السخرية في الخطاب الرّوائيّ الواصف
رواية "العجب العجاب" لأحمد المديني نموذجا

سهيرة شبشوب
جامعة 7 نوفمبر / تونس

مُلخّص البحث

[حاولنا في هذا البحث تحليل مظاهر السّخرية في الخطاب الرّوائيّ الواصف في رواية "العجب العجاب" لأحمد المديني. وإنطلقنا من تحديد المفاهيم من قبيل "السّخرية" و"الخطاب الرّوائي الواصف"، ثم سعينا إلى البحث عن تجلّيات السّخرية في العنوان الرّئيسيّ والعناوين الفرعيّة وصورة الغلاف.

وقد بيّنا أن ثمة سخرية في صورةَ الغلاف التي تمثل مرآةً عاكسة لكيفيّة اِشتغال الرواية، وهو في نفس الوقت وسيلة للسخرية من واقع القراءة بِاعتبارها قاصرة عن إدراك المغزى الخفيّ في الخطاب. ثم حللنا السخرية في عناوين الفصول والأقسام. أمّا بالنسبة إلى حديث الرّواية عن نفسها، فقد بيّنّا أنّ السّخرية تتجلّى في مستويين: سخرية في الخطاب تجلّت من خلال بعض الإجراءات اللّغوية الظاهرة، ومن خلال الغلوُّ الذي هيمن على لغة الخطاب الواصف وهي سخرية مباشرة موجهة أساسا من المؤلّف إلى المؤلّف. وإضافة إلى ذلك رأينا أن المؤلّف يسخر من الخطاب الواصف الّذي يعتبر من مكتسبات المرحلة التجريبيّة. وهذا يبدو إيجابيا في وجه من وجوهه، بما أنّ الرّواية الحديثة ترفض أن تستقرَّ على نظم ثابتة وقوالب جاهزة.]

Résume

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 nivaux: 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 le roman. Or, ce dernier n'aspire surtout pas à disposer de structures de narration toutes faites.

تمهيد

يظلّ الإبداع الأدبيّ موطن نزاع بين دراسات موضوعاتيّة وأخرى شكليّة. وإذا كان النّقد البنيويّ يرى النّقد الموضوعاتيّ بعيدا عن الحياد والموضوعيّة لقيامه على الحدس والإِنطباع، فإنّ النّقد الموضوعاتيّ يرى النّقد الشكليَّ قائما على قوالب جاهزة تحنّط النّصّ بعزله عن ظروف إنتاجه. ولكن إذا كان الأدب يحتاج إلى منهج علمي يكشف عن أساليب اِشتغاله، 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.

ويحتل الأدب السّاخر مكانة كبيرة في المدوّنة العربيّة قديما وحديثا، إلاّ أنّه يمكن اِعتبار السّخرية سبيلا غير موطوء في النّقد العربيّ منذ القديم إذ لم تلق حظّها، كما ينبغي لها، لدى العرب من بلاغيّين ونقّاد. ولعلّ ذلك يعود إلى اِعتبارات أخلاقيّة غيرِ مقصورة على العرب، إذ اِرتبطت السّخرية بما هو هجين منذ الإنشائيّة اليونانيّة[1]. ورغم طرق بعض النّقّاد العرب القدامى موضوعَ السّخرية في معرض دراسة قضايا الشّعر والنّثر، فإنّ ذلك النّوع من النّقد لم يكن يتجاوز مرحلة التّعريف بالظّاهرة[2] ولم يكن العرب يتناولون مسائلهم كما يتناولها النّقد الحديث الّذي لم يعد يكتفي بحدّ الظاهرة الأدبيّة والمقارنة بينها وبين باقي الظواهر، وإنّما أصبح يجمع بين النظرية وتطبيقها على نصوص بعينها. ولذلك أصبحت السّخرية كغيرها من المواضيع مجالا بحثيًّا مهِمّا في الدّراسات النّقدية الحديثة.

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

1. تحديد المصطلحات

1.1. السّخرية

لعلّه من الصّعب تعريف السّخرية(L'ironie) فهي، على حدّ تعبير أرسلان بن فرحات "تبدو منفلتة من كلّ محاولة لِاختزالها في تعريف محدّد"[3]. ورغم ذلك تعدّدت المحاولات لوضع حدّ لها، فقد عرّف اِبن منظور السّخرية بقوله" سخِر منه وبه سَخْرا وسَخَرا ومسخَرا وسُخْرا...هزئ به". وقد سماها اِبن رشيق هجاء بقوله: "فأما الهجو فأبلغُه ما خرج مخرج التهزل والتهافت وما اِعترض بين التصريح والتعريض.."[4]. ويؤكد اِبن رشيق قيمة السّخرية الضّمنيّة في قوله: وأنا أرى التعريض أهجى من التصريح لِاتساع الظن في التعريض وشدة تعلق النفس به[5].

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 السّخرية يمكن أن تشمل كلّ تحقُّقات اللّغة، شفويةً كانت أم مكتوبةً[7] ويشير إلى أنّ أقدَم مثال على ذلك، هو الخاصّ بسقراط الذي كان يتظاهر بشيء من الجهل أمام محاوريه من السّفسطائيّين، ويطرح عليهم أسئلة بسذاجة مموّهة، فعبارة (Eironeia) في اللّغة اليونانية القديمة تعني طرح الأسئلة. ويرى كذلك أن السّخرية توجد في كلّ الأجناس الأدبية وأنها تحظى بأهمية أكبر في بعضها مثل الملهاة والنّقد والمحاكاة الساخرة والمعارضة وفي كل الأشكال التي يمكن للخطاب أن يتجسّد فيها[8].

