

الانتهاك الجمالي وصياغة القُبْح في الدراما القصصية العالمية.
نحو دراسة مقارنة بين قصة المهرج للأديب التركي سامي باشا زاده
وقصة "إلى الفأس" للأديب الإيطالي لويجي بيرناندلي.

Aesthetic Violation and the Formulation of Ugliness in World Narrative Drama: A Comparative Study of Sami Paşazade Sezai's "The Clown" and Luigi Pirandello's "To the Axe

معطى الله محمد الأمين * (1)

جامعة أحمد بن بلة_ وهران (الجزائر)

maatallah.amine@univ-oran1.dz

تاريخ النشر: 2026-06-09	تاريخ القبول: 2026-06-07	تاريخ الإرسال: 2026-04-25
-------------------------	--------------------------	---------------------------

المخلص:

لاشك أن مدار الدراسات الأدبية المقارنة هو تجاوز المضرب المحلي والانغلاق الجغرافي، والبحث عن دعائم التشابه والاختلاف بين عمليين أدبيين من قوميتين مغايرتين مع العمل على إيجاد صلات التأثير والتأثر وإحصاء النماذج المشتركة أسطورية كانت أم حيوانية أم دينية، ولعل الاكتفاء بالتأريخ من قبل زعماء المدرسة الفرنسية قد أجاج الخلاف مع أنصار المدرسة الأمريكية الذين ارتكنوا إلى الوصفية المشفوعة بالإجراءات العلمية الصارمة، بيد أن هذا المنطلق المنهجي لم يعد كافياً بدوره لجلاء الفوارق الخفية بين النصوص ومعاينة العوارض الاجتماعية الناجمة عن توسع الهوية بينهما، فالمركز باعتباره المتسلط والمتوتب على أحلام المهمشين والمقموعين، سيغدو الأفق الوزن الذي سيغمر البنى الجمالية بلفيف من القبحيات الدلالية التي توتر النسق الدرامي القصصي، ذلك أن النص المسرود يكتظ بالمحمولات الصوتية التي تعكس

* معطى الله محمد الأمين

هذه المواجهة النديّة في ضوءِ خفوت الألق الإنسانيّ، وتزايدِ شراهةِ القبح الناتجِ عن احتكارِ المؤسسة الاجتماعيةِ بمواضعاتها الجماليّة عبر تجويفِ رمزيّتها واستغلالِ مواردها، وتبعاً لهذا أثرنا الاشتغال الثقافيّ المقارن على الثنائية القصصيّة، التركية والإيطالية وهذا نظير الملامح البنيويّة المتشابهة والحفريات الواردة في ثنايا الحكّي بين نزوة القبح المنقشيّة، في مقابل تصدع الواجهة الجماليّة نتيجة تضخّم دائرة التملك والسيطرة وهنا تتجذّل الثنائية المتنازعة في قلبِ المواجهة بواسطة السرد القصصيّ المدعوم بالرؤى الأسلوبيّة والصّور المحاكية للنزاع.

الكلمات المفتاحيّة: القبح والجمال، النسق الدراميّ القصصيّ، الدراسات الثقافية المقارنة، الأصوات المتجابهة، نسق الانتهاك والإعراض.

Abstract:

There is no doubt that the core of comparative literary studies lies in transcending local boundaries and geographical confinement, and in exploring the foundations of similarity and difference between two literary works from different national traditions, while seeking to identify relations of influence and intertextual exchange, as well as tracing shared patterns—whether mythological, animal, or religious. The reliance on historical approaches by proponents of the French school has arguably intensified the debate with advocates of the American school, who favored a descriptive method supported by rigorous analytical procedures. However, this methodological framework has itself become insufficient to fully reveal the subtle differences between texts or to examine the social implications arising from the widening gap between them.

In this context, the “center,” as a dominant force imposing itself upon the aspirations of marginalized and oppressed groups, emerges as a determining horizon that saturates aesthetic structures with layers of semantic ugliness, thereby unsettling the narrative dramatic system. The narrative text thus becomes imbued with expressive and polyphonic dimensions that reflect this intense confrontation, particularly in light of the fading of human luminosity and the increasing dominance of ugliness produced by the monopolization of aesthetic norms by social institutions—through the hollowing out of their symbolic value and the exploitation of their resources.

Accordingly, this study adopts a comparative cultural approach to examine a Turkish–Italian pair of narratives, focusing on their structural similarities and the discursive layers embedded within the fabric of narration. It highlights the tension between the pervasive impulse of ugliness and the fragmentation of the aesthetic façade as a result of expanding dynamics of control and possession. Within this framework, this oppositional duality becomes deeply rooted at the heart of the confrontation through narrative discourse supported by artistic visions and imagery that mirror the dynamics of conflict. **Keywords:** beauty and ugliness, narrative dramatic system, comparative cultural studies, confronting voices.

مقدمة:

على مرّ التاريخ، جنحت الشعوب العالمية نحو الاستكانة لجنس القصة، مبديةً إماماً واسعاً بطرق سردها في المجالس الحكائية، فهي تضمن الانبساط الوجودي، والتهيئة النفسية، كونها بناءً فلسفيّ جماليّ يحقّق الأجوبة الدفينة في مضامير الكون، التي تأبى الانكشاف عيانياً، إذ استقرت تلك الأجوبة بمعاوضة التفسير الأسطوريّ الذي وهبها صبغتها الإدهاشية المنزاحة عن ربة الحقيقة الماديّة، ومع تواتر الأزمنة واندفاع الحضارات وتشعب القوانين الاقتصادية والثقافية، أضى الإنسان كينونة هشة تتداعى عليها مختلف الأوضاع النفسية والأوبئة الاجتماعية، من هنا راهنت القصة على تعرية هذه العداءات في صميم الدراما الحكائية عبر تفعيل ثنائية القبح والجمال، مع الإقرار بهيمنة الأول على الثاني، بسبب الدعم الرهيب الذي لاقاه، فالقبح فهو وليد تزواج الشجع الرأسماليّ بالمسار النفعي الذي لا يقيم للأخلاق وزناً، بحيث طفق في انتهاك المؤسسة الجمالية المنضوية تحت راية العدالة، وصيانة حقوق الفقراء والمعوزين وبذلك يتأسس عملنا على مكاشفة هذه الحديثة النقدية بين الثنائيتين، معولين على اصطناع الإشكالية الآتية: كيف تجرأت القبحيات على انتهاك المستويات الجمالية وإنتاج القصة المكفّهة المتجردة من الخواص السعيدة، وما هي الآليات الخطابية والعلل الحضارية والثقافية التي أفضت لهذه المغايرة، وهل آن للقبّح نظير حضوره القياسي في الخطاب الحكائي أن يغدو المسبار الكاشف لكل أنواع الزيف والاحتيال والارتكاس الأخلاقي؟

2_ ثنائية القبح والجمال بين مغامرة العقل الغربي ورشدية الدّوق العربي.

سيتداخل الحديث عن الأدب ومهامه، وآلية تسويقه لمتاعه الدلالي والإيديولوجي، وسيواجههما في نفس السياق تلك الثنائية المحتدمة، القبح والجمال بمحدداتهما الفلسفية والإبستمية الصارمة، بيد أن النص الأدبي باعتباره منتجاً لغوياً عابراً للتصنيفات قد تواضع على نسف هذه التخوم، فأحال القبح جمالاً بناءً على مواضع بلاغية تتسم بالاحتفال والزيغ والسّطوة على ذوق المتلقي، والناتئ في المسألة هو نزعة بعض المذاهب إلى مطاوعة الحال لا معاداته، فتمّ تقبل مفرزات النظام العالمي، وما تلاه من خفوت للضمير الإنساني لكونه معادلاً للألق الجمالي والأخلاقي، في مقابل استتباب القبح بأدواته الريادية في الهدم والإبدال وزعزعة الأعراف والعادات الديناميكية التي كانت تضمن حدّاً من الحريات والتعايش السلمي.

1.2 عند الغرب:

لطالما أخلص العقل الغربي لاستنباطاته الفلسفية وتخميناته الثقافية بغية استيلاء جوهر الثنائية الأزليّة: القبح والجمال، من صيرورة الصورة اللغوية، العبارة المجازية، السلوكيات الاقتصادية والتجارية، وهذا حتى يتأتى له تأسيس القواعد الكلية التي تضبط اشتغال الثنائية.

وبالارتكان إلى الأصول الأولى لمحاورة القبح والجمال في الفلسفة الإغريقية، نجد أنّ سُقراط يرى في التفريق بين الجمال والقبح حتمية عاجلة تخضع لمزية النفع والفائدة: لأنّ الحكم على سيف وسيم أو درع رفيع يتم إجراؤه فيما يتعلق بفائدة هذه الأشياء الفنية¹

فالحكم غير منضوٍ تحت لواء الشكل والهيئة وإنما منقادٌ لصالح المؤدى المادي والمنفعة التي تتجرّ عن الاستعمال أيّا كان نوعه.

