

السخرية في الخطاب الروائي الواصف رواية "العجب العجاب" لأحمد المديني نموذجاً

سهيرة شيشوب
جامعة 7 نوفمبر / تونس

مد جسور البحث

[حاولنا في هذا البحث تحليل مظاهر السخرية في الخطاب الروائي الواصف في رواية "العجب العجاب" لأحمد المديني. وانطلقنا من تحديد المفاهيم من قبيل "السخرية" و"الخطاب الروائي الواصف"، ثم سعينا إلى البحث عن تجليات السخرية في العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية وصورة الغلاف.

وقد بينا أن ثمة سخرية في صورة الغلاف التي تمثل مرآة عاكسة لكيفية اشتغال الرواية، وهو في نفس الوقت وسيلة للسخرية من واقع القراءة باعتبارها قاصرة عن إدراك المغزى الخفي في الخطاب. ثم حللنا السخرية في عناوين الفصول والأقسام. أما بالنسبة إلى حديث الرواية عن نفسها، فقد بينا أن السخرية تتجلى في مستويين: سخرية في الخطاب تجلت من خلال بعض الإجراءات اللغوية الظاهرة، ومن خلال الغلو الذي هيمن على لغة الخطاب الواصف وهي سخرية مباشرة موجهة أساساً من المؤلف إلى المؤلف. وإضافة إلى ذلك رأينا أن المؤلف يسخر من الخطاب الواصف الذي يعتبر من مكتسبات المرحلة التجريبية. وهذا يبدو إيجابياً في وجهه من وجوهه، بما أن الرواية الحديثة ترفض أن تستقر على نظم ثابتة وقوالب جاهزة.]

Résumé

Al-ajab al-ujab» est un roman qui fera l'objet de la présente étude. En effet, nous allons évoquer le thème de l'ironie dans le métadiscours romanesque. Tout d'abord, nous expliquerons les notions: ironie et métadiscours. Puis, nous viserons à étudier l'ironie dans l'illustration qui figure sur la couverture. Car il s'agit d'une représentation qui reflète la visée du roman. D'ailleurs, l'illustration est une façon de critiquer la lecture étant incapable de rendre clair l'implicite du discours.

Nous allons ensuite examiner l'ironie des titres et des sous titres. Enfin, nous allons montrer que l'ironie se situe à deux niveaux: l'ironie par le discours, et l'ironie du discours. Dans ce dernier type, l'écrivain manifeste une attitude protestataire vis-à-vis de la technique du métadiscours. Car quoiqu'une nouveauté, le métadiscours tend à s'imposer en tant que règle d'écriture prédominante dans le nouveau roman. Or, ce dernier n'aspire surtout pas à disposer de structures de narration toutes faites.



تمهيد

يظلّ الإبداع الأدبيّ موطن نزاع بين دراسات موضوعيّة وأخرى شكليّة. وإذا كان التّقد النبويّ يرى التّقد الموضوعيّة بعيدا عن الحياد والموضوعيّة لقيامه على الحدس والإنطباع، فإنّ التّقد الموضوعيّة يرى التّقد الشكليّ قائما على قوالب جاهزة تحنّط النّصّ بعزله عن ظروف إنتاجه. ولكن إذا كان الأدب يحتاج إلى منهج علمي يكشف عن أساليب اشتغاله، فإنّه في حاجة كذلك إلى أدوات تنظر في ما وراء النّصّ، بما أنّ لا أحد ينكر أثر المؤلّف وأثر الواقع في كل عمل أدبيّ. ولذلك سيركّز هذا البحث على ظاهرة أدبيّة ترتبط بالمؤلّف والسّياق والتّلقي في آن واحد، هي ظاهرة السّخرية.

ويحتلّ الأدب الساخر مكانة كبيرة في المدوّنة العربيّة قديما وحديثا، إلاّ أنّه يمكن اعتبار السّخرية سبيلا غير موطوء في التّقد العربيّ منذ القديم إذ لم تلق حظّها، كما ينبغي لها، لدى العرب من بلاغيّين ونقاد. ولعلّ ذلك يعود إلى اعتبارات أخلاقيّة غير مقصودة على العرب، إذ ارتبطت السّخرية بما هو هجين منذ الإنشائيّة اليونانيّة¹. ورغم طرق بعض النّقاد العرب القدامى موضوع السّخرية في معرض دراسة قضايا الشّعور والنّثر، فإنّ ذلك النوع من التّقد لم يكن يتجاوز مرحلة التعريف بالظاهرة² ولم يكن العرب يتناولون مسائلهم كما يتناولها التّقد الحديث الذي لم يعد يكتفي بحدّ الظاهرة الأدبيّة والمقارنة بينها وبين باقي الظواهر، وإتّما أصبح يجمع بين النظرية وتطبيقها على نصوص بعينها. ولذلك أصبحت السّخرية كغيرها من المواضيع مجالا بحثيّاً مهمّاً في الدّراسات التّقديّة الحديثة.

وانطلاقاً من أهميّة الموضوع وطرافته سنسعى إلى دراسة مظاهر السّخرية في الرّواية المغربيّة متّخذين رواية "العجب العجيب" لأحمد المديني نموذجا، لكنّنا سنقصر بحثنا على السّخرية في خطاب الرّواية الواسف. وقبل ذلك سنحاول التعريف ببعض المصطلحات من قبيل "السّخرية" و"الخطاب الواسف".

1. تحديد المصطلحات

1.1. السخرية

لعله من الصعب تعريف السخرية (L'ironie) فهي، على حدّ تعبير أرسلان بن فرحات "تبدو منغلقة من كلّ محاولة لإختزالها في تعريف محدد"³. ورغم ذلك تعددت المحاولات لوضع حدّ لها، فقد عرّف ابن منظور السخرية بقوله "سخر منه وبه سخرًا وسخرًا وسخرًا وسخرًا... هزئ به". وقد سماها ابن رشيق هجاء بقوله: "فأما الهجو فأبلغه ما خرج مخرج التهزل والتهافت وما إعترض بين التصريح والتعريض"⁴. ويؤكد ابن رشيق قيمة السخرية الضمنية في قوله: وأنا أرى التعريض أهجى من التصريح لإتساع الظن في التعريض وشدة تعلق النفس به⁵.

وورد في (Le Robert) أن عبارة "سخرية" (Ironie) مأخوذة من (Ironia) اللاتينية المأخوذة بدورها من عبارة (Eironeia) اليونانية وهي طريقة التهكم (على أحد ما، أو شيء ما) وذلك بقول عكس ما نريد أن يسمعه الآخرون"⁶. ويرى "جون ميللي" (Jean Milly) أن السخرية يمكن أن تشمل كلّ تحقّقات اللّغة، شفويةً كانت أم مكتوبة⁷ ويشير إلى أنّ أقدم مثال على ذلك، هو الخاصّ بسقراط الذي كان يتظاهر بشيء من الجهل أمام محاوريه من السفسطائيين، ويطرح عليهم أسئلة بسداجة مموّهة، فعبارة (Eironeia) في اللّغة اليونانية القديمة تعني طرح الأسئلة. ويرى كذلك أن السخرية توجد في كلّ الأجناس الأدبية وأنها تحظى بأهمية أكبر في بعضها مثل الملهاة والنقد والمحاكاة الساخرة والمعارضة وفي كل الأشكال التي يمكن للخطاب أن يتجسّد فيها⁸.