وتميِّز "كيربرات أوريكيوني"(Kerbrat-Orecchioni) بين السّخرية والكذب، فالكذب هو أن نقول" أ" ونفكر في غير" أ " ونريد أن نُسمِع "أ"، أمّا السّخرية فهي أن نقول "أ" ونفكر في غير "أ" ونريد أن نُسمِع غير "أ"، فالمتكلم الذي يكذب يعمل جاهدا على أن يمحو كل قرائن كذبه بينما المتكلم الساخر يتصرف لإيجاد قرائن على عدم صدقه وإن كانت خفية[9]. وإن تعريف أوريكيوني للسخرية من خلال مقارنتها بالكذب لا يرتبط بكل أنواع السّخرية، 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 وزّعت هذه الباحثة السّخرية على صنفين، فقد تكون مباشرة وهي "السّخرية اللفظية"(Ironie verbale)، وهي ليست سخرية مرجعيّة، وتقوم على خطاب تلفّظي صريح[11]، ولا تحتاج إلى تأويل، فلفظها حامل لمعناها، وقد تكون السّخرية غير مباشرة أي غير لفظيّة (Ironie non verbale)، تقوم على خطاب مزدوج، فترتكز على رسالة لها مدلولان، أحدهما حرفيّ ظاهر مطابق لشفرة اللّغة ولشفرات اِجتماعيّة وثقافيّة متفق عليها، والآخر ضمنيّ منحرف مقارنة بالأول، فهي، على حدّ تعبير مصطفى الطرابلسيّ "حدث تلفظي ينشئ مسافة بين التلفظ وبين الملفوظ، وبين شركاء التلفظ المقنَّعين"[12]. ولذلك يعتبرها "خطابا منحرفا" (Discours oblique). وبيّن فلورانس مارسياي . ليكا (Florence Mercier- Leca) أنها "وسيلة مناسبة للرّوائيّين الذين يريدون أن يكونوا "شفّافين" حتى يقدموا أحكامهم دون أن يتدخّلوا تدخّلا مباشرا"[13].

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

ومنظومته القيمية"[14]. كما قد يتجسّد في الملفوظات القائمة على المدح في قالب الذم(Astéisme)[15]. ويمكن للمتلقي ألا يتفطن للسخرية، وعلى العكس من ذلك يمكن أن يكون الوحيد الذي أوجدها في الدلالة.

وقدّمت أوريكيوني بعض القرائن الدالة على هذه السّخرية 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"طبعا". كما بيّنت أن عبارة "كما يعلم الجميع" دخلت المعجم وأصبحت متخصصة في السّخرية[16]. ولا تكون هذه الإجراءات ساخرة إلاّ إذا اِرتبطت بمعارف مشتركة.

والسّخرية عن طريق الغلوّ، حسب رأي "فلورانس مارسياي . ليكا "(Florence Mercier- Leca) تكون واضحة عندما يكون موضوع المبالغة غير قابل لتحمّل الحكم[17] ويتحقّق ذلك بكثافة النّفي وتراكيب الحصر[18] واللجوء إلى الإستعارات واعتماد معجم مكثّف كأن نحكم على شيء بأنه "رائع" عوضا عن أن نقول إنه "مهم"، فيضطر القارئ إلى أن يبحث عن بعض المعلومات من خارج الملفوظ[19]. ويؤكد هذا قيمة السّياق خارج اللّساني الذي سبق أن أشرنا إليه. وللغلوّ صلة متينة بالكاريكاتور الذي هو أيضا إجراء آخر من إجراءات السّخرية غير المباشرة، وهو مصطلح مستعار من فنون الرسم، ويتم بإبراز بعض المظاهر المضحكة والكريهة[20]. وقد يعتمد المتكلم اللعب بالكلمات عن طريق الجناس (Antanaclase) الذي يفرض على القارئ أن يطوّع فكره لبلوغ المقصد الحقيقي[21]. كما يعمد إلى التركيم(Accumulation) والنعوت غير الموضوعية والطباقات (Oxymores) والمقارنات(Comparisons)[22].

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

2.1. الخطاب الواصف

لا يسمح مجال هذا البحث بالتوسُّع في الجانب النظري الخاصّ بالخطاب الواصف (Métadiscours). ولتحديد هذا المفهوم نكتفي بأن نقول إنه رغم تعدُّد تعريفاته فإنها تتَّفق في أنّ هذا الخطاب هو تعليق الرّواية على ذاتها وكلامها على نفسها ونظرها في كيفيّة اِشتغالها، فهو يمثِّل نصّا نقديّا داخل النّصّ التخيُّليّ، يسمِّيه جيرار جينيت (Gérard Genette)"اِختراقا سرديّا"(Métalepse)، وهو كل تدخل في العالم القصصي يقوم به السارد أو المسرود له الخارجَان عن الحكاية،(أو هو كل تدخل لشخصيات قصصية في عالم قصصي من درجة ثانية، إلى آخره) أو عكس ذلك، كما عند "كورتازار"، ويُحدث هذا التّدخّل أثرا من الغرابة الهزلية (عندما يقع تقديمها على طريقة "ستيرن" و"ديدرو" بلهجة الدعابة) أو أثرا من الغرابة الفانتستيكيّة[23].

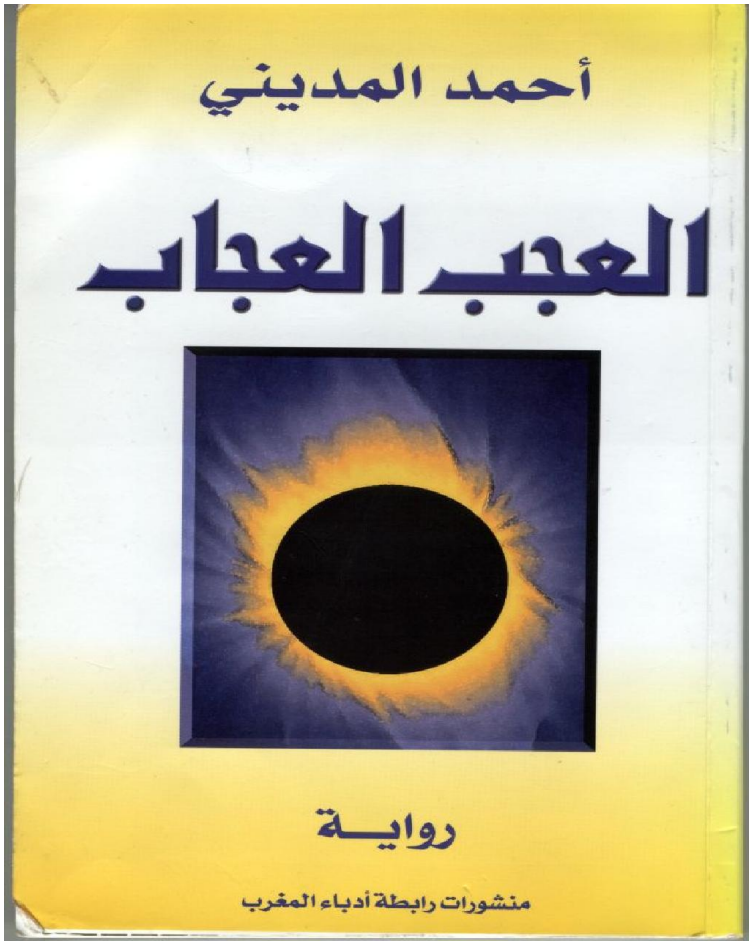
ويتحدث جينيت عن نوع آخر من أنواع حديث الرّواية عن ذاتها وهو التضمين الاِنعكاسي (Mise en abyme) الذي يرتبط بظاهرة القصة داخل القصة[24]. وقد عرّفه "جان ريكاردو"(Jean Ricardou) بأنّه يقوم على"وعي القصة بنفسها"[25]. فهو نوع من المرايا داخل الرواية. يقول:"إذا عرّفنا التضمين الاِنعكاسيّ بأنه نوع من النرجسيّة فإنّ الحكاية الصغرى التي تنتجها(...) مرآة"[26].

