

الاغترابُ معنىً قصصياً

عن مجموعة "أسماك البرّ المتوحّش" لواسيني الأعرج

Alienation as a Narrative Meaning

From the collection "Fish of the Wild Land" by Wasini Laredj



علي عتيق المالكي^{*}

¹جامعة الطائف، المملكة العربية السعودية.

alialmalki9676@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2025/08/04 تاريخ القبول: 2025/09/10

ملخص:

كانت الفترة التي تلت الستينات الميلادية من القرن العشرين فترة ذات خصوصية بالنسبة للعالم العربي حيث نالت فيه معظم البلاد العربية استقلالها. وقد انعكست حالة الاضطراب التي أعقبت ذلك على الشخصية العربية التي وجدت نفسها تملك مصيرها، وهو ما تجلّى في الأدب بشكلٍ عام وعلى فنّ القصة القصيرة بشكلٍ خاص. ولعلّ أبرز ظاهرة برزت في تلك الفترة هي حالة الاغتراب الذي ظهر على شخصيات تلك القصص، وفي هذه المجموعة القصصية للكاتب واسيني الأعرج المعنونة بـ "أسماك البرّ المتوحّش" نتلمس آثار الاغتراب على امتداد جميع النصوص، وذلك على الرغم من تنوّع الجوانب الموضوعية لكلّ قصة ما بين العاطفي والاجتماعي، ومع تباين مكان الأحداث بين ما هو داخل الوطن أو خارجه. وحاولنا هنا تتبع حالة الاغتراب من خلال التركيز على تحليل عناصر البنية القصصية كالعنوان والشخصية.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة؛ الاغتراب؛ واسيني الأعرج؛ البنية القصصية؛ الشخصية.

Abstract:

The period after the 1960s was of particular interest for the Arab world as most Arab countries gained their independence. The subsequent state of turmoil was reflected in the Arab personality which found itself in control of its own destiny. This was evident in literature in general and in the art of the short story in particular. The most prominent phenomenon that emerged during that period was perhaps the feeling of alienation depicted by the characters of these stories. In this collection of short stories "Fish of the Wild Land" by the writer Waciny Laredj, the effects of alienation are clearly and extensively palpable across all its texts despite their rich diversity ranging from emotional to social and from internal to external. In this study, we've attempted to trace the state of alienation by focusing on analyzing the elements of narrative structure such as the title and the characters.

Key words: Short Story; Alienation; Waciny Laredj; Narrative Structure ; Character.

*علي عتيق المالكي

يُمكن للقارئ أن يجد في مجموعة "أسماك البرّ المتوحّش" (الأعرج، 2010) لواسيني الأعرج مادّةً مُفيدةً من حيث كثرة نصوصها وثراءها. ولعلّ أوّل شيء يمكن للقارئ ملاحظته هو أنّ واسيني لم يكن يُفوّت الفرصة دون أن يُشير إلى مشاعر الاغتراب التي استولت على أبطال مجموعته القصصيّة الذين كثيرًا ما كانوا يُبدون قلقهم من هذه الحقيقة التي تُلاحقهم، ولعلّها تُلاحقه هو أيضًا، باستمرارٍ، وتتدخّل في حاضرهم، فتُضيّق من دائرة طُمأنينتهم، وتُنغّص عليهم حياتهم. ويبدو واضحًا، بالتالي، أنّ المؤلّف كان يتوسّل بالقصّ جسرًا لغويًا يهرب عبره أبطال مجموعته من هذه الحقيقة، وليرتحلوا من عوالم واقعيّة إلى عوالم ثانية مُمكنة ومنسوجة على أنقاض العوالم القائمة بالفعل. فمن أجل ذلك، رأينا أنّه قد يبدو حيويًا أن ننظر عبر التفاعل مع هذه المجموعة القصصيّة ومقاربتها مقارنةً لسانيّة خطابيّة، في إشكاليّة حضور تيمة "الاغتراب" فيها، وفي طرائق "صناعة" هذه التيمة التي انقلبت إلى وسواس يرتحل رفقة أبطال هذه المجموعة أينما حلّوا. فما مدى حضور هذه التيمة في نصوص مجموعة "أسماك البرّ المتوحّش"؟ ولماذا شكّل الاغتراب معنًى قصصيًا رئيسيًا في جملة القصص المكوّنة لهذه المجموعة؟ وكيف تفاعل واسيني الأعرج تفاعلًا جماليًا مع هذه التيمة؟ وكيف كان هذا الاغتراب عنصرًا حيويًا خادماً لهذه المجموعة القصصيّة، مؤثّرًا في بلاغتها ومُساهمًا في تكريس جودتها؟ وكيف ساعد أبطال هذه المجموعة ومن ورائهم الكاتب نفسه في تمرير ما شاء لهم من معانٍ صريحة أحيانًا ومضمرةً أحياناً أخرى؟

1- في معنى الاغتراب:

نسعى في هذا المستوى من البحث إلى تقديم إضاءة عن مفهوم "الاغتراب" الذي نتبنّاه، والذي هو وثيق الصّلة بفكر المؤلّف، وبأبطال مجموعته القصصيّة على السّواء. والاغتراب الذي نقصده في هذا البحث نوعان: مكاني وزماني. فأما الاغتراب المكاني، فهو الذي يتجلّى في ذلك الإحساس الذي يشعر به الإنسان في بعده عن وطنه، والتي تجعله مُتعدّد الهويّات، أو بلا هويّة، وهذا النوع من الغربة ليس جديدًا في الأدب العربيّ قديم هو حديثه (ينظر: الجاحظ، 2021). وأما النوع الثّاني، فهو الاغتراب الزماني أو الاغتراب الداخلي وذلك أشدّ أنواع الاغتراب (Rahel, 2014, 36)؛ ونعني بذلك تلك الحالة النفسيّة السيئة التي تُصيب الإنسان، في فترة معيّنة، وهو في وطنه وبين أهله وجيرانه، وفي المجتمع الذي نشأ فيه وترعرع، والتي تجعل موقفه من الحياة موقفًا رافضًا، ورؤيته للعالم وللوجود رؤيةً ثوريّة، بسبب شعوره بالدونيّة واللا انتماء إلى العالم الذي وجد نفسه مُلقًى فيه. وهو شعور ينبع عادةً من وعي الفرد بحرمانه من التمتع بمكتسبات بلاده حرمان قهراً لا حرمان اختيار، وبما حدث له من تهميش وإبعاد وإقصاء، وغيرها من العوامل التي أوقعته في مصيدة "الاغتراب" (حماد، 2021، ص: 20). وذلك ما يُكرّس شعور الفرد المغترب "بأنّ العالم قد خلا من الهدف والمعنى وبأنّ الإنسان صار منزوعاً من جذوره، وبذلك يضيع وتُصبح أفعاله كلّها بلا معنى، وبلا جدوى" (حماد، 2011، ص: 22).

