الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان
كلية الأدب واللغات

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في تحليل الخطاب الموسومة بـ:

دلالات التوظـــيـــف التراثـــــي في الروايـــة الجزائريـــة

الجيل الأول - نموذجا -

إعداد الطالبـــــة :

سعاد مختاري

تحت إشراف الأستاذ:

أ.د. زين الدين مختاري

أعضاء لجنة المناقشة

أ. د محمد بن اعمر	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ. د زين الدين مختاري	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
أ د عبد القادر بن عزة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا
أ. د. محمد باقي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا
د أحمد دواح	أستاذ محاضر - أ -	المركز الجامعي - مغنية	عضوا
د وهيبة وهيب	أستاذة محاضرة - أ-	المركز الجامعي - مغنية	عضوا

السنـــــة الجامعيـــة:

2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــداء

الحمد لله الذي جعل لنا نورا نهتدي به وألف بين قلوبنا فأصبحنا بنعمته إخوانا

إلى من كانا شمعة تحترق لتنير دربي راجية من المولى أن ترعاهما عيناه التي لا تنام والدتي ووالدي.

إلى أحباي قلبي إخوتي...إلى زوجي... إلى كل من ساعدني في إتمام هذا البحث..

الكتاب أُهْديك أُماه...ويا رياه احفظ نعم الآباء...ويا رب احفظ قرة عيني محمدا.....فقد آثرته والكتابة ...والكتاب خير جليس...أغترف منه وما أحلى ثماره..

أهدي ثمرة جهدي

كلمة شكر وتقدير

أتقدم بخالص الشكر و الامتنان إلى الذين كانوا عونا لنا بعد الرحمن ونورا يضيء الظلمة التي كانت تقف في طريقنا أحيانا . . .إلى من زرعوا التفاؤل في دربنا وقدموا لنا المساعدات والتسهيلات فلولا وجودهم لما أحسسنا بمتعة العمل وحلاوة البحث إلى كل الأساتذة. . . وأخص بالذكر أستاذي الفاضل نرين الدين مختاري الذي سعى دائما إلى توجيهي وكان صدره رحبا لتقويم أخطائي .

مُقَدِّمَةٌ

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى .

إن للإبداع والكتابة أسبابا، وهواجس تعتمل في نفوس الأدباء، فتدفعهم إلى التعبير عن تجاربهم النابعة من معاناتهم ومحاولة عكسها على الواقع المعيش' لتغدو الكتابة فيضا من الخواطر الجياشة والمشاعر المتدفقة.

ومن هذا المنطلق، تعد النصوص الإبداعية من اهتمامات الباحثين في مجال النقد والأدب، سواء أكانت هذه النصوص شعرية أم سردية. ولما كانت الأعمال الروائية الجزائرية الحديثة، هي المدونات السرديات المختارة لهده الدراسة من حيث التوظيف التراثي ودلالاته، فان هناك جملة من التساؤلات والإشكالات تطرح في هذا السياق، من قبيل :

ما الذي يميز النص الروائي الجزائري عن باقي النصوص الروائية الأخرى؟ وما النص؟ ماعلاقته بالخطاب؟ وما أهم المؤثرات التراثية في الرواية الجزائرية؟ وما دلالات توظيف التراث؟

والى جانب هذه التساؤلات والإشكالات، فقد نمت بداخلي رغبة ملحة دعتني إلى خوض غمار البحث في الرواية الجزائرية الحديثة، وخصوصا تلك النصوص التي وظفت التراث. وقد جاء تفضيلها على سواها بسبب ندرة الدراسة فيها، وعمقها التاريخي، ورمزيتها التراثية، وتوجيه النقد اللاذع كأنجح وسيلة جمالية، على غرار رواية واسيني الأعرج حكاية العربي الاخير2084 وغيرها من الأعمال السردية.

وتتضاف إلى هذه الأسباب الذاتية والموضوعية في اختيار موضوع البحث دلالات التوظيف التراثي في الرواية الجزائرية إثبات صلاحية الموروث التراثي في التعبير عن قضايا الراهن السياسي ، والاقتصادي، والاجتماعي، والثقافي، ناهيك عن إحياء الرموز الكامنة فيه، لإبراز قيمه الجمالية في العملية الإجرائية، على هدي من مقاربة سيميائية، وجدت أدواتها المعرفية والياتها الإجرائية ضالتها في توظيف التراث من خلال نصوص سردية جزائرية منتقاة بعناية لهذا المقصد.

وقد جاء البحث موزعا على مدخل وأربعة فصول، تناول المدخل ماهية التراث من حيث مدلولاته اللغوية ومفاهيمه الاصطلاحية، بالاعتماد على المعاجم العربية، وعلى كتاب عائشة

عبد الرحمن *تراثنا* مع إبراز بعض النماذج التراثية كليلي ألف ليلة لنجيب محفوظ، والوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل لإميل حبيبي.

وعرض الفصل الأول أهم المؤثورات التراثية في رواية الجازية والدراويش ورواية الحوات والقصر التي تجاوزت حدود المألوف والمعقول، واحتوت على المعتقدات الشعبية المتداولة في أوساط المجتمع الجزائري، أما الفصل الثاني الموسوم ب: التفاعلات النصية التراثية في المتون السردية للأعرج واسيني، فقد كشف التفاعل الموجود بين الروايات: تناص الرّواية مع الموروث الأدبي ألف ليلة وليلة في استدعاء شخصيات تراثية تاريخية، ناهيك عن استشراف آفاق مستقبلية في روايته الأخيرة حكاية العربي الأخير، التي تناصت مع رواية جورج اورويل، ضف إلى ذلك توظيف التراث في التنبؤ بالمستقبل باستشعار مآلات الواقع، وما سيفضي إليه من رؤى وأحداث، لايمكن أن تتأتى إلا باستحضار الماضي المغيب وتحريك الحاضر المعيش.

أما الفصل الثالث بعنوان دلالات توظيف التراث فخصص لإبراز أنواع التراث كالديني و التاريخي بتجلية هذا الموروث القديم لإسقاطه على المتون السردية من داخل السياق وخارجه.

ويعد النص الروائي من النصوص التي تكشف عن مردودية النظرية أو محدوديتها، ومن هذا المنطلق لملم الفصل الرابع بنيات النص الروائي، بعد تفكيكها في مفارقة سردية تجلت في العناوين والأزمنة (الاسترجاع) ، والتزاما بقواعد البحث العلمي فقد كان الأنسب إلى تحليل الخطاب السردي _كما أشرت سابقا_ الاستئناس بالمقاربة السيميائية منهجا ومنهجية في التفكيك والتركيب، و الارتكاز على ثلاثة مبادئ هي:

- ✓ تحليل محايث: وهو البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة.
- ✓ تحليل بنيوي: يهتم ببنية النص.
- ✓ تحليل الخطاب: يهتم ببناء نظام لإنتاج النصوص. وغاية هذا المسعى تحليل النصوص السردية أو الشعرية ، وما يهم السيميائي هو النص بعيدا عن الظروف التي أنتجته.

وفي ضوء هذه المقاربة السيميائية جاء تحليل روايتي الزلزال و البزاة تحليلا سيميائيا بهدف إبراز المفارقات السردية الموجودة في تضاعيف هذه النصوص والتي تحمل في طياتها دلالتين في التعبير السردي، إحداهما ظاهرة و الأخرى كامنة، ومن شأن هذه الطريقة أن تستثير

المتلقي وتدعوه إلى تجاوز البنيات السردية السطحية لاستنباط النص الغائب ممثلا بالبنيات العميقة والخفية.

ولتحقيق مقاصد الدراسة النظرية المتعلقة بالبحث عن التوظيفات التراثية ، والدراسة الإجرائية المرتبطة بتطبيق الآليات السيميائية كان لابد من الاعتماد على مكتبة متنوعة المصادر والمراجع تجمع بين الدراسات النقدية للنصوص السردية والأعمال الروائية منها على سبيل المثال:

توظيف التراث في الرواية العربية لمحمد رياض وتار، التناص التراثي لسعيد سلام، ونظرية التراث لفهمي جدعان، والتراث والحداثة لعابد الجابري ضف إلى ذلك الكتب السيميائية التي أنارت سبيلنا في البحث، ككتب سعيد يقطين:

- ✓ انفتاح النص الروائي
- ✓ من النص الى النص المترابط.

و كتب سعيد بنكراد ومنها

- ✓ السرد الروائي و تجربة المعنى
- ✓ السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها (2005).
- ✓ مدخل الى السيميائية السردية(2003).

ضف الى دلك الروايات التي درست ومنها :

- ✓ حكاية العربي الأخير 2084 للأعرج واسيني.
- ✓ الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة.
- ✓ الحوات والقصر للطاهر وطار.
- ✓ الزلزال للطاهر وطار.
- ✓ البزاة لمرزاق بقطاش.
- ✓ فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية للأعرج واسيني.

ومن الصعوبات التي واجهتني أثناء البحث قلة المصادر الخاصة بالتراث وخصوصا الوثائق التي لها علاقة مباشرة بتوظيف التراث ناهيك عن الدراسات التي أنجزت عن الأعمال الروائية الجزائرية الحديثة.

وفي الأخير اشكر كل الاساتذة الدين درسوني في قسم اللغة و الأدب العربي وخصوصا في شعبة تحليل الخطاب، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل الدكتور زين الدين مختاري حفظه الله ، الذي أشرف على كل مذكراتي وكان نعم الأستاذ المشرف، له مني جزيل الشكر والاحترام على ما بذله من جهد وتجشمه من عناء طوال الإشراف في قراءة هذا البحث وتصحيحه وتقويمه.

مختاري سعاد

23 صفر 1439 الموافق ل 12 نوفمبر 2017

المدخل

توطئـــــة:

يعيش التراث في ثقافة الأمة، سواء أكان تراثًا أدبيًا أم تاريخيًا، أم صوفيًا، أم شعبيًا، فهو كلٌّ متكاملٌ يمثّل عاداتنا، وتقاليدنا وتجاربنا، وكان ولا يزال التراث منبعًا تغترف منه ثقافة الأمة من كتاباتٍ أدبيّةٍ وشعريّةٍ، ورسوماتٍ، وفنونٍ، فهو انعكاس للذّات الحضارية، والمعرفية، والفكرية، والحياتية بماضيها وحاضرها ومستقبلها.

1- تأصيل كلمة تراث:

أصل التّراث: وَرَثَ، وكلمة "وَرَثَ" في المعاجم العربية، وأوّلها لسان العرب لابن منظور تعني: « وَرِثَهُ ماله ومَجده، وورِثه عنه وِرثًا وَرِثَةً ووراثةً وإراثة، **أبو زيد:** وَرث فلانٌ، أباه يرثه وِراثة وميراثًا، وأَوْرث الرّجل ولده مالا إرثًا حسنًا، ويقول ورثت فلانا مالاً وِرثًا وورْثًا إذا مات مُورِّثك، **ابن الأعرابي:** الوِرْثُ والوَرْثُ والإرث والوراث والإراث والتّراث واحد، والتّراث ما يخلفه الرّجل لورثته».[1] هذا في لسان العرب، أمّا في القاموس المحيط فجاء ما يلي: « وَرَث أباه، ومنه بكسر الرّاء، يرِثه، كَيَعِدُه، وِرْثا ووراثة وإرْثًا وَرِثة، بكسر الكلّ، وأوْرثه أبوه، ووَرثه جعله من وَرَثته، والوارثُ الباقِي بعد فناء الخلق، وفي الدّعاء: أَمْتِعني بسمعي وبصري، واجعله الوارِث منّي، أي: أبْقِه معي حتى أموت، وتوريثُ النّار: تحريكها لِتشتعل، وَوَرْثان: كَسَكْران، والوَرْثُ: الطريُّ من الأشياء، وبَنُوا الوِرَثَةِ، بالكسر بطن نُسبوا إلى أمهم»[2] ، فالميراث « أصلُه مِوْراث (بكسر الميم)، انقلبت الواو ياء لكسرة ما قبلها، والتراث أصل التّاء فيه واو، فالإرثُ في الحسب، أمّا الميراث ففي المال».[3] أمّا التّراث في الخطاب الأدبي بصفة عامّة، هو كلّ ما خلّفه السّلف للخلف من

---

[1] **ابن منظور، لسان العرب، الجزء التاسع، دار الحديث، طبعة 2013، القاهرة، ص 269.**

[2] **مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي (729 _ 817) ، القاموس المحيط ج ، ط1، دار إحياء التراث العربي مؤسسة التاريخ العربي،بيروت لبنان ، 1997، ص: 280.**

[3] **للتوسع أكثر، انظر لسان العرب لابن منظور، ص 269.**

عادات وتقاليد وأفكار وفنون، وهو مصطلح لم يستخدم في الاصطلاح إلاّ في عصرنا الحديث، فقد جاء في تعريف محمّد رياض وتّار للتّراث على أنّه: « المورث الثّقافي والاجتماعي والمادّي، المكتوب والشّفوي، الرّسمي والشّعبي، اللغوي وغير اللّغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب».[1] وعلى الرّغم عن وضوح معنى التراث في السياقين المعجمي والاصطلاحي، فإنّه يطرح إشكالية تاريخية من الناحية الزمنية، ونقصد بهذا حدوده التاريخية، أو الفترة التي ينتمي إليها هذا التراث، فعلى سبيل التوضيح ففي قولنا أنّ التراث هو ما خلّفه السلف في الماضي، فأيّ ماض نقصد بذلك؟ وأيّة فترة زمنية نحدّدها هذا الماضي؟

وتُقدّم عائشة عبد الرّحمن في كتابها "تراثنا" تعريفا شاملا للتراث، فتراه يستوعب كلّ الحقول المعرفية والعلميّة، فهو كلّ « ما ترك أسلافنا من ثمار عقولهم في مختلف فروع المعرفة وميادين العلم، من طبّ وعقاقير وكيمياء ونبات، ورياضيات وفلك... إلى آخر هذه العلوم التي لا تكاد تجد من يُعنى بتراثها أو يحسّ حاجتنا إلى إعداد خبراء يشاركون علماء العربية والإسلام في حمل الأمانة الصّعبة التي يفرضها علينا وجودنا»[2]، فهي ترى أنّ فضاء التراث واسع، مُتعدّدُ الأبعادِ، يشمل الماضي، والحاضر والمستقبل، وكلّ الثقافات والدّيانات، بل إنّه موغلٌ في القِدم « إنّ تراثَ الأمّة لا يقف عند بداية التاريخ الإسلامي الذي جمعنا فيه اللّواء الواحد، وإنّما يمتدّ مع ماضيها إلى ما قبل ذلك، موغلاً في أعماق الزّمنِ»[3] وقد تكون الكاتبة مُحقّة فيما قالته عن حدوده التّاريخية فالتراث موغلٌ في الزمن، فمنه ما وصل إلينا ، ومنه ما تلاشى مع صروف الزمن. في حين نجد خالد سليكي يتحدث عن التراث وعن

---

[1]محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية (دراسة)، د.ط، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2002، دمشق، ص 21.

[2]عائشة عبد الرّحمن، تراثنا بين ماضٍ وحاضرٍ، د.ط، مطابع دار المعارف، 1970، مصر، ص 9.

[3]المرجع نفسه، ص 9.

حدوده من وجهة معرفية تميزه عما يتماهى معه من مراحل وفترات، إذْ يرى أنّ «إلغاء الحدود التاريخية يؤدّي إلى تجاهل تاريخية المعرفة العربية، وهو ما يدفع إلى التأكيد على ضرورة التمييز بين التراث البعيد والتراث القريب، وبين النهضة والتراث، ولا يجوز لنا أن نضع عصر التدوين في نفس المستوى التاريخي مع عصر النهضة خصوصا، وأنّ هذا العصر يمثّل بالنسبة للعرب المرحلة التاريخية التي أفرزت الخطاب الذي أصبح من خلاله الحديث عن ما يسمّى التراث»[1] فالباحثُ في أصل التّراث وزمنيّته قد يصطدم بعدة تضاربات واختلافاتٍ منها ما تباينت ومنها ما توافقت فيما بينها، فالتّراث يحمل في طيّاته تشعّبات كثيرة يصعب على الدارس التوغل فيها، ومجمل القول فإنّ كلمة "تراث" وإن كانت ممتدة الجذور معجميًّا، فإنها حديثة التداول، فقد ذكرنا أنّها كانت تعني الإرث، والحسب والمال، أمّا في العصر الحديث فمصطلح التّراث هو كلّ موروث ثقافي وفكري واجتماعي...يُسهم في النهوض بالحياة الفكرية، والفنية والعلمية.

فالمشكلة الحقيقية التي ظلّ يعاني منها التراث العربي هي محاولة الاستعمار الفاشلة في طمس معالمه الحضارية والثقافية، وفي هذا السياق يقول مرسى الصّبّاغ: « إنّ مشكلة التراث العربي القديم التي جعلته يظهر أمام الباحثين عاجزا عن الوفاء بتلك الأنواع الأدبية المختلفة الموجودة، في الآداب الأخرى هي تلك التداخلات الواضحة من قبل الاستعمار الثقافي، الذي أراد أن يمحو الهويّة الثقافية بجانب عجز وقصور وتبعيّة الباحثين في فترة زمنية معيّنة دأبوا فيها على كتب الأدب والتاريخ التي تتحدث عن الأدب الرسمي التابع بدوره لمخططات استعمارية فبرز على السطح عقدة النص التي أظهرت عجز وضعف أدبنا

[1] خالد سليكي، التراث بين مفهومي القراءة والخطاب، مقال بشبكة الأنترنت، ص 1.

العربي عن الوفاء بتلك الأنواع فيه، ومن ثمّ جاءت مفاهيمه ضيّقة لا تعبّر عن الفكر الحقيقي للأمة العربية».[1]

وعلى هذا الأساس اهتم الفكر العربي بالتراث اهتماما كبيرا ولا غرو من ذلك، فهو أصالة الأمة وبه تنهض الشعوب العربية، إذ يظهر جليّا في مجالاتنا المعرفية الأدبية، والفكرية وفي وعينا الحضاري والثقافي، وفي هذا السياق يقول سعيد يقطين: « إنّ التراث الذي وصل إلينا لا يزال يمتدّ فينا ولا نزال نحيا بواسطته شِئنا أم أبَيْنا وَعَيْنا ذلك أم لمْ نَعِه، يحضر بأشكال متعددة في ذهنيتنا ومخيلتنا وذاكرتنا، ويتجلى بصور مختلفة في تصرفاتنا وتعبيرنا وطرائق تفكيرنا ومهما حاولنا القطيعة معه، أو إعلان موته نظريا أو شعوريا، تظل خطاطاته وأنساقه وأنماطه مترسّخة في الوجدان ومتركزة في المخيلة»[2] ويتحدث عن حدوده التاريخية فيقول: «ومنذ عصر النهضة ونحن نتحدّث عن التراث، وسنظلّ نتحدّث عنه باختزال وانفعال، ولا شيء يتحول ماعدا الأعراض».[3]

فهو يرى أنّنا نستعمل التراث كشاهدٍ على صحة مرامينا ودليلاً على صحة مقاصدنا وشرعية كلامنا، ونستعمله طلبًا للشهادة ضد أعدائه الذين يغمزون ويتكلمون بألسنة حداد من مستشرقين حقودين وعرب متعرّبين... وعلى حدّ قوله يجب أن ننظر للتراث « كواقع يمتد بيننا وجزءًا أساسيًا من كياننا الذاتي والوجداني والتخييلي».[4]

ولئن اختلفت الآراء والأفكار، فإنّ المقصد واحد، يبيّن أنّ التراث يعكس راهن الأمة وذات الشعوب، فبقدر ما كانت الشعوب محافظةً على موروثها العريق سواءًا أكان ثقافيًا أو

---

[1] مرسى الصّباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د.ط، الإسكندرية، د.ت، ص 37.

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد في التراث، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص/ص 225-226.

[3] المرجع نفسه، ص 226.

[4] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي ، ص 226.

اجتماعيًا، بقدر ما اتسمت هذه الشعوب بخصوصية ثقافتها وآدابها ونظامها، وباستقلالية أفكارها، فعندما ننظر إلى التراث كما يقول سعيد يقطين ننظر إليه «بكلّ تشعباته ودرجاته وأشكاله نظرةً اختزاليةً نلخّص فيها بعض الهواجس والأفكار والمواقف التي تمليها علينا لحظة ظرفية عابرة وبتغيّرها نغيّر النظرة باختزال دائما وهكذا».[1] اُختُلِفَ في هذا المصطلح (التّراث)، وتعدّدت مُجمل التعريفات والأفكار، وموضوع التّراث مقصد كلّ دارس وباحث (في هذا الميدان الشامل والواسع) بغية إثراء مكتباتنا ثم إعادة النظر فيه، وخلق وعي جديد اتّجاهه، وهذا ما ذكره سعيد يقطين قائلاً: « أرى أنّ القضية المحورية تتمثل في الجواب عن هذا السّؤال: **بأيّ وعي نتعامل مع التّراث؟** وهذا هو السّؤال المغيّب».[2] باعتبار أنّه رمز ثقافتنا العربية ورمز هويتنا، أمّا مسألة حدوده، فعلى الباحث العودة إلى عصر النهضة العربية لاعتبارين **أولهما:** « أنّ التراث يرتبط بماضي غير محدّد، لذا لابدّ من تحديد نقطة في الماضي تكون منطلقًا للبحث، **وثانيهما:** أنّ النهضة العربية المعاصرة كانت دليلا على اتصال الماضي بالحاضر، بعد الانقطاع الذي حدث بين التاريخ العربي وتاريخ الثقافة العربية في فترة التسلط الاستعماري على الأمّة العربية»[3] إذ يعتبر عصر النهضة عصر اليقظة العربية، وهي الحالة الفكرية والاجتماعية السائدة آنذاك، إذ هي حركة التنوير العربية، نذكر أهمّ كتاب ظهر آنذاك كتاب "طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد"، كتاب سياسي-اجتماعي لعبد الرحمن الكواكبي، وهو أحد روّاد النهضة العربية ومفكّريها في القرن التاسع عشر، ويعتبر مؤلَفه من أهمّ الكتب التي تناولت ظاهرة الاستبداد.

---

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي ، ص 226.

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي ، ص 225.

[3] محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 21، نقلا عن مقدمات مجموعة باحثين، ص 52-53.

وصفوة القول: إنّ الحديث عن إشكالية التراث حديثٌ طويلُ الذّيلِ، وقد يجرّنا إلى إشكالات أخرى لا علاقة لها بموضوع هذا المدخل، ويكفي أن نشير إلى أنّه قد ساهم وما يزال يساهم في تشكيل الوعي العام للأمة العربية، ولذا يجب المحافظة عليه وصونه، بتقوية صلتنا به، وطبعه ليصبح ركيزةً ثقافيةً أساسيةً في البحث العلمي.

2- الرّواية والتّراث:

نقف في البداية عند الرواية، التي تعدّ جنسا أدبيّا وفنيّا يبدعها كاتب من وحي خياله، إذ يكون الواقع والتراث مَرجِعَيْن له، فالرواية ليست أكثر من « هروبٍ من الواقع المتكلّس وخوف مطلق من آلة العصر الجديدة، ولهاث متقطّع وراء البدائية والعفوية ضمن متاهات الصوفية أو البوذية وضمن تقليعات آنية ليس لها صفة الديمومة أو الاستمرار».[1]

يسعى النص السردي، أو الأدبي بشكل عامٍ إلى عكس أوضاع المجتمع العربي (وهنا نتحدث عن الرواية العربية بالخصوص) وتوضيح الرّؤى، ومحاولة إعادة تأريخ ما مضى وإماطة اللثام عن مشكلات العصر التي يواجهها، فهي «كمرآة لابدّ وأن يرى فيها الروائي وجهه وصورته الذّاتية، من خلال هدفين هما (الحقيقة وقول الصدق)، سعى إلى تجسيدهما عدد كبير من الروائيين في القرن التاسع عشر (ق19)، أمّا الهدف الأساسي فهو أن يفهم الرّوائي نفسه وأن يدرك ماهية هدفه بالذات»[2] وتَسهُل عملية الخلق والإبداع عندما يتمعّن الكاتب أكثر في فهم ذاته، وهذا هو الهدف الذي ينشده من خلال الإبداع. ويقول كولن ولسن (1931) في هذا السياق: « إنّ الرّواية معادل للتجربة، ولمعظمنا شهيّة للتجربة ذات مدى

---

[1] الأعرج واسيني، الطاهر وطّار، تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا دراسة نقدية، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 21.

[2] بتصرف: كولن ولسن، فن الرواية، تر: محمد درويش، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2008، ص 7.

أوسع ممّا تستطيع حياتنا أن تقدمه لنا وتستطيع أن تقدم الرواية وذلك إلى حدّ ما، وهي تستطيع أن تزوّدنا بأشكال من التجربة التي من شأنها أن تكون مستحيلة في الواقع».[1]

فالمبدع له الحرية المطلقة في إبداعه، سواء كان شعرًا أو روايةً أو رسمًا حتى، بيد أنّ هذه الحرية تتطلب خصوصيةً وتميّزًا، فأفكار الكاتب مثلاً مستوحاة من الواقع أو من نسج الخيال، وتتميز جلّ هذه الإبداعات بالواقعية، والعكس صحيح، وخصوصا إذا تميّزت لغته بالوضوح « فبقدر ما تبدو اللغة مكثفة في حدّ ذاتها، بقدر ما تكون مكثّفة (بكسر التّاء)، في وظيفتها».[2] ويضاف إلى هذا كله الأسلوب بوصفه « الطريقة التي يختارها الكاتب لتحقيق أهدافه الفنية بالوسائل المستخدمة التي يمتلكها والمتمثلة في مجمل عناصر العمل الأدبي، وقد يطلق نفس المدلول على الأسلوب اللغوي التعبيري الذي لا ينفصل عن المعنى»[3]. ومن هنا كان للغة بمختلف توظيفاتها سلطة على المبدع والإبداع معا، أمّا في كتاب شخصية المثقف في الرّواية العربية فالعمل الروائي منهج قائم بذاته من حيث تشكيل العالم النفسي الداخلي، وهي « ليست مجرّد فكرة أكثر مما هي منهج لبناء مشاعر مؤثرة وتجسّدها عن طريق تسلسل ما، وهذه هي حدود الفن الروائي بصفة عامة "إثارة الاهتمام" بتسلسل ما».[4] وقد جادت أقلام جزائرية عدّة في كتابة هذا النوع الأدبي مُمثلاً بالرواية، على رأسهم ابن هدوقة ، الطاهر وطّار، الواسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، مرزاق بقطاش، على سبيل

---

[1] المرجع نفسه، ص:91.

[2] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرعاية، 2000، الجزائر، ص/ص 216-217.

[3] أحمد طالب، الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، د.ط، دار العرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص 211.

[4] عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، 1882-1952، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، 1985، ص 33.

الذكر لا الحصر، وجيل الأدباء الشباب كذلك: حميد عبد القادر، فضيلة فاروق....وغيرهم ممن تزامن ظهورهم مع فترة التسعينيات.

فالكتابة بالنسبة للروائيين هي فيضٌ من الخواطر والمشاعر المتدفّقة، والمكبوتة بداخلهم رغم اختلاف الكتابة من كاتبٍ لآخر «إنّ الكتابة هي الوسيلة الوحيدة التي يمتلكها الكاتب لتجاوز محنته وتلطيف الأجواء التراجيدية التي تعيشها فئات المجتمع المختلفة، تعلن هذه الكتابة ثورتها وتمرّدها على المكرّس والسائد لتكسو الطّابو، إنّها كتابة تفجّر الذاكرة والنص في بحث عنيف عن المعنى، المعنى الجديد المخلص من التراجيديا».[1]

وللإبداع والكتابة أسباب ذاتية وموضوعية، تدفع الأديب إلى الإمساك باليراع ثم إقباله على مُؤلَّفه ليحاكي الواقع، وما يختلج في صدره، ليشكّل ذلك نسيجا روائيا، كما هو عند محمد كامل الخطيب: « شبكة مؤلّفة من شخصيات وحوادث ولغة، إنّما يشابه نسيج الوجود الاجتماعي في تكوّنه من العناصر إيّاها شخصيات وحوادث ولغة، ومن هنا ليس من التعسف أن يُجري القارئ تشابها بل ونوعا من المماثلة بين شخصيات وعلاقات رواية ما، أو بين شخصيات وعلاقات راهن اجتماعي ما، خاصة إذا كانت الرواية تقدّم بعض القرائن الدالة، أو أكانت صادرة مباشرة عن الراهن الذي تجري معه المشابهة به ومعه... »[2]. فالتجربة الروائية إذن حالة فردية إبداعية، ولكنّها في الوقت نفسه تعكس حالة عامة مرتبطة

---

[1]محمد داود، الأدباء والشباب والعنف بالوقت الراهن، مجلة إنسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثريولوجيا والعلوم الاجتماعية، عدد 10، جانفي 2000، ص/ص:31-32.

[2]محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1981، ص 16.

براهن المجتمع يمكن أن يسجّلها التاريخ، لأنّه « بُقْيا من بقايا الحكايات المكتوبة، أو تذكّر مأساويّ يشهد على اغتراب الإنسان ورحلته الخائبة».[1]

ولما كانت هذه النصوص الأدبية (السردية) بحاجة للخروج من نمطيتها المعتادة، وتجديد الإبداع والخلق فيها، فهي تحتاج دائمًا إلى روح جديدة للتجدد وكسر الإيديولوجية المعتادة، فقد (الرواية) اعتمدت التراث كيفما كان نوعه، والذي بدوره يقتضي قراءة الموروث الثقافي والاجتماعي، قراءةً هادفةً متبصرةً، وهذا ما يشير إليه هيراقليطس: "إن الإنسان لا يستحم في النّهر مرتين، لأنه بين الفينة والأخرى، لم يعد ذلك النهر نفسه"[2]. والمقصود في مقولته نظرية التغيير.

وهذا التجدد الروائي وكسر الإيديولوجية المعتادة لا يتأتى إلاّ بالتفاعل مع نصوص أخرى، تراثية أو غيرها، حيث كان الكاتب أو المواطن العربي على وعي تام بهذا التراث وأنه لا يتأتى هذا التجدد إلا بالتفاعل معه ، ومن هنا « ارتبط المواطن العربي بالماضي من أجل إثبات الذات والمحافظة على مقوماتها، وأدرك أنه لا يتأتّى له ذلك إلا ّبالرجوع إلى الأصل، ولعلّ هذه الوضعية هي التي دفعت الكُتّاب إلى التعلّق بالنصوص السردية التراثية القديمة ومحاولة تقليدها ومحاكاتها في البداية، ثم سرعان ما حاولوا إحياء بعض أنواعها القديمة مثل الأسطورة والحكاية والملحمة، والسيرة... ».[3]

---

[1] فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 368.

[2] هيراقليطس: فيلسوف يوناني، ولد في أفسوس بآسيا الصغرى، القرن الخامس قبل الميلاد حوالي 540.

[3] سعيد سلاّم، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010، ص/ص 318-319.

3قـــــــراءةالتـــــراث:

تعتبر القراءة عملية معرفية لتفكيك الرموز والوصول إلى مرحلة الفهم والإدراك، تزوّد الفرد بالأفكار والمعلومات، فهي« عملية عقلية عضلية انفعالية تشتمل على تعرّف الرموز المكتوبة والنطق بها، وفهمها وتذوّقها ونقدها، وحلّ المشكلات من خلالها والاستمتاع بالمادة المقروءة»[1] فعلى الرّغم من تعدّد الوسائل التكنولوجية والثقافية في العصر المعاصر، كالمسرح والسينما، والأنترنت...إلاّ أنّ القراءة تعدّ الوسيلة الأولى التي لا يمكن لأيّ أحد التنصّل منها، لما لها من أهمية كبيرة للأفراد والمجتمعات. وتبقى القراءة وسيلة الاتصال والتواصل مع الغير، فلولاها لبقي الفرد حبيس بيئة صغيرة محدودة، والمجتمع القارئ مجتمع راق، وتكون بين أفراده وحدة فكرية ثقافية.

تُصنَّف القراءة إلى:

- تصنيف القراءة على أساس الشكل العامّ.
- تصنيف القراءة على أساس الغرض العام للقارئ.
- تصنيف القراءة على أساس الغرض الخاصّ للقارئ.
- تصنيف القراءة على أساس المادة المكتوبة.
- تصنيف القراءة على أساس النشاط القرائي.[2]

إذا كان التراث يمثل ماضينا القريب أو البعيد، فلابدّ على الإنسان قراءة هذا التراث بماضيه وحاضره، لفهمه وتفسيره وتوجيهه. فالتراث هو تراث الأمة وتراث الأمة هو تاريخها، لذا وجب التسلح بإرث حضاريّ عريق وضخم، فنحن « كي نجعل التراث حيّا راهنا أو كي نجعله يستجيب لحاجات ذات طابع عقلي أو عملي ملحّ، نقوم بإعادة قراءته

---

[1] سعيد عبد الله لافي، القراءة وتنمية الفكر، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 2012، ص 12.

[2] سعيد عبد الله لافي، القراءة وتنمية الفكر، ص/ص: 14-15.

بحسب هذا المنهج أو ذاك ممّا نختار من مناهج راهنة معاصرة، فيبدو التراث مع ذلك أو بذلك معايشا لنا ولأحوالنا، ويبدو جزءا طبيعيا من الحياة الحديثة... »،[1] فقد خضع التراث العربي الإسلامي لقراءة فينومينولوجية، وأخرى لسانية، وثالثة بنيوية ورابعة عقلانية، وخامسة مادية، وسادسة برجماتية»[2]...

فقراءة التراث وإعادة قراءته تختلف من قارئ لآخر، والقراءة التي تستطيع أن تكشف الجانب الاجتماعي، والقراءة التي تستطيع أن تكشف الجانب الاجتماعي والثقافي للتراث، هي القراءة التي تأتي بفائدة عامة. ويرى فهمي جدعان أنّ «أعمق التحام بالتراث، وأفضل مدخل إليه هو الأدب بمعناه الواسع، ويدخل في هذا الباب المصنوعات الفنية والموسيقى والأثريات، فأنها فضلا عمّا تنطوي عليه من عنصر الإمتاع والفائدة تساعد على تشكيل تجانس ذهني وروحي إنساني...»[3]. إلى جانب هذا كلّه، أقصد قراءة التراث يجب المحافظة عليه .

بما أنّ الكتابات والنصوص تختلف باختلاف كتّابها ومستوياتهم الأدبية والفكرية، على الكاتب أن يراعي المستويات المختلفة للقارئ، وذلك من خلال عملية التفاعل، يقول عبد العزيز شبيل في هذا السياق: «إنّ الرواية تجربة فنية متفرّدة، يبدعها كاتب فرد، ولكنّه بمجرد التفكير في أنّ ما يكتبه هو "رواية" يتوجّه بما يكتب إلى جمهور، و من هنا تبدأ عملية

---

[1] فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1985، ص 28.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

[3] فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى ، ص 30.

التفاعل المستمرة بين الذات والموضوع، بين الكاتب والجمهور أي بين الفردي والجماعي».[1]

إنّ ما يرومه الكاتب هو تقديم نصه الروائي التراثي، بحسب مستويات القارئ الفكرية والأدبية، فباختلاف الكتابة من كاتب لآخر تختلف القراءة من قارئ لآخر، وذلك بحسب ثقافة كل فرد، ووجهته في الحياة، ومن الموروثات السردية التي تشهد إقبالا كبيرا "ألف ليلة وليلة"، وما أحسب القارئ إلاّ قارئا ومتطلّعا لها ثم مزلفا إيّاها ببصره المتطلع لهذه التحفة الرائعة. ولبنة من لبنات الذاكرة العربية والتراث العربي.

4 نماذجٌ من التراث في الرواية العربية:

4-1 تعريف الحكاية:

تعدّ الحكاية من الأجناس الأدبية القائمة بذاتها، فهي من تراث الشعوب وثقافتهم وهي وسيلة تسلية وتشويق، تعتمد الخيال، وتُصوّر عوالم الجنّ والعفاريت والحيوانات المفترسة... ويمكن أن تحدّد الحكاية الخرافية « بالنّظر إلى تطوّرها السردي كالآتي: خطاب قصصي يكشف عن مستهلّه عن ضرر ما أو إساءة لحقت الأفراد أو عن رغبة في الحصول على شيء ما، يخرج البطل من المنزل فيلتقي بالمانع الذي يقدّم له الأداة أو المساعدة السحرية التي تسمح له بالحصول على الشيء المرغوب (...)، ينجح في جميع الاختبارات ويصل منزله ويتمّ التعرّف عليه ويتجلّى في أحسن صورة، وفي الأخير يكافأ (...) إنّ مثل هذه الحكايات لا تروى بوصفها وقائع، ولكن بوصفها أحداثاً عجيبةً حدثت في سالف الأزمان»[2]. وهذه الأحداث العجيبة إمّا رحلة بحث عن الكنز (ألف ليلة وليلة)، أو الذّئب في زيّ الحمل

---

[1] عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، ط1، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1987، ص17.

[2] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، طبعة دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص 144.

أو ذات الرّداء الأحمر، وكلّها حكايات تمتاز بصبغتها السردية المشوقة، وهي «صنف فرعيٌّ من أجناس التعبير في القصص الشعبي».[1]

ويعرّف كذلك جيرار جنيت الحكاية بأنها: « سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكّل موضوع هذه الخطبة، ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار...الخ)[2]. فالحكاية عنده خطاب شفوي أو مكتوب، وليس حدثًا يُروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أنّ شخصًا ما يروي شيئًا ما: إنّه فعل السّرد متناولا في حدّ ذاته.[3] ويمكن للحكاية العجيبة يقول فلاديمير بروب، أن تدور حول خمسة عشر موضوعا، وهذه الموضوعات هي:

1. الأبرياء الملاحقون.
2. البطل الأبله.
3. الإخوة الثلاثة.
4. البطل المصارع للتّنين.
5. البحث عن عروس.
6. العذراء العاقلة.
7. ضحية السحر الأبيض والسحر الأسود (Charme ou sort).
8. مالك الطلسم.
9. مالك الأشياء المسحورة.[4]

---

[1]مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي، ص 5.

[2]جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر:محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004، ص 37.

[3]جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ص 37.

[4]فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ط1، شراع للدراسات والنشر، دمشق، 1996، ص: 24.

ومن أهدافها: تهذيب النفوس وتفضيل الخير على الشر، ومحاربة الأخلاق السيئة، وهذا من خلال نهاية الحكاية حين ينتصر الخير على الشرير الذي ينال جزاءه، فالتراث العريق زاخر بهذه الحكايات العجيبة.

2-4 حكايات "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ:

ألف ليلة وليلة من النّماذج التراثية التي اتّخذت منبعًا اغترف منه العديد من العرب والجزائريين على حد السواء، ونجيب محفوظ (1911-2006) واحد من الروائيين الذين وظّفوا هذا الموروث السردي في روايته "ليالي ألف ليلة"[1]. تُستهلّ هذه الرواية بدعوى مقابلة الوزير "دندان" للسلطان "شهريار"، والتحدث معه فيما يخصّ مصير ابنته شهرزاد، لينتقل إلى عدّة حكايات عجيبة، بادئا بحكاية صنعان الجمالي، الذي يظهر له عفريت طيّب اسمه قمقام[2]، ويطلب منه قتل الحاكم علي السّلولي، ليتخلّص من السحر الأسود، فقام صنعان بتنفيذ ما طلب منه العفريت لينال عقابه، بضربة في عنقه، أدت إلى وفاته... لتنتقل الأحداث إلى كبير الشرطة جمصة البطلي، الذي يظهر له عفريت هو الآخر اسمه سنجام، فيدور بينهما حوار حول نهب أموال الناس، وأمام لوم الحاكم الهمذاني وتهديده، قتل الحاكم خليل الهمذاني بضربة في عنقه، اختلطت صرخته المذعورة بخواره واندفع مثل نافورة[3]...تليها حكاية الحمّال[4]، ثم نور الدين ودنيا زاد[5]، ثم مغامرات عجز الحلاّق[6]، وغيرها من الحكايات، وتستمر الليالي في تشابك للأحداث وتنوع الشخصيات (دنيا زاد، شهريار، شهرزاد، علاء الدين أبو الشامات، قوت القلوب...). وهي نفس الشخصيات الموجودة في ألف ليلة وليلة،

---

[1] نجيب محفوظ، ليالي ألف ليلة، 1998.

[2] ليالي ألف ليلة، ص: 15.

[3] نجيب محفوظ، ليالي ألف ليلة،، ص: 61.

[4] الرواية، ص: 62.

[5] الرواية، ص: 100.

[6] الرواية، ص: 138.

ليختم الروائي الرواية بحكاية :البكاؤون والسندباد[1]، ولقائه مع السلطان شهريار، جمعهما حديث شيّق حول رحلات السندباد، وأوّل ما تعلّمه أن الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظنّه حقيقة وأنّه لا نجاة لنا إلاّ إذا أقمنا فوق أرض صلبة، ولا يأس مع الحياة، والإبقاء على التقاليد البالية سُخف، ومهلكة[2]، وأن الإنسان قد تتاح له معجزة من المعجزات ولكن لا يكتفي أن يمارسها وإنّما عليه أن يقبل عليها مستهديا بنور من الله يضيء قلبه.[3]

أما حكاية : البكّائين، انتهت برحيل شهريار تاركا البلاد ليحكم مملكة أجمل، لكن فراغ العين يجعله يبكي في النهاية، ويقابله في النهاية عبد الله العاقل، ويدله على مكان راحته.[4]

أبدع نجيب محفوظ (الحائز على جائزة نوبل للآداب سنة 1988م)، فيما كتب، كرواية ألف ليلة وليلة، وثلاثية القاهرة (بين القصرين[5]، قصر الشوق[6] والسكرية[7])، وغيرها من الروايات نالت إعجاب قرائها، وأغنت المكتبات العربية.

4_3 الوقائع الغريبة في اختفاء ابي النحس المتشائل:

لقد كان التعامل مع التراث مختلفا من روائي لآخر، وقد أخذ مظاهر متعددة، وأشكالا مختلفة، فكما ذكرنا سابقا، فقد كان التراث السردي العربي ألف ليلة وليلة المنبع الرئيسي والمؤثر في كثير من الكتاب، في بنيته الحكائية وتعد رواية الوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل لإميل حبيبي من الروايات التي تأثرت بالحكايات العجيبة ، تروي إميل حبيبي أحداث روايته ضمن حكايات تصدرتها عناوين مختلفة مازجت بين الحكاية العجيبة

---

[1] الرواية، ص: 267.

[2] الرواية، ص: 275.

[3] الرواية، ص: 277.

[4] الرواية، ص: 285..

[5] نجيب محفوظ، بين القصرين، 1956م.

[6] نجيب محفوظ، قصر الشوق، 1957م.

[7] نجيب محفوظ، السكرية، 1957م.

والواقع، تدور أحداث الرواية في فلسطين وتحكي حكاية سعيد المتشائل وهي نحت كلمتين المتشائم والمتفائل، فان حصل مكروه للمتشائم فانه يحمد الله تعالى.

– خدني أنا مثلا، فإنني لا أميز التشاؤم عن التفاؤل فأسأل نفسي من أنا أمتشائم أم متفائل؟ أقوم في الصباح من نومي أحمده على انه لم يقبضني في المنام فإذا أصابني مكروه أحمده على أن الأكره منه لم يقع فأيهما أنا المتشائم أم المتفائل؟[1]

تدور أحداث هذه الرواية في فلسطين، وتروي أحداث الحكم العسكري على دولة فلسطين، وسعيد من بين المواطنين الذين يحاولون تغيير الواقع، والسعي من اجل الحرية إلى جانب ابنه ولاء الذي حاول هو الآخر الهروب من الواقع المر إلى الكهف والبحث عن الحرية..

– يا امرأة يا التي جئت معهم إلى أين اخرج؟

– إلى الفضاء الرحب يا بني، كهفك ضيق مسدود كهفك وسوف تختنق فيه.

– أختنق؟ أتيت إلى هذا الكهف كي أتنفس بحرية مرة واحدة أن أتنفس بحرية[2].

– لو كنا أحرارا يا ولدي ما اختلفنا لا أنت تحمل سلاحا ولا أنا ادعوك إلى احتراس، إنما نحن نسعى في سبيل هذه الحرية.

– كيف؟

– مثلما تسعى الطبيعة في سبيل حريتها، فالفجر لا يطلع من ليله، إلا بعد أن يكتمل ليله، والزنبقة لا تبرعم إلا بعد أن تنضج بصلتها.[3]

---

1 إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل، دار ابن خلدون للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1969، ص/ص: 22_23.

[2] إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل، ص: 139.

[3] إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل، ص: 141.

حاول الروائي إظهار المأساة التي يعاني منها المواطن الفلسطيني ولازال تحت سيطرة إسرائيل، ومن هنا فالقارئ يعي تاريخ الشعب الفلسطيني من خلال هذه الرواية. ولجأ الكاتب إلى الرمز جراء الظروف التي يعيشها الشعب داخل الأرض المحتلة، بهدف التعبير عما يختلج بداخله كمواطن فلسطيني، ومحاولا بذلك التنويه عما يحدث داخل الأراضي الفلسطينية المحتلة وما بين المواطن الفلسطيني والسلطة الحاكمة، إضافة إلى دعوة العرب إلى النهوض قائلا:

- انتم أيها الرجال
- لا تنتظروا، بعد، لا تنتظروا.
- اخلعوا ثياب نومكم
- واكتبوا لأنفسكم
- رسائلكم التي تشتهون.[1] يدعو الروائي الشعب إلى النهوض بأمته والوقوف ضد الاحتلال الإسرائيلي وأفعاله، وتغيير الظروف المعيشة، هذا إلى جانب الأحداث الغريبة الموظفة في الرواية تجلت في العناوين: آخر الحكايات حكاية السمك الذي يفهم كل اللغات، وتجلى كذلك في حواره مع السمك:

- بأية لغة تتكلم يا عماه؟
- بالعربية.
- مع من؟
- مع السمك.
- والسمك هل يفهم اللغة العربية؟

[1] **إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل.**

– السمك الكبير العجوز الذي كان هنا حين كان هنا العرب يفهم العبرية والعربية وكل اللغات.[1]

ضف إلى ذلك حكاية السمكة الذهبية، وحكايات ألف ليلة وليلة، والبحث عن الكنز، فلم يوظف الكاتب الطابع الحكائي عبثا، وإنما بدافع يكمن وراءه تعرية الواقع، وما يقوم به الاستعمار داخل الدول المستعمرة بفتح الميم.

وتعدّ شخصية "عيسى بن هشام" من الشخصيات التراثية التي وظفها المويلحي[2] في كتابه حديث عيسى بن هشام، وهو من كتب النقد الاجتماعي، ظهر هذا الكتاب سنة 1907، حيث أدرج الكثير من المشاهد التي تهم مجتمعه المصري، وتتناول أزمة الإنسان المصري أو الشخصية المصرية ومعاناتها من وطأة الاحتلال الأجنبي.

إنّ ما ذكرناه سابقا من النصوص الأدبية هو على سبيل الذكر لا الحصر، ولنبيّن أن تأثر الأديب بالموروث كان ولا يزال متواصلا، وأنّ «توظيف الروائيين للتراث بأنواعه المتعددة يعدّ مقياسا لتطور الفن الروائي، ودليلا على الجهود الكبيرة التي بذلها الروائيون لتأصيل فنّ الرواية، ومؤشرا على تخلّي الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية التي صبغت بصباغها مرحلة طويلة من تاريخ الرواية العربية».[3]

إن الأدب له خصوصية وتميزه ضمن الآداب العالمية، أما موضوعه التراث واستخدام نصوص سابقة فما هو إلاّ قناعة من الأديب، كون الموروثات بأشكالها موسوعة تزوده بجماليات وأصالة لما يكتبه، اعتبارا أنّ «توظيف نصوص في نصّ الكاتب من الأمور الجارية التي أولاها القدماء عناية خاصة، كما أنهم لم يعتبروها من النقائص التي تلحق

---

[1] **إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل، ص: 146.**

[2] **محمد إبراهيم المويلحي: أديب وناقد وصحفي، ولد عام 1958م بالقاهرة.**

[3] **محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص: 31.**

بالنص من جرّاء استعماله إياها وتعالقه مع نصوص غيره، فما الاقتباس والتضمين وما شاكلهما غير أشكال لتوظيف النصوص السابقة».[1]

ويرى سعيد يقطين أنّ استلهام التراث وتوظيف نصوص سابقة في نصّ لاحق إلاّ شكل من أشكال التعالق النصي الذي لا علاقة له بالسرقات أو التضمين، وكلّها مصطلحات مترادفة، إلاّ إذا نسب الباحث ما اقتبسه _بعد وضعه بين تنصيص_ لصاحبه.[2]

خـــاتـــمـــــة:

إنّ التراث حاجة ضرورية تجري فينا مجرى الدم، فلا هو فقط مؤلف (بفتح اللاّم)، نقيس به أدبنا، ولا هو لباس نخلعه وقت الحاجة، كما قال سعيد يقطين إنهّ الموروث الذي يعكس أصالتنا ويعمّق وعينا إزّاء العالم، والرّكيزة الثقافية الأساسية ف« نحن أمّة عريقة، يمتدّ تاريخها إلى ماضٍ موغلٍ في القدم، وقد مرّت بها على مسار ذلك الزمن الطويل، عصور ازدهار وانحطاط سايرت يقظتها ووعيها أو جمودها وغفلتها، وهي لا تستطيع أن تحمي وجودها وتتابع سيرها على مراقى تقدمها، ما لم تستقرئ ماضي خطواتها على درب الزمن وتدرك سرّ قوتها وبقائها، وعوامل ضعفها وتخلفها، وقضية تراثنا تتسع أبعادها زمانا فتستوعب الماضي والحاضر والمستقبل (...) ثم إنها في جوهرها قضية وجود ومصير بما تكشف عن حقيقة ذاتها وآماد طاقتها، وما تضيء لنا من معالم الطريق، وآفاق الطموح».[3] حيث تعددت أشكال توظيفه وتباينت من كاتب لآخر، ومن روائي لآخر. استوعبت هذه الروايات الماضي والحاضر والمستقبل.

---

[1] **سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص: 27.**

[2] **للتوسع أكثر راجع سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي.**

[3] **عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، تراثنا بين ماضٍ وحاضر، ص 7.**

الفصل الأول:

المأثورات الشعبية

في الرواية الجزائرية

المبحث الأول:

في التراث السردي العربي

تمهيـــد:

تشكّل قضية التراث تحدّيًا كبيرًا على مستوى الفكر الإنساني، فالفهم الصحيح للتراث، ووعي الكتّاب لهذا التراث يعدّ عاملاً أساسيًا في تجاربهم وكتاباتهم، وينعكس هذا الفهم على إبداعاتهم التراثية؛ ويعكس مدى حصرهم على تحقيق التفاعل التراثي في الأدب، وذلك أنّ «توظيف التراث يعتمد على مدى وعي المثقّف لتراثه من جهة، وعلى وعيه بدوره التاريخي من جهة أخرى، ومدى استطاعة المبدع في استلهامه للتراث، ووعيه التّام لمعطيات العناصر التراثية المختلفة، **وهـــل استطاع أن يعي واقعه الذي يحاول صرحه من خلال العناصر التراثية المستلهمة في المنتج الإبداعي الجديد؟**»[1] فَفَهْم الكاتب للتراث ووعيه التام بأنّ الحاضر لم يقطع صلته بالماضي، يُنتِج تفاعلا تراثيًا، (تعالق النص الجديد بالنص القديم). فكافّة « العلوم الحديثة والمعاصرة–بلا استثناء– قد استقت أصولها وجذورها من التراث مثل الذّرة والحسابات الإلكترونية والصعود إلى القمر، فضلا عن العلوم العملية التي تخدم الإنسان مباشرة كالطّبّ والهندسة وغيرها».[2]

---

1 **بتصرف : كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، تقديم مختار السويفي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993، ص 17.**

2**محمد حسن سليمان، التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية ومقارنة، مؤسسة دار الشعب للطباعة والنشر، ص 13.**

1-أهمية التراث العربي:

للموروثات السردية أهمية كبيرة في تنمية الفكر، فهي « ليست مجرد أفكار وممارسات بائدة توارثناها ومازلنا نمارسها بفعل العادة، بل هو من صميم عقولنا وأدوات تفكيرنا».[1]فالتراث العربي المخطوط منه والمطبوع، متنوع ضخم، يشتمل على الشؤون الدينية واللغوية والأدبية وتاريخ الأمة، ككتب الطّب والفلك، والصيدلة، والرياضيات وغيرها. وكلّ هذا يعبّر عن حضارتنا، فهو ليس « قضية دينية، بل هو قضية وطنية وشخصية داخلية، لأنّها من صميم وجودنا واهتمامنا، يدرسه ويجدّده باحثون في علم الاجتماع الحضاري، الذين يشكّلون نخبة حزب طليعي معني بالتغيير والنهضة».[2]

وترجع أهمية التراث العربي الإسلامي إلى إيمان المسلمين بأهمية العلم، وكلّ ما خلّفه السلف للخلف، من كتب ومخطوطات وعادات وتقاليد، ذات أهمية وقيمة، يساعد على بناء قاعدة علمية أكثر تقدّما، ذلك أنّ حضارة الأمّة لا تولد من العدم، ولا يمكنها أن تتنصل من الماضي، ثم إنّ الرجوع إلى هذا الماضي أمر ضروري لاستمرار الحيوية في الفكر والعلم، وقد تأثرت الحضارات الغربية بحضارتنا فحضارة الإغريق مثلا « تأثرت بحضارات الرافدين والمصريين والعراقيين، ثم أضافت إليها، وفي عصر الإحياء أو التنوير أو فجر عصر النهضة الأوروبية الحديثة، قام الأوروبيون بالاقتباس من الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس وغيرها، ثم رجعوا إلى تراثهم أيضا أو التراث اليوناني واللاتيني وعملوا على إحيائه».[3]

---

[1]توفيق زهير، إشكالية التراث في الفكر العربي المعاصر، ط1، دار بافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014، ص 118.

[2]المرجع نفسه، ص 119.

[3]محمد حسين سليمان، التراث العربي الإسلامي، ص 63.

والتراث العربي الإسلامي يكشف للعلماء العرب أن العرب صانعوا البحث العلمي التجريبي الحق القائم على الملاحظة والتجربة، ولذلك « ففي كتب التراث يكتشف الباحث أنه فقط التراث الوحيد الذي يمكن الاعتماد عليه، فالبحوث التي يشملها كتب التراث الأولى وَضَحَ فيها أنّها بدأت تندرج من الجزئيات إلى الكلّيات، وأصبح منهج الاستنتاج هو الطريقة العلمية السليمة للباحثين، ولعلّ ذلك أساسه الفكر الديني الإسلامي الذي يأمر بالتأصّل والاستنتاج، بل والاجتهاد الديني كان مَثَل أمام العلماء العمليين».[1]

والتراث العربي شأنه شأن أيّ تراث، هو ما تراث أسلافنا من ثمار عقولهم في مختلف فروع المعرفة من المخطوطات لغة وبلاغة، أدبا وفلسفة وشريعة، وهو ليس «مقدّسا، ومن ثم يمكن تجديده أخذا بمبدأ الاجتهاد الذي يعدّ الأساس الثالث لعلم الفقه بعد القرآن والسنة... »[2]

فالمأثورات التراثية بشكلها ومضمونها أصيلة ومُتَجذرة، وهي ذات أهمية كبيرة في تقوية أواصر الشعوب، والأمم فيما بينها، كألف ليلة وليلة الذي لا يزال تحفة أثّرت في باقي المجتمعات الغربية، فقد تُرجم إلى عدّة لغات العالم، لذا يمثّل التراث العربي « المحرّك لسلوك وفكر الجماعة من ناحية، والحافز على البقاء ووعي الاستمرار في الحياة، بل يمثّل مرجعا للجماعة وأفرادها تحتكم إليه عند الخلاف، وتحتكم إليه عند الصراع مع الآخر في الوقت نفسه، ولا يعني هذا أنّ هناك كتلة صمّاء تسمى التراث، بل لأنه نتاج بشر فهو ينمو بنموهم، ويتطور بتطورهم، وبتطور النظر إليه، بل إن ثبات حركة هذا التراث، مرتبط بما

---

[1] **محمد حسين سليمان، التراث العربي الإسلامي ، ص 65.**

[2] **محمود إسماعيل، التراث وقضايا السرد، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص 17.**

عليه هذه الجماعة من تحضّر أو تخلّف من وعي بحقيقة التطور وأهميته أو عدم وعيها به».[1]

فالتراث العربي القديم مليء بالملاحم والسير كسيرة النّبي- صلّى الله عليه وسلّم- وسيرة عنترة بن شداد، ومليء « بالتراكمات الملحمية... ليس فقط على مستوى النصوص الشفهية المتواترة بالحكي أو الإنشاد الشعري والروائي بل هو موجود أيضا في المخطوطات المدوّنة»[2]. ومليء بكتب اللغة والدين التي زادت المكتبات غِناء بأشكالها وأنواعها، وهذا ما يزيد من قيمتها وأهميتها، لذا وجب الحفاظ على هذا الإرث وتطويره ودعمه، ثم يجب وضع تشريعات قانونية تنص على حماية التراث من الضياع والتلف، لأنه « جهد الأمة وجهادها ومكابدة أنبائها اليومية وتاريخها بكل ما عاشته من انتصاراتٍ وانكساراتٍ، وما مرّت به من أطوار قوة وتَوَتب وصعود، وما ألمّ بها من فترات ضعف وخمول وانحدار، فهو تراث حافل بالدروس والعبر، ويعجّ بالمضامين التي ينبغي أن تقف عليها أجيال الخلف لتدرك حقيقة ما هي عليه وطبيعة ما ورثته، وما ينتظرها وما يحاك لها، لأنّ حاضرها وثيق الصلة بماضيها وحلقة من حلقات سلسلة تاريخها المتصلة، ومرآة تعكس نتائج ماضيها المشرق أحيانا والمكفهر حينا آخر»[3]، فالرجوع إلى الماضي أمر ضروريّ ويعتبر « ارتواء للجذور الأصلية ومنها، وهو أمر ضروريّ لاستمرار الحيوية في الفكر والتراث العلميّ بشموله الأوسع، لأنّهما سلسلة متّصلة الحلقات اللاحق منها متمّم للسابق، فالحضارة الجديدة -أيا كان

---

[1] مدحت الجيّار، الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر بالتراث، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، ص 110.

[2] مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي، ص 37.

[3] عبد العزيز فارح، التراث الإسلامي في الغرب الإسلامي والتنمية (يوم دراسي)، جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، منشورات كلية الآداب، 2004، ص/ص 8-9.

نوعها– تقتبس من القديم، وتسهم فيه بالإضافة والتعديل، ثم تقدم حلقة جديدة من السلسلة الحضارية والفكرية».[1]

هناك أنواع كثيرة من التراث ، كالتراث الحضاري و التراث القومي و التراث الشعبي ، هذا الأخير شكل من أشكال الأدب الشعبي الذي يزخر بجماليات و طقوس شعبية قديمة موغلة في الزمن، ويضمّ التراث الشعبي أو الفلكلور « Folklore » التراث الشفهي كالأساطير والخرافات، المعتقدات الشعبية والطقوس، وكلمة شعبي مشتقة من الشعب، حيث جاء في لسان العرب أنّ « الشعب هو ما تشعّب من قبائل العرب، والشعب: القبيلة العظيمة، وقيل: الحيُّ العظيمُ يتشّعب من القبيلة، وقيل: هو القبيلة نفسها، والجمع شعوب والشعب: أبو القبائل الذين ينتسبون إليه، أي يجمعهم ويضمّهم، وفي التنزيل: ﴿وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا﴾ . **سورة الحجرات، الآية–13–**

قال ابن عبّاس–رضي الله عنه– في ذلك: "**الشّعوب الجُمَّاعُ، والقبائل البُطون، بُطون العرب، والشّعب ما تشعّب من قبائل العرب والعجم**»[2].

والشّعب « مجموعة من النّاس تختلف طوائفهم وطبقاتهم مجتمعين أو متفرقين.. وبما أنّ الشعب هو القبيلة العظيمة، فإنّ مدلول كلمة تشعّب: تفرّق، وتباعد وانتشر وتوزّع».[3]

يحدّد الأدب الشعبي الهويّة التي تميّز أمة عن أمة وشعبا عن شعب آخر، فهو جزء لا يتجزأ من ثقافة الأمة، لذلك فإنّ التأثّر بالتراث واستلهام الأديب التراث يعكس موقفه وموقف عصره، فأثناء توظيف الأديب للتراث (الروائي بالخصوص) « لا يتقيّد بمضمون

1**محمد حسين سليمان، التراث العربي الإسلامي، ص 63.**

2**ابن منظور، لسان العرب، ج5، مادة شعب، ص 121.**

3**مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي، ص 8.**

التراث الشعبي، ويكتفي باستعارة شكل تراثي، أمّا مضمون الرواية فهو مضمون عصريّ لا علاقة له بالتراث الشعبي، وقد يفعل الروائي عكس ذلك، أي أنّه يطرح موضوعات شعبية في إطار شكل روائي لا علاقة له كذلك بالأشكال التراثية».[1]

ويحتوي هذا التراث على القيم الدينية والتاريخية والشعبية التي تعكس حضارة أمة، فبالتراث الشعبي تتميز كل أمة عن غيرها من الأمم وذلك بمعتقداتها المألوفة في المجتمع، وبِسِيَرِها وتاريخها...الخ.

1صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية، ص 91.

2-أشكال التراث الشعبي:

أ. الأسطورة:

لابدّ من الولوج إلى عالم فنّ الأسطورة أو الأساطير التي تركها السلف للخلف، مادمنا في موضوع الموروثات، والأسطورة من أهمّ أشكال الأدب الشعبي، لما تحتويه من طقوس وشعائر مستوحاة من الخيال... والأسطورة في المعاجم العربية، ومنها لسان العرب لابن منظور: « الأسَاطِير، الأباطيل، أحاديث لا نظام لها، واحدتها إسْطَار، وإسطارة، بالكسر، وأسطير وأسطيرة وأسطور وأسطورة بالضمّ».[1]

فالأساطير خرافات وأباطيل كقصة عن الآلهة، أو أحداث عجيبة خارقة للعادة، لا هي من الحقائق ولا من الوقائع، كأسطورة " لونجا بنت الغول" المتداولة بين أوساط المجتمع الجزائري، وحيزية الأسطورة كذلك، التي شاعت في الجنوب الشرقي من الجزائر، حيث أنهم يزعمون أنّ « شخصا أحبّ فتاة فائقة الجمال والحسن، ولكن لم يلبث أن مُنِيَ بوفاتها فجُنّ جنونه أسًى على وفاتها، فالتجأ إلى أحد أصدقائه من الشعراء وأنشأ فيها قصيدة يائية طويلة حزينة (الشاعر محمد بن قيطون)"[2]، وغيرها من الأساطير التي تَميز بها المجتمع الجزائري.

تُشكِّل أساطير شعبٍ ما « مجموعة كلية عُضوية، مجموعة مُصنَّفة ذات بُنى شكلية تسقط من حسابها، أو تتنافى مع أركان الزمن التي نحسب حسابها اليوم، الفواصل المنظّمة والانقسامات، التقدم والسياق، الزمن، والتطور، التاريخ، والتغيير ولا توجد في الأسطورة

1ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، ص 576.

2عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاّز، دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 27.

خطوط فاصلة دقيقة بين الحاضر والماضي والمستقبل"،[1] ثم يتحدث ميشيل زيرافا عن الفكر الأسطوري فيقول أنّ: « الفكر الأسطوري لا يقدم آلهة بشرا في وضع عن التضاد والتعارض، إنه يُؤَله الإنساني، ويُؤَنس الإلهي»،[2] وتحكي الأساطير أحداثًا خارقةً للعادة، إذ مجالها واسع وأحداثها مبالغٌ فيها، فهي تحكي قصة عن الآلهة، أو حدثًا مقدّسًا، ويقول مرسى الصّبّاغ في هذا الشأن: « تروي الأسطورة تاريخا مقدّسا وتسرد حدثا وقع في عصور مُمَعّنة في القدم... أو بعبارة أخرى الأسطورة تحكي بواسطة أعمال كائنات خارقة كيف برزت إلى الوجود حقيقة واقعة، وقد تكون كلّ الحقيقة أو العالم»[3]، سواء الأسطورة أو الفكر الأسطوري، فكلاهما يتميّزان بأحداث عجيبة خارقة للعادة، ناسجة للخيال، متّخذة الشخصيات الأسطورية كالآلهة عالما خياليّا لها، فهي « ما نسجه خيال جماعة ما من قصص حول الآلهة والكائنات المقدسة التي تعتمد فيها هذه الجماعة، ولهذه الأساطير علاقة وطيدة بالطقوس الاحتفالية الموجّهة، لعبادة الآلهة».[4]

هناك صلة وثيقة بين التراث الشعبي والأسطورة، تتمثل في مظهرين:

«المظهر الأوّل:

هو أنّ التراث الشعبي احتفظ بكثير من العناصر الأسطورية والطقوسية (...)، وما الحكاية الخرافية والشعبية إلاّ صيغة متطورة عن الأسطورة، وممّن ربط بين التراث الشعبي وبين الطقوس الباحث الفرنسي سانت بيف.

---

[1]ميشال زيرافا، الأسطورة والرواية، تر: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1985، ص 5.

[2]ميشال زيرافا، الأسطورة والرواية ، ص 5.

[3]مرسى الصّبّاغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، ص 16.

[4]عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 146.

أمّـــا ***المظهر الثاني:***

فهو يتضمن صورة غير مباشرة لهذه الصلة وتتضح هذه الصورة من خلال البطل الأسطوري».[1]

فلا يخلُو أي تراث مجتمعٍ من المجتمعات من وجود الأسطورة في أدبه الشعبي، هذه الطقوس والشعائر التي تتضمنها الأسطورة، تعكس حياة هذا المجتمع ووجوده ضمن مجتمعات أخرى، وبصفة عامة تتضمن الأسطورة عادات غير اعتيادية خارقة للعادة، إذ تناقض الواقع فيما تحكيه، وما تتضمنه من مواد تاريخية وشعبية خرافية، وإبرازها لظواهر طبيعية.

ب. *أنواع الأسطورة:*

تصنّف الأساطير إلى:

- **الأسطورة الطقوسية:**[2]

والتي ترتبط بعمليات العبادة بكافة أشكالها وطرائقها وعَنيت بالجانب الكلامي من الطقوس التي من شأنها أن تحفظ رخاء المجتمع، وهي أحد أبرز تجليات الميثولوجيا، فكان الحرص دائما على حرفية الطقس والإتيان به في مواعيده المحددة، وتعبّر الأسطورة الطقوسية عن معطيات البيئة التي تمارس فيها، كما أنّها تعبّر عن قيم المجتمع، وانفعالات نفسية...

- **الأسطورة التعليلية:**

هي محاولة لتفسير الأشياء بفكر بدائي، « وقد تكون الأشياء المفسّرة ظاهرة كونية أو ظاهرة غير كونية، ومن مثل هذا النوع من الأساطير، ظهور الشمس بالنهار بدون نجوم،

---

[1] **صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية، ص 11.**

[2] **كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص 29.**

وظهور القمر بالليل ومعه النجوم، وظاهرة توزيع الكائنات بين الأرض والبحر والفضاء، وظاهرة نظافة الإنسان في مظهره وقدراته في داخله، بالطبع كلّ هذه الظواهر فسّرت بعقلية قديمة تجاوزت المنطقية».[1]

- **أسطورة الخلق:**

أسطورة الخلق قصة رمزية عن كيفية بدء العالم، وغالبا ما تشترك أساطير الخلق في عدد من السمات والخصائص، وغالبا ما يتم التعامل معها باعتبارها تفسيرات مقدسة فهي « الأساطير التي تفسّر خلق العالم أو الكون، وتعتمد أساطير الخلق أساسا على آلهة الطبيعة، السماء، الأرض، الرياح، الشمس، القمر، النجوم... ».[2].

- **الأسطورة التاريخية:**

وهي التي تتضمن تاريخا، أو واقعا تاريخيا موغلا في القدم، والأسطورة التاريخية «مزيج من التاريخ والأعمال الخارقة التي تنسب إلى البطل الذي يجمع ما بين الصفات الإنسانية والقدرات الإلهية والذي بما له من صفات إلهية يحاول أن يصل إلى مصاف الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشدّه دائما إلى العالم الأرضي»[3]، وهذا يعني أنّ الأسطورة لم تكن كلّها خيال، وإنّما تراكمات من الفكر والخيال البشري حول جزء من الحقيقة التاريخية، فيبقى هنا التاريخ موجودا في الأسطورة، كما بقيت الأسطورة كامنة في بنية السرد التاريخي.

1مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، ص 17.

2كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري، ص 29.

3المرجع نفسه، ص 30.

- **الأسطورة الحضارية:**

وهي عبارة عن « صراع الإنسان مع الطبيعة كمحاولة منه لإثبات الذات بغية الانتقال من مرحلة إلى مرحلة، ومن مثال ذلك: أسطورة أسديوال التي كانت موضوع دراسة مُستَفيضة من العالِم الأنثروبولوجي، ليفي شتراوس»[1]

ج. *السيرة الشعبية:*

تعتبر السيرة الشعبية من أهم أشكال التراث الشعبي الأدبي التي « تعبّر عمّا يجيش بالوجدان الشعبي من آمال، وأحلام، وبما تصوّره من أبعاد للحياة الاجتماعية والعلاقات السياسية والاقتصادية لجماعة وما حولها من جماعات»[2].

وللتراث الشعبي ثلاثة أشكال تعبيرية من فنّ السيرة، وهي « فنّ الملاحم التي تعتمد في صياغتها على الشعر، وفنّ السيرة النثرية في الروَى بصفة خاصة، والسير الشعبية التي تجمع في صياغتها ما بين الشعر الذي يتميز به فنّ الملحمة، والنثر المميز لفنّ السيرة النثرية، ويختص بها فنّ السيرة العربية».[3]

تمجّد السيرة الشعبية قوة الإنسان وعزّته وشهامته، كسيرة عنترة بن شدّاد، وسيرة بني هلال[4]، سيرة سيف بن ذي يزن[5]... والظاهر بيبرس، وغيرها من السير الشعبية التي تميز التراث الشعبي وتتضمن السيرة الشعبية « دفاعا عن قضية هامة من القضايا العادلة التي تهم الجماعة لحظة إبداعها، بجانب قضية ذاتية، فردية تكون المنطلق للقضية العامة، فالبطل في

1توفيق زهير، إشكالية التراث في الفكر العربي المعاصر، ص 18.

2كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص 48.

3المرجع نفسه، ص 48.

4جمانة الكعكي، تغريبة بني هلال الشامية الأصلية، ، دار الفكر العربي، ط1، مؤسسة ثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2003

5فاروق خوشيد، مغامرات سيف بن ذي يزن، دار الشروق، 1992، القاهرة.

السيرة الشعبية وإن كان تشغله قضيته الذاتية إلا أنّ السيرة تعدّه لتحمل رسالته في الدفاع عن قضية عامة تهمّ المجتمع ككل، لذلك فالبطل يعكس دوما آمال الجماعة وأحلامها، ويعبّر عن آمالها... »[1]، وهي (السيرة الشعبية) من أكثر الأشكال التعبيرية في الأدب الشعبي انفتاحا على بقية الأشكال التعبيرية الأدبية الأخرى، وهذا ما جعل الشعب يلجأ إلى السيرة الشعبية « ليستمد منها العون في مقاومته لأسباب هزائمه، والتي قد تكون عدوانا خارجيا، حيث يجد الشعب عندها في الظاهر بيرس ومقاومته للعدوان الخارجي للصليبيين والتتار، المثال والنموذج، وقد تكون لأسباب تمزّق داخلي أو صراع اجتماعي، كما في سيرة عنترة بن شداد وقد يكون الخطر لظروف طبيعية تهدّد بفناء الجماعة، حيث يجد الشعب في تغريبة بني هلال وسيرة أبي زيد المثال على ذلك».[2]

تحرص السيرة الشعبية على تمجيد بطولات الأشخاص، لذا ارتبطت بحياتهم، وتاريخهم، وبطولاتهم، وامتداداتهم الحضارية، فهي (السيرة) تستوعب « الحكمة والنهج، وتحقيق النموذج والمثال... »[3]، كما تستوعب أيضا بُعدًا إنسانيا أخلاقيا، فهي تهدف إلى ذكر تاريخ الأشخاص والتشهير بهذا النموذج والقدوة في المجتمع العربي لأخلاقهم النبيلة، ولبطولاتهم المجيدة كسيرة الرّسول–صلّى الله عليه وسلّم– وسيرة عنترة بن شدّاد، فهي تنطلق من شخصية بطلة نافذة في وجدان المجتمع العربي.

وصفوة القول أنّ التراث الشعبي حافل، وثرّ بما تركه السلف للخلف من معتقدات، وأساطير، وسير وحكايات، وغيرها، فهو « عالم واسع وإنّ عطاءه المتمثل في إمكانية توظيفه عطاء كبير يمكن أن يستغله الكاتب الفنان من أجل إبداع العمل الروائي الذي يكتسب

---

[1] **كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص 50.**

[2] **كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، ص 51.**

[3] **مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، ص 42.**

من التراث رموزه الموحية، المعبرة، ويستمد منه قدرته على اجتياز حاجز الزمن، فقد ظلت آثار شعبية كثيرة محتفظة بقيمتها الفنية على مرّ العصور، وتعاقب الأجيال».[1] وعلى الأديب أو الروائي الاغتراف من هذا الإرث التليد لإثراء الرواية العربية، فتكون بذلك رواية هادفة، مازجة بين الواقعي وحيثيات الماضي، فيكون التراث بهذا مرتبطا بعناصر الرواية، لا مجرد نقل للتراث أو ذكر شخصيات تراثية تاريخية فقط في الرواية.

1صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية، ص 226.

المبحث الثاني :

التجريب الروائي الأسطوري

في الحوات والقصر للطّاهر وطّار.

تمهيـــد:

استمدت التجربة الروائية الجزائرية خصوصيتها وتميزها من الواقع المعاش، ومن استلهام التراث، وجعلته مادة خاما، تقوم بها الرواية، والتجريب لدى الروائي « سمة أساسية في الأعمال الأدبية للشباب، إن كان من حيث اللغة أو الشكل أو الأسلوب أو المعالجة، وأحيانا اختيار المضامين أو من حيث الشروع في الكتابة ومحاولة التعبير في إطار قالب أدبيّ معيّن»[1]، ويهدف إلى الانفتاح على كلّ الأجناس التعبيرية، والنصوص والمرجعيات الممكنة، إذ يعتبر الأوسع طموحا، وينفتح على الكثير من الأجناس « وتستمدّ الرواية العربية حداثتها الفعلية من نزوعها في الفترة المعاصرة إلى التجريب، تحت وعي نظري بضرورة نحت شكل روائي عربي جديد، والأمر أن تعدّد قضايا هذا الشكل الروائي، سواء على مستوى مضمونه أو شكله، يقتضي مقاربات متعددة لرصد مستويات حداثته».[2]

اتّضحت معالم التجريب في الرواية الجزائرية أو بالأحرى في الجزائر من خلال بروز تيارات فكرية، نذكر منها، الواقعية النقدية يمثلها عبد الحميد بن هدوقة، والواقعية الاشتراكية يمثلها الطاهر وطّار، الذي جاءت رواياته واقعية تعكس الواقع الجزائري المعيش، والمرحلة التاريخية في الجزائر الأكثر انعطافا في تاريخها، وهي مرحلة السبعينيات التي شهدت تغيّرات على مختلف الأصعدة، وتعددت المواضيع والرؤى التي تتناول الإنجازات الديمقراطية التي تحققت في الجزائر، وعلى رأسها الثورة الزراعية، الطب المجّاني، التّأميم، التّعليم، التّسيير الاشتراكي للمؤسسات...

---

[1]أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، مجموعة من الكتاب، ج3، ط1، 1992، ص 30.

[2]عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2014، ص 5.

يعتبر تاريخ الجزائر المتمثل في الثورة، والاحتلال الفرنسي الذي حاول الولوج إلى قلب الأمة الجزائرية، واستئصال اللغة العربية الفصحى منه، الدافع الأساسي الذي نهضت به أقلام عدة، فظهرت إلى الوجود الرواية الجزائرية.

والطّاهر وطّار من بين الأقلام الرائدة في هذا المجال السردي أو الروائي على وجه التحديد، إذ استطاع بتوجهه الاشتراكي أن يرسى دعائم الواقعية الاشتراكية في رواياته، والتي تعتبر واقعية « لم تنبع من الفراغ، فهناك ظروف اقتصادية وثقافية وتاريخية تضافرت لتفرز لنا أسلوبا ومنهج الواقعية الاشتراكية، ولتخلق جيلا كاملا حمل مشعلها، وما تزال أسماء مثل جوركي، مايا كوفسكي، شولوخوف، ناظم حكمت، أراغون وغيرهم من الذين شقّوا طريقا جديدا في مطلع هذا القرن (...)، من هنا تكتسب الواقعية الاشتراكية بعدها الإنساني لتصبح النتاج الشرعي للتاريخ البشري في تطوره بكلّ ما يحمل هذا التطور من تناقضات، فالوضع التاريخي الجديد، والنكبات والاضطرابات الثورية التي أصابت العالم قد أدت إلى ولادة الواقعية الاشتراكية».[1]

والاشتراكية نظرة فلسفية واجتماعية، تشمل جُلّ فروع المعرفة، فقد اهتمت بالأدب ووجدت فيه ضالتها لتبثّ فيه أفكارها، وتصوّر الواقع الاجتماعي بمختلف تناقضاته بُغية التغيير والتقدم، ومن هنا نشأت الواقعية الاشتراكية في الأدب وأصبحت مدرسة عالمية تبلورت معالمها في الثلاثينيات من القرن العشرين، فهي ترى مهمة الأدب تصوير الصراع الطبقي بين طبقة العمّال والفلاّحين وطبقة الرأسمالية والبرجوازية.

ونلاحظ أنّ جلّ روايات الطّاهر وطّار تماهت مع الواقع بشفافية تامة، من بينها "اللاّز" (1974)، والجزء الثاني لها "العشق والموت في الزمن الحرّاشي" (1980) التي تسرد وقائع الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي .

---

[1] **الأعرج واسيني، الطاهر وطّار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، ص 9.**

وقد دشنت الرواية الجزائرية انطلاقتها على يد عبد الحميد بن هدوقة والطّاهر وطّار، الجيل الأول السّباق في ظهور هذا الجنس، إذ المرجع الأساسي للتجربة الروائية الجزائرية هي الثورة التحريرية، والتسيير الاشتراكي، والثورة الزراعية في سبعينيات القرن الماضي، « فقد قاد التجريب في الرواية الجزائرية إلى الخروج من أَسْر اللغة الواحدة إلى أفق التهجين والتعدد، ممّا ساعد على تنويع الأساليب وتحقيق درجة أعلى من الحوارية، وكل ذلك أثّر في العناصر الروائية الأخرى كما أثّرت هي فيه، فتعقّد السرد وتصدّع وتوالد، وتبدّل الوصف، وتكسّر الزمن، وتخلخل الميثاق السردي، وساءلت الكتابة نفسها، واشتبكت الخطابات، وسربلت العتامة إلى مدى أو آخر البنية، كما كان مع اللغة أو مع الشخصية».[1]

ولما كان التجريب الروائي العربي يقترن بالحداثة الروائية، كان العمل الروائي الجنس الوحيد الذي مازال في طور التكوين، فإنّ الرواية لم « تتخذ الحالة التسجيلية بمعنى أنّها ليست رواية تاريخية لواقع معيّن، ولكنّنا نقرأ فيها التاريخ الجزائري، نعايش حالة الشعب الجزائري عبر ملحمة بطولته في النضال ضدّ المستعمر الفرنسي»،[2] وكان الخروج عن المألوف، واستدعاء التراث السردي في الرواية، أهمّ ما ميّز الرواية وخصوصيتها، إذ جعلها تتجدد وتعطي النص الحكائي خصوصيته وتميّزه، ورواية "الحوات والقصر" للطّاهر وطّار من الروايات التي استلهمت التراث وغدا مادة جديدة في نص روائي جديد.

1**نبيل سليمان ، كتاب الملتقى الرابع عبد الحميد بن هدوقة، بحوث وأعمال، وزارة الاتصال والثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ط1، دار هومة، 2001، الجزائر، ص 81.**

2**عبد الله رضوان، البُنى السردية2، نقد الرواية، ط1، اليازوري، الأردن، 2003، ص 108.**

1- ملخّص الرّواية:

تروي الحوات والقصر حياة صيّاد فقير من قرية التحفظ، مواطن صالح يحبّ وطنه، بعد تعرّض السلطان لمحاولة اغتيال من طرف فرسان ملثمين، أراد على الحوّات أن يهدي السلطان أجمل سمكة يصطادها من البحر احتفاء بنجاته، لكن سكان القرية رفضوا ذلك، وهي بدورها (قرية التحفظ) تعاني جبروت وظلم الإخوة الثلاث: سعد، جابر ومسعود، في ليلة ليلاء يصطاد علي الحوات سمكة سحرية، ويعلن في ساحة القرية أنّها هدية للملك.

ومن ثم ّبدأت رحلته المليئة بالعجائب والمغامرات مارّا بسبعة قُرى (التصوّف، الحظّة، بني هرار...)، أعار عليّ الحوات جوادا من قرية الأعداء، وبعد وصوله إلى القصر، اعترضته مشاكل بحيث استوقفه الحُرّاس، وطلبوا تفتيشه، فقطعت يده اليمنى حتّى المرفق.

لم يكن هذا الحادث عائقا، بل زاده إصرارا وعزيمة فأعلن للعذراء والصوفية في الساحة، أنّه سيسرع إلى القرية ويحمل قصبته، ونزل الوادي، فقد نذر ولن يتراجع عن تذره، وذلك عن طيبة خاطر، توجّه إلى القصر مرة ثانية مصحوبا بهدايا لمراكز الحراسة، وما وإن وصل حتى قطعت يده اليسرى من طرف رئيس الحرس وهو أخوه سعد، ثم أعاد الكرّة مرات ومرات، بعدها قطعوا لسانهــ إلى أن دخل القصر وتفاجأ بوجود إخوته الثلاثة في مكان السلطان بعدها قتلوه.

وتنتهي الرواية بنهاية مفتوحة، فالبعض يقول أن علي الحوات رفع من القصر بقوة خارقة، وصارت السّمكة التي كانت في إحدى البرك حصانا بسبعة أجنحة امتطاه عليّ الحوات وطار به إلى وادي الأبكار، وأن الجنية الشبقة أعادت له أعضاءه التي فقدها وتزوجته.

يقال إن دموع عليّ الحوات أغرقت القصر في فيضان وأنّ كل شيء تحوّل إلى مِلحٍ، وانهار كل شيء، ونجا علي الحوات بفضل السمكة التي حملته على ظهرها وهربت به.

يقال أنّ عليّ الحوات، ما أن فُقِئت عيناه حتّى صار وهجا ارتفع إلى السماء ثم صار شمسا هبطت إلى القصر فتحول إلى دخان أزرق.

تقال أشياء كثيرة حول نهاية السلطنة. كلّ الأقاويل تجمع على أنّ القصر انتهى، وأن حلم المتصوفين تحقق.

2- الأسطورة في الحوات والقصر:

2-1- شخصية الصياد:

تتميز الشخصية الرئيسية بثقافتها، ووعيها بالمخاطر المحيطة بها، وفي الغالب تتسم بصفات حسنة، وعلي الحوات واحد من الشخصيات التي صورها الروائي كنموذج للقيم النبيلة وتمثلها في الحياة، ثم مجادلتها داخل النص الأدبي. ولما كانت الكتابة ذات بعد إنساني، فان الروائي يحاول تجسيد المعاني الإنسانية من خلال نصه الروائي نضف إلى ذلك المرامي التي يسعى إليها الكاتب صاقلا رؤاه وهواجسه وأفكاره، فيرسم بذلك شخوصه ذات الطابع الخيالي.

تباين تناول الشخصيات من كاتب لآخر « وزاوية النظر هي التي تدفع الناقد إلى دراستها والبحث فيها بطريقة مخصوصة وهذه الزوايا، البناء الخارجي،(الشكلي) البناء الداخلي، التحليل النفسي، دورها في صياغة الحدث، صلاتها بالعناصر الفنية الأخرى مثل المكان، والزمان، والحوار، وتواترها ومراتبها، أبعادها، ورمزيتها، الوظائف السردية المنوطة بها، صيغ التعبير المستعملة في عرض سلوك الشخصيات»[1]، وظف الطاهر وطار هذه الشخصية من شخصيات الليالي الأسطورية، فتميزت هذه الشخصية عن باقي الشخصيات في تصرفاتها على عكس إخوته الثلاثة الدين يمثلون الطرف المعادي له في تصرفاتهم السيئة.

وغالبا ما تكون الشخصيات مستوحاة من الواقع إما « من واقع تاريخي أو من واقع اجتماعي من خلال أفعالها وأقوالها وأنماط تفكيرها فهي تعيش مع شخصيات أخرى تتفاعل معها وتتعالق بها(...)، هي صور لغوية وتعبيرات عن عالم اجتماعي متكامل، وهذه الصور

1 ملاح بناجي، آليات الخطاب النقدي المعاصر في مقاربة القصة القصيرة، ص/ص: 71/70.

المفكر فيها من لدن الكاتب الذي بناها وقدمها بمزيد من العناية والاكتمال»[1] إلا أن الروائي استقى شخصية الصياد من الخيال أفعالها خارقة للعادة، وأسطورية في تكلمه مع السمكة، وفي عزيمته، وفي فقدان أعضاء جسمه...وتتضح هده الشخصية في مفارقتها للواقع ، إلا أنها في بعض الأحيان تتسم بالواقعية في بعض أفعالها، لتكون قريبة في مضمونها من الواقع و الحياة الاجتماعية.

– والمهم، في كل حكاية علي الحوات، المهم أكثر من أي شيء، أن الحقيقة تجلت وأن أعداء علي الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذي جاء بسم العصر به [2] تندرج شخصية الحوات ضمن الشخصيات المرجعية كما صنفها فليب هامون إذ يرى أن ثلاث فئات تغطي مجموع الإنتاج الروائي:

- فئة الشخصيات المرجعية: تدخل ضمنها التاريخية والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، (كالحب والكراهية) والشخصيات الاجتماعية (كالعامل، الفارس، المحتال).
- فئة الشخصيات الواصلة: وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ، أو من ينوب عنهما في النص.
- فئة الشخصيات المتكررة: تظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح، فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت.[3]

ضف إلى ذلك أنها شغلت (الشخصية personnage) موقعا هاما في الدراسات النقدية الحديثة، ويبين هذا الاهتمام تجريب الروائيين لأنواع الشخصيات التاريخية والأسطورية

---

1 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 140.

2 الحوات والقصر، ص:

3 عباس إبراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص/ص: 156/155.

و... ويرمي الطاهر وطار من خلال هذه الشخصية «إلى تقديم رؤية للعالم الذي يعيش فيه من خلال خلق هذا العالم كما يتصوره أو يتخيل أن يراه، أو كما يراه وفق موقفه منه»[1] زيادة على هذا يحاول خلق نوع جديد وكسر كل ما هو تقليدي و يحاول محاكاة الرواية الغربية.

وقد تقاطعت الشخصية الرئيسية في الرواية "الصيّاد" مع شخصية الصياد في ألف ليلة وليلة، في حكاية الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان في اصطياده لأربع سمكات، كلّ سمكة بلون وتقديمها إلى السلطان بغية إعطائه المال[2].

يقوم عليّ الحوّات، الشخصية الرئيسية بأحداث خارقة للعادة وأسطورية، وبطابع استثنائي، وفي الغالب إن البطل في الرواية « يختلف عن الشخصية بأنّه كائن حركي حيّ ينهض في العمل الملحمي بوظيفة الشخص الخارق مثل هرقل الإغريق، والبطل بحكم مفهومه هذا لا ينبغي له أن يوجد إلاّ في الملاحم وهو ثلاثة أصناف: بطل ملحمي، بطل تراجيدي وبطل دراماتيكي».[3]

– عليّ الحوّات الشاب الطّيّب الذي شذّ عن إخوته الثلاثة، وعن كثير من أقاربه، فابتعد عن طريق الضلالة لم يسرق يوما، لم يكذب مرة، لم يتعدّ على أحد، لم يثلب في عرض أو يتعرض لسوء غيره....[4]

يُجَرد الروائي علي الحوات من كل الصفات السيئة ومن كل شيء دنيء، على عكس إخوته الثلاثة الذين يمثلون الشر والطرف المحب لمصلحته، فعلي الحوات من الرعايا

---

1 سعيد يقطين انفتاح النص الروائي، ص: 141.

2ألف ليلة وليلة، تقديم مزيان فرحاتي، ج1، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1994، ص 27.

3عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 126.

4الطاهر وطّار، الحوات والقصر، ص 17.

الخيرين إذ يتوجب عليه في اعتقاده أن يعبر عن امتنانه وسروره بنجاة السلطان بتقديم هدية له، إن الشخصية الرئيسية هنا تمتاز بانتصاراتها وليس بانكساراتها. وهذا ما تجنح إليه غالبية الشخصيات الرئيسية، فتتميز عن باقي الشخصيات الثانوية.

2-2- الحدث الخارق للعادة (الأسطوري):

2-2-1 حواره مع السمكة:

تعتبر الأحداث من عناصر الرواية إلى جانب الزمان والمكان والشخصية، هذه الأخيرة تصنع الحدث، فهناك ارتباط وثيق بينهما، إذ لا حدث بدون شخصية ولا شخصية بدون حدث إذ أن «العصب الذي يقيم عالم الرواية والشريان الذي يزودها بالتدفقات الحياتية هو الحدث، المؤسس الوحيد للمفاهيم وتداخلاتها عبر الحقب الزمانية، والمبلور الفعال لعملية الاحتفاظ بالحوادث داخل ذواتنا مما جعله جديرا بالهيمنة على عنصرين أساسيين آخرين للرواية هما: الزمن والشخصية لعلاقتهما الجدلية »[1] وكما ينتقي الروائي شخصيات روايته من الواقع، أو مقاربة للواقعية انه كذلك ينتقي ويحذف ويضيف أحداثا مناسبة لنصه الروائي، وهي عبارة عن سلسلة مترابطة بالزمن الروائي الذي ينظم الأحداث، وبالحبكة التي يتعقد بها فهو« يُسْهم في مجرى عملية السرد، مثلما يسهم في بدايتها أو نهايتها ، فإن القصة المروية هي دائما أكثر من مجرد إحصاء وتعداد في نظام معين سواءًا أكان متسلسلا أم متعاقبا للأحداث »[2] ينمي الحدث أوضاع الرواية أو القصة إما تقوية الوضع أو إضعافه ويتجه « مجرى الحدث دائما إلى تنمية وضعية ما، أو إضعافها وهو دور ذو وجهان متكاملان تتوزع وظائف القصة طبقا لهما، فهناك المكافأة وهناك العقاب وهناك المواجهة بين والمعتدي والبطل، ونتيجتهما تكون تحسينا لوضعية أحدهما وإضعافا لموقف الآخر»[3] إذ تعتبر الأحداث

1 بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، ج2، ص: 121.

2 بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر سعيد غانمي، ص: 41.

3 عبد الحميد بورايو، منطق السرد في القصة الجزائرية، ص: 63.

المعتادة واقعيةً مستوحاة من الواقع المعيش، (كعمل الشخصية أو دراستها أو زواجها...) إلا أن الروائي حاول القفز من التقليدي إلى التجريب، وبذلك تنتقل الرواية من مرحلة التأسيس إلى مرحلة التجريب وخرق الثابت والنمطي المعتاد، وهي رؤية إبداعية تهدف إلى الإبداع والابتكار للخروج بنص روائي يتميز بالجدية ويحاكي الخطاب الأدبي الغربي والعالمي.

تجلى الحدث الأول في حواره مع السمكة، إذ غالبا ما يكون الحوار بين شخصيات الرواية وله « علاقة بالإقناع الشفوي وهو ذو طبيعة بلاغية»[1] ويلجأ الروائي إلى الحوار لتقليل الرتابة التي يحدثها السرد، ويساعد القارئ على معرفة كنه الشخصيات كأفكارها مثلا ومشاعرها وإحساسها. وقد يرد الحوار في صيغة خطاب مباشر أو مونولوج داخلي هذا الأخير « يقوم على تصوير الأحداث والمواقف عن طريق عرضها من وجهة نظر الأبطال في الرواية من خلال انطباعات القارئ بوجهات النظر المختلفة التي ترد في أثناء السرد وما به من اختلافات ناتجة عن اختلاف نظرة كل بطل، يستطيع القارئ أن يحيط بالأحداث ويكون وجهة نظر متكاملة عن طريق مقارنة المواقف المختلفة التي ستتكثف أمام القارئ وكأنه يشارك في تبين الجوهر الحقيقي للأحداث وتشابكها »[2] إلا أن الروائي صور أحداث الرواية عن طريق الحوار بين شخصية من شخصيات الرواية والسمكة فبين أن علي الحوات سيواصل سيره إلى القصر حاملا السمكة التي اصطادها وانه سيواجه بعض العوائق أثناء سيره في قوله:

- أيّتها السّمكة الجميلة.
- ولم كلّ هذا العناء يا عليّ الحوّات.
- هذا طبعي وهذا أنا، لقد اختارتني الأقدار بين إخوتي لأمثل الخير...

---

1 إبراهيم السيد، نظرية الرواية، ص: 209.

2 رجاء عيد، دراسة في أدب نجيب محفوظ، تحليل ونقد، (د ط)، منشأة المعارف بالاسكندرية، القاهرة، 1974، ص:21.

– سآتي معك يا عليّ الحوّات إلى القصر، وسأظلّ حيّة حتّى أصل سالمة فلا تتّهم بأنّك تحاول تسميم جلالته، كلّ ما أشترطه بل شرط المقادير علينا معا، يا عليّ هو أن تعيدني إلى هذا الوادي في حالة ما إذا لم أصل مطبخ صاحب الجلالة.

– وهل تعتقدين يا سمكتي العزيزة، أنه يمكن أن تعترض مهمتك معي بعض العوائق.

– لا تسأل كثيرا يا عليّ الحوّات.[1]

تجلى هذا الحدث الأسطوري في الحوار الذي دار بين علي الحوات والسمكة حول الاحتفال بنجاة السلطان وتقديم هذه السمكة هدية للسلطان، وبهذا يكون الروائي قد خلق عالما خياليا مختلفا عن العالم الحقيقي والأحداث المعتادة.

وتجلى العجيب كذلك في الرواية في دفاع هذه السمكة عن علي الحوات، وفسح المجال لكل ما يعترض طريقه أثناء رحلته إلى القصر.

– يقال انه عندما بلغ مدخل القرية ، أنزل السمكة وأزال عنها الرداء، راحت السمكة تقفز صارخة، تضرب وتلطم ذاك، انهزم الأعداء وولوا هاربين ، ومر علي الحوات بسلام[2].

– يقال إن السمكة عندما أنزلها علي الحوات، راحت تصوِّت كالأفعى، وتخرج من لسانها شواظا لازورديا، لَفَعتْهم الحرارة الخارقة فَولّوا هاربين، ومر علي الحوات بسمكته المسحورة .

– يقال إن علي الحوات مر على القرية يركب براقا. السمكة المسحورة تحولت إلى براق ذي رجل واحدة وثلاثة أجنحة، ركب علي الحوات بُرَاقه ودخل قرية بنى هرار كالفاتح، انبهر الناس، فظلوا يحملقون، حتى خرج علي الحوات.

– يقال إنه عند مدخل قرية بنى هرار، اصطحبته كوكبة من فرسان مُلَثمين فلم يجرؤ أحد على اعتراض طريقه.

1الحوّات والقصر، ص/ص 28–29.

2 الحوّات والقصر.

يحاول بهده الأحداث خلق عالما خياليا ، فكيف للسمكة أن تتحول إلى براق، وكيف لها أن تفسح الطريق لعلي الحوات، فهناك تضارب وتناقض بين الواقعي والخيالي، بالرغم من الأحداث التي جرت في الرواية وتميل إلى الواقعية إلا أنها اتسمت في بعض المواقف بالخيال وغدت أسطورة من الأساطير القديمة، وحكاية من الحكايات الخرافية، التي تعتبر ذِرْوَة من ذُرَى الأدب، يسعى الروائي إلى بلوغ حَوَافَهُ وبهذا يكون قد أبدع صورا خيالية لا مألوفة تخللت جوانب السرد المليء باللاواقعي.

2-2-2 نهاية علي الحوات :

غالبا ما تكون النهايات في الخطاب الروائي إما حلا للعقدة الروائية، أو نهاية مصير شخصية أو.. فالبداية والنهاية لكل نص سردي« عنصران أساسيان لا يقلان أهمية عن النسيج الداخلي وكثيرا ما تكون البداية في الرواية التقليدية متعلقة بتقديم المكان والزمان أو الإطار الزمكاني معا، أو تقديم الشخصية الرئيسية وأحيانا كثيرة تبدأ الرواية بدخول الشخوص مباشرة في مجرى الأحداث في حين تكون النهاية حلا للعقدة أو إنهاء لمصائر والشخوص وبدلك يقدم المؤلف لقارئه مفتاح العالم الذي بناه»[1] فالنهاية في الرواية عنصر مهم يساعد على تشكيل بنية النص السردي، به تتضح الأحداث وخصوصا إذا كانت النهايات غير مفتوحة ، وحلا لعقدة الرواية، تساعد القارئ على فك شفرة النص السردي، فهي تشبع فضول القارئ لما سيحدث في نهاية أحداث الرواية، إلا أن الطاهر وطار قد ترك نهاية علي الحوات مفتوحة وعجيبة، فبعدما فقد أعضاء جسمه، يستعيدها ويتزوج بالعذراء التي كانت بحق سلطانة السلطانات[2]

1 محمد البارودي، الرواية العربية والحداثة،ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2002، ص: 114.

2 الحوات والقصر، ص:

تخللت جوانب السرد وخصوصا النهاية، الجانب الأسطوري فهي في مفارقة مع الواقعي، المستقاة من حكايات ألف ليلة وليلة كالحوريات مثلا، وعوالم الجن، والخواتم السحرية.. استطاع الروائي إدخال القارئ في مفارقات مع الواقع، وإدخاله كذلك في صراع قائم بين السلطة والقرى السبع،وتضارب المصالح (إخوته الثلاثة)، يصور الروائي الفئة التي يمثلها علي الحوات والتي تحاول نشر القيم الإنسانية السامية، واقفة اتجاه كل العوائق التي تعترض سبيلها

– يقال أن علي الحوات ما إن فقئت عيناه حتى صار وهجا ارتفع إلى السماء ثم صار شمسا هبطت على القصر فتحول إلى دخان أزرق...[1] كانت نهاية علي الحوات غير محددة بعد وصوله إلى القصر، ودهشته في رؤية إخوته الثلاثة داخل القصر.

– يقال إن السلطان والسلطانة، برزا من ضمن جيش مدينة الأباة، وأعلنا بكل تواضع، أنهما مجرد مواطنين وأنهما اقتنعا.

– يقال إن علماء مدينة الأباة، صبوا عقار إحياء الحاسة السابعة عشرة الذي توصلوا إليه، قبل يوم واحد، في جميع الآبار والأعين والسواقي، وان كل الرعية، قبل يوم واحد، في جميع الآبار والأعين والسواقي، تحولوا من تلقاء أنفسهم إلى سلاطين، بما في ذلك سكان القصر، وان علي الحوات استعاد كل أعضائه المفقودة وتزوج العذراء التي كانت بحق سلطانة السلطانات.

1 الحوات والقصر، ص:

– يقال، أن الدموع علي الحوات أغرقت القصر في فيضان، وأن جدران القصر، وكل صخوره، تحولت إلى ملح، وراحت تذوب وتذوب ، فما أن فقأ الحراس عيني علي الحوات، حتى انهار كل شيء ونجا علي الحوات بفضل السمكة التي حملته على ظهرها، وهربت به[1].

نرى أن نهاية الرواية كانت مرضية للقارئ، تجلت في قدرة الشخصية الرئيسية وتمكنها من ردع الشر، ونشر القيم الايجابية، باعتبار أن النهايات الروائية إما أن تكون مرضية بمقدرتها على الإجابة على الأسئلة التي قامت من اجلها الرواية،

– وإما أن تكون مناسبة لطبيعة الموضوع الذي قامت عليه الرواية

– أن تكون مثيرة لنوع من الدهشة باحتوائها على أمر لم يتنبأ به القارئ.

– أن تكون منطقية ومقنعة في الوقت ذاته ومتناسبة مع ما قدمته الرواية سابقا[2].

فللنهاية دور مهم في العمل الأدبي، وهي مرتبطة بمآل الأحداث وتطورها، وقد أجمع النقاد أن أهم عنصرين في الرواية أو القصة أو القصة القصيرة هما البداية والنهاية، وتعتبر البداية «المدخل الذي يلج من خلاله القارئ إلى القصة، فإما تجذبه أو يعزف عنها، والنهاية تحدد موقف الكاتب وتوضح مسار الحدث وتطور الشخصيات وقدرة الكاتب أيضا على الخروج من المأزق والتوصل إلى حلول وآفاق جديدة »[3] فالحدث مهما اتسم بالإغراء والجاذبية، لا يشبع القارئ إلا إذا اتضحت نهاية النصوص السردية سواءًا كانت ملهاة أو

---

1 الحوات والقصر، ص:

2 أحمد بن سعيد العدواني، النهايات السردية في روايات غسان كنفاني، مجلة جامعة أم القرى للغات وآدابها، العدد السابع عشر،2016، ص: 105.

3 أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية، ص: 52.

مأساة. ويضاف إلى هذا الحجاب والقصر، والجنيات، والسمكة السحرية ذات تسعة وتسعين لونا، والسلطان والحراس، وانشقاق الماء إلى نصفين (شبيهة بقصة سيدنا موسى عليه السلام) وغيرها من الأحداث العجيبة المذكورة في الرواية التي أطربت نفس القارئ وأروت ظمأ المتعطش للعجيب والغريب.

3- *العدد سبعة:*

وُظّف العدد سبعة في الرواية من بداية الرواية إلى نهايتها، ونحصرها فيما يلي:

- تزن سبعين رطلا.[1]
- القرى السبع.[2]
- الرّذائل السبع، والعيوب السبع.[3]
- سبعة منهم.[4]
- تعاقب سبعة خطباء.[5]
- سبع وتسعين شهرا.[6]
- القمم السبع.[7]
- يقتضيك سبع ليال.[8]

---

1 **الطاهر وطّار، الحوات والقصر، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، الجزائر، ص 24.**

2 **الرواية، ص 39.**

3 **الرواية، ص 54.**

4 **الرواية، ص 68.**

5 **الرواية، ص 81.**

6 **الرواية، ص 89.**

7 **الرواية، ص 105.**

8 **الرواية، ص 106.**

- سبعة أسباب.[1]
- سبعة أنبياء، وسبعة رسل، وسبعة مخترعين، وسبعة حكماء.[2]
- من المركز السابع.[3]
- الأيام السبعة.[4]
- تقدّم سبعة فتيان.[5]
- إنّه لا أحد يبلغ السابعة عشر، إلاّ ويقف في هذه الساحة.[6]
- قالوا يقذف في مطمورة السبعة وسبعين ذراعا.[7]
- سبعة أقسام.[8]
- سبعين عذراء.[9]
- حصانا بسبعة أجنحة.[10]

لم يوظّف العدد سبعة في هذه المقاطع بمحض الصدفة، وإنما جاء لغاية في النص ذاته، إذ نجد هذا العدد له أهمية كبيرة في تواريخ الأمم، في التنجيم مثلا، وكتاب القبالة[11]، وكان هذا العدد مقدما لدى الغالبية، فالأهرام في مصر ذات سبعة غرف، ولدى النيل سبعة

1الرواية، ص 106.

2الرواية، ص 115.

3الرواية، ص 127.

4الرواية، ص129.

5الرواية، ص 185.

6الرواية، ص 185.

7الرواية، ص 200.

8الرواية، ص 221.

9الرواية، ص 235.

10الرواية، ص 265.

11القبالة: منظومة فلسفية دينية يعالج التصرف اليهودي، والطقوس الدينية.

مصبّات، وقد أولى التراث الإسلامي هذا العدد الاهتمام، وأعطاه مدلولا يوحي هو الآخر بالقداسة والتكريم، ونذكر ما ورد في القرآن الكريم:

﴿اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَمِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ﴾.

سورة الطّلاق، الآية-12-

وقوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَاكَ سَبْعًا مِنَ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنَ الْعَظِيمَ﴾.

سورة الحجر، الآية-87-

وعدد آيات سورة الفاتحة سبعة من دون البسملة، ثم ضرب الله عزّ وجلّ للناس الأمثال والصور في القرآن الكريم، ومنها ما ينوّه عن الإنفاق في قوله عزّ وجلّ:

﴿مَثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّائَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ﴾. **سورة البقرة، الآية-261-**

ونجد إلى جانب القرآن الكريم العبادات أيضا، فالطّواف سبعة، والسعي بين الصفا والمروة سبعا، ورمي الجمرات سبعة، وفي خلق الإنسان، وفي رزقه، وفي أعضائه، « إذ يكاد يخطئ أساطير أيّ أمّة من الأمم، وقد ارتبط هذا العدد في المعتقدات الشعبية بالطّبّ العامّي والسّحر، والتعاويذ، والرّقيّ... »[1] ولا تصح الصلاة إلا إذا سجد المسلم على سبعة أعضاء، يقول الرسول صلى الله عليه وسلم ﴿ أُمِرْتُ أَنْ أَسْجُدَ عَلَى سَبْعَةِ أَعْظُمٍ ﴾ رواه البخاري ومسلم.

يحاول الروائي دمج التراث الشعبي في النص الروائي، فيتعالق بذلك النص الحديث بالماضي التليد ، ذلك أن الفكر الإنساني حافل بالعدد سبعة الذي له مكانة مهمة في التراث

1عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية-مركبة- لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 94.

العربي الإسلامي (القران والسنة) فقد ضرب الله عز وجل كما ذكرنا الأمثال والسور للناس عمادها العدد سبعة، ويحتل مكانة مهمة كذلك في التراث العربي والدليل على ذلك كثرة استعماله، فمن عادات الشعوب مثلا الإبقاء على الأفراح والأعراس والمناسبات سبعة أيام..

هذا وقد أولى الكتاب والروائيين العدد سبعة الاهتمام ، فكان بذلك عنصرا مهما في كتاباتهم وفي نصوصهم، وقد وظف الطاهر وطار هذا العدد في روايته بدءًا بالقرى السبع (قرية التحفظ، قرية بني هرار، قرية وادي الأبكار...)، وقد اصطاد سمكة تزن سبعين رطلا، ثم حوصرت القرية برجال ملثمين، أرسلوا سبعة منهم لطلب السلاح من أهل القرية، ثم ذهاب علي الحوات إلى القرية السابعة وهي أخلص القرى لصاحب الجلالة، وأجل القرى إليه، والى السلطانة حرمه المصون، من قريتنا المتواضعة هذه، اختار جلالته محظيته التي اختارتها مولاتها وصيفة لها أيضا، وتعاقب سبعة خطباء،[1] أولئك الذين دموا التحفظ، أولئك الذين قدحوا في القصر، بلغنا أن مشعوذين، سحرة، عزفوا لكم ألحان التمرد فخرجتم من تحفظكم، نريدهم، ونريد سبعة من أعيانكم[2]. ونجد القداسة للعدد سبعة في كل التقاليد الشعبية تقريبًا، فالطّاهر وطّار عمد في تكرار العدد سبعة في روايته لما لها من أهمية في التراث الشعبي والحكاية.

- 4- القـــــرى:

1- <u>قرية الشخصية الأسطورية</u>:

قرية التّحفّظ هي قرية عليّ الحوّات التي تمثّل التّحفّظ والالتزام وحبّ الخير، بحكم أنّ عليّ الحوّات شخصية نبيلة، محبّة للخير.

1 الحوات والقصر، ص: 81.

2ا لحوات والقصر، ص:

2- قرية التّصوّف:

وهي قرية سكانها متصوفون، تعرّضت للبطش من طرف ملثمين، العذراء شخصية تنتمي إلى هذه القرية (قرية التّصوّف)، بحيث قُدّمت كهديّة لعليّ الحوّات لترافقه في مهمّته إلى القصر.

3- قرية الأعداء (بني هرار):

على عكس ما ذكرناه من القرى (التحفظ والتصوف) تمثل هذه القرية موطن الشّرّ والاعتداء، سكانها يأكلون ولا يشربون، يتحدثون ولا يسمعون، متوحشين يأكلون أيّ غريب، لا يدخلها إلاّ حرس جلالة الملك.

- قرية الأعداء تختلف عن باقي القرى. حتى عن قرية التحفظ، بناؤها عجيب، ديارها في أسفل قرار سحيق، مبنية بصخور سوداء ومغطاة بقرميد من الحديد المطعم. وفي الأعلى، وعلى القمم السبع المحيطة بالقرار، أقيمت مظلة من الجرانيت، والاسمنت، تمتد على كامل محيطها، نوافذ صغيرة يربض فيها رجال مسلحون، بالنشاشيب، وفي الوسط تبدو نوافذ كبيرة، لاشك أنها أقيمت، من أجل عبور أشعة الشمس إلى الأسفل[1].

تستدعي هذه العجائب مخيلة واسعة عن القارئ، تدخله في مجال الغرائبي والعجائبي، والمقصود بهذه الأخيرة « L'étrange » « حالة التردد التي يشعر القارئ اتّجاه الأحداث والأفعال، فحالما يحسم أمره، ويهتدي إلى الحلّ الذي يرى أنّ الأمر لا يعدو أن يكون وهم الحواس و نتيجة الخيال ، وأن قوانين العالم لم تتغيّر، يدخل حينئذ مجال التغريب الذي يخضع دائما إلى تفسير عقلي ومنطقي».[2]

فالعجائبية في الرواية أحداث غريبة وعجيبة، يصعب على العقل تصديقها، ومع ذلك فهي مقنعة من حيث ورودها في النص الروائي، فقد جنح الطّاهر وطّار إلى العجائبي والبناء

---

1 **الحوات و القصر .**

2**محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 193.**

الأسطوري، على غرار رواياته السابقة (اللاّز، العشق والموت في الزمن الحرّاشي...)، ليخلق بذلك مجتمعا مثاليا وسلطة مثالية، لتحقيق مدنية فاضلة، يسعى مجتمعها إلى تلبية حاجاتها الاقتصادية. كما تعكس الرواية الصراع القائم بين السلطة الحاكمة والشعب، وتبيّن الطابع الطبقي في الأسرة الواحدة، فالحوّات يختلف عن باقي إخوته الثلاثة الذين يمثلون الشر، وقرابة الإخوة التي تجمع بينهم، لم تكن الحائل بين اجتماعهم على العكس من ذلك.

- ومـــا هي هديتك؟
- تخطيطا لتحويل السلطنة إلى جنّة.
- لقد شرحت لجلالته كل شيء في هاته الرسالة التي أرجو أن تحملها معك.[1]
- لقد عقدت العزم أن لا أتعرّض لكم بسوء إطلاقا، أنتم إخوتي أوّلا وقبل كل شيء، فيكف لي أن أضرّكم، ولا شكّ أنّكم تُبتم ولم تبقوا شريرين مجرمين.
- هذا كلام مغفّلين يا عليّ الحوّات، عندما يتعلق الأمر بالحكم تزول الاعتبارات والعواطف، يا سياف، خذه، أسكته إلى الأبد، وقل لهم أن يرموه قرب قرية العداء.[2]

عالج الروائي حياة الرعية البائسة والمقهورة من خلال المقطع الذي ذكرناه آنفا وكشف سلطوية القصر وقمعيته. فرواية "الحوّات والقصر" ذات طابع أسطوري، اتّخذها الروائي، كمادة ليخرج بنصه إلى الوجود، ويخلق عالما تخييليا، فهو يعبّر عن حقائق ومشاكل المجتمع، من خلال أبعاد أسطورية، ومن هنا فالأسطورة « لم تتلاشى في أيّ مجتمع من المجتمعات، لأنّها تشكّل جزءا مهمّا من بناءه الفوقي الرّوحي، وحتى إذا تغيّرت مرتكزاتها الجمالية، وأشكالها فهي تستمرّ في علاقة جدليّة في البنية الاجتماعية».[3]

---

[1] الحوّات والقصر، ص 43.

[2] الحوات والقصر، ص/ص 248-249.

[3] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائرية، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 578.

اكتسبت الرواية من خلال تناولها نصّا أسطوريّا، ميزة جعلها تنفتح على التجريد غير محدّد على مستوى اللغة والأفكار، ولقد استطاع الروائي أن يحافظ على فكرته ورؤيته لقضايا المجتمع والإنسانية، فبقدر ما هو « مندفعٌ في تجريب مختلف الصيغ غير الواقعية للتعبير عن أفكاره يدافع عن واقعية التقريرية، والأهم في مسيرة الطّاهر وطّار هو شجاعته الفكرية، لذا ركّز في رواياته تصريحا وتلميحا على نقد مختلف سلبيات ما بعد الثورة، وخاصة البيروقراطية والرجعية الدينية، وهذه يجعل لها في روايته الحوّات والقصر قرية أنصار الظّلام»[1]. بقدر ما ابتعد عن السياسة وأدلجة النّصوص في هذه الرواية على غرار رواياته الأخرى.

والتجريب بصفة عامة حركة واعية وموقف نقدي من ثقافة الأمة، وهو عملية تجاوز مستمر لكل ما هو سائد على مستوى الشكل الروائي، والرواية تستمد حداثتها من التجريب، فقد استطاع الطّاهر وطّار بمصداقية، وبعيدا عن نظرته ورؤيته، أن يبرز في الساحة الأدبية، وهذا ما زاد من خصوصية خطابه وتميزه. فالرواية إضافة نوعية في تجربة الروائي، وهي نموذج سردي يجسّد مسعى كاتبها في استلهام النص السردي التراثي.

---

[1] **عصام محفوظ، الرواية العربية الطليعة، ط1، دار ابن خلدون، مطابع، الأمل، بيروت، 1982، ص/ص 99-100.**

المبحث الثالث:

المعتقدات في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة

1- ملخّص الرّواية:

تتحدث الرواية الجازية والدراويش عن مجتمع ريفيّ، تدور أحداث هذه الرواية في قرية موجودة على سفح الجبل، يعيش أفرادها في جوّ مليء بالمعتقدات الشعبية، والإيمان بالأولياء الصالحين والتبرك بهم، إذ يلجأ بعضهم إلى الدراويش الذين يمثلون الفئة الصوفية لقراءة الغيب والمستقبل، وقد أقحمت شخصيات الدراويش لبعث جوّ خرافي مليء بالمعتقدات الشعبية.

وممّا زاد الرواية قوة في البناء السردي توظيف الطلبة المتطوعين، فوقع اختلاط بين طبقتين، طبقة مثقفة واعية، وطبقة متمسكة بمعتقداتها وتقاليدها وموروثها.

وركّز الروائي على الطلبة البالغ عددهم سبعة (ستة فتيان وفتاة)، منهم الأحمر الذي جاء بأفكار حمراء (كما جاء في الرواية)، فقد كان يعدّ دراسة عن الشّدود في المناطق الجبلية والقضايا الجيولوجية، ثم الفتاة صافية، وفي الطرف الآخر الشامبيط الذي يمثل الشخصية السلبية، ويدافع عن مصالحه الخاصة فقط، إذ أراد تنفيذ مشروعه وترحيل أهالي القرية، وإثر الصراع القائم بين هذه الشخصيات، يتمّ قتل الطالب الأحمر، وسجن الطيب (وهو من شخصيات الرواية) بتهمة قتله.

وتعدّ الجازية كذلك من الشخصيات الرئيسية المذكورة في النص الروائي، والتي تستقطب صراعا بين الشخصيات من أجل خطبتها والزواج بها، ومنهم الطيّب بين الجبايلي الذي أحبّ الجازية منذ الطفولة، ثم عايد المهاجر الذي بعد عودته إلى وطنه أراد الزواج بالجازية هو الآخر، وهكذا تمّت أحداث الرواية في ظل الصراع القائم بين شخصياتها، وتحت وطأة تقاليد شعبية راسخة (مثل الحضرة، الزّردة...).

توطئـــــة:

يعدّ الروائي الجزائري عبد الحميد بن هدوقة (1925-1996) من روّاد الجيل الأول للرواية الجزائرية، ومن الأوائل الذين برزوا في الساحة الأدبية، فكانت كتاباتهم عطاء للتجربة الروائية الجزائرية خاصة وللمكتبات الجزائرية عامة، وقد وقع اختيارنا على روايته الجازية والدراويش لمحتواها الشعبي، وما تحمل في طيّاتها من معتقدات شعبية تراثية.

2- *العنوان:*

يعدّ العنوان العتبة الأولى للنص، والواجهة الأساسية التي تشدّ القارئ لأول وهلة، فهو «واجهة الأثر الأدبي، يعمل على خلق علاقة سياقية، أمّا التلقي فإنه يعتمد أساسا على تحريك العلاقات الارتباطية أي أنّ القارئ بمجرّد استقباله عنوان يتلقّاه عموديا بعد قراءته أفقيا، ممّا يجعله لا يتوقف على توليد الدلالات، وكلّ مكتوب هو موضوع تأويل بامتياز، كما قال جادامير».[1]

وهو علامة لسانية وسيميولوجية لها وظائف عدة أثناء تلقي النص، إذ تتجاوز دلالاته الفنية والجمالية (الإشهارية) إلى وظائف أخرى، ويحدّد جنيت وظائف العنوان بأربع رئيسية وهي: الإغراء، الإيحاء، الوصف، التعيين[2]، فهو فاتحة الخطاب إذ يتأتّى للقارئ للوهلة الأولى ما محتوى النص الذي بين يديه. فالروائي يهدف من وراء العنوان إلى غايات ومواقف وتجارب، ووظيفته الأساسية تتمثل في جلب الانتباه والإعلام، فهو بعد كتابة نصه « يختار عنوانه القادر عل اختزال نصه في تركيبه أو لفظه ليؤدي العنوان الكثير من

1قراءات ودراسات تقديم في أدب عبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات الملتقى الوطني الثالث، "عبد الحميد بن هدوقة"، نوفمبر 1994، ولاية برج بوعريريج، ص 193.

2ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياته في الرواية (1970-2000)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004، ص 102.

المعاني في اليسير من اللفظ، مع صعوبة الاختيار والتأويل من جهة المبدع»[1]، فهو بالإضافة إلى انه الواجهة «إعلان موجز عن المحتوى واتجاه المضمون فهو يعلو النص، ويمنحه النور اللازم لتتبعه، لذا شبهه جاك دريدا بالثريا وهو يتحدث عن العنوان المشرق لأنه يضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة والطريق الذي سبق لها أن سلكته»[2]

ولقد أشار النقاد إلى أهمية العنوان وترابطه العلائقي مع النص، فهو لا يشكّل وحده أهمية بمعزل عن النص، وقد أفضت التنظيرات حوله إلى حدّ إطلاق مصطلح "علم العنونة"، ويحيل عنوان الرواية "الجازية والدراويش" على جوّ روائي مشحون بالمعتقدات الشعبية وذلك من خلال لفظة الدراويش، والدراويش زهّاد بعض الطرق الصوفية، يعيشون على إحسان الآخرين زهدًا في متاع الدنيا، « فالدرويش إنسان غريب الأطوار يختلف عن الآخرين في لباسه وسلوكه، وهو ممّن يخشى أمرهم، إذ تكمن فيه قوى غيبية غير منظورة».[3] وقد ذكر الروائي الدراويش في الرواية والمعتقدات الشعبية التي يقومون عليها، ويفعلون أشياء غريبة تشد الناظرين إليهم، هذا إلى جانب عيشهم على إحسان الآخرين، وقد وصفهم الروائي وصفا دقيقا حيث تتمثل صورة الدواويش أمام أعين القارئ كلوحة فنية مليئة بالإيحاءات.

- وجوه الدراويش تنقبض، يزول عنها انطلاقها كلية أفواههم تزيد رغوا كَرَغْوِ الصابون.
- يُنادي بنداءات ضراعة وتوسّل إلى الأولياء...[4]
- المناجيل أُحْميت وبدأ تقديمها للدراويش...[5]

1ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياته في الرواية ، ص 99.

2كتاب أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية، ص: 132.

3صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ص/ص 98-99.

4عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 207.

5الرواية، ص 208.

- الدراويش يتصارخون...[1]

نلاحظ من خلال ما سبق، أنّ للدراويش قوى غيبية من خلال لعقها لمناجل ساخنة، وتضرّعها للأولياء الصالحين، وهم بهذا يمثّلون شيوخ الصوفية، وترتبط تسميتهم بالدراويش في بعض دلالاتها بمعاني السذاجة، وقد أُقْحموا في مسارات بناء الرواية لإضفاء البعد الخرافي، وحالة من البداوة التي كان يعيش فيها المجتمع الريفي، يوحي العنوان الجازية والدراويش للقارئ أن هذه الرواية تتحدث عن فئة اجتماعية لها خصوصيتها وميولها (الدراويش زهاد الطرق الصوفية) المتقشفين عن اقتناع وإيمان، أما الشق الآخر الجازية تمثل شخصية تاريخية من الذاكرة التراثية لسيرة بني هلال، وهي رمز البطولة والشهامة والشرف، ورمز القتال في المعارك، ضف إلى دلك الأميرة العربية البدوية والشخصية الأسطورية كذلك، فالعنوان في مفارقة سردية، إذ تجتمع الشخصية الأسطورية والشخصية البطولية التي ترمز إلى الشجاعة والقوة والشهامة مع شخصية الدراويش الدين يمثلون البعد الخرافي وحياة الزهد التثبت بالمعتقدات السائدة في مجتمع ما. وضع الروائي هذه المفارقة ليكشف الأفكار والقيم السائدة في أي مجتمع من المجتمعات العربية فالجازية في تضاد مع الدراويش، فهو (العنوان) بهذا إلى فحوى النص ويحيل إلى أبعاد ودلالات يريد بلوغها الكاتب، وعلاوة على أنه « مفتاح النص لما يكتسيه من قيمة في علاقته بالمضمون وبعده الجمالي والإيحائي، ومدى استسلامه للتأويل في إضاءة الرؤى الفكرية والجمالية لدى المبدع فإنه ينهض بالوظيفة المنوطة به وهي التكامل بين الشكل والمضمون»[2]

1الرواية، ص 208.