وتميّز "كيربرات أوريكيوني" (Kerbrat-Orecchioni) بين السخرية والكذب، فالكذب هو أن نقول "أ" ونفكر في غير "أ" ونريد أن نسمع "أ"، أمّا السخرية فهي أن نقول "أ" ونفكر في غير "أ" ونريد أن نسمع غير "أ"، فالمتكلم الذي يكذب يعمل جاهدا على أن يحوّل كلّ قرائن كذبه بينما المتكلم الساخر يتصرف لإيجاد قرائن على عدم صدقه وإن كانت خفية⁹. وإن تعريف أوريكيوني للسخرية من خلال مقارنتها بالكذب لا يرتبط بكل أنواع السخرية، فقد

بيّنت هذه الباحثة أن السّخرية ترتبط بمبدأين تصنيفيين متنافرين لأنها تتأسس على عنصر تخاطبي وعنصر لساني صرف. وهي بمقتضى الأول تهاجم وتعنف وتفضح وترمي إلى هدف، وبمقتضى الثاني تعتمد سلوكا لسانيا هو قلب المعنى (Antiphrase)¹⁰. ولذلك وّزعت هذه الباحثة السّخرية على صنفين، فقد تكون مباشرة وهي "السّخرية اللفظية" (Ironie verbale)، وهي ليست سخرية مرجعية، وتقوم على خطاب تلقّظي صريح¹¹، ولا تحتاج إلى تأويل، فلفظها حامل لمعناها، وقد تكون السّخرية غير مباشرة أي غير لفظية (Ironie non verbale)، تقوم على خطاب مزدوج، فترتكز على رسالة لها مدلولان، أحدهما حريّ ظاهر مطابق لشفرة اللّغة ولشفرات إجتماعية وثقافية متفق عليها، والآخر ضمّيّ منحرف مقارنة بالأول، فهي، على حدّ تعبير مصطفى الطرابلسيّ "حدث تلقّظي ينشئ مسافة بين التلفظ وبين الملفوظ، وبين شركاء التلفظ المقتنعين"¹². ولذلك يعتبرها "خطابا منحرفا" (Discours oblique). ويبيّن فلورانس مارسياني . ليكا (Florence Mercier- Leca) أنّها "وسيلة مناسبة للرّوائيين الذين يريدون أن يكونوا "شقاّفين" حتى يقدموا أحكامهم دون أن يتدخلوا تدخلًا مباشرًا"¹³.

وقد أكّدت "أوريكيوني" قيمة السياق اللّسانيّ (Contexte) linguistique في تحديد المواقف السّاخرة، فحين يتضمّن النّصّ مقطعين متناقضين، نخضع أحدهما للقلب السّاخِر حتى نمتصّ العاهة، كما أشارت إلى السياق خارج اللّسانيّ (extralinguistique Contexte) الذي قد يتجسد في التقابل بين الأقوال وبين ما نعرفه عن المرجع الموصوف، كأن نقول: "ما أجمل الطقس"، فإذا كان المتلقّي حاضرا ويكتشف أن الجملة لا تتماشى مع الأحوال الجوية، أي إذا قيلت في يوم ممطر على سبيل المثال، فغالبا ما يتجاوز المتلقّي التشوية بأن يؤوّلها تأويلا ساخرا. وقد يتجسد هذا السياق خارج اللّسانيّ بوجود تناقض بين الأقوال وبين "ما نعرفه، أو نحسب أنّنا نعرفه، عن المتكلم

ومنظومته القيمية¹⁴. كما قد يتجسّد في الملفوظات القائمة على المدح في قالب الذم (Astéisme)¹⁵. ويمكن للمتلقّي ألا يتفطن للسخرية، وعلى العكس من ذلك يمكن أن يكون الوحيد الذي أوجدها في الدلالة.

وقدّمت أوريكيوني بعض القرائن الدالة على هذه السخرية وهي: النبرة وبعض العلامات المطبعية (مثل الظفرين ونقاط التعجب ونقاط الإسترسال) وقلب المعنى والمفارقة (Paradoxe) والغلو (Hyperbole)، وبعض التعابير من قبيل "من المعروف أن" و"طبعاً". كما بيّنت أن عبارة "كما يعلم الجميع" دخلت المعجم وأصبحت متخصصة في السخرية¹⁶. ولا تكون هذه الإجراءات ساخرة إلا إذا ارتبطت بمعارف مشتركة.

والسخرية عن طريق الغلو، حسب رأي "فلورانس مارسياي . ليكا (Florence Mercier- Leca)" تكون واضحة عندما يكون موضوع المبالغة غير قابل لتحتمل الحكم¹⁷ ويتحقّق ذلك بكثافة النقي وتراكيب الحصر¹⁸ واللجوء إلى الإستعارات واعتماد معجم مكثّف كأن نحكم على شيء بأنه "رائع" عوضاً عن أن نقول إنه "مهم"، فيضطر القارئ إلى أن يبحث عن بعض المعلومات من خارج الملفوظ¹⁹. ويؤكد هذا قيمة السياق خارج اللساني الذي سبق أن أشرنا إليه. وللغلو صلة متينة بالكاريكاتور الذي هو أيضاً إجراء آخر من إجراءات السخرية غير المباشرة، وهو مصطلح مستعار من فنون الرسم، ويتم بإبراز بعض المظاهر المضحكة والكريهة²⁰. وقد يعتمد المتكلم اللعب بالكلمات عن طريق الجناس (Antanaclase) الذي يفرض على القارئ أن يطوّع فكره لبلوغ المقصد الحقيقي²¹. كما يعتمد إلى التركيم (Accumulation) والنعوت غير الموضوعية والطباقات (Oxymores) والمقارنات (Comparisons)²².

هذا نموذج من القرائن التي قدّمها الباحثون لدراسة السخرية، في الآثار الأدبية، فما هو الخطاب الواسف؟

2.1. الخطاب الواسف

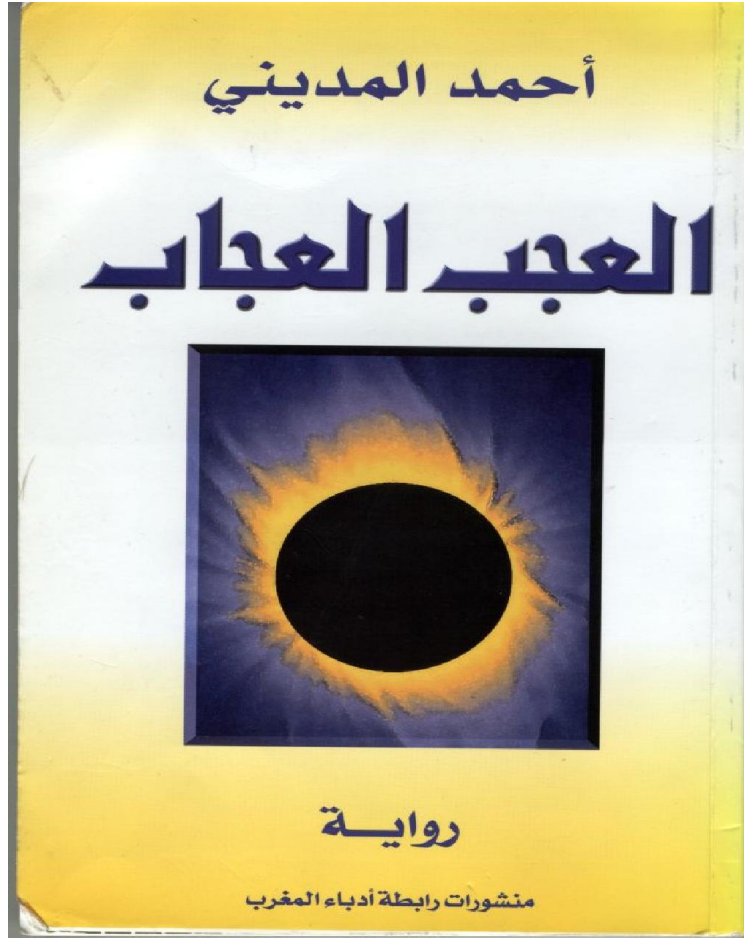
لا يسمح مجال هذا البحث بالتوسُّع في الجانب النظري الخاصّ بالخطاب الواسف (Métadiscours). ولتحديد هذا المفهوم نكتفي بأن نقول إنه رغم تعدُّد تعريفاته فإنها تتَّفَق في أنّ هذا الخطاب هو تعليق الرواية على ذاتها وكلامها على نفسها ونظرها في كَيْفِيَّةِ اشتغالها، فهو يمثِّل نصًّا نقديًّا داخل النصّ التخيُّلي، يسمِّيه جيرار جينيت (Gérard Genette) "إختراقا سرديًّا" (Métalepse)، وهو كل تدخل في العالم القصصي يقوم به السارد أو المسرود له الخارجان عن الحكاية، (أو هو كل تدخل لشخصيات قصصية في عالم قصصي من درجة ثانية، إلى آخره) أو عكس ذلك، كما عند "كورتازار"، ويُحدث هذا التَّدخُّل أثرًا من الغرابة الهزلية (عندما يقع تقديمها على طريقة "ستيرن" و"ديدرو" بلهجة الدعابة) أو أثرًا من الغرابة الفانتستية²³.