ويبدو أنّ هذا النوع من الاغتراب هو الذي خصّص له واسيني حيّزاً مهمّاً في مجموعته القصصيّة "أسماك البرّ المتوحّش"، التي تتكوّن من تسع قصصٍ، كتّبت في الفترة الممتدّة بين 1970م و1980م موجّهة إلى

موضوع لا يخرج عن السياقات الزمنية والنفسية والإبداعية التي ألّف فيها، وهو الشعور بالاغتراب والرغبة في الثورة والتغيير، فهي قصصٌ تقع على الأعراف، وعلى أسوارٍ تفصل بين مرحلتين في حياة المؤلف؛ مرحلة كان فيها غريباً عن بلده، وأخرى -وهي الأهم- تبدّلت فيها أحواله وأصبح غريباً بين أهله الآخرين. وهذه الغربة الداخلية هي التي تتطلب جهداً تأويلياً مُضاعفاً من أجل استخلاصها.

2- في عنوان المجموعة القصصيّة:

نقف في هذا المستوى من التحليل عند بنية الخطاب العنواني لهذه المجموعة ذاته، فالحظوة المهمة التي أصبح يحتلّها هذا المكوّن القصصي في الدراسات النقدية الحديثة جعلت من اللازم أن نخصّه بقدرٍ من التحليل، من أجل تنزيله في سياقه، وتبيين كمّ المعرفة الذي من شأنه أن يزودنا بها بخصوص ما سيأتي لاحقاً في الخطاب. يُشير الناقد الفرنسي "ليو هوك" (Leo Hoek)، واضع علم العنونة أو "التترولوجيا" (La Titrologie)، إلى أنّ "للعنوان أولويّة على كلّ العناصر الأخرى المكوّنة للنصّ (Hoek, 1981, 10)، ويذهب الناقد "محمد مفتاح" إلى أنّ "العنوان يمدّنا بزايدٍ ثمينٍ لتفكيك النصّ ودراسته، وهو يقدم لنا معرفةً كبرى لضبط انسجام النصّ وفهم ما غمض منه. فهو إن صحّت المشابهة-بمثابة الرأس من الجسد والأساس الذي يُبنى عليه النصّ" (مفتاح، د.ت، ص: 72).

ولعلّ طرفة هذا العنوان "أسماك البرّ المتوحّش" الذي اختاره واسيني الأعرج مدخلاً لمجموعته القصصيّة، تتأتّى من كونه يبدو عنواناً مكثفاً من حيث المعنى، وإذا وصلناه بسياق الكتابة أصبح مُثيراً لغير قليلٍ من الاحتمالات. وما يُمكن أن نقف عليه في هذا السياق، هو أنّ واسيني قد أبدى، من وراء هذا الشكل النحوي للعنوان، قُدرةً على توليد جملةٍ من الافتراضات المعنويّة. ما يعني أنّ العنوان هو وسيلةٌ لأداء الرؤى، وهذا هو المهمّ عنده على ما يبدو، أي أنّ ترتقي الأشكال اللغويّة إلى وحدات من النظام التخيليّ مبتعدةً بذلك عن الأداء الطبيعيّ للغة في مستوياتها من المنظورات التقريريّة ذات الأبعاد القاموسية المشتركة. فهذا العنوان يبعث على التلذّذ الجمالي، لأنّه قابل للتأويل.

ويبدو واضحاً أنّ المؤلّف قد سعى، منذ البداية، إلى كسر أفق توقّعات القارئ، عبر خرقه لما يُسمّيه بول غرايس بمبدأ التعاون (Principe de coopération)، وما يتفرّع منه من حكّم، لاسيما "حكّم الكَمّ" (بولغرايس، 2012، ص: 619) و"حكّم الصيغة" (بولغرايس، ص: 620)؛ ذلك أنّ كمّ المعلومات التي يُقدّمها في عتبة مجموعته هذه لا تفي مبدئياً بالوقوف على مقصده، والعبارات تمت صياغتها بشكلٍ غامض، والتناسب مع سياق التقرير غير مكتمل، ولكنّه في المقابل ذو صلة بسياق التخيل. فعن أيّ أسماكٍ يتحدّث الكاتب؟ ما بها هذه الأسماك؟ وما هو هذا البرّ الذي يضمّ الأسماك، والذي اختار أن يُلصق به صفة "التوحّش" دون غيرها من الصفات؟ وأين يوجد؟ هذه الأسئلة تجعل من العنوان العام لهذه المجموعة القصصيّة كلاماً غير مستقرٍّ على دلالةٍ أحاديّة، وبالتالي، فإنّه يذهب ألوّناً في اتجاه دائرة التخالف مع الواقع التقريري، في اتجاه دائرة التخيل. وهذا "لا يمكن، عندئذ، أن يتناسب إلّا مع هذا السياق الأخير، حيث يكون الأدب على قدر المسافة التي ينأى فيها الكلام عن وهاد المشترك المعروف

" (أولاد بوهدة، 2022، ص: 162). واضح أنّ العنوان، على مستوى الدلالة، مفتوح على التعدّد، وأنّ القارئ، أو المتقبّل، لا خيار له، في هذا المستوى، إلّا التلاؤم مع النصّ والارتقاء به إلى سياق التخيل، من أجل ملء فراغاته والتوصّل بالمعاني والأفكار الدفينة لدى الكاتب، لا سيما وقد بان له، أي لهذا المستقبل أو المتلقي، أنّ كفاءته اللغوية ستثير في ذهنه مسألة المعنى المبتور في العنوان. فهو عنوان لا يقدم معنى تامّاً، وإنّما يدعونا إلى التفاعل معه من أجل إتمام المعنى الناقص أو المحذوف، عبر الإجابة عن هذه الأسئلة التي طرحناها. ولن يكون ذلك ممكناً، في تقديرنا، إلّا باللجوء إلى كفاءات أخرى لا بدّ من توقّرها لدى المتلقي، وإلّا ظلّ هذا العنوان لا يستقرّ على معنى. فهذه الدوالّ بتنوّعها يُقدّمها المؤلّف في سياق جنس القصّة القصيرة، أي الأدب، ولا بدّ أن يكون لهذا السياق تأثير مباشر على تقبّلنا لهذه الدوالّ في مظاهرها التداوليّة. وفي هذه الحالة على المتلقي أن ينظر في كفاءته المتعلّقة بالسياق، فمن المعلوم أنّ الفترة الزمنية التي ألّف فيها الكاتب هذه القصص مجتمعة، وهي الفترة التي امتدّت من سنة 1970م إلى سنة 1980م، هي فترة تميّزت في الأدب العربي بشكل عام والجزائري بشكل خاص بالتقلّب وعدم الاستقرار الناتج عن مخلفات الاستعمار، والتي كان من نتائجها ظهور المذهب الواقعي في الأدب الذي وجد فيه الكتاب مجالاً خصباً للتعبير عن واقع البلاد بما فيه من تناقضات وعزلة وحرمان. ودون شكّ، فلقد استغلّ واسيني الأعرج هذا السياق لينخرط بدوره في هذا الاتجاه العام للأدب من أجل تعرية هذا الواقع المريع، وذلك عبر استدعائه لجملة من الشخصيات التي جعلها أبطلاً لقصصه التّسع، وسعى إلى تمجيد بعضها وفضح بعضها الآخر. ومن المهمّ في هذا السياق، الإشارة إلى أنّ الباحث والناقد الجزائري أبي القاسم سعد الله قد قسّم هؤلاء الأبطال الذين أثّرت بهم كُتّاب القصّة الجزائرية في فترة الاستعمار وما بعده، قصصهم إلى صنفين رئيسيين: صنف يُمثّل فكرة وطنيّة، وصنف ثانٍ يُمثّل فكرة مُضادّة (الخيانة). وهذا الصنف الثاني هو الذي أشار إليه الباحث بالقول: "في هذه القصص يقوم بأدوار غريبة، فيُقدم على الخيانة أحياناً، والشعوذة وبيع الضمير أحياناً أخرى، واستغلال البسطاء والجهال أحياناً ثالثة. فالبطل هنا ليس له رصيد من شجاعة أو ضمير. كلّ ما يُريده ويسعى له هو الحصول على لقب أو كرسي أو مال...إنّه في هذه القصص مثالّ للبطل الأرضي الذي يهّمه فقط إشباع غرائزه الدنيا بما فيها من أنانية وجبن وبشاعة ولو أدّى به ذلك إلى التضحية بوطنه، أو مبادئه أو دينه وجميع مقدّساته". (سعد الله، 2008، ص: 60)