2 باديس فوغالي، بنية الخطاب الروائي في تجربة رابح خدوسي من خلال روايته الضحية والغرباء، منشورات دار الحضارة، دار هومه ، الجزائر، 2004، ص: 45.

3- دلالة اسم الجازية:

لإسم العلم أهمية، ودور فاعل في المتخيل الروائي والقصصي بشكل عام، فضلا عن الوشائج التي « يمدّها بين الشخصية ومرجعياتها لتجذير الواقع في العمل الأدبي، وكذلك الدور التمييزي الذي يُمَكّن من خلال الاسم التفريق بين شخصية وأخرى عن طريق السمات المميزة له عن غيره من الأسماء».[1]

ينتقي الروائي أسماء وألقاب شخصياته بعناية، والمقصدية في ذلك واضحة، فهو يسعى حين يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة، لتحقق للنص مقروئيته، وللشخصية وجودها، وهذا ما يؤدي إلى تنوع واختلاف في أسماء الشخصيات داخل النص الروائي الواحد، ويبدو أنّ المقصدية من الاختيار ليست دون خلفيّة نظريّة، ولا تنفي اعتباطية العلامة اللسانية.

وليس بالضرورة على الروائي إعطاء أسماء لشخصياته، بل بإمكانه أن يطلق عليها ألقابا مهنية مثل الأستاذ أو المهندس، أو....، أن ينسبهم إلى موطنهم مثل: جزائري، مغربي... « فبالاسم تتميز الشخصية في المتخيّل كما في الواقع، والتسمية تعيين ينوب عن المسمّى، والاسم علامة لغوية مؤلفة من دالّ ومدلول محكومة في بداية تأسيسها بـــ"الاعتباطية" للتطور فيما بعد التعليل والتفسير»[2]، وغالبا ما يستقيها من الأسطورة والموروث، وأوّل ما يتبدّى في الذّهن لاسم الجازية، هو اسم الشخصية الهلالية: الجازية لسيرة بني هلال (القصص الشعبي)، وقد قرأت هذه السيرة بكل أجزائها الحادي والعشرون، فوجدت أن شخصية الجازية، تتميز بالذكاء والجمال.

---

[1] **فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السّواد لعبد الرحمن منيف، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2009، ص 205.**

[2] **فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية، ص 205.**

- الجازية من النساء المشاهير ذات رأي وتدبير.[1]
- النوبة إلى الجازية وكانت بديعة الجمال، فصيحة المقال.[2]
- لأنّ لها وجها مثل القمر في ليلة أربعة عشر.[3]
- أمّا الجازية والنافلة والحريم والأولاد فإنّهم اختفوا وعند الليل ركبوا وساروا...".[4]
- أنا امرأة مسلمة ومن نسل الملوك وزوجي شريف النسب.[5]
- فقالت الجازية أنا أسير وأكشف لكم الخبر، ثم قلعت ثياب النساء ولبست ملابس الرجال وتقلّدت بالسّلاح...[6]
- فقالت الجازية واله ما أحد ينزل إلى هذا الفارس غيري...[7]
- ... فعند ذلك برزت الجازية إلى الميدان وهي مقلدة بالسلاح والدّرع والتقت هي والأمير دهام وصار بينهم كرّ وفرّ وطعن يقصف العمر، فاستلّت السيف وضربته على هامه أرمت رأسه قدامه قتيل وفي دمه جديل.[8]

أما في رواية الجازية و الدراويش فقد صرّح عبد الحميد بن هدوقة بتشابههما في قوله:

- أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية...".[9]

---

[1] **تغريبة بني هلال الشامية الأصلية، تقديم جمانة الكعكي، دار الفكر العربي، ط1، مؤسسة ثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2003، ص 37.**

[2] **تغريبة بني هلال، ص 81.**

[3] **تغريبة بني هلال، ص 82.**

[4] **تغريبة بني هلال، ص 312.**

[5] **تغريبة بني هلال، ص 315.**

[6] **تغريبة بني هلال، ص 319.**

[7] **تغريبة بني هلال، ص 324.**

[8] **تغريبة بني هلال، ص 324.**

[9] **الجازية والدراويش، ص 25.**

- هي ابنة الشهيد الذي قتل بألف بندقية ![1]
- الجازية حلم...[2]
- الجازية أكثر من امرأة! [3]
- ...الجازية ليست فتاة هي حياة ! من دخلت داره فاض خيره وعلا نجمه.[4]
- إنّ الجازية فتاة ليس لجمالها مثيل ! [5]
- هي الجمال تجلّى في أبدع مكفوفاته ![6]
- والجازية إذا حكت تحسن التّحليق في السّدم البعيدة.[7]
- الجازية ! أتدري أيّ شيء هي الجازية بالنسبة للدّشرة (...)، هي العروق الماضية، وهي الثمار التي ستولد، هي حمامة حائمة فوق رأس جبل، من يستطيع قبضها؟[8]
- إنّها فتنة ! وفوق الفتنة هي أسطورة.[9]

والجازية الهلالية من النساء الذكيات العاقلات، صاحبات الإدراك، تماما كما وردت في رواية الجازية والدراويش، وقد يكون عبد الحميد بن هدوقة اختار هذه الشخصية للدلالة على البصمات التاريخية التي تركها الهلاليون، فَهُم رمز الشجاعة والمقاومة، والقوة والعزيمة، وهذا للإبقاء على الرواية في جوّ من القصص الشعبي والثقافة العربية الإسلامية،

---

1 **الجازية والدراويش، ص 24.**
2 **الجازية والدراويش، ص 29.**
3 **الجازية والدراويش، ص 35.**
4 **الجازية والدراويش، ص 73.**
5 **الجازية والدراويش، ص 75.**
6 **الجازية والدراويش، ص 77.**
7 **الجازية والدراويش، ص 90.**
8 **الجازية والدراويش، ص 172.**
9 **الجازية والدراويش، ص 211.**

ضف إلى ذلك قَصْد الروائي إلى توظيف شخصية الجازية وتمييزها عن غيرها من نساء القرية، ليبين مكانتها وعظمتها، فهي الوطن وهي رمز الثورة ورمز الماضي والأرض، حيث حاولت أيادي عدوانية الإساءة إليها وأراد الشامبيط تزويجها لابنه لمسح ماضيه وتواطئه مع الاستعمار الفرنسي، ومن هنا كان تضارب المصالح في الظفر بالجازية وقضاء مصالحهم.

وتشكّل الأسطورة الشعبية التراثية حيّزا مكانيا وزمانيا مهمّا في تاريخ الفكر البشري عند تشكّلاته الأولى « الأسطورة تنفخ الحياة وفرضية التجانس إلى حدّ يتيح نظريّا، جمع عدد لا محدود من العناصر ودمجها بصورة تكامليّة دون أن تبدو خارجة عن الطبيعة أو مبدّلة لبنيتها الفردية، الأسطورة مفتوحة ومغلقة في آن معا».[1] وتكمن أهمّيّة توظيف الأسطورة في السّرود، وتفاعل النصوص فيما بينها، في استحضار الماضي، وتعد مرجعيّة لرؤية العالم بحيث يجد فيها الرّوائي ملاذا ينتصر به على هزائمه وواقعه المرير.

خصائص الشخصية الأسطورية:

تمتاز الشخصية الأسطورية بسمات وخصائص تختلف عن الشخصيات الروائية أو التاريخية، فهي (الشخصية الأسطورية) خيالية، مجردة من العواطف الدينية والقسوة، هذا وأنّ الأسطورة « تفرغ شخصياتها وتجرّدها من العواطف الدينية والقبيحة مثل الغضب والثورة والحقد والحسد... وتحصنها أيضا من عوامل الخوف والتشاؤم والشعور بالوهن والضعف في تحقيق أهداف سامية، وهذه الخصائص التي تمتاز بها الشخصية الأسطورية من شأنها أن تكون عجينة طيّعة في يد الأديب ليصوغ منها ما يريد تبليغه من مضامين،

[1] ميشال زيرافا، الأسطورة والرواية، ص 5.

وتصبح رمزا يتستّر وراءه الكاتب ليعبّر بها عن قضايا المجتمع الدينية والسياسية والفكرية»[1].

والجازية سواء الهلالية أو غيرها، شخصية أسطورية تتمتع بخصالٍ، وسمات محددة، وذلك حسب دورها في النص الروائي، كالاختلاف في الأنماط، والسلوكات، وانتمائها الإيديولوجي... إذ أنّ « الشخص الروائي يُحَدّد بميوله النفسية واستعداداته البيئية ومزاياه الخلفيّة، أي أنّه كائن نفسي اجتماعي وليس مجرّد مشارك، له وظيفة نحوية في النص السّردي، فهو إنسان يتمتّع بخصال أو سمات خلفيّة مهدّدة، ينجز حدثا مدفوعا بدوافع شخصية وسيكولوجية واجتماعية كامنة وراء الحدث».[2] فقد تُرْسَم الشخصية بوصف مباشر، أو غير مباشر، وعبد الحميد بن هدوقة وصف شخصية الجازية وصفا مباشرا تحدد من خلال كلامه عن الشجاعة والذّكاء وغير ذلك...

4- المعتقدات الشعبية في الرواية:

إن للمعتقدات الشعبية أهمية كبرى في الحياة اليومية، فرغم التطور والتقدم الذي تشهده المجتمعات إلا أن هناك بعض الفئات لا زالت تسلم بالثقافة الشعبية وبالمعتقدات التي تميل نوعا ما إلى الخرافة كزيارة أضرحة الأولياء الصالحين، والذبح أمامها مثلا، أولت المجتمعات أهمية كبرى للجانب الغيبي من الحياة، وتسلحت بعادات وتقاليد وخرافات تقاطعت مع القيم الدينية من جهة والمعرفة العلمية من جهة أخرى، يذكر عبد الملك مرتاض المعتقدات الشعبية والدينية الصحيحة هده الأخيرة تتمثل في« القيام بالشعائر الدينية والإيمان بالغيب في حدود التعاليم الإسلامية كما وردت في القران الكريم والحديث الصحيح، أما المعتقدات الشعبية كالإيمان ببركة الأولياء والاعتقاد بقدرة الصالحين على التصرف أحياءً

---

[1] **سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية، أنموذجا، ص 330.**

[2] **خليل رزق، تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرواية العربية، ط1، مؤسسة الأشرف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1997، ص 53.**

والتصديق بكراماتهم التي يقابلون بها معجزات الرسل والأنبياء »[1] تختلف المعتقدات الشعبية من مجتمع لآخر فهناك ما يدعو للتفاؤل وهناك ما يدعو للتشاؤم، ومنها: السحر، الطب الشعبي، الأماكن الأولياء، الأعداد الألوان، الروح... يجد قارئُ رواية الجازية والدراويش، أنّ مضمونها يدور حول المعتقدات الشعبية السائدة مثل الحضرة أو الزردة والتبرّك بالأولياء الصالحين، ثم رقص الدراويش وقيامهم بأمور غريبة الأطوار كلعق المناجل، والمشي على الجمر أو غير ذلك.

تستحضر الرواية قيام الدشرة بوليمة يذبحون فيها العجل والخراف، فيأكل الجميع مع زغاريد النساء وتبرّك الدراويش بالأولياء الصالحين، وقولهم كلاما بِنِيَّة زواج الفتاة، أو زوال عقم المرأة المتزوجة أو شفاء مريض...

– عندما تقام الزردة بدون مناسبة تقليدية تدعو إلى إقامتها، تشكّل ظاهرة اجتماعية ممتازة، رغم ما يشوبها من خرافات وأساطير، فيها تزول الحواجز ويرتفع الحجاب (...)، إنّ أغلب السكان يعتقدون أنّ الدعوات الصالحات لدى أضرحة الأولياء السبعة يولدن العواقم ويزوّجن العوانس...[2]

– جيء بالثور الأبقع، لم يكن مهتما بما ينتظره، يمشي على مهل...[3]

– سيق إلى مكان الذبح...[4]

– دوت البنادير وعلا صوت الزرنة وصيحات الدراويش في ألحان تمهيدية... ثمّ جيء بصحفة الدّم إلى أحد الدراويش ليقرأها... يقرأ المستقبل...[5]

---

1 عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي زقاق المدق ، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 2005، ص: 63.

2الجازية والدراويش، ص 70.

3الجازية والدراويش، ص 83.

4الجازية والدراويش، ص 84.

5الجازية والدراويش، ص 85.

– تحمى المناجل حتى تصير بيضاء، لمسة واحدة تجعل الجلد يلتصق بها ! لكن الدراويش يعرفون كيف يلمسونها ويلعقونها بألسنتهم ويمررونها على أذرعتهم العارية.[1]

– لقد جاءت الجازية إلى الحضرة.[2]

– ازداد وطيس الحضرة التهابا وتكهربا.[3]

– لأوّل مرة يرى عابد "الحضرة" بكل مقوماتها إنها شيء رهيب.[4]

كل هذه المقاطع المذكورة تبين إيمان سكان القرية بالمعتقدات الشعبية، وبالضبط في الريف حيث رصد عبد الحميد بن هدوقة هذه العقلية وهذا التفكير حتى أن اللغة التي استخدمها والألفاظ التي انتقاها تتماشى والمعتقدات كالحضرة مثلا، ذبح العجل والخراف، التبرك بالأولياء الصالحين، وهي موروثات توارثوها أباً عن جد، وترسخت في أذهانهم، حتى أصبحوا يسلموا بها، وخصوصا الدراويش وقراءتهم المستقبل، كيف لا وأنه مجتمع يتعارض والحقائق العلمية في اعتقاده الجازم وإيمانه بهده الأمور التي تتنافى والدين الإسلامي.

4-1- المعتقدات المتعلقة بالعقم من أجل الإنجاب:

قد يلجأ الناس إلى الأولياء والدراويش من أجل وصفات الطبّ الشعبي، أو أساليب فك العقم، واللجوء أو استشارة ضارب الودع وقارئ الرمل، وهذا ما نجده في الرواية.

– ذبح الثور وسال الدم في صحفة من الفخّار حتى بلغ منها النصف، ثم ترك الباقي يسيل في مكانه الموعود ألقى في الصحفة ملح وفحم، ووضعت على حدة كي يتجلط الدم وتمكن قراءته.[5]

1الرواية، ص 86.

2الرواية، ص 87.

3الرواية، ص 90.

4الرواية، ص 206.

5الجازية والدراويش، ص 84.

- إنّ الدعوات الصالحات لدى أضرحة الأولياء السبعة يولدن العواقم.[1]

تعدّ هذه المعتقدات الشعبية، بما فيها التصوف، وتقديس الأولياء والتبرك بهم، والسحر والشعوذة السائدة بين الشعوب، من الممارسات التي احتلّت عقول الناس، وأصبح التسليم بها من المسلّمات.

وصفوة القول إنّ التنصل من هذا التراث الشعبي مستحيل، وما نقوله أنّ هذه الموروثات تظل في الذاكرة، وأن التراث محرّك لسلوك الجماعة وفكرها من ناحية، وحافز من ناحية أخرى على البقاء ووعي الاستمرار في الحياة، بل يمثل مرجعا للجماعة وأفرادها تحتكم إليه عند الخلاف، وتحتكم اليه عند الصراع مع الآخر في والوقت نفسه، ولا يعني هذا أنّ هناك كتلة صمّاء تسمّى "التراث" بل لأنه « نتاج بشر فهو ينمو بنموّهم ويتطورّ بتطورهم، وبتطور النظر إليه، بل إنّ ثبات حركة هذا التراث، مرتبط بما عليه هذه الجماعة من تحضر أو تخلف، من وعي بحقيقة التطور وأهميته أو عدم وعيها به»[2]. وهكذا فإنّ الرواية حافلة بالتراث الشعبي، فهي صورة لمجتمع مؤمن جدّ الإيمان بالمعتقدات الشعبية ورثها عن الآباء والأجداد، فأصبح يسلّم بها.

---

[1] **الجازية والدراويش، ص 70.**

[2] **مدحت الجيار، الشاعر والتراث، ص110.**

الفصل الثاني :

التفاعلات النصّية التّراثية في

المتون السّردية للأعرج واسيني

المبحث الأوّل:

التناص التّراثي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف للأعرج واسيني.

تمهيد:

« إنّ الكتابة هي أكــثر اللحظات التي يتجسّد فيها وعي الفنّان، وهي الدّليل المادّي الذي يظهرُ مدى النّضج الذي بلغه هذا الوعي.. »1 ومن هذا المنطلق سعى الكثير من الروائيين إلى بلوغ الهدف، وذلك من خلال تثمين رواياتهم وتفعيلها بتراث الأمّة أيّا كان نوعه، فجاءت كتاباتهم شهادة على الواقع والتّاريخ، ويعدّ الأعرج الواسيني من الروائيين الذّين اختاروا كسر كلّ ما هو تقليدي، فاستلهم من التّراث العربي ما يُعبّر عن الواقع المعيش، وبعيدًا عن أدلجة النّصوص السّردية أو غيرها، اختار الواسيني الأعرج كتابة روايته رمل الماية – فاجعة الليلة السّابعة بعد الألف_ ضمن قالب فنّي مزج بين التّاريخ والفن، ثمّ استلهام التّراث.

وقد أسهم بشكل فعّال في خدمة هذا الفنّ، من خلال علاقته بالتّراث، وهو بهذه الرّواية يحاول إعادة كتابة التّاريخ، أو سرد أحداثه، وهذا ما يزيد من جمالية الرّواية، إذ « إنّ جمالية الكتابة الرّوائية بعامّة، وجمالية الكتابة الوصفية للحيّز بخاصّة، تمثّل في الإيحاء والتكثيف، دون الإطناب والتّفصيل،فكأنّها تتكفّل بقول نصف ما تريد قوله، وتترك النصّف الآخر للمتلقيّ فيكتمل العمل، وتتشكّل الجمالية، ويتمّ التّضافر بين المرسل والمستقبل،أو بين كاتب والقارئ»[2].

---

[1] – عامر مخلوف، تجارب قصيرة وقضايا كبيرة مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984،ص:47.

2 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث " في تقنيات السّرد، دط، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدر لها المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998، ص:150.

وقد استطاعت الرّواية أن تحقّق تميّزها من خلال تصوّرها الفنّي، وكتابتها المتميّزة، واستدعائها للتّراث، هذا الهاجس، ألا وهو هاجس الرّغبة في العودة إلى ماضي الأمّة وعاداتها وفنونها وتاريخها وآثارها واسترداد تقاليدها السّردية التي لا يمكن لأيّ مجتمع أن يتنصّل منها وخصوصا التّحفة المميّزة المتمثلة في ألف ليلة وليلة التي صنعت مخيّلة عربيّة في غناها وعظمتها.

وانطلاقا من التراث وعطاءاته، أخذ الأعرج واسّيني من حكايات ألف ليلة وليلة مرجعا، لتخرج به روايته إلى الوجود بحلّة جديدة تعالق النّص الجديد "رمل الماية"، بنصّ تراثّي قديم "ألف ليلة وليلة"..

والأديب الحق، أو الفنان الحاذق هو الذي يستطيع بخبرته ومهارته، وعلمه بظاهر الأشياء أن يحدث وَقْعًا في مخيلّة قارئه من خلال مُؤَلّفاته، «إنّ الرّوائي الجيّد هو الذّي يستطيع أن يبتكر ويبدع في رواياته شخصيّات جيّدة"[1].

وليس فقط الشخصيات وإنّما الأمكنة والوصف وغير ذلك، ويُضفي على نصّه نوعا من الأساليب الممتعة أو غير ذلك، فالأدب أحد أشكال التعبير الإنساني من مجمل عواطف الإنسان وأفكاره وخواطره، وهواجسه بأرقى الأساليب الكتابية المتنوّعة من شِعْرٍ ونثْرٍ، أمّا الأديب والرّوائي بالخصوص، يعانق التّجديد والتطوّر والحداثة، ويتمسّك بهويته العربيّة، ويعطي القارئ فكرة مغايرة لما هو سائد من مغالطات أو غير ذلك، مثل ما فعل ذلك الأعرج واسيني في روايته "رمل الماية" إذ كشف الزيف التّاريخي وتلميع بعض الزوايا المُغَيبة والمسكوت عنها.

[1] – **إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائي دراسة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص: 173.**

2-1- التناص في رمل الماية فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف:

2-1-1 تأصيل مصطلح التناص:

إنّ التناص في الدّراسات النقدية الحديثة والمعاصرة هو ترجمة للمصطلح الفرنسي Intertext ، حيث تعني كلمة interالتبادل و text: النصّ.

إذ أجمعت الرّؤى النقدية الجديدة على «نفي وجود نصّ بكر، صاف، خال من آثار الملامسات النصّية، فكأنّ النصّ اجتماعي بطبعه، أو هو جمع بصيغة المفرد، هو فرد كلامي في قبيلة لغويّة وثقافيّة، تتوقف حياته فيها على التواصل مع سائد أفرادها (...) لقد صار التناصّ فضاء مقدّرا على كلّ نصّ، لا مناص له منه، و لا ملاذ إلاّ به، في تقدير النقاد الجدد، ومنهم رولان بارث»[1].

اختلفت الدّراسات النقدية العربيّة في تحديد مفهوم التناص، وإعطاء جذوره الأصيلة، إذ يعتبر التناصّ من المصطلحات الغربية، وافق ظهوره على يد جوليا كريستيفا (1941) في السّيتينيات 1966، في المجلة الفرنسية " تل كل" Tel Quel"، وهي ترى « أنّ النصّ هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكلّ نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى»، وعلى الرّغم من أنّ باختين قد سبقها في ذلك، إذ يُسميّه التفّاعل السوسيو لفظي وتمارسه جماعة "تل كل" السميائية التي تنتمي إليها جوليا كريستيفا، إلاّ أنّ كريستيفا هي التي أعطته تسميته النّهائية" التناص ".Intertextualité" .

وقد استخدمت جوليا كريستيفا هذا المصطلح – كما سبق الذّكر في بحوث عديدة، صدرت في مجلّة "تل كل"، وأُعِيد نشرها في كتابيها (السيمياء)، و (نصّ الرّواية)، معتمدة " في ذلك على باختين في استبصاراته النقدية في دراساته حول دوستويفسكي (Dostoevsky) ورابليه، حيث يؤكد أنّ كلّ خطاب أدبي إنّما يكرّر خطابا آخر، وأنّ كلّ قراءة تشكل بنفسها

---

[1] – **يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص: 390.**

خطابا، ذلك أن الكتابة تعني ثلاثة عناصر هي: النصّ، الكاتب، المتلقي، بالإضافة إلى التناصّ، الذي يناقش مع هذه العناصر الثلاثة.

في حين أن باختين لم يستعمل هذا المصطلح، ولكنّه أسّس له نظريّا في كتاباته، وخاصة في كتابه "شعرية دوستويفسكي"، وتحدّث عن مصطلح آخر هو " الحوارية"، أمّا جيرار جنيت، فقد جعل في كتابه أطراس التناصّ عنصرا واحدا فقط ضمن عناصر خمسة تشكل ما يطلق عليه "المتعاليات النصّية"، حيث يهربُ النصّ من ذاته ويتعالى باحثا عن شيء آخر، يقول جنيت «إنّ موضوع الشّعرية، كما قلت قبل فترة، ليس هو النصّ باعتبار تفرّده وتميّزه، بل موضوعها هو جامع النصّ L'architexte" أو إذا شئنا القول: النصّية الجامعة للنّص، وهو تقريبا بمعنى أدبية الأدب، أي مجموع الأصناف العامّة أو المتعاليات Les transcendantes أنواع الخطاب، طرق التعبير، أنواع أدبية...الخ.. التي تجعل أي نصّ متميّزا"[1].

أدرج جيرار جنيت التناص ضمن التّعالي النصّي، إذ قدّم تصنيفه الخماسي الشهير لعلاقات العبور النصّي، ضمن التعالي النصّي الذي سمّاه Transtextualité، بكل ما توحي ترجماته العربيّة المختلفة من دلالات، «حيث تتعالق النصوص بعضها ببعض وتتقاطع، وتتعابر (يعبر بعضها بعضا)، عبر خمسة أشكال نصّية: التناصية Intertextualité: تستلزم حضور نصّ ضمن آخر (بأستشهاد/Citation)، أو اشارة تلميحيّة .Allution

– النصيّة الموازية: La paratextualité

وتعني ضواحي أو جوار L'entour النّص (بِحصْر معناه) أي محيط الدّائرة النصّية (Péréphérie)، من عناوين وإهداء وزخارف...

[1] -Introduction a l'architexte,seuil,1979,P,8

وللتوسّع أكثر راجع: أطراس (الأدب في الدرجة الثّانية) جيرار جنيت، تر المختار حسين، مقال في الانترنت net.www.aljabiabedim

- **النصّية الواصفة: La méta textualité**، وترجع إلى علاقة التعلّيق commentaire التي تربط نصّا بآخر.

- **النصيّة الجامعة L'architextualité**، هي أكثر تجريدا وتضع نصّا ما في مفترق الطّبقات المختلفة التي ينتمي إليها.

- **النصيّة المتفرّعة L'hypertextualité**، هي العمليّة التي بواسطتها ينبني نصّ فوقي لاحق hypertexte على نصّ تحتي سابق hypotexte، عن طريق التّحويل أو التقليد»1.

2-2) التناص عند النقاد:

يتحدّث سعيد يقطين في كتابه "انفتاح النصّ الرّوائي، النصّ والسياق" عن مصطلح التناص فيقول « إنّنا نستعمل التفاعل النصّي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص، intertextualité، أو المتعاليات النصّية transtextualité كما استعملها جنيت بالأخصّ، نفضّل "التفاعل النصّي" بالأخصّ، لأنّ التناصّ في تحديدنا، الذي ننطلق فيه من جنيت – ليس واحدا من أنواع التفاعل النصّي»[2].

وهو يُصنّف التفاعل النصّي إلى:

1- المناصة Paratextualité: «وهي النصّية التي تشترك وبنية نصّية أصلية في مقام وسياق معينين ونُسمي المناصات الخارجية ما يدخل في نطاق المقدّمة والذيّول، والملاحق، وكلمات النّاشر...

2- التناص Intertextualité: إذا كان التّفاعل النصّي في النّوع الأوّل يأخذ بعد التّجاوز، فهو هنا يأخذ بعد التضمين، كأن تتضمّن بنية نصيّة ما عناصر سرديّة أو تيمية من بنيات نصّية سابقة.

---

1 – يوسف وغليسي، إشكالية، المصطلح في الخطاب النقدي، ص: 396/395.

2- سعيد يقطين، انفتاح النص الرّوائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي،ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2001،ص:92.

3- الميتا نصيّة: وهي نوع من المناصّة، لكنّها تأخذ بُعدا نقديّا محضا في علاقة بنية نصّية طارئة مع بنية نصّية أصل»[1].

يستعمل سعيد يقطين مصطلح التفاعل النصي بدلا من المتعاليات النصّية، فيقول في هذا الشأن « أستعمل مفهوم التفاعل النصّي كمقابل للمتعاليات النصّية عند جنيت، وأرى أنّه أعم وأشمل من التنّاصّ، وأدقّ من المتعاليات النصيّة»2. وذلك كون التناصّ نوعا من أنواع التفاعل النصّي.

ويقدّم سعيد يقطين بعد ذلك المصطلحات التي سيستعملها لدراسة التفاعل النصّي، وهي التي تُحدّد تصوّره لمفهوم التفاعل النصّي، وهي:

- **التّفاعل النصّي الذّاتي:** تفاعل نصوص الكاتب مع بعضها.
- **التفاعل النصّي الداخلي:** تفاعل نص الكاتب مع نصوص معاصرة.
- **التفاعل النصّي الخارجي:** تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص سابقة.

كان هذا تصوّر سعيد يقطين حول التفاعل النصّي (التناص)، أمّا فيما يخصّ مفهومه فيعرفه على أنّه تداخل نصوص مع بعضها، أو هو تفاعل وتشارك نصّين، « نطلق هذا المصطلح على كلّ كاتب يقتبس نصوص الغير أو يأخذها، سواء من كتاب عصره أو من كتاب عصور سابقة، ويضعها في نصّه بطريق مباشر أو غير مباشر، وسواء كان الاقتباس أو التضمّين كلّيا أو جزئيّا، فكلّ كاتب يحمل خلفية نصّية معيّنة تراثية قديمة عديدة، يختار منها ما يناسب المبادئ والقيم التي يتبناها، فيبني على ضوئها إبداعه الخاصّ والمميّز،

1- سعيد يقطين، انفتاح النص الرّوائي النص والسياق ، ص:93.

2- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي،ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2005، ص:96.

وقد يختار النّصوص القديمة التي تتعارض مع آراء ومبادئ، ومواقف نصّه الجديد، فيبدي انتقاداته ومواقفه منها، إما عن طريق التحويل والنقد أو المعارضة والسخرية»[1].

1 – سعيد سلام، التناص التراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجا، ص:424.

2-3) تناص الرّواية مع الموروث الأدبي ألف ليلة وليلة:

يتبدّى لقارئ رواية الأعرج الواسيني، لأوّل وهلة أنّ هذه الرّواية تسرد حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة.

– كانت دنيازاد تعرف الكثير ممّا خبأته شهر زاد عن الملك شهريار، فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسيجة والبراري وأسوار المدينة والحيطان الهرمة التي كانت تدفع أمواج السّواحل الرومانيّة[1].

ما أن يبدأ القارئ في الإطلاع على الرّواية حتّى يظهر له أنّها انزياحٌ فنّي عن الموروث السّردي العربي القديم .

– دفنت دنيازاد آخر الابتسامات في قلبها ثم انسحبت باتّجاه الفراغ الذّي كان يملأ القلب والذّاكرة...[2].

– تقول دينازاد لملكها...[3].

– تقول دينازاد التي أدركها الصّباح ولم تتوقّف...[4].

– كان الحكيم شهريار يتململ في مكانه ويحاول جاهدا أن لا ينام قبل سماع نهاية القصّة، لكن دينازاد التي أقسمت أن تبوح بكلّ الأسرار التي خبّأتها أختها شهرزاد عن ملكها خوفا من بطشه...[5].

– قال الحاكم شهريار الحاكم بأمره والمعزّ لنفسه بعد أن زالت علامات الغفوة...[6]

---

1 – الأعرج واسيني، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، دط، دار الاجتهاد المؤسسة الوطنية للكتاب، لا فوميك، الجزائر، 1993، ص:7.

2 – رمل الماية، ص:5.

3 – المرجع نفسه، ص:21.

4 – المرجع نفسه، ص:23.

5 – رمل الماية ، ص:28.

6 – المرجع نفسه، ص:32.

قد وظّف الأعرج واسيني كلّ هذه المقاطع في روايته توظيفا حقّا يوحي باستلهامه للتّراث، وإعادة النّظر في التّاريخ، فإذا كان التّاريخ ذكرة قبل أن يكون وقائع حدثت، فإنّ الأعرج يضعنا أمام الواقع و في مواجهة الواقع الذي نعيشه.

يحاول كذلك (الروّائي) خلق نوع من التعالق النصّي، النصّ السّابق (ألف ليلة وليلة) والنصّ اللاحق (رمل الماية) وإضفاء بعض الخصوصيّة في رمل الماية، بإعادة كتابة التاريخ بِدَايةً بسقوط غرناطة بسبب فساد الملوك إلى غاية آخر حكاية فيها، وتتميّز حكايات ألف ليلة وليلة بأسلوب التوالد، بحيث حكاية تنسج حكاية أخرى، وهو ما يعطي هذا التراث السردي العربي العريق خصوصيته و مكانته السردية ضمن الآداب العالمية.

3-2 استدعاء شخصيات تاريخيّة تراثية:

1- حكاية أبي ذرّ الغفاري:

يضعنا نص فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف، أمام شخصيات تاريخية كان لها وقعا في الماضي والحاضر كذلك، ومن بين هذه الشخصيات: شخصية أبي ذرّ الغفاري.

هو أبو ذرّ جندب بن جنادة الغفاري، تُوفي سنة (32هـ ، 652م)، من صحابة النبيّ صلّى الله عليه وسلّم، وهو رابع صحابيّ دخل الإسلام، وقيل خامسهم، وأوّل من حيا رسول الله صلى الله عليه وسلّم بتحيّة الإسلام، وأحد الّذين جهروا بالإسلام في مكّة قبل الهجرة، وكان رجل يصيب الطّريق، شجاعٌ...

وقد ذكر الأعرج واسيني حادثة أبي ذر مع معاوية وعثمان:

– قال للحاكم الرّابع في رسالة خطّية يؤلبه ضدي:

– إنّ أبا ذر صرف قلوب أهل الشّام عنك وبغضك إليهم فإن كانت لك حاجة في النّاس قبلي، فأقدّم أبا ذر إليك فإنّي أخاف أن يفسد النّاس عليك.

-... لم يتساءل أبدا هل الرّسالة التي بعث بها معاوية كانت صحيحة، صادقة أم مجرّد لعبة مدبّرة... قرأ الحاكم الرابع الرسالة بسرعة أعطى أوامره التي أحرقت الأخضر واليابس...[1].

و في الحقيقة أن أبا ذر اختلف – حسب ما ترويه الكتب– مع معاوية فيمن نزلت الآية الكريمة :

﴿ يَا أَيُّهَا الذِينَ آمَنوا إِنَّ كَثِيرًا مِنَ الأَحْبَار وَالرُّهْبَان لَيَأْكُلُون أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَيَصُدُّون عَنْ سَبِيلِ اللهِ والَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالفضَّةَ ولاَ يُنْفِقُونها فِي سبيل اللهِ فَبَشرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾. التوبة آية 34.

فَكَتَب معاوية شكواه إلى عثمان. وبذلك خرج أبو ذرّ الغفاري إلى الرّبذة، وقد ذكر الأعرج الواسيني وفاته في الرّبذة:

– كانت الصّحراء مخيفة ولكنّي قاومت، وصلت مقوّس الظّهر أبيض الشّعر، الوجه متعب فقد ملامحه والرّمال ملأت الذاكرة[2].

– سأموت يا عمارة[3].

– لم يكن بإمكانها أن تخبئ الحقيقة، لم أر وجهها، ولكنّني شعرت بما تلتفت صوب القبلة وتصرخ بأعلى صوتها وتبصق بكلّ ما أوتيت من قوة باتجاه الفضاء.

– ليس عندي ما أكفنك به يا أبا ذر.

– دموعي تكفيني يا أمّ عمارة، لقد نسينا الله في هذا القفر، إنّه لا يسمع إلاّ للقويّ[4].

– أرجوكم... لا يكفنني رجل منكم، كان أميرا أو عريفا أو بريدا أو نقيبا.

---

1 – رمل الماية، ص:32.

2 – رمل الماية، ص:35.

3 – الرّواية، ص:39.

4 – الرّواية، ص: 39

– عرفت ألمك يا أنبل بني النّاس، أنا أكفّنك يا عمّ في ردائي، لي ثوبان من غزل أمّي، حاكتهما لي لأحرم بهما[1].

– دعا عثمان مروان، وأمره أن يخرج بأبي ذرّ إلى الرّبذة، ونهى الناس أن يصحبوه في مسيرة أو يشيّعون وامتطى أبو ذر راحلة، وامتطى مروان أخرى، وراحا يخترقان طرق يثرب. وبلغ معاوية أن عثمان قد نفى أبا ذرّ إلى الربذة، فقصد زوجة أبي ذرّ ليخرجها إليه.

وانطلقت إمرأته حتّى لحقت به بالربذة، فألفته قد ابتنى مسجدا، ورأت عثمان قد أقطعه صرمة من الإبل وأعطاه مملوكين، وأجرى عليه كلّ يوم عطاء.

تصرّمت الأيّام، ومرض أبو ذرّ، وازدادت وطأة المرض عليه، فأسبل عينيه، وراح في غيبوبة، ولمّا أفاق فتح عينيه، فألفى زوجته تبكي والدّموع تنهمرُ على خدّيها، فغمغم:– ما يبكيك؟.

– مالي لا أبكي وأنت تموت بِفَلَاة من الأرض، ولا يد لي بدفنك، وليس عندي ثوب فأكفنك فيه؟.

– لا تبكي وابشري، فإنّي سمعت رسول الله صلّى الله عليه وسلّم يقول: لا يموت بين أمرين مسلمين ولدان أو ثلاثة، فيصيران ويحتسبان، فيريان النار أبدا)، أفلم يمت أولادنا وصبرنا واحتسبنا؟!.

وصمت أبو ذرّ واستأنفت زوجه البكاء، فقال:

– إنّي سمعت رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، يقول لنفر أنا فيهم: ﴿ لَيَمُوتَنَّ رَجُلٌ مِنْكُم بِفَلَاةٍ مِنَ الْأَرْضِ، تَشْهَدُهُ عِصَابَةٌ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ ﴾.

وليس من أولئك النفر أحد إلاّ وقد ومات في قرية أو جماعة، وإنّي أنا الّذي أموتُ بفلاة، والله ما كذبتُ، ولا كُذّبْتُ فأبصري الطّريق.

---

1 – الرّواية، ص: 91.

– أنّى وقد انقطع الحاجّ وتقطعت الطّرق؟

– انظري!

– فخرجت وتركته وراحت تشتدّ إلى الكثيب، إرضاء له، ثمّ ترجعُ إليه فتمرضه، فيأمرها أن تنظر، فتشتد إلى الكثيب، فَبَيْنَما هي على الكثيب إذ بها ترى رجالا على رواحلهم، كأنّهم الرخم، فألاحت لهم فأسرعوا إليها، ووضعوا السياط في نحور رواحلهم، يستبقون إليها، ولمّا بلغوها قالوا : – مالك يا أمة الله؟

– امرؤ من المسلمين يموت تكفنونه.

– ومن هو؟

– أبو ذرّ

– صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلّم..؟

– نعم

– بأبي أنت وأمّي يا أبا ذرّ

وأسرعوا إليه، حتّى دخلوا عليه، فسلّموا عليه، وقال بصوت خفيض:

– لو كان عندي ثوبٌ يسعني كفنا أو لإمرأتي ثوب، لم أكفن إلاّ في ثوب هو لي أو لها، وإنّي أنشدكم الله لا يُكفّنني رجلٌ منكم كان أميرا أو عريفا أو بريدا أو نقيبا.

– فقال فتى من الأنصار:

– أنا أكفنك في ردائي هذا، و في ثوبيْن في عَيْبَتي من غزل أمّي حاكتهما لي.

– أنت صاحبي فكفّني.

وحشرج أبو ذرّ حشرجة الموت، ولفظ النّفس الأخير، وكفّنه القوم، وأقبل ابن مسعود منصرفا من الكوفة، فعلم بموته، فصلّى عليه وبكى1 وقال: صدق رسول الله صلى الله عليه وسلّم: ﴿تَمْشي وَحْدَك، وَتَمُوتُ وَحْدَك، وتُبْعَثُ وَحْدَك﴾.

يعتبر أبو ذرّ الغفاري من الزّاهدين، يحمل على الأغنياء، ويدعو إلى مواساة الفقراء، وتقسيم المال على المسلمين، إلى أن بلغ عثمان أن الناس تجتمع به، فأرسل إليه.

فذكر له أبو ذر الغفاري أنّ أموال الفيء من حقوق المسلمين2، وقال كذلك في موضع آخر: ولا تغرّنكم الحياة الدّنيا، واجعلوا في أموالكم حقّا للسّائل والمحروم.

إن ما ذكره الأعرج واسيني عن أبي ذرّ الغفاري هي من الحقائق وهذا ما يزيد من مصداقية روايته، ويحاول بذلك التأثير على القارئ.

2- حكاية الحلاج وابن رشد:

2-1-من هو الحلاج؟:

هو الحسين بن منصور بن محمّى الحلاج أبو مغيث، ويقال: أبو عبد الله، كان جدّه مجوسيّا اسمه مُحَمّى من أهل فارس من بلدة يقال لها: البيضاء ونشأ بوَاسطْ، ويقال بِتُسْتَرْ، ودخل بغداد وتردَد إلى مكّة وجاور بها في وسط المسجد في البرد والحر، مكث على ذلك سنوات متفرّقة، وكان يُصَابِرُ نفسه ويجاهدها، ولا يجلس إلاّ تحت السّماء في وسط المسجد الحرام، ولا يأكل إلاّ بعض قرص ويشرب قليلا من الماء معه وقت الفطور مدّة سنة كاملة.

وكان يجلس على صخرة في شدّة الحرّ في جبل أبي قبيس، «وقد صحب جماعة من سادات مشايخ الصّوفية، كالجنيد بن محمّد، وعمرو بن عثمان المكّي، وأبي الحسن النّوري».3

---

1 – عبد الحميد جودة السحار، أبو ذر الغفاري صاحب رسول الله، ط10، دار مصر للطباعة، 2003، ص:204 –206.

2 – المرجع نفسه، ص: 175.

3أبو الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي (774 ه)، البداية والنهاية، ج11، دار الحديث، القاهرة.

اختلفوا في أمره، « واشتدّت بهم الاختلافات حين توهّج حاله، وطفا سكره على كُلّ شيء فاستسلم راغبا لما أرادوا فَلَمْ ير إلاّ الاقتراب من الحبيب ليزيد سكره، ويشرب لعلّه يرتوي بالنّور، ولم يعبأ لكلّ ما يُحاك ضدّه»1.

2-2-مقتل الحلاّج:

بعد فتوى الشافعي "ابن سُرَيْج"، بأنّ أمر الحلاّج لا يصل به بأيّ حال إلى إعدامه قائلا: إنّ آراء الحلاّج في العقيدة ليست من اختصاص المحاكم الشّرعية، ومع ذلك فإنّ المؤامرات ظلّت تُحاك ضدّ الحلاّج منذُ قيل هذا الرّأي سنة 301هـ، من خصومه مُدَعي الطريق الصّوفي، والفقهاء، فاتّهم الحلاّج بأنّه يُثير القلق ويقلّب النّاس ضدّ السّلطة باراءه وأفكاره فدفع هذا الأمر الوزير حامد بن العبّاس، بأنّ يطلب من الخليفة إعدام الحلاّج لأنّ في إعدامه إصلاح لحال المسلمين، فتمّ إعدامه في الثالث والعشرين من ذي القعدة سنة 309ه. 2

حاول الرّوائي كشف الوقائع من خلال سرد حكاية الحلاّج، المتهم بالزندقة والإلحاد وخلق الفتنة بين النّاس:

– ... حتّى بعد موتك أيّها الحلاّج، ما زلنا نبحث عنك بين الحرف والحرف، بل داخل الفاصلة والنقطة، سِرُك دَفِين وعملك مكين، إنّه القوس الثّاني نشعر به ولا نلمسه، نحسّ بقربه منا ولكنّنا لا نفهمه...3.

– لأنّ رجليْ الحلاّج ليستا أرجل الناس جميعا، وحين حاصروه، وقالوا مجنون، كان

---

1 – سعيد عبد الفتاح، من تراث الحلاّج، أخبار الحلاّج، دار الحديث القاهرة، المكتبة الأزهريّة للتراث، ص:12.

2 – سعيد عبد الفتّاح، من تراث الحلاج، قصة الحلاج وما جرى له مع أهل بغداد، المكتبة الأزهرية للتراث، ص:37.

3 – رمل الماية،ج1، ص:145.

قد صلّى بعد الركعات في جامع المنصور وقال، اعلموا أنّ الله تعالى قد أباح لكم دمي، فاقتلوني.1

أراد الرّوائي أن يكشف الستير (المخفي) عبر قالب فنّي مستوحى من التراث وتيمته الأساسيّة التراث العربي، فكشف كذلك كذب الورّاقين، فهم يكتبون غير الظّاهر والواقع:

– الورّاقون يولدون من بطون أمّهاتهم كذابين، الغش يسير في قلوبهم الموبوءة.2

– سيظلون في كلّ الأزمان ورّاقين يحفرون الذّاكرة بالأوهام...3

إلى جانب الحلاج، ذكر الروائي ابن رشد الّذي اتّهم هو الآخر بالكفر والظّلال، وتمّ إبعاده إلى أليسانه (بلدة بقرطبة)، وحرق جميع مؤلفاته الفلسفية. وتوحي الرواية لقارئها تاريخ غرناطة (الأندلس)، وحياة الموريسكيين في الأندلس (بعد سقوط غرناطة) آخر الممالك الإسلاميّة آنذاك، وضعف الملوك آنذاك في حكمهم والتفاتهم لأمر غير الحكم، وجاء ذكر هذه الأحداث على لسان البشير الموريسكي. وهذا السرّد يُعرّف القارئ لأهم الأحداث التّاريخية، وأهمّ التطورات التّاريخية التي طرأت آنذاك في الأنْدَلُس..

3) قـــــصـــــّة أهـــــل الكـــهـــــف:

جعل الأعرج واسيني قصة أهل الكهف على لسان شخصية من شخصيات الرواية "رمل الماية". البشير الموريسكي، وسباتهم في الكهف، وهذا ما جعل الناس ينفرون منه، بمنظره المخيف فكلّ من رآه ولّى مُدْبرا، ممتلئا بالرّعب، من المهابة والخوف، لا يقع أحدهم عليه إلاّ ويهابه خوفا من الاحتراق والتحوّل إلى غبار4.

– أهل الكهف كانوا مثلك يا ابن أُمّي5.

---

1 – رمل الماية،ج1، ص:149.

2 – رمل الماية،ج1، ص:137.

3 – رمل الماية،ج1، ص:151.

4– رمل الماية،ص:49.

5 – رمل الماية،ص:49.

– لا يا سّيدي هذه الدّراهم لم تعد صالحة، السّبب هو أنّ زمنها انتهى، وإذا نزلت بها إلى المدينة، سيتعرّف عليك النّاس ومجيئك يجب أن يبقى سرًّا حتى يشاء العلماء، لسنا في دوقيانوس وأكثر من هذا، لسنا في غرناطة.1

تعدّ قصة أصحاب الكهف من أعجب القصص، إنّها سورة تلفت العقول والقلوب إليها ، يقول الله تعالى

﴿ أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا﴾ **الكهف/9.**

ثمّ يذكر الله عزّ وجلّ القصة كاملة في قوله:

﴿ وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ، فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا) **الكهف 19.**

يخبرنا الله عزّ وجل بهذه القصة من أجل أن نتّعظ، ويكون عندنا من العلم والهدي ما نهتدي به، ويبيّن لنا هذا التناص التراثي التّاريخي تقاطع قصة أهل الكهف مع حكاية البشير الموريسكي ونومه العميق في الكهف، واستحضار هذه القصة قصده الرّوائي، وذلك من أجل أن نتّعظ، ويكون عندنا من العلم والهدي ما نهتدي به.

يتقاطع هذا التناص التراثي التّاريخي بين قصة أهل الكهف وحكاية البشير الموريسكي ونومه العميق في الكهف، واستحضار هذه القصة قصده الرّوائي، وذلك من أجل إضفاء بعض الخصوصية على الرّواية واستدعاء أحداث هذه القصة، ما هو إلا من قبيل التأثّر بأصحاب الكهف والرّقيم، وإعادة كتابتها على شكل فنّي يزيد من صدق الرواية ورونقها.

1 – رمل الماية،ص:63.

3- تعـــــدّد الـــــــرّواة:

تعدّ ميزة تعدّد الرّواية في النصّ الرّوائي الواحد، من أهم خصوصيات الرّواية، إذ تُثْري النصّ وتميّزه عن باقي الخطابات السّردية الأخرى، ونلمسُ هذه الميزة في رواية رمل الماية، إذ بتعدّد حكاياتها بتعدّد رُوّاتها.

الحـــــــــكاية	الـــــــــرّاوي
– حكاية البشر الموريسكي	البشير الموريسكي
– حكاية أبي ذرّ الغفاري	الرّاعي
– حكاية ابن رشد	البشير الموريسكي
– حكاية الحلاج	البشير الموريسكي
– قصة أهل الكهف	البشير الموريسكي
– حكاية الخضر	الرّاعي

وقد جمع الرّوائي بين رواة كُثُر، بعدد شخصيات الرّواية وتسمّى هذه الرّواية بـــ:

" **وجهات النظر**" وما يقابلها باللغة اللاتينية **Points de vue**.

إذ تُعدّ « لعبة التّناوب (تناوب الرّواة) تقنية فنية وتؤدّي هنا أكثر من وظيفة، فهي على المستوى اللّساني، تسمح لِلُغة السّرد الرّوائي بممارسة رحلة حياتها الطّبيعيّة، أي رحلة الحركة، وفي الاتجاهين بين لغة الكتابة السّردية الموكولة إلى الرّاوي بضمير الهُوَ، وهي لغة فصيحة لا تخل من بلاغة، وهي على المستوى التقني تسمح بتراجع قناع الرّاوي ونقل السّرد من نمط إلى نمط، من نمط الخطاب الرّوائي إلى خطاب السّيرة الذّاتية، وهي على

المستوى الدّلالي تسمح للمتخيّل أن يوهم بصدقتيه هذه الصّدقية قوامها عقد بين " الأنا" كأنّه يحكي سيرته الذّاتية"1.

وقد لجأ الرّوائي في سرد حكاياته إلى العديد من الرّواة، وهي شخصيات الرّواية ذاتها، عبر الضّمائر أو صوت واحد "الأنا" أو "الهو"، وهذه التّقنية (تعدّد الرّواية) من تقنيات السّرد، تُسْهم في بناء الرّواية، وتَمْنَح الكاتب الحرّية في قول الكثير من الأفكار ورؤى الشّخصية من زوايا مختلفة.

1 – يمنى العيد، فن الرّواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ط1، دار الآداب بيروت،1998، ص:198.

المبحث الثاني:

أثر التراث في استشراف المستقبل

(حكاية العربي الأخير 2084 نموذجا)

ملخص الرواية:

تتحدّث الرّواية عن شخصيّة رئيسية ألا وهي آدم، وهو من جنسيّة أمريكيّة، عالم نووي من أرابيا التي لم تعد موجودة إلاّ كتَيْهٍ رملي، له زوجة اسمها أمايا من أصل ياباني تكره التّجارب النووية ولا هاجس في حياتها إلاّ الإشعاعات ومحاربتها.

قضى آدم أيّامه في قلعة أميروبا وله اعتبار وكبير في الهيئات العليا الدّولية، وعند ضباط البحر الأحمر ومضيق هرمز عندما أنزلوه لأوّل مرّة من مروحيّة مغمض العينين، عرفها من شفراتها وهي تمزق الهواء والرّياح بدورانها، وعرف أيضا أنّه كان على متن سفينة حربيّة كبيرة، ربّما كانت أسطولا، فقد عرف ذلك بدون جهد كبير من الطّائرات الحربيّة التي كانت تصعد وتنزل بتواتُر مستمرّ، لا يمكنه أن يخطئ في روائح وقودها الخاصّ وتعدّ هذه الممارسات من الإجراءات الأمنية لصالح آدم ولصالح الجميع.

يلتقي بستيفنس (ستيف)، و يحكي له حادثه اختطافه، وكيف تمّ إنقاذه، حيث كان على موعد مع زوجته عندما أنقذته سيارة ستيف بسرعة، فقامت زوجته بإخبار الصّحافة العالميّة، ومختلف اللّجان الدّولية، وحركة هيئات كثيرة بما فيها هيئة نوبل.

كان آدم بطلا هاويا يركض في المضمار، وتحصّل على أكبر جوائزجامعة بنسلفانيا حتّى أصيب بوعكة رجله بسبب انزلاق غضروفي أقعده طويلا.

اتّخذ مضمار القلعة مكانا يقضي فيه أوقات فراغه، ومخبر القلعة يجري فيه أبحاثه وتجارب حول السّلاح النّووي، بعدما كان يشتغل بمخبزة أبيه، التي اشتراها بكاملها، ونقل عتادها إلى رأس الجبل، فبدأت تشتغل وتوسّع توزيع الخبز، ومنحت فرصا كثيرة لشباب الجيل.

قدم بعدها ملفّا للعمل في المخابر الكيماويّة والفيزيائية ممّا سمح لها بالعمل في مخابر القلعة (أميروبا)، فهي تعتبر مكانا استراتيجيا في عمق الرّبيع الخالي لمراقبة تدفّق النّفط، لا شيء فيها إلاّ رائحة النّفط والمحروقات والخوف، وآلاف مخيفة تحت الأرض، حيث لا حياة

إلاّ للعواصف الرّملية والرّياح، والحشرات المقززة التي تنبتُ في المكان كالفطريات السّوداء... كانت القلعة في البداية مأهولة بناس ينتمون إلى بقايا قبائل كنعانيّة، هربوا من حملات التّقتيل التي مسّتْهُم خرجوا من الحروب منهمكين وخاسرين ومسالمين أيضا، ليْسُوا هُم من بنوا القلعة فقد وجدوها ودخلوها، اشتغلوا فيها ليلا ونهارا، لتأهيلها ورفع أسوارها، التي ما تزال إلى اليوم، على الرّغم من اتّساعها، يحيط بجزء منها سوء حجريّ قديم فيه 44 برجا دفاعيّا من أحجام مختلفة، الأساسيّة والفرعية، التي نصبت عليها منذ القديم الكثير من المدافع طويلة المدى، طول الصور الحجري القديم، غير الشباك المكهرب حوالي 2000م، وارتفاعه حوالي 20م، ودعّم بأعمدة حجريّة تبثث شكل عرضيّ بمسامير حديديّة، حجارة السّور تعود إلى ما قبل الفتح الإسلامي، والوسطى من العهد الأيوبي، باب القلعة القديم، يقود إلى برج متقدّم مستطيل الشّكل، ارتفاعه حوالي 40م، بني في عام 1211 ، ورمّم فيها قبل أن تتغيّر جوانبه كلها، والباب الحديديّ عليه كتابة تؤرّخ زمن صنعه في عهد الملك الظّاهر بن صالح الدّين الأيوبي بالقرن 12م.

تدور أحداث الرّواية في هذه القلعة (أميروبا) سنة 2084م وتحكي أحوال العالم والدّول الأوروبيّة وغيرها، ومسألة النفط، حيث أصبحت الفيدراليات الأوروبيّة وأزاريا وأمريكا موحّدة ونشوء حلف أميروبا (أوروبا وأمريكا) بينما أصبح الحلف الثّاني روشيناريا الذّي انظمّت له روسيا والصّين وإيران حقيقة موضوعيّة، أوروبّا كانت قد تمزقت، ولملم أطرافها بقوّة حلف أميروبا نهائيّا، بلجيكا كانت قد أصبحت كانتونات متفرّدة ومنفصلة وعدائيّة، وسويسرا وألمانيا القديمة انفجرتا وتغيّرت المساحات والحدود إذ انضمت الكثير من الدّول السابقة لتكون وحدة جرمانيّة، بعض المقاطعات الفرنسية وما وراء البحار بدأت تتململ مطالبة بالانفصال، لكن قمع واغتيال القيادات المتمرّدة وعمليات التجويع بحرق المحاصيل الزّراعية، جعل حماس الانفصال يفترُ، إيطاليا لم يعد بين شمالها وجنوبها أي اتّصال، وكثرت الصّدامات بين القوميّات الثّلاثة المكونة لها: الأوروبية، الإفريقية، واللاّتينو،

فقد مسحت الكثير من البلدان من الخرائط نهائيا لأنّها فشلت في الدّفاع عن نفسها ومالها ومصالحها وشعوبها.

استطاع ادم وسميث، أن يصلا إلى ما كان يصبوان إليه، ألا وهو التجربة النوويّة، وتمّت التجربة النوويّة بالمكان المسمّى "العقرب الأسود" وهو اسم التجربة النوويّة الأولى لقنبلة الجيب PBPU1 و PBPU2، الذي بنيت فيه قرية تجريبيّة تسع للآلاف من السكان، وأثثت بالأسرة الجيدة والأفرشة التي وضعت عليها الكائنات البلاستيكية التي تشبه الآدميين.

لقد كانت التجربة ناجحة وزاوية الانحراف قليلة جدّا، ثمّ تمّ إخلاء القلعة ورحيل جميع من كان فيها، وتمّ احتلالها من طرف التنظيم وتمّ القضاء على زوجة آدم أمايا، ووفاة سميت صديقه وأخذ آدم المصاب جراء النّووي والتّنظيم كذلك إلى المستشفى ليتمّ إسعافه.

2-العنوان:

إنّ حكاية العربي الأخير 2084 عنوان رواية الأعرج واسيني، حيث يتقاطع مع رواية جورج أورويل 1984[1] .

كتب جورج أورويل روايته سنة 1949 وهي عبارة عن تكهّنات لما سيقع من حروب في العالم بأسره. إذ كان يتنّبأ من خلال هذه الرّواية بمصير العالم الذي ستحكمه قوى كبيرة، تتقاسم مساحته وسكانه، ولا تثق أحلامهم وطموحاتهم، بل تحولهم إلى مجرّد أرقام في جمهوريّة الأخ الأكبر Big Brother الذي يراقب ويعرف كل شيء، وسطوة الحزب على الشّعوب والرّضوخ له، الذي كان شعاره دائما وأبدا:

- الحرب هي السلام
- الحرية هي العبوديّة
- الجهل هو القوّة 2

1- جورج أورويل 1984، سلسلة الرّوايات العالمية، دار البدر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1427،2016،الجزائر.

2- جورج أورويل،1984، ص: 8

تدور أحداث الرواية في أربعة (4) نيسان 1984 بلندن، بدءا بكتابة سميث ونستون رسائله أو مذكّراته للمستقبل والأجيال القادمة.

تنبأ جورج أورويل بانقسام العالم إلى ثلاث دول عظمى، فمع ابتلاع روسيا لأوربّا، وابتلاع الولايات المتّحدة للإمبراطورية البريطانيّة، فإنّ اثنتين من القوى العظمى الثلاث، هما أوراسيا و أوقيانيا، قد برزتا فعليّا إلى الوجود، أمّا القوة الثالثة وهي ايستاسيا، فلم تظهر كوحدة مستقلّة واضحة المعالم إلاّ بعد عقد من الزّمن تخلّله اقتتال فوضوي، وكانت الحدود الفاصلة بين الدّول العظمى الثّلاث في بعض البقاع عشوائية بينما كانت في البعض الآخر تتباين حسب رجحان كفّة كلّ دولة أثناء التّحارب، وإن كانت في أغلب الأحيان تتبع خطوطا جغرافية، وتتألّف أوراسيا من تلك الأراضي الشاسعة شمال أوروبا وآسيا والتي تمتدّ من البرتغال إلى مضيق بيرينغ، أمّا أوقيانيا فتضمّ الأمريكتين وجزر المحيط الأطلنطي، بما فيها الجزر البريطانية وأستراليا والجزء الجنوبي من إفريقيا في حين كانت ايستاسيا أصغر مساحة من الدّولتين الأُخْرَيين وذات حدود غربية أقلّ تحديدا، وتتألّف من الصين والأقطار الواقعة جنوبها ومن الجزر اليابانية وشطر كبير من منشوريا ومنغوليا وهضبة التبت وكانت تتغيّر مساحتها حسب سير العمليّات الحربيّة1 .

إنّ ما ذكره الرّوائي جورج أورويل لمن قبيل التنبؤات المستقبلية، بحكم أنّها سبقت الأحداث، لسنة 1984، وكان وصفه دقيقا للأوضاع في الدّول والعالم بأسره، والتحوّلات التي ستحدث مستقبلا، وسطوة الحزب والشّمولية على الناس والشعوب ليكونوا أرقاما هامشية في الحياة دون مشاعر، ودون أي إحساسات تحت هذه السلطة الحزبيّة وخوفا من الأخ الأكبر (بيغ بروذر) الذي يراقبهم ويعرف كلّ شيء.

ونعود إلى عنوان الرواية، وقبل أن نلج إلى ذلك، نسلط الضّوء قليلا على كتابة العنوان وتحليله وأهميته.

1- جورج أورويل،1984، ص: 206.

إنّ الروائي بطبعه أو أي كاتب، بمجرد إنهاء عمله يتصور عنوانا شاملا لنصه، باعتباره واجهة النص، إذ يغدو العنوان هنا سؤالا إشكاليا والنص إجابة عنه، « إذا كان العنوان يشير إلى الحدث أو الشخصية الخ...، فان ذلك يكشف عن عدم قدرته على احتواء النص كاملا من ناحية، وتشكيله لبؤرة دلالية مهمة لتوجيه قراءة المتلقي من ناحية أخرى»1.

فالعنوان عتبة النص ، وهو ما يجلب القارئ ويلفت انتباهه إذ يرى أحد النقاد أن « علم اللغة النصي يبحث ضمن ما يبحث ، في العلاقة بين مضمون النص وعنوانه ، وينطلق في ذلك من أن عنوان النص يتأثر باعتبارات (سُسْيولوجية) و(دلالية)، و(براجماتية) ، فللعنوان بما في ذلك العناوين الفرعية قيمة سيميولوجية و إشارية تقيد في وصف النص ذاته ، ويصبح الشروع في تحليل العنوان عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصرا بنيويا يقوم بوظيفة جمالية محددة ، وذلك مثل الإشارة إلى شخصية أو شخصيات محورية ، أو إلى مكان يشمل مساحة هامة في فضاء النص الروائي، أو إلى أحداث تمثل مؤشرا يُحَدّد الطابع الفكري أو الإيديولوجي للنص .كما يقوم العنوان بدور الرمز الاستعاري المكثف لدلالات النص ، أما إذا أشار العنوان إلى أمر غائبٍ في النص ، فإن التقابل بينهما يمكن أن يصبح هو البنية المُوَلدة للدلالات والجديرة بأولوية التحليل »2، فالعنوان عبارة عن علامة لسانية وسيميولوجية، وباعتباره واجهة النص، فهو الموجه الرئيسي في قراءة الرواية، وبه تتحدد هوية النص وتيمته الأساسية والعامة .

