"محادثة تيليفونية". محاولة جريئة في طريق القصة الجزائرية القصيرة سنة 1930

أ.د. عباس بن يحي
جامعة محمد بوضياف - المسيلة

غير بعيد - من الناحية الزمنية - عن قصة (***فرانسوا والرشيد***) التي نشرها محمد السعيد الزاهري سنة 1925، ثم قصة محمد بن عابد الجلالي (***دمعة على البؤساء***) سنة 1926، وهما محاولتان اعتبرتا علامتين بارزتين في مسار القصة القصيرة الجزائرية، فإن هذا النمط من السرد القصير بدا مستمرا في المشهد الأدبي الجزائري، ولكن دون كثافة. ففي أوت من سنة 1930 نشرت جريدة (الشهاب) [1] نصا قصصيا مر دون اهتمام كبير، رغم كونه متميزا عن غيره إن لم نقل فريدا في السرد الجزائري في فترة ما قبل الاستقلال.

يحمل هذا النص عنوان (***محادثة تيليفونية !!***) وهو موقع باسم صاحبه (أحمد بن جمعة صاحب معمل الشاشية بالجزائر)[2]. ومن الصعب حقا - إن لم يكن مستحيلا- أن نعثر على معلومات تخص هذه الشخصية التي وقعت أعمالا أخرى في الجريدة نفسها بهذا الاسم الغريب، وقد يكون مستعارا فقط[3]. غير أنه يبدو من سكان الجزائر العاصمة، وعلى ثقافة واسعة، ودراية باللغة العربية وأساليبها، مع انفتاحه الواضح على الاستعمالات والصيغ الحديثة وحتى الألفاظ الأجنبية والعامية؛ مثل (تيليفون- مدموازيل- مسيو- ألو- Haut parleur – Emetteur – ما نعرف..) وهو أمر نادر في عصره وفي بيئته الإصلاحية المحافظة. والمهم من كل هذا أننا منقطعون تماما عن صاحب النص (المؤلف)، وليس لدينا إلا النص والسارد المخفي داخله.

1- إخفاء السارد، ومسرلة السرد:

يختفي السرد التقليدي سواء كان وصفا مسرودا أم حكيا للحدث نهائيا من القصة. فهي كلها حوار بين شخصيتين حول حادثة واقعية؛ أي أزمة (الأذان) في غرداية بين (الإباضيين والسنّيّين). ومن هنا كانت العتبة العنوانية مؤشرا على حكي لا ينقل حدثا بأسلوب تقليدي بقدر ما يوحي بالتواصل والتبادل. فالمتوقع عند مباشرة النص هو "حوار" أو كما أسماها المؤلف "محادثة". والحق أن هذه التسمية لا تنفتح على تقنية أخرى غير الحوار، أما من حيث المضمون فيمكن تصور ما لا نهاية من الانشغالات والاهتمامات اليومية للناس. فالمؤكد هو المظهر الأدبي الشكلي لها؛ أي الحوار. ولذلك أشار تشارلس موغان (*Charles Morgan*) إلى أننا لا نستطيع أن نفكر في الحوار دون أن نفكر في المحادثة[4]. مع أن الفرق أساسي حين يتعلق الأمر بالنص الأدبي، ولذلك أوضح أنه يستعمل "كلمة "المحادثة" لكلام الرجال والنساء في الحياة العادية، وكلمة "الحوار" لكلام الشخصيات في الروايات والمسرحيات مع أن ارتباط بين الاثنين أبعد وأعقد وأكثر بما يظن عادة"[5]، رغم أن الكاتب لا يطمح إلا إلى خلق محادثة قريبة من الواقع قدر الإمكان، لأن " غرض الحوار ليس هو أن يحكي المحادثة حكاية طبيعية بل أن يقدم في المحادثة ما لا يوجد في المحادثة..[أي] "اكتشاف حقيقة وجوهر من خلال الظواهر، وتحت هذه الظواهر "[6]. ومن الواضح أن واقعية المحادثة لا تعني ابتذالها، لأنها في النهاية استكشاف للواقع ولجوهر ظواهره.

ويبدو أن الكاتب يريد أن يجعل قصته – ونقصد هنا محادثته- واقعية أكثر حين يورد مؤشرات واقعية من أماكن (غردایة) أو جرائد (الإخاء – الاتحاد..) أو مؤشرا اسميا من خارج النص (أحمد المدني) بل إنه اسمه هو شخصيا (أحمد بن جمعة) ضمن المؤشرات الاسمية وهو الوحيد الذي يربط شخصية القصة به هو نفسه ككاتب. لكن الشخصية الأخرى في القصة تبقى أكثر بياضا؛ إذ يشير إليها بلفظ (فلان) أو بعلامة واحدة هي (سيدي الشيخ)، وتبقى هكذا من بداية القصة إلى نهايتها.

ليس هناك إذن من سارد يحرك الأحداث أو يصف تطورها، وإنما هناك حوار بين شخصيتين بعيدتين منفصلتين تتواصلان عبر الهاتف. فدور السارد أو الراوي منقطع تماما في القصة، ويغيب صوته وتسقط وساطته فيها. وإذا اعتبرنا الكاتب صاحب النص (راويا خفيا) فإن حضوره غير مباشر ، يظهر فقط على النص المكتوب من خلال نسبة النص إلى صاحبه أو من خلال العلامات الكتابية (التنصيص- التعجب- الاستفهام- نقاط الحذف- وضع اسم سيدي الشيخ بين مزدوجتين..). أما غير ذلك فهي مؤشرات تعود إلى المعاضدة الكتابية لوظائف اللغة وبالخصوص الإفهامية منها.