وفي ضوء هذه المعرفة السياقية، فإنّ استعمال القاصّ للدالّ "أسماء" يمكنها أن تقدح، تماماً كما هو الحال بالنسبة إلى استعماله لتركيب "البرّ المتوحش"، في الذهن افتراضات عديدة، خصوصاً في ظل هذه المفارقة التي تجمع بين الأسماء التي من المفترض أن تكون في البحار والأنهار وبين البرّ الذي من المفترض أن يكون مكان تواجد الحيوانات المتوحشة، إذ لا يُستبعد أن يكون القصد من وراء ذلك التلويح بقسوة هذا الفضاء الزماني والمكاني الذي يعيش فيه أبطال هذه القصص، وهو فضاء يُوصف بالقسوة والتوحش ويُعرّز من ظاهرة الاغتراب، حيث القوي يأكل فيه الضعيف، وبهؤلاء الأفراد، الذين يُسمّهم "الأسماء"، الذين يعيشون فيه ولا يتردّدون في الانقضاض على كلّ مكتسبات هذه البلاد، والذين

آثروا منافعهم الشخصية من دون مراعاة لحقوق الأغلبية الأخرى التي تُعاني من الشقاء المزمّن والقيود الثقيلة التي تُعزز من اغترابهم.

وإذا صحّ هذا التأويل فإنّه من البديهي، بعد ذلك، أن تكون القصص جميعها المكوّنة لهذه المجموعة محاولةً من القاصّ للفت أنظار المجتمع إلى مثل هذه الشخصيات والأحداث التي انتزعها من صميم المجتمع الجزائري، والتي عمّقت من اغتراب أبطاله في مرحلة أولى، كما أنّها هي التي عزّزت فيهم بعد ذلك روح الثورة والتحرّر والتخلّص من هذا الاغتراب في مرحلة ثانية.

3- تجليات الاغتراب في "أسماء البر المتوحش":

إنّ محاولة التفاعل مع هذه المجموعة القصصية تجعلنا ندرك بأننا إزاء نصوصٍ على غير قليلٍ من التعقيد، فهي تقع في مراحل عالية التوتر لأنّها على صلة بهواجس الخوف من المجهول القادم، وصعوبة الخلاص مما هو عادة شدّت عراها أيام هؤلاء الأبطال وهم يعيشون الحياة في وطنهم السليب. ويمكن القول إنّ تيمة "الاغتراب" كانت بمثابة الخيط الناظم لهذه المجموعة كلّها، فهي بمثابة قطب الرّحى الذي تدور عليه، وهي لا تغيبُ إلّا قليلاً. فالاغترابُ (الداخلي والخارجي) يحضر بوفرةٍ من خلال ألفاظه الصريحة الدالة عليه، من نحو: "الغربة المطلقة" (الأعرج، ص:44)، "لست وحيداً في غربي" (الأعرج، ص:45)، "غربة النحس" (الأعرج، ص:73)، "غربي المطلقة" (الأعرج، ص:73)، "قال ضريّر يُعاني من الغربة في وطنه"، "الغربة شيء حتمي هنا" (الأعرج، ص:74)، ...، وأحياناً أخرى من خلال ما يُعادلّه ويُلازمه من ألفاظ، من نحو: "الفقر والجوع" (الأعرج، ص:59-61)، "الحزن العميق" (الأعرج، ص:73)، "الضياع" (الأعرج، ص:74)

في القصة الأولى، قصة "أسماء البر المتوحش"، التي مُنح عنوانها للمجموعة برُمّتها، يتحدّث القاصّ عن طفل صغير "كريمو"، ويُخرجه في صورةٍ باعثةٍ على اليأس، فهو يقف وحده في مواجهة عوامل مناوئة كثيرة. فهو ماسحٌ أحذية فقيرٍ، مات أبوه جلّول مُتفحّماً تحت أنابيب الغاز العملاقة، يُمارس عمله في بيئةٍ قاسية وبأجر زهيدٍ ولا يكاد يكفيه قوت يومه، بل هو لا يكفيه حتى لشراء قطعة حلوى هي كلّ ما يتمناه (الأعرج، ص:20-23). من أجل العودة آخر النهار إلى بيتٍ يجد فيه أختاً وحيدة وأماً مرتميةً في أحضان رجل، بل رجال كثر غامضين (الأعرج، ص:15). ولإبراز اغتراب أبطاله، يُسلّط القاصّ الضوء على هذه العلاقة العمودية القاسية التي يُلاقها العامل من زبونه الغني بمجرد خروجه لممارسة عمله، ويعقدُ مُقارنةً بين صورة هذا الطفل الذليل الذي أرهقه الفقر وبين الآخر/الزبون الذي يستثمر هذا الدلّ لمزيد استغلال صاحبه وتدجينه، والذي صوّره المؤلّف ههنا بطريقةٍ فيها الكثير من السخرية: فهو رجلٌ أنيق يلبس كسوة خضراء، أنفه مفتخكٌ بطاظة المنياطو، - جيته عريضة متسخة - أوداجه منتفخة - فمه قدر، وينظر كذئب مريض... (الأعرج، ص:15)

وهي مُقارنة تبدو ذات وظيفة مزدوجة؛ فهي من ناحية تُمعن في تأكيد أسباب شعور البطل/الطفل الصغير بالاغتراب، وثانياً هي ذات وظيفة تحريضية، حيث أنّ القاص يسعى بمثل هذا الأسلوب إلى دفع المتلقّي إلى عدم التعاطف مع الزبون الغني الذي لم يتردّد أمام أنظار ابنته الطفلة في إهانة

العامل والخط من شأنه. ولقد ساعد أسلوب الحوار السريع والمقتضب الذي دار بين الشخصيتين على الكشف عن هؤل هذه العلاقة وفظاعتها، وذلك على نحو ما يتجلى في هذا المقتطف التالي:

"يا هذا الجرو! ألم تسمع؟ قلت لك ابدأ. حاضر سيدي... العمى، لو يتمزق الحذاء، تشتريه أمك يا وحد الفرخ... تضحك يا واحد الموسخ... مالك حال فمك؟ امسح". (الأعرج، ص: 15، 17، 22، 24)