ويتحدث جينيت عن نوع آخر من أنواع حديث الرواية عن ذاتها وهو التضمين الإنعكاسي (Mise en abyme) الذي يرتبط بظاهرة القصة داخل القصة²⁴. وقد عرّفه "جان ريكاردو" (Jean Ricardou) بأنه يقوم على "وعي القصة بنفسها"²⁵. فهو نوع من المرايا داخل الرواية. يقول: "إذا عزّفتنا التضمين الإنعكاسي بأنه نوع من النرجسية فإنّ الحكاية الصغرى التي تنتجها (...) مرآة"²⁶. ولكننا لا نقصد بالخطاب الواسف ذلك النصّ الذي تنظر فيه الرواية إلى ذاتها فحسب، وإنما سنعمد تعريف بيار فان دان هوفل (Pierre Van Den Heuvel) الذي يوسع دائرة التّصوُّص التي تنتمي إلى الخطاب الواسف. فهو لا يقتصر على الخطاب التّقدي الذي يَدْخُل في نسيج الرواية الحكائي، وإنما يشمل الملفوظات الموجودة على هامش النصّ من قبيل: العناوين والمقدّمات والتّوطّطات والتّصديرات وكلمات الإهداء والحواشي والملاحق²⁷. وهي ما يسميها "جينيت" نصوصًا موازية. ويعتبر هوفل أنّ مثل هذه الملفوظات "لا توجد ضمن العالم الروائي وإمّا على تخومه. فوضّعها الكلامي لا ينتمي إلى الخيال وإمّا إلى الحقيقة"²⁸.

وإنّ ما يهْمُنَا في هذه التّعريفات أنّها تحدّد لنا مفهوم الخطاب الواصف، ولا سيّما تعريف "هوفل" لأنّه لا يقصّر الخطاب الواصف على الخطاب التقدي الذي يرد خلال الرواية، وإنّما يدمج فيه التّصوُّص الموازية. ويهْمُنَا كذلك تعريف "جينيت" لأنّه يربط الخطاب الواصف بالهزل الذي هو على صلة عميقة بالسّخرية. وانطلاقا من التّعريفات المتنوّعة للخطاب الواصف سنهتّم بتحليل مظاهر السّخرية في هذا الخطاب، ثمّ من هذا الخطاب.

2. السّخرية في الخطاب الواصف

1.2. صورة الغلاف



من البديهي أنّ الرسام لا يقرأ الرواية قبل أن يضع رسماً لغلافها. ولا يمكن إنطلاقاً من ذلك أن نعتبر صورة الغلاف في هذه الرواية مجرد رسم من إنتاج الرسّام أو الناشر، قابلٍ للتغيّر مع كل طبعة جديدة، ذلك أنه لا يمكن أن يكون منتج هذه الصورة خاليّ الذهن من محتواها. وما يؤكّد ذلك، تلك العلاقة المتينة بين هذه الصورة ومضمون الرواية. إنّها على صلة وثيقة بطريقة تلقي "العجب العجاب"، تلك الرواية التي لا يسهل بلوغ معانيها الكامنة. وهي إضافة إلى ذلك على صلة وثيقة بما ورد في آخر الرواية من ملصقات لمقالات مقتطعة من بعض الجرائد تتحدّث عن ظاهرة الكسوف وما خلفته من ردود أفعال. ولذلك نرجّح أنّ المؤلّف هو الذي اختار هذه الصّورة ممّا يشرّح لدراستها باعتبارها ملفوظاً لا يقلّ أهمية عن الملفوظات التي عبّر عنها بالحروف والكلمات.

يمكن القول إذن إنّ صورة الغلاف خطاب. وهو خطاب مزدوج، فالصورة تبدو من ناحية مجرد رسم لمشهد كسوف الشمس، قائم على ثلاثة ألوان هي الأزرق والأصفر والأسود. وهذا هو المعنى الظاهر والحرفيّ. وهو المعنى الذي يتوصّل إليه المتلقي في مرحلة ما قبل قراءة الرواية. أما المعنى الآخر والضميّ والمنحرف فيتحقّق بمجرد أن تحدث القراءة، فيكتشف القارئ طبيعة الرواية الإيحائية ويتوارى المعنى الظاهر في صورة الغلاف لتصبح حاملة لدلالة مغايرة تماماً، فإذا نظرنا إلى الأسود الذي يغطّي الأصفر أدركنا أن مشهد الكسوف تضمين انعكاسي للخطاب الذي تقوم عليه الرواية، فصورة الغلاف إذن قائمة على خطاب مزدوج: خطاب ظاهر مشفّر غير مقصود عبّر عنه اللون الأسود الذي يغطّي أشعة الشمس، وخطابٍ ضمّيّ يتوارى خلف الأول ويمثّل الرّسالة التي يسعى المؤلّف إلى أن يبلغها، والتي لا يصل القارئ إليها إلّا عبر التأويل، أي بعد فكّه شفرات الخطاب الظاهر مسترشداً ببعض القرائن. وهذه القرائن هي تلك الأشعة التي تفلت من دائرة السواد وتوحي بوجود الشمس خلفها.

وانطلاقاً من ذلك، يمكن اعتبار هذه الصورة من ناحية أخرى مرآة عاكسة للقراءة، بما أنها توحى للقارئ بطبيعة الرواية المعقدة، وتقدم له المنهج الذي عليه أن يتبعه لفهمها، فالشمس تمثل المعنى، والكسوف أي السواد هو إختفاء المعنى، لكن الأشعة التي تتجاوز السواد وتظهر على جوانبه هي القرائن التي تؤكد أن المعنى مختلف لا غائب. وإذا كانت عودة الشمس إلى ظهورها وإشراقها مرتبطة بحركة كويبية فيزيائية، فإن ظهور المعنى المقصود رهين حركة فكرية على القارئ القيام بها بفك رموز الخطاب الظاهر غير المقصود، لبلوغ الخطاب الخفي المقصود. وكأن المؤلف يقول لنا: دون الحركة المادية التي يقوم بها الكون يستمر الكسوف ودون الحركة الذهنية التي يقوم بها القارئ يستمر غموض المعنى أي غياب الحقيقة.