إنّ عنوان رواية الأعرج واسيني : حكاية العربي الأخير 2084 3 إشارة واضحة للتكهن بمستقبل العالم، إذ يتناص مع رواية جورج أورويل مع اختلاف الألفيات فقط،

1 – ناصر يعقوب، اللّغة الشّعرية وتجلياتها في الرّواية العربية، ص:115.

2 – عثمان بدري، وظيفة اللّغة في الخطاب الرّوائي، ص/ص:31/30.

3 – الأعرج واسيني، حكاية العربي الأخير 2084، رواية، موفم للنشر، الجزائر، 2015.

فالعنوان هنا تصريح على أن النص الذي بين أيدي القارئ هو حكاية العربي الأخير ومستقبله ضمن أوضاع العالم وتغيراته ومآل العرب ضمن دوامة التفكك، إضافة إلى الشخصيات والأحداث المستقبلية وانقسام العالم وكل هذه الأمور تنبؤات لسنة 2084 حيث وظف الروائي الأمكنة التراثية، وجعل منها أمكنة مستقبلية مليئة بالذكريات والأحداث، فقد تنبأ فيها بتمزق الاتحاد الأوروبي إلى فيديراليات داخلية محكومة بالأنانيات الوطنية والعرقية أكثر منها إنسانية، ألمانيا تحولت إلى كيان جرماني يشمل ألمانيا وكل البلدان المحيطة بها، جزء من ايطاليا تمدد نحو سويسرا كندا انقسمت ديموقراطيا كما شاءت دائما، أوروبا الشمالية عادت إلى عهد الفيكينغ ، روسيا استعادت كل أراضي القياصرة ومنطقة الكريمي وجزءا من أكرانيا وتسير منطقة البحر القزويني وبين كل بلد وبلد حائط، وبين كل سياج حائط غير مرئي كل شيء تفكك[1]. يتنبأ الأعرج واسيني في هذه الرواية بتغيير أوضاع العالم وتفككه وسيطرة الدول الكبرى على بقية الدول الأخرى، بنشوء حلف أميروبا وهي دمج لأمريكا وأوروبا، ونشوء حلف آخر روشيناريا يضم الروس والصين وإيران، ثم يتحدث عن سويسرا وألمانيا القديمة اللتان انفجرتا بعض المقاطعات الفرنسية وما وراء البحار بدأت تتململ مطالبة بالانفصال..[2]

1 الأعرج واسيني، حكاية العربي الأخير 2084، ص: 274.

2 الأعرج واسيني، حكاية العربي الأخير 2084، ص: 50.

3/- وصف الأمكنة التراثية في الرواية :

3-1- الوصف : في الرواية (وظيفته وأنواعه):

لا يخلو أي عمل أدبي، سردي بالخصوص من الوصف، سواء كان سطحيا أو بشكل عميق، فهو الذي يُشَكل العالم الحسي للرواية، ويرسم المساحة والخلفية التي تقع فيها الأحداث، ويجسد الأشياء التي تشغل الحيز والفراغ.

فإلى جانب الأحداث والشخصيات والأمكنة يأتي الوصف لِيَسُدّ الفراغات ويُعْتبر عنصرا أساسيّا من عناصر الرواية فهو « مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة ، يتداخل مع المقومات الأخرى للقص ليؤدي مَعْنًى ما ، أو يعلن موقفا أو يعبر عن معناه»1.

فالوصف في الرواية التقليدية، « يقوم بشرح الظروف الطبيعية، والجغرافية والاجتماعية المحيطة بالحدث، أو بالشخصية، وأحيانا بالظروف النفسية التي تنتابها ، وكانت وظيفته في الرواية التقليدية وظيفة واقعية ، تَعملُ على مساعدة القارئ على الإحساس بواقعية الأحداث أو تصورها متوجهة نظر خاصة ، أو كانت وظيفته تفسيرية أو إيقاعية تعمل على تماسك البناء الداخلي للرواية أو الشخصيات، وأحيانا أخرى كانت وظيفته تزيينية، أو كانت وظيفته حَمْلَ رسالة مستقلة من الكاتب إلى القارئ »2 ولا تختلف وظيفة الوصف في الرواية الجديدة عن وظيفته سابقا (في الرواية التقليدية)، فهو يوقف حركة السرد والأحداث ، ويحيل اللوحة الأدبية التي هو بصددها إلى مشهد سردي ، ويضعنا وجها لوجه مع المشهد والى جانب هذا يقوم بوظيفة تفسيرية ورمزية تهتم بتفسير الأحداث ، وما يتعلق بالشخصيات ، وذلك حينما يلجأ الروائي إلى ذكر مظاهر الحياة الخارجية وبيان إبعادها وملامحها .

---

1 – إبراهيم صالح، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف،ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2003، ص/ص:130/131.

2 – عبد الرّحم كردي، السّرد ومناهج النقد الأدبي، د ط، مكتبة الآداب، 2004، ص/ص:52-53.

أنواعه :

قد أشارت الباحثة "كاثرين لي جويس " إلى أن هناك ثلاثة أنواع من الوصف استخدمتها الرواية الجديدة، وكلها أنواع مختلفة نوعا ما عن الوصف البلزاكي التقليدي، وهذه الأنواع هي:

1- الوصف الظاهراتي: هو ظاهرة الإدراك نفسها بطريقة حسّية.

2- الوصف الإنساني أو الكنائي: فهو يتعلّق يعدم الاكتفاء بالوصف السّطحي الظّاهري للأشياء، بل التعلّق في مغزاها.

3- الوصف الموضوعي أو الوصف الشييء.

إنّه شكل من أشكال الإفراط الشديد في وصف الأشياء من كلّ جوانبها الحسّية، وبخاصّة الجانب البصري، إذ يصف لون الشّيء، وشكله ومادّته وحركته وأنواعه وصفا هندسيّا دقيقا بالغا في دقته حدّا قد يخلّ بتوازنه1.

فوصف الرّوائي للأشياء والأمكنة، ما هو إلاّ تعبير عن المشهد، وكي يوحي الأديب بإيقاعات مختلفة في النص الرّوائي، فالأديب « رجل يلجأ في التعبير عمّا يعلم إلى موسيقى لفظية يستخدمها بطبيعته فيتميّز بها كأمارة خفيّة لخصائص نفسه، سواء في تقديمه للشخصيات أم في جعلها تتحاور عبر تفاعل بعضها مع بعض أو عبر اعترافها ومنولوجاتها بما يناسب مستوياتها»2 فالوصف عنصر أساسي من عناصر النصّ الرّوائي، ولا يمكن لأي رواية أن تتنصّل من الوصف.

1- عبد الرحيم كردي، السرد ومناهج النقد، ص/ص:55/54.

2- سالم المعوش، صورة الغرب في الرّواية العربيّة، ط1، مؤسسة الرّحاب الحديثة للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت لبنان،1998، ص:41.

3-2- وصف المكان التراثي في الرواية (قلعة حلب):

للمكان دور مهمّ وفعّال في الرواية، وهو عنصر أساسي كالوصف، فهو « يُعطي الانطباع بأنّ النصّ حقيقي، فهو يؤكّد أنّ ما يُحْكَى داخله إنّما هو محض تشخيص، وبفضل المكان يحيل النصّ ويتبدّى كأنّ له علاقة بشيء خارجي، أو هو صورة عنه أو محاكاة له، ممّا يجعل النصّ في مواجهة مستمرّة فهو مشروط (افتراضا) بحقيقة هو ندّ لها، وهذا يجعل للنصّ قاعدة: إنّه يتسّم بالدّقة والأمانة والصّواب، ميزته الصحّة وضامنه الصّدق»1.

ولا يخلو النصّ الذي نحن بصدد دراسته من الوصف، إذ عمد الروائي إلى وصف الأمكنة والشخصيات بدقة، ومنها وصف القلعة "أميروبا" بشكل تفصيلي:

– قلعة أميروبا داخل خواء الرّمل تشبه صحراء التتار* لا هي سيناتوريوم للرّاحة بعد عملية دقيقة، لأنّها ضخمة وحيطانها سوداء كأنّها نجت من قصف جوّي مدمّر، أو من حريق مهول، أو من بركان هزّها من قواعدها، ولا هي مكان للحجيج العابرين نحو الأولياء الذين مرّوا منها، قبل قرون، ولا هو مستشفى عادي خاصّ بمرض معزولين عن بعضهم البعض خوفا من عدوى الجذام.2

– كانت القلعة في البداية، كما تقول بعض الرّوايات القديمة، مأهولة بناس ينتهون إلى بقايا قبائل كنعانية، هربوا من حملات التقتيل التي مَستهم، خرجوا من الحروب منهكين وخاسرين ومسالمين أيضا، ليسواهم من بني قلعة أميروبا، فقد وجدوها فدخلوها وحموا أنفسهم من الوحوش قبل البشر بحيطانها وأسوارها الفكرة جاءت من قائدهم الذي سحبهم إلى هناك وجعلهم يشتغلون ليلا نهارا لتأهيلها ورفع أسوارها أكثر، أشاعوا فكرة أنّها مسكونة

1- جنيت كولد نشين وآخرين، القضاء الرّوائي، تر عبد الرحيم حزل، افريقيا الشّرق، المغرب،2002، ص:75.

*** التتار: رواية للكاتب الإيطالي دينوبوزاتي 1940، تحت عنوان: "deserto dee Tartari".**

2- حكاية العربي الأخير 2084، ص:90.

بالأرواح الشّريرة وكلّ من يقربها تمزّقه، قتلوا الكثير من العابرين فقط ليثبتوا للأعداء أنّها مسكونة، وظلّوا هناك يتخفون ويتوالدون حتّى كوّنوا مجتمعا مغلقا لم يقبلوا بغيره، كان الحُجّاج كلّما وصلوا إلى هناك انتابهم الخوف فابتعدوا عن المكان وأضافوا لرحلتهم سبعة أيّام، يجمع المؤرخون أنهم استطاعوا أن يصدّوا كلّ الهجمات التي حاولت الاستيلاء على القلعة، ومنهم المؤرخ الفرنسي جيروم كلافييه، الذي أكّد ذلك من خلال أبحاثه وحفرياته، معظم أبنية القلعة قديمة، هناك إضافات متأخّرة بالخصوص برج الطّوابق السّبعة، المكتبة الدّينيّة التي امتلكها الكنعانيون، كانت بها مخطوطات كثيرة، قبل أن تحرق عن آخرها عندما هاجتمها فرقة الرّاية السّوداء، كما أطلق عليها لاحقا، وهي الجذر الأوّل للتّنظيم، وأعاد بناءها اللاّحقون، وحوّلوها إلى مثال للهندسة العسكرية شديدة التعقيد والنّظام، فأصبحت حصنا منيعا، ومن أكبر قلاع العالم، وأقدمها، بنيتْ فوق جبل صخريّ يقال إنّه في الأصل جبل بركاني حارق يتبيّن ذلك من الصّخور السّوداء التي بنيت بها القلعة لترتفع على مستوى سطح البحر بأكثر من 1500 متر، في محيطها كثبان رملية عملاقة لدرء الرّياح الخريفيّة والشتويّة، والتمكنّ من تعطيل وصول الأعداد إلى أبوابها السّبعة...1 .

لقد حرص الرّوائي على وصف القلعة، وأخذت حيّزا كبيرا في النصّ الرّوائي ليبيّن أهميتها الأثرية والتراثية، إذ زارها الإمبراطور الروماني يوليان، في فترة حكمه (361م – 363م)، ثمّ رمّمنا البيزنطيون لاحقا، فتحوّلت بعدها إلى ملجأ للناس المطاردين، ومن بينهم كسرى الأوّل، ثم فتح المسلمون القلعة عام 636 ــبقيادة خالد بن الوليد وأبو عبيدة بن الجرّاح، ثم أسر قائدها البيزنطي2 .

في سنة 636هــ سيطر المسلمون على القلعة (حلب)، فقاموا بإصلاحات في القلعة، وفي عام 944هــ غزا سيف الدّولة الحمداني مدينة حلب، فقام الحماديون ببناء قصر رائع

1– حكاية العربي الأخير 2084، ص/ص:123– 124.

2 – حكاية العربي الأخير 2084، ص: 125.

على ضفاف نهر قويق الذي يمرّ على المدينة، وتميّزت فترة حكم الحمدانيين بعدم الاستقرار نتيجة الهجمات البيزنطية.

ثم استطاع الحاكم عماد الدين زنكي ومن بعده ابنه نور الدّين زنكي توحيد حلب ودمشق. وأعاد بناء أسوار مدينة حلب والقلعة، ليأتي حكم ابن صلاح الدين الأيوبي الظاهر غازي بين عام 1193 و 1215هـ، فقام هو الآخر بإضافة هياكل جديدة أدّت بمجملها إلى شكل القلعة الحالي حيث قام بتعزيز الجدران وصقل سطح البروزات الصخرية والأقسام المغطاة من انحدار المدخل مع الكسوة الحجريّة، وقام أيضا بزيادة عمق الخندق المرتبط بقنوات المياه وإضافة الجسر ذو القناطر والذي لا يزال اليوم بمثابة مدخل القلعة1.

– شيّد السّلطان الملك الناصر بن برقوق سورها وبنى قصرا فيها عام 1415م، كما

رُمّمت أيّام السّلطان قانصوه الغوري آخر المماليك، في زمن العثمانيين تحوّلت إلى مكان للعابرين من الحجيج المسافرين أو القاصدين البحر الأحمر للحجّ، كلّما اشتدّ بهم القيظ وظلمة الأسفار، ارتاحوا فيها أيّاما قبل أن يواصلوا طريقهم، خلال زلزال 1828 القويّ، انهارت الكثير من أبنيتها التي أضيفت لها، بينما قاومت الحيطان القديمة عنف الزلزال، بالخصوص الرّومانيّة، أعيد ترميمها في سنة 1882 قبل أن يصيبها الإهمال مع تطوّر وسائل النّقل البرّي والبحري، فاندفن جزء كبيرٌ منها في الرّمال، في الحرب العالمية الثانية ، استعملها الحلفاء في حرب العلمين كنقطة دفاع متأخّرة ضد جيوش هتلر، كانت هي الرّابط بين الشّمال والجنوب، بعدها تضاءل دور القلعة نهائيّا.2

لقد تم وصف القلعة باهتمام كبير، وأخذت حيّزا كبيرا في النصّ الرّوائي وسنبرز ذلك من خلال الجدول:

---

1 – مقال بالانترنت على الموقع www.wikipidia.org

2 – حكاية العربي الأخير 2084، ص:127.

وصف القلعة	رقم الصفحات
– ساحات القلعة الأربع، الشمالية والجنوبية والشرقية والغربية.	26
– قلعة أميروبا داخل خواء الرّمل تشبه صحراء التتار...	90
– ... مكان استراتيجي في عمق الربع الخالي...	123
– أشاعوا أنّها مسكونة بالأرواح الشريرة وكل من يقربها تمزقه...	124
– تحولت إلى ملجأ للناس المطاردين...	125
– في القرن 10 أصبحت مقر سكن وحكم سيف الدولة.	
– سيف الدولة الحمداني لم تتوقف أبدا عن مقاومة البيزنطيين...	126 217
– ما زال إلى اليوم يحيط بجزء منها، سور حجري قديم فيه 44 برجا دفاعيا ... طول الصور حوالي 2000م، وارتفاعه 20م. ودعم بأعمدة حجرية ثبتت بشكل عرضي...	128 129
– حالة الاستنفار المعلنة في القلعة، أظهرت بما لا يدع مجالا للشكّ أن الوضع لم يكن مريحا.	310
– شمال القلعة لم تبق فيه إلاّ القيادة...	429

من خلال الجدول نلاحظ أنّ الرّوائي قد خصصّ مكان هامّا لقلعة حلب في الرّواية، لتكون حيّزا تدور فيه أحداث الرّواية، تمثل الماضي والحاضر، بما أنّها كانت قديما مكانا لقبائل كنعانيين ثم هوجمت من طرف التّنظيم، ثمّ أعيد بناؤها من جديد، وتعتبر القلعة اليوم واحدة من المعالم السّياحية وموقع للدّراسات الأثرية، و أدرجتها منظمة اليونسكو على لائحة مواقع التراث العالمي عام 1986م.

يلعب المكان دورا هامّا في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية والتراثية، فهو يعبّر عن نفسه من خلال أشكال متفاوتة ويكتسب معاني متعدّدة إلى الحدّ الذي نراه أحيانا يمثل سبب وجود العمل نفسه، « فالمكان شديد الارتباط ليس فقط

بوجهات النّظر والأحداث والشّخصيات ولكن أيضا بزمن القصّة وبطائفة من القضايا الأسلوبية السيكولوجيّة والتيماتية التي وإن كانت لا تتضمّن ولا تحمل صفات مكانية في الأصل فإنّها ستكتسبها في الأدب كما في الحياة اليوميّة »1، بل إنّ صورة المكان الواحد تتنّوع حسب زوايا النّظر التي يلتقط منها، فالقلعة بمختلف زواياها، كانت المكان الأساسي الذّي دارت فيه أحداث الرّواية حكاية العربي الأخير وفيه أمضى البطل (آدم) أيّامه في صنع القنبلة النووية إلى جانب سميث.

وهو من أهمّ العناصر الرّوائية والمساعد على تطوير بناء الرّواية، والحامل لرؤية البطل فهو « يلعب دورا مهمّا في الأعمال القصصيّة، وخاصّة في الرّواية، وإذا كانت هذه الأخيرة، نقلا للأحداث وتصويرا لحالات ووضعيات تتعلّق شخصيا مختلفة، فإنّه لا يعقل تصوّر هذه الأحداث والحالات إلاّ ضمن إطارين متلازمين أحدهما مكاني والآخر زماني"2.

أراد الرّوائي إعطاء المكان (القلعة) وجميع ما تحتويه من مرافق كالمضمار والمخبر وبيت الشخصية الرئيسية، وغرفة ليقل بروز، بُعْدًا تراثيا، كما هي عليه قلعة حلب حاليا مؤثرة في السياح والمهتمين بالآثار والأمكنة الأثرية، حيث لم يوهن مكانتها فعل الزّمن فمهما بلغت من أحداث تاريخية إلاّ أنّها كانت ولا تزال تلك القلعة السياحية الأثريّة والتراثية.

3-3- وصف آدم:

يعد من الشخصيات الرئيسية الّتي تدور حولها الأحداث، وهو أمريكي الجنسيّة عالم نووي، من أرابيا، كان آدم بطلا هاويّا يركض تحت ألوان جامعة بنسلفانيا، وتحصل على أكبر جوائزها الجامعيّة، حتّى عندما أصيب بوعكة رجله بسبب انزلاق غضروفي، أقعده

---

1 عباس إبراهيم، تقنيات البنية السّردية في الرواية المغاربية، ط1، ANEP، رويبة، الجزائر،2002، ص:33.

2 – صحراوي إبراهيم، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجورجي زيدان نموذجا)، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص:200.

طويلا (...)، فقد أعاد ذلك إلى التفرّغ نهائيّا لعمله المخبري للأبحاث النوويّة، التوقّف قاده إلى التّوقيع على عقد نهائي مع المؤسّسة التي كونته في ظروف مريحة1.

وقد عمد الروائي إلى تسمية شخصيته الرئيسية في الرواية بـــ "آدم"، والمعروف أنّ أول الخلق آدم عليه السّلام وقد لمّح لذلك:

– أنا آدم، القليل منكم يعرفني أو سمع بي، اختزلت كلّ شيء في اسمي ومساري، حملت رماد الجنّة وحطام امرأة لم أعرفها إلاّ قليلا، وغادرت المكان بخطى حثيثة يوم انتصر الشّيطان واستولى على العرش كلّه الذي أراده منذ بدء الخليقة، لم أكن في حاجة لأن أطرد، فقد طردت نفسي ورميتني من الأعالي2.

والدلالة في هذه التسمية لاعتبارين أولهما أنّ بني آدم تحت وطأة الغرب من خلال اكتشافاتهم واختراعاتهم، وثانيهما لإبراز الصراع الاجتماعي في العالم والاسم في الرواية يحمل دلالات كثيرة وذلك حسب دورها في النص الروائي و « اسم الشخصية يحمل دلالات حول إيجاد المعادل الموضوعي بين هذا الاسم، وبين موضوع الصراع الاجتماعي، الذي يريد الرّوائي أن يُعبّر عنه، أو بينه وبين الرؤية الإبداعية أو الفكرة الجمالية، التي يجد في صياغتها والبحث عنها»3، ثم يصف الرّوائي حالة آدم الصّحيّة وهو شبه سجين في قلعة أميروبا، ويعيش حالة خوف وقلق ممّا يحدث له.

– آدم يعيش حالة قلق وخوف وحيرة ممّا يحدث له، رؤوس أصابعه التي كانت في البداية زرقاء من شدّة البرد، عاد لها لونها الطّبيعي، شعره الأبيض ما يزال هو هو، كثيف، لم تسقط منه أية شعرة، لم يمسسْ بياض الكالكير أصابع رجليه التي عادة ينخرها مبكّرا،

---

1 – حكاية العربي الأخير 2084، ص:319.

2 – حكاية العربي الأخير 2084، ص:57.

3 – بشير بويجرة، بنية الشخصية في الرّواية الجزائرية، ط2، منشورات دار الأديب، الجزائر، 2006، ص:106.

السكانير ذو التردّدات المغناطيسية بيّن أنه لا يعاني من أي مرض، حتّى أسنانه كاملة، لم تسقط منها أيّة واحدة.1

يروم وصف الشخصية هنا، إلى إظهار مدى قوّته بالرّغم من حالته الصّحيّة التي مرّ بها في القلعة، هذه الأخيرة تعتبر كسجن له، وتوظيف هذه الشخصية في الرّواية ما هو إلاّ من قبيل استدعاء قصة خلق آدم وحواء، وإعادة كتابتها لتزيد من مصداقية الرّواية إلى جانب قلعة حلب.

4- أثر التراث في استشراف المستقبل:

بما أنّه ينظر إلى التراث لا على أنّه « بقايا ثقافة الماضي بل على أنّه تمام هذه الثقافة وكلّيتها: إنّه العقيدة والشّريعة واللّغة والأدب، والعقل والذّهنيّة، والحنين والتطلّعات، وبعبارة أخرى إنّه في آن واحد: المعرفي والإيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتهما الوجدانيّة في الثقافة العربيّة الإسلامية"2، فإنّ له الأثر الكبير على حاضرنا ومستقبلنا أيضا، ولقد حاول الرّوائيون في كلّ ما استلهموه من مواقف التّاريخ والتراث بكلّ أنواعه، أن يجعلوا النّصوص السّردية كوسيلة تحمل في طيّاتها تراثا ذا قيمة فنّية وحسّية ...، ثم إنّ الوعي بالترّاث الحضاري، الّذي تمتلكه الأمّة، ومدى استشرافها لمستقبلها لا يمكن أن يُكَوِّن قطيعة معه (التّراث).

إنّ التأمّل في استشراف المستقبل، وكيف تسير الأمم وتاريخها و أنماط مجتمعاتها، واستشعار ما سوف يفضي إليه الواقع من أحداث ورؤى لا يمكن أن يتأتّى بدون الحاضر المعيش والماضي المغيّب، كما فعل ذلك الأعرج واسيني في روايته حكاية العربي الأخير 2084، متنبئا فيها عن أوضاع العالم، وترصد الرواية مآل العرب ووضعهم، وتنبُّئها بالعودة

1- حكاية العربي الأخير، 2084، ص: 17.

2- محمّد عابد الجابري، التراث والحداثة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1991، ص:24.

إلى النّظام القبلي والصراعات على النفط والنووي، فالحياة هي بين يدي الآخر الذي يمكن أن يقرّر في أيّة لحظة أن يمحو شيئا اسمه الوجود العربي، ومنها اللّغة العربيّة.

– ارتسمت على شاشة التّليفون الصّغيرة كتابة باللّغة العربيّة التي أصبحت لغة الأقلّيات، لا تكاد تستعمل بعد أن أزيلت من الكثير من المؤسّسات الدّولية.1

لكلّ أديب رؤى في التطلّع إلى المستقبل والتنبّؤ بأحداثه، وهذه الرؤى نابعة من إيديولوجيته ونظرته للحياة، وهو (الأديب) بوعيه العميق وبرؤيته هذه، يُمَازِج بين الحقيقة والخيال، وبين الماضي والحاضر، وبين الماضي والمستقبل، فيجعل هذه الممازجة مادّة لنصوصه الرّوائية.

وقلعة حلب خير مثال على ذلك، فإنّ الأقدمية لم تنلْ من قيمتها التراثية ولم يوهن مكانتها وموقعها الأثري فعل الزمن، فهي واحدة من المعالم السّياحية، وموقع للدراسات الأثرية، وبالرغم من مرور السنين إلا أنها تبقى المكان الأثري والسياحي الذي يزخر بالمعالم الأثرية والذكريات والذي (المكان) يمثل حضارة الأمة و يعكس أحداثها التاريخية التي مرت بها، بحيث تصبح هذه القلعة مقرّا ومكانا للتجارب النووية، تخصّص لها مخابر للتجارب العلمية، مثل ما فعل ذلك آدم وتجربته النوويّة، وكثيرا ما يعرض الأدب النظرة إلى المستقبل، فيستشعر الكاتب بما يفضي إليه الواقع من رؤى وأحداث، وهذا الاستشراف والتنبؤ نابع من الرؤية الفكرية والفنية للكاتب، باعتبار أن لكل أديب وجهة نظر يقوم بها نصه الروائي، تنبأ الأعرج واسيني مثل ما فعل ذلك مسبقا جورج أورويل بطغيان سلطة الأحزاب حيث أصبح الشعب بدون أية مشاعر وأحاسيس يبحثون عن معاشهم وسط عالم قوي مستبد، إن الاستشراف للمستقبل، والتنبّؤ به رؤية يستطيع من خلالها الأديب أن ينظر عن كثب وبعمق للواقع والأوضاع المستقبلية دون أن يتنصّل من التراث.

---

1 – حكاية العربي الأخير 2084، ص:319.

الفصل الثالث:

دلالات توظيف التراث

في الرواية الجزائرية

المبحث الأول:

التراث الديني والأمثال الشعبية

1- 1 التراث الديني:

1-1 - ما المقصود بالتراث الديني؟

يرتبط مصطلح التراث الديني بالنصوص القرآنية والأحاديث النبوية، واجتهادات العلماء سابقا في فهم هذه النصوص وتطبيقها في الواقع. إذ لا يقتصر على كتب التفسير والحديث والفقه فقط، وإنما على الإرث التليد الذي خلفه خير سلف من العلماء المسلمين لخير خلف. فالأمة الإسلامية « في مشارف الأرض ومغاربها تصبو اليوم إلى الحرية وتحلم بالديموقراطية والعدالة والمساواة بين أبناءها، وتسعى للحصول على حرية التدين وعلى حرية العبادة وحرية الكلمة وإبداء الرأي لتحقق الوحدة والقوة والنماء»[1] ولا تكون هذه الحرية (حرية التدين والديمقراطية والرأي..) إلا بالقرآن الكريم، وسُنة نبينا محمد صلى الله عليه وسلم، اللذان فجرا عطاءات علمية وفكرية وثقافية أنارت سبل المجتمعات الإسلامية، فانبثق عنها علماء مسلمين..، فالتراث العربي الإسلامي « هو التراث الذي يسجل بالعربية، ويتخذ من الإسلام منهجا ويبني دراساته على التعليمات الإسلامية، يتأمل فيما جاء في القرآن ويتبع أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم ويفكر بما فيه خير للمسلمين والإنسانية عامة، ويسجلها في كتب هي التراث المكتوب»[2] والتراث العربي الإسلامي ينتسب إلى العربية فكرا وعلما، لغة وتعبيرا، وهو بذلك "كل نتاج الحضارة العربية الإسلامية من علم وفكر وفن»[3] لما يشمله من أشكال ثقافية وفكرية متوارثة من ماضي الأمة، يختلف باختلاف الزمان والمكان، لذا وجب الاجتهاد في مجالاته المتعددة وأشكاله المختلفة فهو (تراثنا الإسلامي) «يمتد بامتداد الأوطان شرقا وغربا، ويضرب في الأزمان ماضيا وحاضرا، يختلف باختلاف

---

[1] عبد العزيز فارح، التراث الإسلامي في الغرب الإسلامي والتنمية، ص 11.

[2] محمد حسين سليمان، التراث العربي الإسلامي، ص 20.

[3] محمد حسين سليمان، التراث العربي الإسلامي، ص 22

المدارس تنظيرا وتطبيقا، وهو في كل ذلك متنوع كما وكيفا...ومما لا شك فيه أن الغزارة والرحابة التي عليها هذا التراث ومع ترامي الأطراف واختلاف الأوطان وتباين المستويات يحتاج إلى جهود جبارة قصد إحصائه، وإلى مثلها قصد تصنيفه و دراسته و تحديثه و يحتاج فوق ذلك إلى التخطيط والابتعاد عن التلقائية»[1] ولما كان التراث الإسلامي منبع للاغتراف ووسيلة تأثر وتأثير في نفوس المسلمين، وجب بذل المجهودات للحفاظ عليه، وتحديثه، ودراسته ثم الدعوة إليه(الإسلام)، فاستبطان "تراث مضمخ بروح الإسلام وقراءته قراءة صحيحة واعية لجدير بأن يمد أصحابه بأمداد لا تنضب من الدروس والعبر التي تسهم في تحصين المجتمع سياسيا واقتصاديا وعسكريا وتعينه على إيجاد حلول فاعلة لمشكلاته العويصة، كما تساعده على تجاوز المحن والمصائب التي قد تتعرض سبله بفعل عوامل كثيرة ومتنوعة، تعمل على تعويق حركته لصده عن التنمية والتقدم والإقلاع إلى عالم الحرية الحقيقية والمنعة الفاعلة»[2]

1-2- روايات التراث الإسلامي:

إن تاريخ المجتمعات، وما تعيشه الأمة من صراعات في شتى الميادين السياسية والاقتصادية والدينية، كان له تأثير كبير على الرواية، وكان له صدًى كبيرًا في الرواية، فجاءت واقعية أعادت كتابة أحداث التاريخ وصراعاته، والرواية « فن المستقبل الذي بإمكانه أن يُلقي القبض على اللحظة التاريخية بكل أبعادها في لحظة توترها وعنفوانها، فهي ليست مجرد تركيب فني مجبر على الالتزام بقواعد ما، هي تجسيد للواقع فَنيا بكل ما يحصل هذا الواقع من تناقضات طبيعية يعني إعادة إنتاجه وفقا لحدود وَعْيٍ اجتماعي مُعَين»[3].

---

[1] عبد العزيز فارح، التراث الإسلامي في الغرب الإسلامي والتنمية، ص 204

[2] عبد العزيز فارح، التراث الإسلامي، ص:25

[3] الأعرج واسيني، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، ص 26.

وسعى النص الروائي دائما وباستمرار أن يكون ضمن الأدب العالمي من خلال جديته وتَمَيزه، وحاول الروائي الجزائري أيضا أن تكون رواياته ذات أبعاد فلسفية، أو أبعاد تراثية وأسطورية، ومنهم من جاءت رواياته تعبيرا عن إيديولوجيته. فهي دائما (الرواية) «نتاج لشكل سردي أو أكثر مُورِس منذ العصور القديمة، يصاحب هذا الفهم قبولٌ وإن كان ضمنيا لنظرية تطورية... »[1]

ومنهم من جاءت رواياته واقعية تصور الواقع المعيش، ولكن طُبِع عليها طابعا تراثيا، فمازجت الرواية بين الواقعي والتراث، والتراث الديني واحد من الأُسُس التي بَنَتْ الرواية عليه نصها الروائي، بحكم احتوائه على قيمٍ ساميةٍ، ومعاني وجد فيها الروائي ملاذه في كثير من معالجاته لمختلف القضايا.

وروايات الطاهر وطار، من بين الروايات التي كانت صقلا للتراث الإسلامي، فَجُلّ رواياته احتوت التراث بكل أنواعه، و"الزلزال"[2] لوحة فنية، مازجت بين التراث والواقعي، رسم فيها الروائي حياة المجتمع الجزائري، وتناول قضية الاشتراكية وما بعد الاستقلال، والبحث عن الذات، ثم صور واقعا يتسم بالخراب والفوضى وقسوة الحياة.

– ابن خلدون يخلد في النار على عبارته، فالعرب الذين جاءوا بالدين الحنيف، لا يمكن أن يكونوا شعارا لخراب الحياة...لكن ها هو الواقع يُصَدقه، فلم يقتصروا على تخريب الحياة فقط، وإنما انطلقوا إلى الدين أيضا يخربونه[3].

يُصَور الروائي في هذه الرواية مدينة قسنطينة في فترة ما بعد الاستقلال، وذلك بصورة مُشِينة لما هي في الواقع، ذات أحياء وشوارع متسخة، تنبعث منها روائح كريهة،

---

[1] برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج، والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، ج1، 2002، ص 18.

[2] الطاهر وطار، الزلزال، موفم للنشر، الجزائر، 2013.

[3] الزلزال، ص 33.

حيث لا يتمتع الزائر بمناظرها وبناياتها، وبما قد تزخر به من مرافق كذلك. فقسنطينة ما بعد الاستقلال مدينة يسودها الخراب والفوضى.

ومن الشخصيات الرئيسية التي لعبت دورا مهما في الرواية إلى جانب الأمكنة (قسنطينة) بو الأرواح، الذي وصل إلى مدينة قسنطينة بعد غياب طويل، وتنقل عبر طرقات قسنطينة، بُغْيَة الالتقاء بأقاربه، وتسجيل أراضيه بِاسمهم خوفا من قانون التأميم، شريطة ألا يتصرفوا في هذه الأراضي ولا يقوموا ببيعها، فهي شخصية ناقمة على سكان قسنطينة وساخطة عليهم.

- مسحكم الله من أرضه الطيبة يا نسل الإثم والرجس[1].
- نصف مليون ساكن برمته في المدينة فوق صخرة.
- ما الذي أتى بهم إلى هنا؟ أهي مدينة صناعية؟ لا أهي مدينة تجارية؟ لا أهي مدينة ثقافية؟ لا، بعد وفاة ابن باديس، وانفراطنا، لم يبق في قسنطينة علم أو ثقافة، لو قصدوا عنابة أو سكيكدة أو العاصمة أو وهران أو مارسيليا أو بلجيكا، لكان ذلك معقولا، أما مجيئهم إلى هنا، فلا معنى له، سوى أنهم جاءوا يعجلون في قيام ساعة المدينة، بوسخهم وفسقهم، وفجورهم..[2]

ثم إن فكرة الزلزال لا تبتعد عن ذهن بو الأرواح، فكلما مشى في طرقات قسنطينة الضيقة والملتوية. راودته أحاسيس بقدوم الزلزال.

- في حالة حدوث الزلزال، ستكون هذه الطرقات وهذه المساحات أخاديد وشقوق عظيمة[3].

---

[1] **الزلزال ص 52.**

[2] **الزلزال، ص 62.**

[3] **الزلزال، ص 59.**

– الزلزال هنا سيكون أبشع زلزال عرف، شيء عظيم، تذهل كل مرضعة عما أرضعت، تضع كل ذات حمل حملها، يسكر الناس دون سكر، تهوي البنايات إلى القعر مثقلة، تنفجر قوارير الغاز، وتعلوا ألسنة النار[1].

– زلزلة الساعة شيء عظيم، تذهل كل مرضعة، يبدو الناس في حالة سكر كبير، يخرجون من الأجداث سراعا، ترهقهم ذلة، ذيل الدابة في مشرق الشمس ورأسها عند مغربها، القدر فوقها تغلي، والبخار يصاعد منها، وصاحب الدابة يرفع بالحفنة ويقذف، لن يختار، لن يجد ما يختار فالكل آثمون، آتي المنكر والساكت عنه.[2]

يصور لنا الروائي المستوى الثقافي لسكان مدينة قسنطينة حيث أنه مجتمع غاب فيه الوعي الاجتماعي، والتطور الحضاري والمدني، وكثرة البدع، وبفقدان هذا الوعي، فَقَدَ سكان قسنطينة العلماء، الأدباء، والمثقفين، ورموز مدينتهم، ووحل محلها أناس ريفيون، يفتقدون لروح التمدن والثقافة.

– أين الطاهر بو الأرواح النشال؟
– الطاهر بو الأرواح النشال ضابط سام يحل ويربط؟
– أين عيسى بو الأرواح ابن خالتي مقدم الزاوية.
– عيسى بو الأرواح مقدم الزاوية شيوعي في الحياة السرية.
– والرزقي البرادعي ابن عم أبي؟
– الرزقي البرادعي إمام في الجامع[3]

ويحاول الراوي هنا أن يبين في الرواية، الحالة التي آل إليها سكان قسنطينة، فالنشال أصبح ضابطا، والبرادعي إمام الجامع، والراوي هنا هو« الكاتب وقد دخل عالم قصته،

---

[1] **الزلزال، ص: 42.**
[2] **الزلزال، ص 45.**
[3] **الزلزال،ص 194.**

فوضع بينه وبين ذاته مسافة تخوله دخول هذا العالم الذي هو عالم الشخصية أو الشخصيات التي يحكي عنها، إن وضع هذه المسافة أو إن توسل الكاتب تقنية الراوي، معناه تمكنه من ممارسة لعبة الإيهام بحقيقة ما يروي»[1] والطاهر وطار تمكن من ممارسة لعبة الإيهام بما رواه على لسان أبو الأرواح حيث أن الماضي ظل قائما في مخيلته (أبو الأرواح)، إلى جانب الزلزال الذي سيحدث في مدينة قسنطينة، ويُحْدِثُ التغيير بتلاشي طبقة الحفاة العراة، وظهور طبقة مغايرة.

2- توظيف التراث الديني:

أ- داخل السياق:

يشكل التراث الديني الأساس الذي بنيت عليه رواية الزلزال للطاهر وطار، وذلك باستدعاء شخصيات تاريخية كابن خلدون الرائد في علم الاجتماع (1332م-1404م) حيث يذكر الروائي إحدى مقولات ابن خلدون "**العرب إذا تغلبوا على أوطان أسرع إليها الخراب**" وينفي هذه المقولة، إذ كيف للعرب الذين جاءوا بالدين الحنيف، أن يكونوا شعارا لخراب الحياة... ولكن ها هو الواقع يُصَدقه، فلم يقتصروا على تخريب الحياة فقط، وإنما انطلقوا إلى الدين أيضا يخربونه[2] ثم يَنْقِمُ بو الأرواح على سكان قسنطينة، فَهُم عنده ليسوا عربا، وليسوا بربرا، ولا حتى وِنْدَالا أو تتارا أو مغولا، وإنما هم بلا فصل ولا أصل، ولا دين ولا ملة، فبعد خروج فرنسا، يخربون عليه المدن، ويخرجون إلى الريف ليقضوا على ما تبقى من أخياره وأشرافه وصالحيه[3]

---

[1] **يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط3، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2010،ص 264.**

[2] **الزلزال، ص 33.**

[3] **الزلزال، ص 34.**

إضافة إلى شخصيات تاريخية أخرى مثل عبد الحميد ابن باديس (1889م-1940) وأبو ذر الغفاري، ومعاوية... وكلها ذكرها الروائي لتؤثر في النص الروائي وتعطيه دلالته وتميزه. لتزيد النصوص القرآنية بنية معرفية وجمالية مُفَسرة وموجهة للمعنى، وقد أخذت الآيات القرآنية حيزا كبيرا داخل النص الروائي وذلك لتعطي النص مصداقيته، وتكون كشواهد وبراهين أساسية، لما تريد بلوغه الشخصية الرئيسية بو الأرواح في احتقارها لسكان قسنطينة، في خرابهم وحياتهم التي تعمها الفوضى، وسنبين الآيات القرآنية التي وردت في الرواية في الجدول الآتي:

الآيات القرآنية الواردة في الرواية	القرآن الكريم	السورة-عدد آياتها
وذهول المرضعة عما أرضعت يوم حلوله، ووضع كل ذات حمل لحملها وظهور الناس كأنهم سكارى وما هم بسكارى. ص14	﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾	***سورة الحج آية: 2***
فذرهم يخوضوا ويلعبوا حتى يلاقوا يومهم الذي يوعدون، يوم يخرجون من	﴿فَذَرْهُمْ يَخُوضُوا وَيَلْعَبُوا حَتَّى يُلَاقُوا يَوْمَهُمُ الَّذِي يُوعَدُونَ، يَوْمَ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ سِرَاعًا كَأَنَّهُمْ إِلَى نُصُبٍ يُوفِضُونَ،	***سورة المعارج آيات 24-43-44***

الأجداث سراعا كأنهم إلى نصب يوفضون، خاشعة أبصارهم، وترهقهم ذلة، ذلك اليوم يوعدون ص 19.	خَاشِعَةً أَبْصَارُهُمْ، تَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ، ذلك الْيَوْمُ الذي كَانُوا يُوعَدُونَ﴾	
إن زلزلة الساعة شيء عظيم ص:28	﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ﴾	***سورة الحج آية 1***
إنا لقادرون أن نبدل خيرا منهم وما نحن بمسبوقين ص 29	﴿فَلَا أُقْسِمُ بِرَبِّ الْمَشَارِقِ وَالْمَغَارِبِ إِنَّا لَقَادِرُونَ أَنْ نُبَدِّلَ خَيْرًا مِنْهُمْ وَمَا نَحْنُ بِمَسْبُوقِينَ﴾	***سورة المعارج آية 41***
طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل ص 38.	﴿وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ﴾	***سورة الفيل آية 3-4***
رب لا تذر على الأرض من الكافرين ديارا، إنك إن تذرهم يضلوا عبادك ولا يلدوا إلا فاجرا كفارا ص 150	﴿وقال نوح رَبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّارًا، إِنَّكَ إِنْ تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِرًا كَفَّارًا﴾	***سورة نوح آية 26.***

بالإضافة إلى الحديث النبوي الشريف الذي ورد في الرواية، ليكون له الأثر والتأثير على نفوس القراء في نَقَم بو الأرواح على سكان قسنطينة، وما آلوا إليه من فوضى وخراب، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على قيام الساعة.

– صدقت يا رسول الله، صدقت يا حبيب الله، من علامات قيام الساعة أن يتطاول الحفاة العراة، رعاة الشاة في البنيان وأن تلد الأمة ربتها، أن ينقلب الأسفل على الأعلى، وأن لا يبقى هنالك أسفل وأعلى، فتلك علامة قيام الساعة وها هي تحل...إن زلزلة الساعة شيء عظيم[1]

فالنشال أصبح ضابطا سام يحل ويربط، والخائن أصبح أبا لشخصية، و عبد القادر الغرابلي أصبح أستاذا، والبرادعي إمام المسجد، ثم إن بو الأرواح شخصية عِدَائية ناقمة على المجتمع، نافية كل الجوانب الايجابية لقسنطينة، وهو يراها وسائل تدميرية تساهم في تقوية الزلزال، حيث اعتمد الروائي في بناء هذه الشخصية (بو الأرواح)، على ركيزتين أساسيتين « إحداهما تتمثل في حب الماضي والحنين إليه، بكل ما يحمل هذا الماضي من سلبيات بالنسبة للشعب الجزائري و من مجد وأبهة بالنسبة لأبي الأرواح، بحيث كان دائما يعود إليه عن طريق التداعيات وذلك قصد المقارنة بين المرحلتين (....) وأما الركيزة الثانية، فتتمثل في العقم الذي أصيبت به هذه الشخصية، وهي ترمز إلى عقم هذه الطبقة الفكري والإبداعي، وبالتالي حتمية اندثارها»[2]

حاول الروائي الوصول بشخصياته إلى الواقعية أكثر منها الخيال، وقد عمد الروائيون كذلك إلى صياغة شخصياتهم مستوحاة من الواقع المعيش، وربطها بالماضي الذي عاشته، وبالثورة التحريرية، وما بعد الاستقلال، فمعظم الروائيين في

---

[1] **الزلزال، ص 102.**

[2] **بشير بويجرة محمد، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، ص 36.**

الجزائر «منهمكين في إيجاد صبغة توفيقية بين الذاتي والموضوعي تجاوزا لذلك الإحباط والانبهار، مما اضطر الكثير منهم إلى التقوقع داخل حلقة القلق الفني، وفضلت البقية الباقية، زنزانات الزمن الماضي تفاديا لذلك الاصطدام الذي قد تحدثه الالتماسات الآنية بين الزمنين (الماضي والحاضر) فوظف كل واحد منهم الزمن الماضي حسب رؤيته الفنية وقناعته الإيديولوجية حسب ما يفرزه الأنا من توجهات ورؤى»[1]، وظف الطاهر وطار الزمن الماضي حسب رؤيته وإيديولوجيته، وروايته تعكس جانبا من الواقعية الاشتراكية السائدة، فالجمال والرفاهية دمارا في نظر الروائي، والماضي بمآسيه وثواره، أحسن من الحاضر وتطوراته. « فالروائي حاول من خلال نصوصه، وحسب ما توفر لديه من ظروف التكوين والإطلاع أن يسجل موقفه من بعض القضايا الفكرية المتصلة، بحياته في الدرجة الأولى، وأن يعبر عن مجموع الأحداث التي عاشتها أُمته فتركت آثارا على ذاكرتها الشعبية في الدرجة الثانية.وبما أن الروائيين وجدوا معاناة جمة في حياتهم الخاصة، وفي مسيرة أمتهم، عاد الكثير منهم إلى نفسه يُسَائلها، هل يحسن اللجوء إلى الماضي؟ وأيّ ماضٍ؟ في الحاضر؟ وأيّ حاضرٍ؟ الحاضر الذي أجله قوافل الشهداء أم الحاضر الذي يقدسه الخطاب السياسي في صورة مهلهلة متناقضة أم الحاضر الشعبي اليومي المتميز بالندرة في كل شيء»[2]

فبالإضافة إلى استلهام الطاهر وطار للموروث الشعبي، حاول أن يكتب على طابوهات المجتمع كطابو السياسة في روايته "الزلزال"، وخير مثال على ذلك، ميثاق

---

[1] بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970–1986) جماليات وإشكاليات الابداع، ج2، دار الغرب للنشر والتوزيع، طبعة 2001–2002 الجزائر، ص 79.

[2] بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970–1986) المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع طبعة 2001، الجزائر، ص 77.

الثورة الزراعية، ومحاولة أبو الأرواح الوقوف ضد هذا القانون وبحثه عن أقاربه لتجريد أراضيه التي يمتلكها من ميثاق الثورة الزراعية.

ولما كانت الشخصية أساسا « كائن متفرد، استثنائي لا ينسى لكنه في الآن ذاته، برتبته وموقعه هو ممثل للنوع البشري، فيه يتحقق التوازن بين متطلبات الفرد، متطلبات تحدده من الداخل، وتمنحه طبيعته، ضرورات الحياة الاجتماعية، التي تحدده من الخارج، يملك اسما وصفة ووظيفة وثروات، هذا التوازن الذي جسد ربما أفكار البورجوازية الظافرة، أو كان على الأقل معاصرا لنظام بورجوازي معين قد انفصم اليوم»[1]، فإن شخصية بو الأرواح استثنائية متفردة، شخصية حية في تحركاتها وردود أفعالها، فأبو الأرواح حاضر في كل مشاهد الرواية، ينتمي ذهنيا لثقافة الماضي، وثقافة عبد الحميد بن باديس، والروائي بهذه الشخصية التي صورها، يحاول أن يرمز للقوى المُعَادِية للجزائر والمجتمع ككل.

ب- خارج السياق:

يظهر توظيف النص الديني في الرواية خارج السياق في عتبات النص، كالعنوان الأصلي، والعناوين الفرعية، كما نجد ذلك في رواية دم الغزال" لمرزاق بقطاش" تَصَدّر النص القرآني عناوين أجزاء روايته، التي ذكرها الروائي، في مقتل الرئيس الراحل محمد بوضياف.

﴿ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ﴾ **النساء آية 157.**

تحدث مرزاق بقطاش في روايته عن السياسة والسياسيين وكيف يتم القضاء على الحكم السائد في حالة ما لم تكن في مصالحهم (السياسيون)، ويُقْلِق مشاريعهم ويُخَلْخِل حساباتهم.

---

[1] **بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكريم الشرفاوي ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 2001، ص/ ص: 101-102.**

- السياسة هي فن الممكن، حسبما قيل:
- والسياسة حسبما أقوله أنا، هي فن القتل على الرغم من أنها في جوهرها فن البناء.
- ما الفرق بين الرئيس الذي يذبح شعبا في ظرف ثوان معدودات، ورجل المافيا؟.
- ليس هناك فرق على الإطلاق، حتى وإن خدعنا أنفسنا بمصطلحات السياسة، الرئيس القاتل قاتل، ورجل المافيا القاتل قاتل، وعندما تتوصل البشرية إلى وضع المُسَميات في أمكنتها الحقيقية تخرج من أزماتها كلها[1].

ثم يتساءل عن أسباب قتل الرئيس محمد بوضياف، ومن قتل كذلك طرفة بن العبد، ومن دفع بالأمير عبد الله الصغير إلى أن يُسلّم مفاتيح غرناطة لخصومه الكاثوليك؟ ومن باع يوغرطة للرومان؟ ومن قتل محمد خيضر، ومن قتل ابن يوسف التونسي في ألمانيا؟ فهذه الأسئلة ينبغي أن تُطَال التاريخ كله، والإجابة عنها إجابة صحيحة هي التي تُفْضي بنا إلى التعرف على الجاني أو المجرم الحقيقي، فيربط مرزاق بقطاش بين محمد بوضياف « وبين المسيح عليه الصلاة والسلام، وكل من يأتي بإصلاح للكون، ويغير في الحياة البشرية، فإنهم يجدون العداء من البشر، ومن أعداء الإنسانية، وإن محمد بوضياف، وإن قتلوه ماديا، وأنهوا وجوده الفعلي في الحياة، فإنه باقٍ في التاريخ، لأن التاريخ يُدَون كل شيء و لأنه باق في ضمير وروح الشعب الجزائري ولن ينسى الجزائريون مناضلا مثله، ومصلحا سياسيا مثله"[2].

أثر ورود النص القرآني في رواية دم الغزال، على المستوى الدلالي في النص الروائي، وخلق فَهْمًا جديدا للنص بحدّ ذاته، في تصويره لمقتل الرئيس وتشبيهه بالمسيح ابن مريم عليه الصلاة والسلام. هذا إلى جانب ورود حديث نبوي شريف ﴿ **أصحابي كالنجوم بِأَيِّهِم**

---

[1] **مرزاق بقطاش، دم الغزال، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002، ص 38.**

[2] **سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية، دراسة نقدية، الكويت، 2008، ص، 204.**

اقتديتم اهتديتم وحديث آخر لا ترجعوا بعدي كفارا يضرب بعضكم رقاب بعض

يمدح الرسول الصحابة، في فهمهم الدين، وفي اتباعهم لسنة معلم البشرية أجمعين محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم

يذكر الروائي هذا الحديث النبوي الشريف، لينصف الصحابة رضي الله عنهم، وإعجابه بهم حتى أنه يذكر ذلك:

أنا الآن أبدي إعجابي لسعد بن أبي وقاص الذي آثر السلامة، فاتخذ من القوم المصارعين مكانا قصيا[1].

وما يسعنا في الأخير، إلا أن نقول أن التراث الديني واحد من الركائز الأساسية التي قامت عليها رواية الزلزال، وقد عمد الروائي إلى ذلك ليبين الهوية الثقافية للأمة، باعتبار أن التراث الديني أفضل تعبير عن هويتنا، وانتماءنا لما يشمله من أشكال متعددة ثقافية وفكرية متوارثة من الماضي القريب والبعيد، وخصوصا المقدس منه (التراث الديني) ألا وهو القرآن الكريم، وإلى جانب توظيف الروائي التراث الديني، فقد قام بتفعيل التراث الشعبي المتمثل في الأمثال الشعبية، وسندرس فيما يلي دلالة الأمثال الشعبية في الرواية الجزائرية.

3- دلالة الأمثال الشعبية في الرواية الجزائرية:

3_1 تعريف المثل الشعبي:

تُتَداول الأمثال الشعبية في الأوساط الشعبية بكثرة على لسان العامة والخاصة، إذ هي أقوال مأثورة تُعد بمثابة الشاهد الأساس والعبرة المأخوذة، ولكل مثل أصل الوضع، أو موقف يصدر عنه لأول مرة ومقام يسجل له، فالأمثال الشعبية بمثابة الحصن المتين الذي يتكئ عليه القائل، للتعبير عن فكرته، وتأكيد موقفه، فهي تجاربٌ مَرّ بها قائل هذا المثل الذي يعتبر في _الغالب_ مجهولا، وكذا الفترة الزمنية التي قيل فيها، وتختلف الأمثال

[1] دم الغزال، ص 17

باختلاف الأوساط، والشعوب، والثقافات، فالمثل « مورد ومضرب، يقصد بالأول الذي صدر عنه أول فيها، وبالتالي السياق الذي أعيد إنتاجه من خلاله، لهذا وجدنا لعدد من الأمثال قصصا تفسر طبيعة التداول الشفوي غير أنها ظلت متداولة بينما هناك تعبيرات أخرى تحقق فيها الشرط الجمالي ولم تتجاوز الموقف الذي قيلت فيه أول مرة»[1]

فهو من التجارب المحققة التي مر بها أشخاص في زمن معين، فهو عبارات مختصرة تتحدث عن وقائع وتجارب مرت على المجتمعات من قديم الزمان، وقد وظف عبد الحميد بن هدوقة الأمثال الشعبية إلى جانب المعتقدات الشعبية توظيفا فنيا يليق بمضمون الرواية، وإن كلمة شعبي مشتقة من الشعب، وهو « مجموعة من الناس تختلف طوائفهم وطبقاتهم مجتمعين أو متفرقين»[2] أما المثل فهو قول شائع وسائد بين الشعوب، وهو « من أهم فنون التعبير الشائعة بين الناس والمتناقلة بين أفراد المجتمع في العصر الواحد، وعبر العصور، يشير عبد الله بن المقفع إلى أن الكلام إذا ما صيغ في قالب مَثَل يتضح منطقه ويستسيغه السمع وينفتح على مختلف ضروب الحديث، وفي ذلك تعيين لثلاث خصائص أساسية في المثل: وضوح المعنى وجمال الأداء وعموم الدلالة، يقول في هذا الشأن: إذا جعل الكلام مثلا كان أوضح للمنطق وأنفق للسمع وأوسع لشعوب الحديث»[3]

فالمثل الشعبي هو ما رواه السلف تعبيرا عن تجاربهم اليومية، فعبد الملك مرتاض يقول أن « معظم الأمثال الشعبية الجزائرية لها صلة إما بالزراعة، وإما بالتجارة، وإما بالاقتصاد، وإما بالتدبير المنزلي، والبنية الريفية في المجتمع الجزائري، ولاسيما بالأمس، لم يكن لها

---

[1] **عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص 59.**

[2] **مرسى الصباغ، القصص العربي في كتب التراث، ص 9**

[3] **عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 57.**

من السوائل العلمية والتقنية ما كان يتيح لها أن تتحدث عن الزراعة، ... فعمدت إلى التجارب اليومية المعاشة فصاغتها في كلمة وجيزة.. »[1]

فالمثل عصارة لأفكار السالفين، وقد يرد المثل الشعبي « بصيغته الكاملة، وقد لا يرد المثل بالنص وإنما ترد إشارة له، أو كلمة مفردة تذكر به من ذلك المثل... »[2]

3_2 أهمية المثل الشعبي:

تعد الأمثال المنهل العذب الذي يُعتَمد حين دراسة تراث الأمة الفكري والاجتماعي واللغوي، ولكل مثل شعبي قيمة دلالية. لذا وجب الاهتمام بالأمثال الشعبية لحفظ تراث الأمة.

وإذا ذكر المثل مجردا من كل تعليق، فإنه يعبر عن رأي قائله، والمناسبة التي قيل فيها هذا المثل، « فبالأمثال يتضح المقال، فهو يجلب الاهتمام ويوضح المقصود أو يؤكده بل وهو جد مثير للخيال وعون كبير على الفهم، فهو متعة في نفس الوقت، للفكر والمشاعر، فكل شيء فيه له تأثير على العقل والإحساس من سجع وإيقاع وبلاغة ونغم وإيجاز وتمثيل وغير ذلك»[3]

فللمثل تأثير كبير على النفوس، لما له من معاني كثيرة، تعبر كما تكنه الشعوب في أعماق أنفسهم، وتحتوي الأمثال على عبر ومعاني كثيرة ومختلفة من أنماط الحياة.

فالأمثال صرح مشيد من التراث العربي، و« كنز ثقافي"ذو قيمة كبيرة تتراءئ فيها الملامح الخاصة بكل قوم، وذلك لأنها وليدة لظروف معينة وبالتالي وليدة التاريخ والجغرافية والمناخ

---

[1] **عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية تحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية، الاقتصادية، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 10**

[2] **صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ص 106.**

[3] **قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، تر عبد الرحمن حاج صالح، دط، دار الحضارة، ص 5.**

والتربية، إن خاصيتها الأساسية هي الإيجاز: فهي قليلة اللفظ كثيرة المعاني، وهي تحتوي على نمط من الأخلاق، وعلى فلسفة بل على فن الحياة»[1].

وتكمن أهمية المثل في إبرازها الحكمة والمعنى الدلالي المراد، ذلك أنها وليدة تجارب وظروف مر بها قائلها، فظلت كعبرة متداولة وتكشف المُعَمى عن اللبس.

وقد اهتم الباحثون بالأمثال الشعبية، وقاموا بتأليف كتب كثيرة بالدرس والتحليل، لما لها من أهمية كبيرة، وقد حَوَتْ طيات كتبهم الأمثال والحكم والقديمة، ونذكر منها:"مجمع الأمثال لأبي الفضل الميداني(518ه)[2].

حيث جمع فيه كما لا يستهان به من الأمثال العربية القديمة، وإلى جانب دراسات أخرى حول الأمثال الشعبية الجزائرية ككتاب الأمثال الشعبية الجزائرية لقادة بوتارن ترجمة عبد الرحمن حاج صالح، بحيث جمع الأمثال الرائجة في الجنوب العربي من الجزائر، وذلك بحسب موضوعاتها، والأمثال الشعبية الجزائرية لعبد الملك مرتاض، وفيها قام بتحليل مجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية.

الأمثال الواردة في الرواية:(الجازية والدراويش):

وظف الروائي عبد الحميد بن هدوقة الأمثال الشعبية في : "الجازية والدراويش"، في مختلف فصولها، فقد تحدث عن الحرب التي خاضتها الجزائر ضد الاستعمار الفرنسي من أجل التحرير، ومكافحة سكان القرية كذلك، وصمودهم، ووقوفهم في وجه الظالم والظلم، حتى جاء الاستقلال، ويقول في ذلك"

1- إذا سُئِلوا لماذا حاربوا أجابوا: من أجل النيف![3]

---

[1] **قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية ، ص 5**

[2] **أبو الفضل أحمد بن محمد ابن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني، مجمع الأمثال ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.**

[3] **الجازية والدراويش، ص 40.**

أو قول البعض الآخر "عندي النيف" فإنه يؤكد أن كرامة الإنسان هي فوق كل اعتبار، فالمثل يذكر بشيء من الشدة هذا المبدأ لمن يتناساه"[1]

2- المثل المذكور كذلك في الرواية:

" **الموت يعطي راحة**" [2] ويضرب هذا المثل في راحة الإنسان (الميت) بعد وفاته بعيدا عن هموم الدنيا ومتاعبها...فالموت راحة من عناء وبحث عن لقمة العيش...

3- كلمة عليها ملك وأخرى عليها شيطان:[3]

ويضرب هذا المثل في اعتقاد البدوي أن ما يقوله البشر فيه الصواب والخطأ.

4- جعلت لي الحابل بالنابل:

يقال أن الحابل صاحب الحبالة التي يُصَاد بها الوحش والنابل صاحب النبل، يعني الذي يصيد بالنبل.

ويقال أن الحابل في هذا الموضع السري، والنابل اللحمة، ويضرب للمخلط، ومثلا اختلط الحابل بالنابل[4].

وقد ضرب هذا المثل في الرواية، في وقت هطول المطر، بينما كانت العيون كلها باتجاه الدراويش ورقصهم، بدأت دفقات المطر وحبات البرد بمقدار بيضة الحجلة، صعق الناس فاختلط الحابل بالنابل.

- ....بينما هرع الآخرون نحو بيوتهم القريبة **اختلط الحابل بالنابل كما يقولون**..[5].