ولا شك في أن طريقة إخراج القاص للحوار الدائرين العامل وزبونه من شأنها أن تستحوذ على انتباه المتلقي، وأن تكتسب حجية قوية وممتازة يستند القاص إليها لإقناع المتلقين وتزويدهم بدلائل واضحة وحاسمة على فداحة أفعال هذا الزبون الذي ما هو إلا صورة مختزلة عن نوعية معينة من الزبائن الآخرين، ومن أجل إثارة انفعالاتهم فيشفقون على الطفل ولا يتعاطفون مع الزبون الغني المتعجرف، بل يدينونه ويدينون تسلطه واستبداده، ويستهزؤون منه ويستخفون به، ويعجبون في المقابل بالعامل الصغير، ويمدحونه ويشرفونه. وإنه لمن الإنصاف القول ههنا أن واسيني الأعرج قد وظف السخرية في غير مرة، وكما ستلاحظ أيها القارئ، لهما بمثل هذه النماذج التي يستدعيها في خطابه وليفضحهم ويُفكر المتلقي منهم. والواقع أنه قد يجوز لنا الحديث، ههنا ومنذ البداية، عن سُخرية الجنس الأدبي (l'ironie du genre littéraire). فمثلما كان الجنس الأدبي قادراً على الاحتفاء بشخصياته وتمجيد أفعالها والتكثير من فائدها ونجاحاتها في الخطاب، وبالتالي إعطاء أسباب استدعائها فيه، فإنه قادر كذلك على السخرية من فئة أخرى من فئات المجتمع التي تتسم بالقذارة والانتهازية والتقليل من قيمتها في الخطاب، وشحنها بقيم سلبية مجردة سطرها النسق المجتمعي الشائع آنذاك، من نحو: التسلط والجمل والبخل، والاستبداد، التي فرضت في هذا السياق على هذا العامل الصغير الخضوع والامتثال للآخرين من زبائنه، وجعلته عبداً لهم، في إشارة إلى الألم الهائل الذي يُعانيه العامل البسيط في بيئته، والذي يجعله منفياً في بلده وغريباً. والنتيجة الحتمية لذلك انتهاج البطل خيارات سلوكية بديلة تضمن له- ولو مؤقتاً- التخلص من وضعه البائس وتجاوز حالة الضياع والاغتراب التي تؤرقه، ويكون ذلك إما بالهروب من هذا الوضع القائم، وإما بمحاولة التكيف معه ولو ظاهرياً. ربما تكون للوهلة الأولى أغلب شخصيات هذه المجموعة القصصية شخصيات هروبية سلبية، تسعى إلى مواجهة مشاكلها بالهروب منها. إنها شخصيات هاربة من ذاتها، فهي على الرغم من وعيها بظروف حياتها غير الإنسانية، فإنها تقف عند حد المعرفة والهرب، أو تمنّي الهرب، من مواجهة الواقع والذات، وهذا ما يفهمه القارئ من سلوك "كريمو" الذي يبدو أنه لم يكن قادراً على مقاومة الهشاشة والضياع اللذين يشعر بهما، فاختر الهروب، حقيقة أم خيالاً، إلى أحضان أمه: ومن هنا فإن هذا العناق يمنع على الطفل الغريب ومن ورائه القاص نفسه أن يعتاد هذه الغربة في بلده، ويحثه على أن لا ييأس رغم كل شيء:

"أحني رأسه، خاف أن يضربه، ولاذ بالصمت... أحسن بالانسحاق، تمنّي لويبيكي... لم يقل شيئاً... حاول أن ينسى... آه يا أبي لو تعود... سأخبرك أن تحملي بين ذراعيك، وتقبليني حتى يُغمى عليّ وعليك... تكوّم في حجر أمه كقطعة قماش بالية، ثم نام على دمعة...". (الأعرج، ص: 18، 20، 22، 26، 27)

ومما يلاحظ أنّ هذا الهروب المجازي سيتكرّر في غير مناسبةٍ عند واسيني، فكما خير "كريمو" الهروب إلى أحضان أمّه، فإنّ بطل قصّة "كاتيا...متاعب الإقامة في العراء" (الأعرج، ص:55)، قد اختار بدوره الهروب بخياله إلى أحضان عشيقته الدافئة يعانقها عناقاً كلياً، فهو يقول: "كان وجهك أكبر من وجه امرأة، وكانت عيناك مواكب أفراحي الموسميّة. وصدرك العريض كان مينائي" (الأعرج، ص:62)، ويُضيف: "خلت نفسي أنّي نمت في حجرك بعد أن هربت من ثقل المدينة وشراسمتها" (الأعرج، ص:66). وهنا كما هناك، تُصبح أحضان الأنثى (الأم- العشيقة) بمثابة العالم الجديد الذي بناه القاصّ بالأدب وفي الأدب، ليُصبح بمثابة المدينة الخياليّة التي تنبني على أساس التضادّ مع المدينة الحقيقيّة المتّسمة بالفوضى والتمزّق والشتات، وطمس الهويّات والفرادات. والملاحظ أنّ كلّ ما ذُكرت المدينة "الحقيقيّة" في هذه المجموعة، إلّا وذُكرت معها الصفات السلبيةّ الملتصقة التي تؤدّي بالبطل إلى فعل "القتل" الرمزي للوطن برمّته، فهي "مدينة منهارة صفراء" (الأعرج، ص:86-110)، "أيامها باردة تنزّ بالوحشة والغربة المطلقة" (الأعرج، ص:44)، "مساءاتها باردة" (الأعرج، ص:57)، و"لياليها مخمورة ولا تُبالي" (الأعرج، ص:46)، و"حافلاتها مكتظة بالفلاحين والعمّال الذين يلهثون وراء الخبزة المكفّنة بألياف الموت" (الأعرج، ص:134)، و"وجوه سكّانها سطرّتها التجاعيد...وأخرى حفرها البرد" (الأعرج، ص:51-78)، و"مُشرّدوها وجياعها مرميون على الأرصفة" (الأعرج، ص:74)، و"الموت فيها يُوزّع مجاناً ولا يستثن أحداً" (الأعرج، ص:136). وفي هذه الحالة فإنّ أفق انتظار القارئ يصبّر له هذه العلاقة العمودية التي تربط الطرف الأوّل (المدينة- الشوارع- الجدران) مع الطرف الثاني (البطل) والتي تدلّ على رغبة الطرف الأوّل في سحق الطرف الثاني وتعزيز اغترابه وجعله في موقف الضحيّة المستسلمة. ولكنّ هذا الأفق سرعان ما يخيب، لأنّ البطل الذي ما هو سوى قناع للقاصّ نفسه، لا يتردّد في محاولة عبور هذه الأمكنة وتجاوزها ولو بخياله، "كانت ذاكرتي تهجر خلف جدران المدينة" (الأعرج، ص:74)، مما يدلّ على أنّ له طاقةً تعصمه من الاستسلام والتلاشي. فرغم ما يتناوب عليه من أصناف النكبات وأسباب الفناء، فهو قادرٌ على عبور هذه الفضاءات وتجاوزها، ومهما تحرّكت الأرض من تحت قدميه وتزعزعت، فهو لن يسقط. (الأعرج، ص:79)