ولكننا لا نقصد بالخطاب الواصف ذلك النّصّ الذي تنظر فيه الرّواية إلى ذاتها فحسب، وإنما سنعتمد تعريف بيار فان دان هوفل (Pierre Van Den Heuvel) الذي يوسع دائرة النّصوص التي تنتمي إلى الخطاب الواصف. فهو لا يقتصر على الخطاب النّقدي الذي يَدْخل في نسيج الرّواية الحكائي، وإنما "يشمل الملفوظات الموجودة على هامش النّصّ من قبيل: العناوين والمقدّمات والتّوطئات والتّصديرات وكلمات الإهداء والحواشي والملاحق[27]. وهي ما يسميها "جينيت" نصوصا موازية. ويعتبر هوفل أنّ مثل هذه الملفوظات "لا توجد ضمن العالم الرّوائيّ وإنّما على تخومه. فوضعُها الكلاميُّ لا ينتمي إلى الخيال وإنّما إلى الحقيقة "[28].

وإنّ ما يهمُّنا في هذه التّعريفات أنّها تحدّد لنا مفهوم الخطاب الواصف، ولا سيّما تعريف "هوفل" لأنّه لا يقصِر الخطاب الواصف على الخطاب النّقدي الذي يرد خلال الرّواية، وإنّما يدمج فيه النّصوص الموازية. ويهمّنا كذلك تعريف "جينيت" لأنّه يربط الخطاب الواصف بالهزل الذي هو على صلة عميقة بالسّخرية. وانطلاقا من التّعريفات المتنوّعة للخطاب الواصف سنهتم بتحليل مظاهر السّخرية في هذا الخطاب، ثمّ من هذا الخطاب.

2. السّخرية في الخطاب الواصف

1.2. صورة الغلاف



من البديهيّ أنّ الرسام لا يقرأ الرواية قبل أن يضع رسما لغلافها. ولا يمكن اِنطلاقا من ذلك أن نعتبر صورة الغلاف في هذه الرّواية مجرد رسم من إنتاج الرسّام أو الناشر، قابلٍ للتغيّر مع كل طبعة جديدة، ذلك أنه لا يمكن أن يكون منتج هذه الصورة خاليَ الذّهن من محتواها. وما يؤكّد ذلك، تلك العلاقةُ المتينة بين هذه الصورة ومضمون الرّواية. إنّها على صلة وثيقة بطريقة تلقّي "العجب العجاب"، تلك الرّواية التي لا يسهل بلوغ معانيها الكامنة. وهي إضافة إلى ذلك على صلة وثيقة بما ورد في آخر الرّواية من ملصقات لمقالات مقتطعة من بعض الجرائد تتحدّث عن ظاهرة الكسوف وما خلفته من ردود أفعال. ولذلك نرجّح أنّ المؤلّف هو الذي اِختار هذه الصّورة ممّا يشرّع لدراستها باِعتبارها ملفوظا 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 والضمنيّ والمنحرف فيتحقق بمجرد أن تحدث القراءة، فيكتشف القارئ طبيعة الرّواية الإيحائيّة ويتوارى المعنى الظاهر في صورة الغلاف لتصبح حاملة لدلالة مغايرة تماما، فإذا نظرنا إلى الأسود الذي يغطّي الأصفر أدركنا أن مشهد الكسوف تضمين اِنعكاسي للخطاب الذي تقوم عليه الرّواية، فصورة الغلاف إذن قائمة على خطاب مزدوج: خطابٍ ظاهر مشفّر غيرِ مقصود عبّر عنه اللون الأسود الّذي يغطّي أشعّة الشّمس، وخطابٍ ضمنيّ يتوارى خلف الأوّل ويمثّل الرّسالة الّتي يسعى المؤلّف إلى أن يبلّغها، والّتي لا يصل القارئ إليها إلاّ عبر التأويل، أي بعد فكّه شفراتِ الخطاب الظّاهر مسترشدا ببعض القرائن. وهذه القرائن هي تلك الأشعّة التي تفلت من دائرة السّواد وتوحي بوجود الشّمس خلفها.

وإنطلاقا من ذلك، يمكن اِعتبار هذه الصّورة من ناحية أخرى مرآة عاكسة للقراءة، بما أنها توحي للقارئ بطبيعة الرّواية المعقدة، وتقدّم له المنهج الذي عليه أن يتّبعه لفهمها، فالشّمسُ تمثّل المعنى، والكسوفُ أي السّواد هو اِختفاء المعنى، لكنّ الأشعّة التي تتجاوز السّواد وتظهر على جوانبه هي القرائن التي تؤكّد أنَّ المعنى مختف لا غائب. وإذا كانت عودة الشمس إلى ظهورها وإشراقها مرتهنة بحركة كونيّة فيزيائيّة، فإنّ ظهور المعنى المقصود رهين حركة فكرية على القارئ القيام بها بفكّ رموز الخطاب الظّاهر غير المقصود، لبلوغ الخطاب الخفيّ المقصود. وكأنّ المؤلّف يقول لنا: دون الحركة المادية التي يقوم بها الكون يستمرّ الكسوف ودون الحركة الذهنية التي يقوم بها القارئ يستمرّ غموض المعنى أي غياب الحقيقة.