ويستدعي أفلاطون في جمهوريته الرادع الأخلاقي، لتقويم ثبات الثنائية، مصرّحاً بأنّ بعض الرواة والشعراء والأدباء يصطنعون نماذج متكلسة بالقبح لأنها تعتمد على الكذب في الرواية ومبارحة الصدق، فهو مثلاً يعتقد جازماً "بأن هوميروس وهيسيود راويان كاذبان ينتجان القبح لأنهما يقديمان تصورات خاطئة عن الآلهة، وينطبق الشيء نفسه على بعض الشعراء الذين يخطئون في الكلام عن الرجال".²

فتمظهرات القبح في سنن أفلاطون تنتج بسبب الاضطراب في تصنيف الأقاويل الصادقة، ونسفها بواسطة المحاورات التلقيفية.

ناهيك عن تقبيحه للقرىض الشعري في ألوان من أغراضه لأنّه يُكرهنا على تقمّص مشاعر غيرنا وفي هذا عورٌ أخلاقيّ وهوانٌ عاطفيّ: فالشعر يصعّر النفس؛ لأنه يجزّنا إلى الشعور العميق بآلام الآخرين، فتضعف عزائمنا ونقعد عن حمل أحمالنا؛ ولذا كنا ملزمين رغم إرادتنا بأن نضع القانون القائل: يُباح من الشعر فقط تسابيح الآلهة، وتقاريض كبراء الرجال، والأعمال الشريفة؛ لأنّ الصلاح ليس أمراً سهلاً، وعلينا حتماً تجنّب كل ما يعارض نمونا في الفضيلة".³

وعليه فالمستثنيات هي بلاغ للجماليّ والفضيل كأن ينحو نحو تمجيد الآلهة، أو مدح ألوية الشجعان، وتوصيف الأعمال الشريفة أما ما عدا ذلك فيُصنّف ضمن تيارات القبح.

ولا يحيد أفلوطين عن مسرى تقاطب القبح بالروح ومفعولهما التنازلي بخلاف اتساق الجمالي بالجسدي، لأنه في هذا الحالة يتفرد الاتساق والانسجام والتناغم الحركي فيربو الجمال على منصة البصريّات، أمّا اجتماع الروح مع القبيح في مساقات شتى يفضي إلى رفضه والانكماش عنه وعدم موافقته نهائياً.⁴

علاوة على ذلك تصبح الأشياء معرضة للقبح إذا خالفت النمط الهندسي المتنقن، سواء من حيث التراتبية الشكلية أو الحكامة العقلية.

ظلت الفلسفات الغربية في طورها التاريخي المبكر تؤمن بأن الجمال قيمة مستقلة تشدو بها الحواس، ويستميل إليها العقل بتضاريسه الوعرة التي تتغيا تفعيل شبكات التأويل والاستنباط وتمحيض المكونات المتداخلة، إلا أن أعلنت النفي التام عن هذه المقولات المثالية ذلك أن القبح هو ما يعزز النشاط الجمالي أو يقصيه من دائرة المعايينة، كما يقول الفيلسوف الأمريكي "جون دوي John Doe" بأن كل تحفة فنية معرضة للتلف بسبب ثقل الزمن، لذا وجب تفعيل المواقف والأحداث التي تجسد المرجعية الحقيقية للخبرة الجمالية دون الاعتداد بفاصل الزمن⁵.

فمعادلة الزمن مع الإصرار على التماثل وإبداء الطريقة البدائية ذاتها هو ما يرهق الجميل ويفتح الباب على مصراعيه لفشوّ القبح.

بيد أن العمل الجمالي وفق تصور المفكر الإيطالي بنيدو كروتشه **Benedetto Croce** يظل محتفظاً بهويته عبر العصور المختلفة، ولكنه من حيث هو عمل فني إنما يتجدد على الدوام أو يعاد خلقه باستمرار في كل مرة يكون فيها موضوعاً لخبرة جمالية⁶.

ويراد بالخبرة الجمالية هي تلك الترميمات التي تحدثها الذات لحظة انكبابها على مكاشفة العمل الفني، إلا أن تلك الخبرة بإمكانها أن تتلاشى ويعم القبح إذا تفوقت كتلة الزمن على الأثر الجمالي المستدعى من تجربة التلقي.

ويصرُّ الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط **Emmanuel Kant** على ضرورة توخي المقصدية المجردة من الغائية في الحكم الجمالي، أي علينا ألا نحكم على موضوع فني من خلال غايته أو لأنه يرتضي هدفاً بعينه، "فالجمال هو ما يعجب بصوره بشكل كامل ومجرد، ناهيك أن الفن القابل لطّي القبح وصيانة الجميل مشفوع لتلك المخيلة الحرة التي تستطيع أن تقدم للعقل مادة غنية غير مصنّعة أو محروثة يستغلها على الدوام، لا بصورة موضوعية وإنما وفق صورة ذاتية، لأجل تجسيد الرؤى الفنية المركبة"⁷.

فالعينات الجمالية هي نتاج تراكمية من الاشتغال بين الذهن كمصفاة فاعلة لتمحيص الكتل المتخيلة والتصور الذاتي.

وقد انتحى الفيلسوف فريدريك نيتشه **Friedrich Nietzsche** مضرباً نفسياً في تحليل أداء الجميل والنأي به عن فتور القبح مبدياً ذلك في مقولته الآتية: كل ما كان قبيحاً يُضعف الإنسان ويقبض صدره؛ إذ يذكره بالانحطاط والخطر والوهن⁸.

فالانشراح، الانبساط، زوال العيوس واستدرار السعادة هي وسائط أيقونية ماثلة تشخص البنية الجمالية وبشيوخ حالات الاحتقان والضغط والوهن، يستقوي القبح ويصبح محصورا ضمن مهام قاعدية غايتها إنهاك الكيان الداخلي للإنسان.

أما الفيلسوف الفرنسي إدغار موران **Edgar Morin** وبشيء من الحنكة التاريخية يروم إبلاغ قرائه بمعضلة القبح الدفين في قلب المركزية الجمالية وهذا بالتساند إلى رأي الألماني فريديريك شليغل **Friedrich Schlegel** في مقولته: "القبح هو الميزة الغالبة والكلية للطابع، للفرد، للمثير للاهتمام، للبحث الذي لا يقنع ولا يرضى بأي جديد، للآذع، وللمذهل"⁹.

فالقبحيات هي ديمومة من السجلات التي لا تنهي ولكنها قلق على قلق دافعها عدم ارتياض الجاهز، المكتمل، الانبهار بال جذاب ثم نُكرائه، إنها حالة من اللأيقين.

وتزوّد الأديب والمفكر الإيطالي إمبرتو إيكو **Umberto Eco** بالزوايا الماورائية والغيبيات المنتزعة من النص الديني والتي تم تحويلها في مجالات النص الأدبي بغية تحرير دراما سوداوية تنضخ بالقبح الباعث على توتير الأنساق السردية كشخصية الشيطان وانحيازه للشر المطلق في «الكوميديا الإلهية» لدانتي أليغري، وفي «الفردوس المفقود» لجون ميلتون، وفي مسرحية «فاوست» لغوته، وفي «الإخوة كارامازوف» لدستوفسكي، وفي رواية «الدكتور فاوستوس» لتوماس مان¹⁰. فالشيطان يمثل دائرة القبح المطلق التي تنسل منها أدوات التخريب الموفية إلى الدمار وإلغاء الجماليات الروحية والإيمانية.

2.2 عند العرب:

لا تخلو التجربة العربية في أوتادها التراثية من المسائل الصميمية التي راهنت على تتبع أوجه الجمال واستتباع نطاقات تفاعله، واستشفاف مواطن القبيح والنتزه عن مراكبه. فالجاحظ في كتابه الحيوان يكون أول من استرسل في إبداء علامات القبح على حيوانات معينة مضمنا تقييماته تبعا لسياق ورود القصص في آي القرآن التي أشارت إلى مسخ اليهود قرده وخنازير جرأ أفعالهم التي أبطلت عهود الله: "وإنَّ القردَ لسمجُ الوجه، قبيح في كلِّ شيء، وكفأك به أنَّه للمثل المضروب - ولكنَّه في وجه آخر مليح، فملحه يعترض على قُبحه فيمازجه ويصلح منه، والخنزير أقبح منه لأنَّه ضرب مصمَّتٌ بهيم، فصار أسمع ببعيد"¹¹.