القصة إذن حوار بين شخصيتين حول حدث وقع سابقا خارج القصة، لكنها لا تسترده أو تحاول بناءه كحدث تاريخي من جديد، فحدثه لا يتعلق بها، بل إنها تستعيد الفكرة والأزمة بصفتها الأيقونية لتدير الحوار حولها، ولا يقطع هذا الحوار إلا دخول مكالمة هاتفية وجيزة بتحاور خلالها يهوديان (كوهين ومردخاي) يتحدثان عن استراتيجيتهما العالمية في التمكين لحركتهم وشعبهم. وبذلك فإن السرد يخرج عن المألوف، ولا يسمع القاريء ساردا يحكي (لا بضمير الغائب ولا المتكلم) وإنما يشاهد الأشخاص على خشبة مسرح يتحدثان في الزمن الحاضر؛ أي لحظة إنجاز الفعل. فزمن السرد هو زمن المكالمة نفسها، والقاريء يعيش نمو الحدث الحواري وهو حاضر يسمعه و يتفرج عليه، فلا يلاحظ تصرفا في الزمن، إذ تحول زمن الخطاب إلى زمن القصة خلال حدوثها؛ أي الزمن الحقيقي الكرونولوجي وتحول القاريء إلى معاصر له ومندمج فيه، بحيث صار زمنه هو زمن السرد نفسه. لكن الكاتب لا يلجأ إلى التعامل مع الزمن بشكل مختلف إلا حين يشير إلى أحداث غردایة التي وقعت مؤخرا بين (السّنّيين والإباضيين) ، إذ يعتمد ككاتب قصة قصيرة ذكرها فقط دون أي استذكار أو تفصيل، وبذلك فإن الحدث وتفاصله لا تعنيه من جهة، كما أن ذكره بإسهاب يتناقض مع بنية السرد القصير، ثم إن الإشارة إليها بإيجاز دليل أيضا على شهرتها وقربها زمنيا منهما.

لكنه يلجأ إلى (الاستذكار) والسرد التاريخي. فيستعيد حادثة تاريخية في سياق الحوار، معتمدا طريقة مسرحية؛ إذ يسرد حادثة مذبحة (***سان بارتيلمي***)[7] على لسان الشخصية التي تمثله في القصة خلال الحديث عما وقع في غردایة. يقول:

"ولذا لم أتخيل أن تقع في غردایة مذبحة "سان بارتيلمي" في ...

عفوا عفوا، يا صديقي إذا قاطعتك، ماذا تعني بمذبحة سان .. سان" ما نعرف"؟إني لست ملما بهذه القضية أهي حدثت في قطرنا؟ وفي أي تاريخ؟ "[8].

وهكذا سيكون تساؤل المتلقي مثيرا ليتواصل الحوار وينتقل المتكلم إلى وضع سارد يحكي قصة أخرى. وهي (سرد مضمَّن) أي قصة تتداخل مع القصة الأم، تقع أحداثها في القرن السادس عشر في عهد شارل التاسع في فرنسا. فهي سرد تاريخي يلتزم فيه السارد الحقائق، وخطية الزمن، مع الانفصال عن الحدث، ومنه أمكنه ممارسة حريته في تأويل الحدث، وفق وجهة نظره (البؤرة) التي تقوم بتسيير مختلف عناصر السرد وتطورها.

لابد أن كلمة " محادثة" التي شكلت عنوان القصة قد ألغت المكان والحدث بمعناه التقليدي، ومفهومها بهذه الصيغة "مفاعلة" يحيل على المشاركة؛ أي غياب (الفاعل) والاشتراك في الفاعلية والمفعولية بين الطرفين كما يقول علماء الصرف العربي. ومن هنا فإن عتبة العنوان باستبعادها (الحكي التقليدي) تؤشر ضمنيا على التخلص من مركزية الشخصية الواحدة في القصة؛ إذ تدل كلمة (محادثة) على وجود طرفين يتشاركان بناء (الحديث) وإنجاز الحوار الذي هو لب القصة كلها ومنجزها

اللفظي والسردي. ومن الواضح أن الكاتب تعمد إزاحة سارد مركزي تماما؛ أي إبعاده كفاعل رئيسي، والتظاهر أيضا بإبعاد منظوره الخاص عن حركة الفكرة داخل النص. ولهذا لجأ إلى استراتيجية مختلفة فحول نفسه في النص من موقع المرسِل (الشخصية الأولى) في المكالمة إلى موقع المتلقي (الشخصية الثانية). فهو المرسَل إليه منذ بداية النص، ويكون المرسِل شخصا آخر (سيدي الشيخ) هو الذي حرك موضوع الأزمة التي حدثت بين (السنيين والإباضيين) حول الأذان في غرداية. وبمرور الوقت يتحول الكاتب إلى الموقع الأول (موقع المرسِل) حين يستثير صاحبه بذكر مذبحان (سان بارتيلمي) ما جعله يطالبه بسردها، فيعكس هيكل التخاطب وينتقل الأول (سيدي الشيخ) إلى الموقع الثاني أي موقع المرسَل إليه، إذ لم يعد المرسِل مجرد متحاور بل صار ساردا عليما يتكفل بسرد قصة الحادثة التاريخية.