إن المؤلف إذن يُلوح أمام أعيننا بهذه الصورة بخصائص خطابه الروائي المزدوج. والأهم في كل ذلك أنه في الوقت نفسه يسخر من واقع القراءة باعتبارها لم تبلغ مرحلة النضج الذي يخول لها أن تدرك ما وراء الكلمات. إن القراءة عاجزة، تقتصر على إدراك ظاهر الخطاب، لذلك عبر عنها بذلك السواد. لكن المؤلف لم يقف عند هذا الحد، لأن غاية السخرية ليست مجرد تعبير عن موقف، وإنما لها غاية أسمى. إنها تهدف إلى توجيه عملية التلقي، فالمؤلف يهيب بالقارئ أن يتقصى أثر الأشعة التي تتحدى دائرة السواد، ويتمسك بها فيخوض غمار القراءة بعين متفحصة ثابتة حتى يصل إلى المعنى المقصود.

فكان العنوان "العجب العجاب" والصورة يتفاعلان معا ليمثلا عقدا بين المؤلف والقارئ ففي العنوان يقرأ المؤلف أنه يقدم نصاً غامضاً وساخراً هو "العجب العجاب"، وفي صورة الغلاف يسخر من القارئ السطحي وغير النبيه، ويقدم للقارئ آلية فك الغموض، فيهيب به أن يبحث عما وراء السواد، هنالك فقط سيدرك "العجب العجاب".

إن صورة الغلاف إذن تضمين إنعكاسي لبنية الخطاب ولتشكلاته اللسانية كما أنها تضمين إنعكاسي لعملية القراءة في مطلق تجريدتها، أي "مرآة عاكسة" للعلاقة بين

الخطاب وعملية التلقي، بما أنّ القراءة تصطدم أولاً باحتجاب المعنى ثم تسعى من خلال بعض القرائن إلى إزاحة الحجب عنه حتى تحقّق المعرفة.

ويتجلّى من خلال ما سبق أن صورة الغلاف خطاب واصف ساخر بما أنّها تحيل على الرواية وتنظر فيها إبداعاً و قراءة. ولا بدّ من الإشارة كذلك إلى الخطاب الذي ورد عن الكسوف في آخر الرواية، وتجسّد في نص مكتوب ونصوص أخرى هي عبارة عن ملصقات لصور ومقالات مقتطعة من بعض الجرائد المغربية. وهو خطاب تمويهيّ، ظاهره إنشغال بظاهرة الكسوف وما أحدثته من أثر في الشعوب، وباطنه نقدٌ لتعامل الدول النامية البدائيّ مع الظاهرة مقابل سلوك الدول المتقدمة العلميّ كما في العنوان التالي: "المغاربة لزموا منازلهم.. وشعوب أقامت الصلوات وأخرى شاهدت الكسوف بالطائرات" (ص198) أو "حذر شديد عمّ المغرب في متابعة كسوف الشمس الجزئيّ" (ص200). ولكنّ بعض القرائن توحى بأن هذا الخطاب غير مقصود. وبعض هذه القرائن معنويّ إذ ورد الحديث عن الكسوف غريباً عن نسيج الرواية الحكائيّ، بما أنه بدأ مُقحماً فيها بطريقة مفتعلة غير مبررة، وبعضها الآخر ماديّ تلفظيّ أخرج الكسوف من دلالاته الطبيعيّة الكونيّة الماديّة إلى دلالاته الأدبيّة المرتبطة بالتأويل. ومن تلك القرائن قول السارد عن الكسوف إنّه "يستدعي من أوّلي الألباب التأمل لنههم ما يجري" (ص19).

ألا يقصد المؤلّف بأولي الألباب القراء الفطنين الذين لا يكتفون من النصّ

بمجرّد الظاهر وإنما يبحثون عن دلالاته الخفيّة الكامنة؟

إن الأمر يبدو كذلك، رغم أنّ المؤلّف كان يشكّ في وجود هؤلاء القراء فيجعل زوال الكسوف موضع إفتراض مستبعد إذ يقول "وما سيأتي بعد إرتفاع المحال وزوال الكسوف إن هو زال (ص197). فكأنّ المؤلّف يعيش صراعاً مع الغفلة والكسل الذهنيّ، بدأه بطريقة نضاليّة متفائلة أظهرتها صورة الغلاف التي تدعو إلى تجاوز الغموض والبحث عن المعنى الغائب بالتمسك بآثاره التي تلتصق من وراء السواد، حتّى يعود إلى السماء إشراقها وتعود إليها زرقتها. لكن مسار الرواية يوقع

المؤلف في برائن اليأس من واقع القراءة عبّر عنها بتلك الملصقات التي تؤكد بها شكّه في زوال الكسوف، وبذلك يصبح القارئ نفسه هدفا لسخرية المؤلف. يتضح من خلال ما ذكرنا أن صورة الغلاف مرآة عاكسة لبنية الرواية القائمة على خطاب مزدوج، كما هي مرآة عاكسة لعملية القراءة القائمة على فكّ متواصل للتشفير، ناهيك أنّها ترتبط بالتصوُّص الأخيرة حول الكسوف، وهي تشكل معها تضمينا انعكاسيا ساخرا للكتابة والقراءة معا.

2.2. العنوان الرئيسي:

يمثل العنوان الرئيسي في هذه الرواية مركبا جزئيا بالتّعت يبدو معلّقا من النّاحية التركيبية وقد يكون مبتدأ خبره محذوف "العجب العجيب في هذه الرواية" وقد يكون خبرا لمبتدأ محذوف "هذا العجب العجيب". ويعرف لسان العرب عبارة "العجب" بأنّها "إنكار ما يرُدُّ عليك لقلّة إعتياده"²⁹.

ولكن ما يهّمنا في تعريف لسان العرب هو ما ورد بعده من ربط بين العجب والسخرية في ما يلي: "وفي الآية: بل عجبنا ويسخرون"³⁰. وبهذا يرتبط العجب بالسخرية في علاقة سببية، فإنكار الشيء قد يثير شعورا بالسخرية. وعادة ما نسخر من العجيب إما بسبب إستطرافه أو تهجينه. أما العجب فهو في اللسان "تجاوز حد العجب"³¹.

وانطلاقا من العلاقة التي وضعها لسان العرب بين عبارة "العجب" والسخرية، يمكن الحديث في العنوان عن سخرية لفظية مباشرة، فالباتّ يعلن في هذا الخطاب الواسف عن موقفه الساخر من مضمون هذه الرواية بإعتباره عجبا أي مثيرا للسخرية.

ولكن السخرية لا تكمن في ما هو معجمي فحسب وإنما تتحلّى من خلال التّشديد على عبارة "العجب" بالنعت أي "العجب" الذي ورد صيغة مبالغة وبحضور هاتين العبارتين بصفة متلاحقة نلمح نوعا من اللعب بالكلمات عن طريق

التركيم الذي يخفي مقصدا لا يبدو بريئا. وكأن المؤلف يعدّ القارئ لتلقي نص ساخر. وإن ما يؤكّد هذا المقصد صورة الغلاف.

3.2. عناوين الفصول

تتضمن الرواية أربعة عناوين كبرى تنصدر أقسامها هي: مهاد العجب . مركز العجب . بستان العجب . مجمع العجب. ويلفت الإنتباه هذا التركيز على عبارة "العجب"، واللعب بها وتركيمها وتقليبها على وجوه عدّة، حتّى لكأنّ المؤلف حوّل هذه العبارة إلى ظاهرة في غاية الأهميّة يسعى إلى تحليلها من جميع جوانبها تحليلا جدّيّا، ولكنّ ما في هذه العناوين من تكرار وإلحاح يثير الظنون، فنحن نلمح سخرية غير مباشرة نتجت عن عدم التناسب بين تفاهة الموضوع من جهة والمبالغة في التعريف به والحديث عنه من جهة أخرى.

