الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبي

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل–

كلية الآداب و اللغات قسم : اللغة و الأدب العربي

مذكرة بعنوان:

تجليات الكتابة الشعرية الما بعد حداثية

في ديوان 'يوميات رجل إفريقي' لخالد بن صالح

مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص أدب حديث ومعاصر

من إعداد الطالبتين:

- بطاطش أنفال
- حاريد غنوجة

إشراف الأستاذ:

– فيصل لحمر

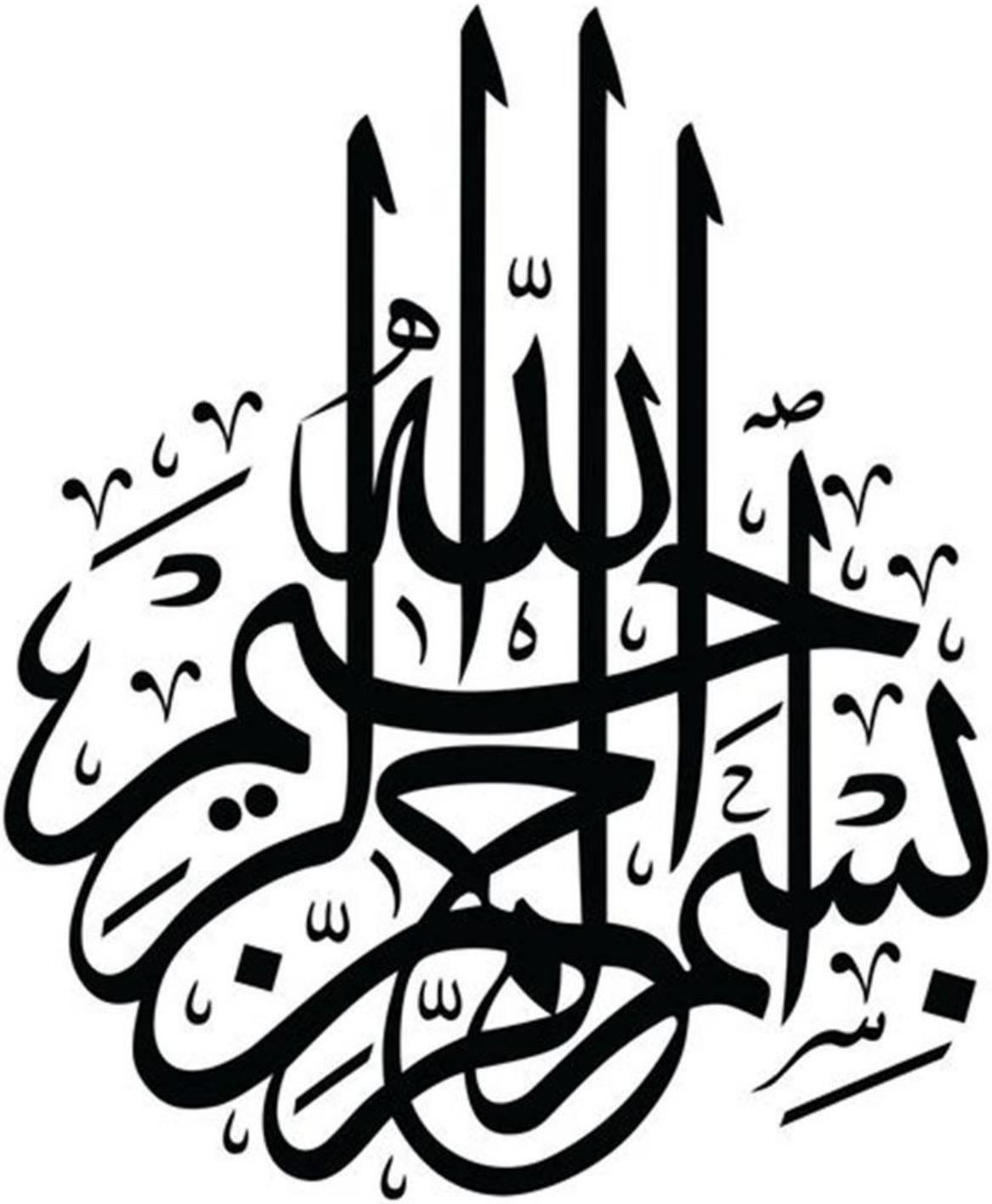
اللجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الصفة	المؤسسة
أ.د/ باوية صلاح الدين	رئيسا	جامعة جيجل
أ.د/ فيصل لحمر	مشرفا	جامعة جيجل
أ.د/ بولعسل كمال	مناقشا	جامعة جيجل

السنة الجامعة:

2022 م/ 2023م

1444هـ/1445هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ ﴾ [الزمر: الآية 9.]

الإهداء

إلى من أوصانا بهم الله عزّ وجلّ، إلى من كانوا خير سند، إلى من يجري حبهم في عروقنا .. إلى والدينا.

إلى من ابتدأت معهم رحلتنا وجمعتنا بهم مقاعد الدراسة، إلى رفقة القلب... إلى وسام، نزيهة وأميرة... دمتم لنا سندا مدى الحياة.

إلى رفيقة الروح، وأليفة الدرب، زميلة الميول ، مأوى الأسرار والمستقر الآمن.. إلى راوية آية الله التي لم تردنا قط كلما قصدناها للمساعدة.

و إلى أنفسنا ، نهدي هذا البحث...

شكر و تقدير

الحمد والشكر كله لله سبحانه وتعالى الذي وفقنا للوصول إلى هذا المبلغ

ويسر لنا إتمام مذكرة تخرجنا على خير

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير للأستاذ المشرف "فيصل لحمر"

لجميل نصحه وإرشاده لنا في سبيل ظهور بحثنا على أتم صورة ممكنة.

والشكر موصول إلى الأستاذة " هاشمي غزلان " والأستاذ "جمال بلقاسم"

اللذان لم يبخلا علينا بالمعلومات كلما قصدناهما.

كما نرفع كلمة شكر إلى كل من ساندنا في هذا المشوار ولو بدعوة في ظهر الغيب.

مقدمة

يعد الشعر مغامرة لغوية تنصرف للحديث عن الحياة المعاشة ومظاهرها؛ ودائما ما كان ما كان يحظى هذا الجنس الأدبي بمكانة عالية؛ إذ أنه ومنذ القدم اعتبر ديوان العرب، واعتلى الشعراء مقامات مرموقة وعوملوا بكل حفاوة واحترام. وهذا الفن كغيره من الفنون تعرض للعديد من التغيرات والتطورات عبر الزمن، سواء من ناحية الشكل أو الموضوعات، إلى أن وصلنا في الزمن ما بعد الحداثي، إلى شكل أصبح يعد فيه ميدانًا لاشتغال الإنسان على اللغة، إذ شهدت هذه الفترة تهشيماً لكل المعارف السابقة؛ أين زعزعت القيم وتجردت الأفكار من سيطرة النظرة العلوية فيما يشبه رفضا غاضبا للحداثة وشعاراتها... هذا المد الما بعد حداثي شهد تهديما لكل أساسيات الأدب النخبوي، فالخروج عن القوالب الجاهزة لم يعد خطيئة والموضوعات أصبحت تستلهم من المعيش اليومي للشاعر. وهذا ما أدى إلى ظهور العديد من النتاجات الأدبية المتفردة شكلا ومضمونا، مثل ديوان 'يوميات رجل إفريقي يرتدي قميصا مزهرا، ويدخن LM في زمن الثورة' الذي يعد مصدر الدراسة الأول و التي عنوناها بـ: 'تجليات ما بعد الحداثة في ديوان: يوميات رجل إفريقي يرتدي قميصا مزهرا، ويدخن LM في زمن الثورة لخالد بن صالح' محاولين اقتناص أهم تمظهرات ما بعد الحداثة وميزاتها الجمالية في هذا الديوان. وحاولنا في خضم كل ذلك الإجابة على الأسئلة التالية: ماهي الخصائص ما بعد الحداثية للشعر عموما؟ هل يحتوي هذا الديوان على قيمة مضافة؟ أي قيمة ما بعد حداثية اكتسبها هذا الديوان من خلال متحه من المعين ما بعد الحداثي ومن خلال أخذه من الثقافة ما بعد الحداثية ؟ وهل المكونات ما بعد الحداثية ضرورة حتمية للأعمال الأدبية في هذا الزمن المعاصر أم أننا نستطيع أن نكتب على القوالب القديمة؟

وكان نهج دراستنا الرئيسي هو استنباط المكونات ما بعد الحداثية في الديوان جنبا إلى جنب مع محاولة تسليط الضوء على التيمات ما بعد الحداثية التي أشار إليها النقاد و الباحثون في أعمالهم ، ولأجل ذلك ارتأينا أن تكون الخطة على النحو التالي:

مقدمة متبوعة بمدخل وخاتمة يتوسطهما فصلان، حسب المخطط التالي:

- تناولنا في المدخل الذي عنون بـ "الأدب بين الأفقين الحداثي وما بعد الحداثي": حوصلة ملخصة عن فلسفتي 'الحداثة' و'ما بعد الحداثة' مع إشارات لأهم مميزاتهما مشيرين لبعض التناقضات بينهما.

- في الفصل الأول المعنون بـ "الملامح ما بعد الحداثية في الأدب" تطرقنا لأهم المظاهر التي اخترقت قوالب الشعر والنثر القديمة بداية من النزعة الشعبوية، مرورا باللعب الكلامي فالنزعتين التجريبية والتكسيرية فضلا عن الحديث على الباروديا الساخرة واليومي والأسطوري أين استخدمنا لعبة 'المصارعة' كنموذج لإيضاح الرؤية الأسطورية المعاصرة.
- أما الفصل الثاني الذي جاء عنوانه: " تجليات ما بعد الحداثة في ديوان "يوميات رجل إفريقي" لخالد بن صالح" فخصصناه للجانب التطبيقي من البحث، حيث حاولنا دراسة اللعبة الكلامية التي استخدمها الشاعر عن طريق التأويل وهو ما ساعدنا كذلك عند تناولنا الصور الشعرية. ذهبنا بعدها لدراسة تمظهرات اليومي والجماهيري ثم اختتمنا الفصل بدراسة للفضاء الطباعي للديوان.

وترجع أسباب اختيارنا لدراسة هذا الموضوع إلى اختيار الأستاذ المشرف أولا، وثانيا لقلة الدراسات في هذا الجانب رغم كل الضجة والتضاربات التي تصاحب هذا النوع من الأدب المعاصر الحر. أما عن الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجاز بحثنا هذا، فكان أساسها نقص الدراسات في هذا الميدان؛ فأثناء الحديث مع الأساتذة والطلبة لاحظنا أن الأغلبية يبتعدون عنها، في نوع من البحث عن الدروب المعبدة مسبقا بدلًا من الدروب المعقدة شيئا ما. هذا من جهة، أما من جهة أخرى فاستخدامنا للبعد التأويلي وضع ضغطا كبيرا علينا، إذ فرض علينا منح التأويل للكلام المكتوب، وهذا ما سبب الكثير من التعقيد بحكم كونه عبارة عن أرض منزلقة دائما؛ خاصة وأنّ التأويل في البعد ما بعد الحداثي يربط ما بين عناصر نصية وأخرى خارج نصية، الأمر الذي جعلنا نبتعد عن التفسير لأنه يعتمد على البيانات، أو ما يسمى في البلاغة القديمة بالقرائن.

من أجل هذا استعننا بالمنهج الجمالي مطعمًا ببعض ما هو موجود في المنهج التفكيكي، إلى جانب العديد من الكتب التي كانت سندا لنا في كل خطوة أثناء هذه الدراسة، أهمها:

- الحداثة وما بعد الحداثة لعبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي.
- ما بعد الحداثة وتجلياتها وانتقاداتها III لمحمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي.
- ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية لعلي حسن يوسف.
- دليل الناقد الأدبي لميجان الرويلي وسعد البازعي.

- ما بعد الحداثة: ابهام المصطلح وغموض الدلالة لإيهاب حسن.

وفي الأخير نتوجه بالشكر الجزيل إلى المولى عزّ وجلّ أولا، ثم إلى أستاذنا المشرف، الأستاذ الدكتور "فيصل لحمر" ثانيا، والذي كان سندا لنا خلال خوض غمار مغامرتنا هذه. فإن وفقنا فالحمد لله ثم الشكر من بعده للأستاذ المشرف، وإن قصرنا فحسبنا أننا تحرينا وجمعنا ما استطعنا، والله المستعان.

المدخل

بين الأفقين الحداثي وما بعد الحداثي

يعتبر التاريخ مسرحا شاهدا على العديد من الأحداث والمواقف، التي كانت سببا في ظهور وانبثاق ردات فعل وفلسفات مختلفة، غايتها الأولى كانت خدمة البشرية، ولعل "الحداثة" بكل سطوعها وفلسفة "التنوير" خاصتها تعتبر من أهم ما جاء به البشر واستحدثوا له قواعد، وقوانين وأنظمة في الماضي. والحداثة في اللغة هي كلمة مشتقة من Modernity، وقد نشأت هذه الصفة في القرن السادس عشر وترد إلى لفظ Mode أي المعيار والمقياس[1]. فهي مقياس لكل ما هو سلطوي وعلوي، هي المركز الإمبراطوري الذي يعنى بالوصول إلى المطلق والمثالي.تعتبر الحداثة "**مشروعا وضعيا يؤمن (منذ عصر التنوير) بفكرة التطور والتقدم الذي يبني على الماضي وينفصل عنه في آن، فهي ترى أن اللحظة المعاشة والتجربة الحالية هي الحقيقة التي يجب التعامل معها ضمن كامل التاريخ. ومن خلال علمنة المعرفة وتفسير بنية المجتمع تفسيرا علميا حاولت الحداثة أن تزيل الأوهام والطلاسم التقليدية التي ارتبطت بالمعرفة وبالمجتمع وثقافته.**"[2] فهي حاولت تحرير الإنسان من غياهب الأساطير وسطوة رجال الدين والجهل، حيث رأى الحداثيون أن الإنسان هو المركز والقوة والسلطة، وبحكم عدم مقدرتهم على السيطرة على المستقبل فصلوا التاريخ، وركزوا على تجارب الماضي والاستفادة منها فيما يخدم الحاضر المعاش الآن. فالحداثة أطلق عليها ما يسمى بـ"العقلانية المادية" وهي:" **الإيمان بأن الواقع المادي (الموضوعي) يحوي داخله ما يكفي لتفسيره دون حاجة إلى وحي أو غيب، وأن هذا الواقع يشكل كلّا متماسكا مترابطة أجزاؤه برباط السببية الصلبة، بل والمطلقة (...) وقد ترجمت هذه العقلانية المادية نفسها الى ما يسمى (حركة الاستنارة) (...) بحيث يصبح الإنسان إلها أو بديلا للإله أو لا حاجة به إليه.**"[3] إذ أن الإنسان في هذه الفترة حاول الابتعاد عن كل ما لا يمكن تفسيره، تلك الميتافيزيقيات التي تجعله عاجزا، حيث أن الطموح الذي سعى له دعاة "الحداثة" هو جعل الإنسان في أعلى الهرم أين جعلوه هو المتحكم الوحيد بحياته وعزلوه عن الروحانيات، فالمادة -في نظرهم- هي الركيزة الأساسية للعالم، والمطلق هو القانون الوحيد الذي يسيّر الأمور والمثالية واقع يمكن أن يعاش. لهذا نجدها -الحداثة- تتغنى بشعارات رنانة خلابة "**مثل الحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية وعالمية الجهاز الإدراكي، فكانت أهم نتائج هذا التوجه محاولة الهيمنة والسيطرة على القوى الطبيعية وعلى الطبيعة عموما (...) وهكذا كان من الطبيعي أن تتمحور**

---

[1]- ينظر: مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة ولنشر والتوزيع، القاهرة، ط:05، 2007م، ص269.

[2]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 2002م، ص225

[3]- عبد الوهاب المسيري، فتحي تريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، ط3، 2010م، ص17

شعاراتها وثوابتها حول مثاليات مغرية على كافة المستويات: فكرة التطور والتقدم والرفاه الإنساني، والإيمان بمستقبل أفضل، والتحصيل المعرفي والتصنيع والصناعة والتحضر والتقدم التقني ..."[1] لكن وعلى الرغم من هذه الشعارات إلا أنّ "الحداثة" بعد فترة، وجدت نفسها أمام منعطف لا مناص منه، واقع لا يمكن الهرب منه في سلسلة التاريخ المغلقة التي تكرر نفسها، فلكل بداية وقت أفول محدد، والحداثة تماما كباقي الموجودات في هذا العالم وصلت حدّها فـ" **على الرغم من بريق ومثالية هذه المفاهيم والشعارات، إلا أن الحداثة اصطدمت بالحياة الواقعية: باللحظة العابرة المعاشة، اصطدمت بتجربة القرن العشرين المريرة. إذ كانت حصيلتها لسعادة الإنسان حروبا ومشاحنات طاحنة، واستعمارا وارهابا وهيمنة وقمعا للآخر، وتفاوتا طبقيا واقتصاديا، وقمعا عسكريا وقنابل ذرية وخطرا نوويا** (...) **انهيار الثقة بفكرة المساواة والعدالة للجميع. هذا الجانب المظلم من الحداثة هو الثابت الذي يدفعها إلى إطلاق الشعارات المثالية** (...) **الغاية تبرر الوسيلة (لابد من الحرب التي تنهي كل الحروب: شعار تبرير الحرب العالمية)."**[2] الحياة السريالية التي دعا إليها الحداثيون تهشمت وزال سحرها ليجد البشر أنفسهم في سطوة فلسفة مظلمة كريهة، يتحكم فيها مركز سلطوي يهمش كل ما يتنافى معه وأفكاره، فالمساواة التي يدعون إليها ما هي إلا كلمات فارغة، وعود يرددها السياسيون لطمس الحقيقة وتسليع أفكارهم الفارغة المجوفة، فمن كانوا قبلا مدافعين عن الحرية، ورافضين للظلم البابوي أصبحوا هم باباوات اليوم. ومع تآكل فكرة "الحداثة" انسل من بين صدوعها ثلة من الأشخاص الذين دعوا لموتها هي وفلسفاتها غير المجدية التي تعظم المركز الإمبراطوري وتهمش أفراد المستعمرات فـ" **من الواضح أن إزاحة الإنسان عن المركز وتفكيكه ونزع القداسة عنه ليست مسألة مزاج شخصي أو أزمة نفسية عارضة، إنما هي ثمرة منظومة حضارية كاملة**[3] ".ومن هذا المنطلق نجد أن "نيتشه Friedrich" " "Nietzscheوكرائد للفلسفة العقلية قد استحدث مفهومه الخاص عن فكرة موت المركز وانهياره، إذ حاول " **تحطيم كل ما كان الفلاسفة يسمونه في الماضي (أي قبل نيتشه) مقدسا وخيرا وحقا وجميلا ومطلقا وكليّا، وذلك حتى يتم القضاء تماما لا على اليقين المعرفي والأساس الديني للأخلاق وحسب، وإنما يتم القضاء أيضا على أي يقين معرفي، بل وعلى مفهوم فكرة الأخلاق ذاتها، وعلى أي مركزية لأي شيء، إلها كان أم إنسانا، بل وعلى**

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد، ص225

[2]- المرجع نفسه، ص226.

[3]- عبد الوهاب المسيري، فتحي تريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، ص 16.

فكرة الوجود الثابت ذاتها وفكرة الكل الذي يتجاوز الأشياء. أي أن العالم بذلك يصبح نسقا سائلا بلا يقين أو معنى أو غاية أو كينونة أو هوية، والإنسان يصبح بلا ذات ولا حدود ولا استقلال ولا مركزية. (...) وهي دعوة إلى أن نقبل العدمية زائرا دائما بيننا."[1] فالغاية من كل هذا هي تحطيم النظام المطلق والخروج نحو الهامش والنسبية، والانفتاح على السياقات المتعددة. هذه الفكرة تقودنا لرفض العديد من الأفكار والمسلمات السابقة مثل فكرة المرايا والأصولية والماهوية ...إلخ، ويرى "زهير درداني" في مقاله 'تقويض الحداثة' أنّ فكرة "موت الإله" لدى "نيتشه" لا يجب أن تترجم ترجمة حرفية، إذ يقول:" **في كتابه "العلم المرح" يشير نيتشه إلى جملته التي تركت وقعا كبيرا في تفكير الفلاسفة تلك المتعلقة بـ"موت الإله"، فإله نيتشه ليس هو إله الأديان السماوية، بل عبارة موت الإله تعني موت الحداثة؛ أي بتفسير آخر سقوط كل الحقائق والمقدسات والماهيات، وهذا الاتجاه هو ما ركز عليه كثير من الفلاسفة في أعمالهم ونخص بالذكر مارتن هايدغر، مشيل فوكو، جيل دولوز، فرانسوا ليوتار مركزين على اهتماماتهم السيميائية الساسورية بالإضافة إلى جان بودريار، سيجمونت باومان عبر سيرورة مراجع أطلق عليها لقب سلسلة السوائل مركزا جلها إن لم نقل كلها على نقد الحداثة في مرحلة سماها بالحداثة السائلة."**[2] وبالأخذ في الاعتبار المنبت الذي أتت منه "ما بعد الحداثة" سنجد أنّ هذه التسمية منطقية –الحداثة السائلة– بحكم أنّ الحداثة هي المادية القديمة الصلبة وهي بتعريف بسيط: "**بحث دائم عن نظم معرفية أخلاقية تستند إلى أساس مادي راسخ.**"[3] فما بعد الحداثة التي ترفض هذه المادية الثابتة وتدعو للنسبي واللا مطلق أطلق عليها المادية الجديدة السائلة فهي: **"ترفض تماما فكرة الأساس) يطلق البعض على ما بعد الحداثة اصطلاح رفض الأساس–Anti foundationalism) لكن رفض الأساس لا بد أن يكون جذريا، ولذا لا يضع الماديون الجدد الوجود مقابل العدم، والمطلق مقابل النسبي ثم يتبنون النسبية العدمية. بل إنهم يحاولون تجاوز هذه الثنائية ذاتها، ويبحثون عن الثابت/المتغير، والمطلق/النسبي، والذاتي/الموضوعي**[4] ".يعدّ مصطلح ما بعد الحداثة مصطلح نفي سلبي، وهو ترجمة لمصطلحpost-modernism، وأحيانا يطلق عليه مصطلح ما بعد البنيوية–post

---

[1]- عبد الوهاب المسيري، فتحي تريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، ص29

[2]– زهير درداني، تقويض الحداثة: كيف تمكن الغرب من إنجاز المهمة، موقع: مجلة الجديد، تا: 2023/03/17، سا: 12:14. www.aljadeedmagazine.com/تقويض–الحداثة

[3]- عبد الوهاب المسيري، فتحي تريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، ص26.

[4]- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

(structuralismباعتبار أن فلسفات ما بعد الحداثة ظهرت بعد سقوط البنيوية. ويكاد المصطلح يترادف مع التفكيكية لولا اختلاف بسيط في كون الأول يشير الى الرؤية الفلسفية العامة، والأخير ما هو إلا أحد ملامح وأهداف هذه الفلسفة.[1] ويعتبر هذا المصطلح "**من أهم المصطلحات التي شاعت وسادت منذ الخمسينات الميلادية، ولم يهتد أحد إلى تحديد مصدره: هناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني "آرنولد توينبي" وعام 1954، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي "تشارلس أولسون" في الخمسينات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقدة الثقافة "ليزلي فيدلر" ويحدد زمانها بعام 1965م. على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ بكثير.**"[2] وهذا التشعب والاختلاف استفحل حتى في تعريفات المصطلح، فرغم أنّ الجميع يشترك في حقيقة كونها ردة فعل جاءت نتيجة سيطرة الجانب المظلم من الحداثة، إلا أنّ التفاصيل الداخلية تختلف. إذ يرى هيبدايج أنّ:" **ما بعد الحداثة هي الحداثة الخالية من الأحلام والآمال التي مكنت البشر من احتمال الحداثة. فما بعد الحداثة هي حالة من) فقدان المركزية(Decentring ، ومن التشعب والتشتت، نساق فيها من مكان الى مكان عبر سلسلة من السطوح العاكسة كالمرايا المتقابلة.**"[3] أما المصري 'حسن إيهاب' فقد أشار في كتاب "التحول ما بعد الحداثي: محاولات في نظرية وثقافة ما بعد الحداثة" إلى أهم مشكلة في تعريف ما بعد الحداثة، وهي (استحالة التحديد) فيقول أنّ لفظ (ما بعد الحداثة) يوحي بفكرة الحداثة وهي الفكرة التي يقصد تجاوزها أو نقضها؛ أي أنه بذاته ينطوي على خصم له، كما أن لفظ ما بعد الحداثة يشير الى التوالي الزمني، ويوحي بالتأخر الزمني في الوقت ذاته[4]. وقد سهل هذه الفكرة وقولبها في منظور مبسط في مقاله "ما بعد الحداثة إبهام المصطلح وغموض الدلالة" أين قال:" **أن المصطلح، فضلا عن المفهوم، ينتمي إلى ما يطلق عليه الفلاسفة الفئة المتنازع عليها جوهريا، وبلغة أبسط –يقول حسن– إذا وضعنا أهم المفكرين الذين ناقشوا المفهوم في غرفة واحدة، ثم أضفنا الإرباك الملازم للمفهوم، وأغلقنا الغرفة، وألقينا بالمفتاح بعيدا، فسنجد خيطا من الدماء يتسلل من أدنى باب الغرفة.**"[5] ببساطة مصطلح 'ما بعد الحداثة' لا يمكن ضبطه بشكل تام ودقيق ولعل الأمر راجع لماهيته الزئبقية

---

[1]- ينظر: عبد الوهاب المسيري، فتحي تريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، ص81.

[2]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد، ص223

[3]- أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت، ط: 01 ، 2010 ، ص 128

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص129

[5]- إيهاب حسن، ما بعد الحداثة ابهام المصطلح وغموض الدلالة، تر: بدر الدين مصطفى، د.ت، ص 50 – 60.

وكذا تنوع استخداماته بتنوع المجالات الموجودة. لكن ما يهمنا لفهم ما بعد الحداثة ليس تعريف أو فهم الشطر الأخير من المصطلح 'Modern' إنما تعريف المقطع اللاتيني 'post' (ما بعد...) لأنه يشير إلى الانفصال عن مكونات ومقومات الحداثة واستمرارا لها فيما يشكل جدلية الانفصال والاتصال.[1] فهي منوطة لا بالزمن فقط إنما الفكرة، إذ "**تشير البادئة post في مصطلح postmodernisme في الانجليزية والفرنسية إلى ما يأتي "بعد" كلازمة تعبر عن الزمان، كأن نقول "ما بعد الكلاسيكية، ما بعد الرومانسية، ما بعد البنيوية، ... إلخ" غير أنها لا تتوقف عند العلاقة الزمنية لكنها تتجاوزها للعلاقة الفكرية، إذ تشير إلى ترك الإطار أو النموذج) البيرادايم (Paradigmالسابق عليها...**"[2] هذا المعنى الفكري الذي يتداخل بشكل كبير مع ردة الفعل هذه، فتح المجال لطرح العديد من الأسئلة التي تدعو للتركيز على هذا الجانب والابتعاد عن الجانب الزمني غير المستقر للمصطلح، فحسبهم " **إذا كانت الحداثة لا تقترن بمعنى زمنيّ مستقر، فما مسوغ الكلام عن ما بعد الحداثة؟** (...) **فالأصح أن نتكلم عن ما بعد حداثيّة لا ما بعد حداثة** (...) **أي postmodernism لأنها تمثل لحظة زمنية يمكن محاكاتها ومحاكاة نماذجها وان امتدت إلى يومنا الحاضر** (...) **سيكون الكلام عن ما بعد الحداثية شبيه بتجاوز نسق ونزعة، وليس بنسقيّة تاريخية متجاوزة زمنيًا فقط، بقدر ما هي تجاوز معياريّ (معرفيّ/ تاريخيّ)**. [3] فالكلام عنه من الناحية الزمنية التاريخية سيخرجه قاصرا، ذلك لأنّ هذه 'النزعة' جاءت متشعبة ومتشابكة مع العديد من المعارف والنزعات التي تتداخل لا مع الشعب والبشر بل والسرديات... فهي تتعدى المطبات التاريخية ودراساتها المحدودة بزمن معيّن لما هو أبعد. فما بعد الحداثة وما بعد الحداثيات يعتبران قسمين كبيرين من ما بعد حداثيات متعددة، تشكل ما بعد الحداثة العامة، فما بعد الحداثية مظلة فكرية عامة تعالج المنهجية والنظريات النقدية فلسفيا ومعرفيا، أما ما بعد الحداثة فهي ممارسة عملية وتطبيق لهذه المنهجية والنظرية على حقل معيّن كالأدب والفن...، وهذا الانقسام والتشظي يعتبر سمة قارة فيها.[4] خاصة مع العبثية واللا مطلق والنسبية التي تنتهجها وتتفاخر بها. ببساطة يمكن القول أنّ "ما بعد الحداثة" هي:" **مجموعة الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية**

---

[1]- ينظر: -أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة: ص126

[2]- إيهاب حسن، ما بعد الحداثة: ابهام المصطلح وغموض الدلالة، ص09.

[3]- مجموعة مؤلفين، ما بعد الحداثة دراسة في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب، تر: حارث محمد حسن، باسم علي خريسان، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط: 01 ، 2018 ، ص 07 / 08.

[4]- ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص224/223.

بالمظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي، فتنهار المسافة بين النظرية وموضوعها، ويتعذر الفصل بين النظرية التأويلية والواقع الاجتماعي التي تحاول النظرية إدراكه وتوصيفه."[1] لكن إن حاولنا تبسيطها أكثر على نحو سهل ستكون "**أفضل السبل إلى فهم ما بعد الحداثة هو النظر إليها على أنها معارضة وردة فعل ضد الحداثة ومعطياتها. فالحداثة جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيرا عقلانيا واعيا.**"[2] هذه التفسيرات التي كانت محكومة بالمطلق وتركز على وحدانية المفهوم والمعنى، تعظم القوالب الجاهزة وترفض كل خارج عن المألوف. فالحداثة عند التمعن فيها نجدها فكرة تخشى التغيير وترفض فقد السيطرة، فكل جديد في نظرها وحش من الضروري إزالته عن الوجود. هذه الرغبة والمخاوف التي ولدت نوعا من الكبت وقضت على فكرتي العدالة والمساواة اللتان كانتا أهم ركيزتين في شعارات الحداثيين؛ فالإنسان وجد نفسه في حيز مغلق ضيق الأفق، سلسلة متهالكة تربطها أجزاء صدئة متآكلة أدت في النهاية لقيام ثورة ضد هذه الثوابت التي جعلت العالم مشوها وسمجا. إذ " **جاءت ما بعد الحداثة لتقلب مقولات الحداثة وفرضياتها تماما: ليس هناك ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسر تفسيرا غير متحيز أوجه النشاط الثقافي البشري، كما لا وجود لثقافة عالمية نخبوي وأخرى دونية جماهيرية. بل كل ما هنالك هو تشكيل مستمر لا يمكن تبريره أو تفسيره بالإحالة على أنموذج متعال، بل يقبل التفسير فقط من داخله مما يجعل التفسير نفسه محكوما بأشكال مادته الخاصة وليس نتيجة ثوابت لا تتحول ولا تتبدل.**"[3] وهذه الفكرة هي ما تبناه أفراد المستعمرات، أو الهامش، في مواجهتهم ضد الإمبراطوريات المركزية التي تتحكم في السلطة والنظام. ومن هذا المنطلق فتحوا تلك البنية المغلقة على السياقات، واستفادوا من كل ما رأوه مفيدا لخدمة الفكرة الجديدة ما بعد الاستعمارية، التي تقوم على الانفتاح والانتقال من العلامة اللغوية لأخرى غير اللغوية؛ فاللغة أضحت أداة لا يتحدد معناها إلا عند استعمالها وتداولها فكل أصناف المعرفة خطابات يتغير معناها حسب الزمن والفضاء، والمعنى ليس مطلقا إنما أنا من أصنعه. إنّ البحث المستمر عن الحقيقة جعل العالم الراكض ينتفض ويتحرك، ذاك السكون الممل تخضخض تحت وقع أقدام من يبحثون عن هذه الحقيقة المتغيرة لأنّ من يمتلكها سيسيطر على العالم! ما بعد الحداثة هي انتقال حضاري وزماني وعقلي، انتقال من

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص224

[2]- المرجع نفسه، ص225

[3]- المرجع نفسه، ص226.

اللغة إلى الثقافة ومن سطوة الميثولوجيا البيضاء المتعالية نحو جمال الذات، ذلك لأنّ الفكر الحداثي فكر قاصر، لأنّ المركز، السلطة والمتن تجاهل ثقافة الآخر، الهامش والمستعمرات، واعتبرها بلا قيمة. فكل ما هو مطلق نخبوي، وكل ما هو نسبي شعبوي. فالحداثة قد ركزت على ثنائية: دنيء/ متعالي وكذا نسبي/ مطلق لهذا نجد أن ما بعد الحداثة "**ألغت كل الفواصل التي تسم الثنائيات الضدية. فإن احتفت الحداثة بالعمق والمعنى فإن ما بعد الحداثة نادت بعدم ثبات المعنى وعدم جوهريته، فلا شيء تحت السطح سوى السطح، ولا شيء تحت التجربة سوى التجربة. ولهذا تبنت ما بعد الحداثة الإيمان بالسطح والسطحية والمبتذل اليومي وحاربت ثقافة النخبة والنخبوية. وتؤمن ما بعد الحداثة أن هذه الثنائيات التي تدين بها الحداثة هي الوازع والدافع وراء القمع والقسر والإرهاب.**" [1]

لقد "**احتفلت ما بعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت واللا تقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها (...) كما رفضت الفصل بين الحياة والفن، حتى أدب ما بعد الحداثة ونظرياتها تأبى التأويل وتحارب المعاني الثابتة.**"[2]

لهذا نجد أن مصطلحات مثل اللعب الكلامي، العبثية، السخرية، النسوية، النسبية، البراغماتية، التجربة، التفكيكية، ضد الماهوية، ضد تمثيلية والتداولية ... إلخ، أضحت كثيرة الاستعمال مترابطة ببعضها البعض، لهذا رأى "ليوتار" أنّ:" **فنانًا، كاتبا ما بعد حداثيا يكون في وضعية فيلسوف: النص الذي يكتبه، العمل الذي ينجزه ليسا من حيث المبدأ محكومين من طرف قواعد مشكلة سلفا، ولا يمكن الحكم عليها بواسطة الحكم المحدد، من خلال تطبيق مقولات معروفة على هذا النص، وعلى هذا العمل.**"[3] فالنّص الأدبي والخطاب الفني، لا يمكن أن يؤول إلا من عمقه.. إذ أن الكلمات لا تمتلك معان سطحية يتلقفها الشخص من أول قراءة، إنما تحتاج تلك الجمل والألفاظ إلى العديد من عمليات التفكيك والتركيب لفهم ما تختلجه بين الأسطر.. تلك المعاني السامية العبثية المعقدة. حيث "**يوجد كل شيء وكل شخص بصورة افتراضية في قصص [كتابة ما بعد الحداثة] في تلك الحالة الراديكالية من النشوة والانحراف؛ ما يتعذر معه تحديد من أية أوضاع في العالم الواقعي استمدت أو من أى معيار لسلامة العقل يمكن القول أنّها تنطلق منه.**"[4] أفق مفتوح لا نهاية له، بحر لا ينضب وعقل حرّ يسبح بين الواقع والخيال.. فالكتابة ما بعد الحداثية كانت دمجا ما بين المادة والروحانيات، ويرى ليوتار أنّ سبب فشل الحداثة هو عزل هذه

---

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 226

[2]- المرجع نفسه، ص227

[3]- جان فرانسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة: نصوص في الفلسفة والفن، تر: السعيد ليب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 01، 2016 ، ص 65.

[4]- ليندا هاتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، نر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط: 01 ، سبتمبر 2009، ص18

الروحانيات والغيبيات التي تعتبر من أهم منابع الخيال، إذ يقول أنّ:" **غياب الأفق الكوني والتحرر العام يسمح لإنسان ما بعد الحداثة بالتأكد من نهاية فكرة التقدم والعقلانية والحرية. وأهم مظهر من مظاهر فشل الحداثة هو أن نصف البشرية يواجه التعقيد، والنصف الآخر يواجه المجاعة. وأن الحروب التي عرفتها البشرية، تركت الانسان بلا أوهام او اساطير، أو وفقا لتعبيره من دون نصوص سردية كبرى أو ميتاسردية.**"[1] فكتابات ما بعد الحداثة مبعثرة ومشتتة لا تحكمها الأحكام السابقة المعروفة، هي بعيدة عن الواقع وفي نفس الوقت منبثقة منه، الأمر الذي يجعل فهمها أكثر صعوبة من باقي الكتابات، لكنه في الوقت ذاته يمنحها ذاك التميز والسلطة، لأنها تجعل القارئ يتحمس لفك غموضها وفهم الخبايا المغمورة بين غياهب أسطرها .