وبالتالي، فإنّ من المهمّ التأكيد أنّ هذا الهروب لا يعني في هذا السياق هروباً أبدياً يقضي بالاستسلام والرضوخ للواقع رضوخاً كلياً، إذ يبدو أنّ هذا النوع من الهروب مرفوضٌ في نظر أبطال هذه المجموعة القصصيّة، ومن وراء هؤلاء القاصّ نفسه. ولكنّ الهروب الذي يُمارسه أبطال هذه القصص ما هو سوى استراحة قصيرة ومهمّة، يعتبرونها جزءاً مهمّاً من عمليّة اكتشاف الذات والوعيّ بها، بعد إثرائها بهذه التجربة، وهو ما نلاحظه من خلال خاتمة هذه القصّة، حيث يقول:

"رأى نفسه في الحلم نورساً أبيض ينشر جناحيه الواسعين على الأشياء الجميلة وعلى بقايا ابتسامة ارتسمت بين شفتيه الياستين". (الأعرج، ص:27)

وفي ذلك دلالة على أنّ بطل هذه القصّة كثيراً ما يلجأ، لا سيما عندما يئأس من تحقيق ما يطمح إليه في الحقيقة إلى الاستعاضة عن ذلك بوطنيّ، سواءً كان حقيقة أو مجازاً، ولكنه مُتخيّل، يبنيه القاصّ في الأدب وبالأدب. ووفق هذا المنظور، قد يُصبح الاغترابُ أمراً إيجابياً ومرغوباً فيه، بل وله نكهة

خاصة أحياناً، إنّ في الاغتراب لذة تجعل تلك الشخصيات تسعى إلى أن تستوطنه، وأن تحاول أن تبني فيه ذهنية جديدة يتم إحلالها مكان العوالم الواقعية الأولى. وهي استراحة يعقبها، كما سيتبين لنا لاحقاً، تمرّد وثورة ضدّ الواقع والأعراف والتقاليد. وقد يأتي هذا التمرّد فردياً أو جماعياً، "ضمن حركات جماعية منظمّة تسعى إلى تغيير الواقع وتجاوز الاغتراب ووضع حدّ لحالة العجز" (بركات، 2006، ص: 83)، ومن ثمّ، فإنّ "فكرة التمرّد، لا فكرة التسليم بالواقع، هي التي تُتيح الوسائل التي تُساعد على تخطّي نطاق التهديد إلى حيث العالم المليء بالأمل". (الأعرج، ص: 83)

وللدلالة على أنّ تيمة "الاغتراب" تتحكّم في البنية العامة لهذه المجموعة القصصية، يسعى القاصّ إلى التنوع في أبطال قصصه مع المحافظة، في كلّ مرّة، على النسق العامّ للأحداث المؤدّي إلى نتيجة واحدة: شعور عميقّ بالاغتراب مع سعي حثيث إلى تجاوزه. فهذه القصص تتكامل على أساس التوسعة، بحيث تكون القصص التالية مجرد استئناف لبعض الرؤى التي لم يتعمّقها القاصّ في القصة الأولى. ولكنّ توحد هذه القصص حول تيمة واحدة لا يعدم اختلافاً جوهرياً يتعلّق بمدى الإثارة التي تُحدثها هذه القصص مُنفصلةً. فالقضية قضية واحدة ولكنّ أنحاء تخيلها وتأويلها متعدّدة. وتأكيد هذا الجزم يحتاج منّا إلى قراءة هذه القصص والخلوص منها إلى ما يُثبتته. وإن تدبّرنا هذه القصص، وجدنا القاصّ يصرف قصة "الجري وراء نجمة الفجر" (الأعرج، ص: 41)، مثلاً، إلى موضوع لا يخرج عن سياق الكتابة العام؛ موضوع طالب فقير أرهقه التجوال في شوارع مدينته المريضة (الأعرج، ص: 46) وفي مسالكها الوسخة (الأعرج، ص: 45) وبين رفوف مكتباتها بحثاً عن كتابٍ يقتنيه من بين كلّ تلك الكتب التراثية الهزيلة التي تعجّ بها الرفوف (الأعرج، ص: 45)، ولكنّ ثمنه الباهض يحول دون اقتنائه. وبالرغم من أنّ الطالب كان، على ما يبدو، ينتظر مساعدةً من المكتبي إلا أنّ ما كان منتظراً تحقّق عكسه، فالقانون واضحٌ وصريحٌ في هذا الأمر: "اشترِ وإلاّ أخرج"، هكذا زعق المكتبيّ في وجه الطالب" (الأعرج، ص: 49)، وما كان لهذا الطلب إلاّ أن ردّ:

"وجه النحس. الله يلفظ. أشتبي هذا الديوان. قبل الخروج، عصرت جيبي جيّداً فتراجعت يديّ تضمّ الفراغ. انتزعت نفسي من سهوها وغادرت المكان". (الأعرج، ص: 50)

وهذا الحدث هو الذي جعل البطل يتخذ موقفاً من الحياة ومن الوجود عامة: موقف لا يختلف عن موقف الصغير "كريمو" هناك، موقف فيه شكوى محرورة تعصر خيبة أمل حادة في أهله، وبلده، ومدينته، وزمنه، زمن الكلاب كما يُسمّيه (الأعرج، ص: 52)، يقول: أرفض المدينة، والفقر، والغربة... كان صمّي يحتقر هذا الزمان وأذرعة النهار تتكسّر على جدار الليل المعتم. (الأعرج، ص: 51) وهؤلاء الكلاب الذين يتحدّث عنهم البطل، هم أنفسهم الكلاب الذين أشار إليهم في موضع آخر من قصة "الخداعة، أحلام الرجل الذي لم يفقد ظلّه"، فقال مُقرّراً ومستفسراً: كلاب وأبناء كلاب لا أكثر... من أين جاؤوا وكيف سرقوا البلاد وحولوها إلى ساحة سرية للموت اليومي؟ من أين جاؤوا وأين كانوا قبل هذا اليوم؟ (الأعرج، ص: 94)، وهم أنفسهم، أيضاً، الذين سمّاهم، في سياق آخر، بـ"العناكب الذين يخذرون العقول (الأعرج، ص: 127)، و"بالذئاب التي تحتلّ مداخل المدينة" (الأعرج، ص: 106) التي شهِبها، هي

بدورها، بـ"الأفعى التي تلحس في الخفاء والعلن ريقَ أطفال الحارات الجائعة" (الأعرج، ص:105). ويمكن القول إننا، من الناحية التركيبية، لا نرى أي غموض في هذه الاستعمالات التي توصل بها القاص للتعبير عن موقفه من البلاد والعباد (كلاب سرقوا البلاد-ذئاب تحتل المدينة-أفعى تلحس ريق الأطفال-عناكب يخذرون العقول). وفي الجملة الأولى على سبيل المثال، فإنّ الإحالات تحدّد الفاعل بالكلاب، فهم الذين سرقوا البلاد. ولكنّ هذا التحليل التقني لهذه الجملة لو تكلفنا عرضها من منظور التداولية لبدت أوجه لا بدّ من مراعاتها، وجميعها تؤكد ضرورة اعتبار كيفية تشكيل الكلام ناتج عن رؤية مشتقة من السياق، ففي سياق محادثة تقريرية تبدو هذه الجملة خطأ من المعنى، بدليل أننا لو قسناها على الواقع الموجود خارج اللغة لتبيّن لنا أنّها كاذبة تمامًا، إذ لا معنى لأنّ نُسب سرقة البلاد للكلاب، وللحيوانات كلّها، فالكلاب لا يمكنها أن تسرق شيئًا من البلاد، فما بالك البلاد (الجزائر) بأكملها، وقد وردت مُعيّنة بالألف واللام، وهذا يدلّ على أنّ كميّة المعنى الواردة بها ألفاظ هذه الجملة لا تكفي، مبدئيًا، بالقصد.