وليس بدعا أن تتمظهر تعقيبات الجاحظ في ميزانه المقارن نتيجة إمامه بشؤون القياس العلمي والتأويل الفني، فالقرد يزن من القبح خفافا إذا قورن بالخنزير لأن مضره من الملاحاة وإفشاء الضحك حين يلعب البشر قد صنع هذا الفارق.

وفي مقام تالٍ يبرز الجاحظ كناقذ في علم الجماليات فيصحّ أغلاط الناس فيما اعتبروه قاعدة رصينة يقاس عليها كل تمثّل جمالي، فإلحاحهم على مزية الطاووس في استلهاهم الجمال هو حكم تعسفيّ معدم الاستدلال، وفي ذلك يقول: وأنهم لما سمّوا جيش ابن الأشعث الطّواويس لكثرة من كان يجتمع فيه من الفتیان المنعوتين بالجمال، إنّما قالوا ذلك لأنّ العامة لا تُبصر الجمال، ولفرس رائّع كريم أحسن من كلّ طاووس في الأرض، وكذلك الرجل والمرأة، وإنما ذهبوا من حسنه إلى حُسن ريشه فقط¹².

لعل القاعد المجملّة المستقاة من القول هو ارتباك الناس في حكمهم الجماليّ، وهذا لتعجّلهم في الطّرح، وغلبة النزعة الظاهرية المفتونة بالريش على حساب التدبر والتوغّل في جوانب الصورة وارتداداتها، ناهيك عن استعاضتهم عن جلواء الحركة ووظائف الجوارح وافتتانهم بالسكون والعلامات اللونية الطاغية، فهم لم يذهبوا إلى حسن تركيبه وتنصّبه، كحسن البازي وانتصابه، ولم يذهبوا إلى الأعضاء والجوارح وإلى الشيات والهيئة، والرأس والوجه الذي فيه¹³.

إن دعوة الجاحظ إلى توسيع أبواب المقارنات من خلال ربط الهندسة الجماليّة بالملاحظات التطبيقية هو انفتاح نقديّ جريء يمارس سيرورة تجديدية على عالم يفور بالأيقونات المزيّقة.

ولأبي حيان التوحيدي قصبُ الريادة في فهم مشتبات ثنائية القبح والحسن أو بالأحرى الجمال كمفردة بديلة، إذ يجزم بأن للإنسان طاقات واعية تدفعه لإيلاء أهمية كبرى لهذه الثنائية وهذا نظير الخيط الرهيف الذي يفصل بينهما، ذلك أن الموارد الثلاثية هي التي تتضلع بإنتاج هذه الأنساق الثنائية وهي العقل والشرع والشهوة وما على الإنسان إلا تمحيص القبيح من الحسن تسوية لمذهبه الأخلاقي: فمناشئ الحسن والقبح كثيرة: منها طبيعي، ومنها بالعادة، ومنها بالشرع، ومنها بالعقل، ومنها بالشهوة، فإذا اعتبر هذه المناشئ صدق الصادق منها وكذب الكاذب، وكان استحسانه على قدر ذلك، ومثال ذلك الكبر فإنّه معيبٌ بالنظر الأول، لكنه حسن في موضعه بالعلّة الدّاعية إليه، والحال الموجبة له¹⁴.

يعكس هذا التفصيل توسّعاً في الإحاطة بمنابت القبح والجمال وتمثلاتهما في الهيئات الصورية المجردة والحسية: الطبيعية، الشرعية، العقلية، الشهوانية، علاوة على تقديم المؤشرات الثّأوية في قلب الثنائية والتي بإمكانها القيام بالتبديل الحاسم والمغايرة الضرورية.

ولعلّ من اشتراطات التبدل والتغير، انتقاء المقام وتفحص السياق، فبالإمكان أن يغدو القبيح حسناً إذا راعينا تلك الشروط فالكبر خلق معيبٌ مستهجن تزدرية الشرائع والمتون الأخلاقية، بيد أن بعض العلل السياقية قد تحوّل المثابة إلى منقبة وتجاوباً مع ذلك نقرأ في كتاب "البريقة المحمودية" في شرح الطريقة المحمودية قولاً يعاضد تخمين أبي حيان التوحيدي: "التكبر على المتكبر، صدقةٌ لأنّه إذا تواضعت له تمادى في ضلاله، وإذا تكبرت عليه تنبّه¹⁵".

وتصنع اللُّغة حلبة لاستعراض خصومة الجميل بالقبيح، ومن ثم ردعه وإخفاء ترسباته في التَّواصلية الكلامية كما يحدثنا **عبد القاهر الجرجاني** في كتابه دلائل الإعجاز: "اللسان أداة يظهر بها حسن البيان، وظاهر يخبر عن الضمير، وشاهد ينبئك عن غائب، وحاكم يفصلُ به الخطاب، وواعظُ ينهي عن القبيح، ومزيّن يدعو إلى الحسن، وزارع يحرثُ المودّة، وحاصد يحصد الضَّغينة، وملة يوثقُ الأسماع"¹⁶.

فمجاراة لنسق القول ومعطوفاته، يتضح بأن اللسان باعتباره نظاماً مجزّأً يهفو إلى تمثين الصلات الحوارية بإشاعة الجميل عبر استهداف القول المهدّب وصناعة الخبر المطرّز بالبيان، وتشبيك الملفوظات بالأساليب الوعظية القامعة للقبح في مؤداه التخريبي كالضغينة، وسوء النعوت والانجرار نحو بتر السلسلة التواصلية بالتعالّي على المخاطبين.

ويرسم **أبو منصور الثعالبي** نهجاً مغايراً في تنضيد أبنية القبح والحسن وفق معادلة تتكئ على تقويض الجاهز، وتفكيك المسلّم به والعبث بقوانينه ونسف القواعد المثبتة في الوعي الجمعي بتحويل القبيح إلى حسنٍ أو العكس وهذا مذهب يقوم على الاتساع في القول ومجانفة السائد، إذ لا ينبغي تجاهل هذه الخميرة في تحسين جودة الملفوظ وخلق السامعين "فتحسين القبيح وتقبيح الحسن، هما غايتا البراعة، والقدرة على جزل الكلام في سر البلاغة، وسحر الصّناعة"¹⁷.

ومما جاء في ثنايا الكتاب تحسين العمى ونقض الحجّة التي توصي بقبحه، ذلك أنّ زوال نعمة النظر قد تنهيء في أنعم أخرى، والذي جرى في شأن هذه المعاكسة أنه قيل لقتادة: ما بال العميان أذكى وأكيس من البصراء، فقال: لأنّ أبصارهم تحوّلت إلى قلوبهم"¹⁸.

ولا ريب أن تكون هذه الإجابة كفيلة بتدعيم حصيلة العميان بالروافد الجمالية المتأتية من التبصّر الداخلي ونير القلوب.

وينتفي الجاحظ بدوره فكرة الذمامة عن العميان إذ يعتقد بجوهر الفكر وصفائه عند العميان لأنه محبوبون عن رؤية الأشخاص وكدرهم فالعميان أحفظ وأذكى، وأذهانهم أقوى وأصفى، لأنهم غير مشتغلي الأفكار بتمييز الأشخاص، ومع انطباق العين اجتماع اللب"¹⁹ ومع النظر يتشعب البلاء ويعم الاشتغال. والثعالبي يبطل جمالية القناعة استثناساً برأي رجالات الساسة والاقتصاد، الذين عاتبوا المتقشّفين والزاهدين لأن ذلك يتعارض مع معارك الحياة في النيل والاعتنام وتبادل الهبات، فالقناعة من صغر النفس وقصر الهمة وضعف العزيمة، فلا ترض لنفسك إلا كلّ غاية.

وتدليلاً على نخبوية الكلام، تُردفُ الحجّة بشاهد شعريّ من قول البرقيّ في تقبيح أمر القناعة:

رأيت عزماتي، وفرط انكماشِي *** وطول التملّل فوق الفراش.

وقالت أراك أها همة *** ستبلغها، فترى ذا انتعاش.

فهلّا قنعت ولم تغترب *** فقلت: القناعة طبع المواشي²⁰.

المقبوس الشعري بنقده اللّاذع سعى لتعزيز مفهوم التوكل والجري وراء الغنى بما يوافقه الشرع، والتخلي عن الانكماش الاقتصادي وبرمجة النفس على الاكتفاء بالقليل، وهو خطاب تجاوزي في عمومته يشرب إلى شفت ما تكّس في مدركات الجماعة بأن القناعة قيمة جمالية تقترح على النفس الهجوع في نعيمها.

3. سطوة القبحيات على الخطاب القصصي المساءلة والتأويل.