رغم كل ما سبق إلا أنّ المعمعة التي تصاحب فكرتي "الحداثة وما بعد الحداثة" لم تضمحل، بل لازالت كل واحدة منهما تصاحب الأخرى في الحديث، ولأجل تسهيل فهم "التناقض والاختلاف بينهما، نجد أنّ الناقد الأمريكي مصري الأصل "إيهاب حسن" قد قابل بين مصطلحات الحداثة وما بعدها، في محاولة لإيضاح ردة الفعل التي جاءت بها ما بعد الحداثة عن الحداثة وأفكارها، فقد حاول المقارنة بينهما على نحو سلس يسهل وصول الفكرة والمنحى الذي انتهجته كلا الفكرتين. فيقول أنّ "**في الحداثة سادت المصطلحات التالية: الرومانطيقية والرمزية، والشكل (المترابط المغلق) ، والهدف أو الغاية، والتخطيط المحكم، والطبقية الهرمية، والسيطرة (اللوغوس أو التمركز المنطقي)، والمادة الفنية أو العمل المنتهي المكتمل** (...) **والإبداع أو الشمولية** (...) **والمركزية والتمركز، والنوع الأدبي وحدوده، والأنموذج العمودي** (...) **وسيادة المدلول، وأهمية المقروء** (...)."[2] في حين اهتمت الأخرى "**بـ: الدادية، ومناهضة الشكل المنتهي ودعت للشكل المفتوح، واللعب، والصدفة، والفوضى التخريبية** (...) **ومعاداة الإبداع والدعوة إلى التقويض، واللا تآلفية، والغياب، والتشتيت** (...) **سيادة الدال، وأهمية المكتوب** "[3]

هل ما بعد الحداثة ردة فعل عنيفة على الحداثة؟ أم هي مجرد استمرار تاريخي لها ومحاولة لتصليح أخطاء سابقة؟ أم أنّ كلتا الفكرتين منفصلتين عن بعضهما؟ غالبا ما كانت هذه الأسئلة تطل هنا وهناك بين ثنايا

[1]- الزواوي بغورة، ما بعد الحداثة والتنوير موقف الأنطولوجيا التاريخية -دراسة نقدية-، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط: 01، يناير 2009، ص16.

[2]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص227.

[3]- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

الكتب، فوجهات النظر تختلف فهناك من يرى بسبب هذا التضاد العدائي بين المفاهيم الحداثية وما بعد الحداثية، أن الثانية ردة فعل عنيفة على الأولى، إلا أنه هناك من يرى أنها ورغم كل شيء لا تزال امتدادا طبيعيا للأولى وليس خروجا عليها.[1] وقد اختلفت هذه التوجهات باختلاف المنبع الذي أخذت منه؛ فتاريخيا هي حركة ابتعاد عن الحداثة أو رفض لبعض جوانبها، فلسفيا هي محاولة لتقويض الحداثة وملئ الفراغ الذي أوجده سقوط بعض مفاهيمها، أما من المنظور الاستراتيجي النصوصي فتسعى ما بعد الحداثة إلى تأصيل النص وانفتاحه وانكاره للحد والحدود، مما يجعله يقبل التأويل المستمر والتأطير المتحول أبدا. وينجم عن هذه النصوصية لا نهائية النص ولا محدودية المعنى وتعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات.[2] وهذا المنظور الأخير هو الذي يهمنا في دراستنا هذه، فما بعد الحداثة قد جاءت كانفجار مغيرة بذلك العديد من المفاهيم السائدة في الدراسات الأدبية والنقدية. فتحطيم المطلق وفتح النظام اللذان جاءت بهما جعلا النسبية التي كانت مرفوضة قديما غاية الآن، والخروج عن المألوف الذي اعتبر قديما خطأ وخطيئة لا تغتفر صار يتم التباهي به. الكتاب الذين سجنت مواهبهم انطلقوا بكل اندفاع للتعبير، بلا قيود أو حواجز والنقاد المتصلبين لانت آراؤهم وتقولبت بما يتناسب مع الموضة الجديدة، التي جعلت معاني النص الواحد تتعدد؛ بسبب حقيقة أنّ البنية أضحت تتفكك للعديد من الأجزاء لكل جزء معناه الخاص الذي يتغير حسب المقام الذي وضع فيه ... هذا الانفتاح الذي يقود للا نهاية واللا محدودية التي تجعل النصوص حية، وليس مجرد هياكل صدئة في ركن مغبّر في زاوية مظلمة.. ما بعد الحداثة وببساطة هي رفض لتلك القوالب الجاهزة والأفكار السطحية، المنعزلة والمغلقة على ذاتها المتعالية، ودعوة للساخر والعبثي والنسبي، هي جعل كل مرفوض مباح.

[1]- ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص228

[2]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول

"الملامح ما بعد الحداثية في الأدب"

1- النزعة الشعبية (الأدب كسلعة)

أ- ظاهرة الشعبوية

ب- الأدب الجماهيري

2- نزعة اللعب الكلامي

3- النزعة التجريبية/ التكسيرية

أ- النزعة التجريبية

ب- النزعة التكسيرية

4- الباروديا (المحاكاة الساخرة)

5- اليومي والأسطوري

1- النزعة الشعبية (الأدب كسلعة):

تعتبر ما بعد الحداثة نقلة نوعية في العالم المثالي الراكد الذي عرف جمودا في السنوات التي خلت، ردة الفعل هذه التي فتكت بالقيم المثلى، وهتكت المطلق الثابت سحبت معها للعلن نزعات جديدة تميزت بالحدّة وروح التمرد. وتعتبر النزعة الشعبية واحدة من أهم ما جاءت به 'ما بعد الحداثة'؛ فهي ردة فعل شديدة اللهجة من الشعب الذي فقد ثقته في أنظمة الحكم والحكومات.. ومن الجدير بالذكر أنّ هذه النزعة الجديدة في الأدب تختلف عما هو معروف بـ'الأدب الشعبي' وإن كان الكثير يخلط بين المصطلحين، فالأخير هو "**ذاكرة الشعوب، ووعيها الشفوي المحكي، والمرآة التي تعكس بصدق الماضي بكل ما ينطوي عليه من تقاليد وعادات اجتماعية، وطقوس دينية، ومشاعر فردية أو جماعية**" [1] أما الثاني -الشعبية- فهي أكثر من مجرد أثر أو أدب هي ظاهرة ونزعة تتطاول لتصل حدّ الأيدولوجيا في أحيان، موجة استثمرها رجال الأعمال بذكاء للربح السريع. هذه الفكرة انسلت من بين صدوعها ظاهرة طفيلية؛ إذ استغل رجال السياسة ثورة الشعوب وامتعاضهم من السلطة للتلاعب بهم فيما يعرف ب: المد الشعبوي.

أ- ظاهرة الشعبوية:

تعد الشعبوية "**نزعة في التفكير والتعبير والسلوك، وقد أصبحت تياراً نافذاً في العديد من الأقطار، وعلى امتداد الكرة الأرضية. ولا نبالغ إذا قلنا إنّها تمثل الآن أحد أبرز سمات ما بعد الحداثة التي تجتاح العالم دون رحمة.**" [2] وهي نوع من المصطلحات الغريبة الزئبقية التي يصعب الخروج بتعريف جامع لها، وأشار 'سعيد بكار' أثناء مراجعته لكتاب "عن سؤال: ما الشعبوية؟" لعزمي بشارة أنّ الأخير "**يتوخى في كتابه هذا الإجابة عن سؤال 'ما الشعبوية؟' ولا يعدّ طرح هذا السؤال ترفًا ذهنيًا، بل هو سؤال علمي صعب جدًّا؛ بالنظر إلى تعدّد**

[1]- مفهوم الأدب الشعبي، موقع: MOOC UNIV-MSILA ، تا:2023/04/30، سا:18:02.
http://mooc.univ-msila.dz/cours/cours-2/%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85-/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AF%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%A8%D9%8A

[2]- غسان عبد الخالق، الشعبوية التي ستلتهم العالم، موقع: حفريات، تا: 2023/04/17، سا:18:09.
www.hafryat.com/ar/blog/الشعبوية-التي-قد-تلتهم-العالم

تعريفات الشعبوية، وتعدد أشكالها وأنماط زعامتها. وقد ميز بول تاغارت في كتابه الشعبوية بين سمات خاصة بماهية الشعبوية تتعلق بوظيفتها (...) **تشير هذه السمات إلى استعصاء الشعبوي على التعريف؛ فهي تتميز بعدم الثبات من حيث الماهية وبالتناقض من حيث الوظيفة.**"[1] وقد لخص 'بكار' هذه السمات في جدول أرفقه بمراجعته كالآتي: [2]

سمات تتعلق بالوظيفة	سمات خاصة بالماهية
● ثورية ● إصلاحية ● غير قادرة على تقديم إصلاحات جذرية	● غير عادية ● لا تمتلك سمات الأيدولوجيا الكاملة ● مرنة ● تفتقد الثبات ● تفتقد السمات التي تجعلها ملموسة ● من الصعب التحكم فيها أو تنظيمها.

نجد أنه ذهب وأرفق صفة الثورية بوظيفة الشعبوية؛ وكأنه يحاول التأكيد على صورتي 'الفوضوية' و 'الهياج' اللتين تميزان هذه النزعة. ومن خلال التمعن في الجدول، يمكن بسهولة تلمس صبغة 'الانفعال' التي تتسبب في مرونة الفكرة وتشعبها، وعدم ثباتها رغم كل ما تتغنى به عن محاولات إصلاحٍ لا يمكن تحقيقها. 'الشعبوية' كظاهرة لها امتدادات سياسية، فهي " **نمط من الخطاب السياسي يتداخل فيه المستويان الخطابي والسلوكي بشكل وثيق. وقد يتفاعل هذا الخطاب مع عفوية تقوم على مزاج سياسي غاضب لجمهور فقد الثقة بالنظام والأحزاب السياسية القائمة والنخب الحاكمة، كما يوظّف بوصفه استراتيجية سياسية في مخاطبة هذا المزاج** (...) **ويتحول هذا الخطاب إلى أيدولوجيا في الحالات المتطرفة.**"[3] مختصر القول أنّ الشعبوية هي عبارة عن

[1]- سعيد بكار، في الإجابة عن سؤال: ما الشعبوية؟ (سياسات عربية، العدد 54، المجلد 10)، كانون الثاني/يناير 2022، ص146.

[2]-المرجع نفسه، ص147.

[3]-المرجع نفسه، نفس الصفحة.

مزيج يتشابك فيه الكلام والأفعال للخروج بتلك الهالة التي تجذب الشعب الغاضب نحو السياسيين في محاولة للوصول للحكم والسيطرة؛ فهو استراتيجية ناجحة تستخدم لحشد الأصوات عن طريق التعبئة الشعبية، أين يحاول السياسيون بكل الطرق رسم مساوئ منافسيهم ومنح وعود تتناسب ومطالب الشعب. لقد ذهب سعيد بكار واستخلص أربع تعريفات للشعبوية من التعريف السابق، فيقول:" **هي 'خطاب سياسي'، ثم 'مزاج سياسي'، ثم 'استراتيجية سياسية'، ثم 'أيدولوجيا'. واللافت في هذا التعريف هو إضافة تعريف للشعبوية بأنها 'مزاج سياسي'.**"[1] وقد أولى 'سعيد بكار' أثناء مراجعته للكتاب اهتماما خاصة لكلمة 'مزاج'، "**مزاج سياسي غير ودود لليبرالية عموما**"[2] ، فإن عدنا للنص الأصلي لكتاب "في الإجابة عن سؤال: ما الشعبوية؟" نجد أن الكاتب 'بشارة' أشار لعدوانية هذا الخطاب فيقول:" **لاشك في أنّ المشكلة تكمن في الأغراض التي يخدمها الخطاب الشعبوي، ولكن لا يجوز تجاهل مشكلة الأسلوب الشعبوي في حدّ ذاته. تكمن المشكلة في التعبئة الشعبوية لتوجيه الغضب ضد المؤسسات الديموقراطية وليس ضد السياسات فحسب.**"[3] فالعلاقة بين الشعب والمؤسسات الحكومية دائما ما كانت علاقة هشة، تغمرها اللا ثقة وتحركها خيوط الشك والرفض الخفية، إذ هي علاقة تقودها ثنائية: (مُستَغِلْ/مُستَغَلْ) أو (سيد/عبد) بطريقة أو أخرى، لهذا و "**بعبارة أخرى، نفهم أن المزاج من وجهة نظر بشارة هو مواقف معيّنة تعتقدها مجموعة اجتماعية متضررة من وضع اجتماعي ما. وهذا ما يبرر قوله إن الشعبوية قد تتحول إلى أيدولوجيا في حالات متطرفة.**"[4] حيث كلما زاد الأفراد الذين يحملون نفس المزاج تشكلت تلك السلسلة، التي تقود لتحويل المزاج الفردي الغاضب إلى مجموعة من المعتقدات والأفكار، التي تنتشر مغيرة نظرة العديد من الأشخاص حول العالم. إنّ" **الشعبويّة تقدّم نفسها بأنّها ضد النخبة، وهذا ربما يؤدي بدوره، أنَّ الفئة نفسها عند وصولها إلى زمام السلطة، ستتحول إلى نخبة شريرة، فالأيدولوجيا الشعبويّة ما زالت غير مستقرة.**"[5] وهو ما يضعها في خانة 'الفوضوية' ويسمها بوسم 'المرونة' فيصبح التحكم فيها، وتنظيمها صعبا مما يتسبب في عدم قدرتها على إحداث أيّ إصلاحات جذرية. هذه الحركة، الظاهرة أو

[1]- سعيد بكار، في الإجابة عن سؤال: ما الشعبوية؟ ، ص147.

[2]-المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[3]-عزمي بشارة، في الإجابة عن سؤال: ما الشعبوية؟، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط01، نوفمبر 2019م، ص17.

[4]-سعيد بكار، في الإجابة عن سؤال : ما الشعبوية؟، ص147.

[5]-سوسن إسماعيل، مقدمة في الشعبوية، (مراجعات الكتب: العدد 21)، تشرين الأول/ أكتوبر 2022م، ص249.

النزعة، من الاضطراب وعدم التنظيم بما يتناسب وقوتها الدافعة، حيث "**هي ظاهرة مركبة يتداخل فيها الإنساني بالسياسي والثقافي بالوجداني، وتداهمها ملامح ديكتاتوريّة وفاشيّة** (...) **الشعبويّة وجدت خلاصها في الشعب وفي الطبقات الفقيرة والمتوسطة، واستغلال صوتها والخطاب بلغتها، ورفع شعار الخير مقابل الشر** (...) **وهكذا استغلت ثورة الشعب من قبل بعض الزعماء، وقدّموا خطابًا شعبويًّا، ولكن من دون أن يقدموا مصالح الشعب على مصالحهم.**"[1] فهي طريق سلسل لحشد الأصوات الغاضبة، لأجل الوصول أو الاحتفاظ بالسلطة، تماما كما فعل الرئيس الأمريكي الأسبق 'دونالد ترامب'، والذي سيؤرخه التاريخ كزعيم شعبوي غير منظم أو منضبط، مثال حيّ على الهيئة الحقيقة للشعبويّة إذ " **إنّ الفوضوية الصادمة تمثّل أبرز ملامح الشعبوية، وخاصة على صعيد الأزياء ومعجم الألفاظ في الأغاني والأشعار** (...) **ثمّة إصرار على استخدام وتكرار الألفاظ البذيئة والمبتذلة والاستهزاء بالأساليب المعتادة في المخاطبات العامة.**"[2] هي دعوة لاحتضان كل ما هو بذيء، وتقبله بابتسامة، وهو الأمر الذي جعل سمعة 'الشعبويين' في الحضيض. ومع كل ما سبق، نجد أنّ 'سعيد بكار' قد لخص كل هذا في تعريف مختزل، إذ يقول:" **هي استياء اجتماعي يعزّزه الخطاب ويحوّله إلى مزاج غاضب من الوضع القائم، ويوظفه السياسيون من أجل الحصول على السلطة، وفي حالات متطرفة يبلورون منه موقفًا من العالم السياسي ومن ثم يوظفونه في اتخاذ القرارات السياسية وسنّ التشريعات.**"[3] ويتميز الشعبويّون بنظرة مركزية تناقض تماما رفضهم للمركز السلطوي، إذ "**إن ما يُمثّل جوهر كل الشعبويين في نظري يمكن التعبير عنه كالآتي: "نحن، ونحن فقط، مَن يُمثّل الشعب الحقيقي.**"[4] وهذا ما يجعلهم منغلقين غير متقبلين للاختلافات المتنوعة سواء إثنية، عرقية، أيدولوجية ..إلخ. لكن، ومع كل هذا، نجد أنفسنا أمام سؤال جوهري؛ كيف توغلت النزعة الشعبية إلى الأدب؟ بل ما الذي ساهم في جعل هذا الأدب جماهيرياً من الأساس؟

---

[1]- سوسن إسماعيل، مقدمة في الشعبوية، ص249.

[2]- غسان عبد الخالق، الشعبوية التي ستلتهم العالم، موقع: حفريات، تا: 2023/04/17، سا:18:09.
www.hafryat.com/ar/blog/الشعبوية-التي-قد-تلتهم-العالم

[3]-سعيد بكار، في الإجابة عن سؤال: ما الشعبوية؟، ص148.

[4]-شريف مراد، الشعبوية ضد الدولة.. لماذا يرفض ترامب الاعتراف بالهزيمة؟، موقع: الجزيرة، تا:2023/04/25، سا:12:40.
https://www.aljazeera.net/midan/reality/politics/2020/11/16/الشعب-ومُمثلوه-لماذا-يرفض-ترامب

ب- الأدب الجماهيري:

هو ذاك الأدب الذي يرفض كل ما هو نخبوي ويحاربه، ويختلف عن الأدب الشعبي بكون الأخير أدبًا أصيلًا رغم اعتماده على العامية ومجهولية مبدعه في أغلب الأحيان، كلا، النزعة الشعبية في الأدب ما بعد الحداثي "**لا تتمايز عن كل ما هو (رسمي) شكلاً ومضموناً، كما هو حال الأدب الشعبي، ولكنها تتعمد التصادم مع كل ما هو (رسمي) عبر التهكم والاستهتار أو التمرّد، حقيقة أو رمزاً.**"[1] فالهدف الرئيس من هذه النزعة ليس الخروج بأدب شعبيّ –نوعا ما– قائم بذاته، لكن محاربة كل ما هو نخبويٌّ وأصيل بأسلوبٍ عنيف فظٍ، بذيءٍ في أغلبه. و"**مصطلح (الرسمي) الذي أوردته آنفاً للدلالة على كل ما هو مستهدف من المنظور الشعبوي، لا يعني (الحكومي)! بل يعني المبجّل والمرسّخ والمتّفق عليه بين الناس؛ إذ ينضوي تحت هذا المصطلح: الأدب الرفيع مثل المعلّقات وشعر المتنبي ومحمود درويش، والفن الرفيع مثل أغاني محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وفيروز! لأنّ الشعبوي يضيق بكل ما هو (كلاسيكي) سواء أكان فصيحاً أو عامياً.**"[2] فغايته الوحيدة هي تبديد تلك الهالة المقدسة التي تحيط بالأشياء وتجعلها تصنف من الصفوة، نحو أخرى متآكلة أقل كلفة وهيمنة؛ أين منحت الرداءة السلطة بعدما أصبحت الغالبية العظمى من الآذان والأعين تستلذ بكل ما هو بذيء. وقد راح ثلة من مناصري هذا الأدب الجماهيري يحاولون ترسيخ أفكارهم، أين عمدوا لطرح استفسارات الغاية منها إثارة الرأي العام، "**لماذا لا تدرس أغاثا كريستي Agatha Christie في أقسام اللغة الإنجليزية بينما يقرأ معظم الناس أغاثا كريستي أكثر من توماس هاردي Thomas Hardy؟ من الذي يحدد أن شكسبير Shakespeare يجب أن يُقرأ وليس كريستي؟ ولقد أسهمت هاته المناقشات الجذرية الجادّة والحادّة معاً في ولادة مفهوم موت الأدب The Death of Literature كما نلحظه في مؤلَّف الناقد آلفن كرنان Alvin Kernan**"[3] فالأدب بمفهومه القديم قد زال عن الساحة، ومع تغييب المؤلف وقتله أضحت معاني النصوص لا ترتبط بعبقريته، إنّما تفهم وفق سياق خاص متداخل في لعبة لغوية فريدة، فتحت المجال لكل فرد لفهم 'المعنى' بحسب ما يراه

---

[1]– غسان عبد الخالق، الشعبوية التي ستلتهم العالم، موقع: حفريات، تا: 2023/04/17، سا:18:09.
www.hafryat.com/ar/blog/الشعبوية-التي-قد-تلتهم-العالم

[2]- المرجع نفسه.

[3]–سعيد بكار، في الإجابة عن سؤال: ما الشعبوية؟ ، ص49.

مناسبا. "**ويبيّن كرنان أن الأدب صادف حالة من الاضطراب الجذري خلال العقود الثلاثة الأخيرة قلبت المؤسسة الأدبية وقيمها الأولية رأساً على عقب...**"[1] فالنظرة العامة للأدب اختلفت، والاهتمام بنوع على حساب آخر أخذ منحى هزيلا من الناحية المعرفية والعلمية، فكل المهم أصبح التسلية وتمضية الوقت؛ خاصة وأنّ تلك الآداب النخبوية وبسبب ثقافة العصر الحالي، التي تشجع اللا مطلق، أصبح من الصعب فهم المعاني التي ترقد بين متاهات جملها المتعددة؛ إذ "**يؤكد كرنان (...) أن الأعمال التي كانت تعدّ من روائع الأدب مثل مسرحيات شكسبير أو روايات فلوبير قد أصبحت الآن خالية من المعنى أو أنها قد أصبحت مليئة بمعانٍ لا نهائية ولا يمكن حصرها، وبات ينظر إلى لغتها على أنها لغة غير محدّدة ومتناقضة لا أساس لها، وأما تنظيم بنياتها ونحوها ومنطقها وبلاغتها فكلها مجرّد حيل وبراعة في الخداع.**" [2] من كل هذا، يمكننا القول أنّ الأدب الشعبي/الجماهيري هو ذاك الأدب العدواني الذي يحظى بإعجاب واستحسان عدد كبيرة من الجماهير لأنه يخدم رؤيتهم ومنظورهم. " **وهذا السياق ينسجم تماماً مع ما ذهب إليه فرانز كراتشي Franz Krejce عندما أكد أنَّ "الإنتاج الشعبي إنتاج تتحكم فيه الآلية النفسية"، وهذه الآلية تشبه آلية الذاكرة التي تظهر في الأحلام، والتي ليس للمنطق سيطرة عليها.**"[3] فالمهم في هذا الإنتاج ليس عقلانيته إنما فائدته، سواء كانت بغية التسلية أو التسلط؛ "**فالأدب الشعبوي، إذن، تجسيد لصورة انفتاح الذاكرة على التاريخ والجماعة؛ ومعنى شعبويّته «أنه ينتمي إلى الشعب وحده بما له من تراث وتقاليد وعادات وقصص وحكايات، ومما يضفي على هذا النوع من النتاج مزيداً من صفة الشعبية أن تداوله على مر العصور يتم عن طريق ذاكرة الإنسان والكلمة المنطوقة أكثر من تداوله عن طريق الكلمات المكتوبة.**"[4] لكن ما الذي جعل الأدب يتجرد من كل معاييره الأصيلة بعدما كان مغرقا في الجماليات والمعاني؟ بل ما هو السبب الذي حوّل النظرة العامة بمثل هذا الشكل؟ ببساطة، ما بعد الحداثة جاءت بما يعرف بموجة "التسليع/الاستهلاك" والتي خضّت العالم، وكانت السبب الرئيس في تداعي أدب النخبة وسقوطه تحت سطوة الأدب الجماهيري التافه والصادم، فـ" **الإنسان الحديث استهلك نفسه واستنفذ كل طاقته الخلاقة في الاستهلاك، بل في استهلاك السلع التافهة وغير ذات**

[1]- سعيد بكار، في الإجابة عن سؤال: ما الشعبوية؟ ، ص49.

[2]- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[3]- المرجع نفسه، ص52.

[4]- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

جدوى."[1] لأنّ ما يميز هذا العصر هو الدناءة، فالكمية أضحت أهم من الجودة و"**الإنسان في ظل التكنولوجيا نسيَّ نفسه حتى صار شيئا يقذف به هنا وهناك، تفعل به السلع والبضائع ما تشاء، إنه ميت حتى وإن كان ما زال يتنفس، حتى انفصل الإنسان عن ذاته وأصبح مغتربا عنها.**"[2] وفكرة الكمية والربح لم تقتصر على القطاع الاقتصادي فقط، بل زحفت عدواها إلى الأدب.. إذ انساق أصحاب دور النشر خلف الربح والأموال متجاهلين القيمة، فغدت الكتب التي تنشر –في أغلبها– فارغة جمهورية تفتقد صبغة النخبوية المعتادة؛ إذ يمكن القول أنّ "**سيطرة الفكر الاستهلاكي على قطاع من الأدباء أو الناشرين أو القراء، مع غياب المشاريع المعرفية الكبرى التي تجمع عقول هؤلاء حول أهدافها، جاءت انعكاسا واضحا لما أسماه جورج لوكاتش بـ"السيولة الثقافية".**"[3] وتقوم هذه السيولة على فكرة إغراء المستهلكين، وجذبهم لشراء السلع التافهة بشكل غير منطقي، وهي تمثل أهم معالم الانتقال من الصلب نحو السائل، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة؛ فهوس الشراء الذي طال الفكر الإنساني لم يقتصر فقط على المواد الغذائية، التجميلية، الإلكترونية ...إلخ بل لمس الفن والأدب كذلك. الأمر الذي دفع هؤلاء الفنانين والأدباء لركوب موجة التفاهة لأجل الربح السريع. إنّ هذا الأدب الاستهلاكي يمكن أن يعرف بأنه ‘‘**ذلك النمط من الكتابة الذي يراعي فيه المبدع رغبات القراء ومتطلبات السوق"، كما يمكننا اعتباره أيضا "صيغة قرائية" في المقام الأول يفرضها المتلقي على النص وكاتبه، بعد أن قدم تصورا خاصا للأنماط الإبداعية وفق ذائقته القرائية أو انتباهه النقدي الذي قد يتركز –في كثير من الأحيان– على المؤلِف أكثر منه على المؤلَف.**"[4] فالأدب دخل في سلسلة من "التسليع" الهدف منها ليس الاستفادة إنما الحيازة لا غير، خاصة وأنّ الأغلبية الساحقة من المستهلكين تتقزز من كل ما هو نخبوي وثقافي نحو ما هو شعبي جماهير ويومي؛ " **ففي ثقافة تعتمد على الاستهلاك بدلا من الإنتاج لم يعد معنى الأشياء يكمن في فائدتها بل حيازتها. (...) وهكذا تصبح تجارة السلع وسيلة من وسائل السيطرة على المجتمع. والنتيجة أنه لم يعد**

---

[1]–دحماني فتيحة، عبّة رشيدة، ثقافة الاستهلاك وأثرها على قيم الفرد من منظور جان بودريار، (مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية: المجلد:10، العدد: 01) ، 2022م، ص330.

[2]–المرجع نفسه، ص331.

[3]– نهلة راحيل، الأدب الاستهلاكي، موقع: مجلة الجديد، تا:2023/04/18، سا: 15:13.
www.aljadeedmagazine.com/الأدب-الاستهلاكي

[4]–المرجع نفسه.

ثمة مجتمع بل جماهير لا تكف عن الاستهلاك."[1] وهو ما استغله بكل حذق أصحاب دور النشر، يضاف إليهم الكتاب الذين يطمحون للوصول إلى الشهرة والكسب السريع، حتى وإن كانت موهبتهم لا تتعدى في جماليتها وتفردها موهبة تلميذٍ في المتوسط؛ "**وهنا تؤدي "ثقافة الصورة" دورا في تحديد التذوق الفني للمتلقي، وبالتالي في دعمه لبعض النصوص دون غيرها (رغم ضآلة المضمون)، أو لبعض المؤلفين دون غيرهم (رغم تواضع الموهبة)، فيرتبط رواج العمل بانتشاره على وسائل التواصل الاجتماعي والوسائط البصرية بأنواعها المختلفة، وتكون أحكام القارئ وسلطته على السوق الأدبية برمتها من الموجهات المهيمنة على بناء النص وطابعه التداولي.**"[2] بشكل مبسط، الأمر أشبه بتتبع خط "الموضة"، فإن كان للشخص قاعدة جماهيرية كبيرة على وسائط التواصل، ستباع نتاجاته بسرعة البرق من قبل معجبيه وإن كانت بلا قيمة أدبية، سواء من ناحية المضمون أو الشكل، على عكس العديد من "المجهولين" المبدعين الذين حطمت أحلامهم وهشمت طموحاتهم لأنّهم لم يحظوا بتلك الفرصة الذهبية؛ وذلك ما أكدته 'نهلة راحيل' في مقالها المعنوّن بـ الأدب الاستهلاكي، فتقول:" **إن تسويق بعض الأعمال الأدبية تجاريا قد يكون منوطا بميول القارئ لبعض النصوص القائمة على اسم مؤلفيها، مما يخلق لها شهرة زائفة ويضفي عليها بعدا استهلاكيا، فتتنافس على قراءتها شريحة كبيرة من القراء وتحصد نسبة عالية من المبيعات رغم بساطة قيمتها الأدبية.**"[3] إنّ هذه البساطة هي ما يريده 'الشعب' بعيدا عن كل المعارف الكبرى، كالفلسفة والتاريخ، فحياتهم اليومية أصبحت تمتلك تلك الدراما الأسطورية المليئة بالانفعالات؛ لأنّ كل ما هو شعبي ينتمي للحياة المعاصرة. إنّ الناس استحبوا هذه الثقافة الجماهيرية بسبب قلة

---

[1]- خلدون شمعة، خلدون الشمعة، أفول عصر التنوير وصعود ما بعد الحداثة في الأدب العربي، موقع: العرب، تا: 2023/04/17، سا: 12:14.

www.alarab.co.uk/%D8%A3%D9%81%D9%88%D9%84-%D8%B9%D8%B5%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%86%D9%88%D9%8A%D8%B1-%D9%88%D8%B5%D8%B9%D9%88%D8%AF-%D9%85%D8%A7-%D8%A8%D8%B9%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A#:~:text=%E2%80%9C%D9%87%D8%B0%D9%87%20%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D8%A9%20%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%8A%20%D8%AA%D8%AA%D8%B9%D9%82%D8%A8%20%D8%A3%D9%81%D9%88%D9%84,%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%20%D9%85%D9%86%20%D8%AD%D9%82%20%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AE%D8%AA%D9%84%D8%A7%D9%81%20%D8%A5%D9%84%D9%89

[2]-نهلة راحيل، الأدب الاستهلاكي، موقع: مجلة الجديد، تا:2023/04/18، سا: 15:13.

www.aljadeedmagazine.com/الأدب-الاستهلاكي/

[3]-المرجع نفسه.

الجهد الذهني لفهمها، وقد استغلت الطبقة العليا هذا الأمر لتوليد النقود والسيطرة عليهم سياسيا، إلا أنّ الأمر خرج عن السيطرة؛ إذ أنّ ثقافة الشعب انتشرت بشكل واسع مخيف، هذه الأداة التي طورها النخبويون بغباء هاجمت ثقافتهم وأضعفتها بعدما استحوذت الأذواق السخيفة التافهة على الساحة[1] الأمر أشبه بالوقوف أمام مدّ شعبي هائل له سيطرة تامة على العالم لدرجة أنّ " **الثقافة العليا سوف تُبتذل وتندمج بشكل مبسط من ثقافة الجماهير، فمثلا، الثقافة العليا للمسرح سوف تُقوّض من جانب الثقافة الجماهيرية للسينما، فالمسرحيات صُممت بطريقة مبسطة في محاولة لبيع حقوق الأفلام.**"[2]

2- نزعة اللّعب الكلامي:

عمدت 'ما بعد الحداثة' إلى زعزعة النّظم اللغوية المعتادة، فحاربت بشدة التصورات القديمة التي كانت ترى أنّ اللغة مجرد ظاهرة طبيعية ثابتة ومطلقة تعكس الواقع بحذافيره كما المرايا. وبفرض أنّ 'ما بعد الحداثة' هي "**فكرة للتسوية لا المساواة، وأنّ تعدديتها هي إنكار للمعيارية ولأية نظم من أي نوع (...) فهي أيديولوجيا القبول البراجماتي للوضع القائم والإذعان والخنوع له والتكيف معه، أي اللعب مع الواقع بدلا من تغييره.**"[3] فالخطابات المكوّنة من مجموعة كلمات، قد أدخلت الآن في 'لعبة' أقل ما يقال عنها أنها 'سرمدية وشبه عبثية'. حيث أن تلك الدوال قد سلسلت في حلقة لا منتهية من المدلولات، التي تتغير معانيها وفق الزمان والمكان؛ إذ بدل أن تكون اللغة "ظاهرة" أصبحت مجرد 'أداة ووسيلة'، لا يفهم القصد منها إلا بعد استعمالها في سياق محدد. وبما أنّ ما بعد الحداثة قد قبلت بالتبعثر كشيء طبيعي لأنه يشير إلى التعددية والنسبية والانفتاح، ذلك التغير الكامل الدائم الذي يخدم غياب الهدف، والغاية والمعنى وتعدد المراكز بالإضافة لفكرة التحرر، فالذات تظهر حرة تماما لكنها حرة داخل سياقها وعالمها الخاص في حدودها الضيقة.[4] فالمعاني هنا ورغم تبعثرها إلا أنها تخدم هدفًا معينا يحدده سياق خاص.

---

[1]-ينظر: حاتم حميد محسن، الثقافة والحضارة من ثقافة النخب الى ثقافة الجماهير، موقع: شبكة النبأ المعلوماتية، تا: 2023/04/18، سا: 14:25.
www.annabaa.org/arabic/authorsarticles/14948

[2]-المرجع نفسه.

[3]-عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، ص93.

[4]-ينظر: المرجع نفسه، ص92.

حيث أنه ورغم صورة التحرر التي تتبناها فهي ما تزال أسيرة الزمان، والمكان وكذا فعل "الاستعمال"، ، إذ أنّ الكلمات لكيّ تفهم يجب أن تستعمل، في حين أنّ المعنى غير موجود في الطبيعة إنما أنا من يصنعه. إنّ "**وجود المعنى هو وجود عنصر أفلت من قبضة الصيرورة، ولكن ما بعد الحداثة هو عالم صيرورة كاملة، كل الأمور فيه متغيرة**"[1] فالمعاني غير ثابتة ولا مطلقة مثلما كان يُقال، كلا، الأمر أصبح أشبه بـ"**استغلال عدد محدود من الحروف لإنتاج عدد لا متناهي من الجمل**"[2] التي بدورها تحيل لعدد لا متناه من المعاني التي لا يمكن أن تفضي إلى شيء إن لم ترتبط مع الواقع أو تدّل عليه بطريقة ما، إذ أنه "**إذا لم يكن ميدان القضايا هو الواقع فإن اللغة هنا لا تستطيع نقل صورة للعالم وهذا، يعني خلوها من المعنى، وهنا يقول فيجنشتين "ينشأ الخلط الذي يملأ أذهاننا عندما تدور اللغة في فراغ (لغة بدوت معنى)، لا حينما تقوم بوظيفتها.**"[3] فمن وجهة نظره، معنى اللغة لا تحدده الوظيفة إنما السياق، الذي من دونه تصبح هذه الخطابات تحلق في دوائر فارغة من دون هدف، وبلا معنى، وهذا السياق لا يمكن الوصول إليه إلا أثناء الاستعمال الفعلي لهذه اللغة، في زمان ومكان لهما سمات خاصة تميزهما عن حقب وفضاءات أخرى؛ "**فاللغة ليست حضورًا أو بنية ميتافيزيقيين، بل أداة مستخدمة من قبل الحيوانات الإنسانية لتنسيق أفعالهم في سياق العلاقات الاجتماعية.**"[4] فببساطة هذه اللغة تأخذ معنى ودلالة تحدد الظروف والإيديولوجيات وكذا الثقافة الخاصة بمجموعة من الناس؛ فهي "**انعكاس لخصائص الشعب الناطق بها. وبالتالي فهي ليست ظاهرة طبيعية تؤثر فيها الأحداث المادية، وإنما هي فعل فكري أبداعي لها علاقة بالشعور والعاطفة...**"[5] فالكلمة الواحدة تتعدد معانيها وتختلف باختلاف "الظواهر" الاجتماعية والثقافية للبشر. وبشكل مبسط يمكن القول أنّ لعبة اللغة هي تلك العملية المركبة من اللغة والأفعال المرتبطة بها، الأمر الذي

---

[1]- عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، ص92.

[2]- هشام صويلح، فلسفة اللغة: مبحث فلسفي لغوي حديث، دراسة في النشأة والمفهوم والإشكالات، المجلد03، العدد02)، جامعة 20 أوت 1995، الجزائر: سكيكدة، 2020. ص184.