4.2. عناوين الأقسام

خصّص المؤلف ثلاثة أقسام لكل فصل، وصدّر كل قسم بعنوان. ولا يمكن لأيّ قارئ أن يمرّ على هذه العناوين دون أن يثيره أمرها، فهي مشحونة بمواقف المؤلف الساخرة، وسننظر في كل عنوان حتى نستجلي هذه المواقف:

. حالة قلق مقلقة: إنّ ما يلفت الإنتباه في هذا العنوان الفرعي هو ظاهرة الإشتقاق التي أدّت إلى تركيب الجذر: "ق،ل،ق". والغاية من الصفة "مقلقة" هي التّشديد على عبارة "قلق". وبهذا التّشديد يتمّ ترديد حرف القاف بشكل لافت للإنتباه بل مزعج. ويكشف هذا عن تعمّد المؤلف للعب بالكلمات نلمح من خلاله نعمة بيّنة من السّخرية غير المباشرة.

. صاحب المعالي: تتجلّى السّخرية من خلال ما تتضمنه هذه العبارة من خطاب مزدوج، فمن الجليّ ذلك التقابل بين الرسالة الظاهرة غير المقصودة والقائمة على التّمجيد، وبين الرّسالة الباطنة القائمة على التحقير. ولا يتجسّد هذا التقابل من خلال الألفاظ وإنما يلمح من خلال السّياق خارج اللّسانيّ، فعندما نقرأ هذا العنوان ونقارنه بالمرجع الذي يعود عليه أي بطل الرواية، نلمح تقابلا بيّنا بينهما،

لأنّ بطل الرواية كان يلهث وراء السلطنة، ويقبل في سبيلها أن يعرض نفسه للإهانة تلو الإهانة، حتى فقد كل كرامته ليصبح بعد ذلك "صاحب المعالي"، فالفرق واضح بين عبارة "المعالي" وما تحمله من معاني العزة والرفعة والفخامة، وحالة الهبوط والضعفة التي بلغها المسمّى.

. بطل ليوم واحد: يتكوّن هذا العنوان من مركّب شبه إسناديّ تصدّره مصدر قائم مقام الفعل وهو: "بطل"، وتلاه متمّم مفعول فيه للزمان هو: "اليوم واحد". وتتجلّى السخرية أوّلاً من خلال السياق اللسانيّ إنطلاقاً من أنّ هذا العنوان يتضمّن عبارتين متناقضتين، فثمة تناقض بين صفة البطولة وهي قيمة ثابتة وبين تقييدها بزمن قصير جدّاً هو "يوم واحد". ولكي نعرف دلالة العنوان لا بدّ من القيام بعملية قلبٍ حتى نمتصّ العاهة، فنتحصّل عندئذ على صفة مغايرة تماماً، وهي أنّ المعنيّ بهذه الصّفة ليس بطلاً بل هو أبعد ما يكون عن البطولة. وإنّ الذي يعزز السخرية التي تولّدت من خلال السياق اللسانيّ هو السياق خارج اللسانيّ، فعندما نقارن بين صفة البطولة من جهة والمعنيّ بهذه الصفة من جهة أخرى أي الشخصيّة الروائيّة، يتجلّى لنا ذلك التقابل بين الدال والمدلول، فالشخصيّة المعنية أبعد ما تكون عن البطولة، ذلك أنّنا رأينا البطل على امتداد الرواية مهزوزاً ينتظر أخبار تعيينه على رأس الوزارة بقلب وجلٍ وجبنٍ فائضٍ.

. الملدوغ: تقوم هذه العبارة على سخرية مباشرة تحققت من خلال الإستعارة، فقد استعار المؤلّف صورة حسبيّة ووظفها لرسم صورة البطل الذي رأيناه ينتظر خبر تعيينه في المنصب، والذي طال إنتظاره وتوالت خيباته. وقد صور المؤلّف هذه الخيبة عن طريق هذه الإستعارة التي تجعل القارئ يتخيل البطل وهو يهتز ويتلوى عند إدراكه أن أمله في المنصب قد ضاع. وهنا لا يملك القارئ إلاّ الإبتسام أمام هذه الصّورة المستعارة.

. السيد سين يلحس الصبورة: تتجلّى السخرية بإعتماد الكاريكاتور، فقد تمّ عرض صورة البطل "السيد سين" من خلال تضخيم عيوبه. وقد جسّد المؤلّف

جزئي البطل وراء المنصب من خلال الإستعارة أي لحس الصورة. ولا يخفى ما في فعل "لحس" من سخرية ترتبط بمجال السياسة وتعامل الوصوليين والمتسلقين مع رجال السياسة البارزين وذوي النفوذ، فبدا "السيد سين" بذلك على صورة في غاية الوضاعة والحقارة.

5.2. حديث الرواية عن ذاتها

عندما نقرأ حديث رواية "العجب العجاب" عن نفسها نلمح قرائن عديدة تدلّ على سخرية مباشرة تتجلى من خلال بعض الإجراءات اللغوية الظاهرة. ذلك أنّ الخطاب يتضمن بعض العبارات المهجنة للمؤلف، فالمؤلف يكتب من وحي "خياله المريض" (ص163)، وهو مصدر "للإفتراءات"، وهو "ينظر دوماً إلى ما حوله بنظرات سوداء لا يترك شاردة أو واردة إلا عابها، ولا يبصر في الوجود ظلاً للخير أو لونا للأمل" (ص164). وهو له "موقفه المعلوم من النساء، يتخذهن مادة للهزء هو الذي لا يقدر له قرار، ما ينفك ينتقل بين الأوكار، من هذه لتلك ومن دار إلى دار" (ص164). وهو على حدّ تعبير إحداهن، يحسد النساء "على نعمة السكينة والطمأنينة التي لم يتذوقها في زيجاته السابقة" (ص165). وهو كاذب كما ورد على لسان للا غادة بلغة الجناس الساخر في قولها: "ما لم يقله الكاتب أو هذا الكاذب هو أن زوجي الطيب.. الخ" (ص170).

والطريف أنّ السخرية من المؤلف التي وردت في بعض الأمثلة المذكورة، هي سخرية المؤلف من المؤلف، وإن وردت على ألسنة الشخصيات.

ولا تتجلى السخرية من خلال التعبير المباشر فحسب وإنما تظهر بطريقة غير مباشرة من خلال قرائن عدّة منها الغلُّ الذي هيمن على لغة الخطاب الواسف كما هو بيّن في ما يلي: "لا بدّ للسارد ومن ورائه المؤلف أن يذكر القارئ في مطلع هذا الفصل الجديد بشخصية السيد سين. فإذا كان البعض من مريدي المؤلف ومتتبعي حركاته وسكناته يعرفه حق المعرفة، فإن غيرهم قد يغيب عن فطنتهم وجوده، وهو في حد ذاته أمر منكر لأنه سلفاً لا يجوز لأحد أن يعلن في

الجهر كما في السر جهله به، وهو ربما غفر لمن حوله كثيرا مما يأتون من الخطايا من أي نوع، لكن هيهات أن يسكت عن الجهل أو الإستخفاف بوجوده" (ص109).

ويتجلى الغلو في عبارة "مريدي المؤلف" التي تقدم المؤلف في صورة شيخ صاحب طريقة، حتى أن القارئ يتخيّله على هيئة معينة. وقد أرفقت هذه التسمية بعبارات أخرى يلفت الإنتباه إرتباطها بمرجعية دينية من قبيل أن الجهل بوجود السيد سين "أمر منكر" وأن الإعلان عن الجهل به "لا يجوز"، وأنه "غفر" "الخطايا من أي نوع" ولكنه لا يغفر "الإستخفاف بوجوده" .. إلى آخره.

