كان كتاب أسطورة سيزيف نقطة فاصلة في تاريخ العبثية، فوضع كامو حجر الأساس لتيار أدبي قادم، يعبر فيه الكتاب والأدباء عبر العالم عن عبثية هذه الحياة بأوجه مختلفة، كل من وجهة نظره وكل من موقعه، ويشترك الجميع في فكرة الانفصال والتنافر ثم التصادم بقوة بين التصورات الإنسانية الغامضة ولا معقولية التفسير الموجود بين أيديهم لتظهر لنا فيما بعد الرواية العبثية أحد أكبر تجليات التيار العبثي في الأدب.

2-الاتجاه العبثي في الأدب:

لم يكن الأدب العالمي، بمختلف أجناسه، بمنأى عن شطحات العقل الإنساني الرافض للامعقولية العالم المتعارض في أحيان كثيرة مع المنطق والعقل، فراح الأدباء والشعراء

[1] ألبير كامو، أسطورة سيزيف، تر أنيس زكي حسن ، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص34.

والكتاب المسرحيون يعبرون عن رؤيتهم الضبابية، ويصفون تلك الهوة السحيقة بين وعيهم وهذا الخواء الداخلي في أنفسهم الناتج عن التأمل في أحوال الكونوالمخلوقات، لينتجوا لنا أدبيا سُميّ فيما بعد بالأدب العبثي.

لقد ولد الأدب العبثي متأثرا بالفلسفة الوجودية التي تعتبر أن وجود الإنسان هو أعظم شيء في الكون، فهو الآمر والناهي المتحكم في حياته التي يستطيع إنهاءها في أية لحظة، ومع توالي الأزمات والحروب والويلات التي عانت منها الكثير من دول العالم في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وجد الإنسان الذي اعتبر نفسه كل شيء وأهم شيء أن هذه الحياة مجرد لعبة ساخرة، لا يستطيع سبر أغوارها وإلا هوى في قاع اللامنطقية السحيق، فلجأ إلى الأدب وراح يتناول موضوعات عدمية، ليس لشخصياتها ولا لأبطالها أي هدف واضح أو أصيل، تماما كسيزيف المعذَّب الذي حكم عليه بالصعود بصخرة عظيمة إلى قمة جبل، وما يكاد يصل حتى تهوي الصخرة من جديد " فسيزيف هو البطل العبثي اللامجدي بحق قديما وحديثا، من خلال عذابه اللانهائي، بجانب كراهيته الشديدة للموت والعالم السفلي المظلم البارد، وعاطفته المتحمسة للحياة، من ذلك حكمت عليه الآلهة بذلك العقاب الرهيب، الذي يكرس له كيانه من أجل تحقيق لاشيء يعود على الآلهة أو عليه بالنفع"[1].

والأمثلة عن سيزيف كثيرة سواء قديما أو حديثا، فنجد في الشعر الجاهلي عدة شعراء يعبرون عن تمردهم على قيم وتعاليم قبائلهم، التي تتناقض مع منطق تفكيرهم، في ظل غياب ديانة مؤسسة ومنظرة أو مجتمع مدني ينظم ويسير حياة الناس في العصر الجاهلي، فكانت القيم والموروثات الشعبية القبلية الموجه الأساسي والوحيد لسلوك الناس، لتظهر لنا فئة رافضة متمردة سميت ب "الصعاليك "، وكان شعرها يحمل طابع التمرد على الحياة والفقر، الذي يعد معادلا موضوعيا للموت، وعلى الرفض المجتمعي بكل أشكاله، مثل قول أبي النشناش النهشلي أحد صعاليك العرب الجاهليين:

[1] نادية النبهاوي، بذور العبث في التراجيديا الإغريقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، د ط، ص13.

وسَائِلَةٍ أينَ الرَّحِيلُ وسَائِلٍ ومِنْ يَسْأَلُ الصُّعْلُوكَ أينَ مَذاهِبُهْ
فَلَلْمَوْتُ خَيْرٌ لِلْفَتَى مِن قُعُودِه فَقِيرًا ومِن مَوْلًى تَدِبُّ عَقَارِبُهْ[1]

وتجدر الإشارة إلى" أن الإقرار بوجودية الشاعر الجاهلي وشعوره بعبثية الوجود لا يعني كما نقرأ في بعض الدراسات الأدبية استسلامه لنهايته المحتومة، وهي الموت، بل يمكن أن نحدد هدف دراسة العبثية في محاولة الشاعر مقاومة الفقر والاغتراب والموت، وتهميش دور هذه العناصر من أجل استمرارية الحياة، مثلما تدفعه هذه العبثية في قوة وإصرار نحو ممارسة الحياة بشكل لافت ومثير انتقاما من المصير الذي لا يمكن له أن يتجاهله في وعيه الباطن "[2]، "وذلك لأن طبيعة الشعر كماهية مرتبطة فلسفيا باللغة والوجود ليغدو دور الشاعر هنا هو التوليف الخلاق بينهما "[3]ومن أبرز الشعراء العابثين في العصر الجاهلي، الذين سعوا للانتقام من واقع لم يتقبلوه نجد " امرؤ القيس" الذي انغمس في الملذات وغالى في الشهوات بعد انهيار مملكة كنده التي كان أميرا فيها فيقول :

أَلا عِم صَباحاً أَيُّها الطَلَلُ البالي وَهَل يَعِمَن مَن كانَ في العُصُرِ الخالي
وَهَل يَعِمَن إِلّا سَعيدٌ مُخَلَّدٌ قَليلُ الهُمومِ ما يَبيتُ بِأَوجالِ
أَلا زَعَمَت بَسباسَةُ اليَومَ أَنَّني كَبِرتُ وَأَن لا يُحسِنُ اللَهوَ أَمثالي
كَذَبتِ لَقَد أَصبى عَلى المَرءِ عِرسُهُ وَأَمنَعُ عِرسي أَن يُزَنَّ بِها الخالي
وَيا رُبَّ يَومٍ قَد لَهَوتُ وَلَيلَةٍ بِآنِسَةٍ كَأَنَّها خَطُّ تِمثالِ
يُضيءُ الفِراشُ وَجهَها لِضَجيعِها كَمِصباحِ زَيتٍ في قَناديلِ ذَبّالِ[4]

ويواصل امرؤ القيس سرد مغامراته الماجنة إلى غاية نهاية لاميته، حيث يبرر لنا عبر ثلاثة أبيات السبب الذي جعله يعتبر الخلاعة ملجأ ومهربا فيقول:

فَلَو أَنَّ ما أَسعى لِأَدنى مَعيشَةٍ كَفاني وَلَم أَطلُب قَليلٌ مِنَ المالِ
وَلَكِنَّما أَسعى لِمَجدٍ مُؤَثَّلٍ وَقَد يُدرِكُ المَجدَ المُؤَثَّلَ أَمثالي

---

[1] الخطيب أبو زكريا التبريزي، شرح ديوان الحماسة، دار القلم، بيروت، ج1، ص115 .

[2] توفيق إبراهيم صالح، العبثية في الشعر الجاهلي، كلية التربية، جامعة كركوك، العراق، ص2.

[3] هشام مداقين، المعنى والظاهرة في التأويل الفينومينولوجي للنص الشعري، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، المجلد 7 العدد1، 2023، ص 277.

[4] امرؤ القيس، ديوان امرؤ لقيس، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1984، ط 4، ص 27.

وَما المَرءُ ما دامَت حُشاشَةُ نَفسِهِ بِمُدرِكِ أَطرافِ الخُطوبِ وَلا آلي[1]

فالشاعر يرى أن لا وجود له إلا وهو ملك مبجّل وكل ما هو دون ذلك مرفوض ويتعارض مع سببية وجوده التي ستؤول إلى الخلاعة والمجون، " فالشعور بالوجود في حال الألم، أقوى منه في حال معرفة الألم، إذ في الأول اتصال مباشر بين الذات والوجود، بينما في حال المعرفة اتصال غير مباشر، فلابد أن نشعر بالأول أولا ونحياه لكي نقوم بعد بمعرفته، والاتصال المباشر إدراكا أعمق، فالشعور بالوجود وبالتالي إدراكه في حالة الألم أكبر منه في حال معرفتنا بالألم "[2].

أما طرفة بن العبد فقد سار على خطى امرؤ القيس، فبعد أن تبين له مصيره المحتوم وأن مآله إلى الزوال والفناء، فقد اختار اللهو والعبث ديدنا ومنهجا، فمادام هذا الجسد سيصبح ترابا في يوم لا يعلمه، فليمتّعه بما هو موجود بين يديه في حياته:

لَعَمرُكَ إِنَّ المَوتَ ما أَخطَأَ الفَتى لَكَالطَولِ المُرخى وَثِنياهُ بِاليَدِ
فَما لي أَراني وَابنَ عَمّيَ مالِكاً مَتى أَدنُ مِنهُ يَنأَ عَنّي وَيَبعُدِ
يَلومُ وَما أَدري عَلامَ يَلومُني كَما لامَني في الحَيِّ قُرطُ بنُ مَعبَدِ[3]

وإلى جانب المتع والملذات التي يتخبط فيها الشاعر الجاهلي العابث، فإن للحروب نصيبا من حياته، فيقف في وجه الموت بل ويستفزه بمشاركته في المعارك بلا هوادة فيقول:

أَلا أَيُّهَذا اللائِمي أَحضُرَ الوَغى أَن أَشهَدَ اللَذّاتِ هَل أَنتَ مُخلِدي
فَإِن كُنتَ لا تَستطيعُ دَفعَ مَنيَّتي فَدَعني أُبادِرها بِما مَلَكَت يَدي
وَلَولا ثَلاثٌ هُنَّ مِن عيشَةِ الفَتى وَجَدّكَ لَم أَحفِل مَتى قامَ عُوَّدي
فَمِنهُنَّ سَبقي العاذِلاتِ بِشَربَةٍ كُمَيتٍ مَتى ما تُعلَ بِالماءِ تُزبِدِ
وَكَرّي إِذا نادى المُضافُ مُحَنَّباً كَسيدِ الغَضا نَبَّهتَهُ المُتَوَرِّدِ[4]

ومن جهة أخرى فإن الشاعر الجاهلي قد كان عرضة للاغتراب داخل قبيلته، لا لكسره واحدة من قواعدها أو قيمها، لكن للون بشرته وامتداد نسبه، فهذا عنترة بن شداد الذي لم

---

[1] المرجع السابق، ص 27.

[2] عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، ص158 .

[3] طرفة بن العبد، ديوات طرفة بن العبد، تح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002، ط3، ص26.

[4] المرجع نفسه، ص25.

يعترف به أبوه الذي كان سيد قبيلة عبس،جريا على عادة العرب مع الأولاد الهجناء،وقد زلزل الأرض تحت أقدام العرب، ومزّق سكون الصحاري والفيافي بصراخه في المعارك كالعنتر وهو ذكر الذباب الذي يصدر صوتا قويا، فسخر من وجوده، وتهكم على عادات العرب وتقاليدهم ونظمهم التي جعلت منه عبدا لا وجود له في ظل وجود أسياد فوقه، فجعل غايته من الوجود هي المشاركة في الحروب والخروج منها منتصرا:

خُلِقتُ لِلحَربِ أُحميها إِذا بَرَدَت وَأَصطَلي نارَها في شِدَّةِ اللَهَبِ
بِصارِمٍ حَيثُما جَرَّدتُهُ سَجَدَت لَهُ جَبابِرَةُ الأَعجامِ وَالعَرَبِ
وَقَد طَلَبتُ مِنَ العَلياءِ مَنزِلَةً بِصارِمي لا بِأُمّي لا وَلا بِأَبي
فَمَن أَجابَ نَجا مِمّا يُحاذِرُهُ وَمَن أَبى ذاقَ طَعمَ الحَربِ وَالحَرَبِ [1]

إن العنصر المأساوي في حياة البشر جميعا هو الغالب على وجدانهم منذ كانت هذه الحياة التي اعتبرها الشعراء بصورة خاصة على أنها تلهو وتلعب بهم كيفما شاءت وفي هذا يقول بن دؤاد:

والدهر يلعب بالفتى والدهر أروغ من ثعاله[2]

وفي ذات السياق يقول الزبعرى:

كل بؤس ونعيم زائل وبنات الدهر يلعبن بكل[3]

كما نجد الشاعر العباسي أبا نواس يغالي في لهوه وعبثه، ونظمه الشعر بمعاني قد تكون غير منطقية في مواطن عدّة، ومنها تشبيهه صاحبة خمارة وهي تتحقق من رواد خمارتهابداوود النبي ومواجهته مع جالوت، وفي هذا استخفاف واستهزاء صارخ لقيم وتعاليم وتاريخ الدين الإسلامي:

حَلّوا بِدارِكِ مُجتازينَ فَاِغتَنِمي بَذلَ الكِرامِ وَقولي كَيفَما شيتِ
فَقَد ظَفِرتِ بِصَفوِ العَيشِ غانِمَةً كَغُنمِ داوُدَ مِن أَسلابِ جالوتِ
فَاِحيَي بِريحِهِم في ظِلِّ مَكرُمَةٍ حَتّى إِذا اِرتَحَلوا عَن دارِكُم موتي[1]

---

[1] عنترة بن شداد، ديوان عنترة بن شداد، تح محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، جامعة القاهرة، مصر، 1970، ص 81

[2] أبي دؤادالإيادي، ديوان أبي دؤاد، تح أنوار محمد الصالحي وأحمد هاشم السامرّائي، دار العصماء، دمشق، 2010، ط1، ص123.

[3] عمر فروخ، تأريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ط4، ج1، ص268.

فلولا تاريخ أبي نواس الشعري الكبير ما كانت لتغفر له هذه الخطيئة غير المنطقية في شعره، ولولا فهمنا لطبيعة تفكيره ونظرته للوجود لما استسغنا هذه المفارقة البيانية، التي تعتبر أولا وأخيرا انعكاسا لشعوره بالعبثية فراح يعبث بالشعر من حيث استطاع.

أما في العصر الحديث والمعاصر فقد كان للشعراء العرب نصيب من الاغتراب الذي يسوقهم سوقا إلى تناول الحياة بأسلوب عبثي سوداوي تارة، وأسلوب تهكمي هزلي تارة أخرى، خصوصا في ظل توالي الحركات الاستعمارية على البلاد العربيةوتقييد الحريات، الأمر الذي جعل حياة الناس رتيبة مملة لا غاية ترجى منها،وفي هذا يقول إيليا أبو ماضي في قصيدته " أطال الليل أم طال المقام ":

مضى عام عليّ بأرض مصر وذا عام وسوف يجيء عام [2]

وهروبا من هذا الواقع الأليم " أخذ المهاجرون يتجهون صوب هذا العالم الجديد – أمريكا – نشدا للحرية وطلبا لها وفرارا من الظلم والجور والطغيان السياسي "، ومن ضمن هؤلاء المهاجرين نجد الشعراء أمثال إيليا أبو ماضي، الذي وجد أمريكا جحيما لا يطاق فقداصطدم المهاجرون بمرارة الحياة وماديتها وقسوة البيئة الجديدة التي كانوا يتصورونها جناتٍ وكنوزا، فتعرضوا لضروب الشقاء فيتحدث واصفا حاله في أمريكا قائلا:

نأى عن أرض مصر حِذارَ ضيم ففر من العذاب إلى العذاب [3]

لقد وجد إيليا أبو ماضي نفسه في مواجهة غرابة جسدية وروحية عنيفة جدا، فلا أحد يشبهه في هذه البلاد القائمة على الماديات، فلجأ إلى الطبيعة يعبر بها عن اغترابه، ويشكو إليها عبثية الحياة التي تقذفه من جحيم لآخر قائلا:

مالِ هذا النجم مثلي في الثرى طائر النوم شديد الوجل
أتراه يتقي طارئة أم به أنني غريب المنزل [4]

---

[1]أبونواس، ديوان أبي نواس، تح بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2010، ط1، ص 73

[2]إيليا أبو ماضي، ديوان إيليا أبي ماضي، دار العودة، بيروت، دت، دط، ص 20.

[3]المرجع نفسه، ص 49.

[4]المرجع نفسه ، ص 66 .

وغير بعيد عنه، نجد الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، الذي "كان يعاني من اغتراب شديد، فهو يحاول إيجاد ذاته دون جدوى، أي أنه كان يحاول أن يرسو على شاطئ واحد هو شاطئ ذاته، فقط ليعرف ما يريد، لكنه لم يصل إلى نتيجة محققة في ذلك "[1] فراح يعبر تارة عن يأسه من حياته المعذبة فيقول:

يا عمر مالي مطمع بالسنين حسبي ثلاث بعد ذاك العذاب[2]

لِتسائل الغرباء عني عن غريب أمس راح

يمشي على قدمين وهو اليوم يزحف في انكسار[3]

وتارة أخرى يسخر من الوجود ككل فيقول:

ارم السماء بنظرة استهزاء واجعل شرابك من دم الأشلاء[4]

أما زميلته نازك الملائكة فلم تكن بحال أفضل هي الأخرى، لقد لقبها مجموعة من النقاد بالموجة القلقة، وذلك لمسحة الحزن التي كانت تساورها والألم الدفين الذي كانت تشعر به، والذي عبرت عنه في أشعارها ضمن عدّة قصائد، غير أن الجدير بالذكر عند الحديث عن ظاهرة العبث لدى الشعراء، فهي أولا وقبل كل شيء تمردها على الأوزان الخليلية، وعبثها ببناء القصيدة العربية انطلاقا من قصيدة " الكوليرا " سنة 1947 م، وكذلك لا منطقية تجاور الكلمات والعبارات عندها بغير وجه بيان، والتي تعبر عن تناقض داخلي، انعكس على الشعر والكلمات،خاصة حين تطرح أسئلتها الوجودية مثل ما ورد في قصيدتها "طريق العودة":

لماذا نعود؟
أليس هناك مكان وراء الوجود
نظل إليه نسير
ولا نستطيع الوصول؟
مكان بعيد، يقود إليه طريق طويل

---

[1] أحمد شقيرات، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، دار عمار للنشر والتوزيع، 1987 م، دط، ص09.

[2] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 2016، دط، مج 1، ص 195.

[3] المرجع نفسه ص 116.

[4] المرجع نفسه ص 204.

يظل يسير يسير
ولا ينتهي.[1]

لقد كانت لنازك الملائكة نظرة سوداوية للحياة، فهي لا ترى من الوجود سوى زوايا مظلمة، ولا تعرف من الكلمات إلا كل الحزن والشجن، ولعل أبرز قصيدة أظهرت فيها نازك فلسفتها الوجودية، وسخرت فيها من عبثية الحياة هي قصيدة أنا التي تقول فيها:

الليلُ يسألُ مَن أنا
أنا سرُّهُ القلقُ العميقُ الأسودُ
أنا صمتُهُ المتمرّدُ
قنّعتُ كنهي بالسكونْ
ولففتُ قلبي بالظنونْ
وبقيتُ ساهمةً هنا
أرنو وتسألني القرونْ
أنا من أكون؟[2]

أما أدونيس فقد اختار شكلا آخر للتعبير عن عبثه، وذهب إلى تسويق فكرة الغموض، وللتفاوت القائم بين الشاعر الحديث والجمهور، معتبرا أن مسألة الوضوح والغموض ليست متأتية عن القصيدة الصعبة أو الأثر الفني الصعب، بقدر ما هي متأتية عن موقف شعري إيديولوجي"[3]،فراح يثير الدهشة والنفور بالخروج عن المألوف، عن طريق استخدام الأشكال والأرقام –وقد اشتهر بهذه الطريقة كذلك الشاعر الفرنسي غيوم أبولينير Guillaume Apollinaire– فنجده في قصيدته "تكوين" من ديوانه "مفرد بصيغة الجمع" يستعمل رموزا رياضية تدل على القيم المطلقة كالتالي:

[1] نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، 1997م، د ط، ص84.
[2] المرجع نفسه، ص 101.
[3] مسيلي الواهمة، مسائل النقد الأدبي في كتاب زمن الشعر لعلي أحمد سعيد، أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، الإشراف: فتحي بوخالفة، السنة 2011–2012، ص 25.

اخرجْ إلى الأرض أيها الطفل
خرج
هبط من الحرف
ا ح د = د ح ا ⇐ الأرضَ
دائماً يصنع طريقاً لا تقود إلى مكان

ا ن ا
منفيَّة بقوَّة الحضور
كالهواء
وهي هي
كل شيءٍ يتغير وتبقى
ا ن ا = ا ن ا [1]

وبهذا فإن جانبا كبيرامنالشعر الحديث يتسم بالغموض" ولذا نقرأ في تحليل شعر أدونيس انطلاقة تمثل الحداثة"[2]، لأن الشعر لا يخضع للمواصفات العقلية،أي لا يقصد فيه التوصيل المباشر بين الشاعر والجمهور، وإنما يكون هذا التوصيل بمقدار ما تتمتع به لغة الشاعر من نزعة ثورية، وبمقدار ما يملكه القارئ من ركائز التأويل الشعري، " لقد عمل أدونيس على استكناه حداثة النص الشعري القائم على طرائق تعبيرية جديدة، وأساليب تخييلية، ومنطق فني ورؤى جديدة وفيض جمالي وروحي."[3]

وعلى الرغم من أن العرب قد عرفوا العبث في الشعر منذ العصر الجاهلي، إلا أن خوض التجربة الكاملة لم تتسنى للشاعر العربي إلا بعد هجرته للبلاد الغربية، وتأثره بالتيارات الأدبية الحداثية هناك، فالدارس للشعر الغربي يجده هو الآخر متأثرا بالفلسفة الوجودية غير خاضع للمنطق، كثيف الرموز والإيحاءات فهنالك قصائد في الشعر المعاصر تتآلف بالكامل من لا واقعية رمزية، وعلى هذا فإن هذه القصائد لن تفهم رغم أنها سوف تحس والأمثلة عن ذلك كثيره منها قصيدة الفردوس لفيسنتيألكسندريVicenteAleixandre من ديوانه " ظل الفردوس " التي يقول في بعض أبياتها:

[1] أدونيس، ديوان مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، 1977، دط، ص 12.

[2] عباس بن يحي، الناقد والتحويل من القديم إلى الخطاب المحدث، مجلة التواصل، العدد 11 سبتمبر 2003.

[3] حنان خطّاب، الحداثة وسؤال التجاوز في فهم الثابت والمتغير عند أدونيس، مجلة العمدة، جامعة المسيلة، المجلد 6 العدد2، 2022، ص 124.

الناس من أجل حلم عاشوا، ولم يعيشوا
يتألقون في الخلود، مثل نفحة إلهية.[1]

فالشاعر هنا لم يحسم أمره حول مصير هؤلاء الناس إن كانوا قد عاشوا من أجل أحلامهم أم لا،وإلا فإنه يقصد السخرية التهكم بقوله " ولم يعيشوا"، واضعا بذلك القارئ أمام تناقض صارخ يثير فيه شعورا بالغرابة.

وفي قصيدة أخرى من ذات الديوان " يصف كائنا إنسانيا يلقي بنفسه إلى البحر من أعلى الصخرة وقد غمره العطش للانخراط في المطلق " فيقول:

رأيتكم تحركون أذرعكم
ريح عاتية
حركت ملابسكم
التي أضاءها الغروب المأساوي
رأيت شعركم ينهض
وقد تخللته الأضواء
ومن أعلى جزء في صخرة قريبة
شهدتُ جسدكم يخترق الهواء
ويسقط في حضن المياه وقد أحدث رغوة
رأيت ذراعين طويلتين تبزغان من الوجود الأسود
رأيت بياضكم وسمعت آخر صيحة
سرعان ما تاهت وسط زقزقة سعيدة للعصافير في العمق.[2]

إن هذا المقطع لا يقرؤه الإنسان فيتمتع به أو يفهمه، إنما هو للشعور فقط، فيكفي أن يستسلم القارئ لتجربة أي شعور قد تقود إليه هذه الأبيات.

أما في حديث الشعراء عن الآلهة ووصفهم لحالة الألوهية التي تنتابهم، يقول الشاعر الفرنسي بول فيرلينPaul Verlaine في قصيدته أزهار الشر:

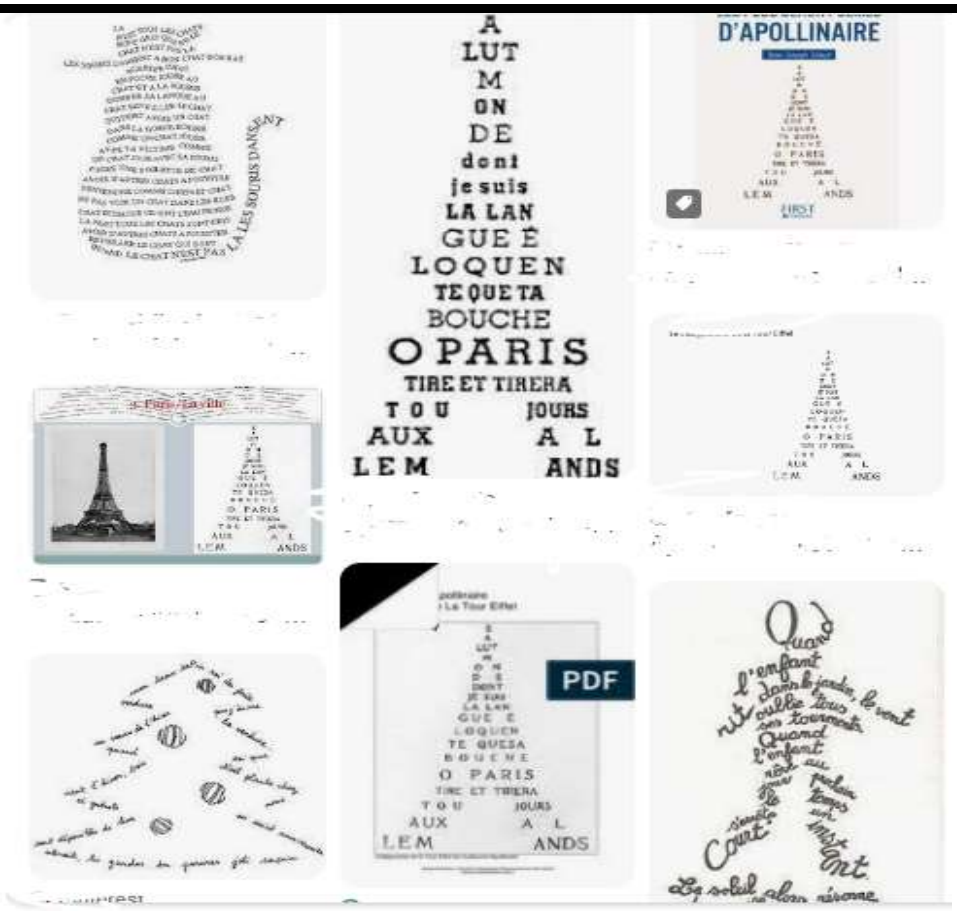
---

[1] كارلوس بوسونير، اللاعقلانية الشعرية، تر علي إبراهيم منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص101 .
[2] المرجع نفسه، ص 104.

الأشياء التي تغني في الرأس
بما أن الذاكرة غائبة
أصمت إنه دمنا الذي يغني
لعلها موسيقى نائية وسرية
أصمت إنه دمنا الذي يبكي
وبما أن روحنا قد هربت
من صوت مازال إلى الآن غير مطبوع
وسوف يصمت في الوقت نفسه
أخوة في الدم، في الكرامة الوردية
أخوة النبيذ في الوريد الأسمر
أيها النبيذ إنها الألوهية
غنِّ وابك واقتحم الذاكرة
واقتحم النور نحو الظلمات
قم بمغنطة أعمدتنا الفقارية اليابسة.[1]

أما غيوم أبولينير فقد اختار سبيلا آخر ليعبث من خلاله في الشعر، عن طريق كتابة كلمات قصائده على شكل رسومات، والصورة التالية تحتوي على تجميعة من بعض قصائده:

[1] كارلوس بوسونير، اللاعقلانية الشعرية، ص 120 .



1

أما في المسرح، فقد عرف هذا الأخير مجموعة من القواعد و التنظيرات التي حددها وجمعها أرسطو في كتابه " فن الشعر" ليكون بمثابة القوانين التي تضبط الكتابة المسرحية عند الإغريق لتنتشر فيما بعد حول العالم ككل، "فكانت الدراما منذ الإغريق تسير في طريق واحد لم تتغير، وهو عرض مشكلة وإيجاد حل لها، فهي كقصة بوليسية تتطور من نقطة إلى النقطة التي تليها، والكاتب هو المخبر الذي يكشف عن المشكلة التي لها حل"،[2] ومع ظهور الفلسفة الوجودية والعبثية التي عبر عنها ألبير كامو في كتابه "أسطورة سيزيف" تأثر الكتاب المسرحيون بذلك كثيرا، "فظهرت بعد الحرب العالمية الثانية بوادر مدرسية جديدة في المسرح، فكانت متفرقة أول الأمر، بريخت من ناحية ويونسكو من ناحية أخرى، وسرعان ما بدى على هذه الحركة علامات التماسك والإصرار، و إذ هي تصمد أمام هجمات

[1]Fiche synthèse du poème « palais », analyse et questionnaire Alcools Apollinaire, programme de l'EAF 2022.

[2]رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو طاليس إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1992، ط1، ص 243.

المعارضين من أغلبية المشاهدين والنقاد، إلى الحد الذي لم يصبح بالإمكان تجاهلها"[1]، فتحولت من مجرد حركة ثائرة على تقاليد الكتابة المسرحية إلى مسرح قائم بذاته له رواده وكتابه.

أما موضوعات مسرح العبث فقد كانت محدودة " فموضوعه من ناحية عبث الوجود ورهبة الفراغ في الكون، رغبة يحيى بها العقل، ومن ناحية أخرى يقدم تصور الوعي الحاد بهذا الفراغ، لا عن طريق المنطق الارسطي، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة"[2].

ولعل أشهر رواد مسرح العبث في الغرب هو الإيرلندي – الفرنسي صمويل بيكيتSamuel Beckett ومسرحيته " في انتظار جودو"، التي عبر فيها عن اغتراب الشخصيات وتشظيها ولاجدوى أفعالها، مثل انتظار فلاديمير واستراجون للبطل جودو دون نتيجة تذكر، " فترتبط لا جدوى الفعل بفكرة لا جدوى اللغة في مسرح العبث، فالإنسان في مسرح العبث يتكلم لا لشيء بل ليخدع نفسه بلعبة التواصل، وليهرب من الإحساس المرعب بالخواء الكامل من حوله، " وفي محاولة نستطيع وصفها بالجادة نحو إهدار ما تيسر من الزمن المفضي للاشيء،"[3] فكل الأفعال والأنشطة التي يقوم بها الإنسان، وكل الخبرات التي يكتسبها، مهما بالغ في فلسفة قيمها ونفعها، ماهي في حقيقة الأمر سوى ألعاب تسلية لا طائل من ورائها، ولا تغير من شيء وفائدته الوحيدة هي قطع الملل في انتظار خلاص يجيء، " أما في انجلترا فنجد هارولد بنتر Harold Pinterالذي اختار في مسرحيته " الحرس " مجموعة من الشخصيات المضطربة نفسيا، فكل ما تقوله وتفعله عبثي لا طائل منه، وفي أمريكا إدوارد أبيEdwardAbbey بمسرحيته " قصة حيوان "سنة 1928م، وفي سويسرا فريدريك دورينماتFriedrich duerrenmatt بمسرحيته الزيارة سنة 1921 م.

---

[1] توفيق الحكيم، المؤلفات الكاملة، مكتبة لبنان للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 1966، ص49.

[2] محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، 1975، ص 35.

[3] نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1994 ، ص128.

لقد كان لتوفيق الحكيم الحظ الوافر في أنه شاهد عددا لا بأس به من المسرحيات العبثية أثناء تواجده بالعاصمة الفرنسية باريس، فنقل هذه التجربة على المسرح العربي، ورغم تأثره بالمسرح الغربي إلا أنه رفض فكرة أن الحياة عبث لا معنى له، بل جاء مسرحه كاسرا للقيود الكلاسيكية كفكرة التقيد بالزمان والمكان، وفي هذا الصدد يقول: "إن ما يصدر عني إنما يصدر تحت سيطرة عقلي، غير أنني أعتقد أن عقلنا البشري له سعة من الأفق ما يسمح لنا أحيانا أن نتأمله وندرسه عن بعد ...إنني قصدت عمدا استخدام كلمة اللامعقول، لأنها هي التي تعبر عن موقفي واتجاهي، وهو شيء آخر غير مسرح العبث، ومسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معا، في حين أن مسرح اللامعقول عندي يتعلق بالشكل فقط "، ومن هنا كانت مسرحيته " ياطالع الشجرة " سنة 1962 م لتؤكد وجهة نظره، وقد استمد الإلهام فيها من أغنية شعبية مصرية يرددها الأطفال بقولهم:

يا طالع على الشجرة
هات لي معالك بقرة
تحلب وتسقيني
بالمعلقة الصيني [1]
...إلخ

فبالرغم من أن هذه العبارات لا منطقية، فلا توجد شجرة تحمل أبقارا، إلا أن المجتمع يتقبلها ويغنيها بكل سرور، " فشيء خفي في هذا الكلام يستطيع أن يقوم بنفسه دون الحاجة إلى عقل أو منطق.. ونتج عن ذلك نوع من الفن يتصل بالعين والأذن مباشرة دون أن يمر بالعقل "[2]، وفي بداية مسرحيته يدرج توفيق الحكيم ملاحظة بالغة الأهمية، يجهز بها قراءه لتقبل هاته المسرحية بما فيها من لامعقولية ومخالفة للمنطق قائلا:

" لا توجد مناظر في هذه المسرحية، ولا توجد
فواصل بين الأزمنة والأمكنة، فالماضي والحاضر
والمستقبل أحيانا توجد كلها في نفس الوقت ...
والشخص الواحد يوجد أحيانا في مكانين على

[1] توفيق الحكيم، يا طالع على الشجرة، مكتبة الآداب، بيروت، 1976، ص34.
[2] توفيق الحكيم، الأعمال الكاملة، ص 04.

المسرح ويتكلم بنفس صوته مرتين في نفس
الوقت. كل شيء هنا متداخل ... كل شيء
ولا يوجد أثاث ثابت ... كل شخص في المسرحية
يظهر حاملا بيده أثاثه ولوازمه ويخرج بها بعد
الانتهاء منها ...وهكذا يظهر ضابط المباحث أو
الشرطة (المحقق) حاملا بيمينه كرسيه وملفه..
وتظهر خلفه (الخادم العجوز) تحمل منضدة خفيفة
تضعها أمامه فينشر عليها أوراقه ..."[1]

وفي العام الذي يليه، كتب توفيق الحكيم" الطعام لكل فم"، وتعتبر كذلك "من اللامعقول استخدم فيها حيل مسرح العبث الذي يلغي العقل والمنطق، ويصور أجواء تسيطر عليها الفوضى والاضطراب ومنطق الجنون"[2]، وإلى جانب توفيق الحكيم فإن لصلاح عبد الصبور إسهامات في مسرح اللامعقول، "فمسرحية مسافر ليل هي مسرحية شعرية قد عرضت عام 1969م، وهي تصور مسرح العبث وتعبيره عن عبثية الوجود وقسوته"[3].

إننا نستطيع القول بأن الغاية من هذا الأدب ليس محاولة إيجاد حلول للمشكلات السلوكية أو الأخلاقية، "وإنما يكتفي بإعطاء صورة حدسية في شكل مسرحي لموقف الإنسان في هذا العالم، ويحاول الإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان في بحثه عن معنى الوجود،"[4] وإن كان هذا يصلح عند الحديث عن مسرح العبث عند الغرب فإنه لا يصلح بالنسبة لمسرح اللامعقول عند العرب، وذلك أن رواد هذا الأخير وعلى رأسهم توفيق الحكيم، يمتلكون مرجعية دينية ستغنيهم عن هكذا تساؤلات وجودية فيكتفون بتطبيق الشق الشكلي فقط من مسرح العبث الغربي.

---

[1] توفيق الحكيم، مسرحية ياطالع على الشجرة، ص 16.

[2] باغي عبد الرحمان، في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، بيروت، 1999 م، ص67.

[3] سلامة نانسي، يونسكو علي، صلاح عبد الصبور في مسرحية مسافر ليل، تر سامي خشبة، مجلة فصول، ع 1983، ص145.

[4] نعيمة عطية، مسرح العبث، مفهومه، جذوره، أعلامه، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، 2005، ط1، ص11.

وكذلك الأمر بالنسبة للرواية، فقد شهدت الرواية العبثية عزوفا شديدا من طرف الأدباء العرب على اختلاف جنسياتهم، " وقد زعم كثيرون أنها مجرد نزعة عفوية غير موضوعية،ونزوة عاطفية أو طفرة فكرية، أو هاجس مشوش، أو هذيان أو فوضى كلامية تبدو في ظاهر الصياغات البلاغية،أو ترهات منطقية، أو ذكريات مشوشة، لا تتوافق مع مقتضيات الحياة والوجود، وأنه – الأدب العبثي – قناة تفضي في آخرها نحو اللاشيء،أو نافذة تطل على الفراغ."[1]

كما أن ارتباط العرب بالدين الإسلامي قد حد من تجربتهم العبثية، وذلك للطمأنينة التي يبثها القرآن في نفوس المسلمين، ومعارضة تعاليمه وآياته لما جاءت به فلسفة العبث والوجود، ولذلك فإن الباحث في تاريخ الأدب العربي يجد أن النظرة العبثية للحياة والوجود تقل بشكل كبير حتى تكاد تختفي مع مطلع صدر الإسلام، ثم تعاود الظهور بشكل طفيف في العصر العباسي، نظرا لامتزاج الحضارات وحركة المثاقفة التي كانت بين العرب والحضارة الهندية والفارسية وخصوصا اليونانية التي نهلت من فلسفتها الكثير.

ومن الآيات التي تناولت موضوع الوجود والهدف من الحياة في القرآن قوله تعالى في سورة الحديد: " اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ "[2]، وقوله كذلك في سورة العنكبوت: " وَمَا هَٰذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا لَهْوٌ وَلَعِبٌ وَإِنَّ الدَّارَ الْآخِرَةَ لَهِيَ الْحَيَوَانُ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ"[3].

وفي سورة المؤمنون قوله عز وجل : "أَفَحَسِبتُم أَنَّمَا خَلَقنَٰكُم عَبَثا وَأَنَّكُم إِلَينَا لَا تُرجَعُونَ "[4]، ولأن قداسة الدين الإسلامي لا تضاهيها قداسة، فقد تجنب الأدباء العرب الخوض في الأدب العبثي، ما عدا بعض التجارب العبثية الروائية كرواية " اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، والتي تتجلى فيها العبثية من خلال المصائر التي جعلها الروائي لشخصياته،

[1] منير حافظ، المعيار الجمالي في فن اللامعقول، ص 21–22.

[2] سورة الحديد، الآية 20.

[3] سورة العنكبوت، الآية 60 .

[4] سورة المؤمنون 115.

خاصة بطل الرواية سعيد مهران الذي تدور حياته في شقاء لا متناهي من سجن لآخر، وكذلك تناقض أدوار الشخصيات وكسر نجيب محفوظ للمتوقع في عبثية سردية، " فهذه نور البغي وبنت الليل وطريدة المجتمع تنطوي في أعماقها على نفس فاضلة ورح الإنسانية والإخلاص، التي ليست عند نبوية مثلا، المرأة الشريفة والزوجة "[1]، ويصل بنا نجيب محفوظ إلى نتيجة يتفق عليها الجميع وهي أن " حركة عالمنا تخضع بالضرورة إلى جذرية منظمة ومسارات جذرية، فالإنسان ما بيده حيلة للخروج من هذا الشقاء "[2].

ويواصل نجيب سرد عبثية مصائر الناس وأقدارهم في رواية ثرثرة فوق النيل سنة 1966م "وهي رواية ترسم صورة عابثة للحياة، ولسعي الإنسان فيها،وبطلها زكي أنيس مسطول دائما، يحاول أن يصل بخياله الواهم بين الأشياء المتباعدة في الكون زمانا ومكانا، لعله يصل إلى شيء، ولكن الوهم لا يلد حقائق، بل يلد عبثا وضياعا"[3].

وعلى خطى نجيب محفوظ، ألف لروائي المغربي عبد الرحيم بهير سنة 2016م رواية عبثية تحت عنوان " طقوس العبث "، تروي قصة شاب اسمه أحمد يعيش بالريف المغربي، يزوجه والده قسرا لابنة عمه السمينة والكبيرة في السن والتي تكون على علاقة مع أخيه، وحين يعلم أحمد ووالدته بذلك يطردهما الأب من البيت بحجة تشتيت العائلة، وهذه أولى علامات العبث في الرواية، حيث يقوم الوالد بمعاقبة زوجته وابنه على فعل سيعيده معهما وهو"تشتيت العائلة"، يستقر أحمد بالدار البيضاء أين يلتقي بإمام أحد المساجد الذي يطلب منه عدم تضييع عمره في البحث عن أجوبة لأمور غيبية، وينصحه باللهو والعبث والبحث عن المتعة أينما وجدها وكيفما استطاع إليها سبيلا، وهذه ثاني علامات العبث التي تبين التناقض بين "شخصية الإمام "وبين دورها" اللهو والمجون والنفاق"، تستمر عبثية الأحداث بعد تولي أحمد إمامة المسجد بعد وفاة الإمام المنافق الزنديق، إلى غاية نهاية أحداث الرواية

[1] محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف للنشر، مصر، د ط، د ت، ص 323.

[2] منير حافظ، المعيار الجمالي في فن اللامعقول، ص19.

[3] عودة الله منيع القيسي، نجيب محفوظ تكنيك الشخصيات، الرئيسة والثانوية، ص172 .

نهاية مأساوية لأحمد، يجسد الروائي من خلالها النزعة التشاؤمية والشقاء الإنساني اللامتناهي.

أما في الأدب الجزائري فقد خرج قسيمي بروايتين عبثيتين مرتبطتين ببعضهما البعض بطريقة ساخرة وساحرة في الوقت نفسه، فيهما كل ما يجب أن يكون في الرواية العبثية من عبثية سردية و لامنطقية حكائية، تعبر عن أبعاد الوجودية وتهافت الواقع والكوميديا السوداء والشقاء الإنساني، الرواية الأولى بعنوان "سلالم ترولار" التي يصدمنا قسيمي في بدايتها بحدث فانتزي عجيب وهو اختفاء كل الأبواب في المدينة الدولة فور استيقاظ جمال حميدي " وقبل أن يخرج من الغرفة لفحته نسائم هواء، لم يفهم من أين أتت، كان متأكدا من أنه أغلق شبابيك ونوافذ غرفته كلها قبل أن يغط في النوم، وإذ ذاك قرر بعد أن استحالت عليه الرؤية أن يشعل مصباح الغرفة، وما كاد يفعله حتى تملكته الدهشة، فلسبب لن يشرحه الكاتب طوال هذه القصة ولن يحاول التمهيد له، اكتشف جمال حميدي بمجرد ضغطة على زر الإضاءة أن نافذة غرفة نومه وباباها قد اختفيا .. اختفت الأبواب والنوافذ كلها، وحل محلها فراغ صادم، أهدر بوجوده كلمات تفيد في العادة تبرير ذلك الشعور التافه المسمى بالأمان"[1].

فإلى جانب عبثية الحدث وهو اختفاء الأبواب، فإن قسيمي يمارس عبثا سرديا هو تعمّد الصدمة وإثارة الدهشة من خلال الصفحات الأولى للرواية، متأثرا بكافكاFranz Kafka في روايته العبثية " المسخ أو الانسلاخ"، التي استهلها بحدث غريب عجيب، لكنه يتحدث عنه وكأنه يحدث كل يوم حين" استيقظ غريغورسامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة، فوجد نفسه قد تحول في فراشه إلى حشرة هائلة الحجم"[2].

وكذلك الأمر عند ألبير كامو الذي برع في إظهار تجليات العبثية في روايته الغريب، التي استهلها بحديث البطل وارسو عن وفاة أمه بطريقة سطحية غير مبالية: "اليوم ماتت أمي، أو لعلها ماتت أمس لست أدري، وصلتني برقية من المأوى:" الأم توفيت، الدفن غدًا، احتراماتنا" وهذا لا يعني شيئا، ربما حدث الامر بالأمس"[3]، ويواصل كامو وصف شخصية

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار، منشورات الاختلاف، إيطاليا، 2019، ط1، ص 20-21 .

[2] فرانز كافكا، المسخ، ص11.

[3] البير كامو، الغريب، تر محمد بوعلاق، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية، الجزائر، 2013، ص 07.

وارسو وتصرفاته العابثة حين برر جريمته في قتل رجل عربي بانعكاس أشعة الشمس على سكين كان يحمله، " استل العربي مديته، وعرضها أمامي تحت وهج الشمس، انعكس الضوء على المعدن، وكان الأمر أشبه بشفرة طويلة لماعة تضرب جبيني، وفي اللحظة نفسها سال العرق المتجمع عند حاجبي دفعة واحدة على جفنيّ وغطاهما بحجاب دافئ سميك ...وخيل إلي أن الشمس قد انفتحت على مصراعيها لترسل مطرا من نار، توتر كياني كله، وشدت يدي على المسدس"[1]، وكذلك عند محاكمته يبدي وارسو لامبالاة غير مسبوقة، حيث بدل أن ينشغل بأحداث المحاكمة،يهتم بمطالعة وجوه الحاضرين وهيئة القضاة والمدعي العام، ويسترسل في وصف ملابسهم وأشكالهم المختلفة وكأنه غير معني تماما بهذه المحاكمة.

أما الرواية الثانية لسمير قسيمي فهي " الحماقة كما لم يروها أحد " وتنقسم إلى جزأين، الأول بعنوان " حماقات دوق دي كار"، والثاني تحت عنوان " الأحمق يقرأ دائما "، وبمجرد أن نطالع أولى صفحات الرواية، حتى نجد أن الرواية الأولى "سلالم ترولار" ماهي إلا حلم راود أحد أبطال الرواية الثانية،لتستمر رحلة العبث والاغتراب وتشظي العوالم داخلها، في مواجهة عنيفة بين الهوامش متمثلة في الشعوب الحمقاء الغبية الساذجة، وبين المركز الذي يتمثل في الآلهة التي تتحكم في مصائر الناس والمقصود بهم هم الحكام والساسة.

3-السّرد والخيال:

يقصد بالسرد في المفهوم اللغوي التتابع والتسلسل، تماما كما ورد في المعجم الوسيط:" سرد الشيء أي تابعه ووالاه."

وذلك ما ذهب إليه ابن منظور، غير أنه أضاف فكرة السياق فقال:" السرد هو تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به متسقا، بعضه في أثر بعض متتابعا."

أما اصطلاحا فقد ركّز النقاد والفلاسفة على مصطلح السّرد وأولوه عناية كبيرة، حتى صار الأمر صعبا بالنسبة للباحثين، كون المادة العلمية حول السرد غزيرة جدا ومتنوعة ومتشعّبة، فوقع الاختيار في هذه الدراسة على ما يخدم موضوع البحث فحسب.

[1] ألبير كامو، الغريب، ص72.

ورد في معجم مصطلحات نقد الرواية للطيف زيتوني أن السّرد مرادف للقصّ "وهو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصّة، وهو فعل حقيقي أو خيالي، ثمرته الخطاب"[1]، فالسرد إذن عبارة عن خطاب ينتج عن طريق "العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي وينتج عنها النص القصصي المشتمل اللفظ أي الخطاب الذي هو الحكاية."[2]

وللسرد علاقة بالزمان والمكان والشخصيات والحدث، " فهو صيغة من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سير الحدث كفعل في الزمن، وهو بهذا المعنى يقابل الوصف الذي يتناول عناصر الحدث كالشخصيات والفضاء، ويقابل التعليق الذي ينقل رأي الراوي أو الكاتب في الحدث، ويقابل العرض الذي تتميّز به المسرحية عن القصّة".[3]

انطلاقا مما سبق نستنتج أنه لا يمكن حصر السرد في نوع أدبي واحد كالقصة أو الرواية، ولا حتى في الأدب نفسه فحسب، بل إن له طبيعة زئبقية تجعله ينتقل بين مختلف العلوم، فنجد السرد في كتب التاريخ والعلوم، كما نجده في الروايات والقصص وحتى المسرحيات.

ويحدّد الزمن أربعة أنواع للسّرد، وذلك بدراسة العلاقة بين زمن الراوي وزمن الحدث فتكون كالتالي:

- سرد لاحق للحدث: وفيه يشير الراوي إلى أحداث وقعت في الماضي القريب أو البعيد.
- سرد سابق للحدث: في هذا السرد يستبق الراوي سرد مجموعة من الأحداث التي ستحدث في المستقبل، ولا نعني بذلك الاستشراف ولا سرد الخيال العلمي، وإنما يسرد الراوي أحداثا أو يشير إلى وقوعها ثم تقع لاحقا في الرواية، ويشمل ذلك الأحلام والتنبؤات، وهذا النوع من السرد، من الحيل الفنية التي تزيد الإثارة والتشويق وتجذب القارئ وتبعد عنه الملل أثناء القراءة.
- السّرد المزامن للحدث: يكون فيه زمن الحدث مطابقا لزمن الراوي أو الخطاب، وهذا النوع من السّرد معقّد نوعا ما، لجأ إليه قسيمي حين تحدّث عن شخصية الكاتب الذي

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص105.

[2] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر السيد إمام، ص122.

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص105.

كلما يزيد فصلا في روايته تعود الأبواب التي اختفت إلى مكانها، ليدرك القارئ في النهاية أن الكاتب لم يكن إلا سمير قسيمي.

- السّرد المتداخل: أو السّرد المتقطع الذي تتداخل فيع المقاطع السردية المنتمية إلى أزمنة مختلفة، ويتمثل هذا السرد في الروايات التراسلية، وفي الروايات التي تتخذ شكل المذكرات الحميمة.[1]

كما نجد نوعا آخر وهو السّرد المضاد الذي تم التفصيل فيه في الفصل الأول من هذه الدراسة.

إن السّرد مرتبط أساسا بالخيال، فلولا الخيال ما وجدت السرديات من الأساس، لما له من أهمية بالغة في خلق الصور الشعرية وإضفاء الوحدة العضوية على مختلف الأعمال الأدبية، غير أن مفهومه قد ظل لفترة لا بأس بها مرتبطا بأفكار أرسطو، الذي آمن أن " أن الخيال نوع من الجنون العلوي، واستمر هذا الاعتقاد عند أفلاطون الذي كان يؤمن أن الإلهام ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهته في نفس الشاعر"[2]، تماما كما اعتقد العرب ذلك حين صرحوا أن لكل شاعر جنّا يلهمه نظم الشعر.

وحتى في المدرسة الكلاسيكية وجد هذا الاعتقاد، وبرز تمجيد العقل واعتباره جوهر الشعر، "فتضاءلت القيمة الفنية للخيال وظنه نقاد تلك المرحلة نوعا من الجنون، ووصفوه بأنه ملكة فوضوية لا تخضع لسلطان العقل، وقد تذهب بنا إلى حال الهذيان والخلط."[3]

لقد بقيت قيمة الخيال محدودة إلى غاية القرن الثامن عشر الذي " تخلص من قيود الكلاسيكية، واستطاع أن يرسي دعائم مذهب جديد يقوم على مراجعة القيم القديمة للشعر، وإحلال قيم جديدة محلّها."[4]

لقد ارتبط مفهوم الخيال بالفلسفات الحديثة، نظرا للأهمية الكبيرة التي أولته إياها، حيث وضعته في الصدارة " وجعلته الملكة التي تمكّن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة، وقالت

---

[1] ينظر لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 106.

[2] محمد زكي عشماوي، دراسات في النقد الحديث والمعاصر، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط1، 1994، ص245.

[3] المرجع نفسه، ص246.

[4] المرجع نفسه، ص 250.

إنه القوة القادرة على التوفيق بين المتناقضات، وعلى رؤية الوحدة التي تختفي وراء هذه المتناقضات."[1]

وقد ربط بول ريكور الخيال بالسّرد في فلسفته حول الوجود والزمان والسرد فيقول: " بدلا من تصوير الأدب الخيالي كمجرد نتاج للوهم أرى أن الأخيلة لا تشير إلى الواقع فقط، بل تقوله فعلا، والأعمال الخيالية لا تقل واقعية، بل لعلها أكثر واقعية من الأشياء التي تمثلها، إذ يتضمن العمل الخيالي عالما كاملا معروضا أمامنا، يكثف الواقع ويجمع ملامحه الجوهرية في بنية مركزة أو عمل، تقول الأخيلة الواقع الإنساني باشتراعها عالما ممكنا، يستطيع أن يتقاطع مع عالم القارئ ويحوله."[2] يطرح ريكور من خلال هذا القول فكرة العوالم الممكنة التي لا تكون إلا عن طريق إطلاق العنان لمخيلة الكاتب، فهذه العوالم تعبر بشكل مباشر وغير مباشر عن العالم الحقيقي الموضوعي.

فالخيال غير منفصل عن الحياة، تماما كما هو السّرد، " فالخيال بعد لا يقبل الاختزال من أبعاد فهم الذات، وإذا صح أن الخيال لا يكتمل إلا بالحياة، وأن الحياة لا تفهم إلا من خلال القصص التي نرويها عنها، إذن فالحياة المبتلاة[3]، بالمعنى المستعار من سقراط، هي حياة تروى."[4] وكأن الحياة في الأصل عبارة عن قصّة طويلة جدا ولهذا نجد ريكور يقول " الحياة تروى والسّرد يعاش"، في إشارة إلى العلاقة الوطيدة ما بين السّرد والحياة.

أما كانط فيرى " أن ملكة الخيال ضرورة هامّة وأساسية في جميع عمليات المعرفة، فالخيال يستعين بالمدركات الحسية أو معطيات الحس، ثم يعرضها في صورة خاصّة تمكن الفهم المنطقي من إدراك هذه الصورة ووضعها تحت مقولاته المعروفة"[5]، ويتقاطع مع بول ريكور في عدّة نقاط تخصّ الخيال باعتباره يستطيع خلق قوانين خاصّة به، تظهر في

---

[1] المرجع السابق، ص255.

[2] ديفيد وورد، الوجود والزمان والسّرد فلسفة بول ريكور، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999، ط1، ص 30-31.

[3] لسقراط حكمة تقول "إن الحياة بلا عناء لا تستحق أن تعاش".

[4] ديفيد وورد، الوجود والزمان والسّرد فلسفة بول ريكور، ص32.

[5] محمد زكي عشماوي، دراسات في النقد الحديث والمعاصر، ص255.

الخيال الإبداعي عند كانط وفي الخيال الأدبي عند ريكور، غير أن هذا الأخير يختلف في نقطة واحدة تخص الخيال الإبداعي الذي جاء به كانط،" إذ يدّعي أن كانط يهمل الأبعاد الاجتماعية والتاريخية للخيال الإبداعي، ويرى أن خيال الفنان الإبداعي لا يستطيع الاتصال بالآخرين ما لم يشترك معهم بموروث جماعي."[1] وسيظهر هذا المعنى في ثلاثية قسيمي عند توظيفه لمعجم لغوي شعبي في كثير من فصول الروايات الثلاث، وكذلك في مسألة اختياره لأسماء الشخصيات التي تصب في عمق الموروث الشعبي الجزائري.

[1] ديفيد وورد، الوجود والزمان والسّرد فلسفة بول ريكور، ص67.

الفصل الأوّل:

عبثية السرد ولا منطق الحكي في السلالم والحماقة

لقد شهدت الرواية منذ سبعينيات القرن الماضي عدّة تحولات على مختلف مستوياتها، الأمر الذي جعل النقاد في كل مرّة يقفون عاجزين أمام وضع قوانين وضوابط موحّدة تسير عليها الرواية، تماما مثل باختين الذي أدرك " أن عجز نظرية الأدب تجاه الرواية آت دون شك، من الشكل غير المكتمل الذي تتخذه الرواية ومن تطورها المستمر الذي يجد معه الباحث النظري نفسه أمام تحديات متجددة، ويكون مضطرا إلى إجراء تغيير جذري على وسائله.

ويعود هذا العجز في رأيه إلى أن المنظرين ظلوا يعتبرون الرواية ويصنفونها على أساس أنها نوع أدبي مكتمل ويحاولون تجديد اختلافها كنوع مكتمل عن غيرها من الأنواع المكتملة"[1] متناسين أن " الأعمال الفنية يختلف بعضها عن بعض مثل بصمات الأصابع حتى ولو كانت صادرة عن كاتب واحد "، فجاءت الرواية ما بعد حداثية "متمردة رافضة ومتجاوزة لكل القيم الجمالية والفنية السائدة من أجل أن توجِد قوانينها الخاصة وجماليتها الجديدة "[2].

وهذا هو حال ثلاثية سمير قسيمي " السلالم والحماقة " التي يمكن أن نعتبرها رواية نهرية Roman fleuve حيث أنها تتكون من ثلاثة أجزاء مرتبطة ببعضها البعض بطريقة مميّزة وحداثيّة بعيدة كل البعد عن السرد التقليدي " فقد استعملت الحداثة بديلا عن التقليد، ثم البحث عن بعض تجلياتها في كل ما كان مناهضا للقديم وتجاوز القديم والموروث، أو حتى تجاوز العقل أو المنطق "[3] وذلك من خلال تناول الروائي لمجموعة من الموضوعات التي يمكن اعتبارها طابوهات في المجتمعات العربية كالخوض في السياسة مثلا بطريقة فنتازية خيالية تتجاوز العقل والمنطق معا مثل حادثة اختفاء الأبواب أو فقدان القدرة على القراءة عند جميع الناس، وكذلك "الابتكار في الشكل الفني والبناء اللغوي ما أمكننا أن نطلق عليه

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص10.

[2] كنزة محمدي، علي ملاحي، مساءلة الخطاب النقدي المغربي، بين حداثة الرؤية وخصوصية التجريب، – سعيد يقطين أنموذجا –، مخبر اللغة وفن التواصل، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة يحي فارس، المدية، الجزائر، مجلد 10، العدد1، 2021، ص488.

[3] المرجع نفسه، ص 487.

مغامرة دائمة "[1] قد تكون مجازفة في كثير من الأحيان، فالحرية التي يمنحها الخيال للروائي تعزز" هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من آثار السائد مما يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية "[2] مثل السرد الخطي والوحدة العضوية ووجود بطل واحد أو مجموعة من الأبطال، "فالرواية وسيلة لاستكشاف الجيد واستيعابه من أجل التغير والتجدد، من أجل الوضوح الفكري والسعادة النفسية والتوافق الاجتماعي "[3].

هذه التوليفة النفسية التي نجدها غائبة تقريبا في كل المجتمعات عبر العالم هي ما يدفع الروائيين قُدمًا نحو تجريب كل ما هو جديد في عالم السرد " فالروائيون الجدد قدموا لنا قصصا وحبكات بطريقة كتابية تختلف جذريا عن الرواية التقليدية، فسعى الروائي الجديد إلى تكسير وحدة القصة وتفكيكها وإلى تكسير لغة المحكي وتشذير بنيات العالم الروائي، إن الأساسي عنده إبراز لا منطق العالم ومعناه الخارجي"[4] وكأن العالم الروائي عبارة عن مرآة ضخمة تنعكس فيها الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية، فنحن لا نتوقع من الروائي أن ينافق مثلا أو يصف لنا العالم وكأنه مدينة أفلاطون الفاضلة والمثالية.

إن كل الظروف التي نعيشها اليوم وعشناها بالأمس تؤكد لنا أن " أدب ما بعد الحداثة يطبق فوضى الوجود المعاصر بمختلف أشكاله ويسعى إلى تفكيك اتفاقيات القصة، من أجل فضح زيف الأسطورة التي تروج لنظم عقائدية مستندة للوهم "[5]، وإن كان لكل زمان عصره الما بعد حداثي، فلا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نضبط زمنا معينا نصنف وفقه الأعمال الفنية على أنها تقليدية أو حداثية أو ما بعد حداثية، فنستطيع الحكم على رسالة الغفران لأبي العلاء المعرّي والكوميديا الإلاهية لدانتي على أنهما من الأدب الما بعد حداثي، وأن نحكم

[1] المرجع السابق، ص487.

[2] الروائي المغاربي، المغاربية للنشر ، تونس، ط1، 2003، ص 10. بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد.

[3] أحمد أمين العالم، عبد العظيم أنيس، في الثقافة المصريّة، دار الفكر الجديد، ط1، 1995، ص64.

[4] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربي، الوجود والحدود، ، دار الأمان، ط1، الرباط، 2013، ص108/107.

[5] براهيم طه، مراجعة في كتاب (الرواية العربية بين الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة) لستيفان ميير، مجلة الكرمل، فلسطين، العدد 21-22، 2000.

على رواية معاصرة على أنها تنتمي إلى السرد التقليدي وقد عبّر إمبرتو إيكو عن هذه الفكرة بقوله " أعتقد أن ما بعد الحداثة ليس اتجاها معينا يمكن أن نحدده كرونولوجيا، ولكنه مقوله روحية أو هو طريقة في العمل "[1]، " فتشويش المتواليات السّردية أبرز ما يميّز الخطاب الروائي الجديد، حيث أن الرواية الكلاسيكية تقوم على استقامة المتواليات السردية في عمود واحد"[2] فترتبط بذلك الأحداث بعضها ببعض، فلا يستطيع القارئ فهم ما سيأتي إلا من خلال ما سبق.

إن الإحساس بالعبث هو ما يدفع الروائي قدما إلى " إنكار المعنى في العالم العبثي، لأن الانسجام الذي يتطلع إليه الروائي لا يكون مع تقرير المعنى وحضوره ،إنما يكون في غيابه (التشظي) إذ لا وجود لمعنى حقيقي "[3] الشيء الذي يدفعه إلى ابتكار عوالم موازية تتميز" بأحداثها التي تظهر في البداية خارقة أو غير قابلة للتفسير ثم تتحول في النهاية إلى أحداث عادية أو مفهومة، فإما أن هذه الأحداث لم تقع فعلا(كأن تكون ثمرة تخيلات غير منطقية، أحلاما، عارضا نفسيا، هلوسة...إلخ) وإما أن وقوعها نتيجة صدفة أو خدعة أو سر مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي"[4] يطوعها باستراتيجية قائمة على الانزياح عن الثوابت السردية المعروفة في الرواية التقليدية ومستويات لغوية تتجاوز المألوف في الكتابة الإبداعية، لأن كسر رتابة النظام اللغوي يشحن المتلقي بطاقة انفعالية حين يصطدم فجأة بما لم يتوقّع"[5]

ومن بين أهم مظاهر خروج قسيمي عن المنطق السردي في ثلاثيته استغناؤه عن حبكة واحدة مضبوطة تدور في فلكها كل الأحداث، بالإضافة إلى تطبيقه فكرة عدم وجود بطل حقيقي أو بمصطلح آخر اللابطل في ثلاثيته، كما عمد إلى تعرية السرد أو السرد المضاد

---

[1] أمبرتو أيكو، آليات الكتابة السردية، تر سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتزيع، سوريا، ط1، 2009، ص66.

[2] فتحي بوخالفة، التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد، ص113.

[3] بوبكر النية، الرواية وإبدالاتها السّردية، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة، المجلد 11، العدد1، 2019، جامعة الجزائر 2، ص11.

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002، بيروت، ص87 /88.

[5] حكيمة بوشلالق، بنية الانزياح التركيبي في بردة محمّد بن سعيد البوصيري، مجلة حوليات التراث، العدد 12، 2012.

وتحديد زاوية رؤية واحدة وهي زاوية السارد بالإضافة إلى التقطيع السردي والتسنين المزدوج والسخرية التناصية، كل هذا سنأتي إلى تفصيله في هذا العنصر من الدراسة.

1- الحبكة:

تعتبر الحبكة السردية هي أهم ما يميز الرواية باعتبارها " نظاما يشدّ أجزاء الحدث ويتولى تركيبها وترتيبها في بناء متكامل"[1] غير أن هذا غير موجود في ثلاثية سمير قسيمي حيث يبدو لنا من خلال دراستنا لها أن قسيمي قد تعمّد تضييع الحبكة أو ما اصطلح عليه النقاد باللاحبكة، وإلا فهي حبكة ضعيفة غير مشدودة بعضها إلى بعض، وعلى أهميتها "فإن الحبكة ليست هي البناء الدرامي، إنما هي جزء من هذا البناء"[2] وما يصنع الرواية ليس تبسيط الأحداث وتسلسها فقط وإنما يصنعها ترتيب الوقائع واستخلاص النتائج.

انطلاقا مما سبق نستنتج " أن الحبكة مرتبطة بالزمن لأن أهمية الحدث الفنية ليست بمضمونه بل بموقعه أي بتوقيت ذكره " فالعبث بعنصر هام كالحبكة يجعل الروائي مجازفا بشكل كبير بعمله الأدبي، فليس كل القراء على قدر من الثقافة أو الصبر لتقبل عمل مختلف شيء مثل اللعبة، "لعبة تلتف حول خوائها الذاتي وعدم انتظار أو توقع أي نتيجة منها"[3]، وهذا يقودنا إلى عنصر سيأتي ذكره لاحقا وهو التسنين أو التوجه المزدوج للرواية.

إن فلسفة ما بعد الحداثة قائمة على التفكيك والتعدد والاختلاف وذلك تماما ما نجده عند دراسة متن الثلاثية، فقسيمي على دراية تامّة بأن " الجمهور العريض أصبح مقبلا على العديد من الأعمال الأدبية بفضل اكتشاف الحبكة الروائية التي كانت تفر من الحلول الأسلوبية الطليعية من قبل اللجوء إلى الحوار الداخلي ولعبة التسارد، وتعدد الأصوات أثناء السرد وغياب الترابط بين المقاطع الزمنية والقفز على السجلات الأسلوبية، والمزج بين السرد

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص72.

[2] بيل راغب، فن الرواية عند يوسف السباعي، مكتبة الخافجي، دط، ص 14/13.

[3] جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، تر لطيفة الديلمي، دار المدى للطباعة والنشر، بغداد، ط1، 2016، ص 206.

بضمير الغائب أو ضمير المتكلم بخطاب مباشر حر"[1]، وقد طبق سمير قسيمي بعض ما سبق.

إن تعدد الحبكات في الرواية الواحدة يحيلنا إلى بعض العشوائية المقصودة في السرد، ونأخذ على سبيل المثال الرواية الأولى من الثلاثية وهي " سلالم ترولار " والتي تضمّ ثلاثة حبكات مختلفة وغير متصلة ببعضها البعض سوى بعض الإيحاءات سنراها بالتفصيل:

الفصل الأول من الرواية: ضم هذا الفصل الحبكة التي يمكن اعتبارها رئيسية " اختفاء الأبواب "وهي مقسمة بين قصة جمال حميدي وإبراهيم بافولولو، وقصة أولغا زوجة جمال وابنة إبراهيم بالتبني، ونجد في هذا الفصل أن قسيمي قد طبّق تقنية **التناسل السردي**، حيث ينهي القصّة الأولى باخبارنا كيف وجد إبراهيم أولغا حيث يقول: " لم يخبر إبراهيم بافولولو زوجته بأي شيء، ليس لأنه لم يثق بها، بل لأنه كان موقنا بأنها لن تطرح عليه أي سؤال، فقد كانت زوجة صالحة والأهم أنها كانت عاقرا، وقد أهدتها السماء هذه الرضيعة التي لم يطلعها على حقيقتها أيضا لأنه لو فعل لكان عليه أن يسرد قصة بدأت من غير أي رغبة في الانتهاء، بدأت بخدعة لم يتصورها أحد" [2]. يقف قسيمي عند هذا الحد لينتقل إلى قصّة أخرى تحت عنوان أولغا ليواصل الحديث عن الخدعة التي يقصدها قائلا " كانت خدعة رهيبة حققت الانفجار العظيم ..." ليروي لنا كيف جاءت أولغا إلى هذه الحياة.

أما في الفصل الثاني نجد الحبكة الثانية التي تخصّ قصة الكاتب وفقدانه لموهبته والتي لا تتقاطع مع باقي القصص إلا باعتبار الكاتب يعيش في نفس المكان التي تدور فيه أحداث الرواية، كما أنه اعتاد رمي سجائره لعصام كاشكاصي دون أن يعلم باسمه أو بوجود أي شخصية أخرى في الرواية وعلى شاكلة باقي الشخصيات لم يكن للكاتب اسم بل صفة وهي " رجل الشرفة " " كان رجل الشرفة كاتبا ومع أنه كذلك، فلم يكن يحمل أي اسم رأى أنه يصلح ليكتب على غلاف أي كتاب" 51.

[1] أمبرتو أيكو، آليات الكتابة السردية، ص 133.

[2] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص32.

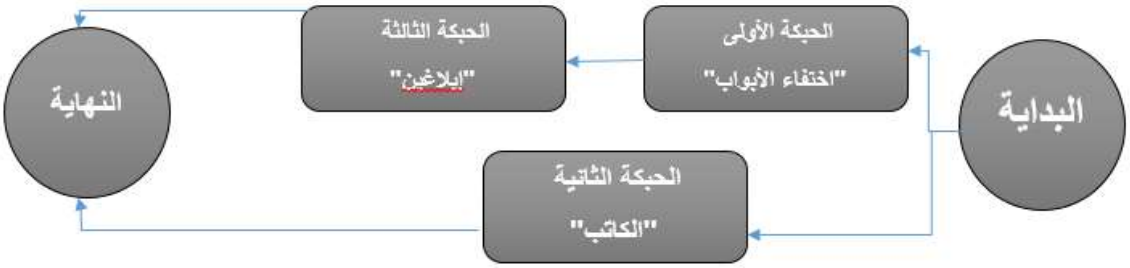
أما عن **الحبكة الثالثة** فقد كانت في الفصل الخامس تحت عنوان مستقل هو " إيلاغين " والتي بدورها لا تتقاطع مع الرواية ككل إلا في وجود قطعة نقدية يمتد عمرها لثلاثة آلاف سنة تقع أخيرا بين يدي إحدى شخصيات الرواية " وأبحرت القطعة النقدية في كف جثة محنطة، ألبست أجمل لباس ذلك الزمن، ورست للمرة الثالثة على ضفة جديدة، وهكذا استمر الأمر حتى اختفت القطعة النقدية من كتاب الأساطير إلى أن عثر عليها مصادفة مع بداية هذا القرن رجل من الأنديجان ورّثها لابنه الذي لم يكن إلا الرّجل الضّئيل "132 وتستمر رحلة هذه القطعة النقدية من يدٍ إلى يد ومن مكان إلى مكان لتستقر أخيرا أمام جثة إبراهيم بافالولو " وكانت الشمس تحضر نفسها للمغيب، حين انصرف عصام كاشكاصي إلى حيث لم يكن يعلم، مخلفا قطعة نقدية لم يرها وصندوقا من الخشب لم تمكنه الصدفة ولا القدر من قراءة جملة كتبت على أسفله ' إبراهيم بافالولو" " 156.

أما عن تقنية التناسل السردي فقد حضرت هذه المرة كذلك، فقبل الخوض في قصة إيلاغين والقصّة النقدية مهّد لها الروائي بقوله " للقطعة النقدية قصة أخرى أكثر إثارة وأقل مدعاة للحزن والكآبة، بدأت قبل ثلاثة آلاف سنة وقتما كان العالم مختلفا عن هذا العصر في الطبيعة والإنسان."122

لقد ميّزت هذه الاستراتيجية السّردية الرواية بشكل كبير ففكرة تعدد الحبكات أو اللاحبكة مجازفة سردية كبيرة وإن كانت " قد اتضحت من 1965م فكرتان بشكل نهائي، يمكن أن نعثر على الحبكة في شكل إحالة على حبكات أخرى ويمكن للإحالة أن تكون أقل تقليدية وأقل تجارية من الحبكة المحال عليها."[1] فهذه المجازفة السردية تضع القارئ أمام امتحان المئة صفحة الأولى فإن اجتازها فقد حاز لقب القارئ الوفيّ.

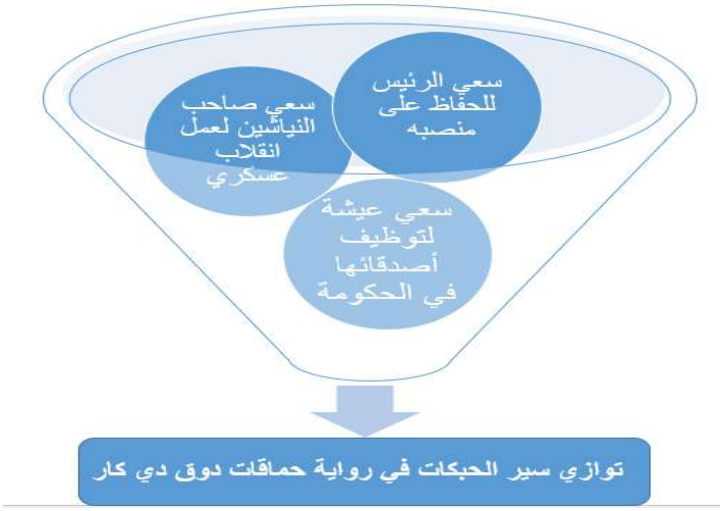
من خلال ما سبق يمكننا الآن وضع مخطط بسيط نوضح من خلاله الحبكات في رواية سلالم ترولار والتي كانت كالتالي:

[1] أمبرتو أيكو، آليات الكتابة السردية، ص 65.



نلاحظ من خلال المخطط أن حبكة الكاتب كانت تسير بالتوازي مع باقي الحبكات، كما يبدو أننا نستطيع أن نغير مكانها في أي فصول شئنا دون أن يخل ذلك بالمبنى العام للرواية، إن رواية سلالم ترولار على درجة من التعقيد التي تحتاج تركيزا وحضورا ذهنيا قويا حتى لا تختلط الأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة لدى القارئ نتيجة هذه الإحالات السردية ولا سبيل لتبسيطها " فكل الأشياء والأصوات والقصص والكيانات أيضا ترتبط ببعض ارتباطا وجوديا معقدا وأن هذا التعقيد يظهر فقط عندما لا نحاول اختزالها وحصرها في رؤية علاقاتية في عقل شخص واحد "، إن هذا التعقيد المقصود أو غير المقصود هو نواة الرواية العبثية،غير أن المشكلة التي يمكن أن تنتج عن هذه التعقيداتوالإحالات هو التقطيع السردي الواجب في مثل هذه الحالات.

أما حماقات دوق دي كار فقد كانت تقوم هي الأخرى على حبكات متوازية ولكنّها أقل تعقيدا من سلالم ترولار، وكذلك الأمر بالنسبة لرواية الأحمق يقرأ دائما وهذه المخططات تشرح فكرة الحبكة فيهما:



2-1 السّرد المضاد وتعرية أسلوب السرد:

تعتبر هذه التقنية من الاستراتيجيات السردية الحديثة التي اعتمدها الروائيون من أجل كسر المواثيق والأعراف السردية، وذلك عن طريق كتابة روايات مضادة التي عبّر عنها سارتر في تقديم كتاب "صورة مجهول" لنتالي سبروت أنها قد حافظت على مظهر الرواية وحدودها، فهي كتابات خيالية تقدم لنا شخصيات وهمية وتروي لنا حكايتها لخلق مزيد من الخيبة، فالغاية منها هي معارضة الرواية من داخلها وكتابة الرواية التي لا تكتب ولا يمكن لها أن تكتب، سواء كان ذلك من خلال اختيار جريء للشخصيات أو اختيار مستوى سردي معين، أو حتى كسر البناء السردي لعمله أو لعمل روائي آخر، وهذا ما يسمى في الدرس النقدي بتعرية أسلوب السرد، وذلك من خلال المعارضات pastiches وهي تشبه في الواقع المعارضات الشعرية مع تغيير طفيف في المكونات الخاصة بكل جنس أدبي، ففي مقابل القافية والبحر وحرف الروي نجد الشخصيات والأماكن والزمن، أما الأحداث في الرواية فهي بيت قصيد الشعر وكلاهما يعتبران نواة المعارضة، تماما كنقائض جرير والفرزدق قديما، أو معارضة الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم لابن عبد ربه الأندلسي بقصيدة همت بظبي جفلا مقابل قصيدة "أعطيته ما سألا ".

كما أن المعارضة الروائية" مشروطة بأن تكون صريحة، فلها وظائف كثيرة منها السلبية كالسخرية من الاتجاه الأدبي المنافس، بفضح نظام الإبداع القائم عليه وتحطيمه

ومنها الإيجابية كالتقليد الحر لأسلوب كاتب من الكتّاب "[1]، وإلى جانب هذا فإنها تعمل على تبديد أوهام القارئ والتي لخّصها لطيف زيتوني في معجم مصطلحات نقد الرواية كالتالي:

- **وهم المرجع:** الذي يولده في القارئ باعتبار القصة صورة لعالم الواقع، وإعادة إنتاج ما هو قابل للوقوع.
- **وهم التواصل:** أو منطق السبب والنتيجة الذي يولده الخلط بين التعاقب (حدث يأتي بعد حدث أو الاستتباع حدث ينتج من حدث سابق).
- **وهم الشفافية:** الذي يولده اعتبار القصة محايدة لا تهدف إلى غير التسلية.[2]

وإن كانت الروايات المضادة تزيل وهما واحدا فإن ثلاثية سمير قسيمي قد أزالت الأوهام الثلاثة، فهي تخلق لنا عوالم موازية للواقع، تبرز فيه تصرفات شخصياتها ومواقفها باعتبارها تحصيلا حاصلا لما يحدث حولهم من عبث وما يعيشونه من لا جدوى وقلق وجودي.

وفي الأخير فما كان هدف سمير قسيمي إضافة إلى ما ذكر آنفا سوى الاستمتاع بلذة السرد على حد تعبير إمبرتو إيكو في حديثه عن روايته " سر الوردة " قائلا:" كان علي أن أكتب رواية الغاية منها الاستمتاع بلذة السرد وهذا أمر يجب أن ينهض شاهدا ضدّ مدعي الجمال الذين لم يدركوا سر ذلك"[3].

وعن قسيمي فقد اختار معارضة نفسه من خلال سرد مضاد لسرد الرواية الأولى من الثلاثية وهي " سلالم ترولار "وذلك من خلال روايته الثانية " الحماقة كما لم يروها أحد " والتي هي في الأصل عبارة عن روايتين " حماقات دوق دي كار "و" الأحمق يقرأ دائما"، ومن مظاهر تعرية السّرد في الثلاثية رصدنا ما يلي:

- الاعتماد على المقطع الافتتاحي نفسه في الروايات الثلاث بدءا من سلالم ترولار:

[1] إمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ص58.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص106.