[3]- نصيرة جعيداني، إشكالية اللغة في فلسفة لودفيج فيتجنشتين، (مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية: المجلد: 01، العدد: 01)، جانفي 2013م، ص212.

[4]-كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:01، 2018م، ص287.

[5]- هشام صويلح، فلسفة اللغة: مبحث فلسفي لغوي حديث، دراسة في النشأة والمفهوم والإشكالات، ص175.

يفضي لحقيقة أنّ اللغة جزء من الفاعلية الإنسانية لأنها تعكس صورة لحياة الإنسان وتعبر عن طموحاتهم وقلقهم وحزنهم ...إلخ.[1]

قيل:" **أن تتكلم يعني أن تقاتل، بمعنى اللعب، وأفعال الكلام تندرج تحت تَنَاحُرِيَّاتٍ agonistique عامة.**"[2] ذلك أنّ الكلام لا يمكن أن يكون مجرد فعل بسيط معانيه تفهم بشكل سطحي سلسل، كلا، فالجمل دائما ما كانت تبتلع عددا مهولا من الدلالات في جوفها، معانٍ لا يمكن سبر غورها إلا بعد معركة شرسة مع ما يمكن وماذا يمكن أن تعنيه وتدّل عليه، تلك المعاني الرابضة بين أسطر طوقتها حروف، وكلمات رُتبت في شكل بديع متقلب الدلالات تحتاج بديهة لفهم حقيقته، فكم من خطاب فظٍّ في باطنه أسّس ظاهره على دماثة، الأمر الذي يأخذنا للقول بأنّ اللغة "**تعد كيانا هشا لأن اللغة ما هي إلا جزء ضئيل من إجمالي التجربة الرمزية باعتبارها أداة للتدقيق اللغوي إلى جانب تنويعات الحوار الخاصة بالاتصال اللغوي لتلك اللغة (...) كما أن اللغة كيان هش في وضعها كوسيلة اتصال حقيقية.**"[3] لأنه يجب دائما الأخذ بالاعتبار أنّ ما يقال هو مجرد انعكاس غير مطلق للحقيقة، وهو ما دعت إليه 'لعبة اللغة' هذه، إذ رفضت فكرة المرايا وقولها أنّ اللغة هي تمثيل كليّ ومثاليّ للحقيقة ودعت لانتهاج مبدأ ضد تمثيلي يفضي لحقيقة أنّ اللغة ليست كل شيء، إنما المعنى هو ما يتم صنعه عن طريقك أنت."**ان ما تقوله اللغة عبارة عن صور لا تمثل الحقيقة ويجب أن تعامل على هذا الأساس، فليس هناك لغة ادبية خيالية ولغة علمية او لغة فلسفية، بل ان اللغة برمتها عبارة عن مجموعة من الاستعارات والكنايات التي لا تحمل اي مركزية او موضوعية مدعاة.**"[4] أشار 'علي حسن يوسف' في هذا القول لأهم ميزة في هذه النظرة الجديدة للغة، ألا وهي أنّها 'صورة' لا تعكس الواقع، بلا مركزية أو موضوعية، بل هي حيزّ مملوء بالدلالات، وهو الأمر الذي أكد عليه 'خلدون شمعة' في مقاله المعنون بـ "أفول عصر التنوير وصعود ما بعد الحداثة في الأدب العربي"، فيقول:" **وفي دراسة مهمة ظهرت في عام 1873 تحت عنوان "حول الحقيقة والزيف بالمعنى الفائض عن الأخلاق" يشير نيتشه إلى أن اللغة لا بد أن تكون استعارية (مجازية)،**

---

[1]-ينظر: نصيرة جعيداني، إشكالية اللغة في فلسفة لودفيج فيتجنشتين، ص217.

[2]-جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، تر: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:01، 1994م، ص33.

[3]-محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة وتجلياتها وانتقاداتها III ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:01، 2007م، ص34/33.

[4]-علي حسن يوسف، ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، ط:01، 1437هـ/ 2016م، ص71.

والدليل على ذلك أنها عاجزة عن وصف واقع العالم بدقة. كما أن مفاهيم "الحقيقة" و"المعرفة" مفاهيم استعارية كامنة في اللغة نفسها وبالتالي ليس بإمكانها إبلاغنا بشيء دقيق عن العالم."[1] ذهب بعدها وأشار لجزئية 'الخداع' مستندا بذلك على دراسات نيتشه، فحسبه، التصديق الكلي بأنّ اللغة تساوي الحقيقة، وأنّ تلك الحقيقة المطلقة هي المعرفة ما هو إلا خداع للذات، فيقول:" **لقد رأى نيتشه أن اللغة لاعب رئيسي في عملية خداع مستمرة للذات. فنحن نفكر بالكلمات وبالتالي نفترض على نحو آلي أن ثمة أشياء في الخارج تشير إليها. الكلمات مفيدة لنا نظرا لأننا نستطيع استعمالها من أجل تبسيط صورة الفوضى والتعقيدات المحيطة بنا، ولكن هذا كل ما تستطيع الكلمات أن تفعله."**[2] بشكل مبسط، عاد هنا وأكّد على حقيقة أن اللغة ما هي إلا مجرد أداة، وسيلة تساعد على إيصال الحقيقة بشكل مبسط، لكنها ليست الحقيقة ذاتها. وهو ما دافع عنه التفكيكيون إذ رأوا:" **أن الحقيقة في ذاتها نسبية؛ إذ تبنى دوما حسب وجهات نظر مختلفة والنظم الفكرية المعدة للشخص الذي يبدي رأيه (...) أن علاقة اللغة بالواقع هي علاقة مجهولة ولا يعتمد عليها، بما أن جميع الأنظمة اللغوية ليست إلا بنى ثقافية لا يعول عليها بطبيعتها."**[3] إنّ الدعوة للعب الكلامي هي دعوة لتوسيع الآفاق وللانطلاق، وهي تلك النظرة الجديدة التي أقيمت على جثث المؤلفين والأدب، مانحة بذلك السلطة والمجد للقارئ؛ إذ أنّ النّص في النهاية مجرد "**سطح املس والدال يمارس عملية اللعب والزحلة عليه دون جدوى او دون ان يقتنص اي مدلول فسرعان ما يضع يديه على مدلول ما فانه ينفلت منه مسرعا لتستمر المطاردة، وبذلك تتحول القراءة بين القارئ والنص الى لذة ومتعة."**[4] فالمعنى الأصلي يستمر في التغير على نحو زئبقي لا

---

[1]–خلدون شمعة، خلدون الشمعة، أفول عصر التنوير وصعود ما بعد الحداثة في الأدب العربي، موقع: العرب، تا: 2023/04/17، سا: 12:14.
https://www.alarab.co.uk/%D8%A3%D9%81%D9%88%D9%84-%D8%B9%D8%B5%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%86%D9%88%D9%8A%D8%B1-%D9%88%D8%B5%D8%B9%D9%88%D8%AF-%D9%85%D8%A7-%D8%A8%D8%B9%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A#:~:text=%E2%80%9C%D9%87%D8%B0%D9%87%20%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D8%A9%20%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%8A%20%D8%AA%D8%AA%D8%B9%D9%82%D8%A8%20%D8%A3%D9%81%D9%88%D9%84,%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%20%D9%85%D9%86%20%D8%AD%D9%82%20%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AE%D8%AA%D9%84%D8%A7%D9%81%20%D8%A5%D9%84%D9%89

[2]–المرجع نفسه.

[3]– كريستوفر باتلر، مقدمة قصيرة جدا_مابعد الحداثة، تر: نيقين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2016 م، ص22.

[4]–علي حسن يوسف، ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، ص71.

يُقتَنَصُ معناه، أو يتحدد إلا عند سقوط شذرات هدى، كصور متشظية قريبة من الواقع والحقيقة في ذهن القارئ، وهذا المعنى المحدد ليس ثابتا بذاته، إنما يتقلب ويتحوّل من قارئ لآخر بحسب ثقافته الاجتماعية، فـ"**كل قراءة إعادة توليد جديدة للمادة المقروءة أو هي عملية خلق جديدة لا علاقة لها بالنص الأصلي مطلقا** (...) **أما ما يسمى بالنص الذي نعيد قراءته، فهو ليس نصا يمثل حقيقة قائمة ومستقلة بذاتها انما هو مجموعة ذريرات متجمعة من ملايين النصوص السابقة والقابلة لإعادة الصياغة والتشكل والإضافة والحذف والتحوير مع كل قراءة دوق الوقوف عند قراءة نهائية.**"[1] 'الصيرورة الدائمة' كان نهجا قائما مثلته ما بعد الحداثة بكل فخر، هذه الصيرورة التي تأخذ للنسبي وتشجع دوما على التغيّر، التحول والعبثية رافضة فكرة المطلق والجماد، فالحداثيون قد منحوا التشتت أهمية كبيرة، لدرجة أنّ الكلمات، في نظرهم، أصبحت سلسلة من أجزاء متعددة وليست مجرد هيكل كبير صلب واحد، فكل حرف منها نُظر إليه بمعزل عن باقي الأحرف، لهذا نجد أنّ ميللر وصف التفكيك بأنه شيطان يرقص فوق أشلاء ضحاياه، وتصور التفكيكيون اللغة كأكبر الأكاذيب.. فهيدجر قال أنّ العالم موجود في علامات اللغة، والتي يجب فضحها لرؤية ذاك العالم الموجود الذي لا نراه، وحسبه نحن سجناء لهذه اللغة وتقاليدها، ولأجل أن نولد من جديد علينا بالمشاكسة والتدمير للخلاص.[2] في النهاية، يمكن القول أنّ "**ما بعد الحداثة هي ذلك الأدب المدون بهدف توسيع نطاق المدلول، وبالتالي، النطاق الإنساني.**"[3] لأنه يفتح المجال للتجارب الجديدة ويقبلها بكل حب وسعادة، لهذا نجد أنه "**أطلق على ممارسة عملية الكتابة اسم "تجربة الحدود". وإذا استخدمنا صيغة جورج باتاي، نقول حدود اللغة باعتبارها نظام اتصال، وحدود الكيان الذاتي والجنسي وحدود الصبغة الاجتماعية.**"[4] وهذه التجارب لا تصلح إلا إن تجرأت على فعلها، ففي النهاية لعبة اللغة ما هي إلا خلق مستمر للمعاني عن طريق التلاعب بالكلام وترتيبه، هي توليد دؤوبٌ للاستعارات والكنايات، والمجازات وبالتالي استحداث لغة 'خاصة'، وهو الأمر الذي يحيل لمعضلة "الغموض" التي تكتنف هذا النوع من الأدب؛ إذ أنه وبلا شك سيحتاج لجلسات مطوّلة لسبر أغواره، وتذوق حقيقته في صورتها العبثية المتغيرة والجميلة. وهذا ما تحدث عنه قاسم المقداد عند تقديمه لكتاب "أسطوريات- أساطير الحياة

---

[1]- علي حسن يوسف، ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، ص70.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص73/72.

[3]- محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة وتجلياتها وانتقاداتها III ، ص34.

[4]-المرجع نفسه، نفس الصفحة.

اليومية" الذي ترجمه، فيقول: "**بارت ينزلق من بين يديك، أو من عقلك، كما ينزلق الزمن. وهذا كله بسبب تجرئه على اللغة. لقد خرق قوانينها المعيارية وكوّن لغته الخاصة به** (...) **بارت لغة أولا وأخيرا... ولا معنى لبارت إلا من خلال اللغة وفي اللغة، التي تستمر في الحياة بفضل ما يلحقه بها من تطوير وتجديد، فتتطور معها المفاهيم والمصطلحات، وأحيانا المفردات، أو بشكل أدق الدلالات التي يلبسها مدلولات قد لا تخطر على بالنا...**"[1]

3- النزعة التجريبية/ التكسيرية :

أ- النزعة التجريبية:

عمدت ما بعد الحداثة إلى إحداث زعزعة في الوجود الأدبي، سواءً من ناحية الشكل أو المضمون، إذ ذهب الأدباء في هذا العصر إلى محاولة تهشيم ما سبق، تلك القوالب الجامدة التي أضحت تعتبر أشبه بقرآن منزّل، أو تلك المواضيع التي غدت تدور في فلك واحد لا إبداع فيه.. أين اخترقوا ما هو معتاد رومانسي وخيالي نحو ما هو تجريبي، و "**يقوم المنهج التجريبي، بشكل عام، في استعماله العلمي، على ركيزة أساس، وهي أن كل معرفة معللة، يجب أن تكون تجريبية، أو مبنية على التجربة، هو تعليل يستند إلى ما تلاحظه الحواس، ويستعمل لفظ "التجريبي"، في كل ميداني العلوم الطبيعية، والعلوم الاجتماعية للدلالة على أن وضع الفرضيات، يجب أن يكون خاضعا لإمكانية اختبارها، بواسطة المعطيات المترتبة عن ملاحظة الواقع الحسية، مما يجعل القضايا العلمية مرتبطة بالتجربة، التي تكون موضوعا قابلا للملاحظة الخارجية، وتجرى عن طريق المتخصصين في المختبرات العلمية، وهذه التجربة، هي السبيل الوحيد لمعرفه العلمية**"[2]، فمن خلال التجربة أو التجريب يتيسر الاطلاع وتوضيح معالم التجربة العلمية عن طريق الملاحظة الحسية الواضحة والمضبوطة، وهو، منهجية يتبعها الدارس في الدراسة وتفسير، وتحليل الإشكاليات من أجل الوصول إلى النتائج المرغوبة ، فنجد كارل بوبر يلح على أنه بالتجربة وحدها، يمكن الحكم على الفرضية أين يقول :" **تعتبر كل فرضية غير علمية، ما لم نتمكن من**

[1]-رولان بارت، أسطوريات (أسْطَرَة الحياة اليومية)، تر: قاسم المقداد، دار نَيْنَوَى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2012م، ص05.

[2]-محمد عبد الفتاح، فلسفة التجريب بين النظرية العلمية و تطبيقاتها في السينما، (مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية: المجلد:05، العدد 20)، سبتمبر 2021، ص 188/187 .

البرهنة على خطئها بواسطة تجربة". أي حسب رأيه فكل تجربة تقوم وفق خطة معدة سلفا، فنجده فضل استعمال كلمة تجريب على تجربة؛ فالتجريب هو تجربة مؤطرة نظريا"[1]. هذا الأمر الذي اعتنقته أفكار 'ما بعد الحداثة' في النظر إلى "التجريبية" على أنها فلسفة معرفية تقوم على الملاحظة والحواس، وترفض الأفكار الفطرية التي كانت تقوم عليها النزعة العقلية، التي ترى أن الإنسان يولد حاملا أفكارا فطرية تكون راسخة في عقله الباطني منذ الصغر، الأمر الذي تتصدى له النزعة التجريبية، والتي كانت تنقذ أفكار العقلانيين ومثلهم العليا. جون لوك و الذي يعتبر الزعيم الشعبي للمذهب التجريبي **"يرفض المذهب العقلي في أي شكل من نظريتي المعرفة الفطرية أو الأفكار الفطرية، ولكنه يرحب بنظرية الحدس والاستنتاج "**[2]، ويقول بأن " **العقل (mind) "صفحة بيضاء" ، فمن أين نحصل إذا على أفكارنا؟ الجواب هو التجربة، والتجربة تحوي الإحساس والتأمل (contemplation). فالإنسان يستمد معظم أفكاره عن طريق الحواس (senses) وتأثيرها بموضوعات خارجية (External objects)، والجزء الباقي من أفكارنا نستمده عن طريق التأمل، إذ تدرك عقولنا الأفكار التي حصلنا عليها سابقا"**[3]، وقد طرح هذه الفكرة بكل ثقة، وتحدى فيها القائل بغير ذلك، أو المشكك في أفكاره؛ إذ يقول أن كل ما عليه هو **"أن يفحص أفكاره ويراقبها هل أتت عن طريق غير حواسه, ونمو الأطفال دليلا كافيا على كلامنا بالتجربة والاكتساب للمعرفة، وخاصة كلما تلقى الطفل المزيد من الأفكار والإحساس، ومن التأمل فيها ازدادت معرفته فيها شيئا فشيئا"**[4]، فيرى أن المعرفة تأتي من خلال التجريب، وأن العقل هو مجرد صفحة بيضاء يكتب فيها تدريجيا بمرور الوقت، من خلال اجتياز مختلف التجارب والمراحل في الحياة، ولهذا فهو ينقض فكرة الفطرة وأي أفكار أخرى تقوم على أن المعرفة أساسها شيء آخر غير الإدراك والمحاولة والتجريب. وهذه الأفكار التي يؤمن بها جعلته يتخذ من الفلسفة أو التيار الحسي التجريبي مذهبا له، فهو يعاكس العقليين في قولهم بأن العقل خلق وفيه أفكار فطرية دون أن يمر بأي تجربة . وهذا المذهب . التجريبي . ظهر بظهور العلم الحديث **"في حوالي عام ١٦٠٠م، بدأ المذهب التجريبي يتخذ شكل نظرية**

---

[1]-ينظر: محمد عبد الفتاح، فلسفة التجريب بين النظرية العلمية و تطبيقاتها في السينما، ص188 .

[2]-بيتر ماركي، المذهب العقلي والتجريبي وجها لوجه، ت:مشرف بك أشرف، موسوعة ستانفورد للفلسفة، دار الحكمة، 2018م، ص 09 .

[3]-حنان علي عواضة، النزعة التجريبية عند جون لوك بين الحس والعقل، (لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية: العدد 2)، كلية الأدب، جامعة بغداد، 2010م، ص 168.

[4]-المرجع نفسه، ص 168.

فلسفية إيجابية قائمة على أسس متينة، يمكن أن تدخل في منافسة ناجحة مع المذهب العقلي وكان العصر الحديث هو الذي ظهرت فيه أعظم المذاهب التجريبية؛ أعني مذاهب فرانسس بيكم (١٥٦١/١٦٢٦) وجون لوك (١٦٣٢/١٧٠٤)، وديفيد هيوم (١٧١١/١٧٧٦)"[1]،وقد كانت وظيفة الفيلسوف التجريبي تقتصر على دراسة المعرفة المستمدة بالملاحظة وتحليلها، سواء كانت معرفة علمية أم معرفة عادية، ويحاول فهم معناها ومضامينها[2]، ليعتبر بذلك العلم التجريبي، الصورة المثلى للمعرفة ،كما يعد الملاحظة الحسية هي المنبع الواحد والوحيد في المعرفة، فالعقل البشري من المستحيل . في رأيهم . أن يبلغ الحقيقة مباشرةً دون الحاجة للملاحظة . كما يقول جون لوك أن: **"النفس الإنسانية عند الولادة أشبه بلوح مصقول لم ينقش عليه شيء مطلقا، ونحن عن طريق التجربة وحدها يمكن أن تنقش المعرفة والمعاني والمبادئ في ذهن الإنسان. لهذا إن التجربة متطورة تاريخيا من تفاعل الإنسان مع العالم الموضوعي، وهي، في الوقت ذاته، حصيلة لهذا التفاعل... وتشكل المصدر الأصيل للمعرفة"** [3]. أما التجريب في الأدب فقد **"اتخذ من الاختلاف و التمرد شعارا له، فلا وجود لقاعدة تحدد تقنياته وأشكاله، فالمجال مفتوح أمام الروائيين لارتياد مختلف السبل وتجريب شتى الأشكال"**، [4]إذ أنّ التجريب أعطى مجالا للكتاب في الإبداع، ونوعا من الحرية في اختيار أدوات جديدة ،و إدخال عناصر غير اعتيادية، فلم يعد التجريب حكرا على المختبرات العلمية بل تجاوزها إلى ميادين الفكر و المعرفة، فأضحى التجريب ممارسة واعية تنطلق من تصور شامل للصنيع الأدبي، وتعمل في كل مناحي السرد: في الموضوعات، واللغة وأسلوب العرض، والمنظور، والحبكة والفضاء، والزمن الراوي والشخصيات [5]، فعمل التجريب على التجاوز والخرق، بالإضافة إلى المحاولة المستمرة لهدم اليقينيات وتدمير البنى القديمة و التقليدية. ببساطة هي عملية هدم وبناء؛ هدم لكل ما هو تقليدي وحاجز أمام التقدم والتحرر، ومحاولة بناء آليات جديدة والانعتاق من قيود الأنساق القديمة. ونجد أنّ الرواية العربية، مثلا، مرت بمجموعة من **"التحولات التي أصابت النص الروائي**

---

[1]– هانز ريشتنباخ، نشأة الفلسفة العلمية، تر: فؤاد زكريا، مؤسسة هنداوي، 2017م، ص80.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص89.

[3]–حنان علي عواضة، النزعة التجريبية عند جون لوك بين الحس والعقل، ص170.

[4]– سامية حامدي، التجريب السردي–مقارنة في الرواية المغربية، أطروحة دكتوراه: أدب حديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة الحاج لخضر، الجزائر: باتنة ،2018/2017 م، ص 14

[5]–ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

العربي المعاصر على المستويين (البنيوي والفكري) في العقدين الأخيرين من الأهمية، بحيث لا يمكن تجاوزها، أو نكرانها عند القراءة و التأويل، وقد أدت العوامل الموضوعية و الذاتية (التاريخية والسياسية والاجتماعية والطبيعة الأجناسية للنص الروائي المنفتحة والمعقدة في آن واحد) دورا كبيرا في تحول النمط الكتابي من المرحلة الكلاسيكية، إلى المرحلة الجديدة في تاريخ الرواية العربية المعاصرة "[1]،هذا الانسلاخ والتغير الذي مرت به الرواية كان سببه التجريب، والذي يعتبر علم وصناعة وخبرة ينزع نحو التجديد، بل إنه علامة فارقة للحداثة الروائية، وتعني دلالته البحث؛ أي البحث عن أشكال أو مضامين أو بنى، وبفرض أنّ الرواية عمل بحثي، وبحكم هذا الانسجام بين التجريب والرواية، آخذين باعتبار أن الرواية هي الشكل الأكثر استقطابا للأجناس الأخرى، سيكون من الموضوعية أن نقول أنها هي الحيز الأكثر إثراء للتجريب[2]، فقد حضت الرواية بقدر عال من الاهتمام وأصبح الهاجس التجريبي واقعا لكل روائي يكتب رواية جديدة "**التي تقوم على مجموعة من الخيارات الواعية المتعمدة التي تتخلل ذائقة القارئ المعتاد على الحبكة التقليدية والشخصيات الواقعية (...)، والتجريب في الرواية يتناول بنيتها وشكلها، ولكن أهم ما يميزه أنه مغامرة دائمة يحرك الكتابة الروائية، ويحررها من قواعد الشكل ومن قيود المضمون، وهو يبحث عن عوالم جديدة وأشكال جديدة**"[3]، حيث يدعو التجريب للخروج من غرفة ضيقة ومظلمة تحصر الروح المبدعة، إلى جنة من الأفكار غير المحدودة، من خلال كسره لكل الأعراف و الطرق التقليدية و الخروج عن حاجز القولبة و تقديس القديم، فهو نظرة وتصور، وفكرة جعلت المستحيل حقيقة بارتياد آفاق جديدة وفتح نوافذ متعددة للإبداع .لكن "**على الرغم من أن الروايات الحديثة حاولت أن تغاير في عملها قياسا بالروايات السابقة، إلا أنها لم تستطع أن تنفلت من موجودات عناصرها، أو حتى مسارها السردي، وإنما حصل التغير في بعض مساراتها سواء على مستوى رؤيتها، أو على مستوى الموضوع، فكان على روايات ما بعد التغيير أن تساير الواقع الجديد وتتماشى مع مستجداته وفق مرتهنات التجربة الجديدة**"[4]. إن التجريب خليل الإبداع، ذلك أنه يتمثل في ابتكار أساليب جديدة، ومختلف أنماط التعبير الفني المتنوعة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته حيث أنه يتعدى المألوف والمتعارف، ويتسلل في

---

[1]-فيصل غازي، سرديات التجريب، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2019م، ص 43 .

[2]-ينظر: سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2016م، ص 34 .

[3]- المرجع نفسه، ص 51 .

[4]-المرجع نفسه، ص 27 .

غمار المستقبل مستهدفا المجهول غير آبه بالنتائج التي ستتحقق، وقد عرف الأدب "التجريب" بشدّة وأبحر في زحامه سواء كان ذلك في السرد أو الشعر؛ فأولئك الشعراء الذين ملوا وأصبحت القوالب الجاهزة و الصور المبتذلة هاجسهم، حطموا كل الأسس الأولى للقصيدة –ونلاحظ ذلك في تطور القصيدة من القصيدة العمودية وصولا إلى قصيدة النثر – هذه الحرية في الخروج عن المألوف و كسر القواعد الراسخة واقتلاعها من جذورها، سمحت بها التجريبية للكتاب للإبداع في مجال غير محدود ."**فلطالما ارتبط مفهوم التجريب بالحركات التجديدية، الثائرة على السائد والتقليدي** (...) **و التجريبية في مجال الشعر والكتابة وضحها رائدها "أدونيس" كما يلي:" المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت أقوال، وأنماطا، وابتكار طرق جديدة. وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا**"[1]،وقد ظهر هذا الأمر وتجلى كردة فعل على التيار الكلاسيكي الذي كان يمجد الشعر القديم، ويحتفي بآثاره جاعلا منه الشعر الوحيد الذي يمكنه الوصول إلى درجة المثالية، فجاءت التجريبية لتكسر هذا النظام محررةً الشعر من قيوده، فأصبح كل ما تقع عليه الأعين أو يقبل التحليل موضوعا للشعر، فيرى أدونيس أن "**لكل إبداع جديد تقويمّا جديدًا ولكلّ رؤية فهمًا جديدًا**"[2]،أي أن لكل زمن طريقته ولكل وقت إبداعه فليس من الطبيعي، أو المنطقي، التمسك بإرث قديم ذهب وولى، وبهذا عمل أتباع التجريبية في الشعر على "**كسر الشكل الكلاسيكي التقليدي وتمثّل طرائق إبداعية مغايرة تنفصل عن المرجعيات الفكرية للأجيال السابقة وما تمثله من سلطة رقابية على شباب المبدعين، وحينها يعد النص ممارسة تجريبية تخضع لقدرات الكاتب على الابتكار السردي وحريته في تجريب الجديد من التقنيات، فتصبح مفاهيم مثل ثقافة الصورة والعناوين الجاذبة وتشكيل الأغلفة وتوظيف اللغات الأجنبية وإعادة تمثل المقولات التراثية، من الانشغالات الأدبية المشتركة في إبداعات الأجيال الجديدة من الأدباء والتي تسهم في رواج العمل واسم صاحبه**"[3].

---

[1]– سعاد بن ناصر، (محاضرات: الشعرية العربية المعاصر)، أولى ماستر، أدب عربي حديث ومعاصر، د.ت، ص 27 .

[2]–مزار مريم، السعيد بوطاجين، التجريب الحداثي في القصيدة العربية الجزائرية، (مجلة لغة–كلام، مج 06، العدد 04)، الجزائر، سبتمبر 2021، ص71 .

[3]– نهلة راحيل، الأدب الاستهلاكي، موقع: مجلة الجديد، تا: 2023/04/18، سا:15:13:
www.aljadeedmagazine.com/الأدب–الاستهلاكي

ب- النزعة التكسيرية :

إن التفكيك منهج و فلسفة جاء بها جاك دريدا الذي يعتبر الأب المؤسس للتفكيكية، وهي مجموعة من الأفكار النقدية التي تتحدى أسس الفكر الغربي التقليدي، فـ"**هو كما يقول أصحابه ليس بنظرية ولا مذهب ولا منهج ولا مدرسة فكرية ولا أي شيء من هذا القبيل، بل هو يمثل عندهم (إستراتيجية) للانقضاض على النظريات والمذاهب و المناهج السابقة**"[1]، فالتفكيك فكرته الأساسية هي نبذ كل ما هو حداثي وبنيوي و مركزي، والخروج من هذه المناهج إلى فكر جديد يدعم أسس 'ما بعد الحداثة' بالتخلي على كل ما هو مركزي نحو ما هو هامشي وتهشيم المفهوم المتعارف عليه عن الثنائيات وغيرها من الأفكار الفلسفة الغربية القديمة التي كانت تفرضها الحداثة؛ ولأجل هذا نجد أنّ فلسفة جاك دريدا عرّفت على أنها "**فلسفة مختلفة تبحث في توتر النسب والعلاقات، وتعايش الأضداد والمتناقضات ... يبحث التفكيك في الفواصل الوهمية أو الخيوط الشبحية بين المتقابلات أو المتناقضات؛ حيث يستعصي الفصل بين الحاضر والغائب أو الذكوري والأنثوي أو المثالي والواقعي**"[2]. وقد استفاض دريدا في تعريفها وشرح ماهيتها إذ يقول أنّ التفكيكية "**تهاجم الصرح الداخلي، سواء الشكلي أو المعنوي، للوحدات الأساسية للتفكير الفلسفي، بل وتهاجم ظروف الممارسة الخارجية، أي الأشكال التاريخية للنسق التربوي لهذا الصرح والبنيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لتلك المؤسسة التربوية.**"[3] خلاصة القول أنّ التفكيكية هي منهج 'ما بعد حداثي' يقوم على كسر، نقد ومخالفة كل أفكار الفكر الغربي القديم، تعمل على كسر الأشكال الداخلية والخارجية، عن طريق قلب وإزاحة التقابل الثنائي التراتبي الذي يقدم أساس هذا الفكر؛ فقد "**أزاحت التفكيكية المفاهيم البنيوية الصارمة والعلمية الصلبة، التي نادت بالمركز والتنظيم والتوازن والحديث عن الحضور والوعي والأصل والثبات، إذ انتقد دريدا بشدة تلك البنى التقليدية الملوثة بالميثافيزيقا**"[4]. ومن بين القضايا الأساسية التي يعالجها وينقدها التفكيك، فكرة الاهتداء بمركزية الصوت المسموع في مقابل الكتابة، "**فقد وضع التقليد الفلسفي الغربي الكتابة موقعا مختزلا ومنبوذا أو**

---

[1]-علي حسين يوسف، ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، ص 70 .

[2]-محمد بكاي، أرخبيلات ما بعد الحداثة، مكتب الرافدين للكتب الالكترونية، لبنان، ط1، 2017م، ص 16 .

[3]-عبد الوهاب المسيري، فتحي تريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، ص 111 .

[4]-محمد بكاي، أرخبيلات ما بعد الحداثة، ص 83 .

دونيا وهامشي، وتمركز الاهتمام حول الصوت المسموع الذي نعي حضوره، هذا الاهتمام أدى بالضرورة إلى تقديس الدال الصوتي وتهميش ما هو خطي (graphime)"[1] فاعتبرت الأصوات السماعية وحدها العنصر الأهم و المركزي ،أما الكتابة فلم يعط لها أي نوع من الاهتمام جاعلين منها هامشا ،هذا الأمر الذي حاربته الأفكار التفكيكية بينما دعت إليه ومثلته الأفكار البنيوية أحسن تمثيل. هذه الفلسفة القاصرة هي ما جعلت دريدا ومن خلال التفكيكية يقوم بمحاولة **"تجاوز تلك المعيقات الفكرية و إعادة النظر فيها ليس بالاصطدام بحدودها المعرفية بل بتفكيكها واستبدالها بالاختلاف و اللعب بالمعاني"**[2]، فهو لا يحاول إنهاء علاقاته مع البنيوية بل يحاول الإصلاح و علاج ما كان في رأيه داء، فلم يحاول بناء علاقة عداوة معها إنما أراد إعادة لحم ما يمكن إصلاحه من أفكار اعتبرها خاطئة وغير مقبولة ومهشمة. **"يشكك دريدا في أسبقية الكلام وإلاءه كل هذا الاهتمام، إذ لا يمكن إظهار بعض الظواهر التواصلية من خلال الكلام ولا تتخذ شكلا ظاهريا (phenomenale une forme) إلا من خلال الكتابة مثل الفواصل والنقط والفراغات والسكنات الكلامية وغيرها. فأزالت التفكيكية المركز وأزاحت المنطوق لتولي اهتمامها بالكتابة وبالنص، وعليه يصبح النص نظما بدون مركز (système décentré)"**[3]. وهذا الأمر هو واحد من الأفكار التي حاول دريدا إصلاحها فبرأيه أن الكلام و الأصوات، في الحقيقة لم تسبق الكتابة ولا تتفوق عليها في شيء، فهناك من الكلام الذي لا يفهم كيف يقرأ إلا بكتابته و تدوينه بالطريقة الصحيح وباستعمال علامات الترقيم المناسبة؛ إذ أنها –في غالب الأحيان– توضح المعنى و ترتب الأفكار أكثر، فحاول تضمين النص الكتابي داخل الكلام السماعي دون تسميات مركزية وهامشية، حيث ساوى بينهما في القدر والأهمية .هذا ما تثبته محاولته في كسر وتعرية الفكر الفلسفي الغربي ودعائمه وقلب الهرم الميتافيزيقي والبديهيات والمسلمات ،ومن هنا **"اتخذ جاك دريدا موقفا تجاه هذا الإجحاف بشأن الكتابة والانتصار إلى الظاهرة الصوتية والكلامية، فانتقدها مفككا أهم الدعائم والأسس التي تقف عليها فلسفة الحضور والميتافيزيقا والمتمثلة في الوحدة والتماسك والمثالية، معيدا الاعتبار لمسألة الكتابة وحرص على إبراز أهميتها، معارضا القائلين بالمنطق السلبي للكتابة وتهميشها على**

[1]– محمد بكاي، أرخبيلات ما بعد الحداثة، ص 25 .

[2]–المرجع نفسه، ص25 .

[3] –المرجع نفسه، ص26 .

حسب الصوت/المركز"[1]. إذ يرى أن الكلام نسق وسيط تنتهي دلالته بانتهائه، و تخلص المعاني حال السكوت عنه، على عكس الكتابة التي برأيه تحافظ على هذه الدوال في سلسلة الإشارات الملموسة و الباقية رغم غياب المتكلم، فيرى أنها الأصل و لها الأسبقية على الكلام و الأصوات، بدليل أن الإنسان في ذاته عرف أشكالا متعددة للكتابة و طرق مختلفة للخط قبل بلوغها مرحلة الخطابات المنطوقة .إن التفكيكية قراءة تقدم احتمالات المعنى المتناقض بطريقة لا نهائية، حيث أن **"النص الذي يتيح للقراءة يستدعي أكثر من قراءة، إذ قراءاته تتعدد بتعدد مستوياته وتختلف باختلاف قرائه"**. [2]أي أنها تدعو إلى إخراج النص من القالب الذي يقوم على جمله ودلالاته الواضحة وتدعو لفتح المجال لتأويلات أخرى تفهم من سياقه. ومن ثم **"قلب السائد والمتعارف عليه من أجل الكشف عن التحيزات التي يمارسها الخطاب بطريقة غير مصرح بها والتي تشكل تناقضات حتمية"**[3]. ومن هنا يمكن القول أن جاك دريدا أراد من خلال نظريته التفكيكية إثبات فكرة وجود مدلول لانهائي ."**حيث وضح ألا وجود نهائي أو معنى تام، بل إن المعنى خاضع للتعدد و التنوع بعدد قارئيه إلى حد التناقض أحيانا، ومن ثمة يصبح التفكيك ممارسة تهدف للكشف عن الدلالات الخفية مما يعني إنشاء نص محايث"**[4]. فكل قارئ يتوصل لأفكار ومفاهيم ونظريات حسب فهمه نظرته وثقافته عن الوضع، ومن ثم فالكاتب في نظره يجب أن تحصر صلاحياته وتنتهي مهمته عند الانتهاء والفراغ من كتابة نصه، فلا يحق له التدخل في النظرة التي يأخذها المتلقي، بعبارة أخرى "قتل الكاتب" داخل نصه، و الهدف من هذا هو النبش عن مختلف الدلالات التي قد يحملها النص الواحد باستعمال مجموعة غير متناهية من العقول التي تتلقى النص المطروح. ويرى التفكيك أن **"ما تقوله اللغة عبارة عن صور لا تمثل الحقيقة ويجب ان تعامل على هذا الاساس, فليس هناك لغة ادبية خيالية ولغة علمية او لغة فلسفية, بل ان اللغة برمتها مجموعة من الاستعارات و الكنايات التي لا تحمل اي مركزية ام موضوعيه مدعاة"**[5]. فالتفكيك لا يرى أي موضوعية في اللغة، إنما يراها مجرد كنايات و استعارات، فينفي أن اللغة تختلف باختلاف موقعها العلمي، الأمر الذي حارب فيه أيضا الفلسفة الغربية القديمة، التي اعتبرت

---

[1] – محمد بكاي، أرخبيلات ما بعد الحداثة، ص85.

[2]– غزلان هاشمي، تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2013م، ص46.

[3]–المرجع نفسه، نفس الصفحة .

[4] – المرجع نفسه، ص48/47.

[5]– علي حسين يوسف، ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، ص 71 .