إن المؤلّف إذن يُلوّح أمام أعيننا بهذه الصورة بخصائص خطابه الرّوائيّ المزدوج. والأهم في كلّ ذلك أنّه في الوقت نفسه يسخر من واقع القراءة بِاعتبارها لم تبلغ مرحلة النضج الذي يخوّل لها أن تدرك ما وراء الكلمات. إن القراءة عاجزة، تقتصر على إدراك ظاهر الخطاب، لذلك عبّر عنها بذلك السواد. لكن المؤلّف لم يقف عند هذا الحد، لأن غاية السّخرية ليست مجرد تعبير عن موقف، وإنما لها غاية أسمى. إنّها تهدف إلى توجيه عملية التلقي، فالمؤلّف يُهيب بالقارئ أن يتقصّى أثر الأشعّة التي تتحدّى دائرة السّواد، ويتمسكَ بها فيخوضَ غمار القراءة بعين متفحصة ثاقبة حتى يصل إلى المعنى المقصود.

فكأن العنوان "العجب العجاب" والصورة يتفاعلان معا ليمثّلا عقدا بين المؤلّف والقارئ ففي العنوان يقرُّ المؤلّف أنّه يقدّم نصّا غامضا وساخرا هو "العجب العجاب"، وفي صورة الغلاف يسخر من القارئ السّطحيّ وغير النّبيه، ويقدّم للقارئ آليّة فكّ الغموض، فيُهيب به أن يبحث عمّا وراء السّواد، هنالك فقط سيدرك "العجب العجاب".

إن صورة الغلاف إذن تضمين اِنعكاسي لبنية الخطاب ولتشكّلاته اللّسانيّة كما أنّها تضمين اِنعكاسي لعمليّة القراءة في مطلق تجريدها، أي "مرآة عاكسة" للعلاقة بين

الخطاب وعمليّة التّلقّي، بما أنّ القراءة تصطدم أوّلاً بإحتجاب 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 أنها تحيل على الرّواية وتنظر فيها إبداعا و قراءة. ولابدّ من الإشارة كذلك إلى الخطاب الذي ورد عن الكسوف في آخر الرّواية، وتجسّد في نص مكتوب ونصوص أخرى هي عبارة عن ملصقات لصور ومقالات مقتطعة من بعض الجرائد المغربية. وهو خطاب تمويهيّ، ظاهرُه اِنشغالٌ بظاهرة الكسوف وما أحدثته من أثر في الشعوب، وباطنه نقدٌ لتعامل الدول النامية البدائيّ مع الظاهرة مقابل سلوك الدّول 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 الجزئي" (ص200). ولكنّ بعض القرائن توحي بأن هذا الخطاب غير مقصود. وبعض هذه القرائن معنويّ إذ ورد الحديث عن الكسوف غريبا عن نسيج الرّواية الحكائيّ، بما أنه بدا مُقحما فيها بطريقة مفتعلَة غير مبررة، وبعضها الآخر ماديّ تلفظيّ أخرج الكسوف من دلالته الطبيعيّة الكونيّة الماديّة إلى دلالته الأدبيّة المرتبطة بالتّأويل. ومن تلك القرائن قول السّارد عن الكسوف إنّه "يستدعي من أُولِي الألباب التأمل لفهم ما يجري"(ص 19).

ألا يقصد المؤلّف بأولي الألباب القرّاءَ الفطنِين الّذين لا يكتفون من النّصّ بمجرّد الظّاهر وإنّما يبحثون عن دلالاته الخفيّة الكامنة؟

إن الأمر يبدو كذلك، رغم أنّ المؤلّف كان يشكّ في وجود هؤلاء القرّاء فيجعل زوال الكسوف موضع اِفتراض مستبعد إذ يقول"وما سيأتي بعد اِرتفاع المحال وزوال الكسوف **إن هو زال** (ص197). فكأنّ المؤلّف يعيش صراعا مع الغفلة والكسل الذّهنيّ، بدأه بطريقة نضاليّة متفائلة أظهرتها صورة الغلاف التي تدعو إلى تجاوز الغموض والبحث عن المعنى الغائب بالتمسّك بآثاره التي تلتمع من وراء السواد، حتّى يعود إلى السّماء إشراقها وتعود إليها زرقتها. لكن مسار الرّواية يوقِع

المؤلّف في براثن اليأس من واقع القراءة عبّر عنها بتلك الملصقات التي تؤكّد بها شكَّه في زوال الكسوف، وبذلك يصبح القارئ نفسه هدفا لسخرية المؤلّف.

يتّضح من خلال ما ذكرنا أن صورة الغلاف مرآة عاكسة لبنية الرّواية القائمة على خطاب مزدوج، كما هي مرآة عاكسة لعمليّة القراءة القائمة على فكّ متواصل للتّشفير، ناهيك أنّها ترتبط بالنّصوص الأخيرة حول الكسوف، وهي تشكّل معها تضمينا اِنعكاسيّا ساخرا للكتابة والقراءة معا.

2.2. العنوان الرئيسيّ:

يمثل العنوان الرئيسي في هذه الرّواية مركّبا جزئيّا بالنّعت يبدو معلّقا من النّاحية التّركيبيّة وقد يكون مبتدأ خبره محذوف "العجب العجاب في هذه الرواية" وقد يكون خبرا لمبتدإ محذوف "هذا العجب العجاب". ويعرف لسان العرب عبارة "العجب" بأنّها "إنكار ما يرِدُ عليك لقلّة اِعتياده"[29].

ولكن ما يهمّنا في تعريف لسان العرب هو ما ورد بعده من ربط بين العجب والسّخرية في ما يلي: "وفي الآية: بل عجبت ويسخرون"[30]. وبهذا يرتبط العجب بالسّخرية في علاقة سببية، فإنكار الشيء قد يثير شعورا بالسّخرية. وعادة ما نسخر من العجيب إما بسبب اِستطرافه أو تهجينه. أما العجاب فهو في اللّسان "تجاوز حد العجب"[31].