[3] امبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ص 114.

" في شهر أغسطس أوت من عام لا يذكره أحد، أغلب الظن أنها بدأت في الرابعة وأربع وثلاثين دقيقة فجر الخامس والعشرين من الشهر، عندما صحا جمال حميدي على صوت مواء قطة رمادية، عرف لاحقا أنها ليست من قطط الحي".

أما في " حماقات دوق دي كار " وهي الرواية التي تلي سلالم ترولار مباشرة فكانت الافتتاحية كالتالي :" في شهر أغسطس من عام لا يذكره أحد حدثت هذه القصة، أغلب الظن أنها بدأت في الرابعة وأربع وثلاثين دقيقة فجر اليوم الخامس والعشرين من الشهر، وقتما صحى جمال حميدي مذعورا من حلم مفزع بدا وكأنه حدث في الواقع " وبهذه الافتتاحية المشابهة تماما للأولى كسر قسيمي البناء السردي لسلالم ترولار باعتبارها حلما لاغير، وأن جميع الشخصيات والأحداث التي وقعت لم تكن سوى من نسج لا وعي شخصية واحدة هي جمال حميدي، ومن أجل أن يوغل في التعقيد أكثر أضاف قسيمي في الرواية الثانية أن الحلم (الرواية الأولى) لم يكن صاحبه جمال حميدي وإنما رئيس الجمهورية، دون أن يبرر لنا كيف اعتقد جمال أنه صاحب الحلم: "مثلما أخبرته بختة، لم يكن جمال حميدي من رأى ذلك الحلم الغريب الذي اعتقد أنه رؤيا، فما كان ليجرؤ هذا الحلم على اقتحام ساعات نوم أي أحد آخر، في حي لا يحلم الناس فيه إلا برغبتهم في الحلم، فقد حدث أسبوعا قبل هذا اليوم في الساعة نفسها وعلى بعد كيلومترات قليلة فقط أن نغص النومَ الهادئ لكائن مسرف في اللطف كرّس حياته لخدمة أناس لا يعرفهم ولا يعرفونه " ويقصد بذلك السيد الرئيس.

ثم تأتي الرواية الأخيرة بنفس المطلع مع تغييرات طفيفة كسابقتها " في شهر أغسطس من عام لا يذكره أحد حدثت هذه القصة، أغلب الظن أنها بدأت في الرابعة وأربع وثلاثين دقيقة فجر اليوم الخامس والعشرين من الشهر، وقتما صحا جمال حميدي مذعورا من حلم مفزع بدا كأنه حدث في الواقع، ومع ذلك شعر بمجرد استيقاظه أن ما رآه في حلمه بالرغم من استحالته لم يكن إلا رؤيا أكرمته بها السماء لتخبره بأمر ما، فقد رأى نفسه مشلولا، يرقد وسط كوم هائل من الزبالة وبجنبه رجل يشبه مع فارق بسيط موظفا لديه في لرئاسة يعمل

مدير تشريفات " ليعلِم قسيمي قراءَه أن كلا من السلالم وحماقات دوق دي كار ماهي إلا كابوس متضمن في كابوس أخر حلم به جمال حميدي والذي كان فعلا رئيس الجمهورية.

إن هذه التقنية السردية عملت على تعرية ثلاثية روائية كاملة، وبشكل مقصود جدا من الروائي الذي استطاع بمهارة سردية فائقة أن يطوع مجموعة من الشخصيات لتلعب أدوارا مختلفة على مدار ثلاث روايات، وهذا ليس بأمر هيّن مقدور عليه من قِبل الجميع، بل يتطلب دراية واسعة بفنون السرد وتقنياته المختلفة وطريقة التلاعب بها وتطويعها لخدمة هذا النوع من الأعمال العبثية التي تثير نوعا من الإزعاج لدى القارئ، فكل حلم في الثلاثية ما هو إلا "تجارب تنبع من أعماق النفس الإنسانية المرتاعة أمام عجزها عن إدراك الهدف الحقيقي من وجودها، وكذلك يستعين هذا النوع من الأدب بالإيحاءات والهواجس والشطحات والإحباطات التي تتخطى عالم المنطق المتعارف عليه كالأحلام مثلا" وهذا يذكرنا بتجربة مسرحية في الأدب العربي قائمة هي الأخرى على فكرة الأحلام وهي " كابوس في الظهيرة" للمسرحي العراقي حسين عبد الخضر، وما هذه الأحلام والكوابيس إلا طريقة للهروب من الواقع والحروب التي كانت ولا تزال أكبر هاجس تواجهه الإنسانية جمعاء.

1-3 تدخلات الكاتب أو السّارد:

لقد لجأت الرواية ما بعد حداثية إلى نقل الرؤية السردية من السارد إلى الشخصيات عن طريق ما يسمى بتيار الوعي والحوارات الداخلية المتمثلة في المونولوغ، والرؤية السّردية "هي الموقف الذي يقف منه الراوي ليرى منه أو ليقيم المسافة بينه وبين مروية، حيث تشير زاوية النظر إلى علاقة ما بين الراوي والمروى له"[1] ولهذا فإن قسيمي قد اعتمد حيلة جديدة وقليلة الاستعمال وهي "التسلل أو تدخل الكاتب "إما بتعليق على السرد فيأتي بصورة تفسيرات يقدمها حول الأحداث، أو أحكام يصدرها على سلوك الشخصيات أو آراء يبديها في الموضوعات المثارة."[2] والتي استطاع من خلالها أن يثبت وجوده في الثلاثية كسارد متحكم

[1] صليحة قصّابي، حداثة الخطاب في رواية الشّمعة والدّهاليز للطّاهر وطّار، مذكّرة ماجيستير، جامعة المسيلة، 2008\2009.
[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص48.

في الرواية فتجعل " القارئ يرافق تكون الرواية ويشهد عقباتها ويسمع صوت الكاتب فيها، فإذا قال الراوي إنه قادر على التدخل في مصير الشخصيات، أو توقف عن نقل حديث شخصية ما بحجة أنه لم يسمع بقية الحديث، فإن هذا لا يندرج ضمن السرد التقليدي "[1] بل هو سرد حداثي لا يعترف بالقواعد التي تملي على السارد بأن يظل مخفيا وتوجب على القراء ألا يحسوا به، ومن أمثلة هذه التدخلات في الثلاثية نجد:

- حين وصلت الرسالة للكاتب (شخصية في السلالم) واتضح لاحقا أنه هو من كتبها وأرسلها لزوجته منذ خمسة سنوات حين كان في مرسيليا فكان التدخل كالتالي : " كان سؤاله حول وصول الرسالة في مثل هذا الوقت محيرا، لكن الكاتب لم يهتم بالإجابة عنه في الحين، فقد كان سؤالا قابلا للتأجيل بالنسبة إليه، وكل ما شغل باله حينها أن يسارع في نقل ما حبل به عقله فجأة إلى كلمات أيقن أنها تشكل رواية ما، لكن السارد على عكس الكاتب شغله هذا السؤال علة نحو جعله يكتب على هامش هذه القصّة ما يبدو أنه إجابة غير معقولة على سؤال لا يقبل أي توجيه" .من خلال هذا المقطع يظهر صوت السارد جليا واضحا ليتابع بعدها تفسير سبب تأخر الرسالة خمس سنوات كاملة.
- في قصّة الرجل الضئيل ومقابلته مع إبراهيم بافالولو، حين وصف الروائي المشاعر التي انتابت الرجل الضئيل قائلا: " في العادة لا يحدث مباشرة من هم في المراتب الدنيا، وإنما يوجه لهم أوامره عن طريق أشراف يسمون الموالي، إلا أن صوت الزعيم رغم ما بدا عليه من صرامة تليق به، كان يشوه شيء قد يجرؤ الكاتب (السارد) ويقول إنه الخوف". فتصريحه بأنه لا يتجرأ على وصف شعور شخصية صارمة بالخوف بطريقة مميزة، وعلى ما فيها من الشفافية والما تحيلنا عليه من قبيل أن القصة خيالية إلا أنها توهمنا بواقعية ما نقرأ في تناقض مبهر وممتع.

[1] المرجع السابق، ص58.

- وفي ذات القصة حين تحدث السارد عن أولغا وقصتها مع الرجل الضئيل الذي هو جدها في الحقيقة " ومع أنها قصّة مثيرة لو يسترسل الواحد (السارد) في سردها إلا أن للقطعة النقدية قصة أخرى أكثر إثارة وأقل مدعاة للحزن والكآبة".
- ويواصل في القصة الموالية والتي تحمل اسم " إيلاغين " " حتى لا يتيه الواحد (السارد) في تفاصيل مملة فقد كان المكان المسمى اليوم العاصمة أقل يابسة وأكثر خضرة "، ثم ينتقل بنا مرة أخرى لفكرة لإيهام بالواقع حين يتحدث عن اللغة التي كانت مستعملة قبل ثلاثة آلاف سنة في المكان الذي صار اليوم العاصمة الجزائرية وضواحيها قائلا: "إن السارد مهما ادعى من علم بكل تفاصيل القصة فإنه يجهل تماما الجهل لغة الناس في ذلك الزمن الغارق في القدم ".
- أما في الرواية الثانية "حماقات دوق دي كار " فقد تدخل الكاتب في وصف الرواية الأولى وأحداثها وشخصياتها بأنها سخيفة واضعا جملته بين قوسين " ما كان يجرؤ هذا الحلم (بكل ما فيه من وقائع سخيفة ووجوه أسخف) على اقتحام ساعات نوم أي أحد آخر".
- ويظهر كذلك في حديثه عن المؤرخ الرسمي فيقول: "وحتى لا نتيه (نحن السارد) في تفاصيل مملّة بخصوص المؤرخ الرسمي الذي يظهر في كل مرّة، في الحلم كما في الواقع، بوجه جديد وتاريخ مختلف"233.
- وفي حديث قسيمي عن علاقة جمال حميدي بمدير التشريفات في رواية " الأحمق يقرأ دائما " يقول: استشار مدير تشريفاته في الأمر وكان هذا أقرب موظّفيه إلى قلبه لأسباب يستحي الكاتب من ذكرها، جعلته في مرتبة لا تقل أهمية عن تلك التي تتبوّأها عيشة لارولاكس في قلب الرجل صاحب النياشين الكثيرة"259.
- وكذلك في حديثه عن تناسخ الشخصيات داخل الثلاثية يقول قسيمي: " بمرّد أن قبض عليه تلفن لصديقه القديم أحمد السلوقي الذي لحكمة في السّماء أو لشيء في نفس الكاتب، كان يشبه في الشكل والوظيفة أحمد السلوقي الذي ظهر في حلم جمال حميدي،

فقد يحدث أحيانا أن يضيق الواقع بأناس بعينهم فيبصقهم على وجه الحلم الذي يضيق بهم بدوره، فيسلّمهم إلى كاتب يعجنهم على نحوٍ يضطرهم لِلَعب أكثر من دور في قصّة واحدة." 279.

- أما عن قبح الشخصيات في الثلاثية يقول قسيمي: " في الصّورة الكاملة الت ستنكرها الطبيعة بلا شك، كان جمال حميدي أعظم ما أبدعه القبح من لوحات، لولا رأفة الكاتب بقرائه، لوصفه على نحو يجعلهم يتمنون لو أصابهم ما أصاب الناس في هذه القصّة فلا يقدرون على قراءة حرف واحد لاحقًا"285.
- وفي موقف آخر تحدّث قسيمي بنحن الجماعة حين أراد سرد حادثة سقوط سالم الجمل قائلا: "وكان الذي حدث معه (بمجرد أن وضع قدميه خارجا) لا يستحق ليذكر بأكثر من جملة واحدة لا غير " لقد تعثّر بشيء أسقطه أرضا ففقد الوعي ولم يفِق إلا بعد ساعات".

أما الذي جعله يسقط وكيف كان شكل سقوطه، وموضع جسمه ووضعيته حين تهاوى أرضا، أو ما إذا اتسخت ملابسه أو تمزقت، وكل الهراء الذي اعتدنا عليه في الروايات السمينة، من وصف لأشياء نعرفها وأحداث رأينا مثلها، وتفاصيل بلا معنى عن عناق يبدأ في صفحة ولا ينتهي إلا بعد عشرين صفحة، فكل ذلك لا يعني كاتب هذه القصة، بقدر ما يعنيه أن سالم تعثر وفقط "318.

وكنتيجة لهذه التدخلات والتعليقات الساخرة على شاكلة سخرية السارد من شخصيات روايته مثل ما قاله حول جمال حميدي" كان جمال حميدي صورة واضحة لما يمكن أن تبلغه الطبيعة من تهور، أو إذا شئت صورة لما يمكن أن يصير عليه الإنسان لو توقف خط التطور عند نقطة شبيهة بالنقطة التي توقف فيها عنده " فإننا نجد أنفسنا أمام صوت واحد ورؤية واحدة هي رؤية السارد التي لا يريدنا أن نرى سواها باعتبارها الحقيقة الوحيدة الموجودة ولا مجال لإخفائها وشذرها، وبهذا فقد " حصرت الرواية نفسها في مصدر معرفي واحد وتعبر عن وجهة نظر واجدة، فيقترب السرد من وحدة الصوت في الرواية السياسية

(مثل الثلاثية تماما)، فتتمثل وجهة النظر في الحبكة أو الخاتمة أو الشخصيات أو خطاب الراوي من خلال سيطرته على النص " تماما كما سيطر قسيمي على ثلاثيته.

1-4 التسنين المزدوج:

إن المتتبع لحركة الفنون الأدبية والمسرحية يعلم يقينا أن الغاية من مشاهدة مسرحية مأساوية أو كوميدية تماما كالمأساة والملهاة الإغريقية هو التطهر من أعباء الحياة، وتجاوز طابوهاتها، فيجد المشاهد نفسه متماهيًا في شخصية البطل يحس به، فيتطهر من عاره الأمر الذي جعل الروائيين أثناء كتابتهم لأعمالهم الأدبية يتخيلون قارئا وهميا يكتبون من أجله نصوصهم،" ذلك أن المعنى الذي يعد من صميم أولويات التأويل يشكل أسرارا في النصوص، وتكون مهمة القارئ هنا البحث عنها واستكشافها"[1]، وبهذا فإما أن تكون أعمالهم الأدبية موجهة لفئة نخبوية، أي لقارئ نموذجي كما عبّر عنه إيكو واصطلح عليه ريفاتير بالقارئ العمدة من خلال مجموعة من الألاعيب والتقنيات السردية المعقّدة، أو أن تكون موجهة لفئة عريضة من الجمهور الاستهلاكي، إلا أن قسيمي قد اعتاد الخروج عن المألوف فاختار المزاوجة بين الأمرين، فجاءت ثلاثيته مزدوجة التسنين أو التوجيه، تلائم القارئ النخبوي كما تلائم عامة القراء فراح في كل مرة يكسر أفق التوقعات ما زاد من عمق المسافة الجمالية في كل مرة وبالتالي تميز ثلاثيته عن باقي الأعمال الأدبية.

وفي الرسالة التي أوردها قسيمي في بداية الكتاب الثاني " الحماقة كما لم يروها أحد " تصريح واضح بأنه أراد من خلال هذه الثلاثية أن يعرف الناس بأنفسهم حين قال " أجد أن فكرة إصدار كتاب يترصد حياة الكلاب ويقتفي سيرتها التشرديةاللاعقة فكرة رائعة تناسبني وتناسب الجميع، فمن لا يشتهي أن يقرأ كتابا عن سيرته الذاتية "." فالكاتب عندما يبحث عن الجديد ويسقط قارئا مختلفا فإنه لا يريد أن يكون دارسا للسوق من أجل تحديد نوعية

[1] فتحي بوخالفة، التأويل منهجية للقراءة ونمطية للفهم، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، المجلد 5 العدد1، ماي 2020م، ص179.

الطلبات، بل يريد أن يكون فيلسوفا يتشرف لحمة zeitgeist[1] إنه يكشف لجمهوره ما يجب عليه أن يرغب فيه، حتى وإن كان هذا الجمهور لا يعرف ذلك، إنه يريد أن يعرّف القارئ بنفسه "[2] عن طريق مجموعة من الأحداث التي تتنامى في واقع موازٍ للعالم الذي نعيش فيه، ولعل أهم ما يجذب انتباه هذه الشريحة من الجمهور البسيط ما يلي:

1. استعمال لغة سردية بسيطة غير معقدة تحتل مرتبة بين العامية والنخبوية، وهي ما يصطلح عليها عادة باللغة البيضاء وهي لغة موحدة على امتداد الثلاثية كلها، إضافة إلى استعمال بعض الكلمات الدّارجة مثل: " الأنديجان، ولاد الفاميليا، مونامور، فاقو، الكعب، الكوافا، كافي، ياخو، بوخنونة، اللومبة، غاشي، الذيب..الخ"
2. اختيار أسماء للشخصيات قريبة من المجتمع الجزائري إن لم نقل أنها من صلبه مثل: " عصام كاشكاصي وعبارة كاشكاصي في الأصل مركبة من كلمتين (كاش كاصي) الأولى عامية جزائرية والثانية من اللغة الفرنسية والعبارة ككل تعني " هل من ذهب مستعمل للبيع" ومهنة بيع وشراء الذهب المستعمل شائعة جدا في الأحياء الشعبية في العاصمة .وكذلك موح بوخنونة والتي تعني موح صاحب المخاط الذي يجعله ينطق اللام نونا، إضافة إلى عيشة لارولاكس وبختة وسالم الجمل وسعيد الذيب وغيرها من الشخصيات الأخرى.
3. وجود مسحة واضحة من الكوميديا في الثلاثية وعلى سبيل المثال لا الحصر حين توفي الرجل الضئيل والد أولغا زوجة جمال وعزم جمال حميدي التبول على قبره "بلا شك سيترحم على روحه النتنة ويدعو له بدخول جنة لم يؤمن بوجودها يوما، ولكنه بعد أن يفعل ذلك وينصرف الناس وتختفي الكاميرا سيستمتع بالتبول على قبره بلا شك «. أو حين حنّ لصديقه القديم موح بوخنونة وأراد الترحم عليه أيضا ثم تذكر فجأة أنه خانه مع زوجته أولغا " فقرر زيارة قبر صديقه الخائن بعد انتهاء مراسم دفن الرجل الضئيل والتبول عليه أيضا ".

[1] يقصد إيكو بهذه اللفظة التعبير عن الفلسفة فهي مستمدّة من الفلسفة الألمانية وتعني روح الزمن أو روح العصر، فالكاتب حين يكتب يتوجّه بكتاباته بالدّرجة الأولى إلى الطبقة المثقفة والفئة النخبوية من المجتمع.

[2] إمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ص55.

وكذلك حين اتهم سالم الجمل بالاحتيال على رجل مسن وسرقة أمواله بعد أن باعه قطا مسلوخا على أساس أنه أرنب وعرف القاضية التي ستنظر في أمره:"

- " اللعنة، لا تقل لي أنها (دليلةبزولتي)؟"
- هي بالذات، وستكون أسرع محاكمة عرفتها في حياتك وما تكاد تنتهي حتى تصدر حكمها بأقصى عقوبة كما اعتادت سواء اعترفت أم لا. واختنق بالضحك ليضيف:
- لا تفهمني خطأ، ولكنني سأحب حضور لحظة نطقها بالحكم وهي تقول "وحق بزولتي غير تروح بخمسة".

إن هذه الروح الفكاهية حتى ولو كانت سوداوية في أعماقها إلا أنها كفيلة باستقطاب هذه الشريحة من الجمهور العريض شأنها شأن توظيف بعض المشاهد الجنسية غير الجريئة، أما القراء النموذجيون فيكفيهم الكم الهائل من التأويلات التي عليهم فك شيفراتها وفهم معانيها في الثلاثية " فلا شيء يواسي مؤلف رواية ما سوى اكتشافه لقراءات اقترحها القراء ولم تخطر له على بال"[1] ولأن النص آلة كسول على حد تعبير أمبرتو إيكو فإن القارئ يعتمد منطق استجواب النص، فيطرح عليه مجموعة من الأسئلة التي تحوله من خطاب يحمل معنى واحدا إلى فضاء متسع التأويل، فلا تظهر معانيها دفعة واحدة بل من خلال توغلنا في قراءته وتحليله " فالسارد ليس ملزما بتقديم تأويلا لعمله وإلا لما كانت هناك حاجة إلى كتابة الرواية، فالروايات بالأساس آلات مولدة للتأويلات"[2].

2- تفكك الحدث أو اللاحدث:

يعتبر الحدث حجر الأساس في أي عمل روائي فهو " كل ما يؤدي إلى تغيير أمر ما أو خلق حركة أو إنتاج شيء ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة تنطوي على أجزاء تتشكل بدورها حالات مخالفة أو مواجهة بين الشخصيات "[3]، غير أن الرواية الحديثة عملت على تفكيك الأحداث حتى لا يبقى هناك إلا حدث واحد أو

[1] امبرتو إيكو، آليات الكتابة السّردية، ص 56.

[2] المرجع نفسه، ص 58.

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 181.

اثنان تقوم عليهما بنية الرواية، أما ما بقي فوجوده كعدمه سيان، لا يشكل أي تغيير في السير العام للرواية، ولأن بعض الروايات مثلا مثل ثلاثية سمير قسيمي "ذات رؤية بارزة " فإنها "تفرض على الروائي طريقة معينة في سرد أحداث روايته، فهي مسألة تقنية ووسيلة من وسائل بلوغ غايات طموحه"[1] الذي يسعى إلى التمرد على جماليات الوحدة والتماسك التقليدي لبنية الرواية، "فالرواية الجديدة هي كتابة غرضها تغيير نظام الكتابة السردية باعتباره نظاما بنيويا تأويليا كذلك، أي عن طريق صيغة جديدة لكتابة العالم والإنسان"[2] الذي كان في وقت سابق محور الكون والذي تحوّل اليوم إلى كتلة من البؤس والشقاء والقبح وتحولت حياته إلى مسخرة عبثية غير معقولة.

3- أسلوب المفارقة:

تعتبر المفارقة بكل أنواعها واحدة من الأساليب الفنية التي يلجأ إليها الروائيون لأسباب عديدة و"المفارقة إما أن يعبّر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولا سيما أن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدل على المدح بقصد السخرية أو التهكم، وإما هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه في وقت غير مناسب البتّة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء، وإما هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطنا موجها لجمهور خاص ومميّز، ومعنى آخر موجها للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول"[3].

أما نبيلة إبراهيم فترى أن أي بحث عرض للمفارقة بعد شليجل سواء كان ذلك من الناحية الفلسفية، أو النقدية البلاغية، يجب أن يذكر تعريف شليجل لها، وهو التعريف الذي عرف فيما بعد بأنه تعريف المفارقة الرومانسية، ذلك بأن شليجل ربط هذا التعريف بمفهوم الجمال عندما قال: "إن hالشيء الجميل هو ذلك الذي له علاقة بالكون اللامحدود." كما

[1]Wayne.G.Booth « distance et point de vue », poétique de récit, Paris, Seuil,piont,1997, p 87.

[2]جورج دوليان، الرواية الجديدة في فرنسا, مغامرة في الشكل والمضمون، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، عدد544، مارس2004، ص91.

[3]الديب سليمان، المفارقة والأدب، دار الشروق عمان، الأردن ط1، 1999، ص14.

تعقّب نبيلة إبراهيم على هذا القول بطرح تعريفها ورؤيتها الخاصة لمفهوم المفارقة حيث ترى بأن المفارقة " لعبة لغوية ماهرة وذكية، بين طرفين، صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضدّ، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال، إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده"[1]. ومن خلال هذه التعريفات نستطيع استنتاج ثلاثة أنواع من المفارقة وهي مفارقة اللفظ كأن يختار الكاتب ألفاظا تدل على نقيضها تماما كما فعل فيما يخص مسألة تسمية الشخصيات مثل جمال حميدي الذي يمثّل شخصية مسخ أو خنزير على حدّ تعبيره في شكل إنسان، أو شخصية سالم الجمل الذي يمكن أن يسمّى بأي شيء إلا أن يكون سالما، وهكذا هو حال باقي الشخصيات.

أمّا النوع الثاني فهو مفارقة الحدث وتليه مفارقة اللغة والمفردات، غير أن بإمكاننا تطويع هذه الأنواع فنطبّق مبدأ المفارقة على عنصري الزمان والمكان لنستطيع الولوج إلى أعماق المقاصد التي لمّح وصرّح بها سمير قسيمي في ثلاثيته.

3-1مفارقة الحدث:

تشتمل مفارقة الحدث على مجموعة من المفارقة وهي:

- **مفارقة الأحداث المتضادّة:**

" ويحدث هذا النوع من المفارقة من خلال التضاد بين حدثين مختلفين أو أكثر، كل منهما مستقل عن الآخر، وإن كانا يرتبطان معًا بسبب عمق نسيج النص "[2] ومن أمثلة ذلك ما جاء في ثلاثية سمير قسيمي عن مفارقة الحياة في الأحياء الشعبية في مقابل الحياة في الأحياء الراقية في العاصمة لدرجة أن الإنارة تعتبر حكرا على الأحياء التي يسكنها رجال الحكومة فحين أتى الرجال المكلفون بأخذ أشياء إبراهيم بافالولو بعد موته " كان الشارع وقتها

[1] نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلد 7، العدد 3، 1987م، ص132.

[2] سعيد شوقي، المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 101.

مضاء على غير عادة الشوارع الداخلية للعاصمة، حتى إنه كان هنالك سبعة أعمدة مصابيح موزعة على طول خمسين مترا من الشارع الذي لسبب ظلّ غامضا، كان لا يكفّ المقاولون عن تجديده، حتّى شاع بين الناس أن رجلا من الحكومة يعيش في الجوار." 31

وفي تعبير آخر يقول قسيمي في رواية سلالم ترولار: " القدرة وحدها ما جعلها (يقصد أنصاف الآلهة الذين هم رجال الحكومة) تختار أعالي المدينة.. حينها اكتشفت من جديد ذلك الشعور العارم ..الرائع.. الغريب والمثير أيضا وهي تطلّ كل ليلة من فوق على عالم الأوغاد.. ومن تلك العلياء حدث أن نظر أحدهم من شرفته، كان واحدا من أنصاف الآلهة المحظوظين، ربما كان إله الحديد أو السّكر أو الزّيت أو ..المهم كان إلهيطل كل مساء من تلك الشرفة السماوية، كما يجدر بكل إله أن يفعل استمتاعا وتأكيدا لمكانته الفوقية المقدّسة "33، فهنا تظهر طبقتان متضادتان تشكلان واحدة من مفارقات الأحداث المتضادة فحياة الشعب والعامة الأوغاد على العكس تماما من حياة رجال الحكومة وأنصاف الآلهة، حتى إن هؤلاء قد تخيروا لأنفسهم الأماكن العليا وقمم الجبال، وتركوا للعوام السفوح والوديان لكي يلقوا بقماماتهم من أعلى شرفاتهم على هؤلاء الأوغاد في كل وقت وحين.

أما عن المفارقة الثانية في الأحداث المتضادة فهي فيما يحدث لشخصية جمال حميدي الذي تعرّض لحادث جعله نصف مشلول ونصف عنين، إضافة إلى شكله الحيواني الذي يشبه الخنزير وأخلاقه السيئة التي تظهر انطلاقا من هوايته في التلصص على أخبار الناس لدرجة أنه يستطيع معرفة قطط الحي من غيرها بمجرد سماع موائها فقط، دون أن ننسى أنه سكير لا يكاد يفارق الكأس والخمر يده منذ كان شابا، كل هذه الصفات والأحداث كانت لتخرج لنا جمال حميدي في صورة مجرم أو شيئا من هذا القبيل، لكن الكاتب سمير قسيمي اختار له أرقى وأعلى وأهم منصب في البلاد ألا وهو منصب رئيس الجمهورية.

ويتقاسم جمال هذه المفارقة مع شخصية أخرى تظهر في الرواية الثالثة " الأحمق يقرأ دائما " وهي شخصية سالم الجمل " فبعيدا عن أنفه العريض المنتهي بمنخارين واسعين يملأ تجويفهما شعر كثيف، كان سليم غاشي يشبه جملا بسنامين، فقد ولد بحدبة غريبة في

ظهره، يقسم من يراها لأول مرّة بأنها حدبتان وليست واحدة، وهو قسم كثيرا ما غفره الصّدق رغم كذبه، إذ أنها حدبة برأسين، يظهر الأول على مستوى كتفيه، ويستقر الثاني على بعد عشرة سنتيمترات منه بالضبط، لكن هذا على الرغم من كفايته، لم يكن ما جعل الناس يشبهونه بالجمل، فقد نكّلت به الطبيعة، بحيث لم تلقه إلى الوجود إلا بعد أن فلقت شفتيه، وجعلت واحدة أطول من الأخرى، حتى سمّاه أولاد الحومة سالم الجمل " 265، وإضافة إلى هذه الأحداث التي جعلت سالم جملا فإنه نصّاب وسارق محترف بحيث قبض عليه ثلاث مرات خلال سنة واحدة بتهمة السرقة في كلّ مرة، كلّ هذه الأوصاف قد تقود مصير سالم الجمل إلى أي مهنة أو منصب سوى أن يتقلد منصب رئيس الجمهورية الذي تقلّده بالفعل.

- المفارقة الثالثة التي تنتمي إلى الأحداث المتضادة تخصّ شخصية عيشة لارولاكس التي تعيش مجموعة من الأحداث المتسلسلة فبعد أن كانت تملك دار دعارة تديره رفقة جمال حميدي في الرواية الثانية " حماقات دوق دي كار " تصبح أكبر شوّافة في البلد وهو أمر متوقّع الحدوث فلا يوجد فرق كبير بين مشعوذة ومومس قذرة تدير بيت دعارة أما أن تصبح عيشة لارولاكس وزيرة للثقافة والفنون فذلك ما لم يتوقّعه القارئ على الإطلاق فشتّان ما بينهما.
- أما عن الشعب فقد كان لهم نصيب عند قسيمي في توزيعه للمفارقات التي تفنن فيها بلا شك، ففي " حماقات دوق دي كار " وبالتحديد حين استدعت الحكومة الشعب للمثول أمام المراكز التي سخّرتها من أجل هذا الاستدعاء وحين استبدّ رجال شرطة الرئيس الخاصة وتمادوا في العبث بأعصاب المواطنين واللعب على أوتار عقولهم، ينتظر القراء في هذه اللحظة أن يثور المواطنون ضدّ هذا الاستبداد والقهر واللامبالاة في إظهار أدنى مشاعر الاحترام لهم راحوا يسخرون من الوضع الذي هم فيه ويطلقون النكات على حالتهم " كانوا مئات حشروا في مساحة لا تسع في العادة إلا لعشرات، متسقين ملتصقين، لكنهم بالرغم من ذلك لم يتذمّروا، بل أخذوا يمزحون ويطلقون نكتا ابتدعوها للتو، غير مبالين بالحرّ والعرق المتصبب عليهم، حتى إن رجلا منهم صاح: " الله ..هذا

حمّام وصونا، من أحضر معه الصابون رحمكم الله؟" وصاح آخر " يا جماعة هذي يدي اليمنى، من رأى منكم يدي الأخرى فليعلمني" واستمروا في إطلاق النكت والسخرية على بعضهم وقتا ضاحكين، من غير أن يتساءل أيّ منهم عن الأمر الذي استدعوا من أجله جميعا "42.

- أما حين فقد الجميع القدرة على القراءة وتوقّي رئيس الجمهورية جمال حميدي في رواية " الأحمق يقرأ دائما " فإن أوّل فكرة خطرت على الكولونيل سعيد الذيب هي أن يبحث عن شخص يستطيع القراءة، رغم علمه المسبق ألا أحد له القدرة على ذلك وأن هذا حلّ مستحيل يردّ الكولونيل بقوله " المستحيل جواب العاجز الذي لا يشغّل عقله، أما عقلي فيقول لي إن هذا الرجل موجود بلا شكّ، من يكون؟ من هو؟ أنا مثلكم لا أدري، ولكنّه موجود في مكان ما، لأن هذا ما يقوله عقلي، ويقول أيضا إن ما نعانيه ليس سحرا ولا لعنة شيطانية ولا عقابا من السماء، هو مرض لا غير وباء من نوع ما." وهذه مفارقة أخرى تحمل في طياتها حدثين متضادين وهما فقدان جميع سكان البلاد القدرة على القراءة ومحاولة البحث عن شخص في البلاد بإمكانه القراءة والكتابة.
- وفي حلم رئيس الجمهورية في " حماقات دوق دي كار " مفارقة تضاديّة أخرى تتمحور حول البحث عن حلّ لمشكلة الرئيس الخائف من تداعيات حله في الشعب، فبدل أن يبحث الشعب عن الحلول لمشاكلهم عند الحاكم انقلبت الأمور وصارت تسير بالضد، وبدل أن يؤسس الحاكم قاعدة متينة لحكمه تقيه مصارع السوء، فقد استدعى كل سكان العاصمة للتجمع أمام بعض المراكز من أجل استجوابهم من طرف أحد أفراد شرطة الرئيس الخاصة " فإذا سمع الأجوبة نفسها، ابتسم وألبس المجيب سوارا أخضرا ودعاه للخروج من باب يقع خلف مكتبه، لا يكاد يدخل منه حتى يجد شخصا خلفه يقوده إلى غرفة تؤخذ فيها بصماته وصوره، ومنها يوصل إلى الخارج.

أمّا إذا اختلفت الأجوبة في شيء، فإما أن يضع في يده سوارا برتقاليا وحينها يؤخذ إلى قاعة ثانية ليسأل مجددا، وبحسب إجابته يتقرّر مصيره، وإمّا يلبسه سوارا أحمرا فيقتاد مباشرة

إلى السّجن، بتهمة ازدراء صورة الرئيس أو تهمة الجهل بشخص فخامته، أو بأي جرائم أخرى أقربها إلى المنطق لا منطق فيها "47 ردّة فعل الرئيس هاته هي ضدّ المتوقّع تماما، وهي ما عجّل بفنائه والانقلاب عليه من طرف العسكر.

ويسترسل سمير قسيمي في مفارقة الأحداث المتضادّة مرورا ببختة التي يرقيها جمال إلى منصب مديرة دار الدعارة لكي يعفيها من خدمة أي زبون سواه باعتباره مالك هذه الدار، إلا أنها تلبّي جميع رغبات عصام كاشكاصي ودون مقابل أيضا بل وتعطيه مقابل ذلك مالا من عندها، وتكتفي بقولها " أحيانا أتساءل حين تأخذ المال بعد مضاجعتي أيّنا العاهرة، أنا أم أنتَ؟ " 90

- **3-2 مفارقة توقّع الحدث:**

تبدو هذه المفارقة واضحة من اسمها " فهي تعني أن تتوقع الشخصية حدثا ما بطريقة غير جادة، وفجأة يتحقق الحدث بطريقة جادة "[1] وهذا ما حدث مع جمال حميدي حين تهيّأ له أنه رأى حلما مزعجا، بدا فيه أنه مشلول ونصف عنّين ومتزوّج من جارته البدينة والمصابة بالبهاق أولغا، فقد اعتبر ذلك نذير شؤم فقد " شعر بمجرد استيقاظه أن ما رآه في حلمه (بالرغم من استحالته)، لم يكن إلا رؤيا أكرمته بها السّماء، لئلا يتعجّل ويقترف ما نوى فعله مساء هذا اليوم " فقد كان قد قرر أن يتقدّم إلى خطبة محبوبته بختة رسميًّا إلا أنه تراجع بسبب التشاؤم من هذا الحلم، غير أنه " استعاد شجاعته وأخبرها برغبته في الزواج منها، وكيف أنه كاد يتراجع بسبب حلم تافه رآه ليلة أمس " وهكذا قد توقّع جمال سوء الطالع بطريقة غير جادّة وهزلية، تظهر من خلال تذبذب موقفه وعدم ثباته على رأي واحد، ليحدث في النهاية ما كان يتوقّعه بل وأسوء من ذلك بكثير، فبسبب ذلك الكابوس اللعين تقلّد كل أصدقائه وأبناء حيّه ممن رآهم في الحلم مناصب حساسة في الحكومة إلا هو فقد انتهى به

[1] سالم مسعود العرابي، بناء المفارقة في أدب الصادق نيهوم القصصي، دار الكتب الوطنية، بنغازي ليبيا، ط1، 2018، ص123/122.

المطاف مرميا في مزبلة ترمى إليها كل قمامات العاصمة، وقد أصابه الشلل تماما كما رأى في الحلم.

وكذلك الشّأن بالنسبة للرئيس الذي كان صاحب الحلم الحقيقي فجمال حميدي ولكثرة ما استمع إلى حلم الرئيس في قنوات الأخبار هيأ له أنه فعلا صاحب الحلم وذلك لأنه كان له دور البطولة في كابوس الرئيس، فعلى غرار جمال حميدي تشاءم السيد الرئيس من حلمه الذي رأى فيه أنه يفقد منصبه لصالح جمال حميدي وأصدقائه، فتخوّف بعض الشيء من أن يحدث ذلك حقيقة ووضع خطّة يتفادى بها أي انقلاب عليه، غير أنه لم يعطِ للأمر حجمه الحقيقي ولم يدرك خطورة ما يقوم به ولم يتعامل مع المعطيات بصورة جديّة، فأدى ذلك به في النهاية إلى السقوط عن قبة الحكم وحدوث انقلاب عسكري ضدّه وذلك ما كان موضع نكتة وطرافة عنده، إلا أنه ثد حدث حقيقة وبطريقة جادّة جدّا أريقت فيها دماء الكثير من المواطنين.

3-3 مفارقة الورطة أو فهم الشخصية الخاطئ للأحداث:

تتفاعل الشخصيات داخل الرواية مع الأحداث من حولها فيحدث أن " يتم تقديم الأحداث بطريقة مبنية على الفهم الخاطئ من قبل الشخصية بطريقة تصنع ورطة"[1] بالنسبة لها أي للشخصية الروائية ومن أمثلة ما ورد عن هذا النوع من المفارقة ما يلي:

سوء فهم الرئيس لجريان الأحداث يوم الاستدعاء الذي كان بالجمعة، حيث اعتقد أن المواطنين قد تجمّعوا من أجل إظهار حبّهم ووفائهم وإخلاصهم لرئيسهم، إلا أن ما كان يحدث غير ذلك إطلاقا، فقد جهّز وخطط صاحب النياشين الكثيرة لانقلاب عسكري مدروس بعناية فائقة، تجعل الشعب يعتقد أنه يثور على حاكم طالح مستبد ويستبدله بآخر صالح يرعى شؤونهم ومصالحهم، كما جعلت الرئيس يعتقد أنه محبوب ومرغوب فيه نظرا للآلاف متجمهرين في ساحات البريد المركزي، فسوء تقدير الرئيس للأمور وفهمها بطريقة عكسية تماما، " فقد أعطى صاحب النياشين الكثيرة الأوامر بتدخّل العسكر إنقاذا للمتظاهرين

[1] سعيد شوقي، المفارقة في المسرحية الشعرية، ص 118.

المسالمين من مخالب الشرطة المسمومة، وبالقبض حالا على السيّد الرئيس وإيداعه السّجن إلى حين محاكمة شعبية عادلة، سيسهر شخصيا على نزاهتها، معلنا بالمناسبة حالة الطوارئ وحكومة مؤقتة لتصريف الأحوال". وبهذا يكون الرئيس قد أساء فهم الأمور من حوله ووضع ثقته في الأشخاص الذين كانوا سببا في هلاكه.

أمّا عن سلم الجمل في " حماقات دوق دي كار " فقد اعتقد أنه لصّ ماهر وماكر لا يكشفه أحد فما بالك إذا كانت الضحية شيخا أعمى خرفا طاعنا في السنّ، " ذلك أنّ الطبيعة حين أدركن ما اقترفته في حقّه، تداركت الأمر ومنحته عقلا ماكرا وقدرة هائلة على اكتشاف الحمقى والبلهاء وأصحاب القلوب الطيّبة، فيحتال عليهم من غير أن يدركوا ذلك، وإذا حدث واكتشفوا احتياله عليهم، يستعيد سالم وجه الوحش ويتقمّص دوره، فلا يجرؤون بعدها على محاولة فضحه أو استعادة أموالهم منه"، وهكذا فقد احتال سالم على الشيخ لاعتقاده باستحالة كشفه من قبل هذا العجوز الخرف إلا أن ما حدث هو النقيض تماما، حيث انتبه الشيخ إلى أن الأرنب الذي اشتراه من عند سالم الجمل ما هو إلا قطّ مسلوخ، قد نزع سالم أنيابه وكلّ ما يدلّ على أنه ينتمي إلى فصيلة القطط لا الأرانب " فبينما كان الأعمى مستمتعا بأرنبه المحمَّر، علق شيء في حلقه حتّى كاد يموت، لولا لصّدفة التي جعلت جارا له يمر بجانب بابه يدعى (بالصدفة أو كما قرّر العبث) أحمد السلوقي ،ويكسر القفل ليسعفه أخيرا، وإلا لمات مختنقا بناب علق في حنجرته ولم ينتبه إليه سالم.... وهكذا نجا الأعمى وتورّط سالم الجمل في قضيّة احتيال ما كان ليتورّط فيها لولا حظّه البائس ".

وفيما يخصّ صاحب النياشين فقد تطاول في السخرية من الرئيس وطريقة تعاطيه مع مرؤوسيه وتمادى في التهكم عليه في كلّ مناسبة ونعته بالمجنون، خصّة حين رأى المرايا الكثيرة التي تحيط بمكتب الرئيس فتجعله يرى انعكاس صورته في كل التفاتة، فحين حدث الانقلاب العسكري وتقلّد صاحب النياشين الكثيرة الحكم واستلم مكتب الرئيس " ذُعر حين رأى جدران مكتب الرئيس مرايا ينعكس عليها جسده الضخم، ضحك في البداية، ساخرا من عته الرئيس السابق وخرفه، لكنّه بعد ساعة قضاها ينظر إلى نفسه على المرايا استحلى

الأمر إلى أنه أغلق الباب بالمفتاح، قبل أن ينزع ملابسه ويرقص عاريا، وهو ينظر إلى انعكاسه على السّقف وعلى الجدران، حتّى أنهكه التّعب وتمدّد على الأرض، أغمض عينيه لحظة ثم فتحهما وقد تراخى جسده الدهني وتخلّص باله من كلّ ما يعكّر الصفو، نظر يمينا وشمالا متأمّلا انعكاسه الذي لوهم تملّكه بدا فيه أقل سمنة وأكثر رشاقة، ثم استوى قاعدا ونظر أمامه لحظة، والتفت خلفه محدّقا في صورته المعكوسة التي ازدادت جمالا بحيث جعلته يبدو وسيما على نحو غريب، فابتسم وهو يشعر بطمأنينة لم يشعر بها من قبل "211 وهنا يظهر سوء فهم الشخصية لتصرفات الرئيس السابق التي لم يبلغ كنهها إلا بعد أن جرّب بنفسه " فقد أدرك حكمة البلادة التي جعلت الرئيس السابق يعيش مع انعكاساته، وفهم أخيرا نباهة الحماقة، حين أوحت له بفكرته العظيمة، في أن ينصّب نفسه مستشارا أوّلا للبلاد، على أن يشاركه في الحكم انعكاساته الخمسة بصفة مستشارين مساعدين، فلا أحد ولا شيء بمقدوره وصف الوجه أفضل من المرآة."

وكذلك جمال حميدي كان له نصيب من هذه المفارقة في رواية " حماقات دوق دي كار " حين اعتقد أن لم يفهم ما يدور من حوله من أحداث بالطريقة الصحيحة، حيث اعتقد أن عيشة تسعى لتوظيف جميع أصدقائها في الحكومة ولم يحسب أيّ حساب لأي خيانة قد تحدث له، وبهذا فقد خانه جميع أصدقائه وتقلّدوا المناصب الرفيعة واستوزروا " أمّا جمال حميدي، فلا أحد ذكره بخير أو بشرّ، كلّ ما حدث أن جيرانه القدامى بمجرّد أن استوزروا غيّروا أرقام هواتفهم واختفوا من حياته، كما يختفي الكفر من قلب المؤمن. كانت سنة عصيبة، قضاها جمال حميدي في واحدة لم يتخيّل وجودها قطّ، فقد اختفى من حيّه كل أصدقاء طفولته القدامى، حتّى أولغا التي لم يتصوّر أن بمقدورها التخلّص من رهابها والخروج من شقّتها تمكّنت من مغادرة دوق دي كار لتقيم في مكان آخر سمع أنّه قطعة من الجنّة"[1].

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 213.

وتحدث لجمال مفارقة أخر حين اعتقد أّنه بذهابه لقصر الرئاسة واعتصامه على بابه سيناله حظ كالذي نال أصدقاءه عيشة وعصام وبختة وأولغا " فحين استقر في مكانه بجوار القصر الرئاسي، غير بعيد عن بابه الشرقي، ساوره خيال لذيذ بتفاصيل مملّة، كان فيه يسامر المستشار الأوّل، يسخران من السّهو الذي وقع فيه فخامته، حين نسي أن يكتب اسمه على قائمة وزرائه الجدد، حتّى إنه في خياله اعتذر منه، ووعده بتعويضه عن كل يوم قضاه بعيدًا عنه وكاد يعده بأشياء أخرى، لو لم يختطف من خيالاته الوردية، حين شعر بيد عظيمة تمسكه من قفاه، تخرّ جسده الضخم حتى سقط أرضا، ثم وقبل أن يفهم ما يحدث له، انهالت الركلات على وجهه وبطنه في الوقت نفسه ... وما هي إلا لحظات حتى فقد الوعي غارقًا في دمائه " لقد كانت خيبة كبيرة تلك التي أصابت جمال حين وقع على حقيقة صادمة ومعاكسة لكل ما تخيّله فبدل أن ينال حقيبة وزارية أو منصبا سياسيا مرموقا وجد نفسه غارقا في دمائه وبعدها مرميا في مفرغة عمومية للزبالة. وهو على هذه الوضعية يرى في منامه أنّه مع أصدقائه وهنا تحدث مفارقة أخرى، فالأمور في عالم السياسة ليس أبدا كما توقّعه عصام وموح وعيشة وبختة وأولغا، فعيشة وبختى تريان أنّ عالم العهر أشرف ألف مرّة من عالم السياسة فقررتا أن تعودا إلى عملهما السّابق، وأولغا لم تستطع أن ترى أي مواطن من شرفة مكتبها، كل ما تراه هو مجموعة من الظلال تسير في الشوارع فتقرر العودة إلى شقتها في دوق دي كار، أما عصام وموح بوخنونة فقد استيقظ جمال حميدي قب أن يبديا رأيهما في عالم السياسة أو عالم الأوغاد كما سمّاه قسيمي.

حتّى الكلب لم يسلم مفارقات قسيمي السّاخرة فحين اجتمع المتظاهرون في ساحة البريد المركزي ضيّع الكلب طريق العودة إلى بيت سيّده وحين اهتدى إلى رائحته "فالتجأ إلى شقّ في جدار يستحيل أن يدخله إنسان، وفكّر(إن صحّت خرافة أن الكلاب تفكّر) أن يبقى داخله إلى أن تهدأ الأمور، وبعدها يستعين بحاسة شمّه ليصل بيت سيّده الجبان،ولكنّه لسوء حظه لحقت به قنبلة غاز أطلقتها الشرطة .. وهمّ الكلب بالخروج من الشقّ والتّوجه فورًا إلى بيت سيّده لو لم يدرك أنه لم يعد يستطيع الشمّ " وهكذا ظلّ هذا الكلب تائها شهورا عديدة إلى أن

عثر في يوم من الأيام على بيت سيّده بالصدفة " ولو كانت الكلاب تملك قدرة رسم ملامح بعينها على وجوهها لقلنا بلا شك إن سعادة عارمة ارتسمت على وجهه الطويل بمجرّد أن تراءت له بيت سيّده، فانطلق مهرولا نحوه، حتى إذا بلغ الباب راح ينبح بقوّة، واستمرّ في النباح ساعة إلى أن انتبه السّيد وفتح له أخيرا، وما إن فعل، قفز الكلب إلى حضنه، غير مصدّق أنه وصل أخيرًا، وأنّه تمكّن بعد شهور قضاها في التيه واليأس والبحث من لقاء صاحبه الذي ظنّ أنّه لن يجده أبدًا. لكن الرجل بمجرّد أن قفز الكلب عليه ركله بمقدّمه، وحمل شيئا هائلا وانهال عليه به ضربًا، حتّى اضطرّ المسكين إلى الفرار واستمرّ في الجري، إلى أن بلغ وادي الحرّاش بقلبٍ منفطر، كاد أن يخرج من قلبه من فرط التّعب " وهكذا والكلب المسكين نفسه في ورطة بعد أن أساء فهم الأمور من حوله معتقدًا أن سيّده سيرحّب به ويبادله العناق والأحضان.

- **4- عبثية الشخصيات وسقوطها:**

تعتبر الشخصية البؤرة المركزية في أي عمل روائي " ولا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها، فالرواية أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالشخصية"[1] فهي "من وجهة نظر بنائية بمثابة دليل له وجهان دال ممثل في عديد الأسماء أو الصفات التي تلخص هويتها، ومدلول ممثل في مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، فصورتها لا تكتمل إلا باكتمال النص الروائي"2 وانحلال عقده التي قد يترك الكاتب مهمة حلّها للقارئ، فيفعل ذلك على أساس المعلومات التي جمّعها حول مختلف الشخصيات داخل الرواية،" فهوية الشخصيات تحدد اعتمادا على القارئ، الذي يكون بالتدريج صورتها النهائية عن طريق القراءة، ويرسم هذه الصورة انطلاقا مما يخبر به الراوي، أي الشخصيات ذاتها، أو ما يسمح به القارئ ذاته من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات، وبالتالي تعدد وجوه الشخصية الحكائية الواحدة بتعدد القرّاء واختلاف تحليلاتهم، وهذا من

[1] بن ناصر علجيّة، ملامح الشخصية في روايتي " سيدة المقام" و"متاهات ليل الفتنة" لواسيني الأعرج وحميدة العيّاشي، أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، 2012.

[2] حميد الحميداني، بنية النّص السردي، ص51.

وجهة نظر تجعل الحكي غنيّا بالدلالات "1 تماما كما فعل قسيمي في ثلاثيته، حيث جعلها ثقيلة بالحمولات الدلالية المباشرة وغير المباشرة جعلتها تصنع الأحداث وتحرّكها وتتحكم في مصائر شخصيات أخرى.

كما أن الأحداث تتحكم في حدود الشخصية " فالشخصية هي كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا أ أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف"2 وإلا يمكن اعتبارها شخصيات هامشية لا أكثر، غير أن قسيمي قد كان له رأي آخر فيما يخصّ هذه الشخصيات الهامشية وسنرى ذلك فيما يأتي لاحقا من هذه الدراسة، " كما أن الشخصية دور، والأدوار في الرواية متعددة ومختلفة، فالشخصية تكون رئيسية أو ثانوية أو صورية، حاضرة أو غائبة، متطورة أو جامدة،متماسكة (لا تناقض بين صفاتها وأفعالها) أو غير متماسكة، مسطحة (صفاتها محددة وأفعالها مرسومة أو متوقّعة) أو ممتلئة (مستديرة متعددة الأبعاد قادرة على أن تفاجئ الآخرين بسلوكه)"[3]، إلا أن ما يهمّنا هو الشخصيات الرئيسية والثانوية في ثلاثية سمير قسيمي والتي قامت على فكرة المفارقة، فالكاتب قد سخّر مجموعة من الشخصيات لأداء مجموعة من الأدوار المختلفة على امتداد ثلاث روايات معتمدا في ذلك على الملمح المفارق للشخصيات وفكرة تعدّد الأبطال أو "اللابطل"، " فالشخصية الرئيسية هي التي تدور بها أو حولها الأحداث، وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الشخوص الأخرى حولها، فلا تطغى أي شخصية عليها، وإنما تهدف جميعًا لإبراز صفاتها ومن ثم تبرز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها فقد تكون الشخصية رمزا لجماعة أو أحداث يمكن فهمها من القرائن الملفوظة والملحوظة، وحياة الشخصيات تكمن في قدرة الكاتب على ربطها بالحدث وتفاعلها معه، وجعلها معبّرة عن الموقف دون تصنّع (أي مقنعة) "4، أما الشخصيات الثانوية فهي على

---

[1] المرجع السابق، ص 50.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 113.

[3] المرجع نفسه، ص114.

[4] عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان ، الأردن، ط3، 2000، ص135.

قدر أقل من الأهمية رغم أنها " تضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسية، أو تكون أمينة سرّها فتبوح لها بالأسرار التي يطلع عليها القارئ "[1].

ويعتبر جنيت الشخصية أثرا من آثار الخطاب لكنها لا تنتمي إليهبل إلى الحكاية، وهو يفضّل الوسائل التي يستخدمها الروائي في تقديم شخصياته، انطلاقا من الوصف الكاشف لكينوناتها مرورا بالأحداث التي تكون سببا فيها، أو تشاركها مع باقي الشخصيات، وصولا إلى تيار الوعي والحوارات الداخلية، وحتى الخارجية التي تكشف في كثير من الأحيان ما لا تستطيع أفعال وسلوك الشخصية كشفه للقارئ.[2]

فتفكير الشخصية بصوت مرتفع وحديثها الداخلي يوفّر على الروائي الجهد والوقت، وأحيانا يلجأ هذا الأخير إلى تعقيد الأمور أكثر من أجل بث روح التشويق والغموض لدى القارئ فيدفعه قدما إلى سبر أغوار مختلف الشخصيات وأدوارها داخل المتن الروائي وهو مستمتع بذلك.

أما غريماس فيستخدم بدلا عن مصطلح الشخصية مصطلحين متكاملين هما العامل والممثل، وهو يدرس الشخصية انطلاقا من ستة أدوار ثابتة ممكنة (العوامل) وقد تمثل الشخصية دورين أو أكثر، وقد يمثّل الدّور الواحد أكثر من شخصية واحدة، تماما كما هو الحال في ثلاثية قسيمي وتحديدا في الرواية الثانية " حماقات دوق دي كار " حيث تسعى مجموعة من الشخصيات وهي (عيشة لارولاكس، موح بوخنونة، إبراهيم بافالولو، بختة وأولغا، عصام كاشكاصي وجمال حميدي) إلى الانتقال إلى ما بعد العتبة التي وضعتها الطبقة الحاكمة للبلاد، فكل هذه الشخصيات تسعى إلى الوصول إلى موضوع قيمة واحد وهو أن تكون جزءا من الطاقم الحكومي في الجزائر.

[1] المصدر السابق، ص135.

[2] ينظر لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص115.

4-1 تعدّد الأبطال وفكرة " اللابطل":

لقد سعت رواية ما بعد الحداثة إلى كسر كل القواعد السّردية التي كانت شائعة في القديم ومنها فكرة البطل الذي يتميز بأخلاقه النبيلة وصفاته الرفيعة " فلم يعد بطل القصّة مثاليا في سلوكه، وقدرته على تخطّي الصّعاب بل إنّ المذهب الماركسي رفض فكرة البطل من أساسها، وأحلّ محلّها أنماطا للشخصية غاية في البراعة والتأثير"، والبطل في التحليل السيميائي هو إحدى شخصيتين " ذات فاعلة مستقلة تسعى إلى تغيير العالم من حولها، أو ذات منفعلة يصنع منها العالم كائنا جديدا أو يدمّر الوجه البهيمي فيها"[1] وعن الثلاثية فإن الأبطال فيها ينتمون إلى الصنف الثاني الذي اختار التقوقع في عزلته وغربته داخل مجموعة من الأحياء الشعبية التي تشبه تعاستهم وتشاركهم تدني قيمهم وانحدار أخلاقهم، واتصافهم بكل صفات القبح ودرجاته التي يمكن للإنسان أن يبلغها.

وبذلك " انتزعت الروايات الحديثة من البطل وجهه الإنساني وعزلته ضمن غربته الداخلية ونفته خارج خطابها وأعادته إلى عالمه الطبيعي: عالم الميثة والمغامرة "[2] وهنا بزغت فكرة تعدد الأبطال وفي أحيان كثيرة حضور فكرة موت البطل أو اللابطل، فلا يكاد الباحث رغم محاولاته العديدة في تحليل الخطاب الروائي، إيجاد شخصية واحدة أو مجموعة من الشخصيات يمكن أن يصنفها في خانة البطل . فتبقى نتائجه محاولات قابلة للصحّة كما أنها قابلة للخطأ، خاصّة فيما يخص الروايات العبثية التي تفننت في كسر كل مواثيق لكتابة السّردية، وسعت إلى تسخيف البطل وتقزيم شخصيته حتى لا يكاد يكون بطلا فعلا، فهو مفعول به تقع عليه أفعال شخصيات أخرى وتقوده إلى مصير ليس له أدنى فكرة عنه، تماما كشخصية سالم الجمل في رواية " الأحمق يقرأ دائما" والذي وجد نفسه في منصب رئيس الجمهورية دون أدنى رغبة منه، فنجد هنا غياب أخد أهم العوامل التي ركّز عليها غريماس في حديثه عن الشخصيات وهو (الرّغبة في أداء الفعل) لتعوّضه (القدرة على أداء الفعل)

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

والتي تأتي ناقصة عرجاء، فقدرة سالم الجمل ليست في تسيير شؤون البلاد والعباد بل هي القدرة على القراءة فقط دونا عن كل سكان البلاد.

كما "أن اعتبار البطل مرادفا للشخصية الرئيسية هو اعتبار خاطئ، فالشخصية الرئيسية تكتسب صفتها من دورها داخل الرواية أما البطل فيكتسب صفته لا من دوره فقط بل من خصاله أيضا"[1]، ومن هنا يمكننا القول أن ثلاثية سمير قسيمي قائمة على مجموعة من الشخصيات الرئيسية والثانوية لكنّها خالية من أي بطل، وإذا اعتبرنا البطل هو عند القارئ إنسان يجسّد نظرة هذا القارئ الخيالية إلى ذاته، فإن كل الشخصيات الرئيسية داخل الثلاثية تلعب دور البطل فنعود ثانية إلى فكرة تعدد الابطال داخل الخطاب الروائي.

وانطلاقا مما سبق يمكننا تلخيص الكلام حول فكرة البطل في الثلاثية إلى ما يلي:

- **فكرة اللابطل:** باعتبار أن البطل يعرف انطلاقا من خصاله ودوره داخل الرواية، فكل الشخصيات المرشحة لهذا اللقب في الثلاثية هي عبارة عن مسوخ لا ترقى حتى لتتصف بالإنسانية فقد وصف سمير قسيمي شخصية جمال حميدي الذي تدور حوله أحداث رواية " سلالم ترولار " بصفات قبيحة فهو " كائن لكثافة شعر جسده لا يستطيع أي واحد، مهما بلغت درجة تركيزه، أن يعرف إن كان عارياً أم لا (...) الشعر الذي بدأ يكسو ذقنه، سيمتد إلى وجنتيه، ومنخريه وأذنيه، ورقبته، وصدره وسائر جسده، حتى صار المسخ الذي أصبح عليه الآن.. تصدر من جسده تلك الروائح الغريبة التي أحالته إلى ما يشبه خنزيراً وحشياً يسير على قدمين".

أمّا باعتبار البطل في الملاحم القديمة اليونانية خصوصا " هو ثمرة زواج إله أو إلهة بأحد بني البشر وهو بهذا المعنى رمز للتعايش بين القوى الإلاهية المتفوقة والقوى البشرية "[2] فشخصية أولغا والتي سنرى فيما بعد كيف أنها تعتبر نواة لرواية سلالم ترولار، فلولا قصّة ولادتها ماكان ليصبح جمال حميدي بوابا في وزارة الثقافة ورئيسا للبلاد فيما بعد، ولا انتهى

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص34.

الحال بعصا مكاشكاصي ليكون رجل قمامة " فقد كان الدم الذي يسري في عروق حورية نبيلا، دما إلاهيا بلا شك يجعل منها إلهة أو نصف إلهة بنحو ما ". ثم يسترسل الكاتب في وصف حورية (أولغا) فيقول " كانت أولغا تشبه أنثى وحيد القرن، بيضاء، بمؤخرة بحجم طاولة بيلياردو، وبصدر ضخم متدلٍ كعنقود عنب، وكان رأسها كبيراً، بجبهة عريضة، وبعينين صغيرتين بلا رموش تقريباً، أما حاجباها، فكانا متصلين، يشبهان في الشكل جناحي طائر".[1]

إن هذه المفارقة في إعطاء شخصيات قبيحة وسخيفة كهذه أدوارا رئيسية تقترب لتكون في رتبة البطل تقودنا إلى فكرة عبّر عنها النقاد ب " البطل المضاد "وهي " شخصية تمثل الدور الرئيسي في الرواية من دون أن تتمتع بالصفات الجسدية أو المعنوية المتفوقة التي تخلعها الرواية على بطلها عادة"[2]، وإلى جانب جمال وأولغا نجد كذلك سالم الجمل الذي يشبه كل شيء إلا أن يكون سالما فلقب بالجمل لوجود حدبتين على ظهره جعلته يبدو كالبعير، وبهذا فقد اختار قسيمي لشخصياته أوصاف الحيوانات مقلّدا في ذلك جورج أورويل في روايته " مزرعة الحيوان"، كما أن العديد من الروائيين الغربيين قد عكفوا على تسخيف البطل وتصويره في صورة مشمئزة وقبيحة مثل فولتير في اختياره لشخصية الأحمق الساذج في روايته "كونديدا" وشخصية صامصا في رواية المسخ لكافكا، وكذلك البطل مورسو غريب الأطوار والمستعد لقتل إنسان بمجرّد أن أشعة الشمس قد أزعجته في رواية الغريب لألبير كامو.

- **فكرة تعدّد الأبطال:** باعتبار البطل انعكاسا لذات القارئ التي لا يستطيع التعبير عنها ولا حتى التصريح بوجودها، وقد عبّر قسيمي عن هذه الفكرة في الرسالة التي بعث بها إلى مدير دار النشر التي يتعامل معها، حين طلب منه هذا الأخير العدول عن الكتابة في

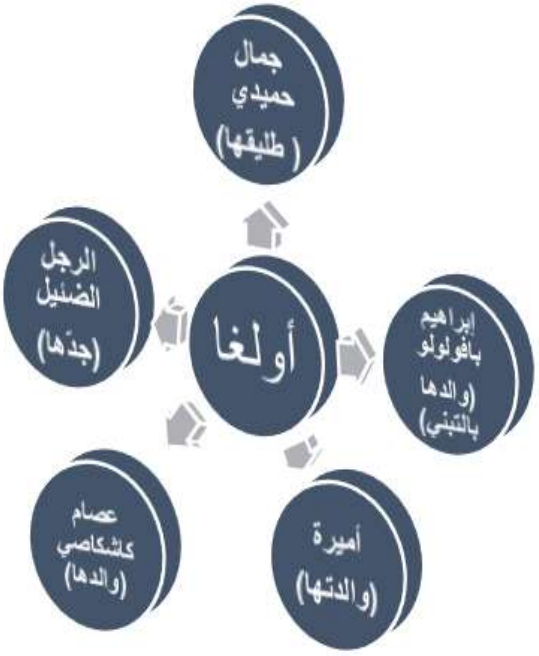
[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

المواضيع السياسية، والاكتفاء بالحديث عن حياة الكلاب التي تقضيها في اللهث وراء سيدها والتذلل له بكل الطرق والوسائل الممكنة فكان ردّ قسيمي:

" أجد فكرة إصدار كتاب يترصّد حياة الكلاب ويقتفي سيرتها التشرديةاللاعقة فكرة رائعة تناسبني وتناسب الجميع، فمن لا يشتهي أن يقرأ كتابا عن سيرته الذاتية؟ "

رسم توضيحي يبيّن أن شخصية أولغا هي النواة في رواية سلالم تروار



4-2 شخصيات بلا اسم.. ومفارقة التّسمية:

إن الدّلالة التي تحملها أسماء الشخصيات مهمّة جدا في تحليل أي نصّ أدبي،" فقد كان الاسم مهما جدّا في زمن الرواية البرجوازية البلزاكية، كان الطابع مهمّا جدّا، فقد كان سلاحًا يبارز به، كان مهما أن يكون للمرء وجه في هذا الكون الذي كانت الشخصية تمثّل فيه وسيلة بحث وغاية، أمّا اليوم فعالمنا أقلّ ثقة بنفسه، وربّما أكثر تواضعًا، مادام قد تخلّى عن فكرة القوى العظمى للشخص، ولكنّه أكثر طموحًا مادام يبحث عما بعد ذلك."[1] *فكما قزّم العالم والزمن وجود الإنسان وهويّته فإن أدب ما بعد الحداثة فعل ذلك* أيضا" ، فإذا كانت الرواية الكلاسيكية تهتم بإبراز أبعاد الشخصية الثلاثة (البعد النفسي، الجسمي، الاجتماعي) فإن الرواية الحديثة قد أخذت تتخلّص

[1] عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص135.

من هذا الإسار، فلم تعد تهتم بملابس البطل أو لون بشرته أو غيره بل ربّما يظهر البطل دون أن يحمل اسما وربّما يشير له الكاتب بحرف وربّما يشير له بضمير الغائب فقط، وذلك لأن هذه الأمور أصبحت حشوا في نظر الروائيين المحدثين،[1] تماما كما فعل امبرتو إيكو في روايته المخطوبان حين وظّف شخصية لم يعطهاأي اسم وعبّر عنها بـِ"الذي لا يسمّى" " وعلى خطاه فقد عبث سمير قسيمي بأسماء الشخصيات خاصّة في الرواية الأولى سلالم ترولار فكانت الشخصيات التي لا تحمل اسما كالتالي:

- **الرجل ما:** وهو رجل من بني ميزاب قدم إلى العاصمة وغرّته شهوته فوقع في علاقة مع ابنة أحد الآلهة (رجالالسياسة) وأنجب منها فتاة سميت فيما بعد ب أولغا. " من هنا بدأت قصة أولغا من دون أن يدرك أحد أنها بدأت، حين تحرّكت في مكان ما من هذا العالم الشاسع غريزة " الرجل ما " وقرّر بعد تفكير أو من دونه أن يفعل شيئا بهذا الخصوص ... اسم هذا الشخص غير مهم الآن، كلّ ما يهم أن فتاة سمحت بسبب الحب أو تهيّج هرموناتها غير المستقرّة حينئذ أن تخلّص " الرجل ما " من عبئه وتحمله عنه إلى حين، وبالفعل بعد تسعة أشهر بالضبط تخلّصت هي الأخرى من هذا العبء، حين وضع رجال ببدلات سوداء وربطات عنق عبأها بأسفل سلالم ترولار ملفوفا بقماش أزرق "26.

ليظهر لنا فيما بعد أن " الرجل ما " هو نفسه عصام كاشكاصي.

- **الوالد الوحش/ الرّجل الضئيل:** هما شخصية واحدة وهو والد أميرة التي أنجبت أولغا، فهو جدّ أولغا " فقد حدث أنه قبل خمسين عاما، حين كان الرجل الضئيل مجرّد إله لم يمتهن بعد فنّ خلق العوالم الموازية.

رجل الشرفة، الكاتب:

لقد حازت شخصية الكاتب على مكانة كبيرة في متن رواية سلالم ترولار، غير أن سمير قسيمي لم يذكر اسمه الحقيقي واكتفى بوصف مهنته " كاتب " فقط، ومع قراءتنا

[1] المرجع السابق، ص 135.

لفصول الرواية سبعة نكتشف في الأخير أن شخصية الكاتب هو سمير قسيمي نفسه من خلال الصفحة الأخيرة من الرواية حيث محا الكاتب " اسم الرجل صاحب اسمه، وكتب مكانه اسمه وهو ينظر إليه لأوّل مرّة في بداية كتاب، لم يعتقد أن بمقدوره كتابته بهذه الطريقة وفجأة وكأن أحدً همس إليه في أذنه، تحرّكت أصابعه على لوحة المفاتيح وكتب عنوان روايته أخيرًا " " سلالم ترولار ".

لقد أجاد قسيمي لعبة التمويه، فلن يخطر على بال القارئ أبدًا أن يكون الكاتب في سلالم ترولار، هو سمير قسيمي نفسه، وكان بالإمكان أن يترك المجال مفتوحا أمام تأويلات القراء وتحليلاتهم، إلا أن قسيمي قد اختار أن تكون رؤيته السّردية والروائية هي المسيطرة على أغلب نصوصه سواء في ثلاثية الحماقة أو فيما سبقها من روايات مثل " يوم رائع للموت" ورواية " الحالم ".

شخصية " الرجل صاحب اسمه ":

هذه الشخصية مرتبطة في الأساس بشخصية الكاتب فهو من أراد له الوجود منذ أن اقتنع أنه لا يحمل أيّ اسم رأى أنه يصلح ليكتب على غلاف أي كتاب يمكن أن ينشر فقبل أعوام حين همّ بنشر أوّل كتبه، تخيّر له اسما عثر عليه بالصدفة في كتاب كان قد اشتراه من بائع كتب قديمة"، بحث الكاتب عن الرجل صاحب اسمه حتى وجده في دار الصحافة "وفي هذا المكان عثر الكاتب على "الرجل صاحب اسمه " وكما توقّع لم يحتج بعدها إلا ليخبره عن رغبته حتى قبل اقتراحه، في النهاية لا يحتاج الواحد لإقناع العاهر بمزيد من العهر ".

الخطيبة المعلّقة بالرجاء |والد الخطيبة المعلّقة بالرّجاء :

هي إحدى الشخصيات الثانوية أو الهامشية في رواية سلالم ترولار، وهي خطيبة إيلاغين المعلّقة بالرجاء في الزواج منه، ذلك أنه لم يستطع توفير المهر المناسب لها والذي طلبه والدها الذي هو الآخر لم يكن له من اسم سوى والد الخطيبة المعلّقة بالرجاء ،هذا الرجاء الذي قطعه نهائيا حين أردى إيلاغين ميتا بسبب رؤيته للقطعة النقدية بين يديه "

مهما يكن، فقد كانوا ثلاثة متكلّمين: إيلاغين و"خطيبته المعلّقة بالرّجاء "ووالدها الذي كان في قومه ما سيصير عليه رجال الدين في هذا الزمن من أئمّة وقساوسة وكهنة، إلّا أنه كان مختلفا عنهم في الصدق والعلم أيضا، فلم يحدث أن كذب أو ادّعى معرفة شيء لم يكن على علم به، فقد كان كل ما يخرج من فمه وكل ما همس له به أوامر من السماء لا غير."

إن الجدير بالملاحظة في رواية سلالم ترولار أن سمير قسيمي لم يحصر فكرة عدم تسمية الشخصيات على الشخصيات الثانوية أو الهامشيّة فقط بصفتها ليس ذات دور مهم أو حاسم في الرواية، بل تناوب في تسمية الشخصيات من عدمها على مختلف الشخصيات الرئيسية مثل الكاتب والرجل الضئيل وعصام كاشكاصي الذي أشار له في البداية بالرجل صاحب القمامة والرجل ما، والهامشية مثل الخطيبة المعلّقة بالرجاء ووالدها، في حين أنه أعطى شخصيات لا علاقة لها بأحداث الرواية تقريبًا أسماء صريحة مثل أصدقاء الكاتب الذين استقبلوه في مرسيليا وهم على التوالي : " فاني، جيرالدين، روكسانا وباسكال".

الرجل الدمية:

وردت هذه الشخصية في رواية الأحمق يقرأ دائما، وتقمصت دور سكرتير المديرة التي هي "عيشة لارولاكس " وقد ظهر حين زار إبراهيم بافالولو عيشة في مكتبها " وإذ هما كذلك دخل السكرتير المدعو دمية معلنا عن قدوم ضيف غير مرغوب فيه " 80.

3-4 المفارقة في تسمية الشخصيات:

إن مسألة اختيار أسماء الشخصيات عند الروائيين ليست اعتباطية على الإطلاق، فهي مدروسة بعناية، وقد جاءت أسماء الشخصيات في ثلاثية سمير قسيمي معبّرة عن فكرة المفارقة التي تقوم عليها الروايات الثلاث، وذلك باعتبار أن المفارقة " صيغة من صيغ التعبير، تفرض على المخاطب ازدواجية الاستماع، بمعنى أن المخاطب يدرك في التعبير المنطوق معنى عرفيا يمكن فيه من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه يدرك أن هذا المنطوق في هذا السياق بالذات لا يصلح معه أن يؤخذ على قيمته السطحية، ونعني بذلك أن هذا المنطوق يرمي إلى معنى آخر يحدده الموقف التبليغي، وهو معنى مناقض عادة لهذا المعنى

العرفي الحرفي "، فشخصيات سمير قسيمي تتصرف على النقيض تماما من أسمائها وسنتناولها فيما يلي بالتفصيل:

1- جمال حميدي:

يدلّ الاسم " جمال " في ظاهره على الحسن والبهاء والنقاء، إلا أن صاحبه لا يتمتع بأية صفة من هذه الصفات، بل إنه يتصف بكل ما يمكن أن نجمعه من صفات القبح والبشاعة " فلم يكن وهو في السابعة عشر من العمر قد أدرك حقيقة أنه مجرّد قزم بدين، لن يزداد طوله عما كان عليه حينها، ولم يكن يتصوّر بأن الشعر الذي بدأ يكسو ذقنه، سيمتدّ إلى وجنتيه ومنخاريه وأذنيه ورقبته وصدره وسائر جسده، حتى صار المسخ الذي هو عليه الآن، كما لم تكن قد بدأت تصدر منه جسده تلك الروائح الغريبة التي أحالته إلى ما يشبه خنزيرا وحشيا على قدمين " وهكذا فقد شبّه قسيمي جمال حميدي بالحيوان الأقذر على الإطلاق " الخنزير " بشكل صريح، ومرّة أخرى على لسان حبيبته بختة في رواية " حماقات دوق دي كار " حين نسيَ أن يوم غد هو الجمعة قائلة:

- أنت خنزير ابن كلبة، لم تنس يوم القبض ونسيت يوم الله.
- الله غالب، ماذا بمقدوري أن أفعل، قد يرحمك الله إذا نسيته، لكنّك ما أن تنسى المال تتجهّز الدنيا للتبول عليك.

ويواصل قسيمي تصوير بشاعة جمال " ففي النهاية لم يكن داروين مخطئا في تصوّره لسلسلة تطور تتيح لحيوان طفيلي أن ينتهي إلى كائن بشري سويّ، مع فارق أنه في هذا المكان لم يحتج جمال حميدي إلى مليارات السنين التي احتاجتها الخليقة ليشاهد هذا التطوّر، كانت تكفيه سنوات قليلة أحيانًا ليرى بعينيه كيف يمكن لحيوان وحيد الخلية أن يصبح كائنا بشريا، وكيف يخدمه لاحقا تاريخه الطفيلي ليصبح نصف إله ".

لقد كانت أوصاف جمال حميدي هي نفسها على امتداد الثلاثية، ففي رواية الأحمق يقرأ دائما والذي لعب فيها دور رئيس الجمهورية وبالتحديد حين موته فقد كان " مشهدا مروعا أرغم السائق على التقيؤ، وجعل مدير التشريفات يلعن اليوم الذي ولد فيه مبصرا،

ليضطر بعد كل هذا العمر على رؤية جمال حميدي عاريا كما ولدته أمه " ثم يواصل الكاتب إلحاق كل الصفات البشعة والموغلة في القبح على صورة جمال حميدي " ففي الصورة الكاملة التي ستتكرها الطبيعة بلا شك كان جمال حميدي أعظم ما أبدعه القبح من لوحات، ولولا رأفة الكاتب بقرّائه، لوصفه على نحو يجعلهم يتمنون لو أصابهم ما أصاب الناس في هذه القصة (يعني قسيمي بذلك فقدان القدرة على القراءة)، فلا يقدرون على قراءة حرف واحد لاحقًا "

2- سالم الجمل:

أو سليم غاشي، الذي تحوّل اسمه إلى سالم بسبب تدلّي شفته السفلى التي جعلته في كل مرة يقول فيها سليم تخرج على أنها سالم، سليم أو سليم كلا اللفظين يدلّ على الصّحة والخلق التمام، إلا أن شكله يدلّ على أيّ شيء إلا أن يكون سليما ... حتّى إنه لم يحب عيشة لا رولاكس أبدًا بل لأنه منبوذ بسبب شكله " كاد يقول لها أنه لا يحبها ولم تخطر على باله مرّة واحدة كلّ تلك السنين، لكنّه حين تذكّر أنه قضى خمسة أعوامٍ وحيدا بلا حبيبة، بسبب شكله الجمليّ المقزز، تردّد في قول ذلك والتزم الصّمت. "278، كما أنه كان يرفض رفضا قاطعا أن تتم مناداته بسالم الجمل ويظهر ذلك في حواره مع عيشة حين حسسته بعجزه وأخبرته أن ذلك يحدث لكل الرجال من فينة لأخرى:

- لست ككل الرجال، أنا سالم يا بلهاء.
- حبيبي سالم الجمل.
- أخبرتكِ يا لعينة ألا تخاطبيني بهذا الاسم، تعرفين أنني أكسر ظهر من يجرأ وينطق به.
- حتّى ظهر حبيبتك؟
- كلبة وعاهرة.
- وحبيبتك أيضًا يا خنزير.

من خلال هذا الحوار نلاحظ أن قسيمي قد شبه سالم الجمل بالخنزير أيضا إلا أنه هذه المرّة قد استعان بإحدى شخصياته فجاء الوصف على لسان عيشة لارولاكس، التي شبهها هي الأخرى بالكلبة أما عن العهر فقد كانت عاهرة بالفعل.

أمّا عن ردة فعل الكولونيل حين سأل سالم عن اسمه فتلخّص لنا كل الأوصاف التي وصفه بها سمير قسيمي سواء بنفسه أو على لسان الشخصيات:

- ارفع رأسك وأخبرني أولا ما هو اسمك؟
- سليم .. سليم غاشي سيّدي.
- ضحك الكولونيل معلّقا:
- أنت كل شيء إلا سليم.