ويمكن تلخيص كل ذلك في الشكل الآتي:

الموضوع	الموقع الأول (سيدي الشيخ)	الموقع الثاني (أحمد بن جمعة)	الفعل
بدء المكالمة والتواصل	مرسل ←	متلقي	إثارة الموضوع
الحوار	مرسل ⇄	متلقي	فحص الموضوع
قصة مذبحة بارتيلمي	مرسل →	متلقي	- عكس مواقع المتخاطبين - السرد التاريخي
نقاش حول الحل	مرسل ⇄	متلقي	الحجاج والتحليل
تداخل مع مكالمة اليهوديين	كوهين ⇄	مردخاي	- انقطاع مؤقت للتواصل - ملء الفراغ بمحادثة اليهوديين
عودة التواصل	مرسل → ←	متلقي	ختام القصة

نستنتج مما سبق أن السارد غير موجود. وإذا اعتبرنا المرسِل في موقع (السارد) فإن الشخصيتين تتبادلان هذا الموقع في اللحظة التي يقترح فيها المرسِل موضوعا يثير المتلقي الذي يندفع لحث المرسل على توضيحه وسرده. ويظهر ذلك واضحا حين يستفز (بن جمعة) صديقه (سيدي الشيخ) بتلميحه إلى قصة المذبحة الفرنسية (سان بارتيلمي)، وذلك بالغموض الذي ولدته مقارنته إياها بالوضع في غرداية، مما جعل أفق المتلقي غائما يتطلب عناصر معرفية إضافية ليتمكن من إعادة بنائه من جديد.

أين تكمن الحكاية في قصة ليست إلا حوارا؟ رغم أن " كلام الشخصيات يتمتع بقانون خاص، فهو يرجع –مثل كل كلام – إلى الواقع المعني، إلا أنه يصور كذلك "فعلا"، هو فعل النطق بهذه الجملة"[9]، وهو ما جعل نحاة العرب يعتبرون جملة مقول القول مفعولا به، وبهذا التوصيف فإن حوار الشخصيات هو في حد ذاته، دون الأفعال المادية، هو حدث تتطور خلاله الشخصيات والمواقف. لكننا هنا نريد فهم هذه التقنية ضمن التحليل السردي، وهو ما يجعل الإجابة على هذا السؤال تقتضي نظرة أكثر انفتاحا وتساهلا مع (موضوع السرد) نفسه؛ أي الحكاية التي تحدث وقائعها خارج النص. ففي السرد التقليدي - حيث الحدث المهيمن على القصة في أطوارها الأولى وفي التشريع النقدي كذلك- لا يكون الحوار إلا جزءا من سلوك الشخصيات يسهم في نمو الحدث والشخصيات وإبراز نواياها.غير أننا نتعاطى هنا مع عمل قصصي اقتصر في سرديته على الحوار. يقول برنار دي فوتو (*Bernard de Voto*)موضحا الفرق الجوهري بين النصين: " إن كل القصص تروى، والكاتب المسرحي يروي قصصه بواسطة الممثلين الذين ينطقون بعباراته ويمثلون الحركات التي تتضمنها هذه العبارات"[10] . فلا يمكن أن يتوقف الممثل عن الكلام، وهو بذلك يعطي البؤرة الحقيقية للمسرحية التي لا تظهر في الأحداث والديكور فقط. ويمكن أن نقرأ إفادة نقلها بوريس إيخنباوم *(Boris Eichenbaum)* يقول فيها: " لقد أشار أوتو لودفيج *Otto Ludwig* من قبل إلى الفرق - حسب وظيفة الحكي-فيما بين شكلين من السرد: "السرد بالمعنى الحرفي للكلمة"(Die eigentlich Erzählungg) و"السرد

المشهدي"(Die szenische Erzählungg). في الحالة الأولى، يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى المستمعين: فالحكي يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي، وفي بعض الأحيان يكون العنصر الأساسي؛ أما في الحالة الثانية، فيكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة؛ ويُكتفَى من القسم الحكائي (*Narrative*) بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه، بمعنى أنه يقتصر، عمليا، على الإشارات المتعلقة بالمشهد. إن هذا النوع من السرد يُذكِّر بالشكل المسرحي، ليس فقط بواسطة التركيز على الحوار، وإنما، أيضا، بواسطة الحظوة التي تُعطَى لتقديم الوقائع لا للحكي؛ إننا لا نتلقى الأفعال كأفعال محكية (الشعر الملحمي) وإنما كما لو كانت تتخلَّق أمامنا على الخشبة" [11]. وبالفعل فإن السرد هنا مختلف تماما، لا يحققه إلا الحوار فقط دون أية إضافة من سارد ما، وهو عين ما يتحقق في المسرح، فإذا استثنينا ما في المسرح من علامات جسدية وأحداث وديكور وما إليها فإن هذا النص السردي الحواري ذو طبيعة وهوية مسرحية بامتياز.

في هذا السياق نقرأ لأنريكي أندرسون أمبرت (*Enrique Anderson Imbert*) تحت عنوان: القصة القصيرة ذات الحدث المَسْرح توضيحا جيدا. وهو يرى أن انسحاب الراوي يجعل القصة تحكي نفسها بنفسها، فتعيش الشخصيات " ونجد نحن أنفسنا أمام خشبة مسرح... فالقصة القصيرة، أو الجزء الذي يتم مسرحته منها، تعطينا الانطباع بأن أحداثها تجري أمام عيني القاريء. فلقد اختبأ الراوي .. والانطباع كما لو أن الأحداث تجري بنفسها. يدخل القاريء في تعامل مباشر مع الشخصيات وليس مع الراوي الذي يتصرف على شاكلة مؤلف الدراما فهو يترك لنا المسرحية ويظل غائبا بينما يقوم الممثلون بأدائها على خشبة المسرح" [12]. وهذا الشكل القصصي الغربي هو ما جعله يذكر في أنواع القصص القصيرة من حيث الهيكل الخارجي الرسائل والمذكرات والشريط المسجل والنص السينمائي وكذلك النص المسرحي؛ أي " وجود قصص قصيرة لها شكل الكوميديا أو الدرما... بعض الأعمال القصصية الأخرى فظاهرها عمل مسرحي إلا أنه من خلال بعض المؤشرات يداخل المرء الإحساس بأن الراوي أراد التجريب وكسر التماثل القائم في أعماله القصصية السابقة- فهناك بعض القصص المؤلفة من حوار خالص "[13]. فليس غريبا أن يأخذ أحمد بن جمعة هذا المسار، خاصة وأنه في مرحلة اتسمت بالتدريب على السرد عموما واستكشافه. لكن المشكلة اللافتة هي أن السارد في قصتنا ممحو عن قصد، ومن هنا لمسة إبداع الكاتب التي يتمكن بها من مخادعة القاريء وكسر أفق توقعه من مركزية دائمة لشخصية السارد؛ وذلك بإبعاد نفسه وشخصيته في القصة تماما وتحويل (السارد) وهو أيضا (المؤلف) إلى شخصية ثانوية هي التي تتلقى المكالمة، وتشارك في الحدث.