---

[1] **قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، تر عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص 106.**

[2] **الجازية والدراويش، ص 199.**

[3] **الجازية والدراويش، ص 204**

[4] **ينظر الميداني، مجمع الأمثال.**

[5] **الجازية والدراويش، ص 92.**

والمقصود بالحابل في هذا المثل كما سبق الذكر، هو من يصيد بالحبالة أو الشبكة، أما النابل فهو من يصيد بالقوس والنبل، و« طبيعي أن الاثنين إذا اجتمعا في مكان واحد بغرض الصيد فلن يصيد أيهما شيء، لأن كل منهما سيشوش على الآخر، ويضرب المثل عند اشتباك الأمور واختلاطها ببعضها، أو عند وقوع الشر بين جماعة من الناس، ويقال هذا المثل بصيغة أخرى: ثار حابلهم على نابلهم"[1]

5- الملح ما يدود:

ويضرب هذا المثل في الأصل الثابت، أي أن الإنسان مهما بلغت به الأحداث أو الظروف تجعله يتغير إلى الأسوأ، فإنه لا يتغيرــ وهذا ما جعل الجازية تقول هذا المثل لتبين علاقتها بالطيب:

لكن الجدع يبقى ثابتا...وأنت سألتني يا عم، وأنا أجيبك: الملح ما يدود![2]

ويبقى المثل هو الكلمة أو الجملة، المعبرة عن تجارب الإنسان اليومية التي قيلت في كل مكان وزمان، وبقيت آثارها وبصماتها دليلا واضحا ومؤكدا على صحتها.

يوظف الروائي أو الكاتب، المثل الشعبي في مؤلفاته، وخصوصا المؤلفات التي يكون بناؤها حول المعتقدات الشعبية، لأنه يزيد من شعبيها، ويؤثر في بنائها، « فالكاتب المبدع يقيم نصوصه على أساس نصوص سابقة قد تكون هذه النصوص شفاهية كما هو الآداب والفنون الشعبية والأساطير المروية أو في النصوص المكتوبة كالرواية والقصة، والقصيدة والسير والمخطوطات، إن كَاتِب الرواية لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يبدع رواية ذات

---

[1] **مصطفى فتحي، موسوعة الأمثال العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، طبعة، 2013، الأردن، عمان، ص 20.**

[2] **الجازية والدراويش، ص 220.**

أبعاد جمالية وفنية وفكرية، إلا إذا امتلك قراءات سابقة على هذا الجنس الأدبي، ثم يقوم بتوظيف هذا الاستقبال مع الزيادة من خياله ونشاطه الفكري»[1]

الأمثال الواردة في رواية الطاهر وطار الزلزال:

يعد الطاهر وطار من الكتاب الذين وظفوا التراث الشعبي في كتاباتهم، وذلك في مواضع كثيرة من نصوصه الروائية، ومن بين هذه الروايات "الزلزال"(1973) تعد رواية الزلزال من الروايات ذات الصبغة الإيديولوجية حيث رسمها الروائي بأسلوب مميز مازج بين الواقع المعيش والتراث الشعبي، الذي غلب عليه طابع الأمثال الشعبية والحكم.

فهي (الرواية) لوحة فنية، جسد فيها الروائي التحولات الاجتماعية والاقتصادية في الجزائر ما بعد الاستقلال (التعليم، التوظيف، قطاع الصحة...).

1- **ربي يخلف على الشجرة ولا يخلف على قصاصها**[2]: (يخلف ربي على الغابة وما يخلف على قطاعها[3]):

أي يعود ما ضاع من الغابة وينبت من جديد، ولا يبقى شيء مما أخذ منها لمن أخذ ثمارها ظلما، ويذكر هذا المثل لمواساة شخص ألحق به ضررا شخص آخر أقوى منه[4].

وضرب الروائي هذا المثل لرجل سرقت منه محفظة جيبه، فأمام تجمهر الناس واختلاطهم ببعضهم، وارتفاع أصوات الجميع، منادية بالقبض على اللص، صاح الرجل لاطما وجهه لما حدث له:

- خمسمائة دينار، راتبي الشهري وثمن خبز أطفالي، أنا أخوكم، أمسكوا اللص.

---

[1] **عبد الناصر مباركية، دراسات تطبيقية في الإبداع الروائي، دار النشر جيطلي، الجزائر، 2011، ص 43.**

[2] **الطاهر وطار، الزلزال، رواية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2013:ص 55**

[3] **قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 33/32**

[4] **قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية ، ص33**

- اذهب إلى محافظة الشرطة وهنالك يبحثون لك عن سارق نقودك[1]

2- عندما تطلقها لا تقترح عليها من تتزوج[2]

(اللي تطلقها لا توريها الطريق) أي:

إذا حصل السوء وانقطعت الأواصر التي كانت تربطك بشخص، فلا يليق بك أن تنصحه بعد الإساءة إليه[3].

اقترض أبو الأرواح مبلغا من عبد القادر، فاحتار في أمره، وخوفا على فقدان أرضه التي يمتلكها، ذكر هذا المثل تعبيرا عن موقفه وخوفه على أرضه.

ضُرِب هذا المثل ليُبَين مدى صدق أبو الأرواح وخوفه من أخذ عبد القادر الأرض منه. فهو لا يأمنه، وفي هذا الشأن، ضرب مثلا آخر، بعدم ثقته بالغير، **"لا أمان في دار الأمان"**[4] أي لا تمنح ثقتك لأحد، ولا تأتمن على شيء ولو في بلد أمين، ولا تتخل عن حذرك حتى ولو كانت المظاهر توحي بالأمن[5]

3- حنان الدجاجة بلا رضاعة[6]:

ويُضْرب هذا المثل للتنديد بالشخص الذي لا يضحي بما لديه لصالح أسرته إلى للقليل، وقد لا يفعل ذلك بالقول الذي لا يتبعه الفعل[7].

---

[1] **الزلزال، ص 55**

[2] **الزلزال، ص 51.**

[3] **قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص151**

[4] **الزلزال، ص 51**

[5] **قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 81.**

[6] **الزلزال، ص 94.**

[7] **قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 165.**

4- العين بصيرة واليد قصيرة:[1]

أثناء الحوار الذي دار بين الشيخ أبو الأرواح وعمار البناء حول متطلبات الحياة، فعزم هذا الأخير شرب القهوة على أبو الأرواح، رغم فقره وإيعازه قيل هذا المثل.

قهوتك علي ولو أن اليد قصيرة والعين بصيرة[2]

ويضرب هذا المثل في حالة العجز، وعدم المقدرة على أداء ما يطلب من الشخص من مساعدة أو غير ذلك.

5- الشر يعلم السقاطة والعري يعلم الخياطة"[3]

وفي نفس الموضوع، ضرب هذا المثل، لتوضيح الحالة الاجتماعية التي كان عليها عمار البناء، وتبيين فقره، وعامة يضرب هذا المثل في الإنسان الذي يعمل ويَجِدّ من أجل قوته، والحالة الاجتماعية هي التي تفرض عليه ذلك.

- هذه متطلبات الحياة، الطبيب يطلب والصيدلي يطلب، وهذه كراسة، وذلك حذاء، وهذا نور، وهذه قارورة غاز، وهذا خبز وملح وزيت وما إلى ذلك، الشر يعلم....

6- لو كان يحرث ما باعوه،[4]

ويقال هذا المثل في الشيء الذي لا قيمة له و لا فائدة منه ، وجاء هذا المثل ليبين صلة الرحم المقطوعة بين سي الطاهر وعبد المجيد بو الأرواح الذي لم يسأل عنه مدة طويلة، ثم يتقدم يعلن نفسه أنه عمه....

كانت هذه جل الأمثال الشعبية الواردة في الرواية والتي زادتها رونقا وجمالا، من جراء مزجها بين الواقع الإيديولوجي وبين الأدب الشعبي، والأمثال الشعبية بالخصوص، وما

---

[1] الزلزال ص 44

[2] الزلزال ص 44

[3] الزلزال، ص 44

[4] الزلزال: ص 94

الأمثال الشعبية إلا شكل من أشكال الأدب الشعبي. و« تفعيل التراث في الرواية في شكل أمثال شعبية وفصيحة يقتضي حالة من الوعي الكلي بأهميته وأهمية قيمته الحضارية وإمكاناته التعبيرية، وهذا من منطلق ارتباطه بالواقع وتحولات المجتمع»[1] وهذا ما ألفناه في رواية الزلزال للطاهر وطار، فبوعي كلي بالتراث وأشكاله، وقيمته، كانت الرواية (الزلزال) صقلا للتراث، فمازجت بين التراث الشعبي (الأمثال الشعبية)، والتراث الديني (النصوص القرآنية، الأحاديث، استحضار شخصيات تاريخية...).

[1] **فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ط1،عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 346.**

المبحث الثاني :

التراث التاريخي

في الرواية الجزائرية

1_ التاريخ والأدب:

تعددت مواقف الروائيين اتجاه التاريخ، فمنهم من جعله مادةً خامًا ومرجعًا أساسًا في نصه الروائي، فاستخدمه للدفاع عن القومية العربية، ومن هنا كان التاريخ مقدسا لديه،أما البعض الآخر اعتبر التاريخ مجرد مادة لتسلية القراء،وبهذا فقد تداخلت «النصوص الأدبية مع غيرها من النصوص غير الأدبية، ذات المرجعيات المختلفة والمحددة وهذا التداخل يكون في أحيان كثيرة ضمن عملية واعية تحكمها رؤية جمالية يخطط لها الروائي مسبقا،فالاتكاء على التاريخي والديني والأسطوري تحكمه غايات كثيرة يتضح بعضها في نص الرواية ويغيب أغلبها، لينفتح الخطاب الروائي على قراءات وتأويلات متعددة تفيد في بعض الأحيان من المرجعيات المتعددة المتواجدة في النص»[1]

ويعتبر الأدب المنفذ الوحيد الذي يستوعب مشكلات المجتمع، وخصوصا الرواية التي « عملت ومنذ أواخر الستينات على النظر في الواقع من خلال التعامل معه باستثمار 'التاريخ' وحاولت بذلك تقديم صورة جديدة للواقع، باعتبار جذوره في الزمان»[2].

إننا بالفعل بحاجة إلى أن نعيد قراءة التراث دومًا على نحو جديد ، و أن نعيد قراءة التراث والتاريخ والواقع معا مع كل مرحلة حضارة جديدة ، والأدب الوسيلة الوحيدة التي يتجدد معها التراث باعتبار أن « الأدب الحق هو ما ينشغل بإنتاج المعنى أو يخفيه، في مكان ما حيث لا ينصره، الأدب الحق، هنا لتوضيح المعنى السياسي للأشياء، المعنى الخلقي (éthique)، المعنى الحقي للمسائل الإنسانية الكبرى، بما لا يسمح لأحد أن يتجاهلها ولا يستطيع أحد أن يدعي البراءة اتجاهها»[3].

---

[1] **فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية، ص: 250**

[2] **سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص/ص: 201/200.**

[3] **راهن الرواية الغربية رؤى ومفاهيم، تر أحمد المديني، دار أزمنة، ط1، 2009، عمان، الأردن، ص:25.**

والأدب الحق كذلك الذي ينشغل بالحوادث التاريخية، هذا إلى جانب المسائل الإنسانية الكبرى، ويحاول تعرية الماضي وتوضيح المُغَيب والستير. والرواية هي أكثر الأنواع الأدبية استيعابا لهذا التاريخ وإعادة كتابته، بما أنها تقول الصدق وكما يرى جويس وهمنغواي وفوكنر أن « الرواية لها غرض أعمق من التسلية، أن تقول الحقيقة، حتى لو كانت مجرد الحقيقة الخاصة بالمؤلف نفسه»[1].

تقول الرواية أشياء واقعية وتتميز بالتشويق في مختلف المواضيع والقضايا المختلفة سياسية أو اجتماعية أو فلسفية أو تاريخية، فهي (الرواية) « معادل للتجربة ولمعظمنا شهية لتجربة ذات مدى أوسع مما تستطيع حياتنا أن تقدمه لنا وتستطيع أن تقدم الرواية وذلك إلى حد ما، وهي تستطيع أيضا أن تزودنا بأشكال من التجربة التي من شأنها أن تكون مستحيلة في الواقع، والرواية شكل من أشكال التجربة الفكرية، وأن هدفها يشبه هذه التجارب الفكرية للفيلسوف وهو أن تعلمنا شيئا ما عن العالم الواقعي»[2].

تؤثر الرواية على المجتمع، مما تحمله في طياتها من واقع معيش، وحقائق مرت بها المجتمعات ساهمت بشكل كبير في تعرية الماضي والمخفي كذلك، ولها تأثير كبير على المجتمع كمختلف الروايات كرواية 'زمن النمرود'[3] لحبيب السائح التي صودرت من طرف السلطة في السنة التي صدرت فيها 1985' باعتبار أن الرواية «هي الأدب كله: الشعر والمسرح والبحث... هي وسيلة جمع الحريات، وفي بلد الأدب موجه فيه من الدولة فإن الرواية هي الطريق الوحيد الكبرى والحرة المفتوحة أمام الكتّاب، لا قواعد له، إنه ابتداع كامل ويتفتح في الفوضى في فضاء بدون إكراهات رسمية أو شبه رسمية، وهذا ما يظهر إلى أي حد تخاف الحكومات الرواية إذ تنشر الحرائق حيث حلت ومثار خلافات تختبئ في

[1] **كولن ولسن ، فن الرواية، ص: 217.**
[2] **كولن ولسن، فن الرواية، ص/ص:91-92.**
[3] **الحبيب السايح، زمن النمرود، 1985**

قلبها بعض الحقائق»[1] وهذا السبب في تصدير رواية زمن النمرود وذلك أنها كشفت بعض الحقائق السياسية في المجتمع.

تعتبر الرواية تجربة فنية فكرية، فيها يحاول الروائي صب كل مكبوتاته وأفكاره ورؤيته اتجاه الحياة، كما فعل ذلك نجيب محفوظ في روايته 'أولاد حارتنا' التي خلقت ضجة في أوساط المجتمع وفيها يتحدث عن الذات الإلهية، حيث تسرد لنا الرواية حياة الأنبياء (موسى، عيسى...) وقصة آدم وطرده من الجنة، حيث يبدأ بقصته شخص يدعى الجبلاوي، يسكن في بيت كبير فيه صديقة جميلة ، وله أبناء ،إدريس وأدهم وعباس، جليل، رضوان الذين لم يعترضوا رأي أبيهم في اختيار أدهم ليدير الوقف تحت إشرافه،أما إدريس فاعترض ولم يوافق حتى أغضب والده فطرده من البيت إلى الأبد.

- ما أهون الأبوّة عليك، خلقت فتوة جبارا فلم تعرف إلا أن تكون جبارا، ونحن أبناؤك تعاملنا كما تعامل ضحاياك العديدين...[2]

ثم يسرد قصة قتل هابيل لقابيل، فمع مرور الزمن وطرد الجبلاوي لزوجته وأولاده، أخذ أدهم يعمل في بيع الخضر في الأحياء القريبة، وأنجبت زوجته أولادا أكبرهم قدري، والآخر همام، وهما يعملان في رعي الأغنام، فبعث الجبلاوي البواب ودعا همام إلى مقابلة جده (الجبلاوي) والعيش معه وأن يتزوج، ولكن الغيرة دبت في قلب قدري، فنشبت مشاذة كلامية بينهما، فالتقط قدري حجرا وضرب به أخاه فقتله...

ثم ينتقل الروائي إلى سرد أحداث سيدنا عيسى وموسى.

تعتبر هذه الرواية من أكثر الروايات إثارة، لكونها تتعلق بالإسلام، حيث وُجِهت انتقادات كثيرة لهذه الرواية من بعض الأزهريين، فأعرض نجيب محفوظ عن نشر هذه الرواية.

---

[1] **راهن الرواية الغربية، رؤى ومفاهيم، تر أحمد المديني، ص:64.**

[2] **نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، ص:15.**

ونعتبر الرواية أيضا تجربة فكرية، يحاول فيها الروائي تعرية الواقع، كما فعل ذلك الأعرج الواسيني في 'رمل الماية' التي تحدث فيها عن الوراقين وكذب الوراقين وظلم محاكم التفتيش.

فالأدب أحد أشكال التعبير الإنساني عن مجمل العواطف ، والأفكار والرواية من الفنون الأدبية الأكثر واقعية فإنها « تسعى إلى خلق ذلك العالم الاجتماعي بواسطة اللغة، ومن خلاله تشكل رؤية العالم من منظور اجتماعي، وتتمثل الجوانب الفنية في ذلك، كون الرواية عالما تخييليا باستطاعته تجسيد الأفعال والعلاقات والقيم الاجتماعية والتاريخية'[1] .

2_التاريخ والتراث:

2-1: ماالتاريخ؟ وما الرواية التاريخية؟:

يعتبر التاريخ تسجيل الأحداث في الماضي القريب أو البعيد، والوصول بهذه الأحداث إلى حقائق علمية تساعد على فهم الحاضر والمستقبل معا. فالتأريخ « أولا بمعنى التاريخ العام، أي تسجيل أهم حوادث الأمم وبمعنى الحوليات أو تدوين الحوادث عاما ،عاما، وبمعنى الأخبار مُرَتبة بحسب العصور، ثانيا:بمعنى تحديد بداية الأخبار الخاصة بعصر من العصور وبمعنى حساب الأزمان وحصرها، وبمعنى تحديد زمن وقوع الحوادث تحديدا دقيقا»[2] وتعتمد كتابة التاريخ وأحداثه الدقة والمعرفة في استقصاء الحقيقة، لأن كل مجتمع يتميز بماضيه وتاريخه ويظل يمجده في كل زمان ومكان، ولكتابة التاريخ أيضا منهجا علميا يسير وفقه المؤرخ، فالتاريخ « تطور ضروري لا مناص للإنسان من السير فيه ومعنى التاريخ _الذي يعتبره ليفي شتراوس عبثيا وضالا_ هو عند لوكاتش علامة على القوة الإنسانية إذا كانت الرواية تعبر عن حقيقة وجود الكونيات، مهما كانت مقنعة، الحقيقة ذاتها

---

[1] **فتحي بوخالفة،التجربة الروائية المغاربية،ص:494.**

[2] **كب Gibb،علم التأريخ، تر فاروق خورشيد، عبدالحميد يونس، حسن عثمان، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1981، ص:16.**

التي تجعل الشخصية تكشف التناقض بين الواقع والقيم وتحاول حله، هي التي تدمِجُ تلك الشخصية بوعي المبدع»[1]

وهذا المنهج العلمي أي البحث التاريخي هو مجموعة الطرق والتقنيات التي يتبعها المؤرخ للوصول إلى الحقيقة التاريخية وإعادة بناء الماضي. فالمنهج التاريخي يحتاج إلى ثقافةٍ واعيةٍ، وتتبعٌ دقيقٌ للتاريخ والأحداث، ولهذا وجب ارتباط المنهج بمستويات النقد كالتفسير والتأويل والتنقيح... فالتاريخ أو علم التاريخ كلمة يونانية الأصل، تدل على «استقصاء الإنسان واقعة إنسانية مُنْقضية سعيًا إلى التعرف على أسبابها وآثارها...»[2] إذ يجب على المؤرخ في البحث عن الحقيقة وتدوينها، أن يُفَسر ويؤول ويُنَقح وذلك بشكل دقيق وان يبتعد عن الذاتية، حتى لا يقع في مغالطات، وحتى يسجل تاريخا بعيدا عن المغالطات والأخطاء والأحداث الزائفة.

يبحث التاريخ في الأحداث الماضية، لذا فموضوعه الأحداث ووقائع الزمان، ويلخص كب Gibb تطوره عند العرب والفرس في أربع مراحل[3]:

أ) من البداية إلى القرن الثالث للهجرة.

ب) من القرن الثالث إلى القرن السادس.

ج) من نهاية القرن السادس إلى بداية القرن العاشر.

د) من القرن العاشر إلى القرن الثالث عشر.

بِبَدْء الخليقة بدأ التاريخ، ويذكر كب Gibb أن التأريخ عند العرب بدأ أو نشأ من اجتماع مصنفات تاريخية أو شبه تاريخية مختلفة الاتجاهات والمقاصد[4]

---

[1] **ميشيل زيرافا،الأسطورة والرواية،ص:27.**

[2] **فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، ص:81**

[3] **كب Gibb ، علم التأريخ، ص: 45.**

[4] **كبGibb، علم التأريخ، ص:46.**

يساعد تدوين وتسجيل الحقائق على فهم الحاضر والتنبؤ كذلك بالمستقبل، فمعرفتنا للحضارات السابقة أو القديمة، وعوامل ازدهارها وقيامها، وأسباب دمارها وزوالها يمكننا من الحرص على الوقوع في الأخطاء التي وقعت في الماضي، ويمكننا أيضا من اختصار الكثير من التجارب، ويحفظ التاريخ كذلك التراث الحضاري الخاص بالحضارات القديمة، وغالبا التاريخ «علم سُلطوي وعن السلطة، يدور حول مقولتين سُلْطويتين هما الانتصار والهزيمة، يَنْتُج ويُعَاد إنتاجه في مؤسسات سلطوية، لا تقتصر في الرقابة حاذفة ما لا تريد ومبرزة ما تشاء وترغب»1.

يبين ما قاله فيصل دراج، أن التاريخ هو مجموعة الانتصارات والهزائم التي مرت بها السلطة حاذفة ما لا تريد ومبرزة كذلك ما ترغب في إنتاجه، أي تكتب الانتصارات « فالمنتصر يكتب تاريخ انتصاره ويكتب فيه تاريخ الطرف الذي هزمه»2.

لا يمكن أن يكون المؤرخ روائيا ولا يمكن أن يكون الروائي مؤرخا، إذ كل له غايته وهدفه، فالمؤرخ يحاول بمنهج علمي أن يعيد كتابة أحداث التاريخ بشكل دقيق، ويكتفي المؤرخ بتسجيل وذكر الأحداث الماضية، فهو بذلك يلمح الحقائق في ثنايا الماضي والتاريخ كله، ويتميز المؤرخ بالمعرفة والبحث عن الحقيقة وهو بهذا يعتمد الحقيقة، على غرار الروائي الذي يعتمد التخييل أو الخيال في سرد الأحداث، وحتى ولو نقل التاريخ، فإنه يكون في حُلَةٍ جديدةٍ مازج فيها بين ما هو فني وما هو تاريخي وحقيقي، حيث قاسم الروائي « المؤرخ التزامه القومي، ولم تقاسم الرواية النص التاريخي تأويلاته لأنها تعاملت مع الدنيوي وأعرضت عن أقوال 'الاسفار'، واختلفت إلى المخيمات وقطعت مع البلاغة المدرسية الانتصارية»3

---

[1] **فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص:82**

[2] **المرجع نفسه، ص:82.**

[3] **فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ،ص:99**

إن المؤرخ يعتمد على الوثيقة كمادة خام ليحلل ويفسر ثم يؤرخ، ومن ثم تصبح هذه الوثائق شهادة تشهد على اللحظات التاريخية، وعلى ما دون المؤرخون في حد ذاتهم، فالمؤرخ هنا يقدم عالمًا موضوعيًا مادته التاريخ، وأما الروائي فقد شكل التاريخ مادة يستند إليها في النهوض بنصه وبروايته، فالمؤرخ « مشغول بتدقيق الوثائق ومقارنتها على خلاف الروائي الذي اكتفى بالإنسان المغترب، وقاسمه رغبة بزمن محتمل ينثر السعادة ولا ينظم الإذلال»1.

نُومئُ هنا إلى أن المؤرخين من أكثر الأشخاص اعتمادا على الوثيقة والدلائل في تدوين الحقائق، بالإضافة إلى تسليط الضوء على البحث العميق بين الأحداث التي وقعت في الماضي ومدى علاقتها بالإنسان، فدراسة المؤرخ لا تقتصر فقط على كتابة وتدوين تاريخ حدث ما، أو سيرة شخص ما، بل يشمل التاريخ الإنساني الشامل ويعمل على تحليل الأحداث التاريخية وفهمها واستيعابها، لذا يعتبر مصدرا موثوقا به في علم التاريخ، وتتمثل مهمة المؤرخ في:

- البحث الدؤوب عن الحقائق التاريخية.
- انتهاج أسلوب المقابلة والاستنباط لغايات فهم ما جاءت به المصادر التاريخية التقليدية.
- دراسة التاريخ والحرص على إعادة تفسير الأحداث التاريخية بشكل مستمر.
- وصل الماضي بالحاضر، فيكون بذلك المؤرخ جسر لذلك، بأسلوب إبداعي خلاق2.

إن المؤرخ في بحث دائم عن الأحداث الموغلة في الزمن وهو كذلك « يصحح ويقارن مؤمنا بأن التاريخ علم بين العلوم الأخرى يقرأ الماضي معتمدا الوثيقة المحددة والاستلادل

---

[1] **فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ ،ص366.**

[2] **إيمان الحياري، مفهوم علم التاريخ ومهمة المؤرخ، مقال على محرك البحث google، وعلى الموقع الالكتروني:www.mawdoo3.com**

العقلاني، وبأن هذا العلم يظل موضوعيا، حين يلجأ إلى الخيال الإبداعي الذي يجعل الواقعة المكتشفة قريبة من الواقعة –الأصل– التي حدثت في الماضي»[1].

تصور الرواية التاريخية أحداثا تاريخية وقعت في عهد من العهود، بأسلوب روائي سائغ مبني على معطيات التاريخ، كرواية تولستوي'الحرب والسلام' التي تروي قصة المجتمع الروسي في عهد نابليون وتعطي صورة واسعة وموضحة لحياة الترف التي عاشتها طبقة النبلاء في روسيا في عهد الحكم القيصري، تضم شخصيات تاريخية كنابليون وشخصيات أخرى من الخيال، تماما كما تقوم الرواية التاريخية باستخلاص وضم شخصيات من الطابع التاريخي الخاص بعصر ما أو زمان ما، فمصطلح الرواية التاريخية يدل على « أن التاريخية صفة للرواية تتحدد في ضوئها معالم الموصوف، أي أن الرواية تفقد خصائصها لصالح التاريخ الذي يهيمن بخصائصه على الرواية ويطبعها بطابعه، على مستوى الشخصيات ومادة السرد والبيئة وطريقة السرد»[2].

يأخذ الروائي موضع المؤرخ، في تبني معطيات التاريخ وجعلها مادةً خامًا في نصه الروائي، فلا يُقْحم الخيال في نصه الروائي، وإنما يعيد كتابة التاريخ والأحداث التاريخية محاولا الحفاظ على هذا الماضي التليد ويسعى لاحياءه بغية فهم واستيعاب الحاضر والمستقبل.

يُرْجع البعض من الباحثين والنقاد أن الأعمال الناجحة التي وصلت إلى العالمية هي تلك التي « تتحدث بصدق عن تجارب الكاتب وتفاعله مع محيطه وانفعاله به، وتوظيف خبرات غيره بحسه المرهف والخاص، ولهذا نجحت رواية وداعا أيها السلاح، والحرب والسلام لتولستوي...»[3]

---

[1] **فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ،ص:82**

[2] **محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص:102.**

[3] **أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة،ص:26.**

فالرواية التاريخية تجربة، والتجربة هي ذلك النبع الذي يغترف منه الأديب «فينهل منه الأدباء وتغرق فيه الأدبيات فالتجربة لا تتكون كمعادلة كيميائية ومسألة حسابية، وإنما يميزها الإحساس والفكر والمشاعر وكلما تضخم الإحساس بالحالات كلما أعطت التجربة ثمارها»[1].

فتجربة الرواية التاريخية تبعث في نفس القارئ التوق إلى الماضي وتقليده في جوانب الخير والحذر من الانزلاق في الثغرات البشرية التي وقع فيها في الماضي.

ولا بد للعنصر الأدبي في كتابة الرواية التاريخية وإدخال الأحداث التاريخية في النص الأدبي ولعل هذا ما يفرق الروائي عن المؤرخ وما يفرق الرواية التاريخية عن التاريخ.

يرى فيصل دراج أن التاريخ «حكايات توقظها الكتابة وتعود إلى رقادها الطويل آن انتهاء كتابتها»[2]. فعلاقة التاريخ بالأدب علاقة وطيدة وعلاقة تأثير تأثر، فالأدب في استثماره للتاريخ يحاول إثراء المحتوى وإفادة المعنى، ويحتاج التاريخ للأدب ليبحث في نقاطه المُغَيبة والتي لم يفطن لها التسجيل فيظهرها، والرواية التاريخية هي نتيجة لهذه العلاقة ولهذا الامتزاج، ضف إلى ذلك أن التاريخ ما هو إلا حقائق مجردة لوقائع تاريخية معينة.

يعرف جورج لوكاتشGeorge Lukacs أن الرواية التاريخية هي « الرواية التي تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات»[3] ويرى جورج لوكاش أن نشأة الرواية التاريخية كانت في مطلع القرن التاسع عشر، وذلك زمن انهيار نابوليون، وتزامن ذلك مع ظهور رواية سكوت 'ويفرلي' سنة 1814 وهذا لا ينفي وجود روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر أيضا[4].

---

[1] **المرجع نفسه،ص:26.**

[2] **فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص:368.**

[3] **جورج لوكاش، الرواية التاريخية ، تر صالح جواد الكاظم، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة،1986،ص:89.**

[4] **جورج لوكاش، الرواية التاريخية ، ص:11.**

يرى كذلك أن تولستوي «معاصر الواقعية الأوربية الغربية لما بعد 48 ومعاصر متأثر بها إلى درجة كبيرة»[1] فقد خلق تولستوي بروايته 'الحرب والسلام' رواية تاريخية من نوع فريد، مستوحاة من ظروف الحياة الفعلية في هذه الفترة الانتقالية ثم يذكر جورج لوكاش أن الحرب والسلام هي « الملحمة العصرية للحياة الشعبية، فتصوير الحياة الشعبية فيها أوسع، أزهى، وأغنى في الصفات وتأكيد الحياة الشعبية بوصفها الأساس الفعلي للأحداث التاريخية»[2].

3- ***التراث التاريخي في الرواية الجزائرية:(البُزاة والزلزال نموذجا)***

يُعتبر الكثير من الروائيين أمثال: الطاهر وطار،الحميد بن هدوقة والأعرج واسيني وغيرهم، من رواد التجريب في الرواية ذات الطابع التراثي، يجمع بين استيعاب التراث التاريخي، والثقافة الشعبية بكل مقوماتها وكان للتراث التاريخي نصيب ضمن النص الروائي وقد اتخذ منبعا اغترف منه العديد من الكتاب، «فالجنس الروائي يحيل على التاريخ والتاريخ كثيف الحضور في الوقائع التي زامنها الروائي»[3]، والكتابة الروائية تسعى دائما إلى إثبات الذات العربية، محاولة القفز بالنصوص الروائية من التقليد إلى الحداثة، عبر الرجوع إلى الماضي التليد، وإلى الجذور الثقافية والفنية العربية فالكتابة من هذا المنطق يتجسد فيها مدى نضج النص الروائي الجزائري، ووعي الكتاب بالتراث التاريخي جلي وواضح في كتاباتهم، وقد حرص الروائي على ربط الصلة بين الماضي والحاضر وفي الواقع أن الكتابة الأدبية «المنتجة للقصة أو الرواية أو القصيدة أو حتى الخاطرة تأتي عن طريق التقمص أو استدعاء الحالات أو استنفار الذاكرة وتنشيطها وتجميع ما أهمله النبض الروتيني للحياة المتعلقة إما بالكاتب أو بمن يعيش معهم عن قرب أو تجارب الأصدقاء والأقارب، أو القراءة المستمرة

---

[1] **المرجع نفسه، ص:112.**
[2] **جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ص:113.**
[3] **فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص:132.**

للإبداعات وهذه الأخيرة هي التي تفجر الكثير من الذكريات والأفكار ويولد النتاج الأدبي بعد ذلك، نتيجة الانفعال الشديد الناتج عن التوتر الدائم المتشكل من هاجس دائم يتحول إلى قضية تشغل بال الكاتب وتقوده للدفاع عن أفكارها...»[1].

فحين يكتب الروائي، يتخذ من القضية تاريخية موضوع قصته أو روايته أو يأخذ نُتَفًا وجزئيات منها، لتكون موضوعا محوريا لنصوصه الروائية، فالتاريخ هنا مرجع أساسي للكثير من الروائيين يذكر عبد الله رضوان في كتابه'البنى السردية' ما قاله إلياس الخوري في تقديمه لرواية انتفاضة المشانق: « أن الروائي (في العالم الثالث) هو المؤرخ الغائب ففي ظل قمع الدولة وغياب الديمقراطية يصبح الروائي هو المؤرخ ولكنه يبقى مؤرخا غائبا لأنه لا يقدم مقولات تاريخية، أو تحليلا منظما للزمن بل يأخذ اللحظة الاجتماعية ويعيد نسجها داخل الحقل الفني/الروائي...إنه كاتب الزمن التاريخي»[2] والروائي هنا بمثابة المؤرخ الغائب حيث يقدم الأحداث التاريخية داخل الحقل الفني الروائي، ويتطلب هذا كله إلى المخيلة الواسعة، وإلى المعرفة الواسعة كذلك في بناء نص الرواية.

هناك صلة بين الحاضر والماضي، فالرواية العربية عملت على النظر في 'الواقع' من خلال التفاعل مع التراث التاريخي واستثماره، يقول سعيد يقطين في هذا السياق «إن الواقع الذي نعيش فيه ليس وليد اليوم ولكن له جذور ضاربة في التاريخ –التراث،هذه هي الفكرة الأساسية التي ستتولد من خلال إعادة النظر في التراث الغربي من منظور جديد ومغاير»[3].

والطاهر وطار من بين الذين حاولوا استثمار المكنونات التراثية التاريخية الثمينة، وتحويل الأحداث التاريخية والخصائص التراثية إلى معطى جمالي وفني، فتمازج الواقعي والتاريخي وتمازج السرد التاريخي والسرد الروائي وكما يذكر نبيل سليمان أن وطار

---

[1] **أبحاث الملتقى للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، ص:25.**

[2] **عبد الله رضوان،البنى السردية 2 (نقلا عن ترافن انتفاضة المشانق، تر مؤنس الرزاز، ص:2)، ص:148.**

[3] **سعيد يقطين،من النص إلى النص المترابط، ص:201.**

«جرب تكسير استقامة الزمن معتمدا فعل التذكر والاسترجاع كَعُتْلَة روائية'»[1] وكمثال رواية اللاز التي تبدأ باسترجاع الماضي، ونقد تاريخ جبهة التحرير الوطني... إذ « تتراخى تجريبية الطاهر وطار، وتتمحور بخاصة على العنصر التراثي، ومنه بخاصة الصوفي»[2]. ورواية الزلزال توافقت والتراث التاريخي باستثمار الأحداث التاريخية، واستدعاء شخصيات تاريخية تراثية كذلك باعتبار أن واقعنا اليوم يرتبط ارتباطا وثيقا بالموروث الثقافي والحضاري الموغل في القدم، فرغم « اختلاف الواقع وتشابكه إلا أن الماضي ظل يسكن أعماق هذا الحاضر ويشكله»[3] شهدت الجزائر أحداثًا تاريخيةً جمةً بدءًا بالثورة التحريرية الكبرى التي تأثر بها جميع الروائيين، فاتخذوها مرجعًا لبناء نصوصهم الروائية، تقول عايدة أديب بامية في هدا السياق أن « الفن يجب أن يُعْنى بالحقيقة والصدق ولما الحقيقة والثورة لهما هدف واحد مشترك فيترتب على ذلك أن الفن يخدم الثورة عندما يلتزم بالصدق»[4].

إن الأدب يستطيع أن يخدم الثورة، في الحفاظ على تاريخ الأمة، ومن خلال تصوير معاناة المجتمع (الجزائري) في ظل الظلم والقهر والاضطهاد الذي عاشه، وكما يذكر ملاح بناجي في كتابه 'آليات الخطاب النقدي المعاصر« أن الثورة كانت فاعلا ومحركا»[5] فالثورة دفعت الكتاب للكتابة، فكانت بذلك محركًا أساسيًا تنوعت إثره الأساليب والنصوص السردية الروائية ولقد « رفع الأدباء راية الثورة قبل اندلاعها وخاضوا في أدغالها وهي بعدُ في

---

[1] **نبيل سليمان، التجريب في الرواية الجزائرية، كتاب الملتقى الرابع عبد الحميد بن هدوقة،ص:68.**

[2] **المرجع نفسه، ص:70**

[3] **إبراهيم عباس، جدلية التاريخ المعيش والذاكرة التاريخية، كتاب الملتقى الرابع عبد الحميد بن هدوقة،ص:225.**

[4] **عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، تر محمد صقر، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ص:139**

[5] **ملاح بناجي،آليات الخطاب النقدي المعاصر في مقاربة القصة القصيرة الجزائرية، طبعة 2002، دار الغرب للطباعة والنشر، الجزائر، ص:40.**

اللوح المحفوظ، وإعلان الثورة لم يكن هو المولد للكتابة عنها، بل الإيمان بها هو الذي جعل أدبهم ممهدا لها، وما عاشته الثورة الجزائرية من أحداث عاشه الأدب تطلعا واستشرافا»1.

والأحداث التاريخية يقول صالح إبراهيم أنها أحداث بيضاء محايدة، يجيء بها الروائي إلى عهده ليلبسها روحه ولينسجها بلغته وليخضعها لإيديولوجيته إذ درجة الموضوعية التأريخية تتراجع في الرواية وإن صنفت تاريخية»2. جاء تصوير هذه الأحداث المحايدة صادقا عن طريق تصوير سياسة القمع والقهر والدمار الذي مارسته فرنسا على المجتمع الجزائري، فاستطاع بذلك الأديب والروائي فضح الاستعمار وإدانته وذلك في إطار سعيه الحثيث للبحث عن الهوية الوطنية الجزائرية، وجاءت الأحداث التاريخية في الرواية الجزائرية كلها تحت « ثلاثة محاور هي الثورة التحريرية الكبرى، الهجرة، هموم واقع ما بعد الاستقلال»3

ولما كانت القراءة الواعية المتبصرة تستوجب أن يكون القارئ على دراية بالتاريخ الوطني، فإنه على الكاتب التبصر للتاريخ بذلك والإلمام بالمعطيات التاريخية، ضف إلى ذلك المعرفة والإدراك للماضي وتاريخه. فالقراءة بهذا المعنى هي «ضربٌ من الاستعداد لاستخلاص المعاني الممكنة، والمحتملة، التي يجد القارئ لها ما يسوغها حين يؤول النص»4.

هناك العديد من الروايات الجزائرية التي حملت في طياتها موضوع الثورة التحريرية والبُزاة لمرزاق بقطاش واحدة من الروايات التي أغنت المكتبات الجزائرية وأضحت من النصوص الروائية المعالجة لقضية الثورة، مقتصرة على بطلين من أبطال الثورة في الرواية

1 ملاح بناجي، آليات الخطاب النقدي المعاصر في مقاربة القصة القصيرة الجزائرية ، ص:38.
2 صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد، ص/ص:88/87.
3 بشير بويجرة محمد،بنية الزمن في الخطاب الروائي،ج2، ص/ص:122-123.
4 إبراهيم خليل،بنية النص السردي، ص:267.

مراد ومحمد الصغير اللذين لا يَمُتان للطفولة بشيء بالرغم من صغر سنهما، طفلان ناضجان واعيان بالظروف المحيطة بهما.

- إلى جانبه يقف محمد الصغير صامتا، يرنو إلى البحر بعينين ساهيتين، وترتسم على ملامحه دلائل الحيرة إنما بالطبع حيرة لا صلة لها بعوالم الطفولة[1].

انطلاقا من وعي مراد لأساليب الاستعمار، عالج الروائي مشكلة محاربة العدو الغاشم والوحدة الوطنية.

- العملية الأولى التي أقدم عليها هؤلاء العساكر هي أنهم عمدوا إلى تسييج غابة الصنوبر بالأسلاك الشائكة حتى لا يختلف إليها أحد وحتى لا تكون مخبأ للمجاهدين وقد حز في نفس مراد أن يرى تلك الأسلاك المدببة المكورة وهي تلتف حول جذوع الصنوبر الأمامية المواجهة للحي، وتسد ذلك الطريق الترابي الذي يفضي إلى الجانب السفلي المطل على البحر،إنها أعنف صدمة تلقاها في ظرف أسبوعين[2]

يوحي هذا النص الروائي على وعي الطفل بالأوضاع المحيطة به، وبامتعاضه للعدو ومحاولة صده بشتى الوسائل، كيف والبزاة يرمزون إلى العلو والرفعة والقوة، إذ عمد الروائي على تسمية روايته بالبزاة، والمقصود من ذلك أطفال صغار ولكن لديهم طموح، ويعد 'مراد' ذلك « الطفل الذي دخل أحداث البزاة وطيور في الظهيرة، وهو لا يعي من الحياة إلا المفاجآت والغرائب، خرج من جبل البزاة وهو محمل بوعي والتزام بخدمة القضية الوطنية حيث كان الطفل شاهدا على كل الأحداث التي كانت تصنع داخل الحي، ومواكبا لكل ما كان يطرأ على حيه الشعبي من ثورة واضطرابات حتى كان بحق ذلك الطائر الحائم فوق الذرى والمرتفعات والمنحنيات ليصبح بعد ذلك النسر الذي لن يكتفي بالمشاهدة، بل أصبح مفروضا عليه الدخول إلى مجال الانقضاض على العدو'[3]

---

[1] مرزاق بقطاش،البزاة، رواية،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1983 ،ص:9

[2] مرزاق بقطاش، البزاة، ص/ص:16/15.

[3] بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي،ج2،ص:125.

- الأوربيون في نظره هم السبب في كل شيء فاسد1

- ... جعل يقلب أزرار المذياع الصغير الذي اشتراه والده، محاولا أن يلتقط إذاعة عربية تعطيه من أخبار المجاهدين مالا تعطيه الإذاعات الأوربية2

- الأوربيون هم سبب هذا الشبح المخيف الذي يقض مضجعه ويهدد مستقبل أسرته، ومن حقه أن يبادر إلى مقاومتهم، والأوروبيون هم السبب في البؤس الذي يعاني منه محمد الصغير ورفاقه من أطفال الحي، وهم السبب في الفقر والحرمان على طول البلاد وعرضها3.

على لسان الطفولة والبراءة 'مراد'، يفضح مرزاق بقطاش أساليب القمع والاضطهاد الممارسة على المجتمع الجزائري ويقوم بتعرية الستير وإبراز تاريخ الجزائر المليء بالهم الثوري، والنضال من أجل الحرية والاستقلال. إن الروائي الجزائري بوعيه التاريخي وبحكم معايشته للحدث، حاول تخليد الثورة وفق ما أحدثه النص على مستوى الوعي من إنتاج للرمز، مشكلا ذاكرة خالدة، ولا يمكن أن نذكر رواية البزاة دون ذكر رموزه البزاة: مراد ومحمد الصغير اللذان حاولا مساعدة المجاهدين ولو بالقليل من أجل ضد الاستعمار الفرنسي وذلك بمتابعة أخبارهم وتقديم جهاز الراديو 'جالينه' للمجاهدين:

- فإن فكرة تسليم الراديو جالينه إلى المجاهدين بدأت تلح عليه، إلا أنه لم يكن على استعداد ليخبر صديقه بما يعتمل في ذهنه4

- وجعل يفكر في كيفية إقناعه بالفكرة التي راودته، أتراه يذكره بالوعد الذي قطعه على نفسه ذات يوم بتسليم الراديو جالينيه إلى المجاهدين5.

---

[1] البزاة:ص:23

[2] البزاة، ص:26

[3] البزاة، ص:38

[4] البزاة، ص:193

[5] البزاة، ص:193

يبين كذلك مرزاق بقطاش معاناة الطفل الجزائري وتعذيبه من طرف الاستعمار الفرنسي...

-وعندما لاحظ العسكري تردده، صفعه صفعةً قويةً، ثم ضربه بجمع يده على جانب رقبته فوقع مراد أرضا وهو يصرخ دون أن تجد الدموع طريقها إلى عينيه[1]

صنعت الشخصية البريئة البطولة، واهتمت بالثورة والثوار، ضف إلى ذلك مشاركتها في النضال، هذه البراءة التي سُرقت طفولتها، شخصية رمزية بَينَ الإبداع الأدبي من خلالها وحشية الاستعمار الفرنسي.

إن تمثل الثورة، في الإبداع الأدبي استطاع وفق منهجية تخريج العمل الأدبي والفني عند مستويات فنية متعددة و« ثورة التحرير الكبرى كانت تشكل النبع الأصيل الذي اشرأبت نحوه الأعناق، واندهشت من خياله العقول والنفوس[2]، وإلى جانب استثمار الأحداث التاريخية، استدعى الروائي كذلك شخصيات تراثية تاريخية منها :

1 يوغرطة:

تحدث مرزاق بقطاش كذلك عن تاريخ الجزائر ما قبل الثورة، في فترة حكم يوغرطة وماسينيسا وأشاد ببطولاتهم، ويوغرطة ملك نوميديا ولد سنة ق.م وتوفي سنة، قاد أحد أشهر الحروب ضد الجمهورية الرومانية، وهو حفيد ماسينيسا ملك نوميديا، امتاز في شبابه بقوته البدنية وذكاءه، درج على عادات قومه فمارس الفروسية. أعلن يوغرطة حربه على الرومان، وأصبح يفتح المدينة تلوى الأخرى وذلك « بامتلاكه جيش منظما وقويا وعديدا»[3]

---

[1] **البزاة، ص:77**

[2] **بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي،ج2، ص:123.**

[3] **سالوست، حرب يوغرطة، تر: فيصل الأحمر، فاطمة بريهوم، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع،2013،ص:35**

ويتميز يوغرطة بذكائه وفطنته وتجاربه في الحروب، فهو « ذكي جدا وعليم بشؤون الحرب بجيش يجدر الحذر منه غائبا وحاضرا مهاجما ومسالما»[1]

إن مسار الملك يوغرطة أثرى الذاكرة الجماعية في بطولاته، وحفاظه على وحدة وصلابة نوميديا. كانت نهاية يوغرطة على يد الرومان وقع أسيرا من قبل روما[2]

يصرح الروائي ببطولة يوغرطة في أكثر من موضع، فأولها على لسان معلم مراد وبقية الأطفال أيام الاستعمار الفرنسي، بغية إبراز شجاعة المجاهدين وأبطال الجزائر في بث الوعي في نفوس الأطفال في المدارس وتعريفهم بتاريخ الجزائر ومرحلة الفتوحات الإسلامية.

- لاحظ مراد أن المعلم لم يركز كثيرا على الدول التي قامت في الجزائر، فكل ما فعله هو أنه أشاد بطولات يوغرطة وماسينيسا ومقاومتهما للغزاة[3]

ثم استعادة مراد لدروس التاريخ وشرحها لمحمد الصغير ومع والدته كذلك:

- فيروح بدوره يشرح لها كيف جاء الفينيقيون وأسسوا دولتهم وكيف انهارت تلك الدولة على أيدي الرومان ثم يسهب في شرح الحروب التي خاض غمارها يوغرطة[4]

إن ذكر هذه الشخصية وتوظيفها في النص السردي جاء على لسان المعلم ومراد وهي شخصية تاريخية تراثية، بقيت مترسخة في الذاكرة الجماعية، ونقش اسمها في نفوس محبيها، لكثرة حروبها وتغلبها على خصومها.

وهناك استدعاء شخصيات تاريخية تراثية في رواية الزلزال للطاهر وطار التي ذكرها وذلك لمدى تأثر الكاتب بهذه الشخصيات ومحاولته إحياء تاريخها للأجيال القادمة ، ومن هذه الشخصيات:"عبد الحميد ابن باديس وابن خلدون...

---

[1] **سالوست، حرب يوغرطة ، ص:68.**

[2] **لمزيد من التفاصيل،راجع حرب يوغرطة، ص/ص:157-158**

[3] **البزاة، ص:119**

[4] **البزاة، ص:120**

2_عبد الحميد بن باديس:

هي شخصية غنية عن التعريف، وأحد مؤسسي جمعية العلماء المسلمين، ولد عبد الحميد بن باديس بن « محمد المصطفى بن الشيخ المكي بن باديس بقسنطينة يوم الخامس من ديسمبر 1889، الموافق لمنتصف ربيع الثاني لعام 1308 ه وأمه هي السيدة زهيرة بنت علي بن جلول من أسرة عبد الجليل الشهيرة، بدأ حياة التعلم في الكتاب القرآني، حتى حفظ القرآن وسنه ثلاث عشرة سنة، على يد محمد المداسي، هذا الأخير قدمه ليصلي بالناس التراويح، سافر إلى تونس إلى جامع الزيتونة ليكمل تعليمه»[1].

يذكر الروائي هذه الشخصية التاريخية ويقربها لفكر عبد المجيد بو الأرواح، في كفاحه حتى تصير الجزائر عربية، إلى جانب عبد الحميد بن باديس ومجالسته علماء آخرين، فتتبين هذه الشخصية أنها متعلمة مثقفة وإيجابية.

- قرأنا العلم الشريف، وجالسنا العلماء، وكافحنا مع الشيخ بن باديس تغمده الله برحمته الواسعة وتفقهنا في المذاهب الأربعة...[2]

أشاد الطاهر وطار كذلك بهؤلاء العلماء أمثال عبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيمي ويذكر أن هذا السلف هو الشعب الحقيقي وهم الصالحون:

- التجار بما فيهم الخونة والمفلسون معنا، مع السلف الشعب الحقيقي هو هؤلاء
- ثم التفت إلى بالباي، ويعلن لنفسه:...هؤلاء هم الصالحون[3]
- فيوم كنا نعمل بدافع العروبة والدين، وبضمير العربي الحر، إلى جانب ابن باديس وأهل الفضل والعلم من صحابته[4]

---

[1] عبد القادر فضيل، محمد الصالح رمضان، إمام الجزائر عبد الحميد بن باديس، ط1، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر،1998 ،الجزائر، ص:26.

[2] الزلزال، ص:8.

[3] الزلزال، ص:20

[4] الزلزال، ص:33

يستدعي الطاهر وطار هذه الشخصية لتأثره به لما تحمله من مبادئ شريفة ولأنها شخصية مناضلة تصدت للاستعمار الفرنسي بكل عزيمة وشجاعة، ذو معرفة وعلم.

3_ ابن خلدون:

على عكس تأثر الطاهر وطار بعبد الحميد بن باديس، فإن الروائي معارض رأي ابن خلدون بقدر ما هو معارض لسكان قسنطينة وما ألت إليه من خراب ودمار وفوضى تعم الناس.

- كلا، كذب ابن خلدون وخلد في جهنم، هؤلاء ليسوا عربا، وليسوا بربرًا ، ولا حتى وندالًا أو تتارًا[1].

يعارض عبد المجيد بو الأرواح ابن خلدون، جراء الفوضى التي تعم مدينة قسنطينة، ففي كل شر من المدينة تجارة وفي كل خطوة بائع وشارٍ، ولص ونصاب، فهو ينعتها بأنها تَسَولٌ وليس تجارة .

- تدخل جهنم يا ابن خلدون، أنت صاحب بدعة، ولست مؤرخا، انك زنديق ذكي وجدت طريقة خبيثة لإعلان زندقتك دون أن يلحقك ضرر[2].

- ابن خلدون الخبيث كان أديبا ولم يكن يسجل، كان يهضم ولم يكن يحفظ، كان صاحب بدع، ومع ذلك يدافع عن السنة، ويقف ضد المعتزلة والفلاسفة وأهل الرأي.[3]

[1] الزلزال، ص: 33.
[2] الزلزال، ص: 133.
[3] الزلزال، ص: 178.

المبحـث الثالث:

دلالات توظيف التراث

1. جيل السبعينات وتوظيف التراث:

قبل أن نلج في دلالات توظيف التراث، نتحدث عن الروائيين في فترة السبعينيات. إذ تُعَدّ مرحلة اهتمام وانقلاب، شهدت هذه الفترة ظروفا اقتصادية وسياسية واجتماعية من بينها الثورة الزراعية، فقد ازدهر القطاع الزراعي واسترجع حيويته، التي كانت عليها إبان الاستعمار الفرنسي، وإستراتيجية الثورة الزراعية تمثلت في الحفاظ على الأراضي الزراعية المتوفرة، وإقامة حواجز كثيفة من الأشجار الخضراء، السد الأخضر بين المناطق الصحراوية والمناطق الصالحة للزراعة، وقد أوكلت هذه المهمة للشباب، وقد ساهمت بشكل كبير في مضاعفة الإنتاج الزراعي، هذا إضافة إلى الثورة الصناعية، إذ أقيمت مئات المصانع الثقيلة، ومن القطاعات التي حظيت باهتمام الدولة آنذاك قطاع الطاقة، وقد أُممَت المحروقات، هذا ما أدّى إلى توفير سيولة نادرة للجزائر، ساهمت في دعم بقية القطاعات الصناعية والزراعية، وزيادة على هذا كله، التسيير الاشتراكي للمؤسسات، والطب المعاني والتعليم، لجان التطوع لفائدة الثورة الزراعية...

وفي ظل هذه الظروف، شهدت هذه المرحلة ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.

- **ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة 1971.**
- **اللاز للطاهر وطار 1971.**
- **طيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش 1976.**
- **الزلزال للطاهر وطار 1973.**

وجل مواضيع أو متون هذه النصوص الروائية تصب في وعاء واحد، ألا وهو الواقع الاجتماعي بالجزائر، ومشاكل ما بعد الاستقلال، ثم حاولوا الخروج عن المألوف

بتوظيفهم التراث بكل أنواعه كرواية الزلزال، ورواية الجازية والدراويش، ورواية دم الغزال لمرزاق بقطاش، وغيرها من الروايات الجزائرية ككل.

لقد حاول الروائي التميز بإبداعاته الفنية، وتوظيف دلالات جديدة في التجربة الروائية، وإعادة خلق وإبداع نصوص روائية جديدة وتعلقها بهذا الإرث التليد الذي خلفه السلف ما هو إلا صورة لوعي الكُتاب بثقافة الأمة، فهذا الإرث التليد أو التراث ليس «متحفا للأفكار يضم في طياته بريق الذهب والألوان بل إنه حضور مكثف للواقع والحس التاريخي بكل ما يشتمل عليه من رموز خالدة وأساطير خارقة، وتاريخ حافل بالمثل والقيم السامية»[1] وعلى هذا الأساس، يختار الروائي شكلا من أشكال التراث بطريقة فنية، ويقوم بتعميق تجربته الفنية ونظرته للتراث ثم يعكس هذه التجربة على إبداعاته. كما فعل ذلك الطاهر وطار ومرزاق بقطاش، وعبد الحميد بن هدوقة، بما أن التراث ثَرّ وغنيّ، بالمعتقدات الشعبية، والأساطير، والحكايات الخرافية والأمثال الشعبية....فالروائي يوظف هذا التراث، ثم يضيف إليه أبعادا جديدة تلائم حياة المجتمع، وتواكب العصر فعالم التراث « يتيح للروائي أن يتأثر بألوان شتى من جوانب التراث المتعددة، كما أن طريقة استعانة الكاتب بالتراث واختياره لونا معينا منه بالذات دون الآخر، تعكس بالضرورة موقف الكاتب وموقف عصره من التراث الشعبي بصفة عامة، وبخاصة عندما يكون الكاتب على وعي بذوق عصره، وبأن ما يكتبه سيكون مقبولا أو مرفوضا وفقا لمعايير هذا العصر الفكرية والفنية»[2]

ويتميز الروائي الطاهر وطار بأنه « أكثر من استثمر التراث العربي الإسلامي والتراث الشعبي في السبعينات كان يكتب تحت مظلة الخطاب السياسي يومئذ، وكتاباته كانت –دوما– تعكس الصراع بين التيار الاشتراكي والإسلامي منظورا إلى هذا الصراع من نافذة

[1] سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية نموذجا، ص 36.

[2] صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية، ص 81.

الصراع الطبقي كما تحدده الأدبيات الماركسية»[1]. ويضيف عامر مخلوف على أن الطاهر وطار وأعماله « تذهب إلى نقل الخطاب السياسي الإيديولوجي باستعمال الشعارات الدينية والآيات القرآنية تماما كما تجري الأمور في الواقع(...) ولذلك قد تصلح في كثير من المواقف وسيلة للدعاية السياسية أكثر مما تصلح للمتعة الفنية»[2].

فرواية الزلزال للطاهر وطار جاءت بمثابة إدانة لاستعمال الدين كوسيلة ضد المصالح الشخصية أو العامة، فوطار عمد على تجسيد الصراع بين التيار الإسلامي والاشتراكية، والروائيين سواء الطاهر وطار أو غيره، قد عمدوا توظيف التراث في رواياتهم. بكل أنواعه فبينوا تقاليد المجتمع الجزائري، والمعتقدات الشعبية الخاصة به، كما فعل ذلك عبد الحميد بن هدوقة في "الجازية والدراويش"، وفي مجموعته القصصية، "الأشعة السبعة" فخرج عن المألوف (ريح الجنوب، ونهاية الأمس)، واستثمر الطقوس الشعبية ووظفها في قصته. ووظفوا النصوص القرآنية، والأمثال الشعبية في رواياتهم، ثم حاولوا الوصول بالرواية والولوج بها إلى عالم الخيال والأسطورة.

فالكتابة سواء الرواية أو القصة أو غيرها يجب أن تكون « ذات بعد إنساني، وليس ذات بعد ذاتي»[3] كما ذكر ذلك الأعرج واسيني وهو يتساءل أيضا بعد كتابته حكاية العربي الأخير 2084، التي تعتبر قراءة لجورج أورويل، كيف يمكن للعرب بعقل وبجهد وبوعي للمخاطر الدولية أن يُحَول المسارات (من مسارات قاهرة إلى مسارات إيجابية).

---

[1] عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية بحث في الرواية المكتوبة بالعربية، ط1، منشورات دار الأديب، الجزائر، 2005، ص 100.

[2] المرجع نفسه، ص 114.

[3] الواسيني الأعرج، لقاء تلفزيوني على قناة أبو ظبي في حصة:"أبو ظبي تقرأ"، مع مقدمة البرامج صفية الشحي.

فالكتابة (ونتحدث هنا عن الرواية)، ذات أبعاد مختلفة، جمالية وإيديولوجية، وواقعية، وهذه الواقعية «متبلورة في عجين الواقعية النقدية دون أن تنفصم عن الرومانسية المائعة المبثوثة في جل الأعمال الروائية، وذلك على الرغم من اهتمامها بالتصوير الواقعي الدقيق للعادات والتقاليد التسجيلية أو التصويرية»[1]. وهذه الواقعية ميزت الأدب الجزائري، إلى جانب تفعيل التراث في الرواية وهو كذلك ذات أبعاد ودلالات مختلفة، وسنذكر أهمها فيما يلي:

2. دلالات توظيف التراث:

2_1 دلالة إحياء التراث:

بما أن الأدب منفتح على غيره من النصوص، فله «خصوصياته-كما أتصور- ومميزاته البنيوية التي تميزه عن غيره من الخطابات الأخرى كيفما كان نوعها، وهو نص منفتح على غيره من النصوص، وعلى الإنسان والتاريخ والمجتمع»[2]، فإن الأدباء والروائيين منهم حاولوا الانفتاح على هذا الأدب، بتوظيفهم التراث، بغية إحياءه، وعملية الإحياء الحقيقية للتراث هي «نقل التراث إلى حالة "التثقف" العام، وينبغي أن يكون لها شكل آخر، وهذا الشأن يكمن على وجه التحديد بالقول أنّ معيار إحياء التراث الرئيس استكمال العلم بالتراث، وأنه لا "يُبْعَث" إلا ما كان يضيف إلى علمنا بالتراث علما جديدا، وإنه لا يُبْعَث إلا ما كان مفيدا ذا جدوى، وإن ما يُبْعَث لا يُبْعَث إلا من أجل أن يتحول إلى حالة تثقف عام»[3] فلابد لكلّ المجتمعات المحافظة على هذا التراث من التشتت والضياع، وإخراج المخطوطات

---

[1] شايف عكاشة، مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية، قراءة مفتاحية منهج تطبيقي ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، ص 90.

[2] سعيد يقطين، الأدب، المؤسسة والسلطة، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ص 64.

[3] فهمي جذعان، نظرية التراث ص 25.

التراثية والوثائق والنصوص إلى دائرة الضوء وإعادة كتابتها ثم تجديدها، فالحفاظ على التراث من الأولويات وهو أمر لا يمكن التخاذل عنه، بحكم أنه يُعْتَبر هويتنا، وتاريخنا، ومن الطرق التي تحافظ على التراث مثلا إقامة المعارض والمنشورات، وحماية المتاحف التراثية، وتفعيله في الكتب والدراسات والبحوث كما فعل ذلك الروائي الجزائري إذ جعله بين تضاعيف مُؤَلفاته (بفتح اللام)، ليظل راسخا في ذهن قُراءه، وهناك محاولات الجادة في دراسة التراث بكل أشكاله في البحوث والدراسات والملتقيات، هذا إلى جانب محاولة الكتاب ترسيخ المصادر والوثائق التاريخية والدينية والمعطيات التراثية في نفسية القارئ وإعادة إحيائها من جديد في حلة جديدة، مضيفا وحاذفا ما يتناسب والنص السردي، فغدا الخطاب السردي الجزائري خصوصا رمزا للتجديد بتفاعله مع التراث، كما فعل ذلك الأعرج واسيني في حكاية العربي الأخير 2084 التي يتنبأ فيها للأحداث مستقبلا في الألفية الثانية إلا أن هذا المستقبل لم يتنصل من هذا الماضي وخصوصا الأمكنة الأثرية كقلعة حلب التي وبالرغم من أفول الزمن إلا أنها تبقى الرمز الحضاري الذي يميز كل مجتمع عن غيره.