3- عيشة لارولاكس:

عيشة هو النطق العاميّ لاسم " عائشة " ولعلّ أول ما يتبادر إلى ذهننا حين نسمع هذا الاسم هو الإيمان والطهر والعفاف والشرف والفضيلة، تيمّنا بالسيّدة عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها، غير أن للأعراف الجاهلة رأيا آخر، فقد لفظ مسيء جدّا لهذا الاسم الطاهر العفيف وهو لفظ " عيشة راجل " الذي يستخدم في العاميّة الجزائرية لوصف امرأة بالعهر وفقدان الشّرف، ولعلّ هذا اللفظ هو نتيجة الأكاذيب التي لفّقت عن السيدة عائشة مثلما حدث في حادثة الإفك، فعلى الرغم من أن الله قد برّها من فوق سبع سماوات إلا أن بعض المنافقين أصرّوا على تمرير وتداول هكذا ألفاظ تسيء لاسم عائشة الطاهر، وهذا ما عبّر عنه سمير قسيمي حين اختار هذا الاسم بالذات ليعبّر عن عهر هذه الشخصية، فهو لا يؤاخذ على اختياره لأنه وبكل بساطة قد عبّر عن لفظ شعبي لا ينكر أحد استعمال النّاس له، أمّا عن المواقف التي أظهر فيها قسيمي قذارة وعهر هذه الشخصية فهي كثيرة، وأوّل موقف هو حين اجتمع الأصدقاء القدامى في بيت أولغا، التي طلب منها جمال حميدي أن تلفّ لهم سجائر حشيش تكفي الليلة كلّها " لن نخرج من هنا إلا سكارى مسطولين، ربّما بعدها تحنّ عيشة لأيامها قبل الوزارة، فتزورنا أكثر .لترد عليه عيشة:

- " ليس الليلة يا حبيبي، لن نسكر ولن نسطل ولن نسهر إلى وقت متأخر، فقد جئت لغرض آخر، مع أنني أعترف أني قد اشتقت لسهراتنا.

كانت عيشة تملك أوّل بيت مواعدة في حي دوق دي كار، قبل أن تنتقل للعمل في التلفزيون كمنجّمة ومفسّرة أحلام، لتنتقل فيما بعد للعمل في الحكومة بحقيبة وزيرة السياحة والترفيه وهو ما يتوافق مع اللقب الذي أطلق عليها " لارولاكس " وهو تعريب للكلمة الفرنسية " la relaxe" التي تعني الاسترخاء " فكان لا يدخل الواحد عليها إلا وترك عندها ما لايتركه عادة عند سواها: كل عقله وجميع ماله. ولسبب لم يفهمه حتى الرّجال الواثقون من أنفسهم والأكثر حسما في حياتهم، فقد كان لا يدخل الواحد عليها مرّة، إلا ورغب في العودة مرات ومرات. " وتستمر مغامرات عيشة لارولاكس مع السيد الرئيس وصاحب النياشين الكثيرة، وحتى منظم الانقلابات العسكرية أحمد السلوقي قد اتخذته عشيقا.

وهذا الأمر ينطبق كذلك على والدة جمال حميدي " عويوش السّحارة " التي اختار لها قسيمي اسم عويوش وهو تصغير لاسم عائشة مأكدا لنا الرأي الذي أخذنا به حول سبب هذا الاختيار.

4- أولغا أو حورية:

أولغا هو اسم روسي لإحدى القديسات ...ولعلّ سبب التسمية هو ..

أما حورية فيعني المرأة الجميلة الحسناء ذات القد المليح والعقل الرجيح، حتى إنه يرتبط بالحور العين اللواتي يكافئ الله بهم المؤمن في الجنة وذلك لشدة جمالهن، إلا أن أولغا أو حورية على العكس تماما، فقد كانت في رواية سلالم ترولار تعاني من البهاق الذي جعل بشرتها بيضاء بشكل غير طبيعي " كانت أولغا تشبه أنثى وحيد قرن بيضاء، بمؤخرة بحجم طاولة بلياردو، وبصدر ضخم متدلٍّ كعنقود عنب، وكان رأسها كبيرا بجبهة عريضة، وبعينين صغيرتين بلا رموش تقريبًا، أمّا حاجباها فكانا متصلين، يشبهان في الشكل جناحي طائر، ومع ذلك كانت أولغا على الرغم من بشاعتها أجمل من تلك النصوص التي اعتادت أن تجلد بها ظهر الشعر. ولكنها لم تكن لتدرك ذلك بسبب أن لوثة غريبة أصابت ذائقة الناس في

ذلك الزمن فصارت كل " محمحة " أو"أحأحة" قصيدة شعر رائعة إذا خرجت من فم أنثى " وهكذا فإن قسيمي لم يخرج عن التقليد الذي اعتمده في رواياته الثلاث من تسبيه شخصياته بالحيوانات وإلصاق كل صفات القبح والبشاعة بها، مستعملا مفارقة الأسماء التي أتت تحمل معنيين متضادين مستعينا بقاعدة بلاغية تقول أن الضدّ بالضدّ يُعرَف.

أمّا عن قضية إلحاق الألقاب بالأسماء مثلما فعل مع عصام الملقب بكاشكاصي التي تعني هل من ذهب مستعمل للبيع ؟ وموح بوخنونة الذي يعني موح صاحب الأنف المليء بالمخاط الظاهر للعيان، وعيشة لارولاكس فإنه يقول: "كانت هذه عادة الناس في الحي أو ربّما في أحياء شبيهة، لا شغل لهم إلا أن يجدوا ألقابا جديدة لأناس يحبونهم ومن فرط حبهم لهم يترصدون عيوبهم بغاية أن تلحق بهم مدى الحياة أو على الأقل تستمر معهم ما بقوا مقيمين في الحي نفسه. وهكذا مع مرور الزمن تشطب أسماء منحوها يوم ميلادهم، لتحل محلّها أسماء على شاكلة: موح بوخنونة، جمال السمينة، إبراهيم الكادافر، عصام فاقو، بختة مونامور، عويوش السّحارة، عيشة لارولاكس، سليم اللومبة.. أسماء سرعان ما يألفونها، إلى درجة أنهم لا ينتبهون إليك إذا خاطبتهم بأسمائهم الأولى.

4-4 مفارقة الأدوار:

لقد اعتمد سمير قسيمي على مجموعة من الشخصيات التي قامت بأداء مجموعة من الأدوار المختلفة على امتداد ثلاثة روايات " سلالم ترولار، حماقات دوق دي كار والأحمق يقرأ دائما"، محتفظا بنفس الأسماء والصفات مع بعض التغييرات الطفيفة التي مسّت سلوكيات وتصرفات الشخصيات التي أدّت إلى تغيير الأدوار، فتبقى الشخصية نفسها مع دور جديد داخل الرواية، وقد عبّر عن ذلك حين اتصل سالم الجمل بأحمد السلوقي يستنجده " فهو بمجرّد أن قبض عليه تلفن لصديقه القديم أحمد السلوقي، الذي لحكمة في السماء أو لشيء في نفس الكاتب، كان يشبه في الشكل والوظيفة أحمد السلوقي الذي ظهر أوّل ما ظهر في حلم جمال حميدي، فقد يحدث أحيانا أن يضيق الواقع بأناس بعينهم، فيبصقهمعلى

وجه الحلم الذي يضيق بهم بدوره فيسلّمهم على كاتب يعجنهم على نحو يضطرهم للعب أكثر من دور في قصّة واحدة. " 279

وفي أحيان كثيرة كانت هذه الأدوار متضادة فيما بينها، فالشخصية المتدينة في الرواية الأولى لا تعرف الله في الرواية الثانية وهكذا..، والجدول الذي بين أيدينا سيوضّح لنا بسهولة أدوار الشخصيات المختلفة على امتداد الثلاثية:

الشخصية\ الرواية	سلالم ترولار	حماقات دوق دي كار	الأحمق يقرأ دائما
جمال حميدي	رجل في السابعة والخمسين من العمر، مشلول ونصف عنين بسبب مقوّ جنسي، ولهذا السبب طلقته زوجته أولغا (حورية)، يعمل نقيب البوابين في وزارة الثقافة، هوايته التلصص على الآخرين، يعيش في حيّ ترولار، أما عن شكله فقد كان أشبه بالخنزير، فهو " صورة واضحة لما يمكن أن تبلغه الطبيعة من تهوّر، أو إذا شئت صورة لما يمكن أن يصير عليه الإنسان لو توقّف خط التطوّر عند نقطة شبيهة بالنقطة التي توقّف فيها عنده" 21 تتوالى الأحداث في الرواية ليصبح جمال حميدي رئيسا رسميا للبلاد.	رجل في الخمسينات من العمر يملك بيت دعارة ويواعد مديرته التي كانت سابقا إحدى فتياته وهي بختة، كما أنه يعتبر عامل التوصيل الخاص بأولغا جارته المصابة بالرهاب الاجتماعي، غير متزوّج ويعيش في حي الدوق دي كار أما عن شكله فهو تماما كما ورد في الرواية الأولى قبيح للغاية ولكنه غير مشلول وفي الوقت نفسه " غير قادر على التحكم في ارتعاد كتلة الدهن المشكلة لبدنه الشبيه ببيضة نعامة ضخمة، فلم يكن رأسه الصغير ورقبته المكتنزة وساقاه القصيرتان لتمنع استدارة جسده الدهني، ليبدو في النهاية كهمبتيدمبتي، بيضة تسير على قدمين "19 . سعى جمال في هذه الرواية ليصبح وزيرا مثل باقي أصدقائه ولكن ينتهي به الأمر إلى أن يجد نفسه مشلولا ووسط مزبلة عمومية كبيرة.	شيخ في السبعينات من عمره حيث أن ما كان في الرواية الثانية ما هو إلا كابوس سخيف راوده، "لقد كان حلما لعينا لا غير، فمازال هو الرئيس، كما كان طيلة عشرين سنة، منذ تلك اللحظة التي ظهر فيها لأول مرة برفقة حكومته من المسوخ " كما أنه لم يكن مطلقا في هذه الرواية بل هو متزوج من أولغا ويعيشان معا في قصر رئاسي، أما عن شكله فقد بقي محتفظا بالقبح نفسه إن لم نقل أنه قد زاد قليلا خاصة حين اكتشف مدير التشريفات موته" كان " مشهدا مروعا أرغم السائق على التقيؤ، وجعل مدير التشريفات يلعن اليوم الذي ولد فيه مبصرا، ليضطر بعد كل هذا العمر على رؤية جمال حميدي عاريا كما ولدته أمه "

أولغا | حورية	ابنة أحد أنصاف الآلهة الذين كانوا يحكمون البلاد، أمها أميرة ووالدها عصام كاشكاصي الذي لا علم له بأن لديه ابنة من الأساس، إبراهيم بافالولو والدها بالتبني، تزوجت من جمال حميدي صديق إبراهيم ثم طلقته بعد تعرضه لحادث جعله مشلولا ونصف عنّين، كانت أولغا تعاني من البرص الذي حجزها في منزلها " وهكذا بدأت حورية حياتها في عالم من الظلال والظلمة، يترجم فيه الأمان بالأبواب المغلقة والستائر الداكنة والبقاء أبعد ما يمكن عن الضوء .. عالم يمثل فيه الاحتجاز أعظم ما قد يبلغه المرء من الحرية " 28، أما عن شكلها فقد كانت تشبه أنثى وحيد قرن بيضاء، بمؤخرة بحجم طاولة بلياردو، وبصدر ضخم متدلٍ كعنقود عنب، وكان رأسها كبيرا بجبهة عريضة، وبعينين صغيرتين بلا رموش تقريبًا، أمّا حاجباها فكانا متصلين، يشبهان في الشكل جناحي طائر "	لم يذكر شيء عن والدي أولغا في هذه الرواية، فهي تسكن حي الدوق دي كار وتعاني من رهاب اجتماعي جعلها حبيسة منزلها، الأمر الذي أدى إلى أن تكون مراقبة للحي على مدار الساعة، أما عن شكلها فهو لا يقل قبحا عن شكلها في الرواية السابقة، مع اختلافين بسيطين لا غير، فلم يكن حاجباها متصلين كجناحي طائر، بل غير موجودين تماما، بسبب إفراطها في نتف شعرهما، حتى اختفيا مع الوقت وحلّ محلّهما خطّان رفيعان أجادت رسمهما بعناية رسّام أعمى، كما لم تكن في الوقع بهقاء مثلما ظهرت في الحلم فحسب (يقصد رواية سلالم ترولار) بل أيضا مصابة بنوع من الخبل اللطيف، جعلها تعتقد أن خروجها من شقتها قد يعرّضها إلى خطر مميت، لتكتفي منذ بلوغها العشرين من العمر بالوقوف على شرفتها كلما حنت إلى رؤية العالم الذي لم يعد بالنسبة إليها كبيرا كما يجدر به أن يكون " 22	أولغا في هذه الرواية هي حرم رئيس الجمهورية، بنفس الصفات الشكلية التي وردت في الحلم الأوّل " سلالم ترولار "، كما أنها زوجة خائنة، خانت جمال حميدي مع صديقه موح بوخنونة إلا أنه لم يتمكن من فعل أي شيء حيال علاقتهما لأن جدّها هو الرجل الضئيل المسؤول عن صناعة الرؤساء في البلد، فتكفي إشارة منه فقط ليجد جمال حميدي نفسه مرميا في مزبلة عمومية كما حدث له في الحلم الثاني
إبراهيم بافالولو	هو والد أولغا بالتبني، رجل مزابي مؤمن متمسك بدينه وطائفته لدرجة أنه لا يصلّي إلا في مساجد إباضية " فقد كان رجلا يقدر الله ويحبه للأسباب الوجيهة التي تضمن له البقاء صامدا في ومرة اللامرئيين، وكعادته منذ مجيئه إلى العاصمة، كان ينوي التوجه إلى مسجد " الأخوة " بحي تونجين، أين يجدر بأي ميزابي يحترم إباضيته أن يصلّي. أمّا عن شكله فقد "كان إبراهيم	أما في هذه الرواية فإبراهيم هو موظف في وزارة الثقافة وهو نفسه الرجل الضئيل الذي ظهر في الحلم، " ابتسم جمال حميدي وهو يرى الرجل الضئيل وهو نفسه إبراهيم بافالولو، لو أخبره عن رؤياه تلك وكيف كان فيها بغيضا يقرر في مصائر الناس، وكيف سيّره الحلم ليكون والد أولغا بالتبني " 23 كما أن لإبراهيم دورا مهما في هذه الرواية على خلاف سلالم ترولارالتي	لم يرد ذكر إبراهيم بافالولو في هذه الرواية.

	بافالولو أحسن نموذج ل " الرجل- البطن" مع استثناء أنه كان الشكل البدائي لمواطني الألفية الثانية والأكثر بدائية لمواطني الألفية الثالثة، فقد كان لا يزال يحتفظ ببعض المخّ في جمجمته العريضة، ومع ذلك كان بسبب إدمانه للأكل يشبه كرشًا كبيرة بساقين بالكاد تحملان جثّته "28 كما أنه قد أدى دور صديق جمال حميدي رغم طلاق ابنته منه.	توفي فيها في أولى صفحات الرواية، إلا أن المفارقة في هذه الشخصية تكمن في تعاطيها مع الدين، حيث أن إبراهيم في حماقات دوق دي كار لم يدخل مسجدا في حياته، وحين قرر مرتين الدخول حدثت له أمور مريعة جعلته يمتنع عن دخولها إلا حين بحث عن جمال وعصام يوم الجمعة " وقف بجوار مسجد كتشاوة، حيث جعل ظهره للباب بعد أن تأكد بنفسه من عدم تواجد جاريه بالداخل، تردد في الدخول، فلم يكن طاهرا كما تقتضيه العادات أو مثلما يفرضه الدين، في الحقيقة لم يكن متأكدا إن كان الحظر فرضه الله أو الإنسان، فلطالما اختلطت عليه الأمور في كل ما يتعلق بالدين، لكنّه حين تذكّر أن الجامع كان كنيسة وقبلها مسجدا حول ذات مرة إلى إسطبل اطمأن إلى قراره بالدخول ...ومع ذلك استمر تردده وقتا قبل أن يجمع شتات شجاعته ويتقدّم خطوات حتّى دخل المسجد أخيرا، فقد كان يخشى أن يحدث معه ما اعتاد على حدوثه، كلّما قرّر دخول أي مسجد "167 أما عن شكله فقد حمّله قسيمي وصف الرجل الضئيل في سلالم تروﻻر فكان " ككائن فر من زمن بائد، برأس أصلع وبدلة رخيصة" 31 كما أن علاقته بأولغا لم تكن كما هي في الرواية الأولى بل ظهرت كأوّل وآخر حبّ في حياة إبراهيم، لو لم تصب برهاب جعلها تعتزل كلّ الناس من حولها وتكتفي بمراقبتهم من شقتها في دوق دي كار.	

عصام كاشكاصي	رجل القمامة، والرجل ما كما سماه سمير قسيمي، شيخ سبعيني وهو والد أولغا الحقيقي" انتمى عصام كاشكاصي إلى رتبة اجتماعية اندثرت بسرعة مباشرة بعد الانفجار العظيم، وإثر ظهور أوّل أشكال مواطني الدولة المدينة المسمى " الرجل الأفضل "، وكانت هذه الرتبة تمنح لمواطنين مخضرمين، عاشوا عصر ما قبل الانفجار في شكل بدائس للمواطنة أطلق عليه اسم "الأنديجان " ثم استمروا في الحياة من دون أن يتخذوا أي موقف واقعي يسمح لهم بالتطور إلى حركى أو مجاهدين... كان عصام كاشكاصي وليد فاميليا، لهذا ربما لم يكن بمقدوره أم يمدّ يده طلبا للرحمة، مكتفيا كل ليلة حين تغلق المدينة الدولة أبوابها يمدّ يديه داخل صناديق القمامة بحثا عن أي شيء يصلح للأكل أو اللبس، وكان أحيانا يلثمه الحظ، فيجد فيها ما يصلح للبيع في أسواق الخردة "46، أما عن الحياة البائسة التي كان يعيشها فهي عقاب اختاره له الرجل الضئيل لأنه تجرّأ على العبث مع ابنته أميرة وإنجاب طفلة منها وهي أولغا.	على عكس شخصيته في سلالم ترولار فإن عصام في حماقات دوق دي كار " رجل وسيم يفهم في الأناقة، فمنذ أن نقشته الذاكرة في رؤوس سكان دوق دي كار، لم يره أحد بغير وجهه المتبسم، المنتهي بلحية شبيهة بلحية تروتسكي، والذي لفرط تشبهه به صفف شعره الأسود الكثيف على طريقته، وإن أخفى رأسه معظم الوقت تحت قبعة دائرية من الجلد تتوسطها نجمة حمراء صغيرة. "55 كما أنه قد تقمّص اسم امرأة لا وجود لها وهي دليلة غندريش التي لعبت دور زوجة الكاتب في رواية سلالم ترولار، استطاع من خلالها نشر ثلاث روايات لا تمتّ لعالم الرواية والأدب بصلة.	لا وجود له في الرواية.
موح بوخنونة	رجل سكّير ومعتوه وهو صديق جمال حميدي، لقّب ببوخنونة والتي تعني صاحب المخاط نسبة لأنفه الدائم السيلان، اعتاد مع جمال حميدي السكر " ببعض الكحول الطبي مزجاه مع ماء غازي، ثم أضافا عليه نصف ملعقة ملح ومع بعض الخلّ، كان هذا الخليط يسمى بالزمبريطو،	على النقيض تماما من دور موح بوخنونة في سلالم ترولار، فإنه في حماقات دوق ديكار رجل أنيق وراقٍ "اختفى زمنا من دوق دي كار، ليظهر مجددا بوجه حليق وسيّارة فاخرة وبأنف سليم على غير العادة، اسمه في الأصل محمد النجار، ولكنّ أولاد الحومة أطلقوا عليه لقبًا آخر	كما كان في سلالم ترولار فإن موح هو صديق جمال حميدي إلا أنه قد خانه مع زوجته أولغا على الرغم من أن جمال قد كان رئيس الجمهورية " فقد تمنى لو أن صديقه موح بوخنونة لا يزال حيا ولم يقتله سرطان الأنف ليتقاسم معه هذه

	كوكتيل لقّنهما إياه الفقر سنوات المراهقة" 29 وبعدها يتجرّد موح بوخنونة من كلّ ثيابه ويخرج إلى الشارع يعدو كالمجنون.	بسبب أنفه الذي لا يكفّ عن السيلان ومن يومها صار موح، تصغيرًا لمحمد وبوخنونة بمعنى صاحب المخاط" 93 " ابتسم موح بوخنونة وقد أدرك حيرة صديقه الطيب حين سأله من يكون، أو لـمّا وصف ما يحدث بالهراء، وهي حيرة مفهومة لأي واحد قرا السيرة الذاتية لموحبوخنونة قبل اختفائه، وهي على الرغم ما قد يضيفه كاتبها من إضافات لن تتجاوز صفحة واحدة، تضمّ جملة وحيدة لا غير "رجل فاشل " " وخلاصة القول أن موح بوخنونة قد التقى حظه قبل سنتين في أسبوع مدهش فاز فيه بكل الرهانات التي قام بها، بداية بسباق الأحصنة والرهانات الرياضية وانتهاء باللوطو، ليجد نفسه خلال أسبوع واحد فقط، صاحب ثروة عظيمة. فلم يعد موح بوخنونة المعتوه الذي يسكر بالزمبريطو بل أصبح رجلا نبيلا يتحدّث أكثر من لغة.	السعادة، ولكنّه حين تذكّر أنه كان يخونه مع زوجته، بصق على أولغا وهي تشخر بجانبه وقرر زيارة قبر صديقه الخائن بعد انتهاء مراسم دفن الرجل الضئيل ليتبوّل عليه أيضا "238.
عيشة لارولاكس	ليس لها وجود في سلالم ترولار.	امرأة جميلة جدا، هي صديقة عويوش والدة جمال الذي تقاسمت معه ملكية بيت دعارة التي كانت تملكها وتعمل بها عاهرة، قبل أن تنتقل للعمل كمفسّرة للأحلام بإحدى القنوات التلفزيونية، ثم تتم ترقيتها لتصبح وزيرة السياحة وعشيقة الرجال الذين يديرون أمور الدولة المدينة وهم " الرئيس وصاحب النياشين وأحمد السلوقي "	لم تكن عيشة في هذه الرواية سوى عشيقة سالم الجمل. أما عن شكلها فقد فقدت ذلك الجمال " وتيبس وجهها وتعظّم جسدها حتى اختفى صدرها وردفاها، ولم يبق من مؤخرتها إلا ذكرى سعيدة عن جسد كان يرعد الرجال ذات يوم " 278
سعيد الذيب	ليس لها وجود في سلالم ترولار.	عقيد (كولونيل) في جيش صاحب النياشين الكثيرة، اشتغل عميلا سريّا	فريق ثم عقيد أصبح رقيبا (سرجان) بأمر من جمال

		وساهم في الإطاحة بالرئيس	حميدي " لم يكن يشبه أحدا من هؤلاء، ولا يشبه أيضا أي رجل من حلم جمال حميدي فمع أنه كان ضابطا نافذا في زمانه وخطيرا بنحو ما، فلم يكن يشبه صاحب النياشين في شيء، عدا ربّما في عدد النياشين التي زينت صدره أيام كان فريقا 263." أما عن شكله فلم يشبه أي شخصية من الثلاثية حيث وسيما ويملك جسدا رياضيا ولم يشخ رغم تقدمه في العمر. " تقصد بلا شك السرجان سعيد الذيب، فلا يوجد كولونيل بهذا الاسم، فمنذ أن رأى السيد الرئيس بحكمته أن ينزّل كل الرتب في الجيش، لم يعد هناك مثل هذه الرتب في جيشنا العظيم، وقد شرفني أن جعل رتبتي أعلى رتب الجيش، وأحمد الله أنني تقاعدت وأنا في خدمة الرئيس مجرّد سرجان. " 259 له دور بارز في الرواية بحيث أنه استطاع إيجاد شخص يستطيع القراءة ليوليه رئاسة البلاد.
سالم الجمل	ليس لها وجود في سلالم تروﻻر.	ضابط في الجيش، له ميولات جنسية غريبة فهو شاذ جنسيا يعبث مع من توكل له مهمة القبض عليهم مثل ما فعل ما إبراهيم بافالولو وعصام كاشكاصي، أما عن شكله فقد كان طويلا جدا بكتفين عريضين فحين فكر إبراهيم في لكم وجه خاطفه ما	لم يكن ضابطا بل ابنا غير شرعي لأحد الضباط، محتال وسارق محترف، لم يفقد القدرة على القراءة مثل بقية المواطنين، الأمر الذي رشحه ليكون رئيس البلاد. أمّا عن شكله فقد كان ينافس

		إن يفتح صندوق السيارة " قابله وجه عريض لرجل أعرض، بدا له من موقعه النتن (وهو غارق في القذارة والبول) عملاقا جبّارا، توقّف عن الاستعداد للوثب واللكم " 172	جمال حميدي في القبح ...
الرجل الضئيل	هو والد أميرة أم أولغا، كان أحد الآالهة الذين حكموا المدينة الدولة، قبل أن يصبح صانع الرؤساء في البلد، راقب حياة أولغا ورقى زوجها جمال حميدي ليشغل منصب عميد بوابي البلد، ثم عيّنه فيما بعد رئيسا للبلاد " كان مشهدا لطيفا، فلم يحدث قط في قصر الحكومة أن شعر أيّ أحد بالألفة مع الرجل الضئيل، باستثناء جمال جميدي، لم يحظ أي شخص وإن كان إلها بشرف أن يقترب منه صاحب الطابق التحتي بهذا النحو، أو أن يتشرّف بلمس يد لم تخلق إلا لخلق الآلهة والعوالم الموازية" 148. أما عن شكله فقد كان كما يدلّ عليه اسمه تماما " رجل ضئيل "	على غير المتوقّع تماما فقد كان الرجل الضئيل في حلم جمال حميدي هو صديقه إبراهيم بافالولو.	كان له نفس الدور في رواية " الأحمق يقرأ دائما " وهنا يظهر لنا أن جمال حميدي قد رأى حلما واحدا هو "حماقات دوق دي كار " وفي حلمه حلم ب " سلالم ترولار" .
أحمد السلوقي	ليس لها وجود في سلالم ترولار.	عقيد في جيش صاحب النياشين الكثيرة فحين قرر التخلص من الرئيس " بدا له أن أفضل ما يفعله في هذه اللحظة هو مكالمة " أحمد السلوقي " في الحال، فليس ثمة من بين رجاله أفضل منه في مسائل الانقلابات وتحضير الثورات، ولابد للسيد الرئيس إذا رغب في الإطاحة به أن يستعين برجل مثله "150	"كان يشبه في الشكل والوظيفة أحمد السلوقي الذي ظهر أوّل ما ظهر في حلم جمال حميدي"279 ويقصد بذلك رواية " حماقات دوق دي كار "

لقد استطاع سمير قسيمي معارضة رواياته بعضها ببعض بطريقة سردية سلسة للغاية، استنطق من خلالها شخصيات وأسكت أخرى، وعزز بعض الأدوار وألغى وجود أخرى. وذلك لا يتأتى إلا لكاتب متمرّس في السّرد ويعي احتيالاته الفنيّة تماما كما يعي خطورته،

بحيث أصبح أداة لإنتاج المعرفة، ويشرّع القوّة والهيمنة، فبات واضحا أنّ من يملك قوة السرد وقوة اللغة فإنه يملك السلطة والحقيقة المطلقة. ولمّا أدرك قسيمي ذلك عبّر الواقع الجزائري بواسطة مجموعة من الشخصيات التي تشبه المسوخ وتتنافس في قبحها على غير ما اعتدنا عليه في الروايات التي يكون أبطالها نبلاء على درجة عالية من الأخلاق.

5- المكان:

يمثل المكان وثيقة إثبات انتماء وهوية الإنسان التي يدافع عنها ويعتز بها، ولخصوصيته استغله الروائيون في رواياتهم لإيهام القارئ بواقعية ما يكتب عنه، فكلما كان وصف المكان دقيقا، كلما اتضحت الصورة لدى القارئ أكثر، وتوهم وجود هذا المكان فعلا، وإن كان الروائيون يواجهون – وبلا شك – مشكلة في الإطناب في وصف الأمكنة على خلاف كتاب ما بعد الحداثة الذين يميلون إلى الاقتصاد اللغوي قدر الإمكان، وقد عبر سمير قسيمي عن هذا في رواية الأحمق يقرأ دائما حين وصف سقوط سالم الجمل قائلا: " وكان الذي حدث معه لا يستحق ليذكر بأكثر من جملة واحدة لا غير: " لقد تعثّر بشيء أسقطه أرضا ففقد الوعي، ولم يفق إلا بعد ساعات، أما الذي جعله يسقط وكيف كان شكل سقوطه وموضع جسمه ووضعيته حين تهاوى أرضا، أو ما إذا اتسخت ملابسه أو تمزّقت، وكل الهراء الذي اعتدنا عليه في الروايات السمينة من وصف لأشياء نعرفها وأحداث رأينا مثلها، وتفاصيل بلا معنى عن عناق يبدأ في صفحة ولا ينتهي إلا بعد عشرين صفحة فكل ذلك لا يعني كاتب هذه القصة بقدر ما يعنيه أن سالم قد سقط فقط " 318.

إن قضية الاقتصاد اللغوي عند وصف الأمكنة لا تعني أن المكان عند قسيمي غير مهم، بل إنه يلعب دورا رئيسيا كأبطال رواياته تماما، وقبل أن نقوم بتحليل دلالته وجب علينا أولا ضبط المصطلحات المتعلقة بالماكن والفضاء والحيز،فعلى أهميته لم يول النقاد والباحثون للمكان اهتماما كبيرا، وهذا ما يؤكده الدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه نظرية الرواية حيث يقول: " على الرغم من أهمية الحيز وجماليته في أي عمل سردي عموما , وفي أي عمل روائي خصوصا فإننا لم نر أحدا من كتاب اللغة العربية ممن اشتغلوا بنقد الأدب

الروائي أو التنظير للكتابة الروائية، قد خصص فصلا مستقلا لهذا الحيز –أو الفضاء بالمصطلح الشائع في النقد العربي المعاصر – ما عدا" حميد الحميداني"[1] الذي اختص هذه المسألة بفصل مستقل تحت عنوان " الفضاء الحكائي " " فصّل فيه مفهوم الفضاء والأشكال المختلفة التي يتّخذها وهي أربعة:

أ–**الفضاء الجغرافي:** " وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

ب–**الفضاء النصي:** اهتم بهم يشال باتور وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو المكانية كعلامات الترقيم والصور ... إلخ "

ج–**الفضاء الدلالي:** وصاحبه جيرار جنيت ويشير إلى الصورة التي تخلفها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد، ويرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

د–**الفضاء كمنظور أو رؤية:** ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الروائي بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح[2].

من خلال هذا التقسيم يتضح لنا أن الفضاء الأول والثاني هما فقط المعنيين بفضاء الحكي من حيث هو بناء سواء كان في الواقع أو على الورق،"فالفضاء عند لحميداني يتعلق بالضيق والاتساع والانفتاح والانغلاق كما أن بعضها له خصوصيته في إنتاج العلاقات الدلالية والأبعاد النّفسية."[3] وقد عبّر عبد الحميد بورايو في كتابه منطق السرد عن الفضاء النصي مستعملا مصطلح الحيز النصي الذي نقصد به في مجال النص، أي الصورة الشكلية التي قدّمت بها الرواية للقارئ من حيث ترتيب أقسامها وما يتعلق بعنوانها وعناوين فصولها ومضامين فاتحتها تماما كما هو الواقع في رواية سلالم ترولار التي تقوم في مجملها

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 125– 126.

[2] أنظر، حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 62.

[3] جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، أطروحة دكتوراه جامعة الحاج لخضر باتنة، 2007\2008.

على هذه السلالم وسنرى ذلك بالتفصيل في هذه الدراسة" فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخصية التي يندرج فيها "أما الفضاء الجغرافي فقد اصطلح عليه بالحيّز المكاني[1] الذي يشمل الأماكن سواء منها المتخيّل أو الفعلي الذي له مرجعية واقعية فهو بذلك يعبّر عن نفسه ودوره داخل الرواية، فالمكان هو آخر عنصر يمكن للكاتب أن يختاره اعتباطا، بل يمكننا الجزم بأنه لا يستطيع ذلك نهائيا، ولهذا جاء كل حديث عن المكان داخل الرواية حديثا مليئا بدلالة عديدة ومختلفة، وقد يصل الأمر ببعض الروائيين أن يجعلوا مكانا أو مجموعة من الأمكنة سببا في كتابتهم لنصوصهم الإبداعية.

ونحن إذا بحثنا عن مقدار التردد والإيقاع والنظام، وخاصة عن سبب التغيرات المكانية في رواية ما فإننا سنكتشف إلى أي حدّ تكون هذه الأشياء كلها ضرورية لتأمين وحدة الحكي وحركته في آن واحد، كما سنكتشف أيضًا مقدار تآزر الفضاء مع عناصره الأخرى المكوّنة له خاصّة فيما يتعلّق بالزمن، فنجد الكاتب يوظّف ذات المكان عبر عدّة أزمنة تكون له في كل زمان دلالة وإيحاء مختلف." فالفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أو تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، ثم إن الخط التطوّري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدّد، فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصّة "[2] رغم أهمية هذه الأخيرة.

وفي أهمية المكان الروائي يقول حميد الحميداني:" إن المكان ساهم في خلق المعنى داخل الرواية، بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم." [3] ويظهر ذلك جليا في الرواية العبثية التي تربط أماكن معينة بأمور محددة، مثل سلالم ترولار التي ربطها سمير قسيمي بالموت والسطلة. يرى عمر

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السرد، منشورات السهل، الجزائر ط1، 2009 ص143 .

[2] حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص64.

[3] المرجع نفسه، ص 70.

عاشور في كتابه " البنية السردية عند الطيب صالح " : " أن الرواية تحتاج نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في المكان، يسند للأولى تنظيم الحركة للأحداث في الزمن، وللثانية تنظيم حركة الشخصيات في المكان "[1]وعليه فإن المكان في العمل الروائي هو الملعب الذي تجري فيه أحداث الرواية، والحيز الذي تدور فيه الشخصيات وهو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني " فالمكان هو " الجغرافية الخلاقة في العمل الفني "[2] .

ويختلف المكان في الروايات العبثية عن باقي الروايات لأنه يكتسب ميزة العبثية، فهو مفتوح بلا حدود، له حمولة دلالية ساخطة وساخرة مثل تسمية الجزائر العاصمة بالمدينة الدولة في ثلاثية قسيمي السلالم والحماقة تارة، وبالجحيم تارة أخرى " بعيدا عن التاريخ غير الرسمي للقطعة النقدية، وعلى بعد ثلاثة آلاف سنة في اتجاه عصر الأرباب الجدد، كانت الفوضى قد منحت اسما جديدا للمدينة الدولة هو الجحيم".

كما يعد المكان وسيلة لتحقيق وظيفة نقدية يمكن من خلالها تقديم جملة من الآراء السياسية والفكرية المتعلقة بالمجتمع انطلاقا من مواقف الكاتب، "فالأمكنة شاهدة على صدق الأديب وخادمة لرؤاه، فيوظّفها توظيفا واعيًا، لأن في ذلك وعيا لذاته وبحثا في كيانه"[3]، " والمكان بإنجازه لهذه الوظيفة يكون متوازيا وإيديولوجية الروائي التي تظهر عندما تعبر الشخصية عما يجول في دواخلها من مشاعر"[4] سواء بنقد المكان والامتعاض أو الحنين إليه.

5-1الحيّز النصي لرواية سلالم ترولار:

أ- العنوان:

[1] عمر عاشور (ابنالزيبان)، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2011، ط1، ص 30.

[2] اسين النصير، الرواية و المكان (دراسة الروائي)، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع، سوريا، 2010، ط2، ص 50.

[3] عبد اللطيف حجّاب، جماليات المكان القومي ودلالته عند مفدي زكريا، مجلة اللغة العربية، المجلّد 24، العدد 3، 2022، ص 451.

[4] حمد مرشد، البنية و الدلالة في روايات " إبراهيم صنع الله "، ص 215.

على خطى الروائي المصري نجيب محفوظ الذي سبق قسيمي بسنوات كثيرة في اختياره لأسماء شوارع لتكون عناوينا لرواياته مثل " زقاق المدق " و" خان الخليلي " اختار قسيمي اسم شارع جزائري ليكون عنوانا لروايته " فالعنوان قد يدل على شخصيات أو أماكن أو على برنامج سردي، فهو يختصر سلفا مغامرة الرواية أو يعرض طريقة النظر إليها لكنه لا يكتسب معناه إلا بعد قراءة الرواية ".

"سلالم ترولار" كانت هذه الجملة الاسمية كافية بالنسبة لقسيمي كي يقدم لنا إبداعا أدبيا قد تعود لقراءته مرّات عدّة، وتحس في كل مرة أنها المرة الأولى، فبمجرد سماعك للعنوان تمضي رأسا لاكتشاف ما وراءه " فالعنوان أولى العتبات النصية التي تلفت انتباه القارئ " [1] " والمحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه "[2] ومن خلال قراءتنا للرواية نجد أن العنوان "سلالم ترولار " قد تكرر خمس مرات وفي كل مرّة ذكره الكاتب إلا وربطه بالموت والفناء، فترولار هو أحد الأحياء الشعبية الواقع في قلب الجزائر العاصمة– الجزائر الوسطى – وحسب الرواية هو المكان الذي توفي فيه إبراهيم بافولولو أحد شخصيات هذه الأخيرة " بسبب المصعد العاطل والطوابق الخمسة التي تفصله عن الشارع، احتاج بافولولو لخمس عشرة دقيقة ليبلغ مدخل عمارته، ثم على ربع ساعة أخرى لينزل سلالم ترولار، كان مع كل خطوة يخطوها يلهث لهاثا يسمع عن بعد مئة متر . وفجأة من دون تفصيل ممل بمجرد أن بلغ أسفل السلالم حتى توقف قلبه ومات." فالكاتب باختياره لهذا الحي الشعبي عنوانا لروايته أراد أن يربطه مباشرة بالموت، وكأن هذا الحي الذي تدور فيه أحداث الرواية يمثل في واقع الأمر الجزائر كوطن، فصار الوطن مكانا مثاليا للموت رغم كل جهود مواطنيه الحثيثة وسعيهم من أجل الارتقاء درجات سلمه الاجتماعي إلا أن مصيرهم في نهاية الأمر هو الزوال والفناء دون أن يسمع لهم صوت ولا أن يوجد لهم أثر، يشيعون ليلا

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ص 126.

[2] عبد الفتاح الحجري، عتبات النص النص – البنية و الدلالة –، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ص19.

كاللصوص والمجرمين، "فالعنوان يأتي بمستوياته المختلفة ليكون العتبة الأخطر من جملة العتبات في علاقته بكل من النص والقارئ، فهو يهب النص كينونة، حيث أن النص لا يكتسب الكينونة إلا بالعنونة، إذ يمثل العنوان الدليل الذي يفضي بالقارئ إلى النص "[1]، فأي خطأ في اختيار العنوان قد يكلف الروائي اسمه وصيته في الوسط الأدبي " لهذا كان العنوان الحقيقي دائما أكثر أهمية للكاتب منه للقارئ "[2]، ولا شك أن " السبب يعود إلى أن الفنان ينظر إلى الواقع نظرة تأخذ بالظواهر ولا تأخذ بتفسيراتها فيأتي العنوان معبرا عن هذا الوجه المتقطع المبعثر للواقع العام وبالتالي يشبه الواقع المصور في الرواية "[3].

فلو اختار سمير قسيمي عنوانا آخر ك" الجزائر " مثلا سيبدو ساذجا أو مؤرخا أكثر منه روائيا، فكان الاختيار على سلالم ترولار التي تحمل اسم طبيب أجنبي عاش في الجزائر زمنا لا بأس به جعل السلطات الجزائرية تتيمن به وتسمي شارعا باسمه، فصار الوطن ملكا لأياد أجنبية خارجية وليس ملكا لشعبه أبدا، فحتى أسماء شوارع أجنبية وقد أشار قسيمي إلى هذه الفكرة في الرواية حيث يقول " هنا – يقصد فرنسا – يسمون الشوارع والأماكن والمقاهي بأسماء رموزهم، كثير من الأماكن تحمل أسماء قديسين وشعراء وكتاب أحيانا أسماء رسامين وممثلين ... نحن لا ننظر لرموزنا بهذا الشكل، لا نحب من ماتوا من أجل الوطن، ولا من بقوا على قيد الحياة، أسماء شوارعنا لا هوية لها" 104كأن قسيمي تعمد الإشارة إلى هذا المضمون انطلاقا من عنوان الرواية الذي جاء مثقلا بالمعاني والرسائل الخفية " فهو يعد مرجعا يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج لنص، وهذه النواة لن تكون مكتملة ولو بتذييل عنوان فرعي، فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي، كإمكانية الإضافة والتأويل"[4]، ولعل أخطر ما يمكن أن يعبّر

[1] الد حسين ، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، د ط، 2007، ص 46.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص 125.

[3] المرجع نفسه، ص 125.

[4] جميل الحمداوي، السيموطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 25 ، 1997، ص109.

عنه عنوان هذه الرواية هو حقيقة أن الجزائر لا تزال فرنسية العمق، جزائرية السطح، تمتد فيها جذور العصابات المتواطئة – خوفا وطمعا– مع دولة تقع ما وراء البحار.

ب– الفصول:

كما كان لهذا العنوان دور رئيسي في تقسيم فصول الرواية التي هي خمسة إضافة إلى الاستهلال والرسالة التي بعثها له مدير دار النشر التي يتعامل معها ليكون المجموع سبعة تيمنا بعدد سلالم ترولار في قلب الجزائر العاصمة وهي بالفعل سبعة سلالم، كأن كل سلّم منها يشكل فصلا من حياة إحدى الشخصيات الموجودة في الرواية، أما عن أسماء هذه الفصول / السلالم ودلالتها فقد كانت كالتالي:

أولغا:

أولغا هو الاسم المستعار لحورية طليقة جمال حميدي وابنة إبراهيم بافولولوبالتبني، ومما لا شك فيه أن اختيار قسيمي لهذا الاسم لم يكن محض صدفة بل درس بعناية وإن كان قد تظاهر في الرواية بأن سبب التسمية هو إصابتها بالبرص:

- سأدعوكِ أولغا.
- أولغا؟
- نعم أولغا، اسم يليق بكِ بلا شك. وافقتْ بلا تردد، أوهمته أنها معجبة بهذا الاسم الجديد فقط لأنها كما رآها تشبه النساء الروسيات في البياض وقوة الجسم."

والحقيقة أن قسيمي قد اختار هذا الاسم لأنه في الأصل اسم قديسة روسية ذكرت في القصص الروسية القديمة " وانطلاقا مما ذكر في القصص ما بين 945م فإن هذا التاريخ يرتبط بإيغور وحربه ضد الديلفريان، وما عرف فيما بعد بانتقام أولغا"[1]، ولعلاقة القداس بالآلهة فإن حورية في رواية سلالم ترولار تملك دما نبيلا لأنها أمها كانت ابنة للآلهة " حتى وإن سارت الأحداث على حبل اللامتوقع، فقد كان الدم الذي يسري في عروق حورية نبيلا،

[1]The RussianPrimaryChronicle ,translated and edited by Samuel Hazzard Cross and Olgerd P, the mediaevalacademey of America , Cambridge, massachusetts .p49

دما إلاهيا بلا شك، يجعل منها إلهة أو نصف إلهة بنحو ما." فكان اختيار اسم أولغا موفقا جدا للجمع بين صفات حورية.

- **الكاتب:**

عاد قسيمي مرة أخرى للتلاعب بسيكولوجية الأسماء عند القارى فحديثه عن الكاتب في الراوية مشفر يحمل عدّة تأويلات، منها ثورة الكتابة التي شهدتها الساحة الجزائرية، وجنون دور النشر،حيث صاروا ينشرون كل شيء لا علاقة له لا بالأدب ولا باللغة فقط من أجل المال، ففتحوا بابا لا يمكن إغلاقه لكل من راوده يوما حلم الكتابة ولا يملك لا الموهبة والقدرة عليها، يملكون القرار فقط في أن يصبحوا موهوبين،وذلك ما فصّل فيه في حماقات دوق دي كار حين جعل من عصام كاشكاصي كاتبا كبيرا يختفي وراء اسم امرأة اختاره اعتباطا وهو " دليلة غندريش " زوجة الكاتب في سلالم ترولار.

وربما قصد شيئا آخر حين شبّه الكاتب بالآلهة التي تتحكم في مصائر الناس وأقدارهم كما يتحكم هو في مصائر شخصيات روايته وحيواتهم فقد يقتل أحدهم بجرة قلم تماما كما فعل مع إبراهيم بافولولو، وما يدعم هذا الرأي هو أن الكاتب في كل مرّة ينتهي من كتابة أحد فصول روايته تعود مجموعة من الأبواب إلى مكانها الأصلي، وما إن انتهى من روايته حتّى عادت كلّ الأبواب في المدينة، غير أن الكاتب هنا لا يصرّح بنفسه ولا يكتب اسمه الحقيقي على أغلفة روايته بل وقع نظره يوما على اسم لرجل مغمور لا يعرف من الأدب إلا اسمه لقد " وقعت عيناه على ملاحظة كتبت بقلم الرصاص نفسه بالخط الرديء نفسه: " ظاهر أن هذا الكاتب تعلم الكتابة في مرحاض .." صُدِم في البداية، ثم تمالكه الضحك لجرأة صاحب الفقرة، فقد كانت ملاحظة تخص كتاب " بندول فوكو " لأمبرتو إيكو، كانت هذه الجملة كفيلة ليقرر توقيع أول رواية له بالرجل صاحب التعليق " ومثلما أن الكاتب يتحكم في الرجل صاحب اسمه من خلال إرسال رواية كل سنة فكان يتقمص شخصيته ويؤدي دوره بكل إتقان كالدمية دون أن يحس الناس من حوله بأي شيء، فإن الرئيس السابق للجزائر كان في مرحلة ما أشبه بالدمية في أيدي محركيها الذين فضحهم حراك الجزائر 2019 م.

- الرسالة:

على غرار العناوين الداخلية السابقة، فإن قسيمي قد مهّد لهذا العنوان " الرسالة" في الصفحات التي تسبقها، فقد أشار إلى رسالة ما بعث بها الكاتب إلى زوجته وهي في مرسيليا لم تصلها إلا بعد خمس سنوات وهي مدة العهدة الرئاسية في الجزائر، لم يجعل قسيمي للصدفة والاعتباطية مكانا في روايته، كل كلمة محسومة مسبقا، أما عن الرسالة التي حُجزت في مكتب "أسرار الدولة " فقد كانت مثقلة بمآسي شعب بأكمله في شكل بوح من رجل إلى زوجته ومما ورد فيها قوله " يوم أخبرني ابننا أن لديه هذا العام مقرر التاريخ حزنت عليه، لم أخبرك لم أخبره أيضا، حزنت أن يهدر طفولته على دراسة تاريخ سيدرك لاحقا أنه مزور، حكايات بطولات أسطورية، غسيل مخ بدائيّ لا ذكاء فيه ... على فكرة،حتى نحن نصدق كل ما تقوله لنا الحكومة، هل يعني ذلك أننا أطفال ؟."

- الرجل الضئيل:

إن القارئ لهذا العنوان يتبادر إلى ذهنه مباشرة صورة لرجل قصير القامة نحيل الجسم وهو تماما الرجل الضئيل كما وصفه قسيمي، له شاربان ويتحكم في كل أمور المدينة الدولة " الجزائر "، ولعلّ المقصود بالرجل الضئيل هنا هو السعيد بوتفليقة أو الجنرال توفيق، حيث أن كل مواصفات قسيمي له تنطبق عليها تماما، كما أن الحراك السياسي بالجزائر 2019 قد كشف أنّه كانت لهما السلطة الطلقة في تسيير شؤون البلاد ونهب ما استطاعوا من ثروات البلاد وأموال الخزينة العمومية، أما عن دلالة التسمية فهي رمزية تعاكس اسم " أصحاب البطون الكبيرة والرؤوس الفارغة "، ففي المدينة الدولة يجد المرء نفسه أمام خيارين، إما أن يكون ذا بطن كبير ورأس فارغ، حاله حال كل سكان هذه المدينة، وإما أن يكون نحيفا ضئيلا كحال الرجل الضئيل وهذا أمر شبه مستحيل.

- إيلاغين:

كان إيلاغين هو آخر عنوان داخلي في الرواية وهو اسم أعجمي، ولعل الملاحظ في هذه الرواية أن قسيمي قلما يجعل لشخصياته أسماء صريحة، فكان في كثير من الأحيان

يجعل لهم أوصافا فقط " الرجل صاحب اسمه "، " الرجل الضئيل "، " خطيبته المعلقة بالرجاء "، " والد الخطيبة المعلقة بالرجاء "، " رجل القمامة " .و قد اختار قسيمي اسما صريحا ليكون أخر عنوان داخلي تماما كما بدأها ب" أولغا"، فلربما أشار إلى أن هذه الرواية ستبدأ صريحة وتنهي صريحة رغم كل الرموز والإيحاءات فيها، وهذا ما حدث فعلا فمع نهاية الرواية يتضّح لنا أن شخصية الكاتب في الرواية تمثّل سمير قسيمي، وأن الرواية التي كتبها الكاتب هي رواية سلالم ترولار بالفعل.

أما عن الحيز النصي في رواية حماقات دوق دي كار فهي تنقسم إلى قسمين:

- **ما قبل العتبة:**

استهله الروائي بمقولة لرويندرونات طاغور[1] وهي" سأل الممكن المستحيل أين تقيم؟ فأجاب في أحلام العاجز " ممهّدا بذلك إلى أن كل ما حدث في رواية سلالم ترولار لم يكن إلا حلمًا سخيفا لأحد شخصيات حماقات الدوق دي كار، فيتفح بذلك باب التشويق والإثارة أمام القارئ من أجل معرفة ما حدث فعلا. أما عن العنوان الذي اختاره فيدلّ على عامّة الشعب الذين يعيشون ما دون عتبة الحياة، ويعانون من التهميش وكأنه مجموعة من الحشرات لا أكثر ولا أقل، لا يكاد سكان ما بعد العتبة يرونهم إذا ما أطلوا برؤوسهم من شرفات منازلهم الشاهقة.

- **ما بعد العتبة بكثير:**

استهله قسيمي بمقولة لفيودوردوستويفكسي تقول: " إنك مسرف في التهذيب، لماذا لا تقول للحمار بكل صراحة إنّه حمار؟" والمقصود بالحمار هنا هم رجال السياسة الذين يعيثون في الأرض فسادا لكنهم يقابَلون بالترحيب والتهليل من عامّة الشعب المغلوب على أمرهم، ويظهر ذلك في الاستدعاء الذي قامت به الحكومة للمواطنين وسؤالهم عن الرئيس فإن لم تكن الإجابة متملّقة ومحابية ومداهنة كان مصير صاحبها الاختفاء.

[1] شاعر ومسرحي وروائي بنغالي، نبذ فكرة التعصب والتي سادت بين كثير من الطوائف والأديان في الهند المقسمة وتجلى ذلك في روايته (جورا) التي فضحت التعصب الهندوسى فتسبب ذلك استياء أهله، فسافر إلى إنجلترا عام 1909 ليصيب شهرة بعد ترجمة العديد من أعماله للغة الإنجليزية، حاز على جائزة نوبل للآداب عام 1913.

أما عن مصطلح ما بعد العتبة بكثير فيدلّ ذلك على الشخصيات الجديدة التي ستظهر في الرواية والتي لا تنتمي إلى الأحياء الشعبية مثل حي الدوق دي كار بل تنتمي إلى عالم الآلهة وأنصاف الآلهة التي تحرّك المواطنين أصحاب الرؤوس الفارغة والبطون الممتلئة وكأنهم دمى.

وبهذا فإن تقسيم الحيّز النصي في هذه الرواية ينطلق من نفس النقطة الخاصة بالرواية الأولى سلالم ترولار فالحيّز النصّي مرتبط مباشرة بالحيّز المكاني وعبّر عنه بالدرجة الأولى.

أما عن الرواية الأخيرة " الأحمق يقرأ دائما " فهي ليست مقسّمة مثل سابقتيها وليس بها فصول بل مجموعة من المقاطع السردية وعددها عشرة مقاطع متصلة ببعضها البعض، استهلها قسيمي بمقولة لمارك توين " كلّ ما نحتاجه لتحقيق النجاح في هذه الحياة هو الجهل والثقة " وكأنه لخّص لنا مفهوم الحماقة في كلمتين فقط " الجهل والثقة "،وربطهما بالنجاح فصارت الحماقة سببا في النجاح ليذكّرنا ببيت شعري خالد لأبي الطيّب المتنبي الذي يقول:

ذُو العَقْلِ يَشْقَى فِيْ النَّعيم بِعَقْلِهِ وأَخُو الجَهَالَةِ فِيْ الشَّقَاوةِ يَنْعَمُ

وببيت آخر للشاعر العباسي ابن المعتز المعروف بـ «خليفة اليوم والليلة» حيث قال:

وَحَلَاوَةُ الدُنْيَا لِجَاهِلِهَا وَمَرَارَةُ الدُنْيَا لِمَنْ عَقَلا

فالحيّز النصّي في هذه الرواية منغلق على نفسه تماما مثل توظيفه لمجموعة من الأماكن المغلقة على عكس الروايتين السابقتين التين تميزتا بالأماكن المفتوحة وفضاء بلا حدود.

2-5 الحيّز المكاني في سلالم ترولار:

الأماكن المفتوحة	الأماكن المغلقة
حي ترولار: يعتبر هذا الحي بسلالمه السبعة المحرّك الرئيسي لكل أحداث الرواية، فهو فضاء مفتوح يحمل كل المتناقضات، ففي الوقت الذي تعم فيه العتمة أغلب شوارع العاصمة التي يسكنها عامّة الشعب، يضاء أحد شوارع هذا الحيّ لأن أولغا ابنة أحد أنصاف الآلهة الذين يتحكمون في مصائر	**غرفة جمال حميدي وبيته:** يعتبر البيت أو الغرفة الملاذ الأول والأخير للإنسان فيه يشعر بكل معاني الأمان، تماما كما شعر جمال حميدي حين نام عاريا يغطيه شعر جسمه إلا أن ذلك لم يدم طويلا فقد " اكتشف جمال بمجرّد ضغطه على زر

الشعوب تتسكن في إحدى شقق هذا الشارع. " كان الشارع وقتها مضاء على غير عادة الشوارع الداخلية للعاصمة، حتى إنه كان هناك سبعة أعمدة مصابيح موزّعة على خمسين مترا من الشارع الذي لسبب ظل غامضا، لا يكف المقاولون عن تجديده، حتى شاع بين الناس آنذاك أن رجلا من الحكومة يملك شقة في الجوار". **ساحة المنعطف الثالث من حي ترولار:** بإمكان من يقف في هذا المكان رؤية شرفة شقة أولغا وكذلك شرفة الكاتب " وهو مكان اعتاد أولاد الحومة السهر فيه بكل ما يشمله السمر من أفعال لطيفة كشرب بعض عبوات البيرة أو تدخين ما يمكن من وحشيش وزطلة وابتلاع ما يجدونه من أقراص مهلوسة تجعل حياتهم محتملة على عكس ما هي عليه في الواقع، وأحيانا حين يلثمهم الحظ وتعطف عليهم أفروديت ببعض الحب، يمارسون الجنس في قبو قديم بني تحت الساحة، كان في أوّل عهده يحفظ مولدات الكهرباء، وبعد أن تغيرت طرق وصل الكوابل تحوّل إلى قبو جمع ما قدّرت له المشيئة أن يجمع من قصص الحب الغريبة والشّاذة أحيانا. "151/150 فهذه الساحة كغيرها تحمل كل معاني الفسق والفجور واللهو والمجون.	الإضاءة أن نافذة غرفة نومه وبابها اختفيا هكذا تحامل على نفسه، وراح يجوب بكرسيه أرجاء غرفته ذات الثلاث غرف، مذهولا غير مصدق لما كانت تراه عيناه، اختفت الأبواب والنوافذ كلها، وحلّ محلّها فراغ صادم، أهدر بوجوده كلمات تفيد في العادة تبرير ذلك الشعور الخرافي المسمّى بالأمان". أما عن بيته فيقع في الطابق الأرضي لعمارة بنيت على أنقاض مصنع خمور. **مكتب الرّجل الضئيل:** يقع هذا المكتب في أسفل قصر الحكومة، يشبه القبو ومنه تخرج كل القرارات الحاسمة المتعلقة بالبلاد وفيه يتدرّب الرؤساء الجدد على مخاطبة الشّعب، فهو يجسّد بحق الدّولة العميقة المتحكمة في مصائر كل الناس. " لم يكن مكتب الرجل الضئيل بتلك الفخامة التي افترضهافي رجل يرعب اسمه الأسياد، كان مجرّد غرفة داخلية لا يمكن ولوجها إلا عبر مكتب السكريتاريا وهو مكتب صغير بلا أثاث تقريبا تتكدّس عليه أكوام من الملفات الضخمة، بل تكومت على الأرض أيضا وعلى الجدران علقت صور بالأبيض والأسود لرجال عرف جمال حميدي بعضهم وهم أرباب حكموا المدينة الدولة في زمن ما، لكنها كانت صورا غريبة أخذت لهم وهم في أسوء أحوالهم ممددين على أسرّتهم وكأنهم في انتظار الموت. "111
شارع الدوق دي كار وشارع 24 فيفري وشارع الدكتور سعدان: كل هذه الشوارع تلتقي في ساحة واحدة " كان أولاد الحومة يفضّلون السهر في هذه الساحة بسبب موقعها الذي يسمح لهم بالفرار من قبضة البوليس في كلّ اتجاه فقد كانت تتوسّطثلاثة شوارع: ترولار والدوق ديكار و24 فبراير وتطل على سلالم ترولار المشرفة على مخفر الشرطة وشارع الدكتور سعدان وعلى جانب من شارع أودان المحاذي للجامعة المركزية وهي ميزة تجعلهم يستشرفون الخطر على نحو يمنحهم فرصا معقولة للفرار عبر أزقة داخلية لا يعرف وجودها إلا من أقام دهرا في الحي.151 وكغيرها من الأماكن المفتوحة فإنها لا تحمل سوى وجهة أو زاوية رؤية واحدة تشبه سابقتها في سقوط القيم واعتبارها أوكارا للدعارة والفساد وهروبا من الواقع الذي أصبح لا يطاق.	
شرفة أولغا وشرفة الكاتب: تعتبر الشرفة من الأماكن المفتوحة لأن لها امتدادا واسعا ورؤية شاملة	

على الخارج، وقد ظهرت الشرفة في سلالم ترولار كمكان مميّز جدا فهي المكان الوحيد الذي ظهرت فيه أولغا طيلة رواية سلالم ترولار بسبب إصابتها بالبرص الذي جعلها لا تغادر غرفتها، أما في حماقات دوق ديكار فلأنها كانت تعاني من رهاب اجتماعي جعلها تمتهن مراقبة أصدقائها وأبناء حي دوق دي كار " كان رجل الشرفة مستغرقا بالتفكير بأمر جعله لا يعير اهتماما لما يحدث بالأسفل حتى إنه لم يلاحظ وجود أولغا على الشرفة المقابلة رغم شهيقها الذي قطع سكون الليل ومع ذلك كان كاشكاصي محظوظا حين ألقى رجل الشرفة سيجار مشتعلة بالكاد أخذ منها نفسين قبل أن يعود إلى شقته، وكان حظّه أعظم حين سقط على مقربة منه، غير بعيد عن صناديق القمامة أين كان يقف حينها " 44 إن هذا المقطع كفيل بتفسير الدلالة التي تحملها الشرفة باعتبارها خطا فاصلا بين العالم العلوي للآلهة وأنصاف الآلهة وأبنائهم وبين عامّة الشعب الذين ينتظرون فضلات هؤلاء حتى يتغذوا عليها منتشين بها غير مبالين بأنهم أصبحوا عبيدا نكرة ." وهما بدا الأمر غريبا فقد كان عصام كاشكاصي كلما بلغ تقاطع شارعي الدوق دي كار و24 فبراير نزولا من تليملي إلا وتصادفوصوله مع ثلاثة أمور لا غير، رجل يدخن على شرفته في الطابق الخامس، وامرأة بدينة تقف على شرفتها في العمارة المقابلة لا تفعل شيئا إلا الوقوف هناك ومواء قطّة سوداء لم يرها أحد."45	
المقهى: يعتبر المقهى من الأماكن المفتوحة لأنه قبلة لكل الناس ولا يشتمل على خصوصية معينة، " فالمقصود بانفتاح الحيز المكاني احتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية أما النغلاق فنعني به خصوصية المكان واحتضانه لنوع معين من العلاقات البشرية "[1]وقد ظهر في سلالم ترولار حين قصده الكاتب وبيده صورة الزنجي غريجا التي بقي يتأملها غير مبالٍ بالنادل ولا حتى بالناس من حوله.	
الشوارع الفرنسية: كان للشوارع الفرنسية ولمدينة مرسيليا حضور بارز حين وصف الكاتب زيارته لها من خلال رسالة بعث بها إلى زوجته إلا أنها وقعت في يد المخابرات وتمت مصادرتها إلى غاية اختفاء الأبواب وعثور عصام كاشكاصي عليها والذي بدوره أعادها إلى الكاتب مرة أخرى، ولعل الأوصاف التي اختارها قسيمي لهذه الشوارع فيه نوع من المقارنة بين شوارع العاصمة والجزائر عامّة وشوارع مرسيليا ليظهر لنا الفرق الشاسع بين الاثنين " اكتفيت بالكنبيير وشارع بوا دي لافارين ونهجي الحرية	

[1] منطق السرد 180.

وسان بازل وأليي غامبيطا، كان لدّي موعد مسبق مع صديق في ساحة الصدقة، أكلنا معا وشربنا نبيذا إيطاليا لم اعد أذكر اسمه، يظهر الناس هنا حماسة كلما أخبرتهم أنك كاتب، على عكس الناس هناك يشعرونك أتك تهدر وقتك، لا فرق بالنسبة إليّ." " فضّلت البقاء في شارع الصدقة، مكان مذهل ببناياته الكنسية لا عمارات، هواء أنقى، تتوزّع فيها المطاعم والمقاهي، أحسب أنه مكان سياحي أو يراد له ذلك، أحببت المكان فعلا، قطعة من الريف تجاهلتها المدينة، يمكنني أن أعيش هنا بلا أدنى شعور بالغربة، تعرفين حبيبتي أنني أحب الريف، وما كنت لأتركه لولا إصرارك اللعين لنكون وسط العاصمة في شقّة من غرفتين. " 103 وفي حديثه عن الغربة التي لم يشعر بها في مرسيليا لأنه أحب المكان فإنه ينفي ذلك في قوله " بدأت أشعر بالغربة، ليس لأنني في وطن غير وطني، بل لأن ملامحي بدأت تختفي، أخبرت صاحب اسمي بذلك، وبحاجتي إلى مكان في مرسيليا يذكّرني بالوطن، أحتاج عمارات متسخة، وجوها متعبة غير بشوشة، صناديق قمامة ممتلئة، شوارع قذرة، أحتاج إلى أرصفة تركن عليها السيارات، أحتاج إلى رجال شرطة مخيفين، سلطة تكذب كما نأكل الخبز، طوابير متشرّدين، متسولين بذاءة حكومة مرتشية، برلمان سخيف، شوارع بلا مكتبات، مدن بلا قاعات سينما، بلا مسارح، رجال لا يحلمون، لا يعيشون، يبقون فقط على قيد الحياة، أحتاج إلى أي شيء يشبه الخدعة العظيمة التي أسمّيها وطنًا ."99 تظهر من خلال هذا الحديث الفروقات الكبيرة بين الشوارع الفرنسية والشوارع الجزائرية، كيف أن المكان قد تميّز بكل صفات القبح والدونية بشكل جعل الكاتب يشمئز من رؤية دور السينما والمسارح الفرنسية وغيرها.	
البحر: يعتبر البحر من الأماكن الطبيعية المفتوحة الأكبر على الإطلاق، كما أنّ له هيبة لم يتجاوزها قسيمي فعبّر عنه بالعظمة والقدرة الخارقة على إنزال الناس منازلهم" وحده البحر رغم موقعه "في الأسفل"، كان قادرا على ابتلاع القذارة كلها، لعيدها إلى أصحابها، ووحده منح عصام كاشكاصي سكينة سمحت له أن يستعيد بعض استهتاره بالحياة كما فعل لأزيد من سبعين سنة، بمجرّد أن بلغ الميناء واختار له مكانا جلس فيه بين صخوره، وكان ليبقى هناك لساعات أخرى، لم يلمح شيئا يطفو على الماء، تدفعه الأمواج " 153	
المقبرة: تحمل المقبرة الكثير من الدلالات وفي هذه الرواية كانت المكان الذي بعث به إلهام الكاتب من جديد، بعد أن فقده هذا الأخير وتوقّف عن الكتابة لمدّة سنتين.	

5-3 الحيّز المكاني في رواية حماقات دوق دي كار:

الأماكن المفتوحة	الأماكن المغلقة
حي الدوق دي كار: مثّل هذا الحي الساحة الرئيسية للأحداث التي دارت في متن الرواية، فكل الشخصيات الرئيسية -إن عملنا بفكرة اللابطل- تنتمي لهذا الحي وتعيش فيه ما عدا عيشة التي انتقلت للعيش في حي راقٍ بعد توليها منصبا حساسا في الحكومة.	**شقّة أولغا:** كانت هذه الشّقة البؤرة التي بدأت فيها رحلة الأصدقاء الذين جمعهم حي الدوق دي كار نحو الحكومة والوزارة أو إلى ما وراء العتبة كما أراد لها قسيمي أن تكون بعْد أن قسّم الحياة في المدينة الدّولة إلى قسمين: ما قبل العتبة يخصّ عامّة الشعب من عبيد الآلهة وأنصاف الآلهة، والقسم الثاني هو ما بعد العتبة يخص أولئك الذين يتحكمون في مصائر الناس وحيواتهم، الذين ينظرون إلى النّاس من شرفهم ليبدوا كحشرات صغيرة أو مجموعة من الذباب الأسود لا أكثر. وكالعادة لم تخل هذه الشقة من مظاهر الفجور ويبدو ذلك حين قام جمال "إلى أكياسه وأخرج قارورتي ويسكي وفودكا وعبوات بيرة محليّة وضعها على الطّاولة وصاح بأولغا مجددا: ▪ في الكيس الأسود نبيذ للعشاء. ثم أشار لبختة: ▪ أمّا هذه فلك أيّتها الهرّة، حشيش محترم يجعلك ترين أولغا عارضة أزياء وتريني وسيما كسائق عيشة. وانفجر الجميع ضاحكين، أضافّ: ▪ لفّي لنا سجائر تكفي الليلة كلّها، لن نخرج من هنا إلا سكارى مسطولين، ربّما بعدها تحنّ عيشة لأيّامها قبل الوزارة فتزورنا أكثر " 106
ساحة البريد المركزي: تقع ساحة البريد المركزي وسط الجزائر الوسطى وتعتبر نقطة تلاق لكل الشوارع المذكورة في الثلاثية، اختارها قسيمي لتكون مكان تجمّع المتظاهرين ضدّ الاستبداد الحكومي، تماما كما حدث أيّام حراك فيفري الذي أنهى حكم الرئيس السابق عبد العزيز بوتفليقة.	**دار الدّعارة:** كانت ملكا لعويوش وعيشة لارولاكس، وبعد وفاة والدة جمال استلمها منها وتعاون مع عيشة في إدارتها قبل أن تنتقل إلى العمل وزيرة للسياحة والترفيه، فسلّم جمال إدارتها لإحدى فتياته التي كان يهيم بها حبّا، جمعت هذه الدّار عدّة شخصيات من الرواية وكانت مصدر رزق جمال وبختة.
المزبلة العمومية: من الأماكن المفتوحة واضحة الدلالة أين انتهى المصير بجمال حميدي والكلب الذي ضيّع صاحبه، بعد أن رماه حرس قصر الحكومة حين وجدوه مرابطا أمام الباب يريد منصبا أو حقيبة وزارية مثل أصدقائه إبراهيم وعصام وبختة وأولغا وموح بوخنونة.	**مكتب شرطة الرئيس الخاصّة:** بعد تولّي الرئيس الحكم عمل على تشييد جيش سمّاه بشرطة الرئيس الخاصة لحماية نفسه ومصالحه خوفا من أي انقلاب غير متوقّع، وبعد أن رأى الكابوس المتمثّل في رواية " سلالم ترولار " كاملة كلّف شرطته بالتحقيق مع كل سكّان المدينة الدّولة واحتجاز كلّ من لا يعترف بحبّه

	للرئيس والإخلاص له.وقد كان مكتب شرطة الرئيس الخاصّة بمحاذاة البريد المركزي، حدثت فيه الكثير من الأمور الشاذّة.
شرفة أولغا: لشرفة أولغا في الأحمق يقرأ دائما نفس الوظيفة التي لديها في حماقات دوق دي كار فكانت برج مراقبة تراقب كل سكّان الحي فهي مصابة برهاب اجتماعي جعلها تعتزل النّاس وتكتفي بمراقبتهم والتلصص عليهم.	مكتب الرئيس: هذا المكتب مميّز جدا ولا يشبه مكتب الرجل الضئيل في "سلالم ترولار" في شيء ذلك أن الرئيس " بمجرّد توليه الرئاسة أمر بهدم كل جدران مكتبه وتعويضها بمرايا ضخمة بالمقاس نفسه،وفي ذلك كان يقول: " ليس من المعقول أن أبقى بمفردي في هذا المكتب الفسيح، وليس مقبولا أن يجلس معي فيه أحد غيري" وهكذا جاءت فكرة تعويض جدران مكتبه الرئاسيّ بمرايا يرى عليها انعكاسه طوال الوقت. "175
المسجد: ذكر المسجد في استرجاع زمنيّ حين تحدّث قسيمي عن تجربة إبراهيم بافالولو مع المسجد إبان العشرية السوداء " استغرب وهو يرى نفسه قد تجاوز عتبة الجامع من غير أن يحدث له أيّ شيء، لم يسقط السّقف، ولم تضربه صاعقة من السّماء، لقد دخل من غير أيّجهد أو حادث غريب، مثلما جرى معه سابقا كلّما عزم على دخول مسجدٍ أو مصلّى وكان قد حاول ذلك ثلاث مرّات متتالية، من دون أن يفلح في تجاوز عتبة أي جامع"167 ويواصل قسيمي سرد قصّة إبراهيم مع المظاهرات التي سبقت العشرية السوداء، وانتهز الفرصة ليدلي بدلوه فيما يصطلح عليه النّقاد بتيمة الدّين وإن كان الدين يعتبر أحد ثوالث الثالوث المحرّم (الدّين، السّياسة، الجنس) فإنه في الأدب العبثي موضوع حسّاس جدا،أثاره سمير قسيمي بطريقة محايدة تجعل القارئ لا يتحسس من الخوض هذا الموضوع، وذلك لأن السّارد ألبس الحديث لشخصياته وأسقطه عليها وهو بذلك قد أخلى مسؤوليته حول أي سوء فهم قد يصل إليه القارئ، وتماشيا مع قبح الشخصيات وسخافة الأحداث فإن قسيمي قد وظّف هذه التيمة حين يتحدث عن رؤساء ووزراء هذا البلد وأولادهم الذين وصفهم بالآلهة "فقد كان الدّم الذي يسري في عروق حورية نبيلا، دما إلاهيا بلا شك، يجعل منها إلهة أو نصف إلهة بنحو ما" وفي حديثه عن القضاء والقدر يستعمل مصطلح المشيئة " ماذا لو توقفت المشيئة عن العبث " ص39. أما في حديثه عن الله عز وجل فيقول " لم يبلغ عصام كاشكاصي أي درجة من الغباء البشري الذي يفترض أن يسمح للحلم بالتسرب إلى عقله أو إلى قلبه أو إلى كليهما معا، ولكنه بسبب انتمائه القصري إلى نوع " ولاد الفاميلية" كان يؤمن بوجود كائن أسمى يجلس في عرشه بسماء غير السماء	**مكتب المديرة (عيشةلارولاكس):** بمجّرد تنصيب عيشة لارولاكس عمدت إلى "إخلاء الطابق الثاني عشر من البناية، وخصّصته بالكامل لما أطلقت عليه "ديوان المديرة" وقد تشكل من مكتب لها شغل نصف مساحة الطّابق وقاعة اجتماعات لم يحصل لأحد شرف الاجتماع فيها، وسكريتارية ضخمة يعمل فيها نظريا تسعة كتّاب" 74

الطبيعية يرى الجميع من دون أن يراه أحد.كان هذا الكائن يعرف كل ما يجري قبل أن يجري، وكان من العدل بأن قسّم الأرزاق بين الناس، بحيث جعل رزق عصام كاشكاصي فيما قد يخلفه الناس من الزبل والقمامة " .وعن عبثية الشخصيات واعتقاداتها فقد ظهر جليا حين وصف قسيمي حالة جمل وعصام في الرواية الثانية " حماقات دوق دي كار " " فقد اعتادا قضاء يوم الجمعة في التسكع معا إلى أن تحين الصلاة فيصليانها في مسجد كتشاوة غير بعيد عن جامع اليهود، وما إن يفعلا ينصرفان إلى ما كانا عليه قبل هذا اليوم المخصص لله، في فعل أي شيء لا يحبه، فقد سمعا ذات مرّة أن وكانا حينئذ صبيين لم يحتلما بعد، أن أحب الناس إلى الله المذنبون الذين يتوبون بعد اقترافهم ما لا يحب فيتوب عليهم . يومها قررا أن يقضيا حياتهما حبّا لله، في اقتراف أرذل أنواع الخطايا، لا لشيء إلا ليحبهم الله بدوره "164 إن قسيمي لم يتحدث عن قضايا الدين المثيرة للجدل والتي اعتاد الروائيون النهل والخوض فيها، وإنما أتى حديثه عن الدين لإظهار مدى تطرّف الشخصيات وحماقتها وعدم فهمها للدين وتعاليمه والتعامل معه بلا مبالاة وعشوائية مستفزة.	
المطاعم: مطاعم الساعات الثلاث بباب الوادي، المطعم القذر بسوسطارة "موسّخ وبنين"، المطعم الياباني: جاء توظيف هذه المطاعم في متن الرواية للدلالة على الشروخات الكبيرة والفروقات الواسعة بين سكان ما قبل العتبة وعبيد ما قبل العتبة الذين لا يختارون لهم من المطاعم إلا ما يتواجد في حي لا منفذ فيه، مثل حياتهم بالضبط التي لا معبر منها كأنها سجن لا ينتبه الواحد إليه إلا حين يصل إلى نهايته ليجد نفسه قد ضيعه عمرا بأكمله في الفراغ والعدم.	**القصر الرئاسي:** ظهر ذكر هذا القصر حين قصده جمال حميدي بغية رؤية صاحب النياشين طمعًا في الحصول على حقيبة وزارية مثل بقية أصدقائه " وحين استقر في مكانه بجوار القصر الرئاسي غير بعيد عن بابه الشرقي، ساوره خيال لذيذ بتفاصيله المملة، كان فيه يسامر المستشار الأوّل، يسخران من السّهو الذي وقع فيه فخامته حين نسي أن يكتب اسمه على قائمة وزرائه الجدد، حتى إنه في خياله اعتذر منه، ووعده بتعويضه عن كل يوم قضاه بعيدا عنه، وكاد يعده بأشياء أخرى عظيمة لو لم يختطف من خيالاته الوردية حين شعر بيد عظيمة تمسكه من قفاه، تجرّ جسده الضّخم حتى سقط أرضا، ثم قبل أن يفهم ما يحدث له، انهالت الركلات على وجهه وبطنه في الوقت نفسه "215 فكان آخر مكان يراه جمال حميدي قبل أن يستيقظ في مزبلة عمومية كبيرة جدا وبعدها يستيقظ ثانية من كابوس مروّع هو ببساطة رواية " حماقات دوق دي كار" كاملة.