هذا الفساد الدلالي (anomalie sémantique)، وفق تعبير إيكو (Eco, 1990, 154)، يدلّنا على أنّ الكلام الذي نحن بصده إنّما هو مُرتّب ضمن سياق آخر ألا وهو سياق التخيل. ومن العسف أن يُحاول قارئ نصّ واسيني الأعرج التمسك بسياق التطابق، سياق التقرير، ولا يسعى إلى التلاؤم مع هذا النصّ والارتقاء به إلى سياق التخيل. والواضح أنّ القارئ لا خيار له في هذا الموضع، فإنّما أن ينسجم مع النصّ في سياقه التخيليّ فيحاول ملء الفراغات، بعبارة الناقد فولفغانغ إيزر (إيزر، 1992، ص: 07)، التي يتركها النصّ، وإنّما أن يقتل هذا النصّ. فـ"الكلاب"، التي لم ترد هنا مفردة ممّا يمكن تعيينها وإنّما هي من الكثرة بحيث يصعب تحديدها، لم تعد، إذن في هذا السياق، تعني ما هو مشترك متّفق عليه عند العامّة، والأمر نفسه ينطبق على الدوالّ الأخرى (الأفعى- الذئاب- العناكب) التي توصل بها لإبراز غرضه، بل إنّهُ ينطبق أيضًا على دالّ "أسماك" التي أوردها في العنوان العام لهذه المجموعة. والقاصّ أخرج الكلاب والبلاد، تمامًا كما أخرج هناك الأفعى والذئاب والعناكب، من حال التجاور إلى حال التفاعل بأنّ أسند أفعالاً عاقلة (السرقه- الاحتلال- اللحس- التخدير) إلى الكلاب والأفاعي والذئاب والعناكب، من أجل تحقيق ضربٍ من البلاغة والجمالية اللتين لا تتحقّقان إلّا بالتفسير ثمّ بعد ذلك بالتأويل. وفي هذه الحالة لا بدّ، مرة أخرى، من فتح النصّ على سياقه الأكبر، نعني السياق الثقافي والسياسي. ولقد أشرنا أعلاه إلى أنّ الفترة الزمنية التي ألّف فيها واسيني هذه القصص مجتمعةً كانت فترة حرجة، شهدت تقلّبات اجتماعيّة وسياسيّة عدّة، كما أنّها كانت فترة خصبة، من جهة الإبداع الأدبي، ولو أردنا، كما يقول الناقد عبد الله الركبي، "أنّ نُصنّف الموضوعات التي دارت حولها القصة الجزائرية بعد الاستقلال، لوجدنا أنّ معظمها يتحدّث عن الثورة وما يتصلّ بها من حديث عن الهجرة خارج الوطن، أو آثار الاستعمار، ثمّ التقاليد والعادات وما يتصلّ بهما من تصوير لعلاقة الرجل بالمرأة، وأخيرًا تصوير الواقع الجديد بعد الاستقلال، وهناك البعض القليل الذي تعرّض لقضية فلسطين، وما يتصلّ بها" (الركبي، 1983، ص: 179). وهنا يتّضح لنا، لماذا بقي الموضوع الثوري هو بوصلة الأدب الجزائري بعد الاستقلال لسنوات طويلة، لأنّه أصبح النموذج الذي به تُقاس فاعليّة الإبداع، بل إنّ كلّ من غضّ الطرف عن

هذا الموضوع الذي يرتبط ارتباطاً مباشراً بمشاكل المجتمع الجزائري كان عرضة لانتقادات لاذعة" (Déejux, 1963, 733, 734). هذا كله يدلّ على أنّ المؤلف قد سعى إلى تمثّل هذه الحيوانات من ناحيتين: ناحية واقعية رأى فيها الكلاب والذئاب والأفاعي والأسماك والعناكب كما يراها الناس جميعاً، وناحية أخرى رأى فيها هذه الحيوانات كما لا يراها إلا وهو. ولا شكّ في أنّ القصد من وراء استدعاء هذه الحيوانات، التي اختارها عمداً من بين سائر الحيوانات الأخرى لما تتميز به من خبث ومكر ودهاء، إنّما هو ليحرفها عن الحيوان إلى الإنسان، ثم ليُشير، من خلالها، إلى تلك الفئة التي تُسيطر عليها الأنانية والتي خيّرت مصالحها على مصلحة بلدها، فلم تتوان في الانقضاض على مكتسباته وتخدير عقول شبابه، ومصادرة خيرات في وقت كان فيه الشعب الجزائري يُعاني من تركّة ثقيلة خلفها الاستعمار. ولقد كان هذا التصوير مدعاةً إلى النهوض بهذه الحيوانات من الحكاية إلى دلالات جمالية راقية لعلّ أعمقها أن يكون سعيه إلى تصوير أحوال هاته الفئات التي عمّقت من اغترابه في البلاد من خلال أحوال تلك الحيوانات. فالملاحظ أنّ القاصّ قد سعى، في قصص هذه المجموعة كلّها، إلى تقسيم فئات مجتمعه إلى فئات ثلاث تتألف وتتناوب حول موضوع واحد هو الوطن: فئة أولى تتكوّن من صديق عميق الصداقة، يُخلص في محبّته وولائه لبلاده، وهي فئة تبدو الطرف الأضعف لأنّها مكتسحة بفتن أخريين، هي الفئة الثانية والثالثة: وهذه الفئة الثانية هي فئة العدو الحقيقي، أي العدو الذي لا يمكن الشكّ في عداوته، وهذا يمثّله المستعمر، أو بقايا المستعمر وما يصطّلع عليهم أبو القاسم سعد الله بـ "نياشين المستعمر (سعد الله، ص: 93)، وأولاد البلد الذي يُسمّهم "الذئاب"، و"الكلاب" و"أبناء الكلاب" الذين "سرقوا البلاد وحولوها إلى ساحة سرية للموت اليومي"، وفئة ثالثة هي فئة العدو الخُلّب، الذي هو في الجوهر عدوّ، ولكنّه يتزيّنا بمظهر الصديق الحميم، وعناصر هذه الفئة من أهل البلد العملاء الذين "يبيعون أنفسهم في شوارع باريس المغرية، وبعض النسخ منهم تصيح في شوارع مدينتنا (الأعرج، ص: 48)، كما يقول القاصّ، ومن "الحركيين" (الأعرج، ص: 118). ومن "تجار الدين وولّاته، أو أولياء الله وأنبياءه المنافقون والمزيفون (الأعرج، ص: 120-123)، الذين يرفض الموت اختيارهم ويختار، بدلاً منهم، الأبطال والفرسان (الأعرج، ص: 118)، والذين "صعدوا في آخر أيام الثورة إلى الغابة لينزلوا في اليوم التالي ثوّاراً" (الأعرج، ص: 48). وهذه الفئة هي التي عمّقت من اغتراب شخصياتهم في بلدهم وحرمتهم حتى من ممارسة حلمهم (الأعرج، ص: 95). وهي التيلم يتردّد القاصّ في الإشارة لها والتعريض بها والسخرية منها، بفضح ألاعيمها وممارساتها وخيانتها بتعاونها مع العدو المستعمر في كشف معارضيه، فهي شريكة له (الأعرج، ص: 120، 123-125). وهي إلى ذلك الفئة التي جعلت أبطال قصصه يصطدمون بالواقع الذي لا مهرب منه، ودفعتهم دفعاً إلى الهجرة والاغتراب عن المكان الذي لم يستطع استيعابهم، وذلك من أجل استعادة ذواتهم، وتحقيق أحلامهم، أو هكذا كان يخيّل إليهم، يقول أحد أبطال قصة "باريس.. وأشياء أخرى: "هو الآن يدرك جيّداً أنّه قبل أن يُمارس الرحيل إلى هذه البلاد الغريبة، وقبل أن يفتقد ظلّه الجائع في شوارع باريس ويجده ثانية، كان قلبه مستنقعا يعجّ بالذباب المنتفع. تمدّد في جسده غبيّ من أغبياء العصور الوسطى. باريس تحلّ مشكلة البرد والجوع، هكذا تصوّر قبل زمن توجّته كوارث