وانطلاقا من العلاقة الّتي وضعها لسان العرب بين عبارة "العجب" والسّخرية، يمكن الحديث في العنوان عن سخرية لفظيّة مباشرة، فالباثّ يعلن في هذا الخطاب الواصف عن موقفه السّاخر من مضمون هذه الرّواية باِعتباره عجبا أي مثيرا للسّخرية.

ولكن السّخرية لا تكمن في ما هو معجميّ فحسب وإنّما تتجلّى من خلال التّشديد على عبارة"العجب" بالنعت أي "العجاب" الذي ورد صيغة مبالغة وبحضور هاتين العبارتين بصفة متلاحقة نلمح نوعا من اللعب بالكلمات عن طريق

التركيم الذي يخفي مقصدا لا يبدو بريئا. وكأنّ المؤلّف يعدّ القارئ لتلقي نص ساخر. وإن ما يؤكّد هذا المقصد صورةُ الغلاف.

3.2. عناوين الفصول

تتضمن الرّواية أربعة عناوين كبرى تتصدر أقسامها هي: مهاد العجب . مركز العجب . بستان العجب . مجمع العجب. ويلفت الإنتباه هذا التّركيز على عبارة "العجب"، واللّعب بها وتركيمها وتقليبها على وجوه عدّة، حتّى لكأنّ المؤلّف 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 الظّنون، فنحن نلمح سخرية غير مباشرة نتجت عن عدم التناسب بين تفاهة الموضوع من جهة والمبالغة في التّعريف به والحديث عنه من جهة أخرى.

4.2. عناوين الأقسام

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

. حالة قلق مقلقة: إنّ ما يلفت الإنتباه في هذا العنوان الفرعي هو ظاهرة الإشتقاق التي أدّت إلى تركيم 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 تعمُّد المؤلّفِ اللعبَ بالكلمات نلمح من خلاله نغمة بيّنة من السّخرية غير المباشرة.

. صاحب المعالي: تتجلّى السّخرية من خلال ما تتضمنه هذه العبارة من خطاب مزدوج، فمن الجليِّ ذلك التقابل بين الرسالة الظاهرة غير المقصودة والقائمة على التّمجيد، وبين الرّسالة الباطنة القائمة على التحقير. ولا يتجسّد هذا التّقابل من خلال الألفاظ وإنّما يُلمح من خلال السّياق خارج اللّسانيّ، فعندما نقرأ هذا العنوان ونقارنه بالمرجع الّذي يعود عليه أي بطل الرّواية، نلمح تقابلا بيِّنا بينهما،

لأنّ بطل الرّواية كان يلهث وراء السّلطة، ويقبَل في سبيلها أن يعرِّض 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 والضعة التي بلغها المسمَّى.

. بطل ليوم واحد: يتكوّن هذا العنوان من مركّب شبه إسناديّ تصدَّره مصدر قائم مقام الفعل وهو:"بطل"، وتلاه متمّمٌ مفعول فيه للزّمان هو:"ليوم واحد". وتتجلّى السّخرية أوّلا من خلال السّياق اللّسانيّ اِنطلاقا من أنّ هذا العنوان يتضمّن عبارتين متناقضتين، فثمة تناقض بيِّن بين صفة البطولة وهي قيمة ثابتة وبين تقييدها بزمن قصير جدّا هو "يوم واحد". ولكي نعرف دلالة العنوان لا بدَّ من القيام بعملية قلبٍ حتى نمتصَّ العاهة، فنتحصّلَ عندئذ على صفة مغايرة تماما، وهي أنَّ المعنيَّ بهذه الصِّفة ليس بطلا بل هو أبعد ما يكون عن البطولة.

وإنّ الذي يعزز السّخرية التي تولّدت من خلال السّياق اللّسانيّ هو السّياق خارج اللّسانيّ، فعندما نقارن بين صفة البطولة من جهة والمعنيِّ بهذه الصفة من جهة أخرى أي الشّخصيّة الرّوائيّة، يتجلّى لنا ذلك التقابل بين الدال والمدلول، فالشّخصيّة المعنية أبعد ما تكون عن البطولة، ذلك أنّنا رأينا البطلَ على اِمتداد الرّواية مهزوزا ينتظر أخبار تعيينه على رأس الوزارة بقلب وجِلٍ وجبنٍ فائضٍ.

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

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

جرْيَ البطل وراء المنصب من خلال الإستعارة أي لحس الصورة. ولا يخفَى ما في فعل"لحس" من سخرية ترتبط بمجال السّياسة وبتعامل الوصوليّين والمتسلّقين 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 تتجلّى من خلال بعض الإجراءات اللّغويّة الظاهرة. ذلك أنّ الخطاب يتضمن بعض العبارات المهجنة للمؤلف، فالمؤلّف يكتب من وحي "خياله المريض" (ص163)، وهو مصدر "للإفتراءات"، وهو "ينظر دوما إلى ما حوله بنظرات سوداء لا يترك شاردة أو واردة إلا عابها، ولا يبصر في الوجود ظلا للخير أو لونا للأمل"(ص164). وهو له "موقفه المعلوم من النساء، يتخذهن مادة للهزء هو الذي لا يقرّ له قرار، ما ينفك يتنقل 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..إلخ"(ص170).

والطّريف أنّ السّخرية من المؤلّف الّتي وردت في بعض الأمثلة المذكورة، هي سخرية المؤلّف من المؤلّف، وإن وردت على ألسنة الشّخصيّات.