5-4 الحيّز المكاني في رواية " الأحمق يقرأ دائما":

الأماكن المفتوحة	الأماكن المغلقة
خربة القصر الرئاسي: وهو ما تبقى من رسوم وأطلال للقصر الرئاسي بعد توالي العقود والسنين عليه، ما حوّله إلى "خربة يقصدها الرعاة والمتشردون، يحتمون ببعض ما تبقى من أعمدتها من الحرّ والمطر"339 وبها دفن جمال حميدي.	**القصر الرئاسي وغرفة جمال حميدي:** ضمّ هذا القصر الإقامة الرئاسية بما فيها من بذخ وترف وخوف كذلك، وظهر وصفه قسيمي حين ذهب مدير التشريفات للتحقق من أمر الرئيس (ذعر حين رأى بوابات الإقامة مشرعة ولا أحد من رجال الأمن يحرسها، حتى إن الدبابة التي اعتاد رؤيتها بالمدخل اختفت، كما اختفت تماثيل البرونز والذهب والزينة لحديقة السيد الرئيس، أما النافورة الرئاسية المصنوعة من رخام السيسلّينفقد تعرت من رخامها وفاض ماؤها حتى بلغ عتبة قصر الرئيس، لكن ذعره لم يكن ليقارن بما شعر به وهو يدخل القصر لقد بدا كحظيرة خنازير أو اسطبل بغال..وبخشوع مؤمن يدخل على نبي، ولج مدير التشريفات غرفة الرئيس بقلب يخفق حزنا وعينين دامعتين وبخطى لا تستقر على الأرض حتى يرفعها أسى"284 حتّى إن غرفة جمال حميدي لم تخلُ من الأحداث الجنسية الفطرية والشاّذة كذلك، وذلك ما كان يحدث بينه وبين مدير التشريفات حين كانت تضطر أولغا للمبيت خارج القصر الرئاسي لسبب ما. وورد ذلك حين حمل مدير التشريفات جثة جمال على ظهره " ويدا الجثة تلمسانه من خلف كأنهما تلهوان بضربه، فابتسم وقد استعاد ذكريات جميلة من زمن أجمل، حين كان السّيد يدعوه إلى المبيت عنده، كلما غابت أولغا أو سافرت في مهمة رئاسية تقتضي حضور السّيدة الأولى " 331
	شقّة عيشة: كغيرها من الشقق في الروايات الثلاث فقد كانت مسرحا لمعارك جنسية بين عيشة وحبيبها سالم الجمل "واحتاج الأمر عشر جولات كاملة من الحبّ الشرس والمتواصل، لتشعر عيشة لا رولاكس وحبيبها سالم بأنهما قد انتقما من سنوات غربتهما كما يقتضيه الذوق."315
	بيت الكولونيل سعيد الذيب: يعتبر هذا البيت هو البيت الوحيد الذي تتجلّى فيه الأخلاق

	والمروءة، فقد عاش فيه الكولونيل سعيد الذيب رفقة زوجته التي توفيّت فيما بعد، وعلى عكس بقية الشخصيات لم يكن سعيد الذيب متعطّشا لممارسة الجنس مع أي فتاة تقابله بل ظل وفيّا لزوجته حتى بعد موتها، فلم يخنها ولم يتزوج ثانية، وانشغل بقراءة كتابه " ليس لدى الكولونيل من يكاتبه" للكاتب الكبير غابرييل غارسيا ماركيز، حتى كان سببا في تخليص الأمة من عبء عظيم واكتشاف رئيس يجيد القراءة وهو سليم غاشي. ولعلّ الكاتب قد وظّف تقنية التنّاص حين يتحدّث عن حياة سعيد الذيب التي تشبه إلى حدّ كبير حياة الكولونيل في الرواية التي يقرأها حيث توجد بينهما عدّة تقاطعات.
	السّجن:" يتميز السجن بالانغلاق وتحديد حرية الحركة وخضوع المقيمين فيه إلى القانون الصارم، وانغلاقه هو مصدر المرارة والألم الذي تنضح به مشاعر الشخصيات التي توجد بداخله"[1] تماما كما حدث لعيشة بعد أن قضت خمس سنوات داخله بتهمة تزوير أوراق نقدية خلال عملها بالسكوار[2]
	المحكمة: مثلها مثل السّجن وتتميّز بالأحداث المصيرية التي تقع داخلها، فإما الحرية المطلقة والبراءة وإما السجن. تناولها سمير قسيمي في خضّم حديثه عن ما حصل لسالم الجمل وليوضّح للقارئ التغييرات التي قام بها جمال حميدي بعد تولّيه الرئاسة والتي تدلّ على انحطاط مستوى تفكيره وهو شيء بديهي منذ أول رواية " سلالم ترولار " " ومع ما بدت عليه هذه الجلسة من عبثية قد يفكّر الواحد أنها لن تحدث أبدا، على الأقل بهذا النحو فإن ما جرى ليس شيئا مقارنة بما اعتاد الناس عليه في محاكم البلد، فمنذ تولّي جمال حميدي مقاليد الحكم قبل عشرين سنة، عمد إلى إصلاح قطاع العدالة وتطويره، بحيث تحوّل في سنة واحدة من قطاع يحمي عدالة ظالمة تبطش بالضعفاء دون غيرهم، إلى قطاع يكرّس بحق شعار

[1] منطق السرد 153

[2] السّوق السّوداء للتبادلات المالية في العاصمة، تتم التبادلات المالية على مرأى الشرطة دون أن تحرّك هذه الأخيرة ساكنا، وإذا اشتكى أحد العملاء يسجن البائع لمدّة ليست بالهينة في تناقض عجيب يحدث بالجزائر.

	" العدالة للجميع "بحيث لم تعد تبطش بالضعفاء دون سواهم، بل بكل من قادته الصدف أو الأقدار أو سوء الطالع ليدخل محكمة أيا كان نوعها" وبالطّبع هذا وصف ساخر ومناقض لما يحدث فعلا " فعلى عكس ما توقّع[1]
	قبر جمال حميدي: دفن جمال حميدي في المساحة المحيطة بالقصر الرئاسي ولم ينتبه أحد لوجود قبره إلا بعد قرون كشفته عنزة راحت تنبش الأرض بحثا عن شيء تأكله حتى أخرجت ورقة عليها كتابة غير واضحة، فراح الراعي " ينبش الأرض فضولا في المكان نفسه الذي وجد فيه عنزته، واستمر الحفر والنبش زمنا حتّى عثر على هيكل عظمي مغطى بالورق"339 اعتقد أنه كائن مقدّس سقط من السماء حاملا كلمتها في أوراق، إلا أنّه لم يكن سوى الأحمق جمال حميدي.

5-5فضاء الجسد:

يمكننا اعتبار الجسد فضاء باعتبار هذا الأخير "عاملًا سرديا يفرز علامات موضوعاتية مختلفة ويشكّل تداخله مع العناصر السردية الأخرى وضمنها وظيفة بالغة الأهميّة "[2]، تختلف دلالاتها من قارئ لآخر، كلّ حسب خلفيته ومنطلقه، "فالفضاء دال طبيعي يؤدي مدلولا ثقافيا حيث يمكن من خلاله أن نقرأ دلالات لا نهاية لها تتجسّد في شكل صور عن العالم "[3]، فالفضاء لا يعني الحيّز النصّي والجغرافي فقط وإنما يتجاوز ذلك حسب ميشال بيتور إلى " الأشياء التي تصاحب هذا الحيّز، يضاف إليها كلّ حركة ذات ترتيب فضائي، فالأثاث والأشياء وتنقلات الأشخاص، كل ذلك ينبغي أخذه بعين الاعتبار "[4]، ولهذا يعدّ الجسد فضاء إذا ما نظرنا إلى كلّ الأحداث التي يشهدها خاصّة الجنسية التي ميّزت هذه الرواية فنجد الجسد مرتبطا مباشرة بتيمة الجنس، على غرار الكثير من كتاب ما بعد الحداثة الذين كان لتيمة الجنس حظ وافر في إبداعاتهم، فقد تطرّق قسيمي في أكثر من

[1] المقصود هنا هو سليم غاشي بعد أن باع قطا لعجوز أعمى على أساس أنه أرنب.

[2] Roland Bourneuf et Réal Ouellet , L'univers du roman , P.U.F, Paris,1972,p7

[3] Griemas A.J, pour une sémiotique topologique, dans sémiotique de l'espace, Denoel/ Gonthier,Paris,1979,P16

[4] Michel Butor, L'espace romanesque, dans Essai sur le roman, Gallimard, Paris,1965, p 49

موضوع لهذه التيمة الحساسة جدا في المجتمعات العربية " فالنصوص التي تتصل بفضاء المدن الكبيرة خاصّة، تجعل حضور الجنس متصاديا مع العناصر الدعائية والوسائطية المصورة حول الجنس من أفق لتحقيق الذات ضمن قيم الغيرية والتجاذب العاطفي إلى غريزة حيوية تنشد الارتواء بأي طريق تيسّر، في الواقع أو الخيال"[1] بطريقة فطرية بين المرأة والرجل أو ما ينافي الطبيعة والفطرة كالشذوذ الجنسي بكل أنواعه، وخاصّة المثلية التي كان لها حضور بارز في أحداث الثلاثية:

بدءا من شخصية "دا محند" وعلاقته بالشاب المزابي الملقب بالرجل ما وهو نفسه عصام كاشكاصي والد أولغا " هكذا وجد " الرجل ما " سقفا يؤويه وفرشا يدفئه بسقيفة حانة عمر الخيام، وهكذا وجد لنفسه أبا يشبه أباه السابق في الثراء والسّن، ولكنهما يختلفان في أن السابق كان يطالبه بمصروف اليوم مع نهاية كل أسبوع، أما الجديد فلم يكن يسأله إلا بعض العبث، ينتهي فيه كل ليلة أحد إلى حصان يمتطيه " الرجل ما "، في البداية كان الأمر ممتعا، مجرد لعبة كما كان يقول "الرجل ما" في نفسه، ولكنها ككل اللعب لفرط التكرار غالبا، تجرّدت مع مرور الوقت من المتعة، وتقمصت ثوب الواجب، لتتحوّل لاحقا إلى التزام أخرق شبيه بالتزام الزوجين تجاه بعضهما". وكذلك ميول الضابط المكلف باعتقال إبراهيم وعصام وهو سالم الجمل الجنسية المثلية، فحين قبض على إبراهيم أمره أن يتعرى من أجل الاستحمام " فامتثل إبراهيم بعد تلكك، ولكنه بسبب ردّة فعل إنسانية كثيرا ما نعتقد أنها الحياء، ستر أعضاءه التناسلية بيديه، غير قادر على النظر إلا في اتجاه الأرض، فانتفض سالم مذعورا يصرخ فيه: "ماذا تخفي؟" وما هي إلا لحظة حتى ارتدى قفازا طبيا وتوجه نحوه وأمره أن ينحّي يديه وبدأ الضابط في فحص ما اعتقد أن إبراهيم يخفيه لسبب ما متمتما: " دعني أرى ..أووه ما هذا؟..جيّد ..إنه.."، واستمر في ذلك وقتا حتى اقتنع أخيرا ألا شيء هناك في هذه المنطقة ما يخشى منه. ومع أنع تيقّن من ذلك فقد استمر في اللمس والجسّ دقائق أخرى، مصدرا أصواتا غريبة، ولولا ما يكنّه خبير التنصت من احترام لسالم الجمل

[1] محمد برادة، الرواية العربية ورهانات التجديد، دار الصّدى، الإمارات، ط1، 2011، ص57.

لقال إنها تشبه ما تصدره قطط هائجة لحظة التزاوج، لكنه احترام سرعان ما تبخّر حين أحضر سالم الجمل عصا طويلة وراح يدخلها في ثقوب إبراهيم بحثا عن أي شيء يخفيه داخلها، وقد حدثت أمور عجيبة، وحده خبير التنصت من عرف تفاصيلها بدقّة جعلته يفضي بقية هذا اليوم واليوم الموالي في غسل أذنيه رغبة في التخلص من القذارة التي ملأتهما "186.

وكذلك في رواية " الأحمق يقرأ دائما" نجد ميولات جمال حميدي ومدير التشريفات المثلية، وقد تحدّث عنها السارد حين حمل مدير التشريفات جثة جمال على ظهره " ويدا الجثة تلمسانه من خلف كأنهما تلهوان بضربه، فابتسم وقد استعاد ذكريات جميلة من زمن أجمل، حين كان السّيد يدعوه إلى المبيت عنده، كلما غابت أولغا أو سافرت في مهمة رئاسية تقتضي حضور السّيدة الأولى" 331.

وكذلك الخيانة الزوجية التي كان بطلها الكاتب (شخصية في رواية سلالم ترولار) لأكثر من مرّة ويصرّح ويعترف بذلك لزوجته بحجة أنه لا يستطيع أن يخفي عنها شيئا " تدركين جيّدا ألا أحد سواك في قلبي، ربّما خنتك أمس، لست متأكدًا، ربّما أيضا أحببت من خنتك معها لربع ساعة ولكنني لن أحب أحدًا غيرك العمر كلّه. ثم يواصل سرد مغامراته مع عاهرات مرسيليا " في جولتي الصباحية ساومت عاهرة أو عاهرتين، كان الأمر ممتعا بنحو ما أن ألعب دور الزبون. هل أغراني الأمر؟ لا أدري. ربّما مع تلك الإفريقية النّحيلة، صغيرة الحجم بنهدي طفلة، لم افعل شيئا معها، أنا مفلس كما أخبرتك، أخذت رقم هاتفها، نصف الساعة بعشرين يورو، والساعة بثلاثين والليلة بثلاثمئة، أخبرتها أنني بهذا المبلغ يمكنني مضاجعة ست عاهرات في الجزائر طوال الليل. سخرت مني وعلّقت بأن لدينا أرخص عاهرات العالم " وكذلك كان لوالد إبراهيم بافالولو نصيب من الخيانة حيث خانته زوجته ولم يكتشف ذلك إلا بعد أن " اشترى نظارة طبية جديدة وحدّق في وجه إبراهيم ليدرك أمرًا تمنى لاحقا لو لم يدركه أبدا. لقد كان ابنه يشبه في اللون والملامح جارا قديما اختفى في نفس اليوم الذي اختفت منه زوجته 27. أما عن أولغا فقد خانت زوجها جمال حميدي مع صديقه

موح بوخنونة حيث "تمنى لو أن صديقه موح بوخنونة ما زال حيا ولم يقتله سرطان الأنف ليتقاسم معه هذه السعادة، ولكنّه حين تذكّر أنه كان يخونه مع زوجته، بصق على أولغا وهي تشخر بجانبه، وقرر زيارة قبرر صديقه الخائن بعد الانتهاء من مراسم دفن الرجل الضئيل، ليتبوّل عليه أيضا " 238.

حتّى البيدوفيليا كان لها نصيب في الثلاثية حين تحدّث في الرواية الأولى " سلالم ترولار" عن والد الخطيبة المعلّقة بالرّجاء "الذي كان مصابا بنوع نادر من الصّرع، يجعله في هذه الحالة كلّما رأى شكلا دائريا، وربّما كان هذا السبب الخفي في اختياره كلما رغب في الوطء نساء هنّ في عرف اليوم قاصرات، لم ينبت لهنّ أثداء بعد.. ربما كان هذا هو السبب الوحيد، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن كلمة صعبة ومعقّدة وكريهة ك " البيدوفيليا" لم تكن قد ابتكرت بعد في ذلك العصر البائد "128

كما أن الميل المرضي للعجائز قد تحدّث عنه قسيمي من خلال العجوز التي كلّفها أحمد السلوقي بإقناع الحراس بعدم فتح الأبواب حتى تدق الساعة الحادية عشر من نهار يوم الجمعة، وهو ما لاحظه إبراهيم بافالولو حين خرجت مع الحراس " وكاد يفكّر في شيء بذيء وهو يرى ما اعترى وجهها المتجعّد من سعادة " 142 ثم يواصل السارد تأكيد ظن إبراهيم حين وضّح للقارئ أن أحمد السلوقي قد "كلّف عميلة سابقة معروفة بحنكتها بالتوجه يوم الخميس إلى المكان نفسه، وتعمل ما يلزم لإقناع الحرّاس بعدم فتح الأبواب إلا في حوالي الحادية عشر من يوم الجمعة، وكان قبلها قد تحرّى عنهم، فعرف ميلهم المرضي للعجائز، وكان هذا سبب اختياره لها، وهو ما نفّذته بحنكة ودهاء لتفسح المجال لأحداث اليوم الثالث من خطّة أحمد السلوقي، وهو اليوم الذي سيعرف لاحقا في عالم المخابرات بيوم اصطياد الجرذ " 162 .

أما عن التحوّل الجنسي وبالتحديد التخنّث فقد كان بطله عصام كاشكاصي الذي اختار لنفسه اسم دليلة غندريش، وكتبه على أغلفة رواياته" وهو يفعل ذلك لم يشعر عصام يوما بأنه يؤدي دور رجل لم يكنه، فلطالما آمن بأن الموهبة مجرّد وهم ابتكره الإنسان سعيا

للشهرة " ومن أجل ذلك فقد فتح عصام حسابا " تخيّر له اسما عاديا من النوع الذي لا يثير الريبة، فوقع بالصدفة على اسم دليلة غندريش، ابتكر لها أولا صورة، وركّبها من صور مختلفة، تعمّد ألّا تظهر بوضوح فيها، وما أن فعل بدأ بتشكيل أوّل فيلق من فيالق جيشه المشكّل من الحمقى، فطلب صداقة كل من ظهر له من خلال منشوراته أنه مكبوت جنسيا أو صيّاد جنس متخفٍّ ينتظر فرصة لأي قنص... وإذ ذاك أصدر عصام كاشكاصي روايته الأولى باسم وجهه الجديد دليلة غندريش بعنوان تخيّره بدقّة " رجلان، امرأة ومخنّث " 59/58".

بعد ذلك أصدر عصام كاشكاصي رواية بعنوان " تعرّيت لألبسك" وهي عبارة عن مجموعة من الإيحاءات الجنسية تتحدّث عن "قصة امرأة هندوسية ولدت بلا أثداء من أب مسلم وأم مسيحية ذات أصول يهودية تعرّفت على مجنون في مستشفى تعمل فيه طبيبة نفسية، وتجري الأحداث على نحو غريب تكتشف فيها بأن هذا المريض جنّ بعد حادث مروّع وقع له قبل سنوات، حين سقطت عليه شرفة قديمة من شرفات العاصمة أفقدته القدرة على تحريك يده اليسرى، وتسبّب ما سقط عليه من حجارة في بتر عضوه الذكري وهو ما أفقده عقله تماما " وتوالت إصدارات عصام/ دليلة غندريش الأدبية ليصدر أخيرا رواية مثيرة للجدل بعنوان " أن تفترسني .. قصّة حب ممنوع " " تحكي عن قصّة حب حقيقيّة أغفلتها الكتب وتجاهلها التاريخ، وقعت في زمن مختلف بين أحد دايات الجزائر وقنصل فرنسي وسيم تسببت في ثورة عليه انتهت بقتل الداي الوسيم، على اعتبار أن هذا الحب كان محرّما على الضفتين وقتها، وهو ما دفع بالقنصل إلى الرحيل والمغادرة إلى فرنسا، وقد بيّت خطّة مكّنته من الوصول إلى الملك الفرنسي ليقنعه في الأخير باحتلال الجزائر، وهكذا انتقم لحبيبه المقتول بغير حقّ "52.

أمّا فيما يخصّ العلاقة الجنسية الفطرية – حتى وإن كانت خارج نطاق الزواج – فهي كثيرة في أحداث الرواية ومنها ما يلي:

- علاقة جمال ببختة التي كانت تعمل عاهرة في أحد بيوت الدّعارة " وبمجرّد أن أصبح صاحبها المالك الوحيد لبيت الدّعارة رقّى حبيبته الوحيدة لتصبح مسيّرة للبيت ولا تضاجع أحدا سواه "84.
- علاقة عصام كاشكاصي وعويوش والدة جمال حميدي " فحين بلغ السادسة عشر من العمر وقّع عقدا لم يكتبه أحد، مع خالتي عويوش(التي لم تكن تكبره إلا بثلاثين عاما فقط) يلتزم بموجبه بالتواجد بين ساقيها ساعة واحدة كلّ أسبوع، نظير حصوله على أجر غير ثابت يتغيّر بحسب ما يبذل من جهد، والحقّ أنّه طوال ثلاث سنوات متتالية لم يُخصم من أجره دينار بل حدث لأكثر من مرّة أن حصل على علاوات مقابل اختراعات سريرية لم تكن خالتي عويوش لتتصوّر وجودها رغم فارق السّنّ بينهما " 91.
- علاقة عصام وبختة بحيث كان بينهما موعد أسبوعي " فلم يحدث أن تخلّف عصام عن موعده الأسبوعي مرّة واحدة ولم يحدث أيضا أن تقاعست بختة عن إكرامه بنفسها، بالرغم من أن جمال حميدي رقّاها لتكون مسيّرة ولم تعد في حاجة لتضاجع أحدا، لكن شيئا حدث في قلبها جعلها ترفض أن يهتم غيرها بعصام وترفض أن يدفع لها أيّ شيء مهما قضى عندها من وقت " 87.
- مغامرات عيشة لارولاكس التي كانت تملك دار دعارة وتركتها بعد أم صارت وزيرة لجمال وبختة " فقد كانت عيشة امرأة تفهم في الرجال إلى درجة أنهم أطلقوا عليها لقب " لارولاكس" وهي كلمة فرنسية تعني الاسترخاء فكان لا يدخل عليها الواحد غلا وترك عندها ما لا يتركه عادة عند سواها كل عقله وجميع ماله " 144، وعند ترقيتها لمنصب وزيرة صارت عشيقة صاحب النياشين وفي الوقت نفسه عشيقة أحمد السلوقي.
- زكاة الحب، هذا الطقس الذي لا يتوانى عصام كاشكاصي في تأديته بكل تفانٍ " وهو طقس اجتماعي اخترعه عصام كاشكاصي لدعم المجهود الإنساني القاضي بضرورة توفير السعادة للجميع، فقد أدرك بعد تأمل عميق ما يحدث من ظلم للنساء القبيحات في مسائل الحب بسبب الاعتقاد القائل إن الرغبة لا تحضر الرجل أبدا في حضرة امرأة

دميمة، وهو اعتقاد حرم نسبة كبيرة من النساء من حقهن الطبيعي في الاسترخاء والسّعادة، بما فيهن قبيحات دوق دي كار، خاصّة بعد أن غادر موح بوخنونة الحيّ، فقد كان بسبب انعدام حاسة الذوق لديه عادلا معهن عدالة الموت حين لا يفرّق بين أحد."152

- الفيمينست من خلال الأحداث التي حصلت مع السّيدة المديرة والتي كانت ضابطا في الجيش ترفض أداء التحية العسكرية" وتعتبرها انتقاصا من أنوثتها وتفرقة عنصرية تظهر النساء في مستوى أدنى، وكانت فرصة مناسبة حين أخبرت أحمد السلوقي بذلك لتسرد عليه تاريخها النضالي في الحركة النسوية، وكيف كانت أوّل امرأة تتعرّى في ثكنة عسكرية وقد كتبت على صدرها " هذا جسدي وهو ملكي"، حتّى إنها من أجل أن تثبت أن الزواج مؤسسة فاشلة، امتنعت عن الزواج وحاربته بكل وسيلة فهي صاحبة الشعار المشهور " كل رجال العالم أزواجي" والذي جعلها أشهر ضابط في جميع ثكنات البلد".

ولعلّ هذا الإسراف في جعل الرواية تضم أحداثا جنسية مقززة فهو راجع إلى القبح الذي أراد الكاتب أن تتصف به شخصيات ثلاثيته، التي لا وسيلة لها في التعبير عن نفسها سوى عن طريق الجنس " فالملاحظة اللافتة في نصوص الرواية الجديدة هي أن الشخوص لا تنسجن في الشكوى من الحرمان أو التعلي الرومانسي للجسد، بل تتخذ من الغريزة والإحساس الملموس ووصف التفاصيل وسيلة للتعبير عن الجنس " بكل أشكاله الغريبة وزيجاته المُنفرة.

نتيجة:

بعد تحليلنا ودراستنا للحيز المكاني والنّصي في الثلاثية تمكّنا من الوصول إلى ما يلي:

- الحيّز النصي في " سلالم ترولار" و" حماقات الدوق دي كار" مطابق تماما لتركيبة شوارع الجزائر العاصمة، فكانت هندسة الرواية الأولى مستمدّة من الهندسة المعمارية لشارع ترولار وسلالمه السّبعة، أما الرواية الثانية فزادت عن الأولى بإضافة قسيمي

للطبقات الاجتماعية في تقسيمه للرواية فكان القسم الأوّل (ما قبل العتبة) خاصّا بعامّة الناس والشريحة الهشّة الضعيفة أما القسم الثاني (ما بعد العتبة بكثير) فكان خاصّا بالطبقة البرجوازية والحاكمة في البلاد وكلا الطبقتين تدوران في حيّز مكاني واحد هو حي الدوق دي كار وساحة البريد المركزي، يشير بذلك قسيمي إلى مفارقة واضحة تكمن في أن حيّ الدوق دي كار – بصفة خاصّة– يتّسع للجميع الآلهة العبيد. أما عن الرواية الثالثة فقد جاءت غير مقسّمة إلى فصول بل إلى مقاطع سرديّة فقط معلنا بذلك إلى أن لثلاثية تسير نحو نهايتها تماما كما حدث للمدينة الدولة التي آلت للزوال وتحوّل القصر الرئاسي إلى مرعى تقصده الدواب.

- انقسم الحيّز المكاني في الثلاثية إلى قسمين: أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة، غير الأماكن المفتوحة احتلت نسبة أكبر بكثير من المغلقة، وذلك ما يتماشى مع الفلسفة العبثية التي يتبناها قسيمي في هذه الثلاثية فليس للفضاء من حوله حدود وكل الأماكن رغم انفتاحها واتساعها لا تعني له شيئا، في ظلّ غياب تفسير منطقي لها وللأحداث التي تشهدها، ثم يعود في الرواية الأخيرة إلى توظيف الأماكن المغلقة فقط في إشارة إلى أن المصير المحتوم لكل شخص هو الانغلاق، حيا كان أو ميتا سيعاني من الخواء الداخلي والتقوقع حول نفسه حتّى يفهم معنى الوجود والعدم وحقيقة الفقد وثنائية الحياة والموت.
- يعدّ الجسد في هذه الثلاثية فضاء قائما بذاته، لأنه كان مسرحا لعدّة أحداث أثرت على مسار الروايات الثلاث، اعتمد قسيمي في توظيفه على تيمة الجنس الذي تحدّث عنه بطريقة غير جريئة ولا مكشوفة ليمرّر لنا فكرة أنه لا يجعل الجنس غاية بحدّ ذاته، مثلما يفعل روائيون آخرون، وإنما هو وسيلة ليعبّر عن قبح الشخصيات وسفالتها، فنجد الكثير من الزيجات الجنسية الشاذة والغريبة في متن الثلاثية.

6-انتهاء الخط الزمني في الرواية:

يعتبر الزمن أهم مكونات الرواية، وله أهمية بالغة في تحديد سير الأحداث وترتيبها، بل يعد من أكبر هواجس الروائيين في القرن العشرين وأكثرها بروزا في الدراسات الأدبية

والنقدية، إذ "شغل معظم الأدباء والكتاب والنقاد أنفسهم بمفهوم الزمن الروائي وقيمته ومستوياته وتجلياته"[1]، فجاءت تعريفاته مختلفة حسب كل ناقد واتجاهاته، وذلك لأن كل روائي يستعمل الزمن بطريقته الخاصة، فكان لكل رواية زمنها الروائي الخاص بها " وتلتقي في هذا مع الفن الموسيقي عامة، والموسيقى السمفونية بوجه خاص، وذلك على خلاف الفنون الكمالية مثل الرسم والنحت، وليس المقصود بزمنية الرواية زمنها الخارجي، المرجع الذي تصدر فيه أو عنه فحسب، وإنما المقصود كذلك –بل أساسا –زمنها الباطني المحايث المتخيل الخاص ببنيتها الزمنية التي تتحدد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة، كما تتشكل ملامحها بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسج سردها اللغوي ثم أخيرا بدلالاتها العامة النابعة من تشابك وتضافر ووحدة هذه العناصر جميعا"، ومن هنا فإن أهمية الزمن في الرواية قد تجاوزت كونه "[2] مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها مع بعض، ويظاهر اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرورة ولكنه اغتدى أعظم من ذلك وأخطر" إنه " تعبير عن رؤية الروائي تجاه الكون والحياة والإنسان، فإحساس الإنسان بإيقاع الزمن يختلف من عصر إلى عصر تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها، وهذا يقود إلى اختلاف شكل الأعمال الروائية من عصر لآخر."[3]

وفي هذا الصدد تؤكد الباحثة نبيلة إبراهيم: " إذا كان الزمن بخاصة في عصرنا الذي يتميز بإيقاعه السريع، قد أصبح يشكل للإنسان مشكلة نفسية خطيرة , فكان لا بد أن تتأثر الأعمال الروائية بهذا الحس الزمني القلق تأثرا بالغا، ولهذا فإننا كثيرا ما نجد أن الرواية الحديثة لم تعد تركز على تصوير الشخوص أو الأحداث بقدر ما تهتم بإبراز المتغيرات النفسية التي تحدث داخل الإنسان نتيجة إحساسه القلق بإيقاع الزمن "[4] خاصة في الرواية

[1] حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، لبنان، 2004، ط1، ص36.

[2] حمد أمين العالم، الرواية بين زمنيتها و زمنها (مقاربة مبدئية عامة)، مجلة فصول، مج 12، العدد 1، 1993، ص 13.

[3] حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 30.

[4] نبيلة إبراهيم، نقد الرواية، ص 123.

العبثية التي تشهد لامبالاة غير مسبوقة به، بل يعبث الكاتب بالزمن حتى لا نكاد نميزه أو نفهمه وهذا جوهر العبث.

نستطيع إذا تقسيم الزمن إلى قسمين أساسيين في بناء أي رواية وهما الزمن التاريخي والزمن النفسي، ونقصد بالزمن التاريخي الزمن الذي " تتمحور بداخله أحداث الرواية فهو عموما حامل التجربة الإنسانية المصاغة في الخطاب الروائي"[1] فالزمن التاريخي متشبع بالتجارب الإنسانية في مختلف المجالات، فهو بيئة خصبة للخطاب الروائي عامة والتاريخي بصفة خاصة.

أما الزمن النفسي فهو "زمن يتعلق بالواقع الداخلي والمعاناة الفردية لشخصيات الرواية، هو زمن يحمل منطقه الخاص، ويعكس رد فعل الذات على ما يقع حولها "[2]. فمن خلاله تعبر كل شخصية في الرواية عن معاناتها الداخلية عن طريق تيار الوعي الذي يعد من أبرز التقنيات التي سيطرت على الرواية الحديثة، كما يعتبر الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي وليام جيمس أول من تحدث عنه، وتقوم هذه التقنية على تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص، لذلك يثبت بالتحليل أن الروايات التي يقال عنها أنها تستخدم تقنية تيار الوعي بدرجة كبيرة هي الروايات التي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي شخصية أو أكثر " ما يعني أن تيار الوعي مرتبط أساسا بالشخصية وكوامنها الداخلية وحوار الشخصية مع نفسها، ومن خلال الصراع الذي ينشأ بين قواها الداخلية فهو " شكل أدبي، من خلاله نسمع أصوات الشخصية وأفكارها الأكثر حميمية والأكثر قربا من لا وعيها، ويبدو بأنه سابق على كل تنظيم منطقي، ونعطي الانطباع بأننا أمام فكر في جريانه التلقائي في ميلاده الأول الذي لم يخضع بعد لمراقبة الوعي، وتنظيمات المنطق وتقييدات النظام اللغوي"[3]. فالحوار الداخلي يهدف للكشف عن المكبوتات اللاشعورية للشخصيات يسيرها الروائي كيفما شاء وحيثما أراد

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، ص 50.

[2] عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، بن عكنون، الجزائر، 1994، ص 131.

[3] حسن المودن، الرواية و التحليل النصي، ، مطابع الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، بيروت، لبنان، 2009، ص 153.

خاصة في الرواية العبثية التي تكون فيها غالبية تصرفات الشخصيات غير منطقية وذات تبريرات سخيفة جدا، مثلما حدث في رواية الغريب لألبير كامو حين استرسل البطل وارسو في قول جمل وعبارات متتالية لا منطق في ترتيبها، ثم يبرر قتله للعربي بأن الجو الحار والمشمس قد استفزه.

غير أننا لا نكاد نجد ولو حوارا داخليا واحدا على امتداد الثلاثية بكاملها ما عدا حوار الكولونيل سعيد الذيب مع نفسه متوهّما أنه يخاطب زوجته الميتة:

- " أرأيت؟ مرّة أخرى لا أفي بوعدٍ قطعته أيتها الطيبة " وضحك مضيفا:
- " لم يكن عليك أن ترحلي قبلي. لو كنت معي لما شربت شيئا، وبلا شك ما كنت لأتجرّأ على التدخين في غرفتنا"[1].

وكذلك حوار مدير التشريفات مع نفسه وتفكيره في طريقة يصل بها إلى السيّد الرئيس.

6-1المفارقة الزمنية في ثلاثية سمير قسيمي:

فيما يخص كرونولوجيا الأحداث فلم تعد الكتابة الكلاسيكية التي تحترم الزمن، وتسيّر أحداث الرواية بتسلسل زمني محدد، تجد لها مكانا بين الروايات المعاصرة التي أخذت تتلاعب بالزمن، وتعبث به كيفما شاءت لأغراض فنية معينة، فصار الروائي يعتمد على مجموعة من التقنيات الزمنية، على مستوى الكتابة الروائية، فتارة يستبق حدثا ويسمى ذلك اقتباسا "وهو مفارقة زمنية تتجه إلى الأمام على عكس الاستباق الذي يتّجه إلى الخلف"[2]، وتارة يسترجع حدثا وقع في الماضي القريب أو البعيد ويسمى ذلك استرجاعا،، فيجعل القارئ يشد انتباهه أكثر أثناء قراءته للرواية، وهذا ما يبحث عنه السرد الحديث المعاصر.

ويختلف السرد بين الأحداث الواقعية والأحداث المتخيلة في الرواية، حيث أن هذه الأخيرة لا تقبل الأحداث الواقعية كما هي، بل تصيغها حسب ما يقتضيه السرد الروائي من تقنيات زمنية مختلفة فإننا نميز بين نوعين من الزمن:

---

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 255.

[2] آمال سعودي، حداثة السرد والبناء في رواية "ذاكرة الماء" لواسيني لعرج، مذكّرة ماجيستير، جامعة المسيلة، 2007\2008، ص 110.

أوّلا زمن القصة/ الحكاية والذي " يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث"[1]، أو على الأقل الترتيب الكرونولوجي الذي وقعت حسبه أحداث القصة أو الحكاية.

ثانيًا زمن الخطاب/ السرد : وهذا الزمن عكس الأول فهو يهشم البناء المنطقي والتقليد التسلسلي للحكاية وتتابعها الكرونولوجي، حيث تعد استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية، فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك، تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين تكون إزاء مفارقة زمنية " AnachroneTemporelle" وهنا إذا يكمن الاختلاف بين الزمنين، فزمن القصة يسير وفق التسلسل المنطقي للأحداث أما زمن الخطاب فيتمرد عليها، ويهدّم ذلك التسلسل بواسطة تقنية المفارقات الزمنية من استرجاع Anableps واستباق Prolepse[2].

ولدراسة الترتيب الزمني في الخطاب يتوجب علينا " إعادة تكوين زمن الحكاية للمقارنة بين تدرج الأحداث في الزمن الطبيعي (زمن الحكاية) وتدرجا في الزمن الفني (زمن القصة)، هذه المقارنة تؤدي إلى كشف مواطن المخالفة الزمنية والتعرف إلى وظيفتها الفنية وتقدير قيمتها في النص «، ومن أجل توضيح الأمر بطريقة أكثر سهولة فترتيب الأحداث كما هي في الحكاية (ترتيبكرونولوجي منطقي) في مقابل الترتيب الذي اعتمده سمير قسيمي في ثلاثيته فكانت كالتالي:

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 74.

[2] ينظر: ها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 189، 190.

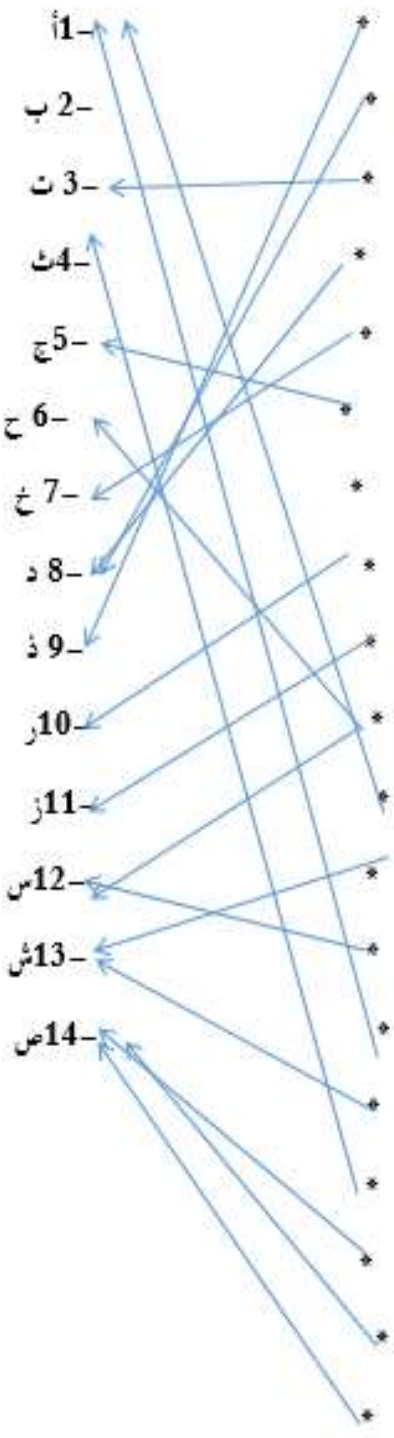
أحداث الحكاية في مقابل أحداث الخطاب في رواية سلالم ترولار:

أحداث الخطاب:

1- استيقاظ جمال حميدي واختفاء الأبواب.
2- موت إبراهيم بافولولو.
3- قصة ولادة أولغا.
4- عثور عصام كاشكاصي على القطعة النقدية.
5- فقدان الكاتب لموهبته.
6- وفاة والدة الكاتب.
7- العودة للحديث عن اختفاء الأبواب.
8- شراء الكاتب لصورة الزنجي.
9- الفوضى التي خلفها اختفاء الأبواب.
10- وصول الرسالة.
11- عودة الإلهام.
12- قصة الرجل الضئيل.
13- مقابلة جمال للرجل الضئيل.
14- قصة إيلاغين.
15- عودة الأبواب.
16- عصام كاشكاصي هو والد أولغا.
17- موت الإله الزومبي.
18- تعيين جمال حميدي رئيسا للجمهورية.
19- الكاتب ينهي روايته التي تحمل عنوان " سلالم ترولار".

أحداث الحكاية (ترتيب كرونولوجي)

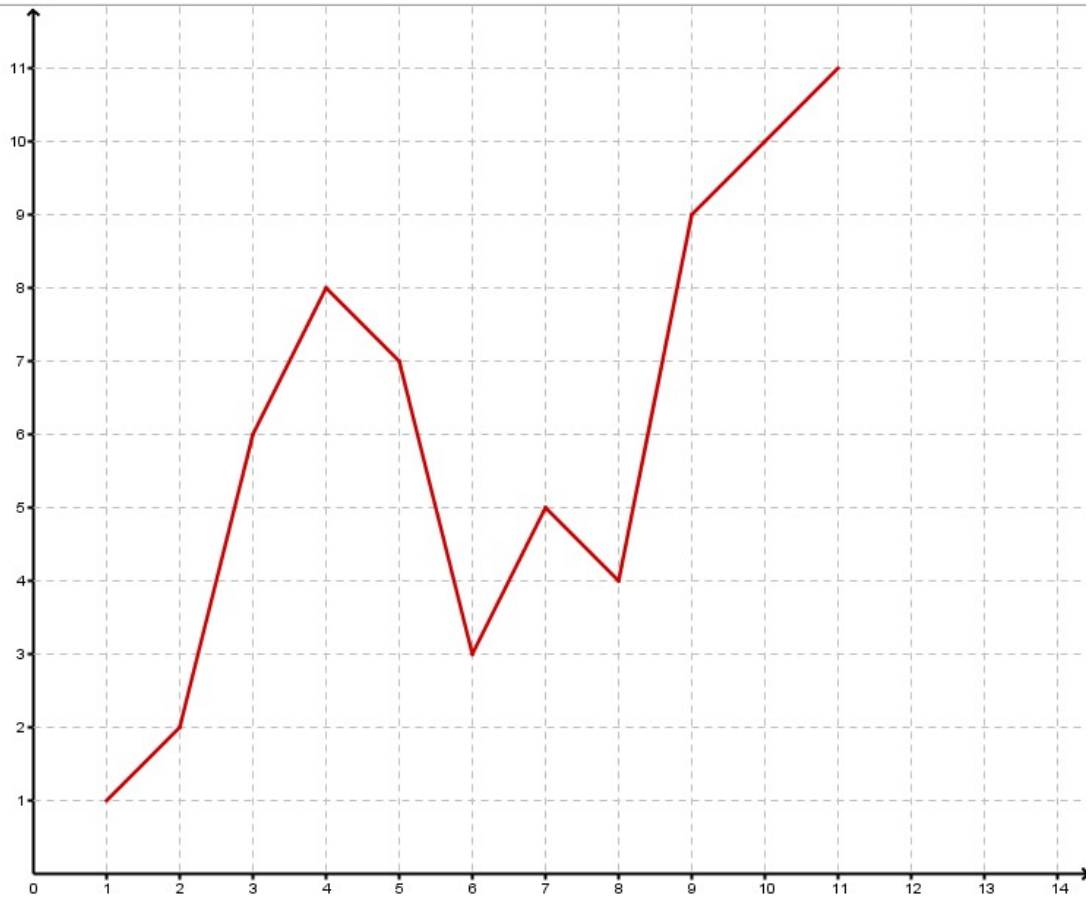
1- أ
2- ب
3- ت
4- ث
5- ج
6- ح
7- خ
8- د
9- ذ
10- ر
11- ز
12- س
13- ش
14- ص



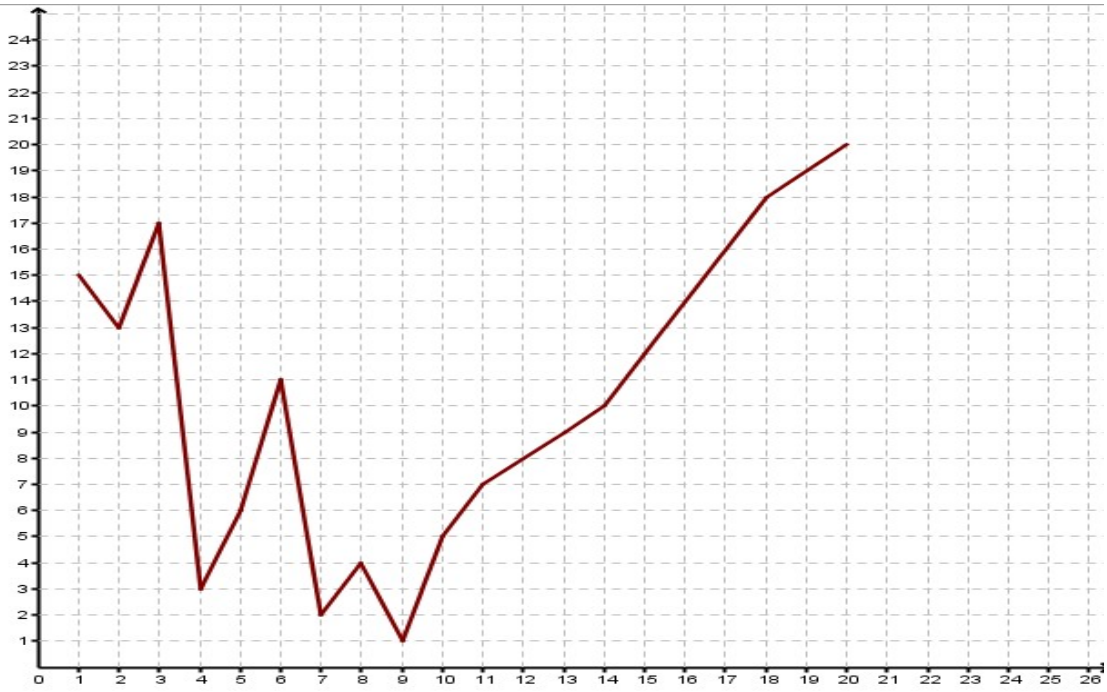
أحداث الحكاية في مقابل أحداث الخطاب في رواية "حماقات دوق دي كار":

أحداث الحكاية في مقابل أحداث الخطاب في رواية "الأحمق يقرأ دائما":

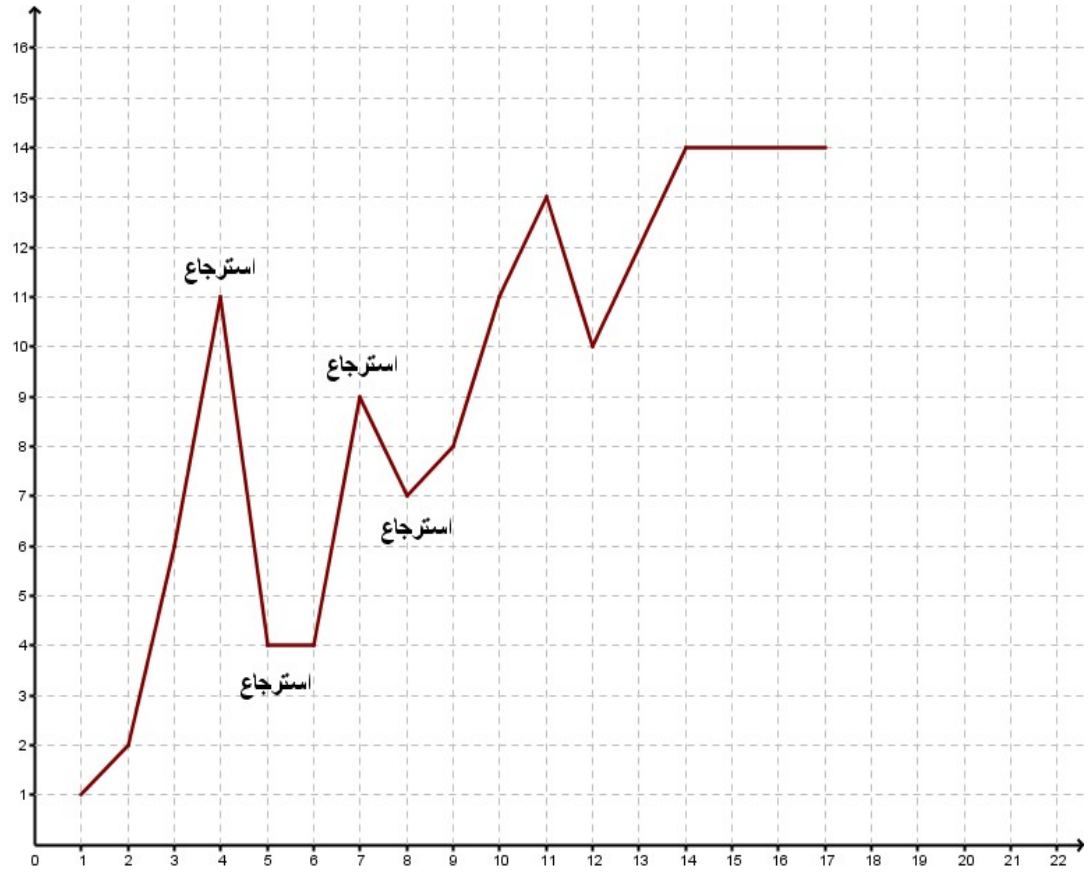
-1 جمال مجرد بوّاب.	1-
-2 لقاء جمال حميدي والرجل الضئيل.	2-
-3 التعديلات الرئاسية.	3-
-4 قصة عيشة ودخولها السجن.	4-
-5 احتيال سالم الجمل على الشيخ.	5-
-6 وفاة الرجل الضئيل.	6-
-7 وفاة جمال حميدي.	7-
-8 فقدان القدرة على القراءة.	8-
-9 لقاء عيشة وسالم الجمل.	9-
-10 تعيين سالم الجمل رئيسا.	10-
-11 خاتمة.	11-



منحنى بيانِي يمثّل مسار الزّمن في رواية الأحمق يقرأ دائمًا.



منحنى بيانِي يمثّل مسار الزّمن في رواية سلالِم ترولار.



منحنى بيانِي يمثّل مسار الزّمن في رواية حماقات دوق دي كار.

6-2 نتائج تحليل المنحنيات البيانية:

بعد تحليلنا وتتبعنا لمسار الزمن في الثلاثية توصّلنا إلى ما يلي:

- تقوم الثلاثية على فكرة المفارقة الزمنية حيث نجد حضورا كبيرا للاسترجاع داخل الروايات فجاءت أحداث الثلاثية مفككة بينها الكثير من الفواصل السردية، تقوم هذه الأحداث على مجموعة من الأنساق البنائية وهي " الطريقة التي يختارها الروائي لإيصال الأحداث للمروي له، فهي تارة تسعى إلى عرضها بأسلوب تتابع منطقي وتارة أخرى يعرضها بشكل تضميني أو دائري فوضوي وهذا وفق ما يراه الكاتب منسجما مع نصّه السّردي الذي يشتغل عليه"[1]،

[1] يادة عبد الأمير كريم العامري، البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (أطروحة ماجيستير)، كلية التربية، جامعة ذي قار، العراق، 2011، ص 181.

- قامت الثلاثية على النسق الدائري الفوضوي، أما بقية الأنساق فلا وجود لها ما عدا النسق التتابعي ويقصد به " أن تسير أحداث الرواية بشكل خطي وبترتيب كرونولوجي منطقي"، وهذا ما نجده بكثرة في الروايات التاريخية، فتبدأ الرواية بسرد الأحداث من الماضي ثم الحاضر ثم الرؤية التي يستشرفها الروائي مستقبلا، وقد اعتمد قسيمي هذا النسق في رواية "حماقات دوق دي كار" وتحديدا في سيرة الرئيس المخلص التي كتبها مؤرخ الدولة تخليدا لمسيرة الرئيس في تخليص البلاد والعباد من داء " الاليفيتريا " أو داء اللزاجةالذئبي على حد تسميته، وقد امتدت هذه السيرة على طول سبع صفحات " حدث ذلك في السبت الثالث من شهر مايو في سنة أطلق عليها لاحقا "عام البون"، وكنا قد سرنا يومين وليلة قبل أن نبلغ مشارف إيفريخن، من دون أن تكون نية أبي بلوغها فكل ما خطر عليه وهو يغادر بلدته القديمة أن يفر بعائلته من قدر بدا محتوما، لا يملّ من إلقاء الناس في جب الموت" 135.
- أما باقي الأحداث فقد قامت على النسق الدائري إذ يقوم الروائي بسرد حدث معين ثم يضمنه أحداثا أخرى وهكذا فإن "الأحداث التي تبدأ في نقطة من النهاية ثم تعود إلى نفس النقطة التي تبدأ منها "[1] وهذا يعود إلى تفكك الحدث داخل الثلاثية.
- غياب الحوار الداخلي (المونولوج) في الثلاثية راجع إلى طبيعة الشخصيات التي اختارها قسيمي، فهي فارغة وليس لديها أفكار تتبناها وتدافع عنها، حتى أبسط الأفكار لا تعير لها بالا، فشخوص الروايات كما عبّر عنها الروائي ذات رؤوس فارغة وبطون ممتلئة، عبارة عن مسوخ تعيش كالعبيد بل هم عبيد فعلا.

نتائج الفصل الأول: عبثية السرد ولا منطق الحكي في ثلاثية سمير قسيمي " الحماقة وسلالم تروﻻر".

- تجلى **الخروج عن المنطق السردي**عند قسيمي عن طريق توظيفه لمجموعة من الحيل الخارجة عن الأعراف السردية مثل **تفكك الحبكة** أو فكرة **اللاحبكة**حيث نجد في الرواية

[1] يادة عبد الأمير كريم العامري، البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ص 189.

الواحدة عدّة حبكات قد تكون متوازية ومترابطة مثل حبكات رواية حماقات دوق دي كار، وقد تكون متوازية فقط لا علاقة بينها مثل حبكات روايتي سلالم ترولار والأحمق يقرأ دائما، وكذلك **التسنين المزدوج** للرواية فهي موجّهة لفئة نخبوية وفي الوقت نفسه موجّهة للشريحة العريضة من القراء الشعبويين، كما اعتمد فكرة **التضاد السردي أو تعرية أسلوب السرد** باشتغاله على تيمة الحلم في الروايات الثلاث فجاءت كل رواية بمثابة معارَضَة للرواية التي قبلها، وأخيرا نجد **تدخلات الكاتب** الكثيرة في الرواية والتي كانت ساخرة في أغلبها.

- اعتمد قسيمي على فكرة المفارقة في طرحه للأحداث في الثلاثية بما فيها من **مفارقة توقّع الحدثومفارقة الفهم الخاطئ للأحداث ومفارقة الأحداث المتضادّة** والتي تؤدي كلها في **تفكك الحدث** وتشظّي الحبكة والتي ستؤثر بدورها على عنصر الزمن وطريقة توظيفه.
- عمد قسيمي إلى توظيف شخصيات تشبه المسوخ، وتتصف بكل أنواع القبح النفسي والجسدي فلجأ مرّة أخرى إلى فكرة **المفارقة في اختيار أسماء الشخصيات** حيث اختار أسماء تدل على عكس صفات الشخصيات فاتخذ للشخصية العاهرة اسما طاهرا مثل عيشة وللشخصية القبيحة التي تشبه الخنزير اسم جمال، إلى جانب هذه المفارقة اعتمد على حيلة سردية تكلّم عنها امبرتو أيكو في كتابه آليات السرد وهي **شخصيات بلا أسماء**، فاحتوت الثلاثية على عدّة شخصيات دون اسم مثل الرجل الضئيل، الخطيبة المعلقة بالرجاء، الرجل ما، رجل الشرفة، رجل القمامة، الوالد الوحش، الرجل الدمية ..
- اعتمد قسيمي على **الحيّز المكاني** في هندسته **للحيّز النصي** فجاء هذا الأخير مطابقا لبعض الأماكن والأحياء في الجزائر العاصمة مثل حي ترولار وسلالمه فجاءت فصول رواية سلالم ترولار بعدد السلالم إضافة إلى رواية حماقات دوق دي كار التي كانت مقسّمة إلى قسمين " ما قبل العتبة" تدور أحداثه في حي الدوق دي كار والجزء الثاني ""ما بعد العتبة بكثير" الذي جرت أحداثه في ساحة البريد المركزي وبالقصر الحكومي.

- وظّف قسيمي **الأماكن المغلقة والمفتوحة** بالطريقة التي تخدم فكرته الفلسفية التي يريد إيصالها من خلال الثلاثية، فغالى في توظيف الأماكن المفتوحة في الروايات الأولى سلالم ترولار وحماقات دوق دي كار، أما في الرواية الأخيرة فقد جاءت الأماكن المغلقة غالبة على المفتوحة في إشارة إلى انغلاق الإنسان حول ذاته وشعوره بالخواء الداخلي كلما اقتربت نهايته، وهذا ما تقوم عليه الفلسفة العدميّة.
- توظيف **الجسد كفضاء** شاهد على عدّة أحداث عن طريق الاعتماد على **تيمة الجنس** بمختلف زيجاته الفطرية والشّاذة، دون أن يجعل الجنس غاية في حدّ ذاته مثلما اعتدنا عليه في بعض الروايات الإيروتيكية الجريئة.
- أثّرت فكرة اللاحدث وتفكك الأحداث داخل الثلاثية على بناء الزّمن، حيث اضطرّ الكاتب إلى اللجوء إلى **النسق الدائري** من خلال **تضمين** بعض الأحداث الثانوية التي جاءت على شكل **استرجاعات**، ما أدّى إلى كسر خطيّة الزّمن، كما أن الكاتب عاد مرّة أخرى لفكرة المفارقة في حديثه عن الزّمن فلا أحد يذكر العام الذي وقعت فيه أحداث الروايات، إلا أنه يذكر توقيت بعض الأحداث بالدّقيقة والثانية.

الفصل الثاني:

تمثلات الفكر العبثي في ثلاثية سمير قسيمي سلالم ترولار والحماقة

لقد سعت الرواية العبثية إلى تحقير المنطق والخوض في تجارب ومواقف لا تستطيع الشخصيات فهم السر وراء وجودها، وتجعلها تعيش حالة من العدميّة، فاستعان الروائيون في التعبير عن هذا الفكر العبثي والعدمي بمجموعة من الموضوعات التي تصب في الفلسفة الوجودية والعبثية والعدمية، ونجد كلّ هذه التمثلات موجودة في ثلاثية قسيمي وقذ كانت كالتالي:

1-الاغتراب وتشظي العالم:

يُعدّ الاغتراب من أكثر الظواهر النفسية التي عانى منها الإنسان عبر العصور، "فهو مصطلح شديد العمق، ضارب الجذور إلى فجر البشرية جمعاء، إذ يعود إلى تلك اللحظة المتعالية التي غربت فيها الجنة بنعيمها السّرمدي عن آدم عليه السّلام، فنزل إلى الأرض مغتربا عنها وعن المعيّة الإلهية التي كان يحظى بها قبل عصيان ربّه، فتلك هي بحقّ أولى مشاعر الاغتراب"[1]. فالاغتراب الأوّل هو النزول من الجنة، يليه مباشرة اغتراب الولادة، فالجنين عند ولادته يعاني من اغتراب شديد نتيجة انفصاله عن أمّه التي وُجِد بها أول ما وجد، ومنه فإن ثنائية الاغتراب\ الوجود مرتبطتان ارتباطا وثيقا فلا اغتراب دون وجود ولا سبيل لتحقيق الوجود قبل اغتراب يمهّد الأمر.

وقد أسال هذا المصطلح حبر الكثير من الفلاسفة وعلماء النفس وحتى النقّاد، باعتبار أن الاغتراب قد كان تيمة أساسية في عدّة أعمال أدبية، ففي الجانب العربيّ نجد الاغتراب حاضرا بشكل صريح في الشّعر الجاهلي، مثل الاغتراب الذي عانى منه عنترة بن شدّاد العبسي بسبب لون بشرته، حيث كان عبدًا بن أمة رغم أن والده كان سيّد القبيلة، لكنه لم يعترف به جريًا على عادة العرب مع الأولاد الهجناء، فنرى عنترة لا يفوّت مناسبة إلا ويعبّر فيها عن اغترابه في مجتمع جاهلي يراه عبدًا رغم أنه قد كان فارسا مغوارا وبطلا شجاعا لا يشقّ له غبار فيقول:

أذكر قومي وظلمهم لي وبغيهم وقلّة إنصافي على القُربِ والبعد

[1] عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2003، ص19.

بنيت لهم بالسيف مجدا مشيدًا فلمّا تناهى مجدهم هدموا مجدي[1]

أما في الأدب فنجد الكثير من أدباء العرب يعبّرون عن الاغتراب الذي تعانيه أرواحهم وحتى عن فلسفة الاغتراب لديهم مثل أبي العلاء المعرّي الذي سببت له إصابته بالعمى انعزالا عن النّاس، فكان ذلك من أهم أسباب اغترابه عن مجتمعه فألف عدّة روائع منها رسالة الغفران...

أما عند الغرب فأبرز من عبّر عن الاغتراب في رواياته هو الكاتب التشيكوسلافيفرانتزكافكا خاصّة في رواية المسخ التي عالج فيها ظاهرة الاغتراب النفسي وتأثيره على الإنسان لدرجة أنه قد تحوّل إلى حشرة عملاقة ليس لها مكان ولا وجود بين البشر.

أما عن الجانب الفلسفي فقد سخّر هيجل –الذي يعتبر الأب الروحي لمصطلح الاغتراب – حياته في شرح هذا المفهوم والتأصيل له وإدخاله في دائرة الفنّ، وقد فصّل محمد رجب حديثه عن الاغتراب وربطه بالفيلسوف هيجل حين قسّمه إلى:

- **اغتراب ما قبل هيجل:** ينقسم هو الآخر إلى اغتراب ديني يتمثل في انفصال الإنسان عن الذات الإلهية، واغتراب قانوني يتمثّل في انتقال الملكية من شخص لآخر، واغتراب نفسي اجتماعي وهو غياب علاقة الإنسان بذاته أو المجتمع من حوله فلا يجد نفسه بين من هم حوله.
- **اغتراب هيجل:** على الرغم من أن مصطلح الاغتراب كان موجودا ومستعملا قبل فلسفة هيجل إلا أن هذا الأخير يعتبر أول مفكر يستخدم في مؤلفاته كلها تقريبا مصطلح الاغتراب على نحو منهجي ومفصل، فاستعمله في عنوان فصل يزيد عن مئة صفحة في كتابه الأوّل " ظاهريات الروح " الذي نشره سنة 1807م. فصّل في هذا الفصل أن للاغتراب شقا إيجابيا "وهو المفهوم الأساسي في ظاهريات العقل الكلي وهو التخارج أو

[1] ديوان عنترة بن شدّاد، تح عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي، المكتبة التجارية، دط، دت، ص62.

التموضع، وهو اغتراب ضروري وإيجابي حيث جعل التخارج كعملية ميتافيزيقية وشرطا لوجود الطبيعة والتاريخ."[1]

- **اغتراب ما بعد هيجل:** اعتبر الاغتراب بعد هيجل وكأنه مرض يصيب الإنسان ويهدّد وجوده، وبالتالي تم التركيز على الجانب السلبي فقط في الاغتراب.[2]

ويشير الاغتراب في علم النفس كما أوضح كمال دسوقي أن الاغتراب يشير إلى ما يأتي:

- شعور بالوحدة والغربة وانعدام علاقات الصداقة والمحبة مع الآخرين.
- حالة كون الأشخاص والمواقف المألوفة تبدو غريبة، ضرب من الإدراك الخاطئ فيه اظهر المواقف والأشخاص المعروفة من قبل كأنها غير مألوفة ومستغرَبَة.
- انفصال الفرد عن ذاته الحقيقية بسبب انشغال العقل بالمجرّدات وبضرورة مجاراة رغبات الآخرين وما تمليه عليه النظم الاجتماعية. فاغتراب الإنسان المعاصر عن نفسه وذاته وعن غيره هو أحد الموضوعات المسيطرة على فكر الوجوديين.
- مرادف لاضطراب عقلي.[3]
- وأقسام الاغتراب كثيرة، سنتوقّف عند ثلاثة منها وهي التي تمّ رصدها في ثلاثية سمير قسيمي السلالم والحماقة:

1-1 الاغتراب النفسي:

يتحدد مفهوم الاغتراب النفسيفي "حالات عدم التكيف التي تعانيها الشخصية من عدم الثقة بالنفس والمخاوف المرضية والرهاب الاجتماعي، والقلق، إضافة إلى غياب التماسك والتكامل الداخلي لدى الشخصية وكذلك ضعف أحاسيس الشعور بالهوية والانتماء والشعور بالقيمة والإحساس بالأمن"[4] ولعلّ أكثر شخصية ينطبق عليها هذا الوصف هي شخصية

[1] محمد عباس يوسف، الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب، القاهرة مصر، ط1، 2004، ص40.

[2] ينظر، محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1988، ص 10، 13، 16.

[3] كمال دسوقي، نقلًا عن عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، ص 29، 30.

[4] علي وطفة، المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، عالم الفكر، مجلد 27، العدد 2، 1998، ص 241، 280.

أولغا أو حورية التي نجدها تعانيفي "سلالمترولار" من اغتراب نفسي حادّ نتيجة إصابتها بالبهاق " ثلاث سنوات بعد ميلادها، تأكد بما لا شك فيه أن حورية مصابة بالبرص، لم يكن الأمر خطيرا، مجرّد جلد أبيضَ شفافٍ وعينين زرقاوين تمقتان الشمس، تكرهان الضّوء، هكذا بدأت حورية حياتها في عالم من الظلال والظلمة، يترجم فيه الأمان بالأبواب المغلقة والستائر الداكنة والبقاء أبعد ما يمكن عن الضوء ... عالم يمثل فيه الاحتجاز أعظم ما قد يبلغه المرء من الحرية.. وكانت تلك أولى مزحات المشيئة"[1] وبهذا انقطعت علاقة أولغا بالعالم الخارجي الذي لا تراه إلا عبر شرفتها في حيّ ترولار، خاصّة بعد طلاقها من جمال حميدي بعد إصابته بشلل نصفي نتيجة حادث.

وكذلك الأمر في "حماقات الدوق دي كار" حيث كانت شخصية أولغا(حورية) تعاني من رهاب اجتماعي جعلها حبيسة غرفتها لا تغادرها أبدًا فقد كانت"مصابة بنوع من الخبل اللطيف، جعلها تعتقد أن خروجها من شقتها قد يعرّضها إلى خطر مميت، لتكتفي منذ بلوغها العشرين من العمر بالوقوف على شرفتها كلما حنّت إلى رؤية العالم الذي لم يعد بالنسبة إليها كبيرا كما يجدر به أن يكون"[2] هذا العالم الذي صار مخيفًا جدّا لدرجة أن " الغالبية العظمى من الناس تهتم بتحصين نفسها ضد ضربات العالم الخارجي، وليس الانطواء سوى مظهر من مظاهر الدفاع عن النفس ضده، فنحن نعيش في العالم، ولكننا نخشى العالم، ونحن محبوسون في الداخل لكننا نحنّ دائما إلى دفء الدّاخل، إنّ الداخل في نظرنا إنّما يعني الحرارة والطمأنينة والأمن والصّدر الحنون."[3]

فالاغتراب النفسي لم يعد خيارا وإنما هو ضرورة ليحافظ الإنسان على وجوده، فيجد نفسه في حلقة مفرغة ينطلق من الوجود ثم الاغتراب ليحقق وجوده مرّة أخرى.

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص28.

[2] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 22.

[3] زكريّا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مشكلات فلسفية معاصرة، مكتبة مصر، القاهرة، دت، دط، ص 22.

كما نجد الكاتب في رواية سلالم ترولار قد عانى هو الآخر من الاغتراب النفسي حين سافر إلى مرسيليا للقاء الرجل صاحب اسمه فعبّر عن اغترابه في رسالة بعثها إلى زوجته قائلا:

- لا أشعر بالغربة هنا. أقول لجيرالدين. تبتسم، أشعر أنها لا تصدّقني بالطبع، الغربة إدمان كلما غرقنا فيه لا يظهر لنا، هل يظهر اللون الأبيض في لوحة بيضاء؟" فيظهر لنا من خلال هذا المقطع أن الكاتب مغارب قبل أن يغادر بلاده، فالغربة لديه ليست الانتقال من مكان إلى ماكن آخر، وإنما يمكن أن يغترب المرء داخل وطنه.

غير أنه يغيّر رأيه بعد يوم واحد من بقائه في مرسيليا ويبرر شعوره قائلا: "بدأت أشعر بالغربة، ليس لأنني في وطن غير وطني، بل لأن ملامحي بدأت تختفي، أخبرت صاحب اسمي بذلك، وبحاجتي إلى مكان في مرسيليا يذكرني بالوطن، أحتاج إلى عمارات متسخة، وجوه متعبة غير بشوشة، صناديق قمامة ممتلئة، شوارع قذرة، أحتاج إلى أرصفة تركن عليها السيارات، رجال شرطة مخيفين، سلطة تكذب كما نأكل الخبز، طوابير، متشردين، متسولين، بذاءة، حكومة مرتشية، برلمان سخيف، شوارع بلا مكتبات، مدن بلا قاعات سينما، بلا مسارح، رجال لا يحلمون، لا يعيشون، يبقون فقط على قيد الحياة، أحتاج إلى أيّ شيء يشبه الخدعة العظيمة التي أسميها وطن." إن مشاعر الغضب والسخط التي تحدّث بها الكاتب تعكس سوداوية الاغتراب الذي يعيشه ورفضه المطلق لكل مظاهر الحياة في وطنه الجزائر، وفي مقطع آخر يعبر الكاتب عن تفضيله للوحدة والاختلاء بنفسه والانكماش حول ذاته فيقول "ينتابني شعور غامض الآن، أشعر بحرية أكبر، لا تفهميني خطأ، أحبك، أحب ولدينا، ولكنني سعيد أنكم على بعد فيزا وتذكرة، كما لو كان بيننا البحر فقط لما كنت سعيدا إلى هذا الحدّ، أنا على يقين أنّك لن تفاجئيني بمجيئك، لن تقتحمي خلوتي، لن تمنعيني من الكتابة في كلّ وقت، تحتاجين لحرماني من سعادتي إلى أكثر من تذكرة تدفعين ثمنها من رصيدي البنكي، لن يفيدك جواز سفرك الأخضر للوصول إلى هنا، كما لم يفدني أيضا "[1]ثم

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص 9.

يواصل "وحدها التفاصيل تجعلني كائنا أفضل، تماما كما تجعلني منكمشا في ذاتي، ألاحظ أشياء لا يهتم بها أحد، كتلك المرّة التي قررت فيها وبلا سبب محدد أن أتوقّف عند عربة لبيع الذكريات."[1]

1-2الاغتراب السياسي:

لأنها ثلاثية سياسية تنبئية، تقرأ مستقبلا يحدث الآنوتستشرف واقعا قادمًا لا محالة، كان لتيمة السياسة حضورها القويّ داخل الروايات الثلاث، السياسة..هذا البعبع الذي أخاف -ولا يزال – شعوبا كثيرة على اختلاف جنسيتها وفلسفتها الدينية والثقافية، بدءا من حدث الرواية الأولى "سلالم تروﻻر" وهو اختفاء الأبواب الذي يشير مباشرة إلى تساوي الداخل بالخارج والسر بالعلن والمركز بالهامش والآلهة بالعبيد، فهذه الثلاثية قد عرفت كيف تندس بين كتلة الواقع الظاهر وثنايا شروخ الذات والعلائق، واستطاعت أن تتغلغل إلى هذه المناطق المحرمة لتبرز التناقضات والمفارقات القائمة بين المعلن عنه المعتمد على اللغة الآمرة، والمسكوت عنه المهمش الضارب بجذوره في أعماق المعيش، ولئن اعتمد الروائيون فكرة التلميح وغيرها من الأساليب غير المباشرة فقد تعمد قسيمي الخروج عن هذه التقاليد عند الحديث عن الاغتراب السياسي الذي يعاني منه شعب بأكمله بمختلف شرائحه "وهو شعور الفرد بالعجز إزاء المشاركة الإيجابيةفي الانتخابات السياسية المعبّرة بصدقٍ عن رأي الجماهير، وكذلك الشعور بالعزلة عن المشاركة الحقيقية الفعالة في صنع القرارات المصيرية المتعلقة بمصالحه، واليأس من المستقبل، على اعتبار أن رأيه لا يسمعه أحد، وإن سمعه لا يأخذه ولا يهتم به"[2] فقد اختار اللفظ الصريح والعبارة الجريئة في حديثه عن الرؤساء والوزراء وقادة الجيش وغيرهم ممن يسيرون البلاد ويستولون على دفّة الحكم، أو كما سماهم الآلهة " فلطالما عملت الآلهة الجديدة على شطب كلمات لم تر لها ضرورة في قاموس الشعب، وكان أولها كلمة معارضة، رغم أنها أبقت على حدٍّ لبق من السياسة، سمح للشعب ولعقود

[1] المرجع السابق، ص 101.

[2] أحمد فاروق حسن، الاغتراب السياسي بين الشباب في المجتمع، أطروحة دكتوراه، جامعة المنيا، مصر، 1992.

كثيرة بالسباحة في مستنقع الوهم مستمتعا بفكرة أنه كبقية شعوب العالم يمكنه أن يختار آلهته في أي وقت، والحقيقة أنه كان مجبرا على الاختيار بين سلطة لم يخترها يوما، وبين معارضة تساند السلطة في أي شيء ولكنها وهي ترى الانهيار الوشيك للآلهة اختارت المعارضة جانب المصلحة، وصدّقت دورها في أنها بديل حتمي للسلطة المنهارة ."[1]

لقد كان اختفاء الأبواب في المدينة الدولة القطرة التي أفاضت الكأس، " فظهرت فصائل من العدم وظهر معها لحمايتها ميليشيات ومقاتلون كانوا لوقت قريب مجرّد مواطنين بلا رأس، لا يستيقظون صباحا إلا لينناموا في الليل معتقدين أنّ تلك هي الحياة"[2] هذا التمرّد كان نتيجة عجز الحكام الآلهة على إيجاد حلّ لمشكلة الأبواب المختفية، "فإذا كان النظام قد أثبت عدم صلاحيته، فبالأحرى يتكوّن أو ينبعث هذا الإحساس بالانفصال الذي يتم بين الفرد والنظام السّائد. هنا تكون أولى دواعي التمرّد، والذي تكون الغلبة فيه للنظام، حيث لا يجد الفرد مهربا من الاغتراب معلنا عن ذاته المغتربة"[3]، ولئن كان رفضه وتمرّده حماسيا في البداية فلا بدّ لهذه الصحوة السياسية أن تأخذ غفوة أخرى إلى حين آخر.

ولأن السلطات تعي خطورة أي تمرّد ولو كان صغيرا "وكردّة فعل منطقية ومعقولة، صدر بيان من أرباب المدينة الدولة يعدون هؤلاء المتمرّدين أعداء للوطن، يستحقون الموت، فصدرت أحكام الإعدام الجماعية وهتف منظّرو الآلهة بضرورة نقل الرّعب إلى منازل هؤلاء المنشقين"[4]، إن هذه العدائية تجاه أي معارض من أسباب الاغتراب السياسي خاصّة في مجتمعاتنا العربية، فكل معارض هو إرهابيّ يهدد الأمن الوطني ويجب تصفيته عند أول فرصة.

---

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص 79.

[2] المرجع نفسه ص 79.

[3] عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، ص 98.

[4] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص80.

"وفي المقابل رفع زعماء الفصائل شعارا موحدا ردا على خصومهم " لنجعل الترهيب مطلبا اليوم". وهو ما حصل بسرعة لم يتصورها أحد، وكأن ثمّة حنينا دفينا للدّم[1]، لم يعد بمقدور أحد أن يضطهده لمدّة أطول."[2]

ولعلّ الخوف من أن يعيد التاريخ الدّموي نفسه كان كفيلا بإسكات النّاس قدرا يسيرا من الزمن، حتى بعد أن حدثت ثورات الربيع العربي، وظهرت بعض الأصوات في الجزائر تنادي بضرورة الثورة ضدّ النظام، تمّ إسكاتها بحجّة الخوف من الدّماء وسقوط الضحايا والشهداء كما حدث في تسعينات القرن الماضي.

"وبين هؤلاء ظهر أناس يدعون إلى أشياء غريبة –كانت إلى وقت قريب جدا شبهة تستحق المحاكمة–دعوا إلى ضرورة إعادة النظر في قوانين المدينة الدولة، ورفض عقيدة أن هناك أناس بعينهم أولى بالزعامة، فقط لأنهم من قاموا بالثورة منذ عقود، وبالتالي تبني فكرة مجتمع غير طبقي، لا ربّ فيه ولا وريثا شرعيا يدّعي امتلاك الثورة، مجتمع مشكّل من أفراد يولدون بحقوق تسمح لهم بتشكيل حكومة يختارونها يعدّ أعضاؤها موظّفين لديه، بعدّ أنّ الشعب صاحب الإرادة العامّة"[3].

هذا الشعب الذي لا يفقه في السياسة إلا ما توجّهه إليه الطبقات الحاكمة من فتات لا يسمن ولا يغني من جوع، فيجد نفسه عند أول منعطف تائها لا يعلم ما يفعل، يبحث عن صوت الحق الذي سينقذه ويخرج به إلى برّ الأمان، تماما كما فعل هذا الصوت الذي ينادي بأحقية المواطن في اختيار رئيس له " كان كلاما خطيرا لم يفقه فيه الناس شيئا، ودعوة أكثر خطورة بحيث إنه ما إن ظهرت حتى توقف تناحر الفصائل فيما بينها، وتشكلت تحالفات سرية بينها وبين آلهة الدرجة الثانية المتحصّنة دائما في قصر الحكومة، حتى إنه ولأوّل مرّة منذ رحيلها خلف البحر، ظهرت الآلهة الفارّة مع زعيمها "الزومبي" تناشد الشعب العظيم بتوخّي الحذر والتّعقل، ليس بسبب ما يحدث من تقتيل وإرهاب وفوضى، بل بسبب ما يتم

[1] يقصد الكاتب بذلك العشرية السّوداء.

[2] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص80.

[3] المرجع نفسه ص 80.

الدعوة إليه من دولة بقوانين جديدة، من أناس يحملون رتبة مواطن"[1] فالسلطة الحاكمة لا همّ لها سوى أن تظل لفترة أطول في سدّة الحكم أما الدماء المراقة فلا تعنيهم في شيء، كل ما يعنيهم هو أن ترضى عليهم حكومة ما وراء البحار التي تتحكّم في مصائر مستعمراتها السابقة كأنها لا تزال تابعة إليها" وكما الإنسان والفرد والشعب، هكذا أصبح المجتمع عاجزا، إذ فقد الكثير من سيطرته على وظائفه الحيوية وموارده المادية والروحية، في علاقته بالدولة التي تخضع بدورها لإرادة الدول الخارجية، وخاصّة الأمريكية منها، ومن هنا فإن المجتمع يعجز عن تجاوز أوضاعه وإعادة بناء نفسه من جديد، فتتسع الفجوة وتتعمّق بين واقعه الهزيل وأحلامه الضائعة.. إن مثل هذا الوعي بالاغتراب عن الذات وعن المجتمع والدولة والمؤسسات الأخرى هو في صلب المعضلة الكبرى التي تفاقمت فيما يزيد عن قرن من الزمن"[2]

لقد عبّر قسيمي في الرسالة التي بعث بها الكاتب إلى زوجته دليلة غندريش عندما كان في مرسيليا عن واقع القمع السياسي الذي تمارسه السلطات الجزائرية ضدّ الشعب الضعيف الذي لا حول ولا قوّة له، خاصّة حين غضبت فاني عندما انهارت عمارة مهترئة في مرسيليا وأخبرت الكاتب أنهم سيتظاهرون تنديدا بتقاعس البلدية في أداء واجباتها.

-" تتظاهرون؟.. تنددون؟ يا إلاهي، هل تحتفظون هنا في قواميسكم بمثل هذه الكلمات؟ هناك (يقصد الجزائر) لا أصوات في حناجرنا، يمكن أن نصرخ أن ننبح أيضًا، ولكن بلا صوت.."[3]

فنجد قسيمي يعقد مقارنة بين حال الشعب الفرنسي والشعب الجزائري المقموع ويواصل في صفحة أخرى فكرته " صحيح أنني في سنوات براءتي كنت أصدّق كل ما يقوله الرجل الوسيم في نشرة الأخبار، تذكرينه: رجل بشعر ممشط وذقن حليقة، ربطة عنق عريضة

[1] المرجع السابق، ص80.

[2] حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز الدراسات العربية، بيروت، 2013، ط1، ص92.

[3] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص92.

بأسنان بيضاء، لم يكن واحدًا، ولكنهم متشابهون، قصة الشعر نفسها، الأسنان نفسها، ربطة العنق ذاتها، كان يظهر في كل مرة ليملأ رؤوسنا الكبيرة بأشياء كثيرة، كنا نسخر منه، نضحك من شكله الرسميّ المرتب، ولكننا في آخر المطاف نصدّقه، في صوته مخدّر يجعلنا نهلوس بكلماته لنصدّقه في النهاية، نحن شعب عظيم.. تاريخ أعظم.. ثورة كبيرة.. مليون ونصف مليون شهيد.. على الأقل صدقت هراءه طويلا حتى تمثلتُني رجلا خارقا ومواطنا فوق العادة، أعتقد أنه كان إدمانا جماعيا، لم أكن وحدي، وحده الرجل الوسيم في نشرة الأخبار من كان يعرف الحقيقة."[1] فنجد الكاتب وغيره الكثير من الجزائريين قد زهدوا في ثورة وتاريخ كبير " فعندما تزهد الذات في الوطن والتاريخ والجماعة والسياسة، والقضايا الكبرى، لا يتبقى أمامها سوى الانحطاط في ظرف وجودها الفردي وزمنها الخاص".