وإذا كان الضمير "هو" في قوله: "وهو ربما غفر لمن حوله كثيرا مما يأتون من الخطايا من أي نوع، لكن هيهات أن يسكت عن الجهل أو الإستخفاف بوجوده"، عائدا على المؤلف، فإن الصورة التي رسمها المؤلف لنفسه تبدو مثيرة للإنتباه بما أنها تحرق صورته المعتادة من جهة تلك العلاقة الغريبة التي أوجدها بينه وبين قرائه، وهي علاقة قائمة على المحاسبة والعقاب والردع. ولا يمكن لأبي كان أن يتصور كيف سيعاقب المؤلف القارئ. إن السخرية ترتبط هنا إذن بالسياق خارج اللساني من جهة عدم التناسب بين الأقوال وبين العلاقة الطبيعية والمألوفة بين المؤلفين والقراء، فالأثر الأدبي عندما يخرج من يد المؤلف يخرج عن سلطته ويصبح ملكا للقارئ. وهو الخيط الوحيد الذي يربط بين هذين الكيانين، وأداه التواصل الوحيدة بينهما. وإن الحديث عن عقاب المؤلف للقارئ على تجاهله وجود الشخصية، يفترض أن هناك فضاء آخر متخيلا يجمع المؤلف بالقارئ، بينما الفضاء الوحيد الذي يمكن أن يجمع بينهما بعد عملية النشر، هو فضاء النقد، وهو فضاء غير مرتبط بالمتخيّل. وإضافة إلى ذلك فإن الحديث عن إستخفاف القارئ بوجود الشخصية يفترض وجود علاقة ذات إتجاهين بين الأثر الأدبي والقارئ، بينما العلاقة ذات إتجاه واحد أي من الأثر إلى القارئ لا العكس. وإذا أراد القارئ أن يعبر عن موقفه من الرواية، فإنه يقوم بذلك، كما سبق أن ذكرنا، في فضاء النقد.

هكذا بدا لنا ما في هذا الخطاب الواصف من سخرية مباشرة وغير مباشرة موجّهتين أساسا من المؤلّف إلى المؤلّف، ولذلك خرج عن مألوف العادة. لقد فقد بعده الجدّيّ، ولم يعد نصّا نقديّا يطرح بعض مشكلات الكتابة عبر نظر الرواية في نفسها، وإتّما تحوّل إلى مجال تداخل فيه المتخيّل باللا متخيّل والتبسّت فيه القصة بالنقد.

ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحدّ، لأنّ السخرية في هذا الخطاب تتجاوز هذا البعد الضيق الذي ينحصر ضمن إجراءات لسانية وغير لسانية تدين المؤلّف وتسخر منه. إنّ المسألة أكبر من ذلك لأنّ السخرية تبدو وسيلة ينظر المدني من خلالها في الخطاب الواصف برّمته وقيّمه، ويُقدّم بطريقة طريفة ساحرة رؤيته لهذه الظاهرة.

3. السخرية من الخطاب الواصف

يبدو الخطاب الواصف في بعض المواضع من هذه الرواية مُربكا، من ذلك مثلا إعلان المؤلّف أنّه يجهل حقيقة شخصياته، ففي المثال الموالي يبدو المؤلّف منشغلا بالنظر في مسألة العلاقة بين شخصيّة السيّد سين في هذه الرواية وشخصيّة في قصة سابقة بعنوان "رؤيا السيد سين"، هي ذاتها عنوان مجموعة قصصيّة لأحمد المدني. والذي يلفت النظر هو حيرة المؤلّف من شخصيّة "السيد سين" في قوله: "على أنّ التذكير به محيّر لأنّ شخصيّة الأصليّة وردت للمرّة الأولى في قصة بعنوان "رؤيا السيد سين"، هي ذاتها عنوان مجموعة قصصية لكاتب هذه الرواية" (ص109).

ويجعلنا هذا نتساءل قائلين: كيف يختار المؤلّف من أمر الشخصيّة وهو الذي أوجدها في المجموعة القصصية المذكورة كما أوجدها في هذه الرواية؟ إنّ السخرية إذن، تتجلى من خلال السياق خارج اللساني، فمن الجليّ تلك المفارقة بين هذه الأقوال وبين ما نعرفه عن علاقة المؤلّف بالعالم الروائيّ، بإعتباره خالقا له، وعالما بكل دقائقه وتفصيله، لذلك فلا يوجد أي مبرر للحيرة أمام تحديد شخصيّة

السيد سين في علاقتها بروايات سابقة، إذ لا يمكن للمؤلف أن يختار أمام مخلوقاته القصصية التي صنعها وشكلها.

بذلك يختل إنتظار القارئ، فيقدر ما كان مستعدا لتلقي خطاب واصف، تصييه الحيرة من تحوُّل وجهة هذا الخطاب تحوُّلا غير مفهوم. وهذا يؤكِّد أنَّ نظر الرواية في نفسها كان مفتعلا يعمه الإلتباس، ناهيك أنَّ المؤلف نفسه يعترف بهذا الإلتباس ضمن خطاب ملتبس بدوره إذ يقول: "على أن هذا كله لا يسعفنا كثيرا لتقدّم في رؤية تلك التجلّيات المطلوبة، الممعنة في الإلتفاف على غموضها، ودونها ترداد الصّورة إنغلاقا لتصبح في منتهى الغرابة، فما هو وجه الغرابة؟ إنّه في هذه الحالة أنّ تحيل صورة ما بالتباس على صورة غيرها هي ذاتها تحيل على ما هو أكثر إلتبسا منها. وهذه الإحالة ليست مباشرة وإنّما تتمّ على الأغلب بطريق الإيجاء." (ص110).

هذا الإلتباس بين الخطاب التّاقّد والخطاب المبدع يضعف من مصداقية الخطاب الواصف، ويشكِّك في نوايا المؤلف من وضعه، ناهيك عن اللّغة التي اعتمدها المؤلف ليقدم آراءه التّقديّة، وهي لغة لا يمكنها أن ترتقي إلى مستوى لغة التّقّد من جهة ما يلفها من غموض ناتج عن أسباب كثيرة منها عدم توضيح الضّمائر، فقد قامت الفقرة الأولى على ضمير الغائب "هو"، بطريقة ملتبسة فلا ندري إن كان يعود على السيد سين أم على المؤلف كما في الجملة التالية: "الابد للستارد ومن ورائه المؤلف أن يذكر القارئ في مطلع هذا الفصل الجديد بشخصيّة السيد سين. فإذا كان البعض من مريدي المؤلف ومتتبعي حركاته وسكناته يعرفه حقّ المعرفة، فإنّ غيرهم قد يغيب عن فطنتهم وجوده، وهو في حدّ ذاته أمر منكر لأنّه سلفا لا يجوز لأحد أن يعلن في الجهر كما في السرّ جهله به، وهو ربما غفر لمن حوله كثيرا مما يأتون من الخطايا من أيّ نوع، لكن هيهات أن يسكت عن الجهل أو الإستخفاف بوجوده" (ص109).

ربما ذهب الظنّ بالقارئ إلى أنّ الضمير في قوله: "الإستخفاف بوجوده" يعود على المؤلف باعتباره المسير للخطاب الروائي والمتحكّم عن بعد في سيرورته. وبذلك تُطرح قضية السارد والمؤلف وطبيعتهما ودورهما في الرواية، وما أقرته النبويّة من تغييب للمؤلف وإقصائه عن مجال الدراسة، وردّ فعل بعض المناهج التي تريد أن ترد للمؤلف إعتباره. ولكنّ ذلك لم يكن إلا خطابا مموها، فالذي لا يغفره السارد ليس إنكار القارئ للمؤلف وإنما جهله بشخصيّة السيّد سين. وهل جهل القارئ بشخصيّة السيّد سين، أو غيرها من الشخصيات، يبرر كل هذه الثورة من المؤلف؟ إذن فالخطاب مزدوج يوهم بأنّه نقديّ وهو في الحقيقة خطاب ساخر، كما أنّه خطاب لا يخضع إلى منطق بما أنّه يتعامل مع السيّد سين تعاملًا متناقضا فهو من جهة شخصيّة متخيّلة، وهو من جهة أخرى ذو تأثير في مصائر الأشخاص الحقيقيين أي القراء الذين يتوعدهم المؤلف بعقاب أليم، خاصّة عندما يقول: "قليلًا ما اقترب منه أحد إلا خاشعا، أي ذاهلا متشفعا أو صاغرا، فما رآه وإن أبصره. إلا من إقترف فعل النظر خلصة فقد صعق، وتعداد هؤلاء قليل جدا حتى إن أسماءهم محصية في لائحة منحوتة بمدخل المدينة عبرة لمن لا يعتبر." (ص110). وبذلك يتجلى أنّ الخطاب الواسف خطاب تمويهّي صرف لا يُقصد من ورائه سوى السخرية.