ولا تتجلى السّخرية من خلال التّعبير المباشر فحسب وإنّما تظهر بطريقة غير مباشرة من خلال قرائن عدّة منها الغلوُّ الذي هيمن على لغة الخطاب الواصف كما هو بيِّن في ما يلي: "لا بدّ للسّارد ومن ورائه المؤلّف أن يذكِّر القارئ في مطلع هذا الفصل الجديد بشخصيّة السيّد سين. فإذا كان البعض من مريدي المؤلّف ومتتبعي حركاته وسكناته يعرفه حق المعرفة، فإن غيرهم قد يغيب عن فطنتهم وجوده، وهو في حد ذاته أمر منكر لأنه سلفا 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 الغلوّ في عبارة "مريدي المؤلّف" التي تقدم المؤلّف في صورة شيخ صاحب طريقة، حتى أن القارئ يتخيَّله على هيأة معينة. وقد أُرفقت هذه التسمية بعبارات أخرى يلفت الإنتباهَ إرتباطُها بمرجعيّة 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 الضّمير"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 المؤلّف، فإن الصُّورة الّتي رسمها المؤلّف لنفسه تبدو مثيرة للإنتباه بما أنها تخرق صورته المعتادة من جهة تلك العلاقة الغريبة التي أوجدها بينه وبين قرائه، وهي علاقة قائمة على المحاسبة والعقاب والرّدع. ولا يمكن لأيٍّ كان أن يتصوّر كيف سيعاقِب المؤلّفُ القارئَ. إنّ السّخرية ترتبط هنا إذن بالسّياق خارج اللّساني من جهة عدم التناسب بين الأقوال وبين العلاقة الطبيعية والمألوفة بين المؤلّفين والقرّاء، فالأثر الأدبيّ عندما يخرج من يد المؤلّف يخرج عن سلطته ويصبح ملكا للقارئ. وهو الخيطُ الوحيد الّذي يربط بين هذين الكيانين، وأداةُ التواصل الوحيدةُ بينهما. وإن الحديث عن عقاب المؤلّف للقارئ على تجاهله وجودَ الشّخصيّة، يفترض أنّ هناك فضاء آخر متخيّلا يجمع المؤلّف بالقارئ، بينما الفضاء الوحيد الذي يمكن أن يجمع بينهما بعد عمليّة النشر، هو فضاء النّقد، وهو فضاء غير مرتبط بالمتخيّل. وإضافة إلى ذلك فإنّ الحديث عن إستخفاف القارئ بوجود الشّخصيّة يفترض وجود علاقة ذات إتجاهين بين الأثر الأدبيّ والقارئ، بينما العلاقة ذات إتجاه واحد أي من الأثر إلى القارئ لا العكس. وإذا أراد القارئ أن يعبّر عن موقفه من الرّواية، فإنّه يقوم بذلك، كما سبق أن ذكرنا، في فضاء النّقد.

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 الجدّيَّ، ولم يعد نصّا نقديّا يطرح بعض مشكلات الكتابة عبر نظر الرّواية في نفسها، وإنّما تحوّل إلى مجال تداخَل فيه المتخيّل باللا متخيّل والتبست فيه القصّة بالنّقد.

ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحدِّ، لأنّ السّخرية في هذا الخطاب تتجاوز هذا البعد الضيّق الذي ينحصر ضمن إجراءات لسانية وغير لسانية تدين المؤلّف وتسخر منه. إنّ المسألة أكبر من ذلك لأنّ السّخرية تبدو وسيلة ينظر المديني من خلالها في الخطاب الواصف برمّته ويقيِّمه، ويُقدِّم بطريقة طريفة ساخرة رؤيته لهذه الظّاهرة.

3. السّخرية من الخطاب الواصف

يبدو الخطاب الواصف في بعض المواضع من هذه الرّواية مُربكا، من ذلك مثلا إعلانُ المؤلّف أنّه يجهل حقيقة شخصياته، ففي المثال الموالي يبدو المؤلّف منشغلا بالنظر في مسألة العلاقة بين شخصيّة السّيّد سين في هذه الرّواية وشخصيّته في قصّة سابقة بعنوان "رؤيا السيد سين"، هي ذاتها عنوان مجموعة قصصيّة لأحمد المديني. والّذي يلفت النظر هو حيرة المؤلّف من شخصيّة "السيد سين" في قوله: "على أنّ التذكير به محيِّر لأنّ شخصيّته الأصليّة وردت للمرّة الأولى في قصّة بعنوان "رؤيا السيد سين"، هي ذاتها عنوان لمجموعة قصصية لكاتب هذه الرواية"(ص109).

ويجعلنا هذا نتساءل قائلين: كيف يحتار المؤلّف من أمر الشّخصيّة وهو الذي أوجدها في المجموعة القصصية المذكورة كما أوجدها في هذه الرواية؟ إنّ السّخرية إذن، تتجلى من خلال السياق خارج اللّساني، فمن الجليِّ تلك المفارقة بين هذه الأقوال وبين ما نعرفه عن علاقة المؤلّف بالعالم الرّوائيّ، باِعتباره خالقا له، وعالما بكل دقائقه وتفاصيله، لذلك فلا يوجد أي مبرّرٍ للحيرة أمام تحديد شخصيّة

السّيد سين في علاقتها بروايات سابقة، إذ لا يمكن للمؤلف أن يحتار أمام مخلوقاته القصصيّة الّتي صنعها وشكّلها.

بذلك يختلّ اِنتظار القارئ، فبقدر ما كان مستعدا لتلقي خطاب واصف، تصيبه الحيرة من تحوُّل وجهة هذا الخطاب تحوّلا غير مفهوم. وهذا يؤكّد أنّ نظر الرّواية في نفسها كان مفتعلا يعمّه الاِلتباس، ناهيك أنّ المؤلّف نفسه يعترف بهذا الاِلتباس ضمن خطاب ملتبس بدوره إذ يقول: "على أن هذا كله لا يسعفنا كثيرا لنتقدّم في رؤية تلك التّجليّات المطلوبة، الممعنة في الاِلتفاف على غموضها، ودونها تزداد الصّورة اِنغلاقا لتصبح في منتهى الغرابة، فما هو وجه الغرابة؟ إنّه في هذه الحالة أنّ تحيل صورة ما بِالتباس على صورة غيرها هي ذاتها تحيل على ما هو أكثر اِلتباسا منها. وهذه الإحالة ليست مباشرة وإنّما تتمّ على الأغلب بطريق الإيحاء."(ص110).