وحال هذه الرسالة كحال أي وثيقة تهدّد الأمن الوطني وتكاد تعصف به، فقد صودرت من قبل المخابرات الوطنية ولم تصل إلى زوجة الكاتب بل ظلت حبيسة مكتب المخابرات لمدّة خمس سنوات، حتى اختفت الأبواب وظهرت الرسالة مرّة أخرى.

أمّا عن صفات السياسي التي لم تجد لها مكانا بين عموم المواطنين فقد شرحها قسيمي على لسان الرّجل الضئيل، صانع الرؤساء والآلهة ومرعب الأسياد، حين قرّر أن يجعل من جمال حميدي، ذلك البواب المقعد العنين، رئيسا للمدينة الدّولة:

" أنت من النوع الذي أفضّل، أقصد أنت مكتفٍ بحياة تمارسها كما يجدر بأس مواطن صالح، تعيش حياتك بالقدر المسموح به فحسب، لا تسأل شيئا، ولكنك تأخذ كل ما يعطى لك، بصراحة أعجبتني جرأتك حين وقفت أمام الكاميرا لتوهم الناس أنك تملك حلولا لمشاكلهم، لم تقل ذلك صراحة، ولكنّك قلت ما يجب قوله ليفهم أنك تملك خلاصا من نوع ما ها تعرف كيف نسمّي شخصا كهذا؟ نسميه سياسيا، كل رجل يملك قدرة الإيهام بإمكانه أن يكون سياسيا.

[1] المرجع السابق، ص97.

ثم شرح له متى لا تكون هذه القدرة كافية ليمارس الرجل السياسة، "فالمشعوذون والسحرة والبهلوانات ورجال الدين كلهم أرباب وهْم، ولكنهم غير قادرين على توظيف مواهبهم في السياسة، بسبب أنهم لا يؤمنون بما يختلقون من أوهام، ولا يصدّقون حيلهم، فهم يصرّون على محو الخط الفاصل بين الكذب وعدم قول الحقيقة، وهو أمر لا يفعله السّياسي"[1].

وهكذا فإن الأرباب والآلهة تمنح الشعب قدرا ضئيلا جدا من الحياة التي يسمح لهم أن يعيشوها، فتظهر لنا الطبقية القاتلة والتي بدورها ستقود في نهاية الأمر إلى التمرّد والانسلاخ " بمجرّد إدراك الناس بوجود تفاوت طبقي شاسع، فذوو الطبقات الاجتماعية العليا يحصلون على امتيازات اجتماعية في علاقاتهم بمؤسسات المجتمع"[2] ومنه هنا نستنتج العلاقة الوطيدة بين الفوارق الاجتماعية والاغتراب السياسي.

لقد جاءت ثلاثية سمير قسيمي انعكاسا واضحا للاغتراب السياسي الذي يعاني منه شعب كامل، فالرواية الأولى "سلالم تروﻻر" قد مثّلت لنا التمرّد السياسي ورفض تزوير الانتخابات في تسعينات القرن الماضي والتي راح ضحيتها الآلاف من المواطنين الأبرياء، وقد انتهى هذا الصراع بحل اقترحه الرئيس السابق عبد العزيز بوتفليقة وتمثّل في المصالحة الوطنية بين الإرهاب والجيش والشعب، وبدأ عهد سلطة جديدة ترأسها هذا الأخير، عبّر قسيمي عن هذا المشهد بقوله:" لقد رأت بأم عينها كيف أقنع شعبا كاملا قبل سنوات، بأن ثورته لم تكن إلا أعراض مرض معدٍ، ابتكر له اسما وشكلا وتاريخا، حتى لم يعد يهتمّ أحد من الشعب بمن يعتقل أو يُقتل منهم، بل كانوا كلما خطب فيهم بخطبه السخيفة، إلا وهللوا هاتفين باسمه كبطل أنقذهم من طاغية."[3] وبعدها بعقدين من الزمن حدثت ثورة شعبية أخرى بعد أن ضاق الناس ذرعا بواقعهم المعيش وتدنّي مستوياتهم الاجتماعية التي تتدهور يوما بعد يوم خصوصا بعد أن ظهر بطريقة صادمة للعامة مقدار ما اختلسه السياسيون وأصحاب المناصب الحساسة في الدولة من أموال لم تستوعبها عقول المواطنين البسطاء، فخرج

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص 112، 113.

[2] عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، ص 99.

[3] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص148.

ملايين الناس للتظاهر والتنديد والمطالبة بسقوط النظام الحاكم، لتسلّم الشعلة إلى رئيس جديد انتخبه الشعب وهو عبد المجيد تبون، فعبّر سمير قسيمي عن هذا الحراك برواية "حماقات دوق دي كار" التي تظهر في النهاية أنها مجرّد حلم سخيف للرئيس السابق وأنه لا شيء تغيّر في المدينة الدّولة، في إشارة ضمنية إلى واقع الساحة السياسية الجزائرية التي شهدت تغييرا للأسماء لا أكثر ولا أقل.

والدّليل على هذا قول سمير قسيمي في " حماقات دوق دي كار" " صحيح أنها كانت ثورة عرجاء بلا رأس ولا حياة فيها، فتقلب نظاما فاسدًا من أجل أن تولي آخر أكثر فسادا منه، ولكنها تبيد بلا شك من اندلعت ضدّه ففي النهاية لم يكن هدف صاحب النياشين من خطته أن يستفيق الشعب ويثور على السّيد الرئيس، بل فقط أن يتوهّم الصّحو ويعتقد مغلوطا أنه صاحب هذه الثورة، فكما قال أحمد السلوقي معلّلا خطته " لا يقتل الوهم إلا وهم أكبر منه، وإن الشعب المجبول عليه لن يرغب في الاستيقاظ إلا داخل وهم أكبر"[1] ما يجعله أرضا خصبة لأي هوس جماعي يوهمه بأنه صاحب القرار، وهو أخطر وهم يصيب أي شعب لا يملك قرار نفسه، فيولّي عليه بعد نجاح ثورته الموهومة حاكما صادقا بلا خبرة سرعان ما يتخلص منه في سبيل تولية من هو أكثر خبرة، ولكنه حينها يكون قد وفر من دون أن يدري أسباب ظهور حاكم مختلف، يضطره ضعفه إلى استعمال القوة إخفاء جبن يزداد كلما ازداد استبدادا وقربا من نهايته المحتومة."[2]

أمّا عن لفظة الحراك فقد استعملها قسيمي حين احتار صاحب النياشين في وصف مظاهرات يوم الجمعة المباركة التي تسببت في إسقاط الرئيس وأعضاء حكومته قائلا: "انتهى هؤلاء إلى ملاحظة ذكيّة جدا، وهي أن ثورة الجمعة العظيمة غيّرت النظام تغييرا جذريا وفعلت ما تفعله "الحركة في السّكون"، فراق لصاحب النياشين الكثيرة هذا الوصف، وقرّر أن يسمّي ثورته العظيمة بالحركة، ولكنّه حين خطب ليعلن اسمها تلعثم بسبب الخط الرديء

[1] الوهم الأول هو الرواية الأولى التي كانت في الحقيقة مجرّد حلم وهي " سلالم ترولار" تعكس لنا الواقع بعد العشرية السوداء. أما الوهم الأكبر فهو حراك فيفري 2019.

[2] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص202، 203.

لمدير تشريفاته الذي كتب الخطاب، ونطق الحركة " حراكا" فصفّق له الناس منبهرين بفصاحته وقدرته الخارقة في تخيّر الكلمات، فتحرج في إخبارهم بأنه أخطأ فحسب."[1]

أما رواية الأحمق يقرأ دائما فتمثّل الحاضر والماضي والمستقبل الذي لا مفرّ منه، فلا شيء تغيّر، فكل الأحداث السياسية التي حدثت قد كانت " حلما لعينا لا غير فما زال (جمال حميدي) هو الرئيس، كما كان طيلة عشرين سنة، منذ تلك اللحظة التي ظهر فيها لأول مرة برفقة حكومته من المسوخ، التي قرر أن تكون انعكاسا فجّا لحقيقة الشعب."[2]

وحتى المشاركة السياسية للشعب عبّر عنها قسيمي بأنها مجرّد حلم " ولم يكن جمال حميدي من رأى ذلك الحلم الغريب الذي اعتقد أنه رؤيا، فما كان ليجرأهذا الحلم (بكل ما فيه من وقائع سخيفة ووجوه أسخف) على اقتحام ساعات نوم أي أحد آخر، في حيّ لا يحلم الناس فيه إلا برغبتهم في الحلم."[3] فقد كان صاحب الحلم هو السّيد الرئيس الذي " قرر أن يضحي بأفضل سنوات شبابه في سبيل أن يعيش هؤلاء بعيدا عن كلّ وهم، فقبل مضطرًا بوظائف ما كان ليقبلها لولا رغبته المستميتة في إسعادهم، بإبعادهم قدر الممكن عن ذلك السلوك الممل المسمّى " تفكير". "[4]

هذا المقطع قد عبّر بكل وضوح عن رغبة السياسيين وأصحاب النفوذ المستميتة في إبقاء أفراد الشعب بعيدين كل البعد عن الساحة السياسية والمشاركة فيها بكل الطرق والوسائل الممكنة، وهذا ما حصل ويحصل فعلا.

1-3 الاغتراب الديني:

يعدّ هذا النوع من الاغتراب الأقدم على الإطلاق، أي منذ نزول آدم عليه السلام من الجنة وانفصاله عن الله تعالى، ومنه كان أول نوع من الاغتراب الديني وهو الشعور

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد ، ص211، 212.

[2] المرجع نفسه، ص232.

[3] المرجع نفسه، ص 119.

[4] المرجع نفسه، ص 119.

بالانفصال عن الذات الإلهية، والنوع الثاني هو التماهي مع الذات الإلهية والشعور بغربة دينية وسط مجتمع لا يمثّل الدين أولوية لديه.

أما النوع الأول وبالتطور الدلالي للكلمات صار يعني فقدان الفرد للمعنى الديني أو لمعنى علاقته بالله، وقد عبّر عنه نيتشه في كتابه " هكذا تكلّم زرادشت" بأن غياب دور الذات الإلهية في تسيير شؤون الناس يقودهم إلى الاغتراب الديني ومنه إلى شعورهم بالعدمية، ومن المواقف الذي ظهر فيها فكر نيتشه حول تدخل الآلهة في شؤون البشر وعلاقتهم بها في ثلاثية سمير قسيمي حديثه عن عصام كاشكاصي وتصنيفه في خانة "أولاد الفاميليا" لأنه لا يزال مؤمنا رغم كل معاني العدم التي يعيش فيها قائلا: " ولأن الحظ كلمة لم تخلق لرجال مثله، لم يبلغ عصام كاشكاصي درجة من الغباء البشري الذي يفترض أن يسمح للحلم أن يتسرّب إلى عقله أو قلبه أو إلى كليهما معًا، ولكنه بسبب انتمائه القصري[1] إلى نوع أولاد الفاميليا كان يؤمن بوجود كائن أسمى يجلس في عرشه بسماء غير السماء الطبيعية يرى الجميع من دون أن يراه أحد. كان هذا الكائن يعرف كل ما يجري قبل أن يجري، وكان من العدل أن قسم الأرزاق بين الناس بحيث جعل عصام كاشكاصي فيما قد يخلفه الناس من زبل وقمامة"[2] إننا أمام هذا المقطع نقف على أفكار عدمية تقود إلى الإلحاد لا محالة، ورفض كل مظاهر الفقر واعتبارها ظلما من الذات الإلهية، وهو ما نراه من أسلوب السارد التهكمي.

أما الحديث عن الآلهة فقد وصف بها سمير قسيمي رجال السياسة الذين يتحكمون في شؤون البلاد ويسيرونها كيفما شاؤوا، وكأنه بهذا يعود إلى فكرة تعدّد الآلهة التي من عصور قد مضت، فيصف الله عز وجل بالكائن الأسمى ويصف عباده بالآلهة، فيقوم قسيمي بتبديل الأدوار فيقول:

[1] القصر يعني الإجبار، فحتى توجه عصام كاشكاصي الديني قد فرض عليه ولم يختره بنفسه.

[2] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص46.

"كانت خدعة رهيبة حققت الانفجار العظيم، ومنه جاء رجال على سديم الكون وتناسخوا، لتوجد هكذا آلهة من العدم، لا أب لها.. لا أوّل ولا آخر.. كل ما حدث أنه بعد سنوات قليلة من هذا الانفجار، رسخ يقين واحد لدى هؤلاء القادمين كلهم في أن عصرا كثيرا ما تحدثت عنه الكتب لن يتقبّل فكرة الآلهة بتسليم مطلق، لم يعد ثمّة- في الخيال أو الواقع- مكان يمكنه احتضان الآلهة مثلما كان يفعل الأولمب المقدس".[1]

ومن هنا يبدأ قسيمي في شرح وجهة نظره بطريقة تهكميّة ساخرة فيواصل " هكذا نزلت تلك الكائنات المقدسة إلى الأرض، واختلطت بالبشر ثم تناسخت من جديد، لتولد أصناف الآلهة، وبسبب الحنين الأول إلى ما كانت عليه، تخيّرت مواقعها في "المدينة – الدولة"، القدرة وحدها ما جعلتها تختار أعالي المدينة..حين اكتشفت من جديد ذلك الشعور العارم..الرائع.. الغريب والمثير أيضا وهي تطل كل ليلة من فوق على عالم الأوغاد. ومن تلك الغلياء حدث أن نظر أحدهم من شرفته، كان واحدا من أنصاف الآلهة المحظوظين، ربما كان إله الحديد أو السكر أو الزيت أو.. المهم كان إلها يطل كل مساء من تلك الشرفة السماوية، كما يجدر بكل إله أن يفعل استمتاعا وتأكيدا لمكانته الفوقية المقدسّة."[2]

وليستدرك قسيمي قوله لكي لا يحيد عن غايته التي كتبه من أجلها يقول "كانت تلك أكبر خدعة قام بها أحدهم على الإطلاق، بالون ينفخ إلى أقصاه، يرتفع في الهواء، يطير، يسبح متطلعا إلى السماء، وفجأة بمجرّد أن يتملّكه اليقين أنه " الأعلى" تفجّره إبرة حقيرة، لتحيله إلى العدم."[3]

لقد كانت حالة الاغتراب الديني بقسمه الثاني حالة جماعية يعاني منها الجميع في سكان المدينة الدولة، ولم يكن ذلك جديدا بل منذ عشرات القرون، تحديدا بعد مقتل إيلاغين الذي برّر والد الخطيبة المعلقة بالرجاء موته بأنه سيبعث إلها في زمن غير هذا الزمان، "وهكذا ظهر رجال يشبهون والد "الخطيبة المعلّقة بالرجاء" يدعون إلى اتباع هذه الأوامر التي

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد ، ص 33.

[2] المرجع نفسه، ص33.

[3] المرجع نفسه، ص 33.

لم يفهم أحد لماذا كانت تختلف من رجل لآخر في الطّقوس، والتي بعد قرون اختلفت في الغاية وفي اسم الجالس على عرشه في السماء[1]، وما هي إلا قرون أخرى حتى تحوّل مرقد إيلاغين إلى وجهة سياحية، يتسلّى فيها السياح، ويحج إليها المؤمنون على اختلاف عقائدهم بين مؤمن يعتقد أن الله يسكن في ذلك البناء الضخم وآخر يسفّه هذا الاعتقاد على أساس أنه مرقد وليّ صالح، يشفع بجسده المتحلل خطايا المؤمنين بإله موجود في كل مكان، ولكنه مصر على ألا يستجيب لدعواتهم إلا في ذلك المكان[2]، وبين هؤلاء وهؤلاء كان رجال يؤمنون بكل شيء لا يؤمنون به حقا[3]، مادام يدر عليهم ما يجب من أرباح، ففي النهاية حتى الإيمان بلا شيء هو إيمان بحدّ ذاته."[4]

أما عن جمال حميدي فقد عبّر عن علاقته بالدين بطريقة ساخرة هي الأخرى، حين نسي أن يوم غدٍ هو يوم الجمعة أو يوم "الله" كما اصطلحت عليه حبيبته بختة فتقول:

- أخبرني أحد زبائننا أن هنالك من استدعي للحضور اليوم، لكن هذه أول مرة أسمع فيها أن إدارات الحكومة تفتح يوم الجمعة.
- صحيح..صحيح، غدا يوم الجمعة، والله لم أنتبه.
- فانفجرت ضحكا وهي تقول:
- أنت خنزير ابن كلبة، لم تنس يوم القبض ونسيت يوم الله.
- الله غالب، ماذا بمقدوري أن أفعل، قد يرحمك الله إذا نسيته، ولكنّك ما إن تنسي المال، تتجهز الدنيا لتتبوّل عليك."[5]

فنلاحظ من خلال هذا المقطع تقديم الأولوية في الحياة للماديات على حساب الشعور بالإيمان والقرب من الله تعالى، ورغم ذلك استخدم جمال حميدي حرف " قد" الذي يفيد

---

[1] يصرّ قسيمي في هذه الثلاثية على تكنية الله بكنايات مختلفة لكي يجعل الألوهية حصرًا على السياسيين فقط، وغرضها السخرية والتهكم كما نعتقد.

[2] قد تذهب أفكار القارئ إلى حدود أبعد مما ورد في هذه الدراسة، خاصة في هذه النقطة بالذات.

[3] مفارقة لغوية.

[4] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد ، ص 131.

[5] المرجع نفسه ، ص 114.

التوقّع في مثل هذه الحالة لأنه سبق فعلا مضارعا، فتوقّع الرحمة من الله إذا نسيه، لكنه في المقابل جزم بأن الدنيا كلها ستتبوّل عليه إن هو نسي الأموال، وهذه هي الحالة التي حذّر منها فروم حيث يرى "أن الخطر الذي يهدد الإنسان في المجتمع المعاصر ليس هو الخوف من الأنظمة التسلطية أو الخوف من الجوع، لكن الخوف الحقيقي يكمن في ذلك التحول للمجتمع الحديث، إلى مجتمع آلي لا هدف له سوى الإنتاج المادي الاستهلاكي السلبي، ففي مثل هذا المجتمع يتحول الفرد إلى آلة وإلى كائن سلبي، بل ويفتقد أدنى مشاعر الإنسانية، ويصبح شيئا مثل سائر الأشياء المادية."[1]

أما شخصية إبراهيم بافالولو، فقد شعر بالاغتراب الديني في رواية سلالم تروﻻر، بصفته ميزابياإباضيا، ما يحتّم عليه أن يصلي في المساجد الإباضية فقط " وقتما وصلت دعوة جمال حميدي، كان إبراهيم بافالولو يستعد للخروج إلى المسجد، فقد كان رجلا يقدّر الله ويحبه للأسباب الوجيهة، التي تضمن له البقاء صامدًا في زمرة اللامرئيين، وكعادته منذ مجيئه إلى العاصمة، كان ينوي التوجّه إلى مسجد "الأخوّة" بحي "تونجين"، أين يجدر بأي ميزابي يحترم إباضيته أن يصلّي.

بالطبع لم يكن ليصرح بذلك علنا، وأحيانا حين يصر عليه بعضهم للصلاة معهم في أقرب مسجد كان يتحجج بالعمل في محلّ الخردوات الذي يملكه في الدوق دي كار، دون أن يعلن ما لقنه صبيا في أن الصلاة في مسجد غير إباضي لا تجوز. فقد كان إبراهيم بافالولو رجلا يفهم في الأصول، ويفهم أن البقاء لا يحتاج أحيانا إلى القوة، بقدر ما يحتاج إلى إظهار مزيد من الضعف."[2] غير أننا نجد هذه الشخصية المتدينة في "سلالم تروﻻر" لا تعرف من الدين إلا اسمه في رواية " حماقات دوق دي كار" ففي الأولى كان حريصا على أن يتخيّر مسجدا وفق مذهبه العقائدي، وفي الثانية لم يدخل مسجدا قط منذ أول مرة دخله فيها في العشرية السّوداء أين ذاق ويلات اللطم والرفس من أرجل المتظاهرين الذين كانوا

[1] عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، ص 105.

[2] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص27.

يكبرون ويهللون بعد أن بدأ رشاش الجيش في قنصهم واحدا تلو الآخر، فحين همّ بدخول جامع كتشاوة بحثا عن جمال وعصام " وقف بجوار مسجد كتشاوة، حيث جعل ظهره للباب بعد أن تأكد بنفسه من عدم تواجد جاريه بالداخل، تردد في الدخول، فلم يكن طاهرا كما تقتضيه العادات أو مثلما يفرضه الدين، في الحقيقة لم يكن متأكدا إن كان الحظر فرضه الله أو الإنسان، فلطالما اختلطت عليه الأمور في كل ما يتعلق بالدين، لكنّه حين تذكّر أن الجامع كان كنيسة وقبلها مسجدا حول ذات مرة إلى إسطبل اطمأن إلى قراره بالدخول ...ومع ذلك استمر تردده وقتا قبل أن يجمع شتات شجاعته ويتقدّم خطوات حتّى دخل المسجد أخيرا، فقد كان يخشى أن يحدث معه ما اعتاد على حدوثه، كلّما قرّر دخول أي مسجد، استغرب وهو يرى نفسه قد تجاوز عتبة الجامع من غير أن يحدث له أي شيء، لم يسقط السقف، ولم تضربه صاعقة من السماء، لقد دخل من غير أي جهد أو حادث غريب مثلما جرى معه سابقا كلما عزم على دخول مسجد أو مصلّى، وكان قد حاول ذلك ثلاث مرات متتالية من دون أن يفلح في تجاوز عتبة أي جامع"[1].

ويواصل سمير قسيمي سرد مشهد من العشرية السوداء "إنه يذكر بلا شك قبل أكثر من عقدين، حين كان يسير بباب عزون، أحد الأبواب السبعة للعاصمة، ووجد نفسه وسط حشد عظيم من أناس يرفعون المصاحف في السناء ويصيحون بما نقش في ذاكرته إلى الأبد: "لا إله إلا الله عليها نحيا وعليها نموت وفي سبيلها نجاهد، وعليها نلقى الله."

لا يدري لحدّ الساعة، لماذا تملّكته الحماسة حينها وراح يهتف مثلهم بصوت جهوري، حتى انتبه إليه رجل عظيم بطول مترين وعرض متر، فرفعه ليجد نفسه على كتفيه، واستمر في الهتاف إلى أن بلغ الحشد مشارف باب الوادي، ومن مكانه المرتفع رأى شابا أمردا يخطب في رجال ملتحين، معتصمين بمسجد تمكّن من قراءة يافطته "مسجد السّنة"، فكان كلما قال الشاب شيئا، كبّر الرجال في تناسق، كأنهم أعضاء جوق رسمي يؤدي نشيدا حماسيا يدعو للحرب، ثم سرعان ما تمكّن من سماع ما كان يقوله الرجل الأمرد، حين بلغ

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص167، 168.

وهو على كتفي الرجل الضخم مشارف مسجد السنة، ومع أنه كان وقتها في عز عطائه العقلي فلم يفهم الكثير من جمل الأمرد التي تتناول ساعة الحق والطاغوت، ودولة الله ورجال القرآن، والكثير الكثير من الجمل والكلمات التي كلما وصلت آذان الجموع الملتحين، صاحوا بصوت واحد "الله أكبر"، وكأنهم كانوا في حاجة لتذكير بعضهم بكبر الله وعظمته.

وكاد الرجل الضخم أن يدخل به باحة المسجد، لو لم ترتعش يد شرطي في الجوار، ليضغط بالخطأ على زناد مسدسه وتنطلق منه رصاصة في اتجاه الحشود، ولم تختر لسوء حظّه أو لحسن حظ سواه إلا جسد الرجل الضخم الذي ما إن أصيب حتى تهاوى فورا، ليجد إبراهيم نفسه أرضا، وأقدام الفارين التي كانت كبيرة كما يذكر، تتفنّن في دهسه.. ومهما قيل لاحقا عن ذلك اليوم الدّموي على شاشة التلفزيون وأعمدة الجرائد، فلم يذكره جمال حميدي بغير اليوم الذي كاد أن يدخل مسجدًا فيه"[1]. فعلى الرغم من أن إبراهيم بافالولو لم يفقه شيئا مما يقوله المتظاهرون إلا أن للدّين سلطته على نفوس الأفراد، ولهذا السبب فقد "جعل قسيمي من الدين والله محور أحاديث شخصياته، وسببا من أسباب النزعة الانتقادية التي طالت كل شيء، فهو يعتقد بأن الدين حالة فردية ذاتية، وأنّ الدين لم يوجد إلا لإنقاذ غرور الفرد بعدما أساء استعمال وظيفة الخلافة التي خلق من أجلها، فيرى على لسان شخصياته أن الله لم يوجد الدّين للإنسان "إلا منعا لسقوط الإنسان في هاوية النسيان: نسيان الله"[2]

لقد مثلت أحداث العشرية السوداء نقطة فارقة في الحياة الدينية للعديد من المواطنين الذين شهدوا أحداثها ومجازرها، فصاروا يتخوّفون من كلّ شخص ملتحٍ أو امرأة منتقبة، فحدثت قطيعة بين الفرد وكل مظاهر التديّن، حتى صار يطلق على كل شخص ملتحٍ لقب "الأخ" فيخرجونه من دائرة العوّام ليدخل دائرة " الأخوية" والتي بلا شك سيشعر فيها باغتراب شديد، ولعلّ هذا ما عبّر عنه النبي ﷺ في قوله: " جاء الإسلام غريبا، وسيعود غريبا، فطوبى للغرباء".

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص168-169.

[2] آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية، من المختلف إلى ما بعد المختلف، مقاربة ثقافية، دار خيال للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2023، ص 87.

2-التّيه والعدم:

لقد لعب الأديب لفترة لا بأس بها دور المنقذ في كل مرّة تختلط فيها المفاهيم عند عامّة الناس، لكن الحرب العالمية الأولى والثانية عصفت بهذا الاعتقاد بعيدا، بعد أن وجد الأديب والفيلسوف نفسه مثله مثل بقية الناس من حوله، يقف غير مصدّق لما آلت إليه النفس البشرية من تهوّر وجرم، وما آل إليه الوجود من لا مفهومية وقف الإنسان أمامها يسائل نفسه عن سرّ وجوده في عالم لا يعبأ به، ويتفنّن في ترويعه يوما بعد يوم، ومن هنا كانت البذور الأولى لظهور الفكر العدمي لدى الفلاسفة والأدباء.

وحتى رجال الدين الذين كانت لديهم السلطة الكلية على الناس في سنوات خلت، وقفوا متفرّجين يرون أمامهم الأشلاء والدّماء والفوضى التي عمّت العالم، فعبّر يوجين يونسكو عن هذا في مذكّراته قائلا: " بدءًا من أية لحظة بدأت الآلهة في الانسحاب من العالم؟ منذ أية لحظة فقدت الصور ألوانها؟ منذ أية لحظة أفرغ العالم من جوهره، منذ أية لحظة لم تعد العلامات علامات؟ منذ أية لحظة وقعت القطيعة التراجيدية؟ منذ أي لحظة تركنا لمصيرنا؟ أي منذ أية لحظة لم تعد الآلهة تريدنا كمتفرّجين ومشاركين؟ لقد تركنا لأنفسنا، لعزلتنا، لخوفنا فولدت المشكلة: ما العالم؟ ومن نحن؟"[1] فكانت لحظة الإدراك هذه لحظة فارقة في التاريخ الإنساني، ومنه تولّدت نظريتان نقيضتان وهما الطوباويّة[2] والعدميّة.

فالعدمية تنزع في منطقها إلى "اعتبار الحياة بلا قيمة وبلا معنى، بل وتذهب إلى إفقاد الحياة قيمتها ومعناها، أي أنها دعوة للانسحاب الكلي من الحياة وتوق للعالم الآخر، وعليه فإذا كانت القوى التي تهيمن هي قوى منفعلة أي ارتكاسية أو سلبية فإن الإرادة تتجه إلى الانحدار بالقوة، وهو ما يبينه التاريخ المظلم للإنسان، أي انحطاط الغريزة "[3]، إذن فالعدمية هي دعوة صريحة للانتحار، وقطع كلّ صلة بالحياة التي يعيشها الإنسان، فإن كان هذا هو

[1] يوجين يونسكو، مذكّراته: حاضرٌ ماضٍ وماضٍ حاضر، نقلا عن هيوستن ، أساتذة اليأس في الأدب الأوروبي.

[2] يسعى أصحاب هذه النظرية إلى إعادة بناء العالم والتفاؤل به والنظر إلى الجزء المملوء من الكأس فيما لا يرى العدميّون الكأس من أساسه.

[3] فريدريك نيتشه، نيتشه وإرادة القوة، تر جمال مفرج، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ط1، ص 23.

جوهر الحياة فلا داعي لوجود جوهر كهذا أو حياة كهذه من أصله، فالعدمية من الصور المرتبطة بحالات اللاجدوى التي تتأسس من خلال عبثية الحياة."[1].

لقد أثّر النظام الكنسي على الإنسان الأوروبي وجعله يقدّس الأوثان التي صنعها الإنسان، فلم يعد أمامه سوى أن ينتظر حياته الثانية في عالم ما بعد الموت لكي يعيش كما أراد ويقتص ممن ظلموه وآذوه، وبهذا فقد تخلى شيئا فشيئا عن التمسّك بهذه الحياة إلى أن صار كائنا سوداويا متشائما، لقد جعلته (الكنيسة) أسيرا لأفكار مرعبة، مريضا مثيرا للشفقة، حاقدا على نفسه، كارها لجسده محتقرا له، هذا ما أدركته الكنيسة، فقد أفسدت الإنسان، أضعفته، لكنها تعتقد أنها أصلحته. ولحسن حظّ الإنسان العربيّ فقد ظل متمسّكا بالقيم والأخلاق التي فقدها نظيره الأوروبي، فمهما بلغت العبثية من تهور من حوله، إلا أنه يعود في النهاية إلى التمسّك بالدين فينجو في كلّ مرّة، حيث يجد تفسيرا لكل ما يحدث حوله في القرآن الكريم، فتطمئن نفسه وتهدأ روحه، قال الله تعالى: " وَمَنْ أَعْرَضَ عَن ذِكْرِي فَإِنَّ لَهُ مَعِيشَةً ضَنكًا"[2]، وقال أيضا: "هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ السَّكِينَةَ فِي قُلُوبِ الْمُؤْمِنِينَ لِيَزْدَادُوا إِيمَانًا مَعَ إِيمَانِهِمْ"[3]، وحتى في حديث الله عز ومجل عن الحياة الدنيا فإنه يدعو الإنسان إلى التمتّع بها وبما أحله الله له فيها، على عكس الكنيسة التي أجّلت كل المتع إلى الحياة الآخرة، فتمرّد الإنسان واحترقت روحه، قال تعالى: "**فَمَا أُوتِيتُمْ مِنْ شَيْءٍ فَمَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا**"[4] والمقصود بالمتاع هنا هو المتعة.

وبهذا فإن أحد أهم الأسباب التي جعلت الرواية العبثية والروايات ذات الفكر العدمي لا تحقق في الأدب العربي ما حققته في الأدب الغربي هو الخلفية الدينية للروائيين، فالعبث يحمل كل المعاني التي تتعارض مع الدين الإسلامي جملة وتفصيلا، بدءا من لا جدوى

[1] نسيم بوقادير، سيكولوجيا الصمت والغياب في مسرح صمويل بيكيت، "في انتظار جودو" أنموذجا، جامعة المسيلة، 2012، ص46.

[2] القرآن الكريم، سورة طه، الآية، 124.

[3] القرآن الكريم، سورة الفتح، الآية، 04.

[4] القرآن الكريم، سورة الشورى، الآية 36.

الإنسان وحياته وعبثية وجوده، وصولا إلى الخوف والقلق والضياع والكبت النفسي، وإن وجدت العبثية في أشعار الجاهليين لجهلهم بالإسلام، فإنها تكاد تكون غير موجودةبعده، إذا استثنينا طبعا الشعر الحديث المتأثر بالحضارة الغربية.

كما نجد بعض الروايات التي ينفي كتابها الآراء النقدية التي صنّفتها كروايات عدميّة، ذلك أنه " يمكن تصنيف الكثير من الروايات المعاصرة بأنها قاتمة ومتشائمة وسوداء أو مثبّطة للعزيمة، دون أن تكون قد ارتكزت على مسلّمات العدمية"[1]

وعن هذه المسلّمات تقسّما الكاتبة الفرنسية نانسي هيوستن إلى ثلاث:

1- النخبويّة والأنانة[2] Solipsisme :

"إنّ أغلب البشر لا يستحقون أن يسموا أفرادا، فهم يشكّلون كتلا متجانسة، محكومة بغريزة القطيع ومبتذلة، امتثالية وغبيّة، إنهم يلتصقون ببعضهم ويحتاج كل منهم إلى الآخر رغم أنهم متشابهون، يفكّرون جميعا بالطريقة ذاتها، ويقومون بالأشياء نفسها"[3] فهذا التعريف يشير إلى ضرورة الاستقلال عن الآخر وتحقيق الفردانية في الحياة، أن يتميّز الإنسان ولا يكون نسخة طبق الأصل عن غيره، ومن تجليّات هذه المسلّمة في ثلاثية سمير قسيمي شخصية إبراهيم بافالولو في رواية "حماقات دوق دي كار" الذي لم يكن يشبه أحدا في حيّه " بدا ككائن فرّ من زمن بائد، برأس أصلع وبدلة رخيصة ارتداها مرة أو مرتين أو ثلاثا في السنوات العشر الأخيرة، فقد كان يكره البدلات الرّسمية كرهه لأي شيء رسميّ آخر، ومع ذلك فقد احتفظ بها كتذكار سخيف عن حياة ممعنةٍ في السخف، وقتما كان شابا أقل نحافة"[4]. لم يكن إبراهيم بافالولو من الرجال الانتهازيين الذين يقتنصون أية فرصة للتهرّب

[1] نانسي هيوستن، أساتذة اليأس، النزعة العدمية في الأدب الأوروبي، تر وليد السويركي، هيءة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2012، ط1، ص19.

[2] مذهب فلسفي يقول بوجود الأنا وحده، وأن الإدراك لا يتناول سوى التصوّرات الذّاتية. (نقلا عن وليد السويركي مترجم كتاب نانسي هيوستن).

[3] نانسي هيوستن، أساتذة اليأس، النزعة العدمية في الأدب الأوروبي، ص 19.

[4] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص31-32.

من العمل، فحتّى حين استلم استدعاء من الحكومة، قدّم لمديره طلبا بالغياب ليوم كامل، وحين رأى أن الأمر لا يستحق سوى ساعتين أو أكثر، ندم لأنه لم يطلب نصف يوم فقط.

لقد درّب إبراهيم بافالولو نفسه ألا يحتاج أحدا طوال حياته، فشمل ذلك حاجته للنساء، وظهر ذلك في الرواية حين أراد سؤال المرأة العجوز حول ذلك الاستدعاء " أعاد السؤال بحزم أكبر ممسكا بساعدها، وكانت أوّل مرّة في حياته يمسك بشيء يخص امرأة فما بالك بعضو من أعضائها، فقد جرت عليه السنين على نحو بغيض حتى بالنسبة لأكثر الكائنات سخافة، إذ لم يسبق له أن تحدّث أو تعرّف على امرأة، فقد كان وحيد والديه، ربّاه أبوه بمفرده بعد أن اختفت أمّه في اليوم الذي وضعته فيه. وكان أبوه رجلا صارما ورث صرامته التي لم تكن تعني بالنسبة إليه إلا الحياة في عزلة عن النّاس، اعتاد أن يقول له موصيًا "لا يحتاجك الناس إلا إذا احتجتهم، فاحرص على ألا تحتاجهم أبدا". "[1]

هنا كانت بداية رحلة إبراهيم بافالولو مع الفردانية والانعزال عن النّاس، فلم يحتجه أحد ولم يحتج أحدًا أبدا، إلا أنه لا يكنّ رغم ذلك أي عداء للناس، فقد كانت شخصيته فريدة من نوعها، وكأنه يعيش في عالم خاصّ به، بيد أنه لا يمانع من وجود عوالم أخرى من حوله" وراح يخبرها بأنه رجل يحبّ الاختلاف ويحترمه، حتّى إنه يتحدّث ست لغات تعلّمها في شبابه، وأنه فكّر مرّة في الانضمام أيام الجامعة إلى جمعيات كثيرة تعنى بالاختلاف، وهو إن لم ينضم إليها في النهاية، فقد فكّر في الأمر بجديّة، وهو دليل على أنه ليس عنصريا، وأكثر ما يثبت روحه المتسامحة هو أنه يملك في بيته قطّتين مختلفتين في اللون، وعصفورا من نوع الكناري، وأن البغال أحب الدواب غليه، بالرغم من أنها نتاج صنفين مختلفين من البهائم، كما وأنّه منذ سنوات، لم يعد يأبه بأن يتقاسم غرفة نومه مع بعض الجرذان ممن يتحيّن الفرصة لدخول شقته الواقعة بين شقتين، إحداهما لرجل أسود بعيون ضيقة بسبب أصوله أمه الأسيوية، والأخرى لامرأة نحيفة بشعر أحمر متزوّجة من رجل أسمر بدين بلا

[1] المرجع السابق، ص 37.

شعر، كما أنه لم يهتم لحظة، حين اكتشف أن جارته في الطابق الذي فوقه تعمل في البغاء، وجعلت شقتها مكانا يلتقي فيه كل مضطهدي الحبّ."[1]

وعلى الرغم من أن إبراهيم بافالولو قد ولد وحيدا وعاش وحيدا إلا أنه لم يحسّ بذاته وفردانيته إلا من خلال وجود الآخرين من حوله " فليس في استطاعة الإنسان أن يحبس نفسه في قمقم، فإن قطب "الأنا" لا يستطيع أن يعيش إلا في علاقته بقطب "الغير"، حقّا إن المرء يولد بمفرده، ويموت بمفرده، ولكنّه لا يحيا إلا مع الآخرين وبالآخرين وللآخرين، وإذا وقع شعور في ظن البعض أن الشعور الفردي إنما هو ذلك الوعي الخاص الذي نستشعر معه أنّنا موجودون وحدنا دون الآخرين، فإن هيدجر يقرر أن " الوجود بدون الآخرين" هو نفسه صورة من صور "الوجود مع الآخرين"."[2]

لقد عبّرت نانسي هيوستن عن شخصية إبراهيم بافالولو بكلّ وضوح حين قالت: " إن أستاذ يأسٍ حقيقي ليعرف أنه مختلف عن هذه الجموع وهو يحيى ذاته كشخص متوحّد، إنه يتحمّل عزلته ويدللها وينميها رافعا –في الوقت ذاته–عقيرته بالشكوى كثيرا أو قليلا ما تجرّ عليه بآلام، وهو لا يريد أن يكون مدينا لأحدٍ بأي شيء، وفي أحسن الأحوال يعترف بدَينٍ تجاه أبائه أو أشقّائه الروحيين، أما فكرة وجود أمّ (أو أخت) فهي تمثّل تناقضًا أو مغالطة لفظية."[3] فعلاقة هذا النّوع من البشر بالنساء سيّئة جدّا، بل حتّى إنهم مرّنوا أجسادهم على التحكّم في غرائزهم " هذا الشعور نفسه الذي قمعه بفضل خطب والده الصارمة عن العزلة، وبمساعدة كتب الدّين التي جعلته يواجه حقيقة أن المرأة سبب شقاء هذا العالم البائس بوجودها الناقص الشهوانيّ، وبالطّبع بفضل بعض جلساته الماراثونية في الحمام، والتي سمحت له بإخراج سمّ الشهوة، كلما راودته الرغبة وغلبه جسده الضعيف بسبب تخيّلات سقيمة، تتعلّق كلّها بأولغا، فيراها كما كانت حينها، بتنورتها القصيرة وشعرها الأبيض

[1] المرجع السابق، ص40.

[2] زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص 153.

[3] نانسي هيوستن، أساتذة اليأس، النزعة العدمية في الأدب الأوروبي، ص 19-20.

المتدلّي، وجسدها الذي لم يقبّله التّرهل بعد."[1] وهذه تعتبر ثاني مسلّمة من مسلمات العدمية والتي سنراها تاليًا.

وفي المقابل نجد الأنانية أو تضخيم الشعور بالأنا في الثلاثية وبالتحديد في رواية سلالم ترولار حين وصف السارد حال الجزائريين الذين يعانون من عقدة " الفوقية" " فقد ساد اعتقاد وقتها بأن الشعب غير معني بأي شيء غير التواجد والعيش بسعادة توفّرها حكومة تحبّهم. كان هناك عدد هائل من الحقوق، لا يقابلها إلا واجب الاعتزاز بالوطن، وكان من حقّ أي شخص أن يملك سكنا بلا مقابل، وأن يوظّف في أي شركة، وإن لم يكن كفؤا، ومن حقه أيضا أن يداوي من غير أن يدفع شيئا حتى لو امتلك ما يبني به عشرات المشافي، كان زمنا مدهشا، سمح للإنسان الجزائري وقتها بالتشبث بخرافة "الرجل الأفضل" ومكّن الحكومة من خلق كائن مدمن على رخاء لم يتعب لأجله، كانت الفكرة ابتكار مواطن بلا رأس، تحتل بطنه أكبر مساحة من جسده، وهو ما حدث بسرعة لم يتخيلها أحد."[2]

لقد عبّر عنه نيتشه عن هذه الفكرة في كتابه "هكذا تحدّث زرادشت" حيث وصف الفضلاء بأولئك الذين لا يفقهون في الفضيلة ومعانيها شيئا سوى أنهم يجب أن يؤجروا مقابل محبّتهم لله، تماما كما عبّر قسيمي بأن المواطنين يعتقدون بوجوب العيش في رفاهية مقابل حبّهم للوطن، يقول نيتشه: "جمالي يضحك اليوم عليكم أيها الفضلاء، تريدون جزاء على فضيلتكم وسماء مقابل الأرض، وخلودا مقابل يومكم هذا؟ ها أنتم تسخطون عليّ لأنني لا أعلم حتى بأن للفضيلة جزاء في ذاتها. أواه هذا الذي يحزنني: في عمق الأشياء دست أكذوبة الأجر والعقاب، والآن هي ذي تندسّ في عمق روحكم أيها الفضلاء"[3]، ثمّ يتعمّق قسيمي في فكرة الأفضلية التي يعتقد بها سكّان العاصمة، فيلقبون كل من ليس عاصميا ب" الكافي" أي غير المتحضّر، هذا الوصف يخرج غير العاصميين من دائرة الحياة، رغم أن الجميع سواسية ويعيشون في ظروف متشابهة من الذل والمهانة إلا أن العاصميين يسلّون

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص38.

[2] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص28.

[3] نيتشه، هكذا تكلّم زرادشت، ص 182.

أنفسهم بفكرة الأفضلية هاته طمعا في أن لا تبتلعهم الحياة البائسة التي يعيشونها" كنتِ ساذجة كأي عاصمي يفتخر بعاصمته، تماما مثلي، قبل أن أقرر مغادرتها إلى الريف، حيث لا عمارات تذكرني بطفولتي، وحيث يوجد أناس جبلت على احتقارهم فقط لأنهم ولدوا خارج العاصمة."[1]

2- 2 الاشمئزاز من الأنثوي الذي يمثّل الوجود الجسدي والحسّي:

في اعتقاد العدميّين أن " المرأة نفسها، خاصة إذا كانت أما، ليست قادرة على التفكير والكتابةوالإبداع، وهي (طبيعيّة أي فظيعة) كما يقول بودلير، وحده الرجل بإمكانه أن يكون فنّانا، هو فنّان لأنها طبيعية، ومنطقيا فإن أي امرأة عدمية سوف توجّه عنفها ضدّ ذاتها."[2] ولهذا كان تركيز سمير قسيمي في تصويره للمرأة على أنها أداة لإشباع رغبات الرّجل فحسب فكانت النّساء في الثلاثية مومسات، وهنّ كالتالي:

- **والدة إبراهيم بافالولو:**

" في ذروة هذا الزمن المقدّس ولد إبراهيم، وفيه أيضا قبل عشرة أعوام من ميلاده، التقى الحاج باحمد بزوجته الثالثة في طميط، حيث كانت واحدة من قزانات السّمار، نساء امتهن التسول نهارا والدعارة ليلا، فقد امتلكن علاوة على اللسان الطريّ، جمالا غجريا نادرًا، سمح لهن بتليين قلوب المؤمنين صباحا بأدعية تفجع القلوب القاسية فتطرى، ومكّنهن من ترطيب أجساد المذنبين ليلا، وإن كانوا قساوسة في النّهار.. وبعيدا عما جرى ليحصل النصيب بين الحاج باحمد وزوجته، فقد تزوّج منها وجلبها معه إلى دوق دي كار، ليس لأمها فتنته بجمالها وطراوة لسانها ودلعها الجنونيّ فحسب، بل لأنها كانت من قبيلة معروفة بالخصوبة وكثرة والأولاد."[3] لقد كانت الخصوبة والجمال هما المعيار الوحيد الذي تزوّج الحاج باحمد على أساسه، فهو يمثّل السواد الأعظم من سكّان المدينة الدّولة، الذين لا يرون المرأة إلا آلة للإنجاب "إن الأم هي من (يقذف) بنا في الزمن وفي العالم، والولادة التي يلومونها عليها،

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار، 100.

[2] نانسي هيوستن، أساتذة اليأس، النزعة العدمية في الأدب الأوروبي، ص 20.

[3] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، 25-26.

هي الشيء الوحيد الذي يعترف بأنها وهبته لهم. المرأة تقيّد حريّة الرجل: مريم وحوّاء أخطبوطية ومغوية، أمّ ومومس، تستغل جمالها لتستدرج الرجل إلى مصيدتها ولتقوده إلى حيث لا يريد، إلى التناسل الذي هو أمر مقزّز لا يريده الفرد بل النّوع"[1].

- **عيشة لا رولاكس:**

شخصية عيشة لا رولاكس شخصية مركزية في رواية حماقات دوق دي كار فقد كانت حلقة الوصل بين عالم ما قبل العتبة، أو عالم الأوغاد وعالم ما بعد العتبة أي عالم الآلهة، كانت عيشة منذ بداية الرواية عبارة عن مومس محترفة تملك دار بغاء بالشراكة مع والدة جمال حميدي، أهّلها جمالها وقدّها الممشوق لتكون عشيقة الكثير من رجال السياسة الذين قضوا نحبهم في فراشها بعد تناولهم كميات معتبرة من المنشطات الجنسية " وحده الحب ما دفع بمسنّ طيب أن يكتب باسمها شقة في حيّ راقٍ، أياما قليلة فقط بعد أن اصطادته من جملة زبائن صديقتها عويوش حين كانت على قيد الحياة، فقد اعتاد على زيارتها مرّة كلّ شهر ليرى طالعه، وما قد يستجدّ في حياته التي انتهت بسكتة قلبية مفاجئة، سببها جهد غير اعتيادي مقارنة بسنّه المتقدّم"[2]. لقد ظهرت عيشة من خلال هذا المقطع أنها السبب في موت الرّجل المسنّ الطيّب، وستكون سبب نهاية السّيد الرئيس كذلك بعد أن يحكي لها حلمه باعتبارها شوّافة " في فترة استوزارها تعرّفت عيشة على السيد الرئيس على نحو سمح لها بإدراك زيف الخرافة العلمية الزاعمة بأن الرّجل في التسعين لا يلعب أي دور على فراش امرأة شبق، كما اكتشف السيد الرئيس في الفترة نفسها، مواهبها الخارقة في علم التنجيم وقراءة الطالع وتفسير الأحلام، وهي علوم تلقّتها بلا شك عن عويوشالشوافة، أشهر عرافي العاصمة على الإطلاق. ربّما لهذا السبب دون غيره طلبها الرئيس للمثول بين يديه بمجرّد أن استيقظ قبل أسبوع، مفزوعا من حلم لم يكن فيه كما في الواقع رئيسا للبلد[3]، لتخبر عيشة بدورها حبيبها السابّق صاحب النياشين الكثيرة الذي يدبر انقلابا يُسقط الرئيس.

---

[1] نانسي هيوستن، أساتذة اليأس، النزعة العدمية في الأدب الأوروبي، ص 21.

[2] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص146.

[3] المرجع نفسه، ص 147.

- **عويوش والدة جمال حميدي:**

بالإضافة إلى والدة إبراهيم بافالولو وعيشة لارولاكس، نجد عويوشالشوافة والدة جمال حميدي التي كانت شريكة عيشة في دار الدّعارة، ولم يفوّت قسيمي فرصة أن يجعل من هذه السيّدة رمزًا للشبق الأنثوي حين جعلها تطلب من عصام كاشكاصي أن يقاسمها فراشها مرّة كل أسبوع مقابل مبلغ من المال، فقلب قسيمي الأدوار بين المرأة والرّجل حيث صار الرّجل عاهرا يبيع جسده مقابل المال" فحين بلغ السادسة عشر من العمر وقّع عقدا لم يكتبه أحد، مع خالتي عويوش (التي لم تكن تكبره إلا بثلاثين عاما فقط) يلتزم بموجبه بالتواجد بين ساقيها ساعة واحدة كلّ أسبوع، نظير حصوله على أجر غير ثابت يتغيّر بحسب ما يبذل من جهد، والحقّ أنّه طوال ثلاث سنوات متتالية لم يُخصم من أجره دينار بل حدث لاكثر من مرّة أن حصل على علاوات مقابل اختراعات سريرية لم تكن خالتي عويوش لتتصوّر وجودها رغم فارق السّنّ بينهما "[1]ولم يكن هذا الثنائي الوحيد الذي حدث معه تبادل للأدوار بل نجد ذلك في ثنائي آخر وهو بختة وعصام كاشكاصي.

- **بختة:**

على الرغم من أن عشيقها جمال حميدي، الذي صار مديرا لدار الدعارة، قد أعفاها من تلبية رغبات الزّبائن إلا أن سمير قسيمي أراد التأكيد على فكرة الاشمئزاز من الأنثوي الذي سيطر على ذكور العالم فانقلبت الآية لتصير المرأة في مكان الرّجل فتدفع له المال مقابل الجنس،" فلم يحدث أن تخلّف عصام عن موعده الأسبوعي مرّة واحدة ولم يحدث أيضا أن تقاعست بختة عن إكرامه بنفسها، بالرغم من أن جمال حميدي رقّاها لتكون مسيّرة ولم تعد في حاجة لتضاجع أحدا، لكن شيئا حدث في قلبها جعلها ترفض أن يهتم غيرها بعصام وترفض أن يدفع لها أيّ شيء مهما قضى عندها من وقت"[2] ويواصل قسيمي سرد الحوار الذي دار بينهما:

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ، ص 91.

[2] المرجع نفسه، ص 87.

- أشعر بالخجل منك، ولكنني مضطر لأطلب منك.. فقاطعته بيدها مشيرة إلى قطعة أثاث خلفه:
- في الدّرج الأسفل كالعادة. خذ عشرين ألفًا فقط، اليوم هو الخميس، وما هي إلا ساعات ويحضر جمال ليحاسبني كالعادة.. كان أسبوعا سيئا للغاية، ولن يرحمني إذا شعر بأيّ نقص في الحساب..
- ما بكِ؟ سأل مبتسما ويده تدكّ المال في جيب جاكيته الدّاخلي.
- لا شيء (واستمرت ضاحكة) أحيانا أتساءل حين تأخذ المال بعد مضاجعتي، أينا العاهرة أنا أم أنت؟"[1]
- **أميرة ابنة الرّجل الضئيل:**

على الرّغم من أنها دفعت الثمن غاليا بمجرّد أن سلّمت نفسها لعصام كاشكاصي، فوضعت منه فتاة لم تربها ولم ترها طيلة حياتها إلا أن " أميرة قد أبقت في حياتها على قدر محترم من التمرّد، سمح لها بمثل ما يسمح به السر عادة أن تعيش حياة عهر تليق بمقام أيّ مومس محترمة، ولعلّ تلك كانت طريقة السماء في الانتقام من الرجل الضئيل ومن غيره من آلهة المدينة الدولة، بأن منحتهم أولادا غريبي الأطوار لا يستقرّون على جنس محدد، إذ يولدون ذكورا ينتهون إلى إناث، أو إناثا يمتلكون شهوة الذكور، وإذا حدث أن رأفت بهم المشيئة واستقروا على جنس محدّد، يتعهّرون على نحو يجعل الجنس إدمانا مرضيّا كإدمانهم لأي شيء يصلح لذلك."[2]

فالملاحظ لشخصيات الرواية يجد غالبية العنصر النسوي فيها عاهرا سواء كان يمتهن العهر كمهنة يسترزق منها أم أن يمارسه كحالة إدمان، وفي كلتا الحالتين فهما سبب في شقاء العنصر الذكوري الذي يملك أفضلية وجودية في نظر العدميين.

[1] المرجع السابق، ص90.

[2] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص 139.

ولعل هذا ما دفع بأولغا المسكينة أن تسجن نفسها في غرفتها ولا تخرج لشقتها لترى العالم إلا ليلا في رواية " سلالم تروﻻر"، خوفا من مجتمع لا يرحم، يرى كل مطلّقة أو امرأة رفضت الزواج عاهرة لا تستحق الاحترام، "وكان مبعث هذا الاعتقاد ما تراكم من كبت جنسي عمدت إلى غرسه الآلهة الجديدة في أرواح المواطنين بلا رأس، حتى نجحت في خلق مجتمع ذكوري يعد المرأة مجرّد كس ومتعة سرير لا غير، وحين يمنحها مكانة ما، فلا تكون إلا زوجة أو أختا أو أما، وخارج هذه الدائرة مشروع عاهرة، لم تتعهر فقط لأن الوقت لم يحن بعد، أو لأن ظروفا معينة حالت دون ذلك"[1].

وحتى في مذكّرات السيد الرئيس حين تحدّث عن أبيه قائلا: "عاش أبي مع جدّتي واثنين من الإخوة لم يعرف يوما اسم أبويهما، فقد التحقت جدّتي لتعيله بمبغى "ميسيو جوزيف ساكارين" واستمرت في العمل هناك قرابة السبع سنوات، حتى ماتت بالزهري وهو في الثالثة عشر من العمر، وخلال فترة عملها أنجبت "عبد العزيز" الذي صار لاحقا محاسب الحاكم العسكري، والآمر الناهي في السكان الأصليين بالبلدة، أما أخوه "سعيد"، فلم يعمر غير خمسة وعشرين سنة، ولكنه في حياته تلك وقبل موته بالزهري هو الآخر، اشتغل في ديوان الحاكم العسكري، وكان هو من أقنعه بإصدار قانون يفرض على السكان الأصليين أن ينسبوا إلى أمهاتهم فقط دون آبائهم، ليتحول اسم أبي قدور في السجلات بن يمينة، بعد أن كان بن عبد الله"[2]. فسبب شقاء الأخوين سعيد وعبد العزيز هو موت أمهم بسبب مرض الزهري نتيجة عملها في البغاء، فلم يفوّت قسيمي الفرصة ليتخير البغاء عملا لشخصياته النسائية خلال الثلاثية كلها.

- **2-3 احتقار الحياة الأرضية:**

يعتبر احتقار الحياة واعتبارها عبثا لا نهاية له إلا بالموت ثالث المبادئ التي تقوم عليها الفلسفة العدميّة،" فليس هناك ما يمكن استخلاصه من الحياة على هذه الأرض،

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص150.

[2] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص138-139.

وجميع نشاطات البشر المعتادة، الغاية منها واحدة وهي مواراة الحقيقة المرعبة، العزلة، والقابلية للفناء، وتسرب الزمن وتحلل الجسد، إلخ، إنه ينظر لعالم البشر كمسرح لحركة غريبة مضحكة ولا معقولة"[1]، أو هي كما عبّر عنها شكسبير على لسان ماكبث:" إنما الحياة ظلال شاردة، ممثل تعس يظل يهذي ويصرخ على خشبة المسرح إلى أن ينتهي دوره فلا يعود أحد يسمه صوته، أستغفر الله، بل إنما الحياة أقصوصة يرويها أحمق، أقصوصة مليئة بالسعار والصراخ، ولكنها لا تعني شيئا"[2].

ولهذا جاءت الشخصيات في الثلاثية تميل إلى الانعزال وتفضّل الموت، وترنو إليه، وقد أعطى قسيمي أهمية كبيرة لمسألة الموت والفناء الذي هو غاية كلّ عدميّ، فتجلى في الرئيس الزومبي الذي لم يتمكّن منه الموتُ إلا بعد أن ضاق ذرعا من الحياة ونستحضر في هذا المقام قول الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبالك يسأمِ

فرغم المنصب المرموق والصلاحية المتاحة أمامه إلا أن السيد الرئيس سئم الحياة وما فيها خاصّة بعد أن صارت السياسيون وأفراد العصابة الحاكمة يتحكمون فيه وفي قراراته التي تخصّ البلاد "لم يعد لهذه الآلهة القابعة في أعالي المدينة أي إله رئيس منذ أن قتلوه حيّا، حين أبلغهم برغبته المفاجئة في التنحّي، كانت الفكرة أن يبقوه حيا بالقدر الكافي الذي يسمح لهم بالبقاء في صورة معاونين له لا أكثر، ولكنهم في الحقيقة كانوا يقررون في مصائر الناس وحياتهم، وكهذا أبقوا على جسد ربّهم حيّا بعد أن سحبوا الروح منه، فكان يظهر للناس بوجهه الزومبي، مبتسما رافعا يده إلى الهواء يحيّي الجماهير، مجتمعا ببقية الآلهة وممارسا مهامه الرئاسية النبيلة.

ولأن الطبيعة تنفر من الموتى، توقّف مفعول العقاقير في جثة الإله الزومبي بالنحو الذي أملته الآلهة الأخرى، في البداية توقّف عن الابتسام، ثم صار من الصعب أن يرفع يده

[1] نانسي هيوستن، أساتذة اليأس، ص20.

[2] شكسبير، مسرحية ماكبث، الفصل الخامس، المنظر الخامس.

كما كان يفعل من قبل، وفي الأخير لم يعد يظهر للناس إلا مجتمعا بمرؤوسيه، يبحلق في أوراق بيضاء، متمتما بكلام لا تفهمه حتّى شفتاه."[1]

لقد سخر قسيمي من الموت عن طريق سرده لحالات الوفاة في الروايات الثلاث، فظهرت حينا على أن الموت ضعيف غير قادر على أخذ روح من يشاء بحيث أنه لم يتمكّن من الرئيس إلا بعد موافقة بقية الآلهة (السياسيون) التي لم تتحكم في مصائر البشر فقط بل تجاوزت ذلك إلى حدّ التحكم في الأمور الميتافيزيقية مثل ما رأينا في المقطع السابق.

كما نجده يتحدث عن الموت دون أن يعطي هذا الحدث المهمّ والكبير قيمة سردية، فاكتفى بالمرور عليه مرور الكرام في الحالات التالية:

- موت إبراهيم بافالولو في سلالم ترولار:

" بسبب المصعد العاطل والطوابق الخمسة التي تفصله عن الشارع احتاج إبراهيم بافالولو لخمس عشرة دقيقة ليبلغ مدخل عمارته، ثم إلى ربع ساعة أخرى لينزل سلالم ترولار، كان مع كلّ خطوة يخطوها يلهث لهاثا يسمع عن بعد مئة متر، وفجأة ومن دون تفصيل ممل، بمجرّد أن بلغ أسفل السلالم حتى توقّف قلبه ومات."[2]

- موت جمال حميدي وزوجته أولغا:

" هزّ أولغا مذعورا:

"استيقظي، يا إلاهي لم أعد أستطيع القراءة."

هزّها مرّات ومرّات وهو يصيح بها لتستيقظ، صفع وجهها الأبهق السمين أيضًا، ليدرك بعد لحظات أنه يهزّ جثة امرأة ميتة منذ ساعات، لقد توهّم سابقا أنها تشخر، كما توهّم أنها نائمة فحسب.

حينها، شعر بخفقان شديد في صدره، سرعان ما ازداد قوّة، وإذ فتح فمه ليصرخ بأي شيء، توقّف قلبه فمات.

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص 66.

[2] المرجع نفسه ، ص29.

هكذا حدث ما لم يتصوّره قطّ، لقد مات العبد بمجرّد أن مات سيّده، ولربّما سيقبران معا لاحقا بجوار بعضهما، من غير أن يتبوّل أحدهما على الآخر."[1]

وحين تحدّثعن موت إيلاغين جعله حدثا غير متوقّع نهائيا وكأن حياته وجهوده في تحصيل مهر يليق بالخطيبة المعلقة بالرجاء كله ذهب أدراج الرّياح " قال بعد أن تراجع إلى الخلف مخاطبا ابنته:" ما أشقاك في حياتك يا ابنتي"، وأمرها بالانصراف قبل أن يمسك بيد إيلاغين مقبّلا ظهر كفّه وهو يردّد بصوت قويّ: ما أسعدك بموتك، يا إيلاغين" وبلا مقدّمات طعنه وضمّه إليه حتى فارق إيلاغين الحياة. كانت ميتة غريبة ومفاجئة، خلّصت الخطيبة المعلقة بالرجاء من زيجة بائسة بلا جنس، وأنجت إيلاغين من حياة شبيهة بالموت."[2]

- موت الكاتب الكبير: لقد حرص قسيمي في ثلاثيته على أم يجعل من لحظة الموت لحظة بسيطة وساذجة فأقدها كل المشاهد والأوصاف الدرامية التي يستعين بها الكتّاب عادة، فالموت عنده ليس أمرا جللا، وهنا مثال آخر لهذا عند حديثه عن الموت المفاجئ للكاتب الكبير الذي أوهم أولغا أنها شاعرة فذّة،" نشرت الجرائد الخبر الحزين عن وفاة الكاتب الكبير إثر أزمة قلبية مفاجئة، تعرض لها رغم أنه كان رياضيا في الثلاثين من العمر، لم يعرف فيه ما يصلح كإغراءات معقولة للموت المفاجئ، فلم يكن المغفور له مدخّنا أو مدمن سهر وخمر، ولم يعرف مخدّرا إلا ما ادعى أنه تناوله اصطيادا لبنات لا يفرقن بين رجل وذكر."[3]

إذا فالموت تحصيل حاصل للحياة العدميّة التي يعيشها الإنسان أو بالأحرى تعيشها جثته على حدّ تعبير قسيمي، فوصف حال الكاتب قائلا: "أنت لا تحبين هذا الطعم، تكرهين رائحة سجائري، رائحتي أنا، أعتذر لكنني أنا، لم تدركي أبدا أنها طريقتي لإخفاء رائحة الجثة التي أستعملها كجسد، هي طريقة غبية لميّت يرغب في إيهامك بأنه حيّ."[1] وفي موضع آخر يقول:

---

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص240.

[2] سمير قسيمي، سلالم ترولار ص129-130.

[3] المرجع نفسه ، ص 122.

[1] المرجع نفسه ، ص90.

" أشعر يا حبيبتي بشخص أخر في حلقي، وحده الاختناق يشعرني بالحياة كما يشعر القطّ بها حين نخنقه، أحيانا لا تظهر الحياة إلا حين نضرب الموت بقبضتينا، فنراها بلا أقنعة وهي تمنح الغيرة شكلا آخرا كثيرا ما نعتقد أنه الحياة"[1]

" كلانا يشتكي مصرّا على قدره الأخير، ولعلّ هذا كل ما يحدث بيننا ويصنعنا، أنا وأنت، وهذه الحياة التي تخنقنا، وتصيغنا كهديّة لعاشق نحبّه، ولكننا نتحقق من كلّ شيء يصدر عنه."[2]

إذن هذه هي الحياة التي اختارها قسيمي لشخصياته الممعنة في القبح، هي مثلهم قبيحة وسخيفة، تماما كما يراها إبراهيم بافالولو " فقد كان يكره البدلات الرسمية كرهه لأي شيء رسميّ آخر، ومع ذلك فقد احتفظ بها كتذكار سخيف عن حياة ممعنة في السّخف".[3]

لقد شارك قسيمي قرّاءه فلسفته حول الموت الذي عبّر عنه على لسان الكاتب "وقتئذ كان في الرابعة من عمره، وفي هذه السن لم يكن قد امتلك بعد ما يليق من غباء بشري، ليصف الموت بأي شيء، لم يكن جميلا ولا قبيحًا، لم يكن لا مؤلما ولا ممتعا، لم يكن أمرا يحبه أو يكرهه، كان الموت موتا فحسب، غياب من نوع ما.. نوم أطول من العادة، احتاج إلى سنوات أخرى ليفهم بان الموت شيء بغيض، كف كبيرة تأخذ الناس إلى مكان ما، بعيدا عنه، قريبا أيضا، كان أمرا محيّرا أن يفهم ما يصنع الموت في الأبعاد، قريب وبعيد في آن واحد.

وقتها أخبرته أمه أن شقيقته ماتت، لأن الله يحبها، سألها "ألا يحبنا الله نحن أيضا"؟ أجابته "إنه يحبنا ولكن لن يأخذنا إليه الآن." سألها لمَ؟ فأجابته: " لأنه يحبنا"، كان الأمر محيرا أيضا أن يفهم ما يصنعه الحب في الله أيضا"[1]

---

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر ، ص 90.

[2] المرجع نفسه، ص 90.

[3] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص31.

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص54-55.

هنا تبدأ أولى مشكلات الإنسان مع الموت، فهو أمر حتمي قادم لا محالة، إلا أنه مراوغ، "فتنزلق مشكلة الموت بأسرها في صميم وجودي، فتصبح هي مشكلة المشاكل بالنسبة إلى ذلك الموجود البشري الذي يعرف أن الموت لا بد من أن يكون، لكنه لا يعرف متى سيكون"[1].

إن هذا هو حال جميع شخصيات قسيمي في جميع روايته مثل الحالم ويوم رائع للموت وثلاثية الحماقة، " فنلاحظ كيف هيمنت فمرة الموت على الشخصيات الروائية، فهذا يريد الانتحار وآخر يتعجّب في كل يوم وهو شيخ ثمانيني كيف أنه لم يمت، وكيف خيّب الموت ظنّه، لنقرأ منطقا آخر ارتبط بفهم الوجود والحياة والموت وحريّة الإنسان من خلال تمثيلات مغايرة لما عهدناه في تعاطي الروائيين مع هذه الأفكار، حيث تعرّضت كلها إلى نوع من التشويه الذي تمادى في رسمه سمير قسيمي بطريقة عبثية ظاهرها السخرية وباطنها ثورة من الشكوك في تمثيل الدين المتعارف عليه للموت والوجود والحياة."[2]

3- قلق الذّوات وحيرتها:

يعتبر القلق أحد أهم المشكلات الفلسفية التي أرقت الكثير من المفكرين والفلاسفة، بدءًا من الفيلسوف سورين كيركغارد الذي ألف كتابًا ناقش فيه مسألة القلق الوجودي الذي ربطه بخطيئة الإنسان الأولى، كما ربطه بعلم النفس واللاهوت باعتبار أنه قد كان راهبا في النظام الكنسي آنذاك، فهو عادة ما يربط كل تصوراته وأفكاره الفلسفية باللاهوت[3]، فاعتبر أن القلق هو " العامل المصاحب الضروري للحريّة والتناهي، وهو حالة روحية ملازمة للإنسان، تجعله يقف في موقف مفارقة وهو موقف الحريّة والتّناهي."[1]

فلا وجود للإنسان دون شعوره بالقلق على نحو مستمر، ومنه تظهر سمات القلق وخصائصه وهي على النحو التالي:

---

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص 121.

[2] آمنة بلعلى، سوق الرواية العربيّة، ص87، 88.

[3] العقيدة المسيحية.

[1] إمام عبد الفتاح إمام، كيركغارد رائد الوجودية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، 1982، ج2، ص 337-338.

3-1 القلق أنطولوجي:

أي أنه موجود عند كلّ فرد "فهو لا يمكن أن يشتق من شيء آخر، بل هو يعبّر عن الوجود الإنساني نفسه"[1]، فالإنسان بمجرّد أن يوجد على سطح الأرض فلا بدّ أن تنتابه مشاعر القلق، وإن لم يحدث ذلك، أي إذا لم يقلق الإنسان لأي سبب كان، فإن هذا بحدّ ذاته مدعاة للقلق، وبالتالي فنحن أمام حلقة مفرغة، ويقول كيركغارد في هذا الشأن: " إن غياب القلق هو علامة على القلق، وإذا ما ظنّ إنسان ما أنه تحرّر من القلق، فليكن على ثقة تامة أنه يخفي القلق في أعماقه، يخفيه عن نفسه من خلال قلقه على القلق، فليس ثمة حالة يغيب فيها القلق."[2]

3-2 القلق مرتبط بالعدم:

لفهم هذه السمة في القلق قارنه كيركغارد بالخوف، فالإنسان حين يخاف فإنه يخاف من أمر ما، وينتهي هذا الخوف بمجرّد القضاء على مسببّه، فإذا خاف شخص ما من الحشرات فإن عدم وجود الحشرات أو زوالها والتخلص منها سيقضي على الشعور بالخوف، وبالتالي فالخوف مرتبط بأمر مادّي محسوس أو حتى معنوي كالظلام والوحدة مثلا، أما القلق فهو مرتبط بالعدميّة مباشرة، " فالقلق هو مواجهة الوجود بغير تحديد، هو مواجهة "لا شيء "."[3]

3-3 القلق مرتبط بإمكان الذات والحرية وبالمستقبل:

إن جوهر القلق هو الخوف من المستقبل، من القادم المجهول "فهو الإمكان المتوجّس من الوجود الممكن"[1]، كما أن الذات لا تخبر القلق إلا حين تخبر الحرية في اتخاذ قرارات

---

[1] نقلا عن إمام عبد الفتاح إمام، كيركغارد رائد الوجودية توم ريدر، ص 257.

[2] المرجع نفسه، ص 358.

[3] المرجع نفسه، ص 360.

[1] سورين كيركغارد، نقلا عن إمام عبد الفتاح إمام، كيركغارد رائد الوجودية، ص 361.

من شأنها التأثير على مستقبلها في حدود إمكانات ذاتها، وبالتالي فالقلق مرتبط كذلك بإمكانات الذات.

إن هذا لا يعني أن القلق يرتبط مباشرة بكل واحدة من هذه المحاور الثلاثة، بل يرتبط بها مجتمعة ومتعلّقة ببعضها البعض، أي أن وجودها ما هو ما يخلق القلق، " فالقلق هو مواجهة الذات لمستقبلها المليء بالإمكانات المختلفة، التي يمكن أن تتحقّق من خلال حريّة الذات وهي تتّخذ القرار"[1].

3-4 القلق مرتبط بثنائية " التجاذب والتنافر":

يخلق القلق عند الإنسان شعورا غامضا من اللذة عند الإحساس به، بقدر ما يخلق لديه نفورا ورغبة جامحة في التخلص منه، يقول كيركغارد، " القلق نفور مع تعاطف، وتعاطف مع نفور"، وبالتالي فإن القلق يحمل سمة الغموض والتباس الدلالة.

3-5 القلق مرتبط بالروح:

وضع كيركغارد الروح شرطا أساسيا لوجود القلق، وجرّد كل ما لا يملك روحا من القلق كالحيوانات مثلا، " فلا يوجد القلق عند الحيوان، والسبب أن الحيوان ليس مكيّفا بكيف الرّوح".

وحين ربط كيركغارد القلق بالروح صرّح بأن الرجل أكثر روحية من المرأة التي كانت سببا في غوايته، حسب الرواية اللاهوتية بالطبع، أي أننا أمام علاقة طردية، فكلما ازداد الإنسان روحية ازداد قلقه، ثم جزم بأن المرأة أكثر قلقا من الرجل لأنها أقل روحية منه لاهتمامها المفرط بمسألة الجنس والتناسل والولادة، وهنا وقع كيركغارد في تناقض واضح جدا.

5-1-تمثلات القلق في الثلاثية، أو الشخصيات القلقة:

1- قلق الحاج باحمد:

وهو والد إبراهيم بافالولو المزيّف، انتابه شعور مفرط بالقلق حين هربت زوجته فور ولادتها إبراهيم، تاركة الحاج باحمد وسط الكثير من التساؤلات وقاط الاستفهام، لقد كان قلقا

[1] مارك تايلور، نقلا عن إمام عبد الفتاح إمام، كيركغارد رائد الوجودية، ص 361.

جدّا خصوصا حين أخبرته عويوش والدة جمال أن ينظر إلى وجه ولده ليعرف السر وراء هرب زوجته، "وهو ما فعله بالضبط، إذ قضى أسبوعا كاملا يحدّق فيه، لكنّه لم يعرف السبب، ثم أسبوعا آخر بلا جدوى، واستمر بعدها شهورا طويلة يحدّق في وجهه بلا فائدة، لكن إيمانه المطلق بقدرات عويوش ورغبته المستميتة في معرفة سبب اختفاء زوجته، جعلاه يستمر في التحديق فيه لسنوات، حتى بلغ إبراهيم السابعة من العمر، وكان حينها قد استسلم أخيرا إلى الجهل، وقرّر كما يفعل كل مؤمن بحق اعتبار ما جرى معه مجرد قضاء وقدر، وكان ليطمئن إلى قراره هذا، لو لم يحدث أنه في ليلة مقمرة، تصادفت مع شرائه نظارات طبية جديدة، أن حدق في وجه إبراهيم ليدرك أمرا لاحقا لم يدركه أبدا، لقد كان ابنه يشبه في اللون والملامح جارا قديما اختفى فجأة في نفس اليوم الذي اختفت فيه زوجته"[1]

إن قلق هذه الشخصية رغم طول مدّته فقد كان مؤقتا انتهى بالوصول إلى جواب عن التساؤلات الكثيرة التي كانت في ذهن الحاج باحمد عن سبب اختفاء زوجته، كما نلاحظ في المقطع السابق أن السبب الرئيسي للشعور بالقلق قد كان بسبب امرأة، لنجد أنفسنا مرّة أخرى أمام العدمية التي تشمئز من الأنثوي الذي تعتقد أن سبب رئيسي في هلاك الرّجل.

2-قلق الكاتب:

ظهر القلق عند الكاتب بشكل جلي حين بعث بالرسالة إلى زوجته عندما كان في مرسيليا، لقد كان مشوشا لا يكاد يهتدي إلى سبب قلقه وتشويشه " لم أنم ليلة أمس كما اعتدت كل ليلة تسبق سفري إلى أي مكان، ربما خوفا من تفويت رحلتي، ربما خشيت في داخلي أن تكون آخر رحلة أقوم بها، أفضل أن أبقى ساهرا، أراقبكم في نومكم أنت والأولاد"[1]

لم يكن الكاتب يعلم سبب قلقه فرطبه بالخوف والخشية، وهو تطويع مناسب في حالته ليجد حلا للشعور الذي انتباه، فقد زال القلق من تفويت الرحلة بمجرّد أن ركب الطائرة، إلا أن مسألة أن تكون هذه آخر رحلة فقد أرقته واستمر القلق حيالها مطوّلا.

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص26-27.

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص 88.

3-قلق إبراهيم بافالولو حيال تقاعده وسرّ وجوده في الحياة:

مع تقدمه في العمر، بدأ القلق يتسرّب إلى إبراهيم بافالولو إزاء تقاعده بعد أن شغل منصبه المتواضع لمدّة ثلاثين سنة دون أن يتغيب عن عمله ولو لمرّة واحدة غلا حين استدعته الحكومة للامتثال لها في أمر طارئ " لن تمضي غلا ساعة أو ساعتان حتى ينتهي من سبب وجوده هنا، ويعود إلى عمله من غير أن يتغيّب، بدت هذه الفكرة كفيلة لتبعث البهجة في نفسه، ليس لأنه يعشق عمله أو لأنه يرغب في أن يظلّ سجلّه الوظيفي خاليا من أية ملاحظة، بل لأنه ومنذ عقود استقر على حقيقة أنه كائن عامل، لا معنى لوجوده بغير تلك الوظيفة، كأنها لم تخلق إلا لتكون سببا لوجوده في هذا العالم، حتى إنه وبسبب إيمانه بهذا، كثيرا ما اكتأب كلما تذكر أنه لم يبق على تقاعده سوى سنتان، ستمضيان كالريح وتلقيان به بمجرّد أن تنقضيا بعيدا عن مكتبه ورزم الأوراق والملفات التي منحته معنى ما، سنتان فقط ويصبح كائنا بلا جدوى، يستيقظ فقط ليأكل ويشرب ويتغوّط ويتبوّل، منتظرا أن ينام ليستيقظ مجدّدا"[1]

لقد شعر إبراهيم بالقلق في أقوى صوره، إنه القلق الوجودي الذي يترك الإنسان أمام تساؤلات كثيرا عن السر وراء خلقه، وحين يعجز عن الوصول إلى إجابة معينة ومقنعة، يربط وجوده مباشرة بوظيفته الروتينية التعيسة، ليجد نفسه أمام مأزق آخر وهو الإحالة على التقاعد، ليس التقاعد من المهنة فقط بل التقاعد من الحياة، فالعلاقة هنا طردية، وكأن الإنسان بمجرّد أن تنتهي وظيفته تنتهي حياته معها.

ولهذا ركّز كارل ماركس على دور العمل في حياة الإنسان فيقول: " إن التاريخ العالمي المزعوم إن هو إلا عملية إنتاج للإنسان نفسه عن طريق العمل البشري."[1]، أما إنجلز فقد حصر دور العمل في أمر غاية الأهمية ألا وهو الارتقاء بالإنسان من الحيوانية إلى الإنسانية، "والحق أن الحيوان لا يعمل وإنما تتحكم في نشاطه مجموعة من التنظيمات

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 36.

[1] كارل ماركس، 39.

البيولوجية، فتراه يسعى إلى إشباع حاجاته العضوية كلما دعت الضرورة إلى ذلك"[1]، فالعمل يمثل إحدى تجليات نشاط دماغ الإنسان وعقله، يقول إنجلز" إن الفارق الجوهري الذي يميز المجتمع البشري عن جماعات القردة إنما هو العمل الذي هو وثيق الصلة بالتفكير واللغة، لأن الإنتاج الجماعي هو الذي أوجد الحاجة إلى التفاهم والتخاطب"[2]

إن منطلق إنجلز في تفكيره ومقارنته بين المجتمع الإنساني وجماعات القردة هو نظرية التطوّر التي أتى بها داروين آنذاك، واعتبار القردة من الحيوانات العليا، فيما يمكن الجزم بما لا مجال للشك فيه أن الحيوانات تعمل وفق نظام محدّد ومنظّم قائم على التواصل تماما كمجتمعات النّحل.