يوضح إيخنباوم أن " ***الحوارات تتقمص، في بعض الأحيان، شكلا محض مسرحي فتغدو وظيفتها دفع الحدث إلى أمام*** وليس فقط وصف الشخصيات بواسطة الردود التي يدلون بها. وهكذا تغدو [تلك الحوارات] عنصرا أساسيا من عناصر البناء. إن الرواية تقطع بهذه الطريقة صلتها بالشكل الحكائي وتغدو مزيجا من الحوارات المشهدية، والإشارات المفصلة ... إن المحادثات لتشغل صفحات وفصولا بكاملها، بينما يكتفي الراوي بملاحظات تفسيرية من نوع "قال" أو " أجابت". ومن المعروف جيدا أن القراء يبحثون، في هذا النمط من الرواية، عن وهم الحدث المشهدي، وأنهم لا يقرأون، في الغالب، إلا هذه المحادثات"[14]. ومن هنا، فإن كل شيء في (محادثة تيليفونية) ينمو بالحوار وعبره ولأجله، وهي خالية حتى من النصوص الموازية أو الشروح الهامشية، وإنما نقلت المكالمة دون أي تدخل من الكاتب ودون وجود سارد وهو ما يجعلها مختلفة وممسرحة تماما.

لكن لودفيج أشار في نصه السابق إلى ميزة أخرى تميز المسرح والنص السردي وهي التي ستعطيه قيمة أكبر، وتتعلق بالتلقي المباشر أو بالتزامن مع الخلق (التخلق) أو الآنية، ويسميها برنار دي فوتو (الحالية) وذلك خلال ملاحظته الفرق بين المسرح والقص حين أكد أنه " لابد ان يخسر القاص شيئا أعظم أهمية من الممثلين ومن تقليد الأحداث، ألا وهو **الحالية**؛ ففي جميع المسرحيات يقع الحدث في الزمن الحالي بالنسبة للمشاهد الذي يرى المنظر فيحس أنه موجود عند حدوثه، ولكن القصة سجينة الفعل الماضي، فالحدث فيها قد وقع بالفعل عندما يكون القاريء قد سمع به، وهذا أمر حقيقي حتى ولو أرَّخت القصة عام 2000 واستخدم فيها الفعل المضارع"[15]. وبالعودة إلى قصتنا، فإنه لا توجد صورة بصرية لأي مشهد، فقد تركت هذه

المهمة للقاريء الذي هو الآن مشاهد متفرج ومستمع (أو متنصت) على مكالمة بين شخصيتين. وقد جره الكاتب إلى ذلك الموقع؛ فالشخصان المتكلمان عبر الهاتف يشكلان المشهد الوحيد الذي يراه القاريء أو بالأحرى يشكله في ذهنه وخياله، وسيشتغل ذهنه على ملء بياض الشخصيتين وتفريغ محتوى مكالمتهما على الوقائع والموضوعات التي يتناولانها. ومن هنا صار ممكنا فهم محاولة الكاتب إلغاء بُعدين من الزمن السردي والإبقاء على الحاضر فقط، ذلك أن زمن الحوار هو زمن التلفظ، فالقاريء يرى ويسمع المكالمة، وهي تحدث أمامه، فيشارك لحظيا في بنائها ثم في نقلها، فهو بذلك المتلقي والسارد أيضا.

2- النمو التواصلي للسرد:

عرف القاريء أن الشخصيتين الرئيسيتين في القصة هما (أحمد بن جمعة) و(سيدي الشيخ). وهو لا يمتلك من أجل التعرف عليهما إلا كلامهما؛ أي الحوار، الذي من طبيعته ووظيفته أن ينقل وجهة نظر الشخصية بحرية أو على الأقل بشيء منها، وينبغي أن يتمظهر ذلك على مستوى اللغة باعتبار الحوار استهلاكا لها، وباعتبارها عاكسة للشخصيات ومستواها. وبالنظر إلى طبيعة القصة (الحوارية) و (المشهدية) فإن اللغة تطرح مشكلة هامة وأساسية في مثل هذا النص؛ لأن الحوار بين متخاطبين يحقق وظيفة تواصلية أولا بالتركيز على (السنن). لكن الوظيفة الأدبية للنص تفرض الانزياح إلى مستويات ووظائف أخرى. فالحوار بين المتخاطبين يتحقق بالفعل في إطار وظيفة تواصلية لكن مع التركيز على (الرسالة) الذي تفرضه الوظيفة الشعرية. لكن الصيغة الحوارية للنص تدفع أيضا إلى التركيز على الوظيفة (التعبيرية) حيث يتمحور الخطاب على (المرسِل)، وهي واضحة في مختلف عبارات المرسِل الذي هو، في الحقيقة، شخصان يتبادلان الدور –كما سبق في الشكل التوضيحي- (مرسل ثم متلق أو مرسل إليه). فتظهر في كل الجمل التي تبرز انفعالاته أو انطباعاته. يقول حين سأله عن قراءته للجرائد: *"أعترف لك بأن الجرائد العربية بكثرتها في الجزائر أرغمتني -مع الأسف- على إهمال البعض منها"*[16]. فالمتكلم عبَّر عن النفي من خلال عرض انطباعه وانفعاله، وقد وضع نفسه في وضع من يظهر الحياد لكنه يبطن شيئا آخر؛ إذ يشير في مستوى مضمر الرسالة إلى موقفه من هذه الجرائد، لكنه عبر عنه بالتركيز على ذاته فقط. ويقول حين يذكر له صديقه أحداث غرداية: *"ولكن في نظري هذا حادث محلي تافه، محلي ولا يستوجب أهمية كبرى"*[17]. ومن الواضح أن تعبيره هنا صريح إذ يعبر عن موقفه بشكل مباشر، وهو بهذه الطريقة يدخل في بداية حجاج إذ اعترض على المقدمة التي طرحها محادثه، ملتزما بالحفاظ على مبدأ الحوار خارج الوثوقية مما يسمح بالتبادل واستمرار المحادثة التي لا يرغب أن يظهر أنه يقطعها، ولذلك يقول حين يحس صديقه بجهله بمذبحة سان بارتيلمي يقول: *"عفوا يا صديقي إذا قاطعتك، ماذا تعني بمذبحة سان.. سان.. سان "ما نَعرفْ"؟"* [18]. ولا بد أن هذا القول يعبر عن مستوى الشخصية خارج تدخل الراوي (أو الكاتب هنا)؛ إذ تحررت الشخصية منه وعبرت بعفوية وحرية انطلاقا من مستواها ولغتها الخاصة، ولذلك يطالب محدثه أن يقصها عليه، فيجيبه: *"بِودّي يا سيدي الشيخ أن أقص عليك هذه الواقعة التاريخية، ولكن فأين أنا من دروس التاريخ التي ألقيت عليّ في صغري، وستكلفني بإرهاق ذاكرتي بلا جدوى"*[19]. وجواب صديقه يشتغل في إطار الوظيفة التعبيرية أيضا، لكنه يعبر عن الفترة التي تفصله عن تفاصيل القصة من خلال سؤال بلاغي، فمحاولة تذكرها هو عمل بلا فائدة ليس لصديقه بل للمحادثة التي ليست الحادثة التاريخية القديمة موضوعها. وبالفعل تنهض الجمل التي يعبر بها المرسل عن نفسه باعتماد ضمير المتكلم (الأنا) غالبا بالوظيفة التعبيرية. وبعد سماع القصة يعبر الآخر (وقد صار مرسِلا) عن الغموض الذي أحسه *"إني تتبعت سياق القصة ولكن لم ألاحظ ماذا جرى لهنري دي نفار.."*[20]. وهو من خلال هذه الإفادة يعبر عن انطباعه، لكنه يضمنه عملا إنباهيا يسعى من خلاله إلى استمرار التواصل لأنه يضمر طلبا أو دعوة للتوضيح أكثر، ولذلك يقول لصديقه: *"أكرر لك يا سيدي الشيخ للمرة الثالثة أني لم أر فائدة في إرهاق أم دماغي في هذا الموضوع، وزد فإن إخواننا الذين تتكلم عنهم يتصالحون يَعُدُّونك فضوليا وأنا معك"*[21].

وإلحاحه على عدم جدوى قصة المذبحة تأكيد على ضرورة البقاء في الموضوع، إلا أنه ينتقل إلى مستوى آخر حين يعبر عن عبثية الأحداث والموقف العام، فلا جدوى أصلا من تناول الموضوع من أطراف لا يأبه لهم أحد.

كما أن الوظيفة الإفهامية تظهر كذلك حين نلاحظ تركيز المرسِل على المرسَل إليه بمؤشرات معروفة مثل ضمائر المخاطب والأمر والنداء. وهي تستهدف إقناع المتلقي وإثارته، كما أنها ذات دور هام في هذا النص (الحوار السردي)؛ إذ أنها تسهم في ضمان استمرار التواصل، وتسهم أيضا في نمو حركة الحدث. يقول المرسِل (سيدي الشيخ) في بداية القصة (المحادثة): " *شكرا ياصديقي على لطافتك، دعني أسألك هل تقرأ الجرائد و ..*" (ص: 418) . فالمرسِل يتوجه إلى المرسَل إليه بالفعل بسؤال دقيق، لكنه لا يشتغل على الإجابة عليه بوصفه سؤالا حقيقيا بل بمحاولة إثارة لذهنه؛ أي باعتباره حافزا (Motif) يثير المتلقي ويدفعه للمشاركة في الحوار بدافع الفضول والقلق خصوصا، وهي حالة أي شخص يتلقى مكالمة من مجهول يطرح عليه هذا السؤال. وبعبارة أخرى فإن المتلقي يتعاطى مع السؤال بما يبقى عنده من المدلول الذهني (الضمني)؛ أي: لماذا يسأل هذا السؤال؟ أو هل حدث شيء خطير لم أعلم به؟ وقد بنى إجابته انطلاقا من (وظيفة تعبيرية) من تجربته الخاصة مع الجرائد الجزائرية وحاله معها، وحين يدرك في النهاية المقصود من السؤال، يعلن أنه مجرد حدث تافه محلي تناولته الجرائد والكتّاب وأن المحاكم قضت فيه قديما في سنة 1869. لكن صديقه (سيدي الشيخ) يعترض على إجابته ويقول إنه " *يجدر بنا أن نفكر في ذريعة ترضي الطرفين قبل أن يتفاقم الأمر بينهما، هل لك فكرة في هذا الموضوع؟*"[22]. فالمرسِل يستمر في الإلحاح ببيان أهمية الموضوع وخطر الوضعية التي تستلزم المشاركة في بحث حل لها، ولا يفوتنا الانتباه إلى التحول في الضمائر، وذلك بدمج المرسل والمتلقي في موقع واحد (*يجدر بنا أن نفكر*)، وهو بذلك يسعى إلى تحويل الانشغال من هَمٍّ فردي إلى موضوع جماعي تشترك في النخبة، وهي المقصودة بضمير الجمع.