لطالما عهدنا في القصيدة الشعرية السؤال النقدي الذي يرافع من أجل إحداث توأمة بين المؤهل الشكلي، والمستوى الدلالي لذلك تأتي متطلبات النص محفوفة بالأهواء الجمالية، الإيقاع، الموسيقى، الحزم اللونية للصورة، علاوة على تلبس القصيدة بالنغم الصاعد الذي يحدث طبوعاً صوتية تتجاوب مع آفاق القراء، إلّا أننا لم نعهد هذه المزاي في السرد القصصي خاصة في خضم تكهرب البنيات الاجتماعية وصعود النبذة الخطابية بأدواتها الجالبة للقبح في مدارج الحكيم، فالقاص ليس حليف الشاعر في تبني نفس النهج التعبيري، فهو يقف في الندوب السوداء في المجتمع ويحاول بثّها في منتجه القصصي لتحسيس العالم بأثر القبح في سلب الجمال الإنساني.

1.3 القبحيات في القصص الكلاسيكية الغربية، التأصيل الدرامي والتنويع الأسلوبي:

إن التحولات الطارئة على المناخ الفني الجديد في البيئة الغربية منذ القرن العشرين كان له أثر عارم في تأسيس كيانات وجودية للقبح تكون بديلاً للعدسات الجمالية، فالمزاج النفسي العام أضحى ينشز من المولدات الجمالية التي تضيء بعداً تكرارياً على النصوص السينمائية والمسلسلات الدرامية، وبالتالي اشتربت الجماهير الارتقاء في فلك القبح كالمسلسل التلفزيوني "بتي القبيحة Ugly Betty"، الذي وصل إلى ذروة شهرته بما حتم على شركة abc القيام بحملة مماثلة تدعو الناس فيها للتمسك بنماذج معينة من القبحيات البصريّة²¹.

فضلاً عن الشعار الترويجي للعرض الموسيقي شرك Shrek the Musical، الذي حمل عنواناً مفاده: القبح يعود²².

ولعل من فرط الإيمان بالقبح كوسيلة للمغايرة والرّفعة من حظ المرء في الإبدال الكفيل بجلب الإعجاب هو أنّه تمّ صياغة ما يُسمى بالقباحة المتخيلة كاستنفار نفسي طارئ يتواءم مع الفنون الجديدة التي ما عاد يمتعها الجميل والمنسق.

والجدير بالتنبيه هو أنّ أولى تمثيلات القبحيات الاجتماعية كانت في معمارية القصة، مع الأديب الروسي أنطون تشيخوف Anton Tchekhov ونزعت الرّامية إلى تفعيل السرديات القبيحة، تعرية حياة مجتمع

متهالك محشور في مدينة صغيرة ويصطنع نفس السلوكيات: احتساء الفودكا، اللعب بالورق، الثثرة بأحاديث غير ذي معنى²³.

أما القاص الفرنسي دي موبسان **Guy de Maupassant**، فاستنكف عن التملُّص من الحقيقة مبدئياً رفضه لتزوير ما يعتبر المجتمع من علل أخلاقية وأعطاب حضارية، فجاء سرده القصصي متماشياً مع الواقع بمدخله السوداء فربط جوهر الكتابة بالقبح، كالفتيات المخدولات بأطفالهن غير شرعيين، والمتسولين المقطوعين من أنسابهم، سوق البغايا وتدنيس فضيلة العفة، "لقد عومل هؤلاء كنكتة قبيحة حقا حتى أرساهم هو كموضوع حقيقي"²⁴.

والجامع بين دي موبسان وتشخوف هو إرساؤهما للقصة الفاضحة بقواعدها التعبيرية المباشرة التي تتقاد إلى الإبلاغ دونما مراعاة لأولوية الحجب والقصر.

واخترق الأديب الألماني فرانتس كافكا **Franz Kafka** جدار المؤلف لما ربط القبح المؤدي إلى المسخ بمأساة انشطار الوعي الإنساني، ونفوره من عالم متوحش، قوامه المادية التي تحاول طمس هويته الوجودية، وجعله مثاراً للعوارض النفسية التي خفّضت منسوبه من السعادة في ضوء عالم عبثي يحطم لواقط الإنسان في استمداد إكسير السعادة، وهو ما تبوء به استهلاكية القصة الصادمة في تحول جريجور سامسا إلى حشرة ضخمة: "استيقظ سامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة، فوجد نفسه قد تحول في فراشه إلى حشرة هائلة الحجم، كان مستلقياً على ظهره الجامد الذي كان مقسماً إلى أجزاء صلبة تشبه الدروع"²⁵.

إنّ نقشي الصورة الصادمة، المسخ، ضمور المسحة الإنسانية، بشاعة المظهر النهائي، ثم غياب الإحساس التام، يوحي بأن كافكا المضطرب نفسياً قد اتخذ من هذه القصة العارمة بالقبح، مولجاً للوصول إلى غرفة داخلية مظلمة باعتراف صديقه المقرب ماكس برود **Max Brod** ولكأنها الفأس الذي حطّم جبل الثلج بداخله، أي أنّ عملية خلقها تضمّنت النفاذ إلى طبقات من مادة مكبوتة، لم يكن في الإمكان إدراكها قبل هذا الوقت²⁶. وبالتالي يُصبح الاسترسال القصصي مناط الحكم النهائي على تبرُّم كافكا من مضائق فكره الملتبس بالواقع، وانصياعه لهزات شعورية عنيفة أفقدته متعة الحياة.

ويرتكز الأديب الإنكليزي أوسكار وايد **Oscar Wilde** على بناء شخصيته القصصية وفق مفهوم التآرجح بين ثنائية القبح والجمال، فالأمكنة وزواياها هي من تُلزم أحد الأوجه بالظهور دون غيرها توافقاً مع قوله الذرائعي: لا يوجد شيء جميل للغاية بحيث لا يبدو قبيحاً في ظروف معينة²⁷.

وعلى سبيل التمثيل لا الحصر ابتكر وايد شخصيته المسماة دوريان غراي **Dorian Gray**، المُلتحف بيفاعة الشباب، وزهو العُمر، لكن ذلك الجمال الفَتَان يتعرّض للاضمحلال وهو تحت مراسِ المرأة التي أبدت له قبحه بسبب انحلاله الأخلاقي²⁸.

تغدو المرأة أداةً تعرويةً تُسقط المراسيم الجمالية التي تتركز على الشكليات الظاهرية والتمثيلات البارعة التي تخلو من الوازع الأخلاقي والرجاحة العقلية.

2.3 القبحيات في القصص الآسيوية بين استعادة التراث الأسطوري، ومناشدة الغريب.

يبرز القبح في أدب شرق آسيا كاستراتيجية لغوية تخلخل التوقعات البصرية، وتشيد على أنقاضها رتلاً من الحكم المنزاحة عن الطرائق الكلاسيكية في التعبير والإبانة كقصة موت الماتدور أو مصارع الثيران للأديب الصيني "لن زهي فنج" **Lin Zhixing** أين تفصح شلالات الدماء التي انصبت في الميدان تورط الإنسان في ترويع وتعذيب الثيران مقابل تقديم عروض تستهوي الجماهير في قبحيات بصرية شديدة الميوعة: "مُستغلاً غفلة الثور وهو يستدير سدّد إليه الماتادور طعنةً قوية في حلقه، فتدفّق شلال الدم وسقط على الأرض مع خوارٍ طويل"²⁹.

يحمل هذا المقطع ازدواجية في اقتراف القبح: التشديد على الضربة القاصمة بالإضافة إلى مواعدة الغدر باستغلال وضعية الثور وهو مستدير للإطاحة به نهائياً.

بيد أن خاتمة القصة تستولي عليها أنفاس التراجيديا مفرجة عن الحكمة القائلة كما تدين تدان، أين استجمع الثور قواه وما بقي له من حشاشة ليضرب الماتادور في مقتل مستغلاً احتفاله مع الجماهير.

فعندما كان الماتادور يحاول أن يستدير ملوّحاً للجماهير المبهتة، نهض الثور من رقدته ليهاجم خصمه بأحد قرنيه من الخلف، ليخترق صدره ويُطيح به. قال الماتادور وهو يحتضر: الطعن من الخلف أسلوبُ جبان³⁰.

لكنه تناسى صنيعة الأول وكيف طعن الثور بمثل ما طعنه، إن تضافر القرائن اللغوية وموادها الدلالية التي يشترك فيها الدم، الضرب، الطعن، البعج، إنما هو ترويح للقبح الذي يشرئب إلى هتك سجوف تلك اللوحة البشعة حيث الإنسان يرافع من أجل الفضيلة بينما هو الأسرع في تقويضها.