هذا الاِلتباس بين الخطاب النّاقد والخطاب المبدع يضعف من مصداقية الخطاب الواصف، ويشكِّك في نوايا المؤلّف من وضعه، ناهيك عن اللّغة الّتي اِعتمدها المؤلّف ليقدّم آراءه النّقديّة، وهي لغة لا يمكنها أن ترتقي إلى مستوى لغة النّقد 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 السّيد سين أم على المؤلّف كما في الجملة التالية: "لابد للسّارد ومن ورائه المؤلّف أن يذكر القارئ في مطلع هذا الفصل الجديد بشخصيّة السيّد سين. فإذا كان البعض من مريدي المؤلّف 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 السّر جهلَه به، وهو ربما غفر لمن حوله كثيرا مما يأتون من الخطايا من أيّ نوع، لكن هيهات أن يسكت عن الجهل أو الاِستخفاف بوجوده" (ص109).

ربّما ذهب الظنّ بالقارئ إلى أنّ الضمير في قوله: "الإستخفاف بوجوده" يعود على المؤلّف بإعتباره المسيّر للخطاب الرّوائيّ والمتحكّم عن بعد في سيرورته. وبذلك تُطرح قضيّة السّارد والمؤلّف وطبيعتهما ودورهما في الرواية، وما أقرّته البنيويّة من تغييب للمؤلّف وإقصائه عن مجال الدّراسة، وردٍّ فعْلٍ بعض المناهج التي تريد أن ترد للمؤلّف إعتباره. ولكنّ ذلك لم يكن إلا خطابا مموّها، فالذي لا يغفره السّارد ليس إنكار القارئ للمؤلّف وإنّما جهله بشخصيّة السّيّد سين. وهل جهل القارئ بشخصيّة السّيّد سين، أو بغيرها من الشّخصيّات، يبرّر كل هذه الثورة من المؤلّف؟ إذن فالخطاب مزدوج يوهم بأنّه نقديّ وهو في الحقيقة خطاب ساخر، كما أنّه خطاب لا يخضع إلى منطق بما أنّه يتعامل مع السّيّد سين تعاملا متناقضا فهو من جهة شخصيّة متخيّلة، وهو من جهة أخرى ذو تأثير في مصائر الأشخاص الحقيقيّين أي القرّاء الّذين يتوعّدهم المؤلّف بعقاب أليم، خاصّة عندما يقول: "قليلا ما إقترب منه أحد إلا خاشعا، أي ذاهلا متشفعا أو صاغرا، فما رآه وإن أبصره. إلا من إقترف فعل النظر خلسة فقد صعق، وتعداد هؤلاء قليل جدا حتى إن أسماءهم محصيّة في لائحة منحوتة بمدخل المدينة عبرة لمن لا يعتبر." (ص110). وبذلك يتجلّى أنّ الخطاب الواصف خطاب تمويهيّ صرف لا يُقصد من ورائه سوى السّخرية.

ويتعمّق التّمويه عندما يذكّر المؤلّفُ القارئَ 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 الواصف مثيرا للتساؤل بما أنّه ينظر في خطاب تخيّلي غيرِ واضح أو ثابت، وبمّا أنه تحوّل في بعض الفقرات إلى هذيان لا صلة له بالنّقد 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 المؤلّفَ هو المتكلّم.

وتتعمّق غرابة هذا الخطاب الواصف في القسم الموسوم بـ"نساء الحكاية". ومن مظاهر السّخرية في هذا الخطاب أنه لم يرد على لسان المؤلّف وإنّما على ألسنة شخصيّات الرّواية، ناهيك أنَّه لا يطرح قضايا تخصّ الأدب، بقدر ما يسعى إلى إماطة اللثام عن بعض الأحداث الّتي أغفل المؤلّف ذكرها، أو قام بتحريفها، فهو خطاب يعمق الإيهام بالواقع، بما أنه ينقد علاقة المؤلفين بالواقع، فهم "يدفعون أقلامهم في حياة الناس البسيطة لتعقيدها، وتعكير ما هم فيه من صفو العلاقات والأوضاع العادية"(ص162)، وهم يتسللون إلى السويداء من مضاجع الناس(ص163). إنّهم مثل "الشرطة السرية، والمباحث العامة، وكل الأجهزة الأخرى المكلفة بنشاط التجسس والبحصصة"(ص162).

وهو يسخر كذلك من عمليّة التلقّي، فالقرّاء يُقبلون على الرّوايات" 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 أنّه لا يختلف عن النّقد الّذي تعرّضت إليه الواقعيّة. وقد رأينا مثل هذا النّقد في خطاب "وردة للوقت المغربي" الواصف 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 الواصف بعدا ساخرا ليس موقف الرّوائيّ من الواقع وإنّما اِتّهامه بأنّ له نوايا خبيثة ومصالحَ تجعله يضيف وينقص. وبذلك خرجت الرّواية من هيأتها الأدبيّة والفنيّة لتصبح حلبة صراع أخلاقي متخيّلٍ بين المؤلّف وبين الشّخصيّات. وقد فقد الخطاب الواصف هويّته، فلم يعد نصّا نقديّا "ذا جوهر لا تخيلي" على حدّ تعبير "جينيت"، وإنّما أصبح بدوره نصا تخيّليّا، يفترض وجود علاقات تخيّلية بين المؤلّف والشّخصيّة كما في قول للا سوسو:"وماذا حدث؟ تآمروا عليه، وهذا ما لم يذكره المؤلّف لأنه لا شك

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

إنّ السّخرية ترتبط بالسّياق الخارج لسانيّ، لكنّ الطّريف أنّ المسألة لا تتعلّق بالتّقابل بين الأقوال وبين ما نعرفه عن المؤلّف، وإنما تتعلّق بالتقابل بين الخطاب الواصف في هذه الرّواية والخطابات الواصفة الأخرى، فالخطاب الواصف لا يعدو أن يكون محاكاة ساخرة للمألوف السّائد من هذه الخطابات. ويمكن أن نُرجع ذلك إلى أنّ المؤلّف يسعى إلى تجديد اِستراتيجيّاته، فإذا كان الخطاب الواصف في رواية الثّمانينات، مثل رواية"وردة للوقت المغربي"، يشكّك في المشروع الواقعي، الّذي يمّحي فيه المؤلّف بدعوى الواقعيّة، فيترك المجال للمؤلّف كي يسجّل حضوره مقدّما آراءه حول الواقعيّة الموهومة، وإذا كانت وظيفة هذا الخطاب بمقتضى ذلك، نقدُ هذه الواقعيّة وإثبات زيفها، فإنّ الخطاب الواصف في "العجب العجاب"، وهي من روايات التسعينات، يسخر من الخطاب الواصف نفسه بِاعتباره خطابا خاصّا بمرحلة التّجريب، والتّجريب لا يمكن أن يستقرّ على مبدإ، إنّما هو تجاوز مستمرٌّ، فكما اِنخرط المديني في جماليات السّتّينات وما بعدها، وقدَّم بعض آرائه النّقدية في خطاباته الواصفة، هاهو الآن ينقلب على الخطاب الواصف نفسه، لا بإنكاره وتجاوزه وإنّما بمحاكاته محاكاة ساخرة. إنّه شكّك في الواقعيّة بِاعتبارها عاجزة عن فهم العالم رغم اِدّعائها ذلك، وهو الآن يشكّك في ما وصلت إليه الرّواية التّجريبيّة نفسها.