لغتها خالية من الخيال والاستعارات، وأنها كانت تصور بحت للحقيقة ولا شيء غير الحقيقة تلك الذي لا يمكن الوصول لها بشكل مطلق. ويبدو أن منطلقات التفكيك كانت في أول أمرها منطلقات فكرية، فقد كان الهدف من وراء التفكيك خلخلة المرتكزات التي استند عليها الفكر الغربي, والتفكيك يمثل نقدا للذات الأوروبية, فالفكر الغربي بحسب دريدا قام على مجموعة من الثنائيات مثل: العقل / العاطفة, والذات / الآخر, والمشافهة/الكتابة, الرجل / المرأة . وجعل في هذه الثنائيات الطرف الثاني من النظرية دونيا وهامشيا وفي المقابل جعل من الطرف الأول يتمركز منطقيا وبهذا غابت عنه نصف الحقيقة، وقد سار على وفق هذه الخطيئة التاريخية أكثر علماء اللغة وعلى رأسهم سوسير الذي أكد على ثنائية الدال والمدلول[1]. فجعل سوسير الدال مركزا بينما أهمل المدلول، مبرزا حضور اللفظ وغياب المعنى، جاعلا هو الآخر الكتابة تمتاز على اللفظ، بينما يعرف عن التفكيك بصفة عامة أنه :"**يحاول خلخله المسلمات المألوفة من اجل خلق منهجية جديدة في النظر إلى الأشياء ومنها النص الأدبي لذلك يسعى التفكيك في تعامله مع النصوص الأدبية إلى قراءة النصوص قراءة مزدوجة, من اجل اكتشاف المعاني الصريحة فيه ومن ثم السعي إلى كشف ما سكت عنه ذلك النص لتفكيك الأسس الخفية التي إنبنى عليها**"[2]، الأمر المعاكس تماما لأفكار سوسير و الأفكار القديمة التي كانت سائدة في زمن الحداثة .كما أن التفكيكية تأتي بمعنى: تفكيك/تقويض النص أي البحث عن المسكوت عنه، فهي تعترض منطق النص الواضح المعلن وادعاءاته الظاهرة، و تبحث عن النقطة التي يتجاوز فيها النص القوانين والمعايير التي وضعها لنفسه. فهي عملية تعرية وكشف وهتك للنص وأسراره[3]. أي أنها تعمل على كسر قانون التأويل الواحد في النصوص و الحرص اللاعقلاني للدلالات التي يمكن أن يحملها النص الواحد، فاختزال النص في نقطة فهم واحدة أمر غير مقبول، كما يرى التفكيكيون أن بداخل كل نص يدعي لنفسه الثبات تناقضا لا يمكن حسمه، فكل نص يحتوي على أفكار متسقة بشكل ظاهري لكنها متعارضة بشكل فعلي، فعلاقته بالواقع لا تختلف في ضعفها ووهنها بعلاقة الدال والمدلول، فالنص يشير إلى ذاته فقط ولا يشير إلى شيء خارجه[4].لهذا نجد أنهم يدعمون ويؤكدون على فكرة 'موت المؤلف' وكذا 'موت النّص' التي تخدم أفكارهم بشكل مباشر والتي من خلالها يصبح "**العنصر الأهم هو أن يتصرف**

[1] – ينظر: علي حسين يوسف، ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، ص 126.

[2] – المرجع نفسه، ص129/128 .

[3] –ينظر: عبد الوهاب المسيري، فتحي تريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، ص113.

[4] -ينظر: المرجع نفسه، نفس الصفحة.

القارئ أو المستمع أو المشاهد المشارك في التعبير عن هذا التلاعب اللغوي أو تفسيره بمعزل عن أي من النوايا المفترضة لدى المؤلف. إن الاهتمام بالمؤلف سيؤدي إلى منح امتياز للطرف الخطأ؛ إذ إن اعتبار المؤلف مصدرا لمعنى النص، أو صاحب سلطه تحديد معناه، يضرب مثلا واضحا على التفضيل (المتركز حول العقل) لمجموعة بعينها من المعاني"[1]. فالنص ليس مجرد كلمات تتابع ولكنه مجال لا نهائي للمعاني التي يختلف فهمها من قارئ إلى آخر، فلا يجب وضع معنى نهائي ومحدد يفرضه الكاتب أو المؤلف للنص بل ترك المجال مفتوح لانهائي أمام القارئ و خياله، ببساطة يمكن القول أن 'ما بعد الحداثة' تعمل في هذا الخصوص على نفي إرادة الكاتب، وسلبه شرعية التحكم في النص و دلالاته، أو فرض معنى واحد و تأويل للمعنى، وذلك سعيا منها إلى التحرر من العقد و السلاسل التي فرضت على العالم والولادة من جديد، في شكل أكثر كمالا و أوسع فكرا، في خيال حر و مجال واسع للإبداع.

4- الباروديا (المحاكاة الساخرة) :

ظهرت المحاكاة الساخرة في الأدب اليوناني القديم، في شكل قصائد، تحاكي وتنقد بشكل استهزائي وغير محترم القصائد الأخرى، وعرف باسم السّخرية، الذي ارتبط لاحقا بمعنى الهجاء، الفكاهة، الضحك، الهزء، الدعابة، النكتة، ،الاحتقار والاستخفاف، وهي . الباروديا . "**نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخِّصة مع مقاصد اللغة المشخَّصة، فتقاول الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها**"[2]، ولقد تعددت وتنوعت تعريفاتها فلا يمكن تحديد وضبط تعريف واحد شامل وجامع لها، لكن، يمكننا القول أنها "**طريقة تركز على التظاهر بالجهل وادعائه وقول شيء في معرض قول شيء آخر بغية محاصرة الخصم وإيقاعه في فخ نصب له من البداية وهو الإقرار بما يريده منه**"[3]، كما عرفت كذلك على أنها "**مصطلح أدبي يعني التظاهر بالجهل في أثناء المناقشة، أو "لأن تقول شيئا وتعني شيئا آخر" باستخدام السخرية والتهكم**"[4].فهي كلام غير حقيقي،

---

[1] –ما بعد الحداثة، _كريستوفر باتلر، مقدمة قصيرة جدا، ص28.

[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت:محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص 29/28 .

[3]– نادية كتاف، السخرية في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه: الأدب العربي الحديث، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغة، جامعة منتوري قسنطينة1، الجزائر، 2018/2017 م، ص 15 .

[4]– المرجع نفسه، ص 14.

لا يقصده قائله بالفعل، إنما هو مجرد طريقة استهزاء وتهكم في محاولة لنقد عمل آخر، أو موضوع ما أو حتى مؤلف ما، وذلك عن طريق تلميحات و كلمات صريحة يوجهها الساخر مباشرة نحو ذلك الموضوع، وقد انتشر هذا النوع خاصة مع التطور الذي أصاب العصر، فنجد عدة برامج تلفزيونية أو غيرها، يكون محتواها الوحيد هو الهزل والسخرية في شتى المجالات سواء أكانت أدبية أو غيرها. **"أما من الناحية الفلسفية فالمقترح الأهم لمفهوم السخرية داخل النظرية الاجتماعية والثقافية هو ريتشارد روتي. حيث يرى أن إدراك عرضية اللغة يقودنا إلى السخرية، حيث يعني المفهوم أن المعتقدات والمواقف التي نعرفها عرضيةٌ ونسبية واحتمالية وليست قطعية. بمعنى أنها لا تملك تأسيسات كونية"**[1]، فهي مفهوم ضد ماركسي وما بعد بنيوي وضد تمثيلي، فالذات الساخرة متحولة ونسبية، وهي انعكاس للفعل الذاتي بعيدًا عن السياقات الأدائية الثابتة، تكون أشبه بخطاب متغير حسب الزمن والفضاء والاستعمال وهي تدعم المفهوم المابعد حداثي الذي يدعو للتعددية و الحرية التي تبطنها انعكاسات خفية، فيمكننا القول أن السّخرية فعل، الحقيقة فيه لا تعكس على السطح إنما تصنع من خلال المعاني التي يكون الفرد والذات هو المسيّر لها، و **"تقاوم الكتابة البارودية افتراضاتنا الإنسانية الخاصة بالأصالة الفنية و الفرادة وأفكارنا الرأسمالية عن التملك و الملكية و يفضل الباروديا – و مثل أي شكل من أشكال إعادة الإنتاج – خضعت فكرة الأصلي من حيث إنه النادر, والمفرد, وذو القيمة (بلغة الإستطيقا و المصطلحات التجارية), للشك. و هذا لا يعني أن الفن فقد معناه وهدفه, بل إنه سيأخذ معنى جديدا مختلفا"**[2]، فهي فعل وفكرة ذات أبعاد سياسية ترفض الماهوية ونظرية المرايا والانعكاس، ولها العديد من التشابهات مع اللغة فيما يتعلق بالحقيقة وأن المعنى لا يشكل إلا عن طريق الفعل، فهي مثل كل فكرة ما بعد حداثية لها أبعاد خفية. ولقد **"ارتبطت بدايات تناول موضوع السخرية و حتّى استخدامها في محافل علميّة موثقةً ب"سقراط" وجدله الفلسفي، والسّخرية عند هذا الفيلسوف حواريّة وهي نوع من الخدعة واللّعب الذّكي يمارسه السّاخر على ضحيَّته فيعلن غير ما يبطن بواسطة أسئلة تتراوح بين الجدّ واللّعب"**[3]، أي أن الروائي الساخر يقوم بتقليد نص أو أثرٍ فني، وتغييره على مستوى اللغة أو الموضوع أو الشخصيات مع الحفاظ على خصائصه الأسلوبية العامة،

[1]-باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 214 .

[2]- ليندا هاتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 206 .

[3]-نادية كتاف، السخرية في الرواية الجزائرية، ص 49 .

بهدف الانتقاد أو التعليق عليه بطريقة هزلية ومضحكة . ولقد عُرفت "المحاكاة الساخرة" في النقد الأدبي الحديث مع الفيلسوف واللغوي والمنظر الأدبي الروسي ميخائيل باختين (1895-1975)، الذي يرى أن المحاكاة الساخرة تدخل ضمن السرد المنحط وهي عنده **"نوع من الأسلبة التي تكون فيها قصدية اللغة المشخِصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخَصة مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية، ويشترط في الباروديا أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلٌ جوهري متوفر على منطقة الداخلي، وكاشف لعالم متفرد مرتبط باللغة التي كانت موضوعا للباروديا"**[1]، فالسخرية تنظم العلامات اللّغويّة بغية توصيل معنى يختلف عما تصفه الكلمات حرفيّا، فهي تتجاوز المعنى الحرفي والظّاهري للكلمات وقد ترتبط بمستوى بسيط انطلاقا من الجملة أو مستويات أخرى أكثر تعقيدا، كما تعرف كذلك على أنها النقد الضّاحك أو التّجريح الهازئ، وغرض السّاخر هو النّقد أوّلاً والإضحاك ثانيًا، وهي بذلك وسيلة إلى التّهذيب والتّقويم والإصلاح والتّطهير، فضلا عن كونها أداة للتّسلية [2]. لكن حتى الآن لم تتعد السخرية المجال والحيز الفلسفي مع باختين، بهدف التهذيب أولا والإضحاك ثانيا فلم تتسع وتعرف في المجال الأدبي إلا عن طريق "فريدريك شليغل" الذي يعد **"أوّل من وسّع السّخرية وجعلها تتجاوز حدود الفلسفة وتتعدّى إلى عوالم الأدب؛ حيث وصلها بميدان الأدب حين أصرّ هذا الأخير على معالجة السّخرية أوّلا كظاهرة فلسفيّة، ثمّ كظاهرة أدبيّة وفنّيّة" .ربما أن نصوص التي تتضمن السّخرية هي نصوص سقراطية حوارية في أصلها ثم بعد ذلك هي نصوص أدبية مسرحية أكانت أم غيرها من أجناس الأدب وفنونه"**[3].فأدخلت السخرية في الأدب وفنونه، واعتبرت علاجا للنفوس والقلوب، حيث استخدمها الكتاب لصب غضبهم و إفراغ مكنوناتهم سواء كانت سياسية أو اجتماعية وغيرها باستعمال طريقة غير مباشرة، بطريقة هزلية باستخدام التلميحات، فتوسع مجال استعمال السخرية في العصر الحديث، وشمل شتى فروع الفنون والكتابة كالروايات والقصص وكذا الرسم الكاريكاتيري والرقص و المسرح والسينما والتمثيل وغيرها، فببساطة يمكن القول أن السخرية سيطرت على كل المجالات وكل الفنون، وذلك راجع للأثر التي تتركه على نفس المتلقي.

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18.

[2]- نادية كتاف، السخرية في الرواية الجزائرية، ص 16/15 .

[3]- المرجع نفسه، ص 49 .

5- اليومي والأسطوري:

تعتبر الأساطير من أهم ملامح 'الملاحم'، وهي تلك القصص التي تحكي عن مغامرات وقعت في أزمنة غابرة مع أبطال وأحداث يندمج فيها الواقع مع الخيال في مشيج خلابٍ، له سحره الخاص الذي يجعلها تستمر في الوجود رغم مرور قرون وحقب عليها. والأسطورة عند علماء الإناسة (الإثنوغرافيا Ethnographie) هي:" **حكاية مقدّسة، تروي حدثا جرى في الزّمن الأوّل، أي الزّمن الخيالي، زمن البدايات، وبعبارة أخرى فالأسطورة تحكي لنا كيف جاءت حقيقة معينة إلى الوجود .سواء أتعلق الأمر بالحقيقة المطلقة مثل حقيقة الكون أو مجرّد حقيقة جزئية مثل جزيرة أو جنس نباتي أو سلوك بشري...**"[1] بينما ذهب علماء النفس وعرفوها بأنها مجرد تجسيد لرغبات الناس وأسرارهم الدفينة التي لا يمكن البوح بها، "**ويرى الكثير من علماء النفس مثل يونغ « Jung » وأتباعه أنّ الأسطورة صورة تجسّد رغبات الفرد أو الجماعة عن طريق الإسقاط الذي يتجسّد في شعار أو مثل أعلى تشترك فيه الجماعة، خاصة إذا تعلق الأمر بما لا يجوز البوح به (...)ولكي توجد الأسطورة –حسب علماء النفس– لابدّ من توفّر قناعة لا يجوز البوح بمضمونها والإعلان عنها.**"[2] من خلال هذين التعريفين نستخلص أنّ الأسطورة وبشكل مبسط هي: كلام، سواء أكان مقدسًا من جهة، مثل أسطورة طائر العنقاء، أو كان مجرد بوح عما يختلج أعماق النفس المظلمة والسرّية، مثل أسطورة أوديب، من جهة أخرى. جاءت الأسطورة في البدايات القديمة على شكل قوالب شعرية مسجوعة سهلة التداول مجهولة المؤلف، أين رسمت أحداثها في شكل فنّي مميز وشبه غنائي، هذه الأحداث التي أخذت من العالم المحيط بهم... لكن هل فعلا حيكت الأساطير ونسجت معاركها وانبثق خيالها مما قدمه العالم؟ هذا العالم؟ الأمر غريب ومثير في آن، ذلك أنّ "**ما يقدمه العالم للأسطورة، هو واقع تاريخيٌ مُحدد بالشكل الذي أنتجه البشر أو استخدموه، وما تحييه الأسطورة هو تلك الصورة الطبيعيّة لهذا الواقع.**"[3] فالبشر القدماء ومع عجزهم عن فهم وشرح بعض الأحداث الواقعية في صورتها المنطقية ذهبوا ومنحوها صبغة "ميتافيزيقية" أين أخرجوها من دائرة الواقعي نحو الخيالي فـ"

---

[1]–عبد المجيد حنون، الموروث الأسطوري في الأدب العربي الحديث والأدب المقارن، (مجلة إشكالات: العدد: 11)، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي تامنغست، الجزائر، فبراير 2017، ص183.

[2]–المرجع نفسه، ص184.

[3]–رولان بارت، أساطير (أسطرة الحياة اليومية)، ص263.

الأسطورة لا تُنكر الأشياء، بل تنطوي وظيفتها على الحديث عنها، إنها تطهّرها فقط، وتُبرئُها وتؤسسها طبيعيًا وأبديًا، وتمنحها وضوحا، ليس هو وضوح التفسير، إنما وضوح المُعاينة."[1] ففي النهاية الأسطورة وجدت لتخدم هدفًا معينا، سواء كان للشرح أو تخليدا للأمجاد، وبالتالي "**يمكننا تصور أساطير قديمة جدا، لكن ليس هناك أساطير أبديّة. ذلك لأنّ التاريخ البشري هو الذي ينقل الواقع إلى حالة الكلام. إنه هو، هو وحده، الذي ينظِّم حياة وموت اللغة الأسطورية. وسواء أكانت الأسطورية Mythologie بعيدة أو غير بعيدة، لا يمكن أن يكون لها سوى اساس تاريخي، لأنّ الأسطورة كلام اختاره التاريخ، ولا يمكنها أن تنبثق من ﴿طبيعة﴾ الأشياء.**" [2] لكن، نحن في عصر 'ما بعد الحداثة'، العبثية والتغير الدائم. هذا العصر الذي أحدثت فيه التكنولوجيا المعاصرة زعزعة مهولة، غيرت الرؤيا والمواقف التي كانت معروفة عند التطرق لثنائية النخبوي/الشعبي؛ إذ أنّ الاهتمام المطلق بما هو مقدس قد خبى كما لم تعد عملية التلقي مقصورة على الظرفيّ والتاريخي، بل تحولت بشكل هزلي للاهتمام بثقافة اليومي والمهمش والمألوف السهل، أو ما تعرف بالثقافة الشعبية الجماهيرية؛ ثقافة الخربشات الجدارية، والكتب الأسطوانية، والسينما الجماهيرية، والموسيقى الشعبية (ضد الموسيقى الكلاسيكية)، والفضاءات المفتوحة للمدينة (ضد صالات الفن)، والرياضة؛ إنها ثقافة الحياة اليومية لأكبر عدد من الناس.[3] وهذا التغيير الذي لمس جّل مجالات الحياة وغيّر الشكل المعتاد قد أطبق على الأدب، بما في ذلك الأسطورة، وجردها من قدسيتها المعتادة. ويرى بارت أنه من قبيل الوهم التام اللجوء إلى تمييز جوهري بين الموضوعات الأسطورية: لأّن الأسطورة كلام وكل ما يخضع للخطاب من شأنه أن يصبح أسطورة، إذ أنها لا تعرف بموضوع رسالتها إنما من خلال الطريقة التي تلفظ بها: فالأسطورة يحددها الشكل وليست موضوع.[4] وقد أكد بارت على هذه الحقيقة في أكثر من موقف وفقرة، أنها كلام لا يخضع للمضمون ولا الموضوع بل شكلها هو الذي يمنحها سمة الأسطرة. "**ما هي الأسطورة في يومنا هذا؟ سأعطي مباشرةً جوابًا يتفق تماما مع علم الاشتقاق: الأسطورة كلام.**"[5] هكذا ابتدأ بارت فصله المخصص للحديث عن الأسطورة في أيامنا، أين اعتبرها كلام؛ وهذا الكلام هو

---

[1]- رولان بارت، أساطير (أسطرة الحياة اليومية)، ص264.

[2]-المرجع نفسه، ص226.

[3]-ينظر: يوسف محمود، الأدب الشعبي وتحولات الثقافة: مقارنة نظرية، (الثقافة الشعبية: العدد: 28) ، شتاء 2015، ص48.

[4]-ينظر: رولان بارت، أساطير (أسْطَرة الحياة اليومية)، ص226.

[5]- المرجع نفسه، ص225.

رسالة.. شفهي (غير مكتوب) أو غير شفهي (مكتوب)، فكل شيء بإمكانه أن يكون قاعدة للكلام الأسطوري، لأنّ ما يعرف الأسطورة ليس موضوعها بل دلالتها. فأيّ مادة يمكن أن تحمّل، عشوائيا، بالدلالة. فما نعنيه باللغة، أو بالخطاب، او بالكلام هو أي وحدة أو تركيب دالٍ سواء أكانت تلك الوحدة كلامية أو مرئية.[1] ليذهب بعدها ويخصص مشيرا إلى أنه ليس أيّ كلام، فيقول:" **طبعا ليس أيّ كلام. إذ لابد للغة من شروطٍ خاصةٍ حتى تصبح أسطورة (...) الأسطورة عبارة عن منظومة اتصال. إنها رسالة. من هنا نرى أنّ الأسطورة ليست موضوعا ولا مفهوما ولا فكرة. إنها صيغة من صيغ الدلالة. إنها شكلٌ**".[2] فبارت هنا ذهب ونزع تلك القدسية المعتادة، وبما أنّ أسطورة بارت هي مجرد شكل لا يحدده الموضوع ولا الفكرة، إذن "**بم تتميّز الأسطورة؟ إنّها تتميز بتحويل المعنى إلى شكلٍ. بمعنى آخر، الأسطورة سطو مستمرٌ على اللغة.**"[3] لكن هذه الميزة لا تفضي لمعنييّ الإخفاء والكشف، إذ أنّ الأسطورة اليوم لا تتلاعب باللغة إلا لتحرف، ويقول بارت في هذا الصدد:" **الأسطورة لا تخفي شيئًا ولا تفصحُ عن شيء: إنها تحرّف. الأسطورة ليست كذبة ولا اعترافًا: إنها انحراف. إذا ما وضعت الأسطورة أمام هذا الخيار الذي تحدثت عنه لتوي، فإنها ستجد مخرجا ثالثا. وإذا خضعت لهذين التركيزين الأولين، فهي مهددة بالزوال.**"[4] هذا الانحراف هو الذي يضمن قيامها ويحفظ استمراريتها ففي النهاية "**القارئ يعيش الأسطورة على شكل قصةٍ حقيقيةٍ وغير واقعية في الوقت نفسه.**"[5] لازال الأدب يفخر بالرمز ويزدري كل ما هو 'واضح'، يتلذذ بتلك الحرارة التي تنتج عندما يحاول القارئ تعرية الألغاز للوصول للواقع والصواب. والأساطير كانت ولا تزال من أهم الرموز التي يتغزل الأدب بها؛ فهي بعد كل شيء أشبه بفتنة، وجود حلو ولذيذ يخفي في جوفه الكثير من الدلالات؛ لكن، نحن في عصر جديد مع أساليب جديد، ببساطة تلك الرموز الأسطورية قد أخذت منحى جديدا في هذه السنوات الأخيرة، فبدل الأسماء الثقيلة مثل 'العنقاء، الرخ، أوديب، أبولو، عشتار ...إلخ، ذهب الكتاب الشباب واستقوا أساطيرهم من الأمور الروتينية العادية التي تصادفهم في حياتهم اليومية، فعقل أينشتاين أصبح أسطورة عصره، والذهاب للعمل أضحى مغامرة مخملية تخضُّ الأدرينالين في الأجساد. وهذا

[1]-ينظر: رولان بارت، أساطير (أسْطَرة الحياة اليومية)، ص226/225.

[2]-المرجع نفسه، ص226/225.

[3]-المرجع نفسه، ص250.

[4]-المرجع نفسه، ص247.

[5]-المرجع نفسه، نفس الصفحة.

المعنى هو ما أراد بارت أن يوصله في "أسطورياته" ، بل وشجع عليه، إذ أنه وبكل بساطة أراد أن يقول:" **لا تعودوا إلى الماضي للبحث عن الأساطير، بالمعنى الدارج لمعنى أسطورة – فللحاضر أساطيره.**"[1] هذا الحاضر الذي يندرج فيما أصبح يعرف بـ'اليومي' وهو:" **كلّ ما يحيط بي وأدركه حالاً ومن دون واسطة ليصبح قريبا منّي وحاضرا في ذهني حضورا مستمرًا.**"[2] هو المعتاد بكل بساطة، تلك الأمور الروتينية التي أقوم بها بلا تفكير وبشكل مكرر كل يوم، مثل تناول وجبة الإفطار، الصلاة، الذهاب للعمل... إلخ، الأمر الذي يأخذنا للقول أنه:" **كلّ ما يظهر في العالم في شكل تكرار ومعاودة، فهو ليس فقط محيط الحياة العادي والمعروف، بل هو قوة تأسيسية تستوعب كل الأحداث والأفعال لتعطيها نمطا موحدا. فاليومي يضم كل الأشياء العادية كما يضم أيضا كل ما يجعل الأشياء تتحوّل لعادية.**"[3] إنه قوة؛ إذ أنه يمتلك المقدرة على تحويل اللا عادي لعادي، ذلك أنه يجعل المميز العجائبي يضمحل، الأمر أشبه بجعل ما هو متفرد يذوب فيما هو عادّي، هذا العادي الذي تنتشي به ثقافة الجماهير؛ وهو ما جعل "**المجتمع ينحو باستمرار إلى أسطرة أشيائه اليومية. بمعنى أنه يحولها إلى كلام. والكلام هو ذلك الاستخدام الفردي لمنظومة اللسان –كما قال فرديناند دوسوسير– وكلام المجتمع كلام مُبَهرج، مُنَمّقٌ، أي أنه كلام مزّيف. ولكي يتسنى لنا فضح المجتمع لابد من فضح كلامه.**"[4] هذا الكلام المبهرج الخادع هو الذي دفعنا لمساءلة اليوم واستخراج معانيه الدفينة، لأنه يحمل في ذاته مجموعة هائلة من الدلالات، فكل التعابير الإنسانية من فنون وأفكار وأفعال متنوعة تحاول استئصال المعاني من اليومي. الأمر الذي دفع بالمبدعين، باختلاف مجالاتهم، لعرض حياتهم اليومية العادية أين يجبروننا على النظر إليها بإمعان.[5] لقد منح بارت في كتابه أمثلة متعددة عن أساطير من الحياة اليومية، شارحا بكل دقة الأسباب التي جعلت منها "أساطير" رغم بساطة مواضيعها. واستخدم –كما العادة– أسلوبا مثيرا لنقل المعلومات، إذ مازج ما بين الحوار والإخبار في الطرح بطريقة تجعله يخاطبك من دون إرباكك، أين رمى هنا وهناك الإشكالات، التي ولا شكّ ستمر على الأذهان وتقضُّ المضاجع، ثم أجاب عنها. "**إذن كلُ شيء يمكن أن يصبح أسطورةً؟**" سؤاله الأول، والذي

---

[1]– رولان بارت، أساطير (أسطرة الحياة اليومية)، ص06.

[2]– فتحي التريكي، فلسفة الحياة اليومية، ص60.

[3]–المرجع نفسه، ص61.

[4]–رولان بارت، أساطير (أسطرة الحياة اليومية)، ص06.

[5]–ينظر: فتحي التريكي، فلسفة الحياة اليومية، ص58/57.

يجعلك كقارئ تدخل في بلبلة "الماذا لو؟ والكيف؟ وهل؟"، سؤال كان جوابه حرفا واحدا بسيطا، نعم! فـ" **العالم معينٌ لا ينضب من الإيحاءات. فكل موضوع من موضوعات العالم يمكنه الانتقال من وجود مغلق، أخرس إلى حالة شفوية منفتحة أمام امتلاك المجتمع، لأنه ما من قانون طبيعي، أو غير طبيعي، يمنعنا من الكلام على الأشياء. فالشجرة هي الشجرة (...) لكن حينما نقرأها بدقة فهي لا تعود تماما شجرة، بل تصبح شجرةً مزينة، أُخضعت لاستهلاك معينٍ**"[1] الأمر برمته أشبه بشيء 'عادي' يغدق بالعديد من الإيحاءات التي تمنحه أبعادًا جديدة أكثر جمالا وسحرية لتشكل بذلك أسطورة، لكن وعلى الرغم من هذا، فإنّ "**بعض الموضوعات تصبح فريسة للكلام الأسطوري خلال فترة ما، ثم تختفي، فتحل محلها موضوعات أخرى، فتصل إلى مرتبة الأسطورة.**" [2] لأنه وبعد كل شيء، الأسطورة وجدت للقيام بهدف ولا فائدة من بقائها بعده. وغالبا، هذه الأساطير اليومية بموضوعاتها الروتينية تتميز بسرعة اختفائها؛ إذ أنها لا تخدم أهدافا سامية يحفظها التاريخ بل تهتم باللحظة وانفجارها ! إذ أنّ العنصر الأساسي في السيرك أو الحلبة ليس السماء، والتي لها قيمة رومانسية خاصة بالأعياد الدينية، إنما ذلك الطابع القوي والعمودي المضيء، إذ تتوافق المصارعة مثلا مع طبيعة العروض الشمسية الكبرى كالمسرح اليوناني، ذلك أنّ المصارعة ليست رياضة إنما عرض.[3] من هذا المنطلق، ما الذي يجعل المصارعة أسطورة؟ أجاب بارت عن هذا وأطال، إذ يقول أنّ:" **للمصارعة مزية أنها فُرجة جوهرها المبالغة. ففي مشهد المصارعة نرى تفخيمًا يشبه ما كان يجري في المسرح القديم، لاسيما وأن حفل المصارعة يتم في الهواء الطلق.**"[4] ونجد أنه أقام مقارنة ما بين المصارعة والمسرح القديم، إذ أنهما حسبه تشتركان في ميزات عديدة أهمها الجمهور وحقيقة أنّ كلتاهما هي عبارة عن سلسلة من المشاهد التمثيلية التي تغذيها المبالغة؛ فـ" **المصارعة تتطلّبُ قراءة مباشرة للمعاني المتكدسة دون ضرورة لقراءتها (...) بمعنى آخر المصارعة خلاصة عدد من المشاهد، لا رابط بينها. فكل لحظة تفرضُ المعرفة الشاملة لانفعال PASSION ينبثق بشكل وحيد مباشر دون أن يمتد نحو تتويج عاقبة معينة.**"[5] ذلك أنّ المهم ليس ترتيب أو منطقية هذه المشاهد بل

---

[1]–رولان بارت، أساطير (أسْطَرَة الحياة اليومية)، ص226.

[2]–المرجع نفسه، ص226.

[3]–ينظر: المرجع نفسه، ص15.

[4]–المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[5]– المرجع نفسه، ص16.

الخلاصة التي تعبق في الجوّ وتجعل كل كيانك يهتاج، ما يهم في لعبة المصارعة هذه هو 'المبالغة' لأنّها تمنحها طابعًا أكثر إمتاعا وحماسًا، ففي المصارعة أثناء الهزيمة الحتمية مثلا "**يكون الرجل على الأرض بشكل مبالغ فيه، ويشبع نظرات المشاهدين بمشهد لا رحمة فيه، يدل على عجزه.**"[1] فهدفه هنا ليس التأكد من سير الحركات وفق سياقها المخطط له إنما جعلها تقع مع أكبر قدر من 'الدراما' هو يحاول بكل إخلاص إدخال المشاهدين في ذاك الجو المشحون عن طريق الإفراط في ردود فعله و"**هذه الوظيفة التفخيمية هي وظيفة المسرح القديم نفسها، الذي تتعاضد فيه القوة مع اللغة والملحقات (الأقنعة والخفوف المسرحية) من أجل تقديم تفسير تتضح المبالغة فيه، لضرورة معينة. حركة المصارع المقهور، والتي تدل على الهزيمة أمام الناظرين، لا مجال للتعمية فيها، إذ أنها تتعاظم وتصمد على شكل نقطة الإطالة POINT D,UN ORGUE هذه الحركة تشبه القناع القديم المكلف بالدلالة على النغمة المأساوية للمشهد. في المصارعة، كما تجري الأمور فوق خشبة مسرح قديم، لا يخجل المرء من آلامه، فهو يعرف كيف يبكي، ويعرف طعم الدموع.**"[2] لأنّ الهدف الرئيسي من كل هذا العرض هو الوصول للذروة والانغماس في لذة الانفعالات، هذا العرض ما هو إلا محاولة لإسقاط المسرح القديم وغمسه في يومي هذا العصر، فـ"**ما يُقدّمُ للجمهور هو مشهد الألم العظيم، مشهد الهزيمة والعدالة. فالمصارعة تعرض ألم الإنسان كما تعرض الأقنعة المأساوية للتفخيم.**"[3] هذه الدراما، غالبا ما كان يساعد على فهمها الحركات، المعالم، الموسيقى وحتى الديكور في المسرح، أما إن كانت مكتوبة فالأمر أسهل لأنّ الأوصاف والأفعال ببساطة سترمى هنا وهناك ليتم تلقفها بلا معاناة. و"**لعبة المصارعة تشبه الكتابة المشكولة DIACRITIQUE. ففضلا عن الدلالة الأساسية لجسد المصارع، فإنه (أي المصارع) يمتلك تفسيرات مرحلية مقبولة دائمًا تساعد على قراءة الصراع عن طريق الحركات، والمواقف، والإيماءات التي تشد الانتباه حتى ذروة حتميته.**"[4] لقد حاول بارت مجددا القيام بمقارنة، هذه المرة بين المصارعة والصراع الأسطوري؛ فحسبه المصارعة في أمريكا نوع من الصراع الميثولوجي (الأسطوري)، بين الخير والشر، والشرير هنا يجب أن يكون دوما شيوعيا، في حين أنّ المصارعة الفرنسية تدور حول شخصية واحدة هي شخصية الـ'القذر'

[1]- رولان بارت، أساطير (أسطرة الحياة اليومية)، ص17.

[2]-المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[3]-المرجع نفسه، ص19.

[4]-المرجع نفسه، نفس الصفحة.

متعددة الأشكال لأنها لا تنتمي إلى أيّ أمة أو حزب.. وكل ما يهم الجمهور هي ضربة مضخمة توجه إلى قذر مغلوب. تلك الإثارة التي تأتي من فكرة الانتقام والقدرة على المعاقبة[1] هنا، تصبح هذه اللعبة شبيهة بذلك العرض الدرامي اللامنطقي، الذي تتشابك فيه الأحداث وتتصادم الأقطاب الشريرة والخيرة.. وتماما كما المسرح، لا يثار الجمهور ويجنُّ جنونه إلا عندما يرى الشرير أو القذر الذي يرفضه الجميع كأصل للخطايا منهارًا على الأرض، شوهته الجراح وأغرقته الدماء. والمصارعة بفرض كونها عرضا... تتميز بالشمولية والعفوية لكنها تتطلب الدقة إذ أن "**المصارعون، هم أناس متمرسون، يعرفون تمامًا كيف يحولون الجولات العفوية للصراع، إلى الصورة التي يكونها الجمهور عن الموضوعات الغرائبية في اسطورته.**"[2] فالمصارعة تمتلك تلك السلطة، ذلك الهاجس الذي تتبناه العروض المسرحية قديما، إذ "**لا يشك أحد: بأن المصارعة تمتلك سلطة تحويلية خاصة بالفُرجة SPECTACLE أو بالعبادة. فوق الحلبة وفي أعماق عارهم الإرادي، يظل المصارعون آلهة، لأنهم يشكلون، للحظات، المفتاح الذي يفتح الطبيعة والحركة الصافية التي تفصل بين الخير والشر، وتكشف عن صورة لعدالةٍ هي أصلاً مفضوحةٌ.**"[3] لكن ورغم النهاية الجليّة والعدالة المعلن عنها منذ البداية إلا أنّ الجمهور ينتفض بحماس هستيري وسعادة لانهيار الشّر، ذاك الهاجس الذي ومن دون إدراك ألصقوه بما يضيق عليهم أيامهم، لتتشكل هنا صورة شبه سريالية لبطل حرب أنقذ العديد من الحيوات، لكنها في الوقت نفسه مجرد صورة نهلت من تلك الهوة المظلمة في الأسطورة، تلك التي تتلاعب وتخادع لتحرف. لأنه وبعد كل شيء " **لا شيء يمكنه البقاء في منجاة من الأسطورة، فالأسطورة قادرة على إبراز رسمها الذهني، انطلاقا من أي معنى كان.**"[4]

[1]-ينظر: رولان بارت، أساطير (أسطرة الحياة اليومية)، ، ص25/24.

[2]-المرجع نفسه، ص25.

[3]-المرجع نفسه، ص26.

[4]-المرجع نفسه، ص250.