ويتعمّق التّمويه عندما يذكر المؤلف القارئ بأحداث قصة "السيد سين يلحس الصورة"، ثمّ سرعان ما يتراجع عنها بقوله "في رواية أخرى لم تجر الأمور على هذا النحو، وأن الحكاية السابقة (...ملفقة في أغلبها" (ص115).

يبدو الخطاب الواسف مثيرا للتساؤل بما أنّه ينظر في خطاب تخيلي غير واضح أو ثابت، وبما أنّه تحوّل في بعض الفقرات إلى هذيان لا صلة له بالتقد ولا بالأدب ولا باللّغة، رغم قيامه على عبارات مثل "الراوي" و"الحكايات"، وأفعال من قبيل "روى"، إلخ...، حتى أنّنا نشكّ في هويّة المتكلّم، ونكاد نتردّد في إعتبارنا المؤلف هو المتكلّم.

وتتعمق غرابة هذا الخطاب الواسف في القسم الموسوم بـ"نساء الحكاية". ومن مظاهر السخرية في هذا الخطاب أنه لم يرد على لسان المؤلف وإنما على ألسنة شخصيات الرواية، ناهيك أنه لا يطرح قضايا تخص الأدب، بقدر ما يسعى إلى إمالة اللثام عن بعض الأحداث التي أغفل المؤلف ذكرها، أو قام بتحريفها، فهو خطاب يعمق الإيهام بالواقع، بما أنه ينقد علاقة المؤلفين بالواقع، فهم "يدفعون أفلامهم في حياة الناس البسيطة لتعقيدها، وتعكير ما هم فيه من صفو العلاقات والأوضاع العادية" (ص162)، وهم يتسللون إلى السويداء من مضاجع الناس (ص163). إنهم مثل "الشرطة السرية، والمباحث العامة، وكل الأجهزة الأخرى المكلفة بنشاط التجسس والحصص" (ص162).

وهو يسخر كذلك من عملية التلقي، فالقراء يُقبلون على الروايات متماهين مع شخصياتها كأنما هي الحقيقة عينها، أو كأنها وضعت على مقاس حياتهم وشجونهم، وما هي إلا تلفيق في تلفيق يؤدي إلى تشويش المستقر في الأذهان" (ص ص162.163).

قد يكون هذا الخطاب مقبولا بما أنه لا يختلف عن النقد الذي تعرّضت إليه الواقعية. وقد رأينا مثل هذا النقد في خطاب "وردة للوقت المغربي" الواسف لأحمد المديني، فالواقعية، على حد تعبيره، تقوم على "الأحداث الملفقة" و"الذات الإنسانية المنتفخة في سطور وطوفان التفاصيل والرتوش بزعم الواقعية" (وردة للوقت المغربي، ص25). ولكن الذي يعطي هذا الخطاب الواسف بعدا ساخرا ليس موقف الروائي من الواقع وإنما إتهامه بأن له نوايا خبيثة ومصالح تجعله يضيف وينقص. وبذلك خرجت الرواية من هيأتها الأدبية والفنية لتصبح حلبة صراع أخلاقي متخيل بين المؤلف وبين الشخصيات. وقد فقد الخطاب الواسف هويته، فلم يعد نصا نقديا "إذا جوهر لا تخيلي" على حدّ تعبير "جينيت"، وإنما أصبح بدوره نصا تخيليا، يفترض وجود علاقات تخيلية بين المؤلف والشخصية كما في قول للا سوسو: "وماذا حدث؟ تأمروا عليه، وهذا ما لم يذكره المؤلف لأنه لا شك

منهم أو متعاطف معهم. والدليل أنه حرّف وقائع كثيرة" (ص167)، وقولها: "وكلّ هذا أحفاه السارد الذي لا شك على صلة بها [زوجة ذلك الوبش الكبير] أو بزوجها المعروف برشوته للصحفيين فكيف بالكِتِّاب. " (ص167).

إنّ السّخرية ترتبط بالسياق الخارج لسايي، لكنّ الطّريف أنّ المسألة لا تتعلّق بالتّقابل بين الأقوال وبين ما نعرفه عن المؤلّف، وإنما تتعلّق بالتّقابل بين الخطاب الواصف في هذه الرواية والخطابات الواصفة الأخرى، فالخطاب الواصف لا يعدو أن يكون محاكاة ساخرة للمألوف السائد من هذه الخطابات. ويمكن أن تُرجع ذلك إلى أنّ المؤلّف يسعى إلى تجديد إستراتيجياته، فإذا كان الخطاب الواصف في رواية الثمانينات، مثل رواية "وردة للوقت المغربي"، يشكّك في المشروع الواقعي، الذي يمحّي فيه المؤلّف بدعوى الواقعية، فيترك المجال للمؤلّف كي يسجّل حضوره مقدّما آراءه حول الواقعية الموهومة، وإذا كانت وظيفة هذا الخطاب بمقتضى ذلك، نقد هذه الواقعية وإثبات زيفها، فإنّ الخطاب الواصف في "العجب العجيب"، وهي من روايات التسعينات، يسخر من الخطاب الواصف نفسه بإعتباره خطابا خاصا بمرحلة التّحريب، والتّحريب لا يمكن أن يستقرّ على مبدأ، إنّما هو تجاوز مستمرّ، فكما إنخرط المدني في جماليات الستّينات وما بعدها، وقدّم بعض آرائه التّقديدية في خطابه الواصفة، هاهو الآن ينقلب على الخطاب الواصف نفسه، لا بإنكاره وتجاوزه وإنّما بمحاكاته محاكاة ساخرة. إنّه شكّك في الواقعية بإعتبارها عاجزة عن فهم العالم رغم إدّعائها ذلك، وهو الآن يشكّك في ما وصلت إليه الرواية التّحريبيّة نفسها.

الخاتمة

حاولنا في هذا البحث تحليل مظاهر السّخرية في الخطاب الروائي الواصف في رواية "العجب العجيب" للمدني. وانطلقنا من تحديد المفاهيم الكبرى من قبيل "السّخرية" و"الخطاب الروائي الواصف"، معتمدين بعض النظريات التّقديدية. وسعينا

أولاً إلى البحث عن تجليات السخرية في صورة الغلاف فالعناوين، ثم في حديث الرواية عن ذاتها.

وقد بينّا عند تحليلنا صورة الغلاف أنّها تمثل خطاباً واصفاً باعتبارها مرآة عاكسة لكيفية اشتغال الرواية، قائمة على خطاب مزدوج، ومرآة عاكسة لكيفية القراءة بما أنّها توجه القارئ نحو طريقة معينة في القراءة. وهو في نفس الوقت وسيلة للسخرية من واقع القراءة باعتبارها قاصرة عن إدراك المغزى الخفي في الخطاب. وأشرنا إلى أنّ بعض النصوص الأخرى عزّزت هذه الغاية، وهي تلك الملصقات لصور ومقالات مقتطعة من بعض الجرائد المغربية تتحدّث عن ظاهرة الكسوف وعجز الشعوب في الدول النامية عن فهمها على عكس الدول المتقدمة. وبهذا تبين لنا أنّ صورة الغلاف لم تكن مجرد رسم غير ذي معنى، وإنما هي ملفوظ محمّل بالدلالة.