ويتفاقم القبح في المجموعة القصصية الأرنب الملعون للأديبة الكورية الجنوبية بورا تشانج **Bora Chang**

Chang، إذ دمجت السريالي بالخيالي مع توابل القذارة وافرازات الجسد وتوظيف الحسّ الدُعابي لنقد المؤسسة الرأسمالية، النظام الأبوي، التكنولوجيا الرقمية، وليكن النموذج الصّادم هو "قصة الرأس"، للتأشير على ما يخلفه المستهلك الرأسمالي من نفايات، ولو أنّ المعالجة تمت في غلواء النفور والتقرّز حيث ينهض الرأس من المرحاض ليخاطب المرأة باسم أمي في مشهد مضمخ بالقبح.

كانت الهواجس تناوش المرأة منذ تلك الحادثة، فالرأس بات أميئاً على حركاتها وسكناتها كلما دخلت المرحاض، كان يمني النفس في أن تستمر تلك المرأة في إلقاء فضلاتها حتى تكتمل بنيته البيولوجية، وهذا ما يكشف عنه هذا الحوار الصادم:

سألت المرأة: ماذا تكون بحق الجحيم.

أجاب الرأس:

أسمي نفسي الرأس.

قالت المرأة:

ذلك منطقي، لكن لماذا أنت في مرحاضٍ ولماذا تتاديني بـماما.

انضغط الرأس فيما يشكل كلاماً بدائياً بفمه عديم الشفاه:

جسمي مخلوق من الأشياء التي تخلّصت منها في المرحاض³¹.

ومعقد الحوار أنّ الرأس قدم كينونته في رقعة حوارية تأنفها الفطرة وتعافها النفوس السوية، ولئن كان الحكي ملفوفاً بالغرابة إلا أن اكتناه رمزيته يفضي إلى تعرية الندوب التي يلتقع بها المستهلك في عصر النيوليبرالية، إنه يقبل كالأعمى على البضاعة ثم تستحيل إلى نفايات لا طائل منها، لأنّ أغلبها يخضع إلى الرسكلة، النمذجة المميعة ويُعاد تقديمها في السوق بواسطة انتحالات بلاغية شديدة التأثير.

4. القبحيات بين اختلال التراتبية الاجتماعية، وارتباك الموافقات الأخلاقية.

لا ضير أن تلجّ قصة الفأس في سحنتها الإيطالية بأفة القبح في صورتها المستبشعة إنها تؤثر إلى ذروة الانتهاك الجمالي، حيث يتبدى قبح القساوسة واستغلالهم للطفولة، هلاك الفلاحين تحت وطأة داء الملاريا، واستغلال الإقطاعيين، أما قصة المهرج التركية فتعرج بدورها على مفارقة انقلاب الأدوار، المهرج الشاب رغم مأساته الاجتماعية إلا أنّه يتولّى توريد الضحكات على الركح بيد أن أحلامه تُجهض بسبب الرفض الذي لاقاه من جمهرة الناس عامة، وإعراض الفتاة التي أحبها فالمهرج بنظرهم هو مرادف للبلادة والحق وليس أميئاً على سعادتهم وهذا بسبب القبحيات التي تشوب العلاقات الاجتماعية في المجتمع التركي.

1.4 القبحيات في الثنائية القصصية: ضحالة الحافز وتأزم الدلالة:

يتعاضم القُبح قصة الفأس للإيطالي لويجي براند لي **Luigi Pirandello** لأنّه رذيلة اجتماعية

أكرهت الشيخ الطاعن في السن سيرولي على الرباط في الحقول برفقة زوجته غير مبالٍ بوباء الملاريا الذي شتت العائلة، فهو يزاول العمل معتقداً بأنه يملك حصانة تقيه خبث الملاريا بالرغم من أن هذه

الحصانة لم تمنع من توغل الداء إلى الأبناء: "لقد مات لهما ولدان وبنات، كما ماتت زوجة الابن الأكبر وخلفت طفلة عمرها ست سنوات يخشى ألا تكون قادرة على مقاومة هذا المرض"³².

نصطلح على الوضعية المأزومة للشيخ وزوجته بالقبحيات الناهبة للإنسانية، حيث تغيب المؤنسات الاجتماعية، التعويضات المالية للشيخ جرّاء ما أصابه من الجائحة، التكافل والتضامن الذي قد يكفل له تهوينا لمصيبته، إنّه تصوير فاحش لانتهيار الآليات الأخلاقية، وخفوت الجماليات القاعدية التي تمتص كل الأشكال المعادية لكرامة الإنسان.

في قصة الأديب التركي سامي باشا سيزاي **Sami Paşazade Sezai**، يأخذ القبح شكلاً بيولوجياً يشوّه خلقة الشاب الذي يتجافى عنه الناس حيث كان يجد صعوبة شديدة للحفاظ على اتزان سيره التي يرغب به "بسبب وزنه الزائد وساقيه القصيرتين، اللتين تحملانه ناهيك عن اتساع كتفيه وظهره"³³. لعل القناة الواصلة بين القصتين على بعدهما الجغرافي والثقافي، حضور الحوافز على ضحالتها وهذا للاستقواء على حالة مستعصية تنسم بالقبح المفرط، ففي قصة الإيطالي يرتكن الشيخ إلى الله منقاداً إلى حتمية القدر:

فالله هو الذي يملك كل شيء، لقد اختار لنا هذا المكان، وفي هذا المكان ينبغي أن نتعب ونكافح ونتعذب"³⁴.

يرسل الشيخ إثباتات إلهية تحاول إرساء بواعث روحية تجعله يتواءم مع وضعيته المزرية، ولعلّ هذا التجاوب مردّه كما يفسر الناقد الروسي **ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine** "جديّة إنسان العصور الوسطى حيث كان مولعاً بالرسميات المطعمة بالحياة المكفهرة، الخاضعة للتراتب الطبقي الشديد، المذعورة، الدوغمانية"³⁵.

بينما يصبو المهرج في تنويعاته المسرحية وعروضه إلى استمالة عيون الفتاة البرجوازية التي أدمنت عروضه أين كانت تحجز لنفسها المقاعد الأولى:

"في مقصورة قرب المنصة، جلست فتاة تشبه ابتسامتها ابتسامة الأطفال التي يمكن أن تكون عزاء للذين يعانون من أحزان الدنيا، كانت تصفق بيديها بفرح وسرور تقديرًا لأداء المهرج"³⁶.

هكذا تنفرط الحوافز من عقد القبح أملاً في إبادته لاحقاً لأنّه يغدوا- أي القبح- المثبط الدرامي في كلا القصتين، فبين الحافز الديني الإيماني والرومانسي تستمر سلسلة الحكي في البوح بمفاجأتها.

وعوداً على بدء تتداح القبحيات الاجتماعية في مجاري النسيان ولو ظرفياً حين استوى حلم الشيخ سيرولي على يابسة الحقيقة، إذ خرج من صلبه قسيس يتلو أسفار الكتاب المقدس أمامه مخفّفاً عنه بذلك كمد رحيل أبنائه الآخرين بسبب جائحة الملاريا.

رغم أنّ حياته كلّها في غمرة البؤس لكنها كانت نظيفة غير ملطخة وما قيمتها أمام صفاء ذلك الابن القريب من الله وطهارة قلبه³⁷.

لا شك أنّ هذه البشارة التي تلقاها الشيخ هي محاولة للتجديف نحو فيوضات الجماليّات الروحانيّة في ضوء انتشار تيمات القبح بأعراضها السالبة للفرح.

أما المهرج في القصّة التركيّة، فأسمى درجات الجمال الحاجبة لهشاشته الاجتماعيّة هي تلك الزهور التي واثته من الفتاة البرجوازيّة وهو يوشك على انتهاء عرضه:

أخرج الزهور من صدره وقبلها باحترام شديد، قبل أن يعلقها لاحقاً في أعلى مكانٍ من الغرفة³⁸.

ولئن كانت القصّة "تتضمن سائر درجات التشابك ومراتب التعقيد الممكنة إلا أنها مازالت رهينة سلسلة طويلة من المحاولات التي تبعث على الخلوّص من مرتبة ما إلى أخرى تفوقها أو تتخلّف عنها"³⁹ فالزهور هي سمة مسرّعة للانهيّار في خضمّ تراجع المحفزات وانكفائها، ومسوح القساوسة قد يؤوّل لاحقاً إلى انتهاك جماليّ لا ترميماً داخليّاً لبنانيّ الشيخ المتصدّع.

فالتحولات التي تعصف بالمحفز السرديّ الداخليّ من شأنها أن تنصّب القبح كجريدة مستقلة في النص غير قادرة على التحور فالابن القسيس كسر آخر عكاز كان يتكئ عليها العجوز سيرولي في ميدان الشرف، إذا اغتدى من أيقونة مضيئة إلى بؤرة ينسل منها القبح بفعل انتشار فضيحة تحرشه بأطفال الميتم.