الفـــصل الثانـــــي:

تجليات ما بعد الحداثة في ديوان

'يوميات رجل إفريقي' لخالد بن صالح

1- الانزياحات اللغوية

2- الصور الشعرية

3- اليومي والجماهيري

4- الفضاء الطباعي /الصوري

أ- التشكيل الخارجي

- الغلاف
- العناوين
- النصوص الموازية

ب- التشكيل الداخلي

- علامات الترقيم
- البياض والسواد

1- الانزياحات اللغوية:

إنَّ 'ما بعد الحداثة' ثورة الأدب، فلسفة جاءت لتحرر وتحيي. هي تلك الدفعة التي كان يحتاجها الأديب ليخط على صفحاته البيضاء، بكل حرية وبلا سلاسل تكبل جموحه وجرأته، جمهرة المشاعر التي سحبت حياته نحو معمعة لا نهاية لها؛ فبدل الإفصاح والكلام بأسلوب معلوم، ولج هؤلاء الكتاب واستحدثوا دلالات جديدة 'للمعاني' أين ذهبوا واخترعوا لغاتهم الخاصة، خلقوا تلك الخطابات الجديدة التي أغرقت المدلولات وشوهت الدوال، فالكلام أدخل في تلك اللعبة الأشبه ما تكون بالمتاهة، زنزانة متعرجة أُغدقت بكل كرم بالعديد من الممرات والأبواب، أما مفاتيح الأبواب والمخارج فتشكيلها عائد إليك أنت، القارئ؛ ببساطة الكتاب في هذا الزمن أطلقوا جيلا جديدا من لعبة القط والفأر القديمة، فالكاتب تنحى عن دور البطولة، وانزوى في ذلك الركن المظلم كقطعة جبنة تنتظر الخلاص قبل استفحال العفن فيها، أما الفأر والقط فهما دوران منحا للمعنى والقارئ، لعبة مستمرة من المستحيل أن تنتهي، لأنّ القط في النهاية لن يتمكن من إمساك الفأر مهما حدث، وإن التقطه، فالانتصار لن يدوم لفترة طويلة؛ لأنّ ذلك المخلوق الصغير سينطلق مجددا حرًا منتظرا ضحية جديدة لتحاول بكل يأس إيجاد المنبلج. وفي ديوان "**يومياتُ رجل إفريقيٍّ يرتدي قميصاً مزهراً، ويُدخن L&M في زمن الثورة**" نحن القط، وقطعة الجبنة خاصتنا قد أعلن بكل جرأة وصراحة في إحدى المقابلات التي أجراها أنه لم يعد يميل كثيرا لمصطلح الصورة الشعرية في النّص ولا المشهدية في القصيدة، فالشعر عنده لم يعد مجرد تحويل كلمات لظلال وأشكال، بل أضحى منطقة تجريب ومغامرة واعية،كتابات تجعل القارئ يراه بصور شتى، بل إنه ذهب وتفاخر باستحالة القبض على ملامحه بشكل نهائي[1] لأنّ 'خالد بن صالح' وبكل صدق وشفافية قد أتقن اللعبة، فالقوانين اللغوية قد تم التلاعب بها والصور البسيطة اختزلت آهات اليأس، الذي طفق يسترسل في كيان الشاعر منذ سنوات عديدة خلت، حتى أصبح اليوم منهكا، متعبا... فتلك التجاعيد التي ملأت حياته جعلتها متغضنة خشنة، روحه قد تسربلت بظلمة

[1]- ينظر: سلمى قويدر، خالد بن صالح: لا حقيقة تاريخية إلا الحقيقة الأدبية، موقع: جزائر ULTRA، تا: 2023/05/11، سا: 10:42.
https://ultraalgeria.ultrasawt.com/%D8%AD%D9%88%D8%A7%D8%B1-%D8%AE%D8%A7%D9%84%D8%AF-%D8%A8%D9%86-%D8%B5%D8%A7%D9%84%D8%AD-%D9%84%D8%A7-%D8%AD%D9%82%D9%8A%D9%82%D8%A9-%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE%D9%8A%D8%A9-%D8%A5%D9%84%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%82%D9%8A%D9%82%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A%D8%A9/%D8%B3%D9%84%D9%85%D9%89-%D9%82%D9%88%D9%8A%D8%AF%D8%B1/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9-%D9%88%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86

شردت الأمل وعزلت السعادة، غيوم رمادية أثقلت أجفان شمس شاحبة أطلت على الجزائر لتنعي أفراد شعب التهمت النيران هياكلهم العارية.

يمكن القول أنَّ 'بن صالح' يعرِّف نفسه بنوع من الافتخار، فخر ممزوج بعلقم مذموم، في أكثر من حوار أنه من 'جيل اليأس' ، جيل حسبه اكتوى بما فيه الكفاية لدرجة أصبح فيها يتلذذ بالعذاب بل ويناجيه، الأمل –عنده– زائر غريب، مجهول تفوح منه الوحشية وتغطي وجهه المشوه أكاذيب عن مستقبل باهر ومزهر، مستقبل سئم وضجر الشاعر من انتظاره لأنَّ عجلة التاريخ لم تنفك عن إعادة الشريط القديم المتهالك، مشاهد الموت، الفشل، البطالة والفقر. إنَّ التاريخ الذي يعرفه الشاعر هو تاريخ يتغذى على الحروب والثورات، ويتعطر ببقايا المتفجرات والبارود، و 'بن صالح' هو تجسيد لذلك الإنسي الذي استوطن في كيانه، يأس سقيم وأزعج أذنيه طنين خشخشة انطلقت من الثقوب التي ملأت الذاكرة المتعبة لجيل كلما شهق بارتياح خنقه سخام مأساة جديدة.

يعدُّ ديوان 'يوميات رجل إفريقي' صرحا أسقط فيه الكاتب كل المعمعة والضجيج أين آنس فيه بين أشباح الماضي وظلال أحياء الحاضر، وتلاعب فيه بالتاريخ ببراعة، فصوَّر التداخلات والتكرارات التي تكتنف هوة الزمن المظلمة؛ فهذا الديوان جاء في وقت 'الحراك الشعبي في الجزائر'، لكن أوصاله تغذت بأحداث من السبعينات والثمانينات والتسعينات، بحالة اللا ثبات التي عرفتها الجزائر بعد الاستقلال. 'بن صالح' الذي عجز عن عزل سمعه عن النواح الذي صدح من عمق ذاك البلد الجريح، الذي ارتوى ودماء أطفاله في عشرية لم تترك سوى ندوب أبدية على الأجساد والعقول، لقد نجح في إيصال تلك الصور المشوهة بقاموس سهل سلس، كلماته استقاها من الشارع الجزائري المعاصر، وألبسها معانٍ لا يمكن أن تستنبط إلا بالتأويل. لقد رُصَتْ قواعد اللعبة بالفعل، وتم الضغط على زر 'البداية' مع أول قراءة لتلك الخطوط والنقاط السوداء المتفرقة والمتشظية. هذا الديوان هو هاجس، سرداب مظلم حفظت فيه أدوات ملعونة بشكل غير منتظم، لا أرشيف علق على الباب الأثري الذي يئن كلما فتح، فقط لافتة مع حروف حمراء دامية أن 'غامر !' هنا الزمن ينكسر ويتشتت، الشخوص تشيخ ثم تعود رضعا والجزائر تبكي وتنعي منذ السبعينات حتى الحاضر. هذا الديوان هو فسحة شعب متألم، جندي معتل مدّرج بالدماء... هو استرجاع لما فات، ونعيّ لمستقبل غمره الظلام فلم يستطع الكاتب أن يرى فيه الخلاص. عبثية وسخرية سياسية أغدقها 'بن صالح' بثوب رؤوف يخفي أشواك الحقيقة ويطمرها تحت حقول قطن نقي.

تقول 'فيرجينيا وولف' في مقالها المعنون بـ: كيف نقرأ كتابا كما يجب؟:" **النصيحة الوحيدة التي يستطيع أن يسديها شخص لآخر حول القراءة هي أن لا تتبع أي نصيحة؛ هي أن تتبع حواسك، أن تستخدم عقلك، وأن تتوصل إلى استنتاجاتك الخاصة.**"[1] وهذا هو حجر الأساس الذي بنى عليه الشاعر ديوانه هذا، لقد رمى الكلمات لكنه لم يختزل المعاني، فالخريطة أحرقها الربان مع بداية الإبحار والدفة عُلِقت بيد القارئ. لقد تكلم الشاعر واستحدث صورا من الذاكرة الشعبية والواقع الجماهيري، أين غمس تلك الحقيقة السياسية والدنيوية في عسل أخفى ذاك العتاب والتبرُّم فيما يشبه تنهيدة حزن طويلة، مغطيا بشكل أنيق تلك الشتائم والشتات، فذهب في أولى قصائده المعنونة بـ "1970S" وقارن بين الأجيال الثلاثة التي جاءت بعد الاستعمار واضمحلت سلطتها على الرأي العالم قبل الألفية الثانية، أجيال: السبعينات، الثمانينات والتسعينات.

ابتدأ الكاتب ديوانه بجملة:" **لم نعُدْ سُذَّجاً**"[2] جملة شديدة اللهجة ورغم قصرها فهي قد أماطت اللثام عن رؤية الشاعر وفلسفته، فـ'بن صالح' يحاول هنا إخراجنا من عتمة الجهل ودفعنا لقبول تلك المغامرة التي تعرف بـ'الحياة'، فنحن، حسبه، لم نعد أولئك الصغار الذين يُدْفعون خارج الإطارات لعدم مقدرة عقولهم الصغيرة على تقبل الحقيقة، وفهم سير الحياة؛ لأنّ ذاك الغشاء الضبابي الذي طوق الأعين، وخنقت امتداداته الأعناق عليه أن يزول؛ نحن لم نعد "**كما كنَّا في صورِ العائلة، يتركونَا نلهو خارجَ الكادر، بينما يبتسمُونْ لعدسةِ الكاميرا**"[3]؛ تلك الأوهام التي شيدوها حولنا لم تعد سوى أساطير تربض في ركن الذاكرة كآثار عتيقة ملأها الغبار، فذهب وأدرج معنى التمرد والطيش بصورة "اللعب خارج الكادر"، هذا الإطار العائلي الذي يجمع الكل المتأصل في صورة واحدة للذكرى، هذه اللقطة التي لم يُركبها 'بن صالح' إلا بتلاعب حاذق باللغة، إذ ذهب وداعبها على نحو مزعج أين استعار وألصق محولا بذلك الصورة المعتادة اليومية للوحة فنية تشكيلية؛ لقد ألبس كلماته أثوابا تتبع آخر صيحات الموضة، مما ساعد في ولادة لغة جديدة يمكن تقديمها بطرق مختلفة، الأمر الذي يجعل هذه اللعبة بعيدة عن النهاية ففي كل مقطع نجده يلحق عبارة إما تؤكد المعنى أو تنحيه منحى يغيره بشكل كليّ، فيقول:" **وقد أضاءتْ شمسٌ باردة**

---

[1]-مجموعة مؤلفين، داخل المكتبة... خارج العالم نصوص عالمة حول القراءة، تر: راضي النماصي، دار أثر، الدمام، ط: 01، 2016م-1437هـ، ص14/13.

[2]- خالد بن صالح، يومياتُ رجل إفريقيٍّ يرتدي قميصاً مزهراً، ويُدخن L&M في زمن الثورة، منشورات المتوسط، إيطاليا: ميلانو، ط:01، 2019، ص09.

[3]-المصدر نفسه، نفس الصفحة.

وجوهَهُم الشَّاحبة."[1] إنّ صوت الشظايا وهي تضرب القاع يمكن أن يسمع بعد هذه الجملة، فتلك الصورة المسالمة لعائلة لا يقض مضجعهم شيء ذابت، والحقيقة شُوِهَت وتلك الابتسامات لم تعد صادقة، بل مجرد زيف ارتدته كيانات مهشمة معتلة الأنفس، زاد من أنينها الضوء البارد المنعكس من وهج الكاميرا، الـ Flash الذي يبرق لثوان فيهتك الأنظار، ويسلخ استقرارًا تتشبث به أصابع مترهلة كآخر مصدر للنجاة من واقعٍ، لا يتغذى إلا من هاوية لا تنضب. هذا الكادر هو سجنٌ لأطيافِ ضحايا ذابت ملامحهم على نحو ضبابيّ، وكأنّها إشارة على أنّ ما يحاولون عيشه هو مجرد وهم، حقيقته هي شتاء بارد أبدي تنوح في كبده شمس عليلة.

إنّ أسطوانات 'بن صالح' المخدوشة [صفحة 09] ما هي إلا رسم آخر لندوب الحياة وجراحها وهي افتتاحية ثانية لرؤيته الفلسفية عن الحياة والتاريخ، فنجده في الفقرات: الثانية، الثالثة والرابعة من القصيدة الأولى قد ذهب وفتح مقارنات بين ما سماه: 'تفاهات التفكير' –وإن منحها هو لفظا أكثر لطافة كمجرد سذاجة– التي اتفقت أجيال مختلفة على إلباسها ثوب الأسطورة، فبدأ صراع أجياله بالتطرق للصدام الدائم بين جيل السبعينات بأقدام الفيلة وشعورها الطويلة الغريبة، مقابل الجيل الحالي الذي اتخذ السخرية من ذوقهم غير اللائق –حسبنا– طقسا مقدسًا [صفحة 09] لينتقل بعدها مصورا تلك الانتقالة الثقافية من "العصري" نحو "الإسلامي" [صفحة 10-11]، فحسبه، الصورة قلبت وطغى بياض راية رغم نصاعتها، إلا أنها لم تكن إشارة استسلام وسلام بل إعلانًا عن بداية حرب أهلية دامت لعقد من الزمن؛ أين "**احتلت الحركة الإسلامية الجزائرية مكان الصدارة والأولوية من حيث الأهمية والتأثير على الساحة السياسية، وتحديدًا منذ عام ١٩٨٨م، على أثر الانتفاضة الشعبية التي رافقها تمرد مسلح عنيف، اضطرت معه السلطة الحاكمة آنذاك لإنهاء احتكار حزب جبهة التحرير الوطني للحكم**"[2] وهو ما يمكن اعتباره كربيع عربي متقدم، لأنّ الخراب التي تبع هذه الانتقالة كان مليئا بالدم والموت ولعل

[1]–خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص09.

[2]–سناء كاظم كاطع، المنطلقات الفكرية للحركة الإسلامية الجزائرية وجدلية العلاقة مع النظام السياسي، (دراسات دولية: العدد: 45) كلية العلوم السياسية، جامعة بغداد، د.ت، ص83.

هذا السبب الذي دفع الشاعر للقول:" **هكذا تدورُ الأزمنةُ**"[1] لأنّه ومهما اختلفت التواريخ والأمكنة إلا أن الصورة نفسها تتكرر "**أوطانٌ مُدمَّرة**"[2].

لقد انتهج الشاعر في ديوانه هذا طريقة مثيرة للاهتمام لإيضاح رؤيته التاريخية، فذهب ولاعب الكلمات غير أنه هذه المرة قطف من عجلة التاريخ أحداثًا رغم اختلافها إلا أنها تتشارك في نفس السبب، فماثل بينها ببراعة لا تترك للملل فسحة. لقد اختار الشاعر وقائع ذاع صيتها بعدما ثار الشعب، انتفاضات كان فتيلها ظلم وفقر، قهر ولا ديموقراطية ...إلخ. التاريخ دائريٌّ، و'ابن صالح' لم يتوان في وسمه بهذه الصفة في أكثر من مقطع إذ جلب ثورة أكتوبر 88 وقارنها بالحراك الشعبي 2019، انتفاضتان كان عنوانهما يأس جماعي فشلت أسطورة خيخون القديمة في إطفائه، ذاك الفوز الذي بقي الشعب الجزائري لهذه اللحظة يتغنى به بدافع الحنين، الأسطورة تبخرت وتهشمت لتعلن بداية عشر شداد أين "**يصبحُ اليأسُ ظلاً يرافقُ خُطى المشاة، ويجثمُ على الأرضِ ككلبٍ ضخمٍ، لا يُفارِقُ صاحبَهُ** (...) **ينبحُ في آذانِ الحَزَانَى والعاطلين**..."[3] هذه الصورة التي تشكلت من استعارة لغوية شرَّحت بلا فلترة قوة اليأس الذي التصق بالأحياء كما الطفيليات مالئا عقولهم وأجسادهم بغيهب حَدّب الأجساد، خشّب القلوب، وشوّه المعالم بندوب عزز عمقها الموت الذي حلق فوق مخيمات اللاجئين متباهيا بطرحته البيضاء، التي غلفت أجساد عشرات رميت جثثهم على قارعات شوارع تبكي، بينما تتمايل أخرى في الضفة المقابلة تحت أنغام موسيقى الأعراس؛ هذا التناقض بين الموت/الحياة والسعادة/الحزن، كانت فتنة أشعلت نفسها بكل سعادة كوقود لحرب أهلية التهمت أجساد الأحياء قبل جثث الأموات، وحولت رئة العالم في مناطق مختلفة من البلاد لأكبر مخزون للفحم، استخدمه المنشغلون بأمورهم الروتينية التافهة لإقامة أكبر حفلة شواء عرفتها البشرية، متناسين تلك الآهات والأوجاع. واستحدث الشاعر عند تعبيره عن هذه الفكرة لوحة استقاها من واقع الحال، كانت اعترافا وتصريحا، فيقول:" **النُّباحُ لا يتوقَّفُ، كذلك الآهاتُ المكتومةُ في الزوايا المُظلمةُ، والمدينةُ بين ساعةٍ وأخرى من ليلٍ طويلٍ، تئنُّ كمريض نسِيَهُ أهلُهُ دون دواءٍ، بينما انشغلُوا بمتابعةِ مباراة ناديَيْن محلِّيَّيْن، يُقالُ في**

[1]-خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص11.

[2]-المصدر نفسه، نفس الصفحة.

[3]-المصدر نفسه، ص06.

الأغاني المتداولةِ لدى الجماهيرِ إنَّهُما عشيقان عجوزان لامرأةٍ ميِّتةٍ."[1] هذه الصورة عكست مدى التناقض، التشتت الذي انبثق من كنف الاعتياد... فبعضٌ من الشعب قد غرق في ظلامه منتشين بسرابٍ كاذب بعدما استحسنت آذانهم ضجيج الأفول، في حين صمّ ثلة آخرون عقولهم عن آهات الجزائر الجريحة بأقداح من البيرة التي استحضرت لهم أطياف أوهام لأمانيّ استحال تحقيقها، ومثاله على هذه الجماعة كان مدينة وهران وكيف كان يمكن أن تكون شيكاغو، لكن، السباحة في الشراب والجنس وحفلات الغناء لن تردِّيها مركزًا للتطور، لهذا نجده يضيف في آخر المقطع الرابع من قصيدة 'خيخون82' جملة:" **وترنَّ ضحكةُ الفتاةِ التي رَمَتْ نفسَهَا من الطابقِ السَّابعِ قبلَ منتصفِ اللَّيلِ.**"[2] ليوضح مدى العبثية والاختلال الذي طغى ليفضح البشاعة، فذاك الانحلال الذي قاد لعبادة تفاهات لجأ إليها الشعب لتناسي همومه في النهاية لم ولن يسعفهم بل سيقودهم نحو جحيم متنكرٍ عطَّر نفسه بعبير فردوس فانٍ؛ تعدُّ الفتاة هنا رمزا للدلالة على غالبية الشعب، مفردًا لشبه جمعٍ يعايش نفس الوضع المزري، مجموعة فقدت الثقة في أنّ الله سينصت لتضرعاتهم.

إنّ صورة الأمس في كتاباته تعكس واقع اليوم، نفس التصرفات، نفس التفكير، نفس المآسي ونفس الحلول، الأمر أشبه باستنساخ الأرواح الذي يؤمن به أصحاب البشرات الصفر في آسيا، وأبسط مثال منحه كان مباريات كرة القدم، التي كانت ولا زالت مرتعا للسياسة ومسارح يبزق الشعب فيها رفضه الصريح ، وما ذاك الدهان الأحمر والأسود الذي يلطخ أجساد بعض المناصرين إلا صرخة واضحة لأمل يحتضر، أما دويّ أغانيهم في الملاعب فدائما ما كان يزلزل الكراسي المخملية الرابضة في أعلى الهرم، يقول بن صالح:" **وفي لعبةِ كرةِ القَدَمِ، تنمو الأنظمةُ الشُّموليَّةُ في الظِّلِّ، وتُعرِّشُ وتُفرِّخُ أيضاً، قبل أن يداهِمَها ضوءُ أولى "ساعات الفجر".**"[3] لغته هنا مشيج ما بين العاميّ والفصيح السهل، فالشاعر لم يطمح لرسم صور فنية فائقة بل تسلى بمفرداته في محاولة لهتك النظام وتعرية الحقيقة، وما لفظتا: تُعرِّشُ وتُفرِّخُ إلا شتائم غير صريحة، لفظتان من العامية الوهرانية. في حين دلت الأنظمة الكلِّيانية على مجتمع عكرٍ ركيزته الرشوة، أو ربما تكون إحالة لمحاولات مرتعشة لتثبيت أقدام الديكتاتورية وفرض سلطتها في جوانب الحياة المختلفة: اقتصاديا، دينيا، تعليميا، فنيا وحتى أخلاقيا.

---

[1]- خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي ، ص17.

[2]-المصدر نفسه، ص18.

[3]-المصدر نفسه، ص19.

إنّ استعماله لتعبير "**أولى ساعات الفجر**" ما هو إلا انزلاق لغويّ للتلميح عن مجموعة "أولاد البهجة" مناصرو نادي اتحاد العاصمة والمعروفون باحتجاجاتهم المستمرة ضد النظام، و"ساعات الفجر" هي واحدة من أكثر أغانيهم الضاربة والتي جاءت قبل حراك 2019، واعتبرها البعض الدفعة التي كان الشعب يحتاجها للانتفاضة؛ إذ "**استطاعت هذه الأغنية النفاذ إلى الشارع بسهولة، فمثلت النشيد الرسمي للحراك الشعبي في بداياته، ورددها الشباب المشاركون فيه كثيرا خاصة في أسابيعه الأولى، وميزت بشكل خاص مسيرات الطلبة** (...) **يبرز الـ "نحن" والـ "هم"، ومن ثم الصراع بينهما بصورة صارخة في La Casa d'el Mouradia ، إذ تمتد حالة الحيرة الفردية (ساعات الفجر وماجاني نوم) إلى شعور جماعي مركب، عبر الصرخة الجماعية (ملينا لمعيشة هذيا) في نهاية اللازمة**"[1] وتعد هذه الأغنية خطابا شعبويا صريحا يركز بشكل كبير على فصل النخبة (السياسيين) عن الجماهير (الشعب) خاصة مع تأكيدهم على وجود قسمهم 'هم' و'نحن'.

لكن من جهة أخرى لمح الشاعر أنّ الشعب يختزل أفعاله في الملاعب لا غير، فبعد الفوز بكأس أمم إفريقيا 2019 ومع الجمهرة الغفيرة التي خرجت للشوارع منتشية بهذا الانتصار، اختلى 'بن صالح' في ركنه المظلم يفكر:" **لو خرجَ نصفُهم إلى الشارعِ كما خرجُوا بعد نهايةِ المباراةِ، لكان لثورتِنا شأنٌ آخر؟**"[2] إنه يصور واقع شعبٍ ضائعٍ لدرجة عجزهم عن رؤية التناقض الذي يطوقهم، فذاك الغشاء رغم سمكه إلا أنه تماهى بكل حذق مع المحيط متلاعبا بالأدمغة كيفما يشاء. إنّ الحراك كان ثورة خلاص جعلت ما هو مقدس –يوم الجمعة– أكثر قدسية [صفحة 29]، لكن هذه الالتفاتة الشعبية تدهورت بعدما تسرب إليها ثلة شتتت ما كان يمكن أن يكون أولى خطوات الخلاص [صفحة 91].

يقول:" **أُواصلُ المشيَ في المنامِ تُطاردُني سيَّاراتُ الأجرةِ الصفراءُ، اللاَّفتاتُ التي تسبِّحُ آناءَ اللَّيلِ وأطرافَ النهارِ**"[3] وهو يشير هنا إلى جماعة 'السترات الصفراء' وانتفاضتهم التي كان الفقر والعوز والغلاء أسباباً لانطلاقها، ومجددا نجده عاد وأكد أنّ التاريخ يعيد نفسه: الحرب العالمية الثانية، العشرية السوداء، السترات الصفراء 2018

[1]–آمال علي الهادفي، الأغنية الكروية السياسية في الجزائر: الموسيقى كخطاب احتجاجي معارض وفضاء عمومي بديل، (مجلة الاتصال والصحافة: المجلد:07، العدد: 02)، مخبر الاتصال والأمن الغذائي، جامعة الجزائر 03، 2020م، ص178.

[2]–خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص85.

[3]–المصدر نفسه، ص46.

والحراك الجزائري 2019؛ أحداث مختلفة، تواريخ متنوعة تقود لأسباب ونتائج واحدة، دماء وخراب أججه العوز؛ إنّ الشاعر يتحدث هنا عن الاغتراب والتشيؤ، ففي ثالث مقطع من هذه القصيدة المعنونة بـ"أشياء يومية" اقترض رموزا أدبية وأخرى سياسية أين استحوذت رواية 'بوح الرَّجل القادمِ من الظَّلام' [صفحة 47] على الدلالات وقولبت اللعبة في سياق وإن قبِل التأويلات المتعددة لن يبتعد عن فكرة: الضياع، العجز، التشتت؛ هذه المشاعر عذبت بطل الرواية الممزق بين الغربة والانتماء، هاجسين أخذ الكاتب 'إبراهيم سعدي' حريته الكاملة في تصويرهما بأسلوب غير معتاد مكسَّرٍ زمنيًا؛ إنّ بوح ليست رواية شخص، إنما هي رواية بطلتها الجزائر وهاجسها التاريخ، عرى كاتبها الحقيقة بشجاعة في قالب منحه سمة التشظي، آنس فيها بين مآسي الماضي والحاضر فقابل بين زمن الثورة للاستقلال وزمن العشرية السوداء لالتهام الذات.[1] إنّ بوح هي رواية سيرة ذاتية كُتبت انطلاقا من قهر كاتب زحف قسرا من الظلام ليبوح ويروي متجاهلا الأعراف السياسية، هذا الاضطراب والتمرد شاركه فيه 'بن صالح' لهذا نجد الديوان عبارة عن صرخة تنديد أنّ عالم أرمسترونغ الرائع بكل حداثته وجماله لا زال بعيدا عنا.

من الممكن لليأس أن يغمر الشخص بمجموعة من الأحاسيس الكئيبة والبائسة التي تحبس الإنسان داخل دوامة من التشاؤم، الحزن والأسى التي من الصعب التخلص منها إذ أنها قد تصل لمرحلة تُفقد المرء رغبته في الحياة، لكن، رغم ذلك، بوابة الأمل في بعض الأحيان تأبى أن تنغلق فيجد المرء نفسه مجددا طامعا في المزيد، متأملا في غدٍ مجهول، حالما وآملا ولو في القليل من النور داخل أسطوانة الظلام، 'بن صالح' في بيت قصائده يصور لنا نفسه في الكثير من مواقف الاستسلام، ولحظات الانهزام والانكسار، ونلمح ذلك في قوله : **"في الشُّرفةِ يُلقي علينا ليلٌ ثقيلٌ ستارةً سوداءَ، أصنعُ فيها ثُقباً، كلَّما أشعلتُ سيجارةً، تتمزَّق كلَّما ضحكتِ وقُرعتْ أجراسُ صوتِكِ في دَمي، وتسقطُ عندما نستلقي على ظَهْرَيْنا، تحتَ ضوءِ مصباحٍ يرتعشُ، نُحاوِلُ الإمساكَ بخيوطِ مطرٍ مُتخشِّبةٍ تتكسَّرُ بمُجرَّدِ أن تُلامسَ أصابِعَنا"**[2]، فالستارة تساوي اليأس الذي يحل عليه في ظلمة الليل سالبا منه أنفاسه، فلا يجد السبيل إلا في السيجارة التي تنسيه شجن الأيام، فذلك الثقب يُقصد به بصيصُ الأملِ الذي يطل عليه في عتمة الخيبة، والكآبة، لكنه يتحطم كلما عاد واصطدم بالواقع، أين لا جدوى من التمسك بأملٍ واهنٍ يندثر

[1]-ينظر: عبد الواحد رحالي، "بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي- حرية الكتابة وقهر النموذج، (مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية: العدد:06)، جامعة تبسة، د.ت، ص241.

[2]- خلد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص 55.

بمجرد إطالة التفكير فيه، حاله حال شعبٍ كلما اعتقد أنه وصل بَرَ الأمان، يعودُ ليجدَ نفسه غارقاً داخل بساطٍ من الرمال المتحركة، قد تبدو للناظر من الوهلة الأولى أنها قوية، صلبة قادرة على تحمل وزنه، لكنها فجأة تحت تأثير أبسط العوامل تتحول إلى وحل يجره هو و أحلامه إلى أعماق الغيهب.

لقد ذهب مجددا وتلاعب بالكلام في: " **"ضفيرتُك تصلحُ أرجوحةً لأحلامي" كتبتُ مرَّةً على الدَّفترَ الذي أهديتِني إيَّاه، ورحت أكرِّرُ الجملةَ على صفحاتِه مُدَّةَ ثلاثِ سنواتٍ"**[1] فالأحلام التي رسمها لمدة ثلاث سنوات محاولا فيها التمسك بشعرة من الأمل والخروج من بركة الوحل تعود به مجددا إلى أفكاره اليائسة والبائسة فيقول **"كنتُ كسجينٍ محكومٍ عليه بالمُؤبَّدِ، يتمسَّكُ بتكرارِ شيءٍ ما غيرَ أيَّامِهِ (...) ربمَّا فكَّرتُ أكثرَ في حبلِ المشنقةِ، أليستِ الضَّفيرةُ الطويلةُ أقربَ إلى الحبلِ منها شيءٍ آخرَ، تماماً كما كانت عصا موسى أقربَ إلى الأفعى؟"**[2]، هنا تلتقي أفكاره بواقعه مرة أخرى، لعله في صراع بين ذاته الكارهة و المكتئبة والأخرى الآملة فيجد نفسه في شتات ما بين المحاربة والاستمرار أو فقدان الأمل والاستسلام، في أوضاع لا يبدو عليها أنها قد تتغير في الأمد القريب ولا البعيد، فتلك الضفيرة التي كان يراها أرجوحة لأحلامه تتصور له الآن في صورة مشنقة لخلاصه. وقد أبدع في رسم خيباته وتصويرها في أكثر من شكل ومقطع، ففي قوله:**"لم تأتِ إلى المطارِ. سدَّدتُ ديونَ قرنٍ من الانتظارِ، ولم تأتِ."**[3] جمع كوكبة الخيبات التي كانت تضرب تطلعاته في كل مرة يحاول فيها التمسك بالقليل من الأماني، تعيده دوما لواقعٍ مرير يكرر نفسه على شاكلة مستقبل سوداوي مجهول في بلاد تأبى الازدهار و النمو. وقد أضاف لهذه الفكرة في مقام آخر: **"ربمَّا المدينةُ باسمِهَا الذي لا تُحتَملُ أُبُوَّتُهُ بعيداً عن السَّعادة"**[4]، هذه المدينة التي تعرف بأنها مدينة السعادة وكذا مدينة العظماء أضحت مرتعا للبؤس والإحباط. مدينة كان يفترض أن ترتقي لاسمها، "بوسعادة" فتغدق حياته بصيب من الفرح، لكن الواقع كان مغايرة لذلك لأنها في النهاية لم تجلب له إلا الاضمحلال، يقول:**" كان ابنُ مدينة بوسعادة عبدُ القادرِ العرفيّ، الشاعرُ الذي رحلَ بشكلٍ تراجيديٍّ، يُخبِّئ فيها، أيْ في ضفائرِكِ الطويلةِ، ماسَّةً بيضاء"**[5]، عبد القادر هذا، هو شخصية من وحي خيال

---

[1]- خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص 57.

[2]- المصدر نفسه، نفس الصفحة.

[3]- المصدر نفسه، ص 58.

[4]- المصدر نفسه، ص 59.

[5]- المصدر نفسه، ص 58 .

'بن صالح' استعان بها هنا –ربما– للدلالة عن نفسه التي غرقت في بحر الخيبة، معلنا استسلامه مع آخر رمق من شعاع الرجاء، الذي سمح له أن يضمحل ويخبو داخل غيمة السواد.

قد تختلف التعابيرُ لكن في كل مرة، تكون الخاتمة واحدة يتوصل فيها شاعرنا إلى خلاصة أن يأسه طالما كان أقوى من نتفة الأمل التي ترفض الزوال من كيانه، هنا أيضا يصور لنا يأسه في أقصى مراحله حين يقول:" **صحيحٌ طالما ليس هناك أولادٌ، ليسَ هناك حروبٌ، ولا دماءُ تسيلُ من الكُتُبِ المقدَّسةِ**" [1]، فعالم بدون أطفال يقابله عالمٌ بلا مستقبل، عالم يزول بزوال من فيه، تسقط ورقة من شجرة زمانه كلما صعدت روح أحدهم إلى خالقها، لكنه يعود ليستغفر الله على خياله وأفكاره التي تتنافى وديننا الذي كرم الأطفال وجعلهم زينة الدنيا، فهم الأمل والغد، وطريق النجاة الذي يحاول جاهدا التمسك بنسمة منها. هذه الأفكار أجهدته، لهذا نجده يعلن في مقطع لاحق عن انتهاء قدرته على التحمل أين ذهب ووصف حال نفسه بعد زمن من النهايات الفاشلة والمنهزمة:" **وسقفُ المقهى نخفضُ عاماً بعد عامٍ، بجِلْدِهِ اليابسِ، تماماً كوجهي الصَّباحيِّ وأنا أجرُّ سنواتي الأربعينَ، كما يجرُّ حصانٌ مُنهَكٌ عربةً مليئةً بالحجارة**"[2]، يرسم لنا ذاته في صورة منهكة ومتعبة، جارَ عليها الزمان فوهنت وأُثقلت بذكريات أربعين عاماً من الجهد، أربعين عاماً من الصراع بين ذاته ووطنه؛ ذلك الوطن الجريح، البائس بمقدار بؤسه، وطن آلف الغدر والخداع، رُضَّ وُجدانه وخدشت حيطانه وتجرع من كأس الخيانة كفايته، يقول في هذا الصدد: "**العاداتُ لم تتغيَّرُ، منذُ ثلاثينَ عاماً لا يزالُ "الكُرسيُّ" الذي امتلأتْ حواشيهِ بالخدوشِ، بحروفٍ مُبهمَةٍ لرُوَّادٍ عابرينَ، أو آخرين تركوا ذكرياتِهم بمرارةِ قهوةٍ بلا سُكَّر؛ جالساً في الرُّكنِ، يُبدِّلُ أطيافَ أشخاصٍ بلا ملامح.**"[3]، فالكرسي نسبة للحكم والحكام الذين تعاقبوا في آخر ثلاثين عاماً ماضية، منهم من لم يطل لقائنا، ومنهم من خلد بصمته في قلوب شعبه برحيله المغدور تاركين مكانهم لِمَا وصفهم بـ "أطياف بلا ملامح" استوطنوا وغزوا على ما تبقى في تلك البلاد المفطورة، تغيرت الوجوه لكن الجوهر واحد، جوهر ملطخ بالأكاذيب تفوح منه رائحة الغدر والخيانة والدمار، يلاعبنا بالكلمات في وصفه لها أين يقول: "**تسقطُ أمطارٌ على أسطُح البيوت، كما**

[1]– خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص 58 .

[2]– المصدر نفسه، ص 75.

[3]– المصدر نفسه، نفس الصفحة.

لو أنَّها تعيدُ رسمَ إحدى لوحات إتيان دينييه في يومٍ غائمٍ"[1]. هذه الأمطار التي تنزل لتعري وتسقط القناع عن الحقيقة المزخرفة والمضمخَّة بالزيف والزور، مثالها لوحات دينييه التي تتميز بإباحيتها المفرطة ورسمها للواقع في صور خلاعية. 'بن صالح' هنا يأخذ صفة التجريد من رسومات دينييه في لعب كلامي مبهر ليوضح انبلاج الحقيقة التي بدأ الشعب في إدراك أكاذيبها المنمقة .

في مقام آخر نجده ينتقل من الوطن إلى شعبه، في صورة نمطية لجيلٍ تشبع بالفساد وصار يسبح فيه هو الآخر، داخل دوامة من الآفات يقول : **"أنا، رجلُ عصابةٍ شنيعةٍ، أشربُ بقدرِ الشَّتائم التي أُطلقُها كلَّ يومٍ، أبحثُ عن امرأةٍ للتَّمثيلِ في فيلم بورنو، عن شبابٍ سُذَّجٍ أُعِدُّهم وليمةً للحوتِ في البحرِ"**[2]، هذا الجيل الذي استباح الشتائم والمنكرات وأحل المحرمات، صوره لنا 'بن صالح' مستخدما ذاته كرمز لعكس الواقع الشعبي المنفلت، الذي يترامى بين ما هو شهواني وبذيء، وآخر يجد في "الحرقة" الملاذ الأخير، عن صحافة مشتراة امتهنت تزييف الحقائق، وعن أناس باعوا قضيتهم وأرضهم وتعفنت أجسادهم وأفكارهم، يقول: **"أكتبُ تقاريرَ مغلوطةً عن أناسٍ لا أعرِفُهُم، أخونُ أصدقائي الثُّوَّارَ، أنشرُ الشائعاتِ والأكاذيبَ في كلِّ الحاناتِ، وأمشي في الشوارعِ برائحةٍ نتنةٍ، كجرذٍ في نزهةٍ"**[3]، هنا أين أضحى النفاق والخيانة عادات استفحلت على قلوبٍ قد ماتت، وأحزابٍ اتخذوا من فتيل الفتنة مشعلاً لهم، أحزابٌ خرجت في مظاهراتِ شعبٍ ثائرٍ، تتملق مطالبه، ففي: **"خرجتُ في مظاهرةٍ بصدرٍ عارٍ، أحملُ لافتةً ضدِّي."**[4]، إشارة لوقائع حصلت في الحراك الشعبي، أين استغلت بعض الأحزاب ثورة الشعب للتسلق في مناصب الحكم واستمالة السواد الأعظم بلا اهتمام حقيقيّ لمصير هذه الفئة التي أثخنتها الجراح، حالهم حال شعوبٍ ذللوا الموت والحروب، يقول عنهم: **"تحتَ رحمةِ كبسةِ زرٍّ واحدةٍ، لا تختلفُ بين مَنْ يُطلقُ الصاروخَ فوقَ المباني، وبين مَنْ يمسحُ بإصبعِهِ على الشاشةِ ليمرَّ إلى خبرٍ آخرَ، دونَ اكتراثٍ، وبذاكرةٍ تتقلَّصُ، مثلَ حديقةٍ تنهشُ عشبَها الرِّمال"**[5]، جسد هنا صورة الموت الذي أصبح حدثا عاديا ومألوفا, أين أصبحت أخبار الانفجارات والقصف وأخبار الدمار والهلاك تهضم على نحو مستهتر غير مكترث, لقد التقط

---

[1]- خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص 55.