وغير بعيد عن هذه التفسيرات التي تخص العمل يجزم إنجلز أن " العمل هو من خلق الإنسان" وفي اللحظة التي ينتهي فيها عمله ينتهي فيها وجوده، وهذا ما أدركه إبراهيم بافالولو فشعر بقلق وجودي حادٍ جدّا.

4- قلق عيشة لا رولاكس:

ظهر شعورعيشة لا رولاكس بالقلق الوجودي حين أعرب جمال حميدي عن رغبته في الزواج من بختة، فربطت عيشة سر وجودها بعدم شعورها بالحب تجاه أي شخص، فحتى بختة التي هي ابنة أختها فإنها تناديها " مدام" بدلا عن خالتي وهذا يوضّح تماما طريقة تعامل عيشة مع ابنة أختها وكيفية تقويضها لمشاعرها:

" لا تقل لها هذا الهراء، أنت لا تحبها ولا يمكن لك أن تحب غير نفسك، أنت مثلي مجبر ألا تحب لتبقى على قيد الحياة، أخبرها فقط أنك تودّ الزواج منها، لا تذكر الحبّ، هي مثلي أيضا تعرف أن الحب مجرّد طعم تصطاد به لا أكثر، وهم جميل يجعلنا نحلم بشيء واحد لا غير، أن يحدث شيء يجعلنا قادرين على الحلم، وليس توهمه فقط."[1]

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص39.

[2] مارك وإنجلز، أعمال مختارة، موسكو، 1955، ط11، ص 80-84.

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 109.

ثم ظهرها تارة أخرى مرتبطا هذه المرّة بالخوف، وذلك حين روى لها السيد الرئيس الحلم الذي راوده منذ أيام والذي يتعلق بحومتها القديمة وأصدقائها جمال وبختة وأولغا وإبراهيم وعصام" كانت تلك أول مرة تشعر فيها بالخوف من رجل في حياتها، فحتى صاحب النياشين الكثيرة لم يرعبها أول لقائها به مثلما أرعبها الوجه البارد للرئيس، وكان هذا كافيا لتخبر حبيبها لاحقا بما جرى بينها وبين غريمه.. وأخذت تسرد عليه وقائع حلم الرئيس كما أخبرها به، وتشرح له الأسباب التي تجعلها تشك في أنه حلم مفبرك، لم يخترعه إلا ليجد مبررا سخيفا للتخلص منها والقضاء عليه"[1]وفي المقابل كان السيد الرئيس يشعر بالقلق نفسه إزاء الحلم الذي راوده.

5- قلق السّيد الرئيس:

بعد الحلم الذي رآه الرئيس والذي هو أحداث الرواية الأولى " سلالم تروﻻر" التي كان فيها جمال حميدي رئيسا للبلاد، انتاب الرئيس قلق شديدا حيال منصبه الذي بات مهددا، فمن غير المعقول أن يرى في حلمه أناسا بكل صفاتهم وأسمائهم الحقيقية وهو لم يرهم ولو لمرة في حياته، وما زاد الطين بلة هو تسريب الحلم للصحافة بأمر من صاحب النياشين الكثيرة " بهدف استلطاف الناس خبرا عن حلم لم يكن فيه السيد الرئيس رئيسا، وهو باب يجب ألا يفتح ولو في عالم الحلم، ففكرة أن يتخيّله الناس في جلد غير الرئيس ولو في الحلم خطيرة خطر عدم رغبتهم فيه كرئيس في الواقع، فقد كان أدرى من غيره بأن الخيال واقع لا ينتظر إلا أن يحدث فحسب.

ولعل هذا ما دفعه إلى عقد اجتماع طارئ للحكومة من أجل تدارس الأمر، فاقترح عليه أقرب وزرائه أن يعجّل باكتشاف أصحاب المؤامرة، وهم بلا شك يعملون تحت إمرة الرجل صاحب النياشين الكثيرة، وأكّد أنه لا يمكن توجيه أي تهمة إليه، ما لم يقبض عليهم ويعترفوا جميعا بخيانتهم للرئيس وتنفيذهم أوامر غريمه.

[1] المرجع السابق، ص 149.

وهكذا اقترح على الرئيس أن توجه استدعاءات رسمية لكل مواطني العاصمة دون استثناء ليمثلوا أمام الإدارة، فتؤخذ بصماتهم وصورهم ويتم التحقق من وفائهم لفخامته"[1]

لقد صرّح الرئيس بقلقه حيال تغيّر نظرة الناس له، فهو لا يريد سوى أن يطمئن الناس له ويثقوا به فراح يبثّ سرّه للكولونيل سعيد الذيب الذي خانه وخطط مع صاحب النياشين الكثيرة من أجل الإيقاع به.

- "لا وقت لديّ لأضيعه على إرضائهم، ثم إنني لا أخشى من تذمّرهم، كل ما يقلقني أن يعتقدوا بأنني ضعيف.
- لا يجب أن ينسوا أنني الرئيس ومن واجبهم طاعتي.
- وماذا إذا تفاقمت الأمور سيدي؟
- لا أدري، اضربوهم اعتقلوهم، اقتلوهم إذا تطلّب الأمر، أنا الرئيس وعليّ العثور على هؤلاء الذين ظهروا في حلم تجاهل رئاستي، إنها رسالة من السماء، تحذير لآخذ حيطتي، وها أنا أمارس حقي كرئيس على هؤلاء الحمقى البهاء"[2]

4-الهامش:

لقد سعت الرواية الجزائرية الحديثة إلى استنطاق المهمّش ومساءلة التاريخ بدءا من الثورة التحريرية الكبرى وصولا إلى آخر انتفاضة شعبية ضد النظام الحاكم حراك فيفري 2019، فحرص الروائيون على تسليط الضوء على تلك الفئة المهمّشة طوعا أو كرها، ومحاولة إظهارها كشخصيات بطلة، ومن ثمة محاولة الكشف عن طبيعة شخصياتها وطريقة تفكيرها، فنجد سمير قسيمي قد ركّز على ثنائية الهامش والمركز من خلال الحديث عن المهمّش اجتماعيا والمهمش سياسيا إضافة إلى المهمش جنسيا، مستعينا في ذلك بمجموعة منالتقنيات التعبيرية مثل لغة الهامش.

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 160-161.

[2] المرجع نفسه، ص179.

4-1المهمّش اجتماعيا:

عالم الأوغاد وما قبل العتبة:

لا يمكن بأي حال من الأحوال الحديث عن الهامش دون ربطه مباشرة بالمركز، وذلك للعلاقة القوية بينهما، فعند التحدث عن المهمّش اجتماعيا، يجب تحديد شيء مهم جدا ألا وهو مهمّش بالنسبة لمن؟ فالشخصيات المهمّشة اجتماعيا مهمّة جدا في الخطة التجريبية للرواية الحديثة، ومن بين الشخصيات التي عانت التهميش على مدار الثلاثية شخصية عصام كاشكاصي الذي مثّل الإنسان الجزائري المغلوب على أمره، والذي يدفع ثمن خطأ ارتكبه مع أحد أبناء المركز طيلة حياته، لدرجة أن يصبح كائنا غير مرئي، لا يكاد الناس يميزونه عن القمامة التي يحشر رأسه فيها بحثا عن شيء يصلح للأكل أو للبيع، لا لشيء إلا لأنهم يرون أنفسهم فيه، فحتى لو طالت مدّة ظهورهم، فسيدرجون ضمن زمرة اللامرئيين عاجلا أو آجلا " كان مسنا في السبعين من العمر أو أكثر، فلا أحد فكر يوما في تأمل وجهه، ولا في التحقق فيما يخرجه من الزبالة ويضعه في حقيبته، لا أحد أيضا شعر تجاهه بأي شيء، لا استغراب ولا شفقة، ربما شعر الناس بذلك في فترة ما، ولكنهم لم يعودوا يشعرون بذلك، ليس لأنهم غير مبالين به، بل لإدراكهم اللاشعوري بأنهما مسألة وقت ويلتحقون به، كانوا يمرون عليه متحاشين النظر إلى وجهه وكأنهم بطريقة ما أدركوا أنهم حين يفعلون ذلك فإنهم ينظرون إلى ما سيكون عليه واقعهم بعد حين، وحده الرجل المطل من شرفته حاول مرّة التحديق في وجهه، ولكنه كان في كل مرة يفعل ذلك، تبتلع غشاوة بصره، فيعود إليه بلا صورة وبلا ملامح ليظل بالنسبة إليه مجرد رجل مجهول، يقتات كالمئات، كالآلاف من مزابل المدينة الدولة"[1]

ولعل السبب وراء عدم تمكن رجل الشرفة أو الكاتب من رؤية وجه عصام ولو لمرّة واحدة هو العلو الشاهق الذي كان يطل منه الكاتب، فهو حسب منظور ورؤية عصام كاشكاصي للأمور، محسوب على فئة المركز الذين لا يرون الناس تحتهم إلا كحشرات لا

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص 43-44.

يكادون يميزون بين أنواعها، "وكان يحدث أحيانا أن يلوّح له الرجل بيده مبتسما، متسولا سيجارة فيلقي إليه رجل الشرفة بواحدة، كان كل ما يخطر على ذهنه وهو يفعل ذلك أنها مسالة وقت فقط ليحل محلّه، ولربما سيفعل مثله بالضبط، حيث سيرفع رأسه ويرى رجلا مطلا من شرفته يدخن سيجارة، تخيل نفسه يلوّح إليه مبتسما، متمنيا أن يلاحظه أن يرد عليه ولو ببصقة أو كلمة بذيئة، أو بأي شيء يشعره بوجوده، وأنه لم ينته إلى خيال لا يبالي به أحد، المهمّ أن يراه فقط، حتى لو لم يلق إليه بسيجارة"[1]

لقد بيّن قسيمي من خلال المقطع السابق أن قضية الهامش والمركز هي قضية تناسلية، فمن كل هامش يولد مركز الذي هو هامش بالنسبة لمركز آخر وهكذا دواليك، فالكاتب قد مثّل المركز بالنسبة لعصام لكنه هامش بالنسبة لعالم الآلهة وسيحل محلّ عصام يوما ما.

أما عن عصام كاشكاصي فما هو إلا عينة عن فئة كبيرة من المواطنين الذين عبّر عنهم سمير قسيمي بأولاد العائلة أو " أولاد الفاميليا" " انتمى عصام كاشكاصي إلى رتبة اجتماعية اندثرت بسرعة بعد الانفجار العظيم، وإثر ظهور أول أشكال مواطني الدولة المدينة المسمى "الرجل الأفضل"، وكانت هذه الرتبة تمنح لمواطنين مخضرمين، عاشوا عصر ما قبل الانفجار في شكل بدائي للمواطنة، أطلق عليه اسم الأنديجان، ثم استمروا في الحياة من دون أن يتخذوا أي موقف واقعي، يسمح لهم بالتطوّر إلى حركى أو مجاهدين، وهما نوعان بشريان اكتسحا ذلك العصر، من غير وجود معايير تسمح بالتمييز بين النوعين، فكان الواحد يظهر بجينات المجاهد حينا، ثم لمبررات تفقد المنطق منطقه يصبح حركيا، ثم مجاهدا وهكذا دواليك"[1]

فالهامش عند قسيمي ليس وليد الأمس، بل هو ضارب بجذوره في أعماق الذاكرة وصولا إلى حرب التحرير وما سبقها من إرهاصات ومواجهات خلفت نوعين من البشر

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر ، ص 44.

[1] المرجع نفسه ، ص 45.

الحركى والمجاهدون، مثلوا المركز فيما وجدت فئة لم تنتم لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء وهم الأهالي أو " الأنديجان" الذين يمثّلهم عصام كاشكاصي، ورغم اختلاف الأزمنة إلا أن قسيمي يتعمّد المقارنة والموازنة بين الحالين، " فيعرّفنا على استراتيجية الهيمنة والإقصاء، والتي كانت نتيجتها سرقة الثورة من أصحابها، وكانت قد بدأت أثناء الثورة وربما قبلها، فنظام ما بعد الاستقلال لم يكن إلا استمرارا لذلك الوضع".[1]

كما استعمل قسيمي مفردة اللامرئيين للتعبير عن الفئة المهمّشة في الجزائر وذلك حين تحدّث عن حياة إبراهيم بافالولو في الرواية الأولى "سلالم ترولار" فيقول:" كان ينتمي إلى زمرة اللامرئيين، تلك التي اختارت التواجد من غير أن تكون، زمرة الذين لا يلاحظهم أحد، وهي طريقة ذكية اختارها للوجود بلا خطر، هكذا ضمن أقصى ما يحققه الأمان من غير تكاليف تذكر، وإن كانت تافهة كهديّة عيد ميلاد أو مقابل الوقود الذي كان سيهدره فقط لو قبل دعوة جمال حميدي"[2].

ومن بين الأسباب التي جعلت إبراهيم بافالولو يصمد طيلة حياته ضمن زمرة اللامرئيين رغم أنه قد التقى الإله الأكبر في الدولة وتبنى حفيدته أولغا، فقد كانت تعلّقه بدينه، وتمسّكه بتوجّهه الإباضي الذي ضمن له بعض الوجود من خلال اختياره مساجد إباضية في كل مرّة أراد فيها أن يصلي، " فقد كان رجلا يقدّر الله ويحبه للأسباب الوجيهة التي تضمن له البقاء صامدا في زمرة اللامرئيين"، فهذا الاختيار البسيط يوثق في نفسه الشعور بالذات والتفرّد عمن حوله من اللامرئييو المواطنين الذي بصقهم التاريخ على هامش الحياة.

وإلى جانب عصام وإبراهيم بافالولو نجد جمال حميدي وبختة وموح بوخنونة، فالملاحظ أن جميع شخصيات الجزء الأول من رواية" الحماقة" والذي حمل عنوان " ما قبل العتبة" كلّها تنتمي إلى عالم الأوغاد وزمرة اللامرئيين ما عدا عيشة لارولاكس التي تعتبر شخصية

[1] آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية، ص80.

[2] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص 27.

مخضرمة تنتمي إلى العالمين معا، فقد كانت يوما ما لا يكاد يعلم أحد بوجودها أما اليوم فهي وزيرة محترمة ولرأيها آذان صاغية بدل الأذن الواحدة.

لقد مثلت الشخصيات المهمشة في الثلاثية واقع وحال الجزائريين الذين يتجاهلون أنهم مجرّد أرقام في السجلات المدنية بل ويعتبرون أنفسهم ذوي افضلية ولوجودهم إضافة في هذه الدولة وهكذا " فقد ساد الاعتقاد وقتها بأن الشعب غير معني بأي شيء غير التواجد والعيش في سعادة توفّرها حكومة تحبهم، كان هنالك عدد هائل من الحقوق، لا يقابلها إلا واجب الاعتزاز بالوطن، وكان من حق أي شخص أن يملك سكنا بلا مقابل، وأن يوظّف في ايّ شركة، وإن لم يكن كفؤا، ومن حقه أيضا أن يداوي من غير أن يدفع شيئا حتى لو امتلك ما يبني به عشرات المشافي.

كان زمنا مدهشا، سمح للإنسان الجزائري وقتها بالتشبث بخرافة الرجل الأفضل، ومكن الحكومة من خلق كائن مدمن على رخاء لم يتعب لأجله، كانت الفكرة ابتكار مواطن بلا رأس، تحتل بطنه أكبر مساحة من جسده وهو ما حدث بسرعة لم يتخيّلها أحد"[1].

لقد وصف قسيمي حال كل الجزائريين من خلال وصفه لإبراهيم بافالولو مع وجود استثناءات بسيطة فقد كان " أحسن نموذج لـ"الرجل–البطن"، مع استثناء أنه كان الشكل البدائي لمواطني الألفية الثانية والأكثر بدائية لمواطني الألفية الثالثة، فقد كان لا يزال يحتفظ ببعض المخ في جمجمته العريضة، ومع ذلك كان بسبب إدمانه على للأكل يشبه كرشا كبيرة بساقين بالكاد تحملان جثته."[1]

- **عالم الآلهة، ما بعد العتبة بكثير:**

هكذا وصف قسيمي السياسيين الذين يتحكمون في مصائر الناس والشعوب، فيحق لهم أن يميتوا من شاؤوا وكذلك أن يحيوا من شاؤوا، يتلاعبون بأقدار المواطنين البائسين المهمشين، ولا يتعبرونهم سوى وسيلة لبسط نفوذهم في الأرض " كانت خدعة رهيبة حققت

[1] سمير قسيمي: الحماقة ، ص 28.

[1] المرجع نفسه، ص 28.

الانفجار العظيم، ومنه جاء رجال على سديم الكون وتناسخوا، لتوجد هكذا آلهة من العدم، لا أب لها ولا أول ولا آخر، كل ما حدث أنه بعد سنوات قليلة من هذا الانفجار، رسخ يقين واحد لدى هؤلاء القادمين كلهم في أن عصرا كثيرا ما تحدّثت عنه الكتب لن يتقبل فكرة الآلهة بتسليم مطلق، لم يعد ثمّة في الخيال أو الواقع مكان يمكنه احتضان تلك الآلهة مثلما كان يفعل الأولمب المقدّس"[1]، وبهذا جعل قسيمي الدزائر بمثابة جبل الأولمب المقدّس الذي اختارته الآلهة لتستقر فيه، فمن غير المعقول أن تتخيّر لها مكان وضيعا غير مرتفع عن البشر، فلا بد لأعناقهم أن تشرئب ولعيونهم أن تشخص حتّى يتمكنوا من رؤية الآلهة إن استطاعوا ذلك فعلا.

" هكذا نزلت تلك الكائنات المقدّسة إلى الأرض واختلطت بالبشر ثم تناسخت من جديد، لتولد أنصاف الآلهة، وبسبب الحنين الأول إلى ما كانت عليه، تخيّرت مواقعها في المدينة الدّولة، القدرة وحدها ما جعلها تختار أعالي المدينة.. حين اكتشفت من جديد ذلك الشعور العارم..الرائع.. والغريب والمثير أيضا وهي تطل كل ليلة من فوق على عالم الأوغاد، ومن تلك العلياء حدث أن نظر أحدهم من شرفته، كان واحدا من أنصاف الآلهة المحظوظين، ربما كان إله الحديد أو السكر أو الزيت أو... المهم كان إله يطل كل مساء من تلك الشرفة السماوية، كما يجدر بكل إله أن يفعل استمتاعا وتأكيدا لمكانته الفوقية المقدّسة"[1].

والآلهة كما هو ملاحظ من خلال المقطع السابق لا تقتصر على رجال السياسة فقط، بل تضم كذلك رجال الأعمال وبارونات الدواء وكل من له نفوذ في الساحة الجزائرية، "كانت تلك أكبر خدعة قام بها أحدهم على الإطلاق، بالون ينفخ إلى أقصاه، يرتفع في الهواء، يطير، يسبح متطلّعا إلى السماء، وفجأة بمجرّد أن يتملّكه اليقين أنه "الأعلى"، تفجّره إبرة حقيرة تحيله إلى العدم."[2]

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص 33.

[1] المرجع نفسه ، ص33.

[2] المرجع نفسه ، ص 33.

إن الفصل الذي خصّصه قسيمي للحديث عن ولادة أولغا إنما خصّصه لتبيان الفرق ما بين الهامش والمركز عنده، فأولغا هي ابنة أحد أبناء السياسيين النافذين في الدولة ووالدها هو "عصام" أحد المهمشين الأوغاد، فكانت أولغا نتيجة هذا التزاوج الذي شببه قسيمي بالتزاوج بين الفرس والحمار،" فقد ساد اعتقاد بائس بين سادة عالم ما بعد العتبة يقضي بأن العمل مع أناس غرباء أمر مستحيل، وأن توظيف من كان خارج عالمهم قد يذهب بسطوتهم، كما آمنوا بصدق بأن الزواج من خارج دائرتهم قد يبيد سلالتهم إلى الأبد، وهو اعتقاد يفهم بيسر ومنطق إذا أخذنا بعين الاعتبار أن البغل ليس في نهاية المطاف إلا ثمرة زواج شاذ بين فرس وحمار"، فحتى تشبيهاته جاءت مثقلة بمعاني الهامش والمركز.

" نظر ذلك الإله من شرفته، وكله يقين بأنه يرى الجميع من غير أن يراه أحد. في الحقيقة كان يقينا واهما، لم يكن يرى أحدا أو شيئا، كل ما كان يخترق بصره هو خيالات بشر، لا يملكون ملامح، ظلال تمشي نهارا لتتحلل مع الليل، تظهر من أجل أن تختفي، تولد فقط لتموت" فهم كائنات بلا رؤوس، وما حاجتهم لها إن كانوا يمتنعون عن التفكير في أي شيء، لقد أراحهم السيد الرئيس من عناء ذلك كله "فقد كرّس حياته الفانية في خدمة أناس لا يعرفهم ويعرفونه، فمنذ أن بلغ الخامسة والعشرين من العمر، قرّر أن يضحي بأفضل سنوات شبابه، في سبيل أن يعيش هؤلاء بعيدا عن كل هم، فقبل مضطرا بوظائف ما كان ليقبلها لولا رغبته المستميتة في إسعادهم وإبعادهم قدر الممكن عن ذلك السلوك المملّ المسمّى تفكير".[1]

وهكذا عاش الناس حياتهم في المدينة الدولة، غير مبالين بشيء، وساد في تفكيرهم أنهم يتفضّلون على أسيادهم بتواجدهم، وتكرار الشعارات الرنانة التي تنادي بحب الوطن والأمثال الشعبية مثل " قطران بلادي ولا عسل البلدان"، "وتوضيحا لما جرى لم تكن الجنّة إلا حيا راقيا يقذف بالأوغاد والتافهين من أمثال " الوالد – الوحش"، ويكون الجحيم أي مكان آخر من المدينة الدولة، غير هذا الحي الراقي، بفضل آلهة لم تكن في البداية تزعم أنها

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 119.

تملك أن تسيّر الريح أو شيئا من هذا القبيل، ولكنها مع ذلك كانت تتحكم في مصائرهم، حياتهم وأرزاقهم، وأحيانا حين تشعر بالحنين إلى أسلافها من الآلهة القديمة، تستحضر بعضا من قدرتها فتمنح الموت والحياة، ومع هذا فقد كانت أكثر رافة من أسلافها، حين تصنّعت الغباء. لتوحي للأوغاد التافهين أن بمقدورهم العيش كما يشاؤون."[1]

لقد ساهم هؤلاء المواطنون بلا رأس في خلق آلهتهم بأيدهم، لقد امتعنوا عن المشاركة السياسية وراحوا بكل فخر يصيحون مكررين عبارة درجت عندهم وهي " ما نسوطيش" يعني " لن أنتخب"، وهم يعتقدون أن هذا العزوف والإضراب عن الممارسة السياسية سيوقف الآلهة عند حدّها، ولكن يد العبث طويلة، فقد حدث العكس تماما، فتمادت الآلهة وضاق الناس ذرعا بحياتهم البائسة، فيما أبناء الآلهة ينظرون إليهم من شرفاتهم العاجية تماما كما تفعل أميرة" كانت تحاول تعلم طقوسه، تفعل كل ما يفعل، تطل معه كل مساء من شرفته السماوية حتى لا تنسى كيف يبدو عالم الأوغاد متناهيا في الصغر والحقارة.

كانت أميرة في عامها السادس عشر، ولسبب تعلّق بوالدها، عاشت حياة من الوحدة الإجبارية، قوّضت عالمها إلى تلك البناية البيضاء المودة الآن بأعالي حيدرة، اين تنتشر كائنات طيّعة تومئ أكثر مما تتكلم.. هكذا انقسم الناس في رأسها إلى نوعين من الكائنات، أنعم الله على الأولى بنعمة الفهم والنطق والكلام، فتجدها تتكلم، تأمر وتوجّه، وحين تقتضي الضرورة تصرخ وتهدد وتسبّ، وهي كائنات شبيهة بها، لم توجد إلا لتتبوّل على الأوغاد الذين سيشكرونها لاحقا على نعمة المطر، وكائنات أخرى أميل إلى الحمق والبكم والسكوت، مهمتها تلقي الكلمات والإذعان للأوامر فحسب."[1]

لقد تحدّث قسيمي عن سر وجود المركز والهامش بضمير مبني للمجهول، وكأن هذا التقسيم جاء من العدم وليس بفعل فاعل، فماهو في نهاية الأمر إلا تراكمات لمجموعة من التصرفات والسلوكيات التي هيأت للمركز أن يتمركز وللهامش أن يهمّش.

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص 35.

[1] المرجع نفسه ، ص 35.

- **المدينة الدّولة والرجل الأفضل:**

إن مسألة الهامش والمركز غير محصورة في الجنس البشري فقط، بل تتعدّاه إلى الأماكن التي تنقسم هي الأخرى إلى أماكن مركزية وأخرى هامشية لا طائل من وجودها، فقد مثّلت العاصمة الجزائرية المركز وأطلق عليها الكاتب لقب المدينة الدّولة وساكنها هو الرجل الأفضل " ستملك هذه الدولة اسم عاصمتها، وتدوّن في قاموس المفردات البذيئة على أن اسمها الجزائر، وسيبعث فيها أنبياء، يدينون بعقيدة تسمح لاحقا للإنسان الجزائري بالإيمان بعالم خال من الأسياد، عالم يتسابق فيه الناس بنحو مفرط في السخف، وهو عالم بسبب أحيل هذا الإنسان الطيب، الساذج، الأحمق، في معظم الأحيان إلى حياة يعمها السلوك السوقي، بسبب تمسّكه بخرافات " الرجل الأفضل" "[1]ويضيف " تولد فقط لتموت في دولة كالمدينة ومدينة أصبحت دولة، لفرط ما أنبتت من آلهة وتواطأت، لحكمة ما في إيهام الناس بأنها عاصمة لدولة ما.."[2] أما عن أنها مدينة كالدولة، فلوجود كل الهياكل السياسية والثقافية والرياضية في العاصمة دون غيرها من الولايات الجزائرية خاصة الحدودية منها والجنوب الكبير الذي يعاني تهميشا كبيرا، ما جعل كل المواطنين الجزائريين يسبحون بحمد العاصمة لأنها المكان الوحيد الذي يستطيعون فيه قضاء حوائجهم وهكذا تشكّل الأنا الأعلى عند العاصميّ الذي يرى كل شخص غير عاصمي مجرّد راعي غنم أو فلاحا بائسا، وإن كان عالما كبيرا أو رجل اعمال فإنه بالنسبة له سيّان، والسبب في ذلك أن هذا الأخير ولد خارج العاصمة فقط، وبهذا كانت الأفضلية بالنسبة للعاصميين لهم دون غيرهم من الناس.

وقد عرّج قسيمي على هذه الفكرة عند وصف الكاتب حين توقّف عند عربة لبيع التذكارات، واشترى صورة بمبلغ مبالغ فيه لم ينتبه إليه الكاتب "لسبب ما تعطّلت وهو يقلب الصورة بين كفيه حواس العاصمي الحذق.. آه على أوصاف العاصميين لأنفسهم، حذقون مارقون، أذكياء وسيمون، مثقفون، فايقين، زيرو نساء.. البقيّة مجرّد "كوافا" و"كعبْ" وشبارك.

[1] المرجع السابق، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

مع تقدمه في السن أدرك الكاتب أن العالم مختلف عما لقنه في حيه صغيرا، فقد كان ابن حيّ شعبي منح كالأحياء الشعبية كلها في العاصمة جنسية قاطنيه، لقد كانوا "أولاد العاصمة" أناسا خارقين، مواطني مدينة اللهة المحسودين على مكان إقامتهم، كانوا يعتقدون بذلك حقا، لم يدركوا حينها لوقت طويل جدا بأن العاصمة التي طالما تبجّحوا بها، لم تكن إلا لعنة أصابتهم لحظة ولادتهم فيها، لم يدركوا بأنهم كانوا يجترون حماقات الإنسان الأفضل، حتى لا يعترفوا بقصورهم في تحصيل أي شيء ذي قيمة، ومن أجل ألا يواجهوا أيضا حقيقة أن الأسياد كلهم، الآلهة كلهم، أنصاف الآلهة كلهم الذين لم يجرؤوا يوما على معاداتها، ولدوا خارج هذه العاصمة اللعينة الملعونة، المقيتة على درجة أن أحسن ما تفعله هو التبوّل على أبنائها."

وفي الرسالة التي بعث بها إلى زوجته وهو في مرسيليا يقول:"كلانا ابتلع عنصرية الآخر على أنها لا شيء، ربما لأننا نشأنا على هذا، نحن عاصميان في النهاية، ولدنا ونشأنا في العاصمة، في المدينة التي تسكنها الآلهة الجديدة، نحن أكثر فطنة وباقي العالم كوافا..كعبْ، أعرف أنك تضحكين الآن فأنا من شرح لك أول مرة ما معنى أن تكون كافيا وكعبا، الكافي مفرد كوافا، والكعبة مفرد كعب." [1]

وحتى يستقيم المعنى لقسيمي أكثر نلاحظه يستعمل كلمات عاميّة حتى تكون فكرته واضحة ولا تأخذ منحى آخر غير الذي يقصده، وهذه سمة الروايات الحديثة "فقد صار السؤال عن كيف تقول الرواية مجرّد سؤال بسيط، يكفي التمرّن على الإجابة عليه ليتم العثور على تجلياته في الرواية، أصبح السؤال الإشكالي هو حول ما يعني النص وما لا يعنيه في الوقت ذاته، كما أصبحت "عملية تأويله هي كيف يحل النص لغز شيء مدّون يخفيه النصّ ويكشفه في آن واحد"[2].

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص 71.

[2] إدوارد سعيد، العالم والنّص والناقد، تر عبد الكريم محفوظ، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 221.

ويواصل قسيمي فكرته فيقول:" كنت ساذجة كأي عاصمي يفتخر بعاصمته، تمامًا مثلي قبل أن أقرر مغادرتها إلى الريف، حيث لا عمارات تذكّرني بطفولتي، وحيث يوجد أناس جبلت على احتقارهم فقط لأنهم ولدوا خارج العاصمة. اكتشفت وأنا بينهم أنني لا أحبهم ولا أكرههم، لا أحترمهم ولا أحتقرهم، كل ما في الأمر أنني أكره حقيقة أنني لم أولد مثلهم خارج العاصمة، على الأقل كان بمقدوري أن أحلم مثلما يفعلون.

- يعني أنه رجل بليد.
- من تقصد؟
- الكافي.

أضحك يستفزّك ضحكي، تضيق عيناك يتغير لونهما، يحمرّ وجهك الأبيض كأنه شعلة نار.

- لا تغضبي. كنت أهمش لك بذلك وأزرعك في حضني محاولا طمأنتك.
- حتى أنا اعتقد ذلك يوما ما، المشكل ليس فيما نعرف، بل فيما نعتقد أننا نعرف، الكافي كلمة فرنسية.. لالا لهجة فرنسية، تعرفين..الأرغو، لغة الشارع التي ليست في القواميس، تعني عكس ما نفهم عادة، الكافي تصف كل رجل يكون أمينا وطيّبا، لسبب خارج عن اللغة أصبحت كلمة تعني الرجل الساذج البليد."[1]

ومن أجل أن يختم كلامه عن موضوع أفضلية العاصميين عمن سواهم، يتخذ قسيمي قفلة موفقة حين يقول:" أعتذر حبيبتي، لست ساذجة في النهاية، لم تكوني كذلك قط، ففي عالم لا نبل فيه، تصبح الطيبة والنبل والأمانة كلمات لا تعني شيئا غير البلادة، ألا يضرّ النورُ دومًا عينين ولدتا في الظلمة؟"[2]

إن زاوية الرؤية والمنطلق الذي ينطلق منه الإنسان هو ما يحدد المركز والهامش في النهاية، وحتى أولئك اللذين يحسبون على المركز لم يكونوا كذلك بمجهوداتهم الخاصّة بل

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص 100-101.

[2] المرجع نفسه، ص 101.

هو قدر قدّروا له، تماما كلون البشرة والطول ولون العينين، وهذا لا ينطبق حتما على الرجل الضئيل.

- الرجل الضئيل:

يمكن اعتبار الرجل الضئيل البؤرة المركزية الأهم في الثلاثية، فقد مثّل مركز المركز إذا استثنينا بالطبع فرنسا التي لم يذكر قسيمي اسمها صراحة وراح يستعمل الكنايات وأساليب البيان من أجل التلميح إليها، مثل "دولة ما وراء البحر" أو " الرجال على الجنب الآخر للبحر" وغيرها، وبهذا فقد كان الرجل الضئيل المسيّر الفعلي لكل أمور البلاد دون أن يكلف نفسه عناء الظهور ولو لمرّة واحدة، " كان كائنا بكل ما يحمله الوصف من دقة، لا تجد له اللغة كلمات تحيط به، يبعث على الرهبة والرعب أيضا، حيث كان الواحد ما إن يدخل عليه، إلا وتسري في جسد رعشة تجعله غير قادر على الوقوف، وتشعره برغبة ملحّة في التبوّل، ولأنه كان يجد الواقف في حضرته نفسه متلعثما، لا تحضره الكلمات المناسبة ولا غير المناسبة، وإن كان عالم لغة، وأحيانا بمجرّد انتهاء لقائه به، يشعر وكأنه فقد جزءا من وزنه وهو شعور يمنحه شيئا من السكينة المؤقتة، لأنه في الحقيقة لم يفقد من وزنه شيئا، كل ما في الأمر أن خروجه من عند الرجل الضئيل حيا اقتضى بالضرورة أن يتخلى عن روحه في هذا المكتب."[1]

كان الرجل الضئيل هو المسؤول عن صناعة الآلهة والرؤساء الذين يحكمون البلاد، ولعل سبب تسمية بالضئيل لكي يفرّق قسيمي بينه وبين عامّة الشعب العبيد، الأوغاد أصحاب البطون الممتلئة، الذين تحتل كروشهم أكبر نسبة من أجسادهم، لقد كان مختلفا عن الجميع بما فيهم الآلهة والرؤساء الذين تعاقبوا على حكم البلاد، ومثّل بحق الصورة المثالية لما يمكن أن يكون عليه الرجل الكامل أو الإنسان الأعلى على حدّ تعبير نيتشه، "فهو ليس رجلا عاديا ولا اجتماعيا ينساق وراء القطيع على طريقة خراف بانوراج، بل ذلك الذي ينطوي

[1] المرجع السابق، ص117-118.

على نفسه، ويفزع إلى الوحدة كالنجم الغارق في السكون، فهو وحده في نظر نيتشه الرجل القويّ المبدِع"[1]

وهذا نيتشه يتحدّث على لسان زرادشت عن "حشرات المجتمع" فيقول:" إنّ الأحداث العظيمة لا تنشأ إلا بعيدا عن ميدان الجماهير، وبمنأى عن الأمجاد الزائفة، فإن أولئك الذين ابتدعوا القيم الجديدة، قد انتبذوا دائما لأنفسهم دائما مكانا قصيا، فعاشوا بمعزل عن العامة، وظلوا بمنأى عن أمجاد الناس، إذن فليهرع الرجل الممتاز إلى الوحدة."[2] وهذا ما فعله الرّجل الضئيل تماما، فاتخذ لنفسه مكتبا لا يشبه بقية مكاتب الآلهة في شيء لأنه هو من يقوم بتنصيبهم وصناعتهم، "كان مكتب الرجل الضئيل يقع في الطّابق التحتي لقصر الحكومة الذي لم يكن فيه أي مكتب آخر، ولسبب ما لم يزوّد هذا الطابق بالكهرباء ولا بأي نوع من الخطوط الهاتفية، حتى إن جمال حميدي لاحظ بمجرد وصوله أن الأصوات التي كان قصر الحكومة يعج بها بسبب المحتجين خارجا لم تكن تقتحم جدران هذا المكان، كانت ظلمة يحتضنها سكون لم يقطعه إلا صوت تصدره آلة كتابة في آخر الرواق، أين كان يتواجد مكتب الرجل الضئيل."[1]

لقد كان الرجل الضئيل غريب الأطوار متفرّدا في كلّ شيء، ففي الوقت الذي يكاد الناس أن يسجدوا لحكامهم ويسبحون بحمدهم، كان الرجل الضئيل يعلق على جدران مكتبه صور هؤلاء الرؤساء وأصحاب النفوذ وهم على أسرّة الموت، وكأنهم يحتضرون ليذكر نفسه في كلّ مرّة بأنهم مجرّد عملاء لديه، " كانت تلك طريقته لئلّا يبتلعه الواقع الموازي الذي جعل منها ما أصبحت عليه"[2].

لم تكن قوانين المدينة الدولة لتنطبق على الرّجل الضئيل فهو من صنع القانون في البلاد " فالرجل الممتاز لن يخضع لحكم الجماهير، لأنه يعرف أنه قانون لنفسه، وأنه ليس

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، 164.

[2] فريديريك نيتشه، هكذا تحدّث زرادشت، ص44.

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص 109-110.

[2] المرجع نفسه، ص 15.

عليه أن يخضع إلا لحكم نفسه فقط، وإذن ليس في استطاعة الرجل المبدع أن يأخذ بما يمليه عليه قانون السواد الأعظم، بل هو لابد من أن يتخذ من إرادته الفردية قانونا له، فيشرع لنفسه الخير والشرّ، ويصنع لنفسه حقيقته التي لا حقيقة سواها."[1]

إن مركزية الرجل الضئيل تظهر بوضوح حين تسلّم السيد الرئيس الحكم، وهو كالعادة رئيس صنعه الرجل الضئيل، فمجرّد أن انتهى من إلقاء خطاب توليه الرئاسة الذي كان " أول خطوة في مسيرة الألف خطوة، فقد تلاه تشكيل حكومة كفاءات علمية لم يتعب الرئيس في اختيارها، فمجرّد أن جلس على كرسيه الفخم بالمكتب الرئاسي، وصله فاكس مفاجئ، يبدأ بالجملة التالية: "عاجل.. قائمة أعضاء الحكومة الجديدة."

بالطبع تفاجأ في البداية، واعتبر ذلك لطيبته مزحة بليدة من رجل أكثر بلادة، ولكنه بمجرّد أن قرأ الاسم الموقع أسفل الفاكس وانعكس ختمه الرسمي على مقلتيه، نادى على السكرتيرة مرتعشا، معلنا لها خبر اختياره للحكومة الجديدة."[2]

لقد كان الرجل الضئيل بمثابة المحور الذي تدور في فلكه كل الشخصيات المهمة والآلهة التي خلقها، لقد كان اليد الخفية التي تسيّر كل الأمور، دون أن يعرف له اسم أو وظيفة معيّنة، " في الحقيقة، كان الرجل الضئيل وراء كل ما يحدث في أي مسألة تتعلق بالحكم، وهو ما دفع بالفارين وراء البحر للاستقالة، بعد أن تيقّن أن المرحلة القادمة ستختلف عما سبق، بحيث يحتاج الشعب إلى رجل يشعر أنه منه، وكان جمال حميدي هذا الرجل بلا شك، وقد عمل المهندس الأكبر لتحضيره لهذه المهمة الجلل، وماهي إلا أيام ويأمره بأن يكون رئيسا على المدينة الدولة.

4-2 المهمّش سياسيّا:

لقد قامت ثلاثية قسيمي على تيمة أساسية وهي تيمة السياسة، هذا الموضوع الذي أسال حبرا كثيرا وتناوله الكثير من الأدباء والشعراء، كل بطريقته وكل من وجهة نظره، إلا

[1] فريديريك نيتشه، هكذا تحدّث زرادشت، ص44.

[2] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص124.

أن قسيمي أراد التركيز على فكرة التهميش السياسي الذي يتعرض له المواطنون العاديون وحتى النخب القوية والمؤثرة في المجتمع، فقد تمت أدلجتهم وفق مجموعة من الأجندات التي تخدم الرؤساء والحكّام لا غير، دون أن يشعر المواطن بشيء،فأصبح يرى أن كل ممارسة سياسية هي ممارسة مشبوهة أو مدعاة للسخرية، فحدثت القطيعة بين الناس والسياسة وصاروا يسخرون من أصحابها، وهذا ما يريده السياسيون بالتحديد،وتتجلى فكرة الهامش في هذا الموضوع عند حديث الآلهة أو السياسيين عن العامّة ونظرتهم الدونية إليهم بدءا بالرجل الضئيل الذي يفضل نوعا معينا من الناس لا يتعبونه إذا ما أراد صقلهم وفق رؤيته ومنطقه الخاص:

"–أنت من النوع الذي أفضّل، أقصد أنت مكتفٍ بحياة تمارسها كما يجدر بأس مواطن صالح، تعيش حياتك بالقدر المسموح به فحسب، لا تسأل شيئا، ولكنك تأخذ كل ما يعطى لك"[1].

إن هذه النظرة هي نظرة موحّدة، فقد اكتفى الناس بعيش حياة ساذجة بعد تحرره من المستعمر الفرنسي وازداد الأمور سوءا بعد العشرية السوداء التي خلفت الكثير من القتلى، فخشي المواطنون من يعيد التاريخ نفسه، وتراق الدماء وتحدث المجازر مرّة أخرى، وحتى حين خطّط صاحب النياشين الكثيرة وأحمد السلوقي في عمل انقلاب ضد السيد الرئيس وتوجّسوا خيفة من الأمر شرح لهم السلوقي طريقة تفكير المواطنين السّذج الذين تشبه علاقتهم بالسياسة علاقة جمال حميدي بالحسن والجمال قائلا: " أقصد أن نعمل ما يجب لتوهم الشعب أنه يقوم بثورة ضد رئيسه، وحين يحدث ما يجب حدوثه من اضطراب، نظهر نحن بوجه المخلص المؤيد لثورته المتوهمة، وبعدها يكون التخلص من هذا الخرف تحصيلا حاصلا، أما الشعب فتدركون جميعا من عجنه، ليقدس أي شيء يتوهم أنه منه، إنكم تذكرون الثورة الكبرى بلا شك، وكيف جعلها أسلافنا سلما أوصلهم إلى السلطة، ولأن الأسلاف لا رحمهم الله (وضحك مقهقها) جعلوا الشعب يتصور أنهم من صنع الثورة،

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص112.

بالرغم من أن معظمهم لم يشارك فيها، فقد قدّسهم إلى درجة ألا أحد جادلهم في شرعية وجودهم في الحكم." حينها ضحك صاحب النياشين معلقا:

5 هذا ما أقوله دائما، أوهم الناس بأنك ثوري، فيشربون بولك على أنه ماء."[1]

لقد كان التعلق بالثورة التحريرية نقطة ضعف عن الشعب الذي همّش نفسه بنفسه عن طريق التعلق بأمجاد ماضيه دون السعي من أجل تغيير حاضره، حتى الكاتب وهو في مرسيليا راح يفكّر في تشدّق الشعوب المغلوب على أمرها بتاريخها قائلا:" صحيح أنني في سنوات براءتي، كنت أصدق كل ما يقوله الرجل الوسيم في نشرة الأخبار ...كنا نسخر منه ونضحك من شكله الرسمي المرتب، ولكننا في النهاية كنا نصدّقه، في صوته مخدر جعلنا نهلوس بكلماته لنصدقها في النهاية: نحن شعب عظيم.. تاريخ أعظم...على الأقل صدقت هراءه طويلا، حتى تمثلتني رجلا خارقا ومواطنا فوق العادة، أعتقد أنه كان إدمانا جماعيا، لم أكن وحدي، وحده الرجل الوسيم في نشرة الأخبار من كان يعرف الحقيقة."[1]

فعلى اختلاف الشخصيات وأدوارها داخل الثلاثية إلا أن طريقة التفكير واحدة، وهي إضفاء هالة القدسية على التاريخ، واتخاذ الثورة حجة في تعنيف الشعوب واستغلالها وتهميشها واعتبار المركز من حق من شارك آباؤه أو أجداده في الثورة لا غير، ليظهر لنا حزب جبهة التحرير الوطني الذي صمد مدّة لا بأس بها، قبل أن تبدأ رحلة التفكيك، فجاءت ثلاثية سمير قسيمي "مساءلة وتبريرا واعترافا بخطأ لم يكن الشعب مسؤولا عنه، ووسيلة لاستنطاق المهمش من أجل إعادة تشكيل مركز ظل مهيمنا باسم الثورة، ليفتح الباب على مصراعيه لنوع من المصالحة التي اضطلعت الرواية بتأسيسها، ولذلك تم تبديد الوحدة التي أصبح ينظر إليها على أنها سياسة إخضاع، وتفكيك تاريخ العتمة وتعريته، والدّفع بعجلة الذاكرة المضادة إلى الواجهة لنقرأ تاريخا آخر بملابسات أخرى، فأصبحت الرواية نفسها كتابة أخرى للتاريخ الجزائري."[2]

---

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 158-159.

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص96-97.

[2] آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية، ص 86.

لقد حاول قسيمي استنطاق المهمّش سياسيا، ليعبّر عن ذاته البائسة الضعيفة، من خلال مجموعة من الحوارات التي تبين مدى استحقار المركز للهامش، خاصّة الأوصاف التي يوفر الرئيس جهدا في إطلاقها على الناس من حوله، فحين دخل عليه مدير التشريفات تمادى في احتقاره وهو يأمره بالاقتراب منه أكثر وأكثر ومدير التشريفات ينفذ أوامره وهو يتوجس خيفة منه، "تردّد مدير التشريفات لكنه في النهاية خطا ثلاث خطوات، جعلته يقف مواجها السيد الرئيس وليس بينهما شيء يذكر، وما إن استقرت قدماه على الأرض، ابتسم وهمّ ليقول شيئا لولا أن الرئيس صفعه فجأة حتى هوى أرضا.

6 الآن أنت في مكانك الطبيعي يا كلب، بجوار حذائي تماما.

وقهقه ينظر إليه.

ابتسم مدير التشريفات بمرارة، حاول إظهار رضاه، فقبّل نعلي الرئيس ومسحهما بيديه، ثم حاول القيام وهو يقول:

- أكون في أي مكان يريدني الرئيس فيه.
- لكن الرئيس صاح فيه، حتى ارتعد بدنه من الغضب:
- لا لا، ابق هناك قليلا، مكانك هناك بلا شك، ثم أنا في حاجة لكي أراك هكذا بعض الوقت، أقصد أننا جميعا نرغب أن نراك كما أنت عليه الآن."[1]

والمقصود بالجميع هنا هو السيد الرئيس وخيالاته، حيث أنه جعل جدران مكتبه مرايا تعكس صورته فلا يستوحش عند البقاء وحيدا في المكتب.

إن المقطع السابق يوضّح لنا الطريقة التي يفكّر بها المركز، الذي يتغذى على صورة الهامش الضعيف المذلول، فتزيده هذه الصورة قوة وعنفا وجبروتا.

- " الآن بمقدروك القيام، فلم تعد لنا رغبة في بقائك حيث أنت، ازحف على بطنك إلى أن تبلغ عتبة الباب، وهناك باستطاعتك الوقوف على قدميك، هكذا لن نضطر لرؤيتك أكثر من مرّة في الوقت نفسه."[2]

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص174.

لقد اعتبر الرئيس رئاسته للشعب حقا من حقوقه، كيف لا وهو الذي عاش مع والده مآسي أودت بحياة أخويه ووالدته أيام المستعمر الفرنسي، وقد أورد هذه القصّة في كتاب سمّاه "وجيز الملخّص في سيرة الرئيس المخلّص"، وعبّر عن هذا الحق حين أمر الكولونيل سعيد الذيب بقتل المتظاهرين ضدّه قائلا:

- اضربوهم، اقتلوهم إذا تطلب الأمر، أنا الرئيس وعليّ العثور على هؤلاء الذين ظهروا في حلم تجاهل رئاستي، إنها رسالة من السماء، تحذير لآخذ حيطتي، وها أنا أمارس حقي كرئيس على هؤلاء الحمقى البهاء[2] "

لقد كانت صفة الحمق ملازمة للشعب الذي يعيش على هامش الحياة السياسية ولا يشارك فيها إلا بما يقرره السادة المركزيون، كأن يوظفوهم في سلك الشرطة أو الجيش، الأمر نفسه الذي فعله السيد الرئيس حين قرّر تشكيل شرطة الرئيس الخاصّة التي ضمت مليون شخص "والحق أنهم في أكثر أحلامهم تفاؤلا، لم يتصوروا حين جنّدهم، أن ثمة أحمق في هذا العالم الشاسع يفوقهم حماقة، ليوظفهم في أي شيء، فبعيدا عن بنياتهم الجسدية التي لا تؤهل أفضلهم إلى سباق العشرة أمتار، كان أكثرهم تعلما وثقافة لا يجيد كتابة جملة من كلمتين، ولكنهم على الرغم من مساوئهم هذه نفخت فيهم الطبيعة روح كلب طيّع يفعل ما يؤمر به فحسب، وهي بلا شك ميزة نسخت سواها من مساوئ، فليس أفضل في خدمة سلطة ظالمة، من كائن طيّع بلا ضمير."[1]

لقد سعت الروايات الحديثة على الهدم والتقويض ونقد المركز وكل ما يتعلّق به، واستنطاق المهمّش وتجاوز الفكرة الكلاسيكية التي تهتم بالبطل النبيل، الذي يسعى إلى مجموعة من القيم النبيلة، "فرسم لنا سمير قسيمي بطاقات دلالية لشخصيات لقنت القيم فيها من الخارج، واختير لها أن تكون مهمّشة رافضة وناقمة حتى على نفسها، ومن ثمة يصبح

---

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد ، ص 176.

[2] المرجع نفسه، ص 179.

[1] المرجع نفسه ، ص201.

كل شيء من صناعة البشر، وبما أنه كذلك، فإنه يطرح مسألة التخلّص منها ما دامت تشكّل عبئا وجوديا "[1].

إن هذه التوليفة من الشخصيات " مأزومة أخلاقيا واجتماعيا وسياسيا بلا جدوى، شخصيات تجسّد القبح، وتعيش في فضاءات تكرّس للتهميش والعنف سواء كانت مركزا كالعاصمة التي تهوي إليها قلوب المتشرّدين والصعاليك، أو فاسدة مثلما تجسّده رواية سلالم تروﻻر."[2] وهذا ليستطيع قسيمي الوصول إلى حالة الانحدار الأخلاقي التي أرادها لشخصياته التي بطريقة أو بأخرى ما هي إلا انعكاس لحقيقة فجّة تمثّل دواخل الإنسان المسكوت عنها.

5-الاعتيادية ... هل الممارسة المتكررة ترسّخ الاعتياد القاتل؟:

تعتبر مسألة اكتساب العادات من الأسئلة الفلسفية التي أثارت انتباه العديد من الفلاسفة على مر العصور، فالعادة سيف ذو حدّين، قد تكون مميتة كما قد تحيي الإنسان، وفي هذا يقول كانط: "كلما ازدادت العادات عند الإنسان أصبح اقل حرية واستقلالية"، فالسلوكات الاعتيادية تحدّ من قدرات الإنسان الإبداعية، كما تقتل كل شعور بالفضول قد ينتابه، فيصبح وكأنه آلة ميكانيكية تقوم بنفس الحركات وبنفس الأعمال على مدار اليوم والشهر والسّنة، وبهذا يغيب عنصر أساسي في الوجود الإنساني وهو **الشعور بالدّهشة،** فغياب الدّهشة يعني غياب التفكير وغياب هذا الأخير يعني غياب الوجود الإنساني، فيجد الإنسان نفسه في حالة من العدم واللاجدوى لا حلّ لها سوى في الانتحار كما هو رأي ألبير كامو في كتابه أسطورة سيزيف.

لقد مثّل السلوك الاعتيادي سمة بارزة عند أبطال الثلاثية فنجدهم جميعا قد اعتادوا على أمور أصبحت بالنسبة إليهم من البديهيات وفيما يلي تفصيل لفكرة الاعتيادية في الثلاثية:

---

[1] آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية.ص، 86، 87.

[2] المرجع نفسه ، ص 87.

- **جمال حميدي:**

اعتاد جمال حميدي منذ أن خلق على مجموعة من التصرفات التي ساهمت في تكوين شخصيته الكريهة والمستفزة، فمنذ أن كان صغيرا اعتاد على مرافقة والدته التي كانت مشعوذة وتملك دار دعارة، فشبّ على رؤية كل أنواع الفساد الأخلاقي، حتّى عندما استلم منصب بواب، اعتاد التلصص على شقق السكان، والتمعنّ في وجوه كل من يدخل ويخرج من العمارة، " فمرّة قبل أن يدرك الرسالة النبيلة لمهنته، سأل عن السبب الذي يجعل البواب مضطرا إلى البقاء بمدخل العمارة، داخل غرفة بائسة، تشبه الصندوق، لا يفعل شيئا غير النظر في وجوه الناس أو مراقبتهم أو التلصص عليهم ما دفعه ليطرح هذا السؤال على مسؤوليه، حتى إن بقاءه جالسا أو واقفا لثماني ساعات يوميا بمدخل العمارة، لم يؤرقه يوما، بقدر ما بعث نوعا نادرا من السعادة في قلبه وشكلا خبيثا من مرض الدوالي في ساقيه."[1]

لم يلق جمال حميدي بالا للحياة الرتيبة والكئيبة التي يعيشها، وعلى العكس تماما، ففي الوقت الذي يضجر الناس من مهنة كمهنة البواب إلا أن جمال حميدي كان يستمتع بها وكأنه قد وجد ذاته في ممارسة عادة يومية متعبة، وهذا من العبث الذي أراد قسيمي أن يعبّر عنه.

- **الكاتب:**

رغم أن الكاتب قد مثّل العنصر المثقف في الثلاثية إلا أنه هو الآخر لم يسلم من الاعتيادية القاتلة، وقد جاء التعبير عنها بلسانه على عكس بقية الشخصيات التي تولّى السارد التعبير عن شعورها القاتل بالاعتيادية، فيقول الكاتب في الرسالة التي بعث بها إلى زوجته عندما كان في مرسيليا:

- "– لم أنم ليلة أمس، كما اعتدت كل ليلة تسبق سفري إلى أي مكان، ربّما خوفا من تفويت رحلتي، ربّما لأنني خشيت في داخل أن تكون آخر رحلة أقوم بها، أفضل أن أبقى ساهرا، أراقبكم في نومكم أنت والأولاد.

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص 23.

هي طريقتي لأقول لكم وداعا، وربما ليست كذلك، مجرد أرق مقيت فحسب، غادرت من غير أن أوقظك، تعرفين أنني أكره لحظة الوداع، وتلك الجملة السخيفة التي نطبع بها قبلة الفراق: " اعتن بنفسك". وكأننا لا نفعل ذلك كل يوم."[1]

انطلاقا من هذا المقطع يبدأ رفض الكاتب لمسألة العادات السخيفة التي يقوم بها أو تحدث له يوميا، فكان الصوت الناطق بالحقيقة فيضيف: " أليس من الغريب أن تحدث معي الأشياء نفسها في كل رحلة؟ تنزل الطائرة، اشغل هاتفي، أتحقق من الوقت، أبقى جالسا في مكاني، أنتظر يخرج الجميع، لا طابور أخرج بدروي."[2]

ثم يشبه الكاتب حقيبته بحياته، فهو يجرها تماما كما اعتاد أن يجرّ حياته إلى مستقبل لا يعرفه فيظل يسعى وراء وهم، وراء لاشيء لا يراه موجودا أمامه:" خلف البوكس أمتعتي، حقيبة بنية اللون، هي نفسها التي أهديتني إياها قبل عشرة أعوام، أجرها كما اعتدت أن أفعل بحياتي، أجرها متحسسا مكان السجائر في جيبي، أتفحص وجوه الناس على غير عادتي، لا أحد ينظر إلي، لا أحد يحمل لافتة باسمي."[1]

وفي مقام آخر يتوصل الكاتب إلى فكرة جوهرية وهي أن الاعتيادية والممارسة الروتينية تقتل الحبّ داخل الإنسان، فيتحوّل الحب من شعور إنساني راق إلى مجرّد إيلاف مقيت فيقول: " أدرك تماما أنني أكلمك كل يوم، نتحدّث، ننام على السرير نفسه، نمارس الحب يوما بيوم، نخرج للعشاء أحيانا، أعرف ذلك، ولكنني لم أشعر يوما أنني خاطبتك أو استمتعت بالوجود معك، الآن أتلهفّ لأكتب إليك."[2]

لم يحسّ الكاتب بوجود زوجته ولا بحبه لها إلا عندما سافر وابتعد عنها، فهو لم يشعر بها إلا عندما شعر بنفسه وبذاته وقد تحقق له ذلك عندما صار وحيدا.

---

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر ، ص 88.

[2] المرجع نفسه، ص 89.

[1] المرجع نفسه ، ص89.

[2] المرجع نفسه ، ص 94.

إنها العزلة إذن، هي السرّ وراء الإحساس المتزايد بالأنا وبالذات " فليس في استطاعة الإنسان أن يعيش دائما مشتتا في الخارج، مبعثرا بين الأشياء، بل لابد من أن يعود إلى نفسه بعد الفعل، لكي يزيد من خصب حياته الباطنة، ويضاعف من ثراء عالمه الداخلي، وهكذا يتمثل البعد الداخلي للإنسان بوصفه استجماعا لشتات الذات وامتلاكا لزمام النفس."[1]

وهكذا فإن الكاتب قد انتبه إلى قوّة الممارسة الاعتيادية والروتينية عليه عندما سافر، فقد حجّرته وجعلت منه كائنا جامدًا، لا يحس بأقرب الناس إليه.

ولعل نموذج شخصية الكاتب هو الوحيد في الثلاثية الذي لم يجد متعة في ممارسة نفس الأمور يوميا، على عكس بقية الشخصيات التي كانت تعتبر تلك الممارسات هي الحياة بذاتها فلم تجد بدا من محاولة الاستمتاع بها فقط تماما كما هو حال الشعب الذي فطن أخيرا إلى الغيبوبة التي رمته فيها عاداته المقيتة، بعد أن اختفت الأبواب من المدينة واختلط الحابل بالنابل " هكذا ظهرت فصائل من العدم، وظهر معها – حماية لها– ميليشيات ومقاتلون كانوا إلى وقت قريب مجرّد مواطنين بلا رأس، لا يستيقظون صباحا إلا لينامو في الليل، معتقدين بأن تلك هي الحياة."[1]

وحين وقف الكاتب على شرفته يفكّر في كتابة رواية جديدة، فقد تبخّرت هذه الفكرة " كالأفكار الرائعة كلها في بلد يستلذ بالجلوس على حجر الحماقة، سرعان ما تبخرت، ليحل محلها واقع بئم بالروتين: الاستيقاظ صباحا، إيصال الأولاد إلى مدارسهم، شراء مقتنيات البيت، الدوام، الجلوس بمقهى " كلوزال" في انتظار إلهام لم يأتي، ادّعاء المتعة في قراءة روايات سخيفة، تكلف الشعور بالسعادة لأشخاص يدعون صداقته، تملّق مسؤوليه في العمل، حضور ندوات كتاب يبتسم لهم في العلن، وفي سرّه يتمنى التبوّل عليهم.."[2]

- **عصام كاشكاصي:**

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص23.

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص79.

[2] المرجع نفسه، ص68.

إن شخصية عصام كاشكاصي من الشخصيات المثيرة للجدل في الثلاثية، فرغم اختفاء الأبواب وتغير الحياة من حوله تغيرا جذريا إلا أن شيئا لم يؤثر فيه، ربما بسبب السنين الطويلة التي قضاها وهو على نفس العادات، من بحث في أكياس القمامة ومحاولة بيع أي شيء يصلح للبيع علّه يكسب دينارا يسد به رمقه، " كان عصام كاشكاصي يعتقد أنها مسالة وقت لتعود الأوضاع إلى حالتها الطبيعية، سادة يزدادون قوة وثراء وشعب يزداد ضعفا وفقرا، كانت قضية وقت فقط، ليعود إلى صناديق القمامة التي يقتات منها كما اعتاد منذ عقود.

كان يعرف بفضل ما عاشه لحدّ اليوم أنه بمجرّد أن يستتب الأمر سيأتي رجال يعدون الشعب بما اعتاد على سماعه، لكن أهم ما سيعدونه به كما جرت العادة أنهم سيصنعون قطيعة مع النظام السابق، ليس في التوجهات السياسية فحسب، بل في الاقتصادية أيضا، وأهم خطوة ستكون إلغاء العملة السابقة، واعتماد عملة جديدة، ما يعني أن تفقد العملة الحالية أية جدوى وكل قيمة."[1]

- **أولغا:**

لعلّ أكثر ما ميّز هذه الشخصية هو انطواؤها حول ذاتها على مدار ثلاث روايات، مثّلت في سلالم تروﻻر طليقة جمال حميدي المصابة بالبرص والتي لا تخرج من بيتها خوفا من أشعة الشمس، وفي رواية حماقات الدوق دي كار كانت مصابة بالرهاب الاجتماعي الذي جعلها حبيسة منزلها تراقب الناس عبر شرفتها في حي الدوق دي كار، أما في رواية الأحمق يقرأ دائما فقد ماتت منذ الصفحات الأولى للرواية.

وبهذا فإن مرضها الجسدي والنفسي قد جعلا أولغا تعيش في سجن مدى حياتها، وحتّما عليها مجموعة من العادات التي لم تملك يدا في تغييرها أو اكتساب عادات أخرى جديدة، فكانت تعيش وفق روتين رتيب وممل جدا، لا يمتّعها سوى التلصص على أبناء حيها وأبطال الروايات التي كانت جزءا منها، مثل مراقبتها لإبراهيم بافالولو، " بالطبع لاحظ أولغا تراقبه كعادتها من شرفتها السماوية المطلّة على كل شيء، لكنه تحاشى النظر في اتجاهها

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص85.

أو التلويح لها، تماما كما حاول تجاهل "عصامكاشكاصي" وهو يراه قادما من بعيد، حين بلغ شارع باستور وفي نيّته التّوجه إلى ساحة البريد المركزي."[1]

لقد تكاتفت كل الظروف لتجعل من أولغا برج مراقبة في الحيّ، فالجميع يسيرون وفق وتيرة محدّدة ومعيّنة، وإن حدث وأخل أحد الجيران بالنظام الذي تسير عليه الأمور تفقد أولغا أعصابها.

"– أصبح الأمر لا يطاق.

قالت أولغا ذاك حين انتابها الملل بعد ثلاث ساعات قضتها على شرفتها، تحدّق في المركبات وهي تصعد وتنزل، قادمة من حي ترولار الذي لم تطأ قدماها أرصفته منذ سنوات. كان بمقدورها من شرفتها العالية أن ترى بدقة ما يحدث بجوار محلّ الخردوات الذي امتلكه والدها، قبل أن تؤجره لقريب له بعد وفاته، بل ويكفيها أن تقف على أصابع قدميها لتشاهد ما يجري في أماكن أبعد، كالدكتور سعدان وتقاطع شارعي أودان وشاراس، حيث يوجد كشك يبيع التبغ، اعتاد إبراهيم بافالولو التوقف عنده لشراء سجائره، كلما استعد لينحدر بجسده النحيل مع شارع شاراس، بغاية الوصول إلى شارع موريتانيا، حيث مقر عمله، لكنها اليوم وهي تتابعه بنظراتها كما اعتادت كل يوم لاحظت أنه لم يتوقّف عند الكشك، بل سلك طريق باستور متوجّها إلى البريد المركزي، ليقف عند ساحة خميستي في آخر طابور امتد بحسب ما لاحظت عشرات الأمتار."[1]

لم تكن أولغا في الثلاثية تملك حياة ما، كل ما يومياتها هي مراقبة حياة الآخرين فقط، " ومعنى هذا أن الإنسان الذي يحيا مستغرقا في تيارات العالم الخارجي إنما يفقد كل حياة شخصية، لكي لا يلبث أن يجد نفسه مستبعدا تماما من ذاته، سواء أصبح الإنسان أسيرا لشهواته أم لوظيفته أم لعاداته أم لاتصالاته، أم للعالم الخارجي الذي يجد فيه تسليته، فإنه في كل هذه الحالات إنما يصبح موجودا مبتذلا مستغرقا بأكمله في غمرة العالم الخارجي."[2]

- **الاعتياد على الأحداث السياسية:**

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 29.

[1] المرجع نفسه، ص 49.

[2] زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص20.

عبّر قسيمي عن اعتيادية المواطن الجزائري على المشاهد السياسية التي تكرّر من وقت لآخر، كما وضّح لنا طريقة الناس في التعاطي والتعامل مع مختلف المشاكل السياسي، ومنهم عصام كاشكاصي، " فبينما كانت المدينة الدولة غارقة في الفوضى، كان عصام كاشكاصي يحاول جاهدا أن يجد طريقة لتأمين عيشه، فمسألة عودة النظام كانت بالنسبة إليه مآلا بديهيا لكل ما يجري، فقد حدث أن كان شاهدا على أوضاع شبيهة، وصل فيها الدّم إلى الركب، ثم بلا أي جهد قد يلاحظه أحد، تعود الحياة مجدّدا بالأيادي نفسها التي صنعت الموت... وهذا يستمر الناس في انتظار ما لا يأتي، بين فوضى ينتهي بنظام يطلق وعودا، تتأجّل بسبب فوضى، يوقفها نظام آخر، يطلق وعودا شبيهة، لا تتحقق بسبب فوضى أخرى، يكبحها نظام آخر."[1]

لقد عمد قسيمي إلى تشريح طريقة تفكير العامة من الناس، وبيّن بأن لهم يدًا في كلّ ما يحدث من حولهم، فاعتيادهم على ألاعيب الأنظمة السياسية ساهم في تعقيد الأمور أكثر وغرقهم في مستنقع لا نجاة لهم منه.

- **6- اللاجدوى.. طريق الإنسان إلى الشقاء الإنساني:**

حين تكلّ ألبير كامو عن اللاجدوى والشقاء الإنساني مثلهما لنا بصورة سيزيف، ذلك المسكين الذي حكمت عليه الآلهة أن تكون حياته عبارة عن شقاء لا متناهي، وفي اللحظة التي يعتقد فيها أنه قد تخلص من شقائه ووصل إلى القمة أخيرا، يتدحرج مرّة ثانية نحو الأسفل وهكذا دواليك..

فسيزيف المسكين قد اعتاد على هذا الفعل وهو دحرجة الصخرة العظيمة، وفعل الاعتيادية هذا هو سبب شقائه في النهاية، فالاعتيادية عند كامو أمر غاية في السوداوية، " فيحدث أن مشاهد المسرح تتهدّم، النهوض، الباص، أربع ساعات من العمل، وجبة الطعام، النوم، الاثنين، الثلاثاء، الأربعاء، الخميس، الجمعة، السبت، طبقا للنسق نفسه، يمكن السير

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص 84.

في هذه الطريق بسهولة دائما، ولكن في يوم من الأيام تنشأ " لماذا" ويبدأ كل شيء من ذلك الضجر بالاصطباغ بالدّهشة."[1]

إن هذه الدّهشة هي التي دفعت بالفلاسفة إلى طرح الأسئلة الفلسفية التي غيّرت طريقة التفكير الساذجة السطحية، وهي التي دفعت بالعلماء إلى استثارة حواسهم وفضولهم الذي في الأخير أنتج لنا كل ما تقع عليه أيدينا من اختراعات غيّرت مستقبل البشرية، إلا أن الإنسان الشقي لا يملك أي دهشة من شأنها أن تفتح عينيه على الحياة.

وهذه حال الشخصيات في ثلاثية سمير قسيمي، قاتمة ومظلمة، حتى المثقّف يجد نفسه محط مساءلة جراء تحصله على شهادات كثيرة تماما كما حدث لإبراهيم بافالولو.

- **الشهادة .. طريقة أخرى لإهانة الإنسان:**

عُرف إبراهيم بافالولو في رواية " حماقات الذّوق ديكار" بأنه شخص مثقف يتكلم سبع لغات ولديه العديد من الشهادات الأكاديمية، وقد راسل مديريه على مدى ثلاثين سنة من أجل ترقيته، لكن كل مراسلاته بقيت دون ردّ يذكر، إلى أن تولّت " عيشة لارولاكس " إدارة وزارة الثقافة وتفحصت ملفه ونطقت قائلة له:

-" وأنا أدرس ملفك انتبهت إلى أن توظيفك قبل ثلاثين عاما لم يكن قانونيا، بالطبع فزت بجدارة بمسابقة الالتحاق بالوظيفة، ولكنّها وظيفة لا تناسب أقل شهاداتك مستوى.

- أعرف ...أعرف.

قال، وكان ينوي أن يشرح لها خطته القاضية حينها، أن يلتحق بأية وظيفة ليضمن لقمة عيشه، وبعدما يوظّف، يضيف إلى ملفه شهادات تؤلهه لوظائف أخرى، وهو ما فعل بالتحديد، ولكن كما يبدو لا أحد انتبه لمؤهلاته العلمية والإدارية واللغوية."[1]

إن هذا المقطع يذكّرنا بالسياسة التي اتبعها الوظيف العمومي من أجل توظيف المتخرجين الجدد، حيث اشترط عليهم التنازل على شهادات الماستر من أجل توظيفهم

[1] ألبير كامو، أسطورة سيزيف، ص21.

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص78.

كمشرفي تربية في المؤسسات التعليمية الابتدائية، وكأن قسيمي قد استشرف مستقبلا قريبا جدا.

إن الشقاء الإنساني والبحث بلا جدوى عن مصدر رزق محترم هو ما جعل إبراهيم بافالولو يتحايل " ليفلت من شبح البطالة، وادعى في مسابقة التوظيف أنه لا يملك إلا الابتدائية، ولكن أي خيار آخر امتلك وهو يرى أصحاب الشهادات يقفون طوابير أمام شباك الأمل، من غير أن يوظفهم أحد، بحجة أنهم يملكون مؤهلات لا تقابلها وظائف، وإن وجدت فإنهم لا يوظفون لأنهم لا يملكون وساطة تضمن ولاءهم لاحقا."[1]

لقد صار الناس عبارة عن فئران تجارب، عبثا يركضون داخل دولاب لا متناهٍ، تجرّب عليهم مختلف الطرق والأساليب وحتى المقاربات التعليمية، وإن باءت بالفشل فالخاسر الأكبر والوحيد هو المواطن الجزائري الشقيّ.

- **متزوّجة أم .. شقيّة:**

لقد شاع في العرف الجزائري والعربيّ عامّة أن المرأة التي لم تتزوّج آثمة بنحو لا تدرك كنهه، وكأنها هي التي امتنعت عن الزواج وليس قلة أو انعدام الرجال الراغبين بها، وهكذا كان حال إحدى زبائن عويوشالشوافة التي كانت سببا في قطح حبل النحس الذي ربطها وجعلها عانسا، " فقد حدث أسبوعان بعد أن رأت عويوش قدَر المرأة في البيض، أن طرق أحدهم بابها طلبا للزواج، ورغم أنه كان أعمى وشبه أعرج في السبعين من العمر، مصابا بذات الرئة من غير أن يدري، فقد مثل نهاية سعيدة لامرأة جبلت على حقيقة واحدة لا غير، وهي أن غايتها في الحياة ليست أكثر من الزواج من رجل تخدمه وتنجب منه أكبر قدر من الأولاد، لا لشيء إلا لتخدمهم بدورهم."[2] لقد عبر قسيمي عن دور الجارية الذي غذّت به المرأة عقلها الباطني فصارت لا ترى لنفسها وجودا إلا تحت إمرة زوج أو ولد.

- **سيزيف.. أو جمال حميدي؟**

[1] المرجع السابق، ص 79

[2] سمير قسيمي، الحماقة، ص 20.

تعتبر شخصية جمال حميدي من أكثر الشخصيات السوداوية والبائسة في الثلاثية، فمنذ ولادته رفضت والدته إرضاعه خوفا من أن يترهل جسدها، فرضع حليب عنزة جبليّة أهدتها إياها إحدى الزبونات المهووسات، " وبسبب حظّه البائس اضطر لانتظار أربع سنوات لاحقا ليتمكّن من المشي وأن يصبح في السابعة من العمر، ليظهر في فمه أول سنّ، ويقال أن أسنانه لم تكتمل حتى أنبت شاربا وامتلأ صدره شعرا، لكن الأكيد حسبما أصرت به أمه لإحدى جاراتها(كانت تملك بيت مواعدة بالجوار)، أنه لم يحتلم حتى تحسّن حظه العاثر، حين رأفت به تلك المرأة اللطيفة، وأدخلته بيتها لمدّة ثلاثة أيام في الأسبوع بلا مقابل، حتى هطل المطر أخيرا، وتأكدّ بما ليس فيه شك أن مصير كل غيمة في السماء أن تمطر ذات يوم، وقيل أنه بلغ وقتها الثلاثين من العمر وقيل خمسة وعشرون ..والله أعلم."[1]

ولأنه قد ولد في التاسع والعشرين من شهر فيفري فإنه قد اعتاد الانتظار أربع سنوات من أجل الاحتفال بعيد ميلاده، وهذا ما جعله طيّعا أمام فكرة الانتظار إضافة إلى الخوارق التي حدثت له، " وعلى هذا النحو، قضى جمال حميدي عمره في انتظار دائم ومستمر، جعل حياته غاية في الفظاعة، مقارنة بما يحدث عادة في حياة الآخرين، ولكن ذلك جبله ليكون صبورا على نحو خارق وخيالي، فقد صار بمقدوره انتظار حدوث أي شيء من غير أن يملّ، وحين لا يحدث لاستحالة تفرضها الطبيعة أو يقتضيها القدر، ينتظر مجددا ومجددا ثم مجددا، حتى تملّ الطبيعة أو يضجر القدر، فيحدث ما يفترض أنه لن يحدث أبدا."[2]

لقد عاش جمال حميدي حياة تعيسة ملؤها الانتظار، وتسودها اللاجدوى، خاصة بعد الحادث الأليم الذي كاد يودي بحياته وجعله مقعدا ونصف عنين، وعلى إثره طلقته زوجته أولغا في رواية سلالم ترولار، لتبدأ قطيعة جمال مع الحياة ككلّ.

إن جمال صورة مثالية لما يمكن أن تبلغه النّفس البشرية من عته وغرابة داخل المجتمع فبالإضافة إلى شكله المتوحّش الذي يشبه الخنزير، شاء له القدر أن تنكبّ

[1] سمير قسيمي، الحماقة، ص20.

[2] المرجع نفسه ، ص21.

المصائب عليه كبًّا في الوقت الذي يعتقد فيه أنه قد وصل إلى قمّة الجبل، تماما مثل سيزيف.

في رواية حماقات الدوق دي كار، جعل الروائي لجمال حميدي خاتمة تليق بماضيه الموغل في الاستثنائية والغرابة، فعندما تمّ توظيف كلّ زملائه في وزارات مختلفة، تُرِك جمال وحيدا يواجه الوحدة اللامتناهية وأسئلة لا يملك لها أجوبة محددّة، لماذا حدث كلّ هذا؟

حتى حين حاول إماطة اللثام عن قضية استبعاده من التوظيف الوزاري قوبل جمال بالضرب المبرح الذي كاد يطرحه ميتا، ولاقى مصير الكلب الذي ضاع من بيت صاحبه، فهو والحيوان سيّان، الفرق الوحيد أن جمال كان يعتقد أنه له أصدقاء أوفياء لن يتخلو عنه بهذه البساطة وكأنه لم يتواجد بينهم في يوم من الأيام.

وهنا نجد أنفسنا أمام تعريف ماهية الإنسان، لقد حار الفلاسفة في إلحاق وصف ملائم يعبّر عن كنه الإنسان فأجمعوا على أنه حيوان يختلف من فيلسوف لآخر، وأنه " الحيوان الوحيد الذي يحدث للآخرين آلاما لا لغاية إلا لهذا الإيلام بعينه، إنه ذرة تائهة في أرجاء كون هائل صامت، ويضيف سارتر قائلا: إن الإنسان هو الموجود الذي يشعر بأنه قد وجد جزافا، أعني أنه يدرك ذاته بوصفه عبثا لا طائل تحته، ويعرف دائما أنه زائد عن الحاجة، « de trop » ."[1]وهكذا اعتبر جمال حميدي زائدا عن عالم ما بعد العتبة فتم الاستغناء عنه بكل بساطة.

- **الحاج باحمد.. الوالد العقيم !:**

الحاج باحمد هو والد إبراهيمبافالولو في رواية حماقات دوق دي كار، اضطر للزواج ثلاث مرّات من أجل أن ينجح في إنجاب ولد واحد يتبيّن لاحقا أنه ليس أباه بل ابن أحد جيرانه الذي هرب مع زوجته في يوم ولادة إبراهيم، اليوم " الذي استطاع الحاج باحمد أن يدرك فيه مدى افاهة عالم سخيف، تصنع فيه سعادة لم توجد في حياته قطّ، اعتقد أنها ولدت

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص7.

فجأة مع ابن اضطر للزواج ثلاث مرّات ليحظى به." فعاش الحاج باحمد يبحث عن زوجته التي " اختفت وفقط، لا شيء آخر وكأن يدا غير مرئية رفعتها إلى السّماء أو دفنتها في الأرض، وعبثا حاولت الشرطة لاحقا البحث عنها بلا جدوى"[1]

لقد عادت مسألة الجدوى للظهور مرة ثانية مع شخصية الحاج باحمد، ولعلّ سبب الخيبة الأساسي أنه قد وقف في وجه عادات قومه وتقاليد الزواج عندهم بزواجه من إحدى قزانات السمار اللواتي يمتهن التسول نهارا والدعارة ليلا، ووقف في وجه والده الذي اضطر إلى التبرؤ منه عندما أصرّ باحمد على زواجه ونفاه من العشيرة ككلّ.

لقد كان باحمد مغفلا وأحمقا مثل بقية الشخصيات داخل الثلاثية، فالسيدتان اللتان تطلقتا منه عاودتا الزواج وأنجبتا الكثير من الأولاد، إلا أن باحمد لم يكلّف نفسه عناء التفكير ولو لمرّة واحدة في أن مشكلة الإنجاب قد تكون عنده وليس عند زوجاته.

ولعلّ هذا الأمر يعيدنا للمسألة التي تحدّثت عنها نانسي هيوستن فيما يخص نظرة العدميين للحياة بحيث يشمئزون من كلّ ما هو أنثوي ويعتقدون أن الأنثى سبب هلاكهم وشقائهم، وكذلك اعتقد الحاج باحمد الذي اعتقد أن نساءه كلّهن عاقرات تسببن في حرمانه من الأولاد.