الخاتمة

حاولنا في هذا البحث تحليل مظاهر السّخرية في الخطاب الرّوائيّ الواصف في رواية "العجب العجاب" للمديني. وانطلقنا من تحديد المفاهيم الكبرى من قبيل "السّخرية" و"الخطاب الرّوائي الواصف"، معتمدين بعض النّظريات النّقديّة. وسعينا

أوّلاً إلى البحث عن تجلّيات السّخرية في صورة الغلاف فالعناوين، ثمَّ في حديث الرواية عن ذاتها.

وقد بيّنا عند تحليلنا صورةَ الغلاف أنّها تمثل خطابا واصفا بإعتبارها مرآةً عاكسة لكيفيّة إشتغال الرواية، قائمةً على خطاب مزدوج، ومرآةً عاكسةً لكيفية القراءة بما أنها توجه القارئ نحو طريقة معيّنة في القراءة. وهو في نفس الوقت وسيلة للسخرية من واقع القراءة بإعتبارها قاصرة عن إدراك المغزى الخفيّ في الخطاب. وأشرنا إلى أنّ بعض النّصوص الأخرى عزّزت هذه الغاية، وهي تلك الملصقات لصور ومقالات مقتطعة من بعض الجرائد المغربية تتحدّث عن ظاهرة الكسوف وعجز الشعوب في الدّول النّامية عن فهمها على عكس الدّول المتقدمة. وبهذا تبيّن لنا أن صورة الغلاف لم تكن مجرد رسم غير ذي معنى، وإنّما هي ملفوظ محمَّل بالدلالة.

وأشرنا بعد هذا إلى ما في العناوين من سخرية لفظيّة مباشرة، تجلّت من خلال اللّغة الّتي قامت عليها، وسخريةٍ غير مباشرة تجلّت من خلال اللّعب بالكلمات والتّركيم.

وحلّلنا بعد ذلك مظاهر السّخرية في حديث الرّواية عن نفسها، فبيّنّا أنّ السّخرية تتجلّى في مستويين: سخرية في الخطاب تجلّت من خلال بعض الإجراءات اللّغوية الظاهرة ومن خلال الغلوُّ الذي هيمن على لغة الخطاب الواصف وهي سخرية مباشرة موجّهة أساسا من المؤلّف إلى المؤلّف. وبيّنّا أن الصبغة الإفتعاليّة في هذا الخطاب تؤكّد سخرية المؤلّف من الخطاب الواصف الّذي يعتبر من مكتسبات المرحلة التجريبيّة. وهذا يبدو إيجابيا في وجه من وجوهه، بما أنّ الرّواية ما فتئت تبحث عن ذاتها، وترفض أن تستقرَّ على نظم ثابتة، وتسعى إلى التجدّد المستمر.

بهذا حاولنا أن نطرق موضوع السخرية من خلال الخطاب الواصف، أي من خلال الخطاب الذي يسنَد في الغالب إلى المؤلّف لا السّارد، فأفضى ذلك بنا إلى التعرّف على علاقة طريفة بين المؤلّف والقارئ، وبين عالم الكتابة وعالم القراءة.

ومن الأكيد والبديهيّ ما يتميز به موضوع السّخرية من ثراء يشجّع على مزيد البحث لا في مجال الخطاب الواصف فحسب وإنّما في خطاب "العجب العجاب" الرّوائيّ كلّه، فلا يخفى ما في هذه الرّواية من سخرية جديرة بالبحث والدّراسة.

هوامش

[1] أهمل أرسطو جنس "الملهاة" ولم يعتن به عنايته بالمأساة والملحمة، وهذا يدلّ 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 والحِبرة والحلْي والقصر المبني: كأنه يضحك ضحكا". الجاحظ، البخلاء ، دار الجيل، بيروت، 1993، ص30.

[2] من قبيل ما قام به الجاحظ في "البخلاء" ضمن مقدمة الكتاب ومتنه القصصي، وما قام به اِبن رشيق على سبيل المثال في "العمدة" عندما تحدّث عن التهكم في معرض تعريفه بأنواع الهجاء في الشعر.

أُنظر: أبو علي الحسن اِبن 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] اِبن رشيق، **العمدة** ، ص171.

[5] نفسه

[6] يبدو تعريف السّخرية في لسان العرب لغويّا صرفا بينما هو في المعجم غير العربي تعريف تلفُّظيّ وإجرائيّ .

[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 خاطئة، كما تسمح له بأن يلقي بمسؤولية الحقيقة المغلوطة التي تم" التلفظ بها 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 الواصف مثيرا للجدل بما أنّه إعتبر النّصوص الموازية خطابا واصفا. لكنّنا رغم ذلك سنعتمد هذا التعريف لأننا نؤمن بوجاهته التي سنسعى إلى إثباتها من خلال هذه الدراسة، ولا يمنع هذا من التّمسك ببعض التّحفّظات تجاهه خاصة فيما يخصّ علاقة كلّ من النّصوص الموازية و"الخطاب الواصف" بالواقع والتخيّل. ولا يخفى كذلك أنّ هذا التّعريف يجعل الخطاب الواصف غير مقصور على الرّواية الحديثة بما أنّ الرّواية التّقليديّة لا تكاد تخلو صفحاتها الأولى من عناوين وتصديرات.

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

[29] إبن 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.

المعاجم

- إبن منظور، لسان العرب.
- Le robert.