لقد نزل خبر تلطّخه بالفاحشة مع أطفال الميتم، الذين أودعوا لرعايته نزول الصاعقة على ذلك البيت الريفي الذي يقطنه العجوز.

إذ أمست القبحيّات الأخلاقيّة أشدّ إيلاّماً من القبحيّات الاجتماعيّة ذلك أنّها ترسخ عقدة العار في العائلة برمتها، ناهيك عن افتقارها إلى أدنى ضروريّات التكيف، إذ تُحظر العائلة من سجل الطهر، وتغدو ملعونة مذمومة.

وبدورها تحدثنا قصة المهرج عن المفارق الحاد للتغيّرات الحاصلة في ضروب السرد أين تستحيل الحوافز إلى عذابات فالفتاة الحسناء إيفاتليا، التي كانت تُؤازر المهرج في عروضه البهلوانية قد اختفت لأسابيع معدودة، ولما عادت لمشاهدة عروضه جلبت معها زوجها وهنا ارتكس المهرج وغالبته قوافل القبح الاجتماعيّ، أين ترسم المعادلة أفقيّاً دون إبدال، البرجوازيون للبرجوازيّات، ولا مكان لأثر الفقير المهمّش في تغيير الأطراف أو تضمين الناتج بعملية حسابيّة أخرى.

2.4 القبحيات ونسق الامتناع والإعراض:

لا مرأ أن تنبذ العائلة ابنها القسيس كارميني ، بسبب فضيحتة التي هتكت الود بينه وبين الأقرب إليه كونَ هذا الفعل يندرج ضمن المقترفات الكبرى التي لا تبطل التوبة بقعها السوداء الداكنة، فالعائلة وتحت طائلة الفضيحة تتركن إلى إجراء الامتناع عن استقبال ابنها تملُّصاً من خطاياء، ويقعُ هذا الإجراء ضمن التباعد الصَّروري الموفي إلى تهدئة جمرة الإثم، خاصة وأن مرتكبها ينتمي إلى فضاء طهراني مقدَّس وهي الكنيسة، ولكأنها تمارسُ في عمليتها الإبلاغية مفارقة حادة، الادعاء بالرشدية ظاهرياً وانتهاك ذلك في عماء المدنس، فوضعية القسيس كارميني تجاري مجازاً مقولة الفيلسوف الألماني فريديريك نيتشه Frédéric Nietzsche لكن في مسراها العكسي: سمعتُ الناس يتهمسون في الأزقة المظلمة قائلين: من يتعلَّم كثيراً يفقد شهواته العنيفة كلها⁴⁰.

تشهرُ القصة في ذروة توترها بتلك الفجيعة الدامية وهو العبوس الذي طفا على ابنة أخت القسيس كارميني في خضم نفور العائلة من الترحيب به: ونادى الفلاح الطفلة الصغيرة التي كانت تنظر في ذهول وعجب، ولم تستطع أن تفهم هذا السر الذي يجعلهم يمتنعون عن الترحيب بعمها القسيس، كيف لا يكون هناك احتفال كبير⁴¹.

إن الحديث عن نسق الإعراض بدا مشوباً بهواجس الرذيلة التي يخشى الأب سيرولي أن ينفثها في ابنة أخيه، فتصير بدورها ضحية لشهواته، وإن أبدى جنوحاً نحو التوبة لكنها لم تلق قبولا بين العائلة، وهذا ما يلهج به الأب سيرولي لحفيدته في أسلوب إيعازي محفوف بالخطر: امكثي هنا، لا تدخل أيتها العزيزة الصغيرة، إنك صغيرة حتى أنت ولا أحد يضمن⁴².

بينما في قصة المهرج التركية يبدو نسق الإعراض مهيمناً في أنفاس السرد فالشاب الذي دأب على إضحاك أهل القرية يعيشُ تمزقا نفسياً مريراً بسبب الازدواجية التي تعتملُ كيانه النفسي، التطلع إلى الشهرة والفوز بيد الفتاة الأرستقراطية، والنفور من خلقته الدميمة، هذه المذمة الأخيرة كانت معواناً على إعراض الناس عنه ناهيك عن وظيفته التي يمارس عليها الجمهور سُخْطاً ولعنة رغم أنها تسليهم وتدفع عنهم الملل.

فمنذ الأزل كان تصدير الضحك للجمهور عملية فجّة ترهق صانعها وتجرحه نجو دوامة التّعاسة، لذلك يلحُّ أفلاطون على فكرة جوهريّة مؤداها "أن الضحك الفائض يحول المواطن المعتدل إلى واحد من الشخصيات البغيضة جداً وهو المهرج، لأنه قد يطلق ضحكته المتطرفة ويهان عليها، فتتفجر الأمزجة ويندلع العنف، أي بإمكانه أن يتجرع سموم عرضه فيؤول إلى شخصية مقموعة اجتماعياً"⁴³، يصالونها الاعراض والامتناع.

بيد أنَّ سنام الإعراض الجالب للإيلام النفسي هو أن يبدي الناس رفعة في منحك القالب الشعوري الذي يُرمِّمُ كيانتك، فمنذ كان المهرج طفلاً "وخلال حياته لم يحظ بنعمة نظرة مسكنة من امرأة، أو بمعاملة طيبة من أحد، كل ما كان متوقِّعا منه هو أن يُضحك الناس"⁴⁴.

3.4 القبحيات وضمور البشائر الدرامية:

تتسَّعُ البنى الحكائية في معاطن التأجج الدرامي، ليس لتقديم الحلول المبتكرة التي على إثرها تتخلص الشخصية من معاناتها أو تعانق مذهباً موازياً يشفط الملوثات التي علقت بها، بل تمتهنُّ تلك البنى وظيفة الكبح وتثني المؤثرات الجمالية أن تتوزع في خواتم القصة، ففي القصة الإيطالية يأتي مبعوث القساوسة لتبشير أب القسيس كارميني بأن ابنه سيعود نقيّاً كما كان، فالخطيئة تُمحي مع أول رشفة من التضرعات إلى الرب:

بصفتي المبعوث الخاص أطمئنكم بأن ابنكم سيمكث هناك عاماً أو عامين تكفيراً عن سيئته حتى ينسى الناس الحادث ولا يثيرون الحديث عنه، ثم يعود ويستعيد مكانته، اطمئن⁴⁵.

لا شك أن في السلسلة الكلامية ما يعين على التحول الدرامي، فالمبعوث أبرق للأب سيرولي البشائر التي بإمكانها زحزحة ثقل الجريمة عن صدر ابنه القسيس وإرجاعه كما كان متوشحاً بمسوح الرهبان. ولئن منحت هذه الفسحة الحوارية ملاذاً للقسيس كارميني لأن يحلم بإعادة ترتيب حياته المبعثرة في جرم الإساءة إلى الطفولة إلا أن والده سيرولي قوّض نسق البشائر معتبرا ما قام به مؤشرا على انهيار آدميته، لقد أجاب بمنتهى اليقينية:

لن يعود ليلمس بيديه القذرتين تلك المقدّسات، فإذا غفر الأسقف فلن أغفر أنا⁴⁶.

فالألفاظ هي كائنات حية تضمّر بالضرورة هويات ثقافية مستقلة تتداعى في النص لتعبر عن طقوس المرور من عوالم المقدس إلى فضاء المدنس دون الإمعان في تركيب المادة الرمادية التي تستوطن المجالين، فالشيخ يريد من ابنه القسيس مبارحة الكنيسة والعودة إلى الحقل بقوله: "إلى الفأس"، بينما الباب الذي يفتح إلى داخل الكنيسة يمثّل انقطاعاً في المكان، "وتدلُّ العتبة التي تفصل المكانين: الحقل/ الكنيسة، على الحاجز بين العالمين: العالم العادي، والعالم الديني"⁴⁷.

فالعتبة هي المكان العجيب المفارق الذي سرّع القسيس كروالي دورته الزمنية بحكم الخزية التي أتاها. لكن النموذج الأسلوبية الأكثر كثافة في النص هي النسخ التحذيرية التي حرّرها الشيخ بغية ردع ابنه عن مواصلة مهامه في الكنيسة، إنها تقوم على رصد القبح في مستهل العبارة، وتقخير الذات المتلقية، كقول الشيخ وهو يأمر ابنه بنزع مسوح القساوسة، إذ أمسك به من إحدى ذراعيه وجذبه بعنف: "اذهب إلى هناك أيها الخنزير، وانزع هذه الملابس"⁴⁸.