ما ينمو إذن في القصة إنما هو سرد تواصلي ولذلك تظهر خلال الحوار أهمية الوظيفة الإنتباهية (أو الإنباهية) التي يركز فيها المرسِل على قناة الاتصال، وتلعب دورا هاما في ضمان استمرار الاتصال، فهو يكرر مثلا كلمة: (*ألو .. ألو.. ألو...*) ثماني مرات، وينبهه أيضا بعبارة: " *اسمع*"[23] . والأمثلة كثيرة؛ إذ صيغت القصة كلها على ضرورة الإبقاء على الاتصال مستمرا، حتى عندما انقطع بالاشتباك مع مكالمة اليهوديين فإن ذلك الانقطاع إنما كان مؤقتا وبالتراضي بين طرفي الاتصال. فقد كان (سيدي الشيخ) يتكلم ثم توقف فجأة ولم يكمل جملته، فحصل الفراغ الذي مثَّله الكاتب بنقاط الحذف: " *وأنه ...*"[24]. فيلجأ محاوره (أحمد بن جمعة) إلى العبارة الإنباهية: "*ألو.. ألو.." سيدي الشيخ"؟*

نعم.

لماذا سكت فجأة؟

صَه، يا صديقي، إن سلك تيليفوننا قد اشتبك بسلك المشتركين الآخرين، ولأول مرة في حياتي أريد أن أكون فضوليا إذاً أنصتْ لما سيقال؟" [25]

ويتوقف الاتصال عندئذ لتبدأ المكالمة الثانية:" ألو مسيو كوهين؟

نعم

أنا مردخاي .." [26]

وهكذا تكون هذه المكالمة التي تداخلت بحوارهما وأوقفته، على أهمية كبيرة للمتحاورين، رغم أن (ابن جمعة) يوهمنا أن دافعه للإصغاء إليها هو الفضول، لكننا بعد أن سمعناها (أي قرأناها) صار في إمكاننا نقلها سرديا إلى موقع حل العقدة؛ لأنه ربطها لاحقا ومباشرة بأزمة غرداية بل وأزمة المجتمع الجزائري ككل، حين تأتي بعدها الخاتمة (*Epilogue*) ليساعدنا كقراء وعن طريقه لإدراك هدفه من القصة كلها:

ألو." سيدي الشيخ"؟

نعم.

أفهمت الآن معنى الاتحاد؟

وأنت هل فهمت كيف يصرفون أوقاتهم وأموالهم في سبيل العلوم؟[27]

3- المركز والثنائيات:

قد تشكل الثنائيات أحد أهم أسس بنية هذه القصة؛ إذ تظهر العناصر متقابلة تشتغل فيها العلاقة الضدية بينها على إبراز تناقضها. وهي تعكس اهتماما مركزيا لدى النخبة ومعاناتها لحال الإنسان الجزائري المنقسم والمنشغل بالتوافه بدل الاتحاد والتركيز على العمل من أجل تحصيل العلوم، التي هي رمز القوة والاستقلالية والصعود. فدافع المحادثة هو تداعيات مشكلة حدثت بين مجموعتين من أمة واحدة وشعب واحد (السنّيّون والإباضيون) في غرداية من أجل الأذان، وهي حادثة بالنسبة للكاتب، رغم أنها محلية تافهة وليست حادثة وطنية من تلك التي يتابعونها بسبب الاستعمار، إلا أنها جديرة بالحديث عنها، بل إنها تشكل نواة بؤرة القصة كلها. قال (سيدي الشيخ) لأحمد بن جمعة: " *يجدر بنا أن نفكر في ذريعة ترضي الطرفين قبل أن يتفاقم الأمر بينهما، هل لك فكرة في هذا الموضوع؟*"[28] . فرغم أن الطرفين منفصلان من الناحية المكانية إلا أنهما يسعيان لمعالجة الموضوع **بدافع التزامهما كنخبة، خوف مزيد من تردي الوضع بين المتخاصمين**. ولهذا أَبعدَ المؤلف ضمير المفرد الذي كان (وسيظل) مهيمنا، وعوَّضه بضمير الجمع، باعتبار المتحاورين من الفريق نفسه؛ أي من النخبة الوطنية المستنيرة. فدعوته للتفكير في الموضوع تنبع من هذا الالتزام، وكذلك بسبب ما تعكسه الحادثة من هشاشة للمجتمع ومبلغ تفككه وانحطاطه. وهي محادثة أحالته على حادثة قديمة، تصور هي الأخرى تقابل ثنائية (الكاثوليك والبروتستانت) التي أدت إلى مذبحة راح ضحيتها الآلاف، لكنه يحوّل نظر القاريء (والمستمع) إلى السبب الخفي للحادثة، لأن الاختلاف في الفكر أو الدين لا يبرر المذبحة ولا يدعو إليها، بل إن الغايات السياسية للملك شارل التاسع آنذاك هي التي دفعته لارتكابها. ولذلك فإن المتحاورين في القصة، اللذين يقفان على طرفي المكالمة الهاتفية ينتميان في النهاية إلى موقف واحد، موقف النخبة المستنيرة نفسه، وهي نخبة تتساءل وتحلل وتبحث عن الحلول، بل وتفضح " ***هؤلاء المهيجين الزائفين الذين يزمّرون ويطبّلون لغير راقص، وإنما أتيت بها قمعا لهؤلاء الذين يضحكون على أذقان البسطاء على غير غرض سوى تهييج الأفكار*** "[29]. وبذلك تبرز ثنائية أخرى يتقابل فيها المتحاوران (بن جمعة وسيدي الشيخ) معا مقابل المحرضين المكرسين للانشقاق والفتنة؛ أي أنها المجموعة المستفيدة من خلق الشقاق كما فعل أمثالهم كالملك وحاشيته في مذبحة (سان بارتيلمي).