يذكر فهمي جدعان في كتابه نظرية التراث أن إحياء التراث هو في الحقيقة « صورة من صور تجسيد الفهم السلفي للتراث، وهو يعني أن معرفتنا بوجودنا التاريخي الثقافي هي معرفة غير مكتملة، وان بعث وجوه التراث المختلفة من مخطوطات ووثائق ونصوص ومبدعات فنية أو صنعية أو أثرية أو أدبية أو علمية من شأنه أن يوضح ويجلي صورتنا التاريخية وان يساعدنا على تجسيدها في حياتنا الراهنة[1]» فعملية الإحياء تساهم في تنوير كثير من السبل للأجيال القادمة، لأن بالتراث تتحدد حضارة كل مجتمع فهو مصدر تأثير وتأثر، والمَعِين الدائم السيلان الذي يغترف منه الكتاب. ولا ينبغي الوقوف عند التراث وإنما فهمه فهما عميقا والنظر إليه كأساس معرفي وتاريخي وحضاري ثم المساهمة في إحياءه وبعثه فالإحيائية « ساهمت بتمسكها بالقديم وتقليدها له، وسيرها على منواله وتناولت

1 فهمي جدعان، نظرية التراث، ص: 24.

الإحيائية الجديد الذي أصاب الحياة والمجتمع نتيجة الانفتاح على الحضارة الغربية لكن إصرارها على التمسك بالقديم وتقديمها للماضي واعتباره المثال الأعلى أدى إلى ظهور شكل روائي هو أقرب إلى المقامة القصصية منه إلى الرواية وقد بدا هذا الشكل الروائي أقرب إلى الأشكال السردية والقصصية التراثية كالمقامة والرحلة والسيرة..»[1] إن عملية إحياء التراث والتمسك بهذا الماضي التليد يعتبر قفزة نوعية ووعي جاد أمام مختلف التحديات التي يعاني منها المجتمع العربي.

2-2الدلالة الفنية والجمالية:

إن الغاية من توظيف التراث في الرواية الجزائرية هي الإبداع والابتكار، وإن توظيف الروائيين للتراث « بأنواعه المتعددة يعد مقياسا لتطور الفن الروائي، ودليلا على الجهود الكبيرة التي بدلها الروائيون لتأصيل فن الرواية، ومؤشرا على تخلي الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية التي صبغت بصباغها مرحلة طويلة من تاريخ الرواية العربية»[2] والحقيقة أن التراث الأدبي والفني والثقافي لم يفقد لذته الجمالية ولم يفقد سحره وجماله بالرغم من مرور الزمن، وخير مثال على ذلك، تلك الباقة الفنية أو التحفة الرائعة من تحف الذوق المرهف ألف ليلة وليلة، وليس ثمة شك « في أن الحساسية الجمالية التي يثيرها الأدب بالذات تعتبر من أرسخ مقومات الوحدة النفسية الإنسانية، وقد يمكن القول أن أعمق التحام بالتراث، وأفضل مدخل إليه يمكن أن يتم بالأدب، بمعناه الواسع، ويدخل في هذا الباب المصنوعات الفنية والموسيقى والأثريات، فإنها فضلا عما تنطوي عليه من عنصر الامتناع والفائدة تساعد على تشكيل تجانس ذهني وروحي إنساني يمد جذوره في الحساسية الجمالية نفسها، وهي بصفتها هذه، تعكس الجانب الخالد من التراث»[3] إن التراث في تمازجه مع

---

1 محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص: 25.

[2]محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ص 31.

[3] فهمي جدعان، نظرية التراث، ص 30.

النص الروائي يُعْطي للرواية فنيتها وجماليتها. فتكون بذلك ذات بعد جمالي فني، يميزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

فتفعيل التراث بشكل عام « بتوظيفه في إطار السياق الروائي، القصد من ورائه إحداث آليات تعبيرية متميزة تمكن النص من تغطية ملابسات الراهن، وتقديم قراءات موضوعية، تستند إلى مرجعيات سابقة، وإن الصبغة الجمالية في هذه الحال، تكمن في السعي الحثيث إلى صياغة التراث وفق رؤية واقعية راهنة، تفي بمقتضيات التعبير عن متطلبات الذات الإنسانية الحديثة»[1] فالتراث الشعبي كالأمثال والأساطير والحكايات الخرافية تعكس الدلالة الجمالية للأدب بشكل عام والرواية بشكل خاص، وقد تأثر الأدباء بالتراث تأثيرا جعلهم يقتدون به كما فعل إبراهيم اليازجي فكتب مجمع البحرين مقتديا بمقامات بديع الزمان الهمذاني فتفعيل التراث بأنواعه المختلفة « يعد مقياسا لتطور الفن الروائي ودليلا على الجهود الكبيرة التي بدلها الروائيون لتأصيل فن الرواية ومؤشرا على تخلي الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية التي صبغت بصباغها مرحلة طويلة من تاريخ الرواية العربية»[2] تعددت أشكال تفعيل التراث نثرا وشعرا لكثرة وتنوع المصادر التاريخية والدينية والشعبية فمنهم من مازج بين التراث الشعبي والتاريخي كالطاهر وطار، ومنهم من آثر تبني حكايات ألف ليلة وليلة كالأعرج واسيني مثلا فغدت نصوصه محاكاة لألف ليلة وليلة، ومنهم من تحف نصه السردي بمعتقدات مجتمعه السائدة فأضحت نصا تراثيا يحمل في تضاعيفه معتقدات شعب ما، باعتبارها تعكس صورة المجتمع وهي تؤثر في تفكير وتحرك سلوك الفرد والتنشئة الاجتماعية تتوارث هذه المعتقدات من جيل إلى جيل..

نومئ هنا إلى أن النص الأدبي يتأسس على المعرفة وهو متن أدبي يعبر إثره الأديب عما يختلج صدره، هذا النص الأدبي يحتوي انفعالات تؤثر في روح القارئ، وسمات فنية أدبية

---

[1] **فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، ص 338.**

[2] **محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص: 31.**

واحتوائها كذلك على قيم موضوعية ترتقي بالفرد، وعلى جماليات هذه الجماليات مستقاة من التراث بكل أشكاله فيتعالق النص الجديد بالنص القديم (سواء المكتوب كالمخطوطات أو الشفوي كالحكايات الشعبية...) ، اختلفت دلالات استلهام التراث من كاتب لآخر ومن روائي لآخر، ومن قاص لآخر، فمنهم من كانت دلالات توظيفه ذات بعد جمالي وفني ومنهم من كانت دلالاته ذات بعد إيديولوجي بحث، ويذكر سعيد سلام أن دلالات التوظيف بغرض المحاكاة أو التقليد، أو بغرض النقد والمعارضة، فيقول في هذا السياق « إن القارئ للنصوص الفكرية المختلفة في عصرنا، والمستمع للمحاضرات والملتقيات التي تدور حول هذه النصوص لا ويجد فيها شيئا من التراث، إن النصوص الأدبية الحديثة لا تكاد تخلو من النصوص التراثية القديمة، سواء بقصد التقليد والمحاكاة أو بقصد النقد والمعارضة »[1] إن استلهام التراث يؤدي إلى إثراء العمل الأدبي شعرا أو نثرا، فنيا وجماليا، ويعطيه خصوصية وتميزا.

كما أن الدلالة الجمالية والفنية تهدف إلى خلق التواصل مع المتلقي والتفاعل معه ولذلك ينبغي الحفاظ عليه وصونه ثم تحيينه للأجيال القادمة بإعادة كتابته، والرواية بطبيعتها الموسوعية وقدرتها على احتضان أجناس أدبية متعددة جعلها من أكثر الأجناس الأدبية تفاعلا مع الموروثات بأنواعها، ومن الروايات التي نالت مكانة مهمة متأثرة به، ليلي ألف ليلة لنجيب محفوظ وألف ليلة وليلتان لهاني الراهب وسلطان النوم وزرقاء اليمامة لمؤنس الرزاز، «فعودة الروائيين إلى الاغتراف من التراث، شعورا بهذه الجمالية، واقتناعا منهم بأن الأساليب القديمة كفيلة بأن تزودهم بجماليات لا غنى عنها»[2] فبقناعة من الروائي أن الأساليب القديمة ضرورة ملحة تضفي جمالية على النصوص فهو تحفيز motivation يجعل

1 سعيد سلام، التناص التراثي، ص: 318.

2 عامر مخلوف توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص: 21.

الحدث في نطاق المحتمل والواقعية، وكما يذكر حميد لحميداني في كتابه بنية النص السردي أن للتحفيز أنواع كثيرة منها[1]:

التحفيز الجمالي: إن جميع الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي، فإقحام أشياء واقعية مثلا لا ينبغي أن يكون بمثابة نشاز في البناء الفني، فالوثائق والمخطوطات أو مدونات تاريخية أو معالجة حياة شخصية تاريخية معطرة بمنطق التخييل عن باقي الأجناس الأدبية، فيصبح بذلك النص الأدبي منفتح على أفقٍ باحثٍ عن التميز وعن الخصوصية.

2_3 الدلالة الإيديولوجية:

إن الرواية بشكل عام تعبير عن الواقع المعيش، وعن الأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة في المجتمع، وقد تناولت « موضوع الصراع الحضاري بين الشرق والغرب أو الشمال والجنوب من زاوية واحدة، وتعاملت مع هذا الموضوع، تعاملا أحاديا تكرر في أعمال متعددة إلى درجة أن سمات شبه ثابتة أصبحت تتكرر في هذه الأعمال الروائية والقصصية، توصل إليها الباحثون الذين تصدوا بالدراسة والبحث للروايات والقصص التي تصدت لهذا الموضوع»[2]

فتوظيف التراث في الرواية، يعكس الصراع القائم بين المجتمعات، ويبين الرؤية الإيديولوجية للكاتب أو الروائي ضمن قالب فني ألا وهو الرواية، فتفعيل التراث ذات دلالة إيديولوجية بحثة كذلك لأنها تعكس وجهات نظر الروائيين بحكم أن التراث تجربة تاريخية للعرب والمسلمين.

---

1 حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2000، ص:23.

[2] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1990، ص 81.

والدلالة الإيديولوجية واحدة من الدلالات التي ميزت الكتابات السردية في تمازجها مع التراث، ونقصد بالدلالة الإيديولوجية مجموعة الاعتقادات السائدة لدى مجتمع ما أو كاتب ما وصقلها في النص فهي « علم الأفكار ومجموع اعتقادات خاصة بمجتمع وبطبقة ما الناس أما الايديولوجيم (idéologème) حسب باختين وكريستيفا فهي تتحدد في إعادة تقاطع (تفاعل) ممارسة سيميائية ما، مع تعابير تستوعبها أو تحيل عليها في فضاء ممارسة سيميائية خارجية»[1] فلكل كاتب نظرة للحياة ومبدأ يقوم عليه خطابه، فالايدولوجيا من هذا المنطلق« نسق من الأفكار والعادات والأخلاق والمفهومات والقوانين والفنون...الخ تتشكل في مرحلة تاريخية محددة أو على قاعدة نمط إنتاج أو نمط حياة معين، إن النمط الإنتاجي هذا يقوم وهو يتشكل بالمساهمة الأولى في إنتاج هذا النسق الإيديولوجي هذه الإيديولوجية تعود لتقوم بدورها في المساهمة بإعادة إنتاج نمط الإنتاج الذي أنتجها وفي المحافظة عليه وتسويغه وإعطائه شكله الاستقراري»[2] وقد سيطرت الكتابة الإيديولوجية على النصوص وخصوصا في فترة السبعينيات، فغدت كتابات الروائيين عن الثورة بنظرة إيديولوجية اعتبارا أن لكل أديب وجهة نظر ورؤية، فلا تكاد تخلو أية رواية من روايات الجيل الأول من الايدولوجيا أمثال عبد الحميد بن هدوقة. وهناك نوعين للرواية في مثل المجتمعات المنقسمة طبقيا: رواية تكتب ضمن مجالين إيديولوجيين هما: الايدولوجيا السائدة وإيديولوجيا الكاتب، وهذا يحدث عندما يتناقض الكاتب مع الايدولوجيا السائدة، ومثل هذه الرواية تكون جزءا أو مظهرا من مظاهر معارضة الإيديولوجية السائدة.

ورواية تكتب ضمن مجال إيديولوجي واحد هو الايدولوجيا السائدة وهذا يحدث عندما يتوافق الكاتب مع الايدولوجيا السائدة ويكون احد نتائجها ومنتجيها، ومثل هذه الرواية جزءا

---

[1] **عيد سلام، التناص التراثي، ص: 125.**

2 محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، ص: 106.

أو مظهرا من مظاهر الايدولوجيا السائدة.[1] لا يمكن أن تتنصل الرواية من الايدولوجيا باعتبار أن الايدولوجيا أفكار المجتمع وعاداته وتقاليده، وهذا ما جنح إليه الكتاب فصقلوا هذه العادات وهذه الأفكار في إنتاجهم وبذلك انسجمت مع التراث، وضح الطاهر وطار في رواياته (اللاز مثلا) «المهمة الإيديولوجية التي يولدها الفن الروائي ألا وهي معرفة وتوضيح المحتوى المادي للحركة التاريخية وتوضيح اتجاهاتها، إن أدب وطار بهذا المعنى يحمل في أحشاءه حلما جماعيا بالتغيير، وأن هذا الأدب يستبطن في ثناياه إرادة جماعية في التقدم، وأن هذا الأدب يشارك بالفعل في إيقاظ الضمير الجماعي على إحدى مناطق التعاسة البشرية»[2] فاعتمد بذلك وطار على التاريخ (الثورة الجزائرية) ومشاكل ما بعد الاستقلال، ثم عادات وتقاليد المجتمع الجزائري المتمسك بها، وبهذا وجد الكاتب الجزائري نفسه بين «صورة الماضي القريب وصدمات الواقع المتحول، فكان يلتفت إلى الماضي ليستحضر حرب التحرير يسائلها طورا ويتلذذ بذكراها أطوارا، وهو في دلك يحن إلى ماض مجيد يستأنس به ويوظفه لنقد الواقع، وقد يقحمه فيأتي امتدادا للخطاب السياسي الرسمي الذي جعل من التراث الوطني شعارا لتكريس الشرعية التاريخية والمحافظة على السلطة، في المرحلة الأولى كان التراث المحلي الوطني هو الغالب وكانت حرب التحرير هي الصورة الأولى التي ترتسم في الأذهان ثم انتقلت الكتابة الروائية لتطال التراث العربي الإسلامي ولكن من منظور إيديولوجي»[3] والرجوع إلى الماضي ضرورة ملحة لأن النصوص أيا كانت نثرية أو شعرية « ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية الأجناس ذلك أن أي نص كيفما كان نوعه هو نتاج مركب موجود سلفا وان أي نص هو تحويل لهذا المركب»[4] تأدلجت الكتابة الروائية، جراء

1 المرجع نفسه، ص: 108.

2 الأعرج واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص:489.

[3]عامر مخلوف توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص: 26.

4 سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص: 50.

دمج إيديولوجية الروائي في النص بصورة واضحة، وقد رصدت الرواية الجزائرية النضال والكفاح في الثورة (خصوصا فترة السبعينيات) وبذلك «أصبح الرجوع إلى الماضي ملاذا ومهربا ومنفى بدل أن تكون العودة إليه لحظة انتقالية تستريح فيها الذات وتجدد قوتها استعدادا للحظة التالية»[1]

تكمن الدلالة الإيديولوجية في استلهام الكتاب لموضوع الثورة والرجوع إلى الماضي بدءًا بعبد الحميد بن هدوقة في رائعته ريح الجنوب وقد حاولت إماطة اللثام عن الكثير من الأمور، وكشفت الحقيقة، ومحاولة تغييرها باعتبار أن الرواية « تعبير عن مجتمع يتغير، ولا تلبث أن تصبح تعبيرا عن مجتمع يعي أنه يتغير»[2] فحضور التراث في الرواية كان من منطلق إيديولوجي أراد به الروائي إيصال بعض الأمور المُغَيبة في نظره.

4_2 الدلالة التاريخية:

لا يمكن لأي مجتمع من المجتمعات أي يتنصل من ماضيه وتاريخه، فهذا الماضي يعكس الهوية (المجتمع) الوطنية والتاريخية للمجتمع والعلاقة بين الماضي والحاضر، علاقة تأثير وتأثر، فإن كلا من الماضي والحاضر يؤثر إحداهما في الآخر، ويترك بصماته فيه، ولا يمكن أن يفهم أحدهما إلا في ضوء الآخر، بحكم أن الماضي يعيش فينا، ومن هنا «ارتبط المواطن العربي بالماضي من أجل إثبات الذات والمحافظة على مقوماتها، وأدرك أنه لا يتأتى له ذلك إلا بالرجوع إلى الأصل»[3] وهذا ما شهدناه في الأدب الجزائري، والرواية بالخصوص، فقد حاول الروائي الرجوع إلى الأصل والتشبث بهذا الماضي، لإثبات الذات، وإعادة قراءة التراث بأبعاد جديدة من شأنها أن تستجيب لطبيعة الحياة وتواكب العصر« إن

---

1 بشير محمد بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص: 28.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد انطونيوس ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982، ص 85.

[3] سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية نموذجا، ص 318.

الرواية العربية من خلال بعض التجارب عملت ومند أواخر الستينيات على النظر في الواقع من خلال التعامل معه باستثمار التاريخ وحاولت بدلك تقديم صورة جديدة للواقع باعتبار جذوره في الزمان»[1] لم تنقطع الصلة بالماضي وإنما للحاضر جذور ضاربة في التاريخ، فاهتمام الكاتب بمعالجة الواقع المعيش وظروف الحياة المختلفة هدفه إعطاء رؤية تلم بكامل طبقات هذا المجتمع وبكل توجهاته الفكرية والسياسية والدينية، وهذا ما جعلها تلجأ إلى التاريخ فتستثمر الشخصيات التاريخية في النص ثم تعيد بناء أحداثها ولعل استثمار الشخصيات التاريخية في النص «يحيل على تحدي سياسي انه يحيل على مواقف سياسية / إيديولوجية قد تكون هي المبرر الرئيسي وراء استثمار هذا الاسم داخل نص معاصر»[2] وكما ذكرنا سابقا، استدعى الأعرج واسيني في روايته فاجعة الليلة بعد الألف، شخصيات تاريخية كثيرة كأبي ذر الغفاري، ومعاوية، وعثمان بن عفان، وابن رشد والحلاج والخضر.. وباعتبارها رموزا فإنها تستثمر «لتحيل على المقاومة والتضحية والصمود»[3] وبالضبط لأنها شخصيات تاريخية تم استثمارها في النصوص الروائية، وليس فقط ذكرها والإخبار عنها وإنما للمعرفة الواعية بملامح هذه الشخصيات وأبعادها الدلالية التاريخية، ضف إلى ذلك تعبيرا لمواقف الكاتب ورؤياه وليحاكم العصر وقضاياه، وهذه العملية (الاستثمار) ليست بسيطة « فإنها بقدر ما تتطلب من الروائي حذرا علميا، لا تملي عليه تقديم التاريخ كما تقدمه كتب التاريخ إن الحذر العلمي يحرك الرواية في إطار تاريخي _اجتماعي_ رُسِمَ مسبقا، ولكن يجب أن تظل الرواية رواية...»[4] إن التراث التاريخي مَعينا

---

1 سعيد يقطين، من النص الى النص المترابط، ص/ص: 201/200.

2 سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينه نموذجا، ط1، درا مجدلاوي، عمان، 2003، ص: 110.

3 سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، ص: 111.

4 إبراهيم صالح، الفضاء ولغة السرد، ص: 90.

مهما في النصوص الأدبية، فهو يسهم في تكثيفها ويعطيها دلالة تميزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، ويسعى الكاتب من خلالها خلق دلالات جديدة .

إذن لم يكن توظيف التراث في الأدب بمحض الصدفة، وإنّما كان عن محض إرادة وقصد من طرف الكُتّاب والأدباء، إذ لا مجال للشك أنّ استلهامهم وتوظيفهم له كان وراءه بواعث ودواعٍ لذلك، فالعودة إلى التراث هي عودة إلى الأصل، وتوظيفه هو منح الأدب بصفة عامة خصوصية تُميّزه، إذ يربط النص بماضيه، ويعطيه بعده الثقافي والفنّي.

2_5 الدلالة السياسية:

يرى رياض وتّار أنّه كان لحرب حزيران 1967 انعكاسات سلبية على الوجدان العربي، إذ نَشَبتْ بين إسرائيل وكلّ من مصر وسوريا والأردن، وأدّت إلى احتلال إسرائيل لسيناء وقطاع غزّة والضفة الغربية، وتعتبر ثالث حرب ضمن الصّراع العربي الإسرائيلي. وهذا ما جعل المثقفين يقتنعون بضرورة تغيير البُنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية، ومن التقديس والانغلاق ولكن لتحقيق الوثبة الحضارية المنشودة.[1] إنّ الظروف التي مرّت بها الشعوب العربية، ومن بينها الحروب والمقاومات ضد الاستعمار سواء الانجليزي أو الفرنسي أو... الذي حاول محو الهوية الوطنية، واستئصال اللغة العربية من الشعوب العربية العريقة، وغرس الثقافة الغربية في المجتمع العربي، كلّ هذا كان له تأثيرا كبيرا على المجتمع، وهذا التأثير كان واضحا وجليّا في أدبنا، وبما أنّ « التراث هو كلّ ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء ماضينا أم ماضي غيرنا، سواء القريب منه أم البعيد".[2] فلا يمكن التنصّل من هذا الماضي العريق الذي يمثل تراثنا الحضاري والقومي، وكل هذه الظروف السياسية كان لها التأثير الكبير على الأدب شعرا ونثرا بصفة عامة، حيث "ترك الاستعمار بصماته على الدول المستعمرة بفتح الميم بفرض ثقافاته وفكره وتجنيده جيوشا من

---

[1] **محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 11**

[2] **محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 35.**

المثقفين لاقتلاع الأهالي من جذورهم عن طريق ممارسة الغزو الثقافي الدين اللغة والتاريخ والعادات والتقاليد، و كل ما يتصل بطبيعة الهوية "[1].

[1] عمر مخلوف ، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص: 14

الفصل الرابع :

البنية السردية

في المتون التراثية

المبحث الأول:

تأصيل المصطلحات السردية

1. **تأصيل المصطلحات السردية:**

اشتغل الفكر العربي بمناهج متعددة، حيث اختلفت هذه المناهج الأدبية باختلاف الأجناس الأدبية، من قصة، رواية وأقصوصة وغيرها من النصوص ، أما المناهج النقدية فمنها الأسلوبية والتفكيكية والسيميائية .... على سبيل الذكر لا الحصر. إن ما يهم الباحث في هذا المجال هو المصطلح بعينه، فباختلاف المناهج تتباين المصطلحات مما يصعب على الباحث تحديد مسار بحثه بالضبط، ويُقصَد بالمصطلح هنا هو « وحدة لغوية أو عبارة لها دلالة لغوية أصلية، ثم أصبحت هذه الوحدة أو العبارة تحمل دلالة اصطلاحية خاصة ومحددة في مجال أو ميدان معين لعلاقة ما ، تربط بين الدلالة اللغوية الأصلية والدلالة الاصطلاحية الجديدة »[1] كما أن خالد الأشهب يذكر في كتابه المصطلح العربي تعريفا للمصطلح، فيعرفه على أنه « وحدة لغوية يشير إلى المفهوم المحدد في لغة الاختصاص ويمكن أن يكون كلمة أو كلمات... »[2] فباختلاف الدلالة اللغوية الأصلية والدلالة الاصطلاحية الجديدة تختلط على الباحث المصطلحات، ودلالة كل هذه المصطلحات. وتعد النصوص الأدبية الشاغل الوحيد بالنسبة للباحث في مجال النقد الأدبي ، سواء أكان نصا قرآنيا أم أدبيا أم شعريا، ولما كانت النصوص الروائية هي مجال البحث في هذه الدراسة، فكان لابد أن نبحث ماهية النص، هل هو الخطاب بحد ذاته أم يختلف عنه ؟ وإذا كان هناك اختلاف، فما علاقة النص بالخطاب ؟

[1] عبد الله الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، ص 14

[2] خالد الأشهب ، المصطلح العربي البنية و التمثيل ،عالم الكتب الحديث ، إربد الأردن، 2011 ، ص 234

1_1النص:

لغة : جاء في لسان العرب في مادة نصص: النص : رفعك الشيء ، نص الحديث ينصه نصا: رفعة، وكل ما أظهر ، فقد نُصّ ، وقال عمرو : ما رأيت رجلا أنصّ للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند، فقال نص الحديث إلى فلان : أي رفعه .[1]

اصطلاحا: النص نسيج كلمات وجمل تامة لها دلالة، إذ يعرفه عبد الله إبراهيم على أنه «بئر غزيرة الماء، كلما متح منها نشطت عروقها ، وتدفقت روافدها ، وتجددت مياهها ، وهو أمر يكشف الإمكانات غير المحدودة من الإيحاءات التي تصدر من النصوص الأدبية ويفضي إلى تعدد في إمكانات التحليل والاستنطاق ».[2] فبهذا المفهوم يعد النص بنية تقضي إلى دلالات متعددة ، أما وجوده فمُبْهم لا يتحقق إلا بالقارئ « هذا العالم المتخيل الذي يصعب ولوجه إلا بأن يتجهز القارئ بالعدة المنهجية المناسبة التي تيسر له أمر كشف هذا العالم واستكناه طبيعته، والإفادة منه على نحو خلاق بما يثير في نفسه وعقله اللذة والمعرفة في أن واحد » [3] ويقول سعيد يقطين في هذا السياق « النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية ـأو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة » [4]

ويتعين على القارئ مسك خيوط هذه البنية الدلالية التي تنتجها الذات ، وأن يتجهز بالعدة المنهجية لفهم هذه البنية، إذ لا مجال للشك أنّ النص من المفاهيم الجديدة على اختلاف ما

---

[1] **ابن منضور ، لسان العرب ، المجلد الثامن ، ص : 575**

[2] عبد الله إبراهيم ، صالح هويدي ، تحليل النصوص الأدبية قراءات نقدية في السرد و الشعر ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، **1998** ، ص: **9**.

[3] **المرجع نفسه ، ص: 10.**

[4] **سعيد يقطين انفتاح النص الروائي النص و السياق ، ص: 32** .

استعمل قديما فهو « ما نقرأ ، وهو تلك البنية السطحية الخطية ، أو ذلك المظهر الكرافي كما هو مُتَجل على الورق » [1]

في حين يرى " روبرت دي بوجراند " في كتابه النص والخطاب والإجراء أن النص « نظام فعال على حين نجد الجمل عناصر من نظام افتراضي » [2] ثم يذكر أن النص تجل لعمل إنساني لإنتاج نص فيقول في ذلك « لا يمكن النظر إلى النص بزعم أنه مجرد صورة مكونة من الوحدات الصرفية morphemes أو الرموز، إن النص تجل لعمل action إنساني ينوي به شخص أن ينتج نصا ويوجه السامعين به إلى أن يبنوا عليه علاقات من أنواع مختلفة، وهكذا يبدو هذا التوجيه مسبب لأعمال إجرائية والنصوص تراقب المواقف ... » [3]

اختلفت التعريفات باختلاف الاتجاهات والمناهج والمدارس، والواضح أن هناك من يرى أن مفهوم النص لا يقتصر على الكتابة بل يتجاوزها إذ أن اللوحة الزيتية نص، والمشهد المسرحي نص كذلك الخ.. والنص مفتوح ، تعريفاته شاملة وله القدرة على تحقيق معان عدة من خلال تفاعله مع نصوص أخرى، وانتشاره وتتحدث جوليا كريستيفا عن النص، فتراه كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان، فتقول « نحدد النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة كشف العلاقة بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه ، فالنص إذن إنتاجية وهو ما يعني:

1- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع ، ولذلك فهو قابل للتنازل عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة .

---

[1] **سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص :13**

[2] **روبرت دي بوجراند ، النص والخطاب والإجراء ، تر تمام حسان ، ط 1 ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1998، ص: 89**

[3] **المرجع نفسه ، ص : 92**

2- أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي ، ففي فضاء نصي معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى » [1] ، فالنص عندها إنتاجية تعني أمرين:

أ- علاقة النص باللغة .

ب- يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى ، أي عملية تناص ، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى .

2_1 - الخطاب : لغة : لسان العرب في مادة خَطَبَ ، يقال: خَطَب فُلَان إلى فُلاَن فَخَطبه وأَخْطَبَه أي أجابه، والخِطَاب والمُخَاطَبة: مُرَاجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مُخَاطَبَة وخِطَابًا، وهما يَتَخَاطَبان [2].

اصطلاحا : يعد الخطاب هو الآخر مجالا خصبا ورحبا للدراسة، إذ تضاربت حوله الآراء سواء في شكله أو في مضمونه، فالخطاب باللغة اللاتينية discour، وما يقابله بالانجليزية discourse ، يقدم أصحاب معجم اللسانيات (1973) ثلاثة تحديدات للخطاب :

فهو أولا « يعني اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلف بانجازه ذات معينة، وهو هنا مرادف للكلام بتحديد دي سوسير، وهو يعني ثانيا وحدة توازي أو تفوق الجملة ويتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية وهو هنا مرادف للملفوظ، أما التحديد الثالث فيتجلى في استعمال الخطاب لكل ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل" [3] فالخطاب يفرض وجود ذات مرسل يقابلها مستَقبِل، فهناك من يراه مرادفا للكلام، وهناك من يعرّف الخطاب على أنه « في كليته مؤسس على دورة كلامية تقود من أنا مذكرة تؤسس عالمها انطلاقا من " أنت " وانتشاره مؤقتة هي البداية والنهاية في كل

---

[1] جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر فريد الزاهي ومراجعة عبد الجليل ناظم، ط1،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص : 21

[2] ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد الثالث مادة خطب ، ص: 137.

[3] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، ط4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، 2005 ، ص ، 21 .

الأفعال السردية ، إنّ أي إخلال بهذا النظام التلفظي هو إخلال بنظام القيم المبثوثة في النص» [1]

ويفرق " سعيد يقطين " في كتابه من النص إلى النص المترابط بين الخطاب والنص، فيربط الأول بالمظهر الخارجي، والثاني بالمظهر الدلالي، من منطلق أن التحليل لا يمكنه أن يتوقف عند حدود الوصف (الخطاب) ، وأنّ عليه أن يتعداه إلى التفسير (النص) [2] .

إنّ الخطاب مصطلح متعدد التعاريف والمفهومات، واسع المعاني والدلالات، فهو من المصطلحات التي ولجت الدراسات النقدية الحديثة، وأصبحت أكثر تداولا بين النقاد « إنّ مصطلح خطاب، من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطاب يحيل على نوع من التناول للغة، أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدد ، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية احتياطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة، والخطاب بهذا المعنى لا يحتمل صيغة الجمع، يقال (الخطاب) و (مجال الخطاب) ، وبما أنه يفترض تمفصل اللغة مع معايير غير لغوية فإنّ الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف، غير أنه يدخل في سلسلة من التقابلات: خطاب/جملة ، خطاب/ملفوظ ، نقاش متلفز ، مقالة صحفية ، رواية إلى آخر...»[3]

وهناك من يرى أن النص والخطاب شيء واحد ، فلا اختلاف بين النص والخطاب ، وجيرار جنيت Gerard Jenette(1930) ، أحد القائلين بأنه لا اختلاف بينهما إذ يقول إنّ «الخطاب السردي، الذي يبدو في الأدب وخصوصا في الحالة التي تهمنا ، نصا سرديا ، لكن تحليل الخطاب السردي كما أفهمه يستتبع باستمرار دراسة العلاقتين وأعني من جهة

---

[1] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ط1 ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2008، ص : 54

[2] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط ، ص،: 117

[3] دومينيك منقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر محمد يحياتي، ط1، منشورات الاختلاف، 2005، ص : 44

العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها (الحكاية بمعناها الثاني) ، ومن جهة أخرى العلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي يُنْتِجه » [1]

اختلفت الآراء في مفهوم الخطاب بأنواعه، سواءً كان شفهيا أم مكتوبا وتعددت، يرى النقاد المعاصرين أمثال رولان بارث (1915 – 1980) أن الخطاب جملة كبيرة ، ومنها السّرد يصير جملة كبيرة ، هذا الأخير يقطع الصلة بين المؤلف وبين مُؤَلَفِه ونصه ، إذ نادى بموت المُؤَلِف ، فالمؤلف لا علاقة له بما أبدعه وما كتبه، دافعا المؤلف غلى الموت، وبهذه النظرية أصبح يُحَلل النص ويقرره بعيدا عن مُؤَلفه ، ويتناوله القارئ بالتفكيك والهدم بغية توليد دلالته، ثم يقوم بإعادة بنائه ، ولملمة أجزائه ومكوناته ، كل هذا بعيدا عن حياة مؤلفه وظروفه الاجتماعية . وبالعودة إلى الخطاب، في تعريف تودوروف تزفتان (1939) فهو عنده نوعان «خطاب نقدي وهو الممارسة التي يكون فيها الناقد كالمنجز لا يستطيع أن يتحدث إلا خطابا مثقوبا ، وهي مرحلة يظهر فيها تحويل الأنا إلى علاقة ، حيث يبقى له سوى أن يصمت عبر نوع من الدرجة الصفر للمتكلم ــ أما النوع الثاني فالخطاب الأدنى ، فهو خطاب يهدف إلى التعبير» [2] ومن النقاد العرب، سعيد يقطين الذي يرى أن الخطاب ما هو إلاّ « الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية ، قد تكون المادة الحكائية واحدة ، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها »" [3]، فهو يرى أنّ الخطاب يختلف عن النص على غرار ما قاله جيرار جنيت G Genette.

أما رابح بوحوش فيرى أنّ « الخطاب في البحث النقدي هو فعل النطق ، أو فاعلية تقول وتصوغ في نظام ما يريد المتحدث قوله ، الخطاب إذن كتلة نطقية لها طابع الفوضى،

---

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص: 38

2 للتوسع أكثر ينظر "تزفتان تودوروف وآخرين، الخطاب النقدي الحديث، تر أحمد المديني، الدار البيضاء، ط2، 1989 .

3 سعيد يقطين، تحليل الخطاب السردي، ص : 20.

وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء، ليس هو تماما الجملة، ولا هو تماما النص بل هو فعل يريد أن يقول » [1]

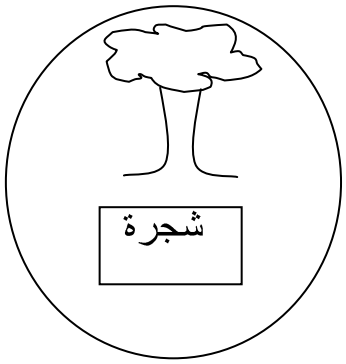
2 الحكاية الخرافية عند فلاديمير بروب :

2_1 العلامة عند دي سوسير :

تعدّ العلامة جوهر الإبداع ، فهي تربط بين الصورة السمعية و التصور الذهني ، يطلق " **دي سوسير** (1857–1913) على الحدين اللذين تستدعيهما العلامة : الدال و المدلول .

- *الدال: الصورة السمعية.*
- *المدلول: التصور الذهني.*

لنأخذ مثال على كلمة شجرة، هي الدال أما مدلولها فهو صورتها الذهنية (شكل الشجرة...) .



دال ← صورة سمعية

مدلول ← صورة ذهنية

ويؤكد دي سوسير أنه لا يمكن أن يكون هناك دال بلا معنى أو مدلول بلا شكل ، فقد استطاع هذا العالم اللغوي و بما جاء به من حقل اللسانيات التي اعتبرها جزءًا من علم الإشارات إذ يقول في هذا السياق : « علم اللغة هو جزءٌ من علم الإشارات العام ، و القواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة و تشغل هذه الأخيرة مكانة محددة بين الوقائع الإنسانية»[2]

---

1 رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، د ط، منشورات جامعة باجي مختار الجزائر، دت، ص: 85.

[2]Ferdinand de Saussure, cours de linguistique générale, Payot, 1967, P : 33.

ويعد العالم اللغوي دي سوسير واضح أسس البنيوية اللغوية بكتابة المعروف محاضرات في اللسانيات العامة Cours de linguistiques Générale ، و يفرّق دي سوسير بين اللغة langue ، والكلام Parole واللسان Language، فاللغة عنده هي نسق أو نظام من الإشارات أو العلامات ، ودراسة الطقوس و العادات و التقاليد هي علامات ، و علم العلامات هو العلم الوحيد القادر على تفسير هذه الظواهر ودراستها ، أما الكلام Parole ، فهو الاستخدام والممارسة لهذه اللغة التي يساهم في إنتاجها الفرد ، في حين أنّ اللسان المظهر الأوسع للنشاط اللغوي لامتلاكه القدرة الإنسانية للكلام . و موضوعات العلامة أو علم العلامات واسعة ، وهذا العلم ليس مقصورًا على الأدب فقط ، وإنما يدرس كلّ الموضوعات ، ويعالج موضوعا عاما، وتحدد العلامة على أنّها كيان مزدوج ذا وجهين ، الدال و المدلول ، الصورة السمعية (signifiant) والصورة أو التصور الذهني (signifie) ، ويؤكد دي سوسير على أنّ الصورة السمعية ليست الصوت المادي المسموع ، و إنما الدفع النفسي لهذا الصوت ، والعلامة يمكن أن تعادل المؤشر (l'indice) وبذلك يكون المؤشر أو العلامة ظاهرة غالبا ما تكون طبيعية وتدرك إدراكا حسيا مباشرا ، ويمكن أن تكون معادلة للشارة (le signale) و بهذا المعنى فإنّ العلامة والشارة جزء من صنف المؤشرات» .[1]

2_2 السيميائية (مدرسة باريس) :

نتحدث أولا عن هذا المصطلح ، **يقول الله عز وجل**

﴿ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ﴾ *سورة الفتح الآية :29 *

[1] **للتوسع أكثر راجع : عبد الجليل مرتاض ، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية و التراث ، (د ، ط) ،منشورات قالة ، الجزائر ، 2005 ، ص : 35 وأيضا**
G.Mounin : Dictionnaire de linguistique , Paris , 1974

والمقصود من الآية الكريمة أنّ أثر السجود واضح في وجوههم، و قد شكل ما يدل على كثرة السجود وهي العلامة. وقد عُدْنا إلى معجم اللغة العربية لابن منظور "لسان العرب" فهو سبيل كل باحث يهتدي به في كلّ دراسة وبحث ، وقد جاء فيه أنّ السيما ياؤها في الأصل واو ، وهي العلامة يعرف بها الخير والشر ، قال الله عزّ وجلّ ﴿ **تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهم** ﴾ **سورة البقرة الآية : 237** قال وفيه لغة أخرى السيماء بالمد والسُومَة والسِيمَة والسيمياء : العلامة [1] ومن هنا كان الفهم الجديد، انطلاقا من العالم اللغوي دي سوسير لهذا العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية « من الممكن أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل (...) ، ونقترح تسميته ب sémiologie أي علم العلامات»[2]

أما بيرس فيسميها ب Sémiotique ، و هي تعني نظرية عامة للعلامة و تمفصلاتها في الفكر الإنساني ، فسيمياء بيرس باعتبارها منطقا عاما و شموليا يدرس و يستوعب كلّ الظواهر، ويسعى إلى صياغة قواعد مجردة وقيم شاملة للتمييز بين الخاطئ والصحيح ، « لم يكن بمقدوري دراسة أي شيء كيفما كان رياضيات ، أخلاق ، اقتصاد ، علم الفلك ، علم النفس ، ... إلاّ دراسة سيميائية » [3]

عرف النقد العربي الحديث و المعاصر مجموعة من المناهج النقدية من خلال المثاقفة والترجمة والاحتكاك بالغرب ، والمنهج السيميائي واحد من هذه المناهج التي ولجت الدراسات النقدية العربية، وهو من المناهج المتعددة الاتجاهات والمذاهب، فالسيميائية دراسة لأشكال المضامين، وتنبني على خطوتين أساسيتين هما : التفكيك و التركيب، وترتكز على ثلاثة مبادئ:

- تحليل محايث : وهو عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة .

---

[1] **ابن منظور، لسان العرب، مج 4، ص/ص: 759/758.**

[2] **FERDINAND DE SAUSSURE, COURS DE LINGUISTIQUE, p. 33**

[3] **Pierce, P: 32.**

- تحليل بنيوي .
- تحليل الخطاب : يهتم ببناء نظام لإنتاج الأقوال و النصوص .

فالسيميائية أو السيميولوجيا « طلب كنظرية عامة للغة و معالجة فلسفية لها في هذا المعنى يمكن القول بأنّ دراسة اللغة التي ظهرت منذ القدم تحتوي ضمنيا على نظرية سيميوطيقية » [1]

تروم السيميائية تحليل النصوص السردية أو الشعرية ، وما يهم السيميائي هو النص بعيدا عن الظروف الخارجية التي نتج ضمنها هذا النص، فالهدف الأساس هو استكشاف المعنى، إذ يؤسس التطبيق السيميائي ما هو ملائم لموضوعها، والباقي يبقى خارج حقل ممارستها وتطبيقاتها. يتمثل موضوع السيميائية في « السيرورة المُؤَدية إلى إنتاج الدلالة ، أي ما يطلق عليه في الإصطلاح السيميائي السيميوز(Sémiosis) ، والسيميوز في التصور الدلالي الغربي هي الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات و تداولها ، إنها سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتبارها علامة ، فالكلمة أو الشيء أو الواقعي ليست كذلك إلاّ في حدود إحالتها على سيرورة ، فلا شيء يمكن أن يدلّ من تلقاء ذاته ضمن وجود أحادي في الحدود و الأبعاد ، فالواحد معزول كيان لا متناه ، و وحده التحقق من خلال محمول مضاف يمكن أن ينتج دلالة » [2]

يتجلى موضوع السيميائية في الهدم والبناء، والبحث عن المعنى (Le Sens) ، فقد ساهمت كثيرا في توضيح قضايا المعنى، ولما كانت العلامة (الدال و المدلول) تحمل دلالة، أي لا دال بدون معنى، فقد اقتضت السيميائية دراسة المعنى وتأويله. والسيميائية

---

[1] دليلة مرسلي ، مدخل إلى السيميولوجيا (نص – صورة) ، تر عبد المجيد بورايو ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995 ، ص : 11

[2] سعيد بنكراد ، السيميائية مفاهيمها و تطبيقاتها ، ط 2 ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا اللاذقية ، 2005 ، ص : 33 .

منهج بنيوي يستمد الكثير من مبادئه وعناصره من المنهج البنيوي اللساني (ما جاء به سوسير كالمصطلحات : نسق، المستوى السطحي، المستوى العميق، بنية ...) .

يعدّ فلاديمير بروب من المُنَظرين الأوائل الذين كان لهم الدور الريادي في هذا المجال، فقد درس الحكاية في كتابه مورفولوجية الحكاية Morphologie du Conte وحدّد مفهوم الوظيفة بأنها « فعل الشخصية منظور إليه من خلال مساره في الحكاية » [1]

وقد حدّد واحدا وثلاثين وظيفة وهي:

1-النأي.

2-المنع.

3-الانتهاك.

4-الاستنطاق.

5-الأخبار.

6-الخدعة.

7-التواطؤ.

8-النقص.

9-الوساطة.

10- بداية الفعل المعاكس.

11- الانطلاق.

12- الواهب الأول.

13- ردّ فعل البطل.

14- استلام البطل الأداة السحرية.

[1] **F.Propp, Morphologie du conte, Suivi de les transformations des contes merveilleux, traduction de Dérrida , Todorov , Poétique sevil, P : 31 .**

15- السفر بصحبة دليل.

16- المعركة.

17- علامة.

18- انتصار.

19- إصلاح.

20- العودة.

21- المطاردة.

22- النجدة.

23- الوصول متنكرا.

24- دعاوى كاذبة.

25- مهمة صعبة.

26- مهمة ناجحة.

27- التعرف.

28- الانكشاف.

29- تغير الهيأة.

30- العقاب.

31- الزواج.

ويعتمد بروب على النقاط التالية في تحليله للحكاية :

- الوظائف تتتابع ولا تتشابه [1]
- عدد الوظائف محدودة .
- الوظائف ثابتة و الشخصيات وأسماؤها متغيرة.

[1] **Todorov, T, les genres du discours, seuil, Paris, P : 65.**

- لا تُقْصي أية وظيفة أخرى . [1]

ويعرّف الحكاية الخرافية على أنها « حكاية مؤسسة بحسب التعاقب المستمر للوظائف المذكورة بكلّ أنواعها ، مع غياب بعض منها في حكاية مُعَينة وتكرارها في حكاية أخرى» [2] ، فقد اتخذت الدراسات النقدية من عمل بروب ، معيارا لطرائقها في الوصف والتحليل، وجرى تطبيق ما جاء به بروب تطبيقا واسعا في شتى مجالات الأدب الشفهي وفي حقول كثيرة، كالحكاية والقصة والرواية، ويذكر كلود بريموند في تعريف الوظيفة أنّ مقطوعة « الوظائف دائما ما تكون متشابهة أو مماثلة » [3] ، كما أنّ ما قام به بروب منهجٌ جديدٌ لتحليل النصوص، إلى جانب الشكلانيين الروس الذين بَنوا نظريتهم على الشكل ، وتعتمد دراسة بروب على النظرة الهيكلية الوصفية، باعتبار أنّ الحكاية مؤسسة بحسب تعاقب الوظائف، ويمكن تناول الحكاية بصيغة هزلية، أو صيغة بطولية، ويمكن أيضا للحكاية أن تدور حول خمسة عشر موضوعا [4] ، ويذكر فلاديمير بروب أنّ الحكاية لابد أن تتم وفق منهجية استنتاجية déductive صارمة، أي أن تنتقل من الجسمان إلى النتائج »[5]

فجمع بروب حوالي مائة حكاية عجيبة مستقيا ما « المثال الوظائفي الذي يعني به : عمل الفاعل معرّف من حيث معناه في سير الحكاية » [6] ، ثم حدد سبعة أنماطٍ من الشخصيات هي: المعتدي ، الواهب – المساعد ، الأميرة ، المرسل ، البطل ، و البطل المزيف ، وتتوزّع الوظائف على هذه الشخصيات، ولا يكون في الحكاية كلّ الوظائف ، وقد تتكرّر في حكاية أخرى ، ورمز بروب للوظائف بالحروف اللاتينية :

---

[1] Vladimir Propp, Morphologie du conte, P : 79-80
[2] Vladimir Propp, Morphologie du conte, P: 122.
[3] Claude Bremond, logique du récit, Seuil, Paris, 1973, P : 15
[4] فلاديمير بروب ، مورفولوجية القصة ،تر سميرة عمو وعبد الكريم حسن، ص : 24 .
[5] المرجع نفسه ، ص : 40 .
[6] فلاديمير بروب ، ص:33.

- ***وظيفة الإساءة A***
- ***وظيفة الزواج W***
- ***الأداة السحرية E....***

أما غريماس فقد قام بتعميق مفاهيم بروب، وبلورتها في تصورٍ منطقيٍ شامل للأجناس الأدبية إلى جانب ميشال إيريفه ، وجوزيس كوريس ، فتشكّلت مادة جديدة شهدت ولادتها في الستينيات مع تطور البنيوية ، وقد اتخذت من تحليل الأدب الشفوي والميثولوجيا نماذجها التأويلية الأولى ، وقد سُميَت بمدرسة باريس من خلال ما صدر عن أصحابها من كتبٍ تعتمدُ تسمية المدرسة Sémiotique de l'école de Paris مُشِيرة لتصوراتها النظرية والمنهجية والتطبيقية ، وكتاب مدخل إلى السيميائية السردية والحكائية لجوزيف كورتيس دليلٌ منهجيٌ بَيِّنٌ للباحث . ومن هنا قلص غريماس الوظائف لدى بروب إلى ستة عوامل هي[1] :

- ***المعارض.***
- ***المساعد.***
- ***المرسل.***
- ***المرسل إليه.***
- ***الذات.***
- ***الموضوع.***

وبما أنّ السيميائية علم يُعْنى بتفسير الظواهر المحيطة بنا وتأويلها ، فقد تتعدد القراءات والتأويلات بحسب كلّ أكاديمي ، ودارس في هذا المجال ، و حن نتكلم هنا على النصوص السردية ، « فهناك نظريات حديثة تقول بأنّ القراءة الوحيدة الجدية للنصوص هي قراءة

[1] **للتوسع أكثر راجع Greimas ; Courtes ; Sémiotique dictionnaire raisonné de la theorie du language.**

خاطئة، والوجود الوحيد للنصوص يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها ، فالنص كما يشير إلى ذلك تودوروف هو نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى»[1] .

وفي هذا المجال ، مهمة السيميائي تفكيك النصوص النثرية والشعرية واستئصال المعنى الخام ، مادام النص أو الخطاب هو مجموعة من الإشارات أو العلامات فقد « يبدو السيميائيين يؤلفون ناديا خاصا ، لكن اهتماماتهم لا تعنيهم من دون غيرهم (...) ، قد يقودنا تفحّص منظورات السيميائية إلى الإدراك أن المعلومات أو المعاني ، لا يحتويها العالم أو الكتب أو الحواسيب ، أو وسائل الاتصال السمعية البصرية ، المعنى لا ينقل إلينا، نحن نولده، مستندين في ذلك إلى شفرات واصطلاحات لا نعيها عادةً ، وإن وعي هذه الشفرات هو في حدّ ذاته مشوق ويزيد من قدراتنا العقلية ، نتعلم من السيميائية ، أننا نعيش في عالمٍ من الإشارات ، وأنه لا يمكننا فهم أي شيء إلا بواسطة الإشارات ... »[2] فالسيميائي إذن لا يهتم بصاحب النص وإنما النص ذاته ، وبمعنى ماذا قال ؟ وكيف قال ؟ بالبحث عن الشكل والمضمون ، واستكشاف مدلولاته المحتملة مادام النص « عبارة عن علامات أي دوال ومدلولات ، أشكال و مضامين، فالمدلولات تحمل قيما اجتماعية و تاريخية أكثر منها فنية ، الأمر الذي ذهب إليه امبرتو إيكو، فالفكرة الواحدة قد تحملها آلاف الصيغ لكنها تظل نفسها ، ومع ذلك فإنها تسمو وتنحط من محتوى إلى آخر رغم تماثل المعنى، ومن هنا ضرورة الحديث عن الشكل»[3]

---

[1] إمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، تر سعيد بنكراد ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، 2004 ، ص : 22 .

[2] دانيال تشاندلر ، أسس السيميائية ، تر طلال هبة ، ط1 ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان، 2008 ، ص : 43.

[3] نبيلة زويش ، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي ، د ط ، دار الريحانة للكتاب ، الجزائر، 2007 ، ص: 6.

3- الموروثات السردية العربية :

إن الحكاية، أو الرواية، أو القصة، أو القصة القصيرة وغيرها اعتمدت دائما طريقة واضحة، وإن كانت متعددة المسالك هذه الطريقة الفنية تشوّق القارئ على استكمال القراءة، وهي تقنية تعتمد أثناء الكتابة، ويقصد بالكتابة الفعل أو « الوسيلة الوحيدة التي يمتلكها الكاتب لتجاوز محنته وتلطيف الأجواء التراجيدية التي تعيشها فئات المجتمع المختلفة، تعلن هذه الكتابة ثورتها على المكرّس والسائد لتكسو الطابو، إنها كتابة تفجر الذاكرة والنص في بحث عنيف عن المعنى الجديد المخلص من التراجيديا»[1] .

وللكتابة أساليب عدة يعتمدها الكاتب، ويختار ما يفيد مقاصده السردية بأسلوب تقني يُوصِله بسلاسة إلى العقدة أو الحبكة التي تفكك نسيج الرواية مثلا أو القصة ...، وبها تتعكر الأجواء وتتعقد، يعرفها خليل رزق بقوله « الحبكة هي خطة أو درع السرد، إنها تلك الخطة المرسومة التي تُدَعم و تُنظم سائر الأجزاء »[2] إنّ ما ذكرناه آنفا يستلزم طريقة أو أسلوبا في التقديم وما نعنيه هو *السرد* .

اهتمت الدراسات النقدية الغربية والعربية على حد السواء بالسرديات إلى حدّ الاقتراب من علم السرد، فَأَوْلَتْ هذا العلم عناية فائقة، وخُصصَتْ له بحوثا ودراسات نظرية وتطبيقية، بتنظيم ملتقيات ، وإصدار كتب ومجلات ، ومن النقاد العرب سعيد يقطين في مؤلفاته :

- تحليل الخطاب السردي (الزمن ، السرد ، التبئير) 1989
- الرواية والتراث السردي 2006
- المصطلح السردي العربي.
- الكلام والخبر مقدمة السرد العربي 1997 وكذلك سعيد بنكراد في مؤلفاته .

---

1 **محمد داوود، الأدباء والشباب والعنف في الوقت الراهن، مجلة إنسانيات في الأنثربولوجيا والعلوم الإجتماعية " عدد 10، 2000 ،مجلة (IV ،1)، ص/ص: 33/32.**

2 **خليل رزق، تحولات الحبكة، ص: 36**

- مجلة علامات (تعنى بالسرديات و السيميائية) صدر عددها الأول سنة 1994 .
- السرد الروائي وتجربة المعنى (2008) وغير من المؤلفات التي لم نذكرها .

أما من النقاد الغرب، فلاديمير بروب (1895-1970) ، الذي كان جلّ اهتمامه حول السّرد أو الحكاية و من أهم مؤلفاته :

- مورفولوجية الخرافة Morphologie du conte حيث اتخذت الدراسات النقدية بما جاء به المنظر فلاديمير بروب معيارا في الوصف والتحليل في حقول الحكاية والقصة ...

ضف إلى ذلك A.J.Greimas (1917-1992) هذا الأخير من رواد و مؤسسي مدرسة باريس السيميائية إلى جانب ميشال إيريفه (1936) ، وجوزيف كورتيس، إذ كان لهم الفضل في تبنّي معطيات هذا العلم ثم تجنيده و استثماره و كان اهتمامهم دراسة المعنى Le Sens

- Du Sens I, ESSais sémiotiques , Seuil , Paris .
- Maupassant, La sémiotique du texte , Exercices sémiotique Pratique des Passions Des états de choses aux états d'Ame .

وهذه عينة من كتب عدة سنوردها في مكتبة البحث، فالدراسات السردية وإسهامات النقاد كثيرة ومختلفة باختلاف التوجهات النقدية والإيديولوجية.

إن كل ما تقدم سابقا يصب في مجال السرد، ويعد السرد في حدّ ذاته مصطلحا ولج الدراسات النقدية الحديثة و المعاصرة، وأصبح الهاجس الأول في البحوث السردية، فالسرد أو السردية «نشاط إنساني للتمثيل، وإنتاج الدلالات، لا تعبأ بمادة تمظهرها، فهي قابلة للظهور من خلال مواد تعبيرية أخرى غير اللسان السينما، المسرح، الحركات الجسدية ، الصور المتحركة أو الثابتة » [1] ولا يزال هذا المصطلح يعاني عدم الاستقرار شأنه شأن بقية

[1] **سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ط2، منشورات الاختلاف الجزائر، 2003، ص:32**

المصطلحات (السيميائية السردية بالخصوص) ، فللكتابة نمط أو طريقة معينة هادفة يتخذها الكاتب للوصول إلى مبتغاه وهدفه بالذات ، سواء كان غرضه نمطا سرديا والحديث هنا عن الرواية ، أو القصة ، أو أي نمط نثري آخر، ولابد من الإشارة هنا إلى أن الكتابة* إلهام ، وفن في صياغة الكلمات والعبارات، تجعل القارئ يقبل عليها ، إذ تعكس صورته و تعبر عن أحاسيسه وشعوره فيما يكتب، فهو بهذا يشكل مُؤَلفا يلمس به القلوب من خلال كلماته النابعة من آلامه العميقة، وتأملاته العميقة في الحياة . وألف ليلة و ليلة مُؤَلف ولج قلوب قُراءه، وأتحف المكتبات العربية، بمضمونه وحكاياته.

فالسرديات حقل الكتابة النثرية التي تندرج ضمنها الرواية والقصة والحكاية وغيرها فهي «طريقة الراوي في " الحكي " أي في تقديم الحكاية " [1] ، ويروم المؤلف بها تمثيل عالم تخييلي من شخصيات ، وأمكنة ، وأزمنة ، وأحداث ...

فالمرويات الموروثة كانت دائما مرجعا أساسيا لكتاب كُثُر تميزت بها كتاباتهم ، وشكلت تمازجا وتعالقا نصيا (نص قديم و نص جديد أو لاحق) ، والسرد قائم في هذه الموروثات (ألف ليلة وليلة) وقائم في الرواية كذلك ، في القصة ، في الحكاية ، وفي الأسطورة فهو «يمثل في القرن التاسع عشر مرحلة التحول و ليس القطيعة ، التحول عن النسق التقليدي و بداية تأسيس نسق جديد لقد جرى تحول بطيء وغير منظور أحيانا في وظيفة السرد و في أساليبه ، وفي تركيب عناصره ومكوناته ، والحق ففي السرود يصعب الحديث عن قطيعة » [2] فهو الموجه الأساس للحركية الروائية بجميع تفاصيلها وهو «الممون الرئيسي لحركة الحدث الوجودي ، أو هو المبرر الفعال للهم الوجودي المشترك بين الشخصية الروائية و

*** نتحدث هنا عن مجال السّرد (الرواية).**

[1] صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ص:124.

[2] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2003، ص: 79.

الذات الوطنية و بذلك ترتبط قيمة السرد وتتجلى فعاليته بالذات المطلقة مبدعة كانت أم قارئة أم معنية بالحدث الروائي، المنتشية بالتقاسيم المنغمة على أوتار لغة تقطر شفافية وعذوبة».[1]

وتعد كل من القصة، والراوي (السارد) ، والمروى له عناصر أساسية داعمة للعملية السردية بوصفها طريقة تُقَدم بها وتُروَى بها القصص أو النصوص ، أو هو « وعي بالظاهرة الإبلاغية، ويشكل بمفرده القسم الأكبر من جماليات الخطاب لأنه ليس أداة ناقلة ، أو طريقة تبسيطية لتشكيل الحكاية ، وإنما إحدى غايات الكتابة في مواجهة ألم القول ، وفي التصدي للرتابة والمعيار و الذات »[2] فالسرد إذن ، مكون محايث للنص المسرود .

ويعود الفضل للناقد البلغاري تزيفيتان تودوروف (1939) ، في ظهور هذا المصطلح سنة (1969) ، للدلالة على العلم الذي يدرس أشكال القصص المختلفة إذ « ترتبط دلالة هذا المصطلح بالسرد بوصفه شكلا أدبيا يقابل الشعر ، انطلاقا من العبارة التي راجت في نظرية الأدب و مفادها أن الأدب ليس إلا فنّ الشعريات والسرديات ، وفي ضوء هذا التحديد تكون السرديات حقل الكتابة النثرية التي تندرج فيها القصة ، والحكاية و الرواية ، وهي أشكال تتجه إلى القارئ في حين أنّ السرد الشفوي ، وأشكاله : القصة والحكاية والرواية ، يتجه إلى المستمع ويشترك السرد الكتابي و الشفوي في وجود الراوي الذي تعهد إليه عملية السرد» [3]

صاغ تودوروف هذا المصطلح في كتابة قواعد الديكاميرون ، إذ أصبح فيما بعد مادة بحث لكثير من الطروحات سواء في حقل الدراسات النقدية الأدبية أو غيرها كالتاريخ أو الصحافة ...

1بشير بويجرة محمد ، بنية الزمن في الخطاب الروائي ، ج2 ، ص/ص: 80-81
2 السعيد بوطاجين ، السرد ووهم المرجع ، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2005، ص:186
[3] هيثم سرحان ، الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم ، ط د ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، 2008 ، ص : 62 .

تروم السُرود والنصوص السردية إلى الخلق والإبداع وجلب القُـراء والمهتمـين بهـذا المجال ، من خلال لغة السرد الفنية والمتقنة في اختيار العبارات والكلمات المناسـبة التـي تحمل في طياتها أشجانًا و أحاسيسَ، وتعتبر اللغة أداة تواصل بين أفراد المجتمع ، فهي قناة اتصال وتواصل بين القارئ والسرود، وهي أيضا « ... محور أي عمل ثقافي وحضاري ، بل إنها أداة للتواصل لا يمكنها إلاّ أن تكون المحور المركزي لأي عمل » [1] ، فقد تكون لغة السرد « من حيث مفردات تنتظم في علاقات نحوية ، أولى مقومات البنـاء لكنهـا ليسـت الوحيدة ، تأتلف مع أنماط السرد وطرق الوصف وأساليب الحوار ، فيخرج العمل الروائـي كلاًّ متكاملاً » [2] وتأسيسًا على هذا القول، فأنماط السرد من وصف وحوار وأسلوب منتقـى، تشكل مرتكزا به يخرج العمل الإبداعي والروائي إلى الوجود متكاملاً.

فلغة السرد هي أساس بناء القصة والرواية والحكاية. إذ تساعد علـى تنميـة الحـدث وتقويته، وكلما كان دفق اللغة السردية في المتون السردية فاعلًا وبقوة، كانـت النصـوص السردية محكمة البناء، فاللغة تنمّ عن ثقافة صاحبها، وقدرته على الإبداع اللغوي، فلا مناص أنّ لكل فنّ وجنس أدبي لغته الخاصة، ولكلّ أديب لغته الخاصة كذلك.