تصبح الشّئمة - أيها الخنزير - مدار الدنس الذي أغلق أبواب التوبة على القسيس كارميني، بالتساند إلى فُطرية الكلمة وأثرها في توليد حزمةٍ من المجامع الدلالية التي تشتغل على ترسيخ القبح والشناعة، وإلغاء المتغير الجمالي، فهو يجسّد السُّخط الأخلاقي، أي أنه لا يُرجى طهرانيته ولو غير جلدّه بحكم تفانيه في خدمة الشّر، هذا التفاني يغدو الوجهة المفضّلة التي يأنف البشر المحاطون بالرّذيلة الانحراف عنها، حيث جاء في ملحمة الأوديسا للشاعر الإغريقي هوميروس أنّ البطل أوديسيوس وقع في شرك مشعوذة حين وفد إلى جزيرة إيا، فمسخت رفقاءه خنازير، وأبقتهم في الجزيرة لمدة عام وعندما حاول أوديسيوس إنقاذهم رفضوا العودة إلى حياتهم البشريّة بعد أن اعتادوا على عيشة الخنازير وتأقلموا معها⁴⁹ أوضحت فكرة رفض العودة إلى فضاء الطُّهر ديمومة سلوكية تلقّتها الأب سيراولي حين وضع الحواجز الرادعة التي منعت ابنه القسيس كارميني من العودة إلى حياة الكهنوت والرهبنة، لكنه لا يتخذ مسلك أوديسيوس في مدّ يد العون بل ينزع إلى إحداث انفصام تام بين العالمين بحجّة أنّ لعنة القبح الأزلية تتأتى نظير فداحة الإثم.

ولئن طغى القبح في نهاية القصة الإيطالية إذ اغتدى القسيس كارميني محض مزارع بسيط يحمل فأس شقائه إلا أن نهاية المهرج في القصة التركية تعاضدها المأساة، ففي خضمّ خيبته العاطفية، أغلق المهرج باب الغرفة على نفسه وقرّر شق روحه خلوصاً من عذابٍ داخلي، والأنكى من ذلك كله أن موته جسّد مفارقة عجيبة، فما إن كسرت الجموع الباب واقتحموا الغرفة حتى تعالت ضحكاتهم المستفزة، "لقد ظنوه أنّه يمثل دور الرجل المشنوق وجعل لسانه يتدلّى من فمه بمهارة يعرفها الجميع"⁵⁰.

ولكأنّ المهرج المغلوب على أمره وقع في مفارقة حديّة الأطراف، إضحاك الناس وهو حيّ، لكنه عجز أن يبكيهم وهو ميّت، إنه بنظر الجمهور ليس بشراً تتطوي سريرته على عذابات نفسية قاهرة بل مجرد مصدّر لفنون الضحك التي تتغيا طرد التعاسة من وجوههم، ولذلك يخاطب الفيلسوف الدنماركي سورين كيركجارد Soren Kierkegaard قراءه بقصة تتولّى تدعيم المؤول الخطابي، واستشراف مناطات القبح بقوله: اندلع حريق في كواليس أحد المسارح، خرج المهرج لكي ينذر الجمهور، اعتبروها مزحة وبدؤوا في التصفيق، كرّرها مرة أخرى، حصل على رد فعل أكبر، اعتقد أنّ العالم سوف ينتهي بهذه الطريقة، بجموع الأذكى الذين يعتبرونها مزحة⁵¹.

قدّمت لنا القصة في أفقها المجازي استجابات جماعية تتسم بالهزء والسخرية والتهكم في حين يود صوت المهرج الانفرادي كسر هذا النسق الهشّ المتعرج باستغاثاتٍ وتأوهاتٍ إلا أنه جرى تفسيره تبعاً للسلط اليقينية، فهويته الوظيفية محصورة في ذلك المؤدّي، وبالتالي فمصرع المهرج المأساوي وما يقابلها من تدوينة الفيلسوف الوجودي سورين كيركجارد تعدان نوعاً من انتاج الغطرسة المثقفة التي تستقبل الدعابة ابتغاء

التفوق على منتج الدعابة ذاته، وإلا كيف نفسر إجابة **توماس هوبز Thomas Hobbes** الذي عرّف الشغف بالضحك بأنه تفاخر مفاجئ لنوع من التكبر في أنفسنا مقارنة بضالة الآخرين أو بماضينا⁵². فالضحك بناء على هذه المتراجحة هو انتقاص علني من الآخر، أو محاولة تعويمه في فصيل اجتماعي منحل.

فبين عناد الأب سروالي في منع ابنه القسيس من العودة إلى حياة الرهبنة رغم استجداءات كبير القساوسة وانكسار المهرج داخليا كونه لم يلق المقام الذي تمناه بين الجماهير، فأثر شقن نفسه خاتماً على نهاية مأساوية تزحف القبحيات في معقل الدراما القصصية في لونها الإيطالي والتركي، منتهكة بذلك الفواعل الجمالية التي من شأنها تعزيز الدوائر الإشراقية في النص.

4-4 جدول يلخص مواطن التشابه والاختلاف بين القصتين:

مواطن التشابه بين القصتين	مواطن الاختلاف بين القصتين
القبح وتقويض أحلام البطلين: المهرج / القسيس. من خلال إبطال مقاصدها في نسق الحكي.	القبح في القصة الإيطالية ناجم عن كسر الأعراف الأخلاقية: {الاعتداء على الطفولة} أما مولد القبح في القصة التركية ناجم عن التعلق بالقواعد الاجتماعية الغريبة {كره المهرج، الإساءة إلى منظره، احتقار هيئته البيولوجية}
الصراع الاجتماعي واستتباب ثنائية المركز والهامش في قلب الحكي.	السياقات التاريخية متباينة: القصة الإيطالية تصوّر مأساة الفلاح في عصر الإقطاع، القصة التركية تصوّر مشهد الشاب المهرج وهو الدّخيل عن قرية تُنكر الغريب وتجافيه.
النهايات المأساوية: القسيس يُرغم على ترك مهامه/ المهرج ينتحر شنقاً.	الألم في القصة الإيطالية تحمل طابعا عائلياً، بينما تجليات الألم في القصة التركية منزعا اجتماعي.
ذبوع الرموز القبيحة في القصتين: الإنكار/ الظلم/ الفقر/ الاستغلال.	الثنائية المتنازعة المتفرعة عن دراما القص الإيطالية: المقدّس/ المدينس أما في القصة التركية: تتبدى ثنائية الضحك/ التّعاسة /.

5. خاتمة:

تبعًا لما جاء في البحث اقتدرنا الوصول إلى حزمةٍ من النتائج لعل أهمها:
إن سلطة القبحيات الفارقة في النص القصصي لم تكن أداة لإلغاء الجمالي وكفى، بل راهنت على شجب الممارسات الاجتماعية، التلويحات الثقافية، الانحرافات الأخلاقية التي لفظها العالم، خاصة في ضوء خفوت الألق الإنساني لصالح الشراة الرأسمالية، والجشع المادي الذي أوفى إلى نفوق الموارد الروحية والإيمانية بما عزز اتساع الفجوة بين الهامش والمتن.
ومن ثم فإن التعويل على الاحتكام لتلك الخاصية النقدية بنبرتها التمردية على الموروث الجمالي يعد خيارًا حاسمًا، فالقبح أضحى القرار الراديكالي المستصحب في بنية القصة لتعرية البنيان الهش للمؤسسات الاجتماعية باعتبارها صانعة المأساة: مآل المهرج في مجتمع يبخل الإبداع في القصة التركية، انهيار القسيس وانسداد آفاق التوبة في القصة الإيطالية.
لا مندوحة أن ينجم عن زحف القبح في أصقاع النص القصصي بواجهتيه التركية والإيطالية، الكثير من التداعيات النقدية كضمور البشائر الدرامية، ضحالة الحوافز، شيوع نسق الإعراض والممانعة، ذلك أن التجريب القصصي العالمي بات مشدوها لكثرة الملوثات الحاجبة للروافد الجمالية، فاغتنى الإشهار بالقبح الواجهة الوحيدة لكشف المفارقات الحديثة التي تؤطر هذا العالم.

6. الهوامش:

- ¹ زينوفون، المأدبة، ترجمة: جيمس ويلود، سلسلة مكتبة إيفري مان (لندن: ج. م. دنت وأبناءؤه)، ط1، دت، ص187.
- ² ينظر: أفلاطون، المحاورات، مج1، تر: شوقي داود، المكتبة الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص254.
- ³ أفلاطون، الجمهورية، تر: حنا خباز، وكالة الصحافة العربية، ط1، 2020، ص560.
- ⁴ ينظر: أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1997، ص91.
- ⁵ ينظر: جون ديوي، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014، ص64.
- ⁶ كروتشه بندتو، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، د، ت، ص116.
- ⁷ علي أبو ملحم، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط1، 1990، ص59.
- ⁸ رابوبرت، مبادئ الفلسفة، تر: أحمد أمين، مكتبة هنداوي، القاهرة، ط1، 2017، ص37.