[2]- المصدر نفسه، ص 90.

[3]- المصدر نفسه، نفس الصفحة.

[4]- المصدر نفسه، ص 91.

[5]-المصدر نفسه، ص 71.

الشاعر ذبول الإنسانية في مشهد تغيير القنوات الإخبارية التي تعرض الحروب والموت من واحدة للأخرى دون أن يلتفت الفرد لكمية البشاعة الواقعة، أين ساوى بين هذه المشاهد ومن بيده زر القنابل و الصواريخ، فكلاهما قد مات ضميره و تبلدت أحاسيسهم.

أما في: "**اللَّافتاتُ الإشهاريَّةُ المضيئةُ تحكي قصصَ رحلاتٍ مصوَّرةٍ لشخصَيْن، في الغالبِ رجلٌ وامرأةٌ. الومضاتُ الإشهاريَّةُ تُهمِلُ الأطفالَ الذين لا أدري أينَ يُتركُونَ. هنا الحياةُ كما في البدء، فقط آدمُ وحوَّاءُ والكثيرُ من الأكاذيبِ**".[1] أوضح كيف أنّ الأطفال قد أصبحوا مجرد سلع وزينة للتباهي في زمن أصبحت فيه دوائر الاهتمام تنحصر على الرغبات الجسدية والجنسية فيما أصبح يعرف بتسليع الجنس. هؤلاء الأشخاص الذين أبدعوا في محاكاة أدوار الملائكة برع الكاتب بدوره في تصوير حقيقتهم وفضحها، فيقول: "**ثمَّ مُتعَباً، أعودُ ليلاً، أرتدي جناحَيَّ المُخبَّأَيْن تحتَ السرير وأستلقي بجانبِكِ كملاك.**"[2]، مقتنعا بدوره الذي أتقن تمثيله، في صورة ذلك الملاك المعصوم عن الخطأ، يضع رأسه على وسادته وينام كطفلٍ لا يملك ذنباً، هم هكذا جماعة استوطن السواد والعفن عقولهم، ينشرون أفكارهم السامة في أجمل الصور الممكنة.

لقد امتهن 'بن صالح' التلاعب باللغة بعدما اكتوى باليأس، مما فتح مجال "التأويل" بكل اتساعه للقارئ. وديوان "يوميات رجل إفريقي" ككلٍ لم يخل أي مقطع فيه من هذه العبثية التي تجعلك تتدحرج مع المعاني في مغامرة مثيرة للاهتمام لسبر غورها، وكأن الشاعر يصرح أن "**سيداتي سادتي، الشعر: كلام لا نهائي، وكلام الموت العبثي، وكلام اللا شيء الوحيد.**" [3]ومن الجدير بالذكر أنّ اللعبة الكلامية عند الشاعر استخدمت لا لمنح صبغة "التجديد" لشعره فقط بل لفضح كل تلك الأكاذيب التي تنشر وتسوَّق لإلهاء الشعب واستنفاذ وقته وطاقته العقلية في تفاهة التأملات لحياة الجاه والرفاهية، هذه اللعبة التي كانت محاولة 'بن صالح' لإيجاد مسيحه الذي يمشي فوق الماء.

---

[1]- خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص 58 .

[2]- المصدر نفسه، ص 90.

[3]- موريس بلانشو، في كتابة الفاجعة، تر: عز الدين الشنتوف، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:01، 2018، ص129.

2- الصور الشعرية:

تتشكل الصورة الشعرية من خلال أخذ عناصر محسوسة، مع عناصر من الخيال الخاص يضاف إليه نثرات من الخيال الجماعي ليركب هذه الصورة، أي أن الشاعر يأخذ قطعا مفكوكة من الواقع ويركبهم في تركيبة جديدة، تحقق أثر في نفس المتلقي، إما بالحزن أو الفرح أو غيرها من الأحاسيس الداخلية، فالشعر هو صناعة ونسيج من التصوير، حيث تبدو فيه الصورة " **قالبا يحمل فكرة، ووسيلة تنقل تجربة إنسانية مستمدَّة من الجوانب الواقعيّة التي يتسوَّر داخلها الشاعر، ويستلهم منها رؤاه التي تفسح أمامه مجال الإبداع والخلق، ولكن الواقع في ذاته لا يكفي لإدارة التجربة الإبداعية؛ بل يحتاج الشاعر إلى سمة روحيّة تُبعده عن إسار المادة، فيلجأ إلى الخيال ليرتقي في درجات الشفافية والسموّ الخلاّق**"[1]، فالشعر يحتاج لتلك الشظايا التي يلحمها مع بعض للخروج بحلة كاملة في غاية الجمال، هذه العناصر مهمة كأهمية الخشب للنجارة والفضة للصياغة؛ فالصورة الشعرية هي مرآة الشعر وبوابته أمام التأويل وإلحاق تلك المعاني الخارج نصية بالنص لتزيده تفردا، وتدخله في غمار الخيال وسَراب الإبداع، ولقد وظف 'بن صالح' كمية هائلة – إذا لم نقل أن أغلب – قصائده عبارة عن صور شعرية إبداعية يسقط فيها واقعه داخل سرداب خياله ليخرِج لنا مقاطع متفردة تسلب الأنفاس عند فهمها فهما صحيحا.

يقول الشاعر: "**في الشُّرفةِ يُلقي علينا ليلٌ ثقيلٌ ستارةً سوداءَ، أصنعُ فيها ثُقباً، كلَّما أشعلتُ سيجارةً، تتمزَّق كلَّما ضحكتِ وقُرعتْ أجراسُ صوتِكِ في دَمي، وتسقطُ عندما نستلقي على ظَهْرَيْنا، تحتَ ضوءِ مصباحٍ يرتعشُ، نُحاوِلُ الإمساكَ بخيوطِ مطرٍ مُتخشِّبةٍ تتكسَّرُ بمُجرَّدِ أن تُلامسَ أصابِعَنا**"[2] وقد جاءت هذه الصورة مركبة من عدة صورة تجتمع مع بعضها البعض بطريقة مثيرة، إذ شكلها الشاعر انطلاقا من تجربته الشخصية المعيشة. فقد ابتدأ كلامه عن الليل وبماذا يفكر فيه بينما يسكن الظلامُ الغرفةَ التي يستلقي في شرفتها رفقة أنيسته، يتأمل تلك الستارة التي تنسدل، ويقصد بها الليل في قوله: 'في الشُّرفةِ يُلقي علينا ليلٌ ثقيلٌ ستارةً سوداءَ' هي الظلام الحالك الذي يلامس عيناه بينما يتأمل السماء. ينزلق بعدها ليتذكر أنه إنسان مدخن – صفة الرجل الذي وصفه في العنوان أساسا – هذا الرجل الذي دائما ما تتجمع آثار تدخينه وتفضحه على قمصانه وألبسته، فالتدخين طالما

[1]- هدية جمعة، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط 1، 2010م، ص 19.

[2]- خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص 55.

ارتبط بالثقب في الألبسة، وتلك الستارة التي هي أساسا مصنوعة من القماش لديها القابلية لأن تثقب. في هذا الرسم جعل تلك الشعلة البسيطة التي تضيء من السيجارة المشتعلة، عندما يرفعها إلى السماء وهو مستلقٍ على ظهره، سببا في كسر الظلام وإدخال الوهج وسط الغيهب. لقد وصف أن الظلام لا يقطعه سوى نقطة الضوء الأحمر الدائرية الناتجة عن أُوار السيجارة، وهذا ما أشار إليه في الصورة الثانية 'أصنعُ فيها ثُقبًا، كلَّما أشعلت سيجارةً' أي يثقب الليل بلهيب سيجارته، ثم يقول في صورة أخرى 'تتمزَّق كلَّما ضحكتِ وقُرعتْ أجراسُ صوتِكِ في دَمي' فحينما تضحك ينتشر صوتها في الغرفة مما يؤدي لتمزق الستارة، وكأن تلك الضحكات التي تخرج منها تكون سببا في خرق سلطة الظلام.

إنّ عينه الشعرية طرف ثالث في هذه اللوحة، تنظر لهم من الخارج بينما هما داخل الغرفة في عمق الديجور الصامت... هذا الطاغية الذي تم كسره بأكثر من طريقة؛ أولا بشكل مرئي بسبب ضوء لهيب السيجارة، ثم بشكل مسموع عن طريق أصوات ضحكات المحبوبة التي تعلو مع كل دقيقة، هذه الضحكات تتسبب في فرح الشاعر، سرور شبهه بـ'قرع الأجراس' والتي تعود في الغالب على نبضات قلبه المتزايدة بينما يستمع إليها. أما عن وصفه للحظة الحب فيقول:" وتسقطُ عندما نستلقي على ظَهْرَيْنا، تحتَ ضوءِ مصباحٍ يرتعشُ، نُحاوِلُ الإمساكَ بخيوطِ مطرٍ مُتخشِّبةٍ تتكسَّرُ بمُجرَّدِ أن تُلامسَ أصابِعَنا" وهي صورة خيالية فكأن الجو الممطر دليل على الرومانسية التي يعيشانها في تلك اللحظات بينما يحاولان إمساك قطرات مطر جامدة تختفي كلما لامست أصابعهما. إنّ هذه الأخيرة عبارة عن صورة مشكلة يحاول من خلالها الشاعر إيصال مشاعر الحب التي تخالجه للقارئ.

وفي صورة أخرى يقول:

"من سيَّارةٍ مركونةٍ خلفَ المستشفى، تسلَّلتْ إلينا أُغنيَّةُ لويس أرمسترونغ عن عالمٍ رائعٍ بسمواتٍ زرقاءَ وغيمٍ أبيضَ جدّا وسوادِ ليلٍ عظيمٍ.

النجاةُ كذبةٌ

الموتُ غيرُ تامٍّ

طبقةٌ من الغُبار تعلو أسماءَنا

على ورقةِ حفْظِ الجثثِ

فوقَ طاولةٍ باردة."[1]

يتكلم الشاعر هنا عن الموت، والذي منحه حيزا لا بأس به في عدد من دواوينه؛ أين تحدث عن الحرب والقنابل، والهلاك الذي انتشر في شوارع المدينة. 'النجاة كذبة' النجاة هنا ترتبط بالخلاص في المسيحية أو بما يعرف بصون الإنسان من الخطيئة ونتائجها.

إنّ 'بن صالح' ينفي هذه الكذبة... صورة الموت تلك التي ألفتها أعين الناس في العشرية؛ فالموت غير تام، وغير شريف. هلاك عشوائي بشظايا قنابل تسقط فجأة أو بكبسة زر على زناد بندقية مختل، أو تحت ركام بنايات هدمت...إلخ، طرق الموت تختلف لكن النهاية واحدة، تكرار جعل من عملية نقل الجثث روتيناً لدرجة أصبحت الجُثثُ تُنقَلُ دون اكتراث وبلا إحساس داخل سيارة يتسلى سائقها بأغانٍ عن جمال وروعة الحياة عن عالم أرمسترونغ الرائع بسماواته الزرقاء. هذه الصورة تعكس سخرية فرضها الزمان، ففي النهاية سيُكتبُ اسمك على بطاقةٍ تتطاير وسط المدينة بين الغبار وتكون نهايتها بين أقدام تمسح الحبر عنها فلا يعود لكَ أثر في هذه الدنيا، في زمن لا قيمة للبشر فيه، فكيف للموتى أن تكون لهم قيمة بينما الأحياء فيه شبه ميتين.

أما في:" **سيكونُ وجهي حينَها ورقة أَلومينيوم مجعَّدة، وشَعْري حقلَ قطنٍ يتساقطُ مع كلِّ نسمةٍ تمرُّ جسدي هناكَ، فزَّاعةٌ قديمةٌ تآلفتْ معها الطيور وحتماً، سأرى العالمَ بشكلٍ مغايرٍ، كمتقاعدٍ يغادرُ الحياةَ بهدوء أملاً في العودة،**"[2] إنه يحاول منح صورة لمستقبله، أين وصف حاله باستخدام مفردات من الحياة اليومية؛ إذ نجده يشبه التجاعيد على وجهه العجوز بورقة الألومينيوم، والتي تتجعد بسهولة بعد فترة من استعمالها. هذه الصورة في مجملها اختزلت تأثير الزمن الذي لا يمكن لأحد الهروب منه، بداية من الوجه الذي تغضن إلى الشعر الذي استحال أبيضا كما القطن، وهشا مثله يتساقط مع أقل جهد وبأدنى هبة ريح تلامسه، وصولا إلى الجسد الذي فقد قوته وذابت عضلاته فلم يبق منه إلا أخشاب مغلفة بجلد مشقق متعب تماما كما 'الفزاعة'. لكن هذا الشكل والحالة التي أصبح عليها رغم تعاستها إلا أنها فتحت أمامه بابا جديدا، هذه السنوات التي مرت لم تكن خاوية بل هي تراكمات

[1]- خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص 25/24.

[2]-المصدر نفسه، ص51.

للعديد والعديد من المعارف، ففي قوله: "سأرى العالمَ بشكلٍ مغايرٍ" دلالة على الحكمة التي سيحصل عليها. لكن، من أين حصل عليها؟ جوابه جاء في المقطع الذي يسبق هذا:" **سأكون سعيداً وأنا انظرُ إلى هذه الكُتُبِ...**"[1] مكتبة جُمِعت كتبها عبر سنوات طويلة، كل عنوان منها له قصة وفائدة، لأنّ القراءة هي من تبني الكاتب وليس العكس، ولعل 'بن صالح' يشارك 'ألبرتو مانغويل' الرأي حينما أفصح الأخير في مقاله 'فن القراءة وحرفة الكتابة' أنه لم يرتح يومًا لمسمّى "الكاتب"، وأنّ هناك شيء بداخله يحرض على التصحيح حينما يناديه أحدهم بذلك إذ يقول: أنا "قارئ، قارئ استطاع الكتابة."[2] وهذه الصورة تعتبر واحدة من أصدق الصور المعاشة التي ألحقها بديوانه، فهو هنا وعكس الصورتان السابقات لم يكن طرفا ثالثا، لا شاهدا ولا حاكيا، هو يتخيل ويفترض ما سيكون عليه مستقبله.. هرما مع مكتبة كبيرة وسَّعت أفق حياته.

إنّ ديوان 'يوميات رجل إفريقي' يتميز بصوره الكثيفة، التي تحيل على واقع كثيف مرتص مشبع بالصور، ومتخم بالأصوات المتداخلة، خاصة وأنّ التيار ما بعد الحداثي يعتمد على الملموس واليومي، أين يمنحه شعرية معينة، فالمتنبي –مثلا– من المستحيل أن يذكر السيجارة أو الألومينيوم أو الكوليسترول... إلخ. هذه الأمور التي لم يجد 'بن صالح' حرجا من استخدامها بل استثمرها بطريقة جعلته يعجن تجاربه المرئية لإنشاء شيء خيالي، الأمر الذي يجعل الحديث يحلو، خاصة عندما يكون الكلام عبارة عن انزلاق من موضوع إلى موضوع آخر، وهو ما فعله الشاعر أين صنع فسيفساء ورسم الصورة الواحدة لمرات عديدة وبطرق متعددة.

3– اليومي والجماهيري:

إنّ المتمعن في كتابات 'بن صالح' سيلاحظ بلا شك شهية الأخير لتتبع آخر صيحات الموضة بمختلف أنواعها، خاصة ذائع الصيت منها، بل وسيدرك بنوع من الانبهار براعة الرجل في اختزالها بطريقة تخدم نتاجاته الأدبية. هذا الشاعر شنق الشعر وسلخ ذاته عنه ليُخرج في النهاية قالبا فنيا تفردت به كتاباته عما هو مألوف... فبعيدا عن الحديث عن "التداخل الأجناسي" بين الشعر والسرد ومعضلة التجنيس في هذه المجموعة الشعرية –لأنّ الحديث سيطول ولن ينته– من الواجب الكلام عن اليومي وثقافة الجماهيري التي جمع شظاياها لتشكيل "فرانكشتاين"

[1]–خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص51.

[2]– مجموعة مؤلفين، داخل المكتبة... خارج العالم نصوص عالمة حول القراءة، ص140.

خاصته هذا، لكن بمظهر أكثر لباقة، وإن لم يمنع أسلوبه السلس الجميل أصوات الاستهجان التي ما طفقت تسبُّ حال شعره، وتزدري هذه الرداءة التي أضحى عليها من كان يوما يحظى بمراتب عليا في الثقافة العربية لصعوبته. لكن، 'بن صالح' متصالح مع نفسه من هذه الناحية؛ إذ أنّ اهتمامه ليس منصبا على شكل القالب بل الفحوى والشعر، حسبه، ما هو إلا مزهرية من الواجب تحطيمها للوصول لما هو أبعد من حيز الكلمات المغلقة، نحو فضاء المدلولات الحرة. وهو ما اعترف به في قصيدته "أقدام" حيث قال:" **في سنة "الحراك"، حدَثَ وأن كسرتُ مزهريةَ...**"[1]

إنّ كل شيء بدأ مع انتفاضة الشعب ضد العهدة الرابعة لبوتفليقة، تلك الاستفاقة كانت أشبه بالدفعة التي انتظرها الشاعر ليطلق العنان لما اختلج صدره.

سبق ومرَّ بي في إحدى مقالات 'ماريو بارغاس يوسا' المعنونة بـ"لماذا نقرأ الأدب؟" مَثَل قديم يقول:" **لا تركز كثيرًا على غصن أو ورقة، وتنسى أنها جزء من شجرة. ولا تركز على الشجرة فتنسى أنها جزء من غابة.**"[2] وهو بشكل غريب يخدم هذه الرؤية التي انتهجها 'بن صالح'، إذ أنه لم يحفل كثيرا بالجزئيات الصغيرة، وتجاهل كل تلك المخاوف من النقد الذي بلا شك سيطوله إثر ما اقترفه في حق "الشعر"، فالمهم عنده كان إيصال ذاك الاضطراب الذي يخضُّ المجتمع الجزائري، والذي أماط الحراك الشعبي اللثام عنه... ما كتب عنه 'بن صالح' كان تجميعا لأمورٍ موجودة نائمة في عمق ظلال الأبنية المتطاولة، حقائق تجاهلتها الأعين والألسنة مع سير الحياة السريعة. الأمر الذي جعل من ديوانه هذا صافرةً لإثارة الأنفس الراكدة، وإخراجها من معمعة السذاجة والتفاهة، فهو لم يكتب للفئة المثقفة التي روضت قوانين اللعبة منذ زمن، هو كتب لذلك الشعب الذي آن أوان استفاقته.

لقد وصل وقت إسدال الستارة الحمراء، لأنّ المسرحية التي ذاع صيتها بفضل الأسطوريات القديمة حان ميعاد انتهائها؛ فالكتابة الجديدة عنده تعبر عن قلق يتجاوز الشعر إلى المجتمع، مجتمع يبدو وضعه المورفولوجي مليئا

[1]-خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص84.

[2]– مجموعة مؤلفين، داخل المكتبة... خارج العالم نصوص عالمة حول القراءة، ص88.

بالتناقض والانسجام فيه نادر في القول والفعل في شتى مجالات الحياة، أما وضعه الداخلي فهو في شتات؛ لا خبرة لدى الحاكم ولا بصيرة لدى السياسي، ولا حكمة لدى المثقّف، ولا رؤيا لدى الشاعر.[1]

لقد قدم 'بن صالح' قراءة انطباعية عابرة لموضوعات الثقافة النخبوية، خاصة التاريخ والثقافة، الذين جرّهما إلى الدائرة الشعبية أين ألحق شخصيات وأحداث تاريخية باليومي (أحداث 05 أكتوبر 1988 [صفحة 23]، لوحات دالي [صفحة 27]، تشي غيفارا [صفحة 47]، جون كيتس [صفحة 63] سيدي إبراهيم السَّلامي [صفحة 39] ...إلخ) في محاولة لإيضاح أنّ الموضوعات التاريخية لا تعني شيئا فما يحفل به الشعب الآن هو أثمان الخضار والفواكه، وما تردده ألسنتهم هو الغلاء العظيم التي تشهده الحياة في هذه الفترة. "**هل يهمُّكِ ذلك فعلاً؟** (...) **ليس مُهمَّاً أبداً**"[2] أو في:" **حتَّى هذا لم يكُنْ لِيَهُمَّ جَدِّيَ الأوَّلَ**..."[3] من خلال هذا يمكن القول أنّ لـ'بن صالح' فهم جيّد للسواد العظيم، وربما لهذا اختار أن ينزلق نحو الثقافة الجماهيرية ويترك الصور والتركيبات الشعرية القديمة؛ لأنّ وبعد كل شيء كل ما هو يومي ينتمي للحياة، هذه الأخيرة التي كبر وهو يأمل أن تتحسن. هذه المشاعر التي أثقلت ذات الشاعر، ومكنته من استحداث حاسة سادسة استطاع من خلالها استنطاق ما هو عادي لخدمة هدف أسمى؛ لأنّ هذا الديوان هو جمهرة أمور روتينية متشظية في يوميٍّ متكرر لدرجة ألفتها الأعين فحذفتها عن الأذهان، لكن الشاعر التقطها، وعلى لسان حاله أضحت بيادق مهمة في هيكلة لعبته، التي عزفت عن كل ما هو نخبوي وتغنت بأسطرة الواقع ومنحه أبعادا درامية، إذ أنه جرّ الروتين وألحق به زخما من الدراما منحته تلك الهالة السريالية، التي لا تزخر بها إلا من آلفت الخيال والعجائبي في ذاتها. يقول:" **هكذا بَدَتْ لِفَافَةُ ورقِ التواليتِ، كتقريرٍ سرِّيٍّ لحروبٍ**

---

[1]-ينظر: لونيس بن علي، قراءة في كتاب "يوميات رجل أفريقي".. الشِّعر هو أن تُكسّر المزهرية العتيقة، موقع: جزائر ULTRA، تا: 2023/05/17. سا: 14:39.
www.ultraalgeria.ultrasawt.com/%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D9%8A%D9%88%D9%85%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%B1%D8%AC%D9%84-%D8%A3%D9%81%D8%B1%D9%8A%D9%82%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%91%D9%90%D8%B9%D8%B1-%D9%87%D9%88-%D8%A3%D9%86-%D8%AA%D9%8F%D9%83%D8%B3%D9%91%D9%90%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B2%D9%87%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AA%D9%8A%D9%82%D8%A9/%D9%84%D9%88%D9%86%D9%8A%D8%B3-%D8%A8%D9%86-%D8%B9%D9%84%D9%8A/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9-%D9%88%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86

[2]-خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص89.

[3]-المصدر نفسه، ص39.

لم تقعْ. الصحونُ في المطبخِ شواهدُ قبورٍ مَنسيَّة. صنوبرُ الماءِ صفَّارةُ إنذارٍ مُعطَّلةٌ..."[1] لقد سحب 'بن صالح' هذه الأمور الروتينية، التي لن ينتبه لها أحد أو يعيرها اهتمام نحو دائرة تفرض على القارئ الوقوف لبرهة والانتباه؛ لأنَّ العادي لم يعد مجرد "فعل" مارٍ وفقط. كلا، حتى مع القراءة السطحية يمكن تلمس ذلك الزخم التفخيميّ في عمقه، لأنّ هذه الصورة التي رسمها ليست راكدة بل هي زاخرة بالمعنى، أشبه ما يكون بمقطع النهاية في أسطورة قديمة أثقلت الجراح بطلها وراحت الأرض تنعي خسارة الكثير من أطفالها: ورق التواليت: تقرير حرب، الصحون: شواهد الضحايا، صنوبر الماء: صفارة إنذار. ذاك الانفعال، الحماس والفضول الذي يصاحبك عندما تتصفح واحدة من الملاحم القديمة مثل "جلجامش" أو تقرأ لدون كيهوتي أو دانتي ستجده قائما هنا، بنفس الدرجة وهو أمر إن دلّ على شيء فسيدل على عبقرية الشاعر في استثمار المعيش خاصته.

إنّ أسطرة الواقع هذه اختزلت الاضطراب واللا ثبات الذي يعيشه الشاعر. أما عن اختياره لورق التواليت، الصحون وصنبور الماء فكان لتقريب الصورة إلى ذهن الجمهور غير النخبوي لأنّ لديه احتكاكا كبيرًا بهذه الأمور وسيسهل له ملاحظة وتخيل 'الهاجس' الذي يلوح هنا بحكم أنّ هذه الأوصاف ولا شك قد مرت في أذهان البعض قبلا. وعلى نفس السياق، نجده استنجد بـ'لعبة القدم' بحكم غزوها للعقول فمنح أسطورتها بعدا دينيا نوعا ما، فيقول:" **في لعبةِ كرةِ القدمِ، تموتُ آلهةٌ كثيرةٌ ويُحالُ أنبياءٌ مزيَّفون على التَّقاعدِ...**"[2] ولعل ذلك راجع لحقيقة أنّ أغلب الشعب أصبح يقدّس هذه اللعبة ويعبد اللاعبين، فكم من شجار بدأ بسبب خصام على من هو أفضل لاعب أو من أفضل فريق، وكم من انتقام انبثق بسبب خسارة كروية تجاهل المناصرون فيها أصل اللعبة ألا وهو 'الروح الرياضية'. وهذه الظاهرة ليست حديثة العهد إنما قديمة الجذور غارقة في الوعيّ الشعبي لأكثر من بلد، حتى بلدان العالم الأول بكل وعودها الرنانة وتطورها المزعوم لم تسلم من ظاهرة العنف في الملاعب.

يمكن للمتمعن في الديوان أن يلحظ هذا الانزياح نحو العصري الجماهيري بكل سهولة؛ فالألفاظ العامية والكلمات المفرنسَّة التي يزخر بها الشارع الجزائري كانت حاضرة، مثل: تُفَرِّخُ [صفحة 19] ، الكوليسترول [صفحة 47]، ورقة الألومينيوم [صفحة 51]، ويكيبيديا [صفحة 23]، بنطلونات الشَّارلستون [صفحة 10]، يتنحاو قاع

[1]- خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص27.

[2]– المصدر نفسه، ص19.

[صفحة 29]، النيكوتين [صفحة 49]، الروب النَّمري [صفحة 49]، أكياس القمامة، عداد الكهرباء، تي شيرت وفنجان القهوة [صفحة 45]، غوغل [صفحة 39]، مكياج [صفحة 33] ...إلخ.

هذا الأسلوب الذي كان غايته إيصال معلومات بطريقة يمكن للجميع فهمها؛ إذ أن الكاتب لم يحفل فقط بإيضاح أن الفقر، البطالة، البيروقراطية والوضع المعيشي المتردِّي هم أسباب الانقلابات والانتفاضات الشعبية في مختلف أقطار العالم[صفحة 23] بل تطرّق لمواضيع مختلفة يعيشها المجتمع الجزائري خاصة، مثل التضحية لأجل الوطن:" **سأنتهي يوماً معلَّقاً على جدارٍ أخرسَ، كصورةِ مناضلٍ عتيدٍ**..."[1]، ظاهرتيّ 'تسليع الثقافة' و'تسييب الصحافة':" **عن شاعرٍ مغمورٍ أجعلُهُ يستدينُ لينشرَ كتابَهُ** (...) **أكتبُ تقاريرَ مغلوطةً عن أناسٍ لا أعرِفُهُم**..."[2] تطرق كذلك إلى قضايا مثل الغربة والإحساس بالتشيء بالإضافة إلى الضعف الديني؛ فديوانه لم يعبق برائحة التبغ فقط بل فاحت منه رائحتا البيرة النتنة والنبيذ في أكثر من مقطع [في الصفحات 18،27،28،90] أما الجنس فقد صوّر كيف أصبح هذا الأخير يشغل الأذهان والإشهارات. وبهذا نجده ختم الحديث عن الثالوث المحرم بأقطاره الثلاثة كلها "السياسة، الدين والجنس" لكن بأسلوب مبطن تم التلاعب به ببراعة.

لقد تميّز الديوان بنوع فريد من التناص، فبعيدا عن حشره لاقتباسات أخذها من أدباء يشاركونه الرؤية الحزينة المثقلة نفسها، مثل: جون كيتس [صفحة 63] وفرانز رايت [صفحة ، 66،67] ودرويش [صفحة 78] نجده ألحق بشكل سلس معلومات وتعريفات من 'غوغل' و'ويكيبيديا'، فيقول:" **تقولُ عنه مُحرِّكاتُ البحثِ الأولى في غوغل: "ينحدرُ سيدي إبراهيم السَّلامي البحريّ من بلديةِ أولادِ سيدي إبراهيم**..."[3] وفي حديث آخر:" **جاء في ويكيبيديا: (05 أكتوبر 1988)، متظاهرونَ خرجوا للشوارعِ في احتجاجاتٍ عارمةٍ عمَّتْ جلَّ الجزائرِ**..."[4] وهو أمر غريب مستهجن، فمن المعروف أنّ منصة البحث هذه والموقع ذاك يمكن لمن هبّ ودبّ أن يضيف فيهما المعلومات من دون اهتمام للمصداقية أو الصحّة... لكن من جهة أخرى، هما أكثر مكانين يستقي منهما الشعب معلوماته، لأنّ البحث داخل الكتب والمجلدات لا يستهوي أحدًا منهم والسرعة في الوصول إلى

[1]-خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص29.

[2]-المصدر نفسه، ص90.

[3]-المصدر نفسه، ص39.

[4]-المصدر نفسه، ص23.

المعرفة هي كل ما يهم. ولعل هذا هو السبب الذي جعله يستعملهما في ديوانه بدلا من المصادر والمراجع الموثوقة، لأنّ غايته –بعد كل شيء– هي لمس الشعب بكل الطرق التي تجعله يحس بالراحة والألفة معها.

4– الفضاء الطباعي/الصوري:

إنّ هلاك الأنظمة المغلقة والثوابت الراسخة في العالم أدى إلى خضّ الأدب وسحبه من منطقة الركود خاصته؛ أين تتالت الفرص للخروج بنصوص، وخطابات لم يسبق لها مثيل في العقود السابقة، وذلك نتيجة الاختلاط والتهجين الذي طال الأجناس الأدبية، وديوان 'يوميات رجل إفريقي' ربض إلى جانب ثلة من الدواوين الشعرية التي تفردت عما هو معهود، إذ قرر 'بن صالح' أخذ نقلة نوعية في الكتابات الشعرية النثرية، بداية من انزياحه الصريح نحو اليومي وترويضه للتناص بطريقة سمحت للمقالات الجامدة بالانتعاش بالقليل من الحياة، وصولا إلى أسلوبه السلس عند تهشيم نمطية الصور الشعرية المعهودة، وكسر اللغة وحشرها في لعبة تتيح للمعاني الفرصة للولادة باستمرار. هذه التجربة فتحت الآفاق الواسعة أمامه للتجديد في الموضوعات كذلك؛ أين عمد إلى الحديث عن الموضة كسراويل أقدام الفيلة [صفحة: 09،10]، الحراك الشعبي La coupe d'Afrique ،2019 ...إلخ، حديث لم تغب عنه أعقاب السجائر. هذه المواضيع لن تلمح كبار الشعراء كالمتنبي، ولا الرومانسيين كأدباء المهجر يتغنون بها أبدا. لكن، هذا التجديد لم يقتصر على الجانب الدلالي للنّص بل تضمن الجانب الصوري/الطباعي بتشكيلاته الداخلية والخارجية، أو ما يطلق عليه البعض الفضاء النصي؛ وهو " **ذلك الفضاء الخطي الذي يعتبر مساحة محدودة (...) والمعروف أن الكاتب لا يتوفر على حرية كبيرة في الاستعمال الذي ينجزه في فضائه الخطي، فأبعاد الحروف، وتنضيد الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات، تخضع في الغالب لقواعد تواضعية، والحرية التي يمتلكها الكاتب للتحرك في الفضاء الذي اختاره تتم في حيز ضيق جداً.**"[1]

إنّ المتمعّن في الديوان سيلاحظ أنّ 'بن صالح' –مجددا– هتك التشكيل المعتاد للفضاء النصي وزعزع ما هو متعارف عليه في محاولة لإيصال صورة متكاملة لعمله الأدبي، وينقسم إلى:

[1]–محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:01، كانون الثاني 1991، ص233.

أ- التشكيل الخارجي:

ويضم: الغلاف، العناوين، الإهداءات، الإحالات، التهميش.. إلخ، وقد تفرد الديوان عما هو مألوف فيها، ويتجلى ذلك في:

- **الغلاف:**

يعتبر الغلاف أولى العتبات النصية لأيّ عمل أدبي؛ إذ أنه أول ما تلتقطه الأعين، فإما يثير في النفس الرغبة في اقتناء الكتاب أو النفور منه. لقد أصبح الكُتَّاب ودور النشر وحتى النقاد في الوقت الحالي يولون للأغلفة اهتماما خاصا بحكم أنها بوابات تلخص مضامين النصوص فـ"**تصميم الغلاف لم يعد حيلة شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص. بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص.**"[1] ونجد أنّ 'الناصري' مصمم غلاف الديوان قد لخص في بضع كلمات أهمية الغلاف؛ أين استند في ذلك على تجربته الشخصية التي انصهرت فيها إسقاطات ونجاحات على حدٍ سواء. وبحسبه، يسطو الغلاف عادةً على محتوى الكتب ليحتل المرتبة الأولى من حيث التأثير البصري ويسمى ذلك "لعبة التوقعات". فالغلاف عند 'الناصري' يبوح بأشياء لم تُقرأ بعد. ويرى كذلك أنّ أغلفة الكتب تؤثر على حجم المبيعات للكتاب أكثر من تأثير مقال نقدي.[2]

لقد ورد الغلاف الأمامي أو الواجهة الأمامية للديوان بسيطا غير محشوٍ بالتفاصيل، وهو ما يفضله المصمم المعاصر لكون "**البساطة ربما الطريق الأقرب لعيون القرّاء المتلذذين في عوالم القراءة**"[3]، مقسَّمًا لقسمين تم تأطيرهما بإطار أبيض والذي لم يكن من فراغ، إذ ساعد على تسليط الضوء على حقيقة وجود جزئين منفصلين في الغلاف،

---

[1]- حمزة قريرة، الفضاء النصي في الغلاف، أول العتبات النصية: قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة (مجلة الأثر: العدد:25)، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر: ورقلة، جوان2016، ص238.

[2]-ينظر: نادية الفوار، أغلفة كتب الأدباء.. خالد الناصري من "ميلانو" إلى "إثراء"، موقع: العربية.نت، تا: 2023/05/28، سا: 15:40.
www.alarabiya.net/saudi-today/2022/01/17/%D8%A3%D8%BA%D9%84%D9%81%D8%A9-%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D8%A7%D8%A1-%D8%AE%D8%A7%D9%84%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%B5%D8%B1%D9%8A-%D9%85%D9%86-%D9%85%D9%8A%D9%84%D8%A7%D9%86%D9%88-%D8%A7%D9%84%D9%89-%D8%A7%D8%AB%D8%B1%D8%A7%D8%A1

[3]-المرجع نفسه.

أعلاهما كان رسما شعبيا لما يعرف باسم Pop-Art؛ وهذا النوع من فن الفولكلور يخدم دلالات معينة، إذ ينزاح تماما عن دائرة النخبوي وتمثلاته الجمالية لأنه وبعد كل شيء يعتبر "**عملية نقد عبر الفن، وقد نجح في توظيف عناصره التشكيلية التي صورت البيئة الاستهلاكية، كنزعة تتعرض وتنتقد حياة الإنسان المعاصر، مستثيرة نوعا من التهكم و السخرية (...)كما سهمت حركة البوب آرت في تحطيم الثوابت التقليدية وكل ما هو مألوف من القيمة الفنية، بمحو الحدود الفاصلة بين الثقافة 'البورجوازية' وفكرة 'الهالة'، وبين ما يعرف 'بالثقافة الجماهيرية الشعبية وفكرة المتداول'، حيث أضحى القبح جمالا.**"[1] وهذا الفنِّ يتميز بأسلوبه غير التفصيلي والغارق في الرمزية؛ أين عمد هذا النوع إلى إحلال الصور محل الأشياء من خلال الطباعة والمتتاليات النسخية، الأمر الذي أدى إلى اختفاء 'الهالة' التي تمنح الرسم قدسيته بسبب عدم القدرة على التمييز بين الأصل والنسخة[2]

اقتصر الرسم في الديوان على رأسٍ يطفو في الهواء، لرجل أسود البشرة ميزته تصفيفة "الأفرو" فوق رأسه، يرتدي نظارات شمسية دائرية بينما ترقد سيجارة مطفئة في فمه، من خلفه انبثق اثنان وخمسون خيطًا من أشعة الشمس التي أسقطت عليه نوعا من الهالة الفريدة، تتابعت ما بين أحمر وذهبي باهت في ما يشبه علم "الشمس المشرقة"، الذي استخدمه الجيش الياباني في حروبه حتى نهاية الحرب العالمية الثانية؛ ولعل هذا التشابه ليس من فراغ بل هو محاولة إيصال فكرة عن "الأمل" أو "الحظ الجيد"، رغم القبح الذي يخفيه هذا العلم وكمية الدماء التي يغطيها... الأمر أشبه بمحاولة "إيهام"، اختلاق لصورة غدٍ أفضل من دون الالتفات للأهوال التي وقعت بل ولا تزال تقع.