لكن الموضوع أخطر من ذلك؛ لأنه لا يتعلق بحادثة مفردة أي حادثة غرداية، بل إنه وضع عام تعيشه الأمة الجزائرية، يواصل خنقها في دائرة التشتت والتخلف والابتعاد عن العمل والعلم، وهو ما يحققه المؤلف حين يقابل في ثنائية أخرى بين الجميع وبين اليهوديين اللذين يمثلان سقفا عاليا من الوعي والحركية. ويمكن تلخيص هذه الثنائيات في الشكل الآتي:

ثنائية التضاد			مستوى الوحدة	
الفئة	الفعل		الفئة	الفعل
السنيون ≠ الإباضيون	التشتت – الصراع- الجهل	التقابل	اليهود (مردخاي + كوهين)	العلم – العمل – الحركة المنظمة
الكاثوليك ≠ البروتستانت	الصراع - المذبحة		المِلك	سلطة مطلقة
المتحاوران ≠ المحرضون	الصراع		المتحاوران	نخبة مستنيرة

وفي النهاية يكون التقابل الحقيقي كالآتي:

السنيون + الإباضيون + النخبة المستنيرة	≠	المحرضون + اليهود + الاستعمار

فالثنائية كظاهرة أسلوبية (ونصية) تهيمن على القصة، ومن الواضح أن الكاتب قد يكون انطلق في "محادثته" من تصور موقفين تعبر عنهما شخصيتان، لكنهما لم يكونا في النهاية متقابلين بقدر ما كانا متحدين ومتماهيين مع المنظور نفسه. لكن وعي الشخصية يتطور باطراد بشكل يكشف البؤرة التي تؤشر عليها مختلف أجزاء النص. والكاتب لا يطرح المنظور الذي وجه الأحداث بسكل مباشر أو خطابي، بل إنه يجعله منبثقا من خلال الحوار الذي بدأ حجاجيا في البداية وهو ما جعله محركا للنقاش " ***هل لك فكرة في هذا الموضوع؟*** "؛ وبذلك تنسحب الشخصية الأولى (التي ليست المؤلف) لتفسح المجال للشخصية الثانية للمشاركة من أجل التعبير عن ذاتها، ولكن وفق ما خطط له الكاتب بما يحقق الوعي المركزي أو (المبئّر) الذي سيصوغ مضمونه في الخاتمة (Epilogue).

كتب باختين (*Mikhail Bakhtine*): " إن المؤلف هو المصدر الوحيد للطاقة المنتجة للإشكال، وهو مصدر لا يتوفر عليه الوعي المنفسة (المصاغ نفسيا)، بل يستقر في إنتاج ثقافي دال"[30]. وهذا هام جدا، فد سبقت الإشارة إلى أن الذي ينمو في القصة إنما هو التواصل، ومن خلاله ينمو الحدث الحواري وتتطور الشخصيات، فهو ليس حدثا بالمعنى الاعتيادي للكلمة، بل إنه حدث (قوْلي) في جوهره؛ أي المجسد الوحيد لتطور منظور المتخاطبين وتطور ما يتحادثان عنه. وبعبارة أخرى، فإن مجموع الحوارات بالإضافة إلى القصة التاريخية وحوار اليهوديين يشكّل المادة الأساسية التي تبني وعيا مركزيا يسعى الكاتب إلى تمثيله وإبرازه إلى السطح، لكن دون السقوط في اللاأدبية والتقريرية والخطاب المباشر. وهذا السلوك هو الذي سمح بالاحتفاء بهذه القصة ومحاولة تقييمها بشكل آخر. فالسارد لا يحكي قصة مذبحة بارتيلمي أو يقارنها بما جرى في غرداية من أجل إبراز تأثير الصراع الديني أو المذهبي، فهو يكشف أن هذا التصور وهم، بل إنه يمارس فاعلية تأويلية للحدث التاريخي ويعرض خلفياته على القاريء حتى يتمكن من فهم الأحداث فهما صحيحا متعمقا يتجاوز سطح الخبر أو مسبباته الظاهرة. وكذلك حين تتداخل مكالمتهما مع مكالمة اليهوديين اللذين لا يعنيان مثل المسلمين والمسيحيين من صراعات وخلافات داخلية، بل إن لمكالمتهما رمزية اشتغل عليها السارد من أجل تأكيد صحة وجهة نظره، ولوضع نتيجة في أفق القاريء معززة باستنتاجه من خلال المقارنة بين خطاب اليهوديين وسلوكهما وباقي الخطابات.

إن وعي الكاتب والذي هو في القصة سارد جزئي يتمظهر في صورة الشخصية الثانية، منسحب على مختلف عناصرها وعالمها، يقول باختين " إن وعي المؤلف هو وعي الوعي، وبصيغة أخرى، وعي يشتمل ويكمل ويتمم وعي البطل وعالمه"[31]. وبالفعل كانت وجهة نظر (بن جمعة) الكاتب هي الوعي المركزي الذي وجه الأحداث القولية أو الاسترجاعية أو المتناصات والسرود، لكنه لم وعي لم يتجسد إلا من خلال التقابل بين الثنائيات التي شكلت بنية القصة وعالم الشخصيات، وكشفت عن وجهة نظره من اختلافاتها وصراعها.