السنين المريضة" (الأعرج، ص:31)، ويُضيف مقررًا: "سأرحل...باريس هي الحلم. والحلم هو باريس". (الأعرج، ص:32)

وهو ما يعني أنّ معنى الاغتراب نفسه لم يكن ثابتًا في هذه القصص، إنّما هو متبدّل مرّة بعد مرّة. لكن هذه الهجرة منذ بدايتها تبعث على الحيرة والتوجّس، فالبطل لا يعلم على وجه اليقين هل مقصد الغربة سيكون رحيماً مساعدًا له، فيُنجّيه من آلامه وعذاباتهِ ويُحقّق له ذاته التي فقدّها في وطنه، أم سيكون أفقًا مضادًا مدمرًا؟ وهو ما نفهمه من قوله لاحقاً عندما اصطدم بطل هذه القصة بالواقع، فوجد أنّ غربة باريس أقوى من أن يُكذّبها مُكذّب، وقال: "فاقد الشيء لا يُعطيه، فباريس تعاني من العرى والجوع" (الأعرج، ص:37)، "وعيونها مُتلفة بالدخان" (الأعرج، ص:39) لأعرج، وهي "مقبرة للعشاق" (الأعرج، ص:39)، وفي سياق آخر يتساءل البطل نفسه تساؤلاً استنكاريًا، ويقول: "ماذا أعطتنا باريس التي وعدتنا بسيارة وبليلة دافئة في حُضن شقراء، وباللقمة؟" (الأعرج، ص:106)، ويُضيف: "تمتدّ الذاكرة تبحث عن الذات التي أكلتها ليالي باريس الجائعة" (الأعرج، ص:107). وفي الأحوال كلّها فإنّ الخيار بالنسبة إلى أبطال هذه المجموعة ليس أن يظلّوا في بلادهم أو أن يخرجوا منها وينسوها، وإنّما الخيار هو أن يخرجوا منها، ولكن ليس لهم أن ينسوها. وعندما يُصبح الاغتراب في المكان مُتشابهًا تشابهًا عميقًا مع الاغتراب في الزمان الذي حمل أبطال هذه المجموعة على الهجرة والارتحال، فإنّ الحلّ الأسلم يكمن، عندئذ، في العودة إلى البلاد من جديد، فأبطال هذه القصص تظلّ تُحبّ بلادها مهما حاول الآخر تشويه صورتها لكي يعافها المُخلصون لها. ويبدو أنّهم واعون بهذا التوجّه، ولذلك هم يعتقدون أنّ بلادهم، هي الأخرى، مظلومة تماما مثلها هم. ولهذا هم لا يرون حرجًا في العودة إليها، بل إنّهم يرون أنّ العودة أمرٌ ضروري ولا مندوحة عنه، فهم لا يرغبون في أن ينتهي بهم المصير "كُومًا مرميّة وبعيدة عن أوطانها" (الأعرج، ص:36)، فيكونوا من الخاسرين. وهم، إلى ذلك، يرفضون الإذعان لهذا الواقع الميرير والخضوع لمشيئته، ويريدون أن ينتفضوا في وجهه رغم الممانعات والعراقيل كلّها التي تحول دون تحقيق مقاصدهم في الخطاب وبه. ليؤكّدوا، بذلك، أنّ البطل (الجزائري) الحقّ، لا البطل الوهمي أو المزيّف كما هو حال الكثير من أبناء البلد الذين "صعدوا في آخر أيام الثورة إلى الغابة لينزلوا في اليوم التالي ثوارًا" (الأعرج، ص:48)، ينبغي له أن يتشبّث بالحياة وبالأمل، وأن لا يرضى عن وطنه بديلا مهما كانت الإغراءات، وأن يسعى جاهدا إلى تأدية وظيفته الإنسانية التي بُعث من أجلها، لا أن ينكفئ على ذاته وينشغل بها ويتقوقع فيها، وأن يسعى إلى استعادة البلاد من براثن الظالمين وإعادته إلى مكانه المناسب في التاريخ، وذلك بالوسائل المُتاحة أمام كلّها، حتّى ولو بالكتابة، أي بالإبداع، وذلك أضعف الإيمان. ذاك هو السبيل الوحيد الذي يمنع المرء من أن يعتاد المنفى، لأنّ هذا التعوّد يمنعه من ذكر وطنه فينساه ويستبدله بوطن الغربة (أولاد بوهدة، ص:116). وتلك هي الرسالة التي أراد واسيني توصيلها إلى متلقّيه. فالقاصّ، أو قلّ المبدع عامّة، لا يملك إلّا إبداعه باعتباره رسالة نضاليّة تندرج في سياق المقاومة الفكرية. وهذا التأويل الذي نذكره يجد ما يدعّمه في أغلب القصص التي أثّرت بها واسيني مجموعته القصصية، لاسيما في نهاياتها التي تبدو، مهما تنوّعت أحداثها وشخصياتها، متماثلة من حيث المعنى. فهي نهايات تُراعي في جزء كبير منها- ما لم يُفاجئ الراوي انتظارات المتلقّي- خصوصيات السياق والحالة الحضارية التي ألّف فيها واسيني قصصه، والتي يعمل

على التواصل معها والاستجابة لخصوصياتها باعتباره مُمثلاً اجتماعياً عنها بالقدر نفسه الذي يعمل فيه على الاستجابة لحالة المتخاطبين النفسية أيضاً. وربما ازددنا اقتراباً من صدق هذا التأويل لو أننا نظرنا في نهاية قصة "باريس..وأشياء أخرى"، حيث يقول البطل:

"عند عودته تبرعم طفلاً صغيراً، تاركاً وراءه ليالي العري والصقيع. قد يسبق الريح ويحضن الوطن بساعد أقوى، وتُصبح مقلته رحاب العاشقين الذين سيأتون من بعد، ويتوج برايات الصراع" (الأعرج، ص:40)

وفي خاتمة قصة "الجري وراء نجمة الفجر"، عندما يقول:

"كنّا نجوع، كنّا نرفض، كنّا نثور، كنّا نموت وبصمت نُولد. كنّا نحيا. كنّا نعشق في اندماج دائري رائع يُذكر برقصات الهنود الحمر" (الأعرج، ص:53)، وأيضاً في قصة "كاتيا متاعب الإقامة في العراق"، حيث توجّها بقوله:

"لا تستسلم ولو علّقوك على أخشاب المنافي. لا تستلم ولو أوصدوا كلّ الأبواب في وجهك ورموا بمفاتيح القلب في عمق السواني الآسنة. لا تستسلم وتأمل قليلاً ما يتخفى في عيوننا" (الأعرج، ص:69) وكذلك في خاتمة قصة "الخديعة، أحلام الرجل الذي لم يفقد ظلّه"، عندما يقول:

"سيتمونك بالشيوعية، الكفر، الإلحاد، القومية، بالإيمان المدسوس، بالخونجية... لا يهم. لا تقل شيئاً وعلم قاتلك فقط أن يراك إنساناً مثله...ها قد عدت وذلك ما هممني. سنرمم أنفسنا مع الأيام" (الأعرج، ص:99:98). وأما خاتمة قصة "الخيانة زمن العناكب"، فهي تُعتبر أحسن مثال على ما ذهبنا إليه من تأويل، حيث نجد قوله:

"المهمّ انتهت سنوات الاغتراب، وبدأت العناكب تُثبت فشلها وهذا مكسب لأنهم يخدرون العقول ويعرقلون سرعة العجلة. في الغابة ستمارس الحب. العشق بكلّ حرية لأنّ قرية الأحلام بدأت تهض من غفوتها" (الأعرج، ص:127)

وهو ما يدلّ على أنّ هذه المجموعة ما هي سوى مشاهد من المعنى بعضها يتجدّد وآخر يتكرّر، ولكنّها مشاهد تبدو في نهاية المطاف منشدة إلى بنية ثلاثية واحدة. فلقد فعل فيها صاحبها من الناحية الشكلية ما هو سائر في كثير من التجارب القصصية من تقسيمات مقطعية، فوزّعها إلى ثلاثة مقاطع، ما يجعل هذه القصص، من هذه الناحية الشكلية، تندرج اندراجاً واضحاً في التجربة القصصية العربية. ومهما تغيّرت الشخص في كلّ قصة، إلا أنّ أفعالها تظلّ ساكنة ثابتة، ويكون البناء السردّي في غالبه مصدرًا لأخذ العبر والعظات المستخلصة بالنظر في الخطاب، ومقسماً إلى نظام ثلاثي مُحكم يختلف من قصة إلى أخرى كمّاً وكيفاً، ويكتنز مقاصد حجاجية شتى، ويصعب على القاص أن يسقط منه أو يغيّر فيه. فكأنه نظام متطابق وذاك النظام الذي قننه النقد القصصي الحديث، والذي يبدأ بالتوازن وينتهي به وما بينهما يُثْثِر الاضطراب والاختلال (تودوروف، 1990). فمهما عانت هذه الشخصيات من ظلم وقهر مؤديان إلى الاغتراب، فإنّ هذا الظلم وذاك القهر لا بدّ في النهاية أن يزولا مهما استشرس القائمون عليهما، كما لا بدّ للخائن أن "يموت" (الأعرج، ص:140)، ولسنوات الغربة أن تنتهي، وللقيم والمفاهيم المرفوضة لدى أعداء الوطن، كالحب، الحرية، والحلم (الأعرج، ص:127)، أن تُستعاد. تلك هي الوسيلة الوحيدة لتحقيق أحلام

الفرد المؤجّلة، ولفكّ عزلته وخاصّة اغترابه الذي مثّل في هذه المجموعة، معنى قصصياً بؤرياً امتدّ على مساحات شاسعة، حتى أنّه لا يكاد يختفي في قصّة من هذه القصص.

خاتمة:

ذكرنا في المقدّمة أنّنا نستهدف الوقوف على مظاهر الاغتراب وتجليّاته في أثر قصصيّ لواسيني الأعرج هو "أسماك البرّ المتوحّش". ومن المهمّ أن تكون أوّل نتيجة يُلاحظها من يفرغ من قراءة هذا التحليل هي أنّ تيمة "الاغتراب" عُدتّ بالنسبة إلينا مكوّناً ثابتاً في هذه النصوص. فلقد سعى المؤلّف إلى إبراز أسباب استدعائه لهذه التيمة وموقفه منه والحلول التي يقترحها لمجابهتها، فنوّع في شخصيّاته وفي الأحداث المرتبطة بها، وتوسّل في ذلك بأسلوب سلسٍ ومرنٍ أحياناً، زاوج فيه، جرياً على أغلب كتّاب القصة القصيرة، بين الفصحيّ والعاميّة التي تتجلّى في تقنية الحوار خاصّة، ولا يتطلّب قدراً من التفاعل، إذ هو لا يتجاوز التفسير بما هو كشفٌ لما هو كائن وتوضيح له، وأحياناً أخرى هو أسلوب على غير قليل من التعقيد والغموض ويتطلّب قراءة أخرى: قراءة جماليّة، تتجاوز التفسير إلى التأويل، وبالتالي هو يتطلّب قارئاً نوعياً، قادراً على استنباط قصود الخطاب المضمر، واستقطار دلالاته الجماليّة.

قائمة المصادر والمراجع:

- الأعرج، واسيني، (2010م)، أسماك البرّ المتوحّش، بيروت: منشورات الجمل
- أولاد بوهدّة، فتحي، (2022م)، رؤى الواقع في الشعر العربي الحديث، قراءة تفاعلية، تونس: عيسى للنشر.
- إيزر، فولفغانغ، (1992م)، النصّ والقارئ، ترجمة جلال الكدية، مجلة دراسات سال، ع، 7،
- بركات، حليم، (2006م)، الاغتراب في الثقافة العربيّة، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع،، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة
- تودروف، تزيفتان، (1990م)، لشعريّة، ترجمة، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المغرب: دار توبقال للنشر
- حمّاد، أيمن، (2021م)، الاغتراب في الرواية العربيّة المعاصرة (1952م- 200م)، الأردن: مركز الكتاب الأكاديمي
- حماد، حسن، (2011م)، محنة العبث ورحلة البحث عن خلاص، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة
- ركيبي، عبد الله، (1983م)، تطوّر النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر
- سعد الله أبو القاسم، (2007م)، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الجزائر: دار الرائد للكتاب
- غرايس، بول، (2012م)، المنطق والمحدث، ترجمة، محمد الشيباني وسيف الدين دغفوس، ضمن كتاب، إطلاقات على النظريّات اللسانيّة والدلاليّة في النصف الثاني من القرن العشرين، مختارات مُعرّبة بإشراف وتنسيق، عزّ الدين مجدوب،، تونس: المجمع التونسي للأدب والفنون، بيت الحكمة
- مفتاح، محمد، (د.ت)، ديناميّة النصّ، تنظير وإنجاز، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي،
- المراجع الغربيّة:

-Déjeux, Jean, (1963), «L'avenir de la culture algérienne», in: Les Temps modernes, n° 209
-Eco, Umberto , (1990) ,Les limites de l'interprétation, Bernard Grasset, Paris
- Hoek, Leo, (1981), La Marque du Titre. Mouton Editeur. La Haye. Paris. New York.
-Rahel, Jaeggi, (2014), Alienation. New York. Columbia University Press