" مهما يكن، لم يعثر الحاج باحمد على إثر لزوجته في طميط أو في أي مكان آخر، واستسلم أخيرا إلى حقيقة أنها لن تعود ولن يراها مجدّدا، حين أخبرته عويوشالشوافة بأنها لن تعود ويكفيه أن ينظر جيّدا في وجه ابنه ليعرف السبب."[1]

إن قسيمي لم يفوّت أي فرصة في إلحاق صفات الحماقة بشخصياته وجعلها محط سخرية واستهجان، ففي الوقت الذي علم فيه الجميع أن إبراهيم ليس ابن باحمد لم يتمكّن هذا الأخير من معرفة ذلك إلا بعد أن أشارت له عويوش بذلك وطلبت منه التمعن في وجه ابنه، وفعل ذلك مرات ومرات دون جدوى إلى أن غيّر نظاراته وصادف أن كانت ليلة مقمرة وهنا

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد ، ص 23-24.

[1] المرجع نفسه، ص 26.

اكتشف باحمد سرا ظل مدفونا لسبع سنوات، كان سببا لأن يعيش بقيّة حياته في بؤس وشقاء لا مثيل لهما.

- **الشقاء الإنساني في الملخّص في سيرة المخلّص..:**

كتب المؤرخ الوطني سيرة ذاتية عن حياة السيّد الرئيس الذي حاول أن يمثّل دور البطل الذي يشقى في سبيل سعادة الشعب والعامّة من الناس، " لقد كرّس حياته الفانية في خدة أناس لا يعرفهم ولا يعرفونه، فمنذ أن بلغ الخامسة والعشرين من العمر قرّر أن يضحي بأفضل سنوات شبابه في سبيل أن يعيش هؤلاء بعيدا عن كلّ هم، فقبل مضطرا بوظائف ما كان ليقبلها لولا رغبته المستميتة في إسعادهم، بإبعادهم قدر الممكن عن ذلك السلوك الملّ المسمى تفكير."[1]

وليضخم السيد الرئيس الأمور أكثر راح يروي قصّة خيالية عن شقائه مع والديه وإخوته عندما حلّ داء اللزاجةالذئبي وقضى على جميع أفراد عائلته، بينما قاوم هو كل أنواع الشقاء فقط ليعيش وليحكم هذا الشعب الأحمق قائلا:

-" لو كان الموت وحده ما جابهناه، لما فكر والدي في ترك تلك البلدة، ولكنّ وباء غريبا ظهر فجأة، بعد أن استفحلت المجاعة في البلدة، واستولى السادة على مخازن القمح والشعير، محتكرين الآبار السبعة الصالحة للشرب، فارضين نظاما صارما في توزيع القوت، بحيث كانت حصة الرجل من القمح كل يوم، مقدار قبضة طفل في الحادية عشر من العمر من ذوي البنية العادية، وحصة المرأة النصف، ونصيب الطفل ما لم يبلغ الخامسة نصف النصف.

وكان يعطى لكل بيت مهما بلغ عدد أفراده، لترا واحدا من الماء لا يزيد أبدا وينقص حسب مزاج السيد المعطي ومقدار تذلل الطالب."[2]

وكان المؤرخ وليواصل سرد مآسي السيد الرئيس في طفولته لولا أن شب حريق مهول في مقر جريدة الهباء التي نشرت سيرة الرئيس، تسبب بإلغاء نشر الحلقة الثانية في نفس

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 119.

[2] المرجع نفسه، ص135.

الجريدة التي توقفت عن الصدور مباشرة بعد إصابة صاحبها بداء الإليفيتريا وزج به في السجن.

ورغم أن هذه المآسي لم توجد نهائيا ولم يعرف أي مكان من تلك التي وردت في سيرة السيّد الرئيس إلا أنه قد علم أن شعبه عاطفي، لن يتوانى في التخفيف عنه بانتخابه لعهدات متتالية بمجرّد أن يسرد لهم أحداثا مأساوية أخرى، وهذا تماما ما كان يحدث في الواقع السياسي الجزائري، حيث عمد رجال السياسة إلى جعل الثورة التحريرية الكبرى مشجبا يعلقون عليه إخفاقاتهم وسوء تسييرهم للأمور، فبمجرد أن يتذكّر المواطن الأحمق البائس أن هؤلاء الساسة ينتمون لحزب جبهة التحرير سليل الثورة العظيمة فإنهم يعتبرون كل تصرف حكمة وكل أمر مطاعا ولا نقاش فيه فصار الساسة أنبياء بغير رسالة.

- **مدير التشريفات .. غير مشرَّف !:**

ظهرت شخصية مدير التشريفات في الرواية الثانية حماقات الدوق دي كار، وكان يعمل مع السيد الرئيس ويشرف على تنظيم مختلف المناسبات الخاصة والعامّة غير أنه قد كان بائسا شقيا، كيف لا وهو يتعامل مع شخص نرجسي مهووس بنفسه، فلم يكن مدير التشريفات يعرف طريقة يرضي بها سيّده أو يدخل عليه في مكتبه من غير أن يثير غضبه وسخطه.

فحدث مرّة حين دخل مدير التشريفات مكتب الرئيس أن طلب منه هذا الأخير التقدّم إلى أن صار أمام الرئيس مباشرة فقال:

-" هنا.. أريدك أن تقف هنا بالضبط.

وأشار إلى موضع قدميه.

تردّد مدير التشريفات ولكنّه في النهاية خطا ثلاث خطوات، جعلته يقف مواجها السيد الرئيس وليس بينهما شيء يذكر، وما إن استقرت قدماه على الأرض، ابتسم وهمّ ليقول شيئا لولا أن الرئيس صفعه فجأة حتى هوى أرضا.

- الآن أنت في مكانك الطبيعي يا كلب. بجوار حذائي تماما."[1]
- لقد كان مدير التشريفات ضحية للأمراض النفسية والعقد عند السيد الرئيس ورغم مرارة ما كان يشعر به إلا أنه ظلّ مبتسما " وحاول إظهار رضاه، فقبّل نعلي السيد الرئيس ومسحهما بيديه، ثم حاول القيام وهو يقول:
- أكون في أي مكان يريدني الرئيس فيه.

لكنّ الرئيس صاح فيه حتى ارتعد بدنه من الغضب:

- لا لا. ابق هناك قليلا، مكانك هناك بلا شكّ، ثم أنا في حاجة لأراك هكذا بعض الوقت، أقصد أننا جميعا نرغب أن نراك كما أنت الآن."[1]

أما عن الجميع فهو أن شخصية الرئيس لا ترى نفسها واحدة بل هي مجموعة من المستشارين في شخص رجل واحد، ولكي يثبت الأمر لنفسه أكثر قام باستبدال جدران مكتبه وجعلها مرايا لتنعكس عليها صورته فيتعدّد متجاوزا بذلك الزمكان فمن غير المعقول أن يبقى في مكتب فسيح لوحده كما أنه من غير المعقول أن يشاركه فيه أحد.

- " الآن بمقدورك القيام، فلم تعد لنا رغبة في بقائك حيث أنت، ازحف على بطنك إلى أن تبلغ عتبة الباب وهناك باستطاعتك الوقوف على قدميك، هكذا لن نضطر لرؤيتك أكثر من مرة في الوقت نفسه."

لقد مثل مدير التشريفات شريحة معتبرة من الشعب الذي لا يدري وسيلة للخلاص ولا طريقة يضمن بها رضا الحكام وعدم سخطهم، ففي الوقت الذي يعتقدون أنهم لم يرتكبوا أي ذنب، يجد أنفسهم صوب إصبع الاتهام، فصار يتوجّسون خيفة كلما رأوا شرطيا حتى ولو كانت مسيرتهم أنقى من حبيبات الثلج، وهكذا فقد تولّد الشقاء الإنساني عند هؤلاء نتيجة حالة الشك الدائمة التي يعيشون فيها وهيهات لهم الخلاص منها.

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص174.

[1] المرجع نفسه، ص174.

نتائج الفصل الثاني:

انطلاقا من الدراسة التشريحية لمختلف موضوعات الرواية تمّ الوصول إلى النتائج التالية:

- تعاني جميع شخصيات الثلاثية من **الاغتراب النفسي** مثل أولغا المصابة بالرهاب الاجتماعي في رواية الحماقة كما لم يروها أحد، وبالبرص الذي جعلها حبيسة المنزل في سلالم ترولار، **والاغتراب الدّيني** مثل الاغتراب الذي شعر به إبراهيم بافالولو وتطيّره من دخول أي مسجد خوفا من أن يلحق به مكروه، أما **الاغتراب السياسي** فقد شمل الشعب بأكمله بدءا بشخصيات الرواية ووصولا إلى عامّة الناس التي حدثت بينها وبين السياسة قطيعة أبديّة نتيجة التراكمات المغلوطة العالقة في أذهانهم، وسيطرة الآلهة أصحاب النفوذ على الساحة السياسية.
- تمثّلات الفكر العدمي واضحة جدا في الثلاثية، فنجد فكرة النخبوية والأنانة كما نجد الاشمئزاز من كل ما هو أنثوي، وقد لجأ قسيمي إلى توظيف الجنس ليعبّر عن أن سبب شقاء الرجل في الحياة هو المرأة، وكذلك نجد فكرة أخرى من الأفكار العدمية التي أشارت لها الكاتبة العدمية نانسي هيوستن وهي احتقار الحياة الأرضية، فقد استغل قسيمي كل فرصة أتيحت له للتعبير عن هذه الفكرة مستعينا بالحوارات الداخلية وتيّار الوعي.
- القلق الوجودي تيمة أساسية في الرواية، على اختلاف تمثلاته بين الشخصيات، فنجد الرئيس الذي يخاف على منصبه بعد الحلم الذي رآه، وعيشة لارولاكس القلقة حيال سرد الرئيس للحلم الذي رآه لها خصيصا، وقلق جمال حميدي إزاء تخلّي أصدقائه عنه وكأنه لم يكن يوما، فكان لكل شخصية في الرواية مصدر قلق معيّن.
- لقد أبدع قسيمي في طريقة عرضه للهامش في الثلاثية، وقد استعان في ذلك بسيميائية عتباته النصية خاصة في ثنائية الحماقة كما لم يروها أحد، وبالتحديد في رواية حماقات الدوق ديكار التي جاءت مقسمة إلى عالم ما قبل العتبة والذي يقصد به عالم الأوغاد

وكل الشخصيات في هذا الجزء من العامة، والجزء الثاني ما بعد العتبة بكثير للإشارة إلى عالم الآلهة وأصحاب النفوذ والقرار في المدينة الدولة، والمقصود بها عاصمة الجزائر التي فصل قسيمي في مسألة احتقار العاصميين لسكان باقي الولايات الأخرى واعتبار العاصمة مركزا والبقية هوامش.

- إن قسيمي قد وضح أن السلوكات المتكررة ترسّخ الاعتياد القاتل الذي سيأثر لاحقا على الشخصيات الروائية وطريقة تعاطيها مع مختلف المواقف، ويجد القارئ نفسه أمام مفارقة عجيبة، ففي الوقت الذي من المفترض أن تحس فيه الشخصية باللاجدوى أمام الاعتيادية والروتين الممل الذي تعيش وفقه، نجدها تتلذّذ بهذا الأمر لأنها أولا وأخيرا ليس لديها خيار آخر لتعيش حياتها الكئيبة والقاتمة بطريقة أخرى.
- لقد استعان قسيمي بمجموعة من البطاقات الدلالية الخاصّة بكل شخصية، والتي من خلالها قد وضّح الشّقاء الإنساني الذي تتخبّط فيه، واللاجدوى التي لا تحس بها لأنها شخصيات بالغة الحمق، وهذا جوهر الفكر العبثي.

الفصل الثالث:

العوالم الموازية والكوميديا السّوداء

في ثلاثية سمير قسيمي

نظرية العوالم الممكنة أو الموازية بين الفلسفة والأدب:

نشأت نظرية العوالم الممكنة انطلاقا من منطق الماصدق الفلسفي الذي يقوم على مقارنة العبارات مع الواقع الموضوعي الحقيقي، مثل أن نقول السماء سوداء فهذا خبر يحتمل الصدق أو الكذب، والنتيجة مرتبطة بمدى توافق الخبر مع واقع العالم الموضوعي، إلى أن ظهرت فكرة العوالم الممكنة التي ترى أنه يمكن للسماء أن تكون سوداء في عالم ممكن غير العالم الموضوعي. "فعندما تكون لدينا معرفة بمفهومعبارة ما، فإننا نملك بذلك أداة أو إن شئت مبدأ يمكننا من انتقاء الأشياء التي لها ماصدق في العالم."[1] فما صدق الأشياء مرتبط أساسا بإدراك مفهومها الذي يتحدّد أساسا على العالم الذي توجد فيه الأشياء.

والعوالم الممكنة قد تكون مجردة كما يرى بعض الفلاسفة أمثال صول كريبكيالذي يرى أن " العالم الممكن ليس بلدا بعيدا نعبره، أو نشاهده عبر التلسكوب، وبتعبير آخر عالم ممكن آخر بعيد جدا بحيث حتى لو سافرنا إليه أسرع من الضوء فإننا لن نصل إليه. إن مفهوم العالم الممكن مدرك بواسطة شروط توصيفية نربطها به"[2]، وقد قسّم هذه الشروط حسب الوجوب والجواز المرتبطين بكفية قول العبارات، وضرب لنا مثلا بزميله نيكسون فحين نقول " فاز نيكسون في الانتخابات" فنحن هنا أمام خاصية الجواز لا الوجوب، ففعل الفوز يجوز أن يرتبط بأي شخص غير نيكسون، أما قولنا نيكسون هو الذي فاز بالانتخابات فنحن هنا أمام الوجوب.[3]وكأن الأمر مرتبط بضرب الخبر فإذا كان الخبر ابتدائيا تكون الخاصية جائزة أما إذا كان طلبيا أو إنكاريا فتكون ضرورية وواجبة، وكذلك الأمر بالنسبة للعوالم الممكنة فالشيء الضروري والواجب في العالم الموضوعي الواقعي أو في أي عالم آخر قد يكون جائزا فقط في عالم ممكن آخر والعكس صحيح.

[1] Jens Alwood and others, logic in linguistics, Cambridge universitypress, 1977, p 128,129
[2]Saul A. Kripke, Naming and nessecety, Harvard university press,1980, p39.
[3]Ibidm

انتقل مفهوم العوالم الممكنة من الفلسفة إلى الأدب بمجيئ المنهج التأويلي الذي يقوم على مساهمة القارئ في إنتاج وتوليد المعاني من النصوص الأدبية التي وصفها إمبرتو إيكو بأنها آلة كسول، ووحده القارئ النموذجي الذي يحمل مجموعة من الكفاءات القاعدية بإمكانه استنطاق كل مسكوت داخل النّص، وقد "تعامل النقد المعاصر مع نظرية العوالم الممكنة في مختلف أبعادها المنهجية، على أساس أن النص الأدبي والفني والجمالي يزخر بمجموعة من الأكوان والعوالم التخييلية المتعددة والمنعزلة عن بعضها البعض، مع التركيز على العوالم الكلاسيكية المعروفة في هذا النقد، مثل: عالم الكاتب، وعالم النص، وعالم المتلقي"[1]. ومحاولة الكشف عن بقية العوالم الأخرى التي تختلف باختلاف النصوص قيد الدراسة.

أما بالنسبة للكاتب فإنه يطبق نظرية العوالم الممكنة دون أن يدري بذلك من خلال تصوره لمجموعة من العوالم أثناء بنائه لنصه، فتظهر وجهة نظر أخرى في تعريف نظرية العوالم الممكنة، أو العوالم التخييلية،فهي"تلك العوالم الذهنية والخيالية والمجردة التي يتصورها المبدع أثناء الكتابة، وتجعله يسبح في آفاق خيالية متنوعة، بالانتقال من عالم إلى آخر، بسرد مجموعة من التجارب الذاتية والموضوعية التي عاشها فعلا في الواقع، أو يمكن أن تتحقق في العوالم الأخرى"[2].

وحين نربط تصوّرنا لهذه النظرية من جانب منطقي فقد عبّر عنها طه عبد الرحمان بقوله "العالم الممكن هو حالة شاملة للموجودات جامعة مانعة، إذ ما من حالتين جزئيتين للموجودات متعارضتين إلا ودخلت فيه إحداهما وخرجت الأخرى، بحيث كل عالم ممكن هو بمنزلة مجموعة من القضايا تتميز بالاتساق والاستيفاء، فما من قضية إلا وتلزم عن هذه المجموعة أو يلزم نقيضها."[3] وهذه القضايا في الأدب قد تكون الشخصيات أو الذوات بتعبير آخر، وتكمن العلاقة بينها وبين بعضها البعض وبين العوالم المتواجدة فيها حسب نسبة التأثير والتأثر.

[1] جميل حمداوي، نظرية العوالم الممكنة بين النظرية والتطبيق، دار الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، 2017، ط1، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص 10.

[3] طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية 2000م، ص 13.

"أضف إلى ذلك أن نظرية العوالم الممكنة هي تلك التي تدرس مختلف العلاقات الموجودة بين الكلمة والعالم، وفق علم دلالة العوالم الممكنة، أو وفق منطق الجهاتأي: تدرس العلاقات الارتباطية بين عالم الكلمات والملفوظات والقضايا التخييلية والعالم المرجعي الإحالي بحثا عن علاقة التطابق، أو علاقة التماثل، أو علاقة التوازي، أو علاقة الانعكاس، أو علاقة الاختلاف، أو علاقة الانزياح، أو علاقة التجاوز والخرق..."[1] ويستوجب على الباحث إذا أراد الوصول إلى نتيجة من هذه الدراسة أن يستعين بالإحصاء من أجل استجلاء العلاقة بين العالم الحسي وعالم الكلمة والمفردة، فهل تكون علاقة اتصال أو انفصال أو لا وجود لأي علاقة بينهما.

أما عن تصنيف العوالم الممكنة فإنه يختلف من قصّة لأخرى ومن كاتب لآخر، وكذلك من قارئ لآخر، حسب القدرة التأويلية التي يمتلكها كل واحد. ويبقى التصنيف الرئيسي واحدا وخاضعا لطبيعة المادة المدروسة ففي الأدب نجد "عالم الواقع الحالي، والعالم الميتاسردي، والعالم اللاهوتي، وعالم الفانطاستيك، والعالم الخرافي، والعالم الأسطوري، والعالم الملحمي، والعالم المنطقي، والعالم الاعتقادي، والعالم الغيبي، والعالم العرفاني، والعالم الروحاني، والعالم الرومانسي، والعالم السريالي، والعالم المعرفي، والعالم القيمي، والعالم التلفظي، والعالم الثقافي.علاوة على عوالم صغرى وكبرى، وعوالم أولية وعوالم ثانوية، وعوالم منظورة وغير منظورة، وعوالم شريرة وعوالم خيرة." وبالإضافة إلى خصوصية المادة المدروسة فإن للمتلقّي –سواء كان قارئا نموذجيا أو ناقدا متخصصا –رؤيته وتصنيفه الخاص فلا يقتصر على مجموعة معينة بل يطلق العنان لقراءاته وللعوالم التي تجلت له.

ويشير جميل حمداوي إلى وجود عوالم أخرى "فهناك أيضا العوالم الشبيهة والقريبة والأشباه، والعوالم البعيدة والنظيرة (المقابلة) والنظائر. وهناك كذلك عالم الإنس، وعالم الجن، وعالم الشياطين، وعالم الملائكة، وعالم الروح أو الأرواح، وعالم الحيوان، وعالم الجماد،

[1] جميل حمداوي، نظرية العوالم الممكنة بين النظرية والتطبيق، ص 13.

وعالم النبات، والعالم العلوي، والعالم السفلي، والعالم المقدس، والعالم المدنس، وعالم المطهر، وهناك كذلك عوالم ميتافيزيقية، وعوالم ميثولوجيه، وعوالم دينية، وعوالم فيزيائية..."

أما فيما هو خارج الأدب فنجد مجموعة أخرى من العوالم المرتبطة بالعلم الذي تندرج في إطاره، وتختص به دون سواه "فيصنّف المنطق الصوري العوالم الموجودة إلى أربعة: العالم المادي الحسي، والعالم الذهني، وعالم اللغة، وعالم الكتابة. في حين، تميز اللسانيات بين ثلاثة عوالم هي: عالم الدال، وعالم المدلول، وعالم المرجع.

وعلى مستوى التصنيف المنطقي، يمكن الحديث عن العوالم الضرورية، والعوالم الممكنة، والعوالم المستحيلة، والعوالم الواجبة، والعوالم المحتملة."[1]

إن تصنيف العوالم الممكنة يختلف باختلاف القارئ والناقد والمادّة قيد الدراسة، قد تكون ذات طبيعة زئبقية فنجدها تنتقل من جنس أدبي لآخر، كما قد تكون جامدة مثل العوالم الممكنة عند الفلاسفة أو عند اللسانيين.

1-العوالم الممكنة في ثلاثية الحماقة لسمير قسيمي:

استطاع قسيمي إثراء رواياته الثلاث الأخيرة بمجموعة من العوالم المتنوعة اختلفت باختلاف وجهات النظر التي أراد أن يوصلها الكاتب للقارئ، فكانت كالتالي:

1-1 العالم الحقيقي الواقعي:

على الرغم من أن أحداث الثلاثية متخيّلة وتجري في عوالم موازية للعالم الواقعي الحقيقي، إلا أن سمير قسيمي قد أشار إلى العالم الحقيقي أو الموضوعي في الرسالة التي بعث بها الكاتب لزوجته عندما كان في مرسيليا، عالم غير العالم المزيّف الذي فرضته عليهم الآلهة ولا يقصد الآلهة بمعناها المجرّد والحقيقي وإنما هي كناية عن رجال السياسة الذين يتحكمون في أمور المدينة الدولة ويقررون مصائر شعبها.

لقد كان العالم الموضوعي بالنسبة للكاتب العالم الذي لا يبخس الإنسان حقه في إبداء رأيه والامتعاض والرفض لكل ما لا يقبله ولا يستسيغه حتى ولو كان المرفوض مناشير

[1] ينظر: جميل حمداوي، نظرية العوالم الممكنة بين النظرية والتطبيق ، ص 17.

وزارية أو مراسيم رئاسية، عالم لا يرضى فيه الواحد بالذل والهوان، عالم يكون فيه محترما ومقدّرا وإنسانا أولا وأخيرا.

ظهرت أوصاف العالم الواقعي حين انهارت إحدى العمارات في المدينة التي تسكنها فاني الفرنسية فعبّرت عن ذلك بانها مأساة:

- "– مأساة؟
- أمر مفجع..
- مفجع؟
- سنتظاهر اليوم تنديدا بشلل البلدية وتقاعسها !تضيف فاني.

تتظاهرون؟ ... تنددون؟.. يا إلاهي هل تحتفظون هنا في قواميسكم بمثل هذه الكلمات؟ هناك لا أصوات في حناجرنا، يمكن أن نصرخ، يمكن أن ننبح أيضا ولكن بلا صوت.."[1]

ويواصل قسيمي رصف المعايير التي حدّد من خلالها الكاتب أن هذا هو العالم الحقيقي وليس ثنائية الآلهة والأوغاد والمستنقع الذي يعتبره عامّة الشعب منهلا مباركا ببركة الثورة العظيمة التي لا يتوقّف عن الحديث عنها، عالم لا يرى فيه أكثر من مجرّد حثالة او رقم بين الأرقام رغم أنه قد كان كاتبا قديرا " هل تعرفين يا حبيبتي أن في الشقة مكتبا وطابعة؟ هل تصدّقين أنهم على عكسي أنا يصدّقون أنني كاتب؟ حتى أنت وأنا أكتب لك لم تصدّقي، كلانا يعرف أنني رغم كتبي السبعة، أنني لم أكتب شيئا، كل ما حدث أنني مجرّد رجل تعثر ذات يوم بالكلمات، لست كاتبا، أنا مجرّد نص غير محدّد.. مجهول يناقض العبقرية، يخطئ العقل، فقط لعيد برمجة الكثيرين، أشبه النبيذ لكنّني بلا طعم وبلا رائحة.."[2]

[1] جميل حمداوي، نظرية العوالم الممكنة بين النظرية والتطبيق ، ص 92

[2] المرجع نفسه، ص93.

فالعالم الحقيقي هو العالم الذي يحق للشعب فيه بالتظاهر والتنديد بما لا يحب، عالم يعترف بكيان الإنسان ويحترم مواهبه وما هو عليه، عالم لا يقزّم من قيمة الكاتب والمثقف عالم حقيقي غير موجود.

1-2 عالم الرّجل الضئيل:

لقد استطاع الرجل الضئيل خلق عالم لم يكن موجودا سابقا في المدينة الدولة، ثم قسّمه إلى قسمين،عالم الأوغاد وعالم الآلهة التي تحكم البلاد وتتحكم في مصائر الأوغاد، وقد عبّر قسيمي عن هذا الخلق في الفصل الخامس من رواية سلالم ترولار حين تحدّث عن زيارة جمال حميدي للرجل الضئيل في مكتبه وحينها استرسل السارد في شرح العالم الموازي الذي يبدع الرجل الضئيل في كل مرة في خلقه حسب ما تقتضيه الظروف، مثل أن تختفي الأبواب من المدينة الدّولة مثلا فيضطر إلى تعيين رئيس جديد يجد حلّا لهذه المشكلة، وكان الرجل في هذه المرة جمال الذي لم يكن يفقه شيئا في السياسة سوى إيهام الناس والعامة من الشعب بأنه يمتلك حلا ما، " استمر الأمر أسبوعا كاملا، خصّص فيه الرجل الضئيل ثلاث ساعات من مساء كل يوم لتعليم جمال حميدي كل ما يتعلق بالسياسة وكان من أهم ما علّمه إياه أن الأمور ليست دائما كما تبدو عليه، وأن الواقع مهما بدا مغريا، ليس إلا وهما ترسمه أصابع رجال، فهموا بأن الشعوب غير قادرة على مواجهة الواقع الحقيقي، لذلك فمن الأفضل لها أن تعيش في واقع مواز يوهمها بأنها جزء من الواقع، يجعلها تتوهم أن بمقدورها تقرير مصيرها واختيار حكامها والأديان تعتقد أن الإيمان فقط ما قداها إليه."[1]

لم يخلق الرجل الضئيل العالم بما فيه من أحداث وأماكن فقط، بل اختار لها مجموعة من الرجال ذوي القابلية للانغماس في هذا العالم، لدرجة أنهم سيصدقون في وقت من الأوقات أنهم فعلا آلهة منزّهة عن الخطأ، رغم أنهم قد شهدوا على صناعة أنفسهم من العدم واللاشيء وأنهم يوما ما قد كانوا مجرّد حفنة من الأوغاد لا يفقهون شيئا في أمور تسيير وإدارة الدول، حتى جمال حميدي قد نال قسطه من الشرح والتفسير، فقد " شرح له –الرجل

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص114.

الضئيل – أن الواقع الموازي الذي يرسمه هؤلاء قويّ وجذّاب جدا، بحيث يحدث أحيانا أن يصدقه الرجال الذين رسموه، وهو ما حدث لأكثر هؤلاء رسوخا في فن الخلق، ما يبرّر صحوات الضمير التي قد تتملّك بعضهم رغبة في كشف الوهم العظيم الذي ابتكروه، متناسين حقيقة أنه مجرّد رحمة بشعوب ستضطر للانتحار إذا ما واجهت واقعا مختلفا عن عالمها الموازي."[1]

وحده الرجل الضئيل من استطاع مقاومة سحر العوالم الموازية التي كان يخلقها على مدى عشرات السنين، وقد استعان بمجوعة من الصور التي تبقي ضميره حيّا، وحتى تصميم مكتبه ومكان تواجده حال دون أن يغرق في المستنقع الذي تفنّن في تحضيره ليكون واقع الناس وعامّة الشعب في المدينة الدّولة " لم يكن مكتب الرجل الضئيل بتلك الفخامة التي افترضها في رجل يرعب اسمه الاسياد، كان مجرّد غرفة داخلية، لا يمكن ولوجها إلا عبر غرفة السكريتاريا، وهو مكتب صغير بلا أثاث تقريبا، تتكدّس عليه أكوام من الملفات الضخمة، بل وتكوّنت على الأرض أيضا. وعلى الجدران علقت صور بالأبيض والأسود لرجال عرف حميدي بعضهم، وهم أرباب حكموا المدينة الدولة في زمن ما، لكنها كانت صورا غريبة، أُخذت لهم وهم في أسوء أحوالهم، ممدّدين على أسرتهم وكأنهم في انتظار الموت."[2]

كانت هذه طريقة الرجل الضئيل في الحفاظ على نفسه وقوته ورباطة جأشه أمام القوة المزيفة التي اعتقد أرباب المدينة الدولة وآلهتها أنهم يمتلكونها ويرعبون بها الشعوب المغلوبة على أمرها. بل حتى جمال حميدي لم يشعر بالرهبة المعتادة حين رأى صور هؤلاء الآلهة وهم على فراش الموت، وهذا ما يتوقّعه أي قارئ للرواية إلا أن قسيمي قد اعتاد الخروج على نمطية السّرد وكسر أفق توقّع القارئ، ففي الوقت الذي يتوقّع فيه هذا الأخير شعور التشفي على الأقل ينتاب جمال حميدي شعور آخر" يشبه الامتنان، ولكنّه أكثر قوة، وهي مشاعر

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر ، ص 114.

[2] المرجع نفسه، ص 111.

تتملّك الرهينة تجاه نوعين من البشر، لا علاقة لهما ببعض، المخلص والسجان، وكان السادة الجدد بلا شكّ مخلصين وأربابسجون يحسنون أداء الدّورين معًا."[1] وهذا الشعور يعرف في علم النّفس بمتلازمة ستوكهولم، إلا أن الرجل الضئيل لا ينتابه من الأحاسيس ما ينتاب غيره، فقد" عملت صور الآلهة المريضة على فراش الموت على تذكيره باستمرار بأنها مجرّد كائنات ضعيفة ابتكرها وغيره من رجال الواقع الحقيقي لا غير، كانت تلك طريقته لئلّا يبتلعه الواقع الموازي الذي جعل منها ما أصبحت عليه، ولكنها لم تكن طريقته الوحيدة للتشبث بالواقع الحقيقي كما تصوّر جمال حميدي الذي برغم خبرته الطويلة في التلصص، وقدرته اللامتناهية في رؤية ما لا يمكن رؤيته، لم يلاحظ أن الرّجل الضئيل كان بين كل سيجارتين يدخنهما، يدخل يده في جيب جاكيته ليتحسّس شيئا فيه، وكان كلما فعل ذلك يشّع وجهه بثقة أكبر من العادة."[2]

كان الرجل الضئيل في كلّ مرّة يتحسّس قطعة نقدية أعطاها له والده قبل أن يصبح الرجل الضئيل إلها ومن ثمّ مختصا في فن خلق العوالم الموازية وصناعة الرؤساء والآلهة، فمثّلت القطعة النقدية همزة وصل بين العوالم التي كان يخلقها الرجل الضئيل والعالم الحقيقي الذي كان ينتمي إليه ولا يريد الانفصال عنه بأي طريقة كانت.

1-3 عالم الآلهة وما بعد العتبة بكثير عالم الأوغاد وما قبل العتبة:

لقد تفنّن الرجل الضئيل بمساعدة الأيادي الخارجية القادمة من عالم ما وراء البحار وبالتحديد الأيادي الفرنسية في الجزائر في صناعة عالم الآلهة والأرباب الذين كانوا يتحكمون في مصائر العباد " كانت خدعة رهيبة حققت الانفجار العظيم، ومنه جاء رجال على سديم الكون وتناسخوا، لتوجد هكذا آلهة من العدم، لا أب لها ولا أول ولا آخر، كل ما حدث أنه بعد سنوات قليلة من هذا الانفجار، رسخ يقين واحد لدى هؤلاء القادمين كلهم في أن عصرا كثيرا ما تحدّثت عنه الكتب لن يتقبل فكرة الآلهة بتسليم مطلق، لم يعد ثمّة في

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر ، ص 111.

[2] المرجع نفسه، ص 115.

الخيال أو الواقع مكان يمكنه احتضان تلك الآلهة مثلما كان يفعل الأولمب المقدّس، هكذا نزلت تلك الكائنات المقدّسة إلى الأرض واختلطت بالبشر ثم تناسخت من جديد، لتولد أنصاف الآلهة، وبسبب الحنين الأول إلى ما كانت عليه، تخيّرت مواقعها في المدينة الدّولة، القدرة وحدها ما جعلها تختار أعالي المدينة.. حين اكتشفت من جديد ذلك الشعور العارم..الرائع.. والغريب والمثير أيضا وهي تطل كل ليلة من فوق على عالم الأوغاد، ومن تلك العلياء حدث أن نظر أحدهم من شرفته، كان واحدا من أنصاف الآلهة المحظوظين، ربما كان إله الحديد أو السكر أو الزيت أو... المهم كان إله يطل كل مساء من تلك الشرفة السماوية، كما يجدر بكل إله أن يفعل استمتاعا وتأكيدا لمكانته الفوقية المقدّسة"[1]

لقد عاشت الشخصيات التي تنتمي إلى عالم الآلهة حياة تختلف جذريا عن الحياة التي عاشها غيرها، وقد اضطر قسيمي إلى اختيار معجم خاص عندما يتحدّث عن هذا العالم، فكل عالم يفرض على الروائي إكراهات معيّنة سواء كانت لغويّة أو تاريخية أو حتى سياسية وثقافية.

لقد استعمل قسيمي لفظ العتبة للدلالة على الحاجز الذي يفصل بين عالم الآلهة والأوغاد، فأرباب المدينة الدّولة لم يخشوا على أموالهم المودعة في البنوك الجزائرية فقد كنزوا في بنوك دولية ما يكفيهم ليعيشوا ملوكا لعشرات السنين، " ما كان يخيفهم حقا هو اختفاء ذلك الخط الوهمي الذي يفصل عالمهم وعالم الأوغاد، وهو خط احتاجوا لرسمه إلى عقود من الوهم والدّم، والأكاذيب التي خلاصتها أنهم يتواجدون في مواقعهم فقط لأنهم مجبرون على البقاء في تلك المواقع حبا في الشعب، خوفا على ثورته العظيمة التي صنعوها فقط من أجلهم، والتي ان انقضى عليها أزيد من ستين عاما، ستظل تمنح الشعب عظمة، لا أحد يعرف يوما معناها بالضبط.

كانوا يحقنون خطبهم بمثل هذا الهراء، وهم على يقين بأنهم يخاطبون شعبا ابتكروه، وفي الوقت نفسه تناسلوا فيه بنحو مفزع، مبقين على حد معقول من الحماسة والحلم في عالم

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار ، ص33.

الأوغاد، بحيث كانت الأحلام تقف طوابير في انتظار أن يأتي دورها لتتحقق، لم يكن ثمة شك في أن الأمور كلها سيؤول إلى واقع تقتل فيه الآلهة ربها من دون أن تقتله حقًّا، وتقنّن قانونا جديدا، يفرض على الجزائريين الاختيار بين عالم لا إله فيه، يسوده الصمت القسري والسعادة المصطنعة والفخر بوطن تعهّر بكلّ شرف، وبين عالم تسوده الفوضى، تحكمه الآلهة نفسها بنحو أكثر قسوة ودموية عالم يتشكّل فيه الوطن بالموت، بالدم وبكل ما له علاقة بسنوات القتل الممنهج التي كثيرا ما كانت تحقن خطابات الآلهة الجديدة."[1]

إن هذا المقطع يبين لنا العلاقة بين عالم الأوغاد وعالم الآلهة التي بنت كل العوالم الموازية لها من أجل ضمان بقائها لأطول مدّة في سدّة الحكم.

1-4 عالم العهر والتسّول:

ضمّ هذا العالم عدّة شخصيات مثل عصام كاشكاصي وعيشة لارولاكسوعويوشالشوافة والدة جمال حميدي ووالدة إبراهيم بافالولو، التي كانت واحدة من قزانات السّمار اللواتي يمتهنّ التسوّل والدّعارة ليلا "، فقد امتلكن علاوة على اللسان الطريّ، جمالا غجريا نادرًا، سمح لهن بتليين قلوب المؤمنين صباحا بأدعية تفجع القلوب القاسية فتطرى، ومكّنهن من ترطيب أجساد المذنبين ليلا، وإن كانوا قساوسة في النّهار"[2]، أما عصام فقد لقبّه الكاتب برجل القمامة في رواية سلالم ترولار، فهو لم يعرف مكانا آخر يسترزق منه سوى سوق الدلالة الذي يبيع فيه ما يجده في صناديق القمامة "كان عصام كاشكاصي وليد فاميليا لهذا ربما لم يكن بمقدوره أن يمدّ يده طلبا للرحمة بل كان يكتفي في كل ليلة حين تغلق المدينة الدولة أبوابها يمدّ يديه داخل صناديق القمامة باحثا عن أي شيء يصلح للأكل أو اللبس وكان أحيانا يلثمه الحظ، فيجد فيها ما يصلح للبيع في أسواق الخردة المسماة في لغة

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار ، ص 66.

[2] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد ص25-26.

الأنديجان " دلالة " كتلك الموجودة في " الروتشار" و" الحراش" و"الديكانز" وبساحة الساعات الثلاث بباب الوادي."[1]

أما في رواية حماقات دوق دي كار فقد كان عصام شخصا يصطنع الثقافة ويمتهن العهر منذ صغره فقد عقد اتفاقا مع عويوش والدة جمال حميدي " فحين بلغ السادسة عشر من العمر وقّع عقدا لم يكتبه أحد، مع خالتي عويوش (التي لم تكن تكبره إلا بثلاثين عاما فقط) يلتزم بموجبه بالتواجد بين ساقيها ساعة واحدة كلّ أسبوع، نظير حصوله على أجر غير ثابت يتغيّر بحسب ما يبذل من جهد، والحقّ أنّه طوال ثلاث سنوات متتالية لم يُخصم من أجره دينار بل حدث لاكثر من مرّة أن حصل على علاوات مقابل اختراعات سريرية لم تكن خالتي عويوش لتتصوّر وجودها رغم فارق السّنّ بينهما "[2].

لقد اختار عصام كاشكاصي عالم العهر حتى بعد وفاة عويوش، فلم يثبت عليه أن اتخذ حبيبة قطّ، كان يمارس الدّعارة وكأنه عاهرة مقابل مبلغ من المال، بدءا ببختة حبيبة جمال حميدي في حماقات الدوق دي كار ووصولا إلى جارته أولغا وغيرها من نساء الحي المحرومات من لذّة الجنس لقبحهن وبؤسهن، فرأى عصام أن يقوم عشية الرابع عشر من شهر فيفري من كل سنة أن يقوم بما سمّاه زكاة الحب، فيمارس الجنس مع كل نساء الحي المسكينات على حدّ تعبيره.

وحتى في خيالات عصام لم يستطع الخروج من عالم العهر، فظهر ذلك في رواياته التي تتحدّث كلها عن مجموعة من الممارسات الخارجة عن الفطرة السليمة وبلغة علاقتها بالجزالة والبلاغة كعلاقة شخصيات ثلاثية قسيمي بالجمال تماما.

أما عيشة لارولاكس فقد مثلت شخصية جوكر العهر في الثلاثية، فهي لم تترك مسؤولا ولا وزيرا ولا رئيسا إلا وتجمعها به علاقة غير شريفة، ففي الوقت الذي كانت تلعب دور عشيقة السيد الرئيس كانت كذلك عشيقة عدوّه وخصمه صاحب النياشين الكثيرة، وفي الوقت

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص 46.

[2] المرجع نفسه، ص 91.

نفسه عشيقة أحمد السلوقي خادم صاحب النياشين الكثيرة وجاسوس السيد الرئيس، فعيشة لا تفوّت فرصة للعهر، وحتى في الرواية الثالثة الأحمق يقرأ دائما، لعبت دور عشيقة سالم الجمل، ولم يمنعها من مزيد من العهر سوى السجن الذي قضت فيه خمس سنوات.

1-5 عالم الثقافة والمثقفين:

رغم أن شخصيات الثلاثية كلّها تتميّز بالعتاهة والحمق والغباء اللامحدود الذي يثير حفيظة القارئ واشمئزازه إلا أن قسيمي قد ضمّن كل العوالم الممكنة في الثلاثية عالما غريبا عنها ألا وهو عالم الثقافة، وهو غريب لأن البعد بينه وبين الذوات في الروايات الثلاث كالبعد بين المشرق والمغرب.

أما عن الشخصيات التي كانت تنتمي إلى هذا العالم فهي ثلاثة فقط: الرجل الضئيل في رواية سلالم ترولار الذي مثل المثقف الحقيقي الذي استغل ثقافته على نحو سيء إذا تم قياس الأمور من منظور النبل والأخلاق، لكن ذلك لا ينفي حقيقة اطلاعه وإلا كيف له أن يتحكم في مصير دولة بحجم قارة لعقود عديدة، وكيف له أن يصنع الساسة ويكيفهم حسب مزاجه وما تقتضيه الضرورة، لقد مثّل الرجل الضئيل شخصية الشرير المثقف، أما الشخصية الثانية فهو عصام كاشكاصي في رواية حماقات دوق دي كار الذي مثّل المثقف المصطنع الذي يظهر تصنّعه للثقافة عند أول موقف يستدعي ارتجالا منه، دون الاعتماد على ما يحفظه من أقوال لمفكرين وفلاسفة، أو حين يجتمع مع مثقف حقيقي تماما مثل ما يحدث من بهتان للنحاس والقصدير في حضرة الذهب والألماس، وعن الشخصية الثالثة فوجودها يعبّر عن مسألة حساسة وخطيرة جدا وهي خيانة المثقفين لأوطانهم، تماما كما حدث في حراك فيفري 2019، حين تخلّى المثقفون عن هذا الحراك وتركوا مصير البلاد في أيدي مجموعة من المعتوهين حديثي الثقافة.

لقد كانت شخصية الكولونيل سعيد الذيب في رواية الأحمق يقرأ دائما القفلة التي لم يكن لقسيمي أن يستعمل سواها، أو لتفوته أهميتها وخطورتها، كيف لا ومصير البلاد بأسرها كان موقوفا على كلمة منه، لقد كانت فرصة عظيمة ليقطع الحبل السري الذي يربط الجزائر

بفرنسا نهائيا فلم يكن منه إلا أن زاده فتلا، ".. كان الكولونيل (على عكس ما ارتآه العبث واقترحته الصدفة) لا يشبه أي رجل من حلم جمال حميدي، حتى إنه لم يكن يشبه غيره من العسكر، ربما كان هذا ما دفع بزوجته المرحومة إلى إهدائه شيئا يقرأ، فلم يحدث في الخيال أو في الواقع، أن أمسك عسكريّ يحترم بزّته بين يديه كتابا من أي نوع، فما بالك بكتاب يستمر معه عشرة أعوام كاملة كما استمر مع الكولونيل سعيد الذيب."[1]

أما عن شكله "فإن الكولونيل لم يكن يشبه أحدا من هؤلاء، ولا يشبه أيرجل من حلم جمال حميدي، فمع أنه كان ضابطا نافذا في زمنه، وخطيرا بنحو ما فلم يكن يشبه صاحب النياشين في شيء، عدا ربما عدد النياشين التي زينت صدره أيام كان فريقا، قبل أن يقرّر الرئيس تنزيل رتبته إلى كولونيل، ثم سرجان وقت تقاعده.

كما يكن يشبه صاحب النياشين الكثيرة في كرشه العظيمة ولا في عشقه للعاهرات، ولا حتى في تاريخه العسكري المغشوش، ولا حتى في تاريخه العسكري المغشوش، فقد كان وسيما يملك جسدا رياضيا، لم يشخ رغم تقدّمه في العمر، كما أنه قضى عمره وفيا لزوجته المرحومة التي أحبته وهو فريق حبها له وهو مجرّد سرجان، وهو أمر نادر لا يحدث في الواقع ولكن رغبة العبث في معاندة نفسه جعله يختلق أمورا لا تحدث إلا في الجنّة، ومنها انه بلغ منصبه الخطير من غير أن يخدش شرفه أو شرف غيره، وتقلّد ما تقلّد من أوسمة ونياشين من دون أن يدوس أو يظلم أحدا."[2]

وحين اختفت القدرة على القراءة عند جميع سكان المدينة الدّولة ارتأى مجموعة من الضباط أن يقوموا بإجراءات ردعية ضد الشعب لاستعادة الأمن وحماية مؤسسات الدولة بيّن قسيمي اختلاف طريقة تفكير سعيد الذيب عن غيره من الضباط والعسكر وعزّز ذلك الشعور بالطمأنينة الذي انتاب القارئ أخيرا وهو يرى أن سعيد الذيب لن يتوانى لحظة في قيادة المدينة الدولة على بر الأمان بعد أمواج الحماقة التي لاطمتها عقودا كثيرة.

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 262.

[2] المرجع نفسه، ص263-264.

انطلاقا من هذه المقدّمة الاستثنائية والوصف الراقي الذي خصّ به قسيمي شخصية الكولونيل سعيد الذيب، فإن القارئ يتوقّع أن يكون هو بطل الرواية الثالثة، لكنّ يد العبث كما يقول قسيمي قد كان لها رأي آخر، وراح قسيمي يتفنّن في كسر أفق توقع القارئ وإضفاء اللمسات الأخيرة على اللوحة التي أبدع في رسمها، وهو يسرد لنا خيانة سعيد الذيب لوطنه ولمبادئه التي أفنى عمره وفيا لها، ويظهر ذلك في المقطع التالي:

- ما دهاكم أيها المخابيل؟ هل سنوات تقاعدكم أنستكم أن تستعملوا تلك العجينة الموجودة في جماجمكم الصغيرة، لتدركوا سفاهة ما تفعلونه هنا؟ .. هذه ليست لعبة يا سادة، هذه دولة وليست قطعة ارض في المريخ لا يتطلّع عليها أحد .. كيف تلغون أمرا رئاسيا برفع أيديكم المغلولة أصلا؟ ثم من أنتم ليملي عليكم الخبل بأن بمقدوركم تقرير أي شيء؟ لستم ضباطا حتى، وإذا نسيتم من تكونون، انظروا إلى قرارات تقاعدكم، ستجدون بلا ريب أن أكبركم رتبة هو في رتبتي مجرّد سرجان حقير.

وصمت مجددا وقد ايقن أن كلماته طعنتهم في حناجرهم، فلم يعودوا قادرين على التلفظ بكلمة. قام واضعا يده على محفظته الجلدية، وقد قرّر أن يستدير متوجها إلى الباب، وفي نيته الخروج والعودة على بيته، وهمّ بذلك لو لم يشعر بيد تمسك ساعده

- هذه فرصتك.. لا تضيّعها حبيبي
- ابتسم وهو يرى زوجته الميتة، كانت برفقته هنا، في رأسه على الأقل.
- لم يرد عليها واكتفى بالتبسّم، فهو أعلم الناس بأنها مجرّد ذكرى، طموح مستتر يتلبّس وجهها، رفع رأسه قبل أن يضيف:
- ثم ماذا أيضا؟ آه إجراءات ردعية! ضد من؟ ضدّ الشعب؟ "[1]

لقد لعب الكولونيل دور المثقف الذي يهمّه مصير البلاد والعباد لو لم يضمّن قسيمي هذا المقطع العبارة التي قالها شبح زوجة الكولونيل المتوفاة، والتي فتح بها الباب أمام تأويلات القارئ، هل ستكون فعلا فرصة سعيد الذيب في إثبات كفاءته ونزاهته عن طريق

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص295.

حسن تسييره للبلاد التي بقيت دون رئيس بعد وفاة جمال حميدي وفقدان الجميع القدرة على القراءة.

لقد دافع سعيد الذيب عن الشعب كأنه واحد منهم بشكل جعل بقية الضباط يشككون في أنه فعلا الخليفة الذي تركه الرجل الضئيل فلطالما مدحه واعتمد عليه، لتعود الطمأنينة إلى نفوسهم مرة أخرى حين يخاطبهم قائلا:

- "ستسألون أي رئيس؟ من هو؟ أجيبكم بكل يقين معرفة هويته لا تعنينا، فأي واحد يفي بالغرض. لماذا؟ لأننا كما تعرفون لا نحتاج إلى رئيس يحكم، بل إلى رجل يحمل لقب الرئيس، نحتاج إلى دمية تجلس على كرسيّ الرئاسة، تقول في الجهر ما نقوله في السر، ولا تفعل إلا ما نمليه عليها.. نحن يا سادة لا نستطيع أن نكون رؤساء لأننا عسكر في دولة مجبرة على التظاهر بالمدنية، إذا شئتم أن تفهموا أكثر، فلسنا إلا نصا يحتاج على غلاف ما، يجذب الناس ليقرؤوه، أي غلاف؟ لا يهم ..مادام الذي سيقرؤونه هو النص في النهاية .. دعوا الحمقى يسعدون بغلافهم، بل يجب أن يسعدوا به، ما دمنا نحن من يمنح الكتاب معنى ما. "[1]

ثم تظهر حقيقة المثقف الذي يتنكّر لبلده حين يتصّل سالم الجمل ب" جوزيف ساكارين" مستشار شؤون المستعمرات القديمة، ويخبره هذا الأخير بأنه على علم بما يحدث، وبأنه بمقدوره أن يقترح على رئيسه التدخّل فورا لإنقاذ بلد طالما كان وفيا لأمّه الأولى " فرنسا".

" ابتسم الكولونيل حين سمع كلمة " مستعمرات" وظهر على وجهه نور لما سمع الرجل يقول "أمه الأولى" ثم ازداد غبطة والصوت يخبره بأنها مرحلة عصيبة، يحتاج فيها البلد إلى حاكم عسكري في مثل وفائه وخبرته، بالطبع إذا لم يعارض الشعب."[2]

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد ، ص 298.

[2] المرجع نفسه، ص 324.

إذا فالفرصة التي حدثته بها نفسه أو شبح زوجته لم يكن سوى التحكم في زمام الحكم بما يرضي دولة ما وراء البحار التي لم يفوّت فرصة في الانتساب إليها إلا وانتهزها بأحسن طريقة، فقد اقترح على جوزيف سكارين تعيين رئيس مدنيّ يتحكم فيه العسكر الذين تتحكم فيهم الأم الأولى فرنسا، فعبّر عن ولائه لهذه الدولة قائلا:

- طبعا طبعا .. سنحتفظ باسمنا وعلمنا وبنشيدنا الوطني أيضا، أدرك تماما ضرورة الالتزام بالمظاهر، وإن كنت وما زلت أجد حرجا حين تُـذكر دولتكم العظيمة في نشيدنا الوطنيّ بشرّ، ولكنني أعدكم بإيجاد وسيلة للتخلّص منه، ومن موسيقاه المملّة، لن تصدّقني لو أخبرتك سيّدي، بتلك النشوة التي أشعر بها كلّما استمعت بالصدفة إلى المرسييز.. يا الله ما أبدع هذا النشيد.

وقف الخط وقد ظهر عليه سرور لم يشعر بمثله منذ سنوات نظر إلى يمينه فوجد زوجته الميتة تحدق فيه مبتسمة."[1]

لقد كان هذا المقطع هو الأثقل على الإطلاق، بيّن فيه قسيمي كيف تكون قساوة الخيانة، حين يكون صاحبها مثقفا محسوبا على فئة البناء ليقف في الصف الهدم، ويكون هو أوّل من يسقط أوّل حجر .. حجر الزواية والأساس.

أما شخصية عصام كاشكاصي فقد مثّل كيف يكون انتحال صفة المثقف الذي لا ينفكّ يعبّر عن ذاته العليلة في كتبه ورواياته التي قد تصلح لتكون أي شيئا إلا أن تكون أدبا، كيف لا وقد انتحل صفة امرأة حين علم أنه يستهدف فئة من المكبوتين اللاهثين وراء كل تاء مربوطة، فاختار لنفسه اسم " دليلة غندريش" " وما هي إلا أيام قلائل حتى انضم إلى جيشه فيلق من الكتاب الحالمين ممن لا موهبة لهم، وكان عصام أو (دليلة)لا يقبل بانضمام أي جندي، إلا بعد التأكد من رداءة منشوراته، فكلما كانت رديئة ازدادت حظوظ المترشح في الانضمام لجيشه العرمرم."[2]

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد ، ص 352.

[2] المرجع نفسه ، ص 59.

وراح عصام يجلد ظهر الثقافة بروايات لا تمتّ لهذا الجنس الأدبي بأية صلة، تحمل عناوين مقزّزة مثل " رجلان، امرأة ومثقف" وحين وصل عدد الحمقى الذين يتابعونه على مليون أحمق قرر عصام إصدار روايته الثانية تحت عنوان " تعرّيت لألبسك" ثم تحمّس وأصدر رواية أخرى بعنوان غريب "تعريّت لألبسك" وبإهداء أغرب " إلى قطط العالم تخيلوني حليبا".

لم يكتف قسيمي بهذا القدر من السخرية من الكتاب المتعطشين للشهرة بل نال كذلك من النّقاد الذين صوّرهم وهم يحتفون بإصدارات دليلة غندريش أو عصام كاشكاصي، فحين شرعت أولغا في قراءة هذه الرواية استوقفها اقتباس يقول: "الحب أن تصبحي كلبة بجناحين تنام في البحر."

"وعلى الرغم من أنها لم تفهم شيئا منه، وهذه حال أي كائن بمقدوره الفهم، فتحت فمها مشدوهة، كأنها فهمت، وهي تتذكّر كلام الناقد على الشاشة مصرّحا بأن الاقتباس وحده كان رواية بحد ذاته، وراح يشرح مستعينا بنظريات نقدية حديثة، أخطأ في نطق أسماء أصحابها، كيف تمكنت الكاتبة بفضل هذا الاقتباس الملهم أن تكسر آفاق المتوقَّع، وتتخطى مألوف اللغة والسرد، حتى إنها ببراعة تجاوزت من خلال اقتباسها فقط، الغاية المرجوة في العادة من أي اقتباس، والمتمثل في كونه مدخلا للرواية فحسب."[1]

لقد عبّر قسيمي من خلال هذا المقطع عن التواطؤ الذي شهدته الساحة النقدية مؤخرا وجنون دور النشر التي صارت ترى في الكتاب الجدد فريسة سهلة، فيمكنك أن تصبح كاتبا بمجرد أن تمتلك ثمن نشر كتابك.

أما شخصية الرجل الضئيل فقد كانت توجهاتها ظاهرة وصريحة من البداية، فقد كان مثقفايعرف ماذا يريد وإلى أن يريد الوصول ولعلّ الكتاب الذي كان يقرأه دائما لدرجة أن اهترأ وتمزّق غلافه، ولم يبق منه سوى عنوانه " الأمير" للكاتب والسياسي الإيطالي نيكولا مكيافيللي.

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 51-52.

2-عوالم الفنتازيا:

يعدّ المتخيّل من أهم المصطلحات التي اهتم بها النقاد والدارسون، لأنه لم يقتصر على تصوير عالم خيالي لا وجود له فعليا، وإنما تلك المسحة الجمالية والفنيّة التي يضفيها في عرض الأحداث الواقعية واللاواقعية " فكل حدث يدخل الرواية يصبح متخيلا وإن كانت اصوله حقيقية لأنه خضع للصوغ اللغوي والمخيلة الروائي"، التي استطاعت كما هو الحال عند قسيمي أن نخلق عوالم موازية للواقع تلعب فيها الشخصيات أكثر من دور وتدور فيها أحداث خارقة عجيبة تميّزت " بانتمائها إلى عالم لا يشبه عالم الواقع بل يجاوره دون اصطدام ولا صراع رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالميْن وتباين صفاتهما " والتناقض بينهما،ولم يكتف قسيمي بعالم موازٍ واحد، بل إلى تعددت العوالم والأكوان داخل ثلاثيته، ما جعله يخرج عن السائد والمألوف في عالم السرد الروائي.

2-1 عالم بلا أبواب:

إن فكرة وجود أبواب سريّة وخفية في الروايات والحكايات أمر مبتذل في عالم السّرد، وذلك لكثرة اللاجئين إليه، فتارة نجد البطل يكتشف بابا سرّيا يقوده إلى عالم خيالي، مثل قصّة اليس في بلاد العجائب وقصة علي بابا والأربعون لصا، فتقوم الحكاية برمتها حول وجود باب سري مثل رواية " باب سر " لآمال المريغني أو حفرة أو مغارة أو حتى سرداب مثل أرض زيكولا لعمرو عبد الحميد، إلا أن قسيمي قد اختار السباحة عكس التيار، فعمد إلى فكرة اختفاء جميع الأبواب والنوافذ، وكل ما من شأنه أن يغلق شيئا ما، ليكون هذا الحدث هو نقطة البداية في ثلاثيته والتي ستثير بدورها عدّة تساؤلات في ذهن القارئ معلنة عن قيام فوضى عظيمة ستتخبط فيها الشخصيات، بدءا بجمال حميدي الذي كان أول من اكتشف ذلك، "فقبل أن يخرج من الغرفة، لفحته نسائم هواء لم يفهم من أين أتت، كان متأكدا من أنه أغلق شبابيك نوافذه وشقته كلها قبل أن يغط في النوم، وإذ ذاك قرّر بعد أن استحالت عليه الرؤية أن يشعل مصباح الغرفة، وما كاد يفعل حتى تملكته الدهشة، فلسبب لن يشرحه

الكاتب طوال هذه القصة، ولن يحاول التمهيد له، اكتشف جمال حميدي بمجرد ضغطه على زر الإضاءة أن نافذة غرفة نومه وبابها قد اختفيا."[1]

لقد اختفت كل الأبواب في المدينة الدولة، أبواب السجن والبنوك، وأبواب البيوت والمؤسسات الحكومية، لقد اختفى كل ما من شأنه أن يغلق شيئا ما ويحميه، حتى غشاء البكارة، فكل ما يفصل الداخل عن الخارج لم يعد موجودا، معلنا بذلك خلق عالم جديد لم يسبق لأحد أن شهده، عالم موازٍ هو وليد التزاوج بين عالم الداخل وعالم الخارج، فالأبواب قد كانت الشيء الوحيد الذي يفصل هذين العالمين عن بعض.

كانت أولغا تستمع لعالم لغة وهو يطالب بإعادة صياغة قواميس لغوية جديدة، تحذف منها كل معاني الدخول والخروج، " ظهر لأولغا وهي تستمع لهذا اللغوي أنها تعيش على مشارف عالم مختلف عن الذي عاشت فيه لعقود، عالم تختفي فيه كلمات، وتفقد أخرى معناها، سيكون بلا شك عالما بلا أسرار، لا يمكن لأحد فيه أن يظهر على عكس ما هو عليه، بلا نفاق، لن يكون بمقدور أحد أن يدّعي أنه يملك عقارا أو بيتا، ما دامت الأبواب التي تفصل أملاك الناس ستختفي، أخيرا ستعدل السماء بين الآلهة والمواطنين بلا رأس، بحيث لن يعاقبوا على نهبهم وسرقاتهم، لن يكون هناك سجن ولا سجان .."[2]

2-2 عالم الأحلام:

يعتبر توظيف الحلم في السرديات الروائية من التقنيات الحسّاسة جدا، وذلك لخصوصية الأحلام وطريقة التعامل معها، وانفتاحها على مجموعة كبيرة من التأويلات التي قد لا يلقي لها الكاتب بالا، بينماقديلتقطها المتلقي ويشكّل منها عوالم ربما لم يقصدها الروائي ولم ينتبه إليها.

كما تعد ظاهرة الحلم واحدة من مظاهر الخروج عن الميثاق السردي المتعارف عليه، خاصّة إذا كان الأمر كما هو عند قسيمي، فثلاثيته ليست سوى مجموعة من الأحلام

[1] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص 20-21.

[2] المصدر نفسه ، ص 136.

المرتبطة ببعضها البعض، ويفسّر بعضها بعضا، فوجبأن يكون الحضور الذهني لقسيمي قويا جدا لكي يحول دون أي انزلاق لغوي قد يحيل إلى معاني غير التي أرادها، " فالحلم من التقنيات غير المباشرة التي يعمد إليها المؤلف لتقديم شخصياته وتشمل أحلام المنام، وأحلام اليقظة، كما أنها تكشف عن الشعور المبطن في نفس الشخصية"[1]، لكن قسيمي جعل هذه التقنية مباشرة قامت عليها كل أحداث الروايات الثلاث وتعلقت ببعضها البعض بشكل يجعل القارئ مجبرا على قراءة "سلالم ترولار" ليفهم كلا من "حماقات الدوق دي كار" و"الأحمق يقرأ دائما".

لقد قامت ثلاثية قسيمي على حلمين الأول تمثّل في رواية سلالم ترولار التي صرّح الروائي أنها قد كانت مجرّد حلم، وذلك في بداية الرواية الثانية حماقات الدوق دي كار، والتي بدورها كانت حلما كشف عنه قسيمي في نهاية الرواية ومهّد لرواية أخرى تستند على حلمين قبلها، وتستند على نفس الشخصيات مع تغيّر بعض الأدوار.

بدأت الثلاثية حين حلم جمال حميدي أن الأبواب قد اختفت كليا من جميع أرجاء المدينة الدولة، ولم يكن للشعب وللمسؤولين بدّ من اختيار رئيس غير الرئيس الحالي آنذاك، من أجل الخروج من هذه الأزمة، فكان هذا الرجل هو جمال حميدي، أما الرواية الثانية فيتّضح أن الرئيس هو الذي رأى ذلك الحلم أو الكابوس على حد تعبيره، لتنتهي الرواية ويظهر في الأخير أن جمال هو صاحب الحلم الأساسي، وهنا تظهر مجموعة من الفرضيات التي نقلها العالم النفسي سيغموندفرويد عن مجموعة من النفسانيين، حين تحدّث عن علاقة الحالم بالحلم " إن الغالبية الغالبة من الكتاب قد نظروا إلى علاقة الحلم بحياة اليقظة نظرة مخالفة ومثال ذلك هافنر إذ يقول:" وأوّل شيء هو أن الحلم يتابع حياة اليقظة، فأحلامنا تتصل دائما بالأفكار التي كانت تشغل الشعور قبيل وقوعها، وتكاد الملاحظة

[1] شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسنة، بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية، دراسة في ضوء المناهج الحديثة، أطروحة دكتوراه، إشراف محمد الشوابكة، عمادة الدراسات العليا، جامعة مؤتة، 2007، ص 162.

المدقّقة أن تكشف باطراد خيطا يصل الحلم بخبرات اليوم السّابق."[1] وهذا ما يفسّر قلق السيد الرئيس بعد أن رأى الحلم الذي هو رواية سلالم ترولار، بحيث لم يكن له دور في الحلم سوى دور المتفرّج على أمور الرئاسة تنفلت من يده، وهو يرى جمال حميدي رئيسا للمدينة الدّولة.

أما الرأي الثاني الذي أورده فرويد في كتابه تفسير الأحلام فهو " أننا نلحظ في أحيان كثيرة، في القسط الأعظم من الأحلام على حسب الظاهر، أن الحلم يعود بنا إلى مألوف الحياة بدل أن يخلّصنا منه " وتظهر صحّة هذا الرأي عندما يستيقظ جمال حميدي من حلم الرواية الثانية " حماقات الدوق دي كار" " في الواقع الذي صحا فيه، لم يكن جمال قوادا ابن شوافة تحمل اسم عويوش، ولا مواطنا بائسا ظهر في حلم رئيس خرف، بل كان هو الرئيس بالفعل، الرجل المقعد الذي قادته الصدف إلى قصر الرئاسة، كما لم يكن هناك في حياته أناس على شاكلة عيشة لارولاكس أو بختة أو ساعي البريد الذي لا يحمل أي اسم."[2]

يوضّح قسيمي في هذا المقطع أن جزءا يسيرا من الرواية الأولى أو الحلم الأول قد حمل الكثير من الوقائع الحقيقية، " ففي واقعه لم تكن أولغا امرأة لا شغل لها إلا الوقوف على شرفتها تراقب الناس، بل كانت زوجته، حرم الرئيس وحفيدة الرجل الضئيل الذي مكنّه من الوصول إلى قصر الرئاسة، على اعتبار أنه كان صانع الرؤساء."[3]

إذا فجمال حميدي قد كان مواطنا عاديا قبل أن يجعله الرجل الضئيل رئيسا للبلاد، وبالتالي فإن حلمه قد عاد به إلى حياته السابقة المألوفة لديه، بدل أن يخلّصه منها للأبد بعد أن صار رئيسا، فشخصية الحالم إذا لديها تأثيرها البالغ على الحلم، ومكنونات النفس الداخلية للإنسان ولا وعيه هما من يتحكمان في الأحلام، ويعزز فرويد رأيه في هذه النقطة بقوله: " إن محتوى الحلم تحدّده دائما – تحديدا يزيد أو ينقص–شخصية العالم الفردية وسنه

[1] سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، تر مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 48.

[2] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص227.

[3] المرجع نفسه ، ص 227.

ونوعه وطبقته، ومستوى تعلمه وأسلوبه المألوف في الحياة وما اشتملته حياته السابقة جميعها من الوقائع والأحداث."[1]

والشاهد على هذا القول الحلم الذي راود جمال، فقد وردت فيه بعض تفاصيل حياته السابقة، حتى في حلم الرئيس فقد تعجّب كيف له أن يرى حلما بكل تلك التفاصيل وهو لم يطأ حي سلالم ترولار، ولم ير شخصيات الحلم يوما فتعجب قائلا:

- "أليس من الغريب أن أحلم بمكان لم تطأه قدماي؟ أم..

وصمت وقتا قبل أن يضيف:

- أم تعتقدين أنه من فرط حبي لك، أحلم بحيّك القديم؟"[2]

فحتى شخصية الرئيس تعجبت من أن ترى حلما لا يربطها به أية روابط سوى أن مسرحه كان يوما ما الحي الذي كبرت وترعرعت فيه عشيقته، فلم يجد بدا من ردّ ذلك إليه.

لقد شكل حلم الرئيس مصدر قلق كبير له، كيف لا وقد " استيقظ مفزوعا من حلم لم يكن فيه كما في الواقع رئيسا للبد، حتى إنه وطوال هذا الحلم المستمر لساعات، لم يظهر في أي مشهد فيه، وكأنه نكرة لا يستحق أن تذكره الأحلام وهو من هو، على عكس أوغاد ظهروا له فيه، يجهلهم في الواقع جهلا مطلقا، بدليل أنه لم يتعرف على وجوههم الدميمة ولا على أسمائهم السخيفة، التي من فرط سخافتها لم يستطع حفظها."[3]

إن خوف الرئيس على منصبه جعل الأحلام تعبث به، فالأحلام في النهاية ما هي إلا وسيلة لخلق عالم موازٍ غير العالم الموضوعي الذي نعيش فيه، إما هروبا منه، أو محاولةً لتغييره، ويحدث أحيانا أن يفقد الحالم السيطرة على مكنونات نفسه وبواطنها فيرى في منامه ما يخشاه في الحقيقة، " وتؤيد الخبرة ما نذهب إليه من أننا نحلم، في معظم الأحايين،

[1] سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، ص 48.

[2] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 149.

[3] المرجع نفسه ، ص 147.

بالأمور التي تتجه إليها أشد انفعالاتنا، ومن هذا نرى أن انفعالاتنا لا بد أن يكون لها تأثيرها في إحداث أحلامنا."[1]

ولا يتحكم في الحلم لا وعي الحالم فقط، بل ذهب بعض النفسانيين إلى أن للتأثيرات الجسمية دخلا في الحلم الذي يراه الإنسان، إلا أن فرويد لا يتفق مع هذا الطرح بشكل قاطع حيث يقول:" إن ما يقال على إطلاقه من رجوع صور الحلم وأفكاره إلى منبهات جسمية باطنية أمر يستحيل قطعا إثباته في كلّ مداه، ولكنه قد يجد مع ذلك سندا فيما هو معروف من تأثير حالات التهييج الذي يصيب أعضاء الهضم والتبول والإنسال في أحلامنا."[2] وقد تطرّق قسيمي إلى تفسير الحلم الذي رآه جمال حميدي بقوله " بالطبع كان بمقدوره القول إنه مجرد كابوس، كثيرا ما يحدث مع أي رجل في مثل سمنته وشراهته، فقبيل أن يأوي إلى فراشه، التهم رغيفين وثلاثة صحون فاصوليا ولترا كاملا من الصودا بذوق التين، وربما استجلابا للنوم أكل على سريره شيئا من البسكويت المحلى، لكنه بالرغم من ذلك، لم يخطر على باله أن ما رآه بالأمس كان كابوسا لا غير، وأصرّ في ذات نفسه على أن حلمه نوع من الرؤى التي كثيرا ما سمع أمه " عويوش" تحكي عنها."[3]

لقد استطاع قسيمي من خلال توظيفه للحلم في رواياته الوصول إلى الأفكار الباطنة التي أراد إظهارها للقارئ، بوصفه جزءا من المجتمع الذي يعبر عنه قسيمي، فهو أولا وأخيرا لا يكتب لنفسه، بل يتخيّل قارئا نموذجيا بإمكانه فهم مجموعة الإيحاءات، من أجل استشفاف المعنى الحقيقي للنصوص الروائية الثلاث.

إن لعالم الحلم أهمية كبيرة في تمرير وقول ما لا تستطيع الشخصيات قوله في الواقع، "ويكمن الشطر الأكبر من عمل الحلم في خلق تحولات وانتقالات في غاية الدهاء أحيانا، لكنها تبدو لنا مع ذلك في كثير من الأحيان متصنعة، وهي تفيد في الوصل والربط بين

[1] سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، ص 48.

[2] المرجع نفسه ، ص 240.

[3] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 17.

مضمون الحلم وبين الفكرة الكامنة نفسها، المختلفة في شكلها ومادتها، المصاغة من قبل الظروف التي استدعت الحلم."[1]

لقد مثل عالم الحلم في الثلاثية النقاط الأساسية لكل التحولات الدرامية، وتحولات الشخصيات التي تأثرت بالحلم، كما أن هذا العالم قد فرض مجموعة من الإكراهات على الروائي، شأنه شأن خلق أي عالم ممكن أو مواز للعالم الموضوعي، فالإكراهات أمر بديهي الحدوث إذا أراد الروائي خلق عالم خاص بالشخصيات، وذلك ما تحدّث عنه إمبرتو إيكو في كتابه آلية الكتابة السردية، الذي خصّص جزءا كبيرا منه للحديث عن كيفية كتابته لروايته سرّ الوردة، ويقول إيكو عن هذه الإكراهات " إن اختيار التعبير في الشعر هو الذي يحدّد المضمون، أما المضمون فالعكس هو ما يحدث، إن العالم المنتقى والأحداث التي تتم داخله، هي التي تفرض علينا الإيقاع والأسلوب واختيار المفردات ذاتها."[2] وهذا ما نجده عند قسيمي الذي اختار قاموسا لغويا يتماشى مع الشخصيات والعوالم التي اختارها.

وعلى سبيل المثال، نجد الإكراهات الزمنية تفرض نفسها بقوة داخل الثلاثية، وذلك راجع لطبيعة السرد الحلمي، فكل أحداث الرواية الأولى " سلالم ترولار" قد حدثت في ليلة واحدة فقط، والرواية الثانية " حماقات دوق دي كار" تمحورت أهم الأحداث فيها في يومين فقط الخميس والجمعة، وبقية الأحداث كانت بعد سنة من ذلك التاريخ " تاريخ الانقلاب الشعبي ضد الرئيس وتعيين حكومة جديدة"، فكان لا بد للروائي من اللجوء إلى مجموعة من الحيل السردية التي تطوّع سير الأحداث دون أن يحس القارئ بالتشويش داخل الحلم الواحد، فلا يدرك أنه كان يقرأ أحداث حلم حتى يبلغ الصفحة الأخيرة من الرواية، ومن جملة هذه الحيل نجد المفارقات الزمنية وخاصّة الاسترجاع بكل أشكاله، وقد سبق الحديث عن هذا العنصر في الفصل الأول من الدراسة.

[1] سيغموند فرويد، الحلم وتأويله، تر جورج طرابيشي، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 1982، ص 27.
[2] إمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ص94.

وعن سبب هذه الإكراهات التي قد تغير مسار الرواية يقول إيكو: "ستسألونني دون شك: ما السبب وراء كل هذه الإكراهات، هل من الضروري أن يشهد روبيرتو موت ريشليو؟ بالتأكيد لا، ولكن كان من الضروري أن أفرض على نفسي إكراهات، وإلا فلن تتقدّم الرواية من تلقاء نفسها."[1] ولعل هذا ما جعل قسيمي يصف في الرواية الأخيرة موت جمال حميدي بتلك الصورة الممعنة في القبح، تماما كما وصفه حين كان على قيد الحياة.

2-3 عالم لا يقرأ:

من بين العوالم الخيالية في الثلاثية، وُجد عالم فقد الناس فيه القدرة على القراءة، ومثل الرواية الأولى، فقد كان جمال حميدي هو أول من اكتشف الأمر، فقد اعتاد التبرك بعبارة " السيد جمال حميدي رئيس الجمهورية" كلما اهتزت ثقته بنفسه، " هجأ "أ..ل..س..يّيـ" وتوقف لسانه فجأة. حاول مجددا لكنه هذه المرّة لم يستطع النطق بأي حرف، أغمض عينيه، فتحهما وحاول من جديد..لاشيء.

لسانه يتحرك.. شفتاه تصعدان وتنزلان، ثم تنزلان وتصعدان، فمه ممتلئ بالهواء وحلقه غير جاف، كرّر المحاولة لا شيء أيضا، فرك عينيه ونظر إلى الصورة مجددا، فبدت له الجملة أسفلها غامضة وكأنها كتبت بحروف لم يعرفها من قبل.

شعر بالذعر حين لم يستطع قراءة جملته السحرية تلك، لكنه استجمع هدوءه وسحب خطاب تأبين الرجل الضئيل من تحت وسادته، وكان قد جعله هناك بنية حفظه قبل التوجه إلى الجنازة وراح يقرأ. لا شيء أيضا، حروف لم يستطع فهمها، جمل تشبه رسما ما، ونص بدا له كلوحة لن يفهم معناها إلا بكلمات صاحبها، هزّ أولغا مذعورا: " استيقظي، يا إلاهي لم أعد أستطيع القراءة."[2]

كان هذا المقطع بمثابة الإعلان عن شكل عالم جديد لا مكان فيه للقراءة، عالم تسوده الفوضى، فكل شيئا قد توقّف بدءا بحركة الطائرات والسيارات وكل وسائل المواصلات، حتى

[1] المرجع السابق، ص 111.

[2] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 240.

نشرات الأخبار ستتوقّف، بل الحياة بأسرها ستتجمّد، وحده سليم غاشي كان الاستثناء، وحده كان يستطيع القراءة:

- " حبيبتي.. هذا أعظم أمر حدث لي في حياتي، أنا أقرأ.. في بلد الجهلة، أقرأ وأكتب، هل تتصوّرين معنى هذا؟"[1]

ولعل قسيمي في روايته لا يقصد القراءة كفعل مجرّد، بل قد يعبّر عن سخطه عن الواقع الثقافي في الجزائر، فقد قاطع قسيمي المؤسسة الوطنية للثقافة، وكتب عريضة عن مشاركة الجزائر المتواضعة في معرض القاهرة الدولي للكتاب باعتبارها قد كانت ضيف شرف.

إن هذا السخط ربما هو ما دفع قسيمي لاختيار هذا الحدث الخيالي دون غيره، كما أن الفوضى التي ستحلّ في المدينة الدّولة، ستضع الرجل الوحيد القادر على القراءة أمام اختبار القيم، " فالإرادة البشرية تجد نفسها منذ البداية بإزاء ضرب من " الاضطراب" العام أو "الفوضى" الأصلية التي تدعوها لارتكاب الشر دعوة صريحة سافرة."[2] وهذا تماما ما حدث لسليم غاشي الذي لم يوفّر أي جهد في التفكير بما يمكنه فعله بهذه القدرة:

- "معناه أن باستطاعتي دخول أي بنك والادعاء بأنني زبون يملك الملايين ...لا لا، يمكنني أيضا اقتحام أي قصر والتأكيد على أنه ملكي.. كل سيارات البلد الفاخرة ملكي أيضا، من بمقدوره ادعاء العكس، أنا وحدي من يقرأ، وأستطيع قراءة ما يحلو لي.. يا إلاهي، رأسي سينفجر من كثرة الاحتمالات الجنونية..

وانتفض بسرعة مرتديا ملابسه قائلا:

- علي أن أغادر الآن، لا نوم اليوم.. العالم لي.. هذا العالم اللعين لي."[3]

لقد عُرف سليم غاشي بكثرة احتيالاته في رواية الأحمق يقرأ دائما، ولم تتغير صفاته في عالم مواز لا وجود فيه للقراءة، وهنا يطرح سؤال مهم جدا، ما مدى تأثر الذوات بالعوالم

[1] المرجع السابق، ص 316.

[2] زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص 92.

[3] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 317.

الممكنة التي تعيش فيها، وهي يؤثر انتقالها من عالم إلى عالم آخر على مجموعة الصفات النفسية والسلوكية التي يخصها بها الكاتب؟

3-تأثر الذّوات بالعوالم الممكنة والموازية:

يشير جميل حمداوي إلى أن "أهم المسائل التي تعالجها نظرية العوالم الممكنة هي وضع الذوات فيها، فهل الذوات تتغير بتغير العوالم (نظرية بلانتينغا)؟ أم أن العوالم تتغير مع ثبوت الذوات (نظرية سول كريبك)؟ أم أن للذوات نظائر هي التي تتغير بتغير العوالم الممكنة؟ (نظرية دافيد لويس)"[1]، إذن فالذوات في ثلاثية قسيمي تقف أمام ثلاث فرضيات:

- التأثر بالعالم الممكن الذي تنتقل إليه.
- تأثر العالم الممكن بالذوات التي تنتقل إليه.
- وجود نظائر للذوات هي من تتغيّر بتغيّر العوالم الممكنة.
- وإثبات صحة هذه الفرضيات مرهون بتتبع مسار الشخصية من عالم لآخر كالتالي:

1- جمال حميدي:

عرف جمال حميدي بحمقه كغيره من شخصيات الروايات، فقد كان يلعب دور البواب الذي له خبرة كبيرة في التنصت على أسرار الآخرين، وله من الصفات القبيحة كم لا بأس به، سواء كانت جسدية فقد كان يشبه المسخ أو الخنزير، أو صفات سلوكية تعبّر عن عتاهته، والملاحظ أن جمال حميدي لم يتغيّر بتغير العوالم التي عاش فيها، فحتى حين صار رئيسا للجمهورية أثر في العالم الذي انتقل إليه، لكنه بقي على حاله، فجمال حميدي في عالم الأوغاد هو نفسه في عالم الآلهة، ودليل ذلك أنه قام بعدّة تغييرات غير معقولة ولا تمت للمنطق بأية صلة في هذا العالم، مثل تنزيل رتب الجيش الذي اقترحه عليه مدير التشريفات، " ولعل أهم ما اقترحه عليه من أمور، جمعها المؤرخ الرسمي لاحقا في كتاب

[1] جميل حمداوي، نظرية العوالم الممكنة بين النظرية والتطبيق، ص 12.