خاتمة:

إذا وضعنا النص في سياقه الإبداعي، فإنه نص مختلف بالفعل عن نصوص مازالت آنذاك لم تخرج من إكراهات أسلوبية المقال القصصي وضغط النزعة الخطابية التقريرية. بل إن إخفاء السارد ومسرحة السرد بهذا الشكل هو نوع من التجريب الذي حاوله الكاتب من أجل صياغة سرد حواري مختلف، يتحرر من متطلبات السرد التقليدي وتقنياته. ومن المؤكد أن قدرته على استيعاب أدوات السرد القصير لم تكتمل، إلا أن عمله يستحق مكانه في مسار القصة القصيرة وفي مسار المحاولات الرائدة.

الهوامش والإحالات:

[1] ***محادثة تيليفونية***، جريدة الشهاب، مجلد 6، عدد 7، أوت 1930، صص: 418- 424.

[2] ***محادثة تيليفونية***، ص: 424.

[3] منها: ***ملاحظاتي على الأديب المفكر"الشريف" أصالة وعلى أستاذي محمد العاصمي عرضا***، الشهاب، مج 6 ع 4، ماي 1930، صص 228-230، و: ***نظرة في أمراض التجارة المعاصرة***، مج 6، ع 5، ونصا أقرب إلى المقال القصصي "***أحاديث مجتمعاتنا ومبلغ تفاؤلها أو.. عند بدو ظاهرة جديدة***"، الشهاب، مج 6 ع 6، صص: 356-360، و" ***المجاملات ومغزاها في نظرنا وفي نظرهم***، مج6، ع 8، سبتمبر 1930، صص 480-482، ومقال طويل عن الميزانية، الشهاب، مج 6 ع 9، أكتوبر 1930.

[4] تشارلس مورغان: ***الكاتب وعالمه***، ترجمة: شكري محمد عياد، المركز القومي للترجمة، مصر، 2010، ص: 244.

[5] تشارلس موغان ، ***م.س***، ص: 244.

[6] تشارلس موغان ، ***م.س*** ، ص: 246.

[7] مجزرة (سان بارتيلمي) وقعت في سياق العداوة بين الكاثوليك والبروتستانت، ليث أمر ملك فرنسا شارل التاسع بتنفيذ مذبحة ضد البروتستانت، فقتل عشرات الآلاف منهم، وهي ظات دوافع دينية وغايات سياسية، ينظر:

Thierry Ménissier: ***La Saint-Barthélemy au prisme du machiavélisme : massacre généralisé et intentionnalité politique***. In: Cahiers de la justice, 2011, N°1, pp.15-28. https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2011-1-page-15.htm

[8] ***محادثة تيليفونية***، ص: 419.

[9] الكلام لتودوروف: ***مقولات الحكاية الأدبية***، ضمن: في النقد الأدبي المعاصر (مقالات معربة)، تعريب: عبد العزيز شبيل، دار زينب، تونس، ط1/2018، ص: 72-73.

[10] برنار دي فوتو، ***عالم القصة***، ترجمة: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة 1969، ص: 176.

[11] بوريس إيخنباوم: ***حول نظرية النثر***، في: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1/1982، ص: 107.

[12] إنريكي أندرسون إمبرت: ***القصة القصيرة، النظرية والتقنية***، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص: 106.

[13] إنريكي أندرسون إمبرت: ***م.س***، ص: 205.

[14] بوريس إيخنباوم: ***م.س***، ص: 110.

[15] برنار دي فوتو، ***م.س*** ، ص: 192.

[16] ***محادثة تيليفونية***، ص: 418.

[17] ***محادثة تيليفونية***، ص: 418.

[18] ***محادثة تيليفونية***، ص: 419.

[19] ***محادثة تيليفونية***، ص: 419.

[20] ***محادثة تيليفونية***، ص: 421.

[21] ***محادثة تيليفونية***، ص: 422.

[22] ***محادثة تيليفونية***، ص: 418.

[23] ***محادثة تيليفونية***، ص: 419.

[24] ***محادثة تيليفونية***، ص: 424.

[25] ***محادثة تيليفونية***، ص: 424.

[26] ***محادثة تيليفونية***، ص: 424.

[27] ***محادثة تيليفونية***، ص: 469.

[28] ***محادثة تيليفونية***، ص: 418.

[29] ***محادثة تيليفونية***، ص: 432.

[30] ميخائيل باختين: ***جمالية الإبداع اللفظي***، ترجمة: شكير نصر الدين، دار دال للنشر، دمشق، ط2011/1، ص: 14.

[31] ميخائيل باختين: ***م.س***، ص: 19.

قائمة المراجع:

- (أحمد بن جمعة): ***محادثة تيليفونية***، جريدة الشهاب، مجلد 6، عدد 7، أوت 1930، صص: 418- 424.

- إنريكي أندرسون إمبرت: ***القصة القصيرة، النظرية والتقنية***، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000.

- برنار دي فوتو، ***عالم القصة***، ترجمة: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة.1969.

- بوريس إيخنباوم: ***حول نظرية النثر***، في: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1982/1.

- تشارلس موغان: ***الكاتب وعالمه***، ترجمة: شكري محمد عياد، المركز القومي للترجمة، مصر، 2010.

- تزفيتان تودوروف: ***مقولات الحكاية الأدبية***، ضمن: في النقد الأدبي المعاصر (مقالات معربة)، تعريب: عبد العزيز شبيل، دار زينب، تونس، ط2018/1.

- ميخائيل باختين: ***جمالية الإبداع اللفظي***، ترجمة: شكير نصر الدين، دار دال للنشر، دمشق، ط2011/1.

- Thierry Ménissier: ***La Saint-Barthélemy au prisme du machiavélisme : massacre généralisé et intentionnalité politique***. In: Cahiers de la justice, 2011, N°1, pp.15-28. https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2011-1-page-15.htm.