يجدر بنا أن نعرّج على المُتَلقي للنصوص السردية، وكيف يواجهها ؟ تعدّ القراءة بالنسبة للمُتَلَقي بمثابة اختراق الحدود التقريرية الظاهرة للنصوص، والكشف عن الإيحاء والمضمون الباطني ليستخلص القارئ مختلف العلاقات بين عناصر النصّ، والأنساق التعبيريـة فهـي عملية معرفية إدراكية وضرورية أساسية في الحياة ، تغذي الفكر والعقل معا ، وعلى القارئ أن يكون ذا معرفة واسعة ليتسنى له قراءة نصه الذي بين يديه و كي « يتمكن مـن قـراءة نص و يبني عالما خياليا، ينبغي أولا أن يكون هذا النصّ في حدّ ذاته ذو مرجعية ، بعد ذلك نترك مخيلتنا تعمل على تصفية المعلومة المتلقاة ، وهذا يطرح أسئلة من نوع : مـا مـدى

[1] سعيد يقطين ، من النص إلى النص المترابط ، ص: 25
[2] صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد، ص: 123.

أمانة وصف هذا العالم (النمط)؟ في أي نظام جرت الأحداث (الزمن) ؟ إلى أي مدى نأخذ بالتشويهات الناتجة عن العاكس للرواية (الرؤية) ؟ »[1]

وما دام النص ذو مرجعية، يتمكن القارئ من قراءته وبناءه عالما تخيليا انطلاقا من النص الذي بين يديه ، وتعددت رؤاه ووجهات نظره له، ما دامت الكتابة العربية الحديثة قد انقلبت على كل ما هو تقليدي، أو على السرد التقليدي الكلاسيكي، تعددت الكتابات واختلف الكتاب من خلال تقنياتهم المستعملة، إذ تميزت كتابات البعض بأبعاد فلسفية، وهناك من جنح إلى استلهام التراث العربي والغربي على حد السواء، فأصبحت النصوص على اختلاف أنواعها وتقنياتها تزيد من وعي القارئ وتترك بصمات تشهد على واقعيتها وخصوصيتها ضمن خطابات أخرى، ومن هنا تعددت القراءات و من القراء من يجنح إلى قراءة التراث، وغيره بفضل السرد العربي القديم ، فتختلف هنا الرؤى في مختلف الأزمنة والأمكنة .

وعليه فقد ارتأينا البحث في دلالات النص التراثي السردي، واستئصال المعنى الخام محاولين ، مقاربة الموضوع من زاوية أدبية النص وسرديته أي ما يتعلق بالمقاربة السيميائية ، المتعلقة بالمفارقة السردية باعتبار أنّ الخطاب السردي يقوم أساسا على الحكي، وهناك روايات كثيرة تميزت بطابعها الحكائي كرواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف للأعرج واسيني ، ورواية نجيب محفوظ كذلك .

[1]Todorov, T, Les Genres du discours, Seuil, Paris, 1978, p : 90.

المبحث الثاني المفارقة السردية:

1- مفارقة العنوان .

2- المفارقة الزمنية.

1. المفارقة السردية:

1.1 تعريف المفارقة:

يقوم بفعل الحكي، راوٍ أو رُواة ، باختلاف وجهات نظرتهم للحيـــاة ، فالســـرد « فـــي وجودنا أوسع من مجرد رصد لإيقاع زمني يعود إلى وقائع مصدرها حقائق الوجود وحدها ، و يكون أشمل أيضا مما يمكن أن يصنّف ضمن تفصيل سيري يحتمي بوقائع تبنيها حياة فرد معزول لا امتداد لها خارج ملكوته الخاصّ»[1]

ولما كان السرد هو الطريقة التي تُسْرد بها المادة الحكائية ، فإن السارد أو الراوي قد لا يحاكي الواقع وإنما يفارقه ، ومن هنا يُعتبر مصطلح المفارقة l'irony ، من المصطلحات الحديثة ، التي أثارت العديد من التساؤلات ، يقول توماس مان : «إن المفارقة هي ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق »[2] تشير المفارقة إلـــى تضـــاد المعنـــى الظـــاهري والمعنى الكامن ، فهي تقوم على التناقض بين المعنيين ، الظاهر الـــذي تحملـــه العبـــارة ، والمعنى الخفي والكامن الذي تخفيه العبارة كذلك .

فالمفارقة لغة : من فرق : الفرق خلاف الجمع ، فَرَقَه يَفْرُقُه فَرْقًا ، وفَرقه ، وقِيلَ فَـــرَّقَ للصَلاَح فَرْقًا ، وفَـــرَّق للإفساد تفريقا ، وانفرق الشيء و تفرق و افترق .[3]

أما المفارقة في الاصطلاح فهي « لعبة لغوية ماهرة و ذكية بين طرفين: صانع المفارقـــة وقارئها، على نحو يُقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه

---

[1] سعيد بنكراد ، السرد سلطان الزمن ، مجلة علامات على الموقع الإلكتروني www.saidbengrad.net

[2] مفلح الحويطات ، المفارقة في رواية ليلة عسل لمؤسس الرزاز ، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) المجلد 28 (2)، 2004، ص:336.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة فرق، المجلد السابع، ص:82

بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضدّ »[1] والمفارقة صيغة من صيغ التعبير تفترض في المخاطب فطنة الاستماع ، أي إن عليه – المخاطب – أن يدرك أَنَّ في الكلام معنى كامناً فيه، وتقوم المفارقة على دعامتين أساسيتين : التناقض والسخرية . أما التناقض فهو وسيلتها إلى القارئ، وأما السخرية فهي للوصول إلى نقد أخلاقي أو تهذيبي، أو لإرساء قيمة اجتماعية. وعلى أية حال، فإن الكاتب يلجأ إليها بوصفها نوعًا من التأثير البعيد عن فجاجة الوعظ المباشر. وللمفارقة أنواع منها : البنائية، واللفظية، والدرامية ، ومفارقة الإلماح، ومفارقة المفهوم والتصور، ومفارقة الإيهام . وتتحدد المفارقة وفق بعض الدارسين من خلال أربعة عناصر هي:

- ✓ وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه.
- ✓ إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، إذ لا يتم التوصل إلى فهم المفارقة إلا بملاحظة هذا التناقض.
- ✓ غالبا ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمر إلى حد السذاجة أو الغفلة.
- ✓ لابد من وجود ضحية في المفارقة. [2]

المفارقة من المصطلحات الغامضة والشائكة وتثير الالتباس، فهو من المصطلحات الغربية، وقد اتخذت عدة معانٍ في خضم التأملات الفلسفية والجمالية المتفاعلة.

---

[1] مفلح الحويطات ، المفارقة في رواية ليلة عسل لمؤسس الرزاز ، ص 123-337 ، نقلا عن إبراهيم نبيلة، المفارقة ، مجلة فصول ، عدد 7 ، القاهرة، ص: 132 .

[2] المرجع نفسه، ص: 338.

1-2/ مفارقة العنوان : (في رواة البُزاة) :

إنّ قارئ عنوان الرواية " البزاة " من الناحية السطحية ، يعتقد أنّ الرواية تتحدث عن طيور البُزَاة ، المتميزة بشموخها و قوتها ورِفْعتها ، إلا أن المفارقة تتجلى هنا في المعنى الباطني للرواية والمقصود بها الأطفال المشاركين في الثورة التحريرية ، ذلك الطفل واعي بالثورة ، و بالنضال من أجل الحرية ، فالروائي عمد إلى هذه المفارقة في العنوان ، الذي يعتبر الواجهة الأساسية للنص ، لما له من وظائف ومنها جلب الانتباه كما « ينهض بوظيفة مزدوجة (تلفظية وإشارية) ووظيفة مُشَهيَة (طريقة تنتمي إلى التشويق) ، ويعتبر بمثابة كلام معسول و منمق يسبق عرض الحكاية بوصفها سلعة »[1] حاول الروائي أن يبين وعي الأطفال وإمكانية مشاركتهم في الثورة حتى الموت ، وذلك من خلال المقاطع السردية الآتية:

- أليس من واجبه أن يتشجع لمجابهة أي خطر بالسلاح الذي يليق به ؟
- بل جعل يرسم صورا لمستقبله و مستقبل أسرته . [2]
- بل إنه يتمنى أن يتمكن والده من أن يشحن بواخر الشركة التي يعمل بها بمختلف أنواع الأسلحة ويسلّمها للمجاهدين. [3]

وكذلك يبين الروائي متابعة الطفل لأخبار المجاهدين فيقول في ذلك:

- إنه يسمع بين الحين والآخر أخبارًا عن الخونة الذين يُلَاقون مصرعهم في المدينة وعن بعض القنابل اليدوية التي تنفجر في المقاهي الأوروبية ولكن ذلك غير كاف. [4]

فالمعنى الكامن في تضادٍ مع المعنى الظاهري للعنوان، فهي بهذا تمنح القارئ فرصةَ التأمل ثم القراءة فيما يقع بين يديه، و تدفعه إلى التبصر في معان موارية.

---

[1] **محمد الداهي ، سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المتجانس، رؤية للنشر والتوزيع ، ط 1 ، عمان، الأردن ، 2009 ، ص : 123 .**

[2] **البزاة، ص: 37.**

[3] **البزاة، ص: 38.**

[4] **البزاة، ص: 58**

2/المفارقةالزمنية:

يعتبر جيرار جنيت محور النظام ordre من أهم العناصر الزمنية التي تولّـد المفارقـة الزمنية، والمفارقة الزمنية واحدة من التقنيات المعتمدة لدى الروائي ، وذلك في كسره خطية الزمن، والتنافر القائم بين أزمنة النص الثلاثة (الماضي ، المضارع ، المستقبل) . فقضية الزمن أصبح «عنصرا معقدا و شريانا حقيقيا من شرايين الرواية " [1] للنص الروائي زمنين ، زمن طبيعي ، وهو الزمن الذي وقعت فيه أحداث الرواية ، ويذكر مصطفى التواتي فـي كتابه انّه «زمن الخلق أي الذي خلق فيه الكاتب عمله ، و معرفته ضـرورية لتنزيـل هـذا العمل في سياقه التأريخي و الاجتماعي لأنّه لا يوجد عملٌ فني قائم مهما كـان خياليًـا»[2] ، وزمن آخر هو زمن السرد الذي يستعمل فيه الكاتب تقنيات سردية زمنية . فـالزمن « هـو الإطار الذي يحوي الحدث ويتطور في ثناياه و تفصيلاته و يبدو عامل الزمن في كثير مـن الدقة مهمًّا». [3]

تخدم المفارقة الزمنية النص فنيًا وجماليًا، إذ تفترض القصة أو الرواية تكسـير خطيـة مسار السرد، فيلجأ الكاتب إلى تقنية اللواحق التي « تهدف أساسا إلى إعادة التذكير بالأحداث الماضية أو المقارنة بين موقعين أو لرصد وضعية الشخصية في مرحلتين مختلفتين».[4] تعد المفارقة السردية (الزمنية) مدخلا جماليا ومعرفيا كليا يرى الكاتب الواقع الحضاري العربي والإنساني من خلاله.

---

[1] **مصطفى التواتي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهبية ، أوت 1986 ، د ط ، الدار التونسية للنشر، تونس ، ص : 107 .**

[2] **المرجع نفسه ، ص : 107 .**

[3] **سالم المعوش ، صورة الغرب في الرواية العربية ، ص : 37 .**

[4] **عباس إبراهيم ، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، ص : 105 .**

« فكلّ رواية جديدة لها نمطها الزمني وقيم الزمن الخاصة بها (و الرواية الحقيقية تبدأ كما قال تريبودي برفض الروايات»[1]

في بعض الأحيان لا يُحَدد الروائي مكان أحداث الرواية، بيد أن زمن الأحداث الروائية يُحَدد تفصيلا، حيث من « شبه المستحيل عدم موقعة القصة في الزمن بالنسبة للفعل السردي لأنه لا بد من حكايتها في زمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل »[2]. و لما كانت المفارقة سمة وعنصر من عناصر السرد، فانه من الضروري توظيف الكاتب بنية الزمن في خطابه وفقا لتشكيل زمني معين.

2-1/ الإسترجاعات المتواجدة في رواية الزلزال :

لا يخلو أي عمل أدبي من الرجعات، واستذكار الماضي عن طريق المزاوجة بين الماضي والحاضر، معتمدا في ذلك على ذاكرته .

يذكر وليد النجار في كتابه « رجعات داخلية وهي التي تتصل مباشرة بالشخصيات و بأحداث القصة، أي أنها تسير معها وفق خطّ زمني واحد ، بالنسبة إلى زمنها الروائي ، أما الرجعات الخارجية ، فهي التي تقف إلى جانب الأحداث والشخصيات لتزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة، وفي إعطاء معلومات إضافية تُتيح للقارئ فرصةً جديدةً في فهم هذه الأخبار، كما أنّ الرجعات هذه تخرج عن خط زمن القصة» [3]. لا يعتمد الروائي أثناء النص خطية الزمن، وإنما يتخطاها ليعود إلى أحداثٍ ماضيةٍ يرويها بأسلوبه الخاص، فتزيد من فنية السرد، وتعزّز أحداث الرواية، فتجعل القارئ يتلذّذ بمعرفة تفاصيل الرواية، وأحداث الشخصيات الماضية . ورواية الزلزال كلها استرجاعات لماضي الشخصيات ومن بينها حادثة سبابته اليمنى .

---

[1] Royer, Kempf : Diderot et le roman .

[2] G. Genette, Figures 3 , Edition du seuil , Paris , 1972 , P : 228 .

[3] وليد النجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص: 96.

- سألني أثناء الدرس : سيدي ، هل الله الكبير المسؤول مباشرة عن كلّ ما في العالم ، والمهتم بمصائر الأفلاك و السماوات و الأراضي ، يجد الوقت الكافي ليتأمل حركة إصبع مُصلٍّ .

- لعن الله ابليس ، ها أنا آتي بنفس الحركة ، مرّت على الحادثة ثلاث وعشرون سنة ، وها هي تجدد نفسها في إصبعي ... [1]

ثم حاول الروائي أن يبيّن الشخصيات المقرّبة لدى عبد المجيد بو الأرواح ، في تنكره لإيدير، والحوار الذي دار بينهما :

- الحق يا عمي إيدير ، أنني أقرضتها بعشرين في المائة .

- حوت يأكل حوت ، الزيت من الزيتونة ، و السمك من البحر ، أنت تستحق نقودي فعلا.

- أشكرك يا عمي إيدير[2].

- اهتز دماغ الشيخ عبد المجيد بو الأرواح ، فتح عينيه ، تأمل ما حوله ... مرّت ثمان وعشرون سنة على الحادثة ، رحم الله الشيخ إيدير ، كان عمليا الى أقصى حدّ ، لا يستطيع المتعامل معه إلا أن يتمنى له مزيدا من الثراء و الجاه[3].

لينطلق السرد من حكاية عبد المجيد بو الأرواح و بحثه عن أقاربه ، لينتقل بذلك السرد الى حكايات أخرى تتميز بالاستمرار ، والاستقلال والتحرر النسبيين عن الحكاية الأساسية ، اعتبارا أنّ السرد «طريقة الراوي في الحكي أي في تقديم الحكاية" [4] ، و يذكر فلاديمير بروب أنّ السرد التاريخي للماضي لا يمكن أن يتعاقب و لا يرجع إليه في الزمن ، أما كوسيلة لتفسير الحاضر و المستقبل ، فهو تعاقبي و يمكن الرجوع إليه " [5]

---

[1] **الزلزال، ص: 13.**

[2] **الزلزال، ص 65**

[3] **الزلزال، ص: 66**

[4] **إبراهيم صالح ، الفضاء و لغة السرد ، ص : 124**

[5] **Vladimir Propp, Morphologie du conte, P : 212**

هكذا اعتمد الطاهر وطار في الرجوع إلى الماضي التليد للجزائر ، و ذكر استشهاد الأبطال و الشهداء و ذلك لخلق نوع من الإبداع والتجريب في استعمال تقنيات معاصرة تتماشى والفن الروائي الجزائري .

- أمنحك فرصة أخيرة يا عمار ، لقد وقعت و لا فائدة من التعنت ، هيّا أخرج و إلا اقتحمنا الغرفة ، سأعد حتى الثلاثة ثم أفعل ما يوجب خروجك . [1]
- لم يخرج عمار
- واحد
- لم يخرج عمار
- اثنان
- لم يخرج عمار
- اثنان

أعاد الضابط في غضب ، فارتفع صوت من الداخل : أخرج ، أخرج أسلّم نفسي .

- هكذا أفضل ، إقذف سلاحك أولا
- افتح الباب ، أرمي رشاشي ثم اخرج .[2]
- تلقيت ضربة بمؤخرة البندقية على فمي ، سال الدم ، و جحظت عيناي ، انفتح الباب ، أعقبه انفجار قنبلة أولى ، ثم ثانية ، ارتفع الصراخ و علا الدخان ، وقعت أجساد على الأرض . [3]

من خلال هذا الحوار ، تتجلى طريقة استشهاد المناضلين في الثورة ، و يتم استرجاع هذا الماضي للدلالة على الموت والاستشهاد بطوليا من أجل الوطن لا غير .

---

[1] **الزلزال، ص: 83.**
[2] **الزلزال، ص: 83**
[3] **الزلزال، ص: 84**

تتجلى المفارقة الزمنية المتمثلة في الاسترجاع ، في سرد الروائي لحياة عبد المجيد بـــو الأرواح ، وتاريخ والده وأجداده .

	الفترة الزمنية	مدة السرد	الملفوظات السردية
	ثورة التحرير	من الصفحة 158 إلى غاية 159	أبي كان عظيما رئيس قبيلته و زعيم قومه، عندما كان الفرنسيون يدقون بمطارق من حديد أبواب منطقتنا، كانت قبيلتنا تقاتل ببسالة، فردّ الغزو من البحر و تصدّ الهجوم من البرّ.
فصل جسر المصعد	شباب عبد المجيد بو الأرواح	من الصفحة 160 إلى غاية 162	-تزوجت قبل أن أذهب إلى تونس، كنت في الخامسة عشر... -عندما رجعت في الصيف وجدت عائشة زوجتي غير موجودة -قالوا ماتت -بكيتها كثيرا، لم أتعلق بها كزوجة، لم أكن أفقه كثيرا معنى الزوجة..
	زواج بو الأرواح المتعدد	من الصفحة	-زوجتي الثانية ، ألحت و ألحت أن أمنحها ولدا ، ألحت أمها و كل أفراد أسرتها. -تعرفت على يهودية. -تزوجنا.

تشكل المفارقة الزمنية دورا هاما في إبراز حياة الشخصية الرئيسية ، يلجأ إليها الروائي لإبعاد الملل و الرتابة عن القارئ ، و ليوضح الأمور الماضية لباقي الشخصيات بحيـــث لا يمكن أن يتنصّل أي شخص في النص السردي أو في القصة عن ماضيه .

3_ السرد / السارد : narration / narrateur في الرواية ذات طابع تراثي :

بما أن السرد (narration) هو « اللغة الروائية التي يقوم عليها بنيان القصة عند القصصيين»[1] أو الطريقة في تقديم المادة الحكائية ، فهذا يقتضي وجود راو أو سارد ، بوصفه الوساطة المضمرة بين السرد والمروي له ، فمن خلاله تُقَدم المادة الحكائية، ويُثبت وجود المؤلف وخلفياته و رؤاه و إيديولوجيته، ... فالسارد ما هو إلا « الروائي الذي يريد أن يختفي وراء مبدعه، يعني التخلي عن دور الشخص العام»[2] والظاهر أنّ السارد كائن ورقي ضمن المرويات أيا كان نوعها ، وغالبا ما يكون على وعي تام و معرفة عميقة و تامة بالحياة العامة ، والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ...

ولقد اهتم النقاد كثيرا بالسارد في حقل الدراسات السردية ، وأولوه الاهتمام، نظرا للدور المهم الذي يشغله داخل المحكي ، والدور الذي يضطلع به في الرواية الجديدة ، فالتفكير في مفهوم السارد في حقل الدراسات السيميائية السردية يشكل محورا هاما في مجال البحث ، فالسارد أو «الراوي في الرواية ما هو إلا إنسان يتكلم ، و يقتضيه العمل الأدبي كما يقتضي شخصيات أخرى تمنحه خطابها الإيديولوجي و لغتها الخاصة ، فالراوي المتكلم ، و كلامه هما اللذان يميزان الرواية و يحددان نمط أسلوبها»[3].

فالطاهر وطار في روايته " الزلزال " وظّف شخصية " أبو الأرواح " ، هذه الشخصية الناقمة على سكان قسنطينة ، والشخصية المتضررة من ميثاق الثورة الزراعية عام 1971 ، ويتولى بدوره القيام بالحكي.

---

[1] وليد النجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ط 1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت لبنان ، 1975 ، ص : 6.

[2] ميلان كونديرا ، فن الرواية ، تر بدر الدين عرودكي ، إفريقيا الشرق ، الغرب ، 2009 ، ص : 143 .

[3] الشريف حبيلة ، الخطاب الروائي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ ، ط 1 ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010 ، ص : 301 .

– حاسة الشمّ ، تطغى على باقة الحواس ، في قسنطينة ، في كلّ خطوة ، و في كلّ التفاتة ، و في كلّ نفس تبرز رائحة متميزة ، صارخة الشخصية ، تقدم نفسها لأعصاب وقلب المرء ، علق الشيخ ابو الأرواح ... [1]

نلاحظ أنّ بو الأرواح تولى فعل السرد و تقديم المادة الحكائية بنفسه وهو شخصية من شخصيات الرواية ، فالسارد يمكن أن يكون شخصية من شخصيات الحكاية ، أو يكون حياديا حيث يروي أحداث الرواية ، وفي رواية الزلزال يتناوب السارد مع شخصية بو الأرواح في تقديم المادة الحكائية أو الأحداث الروائية .

يتعدد الرواة في النص السردي ، ويتخذون أشكالا عدة وقد يكون واحدا ، ويمكن «تمييز الراوي بناء على كونه واحدا أو متعددا ، حاضرا في الرواية أو غالبا ، فإن كان واحد اعتبر خارجًا عما يروي ، فان كانت الرواية متعددة الرواة ، فان الراوي الأول يعتبر خارجيًا من العمل الروائي بينما الثاني يكون داخليا كونه واقعيا داخل ما يرويه الراوي الأول، وذات الأمر لكلّ رواة الرواية»[2]

إنّ تقنية السرد متعددة الأصوات ، ومتعددة الرواة ، يمكن أن تتحقق بسبل مختلفة من خلال توظيفها في السرود ، لأسباب عدة مع إمكانية إنتاج تأثيرات على القارئ . فتعدد الرواة وتداخلهم في نسج خيوط الحكي يمنح القارئ استقلالية أكثر في الفكر ، كما في رواية " رمل الماية " للأعرج واسيني ، فقد تعدد الرواة في الرواية – كما رأينا سابقا – و ذلك بتعدد الحكايات (حكاية الحلاج ، ابن رشد ، أبي ذر الغفاري ...) . وتعتبر من السمات الفنية التي تضفي جمالية خاصة على العملية السردية ، ولهذا فإن « لعبة تناوب الرواة هي تقنية فنية ، وتؤدي هنا أكثر من وظيفة، فهي على المستوى اللساني، تسمح للغة السرد الروائي بممارسة رحلة حياتها الطبيعية، أي رحلة الحركة و في الاتجاهين بين لغة الكتابة

[1] **الزلزال، ص: 5.**
[2] **الشريف حبيلة، الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب محفوظ، ص: 301.**

السردية الموكولة إلى الراوي بضمير الهو ، وهي لغة فصيحة لا تخلو من بلاغة وهي على المستوى التقني تسمح بتراجع قناع الراوي ونقل السرد من نمط إلى نمط ، من نمط الخطاب الروائي إلى خطاب السيرة الذاتية وهي على المستوى الدلالي تسمح للمتخيل أن يوهم بصدقيته هذه الصدقية قوامها عقد بين الـ "أنا" كأنه يحكي سيرته الذاتية »[1].

إنّ كل ما يجري من أحداث ومشاهد في النص السردي إنما هو صوت السارد أو تعدد الرواة، مما يؤدي إلى توجيه القارئ والحدث معا، وترتيب نسق الأحداث، وتنحصر وظيفة السارد في « تقديم المحكي في حدود خبر يستوي على تعدد مراياه ، ينفتح على تعدد الحكايات، وتنوع وتفاوت مستوياته يولد الراوي بصفته هذه ، انتظاما للخطاب متكسرًا ، يبتر الراوي الكلام ويقطع الحكاية ليفسح في المجال لحكاية أخرى تبدأ ، أو لاستكمال حكاية كانت قد بدأت وقطعت و هكذا»[2] فوظيفته الأساسية تنظيم الحدث بأسلوب الإخبار والتعليق ومخاطبة القارئ .

يحصر إبراهيم السيد في كتابه نظرية الرواية، وظائف الراوي في خمس وظائف تتحدد بالجوانب الثلاثة المختلفة ، وهي القصة والرواية والنص « فالوظيفة المتصلة بالقصة يسميها جنيت بالوظيفة الروائية ، أما الوظيفة المتصلة بالنص الروائي فتسمى وظيفة التوجيه ، وتتصل بالإشارات التي في النص الروائي من النص نفسه كنوع من التوجيه يبرز تنظيمه الداخلي مما يطلق عليه لفظ metanarrative ، أما الوظيفة الثالثة هي وظيفة التواصل طرفاها الراوي والمروي عليه ، و الوظيفة الرابعة ، تتصل بها، يمارسه الراوي على نفسه من توجيه ، و يسميها جنيت بوظيفة التوثيق ، و الوظيفة الخامسة الوظيفة الإيديولوجية».[3]

---

[1] يمنى العيد، فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص: 198.

[2] المرجع نفسه ، ص : 159 .

[3] إبراهيم السيد، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، ط1، دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، 1998، ص/ص:165 /166.

وإلى جانب هذه الوظائف ، فقد تتعدد وظائف السارد، ونذكر منها الوظيفة الوصفية، فالراوي هو المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي ، أما الروائي أو الكاتب فهو الذي يؤلف عالما تخييليا ، ويفوض راويا تخييليا يقوم بتوجيه السرد إلى المروى له، ثم إن وجود الوظائف ككل ليس مفترضا ، فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردي ، وتنوعها دليل على حرية الراوي في تحريك مسار السرد مثلا فيكون مهيمنا على عالم محكيه ...

وقد يختفي الراوي وراء قناع بضمير ما، أو برمز ما، ويكون شخصية من شخصيات الرواية، كما قد يتخذ موقفا حياديا ، ويبتعد كثيرا أو قليلا عن شخصيات روايته، قد يتماهى معها، وتحمل أفكاره، وقد يختلف عنها فكريا وأخلاقيا، لكن يبقى الهدف الوحيد هو مصداقية روايته وترسيخها في مخيلة القارئ ، ففي السيرة غالبا ما يكون السرد فيها ذاتيا ، إذ تقل «القصص التي يكون فيها السرد ذاتيا ، أو بعبارة بعضهم : الحكي الذاتي كما في الأوتوبيوغرافيا أو السيرة ، و حيث يكون السارد هو الفاعل الأساسي ... »[1]

فالسارد شخصية تخييلية لها وجودها الخاص ، وممارستها الفعلية في القصص فهو «يعرف كيف ستنتهي (الرواية) قبل أن تنتهي ، وعلينا نحن أن ننتظر ، فالراوي هو من يقوم بالإنتقاء ، على أساس هذه المعرفة القبلية إلى حد ما ، و أداء دور الراوي أو المشاهد ضرب من العبودية الإرادية ، و أن نتابع قصة ما ، يعني أن نضع أنفسنا طوعا تحت هذه السلطة ، و هذه السلطة التي تقرر ماذا و كيف و متى سنعرف»[2] وقد يكون الراوي إحدى شخصيات الرواية فيقدم ما يشاهد أمامه من أحداث وهو بهذا « الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي، وربما يكون الشخص الموصوف مظهرا مخبرا داخل

[1] **نبيل سليمان، فتنة السرد و النقد، ط2، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، 2006، ص: 271.**
[2] **بول ريكور، الوجود و الزمان و السرد ، تر سعيد الغانمي ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، 1999 ، الدار البيضاء ، ص : 220 .**

النص ممن يتولى مهمة الإدلاء بكامل تفاصل الرواية، فهو يملك القدرة أن يقدم الشخصيات وسماتها وملامحها الفكرية وعلاقاتها وتناقضاتها... »[1]

ولما كانت النصوص الأدبية تفترض وجود شخص يروي هذا النص الحكائي و شخص آخر يُرْوى له ، فهناك تواصل بين الطرفين سارد / مسرود له . و هذا النص الحكائي يمر عبر القناة التالية :

-الراوي – المادة الحكائية – المروى له .

فما يميّز الجنس الأدبي، مادته إلى جانب الطريقة المتخذة في توصيل هذه المادة إلى القارئ، فهو كائنًا ورقيًا ينتج خطابه الخاص دون أي ضرورة أن يكون طرفا في المسرود.

وتهدف هذه النصوص بالدرجة الأولى إلى كشف الستار وإماطة اللثام ، عن أمور سياسية واقتصادية، فهي شهادات للكتاب على ما كتبوا ، وما أرادوا البلوغ اليه هذه المؤلفات ، وجميع الأنماط السردية مهما بلغت درجة واقعيتها، فتبقى تلك الوسيلة الشيقة ، ذات الأحداث المتشابكة، التي يرجع إليها القارئ في مختلف الأزمنة و الظروف ، فالحكي (السرد) موجود وقائم في مختلف المدونات ، في الأسطورة ، والحكاية ، والأقصوصة ، والتراجيديا ، والتاريخ ، والكوميديا، وغير ذلك ، وفي كلّ العصور .

كما قد يكون ضمنيا أيضا يُستَدل به من خلال الإشارات أو الرموز ، كمخاطبته مباشرة :إليك أيها القارئ مثلا، ويتعين على القارئ معرفة هذه الشخصية الساردة وما بداخلها وبما أنّ الكتابة السردية تفترض وجود قارئ ، فهو هنا موجودٌ وشريكٌ في أيّ تقنية سردية ، فهو الأساس، إذ لا معنى لأي نص دون وجود قارئ له ، وهو ليس مجرد متلقي وإنها المعيار الأساسي الذي يقرا أولا ، ثم يحلل بتجاوز التفاصيل ويردم الثغرات وبه تكتمل فنية السرد .

[1] **عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص: 117.**

يعتبر جيرار جنيت أن « المسرود له مثله كمثل السارد، هو أحد عناصر الوضع السردي، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه، أي أنه لا يلتبس قبليا بالقارئ (ولو الضمني) أكثر مما يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلف».[1] فالمروى له جزء عضوي من النص السردي ذاته، وهو هنا يختلف عن القارئ الحقيقي الذي هو شخص يتناول العمل القصصي متى شاء، ويختلف عن القارئ الضمني.

إنّ شخصية شهريار وشهرزاد في ألف ليلة وليلة أبرز مثال للمروى له وفي رمل الماية للأعرج الواسيني كذلك، فحياة شهرزاد تتوقف على الحكي وجلب انتباه شهريار لحكاياتها التي ترويها باعتبارها ذاتًا راويةً. في حين شهريار هنا المروي له واليقظ والمتنبه للسرد ولما ترويه شهرزاد. يرسل الراوي في إطار سياق شفراته الخاصة (شهرزاد)، في حين يقوم المتلقي بالاستقبال وفق سياق له شفراته الخاصة داخل النص السردي.

إن شهرزاد وشهريار شخصيتان تراثيتان أسطوريتان، نُسِجت عليهما حكايات ألف ليلة وليلة هذه الأخيرة تتميز بالتوالد (حكاية تلو الأخرى)، ولشهرزاد دور مهم وفعال والأكثر سحرًا وقوةً وتأثيرا في النفوس، روت هذه الشخصية عدة حكايات مشوقة لشهريار، ولم تنهها وطلبت منه أن يبقيها على قيد الحياة لتتم البقية، وهكذا بدأت قصص الليالي في أسلوب شيق، وعالم أسطوري أخاذ المليء بالحكايات العجيبة، هذا وقد تأثر الأعرج الواسيني بهذه التحفة فجعلها تيمة لنصه السردي وشخصيات رئيسية من شخصيات الرواية. فقد قامت دنيا زاد بسرد الحقائق التي لم تجرؤ شهرزاد على سردها على الملك شهريار، وبدأت من حيث انتهت أختها ، معلنة عن تمديد السرد، تسرد الرواية أحداث انحراف السلطة (معاوية بن أبي سفيان و عثمان بن عفان)، ثم تحدث عن تاريخ غرناطة وسقوطها ومحاكم التفتيش، تطرح الرواية موضوع الصراع القائم بين السلطة والشعب.

[1] **جيرار جنيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص: 268.**

الخاتمة

إن التراث بأشكاله وأنواعه، قائم وموجود في ذواتنا، وفي حياتنا الاجتماعية فهو أحد أوجه الجمال الإبداعي في رصيد الإنسانية، وقد أتاح لي هذا البحث بمدخله وفصوله الأربعة الوقوف على أهم الدلالات التراثية، الموظفة في بعض الأعمال الروائية الجزائرية الحديثة، وقد كان اختيار هذه الأعمال مقصودا لذات الدلالات مما مكنني الوصول إلى النتائج الآتية:

إن الأدب منفتح على كل الفنون والعلوم، ويعد فضاء مستقطبا للخطاب الصوفي ، وما يحمله من دلالات تراثية والرجوع إلى الموروث الصوفي محاولة واعية للعودة إلى الذات، واستكناه مواطن القوة في فكرنا وإعادة النظر في القضايا السياسية في المجتمع، فالروائي الجزائري وجد نفسه أمام تراث صوفي غني بالدلالات و الرموز فاغترف من ينابيعها العذبة، واستلهمها لإثارة صحوة إبداعية في الرواية العربية لعلها تستفز العقل الأدبي.

– تشق الرواية الجزائرية طريقها ضمن المنجز الروائي العربي في لغة راقية وكتابة متميزة، فقد حاول الروائي أن يُضْفي على نصوصه السردية خصوصية وتميزا وفق إيديولوجيته ونظرته للحياة.

– إن التراث حاجة ضرورية تجري في الذات العربية مجرى الدم، وقد تلقنتها الرواية الجزائرية لتشكيل سردية جمالية تعمق وعينا بالتاريخ لفهم الحاضر، واستشراف المستقبل.

– إن التجريب حركة واعية وموقف نقدي من ثقافة الأمة، وهو عملية تجاوز مستمر لكل ما هو سائد على مستوى الشكل الروائي، والرواية تستمد حداثتها من التجريب.

– تعد رواية ‹الحوات والقصر› إضافة نوعية في تجربة الطاهر وطار الخاصة والتجربة الجزائرية والعربية عامة وهي نموذج سردي يجسد مسعى الكاتب في تفاعل نصوصه مع التراث.

– إن القطيعة مع التراث مستحيلة، فهو محرك لسلوك المجتمعات وأفكارها من جهة وحافز من جهة أخرى على البقاء والاستمرار لمواجهة تحديات الحياة.

– تعد حكاية العربي الأخير 2084 قفزة نوعية في محاكاة الرواية الغربية (جورج أورويل) في التنبؤ للمستقبل، فهي تبرز أثر التراث في استشراف المستقبل، فاستشعار ما سوف يفضي إليه الواقع من أحداث لا يتأتى بدون تعمق التاريخ واستنهاض الحاضر.

– تعددت دلالات توظيف التراث في النص الروائي الجزائري وتباينت من روائي لآخر، فهناك من تأثر بالتراث العربي السردي (ألف ليلة وليلة)، وهناك من حاول محاكاة الرواية الغربية، وهناك من تحيز للمعتقدات السائدة في المجتمع فحاول دمجها في النصوص السردية.

– لم نستشف في النصوص السردية أية مصادر، أو وثائق تاريخية أو بعض المخطوطات، فقد خُصّ توظيف التراث فقط بذكر شخصيات تاريخية أو بعض الأحداث التاريخية والرموز، وهذا الشأن متصل بطبيعة الإبداع السردي الذي يلتقط الإشارة التراثية.

– يعتبر التراث الديني (المقدس) من الركائز الأساسية التي قامت عليها الرواية، وقد عمد الروائي إلى ذلك ليبين الهوية الثقافية للمجتمع، باعتبار أن هذا التراث أفضل وسيلة للتعبير عن هويتنا وانتمائنا لما ينطوي عليه من أشكال ثقافية وفكرية متعددة.

– تعد فترة السبعينيات مرحلة انطلاقة حقيقية للإبداع السردي الجزائري' فقد شهدت هذه الفترة ظروفا اقتصادية وسياسية واجتماعية في ظلها ظهرت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.

تأثر الروائيون بالتراث فمس مكونات الرواية من حدث، وشخصيات، وعناوين جاءت في مفارقة سردية وزمنية، وذلك لإدراك التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنصوص، وقد اتخذت المفارقة عدة دلالات في خضم التأملات الفلسفية والجمالية المتفاعلة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

❖ **قرآن كريم برواية ورش.**

الروايات:

1. جمانة الكعكي، تغريبة بني هلال الشامية الأصلية، دار الفكر العربي، ط1، مؤسسة ثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
2. جورج أورويل 1984، سلسلة الرّوايات العالمية، دار البدر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1. 2016، 1437، الجزائر.
3. الطاهر وطّار: الحوات والقصر، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، الجزائر.
4. الطاهر وطّار: الزلزال، موفم للنشر، الجزائر، 2013.
5. عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
6. مرزاق بقطاش: دم الغزال، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002.
7. مرزاق بقطاش:البزاة، رواية،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1983.
8. مزيان فرحاتي، ألف ليلة وليلة، ج1، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1994.
9. واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، د ط، دار الاجتهاد المؤسسة الوطنية للكتاب، لا فوميك، الجزائر، 1993.
10. واسيني الأعرج: حكاية العربي الأخير 2084، رواية، موفم للنشر، الجزائر، 2015.

المراجع:

11. إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائي دراسة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
12. إبراهيم السيد، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، ط1، دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، 1998.

13. إبراهيم صالح، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف،ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2003.
14. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجورجي زيدان نموذجا)، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999.
15. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السّردية في الرواية المغاربية، ط1، ANEP، رويبة، الجزائر،2002.
16. إبراهيم عبد الله، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1990.
17. إبراهيم عبد الله، صالح هويدي، تحليل النصوص الأدبية قراءات نقدية في السرد والشعر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 1998.
18. إبراهيم عبد الله، السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2003.
19. أبو الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي (774 ه)، البداية والنهاية، ج11، دار الحديث، القاهرة.
20. أبو الفضل أحمد بن محمد ابن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني، مجمع الأمثال ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
21. أحمد طالب، الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، د.ط، دار العرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.
22. باديس فوغالي، بنية الخطاب الروائي في تجربة رابح خدوسي من خلال روايته الضحية والغرباء، منشورات دار الحضارة، دار هومه ، الجزائر، 2004.
23. بشير بويجرة محمد، بنية الشخصية في الرّواية الجزائرية، ط2، منشورات دار الأديب، الجزائر، 2006.
24. بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986) المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع طبعة 2001، الجزائر.

25. بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970-1986) جماليات وإشكاليات الإبداع، ج2، دار الغرب للنشر والتوزيع، طبعة 2001-2002 الجزائر.

26. توفيق زهير، إشكالية التراث في الفكر العربي المعاصر، ط1، دار بافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014.

27. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2000.

28. خالد الأشهب ، المصطلح العربي البنية والتمثيل ،عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، 2011.

29. خليل رزق، تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرواية العربية، ط1، مؤسسة الأشرف للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1997.

30. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، د ط، منشورات جامعة باجي مختار الجزائر، د ت.

31. رجاء عيد، دراسة في أدب نجيب محفوظ، تحليل ونقد، (د ط)، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، 1974.

32. سالم المعوش، صورة الغرب في الرّواية العربيّة، ط1، مؤسسة الرّحاب الحديثة للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت لبنان،1998.

33. سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينه نموذجا، ط1، درا مجدلاوي، عمان، 2003.

34. سعيد بنكراد ، السيميائية مفاهيمها و تطبيقاتها ، ط 2 ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا اللاذقية ، 2005.

35. سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ط2، منشورات الاختلاف الجزائر، 2003.

36. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ط1 ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2008.

37. السعيد بوطاجين ، السرد ووهم المرجع ، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2005.

38. سعيد سلاّم، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010.

39. سعيد عبد الفتاح، من تراث الحلاّج، أخبار الحلاّج، دار الحديث القاهرة، المكتبة الأزهريّة للتراث.

40. سعيد عبد الفتّاح من تراث الحلاج، قصة الحلاج وما جرى له مع أهل بغداد، ، المكتبة الأزهرية للتراث.

41. سعيد عبد الله لافي، القراءة وتنمية الفكر، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 2012.

42. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد في التراث، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

43. سعيد يقطين، الأدب، المؤسسة والسلطة، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب.

44. سعيد يقطين، انفتاح النص الرّوائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي،ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

45. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، دخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي،ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2005.

46. سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، ط4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، 2005.

47. شايف عكاشة، مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية، قراءة مفتاحية منهج تطبيقي ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر.

48. الشريف حبيلة ، الخطاب الروائي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ، ط 1 ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010.

49. عائشة عبد الرّحمن، تراثنا بين ماضٍ وحاضرٍ، د.ط، مطابع دار المعارف، 1970، مصر.

50. عامر مخلوف، تجارب قصيرة وقضايا كبيرة مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

51. عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية بحث في الرواية المكتوبة بالعربية، ط1، منشورات دار الأديب، الجزائر، 2005.

52. عبد الجليل مرتاض ، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية و التراث ، (د ، ط) ،منشورات قالة ، الجزائر ، 2005.

53. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، طبعة دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.

54. عبد الحميد جودة السحار، أبو ذر الغفاري صاحب رسول الله، ط10، دار مصر للطباعة، 2003.

55. عبد الرّحيم كردي، السّرد ومناهج النقد الأدبي، د ط، مكتبة الآداب، 2004.

56.

57. عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، ط1، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1987.

58. عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2014.

59. عبد العزيز فارح، التراث الإسلامي في الغرب الإسلامي والتنمية (يوم دراسي)، جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، منشورات كلية الآداب، 2004.

60. عبد القادر فضيل، محمد الصالح رمضان، إمام الجزائر عبد الحميد بن باديس، ط1، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر، الجزائر،1998.

61. عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاّز، دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

62. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي زقاق المدق ، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 2005.

63. عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية تحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية، الاقتصادية، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007

64. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث " في تقنيات السّرد، دط، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدر لها المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998.

65. عبد الناصر مباركية، دراسات تطبيقية في الإبداع الروائي، دار النشر جيطلي، الجزائر، 2011.

66. عصام محفوظ، الرواية العربية الطليعة، ط1، دار ابن خلدون، مطابع، الأمل، بيروت، 1982.

67. فاروق خوشيد، مغامرات سيف بن ذي يزن، دار الشروق، 1992، القاهرة.

68. فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ط1،عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

69. فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1985.

70. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

71. فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السّواد لعبد الرحمن منيف، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2009.

72. قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، تر عبد الرحمن حاج صالح، دط، دار الحضارة.

73. كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، تقديم مختار السويفي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993.

74. محمد البارودي، الرواية العربية والحداثة،ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2002.

75. محمد حسن سليمان، التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية ومقارنة، مؤسسة دار الشعب للطباعة والنشر.

76. محمد الداهي، سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المتجانس، رؤية للنشر والتوزيع ، ط 1، عمان، الأردن، 2009.

77. محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية (دراسة)، د.ط، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2002، دمشق.

78. محمّد عابد الجابري، التراث والحداثة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1991.

79. محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1981.

80. محمود إسماعيل، التراث وقضايا السرد، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005.

81. مرسى الصّباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د.ط، الإسكندرية، د.ت.

82. مدحت الجيّار، الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر بالتراث، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.

83. مصطفى التواتي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهبية ، أوت 1986، د ط ، الدار التونسية للنشر، تونس.

84. مصطفى فتحي، موسوعة الأمثال العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، طبعة، 2013، الأردن، عمان.

85. ملاح بناجي، آليات الخطاب النقدي المعاصر في مقاربة القصة القصيرة الجزائرية، طبعة 2002، دار الغرب للطباعة والنشر، الجزائر.

86. ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياته في الرواية (1970-2000)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004.

87. نبيلة زويش ، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي ، د ط ، دار الريحانة للكتاب ، الجزائر، 2007.

88. نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2006.

89. هيثم سرحان ، الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم ، ط د ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ، لبنان ، 2008.

90. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائرية، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

91. واسيني الأعرج، الطاهر وطّار، تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا دراسة نقدية، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

92. وليد النجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، 1975.

93. يمنى العيد، فن الرّواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ط1، دار الآداب بيروت، 1998.

94. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط3، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2010.

95. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

الكتب المترجمة:

96. إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2004.

97. برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج، والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، ج1، 2002.

98. بول ريكور، الوجود و الزمان و السرد ، تر سعيد الغانمي ، ط1 ، المركز الثقافي العربي، 1999، الدار البيضاء.

99. بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكريم الشرفاوي ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 2001.

100. تزفتان تودوروف وآخرين، الخطاب النقدي الحديث، تر أحمد المديني، الدار البيضاء، ط2، 1989.

101. جنيت كولد نشين وآخرين، القضاء الرّوائي، تر عبد الرحيم حزل، افريقيا الشّرق، المغرب،2002.

102. جورج لوكاش، الرواية التاريخية ، تر صالح جواد الكاظم، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة،1986.

103. جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر فريد الزاهي ومراجعة عبد الجليل ناظم، ط1،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

104. جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر:محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004.

105. دانيال تشاندلر ، أسس السيميائية ، تر طلال هبة ، ط1 ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان، 2008.

106. دليلة مرسلي ، مدخل إلى السيميولوجيا (نص – صورة) ، تر عبد المجيد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995.

107. دومينيك منقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر محمد يحياتي، ط1، منشورات الاختلاف، 2005.

108. دي بوجراند ، النص والخطاب والإجراء ، تر تمام حسان ، ط 1 ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1998.

109. راهن الرواية الغربية رؤى ومفاهيم، تر أحمد المديني، دار أزمنة، ط1، 2009، عمان، الأردن.

110. سالوست، حرب يوغرطة، تر: فيصل الأحمر، فاطمة بريهوم، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع،2013.

111. عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، تر محمد صقر، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

112. فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ط1، شراع للدراسات والنشر، دمشق، 1996.

113. كب Gibb،علم التأريخ، تر فاروق خورشيد، عبد الحميد يونس، حسن عثمان، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1981.

114. كولن ولسن، فن الرواية، تر: محمد درويش، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2008.

115. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد انطونيوس ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982.

116. ميشال زيرافا، الأسطورة والرواية، تر: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1985.

.117

118. ميلان كونديرا ، فن الرواية ، تر بدر الدين عرودكي ، إفريقيا الشرق ، الغرب ، 2009.

المجلات:

119. أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، مجموعة من الكتاب، ج3، ط1، 1992.

120. كتاب الملتقى الرابع عبد الحميد بن هدوقة، بحوث وأعمال، وزارة الاتصال والثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ط1، دار هومة، 2001، الجزائر.

121. مجلة جامعة أم القرى للغات وآدابها، العدد السابع عشر،2016.

122. قراءات ودراسات تقديم في أدب عبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات الملتقى الوطني الثالث، "عبد الحميد بن هدوقة"، نوفمبر 1994، ولاية برج بوعريريج.

123. مجلة إنسانيات في الأنثربولوجيا والعلوم الإجتماعية " عدد 10، 2000 ،مجلة (IV ،1).

124. مجلة علامات على الموقع الإلكتروني www.saidbengrad.net.

125. مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) المجلد 28 (2)، 2004.

المعاجم:

126. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، دار الحديث، طبعة 2013، القاهرة.

127. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، مادة شعب، دار الحديث، طبعة 2013، القاهرة.

128. ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، مادة فرق، دار الحديث، طبعة 2013، القاهرة.

129. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثامن، دار الحديث، طبعة 2013، القاهرة.

130. ابن منظور، لسان العرب، المجلد التاسع، دار الحديث، طبعة 2013، القاهرة.

131. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي (729 _ 817) ، القاموس المحيط ج، ط1، دار إحياء التراث العربي مؤسسة التاريخ العربي، بيروت لبنان، 1997.

132.

الكتب باللغة الفرنسية:

133. -Introduction a l'architexte, seuil,1979.

134. Todorov, T, Les Genres du discours, Seuil, Paris, 1978.

135. Ferdinand de Saussure, cours de linguistique générale, Payot, 1967.

136. Pierce

137. F.Propp, Morphologie du conte, Suivi de les transformations des contes merveilleux, traduction de Dérrida , Todorov , Poétique sevil.

138. Todorov, T, les genres du discours, seuil, Paris.

139. Claude Bremond, logique du récit, Seuil, Paris, 1973.

140. Greimas ; Courtes ; Sémiotique dictionnaire raisonné de la theorie du language.

141. G. Genette, Figures 3 , Edition du seuil , Paris , 1972.

فهرس الموضوعات

إهداء

كلمة شكر وتقدير.

مقدمة

مدخل: التراث ونماذجه في الرواية العربية:

1. تأصيل كلمة تراث.....2
2. الرواية والتراث.....7
3. قراءة التراث.....11
4. نماذجٌ من التراث في الرواية العربية.....13

الفصل الأول: المأثورات الشعبية في الرواية الجزائرية:

المبحث الأول :

تمهيد 25

1. أهمية التراث العربي.....26
2. أشكال التراث العربي 30

المبحث الثاني:

تمهيد 37

1. ملخص الرواية 40
2. الأسطورة في الحوات والقصر.....42

المبحث الثالث:

1. ملخص الرواية 59
2. العنوان.....60
3. دلالة اسم الجازية 63
4. المعتقات الشعبية في الرواية 67

الفصل الثاني: التفاعلات النصية التراثية في المتون السردية للأعرج واسيني

المبحث الأول:

تمهيد.....72

1. التناص في رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف 74
1_1 تأصيل مصطلح التناص 75
1_2 التناص عند النقاد 76
1_3 تناص الرواية مع الموروث الأدبي ألف ليلة وليلة.....78
المبحث الثاني :
1. ملخص الرواية 90
2. العنوان 92
3. وصف الأمكنة التراثية 96
4. أثر التراث في استشراف المستقبل 104
الفصل الثالث: دلالات توظيف التراث
المبحث الأول:
1.التراث الديني 109
1_1 ما المقصود بالتراث الديني 109
1_2 روايات التراث الإسلامي 110
2.توظيف التراث الديني.....114
3.دلالة الأمثال الشعبية 121
المبحث الثاني:
1. التاريخ والأدب.....131
2. التاريخ والتراث.....134
3. التراث التاريخي في الرواية الجزائرية 140
المبحث الثالث :
1. جيل السبعينيات وتوظيف التراث 151
2. دلالات توظيف التراث 154

الفصل الرابع البنية السردية في المتون التراثية
المبحث الأول :

1. تأصيل المصطلحات السردية 167
2. الحكاية الخرافية عند فلاديمير بروب 173
3. الموروثات السردية العربية.....182
المبحث الثاني:
1. المفارقة العنوان 190
2. المفارقة الزمنية.....193
3. السرد والسارد 199
خاتمة 207
قائمة المصادر والمراجع 210
فهرس الموضوعات 222

الملخص باللغة العربية:

استطاعت الرواية الجزائرية أن تشق طريقها ضمن الأدب الروائي العربي والعالمي، في كتابة متميزة، ولغة متدفقة الألفاظ، فقد حاول الروائي أن يُضفي على نصوصه السردية خصوصية وتميزا وفق إيديولوجيتـــه، وذلك بتوظيفه للتراث باعتباره (التراث) حاجة ضرورية تجري فينا مجرى الدم، وانعكاس للذات الحضارية والمعرفية والفكرية ومنبعا تغترف منه ثقافة الأمة، لذا جاءت هذه الدراسة لتبحث في التوظيـــف التراثـــي ودلالاته في المتون السردية لدى الرعيل الأول.

كلمات مفتاحية:

تراث – رواية – نص – مفارقة – عنوان – أمثال.

Abstract :

The Algerian novel has managed to pave its way among the Arabic novel achievement with a significant writing and flexible language. The novelist attempted to make his narrative texts very special and peculiar according to his ideology. Thus, he employed heritage to stress its importance in affecting our life and reflecting our civilisational, cognitive and intellectual source of culture. This study investigates the use of heritage and its significations in narrative writing of the piorees.

Key Words: heritage-novel- text- paradox- title-proverbs.

Résumé:

Le roman Algérien a pu se positionner parmi le roman arabe. Le mérite de ce mérite revient à une écriture particulière, à une langue riche et foisonnante. Le romancier a su comment investir son patrimoine pour laisser dans ses textes des emprunts particuliers qui vont en harmonie avec ses idéologies. La patrimoine ici est conçu donc comme une nécessité et un insistant puisqu'il représente les dimension civilisationnelles et culturelles du l'auteur. Il est considéré aussi comme une source incontestable de culture de la nation. Le but de cette étude étant de comprendre la portée de et la valeur de cet élément dans le roman algérien notamment chez la première génération.

Mots clés :

Patrimoine – roman – texte – titre – prover

يعيش التراث في ثقافة الأمة، سواء أكان تراثًا أدبيًا أم تاريخيًا، أم صوفيًا، أم شعبيًا، فهو كلٌّ متكاملٌ يمثّل عاداتنا، وتقاليدنا وتجاربنا، وكان ولا يزال التراث منبعًا تغترف منه ثقافة الأمة من كتاباتٍ أدبيّةٍ وشعريّةٍ، ورسوماتٍ، وفنونٍ، فهو انعكاس للذّات الحضارية، والمعرفية، والفكرية، والحياتية بماضيها وحاضرها ومستقبلها.

وعلى هذا الأساس اهتم الفكر العربي بالتراث اهتماما كبيرا ولا غرو من ذلك، فهو أصالة الأمة وبه تنهض الشعوب العربية، إذ يظهر جليّا في مجالاتنا المعرفية الأدبية، والفكرية وفي وعينا الحضاري والثقافي ولئن اختلفت الآراء والأفكار، فإنّ المقصد واحد، يبيّن أنّ التراث يعكس راهن الأمة وذات الشعوب، فبقدر ما كانت الشعوب محافظةً على موروثها العريق سواءًا أكان ثقافيًا أو اجتماعيًا، بقدر ما اتسمت هذه الشعوب بخصوصية ثقافتها وآدابها ونظامها.

وصفوة القول: إنّ الحديث عن إشكالية التراث حديثٌ طويلُ الذّيلِ، وقد يجرّنا إلى إشكالات أخرى لا علاقة لها بموضوع هده الدراسة، ويكفي أن نشير إلى أنّه قد ساهم وما يزال يساهم في تشكيل الوعي العام للأمة العربية، ولذا يجب المحافظة عليه وصونه، بتقوية صلتنا به، وطبعه ليصبح ركيزةً ثقافيةً أساسيةً في البحث العلمي.

اشكالية البحث

إن للإبداع والكتابة أسبابا، وهواجس تعتمل في نفوس الأدباء، فتدفعهم إلى التعبير عن تجاربهم النابعة من معاناتهم ومحاولة عكسها على الواقع المعيش' لتغدو الكتابة فيضا من الخواطر الجياشة والمشاعر المتدفقة.

ومن هذا المنطلق، تعد النصوص الإبداعية من اهتمامات الباحثين في مجال النقد والأدب، سواء أكانت هذه النصوص شعرية أم سردية.

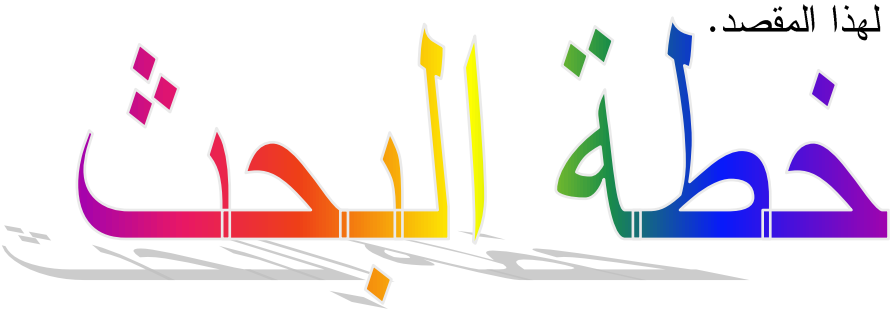
ولما كانت الأعمال الروائية الجزائرية الحديثة، هي المدونات السرديات المختارة لهده الدراسة من حيث التوظيف التراثي ودلالاته، فان هناك جملة من التساؤلات والإشكالات تطرح في هذا السياق، من قبيل :

ما الذي يميز النص الروائي الجزائري عن باقي النصوص الروائية الأخرى؟ وما النص؟ ماعلاقته بالخطاب؟ وما أهم المؤثرات التراثية في الرواية الجزائرية؟ وما دلالات توظيف التراث؟

والى جانب هذه التساؤلات والإشكالات، فقد ارتأينا خوض غمار البحث في الرواية الجزائرية الحديثة، وخصوصا تلك النصوص التي وظفت التراث. وقد جاء تفضيلها على سواها بسبب ندرة الدراسة فيها، وعمقها التاريخي، ورمزيتها التراثية

ضف إلى دلك دلالات التوظيف التراثي في الرواية الجزائرية إثبات صلاحية الموروث التراثي في التعبير عن قضايا الراهن السياسي ، والاقتصادي، والاجتماعي، والثقافي، ناهيك عن إحياء الرموز الكامنة فيه، لإبراز قيمه الجمالية

في العملية الإجرائية، على هدي من مقاربة سيميائية، وجدت أدواتها المعرفية والياتها الإجرائية ضالتها في توظيف التراث من خلال نصوص سردية جزائرية منتقاة بعناية لهذا المقصد.



وقد جاء البحث موزعا على مدخل وأربعة فصول، تناول المدخل ماهية التراث من حيث مدلولاته اللغوية ومفاهيمه الاصطلاحية، بالاعتماد على المعاجم العربية، وعلى كتاب عائشة عبد الرحمن *تراثنا* مع إبراز بعض النماذج التراثية كليلي ألف ليلة لنجيب محفوظ، والوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل لإميل حبيبي.

- **تأصيل كلمة تراث:**

أصل التّراث: وَرَثَ، وكلمة "وَرَثَ" في المعاجم العربية، وأوّلها لسان العرب لابن منظور تعني: « وَرِثَهُ ماله ومَجده، وورِثه عنه وِرثًا وَرِثَةً ووراثةً وإراثة، **أبو زيد:** وَرث فلانٌ، أباه يرثه وِراثة وميراثًا، وأَوْرث الرّجل ولده مالا إرثًا حسنًا، ويقول ورثت فلانا مالاً وِرثًا وورْثًا إذا مات مُورِّثك، **ابن الأعرابي:** الوِرْثُ والوَرْثُ والإرث والوراث والإراث والتّراث واحد، والتّراث ما يخلفه الرّجل لورثته هذا في لسان العرب، أمّا في القاموس المحيط فجاء ما يلي: « وَرَث أباه، ومنه بكسر الرّاء، يرِثه، كَيَعِدُه، ورِثا ووراثة وإرْثًا وَرِثة، بكسر الكلّ، وأوْرثه أبوه، ووَرثه جعله من وَرَثته، والوارثُ الباقِي بعد فناء الخلق، وفي الدّعاء: أَمْتِعني بسمعي وبصري، واجعله الوارِث منّي، أي: أبْقِه معي حتى أموت،

وتوريثُ النّار: تحريكها لِتشتعل، وَوَرْثان: كَسَكْران، والوَرْثُ: الطريُّ من الأشياء، وبَنُوا الورِثَةِ، بالكسر بطن نُسبوا إلى أمهم، فالميراث « أصلُه مِوْراث (بكسر الميم)، انقلبت الواو ياء لكسرة ما قبلها، والتراث أصل التّاء فيه واو، فالإرثُ في الحسب، أمّا الميراث ففي المال

أمّا التّراث في الخطاب الأدبي بصفة عامّة، هو كلّ ما خلّفه السّلف للخلف من عادات وتقاليد وأفكار وفنون، وهو مصطلح لم يستخدم في الاصطلاح إلاّ في عصرنا الحديث، فقد جاء في تعريف محمّد رياض وتّار للتّراث على أنّه: « المورث الثّقافي والاجتماعي والمادّي، المكتوب والشّفوي، الرّسمي والشّعبي، اللغوي وغير اللّغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب» وعلى الرّغم عن وضوح معنى التراث في السياقين المعجمي والاصطلاحي، فإنّه يطرح إشكالية تاريخية من الناحية الزمنية، ونقصد بهذا حدوده التاريخية، أو الفترة التي ينتمي إليها هذا التراث، فعلى سبيل التوضيح ففي قولنا أنّ التراث هو ما خلّفه السلف في الماضي، فأيّ ماض نقصد بذلك؟ وأيّة فترة زمنية نحدّدها هذا الماضي؟

وتُقدّم عائشة عبد الرّحمن في كتابها "تراثنا" تعريفا شاملا للتراث، فتراه يستوعب كلّ الحقول المعرفية والعلميّة، فهو كلّ « ما ترك أسلافنا من ثمار عقولهم في مختلف فروع المعرفة وميادين العلم، من طبّ وعقاقير وكيمياء ونبات، ورياضيات وفلك... إلى آخر هذه العلوم التي لا تكاد تجد من يُعنى بتراثها أو يحسّ حاجتنا إلى إعداد خبراء يشاركون علماء العربية والإسلام في حمل الأمانة الصّعبة التي يفرضها علينا وجودنا، فهي ترى أنّ فضاء التراث واسع، مُتعدّدُ الأبعادِ، يشمل الماضي، والحاضر والمستقبل، وكلّ الثقافات والدّيانات، بل إنّه موغلٌ في القِدم « إنّ تراثَ الأمّة لا يقف عند بداية التاريخ الإسلامي الذي

جمعنا فيه اللّواء الواحد، وإنّما يمتدّ مع ماضيها إلى ما قبل ذلك، موغلاً في أعماق الزّمنِ» وقد تكون الكاتبة مُحقّة فيما قالته عن حدوده التّاريخية فالتراث موغلٌ في الزمن، فمنه ما وصل إلينا ، ومنه ما تلاشى مع صروف الزمن. في حين نجد خالد سليكي يتحدث عن التراث وعن حدوده من وجهة معرفية تميزه عما يتماهى معه من مراحل وفترات، إذْ يرى أنّ «إلغاء الحدود التاريخية يؤدّي إلى تجاهل تاريخية المعرفة العربية، وهو ما يدفع إلى التأكيد على ضرورة التمييز بين التراث البعيد والتراث القريب، وبين النهضة والتراث، ولا يجوز لنا أن نضع عصر التدوين في نفس المستوى التاريخي مع عصر النهضة خصوصا، وأنّ هذا العصر يمثّل بالنسبة للعرب المرحلة التاريخية التي أفرزت الخطاب الذي أصبح من خلاله الحديث عن ما يسمّى التراث» فالباحثُ في أصل التّراث وزمنيّته قد يصطدم بعدة تضارباتٍ واختلافاتٍ منها ما تباينت ومنها ما توافقت فيما بينها، فالتّراث يحمل في طيّاته تشعّبات كثيرة يصعب على الدارس التوغل فيها، ومجمل القول فإنّ كلمة "تراث" وإن كانت ممتدة الجذور معجميًّا، فإنها حديثة التداول، فقد ذكرنا أنّها كانت تعني الإرث، والحسب والمال، أمّا في العصر الحديث فمصطلح التّراث هو كلّ موروث ثقافي وفكري واجتماعي...يُسهم في النهوض بالحياة الفكرية، والفنية والعلمية.