وأشرنا بعد هذا إلى ما في العناوين من سخرية لفظية مباشرة، تجلّت من خلال اللغة التي قامت عليها، وسخرية غير مباشرة تجلّت من خلال اللعب بالكلمات والتّركيم.

وحلّلنا بعد ذلك مظاهر السخرية في حديث الرواية عن نفسها، فبيّنّا أنّ السخرية تتجلّى في مستويين: سخرية في الخطاب تجلّت من خلال بعض الإجراءات اللغوية الظاهرة ومن خلال الغلّو الذي هيمن على لغة الخطاب الواسف وهي سخرية مباشرة موجّهة أساساً من المؤلّف إلى المؤلّف. وبيّنّا أنّ الصبغة الإفتعالية في هذا الخطاب تؤكّد سخرية المؤلّف من الخطاب الواسف الذي يعتبر من مكتسبات المرحلة التجريبية. وهذا يبدو إيجابياً في وجهه من وجوهه، بما أنّ الرواية ما فتئت تبحث عن ذاتها، وترفض أن تستقرّ على نظم ثابتة، وتسعى إلى التجدد المستمر.

بهذا حاولنا أن نطرق موضوع السخرية من خلال الخطاب الواسف، أي من خلال الخطاب الذي يسند في الغالب إلى المؤلف لا السارد، فأفضى ذلك بنا إلى التعرف على علاقة طريفة بين المؤلف والقارئ، وبين عالم الكتابة وعالم القراءة. ومن الأکید والبدیهی ما يتميز به موضوع السخرية من ثراء يشجع على مزيد البحث لا في مجال الخطاب الواسف فحسب وإنما في خطاب "العجب العجيب" الروائي كله، فلا يخفى ما في هذه الرواية من سخرية جديدة بالبحث والدراسة.

هوامش

¹ أهمل أرسطو جنس "الملهاة" ولم يعتن به عنايته بالمأساة والملحمة، وهذا يدل على هامشية هذا الجنس منذ اليونان. ورغم ذلك لا يفوتنا أن نقول إنه كان للجاحظ موقف إيجابي من الضحك فقد قال: "ولو كان الضحك قبيحا من الضاحك وقبيحا من المضحك لما قيل للزهرة والحيرة والحلي والقصر المبني: كأنه يضحك ضحكا". الجاحظ، البخلاء، دار الجيل، بيروت، 1993، ص 30.

² من قبيل ما قام به الجاحظ في "البخلاء" ضمن مقدمة الكتاب ومثته القصصي، وما قام به ابن رشيق على سبيل المثال في "العمدة" عندما تحدت عن التهكم في معرض تعريفه بأنواع الهجاء في الشعر. أنظر: أبو علي الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، 1981، ص 174.

³ Arselaine Ben Farhat, « Ironie et désillusion dans Bel-Ami de Maupassant » in, *L'ironie aujourd'hui, lectures d'un discours oblique*, Presse universitaires Blaise-Pascal, France, 2006, p. 24.

⁴ ابن رشيق، العمدة، ص 171.

⁵ نفسه

⁶ يبدو تعريف السخرية في لسان العرب لغويًا صرفًا بينما هو في المعجم غير العربي تعريف تُلُظِي وإجرائي .

⁷ Jean Milly, *Poétique des textes*, p. 207.

⁸ Ibidem.

⁹ Catherine kerbrat –Orecchioni, **La connotation**, Presse de Lyon, 1977, p. 134.

¹⁰ **Ibid.**, p. 134, Note n°111

¹¹ Mustapha Trabelsi, **L'ironie aujourd'hui**, , **lectures d'un discours oblique**, Presse universitaires Blaise-Pascal, France, 2006, p. 10.

¹² **Ibidem.**

¹³ Florence Mercier- Leca, **L'ironie**, Hachette, Paris, 2003, p. 92.

¹⁴ **Ibid.**, p. 40.

¹⁵ **Ibid.**, p. 23.

¹⁶ **Ibid.**, 48.

¹⁷ **Ibid. p. 48.**

وهذه العبارات "تسمح للمتكلم بأن ينفصل عن الأقوال التي تبدو له ولقارئه خاطفة، كما تسمح له بأن يلقي بمسؤولية الحقيقة المغلوطة التي تم" التلطف بما على عاتق شخص آخر".

¹⁸ **Ibid.**, p. 49.

¹⁹ **Ibid.**, p. p. 47- 48.

²⁰ **Ibid.**, p. p. 49-50.

²¹ **Ibid.**, p. 53.

²² **Ibid.**, p. 92.

²³ Gérard Genette, **Fig. III**, Ed. Cérès, Tunisie, 1996, p. 373.

²⁴ Gerard Genette, **Fig. III**, P. 242.

²⁵ Jean Ricardou, **Problèmes du nouveau roman**, Seuil, Paris, 1967, p. 183.

²⁶ **Ibidem.**

²⁷ Pierre Van Den Heuvel, **Parole, mot, silence**, José Corti, 1985. p . 110.

قد يبدو توسيع هوفل لمفهوم الخطاب الواسف مثيرا للجدل بما أنه إعتبر التصوص الموازية خطابا واصفا. لكننا رغم ذلك سنعمد هذا التعريف لأننا نؤمن بوجهته التي سنسعى إلى إثباتها من خلال هذه الدراسة، ولا يمنع هذا من التمسك ببعض التحفظات تجاهه خاصة فيما يخص علاقة كل من التصوص الموازية و"الخطاب الواسف" بالواقع والتخيّل. ولا يخفى كذلك أنّ هذا التعريف يجعل الخطاب الواسف غير مقصور على الرواية الحديثة بما أنّ الرواية التقليدية لا تكاد تخلو صفحاتها الأولى من عناوين وتصديرات.

²⁸ Pierre Van Den Heuvel, **Parole, mot, silence**, 110.

²⁹ ابن منظور، لسان العرب، مادة (ع، ج، ب).

³⁰ نفسه.

³¹ نفسه.

قائمة المصادر والمراجع

المصدر

العجب العجاب، المديني (أحمد)، منشورات رابطة أدباء المغرب، 1999.

المراجع باللّغة العربية

إبن رشيق(أبو عليّ الحسن): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، 1981.

الجاحظ (أبو عثمان): البخلاء، دار الجيل، بيروت، 1993.

أحمد المديني: وردة للوقت المغربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1983.

المراجع باللّغة الفرنسية

Ben Farhat (Arselaine) : *Ironie et désillusion dans Bel-Ami de Maupassant*, in: L'ironie aujourd'hui, lectures d'un discours oblique, Presse universitaires Blaise-Pascal, France, 2006.

Genette (Gérard) : *figures III*, Ed. Cérès, 1986.

kerbrat-Orecchioni(Catherine) : *La connotation*, Presse de Lyon, 1977.

Mercier- Leca (Florence) : *L'ironie*, Hachette, Paris, 2003.

Milly (Jean) : *Poétique des textes*, Nathan, 1992.

✉ Ricardou (Jean): *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967 .

✉ Trabelsi (Mustapha): *L'ironie aujourd'hui: lectures d'un discours oblique*, Presse universitaires Blaise-Pascal, France, 2006.

✉ Van Den Heuvel, (Pierre): *Parole, mot, silence*, José Corti, 1985.

المعجم

✉ ابن منظور، لسان العرب.

Le robert. ✉