غلب على صورة الغلاف العلوية الألوان الدافئة كالأحمر، الذهبي الباهت والبني، وهي ألوان تتفاوت بدلالاتها وتختلف، فالذهبي الباهت غالبا ما يوحي بالاكتئاب والبؤس والتعب، لون سحبت حيويته فأضحى مثقلا. أما الأحمر فيختزل من التناقضات الكثير؛ إذ أنه لون الحب والسعادة والحياة في مقابل الدمار والهلاك والموت، "**وقد توصل علماء النفس إلى أن الوقت يبدو أطول في اللون الأحمر والأشياء تعد أكبر وأثقل وزنًا فهو لون**

---

[1]–بن فلامي خالد سيف الإسلام، خالدي محمد، تحولات العمل الفني في عصر الاستنساخ التقني بفلسفة فالتر بنيامين وتمظهراتها في فن البوب آرت (مخبر الفنون والدراسات الثقافية: المجلد:06، العدد: 01)، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2021م، ص07.

[2]–ينظر : المرجع نفسه، نفس الصفحة.

التحدي المطلق والانفعالات بلا قيود."[1] أما البني، فيرمز غالبا للأرض، التربة، الوطن والانتماء. وغالب الظن تم تنسيق هذه الألوان معا لأنها تخدم الدلالة الكلية للديوان؛ فالبني بلا شك يرمز للسكان الأصليين لإفريقيا، أصحاب هذه الأرض التي تجرعت الويلات، وتشربت دماء أطفالها الذين أنهكت أجسادهم وعقولهم وتضاءل الأمل في عيونهم وقلوبهم. إنّ هذه الصورة البصرية اختزلت تاريخ شعب لا حول له ولا قوة، يتعذب في صمت منذ زمن بعيد. لكن، ومع استخدام أسلوب البوب آرت وطريقته الساخرة، نجدنا نقع أمام إفريقيٍّ غير مبالٍ يدخن ليحرق أحزانه، ويتجاهل ذاك الطنين الذي يصرخ بأنّ الواقع يجب أن يتغير ! هناك شعور مميز، دلالة تغمرك عند النظر إلى الصورة، وهي أنه ورغم كل المصاعب لا زال الانسان واقفا، يصارع ويعيش كل يوم بمره. الأمر أشبه بكونه "**الفضاء اللا نهائيُّ لشمسٍ، قد لا تؤذنُ بالنهارِ، بقدرِ ما تؤذنُ بليلٍ متعددٍ لا نجومَ فيه**."[2]

في منتصف الغلاف، وفوق الشعر الأفرو، ربض تجنيس الكتاب، أين كتبت كلمة **'شعر'** بخط ثخين وحجم صغير وبلون أسود. هذه الهوية الأجناسية التي ألحقت لإخراس كل محاولات تجريد الديوان من شعريته، خاصة مع تجرأ الكاتب على كسر كل مفاصل الشعر وتشويهه، فحتى قصيدة النثر اقترب من عزل تيماتها المميزة.

جاء القسم السفلي من واجهة الكتاب أسودًا وغالبا ما كان "**يجسد اللون الأسود قوى الظلم التي هي صراع دائم مع قوى البشر وجاءت بدلالات الحزن** (...) **الكآبة في ظلمة الليل**."[3] واقتصر هذا الجزء على المعلومات المرجعية كاسم الكاتب، عنوان الديوان واسم دار النشر، وقد كتب ثلاثتهم باللون الأبيض، مع اختلافات في الطباعة إذ استخدمت أربع خطوط مختلفة للخروج بالشكل النهائي إلى جانب تفاوتاتٍ في الحجم.

إنّ أول شيء يطل بجلاء في غمرة السواد، في أعلى هذا الجزء وفي منتصفه، كان اسم الشاعر **'خالد بن صالح'** معدمًا ومهلهلاً بلا تشكيل أو إضافات، بخط واضح رفيع وبحجم متوسط أقل تبخترا من العنوان الذي جاء في أقصى اليمين مقسما على ثلاثة أسطر، الأول منها احتضن جملة "**يومياتُ** رجل **إفريقيٍّ**" والتي خطت بحجم كبير وغليظ وكتبت بخط منحها نوعا من الليونة والهشاشة بل وحتى البراءة، كلمة **'رجل'** قفزت فوق السطر واعتلت

[1]–حنان عبد الفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالاتها في الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية (مجلة الإتحاد العام للآثار بين العرب: العدد: 18)، قسم الآثار والحضارة الإسلامية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مصر، 2016م، ص426.

[2]–موريس بلانشو، في كتابة الفاجعة، ص54.

[3]–حنان عبد الفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالاتها في الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية،ص424.

كلمتي 'يومياتُ وإفريقيٍّ' كتاج يطوق معناهما فيمنح الإفريقي بعدا جنسيا وعمريا، فهذه اليوميات لم يكتبها لا مراهق ولا عجوز ولا طفل، بل خطَّها رجل. وقد تم منح هذه الجملة نوعا من النبر الصوتيِّ عن طريق التشكيل وكذا التلاعب بأماكن الكلام. أسفلها جاء ما يشبه العنوان الفرعي، في جملة لعل طولها كان السبب في تقسيمها على سطرين **'يرتدي قميصاً مُزهّراَ، ويُدخن [L&M] في زمن الثورة'** لقد كتبت بنفس خط الجملة الأولى، لكن بحجم أقل وخط رفيع، أين زاد الحرفين الأجنبيين من قوة النبر الصوتي فيها، ومنحت المعقوفتان اللتان طوقتاهما نبرا بصريا يلفت الانتباه رغم كل شيء. ويشير الحرفان إلى شعار واحدة من أشهر ماركات السجائر في العالم، كتبا بخط منحهما نوعا من الحدة والقوة، ولوّنا بلون أحمر في الغالب للدلالة على الموت والضرر الذي تتسبب به هذه السجائر.

في نهاية الصفحة وفي أقصى اليسار وضع اسم وشعار دار النشر بطريقة جعلته متكاملا مع التصميم الكلي، وهو أمر غالبا ما يفشل في تضمينه غالبية المصممين مما يزعزع جمال ومثالية الغلاف ويردي بتنظيمه وترتيب أجزاءه.

- **العناوين:**

تعتبر العناوين من أهم العتبات النصية لأنها في العادة تكون حوصلة ورمزا لما يدور عليه موضوع الكتاب، وهي إلى جانب الغلاف ثاني بوابة تجذب الأنظار وتحدث نوعا من الفضول لسبر غور ما خطه الكاتب أو الأديب؛ فـ"**العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول...**"[1] وتنقسم العناوين لرئيسية جامعة وأخرى فرعية تخص الأجزاء.

– **العنوان الرئيسي:** لقد جاء العنوان الرئيسي للديوان مقسما إلى جزئين، الأول منهما كان جملة اسمية تامة المعنى؛ إذ يمكن الاستغناء عن تتمة العنوان والاكتفاء بها، أما الجزء الثاني فكان عبارة عن جملتين فعليتين، الثانية معطوفة على الأولى، فيما يشبه الملحق التعريفي؛ فالشاعر هنا خصّ ومنح أوصافا محددة للرجل: القميص المزهر والتدخين بالإضافة لتطويق الزمن، أين اختار "وقت الثورة" لكنه لم يحدد أيّ ثورة يقصد.

[1]–محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، دراسات أدبية، مصر، 1998، ص15.

إن ديوان 'بن صالح' المعنون بـ: 'يوميات رجل أفريقي يرتدي قميصًا مزهّرًا، ويدخّن LM في زمن الثورة'، يبرز لنا من النظرة الأولى خاصية الطول بسبب تكونه من جملتين متتاليتين، هذا الأمر الذي لا يصادفنا في الشعر – بل في الكتابة الأدبية ككل – بكثرة. وقد أفصح بن صالح عن هذه السمة في مقابلة له، فيقول: "**العنوانُ، في اعتقادي، هو كتابةٌ أخرى ... أنا لم أختر العنوان ليكون طويلاً، أو قصيرًا أو جملة فعلية أو اسمية، العنوان هو حالة أيضًا، تأتي من داخل النصوص، وربَّما تحيك قصيدة بذاتِها إلى عنوانٍ غير متوقَّع، لكن أهمّ شيء، هو انفتاحي على كلِّ الاحتمالات الإبداعية وعلى أراء الأصدقاء، والنقاش الذي يصل إلى درجة اليأس**"[1] ففي رأيه العنوان هو خلاصة، وثمرة مواضيعه التي تزهر من داخل النص أما عن الطول فلا يهم إن كان يخدم المعنى المراد. وكان الأمر كذلك، هذا العنوان، وعلى عكس العناوين التي تتفرد بكلمة أو جملة واحدة أماط الغموض عن الدلالة نوعا ما؛ إذ أن القارئ سيمكنه بسهولة أن يتكهن بفحوى الديوان، وما تتمحور حوله القصائد وإن كانت ستغيب عنه بعض الأمور: فأي ثورة يقصد؟ وأي بلد إفريقي يريد أن يحكي عنه؟ ستتعدد الاحتمالات ولن تكون 'الجزائر' الاحتمال الوحيد وإن كانت الأقرب للصحة.

لقد خصَّ اليوميات الإفريقية هذه، ومنح كاتبها دلالة 'رجل' غالبا للقول أنّ هذا الديوان، وأحداثه هي عن صراع 'ذاك الرجل' وليس أيّ رجل إفريقي آخر، وأغلب الظن هذا الرجل يقصد به نفسه لا غير. أما عن رمزية: القميص المزهر وسجائر الـ L&M فقد تدل على حقيقة العيش بين 'جيلين' فالقمصان المزهرة هي رمزٌ على جيل السبعينات والثمانينات، أين كان هذا النوع من الملابس أشهر صيحة للموضة بألوانها العديدة والمزخرفة بأشكال مختلفة في أغلبها تكون أنواعا للأزهار، وهو ما يعرف اليوم كذلك بـ: هاوايين ستايل (ستايل هاواي) 'Hawaiian style'، أما عن الـ L&M والتي تعد واحدة من ماركات السجائر الأكثر رواجا في زماننا الحالي بين شباب هذا الجيل الجديد. ولعل مقصده من خلال هذا يمكن أن يكون شرحا لحالة ذلك الرجل حبيس الجيلين، فلا هو قادرٌ أن يمضي في حاضره ومستقبله ولا هو بقادرٍ على نسيان ماضيه. أما كلمة 'يوميات' التي يفتتح بها عنوانه، إذا

[1]–سلمى قويدر، حوار/ خالد بن صالح: لا حقيقة تاريخية إلا الحقيقة الأدبية، موقع: الترا الجزائر، تا: 2023/05/29، سا: 14:06 .
https://www.google.com/search?q=%D9%85%D8%B1%D8%A7%D8%AF%D9%81%D8%A7%D8%AA+%D9%83%D9%84%D9%85%D8%A9+%D8%A7%D9%86%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D9%87&oq=%D9%85%D8%B1%D8%A7%D8%AF%D9%81%D8%A7%D8%AA+%D9%83%D9%84%D9%85%D8%A9+%D8%A7%D9%86%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D9%87&aqs=chrome..69i57j0i22i30l5j0i10i22i30j0i15i22i30l3.7222j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8

ربطناها مع ما يليها فدلالتها ستكون على الأغلب تعبيرًا عن 'الروتين' الذي يعيشه وعلى تكرار الأيام، هذا الرجل الذي ينتمي إلى القارة الجريحة إفريقيا، تلك القارة التي عانت ما يكفيها من الغدر والمآسي. ومن الواضح جدا رغبة 'بن صالح' في إبراز انتماءه لأرضه، فهو واحد من سكانها الذين عايشوا ثورات وانتفاضات مختلفة وكانوا شهودا على الدمار والخراب الذي أسفرت عنه، أين سكنت في ذاكرة مواطنيها ذكرياتٍ سوداء يأبى العقل نسيانها. وفي غالب الظن 'بن صالح' قرر أن يروي من خلال هذا الإبداع الفني عن "ثورة شعب إفريقي" يدخن لينسى المآسي.

-**العناوين الفرعية**: جاء الديوان مقسما لـ اثنا عشر قصيدة، كل قصيدة تُوِّجت بعنوان فرعي اختصر مضمونها، عناوين انقسمت إلى جمل اسمية، وأخرى كلمات تفردت بالسلطة مانحة نوعا من التنوع: s1970، خيخون 82، عالَمٌ أرمسترونغ الرائع، السَّطرُ، الدِّيس، شؤونٌ يوميّةٌ، بوسعادة، قطارُ الظَّهيرة، سريرٌ أزرق، حصانٌ مُنهَك، أقدام، كذئبٍ جريحٍ يركضُ في البراري.

إنّ المتمعن في هذه العناوين سيلاحظ أنّ تقسيمها وتوزيعها لم يكن عبثيا، بداية من حقيقة وجود مزج ما بين اليومي، النخبوي وحتى الرمزي القديم؛ إذ استمدت بعض العناوين وجودها من ثقافة المعيش الجماهيرية في الوقت الحالي: السرير الأزرق، الدِّيس، بوسعادة، الشؤون اليومية.. إلخ، في حين كان للأخرى امتدادًا تاريخي مثل: s1970، أسطورة خيخون 82 وعالم أرمسترونغ، أما استخدام كلمات مثل: الحصان والذئب فحملت نحو القارئ ذاك العبير الرومانسي المميز. هذا من جهة، أما من جهة أخرى فنجده صنفها حسب الموضوع أو الفترة التي تتحدث عنها... ففي أول ثلاثة استغل ذلك الحيز لتخصيصه لفترة السبعينات، الثمانينات وحتى التسعينات بكل مميزاتها، صخبها ودمارها؛ لقد اختار المسير وفق خط زمنّي متشظي؛ أين انتقل بين الماضي والحاضر لإيضاح المتقابلات والاختلافات بين الأجيال، وحتى فضح بعض الحقائق التي تمّ تجاهلها قصدًا، ويمكن اعتبار القصيدة الرابعة "السّطر" حوصلة أو محاولة لجذب الانتباه لبيت القصيد الذي أراد الوصول له في قصائده الثلاثة السابقة. أما "الدّيس، شؤونٌ يوميّةٌ وبوسعادة" فكان لها ارتباطها الخاص أيضا بحكم تخصيص الشاعر لها للحديث عن ذاته، ماضيه، حاضره ومستقبله؛ كيف لا وهذه العناوين تحيل إلى مستوى آخر، فبعد أن كان عامًا دخل بؤرة المكان، تلك البقعة الصغيرة: الدّيس التي تجاور بوسعادة... استحضر هنا آخر ذكرياته فيهما بنوع من الحسرة، ضمنّها بأحاديث عن يومياته وأموره الروتينية، في صورة مازج فيها بين الحاضر والمستقبل ونثرات من الماضي، وحديثه هنا

ملأه الحزن والحسرة، غصّة عجز عن إخفاءها. في "قطار الظهيرة"، "سرير أزرق" نجد ذاك الإحساس بالثقل، الإنهاك وحتى الاكتئاب، ففي وقت الظهيرة تأتي تلك الرغبة الملحة للنوم، ذاك التعب الذي يستنجد بالسرير اللين. أما اختياره للون الأزرق فغالبا لكونه يحتضن معنيي الاسترخاء والاكتئاب في آن، وهو اختيار موفق عند الحديث عن الغربة والتشيؤ، الذين أصبحا روتينا في حياته بعدما رحل عن الوطن الذي تخضه الانتفاضات على الدوام. أما 'حصانٌ مُنهَك، أقدام و كذئبٍ جريحٍ يركضُ في البراري' فهي تحمل دلالات التعب، الانهزام والانكسار، فكأنّ الشاعر هنا يعلن بعد مسيرة طويلة أنه لم يعد شابا قويا بل أضحى ذئبا انزوى بعيدا عن الناس للعق جراح أنهكته، لكنه ورغم ذلك لا زال يحارب، المسير لم يتوقف والطريق لا يزال طويلا أمامه.

إنّ العناوين الفرعية تتفرد وتبتعد عن دائرة العنوان الرئيسي، إلا أنها في نفس الوقت تحيل إليه بطريقة أو بأخرى، فهذا الديوان مركب بطريقة تجعل كل جزء يخدم الجزء الذي بعده أو قبله، وحتى العناوين التي تبدو للوهلة الأولى عبثية تم اختيارها وفقط هي في الحقيقة مترابطة وفق نسق تسلسلي يمنحها منطقية لتواكب التشظي والشذرات التي تغمر الديوان.

- **النصوص الموازية:**

تعتبر التعريفات، التهميشات والإحالات، الإهداءات والمقدمات... إلخ عتبات نصية ونصوصا موازية للنص الرئيس **"وقد شاعت هذه المداخل النصية في المتن الشعري الجزائري المعاصر، وتباينت رؤى الشعراء؛ ما بين موظف لها بوعي وهدف ورؤيا، وموظف لها بغير وعي أي سيرا على ما هو شائع ومألوف، خاصة فيما يتعلق بالإهداء الكلي أو الجزئي، للديوان أو للنص الشعري."**[1]

لقد أولى 'بن صالح' أغلب اهتمامه للمتن الشعري؛ إذ أن إهداءه جاء ضبابيا في شبه جملة غير تامة: "إلى يارا" حرف جر ألحقه باسم وفقط، من هي يارا؟ صديقة؟ ابنة؟ زوجة؟ أخت؟ أم؟ لا توجد أيّ طريقة لمعرفة هذه المعلومات رغم أنّ الإهداء في العادة يحدد المجال، ويعطي إشارات واضحة عن هوية الشخص المهدى له، ونفس الحالة وقعت في قصيدة "شؤونٌ يوميّةٌ" أين أورد:

[1]–خرفي محمد الصالح، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة جيجل، د.ت، ص03.

"**إلى نور، صاحبِ مقولةِ: أنا والكتابُ وفقط. محسنُ وحدَهُ يدركُ حجمَ الفراغِ الذي تَرَك.**"[1] وترك القارئ غارقا في الفرضيات والتأويلات؛ فمن الواضح أنّ 'بن صالح' لا يحب اللعب في الكلام عند الكتابة فقط، بل يستلذ بتركك تتعذب للوصول إلى الحقيقة حتى عند تقديمه إهداءً. وقد استمر في إثارة الجدل، أين أضاف هذا الإهداء في منتصف الديوان في المقطع قبل الأخير من القصيدة، وهو أمر غير مألوف، وكأنه يحاول إنشاء نوع من الربط بين المقطع والإهداء، رغم عدم إمكانية الخروج بشيء من هذه الفرضية سوى أنه أراد إلحاق النصوص التي تأتي في هامش البدايات في الوسط، في محاولة مزاحمة المركز وتهشيم سلطته، وهو ما يفسر كذلك تضمينه لتعريفٍ عنه في آخر القصيدة الأخيرة:

" **خالد بن صالح: شاعرٌ من الجزائر، مواليد عام 1979 ، "يومياتُ رجلٍ إفريقيّ يرتدي قميصاً مُزهِراً ويُدخِّن L&M في زمن الثورة" هو إصدارُهُ الشِّعْرِيُّ الرابعُ، بعد "سعال ملائكة متعبين" 2010 ، "مائة وعشرون متراً عن البيت 2012 "، ثمَّ "الرقص بأطراف مستعارة"، عن منشورات المتوسِّط 2016.**"[2] على خلاف المعتاد، أين يوضع في العادة على الغلاف الخلفي.

ببساطة، 'بن صالح' يحاول كسر العادي بكل الطرق الممكنة وكأنّه يحس بالنشوة عندما يتتبع مقولة 'خالف تعرف' بحذافيرها. أما عن الهامش، وهو الغريب في العادة عن الشعر، فكان له حضور محتشم في الديوان و"**النص الهامش نص موازي للنص الأصلي، لكنه لا يأخذ موقعه، فهو مكمل له وفقط، وإحالة مرجعية وإشارية لبعض المواقع فيه.**"[3] هذه الهوامش أصبحت معتادة في الشعر المعاصر، ولعل ذلك راجع لخروج الشعراء المعاصرين عن منطقة 'الثابت' نحو 'اللا ثابت'؛ إذ تستلزم كتاباتهم هوامش وإحالات لشرح الغموض الذي يقع، وهذه الحركة تساعد على ترويض النصوص وتقريبها أكثر من القراء، خاصة وأنّ الشعر في وقتنا الحالي موجه لطبقة العامة ذات الثقافة المحدودة، وهو ما فعله 'بن صالح' عندما منح معلومات عن جبل كردادة الذي ورد في قصيدة 'بوسعادة' [الصفحة 55] وذلك عند شرحه لاقتباس من أغنية شعبية:" اتْحَوَّل يَا كَافْ كَرْدَادَة وارْحَلْ". لكن، من جهة أخرى نجده استخدم التهميش لتسليط الضوء على فكرة معينة واختزالها، كما في:" **قبل أن يداهِمَها ضوءُ أولى "ساعات**

[1]–خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص50.

[2]–المصدر نفسه، ص94.

[3]– خرفي محمد الصالح، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، ص05.

الفجر."[1] فلم يمنح القارئ الحرية لتفسير 'ساعات الفجر' هذه، بل أشار أنها أغنية ضد العهدة الرابعة لبوتفليقة، غناها مناصرو اتحاد العاصمة في حراك 2019، وهو بهذا يوجه الدفة نحو معنى بعينه مخترقا بذلك قواعد اللعبة الكلامية خاصته لمرة.

لكن الشيء اللافت للانتباه في المتن الشعري الجزائري، وفي ديوان 'يوميات رجل إفريقي' على الخصوص، هو تخلي الشعراء عن تقديم دواوينهم والبعد عن المداخل النصية –أقوال، أبيات شعرية، آراء– أو العتبات المضيئة، رغم أنّ المقدمة الشعرية التي تأخذ منحى البيان النقدي لها أهمية كبيرة للقارئ[2]؛ إذ تزيد من ثراءه المعرفي وتساعده على الفهم الجيد والسلس لموضوع الديوان، فتلك المعلومات تساعد عقله على تقبل ما سيقرأه، وبالتالي توسع من نطاق تأويلاته.

ب– التشكيل الداخلي:

وهو في العادة يتعلق بالأمور الطباعية كالخط: نوعه وحجمه، علامات الترقيم، البياض والسواد، تشكيل الأسطر.. إلخ، وقد أفرط الشاعر وكثف في استخدام بعضها ويتجلى ذلك في:

–علامات الترقيم:

لقد أخذت علامات الترقيم في ديوان "يوميات رجل إفريقي" مساحة عظيمة فـ 'بن صالح' جعل منها حبلا يربط به بين أفكاره، ولقد واكب كتاب العصر الحديث في هذا الأمر **"أين تعتبر علامات الترقيم "مؤشرات بصرية لها دلالات مقصودة، ذلك أنّ النظم الشعري يختلف عن الكتاب النثرية، حيث إنّ كلّ تشكيل خطي فيه دلالة، فكل ما يخطط في الشعر لا يكون إلا لكي يجمل قيمة ما، لذلك تغدو علامات الترقيم في النص الشعري مؤشرات تخدم في إنتاج الدلالة بالإضافة إلى ما تلعبه من دور على مستوى التشكيل"** [3] فهي إشارات ورموز اصطلاحية بصرية تستعمل لتنظيم القراءة والكتابة وتوضع بين الجمل أو الكلمات لتحقيق أغراض تتصل بتيسير

[1]–خالد بين صالح، يوميات رجل إفريقي، ص19.

[2]–ينظر: خرفي محمد الصالح، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، ص04.

[3]–علاء الدين علي ناصر، دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، (مجلة الأثر، العدد 29)، ديسمبر 2017م، ص122.

عملية الفهم والإيصال والتلقي، لم يعرفها الشعر مسبقا، إذ لم تعتبر أمرا مفروضا في الشعر، ولم ير الشعراء و الناقدون قديما ضرورة في إدماجها وتضمينها فيه، لكن الشعر الحداثي وما بعد الحداثي وجد تلك الضرورة حيث **"تقوم علامات الترقيم بضبط نبرة الصوت في الكتابة، وبالتالي يعوض الصوت كلية العين، فهي دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري مثل الوقف والنبر والتنغيم والإيقاع والمدى وسرعة الدفق فضلاً عن الوصل والفصل"** [1] أين ازدادت الحاجة إلى اعتماد هذه العلامات عندما انتقلت النصوص من المشافهة إلى الكتابة، فأضحت لزومًا يساعد على القراءة المكتوبة حسب نطقها شفهيا، وصار استخدامها في الشعر المعاصر مكملا للمعنى والشكل الشعري، و'بن صالح' في ديوانه هذا أجاد في استعمال مختلف العلامات فمثلا نجد في:**"تقولُ عنه مُحرِّكاتُ البحثِ الأولى في غوغل: "ينحدرُ سيدي إبراهيم السَّلامي البحريّ من بلديةِ أولادِ سيدي إبراهيم ... "، مَنْ ينحدِرُ مِن مَنْ؟ الدِّيس، إذنْ، تفصيلٌ آخرُ داخلَ تفصيلٍ ما"**[2]، من القصيدة نجد أن شاعرنا استعمل مجموعة من علامات الترقيم، فنلاحظ أنه وظف علامة التفسير أو البيان (:)، حيث جاءت لتفسر ما لحقها من كلام، والذي أوردها في شكل اقتباس، وهنا استعمل 'بن صالح' علامة التنصيص (") والتي تبين الكلام الخارج عن إبداع الشاعر، وأتت في موضع اقتباس من محركات بحث غوغل عن الشخصية 'سيدي إبراهيم السَّلامي'، وهو إحدى الأولياء الصالحين بالجزائر والمدفون في العاصمة بالأميرالية، وضع الشولتين ليلفت انتباه القراء لها فهي تعمل على جذب أنظارهم واستمالتهم، إذ تبرز الكلام عن غيره، ثم نجده أنهى الاقتباس ب (...)، وهي إحدى علامات الترقيم التي تدل على حذف الكلام من الجملة أو على كلام مقصوص و منقوص، وهي عبارة عن ثلاث نقاط متتالية توضع مكان الكلمات الملغاة، وتسمى بنقاط الحذف أو الاختصار أو علامة القطع والإضمار، جاء بها 'بن صالح' ليسكت عن الكلام غير المرغوب، كما استعملها كذلك في قوله: **"أمشي وأمواتٌ يسافرونَ معي كلَّ يومٍ ... تسلخُ جُلُودَهُم عجلةُ الزَّمنِ المطَّاطيَّةُ."**[3] لكن هنا جاءت لا ليحذف الكلام أو ينقص منه بل وظفها كدلالة على 'الصمت' الذي يأتي خلف تحسر وحزن غرقت الجملة في دلالتيهما.

---

[1]- علاء الدين علي ناصر، دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، ص 122 .

[2]- خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص 39.

[3]- المصدر نفسه، ص 46 .

كما نجده وظف كذلك الجمل الاعتراضية في قوله: "**على وشكِ الأربعين، ولا زلتُ أبدو أقلَّ عُمراً، وفي مُنتهي اللَّطافةِ. ليس هذا ما أردتُهُ يوماً، أو – بالأحرى– ليس هذا ما أنا عليه، فعلاً.**[1]، وهي كلام يقع بين شيئين متلازمين يحتاج أحدهما للآخر، تفيد في تقوية الكلمة السابقة وإيضاح اللاحقة، حيث أنها تقوي وتحسن وتوضح، وقد جاءت هنا بهذا الغرض أين عملت في تحديد معنى كلام الشاعر وإثبات وتأكيد رأيه السابق. 'بن صالح' في هذا الديوان لجأ إلى العديد من هذه العلامات – علامات الترقيم – منها التي كانت تستعمل في الشعر قديما كـ (الفواصل، علامات الاستفهام والتعجب، والنقاط)، وأخرى لم تعرف إلا في الشعر الحداثي وما بعد الحداثي كالتي ذكرناها سابقا، إضافة إلى ذلك نرى أنه استعمل الفاصلة المنقوطة أو الشولة المنقوطة ، وهي ليست من علامات الترقيم التي قد نجدها بكثرة في الشعر أين يقول: "**علينا أن نكونَ غاضبين، مُلُكاً للغضب في عالمٍ يتفتَّت أمامَ أعيُنِنا كلَّ يومٍ؛ تلك الكاميراتُ الصغيرةُ التي باتت تسكنُها الأرواحُ الشِّريرةُ، تعويذتُها السِّحْرِيَّةُ: نشراتُ الأخبار، والبرامجُ سيِّئةُ السُّمعة وما يؤذي صورَ أطفالٍ فَقَدُوا أعضاءَهُم تحتَ القصفِ؛ تحتَ رحمةِ كبسةِ زرٍّ واحدةٍ**"[2]، وتختلف الفاصلة المنقوطة عن العادية في أنها تفرض الوقف عليها لمدة أطول، لهذا تكون بين الجمل الطويلة بهدف التقاط الأنفاس، أين تكون الجملة الأولى فيها سببا في الثاني، وهذا الأمر التي نراه في بيت القصيدة ، إذ أنه وضعها في الجملة فالأولى أين كان الخراب الذي أحدثته الحروب سببا في آراءه، وكانت القنابل التي تطلق سببا في موت الأطفال. فالشرح لم يكن شيئا معتادا في الشعر لكن 'بن صالح' أخذ راحته في تفسير بعض جمله ومنحها مزيدا من الصور والدلالات.

إن 'بن صالح' في هذا الديوان قد آوى إلى هذه العلامات بكثرة وخاصة الشولتين (")، حيث نراه قد أكثر في استعمال الاقتباسات التي أخذها إما من كتاب أو شعراء وكذا من المواقع ... وغيرها، وهذا الأمر لا نلمحه إلا في الشعر الما بعد حداثي، فهو شعر تقوده التجربة ورغبات الشاعر لا قواعد الشعر وأوزانه، فالشعر عندهم – الشعراء ما بعد الحداثيين – هو إسقاط للواقع، في حروف من الحبر على الأوراق، حيث نجدهم يناقشون ويطرحون أفكارهم ومشاعرهم دون اكتراث إذ كان الأمر قد يخرجهم من ملكة الشعر أو قضاياه.

---

[1]- خالد بن صالح، يوميات رجل إفريقي، ص 90 .

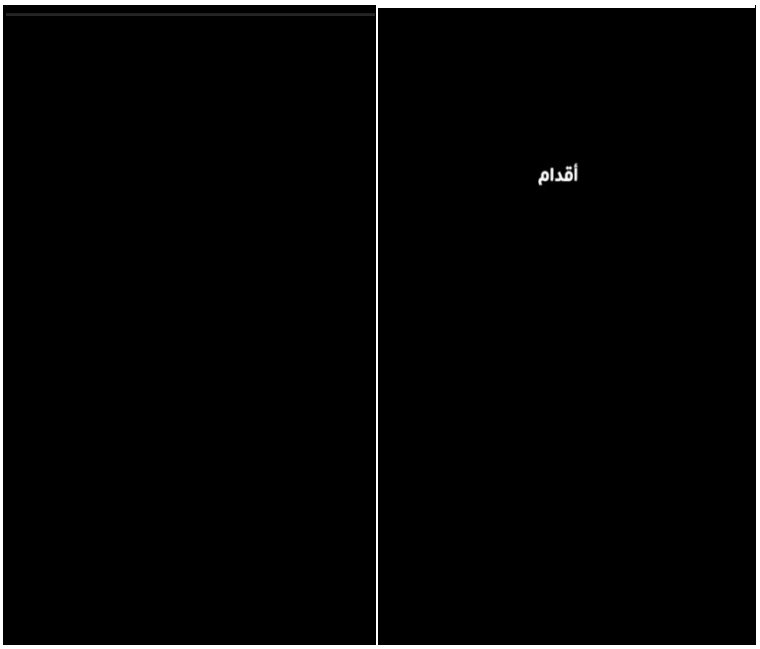
[2]- المصدر نفسه، ص 71 .

-البياض والسواد:

إن السواد والبياض بمثابة مستوى آخر من مستويات التدليل في الخطاب الشعري، ولقد ارتبط هذا المكون مع الحداثة الشعرية الغربية، فلقد "**أصبحت لعبة السواد والبياض والتناوب والخواء، وبين منطوق الكلام وما كان كلاماً مخفياً في الصدور تقنيةً جديدة في كتابة القصيدة وفي إخراج نصها متشكلا في هيئة لم يألفها قرّاء الشعر ومن ثم آثر الخطاب الشعري المعاصر ظاهرة صياغية لافتة هي ظاهرة الفراغ الطباعي**"[1] حيث تبنت هذه الظاهرة الشعر و الخطاب الشعري الحداثي وحولته إلى أداة كتابية، ومن الواضح أنها لا يمكن أن تتوافق والظاهرة الشفاهية، حيث تعمل في الكتابة على منح الشاعر قدرة التناوب بين المسكوت عنه والمنطوق فتحدث تصادماً بينهما، حيث تمنح شكلاً جديداً ومنعشاً، وتسمح له أن يخرج النص الشعري من الاعتيادية ويصوره في ذلك المنظور التأويلي، بذلك يمنح للقارئ القدرة على الخيال وتصور مشاعر الكاتب، وما كان يختلجه أثناء الكتابة من خلال تلك الفراغات التي يتركها الشاعر متعمدا بأنماطها المتباينة، فنجد إيهاب حسن يقول في هذا الصدد: "**أعتقد أنه يتعين عليك أن تترك فراغًا بين الأشياء، عليك أن تخلق الصمت بالإضافة إلى الخطاب. أعتقد أن ذلك الصمت مهم جدًا**"[2]، مهمة من حيث أنها تضفي غموضا على البيت، و 'بن صالح' قد أبدع وأفاض في استعمالها، فنجده في عناوين قصائد الديوان قد أدرج صفحة بيضاء، تليها صفحة سوداء خط عليها عنوان القصيدة بلون الأبيض، بعدها مباشرة صفحة أخرى اتسمت بالسواد كما يلي:

[1]- علاء الدين علي ناصر، دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، ص 114.

[2]- إيهاب حسن، أوديب أو تطور الحداثة، تر: السيد إمام، دار الرافدين، بيروت، ط 1، 2018م، ص 47.



نسخة مراجعة © جميع الحقوق محفوظة

الشكل رقم (1) ص80 الشكل (2) ص81 الشكل (3) ص82

هذا الأمر الذي ضَّمنه في جميع العناوين، وتلك الصفحات البيضاء في العادة ترمز إلى فقدان الكاتب القدرة على الكتابة أو فقدان الشغف في إكمال ما بدأه، فالكاتب قد وضعها ليعلن على نهاية قصيدته وكأنه يأخذ وقتا مستقطعا ليلتقط أنفاسه، أما السواد فهو السكوت والصمت، وهو هنا يمنح الوقت للقارئ لا للكاتب، للوقوف على العنوان وهضمه وفهم دلالته ومعانيه، العنوان الذي اختار 'بن صالح' أن يبرزه ببياض داخل صفحة سوداء. في العادة دائما ما يقال في الكتابة أننا نضع السواد على البياض، لكنه هنا اختار أن يضع البياض على السواد، وكأن الكتابة هي الجانب الأبيض والمشرق داخلنا نحن وهذا المجتمع الأسود الغريب. لقد تعمد الشاعر أن يجعل من هذا السواد ظلا لعناوينه وفقط. أما البياض فإننا نصطدم به داخل النص مجدداً، أين نراه في الكثير من الصفحات يَفرغُ من الكلام مبكرا تاركا أغلبيتها بدون حبر:

أشعلُ سيجارةً تاركاً وراءي شجرةً يتيمةً. ألقي نظرةً حولي: مُدرّجٌ مسرحٌ رومانيٌّ، رؤوسُ أسودٍ صامتةٌ منذ قرونٍ بعيدةٍ، جنودٌ يسندُون أكتافَ بعضهم في وحشةِ ليلٍ باردٍ، محاربٌ ولِيٌّ تخلّى عنه مُريدُوه؛ هذه الجبالُ النائمةُ على صدري. كهُيُوم تُبدّلُ أشكالها كما تشاءُ.