طريف، عنوانه: "مآثر السيد الرئيس في حرب البزّة والتدليس"، وهو كتاب جامع لكل ما قام به جمال حميدي أو لم يقم به في فترة حكمه المباركة."[1]

وهكذا فإن جميع الضباط في الجيش وجدوا أنفسهم متقاعدين برتب وضيعة دون أيما مبرّر، سوى أن السيد الرئيس جمال حميدي قد قرّر ذلك، إن الاضطراب الذي شعر به جمال حميدي وهو يرى نفسه رئيسا، وهو يعلم في قرارة نفسه أنه ليس أهلا لذلك، جعله يعبر عن نقص في ذاته، فراح يقزّم كل من حوله لأنهم لا يشبهونه ولا يضاهونه في الحماقة، "إن الاضطراب الكامن في نسيج الموجود البشري إنما هو في الحقيقة مجرّد تعبير داخلي عن ذلك النقص الأصلي الذي تنطق به طبيعتنا الميتافيزيقية نفسها."[2] ذلك النقص هو ما جعل جمال حميدي يعيث فسادا في عالم لا ينتمي إليه.

2- عيشة لارولاكس:

مثلت شخصية عيشة لارولاكس نموذج المرأة الشبق، والعاهرة التي تتصيّد الرجال، وكان هذا حالها في كل من " حماقات الدوق دي كار" و"الأحمق يقرأ دائما"، فكانت تنتمي إلى عالم ما قبل العتبة، أو عالم الأوغاد، تعيش في حي الدوق ديكار وتملك بيتا للمواعدة، ثم تنتقل ذات يوم إلى عالم آخر وهو عالم الآلهة وما بعد العتبة بكثير، إلا أن هذا العالم لم يغير سلوكها، فبقيت عيشة العاهرة، وما تغير هم الزبائن فقط، حيث صارت وزيرة تواعد الرئيس وصاحب النياشين الكثيرة والضابط أحمد السلوقي في نفس الوقت، وتعبّر عن ذلك بقولها:" العالم ليس كما تصورناه دائما، إنه عالمان يقسمهما خط غير مرئي، أنتم هنا خلفه، في عالم لا أحلام فيه، وأنا قد دخلت العالم الآخر بعد العتبة، وأصبح بمقدوري أن أحلم، باستطاعتي اليوم أن أتحدّث عن الغد."[3] أما الغد الذي كانت تعنيه عيشة فقد ابتسم لها حين رأى السيد الرئيس ذلك الحلم المتمثّل في رواية سلالم ترولار، فبمجرّد أن سرد لها أحداثه

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص260.

[2] زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص 93.

[3] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 110.

حتى خططت رفقة صاحب النياشين الكثيرة في عمل انقلاب ضدّه، وهذا ما حدث بالفعل، فعيشة لم تتأثر بعالمها الجديد، بل غيّرته كليا.

3- موح بوخنونة:

تمثل هذه الشخصية نموذج الذات التي تتأثر بالعالم الذي تعيش فيه، فقد عاش حياته بطريقة موغلة في التفاهة واللامعنى، كيف لا وهو صديق جمال المقرب، وحتى شكله لم يكن يوحي بأكثر من القبح والسفاهة، إلا أنه تغيّر جذريا بمجرد أن غيّر العالم الذي كان يعيش فيه، حيث صار رجلا نبيلا وأنيقا، ويظهر ذلك في المقاطع السردية التي يروي فيها سمير قسيمي لقاء موح بوخنونة وعصام كاشكاصي الذي انبهر بالتغير الذي حدث لصديقه وراح يتساءل:

- " من أنت يا رجل؟
- أنا؟
- نعم أنت، ما هذا الهراء؟

ابتسم موح بوخنونة وقد أدرك حيرة صديقه الطيّب حين سأله من يكون، أو لما وصف ما يحدث بالهراء، وهي حيرة مفهومة لأي واحد قرأ السيرة الذاتية لموحبوخنونة قبل اختفائه، وهي على الرغم مما قد يضيفه كاتبها من إضافات، لن تتجاوز صفحة واحدة، تضم جملة وحيدة لا غير" رجل فاشل"، ومع أنها بلا شكّ، جملة غير عادلة مع اللغة، حين صنّفته رجلا، واستصغرت من شأن الفشل إلى هذا الحدّ."[1]

4- سليم غاشي:

أو سالم الجمل في رواية "الأحمق يقرا دائما"، عرفت هذه الشخصية بدهائها وحيلتها، رغم القبح الذي اتصفت به، "ذلك أن الطبيعة أدركت ما اقترفته في حقّه، تداركت الأمر ومنحته عقلا ماكرا وقدرة هائلة على اكتشاف الحمقى والبلهاء وأصحاب القلوب الطيبة، فيحتال عليهم من غير أن يدركوا ذلك، وإذا حدث واكتشفوا احتياله عليهم، يستعيد سالم وجه

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص100.

الوحش ويتقمص دوره، فلا يجرؤون بعدها على محاولة فضحه أو استعادة أموالهم منه."[1] لم تتغير هذه الشخصية حتى في العالم الجديد، الذي فقد فيه الجميع القدرة على القراءة، فبمجرد أن علم انه يستطيع القراءة دون سواه، قرّر ألا يفوت أية فرصة في الاحتيال على الجميع والادعاء بأنه صاحب حسابات بنكية وسيارات فارهة، فلا يوجد من يكذّبه.

5- الرجل الضئيل:

رغم أن هذه الشخصية قد كانت تصنع العوالم الموازية وتتفنّن فيها، إلا أنها قاومت بكل الطرق والوسائل إغراءات هذه العوالم، فقد "عملت صور الآلهة المريضة على فراش الموت على تذكيره باستمرار بأنها مجرّد كائنات ضعيفة ابتكرها وغيره من رجال الواقع الحقيقي لا غير، كانت تلك طريقته لئلّا يبتلعه الواقع الموازي الذي جعل منها ما أصبحت عليه"[2]

لقد وقف الرجل الضئيل موقف المتفرج على العوالم الممكنة من حوله، مكتفيا بعالمه الحقيقي رفقة ابنته أميرة، لم يسمح لهذه العوالم بالتأثير عليه، بينما كان يؤثر فيها كيفما يشاء.

6- عصام وأولغا وإبراهيم وبختة:

عرفت هذه الشخصيات بانتمائها لعالم ما قبل العتبة، أي عالم الأوغاد، لكن عيشة تنجح في نقلهم إلى عالم ما بعد العتبة، وتؤمن لهم مناصب وزارية رفيعة، إلا أن العالم الجديد لم يرق لهم كثيرا فرآهم جمال حميدي في حلمه حين رمى به سالم الجمل في المزبلة الكبيرة، رآهم يتذمرون من عالمهم الجديد، فهذه بختة وعيشة تقرران الاستقالة والعودة إلى حياتهم الأولى في عالم الأوغاد، فتقول بختة:

- " هذا هو السبب في استقالتنا بعد عام قضيناه في السياسة، يا رجل، كنا نبيع الوهم ونتقاضى مقابلا على ما نبيع، بصراحة هذا احتيال لا يشرفني، كذب لعين لا يتوقف.

[1] المرجع السابق، ص 266.

[2] سمير قسيمي، سلالم تروﻻر، ص 114-115.

- ولا أنا أسعدني هذا العمل، أشعر بعد عام قضيته في عالم الأكاذيب ذلك أنني امتلأت قذارة، لا يوجد ماء في هذه الدنيا بمقدوره أن يخلّصني من تلك القذارة، عليك أن تصدقني إذا قلت لك، إن ما تعتبره أنت عهرا سيبقى لو قضيت فيه كل عمري، أشرف من السياسة."[1]ثم تضيف باقي الشخصيات تعبيرها عن تذمرها من هذا العالم الجديد الذي لم يستطيعوا التأقلم معه ولا العيش فيه.

إن العوالم الممكنة المتخيّلة التي صنعها سمير قسيمي داخل رواياته الثلاث وفق آليات سيميائية مختلفة، قد كانت تهدف إلى جعل الذوات تعيش تجارب مختلفة، ثم تخضع لاختبار التأثر والتأثير، فنجد الواقع يتقاطع مع الخيال في أكثر من موقف، تماما كما عبّر عنه قسيمي في مقابلة نشرت على تلفزيون فرانس 24، حين صرّح بأن " ما يمكن أن نعيشه هو الواقع، وما لا يمكن أن نعيشه ويفترض أن نعيشه هو الخيال."

4-السخرية والكوميديا السّوداء.. هل يمكن أن تصنعا عالما موازيا؟

1- السّخرية:

تعتبر السخرية من التقنيات البلاغية التي يلجأ إليها الكاتب للاختباء وراءها، والتستر عما يقوله بها، فهي مقابلة للفظ الكناية التي هي لفظ يراد به لازم معناه، ومع جواز إرادة المعنى الحقيقي، فللسخرية معنيان، الأول قريب وهو غير مقصود، والثاني بعيد وهو ما يريده الكاتب.

ولقد عرف الأدب العربيالسخرية منذ القديم، فوُجد الجاحظ الذي يسخر في كتابه "البخلاء" ممن شهد أو سمع عنهم بالبخل، وفي الشعر وُجد أحمد مطر الذي أبدع في السخرية من الواقع السياسي العربي بأسلوب تهكمي غاية في البساطة والبلاغة على حدّ سواء، و" ربما كانت السخرية تعني خفة الظل أو هي نوع من الفكاهة أو إثارة للهزلوالضحك

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 222، 223.

والتسلية، أو تكون نوعا من التهكم أو الهجاء، أو نادرة أو خبرا موحيا في مناسبته"[1]، والمقصود بالمناسبة سياق الكلام أو مقتضى الحال.

وقد عبّر امبرتو ايكو في كتابه آليات الكتابة السردية عن ضرورة وجود قارئ نموذجي، يستطيع فهم كل طبقات السخرية في المنجز الأدبي وضرب لنا مثالا بعبارة " بطبيعة الحال" فيقول:

" كم من قارئ أدرك أو كان بإمكانه إدراك الطبقات السخرية المختلفة لكلمة " بطبيعة الحال"؟ ولنفترض أنه لم يدرك ذلك، فهل سيكون بإمكانه الوصول إلى باقي القصة دون أن تفقد الكثير من رونقها؟"[2]

إن عدم وصول حالة السخرية إلى القارئ إذن سيفقد القصّة الكثير من المعاني التي كانت لتجعلها أبلغ وأجمل، وذلك عائد لكون " النص الساخر يرتكز على جملة من الدعائم والملزمات ليدرك مفعوله المرجو في القارئ، ويخلق نظاما ديناميكيا تنصهر بداخله كل المستويات التي تحقق التصوير الحقيقي لأفكار الأديب الساخر."[3]

أما عن قسيمي فقد اشتهر بخطابه الساخر في أغلب ما كتب، وتجدر الإشارة إلى أن معظم رواياته ممنوعة من النشر والتوزيع في بلدان الخليج، وذلك لكمية التهكم والسخرية الموجودة في رواياته، والتي نالت حتى من الذات الإلهية، وهذا ما يطلق عليه عبد الفتاح عوض "السخرية من الحياة والوجود"، فتجربة قسيمي العبثية والعدمية لم تكن وليدة ثلاثية الحماقة فقط، بل هي نتيجة مجموعة من التجارب التي صقلها في سطور رواياته هلابيل والكتاب المشّاء ويوم رائع للموت وغيرها.

ومن أمثلة المحاكاة الساخرة في الثلاثية ما نجده عندما يتحدّث عن بختة التي سمّتها والدتها بهذا الاسم تيمّنا بقصيدة شعبية، خلّدت في أغنية جعلت والدتها تتبرك بهذا الاسم

[1] عبد الفتاح عوض، السخرية في روايات باييستير، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2001، ص 41.

[2] إمبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية، ص 134.

[3] زوغري حمزة، مليكة فريحي، النص الساخر بين الأدبية والمرجعية، مجلة التعليمية، المجلد 11، العدد 2، نوفمبر 2021، ص 97.

طمعًا في أن يأتي شخص ويحب ابنتها تماما كما أحب الخالدي خيرة، " وكان هذا ما حصل مع جمال حميدي وصاحبه، حين رأيا بختة قبل خمسة عشر سنة، فسلبت لبهما، مع فارق بسيط لا يعتدّ به لاختلاف الزمن، أنهما اشتهياها من أوّل نظرة من غير أن يضطرا لقول بيت شعر واحد فيها، ومن غير أن يغرما بها كما تمنّت أمها."[1]

إن عبارة "مع فارق بسيط لا يعتدّ به لاختلاف الزمن، أنهما اشتهياها من أوّل نظرة من غير أن يضطرا لقول بيت شعر واحد فيها" عبارة عن محاكاة ساخرة تعبّر عن سخرية الأحداث.

وفي موقف آخر يعبّر قسيمي بسخرية بالغة عن درجة القبح والتقزز الذي اتصف به جمال حميدي، وقد نالت هذه الشخصية نصيب الأسد من كمية التهكم التي طالته بدءا بتشبيهه بالخنزير، "فقد كان جمال حميدي صورة واضحة لما يمكن أن تبلغه الطبيعة من تهوّر، أو إذا شئت صورة لما يمكن أن يصير عليه الإنسان لو توقف خط التكور عند نقطة شبيهة بالنقطة التي توقف فيها عنده."[2]

أما زوجته أولغا " فقد كانت تشبه أنثى وحيد قرن بيضاء، بمؤخرة بحجم طاولة بلياردو، وبصدر ضخم متدلّ كعنقود عنب، وكان رأسها كبيرا، بجبهة عريضة وبعينين صغيرتين بلا رموش تقريبا، أما حاجباها فكانا متصلين يشبهان في الشكل جناحي طائر."[3]

يبدو من خلال المقطعين السابقين أن قسيمي قد استعان بالتشبيه التمثيلي والتشبيه التام، وذلك سعيا منه في تصوير سخريته على أكمل وجه، فاعتبار السخرية في أصلها كناية لا يلغي بقية العناصر البلاغية، كالتشبيهات بأنواعها، والاستعارة والمجاز، " إلا أن المعنى العميق للنص في السخرية يتعارض مع المعنى الحرفي، وهذا ما لا يحدث مع بقية الصور البلاغية التي ذكرناها."[1]

---

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 82، 83.

[2] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص 21.

[3] المصدر السابق، ص 25.

[1] عبد الفتاح عوض، السخرية في روايات باييستير، ص 44.

لم تقتصر سخرية قسيمي من شخصيات رواياته على الجانب الشكلي فقط، بل راح يسخر من سلوكها، تماما كما فعل حين وصف ما حدث بين جمال حميدي وساعي البريد

- " يبدو أنه يوم رسائل.

وتبع ذلك بضحكة متكلّفة تشبه عواء كلب متشرّد."[1]

وليزيد قسيمي من حدّة سخريته، جعل ساعي البريد يبصق على الرسائل التي قدّمها لجمال حميدي قائلا: " "هذه لك ولعاهراتك" وانصرف متمتما بكلام عادة ما يشكل ألطفه في عرف الناس، أقذر شتيمة بمقدورهم احتمالها، لكن جمال حميدي لم يكن كبقية الناس ممن يهدرون حياتهم القصيرة في تتبع شيء تافه كالكبرياء، أو حقير كالكرامة، فقد انحنى بمجرد أن انتهى الرجل بالبصق دون أن تعلق بأذنيه كلمة واحدة مما تفوّه به، على عكس بصاقه الذي علق بيده وهو يلتقط الرسائل."[2]

لقد استعمل قسيمي في هذا المقطع مفارقة لغوية، في الألفاظ التالية: (التفاهة – الكبرياء/ الحقارة–الكرامة)، وتعتبر المفارقات اللغوية من أهم التقنيات التي يستعملها الكتاب والشعراء على حدّ سواء في محاولة التعبير عن شحنة السخرية في كتاباتهم.

لقد سخر قسيمي في ثلاثيته من الواقع الجزائري جملة وتفصيلا، فحتى سيارات التاكسي لم تسلم من محاكاته الساخرة، " فعلى عكس ما يحدث في كل العالم، لا تقلّك سيارات الأجرة في هذا البلد إلى المكان الذي ترغب فيه، بل فقط إلى المكان الذي يرغب أصحابها في زيارته، كل ما في الأمر، أنه يحدث أن يلثمك الحظ، وتتطابق الوجهتان."[3] ففي الوقت الذي يتمنى فيه الناس أن يطرق الحظ بابهم في أمور عظيمة، يتمنى الجزائري البائس أن تصادف وجهته وجهة سائق التاكسي، وهذه ليست مبالغة من الروائي، بل هو الواقع فعلا في المدينة الدولة كما يحب تسميتها، فسائقو سيارات الأجرة يتخذون مسارا معينا

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 83.

[2] المصدر السابق، ص 85، 86.

[3] المصدر السابق، ص 91.

لا يخرجون عليه مهما حصل، وإذا أصر الواحد على وجهته تضاعف مبلغ الرحلة بكل بساطة.

أما عن أسماء شخصيات الثلاثية، فقد استمدّها قسيمي من الواقع الجزائري، حيث يتفنّن الناس في إلصاق الألقاب ببعضهم البعض، " وهكذا مع مرور الزمن تشطب أسماء مُنحوها يوم ميلادهم، لتحل محلّها أسماء على شاكلة: موح بوخنونة، جمال سمينة، إبراهيم الكادافر، عصام فاقو، بختة مونامور، عويوش السحارة، عيشة لارولاكس، سليم اللومبة.. أسماء سرعان ما يألفونها، إلى درجة أنهم لا ينتبهون إليك إذا حدث وخاطبتهم بأسمائهم الأولى.

ولعلّ هذا ما حدث بالفعل حين لمح عصام جاره القديم بعد زمن من الغياب، وراح ينادي عليه باسمه من غير أن يلتفت إليه، ولم ينتبه أنه المخاطَب حتى ناداه باسمه المنقوش في روحه.. موح بوخنونة."

لقد شكلت قضية الأسماء في الرواية منعطفات مهمّة، مثل أن يموت موح بوخنونة متأثرا بسرطان الأنف، أو أن تحرم بختة مونامور[1] من الحب كل حياتها.

وحتى أسماء الأماكن والمطاعم نالت نصيبا من السخرية، مثل ما حدث حين اقترح عصام على موح أن يتناولا الغداء معا " كان في ذهنه مطاعم من نوع آخر، كتلك المتواجدة في كلوزال أو تونجين، أو ربما مطاعم الساعات الثلاث المتواجدة بباب الوادي، أو أي مطاعم شعبية أخرى، تضمن حدا معقولا من الشبع والمرض، فقد كان أحب المطاعم إلى قلبه، واحدا يقع في زقاق ضيق بلا منفذ في نواحي سوسطارة، يدعى " موسّخ وبنين" بمعنى " القذر اللذيذ"، وهي تسمية أطلقها عليه أولاد الحومة، واسعدت صاحب المطعم، إلى درجة أن طبعها على يافطة مطعمه بلغتين مختلفتين."[1]

[1] كلمة مونامور مأخوذة عن العبارة الحرفية الفرنسية Mon Amour والتي تعني حبيبتي، إلا أن بختة لم تعش الحب يوما، كل ما في الأمر أن من ادّعى ذلك قد ساقته شهوته لا غير، سواء جمال حميدي أو ساعي البريد أو حتى عصام كاشكاصي.

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 95.

لقد استعمل قسيمي في المقطع السابق الاستعارة التي تقوم على استعمال اللفظ في غير ما وضع له أصلا، فكلمة "**قذر**" تتعارض كليا مع كلمة "**لذيذ**"، إن هذه المعارضة والتناقض بين اللفظتين يجعل القارئ يحسّ بمتعة حل الشيفرات، ما يولّد لديه شعورا بالإنجاز وكأنه يشارك الروائي كتابة فصول الرواية.

وفي الحديث عن التناقض والتعارض اللفظي، نجد مقطعا آخر يحمل معارضة ضمنية، وذلك حين تحدّث قسيمي عن الرئيس الذي " كرّس حياته لخدمة أناس لا يعرفهم ولا يعرفونه، فمنذ أن بلغ الخامسة والعشرين من العمر، قرر أن يضحي بأفضل سنوات شبابه، في سبيل أن يعيش هؤلاء بعيدا عن كل همّ، فقبل مضطرا بوظائف ما كان ليقبلها لولا رغبته المستميتة في إسعادهم، بإبعادهم قدر الممكن عن ذلك السلوك المملّ المسمى تفكير."[1]

إذا فالتفكير لا يعدو كونه سلوكا مملا بالنسبة لشخصيات الرواية، التي تتميّز ببطونها الكبيرة ورؤوسها الفارغة، تماما كما صوّرهم على غلاف رواية الحماقة، أولئك الذين ينتمون على عالم الأوغاد.

وفيما يخص شخصيات عالم الآلهة، فإن قسيمي لم يدّخر جهدا في السخرية منهم في كل موقف، فعن سخريته من السيّد الرئيس فتظهر في الهوامش التي ألحقها قسيمي بمقتطفات من سيرة المخلص السيد الرئيس " وهي سيرة من سبعة مجلدات أصدرها الاتحاد العام للمؤرخين الرسميين، ترصد عبر عشرة آلاف صفحة فقط، مسيرة السيد الرئيس وأهم منجزاته التي أوصلته للحكم، وقد كتبها عنه المؤرخ الرسمي مثلما أملاها السيد الرئيس بكلّ أمانة، مؤكدّا أنه لم يكن فيها إلا راقن أوراق فحسب."[2]

ويواصل سمير قسيمي في صفحة أخرى السخرية من سيرة السيد الرئيس قائلا على هامش السيرة وعلى لسان المؤرخ الرسمي للمدينة الدولة:"إيفريخن .. مكان لا يوجد في أي

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد ، ص 119.

[2] المصدر نفسه ، ص 133.

خريطة، ولم يسمع به أحد، ولكنّ إيماننا بالمخلّص السيد الرئيس يجعلنا نؤكد وجوده منددين بخرائط العالم التي تجاهلته."[1]

وفي حديث الرئيس عن عام البون الممتد بين عام م1944 إلى 1945م، والذي يصف أحداثه كأنه قد كان بالأمس يعلّق المؤرخ الرسمي على الهامش:" نؤكد مرّة أخرى على غيماننا بالسيّد الرئيس، فإما ان التاريخ زوّر وهو الأرجح، وإما أن وجود سيّدنا تعدّى الزمكان، فكان هنا وهناك في الوقت نفسه، وذلك شيء من بركاته حفظه الله."[2]

يبيّن قسيمي من خلال هذه المقاطع بطريقة ساخرة وصريحة، حالة التأله الحقيقي التي ألحق الشعب بها رئيسهم، فصار كل كلامه صدقا حتى لو عارض المنطق والمعقول.

وسخر قسيمي عدّة مرات أخرى، مثل ما حدث حين أخذ الرئيس يتلو خطاب توليته يقول: " وكاد أن يضيف أشياء عظيمة في خطاب تولتيه، لو لم يقلقه صوت عبر سماعة وضعت في أذنه، بهدف تنبيهه على أي خطأ قد يقع فيه حين قراءة الخطاب. وقد اختير لهذه المهمة عالم في الأكوستيك، أصيب قبل تولي الرئيس بمرض التصلب اللويحي المتعدّد، لفرط أخطاء الرئيس السابق ومن سبقه."[3]

وإن كانت هذه السخرية ضمنية بعض الشيء فإنه في مقاطع أخرى يسخر علانية من مواقف حدثت فعلا لبعض السياسيين الجزائريين، ثم يواصل في المقطع السابق سخريته من صناع القرار في المدينة الدّولة، ومن احتكارهم لكل المناصب، فيوزعونها بينهم وبين من يليهم من الأقارب،

" فقد ساد اعتقاد بين سادة عالم ما بعد العتبة، يقضي بأن العمل مع أناس غرباء أمر مستحيل، وأن توظيف من كان خارج عالمهم قد يذهب بسطوتهم، كما آمنوا بصدق بأن

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد ، ص 134.

[2] المصدر نفسه، ص 134

[3] المصدر نفسه، ص123.

الزواج خارج دائرتهم قد يبيد سلالتهم إلى الابد، وهو اعتقاد يفهم بيسر ومنطق، إذا أخذنا بعين الاعتبار، أن البغل ليس في نهاية المطاف إلا ثمرة زواج شاذ بين فرس وحمار."[1]

لم يستعمل قسيمي في هذا المقطع صورا بيانية ولا صيغا بلاغية من أجل إيصال سخريته للقارئ، بل اكتفى برصف مجموعة من الكلمات والجمل المثقلة بالمعاني الساخرة، وهذا ما يضع القارئ أمام السخرية الأدبية، " فالسخرية الأدبية بصفة خاصة، تتجاوز من بعيد مفهوم علامات السخرية البسيطة، وتصل إلى أن تقدم صورة ساخرة عميقة لبعض النصوص."[2]

وعن وزير الصحة فقد ألحق به قسيمي أوصافا تتعارض تماما مع مهنته " فهو رجل بوجه أحمر تملؤه البثور، وتخرج من فمه رائحة كريهة، بسبب مرض نادر في اللثة لم يستطع التخلص منه."[3]

أما عن سخريته من الأحداث التاريخية فقد استعان بفكرة القناة التاريخية التي أطلقها التلفزيون الجزائري مؤخرا، فبعد أن سرد الرئيس لمجموعة الوزراء قصته مع مرض داء اللزاجةالذئبي " أصر وزير المجاهدين بمجرد أن انتهى الرئيس من سرده على طلب الإذن من مؤرخي الثورة المعروفين بصدقهم بالكتابة عنها، وأبدى وزير الثقافة عزمه على تنظيم ملتقى عالمي ينفض الغبار عن هذا التاريخ المنسي، أما وزير الاتصال فقال إنه لن يسمح بالتعتيم مرة أخرى على هذه الصفحة الممزقة من كتاب التاريخ، واقترح إطلاق قناة تاريخية، تعنى بمثل هذه الأحداث التي برع الإعلام الكولونيالي الغاشم في التعتيم عليها.."[4]

يلعب السياق دورا مهما في فهم هذه المحاكاة الساخرة، خاصة في عبارة " المعروفين بصدقهم" حين وصف مؤرخي الثورة، فالحديث عن موضوع حسّاس كهذا واحد من الإكراهات التي وجد قسيمي نفسه ملزما بالحديث عنها بطريقة ساخرة حمّالة أوجه، من أجل أن يخلي

[1] المصدر السابق، ص 123.

[2] عبد الفتاح عوض، السخرية في روايات باييستير، ص 45.

[3] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 125.

[4] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 130.

مسؤوليته من أي تأويل مقصود أو غير مقصود، ولعلّ هذا ما جعل السخرية تترشّح لتكون عالما موازيا خاصّا بالروائي فقط، يتوارى خلفها ويعبّر عن أفكاره وتصوراته المظلمة والقاتمة كيفما شاء، تاركا للقارئ مهمة الفهم والتفسير والتأويل.

2-الكوميديا السّوداء في الثلاثية:

لقد سبق الحديث عن وجود المسحة الفكاهية داخل الثلاثية في الحديث عن التقنيات السردية التي ساعدت قسيمي في أن تكون رواياته مزدوجة التسنين، فهي موجّهة لفئة نخبوية تماما كما هي موجّهة للشريحة العريضة من جمهور القراء.

أما عن عنصر الفكاهة والكوميديا فقد شاع في الأدب العربي منذ القدم، بدءا بالنقائض التي كانت بين جرير والفرزدق والأخطل، ووصولا إلى هجاء ابن الرومي الذي هجا ابن حرب قائلا:

لك أنفٌ يا ابن حربٍ أنِفَت منه الأنوفُ

أنت في القدْسِ تصلّي وهو في البيْتِ يطوفُ

وعن الرواية، فقد ظهر مصطلح الكوميديا السّوداء لأول مرّة مع الكاتب الأمريكي (فريدمان)، ليصبح فيما بعد أدب الكوميديا السّوداء أدبا قائما بذاته، يعبّر فيه الروائي عن المواقف الصعبة والأحداث الدرامية المتصاعدة بطريقة هزلية، تخفي خلفها جانبا مظلما وقاتما[1]، تماما كما فعل قسيمي حين استدعت الحكومة الشعب للحضور يوم الجمعة، فبدأوا بإطلاق النكات بعد ان ضاقوا ذرعا من الانتظار لساعات وسط الزحام وارتفاع درجات الحرارة " كانوا مئات حشروا في مساحة لا تسع في العادة إلا لعشرات، متسقين وملتصقين، لكنهم بالرغم من ذلك لم يتذمّروا، بل أخذوا يمزحون ويطلقون نكتا ابتدعوها للتو، غير مبالين بالحرّ والعرق المتصبّب عليهم، حتى إن رجلا منهم صاح: " الله.. هذا حمام وصونا، من أحضر معه الصابون رحمكم الله؟" وصاح آخر " يا جماعة هذه يدي اليمنى، من رأى منكم

[1]Yan Hang, Exploration on the Black Humor in American Literature, international conference on managment science, education technologie, arts, social science and economics, (MSETASSE 2015) .

يدي الأخرى فليعلمني"، واستمروا في إطلاق النكت والسخرية على بعضهم وقتا ضاحكين، من غير أن يتساءل أي منهم عن الأمر الذي بسببه استدعوا جميعا."[1]

وفي موقف مشابه،حين اتهم سالم الجمل بالاحتيال على رجل مسن وسرقة أمواله بعد أن باعه قطا مسلوخا على أساس أنه أرنب وعرف القاضية التي ستنظر في أمره:"

- " اللعنة، لا تقل لي أنها (دليلة بزولتي) ؟"
- هي بالذات، وستكون أسرع محاكمة عرفتها في حياتك وما تكاد تنتهي حتى تصدر حكمها بأقصى عقوبة كما اعتادت سواء اعترفت أم لا. واختنق بالضحك ليضيف:
- لا تفهمني خطأ، ولكنني سأحب حضور لحظة نطقها بالحكم وهي تقول "وحق بزولتي غير تروح بخمسة".

المرأة لم تنس أنها بسبب حادث سرقة اضطرت لبتر أحد ثدييها، حين طعنها سارق في صدرها بعد أن قاومته، من يومها لا تنظر إلا في قضايا السرقة وما شابه، ولا تنطق حكما أقل من خمس سنوات.. حظّك خراء أسود هذه المرّة."[2]

إن هذه المسحة الكوميدية قد خلقت عالما آخر للشخصيات، تهرب إليه من واقعها الذي لم تتقبّله، ولم تكن باستطاعتها القدرة على تغييره.

وقد ورد كذلك شكل آخر من الكوميديا، تمثّل في مجموعة من المواقف المضحكة التي وقعت فيها شخصيات الرواية، مثلما حدث حين ألقى سالم الجمل القبض على إبراهيم بافالولو، والذي من فرط خوفه تبوّل وتبرّز في ثيابه، فما كان من سالم إلا أن شعر حياله ببعض الأسى لأجزاء من الثانية، " قبل أن يتملّكه الضحك وهو يتذكّر مثلا شعبيا يقال في مثل هذه المواقف " من الخوف خرا تحتو"، وراح يردّده ضاحكا."[3]

كما أورد قسيمي موقفا كوميديا آخر، وذلك حين ألقى سالم الجمل القبض على عصام كاشكاصي ووضعه في صندوق السيارة، الذي كانت رائحته كريهة جدا نظرا للأمور التي

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، ص 42.

[2] المرجع نفسه ، ص 282.

[3] المصدر نفسه، ص 185.

حدثت فيه، فعمل عصام على مقاومتها "وكاد أن ينجح لم يفاجأ سالم الجمل بكلب، فر من يد صاحبه، يقطع الطريق، فداس على الفرامل حفاظا على حياته، لاعنا الكلب وصاحبه ومن أنجبهما، ولعلّه استعمل في لعناته تلك كلمات تجاوزت في قذارتها ما أخرجه عصام كاشكاصي من جوفه لحظة فرمل سالم الجمل".[1]

وعن وفاة رئيس الحكومة الذي ترك مدير التشريفات مع جثة جمال حميدي، وخرج إلى الطريق العام طلبا للنجدة، وكلّه ثقة أن كل من يعرفه سيهبّ لمساعدته، " مهما يكن، وقف رئيس الحكومة ملوحا وسط الطريق، فقلّل السائق من سرعته بمجرّد أن لمحه، واستمر في الفرملة، وحين راى وجهه جيّدا، ابتسم وهو غير مصدّق أن يرى وجه رئيس الحكومة شخصيا، والشاحنة تقترب منه بتباطؤ شديد، حتى إذا كادت أن تتوقّف لحظة تقاطعت نظراتهما، داس السائق على دواسة السرعة فجأة، مطلقا ضحكة مدوّية، وهو يرى جسد رئيس الحكومة يختفي تحت الشاحنة، ليخرج من الجانب الخلفي قطعا مهشّمة لا تعرف منها يداه من رجليه."[2]

لقد ولّد مجموع هذه المواقف عالما موازيا غير العوالم المذكورة آنفا، وهو عالم لجأ إليه الكاتب وشخصياته على حد سواء، هروبا من العالم الموضوعي، فهم لم يجدوا بدّا في شغل أنفسهم بنكات سخيفة، علّها تنسيهم مرارة الموقف الذي وجدوا أنفسهم فيه، والواقع الذي يرفضونه ولا يجدون عنه بديلا سوى في اللجوء إلى حيل نفسية كالفكاهة مثلا، التي تشغلهم عن الألم الذي يستطيعون التعبير عنه، " ذلك أن في حياتنا النفسية أيضا ضربا من " العربدة الفكرية "، التي تتمثّل أحيانا في جنون الأفكار وتراقصها وتداخلها وتمايلها وانتشائها، ولكن حالة "الاضطراب" أو "الاختلاط" إنما هي على وجه الخصوص من مقومات طبيعتنا

[1] سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد ، ص 197.

[2] المصدر نفسه، ص 292.

الجسدية، لأن الجسد بالنسبة إلينا هو محل الألم وحاويه، وإذا كان من شأن الفعل أن يحررنا من حالة الاختلاط، فإن من شان الألم أن يشيع فينا الاضطراب."[1]

ولأن قسيمي مرتبط بشخصياته فقد شاركها عوالمها الموازية، وانتقل من العالم الحقيقي إلى مجموعة من العوالم المتخيّلة، وقد عبّر في لقاء له مع تلفزيون فرانس 24[2] عن الرابط القويّ الذي يجمعه بشخصياته، فقد لعب قسيمي دور البطل حين عكس اسمه في رواية الحالم، ليصير ريماس إيميساك، وفي سلالم ترولار لعب دور شخصية الكاتب الذي ما إن ينهي روايته حتى تعود كل الأبواب إلى أماكنها، وهو يشاهد على شاشة حاسوبه غلاف رواية سلالم ترولار.

نتائج الفصل الثّالث:

- لقد استعان قسيمي بمجموعة من **العوالم الموازية** للعالم الحقيقي الموضوعي، بعضها واقعي مثل عالم الرجل الضئيل وعالم الآلهة والأوغاد، وعالم العهر والثقافة، والبعض الآخر فنتازي خيالي مثل عالم تختفي فيه كل الأبواب وعالم لا يقرأ، إضافة إلى عالم الأحلام الذي احتلّ مكانا لا بأس به في الثلاثية.
- إن العلاقة بين **الشخصيات والعوالم الموازية** المختلفة قد كانت **علاقة تأثر وتأثير**، فبعض الشخصيات أثرت على كل العوالم التي وجدت فيها، مثل جمال وعيشة وسالم الجمل، وبعضها الآخر تأثر بتغير العوالم من حوله مثل موح بوخنونة.
- يمكننا القول بما لا مجال للشك فيه أن كلا من **الكوميديا السّوداء والسخرية** يشكلان **عالما موزايا** آخر، يلجأ إليه الروائي لعدّة اعتبارات سردية وقانونية تكفيه شرّ المساءلات القضائية.

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، ص 93.

[2] اللقاء موجود على موقع يوتيوب، تكفي كتابة لقاء مع سمير قسيمي حتى يظهر عبر قناة فرانس 24، ناقشت معه المذيعة روايته حب في خريف مائل.

خاتمة

خاتمة:

إن البحث في موضوع الرواية العبثية، قد كشف لنا عن التنظيم والثراء الفلسفي الذي تميّز به سمير قسيمي، وقدرته على تطويع السّرد ليتوافق مع الأفكار التي يودّ عرضها عن طريق شخصياته، كما أثبت لنا لا جدوى فكرة البطل البرجوازي التي نادت بها الرواية الكلاسيكية، فتوظيفه لشخصيات كاريكاتورية ممعنة في القبح زاد من جمالية نصوصه السّردية، وتركيزه على الفئة المهمّشة ومعاناتها أثْرت نصّه، وشدّت إليه القارئ أكثر.

ومن خلال دراسة عناصر البنية السّردية للروايات الثلاث لسمير قسيمي " سلالم ترولار وحماقات دوق دي كار والأحمق يقرأ دائما"، إضافة إلى تتبّع مسار الفكر العبثي وتمثلاته، ومحاولة تطبيق نظرية العوالم الممكنة على نصوص الروايات، خلصت هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج جاءت كالتالي:

- تجلى **الخروج عن المنطق السردي** عند قسيمي عن طريق توظيفه لمجموعة من الحيل الخارجة عن الأعراف السردية مثل **تفكك الحبكة** أو فكرة **اللاحبكة** حيث نجد في الرواية الواحدة عدّة حبكات قد تكون متوازية ومترابطة مثل حبكات رواية حماقات دوق دي كار، وقد تكون متوازية فقط لا علاقة بينها مثل حبكات روايتي سلالم ترولار والأحمق يقرأ دائما، وكذلك **التسنين المزدوج** للرواية فهي موجّهة لفئة نخبوية وفي الوقت نفسه موجّهة للشريحة العريضة من القراء الشعبويين، كما اعتمد فكرة **التضاد السردي أو تعرية أسلوب السرد** باشتغاله على تيمة الحلم في الروايات الثلاث فجاءت كل رواية بمثابة معارَضَة للرواية التي قبلها، وأخيرا نجد **تدخلات الكاتب** الكثيرة في الرواية والتي كانت ساخرة في أغلبها.
- اعتمد قسيمي على فكرة المفارقة في طرحه للأحداث في الثلاثية من **مفارقة توقّع الحدث ومفارقة الفهم الخاطئ للأحداث ومفارقة الأحداث المتضادّة** والتي تؤدى كلها في **تفكك الحدث** وتشظّي الحبكة والتي ستؤثر بدورها على عنصر الزمن وطريقة توظيفه.
- عمد قسيمي إلى توظيف شخصيات تشبه المسوخ، وتتصف بكل أنواع القبح النفسي والجسدي فلجأ مرّة أخرى إلى فكرة **المفارقة في اختيار أسماء الشخصيات** حيث اختار

أسماء تدل على عكس صفات الشخصيات فاتخذ للشخصية العاهرة اسما طاهرا مثل عيشة وللشخصية القبيحة التي تشبه الخنزير اسم جمال، إلى جانب هذه المفارقة اعتمد على حيلة سردية تكلّم عنها امبرتو أيكو في كتابه آليات السرد وهي **شخصيات بلا أسماء**، فاحتوت الثلاثية على عدّة شخصيات دون اسم مثل الرجل الضئيل، الخطيبة المعلقة بالرجاء، الرجل ما، رجل الشرفة، رجل القمامة، الوالد الوحش، الرجل الدمية ..

- اعتمد قسيمي على **الحيّز المكاني** في هندسته **للحيّز النصي** فجاء هذا الأخير مطابقا لبعض الأماكن والأحياء في الجزائر العاصمة مثل حي ترولار وسلالمه فجاءت فصول رواية سلالم ترولار بعدد السلالم إضافة إلى رواية حماقات دوق دي كار التي كانت مقسّمة إلى قسمين " ما قبل العتبة" تدور أحداثه في حي الدوق دي كار والجزء الثاني ""ما بعد العتبة بكثير" الذي جرت أحداثه في ساحة البريد المركزي وبالقصر الحكومي.
- وظّف قسيمي **الأماكن المغلقة والمفتوحة** بالطريقة التي تخدم فكرته الفلسفية التي يريد إيصالها من خلال الثلاثية، فغالى في توظيف الأماكن المفتوحة في الروايات الأولى سلالم ترولار وحماقات دوق دي كار، أما في الرواية الأخيرة فقد جاءت الأماكن المغلقة غالبة على المفتوحة في إشارة إلى انغلاق الإنسان حول ذاته وشعوره بالخواء الداخلي كلما اقتربت نهايته، وهذا ما تقوم عليه الفلسفة العدميّة.
- توظيف **الجسد كفضاء** شاهد على عدّة أحداث عن طريق الاعتماد على **تيمة الجنس** بمختلف زيجاته الفطرية والشّاذة، دون أن يجعل الجنس غاية في حدّ ذاته مثلما اعتدنا عليه في بعض الروايات الإيروتيكية الجريئة.
- أثّرت فكرة اللاحدث وتفكك الأحداث داخل الثلاثية على بناء الزّمن، حيث اضطرّ الكاتب إلى اللجوء **للنسق الدائري** من خلال **تضمين** بعض الأحداث الثانوية التي جاءت على شكل **استرجاعات**، ما أدّى إلى كسر خطيّة الزّمن، كما أن الكاتب عاد مرّة أخرى لفكرة المفارقة في حديثه عن الزّمن فلا أحد يذكر العام الذي وقعت فيه أحداث الروايات، إلا أنه يذكر توقيت بعض الأحداث بالدّقيقة والثانية.

وانطلاقا من الدراسة التشريحية لمختلف موضوعات الرواية تمّ الوصول إلى النتائج التالية:

- تعاني جميع شخصيات الثلاثية من **الاغتراب النفسي** مثل أولغا المصابة بالرهاب الاجتماعي في رواية الحماقة كما لم يروها أحد، وبالبرص الذي جعلها حبيسة المنزل في سلالم ترولار، **والاغتراب الدّيني** مثل الاغتراب الذي شعر به إبراهيم بافالولو وتطيّره من دخول أي مسجد خوفا من أن يلحق به مكروه، أما **الاغتراب السياسي** فقد شمل الشعب بأكمله بدءا بشخصيات الرواية ووصولا إلى عامّة الناس التي حدثت بينها وبين السياسة قطيعة أبديّة نتيجة التراكمات المغلوطة العالقة في أذهانهم، وسيطرة الآلهة أصحاب النفوذ على الساحة السياسية.
- تمثّلات **الفكر العدمي** واضحة جدا في الثلاثية، فنجد فكرة **النخبوية والأنانية** كما نجد **الاشمئزاز من كل ما هو أنثوي**، وقد لجأ قسيمي إلى توظيف الجنس ليعبّر عن أن سبب شقاء الرجل في الحياة هو المرأة، وكذلك نجد فكرة أخرى من الأفكار العدمية التي أشارت لها الكاتبة العدمية نانسي هيوستن وهي **احتقار الحياة الأرضية**، فقد استغل قسيمي كل فرصة أتيحت له للتعبير عن هذه الفكرة مستعينا بالحوارات الداخلية وتيّار الوعي.
- **القلق الوجودي** تيمة أساسية في الرواية، على اختلاف تمثلاته بين الشخصيات، فنجد الرئيس الذي يخاف على منصبه بعد الحلم الذي رآه، وعيشة لارولاكس القلقة حيال سرد الرئيس للحلم الذي رآه لها خصيصا، وقلق جمال حميدي إزاء تخلّي أصدقائه عنه وكأنه لم يكن يوما، فكان لكل شخصية في الرواية مصدر قلق معيّن.
- لقد أبدع قسيمي في طريقة عرضه **للهامش** في الثلاثية، وقد استعان في ذلك بسيميائية عتباته النصية خاصة في ثنائية الحماقة كما لم يروها أحد، وبالتحديد في رواية حماقات الدوق ديكار التي جاءت مقسمة إلى عالم ما قبل العتبة والذي يقصد به عالم الأوغاد وكل الشخصيات في هذا الجزء من العامة، والجزء الثاني ما بعد العتبة بكثير للإشارة إلى عالم الآلهة وأصحاب النفوذ والقرار في المدينة الدولة، والمقصود بها عاصمة الجزائر التي فصل

قسيمي في مسألة احتقار العاصميين لسكان باقي الولايات الأخرى واعتبار العاصمة مركزا والبقية هوامش.

- وضح قسيمي أن **السلوكات المتكررة ترسّخ الاعتياد القاتل** الذي سيأثر لاحقا على الشخصيات الروائية وطريقة تعاطيها مع مختلف المواقف، ويجد القارئ نفسه أمام مفارقة عجيبة، ففي الوقت الذي من المفترض أن تحس فيه الشخصية **باللاجدوى** أمام **الاعتيادية والروتين الممل** الذي تعيش وفقه، نجدها تتلذّذ بهذا الأمر لأنها أولا وأخيرا ليس لديها خيار آخر لتعيش حياتها الكئيبة والقاتمة بطريقة أخرى.
- لقد استعان قسيمي بمجموعة من البطاقات الدلالية الخاصّة بكل شخصية، والتي من خلالها قد وضّح **الشّقاء الإنساني** الذي تتخبّط فيه، **واللاجدوى** التي لا تحس بها لأنها شخصيات بالغة الحمق، وهذا جوهر **الفكر العبثي**.
- لقد استعان قسيمي بمجموعة من **العوالم الموازية** للعالم الحقيقي الموضوعي، بعضها واقعي مثل عالم الرجل الضئيل وعالم الآلهة والأوغاد، وعالم العهر والثقافة، والبعض الآخر **فنتازي خيالي** مثل عالم تختفي فيه كل الأبواب وعالم لا يقرأ، إضافة إلى عالم الأحلام الذي احتلّ مكانا لا بأس به في الثلاثية.
- إن العلاقة بين **الشخصيات والعوالم الموازية** المختلفة قد كانت **علاقة تأثر وتأثير**، فبعض الشخصيات أثرت على كل العوالم التي وجدت فيها، مثل جمال وعيشة وسالم الجمل، وبعضها الآخر تأثر بتغير العوالم من حوله مثل موح بوخنونة.
- ويمكننا القول بما لا مجال للشك فيه أن كلا من **الكوميديا السّوداء والسخرية** يشكلان **عالما موزايا** آخر، يلجأ إليه الروائي لعدّة اعتبارات سردية وقانونية تكفيه شرّ المساءلات القضائية.

وفي الأخير، يبقى هذا العمل مجرّد اجتهاد شخصي لا يخلو من الخطأ، على أمل أن توجد دراسات في المستقبل القريب، تتناول هذا الموضوع بالدراسة والتحليل، كما نصبو إلى صدور روايات عربية تتناول النظريات الفلسفية المختلفة بطريقة سردية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر:

1. سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2020 .
2. سمير قسيمي، سلالم ترولار، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2019 .

المراجع العربية:

الروايات:

3. البير كامو، الغريب، تر محمد بوعلاق، دار تلانتيقيتللنشر، بجاية، الجزائر، 2013
4. فرانز كافكا، المسخ.
5. الدّواوين الشعرية:
6. أبو نواس، ديوان أبي نواس، تح بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث،2010،ط1.
7. أبي دؤاد الإيادي، ديوان أبي دؤاد،تح أنوار محمد الصالحي وأحمد هاشم السامرّائي،دارالعصماء،دمشق، 2010، ط1.
8. أدونيس، ديوان مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، 1977، دط.
9. امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تح محمد أبو الفضل إبراهيم،دار المعارف، مصر، 1984، ط 4.
10. إيليا أبو ماضي، ديوان إيليا أبي ماضي، دار العودة، بيروت، دت، دط.
11. بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 2016، دط، مج 1.
12. ديوان عنترة بن شدّاد، تح عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي، المكتبة التجارية، دط، دت.
13. طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002، ط3.
14. عنترة بن شداد، ديوان عنترة بن شداد، تح محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، جامعة القاهرة، مصر،1970.

15. نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت،1997م،د ط.

المسرحيات:

16. توفيق الحكيم، يا طالع على الشجرة، مكتبة الآداب، بيروت، 1976.

17. شكسبير، مسرحية ماكبث، الفصل الخامس، المنظر الخامس.

المراجع :

18. ابن فارس، مقاييس اللغة، دار الكتب العلمية، لبنان، 1999م، ط1

19. ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2005، ط4.

20. أحمد أمين العالم، عبد العظيم أنيس، في الثقافة المصريّة، دار الفكر الجديد، ط1، 1995.

21. أحمد شقيرات، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب،دار عمار للنشر والتوزيع، 1987 م، دط.

22. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات " إبراهيم صنع الله ".

23. إمام عبد الفتاح إمام، كيركغارد رائد الوجودية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، 1982، ج2.

24. آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية، من المختلف إلى ما بعد المختلف، مقاربة ثقافية، دار خيال للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2023،

25. باغي عبد الرحمان، في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، بيروت، 1999

26. بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد، المغاربية للنشر ،تونس،ط1، 2003.

27. توفيق إبراهيم صالح، العبثية في الشعر الجاهلي، كلية التربية، جامعة كركوك، العراق.

28. توفيق الحكيم، المؤلفات الكاملة، مكتبة لبنان للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 1966.

29. جميل الحمداوي،السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، 1997.

30. جميل حمداوي، نظرية العوالم الممكنة بين النظرية والتطبيق، دار الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، 2017، ط1.
31. حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، مطابع الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، بيروت، لبنان، 2عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2003.
32. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
33. حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز الدراسات العربية، بيروت، 2013، ط1.
34. خالد حسين،في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، د ط، 2007.
35. خالد سليمان، المفارقة والأدب، دار الشروق عمان، الأردن ط 1، 1999.
36. الخطيب أبو زكريا التبريزي، شرح ديوان الحماسة، دار القلم، بيروت، ج1.
37. رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو طاليس إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر،1992، ط1.
38. زكريّا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مشكلات فلسفية معاصرة، مكتبة مصر، القاهرة، دت، دط.
39. سالم مسعود العرابي، بناء المفارقة في أدب الصادق نيهوم القصصي، دار الكتب الوطنية، بنغازي ليبيا، ط1، 2018.
40. طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية 2000م.
41. عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، بن عكنون، الجزائر، 1994.
42. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، منشورات السهل، الجزائر ط1، 2009.
43. عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3.

44. عبد الفتاح الحجري، عتبات النص النص – البنية والدلالة –، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب.
45. عبد الفتاح عوض، السخرية في روايات باييستير، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2001.
46. عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان،الأردن، ط3، 2000.
47. عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب.
48. عمر عاشور (ابنالزيبان)، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، ط1، 2011.
49. عمر فروخ، تأريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ط4، ج1،ص2
50. عودة الله منيع القيسي، نجيب محفوظ تكنيك الشخصيات، الرئيسة والثانوية.
51. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1،2002، بيروت.
52. محمّد برادة، الرواية العربية ورهانات التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ط1.
53. محمد برادة، الرواية العربية ورهانات التجديد، دار الصّدى، الإمارات، 2011.
54. محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف للنشر، مصر، د ط،د ت.
55. محمد زكي عشماوي، دراسات في النقد الحديث والمعاصر، دار الشروق، بيروت، القاهرة، 1994،ط1.
56. محمد عباس يوسف، الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب، القاهرة مصر، ط1، 2004.
57. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت،1975.
58. محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1988، ص 10.
59. معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986 م، دط.

60. منير حافظ، المعيار الجمالي في فن اللامعقول.
61. مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، لبنان، 2004، ط1.
62. نادية النبهاوي،بذور العبث في التراجيديا الإغريقية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، د ط.
63. نبيل راغب، فن الرواية عند يوسف السباعي، مكتبة الخافجي، دط.
64. نعيمة عطية، مسرح العبث، مفهومه، جذوره، أعلامه، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، 2005، ط1.
65. نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ط1
66. ياسين النصير، الرواية والمكان(دراسةالروائي)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2010، ط2، ص 50
67. يحيى هويدي، قصة الفلسفة الغربية،دار الثقافة،القاهرة،1993، د ط.
68. المراجع المترجمة:
69. إدوارد سعيد، العالم والنّص والناقد، تر عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000، ط1.
70. ألبير كامو، أسطورة سيزيف، تر أنيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة، بيروت، د ت،د ط.
71. إمبرتو أيكو، آليات الكتابة السردية، تر سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتزيع، سوريا، ط1، 2009.
72. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر السيد إمام.
73. جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، تر لطيفة الديلمي، دار المدى للطباعة والنشر، بغداد، ط1، 2016.

74. ديفيد وورد، الوجود والزمان والسّرد فلسفة بول ريكور، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999،ط1.
75. سلامة نانسي، يونسكو علي، صلاح عبد الصبور في مسرحية مسافر ليل، تر سامي خشبة، مجلة فصول، عدد1983.
76. سيغموند فرويد، الحلم وتأويله، تر جورج طرابيشي، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 1982.
77. سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، تر مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.
78. فريتيوف براند، كيركغارد، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة، ط1، 2009.
79. فريدريك نيتشه، نيتشه وإرادة القوة، تر جمال مفرج، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ط1، ص 23
80. كارلوس بوسونير، اللاعقلانية الشعرية، تر علي إبراهيم منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.
81. مارك وإنجلز، أعمال مختارة، موسكو، 1955، ط11.
82. نانسي هيوستن، أساتذة اليأس، النزعة العدمية في الأدب الأوروبي، تر وليد السويركي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2012، ط1.

المراجع الأجنبية:

83. encyclopedia of philosophy, apeer-reviewedAcademicResource, Albertcamus, by David Simpson, De pauluniversity
84. Fiche synthèse du poème « palais », analyse et questionnaire Alcools Apollinaire, programme de l'EAF 2022.
85. Greimas A.J, pour une sémiotique topologique, dans sémiotique de l'espace, Denoël/ Gonthier, Paris,1979.
86. Jens Alwood and others, logic in linguistics, Cambridge universitypress , 1977.
87. Michel Butor, L'espace romanesque, dans Essai sur le roman, Gallimard, Paris, 1965.
88. Roland Bourneuf et Réal Ouellet, L'univers du roman, P.U.F, Paris, 1972.
89. Saul A. Kripke, Naming and nessecety, Harvard university press,1980.

90. The RussianPrimaryChronicle, translated and edited by Samuel Hazzard Cross and Olgerd P, the mediaevalacademey of America, Cambridge, massachusetts .
91. Wayne.G.Booth « distance et point de vue » , poétique de récit , Paris, Seuil,piont,1997.
92. Yan Hang, Exploration on the Black Humor in American Literature, international conference on managment science, education technologie, arts, social science and economics, (MSETASSE 2015).

المقالات:

93. إبراهيم طه، مراجعة في كتاب (الرواية العربية بين الواقعبة والحداثة وما بعد الحداثة) لستيفان ميير، مجلة الكرمل، فلسطين، العدد 21-22، 2000 .
94. أحمد أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمنها (مقاربة مبدئية عامة)، مجلة فصول، مج 12، العدد 1، 1993.
95. بوبكر النية، الرواية وإبدالاتها السّردية، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة، المجلد 11، العدد1، 2019، جامعة الجزائر 2،
96. حكيمة بوشلالق، بنية الانزياح التركيبي في بردة البوصيري، مجلة حوليات التراث، جامعة المسيلة ،العدد12، 2012.
97. حنان خطّاب، الحداثة وسؤال التجاوز في فهم الثابت والمتغير عند أدونيس، مجلة العمدة، جامعة المسيلة، المجلد 6 العدد2، 2022،
98. زوغري حمزة، مليكة فريحي، النص الساخر بين الأدبية والمرجعية، مجلة التعليمية، المجلد 11، العدد 2، نوفمبر 2021.
99.
100. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربي، الوجود والحدود، دار الأمان، ط1، الرباط، 2013.
101. عباس بن يحي، الناقد والتحويل من القديم إلى الخطاب المحدث، مجلة التواصل، عدد 11 ديسمبر 2003.
102. عبد اللطيف حجّاب، جماليات المكان القومي ودلالاته في شعر مفدي زكريا، مجلة اللغة العربية، المجلد 24، العدد 3، السنة الثالثة، 2022،ص 477،450.

103. علي وطفة، المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، عالم الفكر، الكويت ،مجلد 27، العدد 2، 1998.

104. فتحي بوخالفة، التأويل منهجية للقراءة ونمطية للفهم، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، المجلد 5 العدد1، ماي 2020م

105. فتحي بوخالفة، التفكيكية في مقاربة الخطاب الروائي الجديد، مجلة المعارف، المركز الجامعي البويرة، العدد الأول، 2006م.

106. كنزة مهدي، علي ملاحي، مساءلة الخطاب النقدي المغربي، بين حداثة الرؤية وخصوصية التجريب،- سعيد يقطين أنموذجا -، مخبر اللغة وفن التواصل، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة يحي فارس، المدية، الجزائر، مجلد 10 ،العدد1، 2021.

107. نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، المجلد 7، العدد 3، 1987م.

108. هشام ميداقين، المعنى والظاهرة في التأويل الفينومينولوجي للنص الشعري، مجلة العمدة، جامعة المسيلة، المجلد 7، العدد 1 جانفي 2023م، ص271- 285.

109. جورج دوليان، الرواية الجديدة في فرنسا، مغامرة في الشكل والمضمون، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، عدد544، مارس2004.

110. محمد حسين ضو، العبث في الشعر الجاهلي، مجلة الجامعة الأسمرية الإسلامية، ع16، 2012.

الأطروحات:

111. أحمد فاروق حسن، الاغتراب السياسي بين الشباب في المجتمع، أطروحة دكتوراه، جامعة المنيا، مصر، 1992.

112. آمال سعودي، حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، أطروحة ماجيستير ،إشراف: فتحي بوخالفة، جامعة المسيلة ، السنة 2008-2009م.

.113

114.بن ناصر علجية، ملامح الشخصية في رواية " سيدة والمقام " ومتاهات ليل الفتنة" لواسيني الأعرج وحميدة العياشي، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجيستير، إشراف: عقاب بلخير، جامعة المسيلة 2010،2011 . م.

115.بوقادير نسيم، سيميولوجيا الغياب والصم في مسرح صامويل بيكيت، في انتظار جودو نموذجا، إشراف نور الدير عمرون، جامعة المسيلة، السنة 2011-2012م.

116.جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970م، أطروحة دكتوراه علوم، إشراف: العربي دحو، جامعة باتنة، السنة 2007-2008م.

117. شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسنة، بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية، دراسة في ضوء المناهج الحديثة، أطروحة دكتوراه، إشراف محمد الشوابكة، عمادة الدراسات العليا، جامعة مؤتة، 2007.

118.صليحة قصابي، حداثة الخطاب في رواية الشمعة والدهاليز للظاهر وطار، أطروحة ماجيستير، إشراف: فتحي بوخالفة، جامعة المسيلة، السنة 2008-2009.

119.مسيلي الواهمة، مسائل النقد الأدبي في كتاب زمن الشعر لعلي أحمد سعيد، أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، الإشراف: فتحي بوخالفة، السنة 2011-2012.

120. ميادة عبد الأمير كريم العامري، البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (أطروحة ماجيستير)، كلية التربية، جامعة ذي قار، العراق، 2011.

المواقع الإلكترونية:

121. موقع فرونس 24 على اليوتيوب https://www.youtube.com/watch

122. الروائي الجزائري سمير قسيمي.. أعتقد أن الخيال والواقع يتقاطعان في أكثر من مجال(youtube.com)

الملاحق

ملحق 01: سمير قسيمي:

يعدّ سمير قسيمي من أكثر الكتّاب الجزائريين إثارة للجدل، وذلك بسبب مواقفه السياسية الجريئة، والتي راح يعبّر عنها في رواياته جميعها، غير مبالٍ بسلطة ولا نظام حكم.

وُلد سمير قسيمي بالجزائر العاصمة سنة 1974م، تحصّل على شهادة الليسانس في الحقوق، فعمل محاميًا، ثمّ محرّرًا ثقافيا ومدقّقًا لغويا في الصحافة، وقد أتاح له ذلك الاحتكاك بالأوساط الثقافية التي شحذت موهبته الروائية، وغذّت خياله، وصقلت قدراته.

تُعتبر روايات قسيمي كسرًا لطابو السياسة والدّين، وقد اتهم في أكثر من موقف بالخروج عن تعاليم الدّين الإسلامي، خاصّة في روايته "حب في خريف مائل"، " هلابيل"، "والماشّاء" التي تنطلق من خلفيات ومرتكزات دينية بحتة.

أعماله:

لسمير قسيمي تسع روايات منشورة، وهي على التّوالي:

1-يوم رائع للموت، صدرت سنة 2009م.

تعتبر هذه الرّواية أول رواية جزائرية وصلت إلى القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية سنة 2009م.

2-هلابيل، صدرت سنة 2010م.

3-تصريح بضياع، صدرت سنة 2010م.

4-في عشق امرأة عاقر.

صدرت سنة2011م. تمكّنت هذه الرواية من حجز صفحات في مجلة بانيبال الدّولية، والتي تهدف إلى تعزيز مكانة الأدب العربي.

5- الحالم، صدرت سنة 2012م

وصلت هذه الرواية إلى القائمة الطويلة لجائزة الشيخ زايد سنة 2014.

6-حبٌّ في خريفٍ مائل، صدرت سنة2014م.

7-كتاب الماشاء، صدرت سنة2016م.

8-سلالم ترولار، صدرت سنة 2019م.

9-الحماقة كما لم يروها أحد، صدرت سنة 2020م.

الجوائز:

تحصّل قسيمي على بعض الجوائز التي أبدى عدم رضاه عنها في أكثر من مقابلة، إذ يرى أن رواياته تستحق المراتب الأولى بلا شك:

1-جائزة هاشم سعيداني للرواية عن أفضل أول رواية جزائرية عن رواية تصريح بضياع.

2-جائزة آسيا جبّار الكبرى للرّواية، عن أفضل رواية جزائرية باللغة العربية عن ورايته كتاب الماشّاء.

كما تجدر الإشارة إلى أن قسيمي قد نشط في الكثير من الملتقيات والنّدوات الأدبية، فراح يعبّر في كلّ مرة عن طقوسه في الكتابة السّردية، ولعّل أهم ما ميّز كتاباته هو مشاركته لشخصيات الروايات في أحداثها، مع إيحاء خفيف، يجعل القارئ يكتشف الأمر بنفسه.

ملحق 02: مسرد الروايات:

تعتبر روايات قسيمي ككل أعمالا متفرّدة، نرى فيها لمسته الخاصّة وحضوره بأشكال مختلفة، وقد صرّح برغبته في مشاركة شخصيات رواياته في مختلف المواقف والأحداث في أكثر من مناسبة، فجاءت الثلاثية الأخيرة لتعبّر عن الواقع الجزائري بطريقة ساخرة، تصف الواقع السياسي وتؤرخ لمرحلة انتقالية في النظام السياسي الجزائري، وتعرّي وتكشف المستور، وتستنطق المسكوت عنه، كل هذا بأسلوب سردي غاية في الإبداع والجدّة، فقد اعتمد قسيمي على تقنيات سردية جديدة في الرواية العربية عامّة والجزائرية بشكل خاص، كما عمد إلى توظيف العبثية والعدمية ونقلها من الفلسفة إلى الأدب، فنجد ثلاثية السلالم والحماقة تقوم على مجموعة من الشخصيات التي تلعب عدّة أدوار مختلفة من رواية لأخرى، فسلالم ترولار تتحدّث عن قصّة جمال حميدي البواب المقعد الذي خلعته زوجته حين صار مشلولا ونصف عنين، والذي استيقظ في أحد الأيام ليجد كل أبواب المدينة الدّولة – العاصمة الجزائرية– قد اختفت كليّا، واختفى كل ما من شأنه أن يفصل بين الداخل والخارج، لتتوالى الأحداث حتى يجد جمال حميدي نفسه رئيسا للجمهورية، بعد أن يختاره الرجل الضئيل والذي هو جدّ زوجته أولغا التي لا تعلم بوجوده أصلا.

كانت مهنة الرجل الضئيل هي إدارة الدولة العميقة في الجزائر، واختيار الرؤساء وتكوينهم، أما عن اختياره لجمال حميدي فلأنه صهره، ولأن فيه بعض الصفات التي تؤهله لدخول عالم السياسة، كأن يوهم النّاس بامتلاكه حلولا لمشاكلهم.

بالموازاة مع قصّة جمال حميدي نجد قصّة وحبكة أخرى وهي قصّة الكاتب، الذي فقد شغفه في الكتابة بعد تسع روايات حملت كلّها اسم رجل غريب، التقى به مرّة فقط في دار الصحافة، ثم تصله رسالة من مرسيليا كان قد بعثها لزوجته قبل خمس سنوات، لكنها صودرت من طرف المخابرات الجزائرية، نظرا للأفكار التحررية التي كان يعبّر عنها الكاتب.

بمجرد أن يقرأ الكاتب تلك الرّسالة، حتى يعود إليه الإلهام تدريجيا، ومع كل صفحة يكتبها يعود أحد الأبواب إلى مكانه إلى غاية أن يكمل كل الرواية، ويحس فجأة بهدوء غريب، يلتفت

ليجد كلّ الأبواب قد عادت إلى مكانها، فيبتهج وهو يرى على شاشة حاسوبه غلاف الرواية التي كتبها وعنوانها" سلالم ترولار".

لقد كان هذا المقطع الأخير من الرواية بمثابة كسر لأفق توقع القارئ، الذي لم يتصور أن تكون شخصية الكاتب في الرواية هي نفسها الروائي سمير قسيمي، كما نلاحظ عدم تسمية الروائي لشخصياته قصدا، وهي إحدى الحيل السردية التي لجأ إليها الروائي، ربما كي لا يقع لاحقا في المساءلات القانونية، خاصّة وأنه قد عالج في هذه الرواية الواقع السياسي من منظور المواطن الجزائري، فجاءت شخصيات الرواية ممعنة في القبح، لا يفوّت قسيمي اية فرصة في إلحاق كل صفات البشاعة والحمق بها، سواء كان ذلك من خلال البورتريهات الكاريكاتورية، أو المواقف الدنيئة التي صوّرها فيها، مستغنيا عن فكرة البطل النبيل البرجوازي فسلط الضوء على الفئة المهمّشة والمنبوذة في المجتمع الجزائري.

وفي رواية حماقات دوق دي كار نجد نفس الشخصيات التي كانت في سلالم ترولار مع بعض الاختلافات، فجمال حميدي لم يكن بوابا بل كان يمتلك بيت مواعدة في حي دوق دي كار، هذا الحي الذي جمع كل الشخصيات مثل إبراهيم بافالولو وعصام كاشكاصي وأولغا وبختة وعيشة لارولاكس، تبدأ أحداث هذه الرواية حين يستيقظ جمال حميدي من نومه مفزوعا، بعد أن رأى حلما غريبا هو في الحقيقة الرواية السابقة " سلالم ترولار"، تتوالى الأحداث حتى يتضّح أن صاحب الحلم لم يكن جمال، بل كان رئيس الجمهورية نفسه، وهنا تبدأ سلسلة من التحديات بين صف السيد الرئيس ومعاونيه وشرطته الخاصة، وبين صاحب النياشين وجواسيسه ومساعديه، في سبيل تنحية الرئيس من منصبه وتنظيم انقلاب ضدّه، في الأخير يتمكن صاحب النياشين الكثيرة من عزل السيد الرئيس، ويتم توظيف كل أصدقاء جمال حميدي في مناصب حكومية رفيعة، بحكم أن صديقتهم عيشة لارولاكس عشيقة صاحب النياشين، إلا جمال يجد نفسه غريبا في حيّه، لم توظفه عيشة كما فعلت مع بقية أصدقائه وجيرانه، رغم كل الذكريات التي جمعتهما سويا.

بعد مرور سنة يقرر جمال حميدي الذهاب إلى قصر الحكومة، لعله يجد جوابا لتساؤلاته، ليقابل بالضرب المبرح من طرف أحد الضباط، ويتم رميه في مفرغة عمومية للقمامة تابعة للعاصمة الدولة.

أما الرواية الثالثة وهي الأحمق يقرأ دائما فتبدأ حينما يستيقظ جمال حميدي من حلم مفزع آخر مشهد منه كان في مفرغة عمومية، ليتبين فيما بعد أن حماقات الدوق دي كار قد كانت كابوسا رآه جمال لا غير، وأنه فعلا رئيس الجمهورية كما حدث في الرواية الأولى سلالم ترولار.

في هذه الرواية يقع حدث فنتازي آخر، يمتثل في فقدان القدرة على القراءة، وأول من يكتشف ذلك هو جمال حميدي الذي يسقط ميتا إلى جوار زوجته أولغا، لتبدأ رحلة البحث عن رئيس جديد للعاصمة الدولة بإمكانه القراءة.

لقد قامت هذه الرواية كسابقتيها على فكرة توازي الحبكات، ففي الوقت الذي كان مدير التشريفات مشغولا بترتيب جنازة جمال حميدي والرجل الضئيل وكذلك أولغا، وكان الكولونيل سعيد الذيب مشغولا بالبحث عن شخص يستطيع القراءة، وجد سالم الجمل، وهو نفسه الضابط الذي ضرب جمال حميدي في حماقات الدوق دي كار، غير أنه لم يكن ضابطا في هذه الرواية، بل محتالا قبيح الشكل، ومن محاسن الصدف أو مشيئة العبث كما يعبّر عنها قسيمي، أن سالم الجمل كان الوحيد الذي يستطيع القراءة، فتتوالى الأحداث إلى أن يجد نفسه رئيسا للجمهورية.

إن ثلاثية الحماقة عبارة عن مراجعة نقدية للواقع السياسي والثقافي الجزائري، استطاع قسيمي أن يعبّر من خلال شخصياته عن رفضه للطريقة التي تسيّر بها البلاد، بصفته مواطنا جزائريا وله كامل الحق في التعبير عن رأيه، وقد استعان بالتصوير الكاريكاتوري والسخرية والكوميديا السوداء، ومختلف آليات السرد الحديثة في سبيل تعرية الواقع وإظهاره على حقيقته، لا كما يزيّفه الإعلام والسياسة.

فهرس المحتويات

مقدّمة:.....أ

مدخل:العبث والعبثيّة، السّرد والخيال .. مطارحات نظرية

تعريف العبث 6

لغة: 6

اصطلاحًا:.....7

الاتجاه العبثي في الأدب: 11

السّرد والخيال: 29

السّرد: .....**خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**

الفصل الأوّل:عبثية السرد ولا منطق الحكي في السلالم والحماقة

1-الحبكة:..... 38

2-السّرد المضاد وتعرية أسلوب السرد: 42

3-تدخلات الكاتب أو السّارد: 45

التسنين المزدوج: 49

تفكك الحدث أو اللاحدث:..... 51

أسلوب المفارقة:..... 52

مفارقة الحدث.....

مفارقة توقّع الحدث:..... 57

مفارقة الورطة أو فهم الشخصية الخاطئ للأحداث:..... 58

عبثية الشخصيات وسقوطها: 62

1. تعدّد الأبطال وفكرة " اللابطل": 65

شخصيات بلا اسم.. ومفارقة التّسمية: 69

رجل الشرفة، الكاتب: 70

شخصية " الرجل صاحب اسمه ": 71

الخطيبة المعلّقة بالرجاء |والد الخطيبة المعلّقة بالرّجاء: 71

الرجل الدمية: 72
المفارقة في تسمية الشخصيات: 72
1-جمال حميدي: 73
2-سالم الجمل: 74
3-عيشة لارولاكس: 75
4-أولغا أو حورية: 76
مفارقة الأدوار: 77
المكان: 85
1-الحيّز النصي لرواية سلالم ترولار: 89
أ-العنوان: 89
الحيّز المكاني في سلالم ترولار: 95
الحيّز المكاني في رواية حماقات دوق دي كار: 99
الحيّز المكاني في رواية " الأحمق يقرأ دائما": 102
فضاء الجسد: 104
نتيجة: 110
انتهاء الخط الزمني في الرواية: 112
المفارقة الزمنية في ثلاثية سمير قسيمي: 114
نتائج تحليل المنحنيات البيانية: 121
نتائج الفصل الأول: 122
الفصل الثاني: تمثلات الفكر العبثي في ثلاثية سمير قسيمي سلالم ترولار والحماقة
1-الاغتراب وتشظي العالم: 125
الاغتراب النفسي: 127
الاغتراب السياسي: 130
الاغتراب الديني: 137
2-التّيه والعدم: 144
-النخبويّة والأنانةSolipsisme : 146

-الاشمئزاز من الأنثوي الذي يمثّل الوجود الجسدي والحسّي: 150
- احتقار الحياة الأرضية.....154
3-قلق الذّوات وحيرتها: 159
-القلق مرتبط بثنائية " التجاذب والتنافر": 161
-القلق مرتبط بالروح: 161
4-الهامش:.....166
5- الاعتيادية 167
6- اللّاجدوى... طريق الإنسان إلى الشقاء الإنساني.....192
نتائج الفصل الثاني: 199

الفصل الثالث:العوالم الموازية والكوميديا السّوداء في ثلاثية سمير قسيمي

نظرية العوالم الممكنة أو الموازية بين الفلسفة والأدب: 202
العوالم الممكنة في ثلاثية الحماقة لسمير قسيمي:.....205
عوالم الفنتازيا: 219
1- عالم بلا أبواب:.....219
2-عالم الأحلام:.....220
3-عالم لا يقرأ:.....226
تأثر الذّوات بالعوالم الممكنة والموازية: 228
1-جمال حميدي:.....228
2-عيشة لارولاكس: 229
3-موح بوخنونة:.....230
4-سليم غاشي:.....230
5-الرجل الضئيل: 231
6-عصام وأولغا وإبراهيم وبختة:.....231
السخرية والكوميديا السّوداء.. هل يمكن أن تصنعا عالما موازيا؟.....232
1-السّخرية: 232
الكوميديا السّوداء في الثلاثية: 240

خاتمة: 243
خاتمة: .....
قائمة المصادر والمراجع.....248
الملاحق 257
ملحق 01: سمير قسيمي:.....258
ملحق 02: مسرد الروايات: 260
فهرس المحتويات 262

ملخص:

نهدف من خلال هذه العمل إلى تتبع مسار العبث في الرّواية الجزائرية، وبالتحديد في ثلاثية سمير قسيمي الحماقة والسلالم، وذلك من خلال دراسة الشّكل والمضمون، في الشكل سنرى تجليات العبثية والعدميّة على بناء الرواية انطلاقا من تفكك الحبكة وانتهاء الخط الزمني، وصولا إلى فضاءات وأماكن متداخلة فيما بينها، وذلك لعبثية الشخصيات وتعدّد أدوارها في الثلاثية، أما عن المضمون فإن العمل قد قام بحصر موضوعات الرواية التي تنطلق من نظريات فلسفية كالوجودية والعدمية، طبّق فيها سمير قسيمي مبادئ هاتين الفلسفتين كالاشمئزاز من العنصر الأنثوي واغتراب الذوات وحيرتها، والنخبوية والأنانية، والقلق الوجودي الذي سيطر على شخصيات الرّواية، بالإضافة إلى التهميش والشعور باللاجدوى، وذلك في قالب سردي غير مألوف، اعتمد على تعرية أسلوب السّرد والكشف على أن سلالم ترولار وحماقات دوق ديكار لم تكونا سوى كابوسين من كوابيس جمال حميدي لا غير.

وتجدر الإشارة إلى أن الروائي قد تجاوز حدود الخيال والطبيعي باعتماده على مجموعة من العوالم الفنتازية مثل عالم بلا أبواب، وعالم لا يقرأ، إضافة إلى عالم آخر يعتبر حجر الزاوية في الثلاثية ألا وهو عالم الحلم، فضلا عن مجموعة أخرى من العوالم تجلّت فيها نظرية العوالم الممكنة والموازية، التي لم تقتصر على عنصري الشخصية والفضاء، بل تجاوزت ذلك إلى تحليل سلوك الشخصيات التي كانت تعيش في عالمها الخاص، هروبا من العالم الطبيعي الواقعي، فكان عالم الكوميديا السوداء والسخرية ملاذا لها من عبثيّة العالم ولا معقوليته.

الكلمات المفتاحية: الرواية، العبثية، العدمية، منطق السرد، العوالم الممكنة.

Summary:

Through this work, we aim to trace the path of absurdity in the Algerian novel, specifically in Samir Kasimi's trilogy Folly and Stairs, through studying form and content.In form, we will see the manifestations of absurdity and nihilism in the structure of the novel, starting from the disintegration of the plot and the end of the timeline, all the way to spaces and places intertwined with each other, due to the absurdity of the characters and the multiplicity of their roles in the trilogy.As for the content, the work has limited the themes of the novel, which are based on philosophical theories such as existentialism and nihilism, in which Samir Qasimi applied the principles of these two philosophies, such as disgust towards the feminine element, self-alienation and confusion, elitism and selfishness, and the existential anxiety that dominated the novel's characters, in addition to marginalization and a sense of futility. This was done in an unusual narrative form, based on exposing the narrative style and revealing that the stairs of Trullard and the follies of the Duke of Deckar were nothing but two of Jamal Hamidi's nightmares and nothing else.

It should be noted that the novelist has transcended the limits of imagination and the natural by relying on a group of fantasy worlds such as a world without doors and a world that does not read, in addition to another world that is considered the cornerstone of the trilogy, which is the dream world, in addition to another group of worlds in which the theory of possible worlds was demonstrated. The parallelism, which was not limited to the elements of personality and space, but went beyond that to analyze the behavior of the characters who were living in their own world, escaping the realistic
natural world, so the world of black comedy and sarcasm was a refuge for her from the absurdity and unreasonableness of the world.

Keywords: novel, absurdity, nihilism, narrative logic, possible worlds.