- ⁹ إدغار موران، استيقا الجميل والقبيح، ترجمة وتقديم: عز الدين بوركعة، منصة معنى الثقافية، مقال صادر بتاريخ: 10 مارس، 2024، mana.net/attiqt-the-beautiful-and-ugly-edgar-moran/
- ¹⁰ أومبرتو إيكو، تاريخ القبح، تر: سعيد بن كراد، دار كلمة للثقافة والسياحة، أبو ظبي، ط1، 2010، ص310.
- ¹¹ الجاحظ، الحيوان، ج4، تح: عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003، ص285.
- ¹² الجاحظ، الحيوان، المرجع نفسه، ج2، ص379.
- ¹³ المرجع نفسه، ج2 ص379.
- ¹⁴ أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج1، تح: أحمد أمين، وأحمد الزين، مكتبة هنداوي، مصر، ط2، 2019، ص154.
- ¹⁵ أبو سعيد الخادمي الحنفي، بريقة محمودية في شرح طريقة محمدية وشريعة نبوية في سيرة أحمدية ج2، مطبعة الحلبي، مصر، 1930، ص186.
- ¹⁶ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص71.
- ¹⁷ أبو منصور الثعالبي، تحسين القبيح وتقبيح الحسن، تح: شاكرا العاشور، مكتبة إحياء التراث الإسلامي، العراق، ط1، 1981، ص28.
- ¹⁸ المرجع نفسه، ص48.
- ¹⁹ المرجع نفسه ص29.
- ²⁰ المرجع نفسه، ص101.
- ²¹ ينظر: إي هندرسن، التاريخ الثقافي للقباحة، تر: رشاً مصطفى، دار المدى، العراق، ط1، 2020، ص26.
- ²² المرجع نفسه، ص26.
- ²³ أحمد مكّي، القصة القصيرة دراسات ومختارات، دار المعارف، مصر، ط2، 1988، ص86.
- ²⁴ المرجع نفسه ص81.
- ²⁵ فرانتس كافكا، التحول، تر: مبارك وسطا، منشورات الجمل، مصر، ط1، 2015، ص5.
- ²⁶ ماهر البطوطي، روايات وروائيون من الشرق والغرب، مكتبة هنداوي، مصر، ط2، 2023، ص169.
- ²⁷ إي هندرسن، التاريخ الثقافي للقباحة، المرجع السابق، ص169.

- ²⁸ ينظر: المرجع نفسه، ص 169.
- ²⁹ فنج زوفنج، أنا القمر، مختارات من الخرافة الصينية، تر: طلعت الشَّايب، مكتبة هنداوي، مصر، ط1، 2023، ص29.
- ³⁰ المرجع نفسه ص29.
- ³¹ بورا تشانج، الأرنب الملعون، تر: محمد نجيب، مركز المحروسة للنشر، مصر، ط1، 2004، ص10.
- ³² لويجي بيرندليلو، قصص إيطالية، تر: خليفة تليسي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2004، ص188.
- ³³ سامي باشا سيزاي، قصة المهرج، ضمن مختارات من القصص التركية، تر: عمار حامد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011، ص8.
- ³⁴ لويجي بيرندليلو، المرجع السابق، ص188.
- ³⁵ ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ط3، 2015، ص215.
- ³⁶ سامي باشا سيزاي، المرجع السابق، ص10.
- ³⁷ لويجي بيرندليلو، المرجع السابق، ص189.
- ³⁸ المرجع نفسه، ص12.
- ³⁹ ينظر: ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1989، ص142.
- ⁴⁰ فريدريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، تر: فليكس فارس، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2016، ص219.
- ⁴¹ لويجي بيرندليلو، المرجع السابق، ص192.
- ⁴² المرجع نفسه، ص192.
- ⁴³ ينظر: بيري ساندرز، الضحك بوصفه تاريخاً هداماً، تر: سهيل نجم، دار الرافدين، بيروت، ط1، 2020، ص120.
- ⁴⁴ سامي باشا سيزاي، المرجع السابق، ص11.
- ⁴⁵ لويجي بيرندليلو، المرجع السابق، ص195.
- ⁴⁶ المرجع نفسه، ص195.

⁴⁷ ينظر: مرسيا إلياد، المدنس والعادي، تر: عادل العوا، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2009، ص62-63

⁴⁸ لويجي بيرندليو، المرجع السابق، ص190.

⁴⁹ ينظر: الطاهر قيقه، تسع ليال مع كاليبسو: ثلاث قصص مستوحاة من التراث الإغريقي، دار التركي للنشر، المملكة العربية السعودية، ط2، 2007، ص99.

⁵⁰ سامي باشا سيزاي، المرجع السابق، ص13.

⁵¹ سورين كيركجارد، إمّا- أو، شذرة حياة، تر: قحطان جاسم، مكتبة الرافدين، العراق، ط1، 2023، ص75

⁵² بيرري ساندروز، الضحك بوصفه تاريخاً هداماً، المرجع السابق، ص167.

7. قائمة مراجع البحث:

- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج1، تح: أحمد أمين، وأحمد الزين، مكتبة هنداوي، مصر، ط2، 2019.
- أبو سعيد الخادمي الحنفي، بريقة محمودية في شرح طريقة محمدية وشريعة نبوية في سيرة أحمديّة ج2، مطبعة الحلبي، مصر، ط1، 1930.
- أبو منصور الثعالبي، تحسين القبيح وتقبيح الحسن، تح: شاكراً العاشور، مكتبة إحياء التراث الإسلامي، العراق، ط1، 1981.
- أحمد مكّي، القصة القصيرة دراسات ومختارات، دار المعارف، مصر، ط2، 1988.
- إدغار موران، استيقا الجميل والقبيح، ترجمة وتقديم: عز الدين بوركعة، منصة معنى الثقافية، مقال صادر بتاريخ: 10 ملرس، 2024، [/mana.net/attiq-the-beautiful-and-ugly-edgar-moran/](https://mana.net/attiq-the-beautiful-and-ugly-edgar-moran/)
- أفلاطون، الجمهورية، تر: حنا خبّاز، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، العراق، ط1، 2020.
- أفلاطون، المحاورات، مج1، تر: شوقي داود، المكتبة الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994.
- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار قباء للطباعة والنشر، ط1، 1997.
- أومبرتو إيكو، تاريخ القبح، تر: سعيد بن كراد، دار كلمة للثقافة والسياحة، أبو ظبي، ط1، 2010.
- إي هندرسن، التاريخ الثقافي للقباحة، تر: رشاً مصطفى، دار المدى، العراق، ط1، 2020.
- بورا تشانج، الأرنب الملعون، تر: محمد نجيب، مركز المحروسة للنشر، مصر، ط1، 2004.

- بييري ساندرز، الضحك بوصفه تاريخاً هداماً، تر: سهيل نجم، دار الرافدين، بيروت، ط1، 2020.
- الجاحظ، الحيوان، ج4، تح: عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003.
- جون ديوي، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014.
- رابوبرت، مبادئ الفلسفة، تر: أحمد أمين، مكتبة هنداوي، ط1، 2017.
- زينوفون، المأدبة، ترجمة: جيمس ويلوود، سلسلة مكتبة إيفري مان (لندن: ج. م. دنت وأبناؤه)، ط1، دت.
- سامي باشا سيزاي، قصة المهرج، ضمن مختارات من القصص التركية، تر: عمار حامد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011.
- سورين كيركجارد، إمّا - أو، شذرة حياة، تر: قحطان جاسم، مكتبة الرافدين، العراق، ط1، 2023.
- الطاهر قيقّة، تسع ليال مع كاليبسو: ثلاث قصص مستوحاة من التراث الإغريقي، دار التركي للنشر، المملكة العربية السعودية، ط2، 2007.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.
- علي أبو ملح، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط1، 1990.
- فرانكس كافكا، التحول، تر: مبارك وساط، منشورات الجمل، ط1، 2015.
- فريدريك نيتشه، هكذا تكلم زراداشت، تر: فليكس فارس، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2016.
- فنج زوفنج، أنا القمر، مختارات من الخرافة الصينية، تر: طلعت الشّايب، مكتبة هنداوي، ط1، 2023.
- كروتشه بندتو، المجل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، د، ت.
- لويجي بيرندليو، قصص إيطالية، تر: خليفة تليسي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2004.
- ماهر البطوطي، روايات وروائيون من الشرق والغرب، مكتبة هنداوي، مصر، ط2، 2023.
- مرسيا إلياد، المذنب والعادي، تر: عادل العوا، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2009.

- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ط3، 2015.
- ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1989.