-٣٨-

جلستُ في انتظار المطر. كانت الشّمسُ قد نهشتْ جُلودنا ألْماً، ذابتْ ساعاتُها على إسفلت الطريق. كلبيٌّ بلا معجزات، كنتُ أنتظرُ. مسحوراً، كما يقول درويش: «غيم يُقلّدُ سرباً من الكائنات». لكنّها، في ذلك الثلاثاء، الصّيفيّ الحارّ أمطرتْ، وبقيتُ هناك، كجنديٍّ مُعاقب في ساحة التدريب. مُتّبوداً إلى كرسيٍّ بلاستيكيٍّ أبيض. أشاهدُ جيشاً من النّمل تُفرّقُه سيولُ المطر التي تجمّعتْ تحت قدميّ. ودون انتباهي، مرّت الفتاةُ مسرعةً إلى بيتها رافعةً عن ساقيها فستانها الزّهريّ.

-٧٨-

في السّبعينيّات، كان النّاسُ مُكتفين بشُعُورهم الطويلة، يُطلقونها، لتبدو كخوذاتٍ لدرّاجين يركبون الهواء. وقد اختفتْ أقدامُهُم داخل بنطلونات الشّارلستون. كان أبي يمشي فوق الهواء، مثلهم، كمسيح صغير يُدخّن الحيتان، ويقطعُ بحراً من الإسفلت دون أن تحترق قدماهُ.

-١٠٠-

الشكل (1) ص 38 الشكل (2) ص78 الشكل (3) ص100

هذا البياض الذي احتل الصفحات إذا كان يرمز لشيء فهو على الأغلب يرمز إلى انتهاء الشاعر من الكلام، وجفاف أفكاره، أو فقدانه الرغبة على المتابعة فهذا الفراغ الأبيض يعتبر هاجساً ورعبًا يتملك الكُتاب، و"**بصفة عامة هي الحالة النفسية التي يفقد فيها الكاتب القدرة على الكتابة لمدّة محدّدة قد تطول وقد تقصر، ويقع الأمر حتى على الكتابات التي يعجز أصحابها عن الاستمرار فيها أو إتمامها بسبب فقدان الشغف أو الإلهام، الأزمة التي تقف خلفها عوامل نفسية تحول بين الكاتب وورقته. كما أنّها تشكّل مشكلة حقيقية تواجه الكتاب في أوقات مناسبة خاصة إذا كانت محدّدة بالآجال**"[1]، ما يعرف بمتلازمة الصفحة أو الورقة الفارغة، غير ذلك يمكن أن تكون هذه الصفحات ذات معنى آخر، وهو أن الكاتب وضعها متعمدا ليسكت عن الحديث ويفسح المجال للقارئ كي يعطي رأيه ويفكر عميقا في ما يتلقاه عقله، أين يصبح النص قاعة للنقاش

[1]- حياة بن بادة، متلازمة الصفحة البيضاء ... حين يسود الأبيض وجه ورق الكتّاب!، موقع: شبكة الجزيرة الإعلامية، تا: 2023/05/30 ، سا:16:45.
https://www.aljazeera.net/blogs/2019/1/28/%D9%85%D8%AA%D9%84%D8%A7%D8%B2%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%81%D8%AD%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%8A%D8%B6%D8%A7%D8%A1-%D8%AD%D9%8A%D9%86-%D9%8A%D8%B3%D9%88%D8%AF?fbclid=IwAR1IFMt8StGbkrJ5jbwCxhO4RYzcxFE02PN4yK9eXM7pyJoipySjhfNZ1L8

فيدمج الشاعر القارئ داخل نصه، وتصبح القراءة تبادلا للآراء، بدل أن تكون تلقيا بحتا للأفكار، و "**يبقى توزيع البياض والسواد ثابتا لدى نفس الخطاط، وهكذا تتشكل على الصفحة، بناء على هذا التوزيع، علاقة أوسع بين المساحات السوداء والمساحات البيضاء «هذه العلاقة تعتبر نتاج الأنشطة المدمجة في البناء، لأن الكاتب يبني فضاءه المفضل في فضائه الخطي** ..» "[1]، هذه الفقرات المتفرقة التي جمعها الشاعر في قصائد ديوانه أو الشذرات المستوطنة في جل الديوان تراوحت بين مقاطع عمودية وأخرى أفقية، فلم يلتزم 'بن صالح' بمنهج واحد في الكتابة، ولم يقف على نوع من القصائد، فمن المفترض أنه يكتب في قصيدة النثر، والتي عموما في جانبها الشكلي تشبه قطعاً نثرية، يقول أدونيس: "**أما قصيدة النثر فذات شكل قبل كل شي، ذات وحدة مغلقة. هي دائرة، أو شبه دائرة، لا خط مستقيم. هي مجموعة علائق تنظم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة، وبناء تركيبي محدد، منتظم الأجزاء، متوازن ... أي أنها وحدة عضوية، وكثافة، وتوتر، قبل أن تكون جملاً، أو كلمات**"[2]، لكن ديوانه لا يشبه حتى النثر، لأن النثر فيه فقرات وهذا الأخير لا يحتوي عليها، بل هو عبارة عن جمل بينهما فواصل، كأنها متواصلة وفي نفس الوقت ليست متواصلة. لقد أكثر في استعمال الفواصل وكأنه يولي أهميته لترتيب كلماته وربط بعضها ببعض في صورة نثرية أكثر منها أن تكون شعرية، كما أنها تعطي استمرارية للشعر، يقول إيهاب حسن: "**حاولت أن أروي قصصًا، وأن أضمن أفكوهة أو فقرات شعرية مستمدة من مصادر مختلفة. ولذا، بدلا من أن يكون لدينا خطاب منطقي ومتصل تماما حيث تتبع الباء الألف، والحاء الجيم، إلخ، يكون لدينا شيء أشبه ما يكون بالفسيفساء**". [3] الأمر نفسه الذي عمل عليه بن صالح في ديوانه، حيث أنه أراد أن ينتج عملا متتابعا لا يؤَّدي إلى الملل والنفور، فنجده أبدع في تضمين علامات الترقيم، والاقتباسات، وتوزيع الفقرات هنا وهناك مع الحفاظ على سلسلة أفكاره طبعا، فنرى في فقراته كما يلي:

[1]- محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص 104 .

[2]- أدونيس، في قصيدة النثر، (مجلة شعر، العدد 14) ، دار مجلة الشعر، بيروت، ربيع 1960م، ص 81.

[3]- إيهاب حسن، أوديب أو تطور الحداثة، ص 46.

على وشك الأربعين، ولا زلتُ أبدو أقلَّ عُمراً، وفي مُنتهى اللَّطافة.
ليس هذا ما أردتُهُ يوماً، أو – بالأحرى – ليس هذا ما أنا عليه، فعلاً.

أنا،

رجلٌ عصابةٌ سَبْعة، أشربُ بقدرِ الشَّتائم التي أُطلقُها كلَّ يوم،
أبحثُ عن امرأةٍ للتَّمثيلِ في فيلمٍ بورنو، عن شابٍ سُدَّ أُعدُّهم وليمةً
للحوت في البحر، عن شاعرٍ مغمورٍ أجعلُهُ يستدينُ لينشرَ كتابَهُ، أتلصَّصُ
كخفَّاشٍ على نوافذِ الجيران، أكتبُ تقاريرَ مغلوطةً عن أناسٍ لا أعرفُهُم،
أخونُ أصدقائي الثَّوَّار، أنشرُ الشَّائعاتِ والأكاذيبَ في كلِّ الحانات،
وأمشي في الشوارعِ برائحةٍ نتنةٍ، كجزءٍ في نزهةٍ.

ثمَّ مُتعباً، أعودُ ليلاً،
أرتدي جناحيَّ المُحتَّلَين تحتَ السرير
وأستلقي بجانبِكِ كملاك.

-٩٠-

يصبحُ السَّريرُ الأزرقُ ملجأً أو سجناً دافئاً في المنفى أو بحيرةً نغرقُ فيها
بحزنٍ، دون أن ننسى من أين أتَينا.

اللَّعنةُ على الحرب

هذه الأرواحُ الصَّدئةُ، أسماؤُنا الضائعةُ كحزمةِ مفاتيح، وجدَها صيَّادٌ
بعد فواتِ الأوان.

اللَّعنةُ على الحرب

كم باباً فقدَ جدارُه، وقُفلُ المِفتاحِ لا يزالُ يَنِنُّ.

-٧٢-

لها كتبتُ على لسانك:
"أتذكرين كيف قُلتِ لي:
كلُّ شيءٍ جائزٌ هذه اللحظة كذبٌ؟"

لكنَّها سرعانَ ما أعادتْني إلى سيرةِ فرانز رايت، مُوقفةً آلتَي:
"أحدُ جرذانِ الأرضِ التي تتصرَّف
كما لو أنَّها تملكُ المكان."

-٦٧-

الشكل (1) ص 90 الشكل (2) ص76 الشكل (3) ص67

هذا النص الشعري المعاصر طالته العديد من التغيرات، أين تداخل الخارج النصي فيه بالداخل واشترك البصر بالسمع والعقل، لكن هذا الداخل بذاته قد طرأت عليه تغيرات شكلية، فالقصيدة انتقلت من بنية البيت إلى القصيدة، ومن القصيدة إلى المقطع ثم إلى بنية القصيدة الديوان[1] "وديوان 'بن صالح' خير مثال على هذه الأخيرة، فهو عبارة عن كل متكامل، كل قصيدة فيه تحكي تتمة لفحوى القصيدة التي قبلها، فالمواضيع رغم اختلافها كانت محجوزة في نطاق معين، أين سار الحديث كما الفسيفساء، مكررة لكن مركبة بأسلوب مختلف يجعل الصور في انزلاق أزلي. هذا النص الذي ميزته خاصية التشذير جاءت مقاطع أبيات قصائده مبتورة، تفسح بين المقطع الواحد والذي يليه بياضا للتنفس، حيث منح الشاعر القراء مجالا بسيطا يسكت فيه عن الكلام تاركا مكانه مساحة بيضاء تسمح لهم – القراء – بالتنفس والتدقيق في سطور الشعر وتختلف هذه المساحة بين مقطع وآخر حسب رغبة الشاعر وموضوع حديثه. **"إن كتابة الجملة الشعرية بهذا الشكل، وتوزيع الأسطر الشعرية على هذا النحو من**

[1]– ينظر: خرفي محمد الصالح، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، ص02.

الميل الموحي بالانزلاق تضفي على الصورة الشعرية ما يمكن تسميته بحركية المضمون، إذ يستحضر القارئ صورة تكاد تكون مرئية لمشهد الهروب والفرار مرحلة حتى يصل إلى أبعد نقطة عن السياق الكتابي للنص"[1]

تقدم التقنيات الطباعية التجريب للنص الحداثي في طبق من ذهب، تعمل كلها على كسر القواعد السابقة، فهو يجرب شكلا جديدا للكتابة، إذ أن الشكل القديم يتماشى والكتابة القديمة، هذا ما أبرزه 'بن صالح' في ديوانه هذا، حيث أنه قد عمل على إظهار جماليات الشعر المعاصر دون الولوج إلى قاعدة واحدة من قواعد الشعر القديم وجعل في شعره ميزة الجدة والحركية.

[1]- علاء الدين علي ناصر، دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، ص 120.

خاتـــمة

بعد عملية الإبحار في أعماق موضوع هذا البحث، ومحاولة استنطاق نص الديوان، ها نحن هنا؛ بفضل الله سبحانه وتعالى أولا، وعون وتوجيهات أستاذنا الفاضل ثانيا، نصل إلى آخر محطة منه حيث نستخلص أهم النتائج المتوصل إليها والتي جمعناها في النقاط التالية:

- تعد 'الحداثة' معيارًا لكل ما هو علوي وسلطوي؛ إذ ترفض الإقرار بالغيبيات، وتعتبر الإنسان هو المركز والإله، في حين تقدس 'ما بعد الحداثة' اللا مطلق، اللا ثبات، وتمنح الهامش اهتمامها الكلي. أين ذهبت وهشمت صورة الإله الحداثي وكل وعوده الكاذبة وتغنت بالنسق السائل والبساطة.

- إنّ التناقض بين 'الحداثة' و'ما بعد الحداثة' بين 'الصلب' و'السائل' يحيل إلى حقيقة كون الثانية ردة فعل شديدة العنف على الأولى، إذ جاءت لتكسر وتحطم كل المعايير والمقاييس السلطوية التي وضعها المستعمرون لخدمة رؤيتهم الفلسفية المريضة والناقصة.

- إنّ توغل 'ما بعد الحداثة' في الأدب جعل من الأخير قطعا فنية يصعب فهمها إذ تستوجب في أغلبها التحليل والتأويل لانفتاحها على الدلالات المختلفة وانتهاجها منطق اللا تصويرية وعدم الثبات بعدما تداعت القوالب الجاهزة وقُتِل المؤلف إلى جانب الأدب ومُنِحت السلطة للقارئ للسيطرة على المعنى.

- تتمظهر النزعة الشعبية كواحدة من أهم تيمات 'ما بعد الحداثة' لأنها ردة فعل شديدة اللهجة من الشعب على السلطة؛ فهي مدّ جماهيري منتشر في جميع أقطار العالم يعبد الرديء، البسيط اليومي والمعتاد، ويزدري كل ما يصنف ضمن ثقافة النخبة بمختلف جوانبها: تاريخيا، اقتصاديا، أدبيا... إلخ. هذا التلاحم الشعبي حول تقديس الأفكار الرديئة دفع بثلة من النخبويين لاستغلال الوضع، ومحاولة تصدير ثقافة الجماهير لأجل الكسب السريع وكذا الوصول إلى السلطة... فكرة ذات تداعيات خطيرة ساهمت في انكسار الثقافة العالية تحت موجة ثقافة الشعب.

- لقد دفع استحضار فكرة 'التسليع' في الحيز الأدبي لتداعي قيمته وتناقص عدد المؤلفات ذات الجودة الأدبية وكذا العلمية، ويرجع ذلك في الغالب للتلاعب الذي تتسبب به منصات التواصل الاجتماعي أين يتسابق المعجبون لاقتناء مؤلفات مشاهير يحبونهم لا لشيء إلا لإرضائهم متجاهلين تماما الأمور المهمة كالأسلوب والموضوع ...إلخ. من جهة أخرى، نجد أن انزياح الشعب نحو الحوليات والكتب الخارجية ساهم في تضاءل حجم باقي المؤلفات الأدبية في المكتبات لعدم وجود الاهتمام الكافي بها.

- إنّ اللعب الكلامي أو لعبة اللغة هي صورة جديدة جاءت بها ما بعد الحداثة تقوم في الأساس على فكرة 'اللا مطلق' ولا يمكن أن تفك أسرارها إلا بـ'التأويل'؛ فهي فكرة تؤكد على حقيقة أنّ اللغة ليست ظاهرة طبيعية إنما مجرد أداة لا يمكن أن يفهم المعنى المراد منها إلا عن طريق الاستعمال وكذا المعارف الخاصة بكل مجتمع... فاللغة أصبحت كيانا زئبقيا هشاً، دائم التغير ومنفتحا، أين يحيل لعدد لا نهائي من المدلولات التي تتغير وفق الزمان والمكان الذين استخدمت فيهما.

- عرفت ما بعد الحداثة مجموعة من النزعات التي فرضها أصحابها على العالم الجديد والتي من خلالها يمكن الأخذ – حسب رأيهم – بيد الأدب خاصة والفنون عامة إلى بر الأمان بعيدا عن التدنيس الذي نثرته الأفكار قبل الحداثية والحداثية، والتجريب واحد منها، أين يعمل هذا الأخير على كسر كل ما هو قديم واستبداله بما هو جديد، أي أن التجريب يعمل على تفكيك وهتك تلك القوالب التي وضعها القدامى لتتماشى وأشكال كتابتهم وخلق بنية جديدة للأدب تواكبه ومظاهر عصره سواء كان ذلك من ناحية الشكل أو المضمون.

- في العالم 'ما بعد الحداثي' تم اختراق ما هو معتاد إلى ما هو تجريبي حسي، فالنزعة التجريبية فلسفة معرفية قادها 'جون لوك'، تقوم على الملاحظة والحواس وترفض الأفكار الفطرية.

- لقد أعطى التجريب مجالا للكتاب للإبداع، حيث أنه حرر الأدب من السلاسل والقيود التي كانت تحدد قيمته؛ أين فتح بوابة لا متناهية للتعبير تقودها عملية تقوم على "الهدم والبناء"؛ أين تهدم القوالب المستهلكة والمتهالكة وتبنى على أنقاضها أسس جديدة قوية ومطورة.

- إنّ التفكيك منهج وفلسفة جاء بها جاك دريدا، وهي مجموعة من الأفكار النقدية التي تقوم على نبذ كل ما هو حداثي وبنيوي، لأنه يدعو للتخلي عن كل ما هو مركزي لفائدة ما هو هامشي؛ حيث أنه يكسر ويخالف هذه الأفكار من الداخل والخارج، فنجده ينفي مركزية الصوت مقابل الكتابة مثلا، كما أنه يهاجم الثنائيات بصفة خاصة، ثم إنه يخرج النص من الدلالات الواضحة نحو التأويل، بذلك يقتل الكاتب ومجاله داخل النص ويترك للقراءة والتأويلات مهمة تركيب المعنى.

- يضع التفكيك النص داخل لا محدودية الأفكار فبدل من أن يكون مجرد كلمات متتابعة، يتحول إلى بنية خيالية مختلفة الدلالات داخل مجال واسع ومفتوح سالبة بذلك إرادة الكاتب وشرعية التحكم بنصه.

- ظهرت الباروديا أو ما يعرف بالمحاكاة الساخرة، في الأدب اليوناني القديم على شكل قصائد، وتقوم في أساسها على المحاكاة والنقد في شكل هزلي واستهزائي. هي كلام غير حقيقي، لا يقصده قائله بالفعل، بل يعد مجرد طريقة للتهكم إما بواسطة التلميح أو الكلام الصريح.

- تظهر الباروديا كمفهوم ضد ماركسي وما بعد بنيوي، وتدعم النظرة الـ 'ما بعد حداثية'، حيث تدعو للتعددية والحرية، فهي فكرة ذات أبعاد نفسية ترفض الماهوية، كما أنها فعل لا يعكس الحقيقة على السطح بل يصنعها من خلال المعاني التي يسيرها الفرد تاركا بذلك أثرا في النفس.

- لقد أخذ 'اليومي' حيز الخيال الفانتازي في الوقت المعاصر، أين أصبحت الجماهير تنشد مثل هذه البساطة والاعتيادية فمنحت الأفعال الروتينية بعدا دراميا جعلها تصل منزلة الأساطير العظيمة القديمة؛ فالأسطورة ما هي إلا مجرد كلام من السهل السطو عليه، هو قوة تستطيع أن تحول اللا عادي لعادي تنتشي به ثقافة الجماهير... فالذهاب للعمل –مثلا– زُّين بعدما حول لكلام فلم يعد فعلا بسيطا إنما مغامرة.

- لقد استخدم 'بن صالح' اللعبة الكلامية في جلِّ ديوانه؛ إذ لم يكن من الممكن سبر حقيقة القصائد إلا بالتأمل والتأويل، الأمر الذي جعل هذه الخطابات تكتسب نوعا من الزئبقية التي منحتها القدرة على تحوير المعنى بما يتناسب والقارئ، إنه ديوان يمكن أن يقرأ ويفهم بألف طريقة فالمدلولات لم تتوقف عن الانزلاق مع كل قراءة مسببة نوعا من الفوضى المنظمة التي أخذت النص الجامد لمستوى آخر من الجمالية.

- جاءت الصور الشعرية في ديوان "يوميات رجل إفريقي" مشبعة وكثيفة، انتقاها الشاعر من الواقع المعاش وركبها بأسلوب جعل منها فسيفساء متراصة، فعلى الرغم من تكرر بعض الصور إلا إنّه ذهب ومنحها أبعادا صورية مختلفة أدخلتنا في حركية انزلاقية لا تترك مجالا للملل أو الانتقاد.

- إن استنطاق 'بن صالح' لليومي في ديوانه كان جلياً إذ لم تخل أيّ فقرة من نثرات شعبية هنا وهناك، هذه الحركة التي –ربما–أراد من خلالها التقرب من السواد العظيم عن طريق استخدام أسلوب ومصطلحات معتادة في الشارع الجزائري. لكن، إن كان الهدف حقا هو 'تسهيل' فهم الديوان لهذه الفئة من الشعب، فالثقافة المسيحية التي استخدمها في بعض مقاطعه هي أمر يؤخذ عليه؛ بحكم أن الشعب الجزائري شعب مسلم لا يمتلك ذاك الاحتكاك الكبير بالثقافة المسيحية، مما يضفي بعض الغرابة والتشويش لفهم بعض المصطلحات والجمل.

- يمكن القول أنّ اخيار الشاعر للنزعة الشعبية كان اختيارا جماليًا؛ إذ رغب في الحديث عن أصله وتاريخه بأسلوب مميز، فتغييره لمصدر استلهام نصوصه منح الديوان حيوية وحركية.

- عمل 'بن صالح' في التشكيل الخارجي لديوانه (الغلاف، العنوان، الإهداءات، الإحالات ...)، على الخروج عن المألوف، فالعتبة النصية الأولى – الغلاف – اختارها الشاعر بسيطة لكنها في الوقت نفسه محشوة بالتفاصيل الصغيرة. فعنوان الديوان جاء شاملا وواضحا في دلالته لكنه في نفس الوقت مميزا في طوله ومعانيه. لكن التميز لم يقتصر فقط على العنوان أو توزيع العناوين الفرعية والقصائد، كلا فحتى النصوص الموازية جاءت مميزة خارجة عن المعتاد خاصة مع محاولة الشاعر المستميتة لتكثيف الدلالة وحبه للعب بالكلام.

- برز الترقيم في التشكيل الداخلي كواحد من أهم العلامات التي ميزت هذا الديوان، إذ أعطته دلالات جديدة وجعلت هذه القصيدة متخمة بالأصوات، فالشاعر استغلها على نحوٍ لا نراه في الشعر القديم وهو الأمر الذي ساعده في لعبة البياض والسواد خاصته والتي ساعدت على تشكل المعنى ورصّه وفق دلالة معينة نطقت بالكثير.

يمكننا القول أنّ المطّلع على هذا الديوان سيحظى بصورة حقيقة مجملة وكاملة لما هو عليه الشعر الما بعد حداثي، فـ 'بن صالح' أخذ كل تلك الأفكار والميزات التي جاءت بها 'ما بعد الحداثة' ودمجها في ديوانه 'يوميات رجل إفريقي' جاعلا منه قطعة فنية فريدة من نوعها، ترغم قارئها على محاولة استنطاق الكلمات للوصول إلى المعاني المدفونة داخله. ويبقى المجال مفتوحا للتوغل أكثر في موضوع تجليات ما بعد الحداثة في ديوان "يوميات رجل إفريقي" لأنه في النهاية موضوع يقوم على آلية التأويل التي تجعل المعنى يولد باستمرار ويؤكد على استحالة استهلاكه بشكل تام. وفي الأخير نسأل الله السداد فيما قدمناه و نحمده على توفيقنا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

المصادر:

1- خالد بن صالح، يومياتُ رجل إفريقيٍّ يرتدي قميصاً مزهراً، ويُدخن L&M في زمن الثورة، منشورات المتوسط، إيطاليا: ميلانو، ط:01، 2019.

المراجع:

المراجع العربية:

1- أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت، ط: 01 ، 2010.

2- الزواوي بغورة، ما بعد الحداثة والتنوير موقف الأنطولوجيا التاريخية -دراسة نقدية-، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط: 01 ، يناير 2009.

3- سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2016.

4- عبد الوهاب المسيري، فتحي تريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، ط3، 2010.

5- عزمي بشارة، في الإجابة عن سؤال: ما الشعبوية؟، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط01، نوفمبر 2019.

6- علي حسن يوسف، ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، ط:01، 1437هـ/ 2016م.

7- غزلان هاشمي، تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر، دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2013.

8- فيصل غازي، سرديات التجريب، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2019.

9- محمد بكاي، أرخبيلات ما بعد الحداثة، مكتب الرافدين للكتب الالكترونية، لبنان، ط1، 2017.

10- محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة وتجلياتها وانتقاداتها III ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:01، 2007.

11- محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، دراسات أدبية، مصر، 1998.

12- محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:01، كانون الثاني 1991.

13- هدية جمعة، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط 1، 2010.

المراجع المترجمة:

1- إيهاب حسن، أوديب أو تطور الحداثة، تر: السيد إمام، دار الرافدين، بيروت، ط 1، 2018.

2- إيهاب حسن، ما بعد الحداثة ابهام المصطلح وغموض الدلالة، تر: بدر الدين مصطفى، د.ت

3- بيتر ماركي، المذهب العقلي والتجريبي وجها لوجه، تر: مشرف بك أشرف، موسوعة ستانفورد للفلسفة، دار الحكمة، 2018.

4- جان فرانسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة: نصوص في الفلسفة والفن، تر: السعيد ليب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 01 ، 2016.

5- جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، تر: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:01، 1994.

6- رولان بارت، أسطوريات (أسْطَرَة الحياة اليومية)، تر: قاسم المقداد، دار نَيْنَوَى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

7- كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:01، 2018.

8- كريستوفر باتلر، مقدمة قصيرة جدا_مابعد الحداثة، تر: نيقين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2016.

9- ليندا هاتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، نر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط: 01 ، سبتمبر 2009.

10- مجموعة مؤلفين، داخل المكتبة... خارج العالم نصوص عالمة حول القراءة، تر: راضي النماصي، دار أثر، الدمام، ط: 01، 2016م-1437هـ.

11- مجموعة مؤلفين، ما بعد الحداثة دراسة في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب، تر: حارث محمد حسن، باسم علي خريسان، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط: 01 ، 2018.

12- موريس بلانشو، في كتابة الفاجعة، تر: عز الدين الشنتوف، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:01، 2018.

13- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

14- هانز ريشتنباخ، نشأة الفلسفة العلمية، تر: فؤاد زكريا، مؤسسة هنداوي، 2017م.

المعاجم والقواميس:

1- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة ولنشر والتوزيع، القاهرة، ط:05، 2007.

2- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 2002.

الصحف والمجلات:

1- أدونيس، في قصيدة النثر، (مجلة شعر، العدد 14)، دار مجلة الشعر، بيروت، ربيع 1960.

2- دحماني فتيحة، عبّة رشيدة، ثقافة الاستهلاك وأثرها على قيم الفرد من منظور جان بودريار،(مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية: المجلد:10، العدد: 01)، 2022.

3- سعيد بكار، في الإجابة عن سؤال: ما الشعبوية؟، (سياسات عربية، المجلد 10، العدد 54)، كانون الثاني/يناير 2022.

4- سوسن إسماعيل، مقدمة في الشعبوية، (مراجعات الكتب: العدد 21)، تشرين الأول/ أكتوبر 2022.

5- علاء الدين علي ناصر، دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، (مجلة الأثر، العدد 29)، ديسمبر 2017.

6-محمد عبد الفتاح، فلسفة التجريب بين النظرية العلمية و تطبيقاتها في السينما، (مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، مجلد:05، العدد 20)، سبتمبر 2021.

7- مزار مريم، السعيد بوطاجين، التجريب الحداثي في القصيدة العربية الجزائرية، (مجلة لغة_كلام، مجلد: 06، العدد 04)، الجزائر، سبتمبر 2021.

8- نصيرة جعيداني، إشكالية اللغة في فلسفة لودفيج فيتجنشتين، (مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية: المجلد: 01، العدد: 01)، جانفي 2013.

9- هشام صويلح، فلسفة اللغة: مبحث فلسفي لغوي حديث، دراسة في النشأة والمفهوم والإشكالات، المجلد03، العدد02)، جامعة 20 أوت 1995، الجزائر: سكيكدة، 2020.

10- يوسف محمود، الأدب الشعبي وتحولات الثقافة: مقارنة نظرية، (الثقافة الشعبية: العدد: 28)، شتاء 2015.

المقالات والدوريات:

1- آمال علي الهادفي، الأغنية الكروية السياسية في الجزائر: الموسيقى كخطاب احتجاجي معارض وفضاء عمومي بديل، (مجلة الاتصال والصحافة: المجلد:07، العدد: 02)، مخبر الاتصال والأمن الغذائي، جامعة الجزائر 03، 2020.

2- بن فلامي خالد سيف الإسلام، خالدي محمد، تحولات العمل الفني في عصر الاستنساخ التقني بفلسفة فالتر بنيامين وتمظهراتها في فن البوب آرت (مخبر الفنون والدراسات الثقافية: المجلد:06، العدد: 01)، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2021.

3- حمزة قريرة، الفضاء النصي في الغلاف، أول العتبات النصية: قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة (مجلة الأثر: العدد:25)، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر: ورقلة، جوان 2016.

4- حنان عبد الفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالاتها في الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية (مجلة الإتحاد العام للآثار بين العرب: العدد: 18)، قسم الآثار والحضارة الإسلامية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مصر، 2016.

5- حنان علي عواضة، النزعة التجريبية عند جون لوك بين الحس والعقل، (لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية: العدد 02)،كلية الأدب، جامعة بغداد، 2010.

6- خرفي محمد الصالح، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة جيجل، د.ت.

7- سعاد بن ناصر، (محاضرات: الشعرية العربية المعاصر)، أولى ماستر، أدب عربي حديث ومعاصر، د.ت.

8- سناء كاظم كاطع، المنطلقات الفكرية للحركة الإسلامية الجزائرية وجدلية العلاقة مع النظام السياسي، (دراسات دولية: العدد: 45) كلية العلوم السياسية، جامعة بغداد، د.ت.

9- عبد المجيد حنون، الموروث الأسطوري في الأدب العربي الحديث والأدب المقارن، (مجلة إشكالات: العدد:11)، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي تامنغست، الجزائر، فبراير 2017.

10- عبد الواحد رحالي، "بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي- حرية الكتابة وقهر النموذج، (مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية: العدد:06)، جامعة تبسة، د.ت.

الرسائل الجامعية:

1- سامية حامدي، التجريب السردي-مقارنة في الرواية المغربية، أطروحة دكتوراه: أدب حديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة و الأدب العربي والفنون، جامعة الحاج لخضر، الجزائر: باتنة،2018/2017.

2- نادية كتاف، السخرية في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه: الأدب العربي الحديث، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغة، جامعة منتوري قسنطينة1، الجزائر، 2018/2017.

المواقع الإلكترونية:

1- حاتم حميد محسن، الثقافة والحضارة من ثقافة النخب إلى ثقافة الجماهير، موقع: شبكة النبأ المعلوماتية، تا: 2023/04/18، سا: 14:25.

www.annabaa.org/arabic/authorsarticles/14948

2- حياة بن بادة، متلازمة الصفحة البيضاء ... حين يسود الأبيض وجه ورق الكتّاب!، شبكة الجزيرة الإعلامية، اليوم: 2023/05/30 ، سا: 16:45.

https://www.aljazeera.net/blogs/2019/1/28/%D9%85%D8%AA%D9%84%D8%A7%D8%B2%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%81%D8%AD%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%8A%D8%B6%D8%A7%D8%A1-%D8%AD%D9%8A%D9%86-%D9%8A%D8%B3%D9%88%D8%AF?fbclid=IwAR1lFMt8StGbkrJ5jbwCxhO4RYzcxFE02PN4yK9eXM7pyJoipySjhfNZ1L8

3- خلدون شمعة، خلدون الشمعة، أفول عصر التنوير وصعود ما بعد الحداثة في الأدب العربي، موقع: العرب، تا: 2023/04/17، سا: 12:14.

www.alarab.co.uk/%D8%A3%D9%81%D9%88%D9%84-%D8%B9%D8%B5%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%86%D9%88%D9%8A%D8%B1-%D9%88%D8%B5%D8%B9%D9%88%D8%AF-%D9%85%D8%A7-%D8%A8%D8%B9%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A#:~:text=%E2%80%9C%D9%87%D8%B0%D9%87%20%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D8%A9%20%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%8A%20%D8%AA%D8%AA%D8%B9%D9%82%D8%A8%20%D8%A3%D9%81%D9%88%D9%84,%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%20%D9%85%D9%86%20%D8%AD%D9%82%20%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AE%D8%AA%D9%84%D8%A7%D9%81%20%D8%A5%D9%84%D9%89

4- زهير درداني، تقويض الحداثة: كيف تمكن الغرب من إنجاز المهمة، موقع: مجلة الجديد، تا: 2023/03/17، سا: 12:14.

www.aljadeedmagazine.com/تقويض-الحداثة

5- سلمى قويدر، خالد بن صالح: لا حقيقة تاريخية إلا الحقيقة الأدبية، موقع: جزائر ULTRA، تا: 2023/05/11، سا: 10:42.

https://ultraalgeria.ultrasawt.com/%D8%AD%D9%88%D8%A7%D8%B1-%D8%AE%D8%A7%D9%84%D8%AF-%D8%A8%D9%86-%D8%B5%D8%A7%D9%84%D8%AD-%D9%84%D8%A7-%D8%AD%D9%82%D9%8A%D9%82%D8%A9-%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE%D9%8A%D8%A9-%D8%A5%D9%84%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%82%D9%8A%D9%82%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A%D8%A9/%D8%B3%D9%84%D9%85%D9%89-%D9%82%D9%88%D9%8A%D8%AF%D8%B1/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9-%D9%88%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86

6- شريف مراد، الشعبوية ضد الدولة..لماذا يرفض ترامب الاعتراف بالهزيمة؟، موقع: الجزيرة، تا:2023/04/25،سا:12:40.

https://www.aljazeera.net/midan/reality/politics/2020/11/16/الشعب-ومُمثلوه-لماذا-يرفض-ترامب

7- غسان عبد الخالق، الشعبوية التي ستلتهم العالم، موقع: حفريات، تا: 2023/04/17، سا:18:09.

www.hafryat.com/ar/blog/الشعبوية-التي-قد-تلتهم-العالم

8- لونيس بن علي، قراءة في كتاب "يوميات رجل أفريقي".. الشِّعر هو أن تُكسِّر المزهرية العتيقة، موقع: جزائر ULTRA، تا: 2023/05/17. سا: 14:39.

www.ultraalgeria.ultrasawt.com/%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D9%8A%D9%88%D9%85%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%B1%D8%AC%D9%84-%D8%A3%D9%81%D8%B1%D9%8A%D9%82%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%91%D9%90%D8%B9%D8%B1-%D9%87%D9%88-%D8%A3%D9%86-

%D8%AA%D9%8F%D9%83%D8%B3%D9%91%D9%90%D8%B1-
%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B2%D9%87%D8%B1%D9%8A%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AA%D9%8A%D9%82%D8%A9/%D9%84%D9%88%D9%86%D9%8A%D8%B3-
%D8%A8%D9%86-%D8%B9%D9%84%D9%8A/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9-
%D9%88%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86

9- مفهوم الأدب الشعبي، موقع: MOOC UNIV-MSILA ، تا:2023/04/30، سا:18:02.

http://mooc.univ-msila.dz/cours/cours-2/%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85-
%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AF%D8%A8-
/%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%A8%D9%8A

10- نادية الفوار، أغلفة كتب الأدباء..خالد الناصري من "ميلانو" إلى "إثراء"، موقع: العربية.نت، تا: 2023/05/28، سا: 15:40.

www.alarabiya.net/saudi-today/2022/01/17/%D8%A3%D8%BA%D9%84%D9%81%D8%A9-
%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D8%A7%D8%A1-
%D8%AE%D8%A7%D9%84%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%B5%D8%B1%D9%8A-
%D9%85%D9%86-%D9%85%D9%8A%D9%84%D8%A7%D9%86%D9%88-%D8%A7%D9%84%D9%89-
-%D8%A7%D8%AB%D8%B1%D8%A7%D8%A1

11- نهلة راحيل، الأدب الاستهلاكي، موقع: مجلة الجديد، تا:2023/04/18، سا: 15:13.

www.aljadeedmagazine.com/الأدب-الاستهلاكي

فهـــــرس المحتويـــات

العنـــــوان	الصفحة
شكر و تقدير	
الإهداء	
مقدمـــــة	أ-ج
مدخل: بين الأفقين الحداثي وما بعد الحداثي	10-2
الفـــصـل الـــأول: المـــلامـــح الـما بعد حـــداثيـــة فـــي الأدب	
1. النزعة الشعبية (الأدب كسلعة)	12
أ- ظاهرة الشعبوية	12
ب- الأدب الجماهيري	16
2. نزعة اللعب الكلامي	20
3. النزعة التجريبية/ التكسيرية	25
أ- النزعة التجريبية	25
ب- النزعة التكسيرية	30
4. الباروديا (المحاكاة الساخرة)	34
5. اليومي والأسطوري	37
الفصـل الثـاني: تجليات ما بعد الحـداثة في ديـوان "يـوميـات رجـل إفـريقي" لخالد بن صالح	
1. الانزياحات اللغوية	45
2. الصور الشعرية	75
3. اليومي والجماهيري	60
4. الفضاء الطباعي /الصوري	65
أ- التشكيل الخارجي	66
• الغلاف	66
• العناوين	69
• النصوص الموازية	72
ب- التشكيل الداخلي	74

• علامات الترقيم	74
• البياض والسواد	77
خاتـــــــمة	87-84
قائمـة المـصادر والمـراجـع	95-89
فهـــــرس المحتويـــات	98-97