وعرض الفصل الأول أهم المؤثورات التراثية في رواية الجازية والدراويش ورواية الحوات والقصر التي تجاوزت حدود المألوف والمعقول، واحتوت على المعتقدات الشعبية المتداولة في أوساط المجتمع الجزائري، أما الفصل الثاني الموسوم ب: التفاعلات النصية التراثية في المتون السردية للأعرج واسيني، فقد كشف التفاعل الموجود بين الروايات: تناص الرّواية مع الموروث الأدبي ألف ليلة وليلة في استدعاء شخصيات تراثية تاريخية، ناهيك عن استشراف آفاق مستقبلية في روايته الأخيرة حكاية العربي الأخير، التي تناصت مع رواية جورج اورويل،

ضف إلى ذلك توظيف التراث في التنبؤ بالمستقبل باستشعار مآلات الواقع، وما سيفضي إليه من رؤى وأحداث، لايمكن أن تتأتى إلا باستحضار الماضي المغيب وتحريك الحاضر المعيش.

أما الفصل الثالث بعنوان دلالات توظيف التراث فخصص لإبراز أنواع التراث كالديني و التاريخي بتجلية هذا الموروث القديم لإسقاطه على المتون السردية من داخل السياق وخارجه.

ويعد النص الروائي من النصوص التي تكشف عن مردودية النظرية أو محدوديتها، ومن هذا المنطلق لملم الفصل الرابع بنيات النص الروائي، بعد تفكيكها في مفارقة سردية تجلت في العناوين والأزمنة (الاسترجاع) ، والتزاما بقواعد البحث العلمي فقد كان الأنسب إلى تحليل الخطاب السردي _كما أشرت سابقا_ الاستئناس بالمقاربة السيميائية منهجا ومنهجية في التفكيك والتركيب، و الارتكاز على ثلاثة مبادئ هي:

- ✓ تحليل محايث: وهو البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة.
- ✓ تحليل بنيوي: يهتم ببنية النص.
- ✓ تحليل الخطاب: يهتم ببناء نظام لإنتاج النصوص. وغاية هذا المسعى تحليل النصوص السردية أو الشعرية ، وما يهم السيميائي هو النص بعيدا عن الظروف التي أنتجته.

وفي ضوء هذه المقاربة السيميائية جاء تحليل روايتي الزلزال و البزاة تحليلا سيميائيا بهدف إبراز المفارقات السردية الموجودة في تضاعيف هذه النصوص والتي تحمل في طياتها دلالتين في التعبير السردي، إحداهما ظاهرة و الأخرى كامنة، ومن شأن هذه الطريقة أن تستثير المتلقي وتدعوه إلى تجاوز البنيات السردية السطحية لاستنباط النص الغائب ممثلا بالبنيات العميقة والخفية.

ولتحقيق مقاصد الدراسة النظرية المتعلقة بالبحث عن التوظيفات التراثية ، والدراسة الإجرائية المرتبطة بتطبيق الآليات السيميائية كان لابد من الاعتماد على مكتبة متنوعة المصادر والمراجع تجمع بين الدراسات النقدية للنصوص السردية والأعمال الروائية منها على سبيل المثال:

توظيف التراث في الرواية العربية لمحمد رياض وتار، التناص التراثي لسعيد سلام، ونظرية التراث لفهمي جدعان، والتراث والحداثة لعابد الجابري ضف إلى ذلك الكتب السيميائية التي أنارت سبيلنا في البحث، ككتب سعيد يقطين:

- ✓ انفتاح النص الروائي
- ✓ من النص الى النص المترابط.

و كتب سعيد بنكراد ومنها

- ✓ السرد الروائي و تجربة المعنى
- ✓ السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها (2005).
- ✓ مدخل الى السيميائية السردية(2003).

ضف إلى دلك الروايات التي درست ومنها :

- ✓ حكاية العربي الأخير 2084 للأعرج واسيني.
- ✓ الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة.
- ✓ الحوات والقصر للطاهر وطار.

- ✓ الزلزال للطاهر وطار.
- ✓ البزاة لمرزاق بقطاش.
- ✓ فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية للأعرج واسيني.

نتائج البحث

إن التراث بأشكاله وأنواعه، قائم وموجود في ذواتنا، وفي حياتنا الاجتماعية فهو أحد أوجه الجمال الإبداعي في رصيد الإنسانية، وقد أتاح لي هذا البحث بمدخله وفصوله الأربعة الوقوف على أهم الدلالات التراثية، الموظفة في بعض الأعمال الروائية الجزائرية الحديثة، وقد كان اختيار هذه الأعمال مقصودا لذات الدلالات مما مكنني الوصول إلى النتائج الآتية:

إن الأدب منفتح على كل الفنون والعلوم، ويعد فضاء مستقطبا للخطاب الصوفي ، وما يحمله من دلالات تراثية والرجوع إلى الموروث الصوفي محاولة واعية للعودة إلى الذات، واستكناه مواطن القوة في فكرنا وإعادة النظر في القضايا السياسية في المجتمع، فالروائي الجزائري وجد نفسه أمام تراث صوفي غني بالدلالات و الرموز فاغترف من ينابيعها العذبة، واستلهمها لإثارة صحوة إبداعية في الرواية العربية لعلها تستفز العقل الأدبي.

– تشق الرواية الجزائرية طريقها ضمن المنجز الروائي العربي في لغة راقية وكتابة متميزة، فقد حاول الروائي أن يُضْفي على نصوصه السردية خصوصية وتميزا وفق إيديولوجيته ونظرته للحياة.

– إن التراث حاجة ضرورية تجري في الذات العربية مجرى الدم، وقد تلقنتها الرواية الجزائرية لتشكيل سردية جمالية تعمق وعينا بالتاريخ لفهم الحاضر، واستشراف المستقبل.

– إن التجريب حركة واعية وموقف نقدي من ثقافة الأمة، وهو عملية تجاوز مستمر لكل ما هو سائد على مستوى الشكل الروائي، والرواية تستمد حداثتها من التجريب.

– تعد رواية ‹الحوات والقصر› إضافة نوعية في تجربة الطاهر وطار الخاصة والتجربة الجزائرية والعربية عامة وهي نموذج سردي يجسد مسعى الكاتب في تفاعل نصوصه مع التراث.

– إن القطيعة مع التراث مستحيلة، فهو محرك لسلوك المجتمعات وأفكارها من جهة وحافز من جهة أخرى على البقاء والاستمرار لمواجهة تحديات الحياة.

– تعد حكاية العربي الأخير 2084 قفزة نوعية في محاكاة الرواية الغربية (جورج أورويل) في التنبؤ للمستقبل، فهي تبرز أثر التراث في استشراف المستقبل، فاستشعار ما سوف يفضي إليه الواقع من أحداث لا يتأتى بدون تعمق التاريخ واستنهاض الحاضر.

– تعددت دلالات توظيف التراث في النص الروائي الجزائري وتباينت من روائي لآخر، فهناك من تأثر بالتراث العربي السردي (ألف ليلة وليلة)، وهناك من حاول محاكاة الرواية الغربية، وهناك من تحيز للمعتقدات السائدة في المجتمع فحاول دمجها في النصوص السردية.

– لم نستشف في النصوص السردية أية مصادر، أو وثائق تاريخية أو بعض المخطوطات، فقد خُصّ توظيف التراث فقط بذكر شخصيات تاريخية أو بعض الأحداث التاريخية والرموز، وهذا الشأن متصل بطبيعة الإبداع السردي الذي يلتقط الإشارة التراثية.

– يعتبر التراث الديني (المقدس) من الركائز الأساسية التي قامت عليها الرواية، وقد عمد الروائي إلى ذلك ليبين الهوية الثقافية للمجتمع، باعتبار أن هذا التراث أفضل وسيلة للتعبير عن هويتنا وانتمائنا لما ينطوي عليه من أشكال ثقافية وفكرية متعددة.

– تعد فترة السبعينيات مرحلة انطلاقة حقيقية للإبداع السردي الجزائري' فقد شهدت هذه الفترة ظروفا اقتصادية وسياسية واجتماعية في ظلها ظهرت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.

تأثر الروائيون بالتراث فمس مكونات الرواية من حدث، وشخصيات، وعناوين جاءت في مفارقة سردية وزمنية، وذلك لإدراك التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنصوص، وقد اتخذت المفارقة عدة دلالات في خضم التأملات الفلسفية والجمالية المتفاعلة.

مختاري سعاد

23 صفر 1439 الموافق ل 12 نوفمبر 2017

Dedication

Praise be to Allah it is enough to pray on the prophet peace be upon him

Creativity and writing causes and concerns persist in the minds of writers. Prompting them to express their experiences stemming from their suffering and try to reverse the reality of living, to become writing a flood of serious thoughts and emotions flowing.

From this point of view/ creative texts are of interest to researchers in the field of criticism and literature/ whether these texts poetic or narrative. As the modern Algerian novelistic works are the narrative codes chosen for this study in terms of the stereotyped employment and its implications/ there are a number of questions and problems raised in this context / such as:

What distinguishes narrative text from other narrative texts? What is the text? What does it have to do with speech? And what are the most important heritage influences in the Algerian novel? What are the implications of employing heritage?

In addition to these questions and problems, I grew up with an urgent desire to study the modern Algerian novel, especially those texts that have taken up heritage. Her preference came from the others because of the scarcity of her study/ her historical depth, her traditional symbolism, and the sharp criticism as the most aesthetically pleasing way , like the laaredj wassini story of al arabii el akhiir tale 2084 and other narrative works . in addition to these subjective and objective reasons in the selection of the subject of the research, the significance of the traditional employment in the Algerian novel is to prove the validity of the heritage to express the political ,economic, social and cultural issues , not to mention the revival of the symbols inherent therein , to highlight the value of aesthetics in the procedural process. From the semiotic approach, its cognitive tools and procedural mechanisms found its relevance in the use of heritage through carefully selected Algerian narrative texts for this purpose. The research was divided into four chapters. The introduction dealt with the heritage in terms of linguistic meaning and concept, based on the Arabic dictionaries , and on the book of Aisha

Abdul rahman _ tourathouna_ with some examples of the heritage of Alf Lila wa Lila naguib Mahfouz , and wakaii el ghariba fi ikhtifaa abii el _nahss el moutachaail of emiil habibi .
The first chapter presents the most important historical monuments in the novel of jazia wa derawiich, and the novel al_hawat and al_qasr, which went beyond the limits of the familiar and reasonable. it contains the popular beliefs of the Algerian community . The second chapter is marked by: the textual interactions in the matron narrative of the wassini laaredj . the interaction between the narratives has revealed: the novel is incompatible with the literary heritage of Alf Lila in summoning historical figures , not to mention the prospect of future prospects in his latest novel the last arab, which paralleled George Orwell's novel . The realities of reality, and the visions and events that lead to it, can only be achieved by recalling the lost past and moving the present life.
The third chapter , entitled the significance of the employment of heritage , was devoted to highlighting the types of heritage, such as religious and historical, by revealing this ancient legacy to bring it down to the narratives of narrative from within and outside the context.
The text of the novel is one of the texts that reveal the usefulness of the theory or its limitations. from this point of view , the fourth chapter of the text of the narrative text , after dismantling it in a narrative paradox that was revealed in the titles and times and in accordance with the rules of scientific research, I referred earlier-to draw on the semiotic approach to methodology and methodology in disassembly and structure, and based on three principles:
Mahayat analysis : is the search for internal conditions governing the composition if the significance .
Structural analysis: concerned with the structure.
The analysis of the speech: is concerned with the construction of a system for the production of texts, and the purpose of this endeavor analysis of narrative or poetic texts, and what matters simei is the text away from the circumstances that produced.

In light of this semiotic approach, the analysis of the stories of el-zilzaal wa buzaate is a semantic analysis, in order to highlight the narrative paradoxes found in the duplication of these texts, which have two meanings in the narrative expression, one of which is visible and the other latent. Overstepping the surface narrative structures to devise the absent text represented by deep and hidden structures.

In order to achieve the purposes of the theoretical study related to the search for heritage investments, and the procedural study related to the application of the semiotic mechanisms, it was necessary to rely on a diverse library of sources and references that combines the critical studies of narrative texts and narrative works, for example:

The use of heritage in the Arabic novel of Mohammed Riyadh el wattar, the historical harmony of saeed salaam and the heritage theory of fehmi jadaan ,and the heritage and modernity of abed el jabiiri , in addition to the semiotic books that illuminated our path in the research, such as the books of said yaktiin :

- Opening of the novel text .
- From text to text

And the books of said bingrad as:

- Narrative narration and experience of meaning
- The semiomias concept and application
- Introduction to semiotics narration

In addition to the novel studied, including

- The story of the last arabi of 2084 of wassini laaradj
- Eljazzia wa darawich of abd elhamid ben hadouga
- Al hawatt wa kasrr of tahar wattar
- Ezzilzal of tahar wattar
- Elbozatte of marzak baktach

The fall of the seventh night after the thousand, the sand of the money of wassini elaaradj

And the difficulties encountered during the research lack of resourses for heritage, especially documents that have a direct relationship to the use of heritage, not to mention the studies that have been done on the novel works of modern algerien.

In the end , I will thank the professors who taught me in the department of Arabic language literature, especially in the division of speech analysis ,and especially the distinguished professor dr zein din mokhtari may god protect him, who oversaw all my memoirs and was the honorable professor, I have great thanks and respect for what he did, from the effort throughout his reading this research and corrected and rectified.

Conclusion

Patrimony in its form and types exist in our social life, it is one of the facets of creativity beauty in the balance, of humanity and has enabled me to research the extension of its four chapters and stand up to the most important indications of Patrimony employed in some of the Algerian recent novels, the choice of this work has led me to the following result:

- Literature is open to all arts and science; it is considered as a space for the Sufi discourse and the return to the sufi inheritance is a conscious attempt in order to return to self. The Algerian novelist has found himself in front of sufi heritage rich in connotations and symbols and has taken from its springs . he inspired this to stir up an innovative awakening in the Arab novel perhaps to provoke the literary mind.
- The Algerian novel breaks its way into the narratives in a distinguished language and writing. the novelist has tried to add to his narrative texts privacy and excellence in accordance with ideology and his point of view .
- Patrimony is a necessary need carried out in the Arab blood stream, it was received by the Algerian novel to from aesthetic narrative that deepens our awareness if history to understand the present and look forward to the future.
- Experimentation is a conscious movement and e critical attitude towards the culture of notion, it is ingoing process of overcoming all that prevails at the level of novelism and the novel draws its modernity from experimentation .
- The story of the whales and the palace adds quality in the experience of tahar wattar and the Algerian and Arab experience in general, it is a narrative model that embodies the author's endeavor to interact corth .
- It is impossible to break up with heritage, it is an engine for the behavior of societies and their ideas on one hand, and on the other hand the motivation to survive and to respond to the challenge of life.
- The story of last Arab 2084 'is a quantum leap in the simulation of the western novel George orowel in the prediction of the future . It highlights the impact of heritage to foresight the

future, sensing what will lead to the reality of events doesn't come without the depth of history and awakening the present.

- There are many indication of the employment of the Patrimony or inheritance in the text of the Algerian novel and varied from one novel to another, there are those who were influenced by the arable mystical thousands nights and nights. There are those who tried to simulate the western novel and there is bias towards the prevailing belief in society.
- We didn't discover in the narrative texts any historical sources or document or some manuscript the employment of Patrimony has been singled out only by historical figures or historical events and symbols, and this is connected to the nature of narrative creativity.
- The sacred religious relics are one of the basic pillars upon which the novel was based, and the narrative is intended to show the cultural identity of the community since this heritage is the best was to change our identity as this heritage is the best way to express our identity and our belonging because of its various cultural and intellectual form.
- The period of the seventies is a stage of a real break through for the creation of the Algerian narrative creativity. This period witnessed economic, political and social conditions in which the Algerian novel written in Arabic has appeared.
- The novelist influenced the Patrimony, the components of the novel from an event , characters and titles came in a narrative paradox, time and a tendency to recognize the decline between the facts on the formal level of the texts, the paradox has several meanings in the midst of philosophical and aesthetic interactions.

كلية الآداب واللغات

مجلة

علوم اللغة العربية وآدابها

دورية أكاديمية محكمة متخصصة تصدر عن كلية الإداب واللغات

العدد الثالث عشر- الجزء الأول -جانفي2018

ISSN - 1112- 914X

المصطلح السردي في ضوء سيميائية الأهواء

أ. مختاري سعاد
جامعة تلمسان - الجزائر

الملخص بالعربية:

تعتبر السيميائية من المصطلحات الحديثة التي ولجت الدراسات النقدية و لما كانت النصوص وحدها هي الكفيلة بالكشف عن مردودية النظرية أو محدوديتها فقد اخترنا النص السردي الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي محاولين تطبيق إجراءات السيميائية واستنباط أهم الأهواء بالدراسة والتحليل والإشكال المطروح: ما المصطلح السردي؟ وما الإجراءات الكفيلة لمعالجة صائبة لنص أدبي سردي؟

كلمات مفتاحية: هوى_ مصطلح_ سيميائية_ رواية.

Abstract

The semiotic is considered one of the modern terms that belongs to critical studies when the texts were lonely able to lift the veil on the theoric production so we have chosen Ahlem Mostaghanemi narrative text el aswad yalikou biki then we tried to applicate semiotic methods and to extract the most important aspects through studies and analyses but the problem is what is the narrative term ? and what are the successful and the correct methods to deal with a literature and narrative text?

Keys words

Semiotics_ novel- term- aspect

توطئة:

إن علم المصطلح قد فرض وجوده في الحضارة العربية الإسلامية واللغة العربية بالأخص، وقد أضحى من العلوم الحديثة والبارزة في هذا العصر، والتي شغلت بال كثير من العلماء نظرا لتشعب مباحثه وفروعه. والحديث عن المصطلح يجعلنا نتساءل عن أصل هذه الكلمة ومدلولها، فالإشكال المطروح هنا: ما المصطلح؟ ما مدى تأثيره على اللغة العربية ؟ هي تساؤلات يثيرها الذهن، وسنحاول الإجابة عنها من خلال بحثنا هذا.

1. تعريف المصطلح:

تدل مادة صلُح في المعاجم العربية على معنى الإصلاح ضد الفساد ، ففي معجم كتاب العين للخليل الفراهيدي:الصلاح نقيض الطلاح، ورَجُل صالح في نفسه ومصطلح في أعماله وأموره والصُّلح :تصالح القوم فيما بينهم، وأصلحت إلى الدابة ، أحسنت إليها ، والصُّلح نهر بميسان[1]. و في لسان

العرب لابن منظور جاء في مادة صـ ، لـ ، ح أن الصلاح ضد الفساد، صلَح، يصلُح ويصلَح وصلوحا وأنشد أبو زيد :

فكيف بأطرافي إذا ما شتمتني؟

وما بعد شتم الوالدين صُلُوح .

وهو صالح ، وصليح، الأخيرة عن ابن الأعرابي، و الجمع صلحاء وصلوح ، وصلُح كصَلَحَ، ورجل صالح في نفسه من قوم صُلحاء ومصلح في أعماله وأموره ، وقد أصلحه الله[2] . وهكذا انتقل معنى صلح والصلاح إلى معنى الاتفاق لمناسبة بينهما، فكانت كلمة (الإصلاح) قد تخصصت دلالتها مع تكون العلوم في الحضارة العربية الإسلامية، فصارت تعني الكلمات المتفق على استخدامها بين أصحاب التخصص لواحد ، للتعبير عن المفاهيم العلمية لذلك التخصص ، واستخدمت بذلك المعنى كلمة المصطلح وصارت كلمتا الاصطلاح والمصطلح تفضلان على الكلمات الأخرى التي يعبر بها عن المصطلحات مثل الكلمات والألفاظ.

وقد ورد عند بعض المحدثين أن المصطلح في العربية، أو في التعبير الاصطلاحي يعني : العبارة المأثورة، الكلام المأثور،، القول المأثور، القول السائد، فالمصطلح يحمل هنا مفهوم النقل والتواتر، وقد استقرت كلمة مصطلح للدلالة على المفهوم العلمي المحدد على أنه اللفظ أو العبارة اللغوية أو الأصلية.

اصطلاحا:

قد عرفه صاحب تاج العروس على انه اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص. وقيل الاصطلاح : اتفاق طائفة على وضع لفظ إزاء معنى، وقد تحدث محمد طبي في كتابه عن المصطلح، وذكر أن "المصطلحات لا توجد ارتجالا ، ولابد في كل مصطلح من وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة كبيرة كانت أو صغيرة بين مدلوله اللغوي و مدلوله الاصطلاحي"[3] ثم يضيف قائلا " المصطلح هو اتفاق جماعة معينة في زمن معين على شيء ما، ويلعب المصطلح دورا أساسيا في اللغة بما يغدقه من إثراء على اللغة، وأول باكورة لهذا كانت بفضل القرآن الكريم الذي جاء بمعان لغوية مختلفة عن سابقاتها القديمة، أضفى معاني الدلالية والتشبيه والمجاز"[4]

أما في مجلة المصطلح، فيعرف على أنه "العلم الذي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية والألفاظ اللغوية التي تعبر عنها، وكل حقل يتوفر على مجموعة كبيرة من المصطلحات التي تعبر عن مفاهيمه لغويا "[5] واعتبارا من هذه المفاهيم والتعريفات، فإن المصطلح يدل على اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص.

مصطلح أم اصطلاح:

إن كلمتي مصطلح واصطلاح مترادفتان في اللغة العربية وهما مشتقتان من : "اصطلح"، (إجدره صلح) بمعنى اتفق ، لأن المصطلح والاصطلاح يدل على اتفاق أصحاب تخصص ما على استخدامه للتعبير عن مفهوم علمي محدد. ومن المعجميين الذين استخدموا لفظي اصطلاح ومصطلح بوصفهما مترادفين عبد الرزاق الكاشاني (1335/736) في كتابه اصطلاحات صوفية، واستعمل ابن خلدون (1406/1332) لفظ مصطلح في المقدمة فقال : الفصل الواحد والخمسون في تفسير الذوق في مصطلح أهل البيان[6] . ومن بين المصطلحات التي ولجت الحقل الأدبي، وهي حديثة العهد بالظهور "السيميائية " وما يقابلها باللاتينية : sémiotique أو sémiologie . تشكل العلامة جوهر إبداع الإنسان وتطوره إذ أخذت العلامة تتطور، إلى أن أصبحت موضوعا شغل بال الكتاب والنقاد والباحثين، فاختلفت الدراسات والأبحاث باختلاف الآراء، وذلك من أجل توصيله (موضوع العلامة) إلى موضوع أدق وأوضح. ومن بين هذه الدراسات ما جاء به دي سوسير Ferdinand de Saussure (1913/1857) ، الذي هو الأصل في تسمية العلم بـ"sémiologie" وهي لفظة مشتقة من الكلمة الإغريقية Sémeion (signe) يعني العلامة، وقد اقترح سوسير علم العلامة في كتابه (دروس في علم اللغة العام) الذي هو تجميع للمحاضرات التي كان يسجلها طلبته في الجامعة ، الصادر عام 1916 ، يعني بعد وفاته سنة 1913 ، ويقول في هذا السياق:" يمكننا أن نتصور إذن علما يدرس حياة العلامات في حضن الحياة الاجتماعية ، انه يشكل جزءا من علم النفس الاجتماعي، وهو بدوره علم النفس العام، وسأطلق عليه سيميولوجيا من الكلمة اليونانية سيميون "علامة"، وهي تدلنا على أي شيء يرتكز العلامات، وما هي القوانين التي تحكمها"[7] وهو يرى أن علم اللغة جزء من علم الإشارات محددا في قوله :

" علم اللغة هو جزء من علم الإشارات العام والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة، وتشغل هذه الأخيرة مكانة محددة بين الوقائع الإنسانية "[8] وفي الأخير يلخص دي سوسير إلى أن دراسة الطقوس والعادات والتقاليد ما هي إلا علامات ، فهي تساعدنا على إلقاء ضوء جديد على هذه الحقائق، وإبراز الحاجة إلى ضم هذه الأمور إلى علم العلامات، حيث هو العلم الوحيد القادر على تفسير هذه الظواهر.

وإلى جانب سوسير، نجد الفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس Ch ,S ,Pierce (1914/1939) الذي هو الأصل في تسمية العلم بـ : "السيميوطيقا "[9] وعليه تداخل مصطلح la sémiologie مع المصطلح la sémiotique ، فلابسه في معناه ، فمصطلح السيميولوجيا يستعمله الأوروبيون، ومصطلح السيميوطيقا يستعمله الأمريكان[10] .

أما ما يقابل هذين المصطلحين (sémiotique .Sémiologie) باللغة العربية، مصطلح السيميائية، إذ اختلفت التسميات وتعددت من ناقد لآخر، فهناك من يطلق عليها بالسيميائية ومن بينهم الناقد المغربي سعيد بنكراد في كتبه :

- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها 2005 سوريا.
- مجلة علامات.

وهناك من يترك المصطلح كما هو : (سيميولوجيا) في كتاب لـ : مدخل إلى السيميولوجيا (نص وصورة) لدليلة مرسلي ترجمة عبد الحميد بورايو، وهناك من يطلق عليها السيميوطيقا (كلمة معربة لمصطلح sémiotique).تعددت المصطلحات ولكن المعنى واحد، إذ السيميائية هي العلم الذي يبحث ويدرس العلامات .

المصطلح	الترجمة	عنوان الكتاب	الصفحة	الأصل	المعنى
sémiotique	السيميوطيقا		المتن	signe	علامة
sémiotique	السيميولوجيا	سيميولوجيا الشخصيات	العنوان المتن		
sémiotique	السيميائية	قاموس المصطلحات السيميائية	المتن		
sémiotique	السيميائية	سيميائية الشخصيات	العنوان		

جدول 2

إن مصطلح sémiotique بوصفها جزء من اللسانيات العامة ، تزخر بالكثير من المصطلحات مثل ما بينا في الجدول أعلاه، وهذه المصطلحات أتت إلى النقد العربي المعاصر عن طريق الترجمة أو التعريب، وبذلك اختلفت وأصبحت كمفاتيح تساعد الباحث على تحليل النصوص الأدبية. ضف إلى ذلك مصطلح actant ، الذي شهد ترجمات عديدة، إذ نجده في قاموس اللسانيات : مفاعل، في حين في السيميائية ترجم عاملا ، يقترح عبد السلام المسدي مصطلح مفاعل ، وهو بذلك يؤصل المصطلح بإعادته إلى الجذور ، ربما أسسٍ لذلك انطلاقا من الجانب الصوتي الذي يكشف عن مجاورات بينة بين acte و actant وللتمييز بين الاثنين أضاف الميم [11].

المصطلح	الترجمة	عنوان الكتاب	الصفحة	الأصل	المعنى
actant	مفاعل	قاموس اللسانيات	249	agere	فعل

actant	عامل	قاموس مصطلحات السيميائية	15		
actant	عامل	الاشتغال العاملي	العنوان المتن		
actant	فاعل حقيقي	المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات	55		

جدول (1) [12]

إن النظرية لا تغني ولا تخضع للمراقبة إلا من خلال احتكاكها بالنصوص، ولما كانت النصوص وحدها هي الكفيلة بالكشف عن مردودية النظرية أو محدوديتها، فسنحاول دراسة المصطلحات الحديثة التي ولجت الساحة الأدبية ، ومن بينها النظرية السيميائية، من سيميائية العمل إلى سيميائية الاهواء، وسنحاول في هذه الدراسة استنباط أهم الأهواء التي غلبت على النص الروائي ، ومحاولة تحليلها، هذا إضافة إلى سيميائية العمل واستنباط البنيات السردية (الشخصيات ، وسيميائية العنوان..)

الشخصيات:

إن المتن الروائي لا يكون متنا روائيا إلا بحضور الشخصيات والشخصيات لا تكون كذلك إلا بصفات و ميزات، والشخصية هي غالبا الكائن الإنساني الذي يتحرك داخل سياق الأحداث بوصفها قائمة بالفعل، كما يسميها عبد الحميد بورايو القائمون بالفعل أو الشخوص13، فالشخصية الروائية تؤدي دورا كبيرا وهاما في الرواية أو العمل الروائي بشكل عام، إذ لا نتصور قصة أو عملا فنيا بدون شخصيات تؤدي الحدث، فهي (الرواية) جزء من الواقع المعيش، وهي من مخيلة الروائي ورؤيته الاجتماعية ، هده الرؤية يعكسها الروائي في شخصياته وتظهر في علاقاتها بالمجتمع، وتعكس مواقفها وأفكارها التي ما هي إلا مواقف الروائي وأفكاره.

يعرف غالي شكري الشخصية بأنها «شخصية حية في حالة فعل، ويضيف ميشال بوتور MICHEL P (1926_2016) أن الرواية تقصى بواسطة مغامرات أفراد حكاية تحركات مجتمع بأسره»14. وتعتبر الشخصية بوجه من الوجوه جزء من المجتمع ومطابقة للشخصية الواقعية أو التي هي في الواقع، مع الاختلاف الطفيف الذي تشهده الرواية وشخصياتها، وتصرفاتها مرتبطة بدوافع ، « إن الشخصية في العمل الروائي تشكل إحدى دعائمه الأساسية، ونظرا لأهميتها وحساسيتها البنائية والجمالية»[15] لقد نوقشت الشخصية كثيرا في الرواية، وقيل الكثير عن بنائها ، وأشكالها وهي «ما تزال في التحليل الروائي تحظى بالأهمية القصوى من خلال طرائق تحليلها الجديدة»[16] ولهذا نجد عدة تعريفات للشخصية ولعله راجع إلى مواقف كثيرة، ومن بين هذه المفاهيم نذكر منها:

1) فريق يرى أن الشخصية كائن بشري من لحم ودم يعيش في مكان وزمان معينين.

2) وفريق يرى أن الشخصية هيكل أجوف ووعاء مفرغ يكتسب مدلوله من البناء القصصي فهو الذي يمده بهويته.

3) أما الفريق الثالث فيرى أو يعتبر أن الشخصية متكونة من عناصر ألسنية وهي علامة من العلامات الواردة في النص، أي أنها ليست رمزا لهيكل بشري له ذات متميزة[17]. تعتبر الشخصية العمود الفقري للعمل الروائي ، وهي تؤدي دورا هاما في النص، وتجسد فكرة الروائي وتؤثر في سير الأحداث وتوضحها، فمن خلال تحركاتها والعلاقات القائمة بينها، يستطيع الروائي أن يبني عمله الفني، ويطوره ليصل إلى ما يسعى إلى إيضاحه.

قسم الباحثون الشخصيات إلى نامية ومسطحة، هذه الأخيرة هي«الشخصية الجاهزة التي لا تتأثر بالأحداث وهي في الغالب تحمل فكرة أو صفة واحدة طوال سير الأحداث، والنامية فهي متطورة تتجلى بكيفية تدريجية أثناء القصة مسايرة لتطور الأحداث التي تتفاعل معها باستمرار[18]» ونذكر تقسيما آخر للشخصيات :

أ. الشخصيات المرجعية ومقسمة إلى: شخصيات تاريخية_ شخصيات أسطورية_ شخصيات مجازية.

ب. الشخصيات الاشارية: تتميز بحضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما[19]. والصراع الذي نشهده في النصوص الروائية بين الشخصيات ما هو إلا رد فعل لما يحدث في المجتمع وفي الواقع المعيش.

علاء:

تعتبر هذه الشخصية من الشخصيات التي وقعت ضحية للإرهاب في فترة الأزمة السياسية للجزائر، وهي شخصية متطرفة ذات فكر صوفي ، وما نقصده بالتطرف اتخاذ الفرد موقفا متشددا يتسم بالقطيعة في استجاباته للمواقف الاجتماعية التي تهمه، والموجودة في البيئة التي يعيش فيها. والمتطرف في علم النفس هو الشخص السيكوباتي «وهو شخص متبلد الإحساس أناني، ولا يطوي في سريرته أي شعور بالذنب»[20]

—كان عذره أنها الجامعة الأكبر في الشرق الجزائري، وكان مأخذها انه ذاهب إلى بؤرة أصولية محملا بعقيدة الحياة[21].

—وجد علاء نفسه متعاطفا مع الأسرى، بعدما رآه من مظالم وتعذيب، وما عاشه من قهر وحرمان وهو يحاول عبثا إثبات براءته بعد خمسة أشهر أطلق سراحه.

—أقنعوه أن يلتحق بالجبال ليضع خبرته في إسعاف الإخوة هناك ومعالجة جرحاهم.[22]

—قضى أكثر من عامين متنقلا بين المخابئ في الجبال يعالج الجرحى، ويولد النساء المغتصبات اللائي سباهن الإرهابيون بذريعة أنهن بنات وزوجات موظفين أو عاملين في دولة الطاغوت.[23]

من خلال هذه المقاطع، يتضح أن علاء من الشخصيات التي فقدت الثقة في نفسها، وفي المجتمع، وهي شخصية تأثرت بجماعة ما، فبعدما كان لها حضورها في المجتمع، أصبحت متطرفة، وفضلت إلى الجبل وأصبحت كذلك شخصية سيكوباتية منتمية إلى الجماعات الإرهابية، والأشخاص السيكوباتيون «عندما يمارسون أفعالهم المضادة اتجاه المجتمع، فإنهم لا يشعرون بالخجل أو أدنى إحساس بتأنيب الضمير، وهكذا هم الإرهابيون فمنهم من يقتل الطفل الرضيع، ويبقر بطن المرأة الحامل من دون رحمة أو شفقة... »[24]

وظفت الروائية أحلام مستغانمي هذه الشخصية، لتبين الضياع واللانتماء الذي يعيش فيه بعض فئات المجتمع، حيث إن « اللاانتماء والشعور بالضياع ليس فرديا تماما، فهو متصل بالإحساس الجماعي، انسحاق المجتمع نفسه في نفسه».[25]

هاشم طلال:

تعتبر هذه الشخصية رئيسية في الرواية، وهو ثري من أصل لبناني يناهز الخمسين سنة، وهو كثير السفر مع أصحاب الشركات ورجال الأعمال أحب فتاة ذات أصل جزائري وما زاده رغبة فيها شموخها وعزتها وأصالتها ، وعيشها أساطير الحب التي تحلم بها معظم الفتيات.

—رجل خمسيني بابتسامة على مشارف الصيف، وبكآبة راقية لم ترلها سببا، وبشعر لم يقربه الشيب بفضل الصبغة، لاحقا ستعرف أن رجلا يصبغ شعره يخفي حتما أمرا ما، رجل مهذب النظرات ، مهذب النوايا، يقبل يدها بأرستقراطية عاطفية، كمن يضع مسافة بينه وبين غيره من عامة الرجال.[26]

زوجته لبنانية درست الحقوق، وكانت دائما تحلم أن تعمل في المسرح، وأنجبت له بنتان، كان يحلم أن يمتلك الفتاة هالة الوافي لكنه عجز عن السيطرة عليها بأموالها، فشعر بالعجز أمامها ولم يسامحها على ذلك.

وغالبا تمتاز الشخصية بصفات و ميزات تميزها عن باقي الشخصيات المذكورة في النص الروائي وهي «في القصة أو في الرواية تولد فقط من الوحدات المعنوية، وبالتالي فإنها لا تتشكل إلا من الجمل التي تتلفظ بها أو تلك التي يتلفظ بها عنها»[27]

والمقاطع السردية التي ذكرناها سابقا، توحي للقارئ ولأول وهلة أن هاشم طلال من الشخصيات المتميزة ذات مستوى ثقافي ومادي، كثير السفر، ورجل أعمال شهير، وبهذا يشكل صورة أنموذجية في أفعاله النبيلة المسندة إليه في النص الروائي.

—كيف لامرأة أن تنسى رجلا آسرا ومدمرا إلى هذا الحد برقته وشراسته، غموضه وشفافيته، لطفه وعنفه، حقيقته وتعدد أقنعته؟[28]

تقوم هذه الشخصية « بأدوار وبرامج محكمة داخل النص الروائي، وتجسد فكرة الروائي فمن خلال تحركاتها وعلاقاتها يستطيع الروائي أن يوضح فكرته، ولهذا كان لزاما عليه الاعتناء بشخصياته»[29] ولهذا نجد الروائية قد اهتمت بوصف شخصياتها ، وخصوصا المحورية التي لعبت دورا مهما في الرواية، وذلك لتوضيح رؤاها ونظرتها في الحياة من خلال إبراز صفات هذه الشخصية وإطلالتها في الرواية.

هالة الوافي:

شخصية متميزة هي الأخرى، وهي فنانة جزائرية من الاوراس غادرت الجزائر مع والدتها إلى الشام وذلك بعد اغتيال والدها وأخيها علاء من طرف الجماعات الإرهابية، عاشت حياتها متنقلة كباقي الفنانات، من مهرجانات وحفلات وسهرات، زارت باريس وفيينا رفقة طلال هاشم، إلا أن عزتها حالت بينها وبينه، وقد وصفتها الروائية وصفا دقيقا لتحاول بذلك دمج هذه الشخصية فنيا وفكريا مع الشخصيات الأخرى كهاشم طلال مثلا:

—إنها تبدو أبهى، لعله ثوبها الأسود الذي كانت ترتديه مع عقد طويل بحفين من اللؤلؤ، منحها إطلالة تتجاوز سقف ميزانيتها.[30]

—هذه امرأة تكمن أدواتها النسائية في صفاتها الرجالية هي شجاعة ومكابرة، وتملك حسا وطنيا[31]

زارت هذه الفتاة الاوراسية ذات السبعة وعشرين سنة بيروت لتروج لألبومها الأول، بعدما كانت تشتغل في التدريس، فهي شخصية مثقفة واعية ذات « علم ومعرفة وموقف حضاري عام، فالمثقفون هم الأشخاص الذين يمتلكون المعرفة وموهبة الحكم على المواقف المختلفة.. والصفة الغالبة على كل المثقفين هي استيعابهم لأدوات المعرفة واستخدامها في العمل الذهني، والمثقفون أيضا هم أولئك المنتجون في ميادين العلم أو التدريس أو الفلسفة أو الأدب أو الفن...»[32]

كان لزاما على الروائية الاعتناء بشخصياتها ورسمها وفقا لمقتضيات العمل الفني ليقربها من القارئ، وهذا يقتضي التصوير الدقيق لكل شخصية مع توضيح أبعادها وجزئياتها سواء أكانت علاقات التكوين الخارجي وأفعالها وتصرفاتها أم تلك المكونات النفسية الداخلية التي تتحكم في السلوك الفردي وهذا ما لمسناه في شخصيات الرواية الأسوَد يليق بِكِ من خلال المشاعر الداخلية بين الشخصيات والعلاقة بينها.

2. ***سيميائية العنوان:***

العنوان جزء لا يتجزأ من النص وهو واجهة الأثر الأدبي فالقارئ بمجرد استقباله عنوانا يتلقاه بمختلف المعاني التي يوحي بها وان أولى «أبجديات دلالة الوظيفة التركيبية أو الدلالية التي تؤديها اللغة في الخطاب الروائي، تتمثل في تفكيك ثم تفسير وتأويل بنية العناوين الخارجية المعلنة

ن هوية هذا العمل الأدبي أو ذاك»[33] فالعنوان بنية صغرى يوحي ويعطي لمحات عن وضوح الرواية، يعتبر كمفتاح تفتتح به الرواية، فله أهمية كبرى ونحن لا يهمنا إن وضع الكاتب العنوان في بداية أو نهاية كتابته الرواية ، ولكن المهم مدى إيحاء العنوان للمتن أو النص الذي يعتبر البنية الكبرى.

وقد شكل موضوع انتقاء العنوان قضية خلافية، «اد عاب الفرنسي جان جيرودو jean Giroudou على الروائيين الدين يختارون العنوان قبل النص(...) لأن المؤلف ادا ما حصل على العنوان خال نفسه مجبرا على كتابة نص يلائمه»[34] وهدا أمر مؤكد فالكاتب ادا ما وضع عنوانا قبل كتابة نصه، فانه سيقيد نفسه حتما ويكتب نصه دون أن يخرج عن الإطار العام للعنوان، والكاتب عندما ينهي كتابة نصه «يختار عنوانه القادر على اختزال نصه في تركيبه أو لفظه، ليؤدي العنوان الكثير من المعاني في اليسير من اللفظ، مع صعوبة الاختيار والتأويل من جهة المبدع »[35] فللعنوان أهمية قصوى إذ تقوم إستراتيجية كتابة العنوان في أي عمل أدبي على مقاصد دلالية يسعى الكاتب لتحقيقها، وقد أولت الدراسات السيميائية العنوان أهمية كبيرة إلى جانب وظيفته وما يهمنا نحن هو هل التقطت الروائية أحلام مستغانمي مكونات العنوان الدلالية واللغوية من نسيج النص؟ عنوان الرواية هو الأسوَد يليق بكِ إن العنوان يحيل على اللون وقد ورد في المتن مرتين:

—حاولت أن تخفف من تسارع أحلامها، ورهان قلبها على بطاقة لا تحمل سوى ثلاث كلمات: الأسوَد يليق بكِ.[36]

—ارتديه إذا... السهرات هنا تحتاج إلى ثوب طويل، ثم إن الأسود يليق بكِ.[37]

توحي هذه المقاطع السردية بأن الثوب الأسود هو المفضل لدى هالة الوافي، وعادة ما يلبس الثوب الأسود في الحداد عندما يتوفى شخص ما، إظهارا للحزن والأسى عليه، وقد ورد في المتن الروائي سبب ارتداء هالة الوافي لهذا الفستان، فمن جهة يليق بها ومن جهة أخرى حدادا على وفاة والدها الذي قتل وهو عائد من حفل زفاف كان قد غنى فيه.

—ما كان لأبيها عداوات، لم يهدده أحد ولا جادل يوما أحدا، لكن الموت كان يثرثر من حوله، هل كان اغتياله بسبب غنائه قبل أيام في زفاف جماعة تعرف عاداته، وتفاصيل تنقلاته وساعة عودته.[38]

تجهل عائلته المتسبب في قتله، هل هي الجماعات الإرهابية، أم جهة أخرى، وهذا ما جعل ابنته هالة ترتدي الأسود، وفي موضع آخر، تتحدث هذه الشخصية بالذات عن الثوب الأسود مبينة أنه اللون المفضل إليها ضف إلى ذلك إن الأسود اعتبرته محرمها يحميها ويميزها.

—لا ليس بسببه، الأسود محرمي، مد لم يبق لي الموت محرما، إنني انسب إليه، أشعر انه يحميني ويميزني عن غيري من المطربات ثم أنا بطبعي أحب الأسود مند أيام التعليم.[39]

3. سيميائية الأهواء:

باعتبار المنهج «سلسلة من العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد مستخلصة من آفاق تلك الرؤية للاقتراب إلى الأهداف التي تنطوي عليه الفعالية الإبداعية»[40] سندرس الأهواء والتي نراها مكملة لسيميائية العمل، باعتماد كتاب سيميائية الأهواء لجاك فونتاني وغريماس semiotique des passions وقد ظهرت سيميائية الأهواء كنظرية قائمة بذاتها من حالات الأشياء إلى حالات النفس، وتدرس الانفعالات الجسدية والحالات النفسية، وينقسم كتاب سيميائية الأهواء إلى ثلاثة فصول، يقوم الفصل الأول على دراسة ابستيمولوجية الأهواء (من الإحساس إلى المعرفة)، وقام الفصل الثاني والثالث بدراسة هويين : هوى البخل وهوى الغيرة والأهواء «لا تخص الذوات وحدها (أو الذات) ولكنها ميزة الخطاب في كليته وإنها تنبعث من بنيات خطابية من خلال أثر سيميائي يمكن إسقاطه إما على الذوات وإما على الموضوعات وإما على اللجام»[41] والحديث عن الأهواء هو رد للفجوة الحاصلة بين الحس والمعرفة، انه من المعروف أن هوى النفس هو الميل إلى الشيء الذي تريده، جمع أهواء، وهوى النفس إرادتها والهوى محبة الإنسان الشيء وغلبته على قلبه[42]. ولما كانت الأهواء حالات نفس تختلج الشخصية، عمد غريماس إلى جانب جاك فونتاني إلى دراسة الأهواء بعدة مفاهيمية سيميائية، وحاولا كشف العلاقة المتجانسة بين نظرية الأهواء والنظرية السيميائية فتكون (العلاقة) متفاعلة ومتكاملة بينهما.

فئات الاهواء:

الفئة الأولى: الأهواء المتقاطعة chiasmique وترتكز على جهتي الرغبة والمعرفة ويأتي هوى الفضول في مقدمة هذه الأهواء، وجهته هي رغبة المعرفة وموضوعه هو البحث عن الحقيقة.

الفئة الثانية: الأهواء الانتعاضية orgasmique وهي تقوم يعلى جهتي الواجب والقدرة، وتخص العلاقة الموجودة بين ذاتين وتعمل على تقنينها والاهتمام يعتبر هوى انتعاضي ثم يدخل في هذه الفئة (الكراهية، الصداقة، الحذر...)

الفئة الثالثة: الأهواء الحماسية enthousiasmique على جهة الرغبة وجهة الواجب.

الأهواء المتقاطعة:

1) الفضول
2) المقايضة
3) الجلد
4) الصفاء الذهني
5) الجهل
6) الخشية
7) السذاجة

صة من آفاق
واء والتي نراها
semiotique
الات النفس،
لاثة فصول ،
الفصل الثاني
ها (أو الذات)
مكن إسقاطه
مورد للفجوة
ي تريده، جمع
الأهواء حالات
دة مفاهيمية
كون (العلاقة)

ة ويأتي هوى
نيقة.
قدرة، وتخص
في هذه الفئة

جب.

8) الوهم
9) الهروب
10) الكرب
11) اللامبالاة
12) التناقض
13) الضجر
14) القلق
15) النفور
16) التردد

الأهواء الانتعاضية:

17) الاهتمام
18) الثقة
19) الكراهية
20) الحذر
21) الصداقة
22) الحب
23) اللامبالاة
24) الاحتقار
25) العودة
26) التقدير
27) الاستخفاف
28) الازدراء

الأهواء الحماسية:

29) الحماس
30) الافتتان
31) الإعجاب
32) الاضطراب
33) الاعتراف

34) الخيبة

35) الاحترام

36) الأمل

خطاطة (1) أصناف الأهواء ومحتوياتها[43]

الهوى والفعل:

قد تحدث غريماس عن الهوى والفعل، وان هوى الذات يمكن أن يكون حصيلة فعل، إما فعل الذات نفسها، وإما فعل ذات أخرى، فالهوى ذاته يتكون لحظة التحليل من سلسلة من الأفعال : التحريك، إغراء، تعذيب، تحر...ومن زاوية هدا التحليل «فان التركيب الهووي لا يتصرف بشكل مختلف عن التركيب التداولي أو المعرفي انه يتخذ شكل برامج سردية حيث يحول فاعل باتيمي حالات باتيمية»[44]

هوى الغيرة:

تعتبر الغيرة هوى بَيْذَاتي يشتمل على الأقل وبشكل كامن على ثلاثة ممثلين: الغيور/ الموضوع/ الغريم[45]

إذ تتوفر الغيرة على « امتياز كونها تكشف، منذ التجلي المعجمي للتمظهر، عن مشهد هووي بأدوار متعددة مودعة في الخطاب، ويتعلق الأمر بخليط من الاستراتيجيات تفاعل حقيقي يتوفر على قصة ومآل»[46] توجد الغيرة في ملتقى تمظهرات التعلق والغرم اللذين ينتميان تباعا إلى علاقة غيور وموضوعه ذ1/م ذ3 ،و بين غيور و غريمه ذ1 /ذ2 .

في رواية أحلام مستغانمي نجد أن الشخصية الرئيسية هاشم طلال قد تعلق جد التعلق بهالة الوافي لأول وهلة منذ ا رآها في برنامج تلفزيوني .

ـ راح يشاهد بفضول تلك الفتاة، غير مدرك أنه فيما يتأملها، كان يغادر كرسي المشاهد، ويقف على خشبة الحب.[47]

ـ بالرغم من مرور سنتين على دلك اللقاء بالتلفزيوني مازال يذكر كل كلمة لفظتها، احتفظت ذاكرته بكل تفاصيله.[48]

نجد أن هاشم طلال أول ما رأى الفتاة هالة الوافي تعلق بها، وأعجب بذاتها «والتعلق هنا يتقوى بالغرم، والغرم يشتد بالتعلق الذي يحفزه»[49]

يتحدد لقاؤهما، وتكثر لقاءاتهما مع بعض ، فيتعلقان ببعض أكثر وتزداد رغباتهما الجامحة، فيتولد بينهما الحب.

ـ سعادة كثيرة أن أحظى برؤيتك اليوم أيضا.

ـ ما توقعت أن يجمعنا يوما هذا المكان.[50]

_لم يكن يشبه رجلا كانت تتصور أنها ستحبه، لكنها تحبه، بأناقته الفائقة، بتفاصيله المنتقاة بعناية ككلماته، بابتسامته الغامضة، بتعليقاته الماكرة.[51] توحي هذه المقاطع السردية بالانجذاب من الطرفين ، فهاشم طلال ذات معجبة ، وهي كذلك قد وقعت في حبه، والحب " كما يصرح ديب أن في وسع الإنسان أن يقول الكثير حول موضوع الحب، فانه في الواقع قد ترك كثيرا لم يقله بسبب هذا التحفظ الذي لا نجد تفسيرا له ،لاسيما و أن الآداب الأخرى لم تترك جانبا إلا وتناولته في هذا المجال، ومهما يكن من أمر، فمن الممكن أن يكون هناك تفسير لهذا الموقف متأصلا في المجتمع الجزائري التقليدي المحافظ فكل من الدين والتقاليد لا يبيح المناقشة الصريحة للحب أو الجنس، حتى ولو كان ذلك في عمل أدبي، ولما كان الروائيون الجزائريون قد نشأوا في بيئة يحرم فيها الخوض في هذه المواضيع، لذلك فان لهم نظرتهم المتشددة بالرغم من التحرر الموجود في التعليم الفرنسي".[52]

وعلى مستوى الغيرة التي تتطلب وجود محب أو غريم وموضوع وغيور، ثمة في الأسود يليق بك شخصيات منافسة وضديدة لهاشم طلال.

_سعيد أن أصادفك مجددا.. أنا كمال ساري، التقيتك في المطار.. تدركين ؟[53]

_مد الرجل يده يصافحها بحرارة ، قال بالفرنسية :_سمعت عنك الكثير... يسعدني أن التقي بك _واصل بلهجة جزائرية محببة إلى قلبها يعطيك الصحة يا الفحلة نتاعنا[54].

إذ بكثرة المعجبين باعتبار أنها فنانة مشهورة ، تجعل الذات المعجبة بها في قلق وغيرة من فقدانها .

_ في البدء، كانت نجاحاتها تسعده، يضعها في ميزان زهوه ووجاهته، فما كان ليرضى بها لو كانت امرأة فاشلة أو عادية، ثم بدأت التفاصيل المنقولة في الصحافة عن ظاهرة هالة الوافي واجتياحها لقلوب الناس أينما حلت تزعجه بعض الشيء لعله بدأ يتنفس أوكسيد كربون الغيرة، لكنه يرفض أن يعترف لنفسه أنه يغار، لا يدري إن كان يخاف عليها من شهرة ستفسد براءتها أم من ضوء سيجذب الرجال إليها، وهل يريد نجاحا يباهي به، أم يفضل لو إبطاء بلوغ نجاحها كي تبقى له[55].

والغيرة هنا "تستند في عمقها إلى علاقة بَيْذَاتية مركبة متغيرة و هي بطبيعتها تلك حاضرة في كل المسار الهووي ، لا يمكن إدراك سر الخشية من ضياع الموضوع إلا من خلال وجود منافس، كامن أو على الأقل متخيل هو حاصل وجود موضوع قيمة هو أسس الرهان"[56]

خاتمة:

كان ما تقدم في ثنايا هذا البحث محاولة استجلاء أهم المفاهيم والمصطلحات الخاصة بالنظرية السيميائية لتطبيق آليات هذه النظرية أو مقاربة السيميائية، وقد أتاحت لنا هذه القراءة

معرفة مردودية النظرية السيميائية على النصوص الأدبية، ثم إن الرواية العربية والجزائرية بالخصوص خلقت لنفسها تميزا في الساحة الأدبية بخصوصيتها، حيث تمكن روادها من تحقيق جماليات ومحاولات في هذا الجنس.أما على المستوى السردي فتشكل السيميائية السردية دراسة متكاملة فيما بينها وخصوصا ما جاء به غريماس وجاك فونتاني (سيميائية الأهواء).استطاعت الروائية أحلام مستغانمي من خلال ثلاثيتها الشهيرة وروايتها الأسود يليق بك أن تلج قلوب القارئ بأفكارها ورؤيتها الفنية، وهذا ما جعلها تتميز عن غيرها.

الهوامش:

1. أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي ، معجم كتاب العين ، ج3، دار الرشيد للنشر، ص: 117. [1]
2. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، ص:375. [2]
3. محمد طي، وضع المصطلحات (د ط)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1992، ص:38. [3]
4. المرجع نفسه، ص: 39. [4]
5. مجلة المصطلح، مجلة أكاديمية علمية تعنى بإشكالية صناعة المصطلح وتعريفه جامعة أبي بكر بلقايد، العدد2، 2003، ص: 265. [5]
6. ينظر علي القاسمي، مقدمة في علم المصطلح. [6]
7. Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique générale, Payot, 1976, P: 33. [7]
8. Ibid., P: 33.
9. Charles S Pierce. Ecrit sur signe، Ed de seuil، paris, 1978. [9]
10. Sémiotique et texte littérature,siminaire de l'institut de langue et littérature arabe, Algérie, 1995, p: 10. [10]
11. سعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، ص: 161. [11]
12. المرجع نفسه، ص 161. [12]
13. عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، ص:113. [13]
14. مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ، ص: 31. [14]
15. بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص: 36. [15]
16. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 141. [16]
17. عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، ط1، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1987، ص: 111. [17]
18. أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة، ص: 207. [18]
19. السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية، ص: 203. [19]
20. سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية دراسة نقدية، الكويت، 2008، ص:33. [20]
21. أحلام مستغانمي، الأسوَد يليق بِك، رواية، ص: 68. [21]

_ لم يكن يشبه رجلا كانت تتصور أنها ستحبه، لكنها تحبه، بأناقته الفائقة، بتفاصيله المتقاة بعناية ككلماته، بابتسامته الغامضة، بتعليقاته الماكرة.[51] توحي هذه المقاطع السردية بالانجذاب من الطرفين ، فهاشم طلال ذات معجبة ، وهي كذلك قد وقعت في حبه، والحب " كما يصرح ديب أن في وسع الإنسان أن يقول الكثير حول موضوع الحب، فانه في الواقع قد ترك كثيرا لم يقله بسبب هذا التحفظ الذي لا نجد تفسيرا له ،لاسيما و أن الآداب الأخرى لم تترك جانبا إلا وتناولته في هذا المجال، ومهما يكن من أمر، فمن الممكن أن يكون هناك تفسير لهذا الموقف متأصلا في المجتمع الجزائري التقليدي المحافظ فكل من الدين والتقاليد لا يبيح المناقشة الصريحة للحب أو الجنس، حتى ولو كان ذلك في عمل أدبي، ولما كان الروائيون الجزائريون قد نشأوا في بيئة يحرم فيها الخوض في هذه المواضيع، لذلك فان لهم نظرتهم المتشددة بالرغم من التحرر الموجود في التعليم الفرنسي".[52]

وعلى مستوى الغيرة التي تتطلب وجود محب أو غريم وموضوع وغيور، ثمة في الأسود يليق بك شخصيات منافسة وضديدة لهاشم طلال.

_ سعيد أن أصادفك مجددا.. أنا كمال ساري، التقيتك في المطار.. تدركين ؟[53]

_ مد الرجل يده يصافحها بحرارة ، قال بالفرنسية : _ سمعت عنك الكثير... يسعدني أن التقي بك _ واصل بلهجة جزائرية محببة إلى قلبها يعطيك الصحة يا الفحلة نتاعنا[54].

إذ بكثرة المعجبين باعتبار أنها فنانة مشهورة ، تجعل الذات المعجبة بها في قلق وغيرة من فقدانها .

_ في البدء، كانت نجاحاتها تسعده، يضعها في ميزان زهوه ووجاهته، فما كان ليرضى بها لو كانت امرأة فاشلة أو عادية، ثم بدأت التفاصيل المنقولة في الصحافة عن ظاهرة هالة الوافي واجتياحها لقلوب الناس أينما حلت تزعجه بعض الشيء لعله بدأ يتنفس أوكسيد كربون الغيرة، لكنه يرفض أن يعترف لنفسه أنه يغار، لا يدري إن كان يخاف عليها من شهرة ستفسد براءتها أم من ضوء سيجذب الرجال إليها، وهل يريد نجاحا يباهي به، أم يفضل لو إبطاء بلوغ نجاحها كي تبقى له[55].

والغيرة هنا "تستند في عمقها إلى علاقة بَيْذَاتية مركبة متغيرة و هي بطبيعتها تلك حاضرة في كل المسار الهووي ، لا يمكن إدراك سر الخشية من ضياع الموضوع إلا من خلال وجود منافس، كامن أو على الأقل متخيل هو حاصل وجود موضوع قيمة هو أسس الرهان"[56]

خاتمة:

كان ما تقدم في ثنايا هذا البحث محاولة استجلاء أهم المفاهيم والمصطلحات الخاصة بالنظرية السيميائية لتطبيق آليات هذه النظرية أو مقاربة السيميائية، وقد أتاحت لنا هذه القراءة

معرفة مردودية النظرية السيميائية على النصوص الأدبية، ثم إن الرواية العربية والجزائرية بالخصوص خلقت لنفسها تميزا في الساحة الأدبية بخصوصيتها، حيث تمكن روادها من تحقيق جماليات ومحاولات في هذا الجنس.أما على المستوى السردي فتشكل السيميائية السردية دراسة متكاملة فيما بينها وخصوصا ما جاء به غريماس وجاك فونتاني (سيميائية الأهواء).استطاعت الروائية أحلام مستغانمي من خلال ثلاثيتها الشهيرة وروايتها الأسود يليق بك أن تلج قلوب القارئ بأفكارها ورؤيتها الفنية، وهذا ما جعلها تتميز عن غيرها.

الهوامش:

1. أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي ، معجم كتاب العين ، ج3، دار الرشيد للنشر، ص: 117. [1]
2. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، ص:375. [2]
3. محمد طبي، وضع المصطلحات (د ط)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1992، ص:38. [3]
4. المرجع نفسه، ص: 39. [4]
5. مجلة المصطلح، مجلة أكاديمية علمية تعني بإشكالية صناعة المصطلح وتعريفه جامعة أبي بكر بلقايد، العدد2، 2003، ص: 265. [5]
6. ينظر علي القاسمي، مقدمة في علم المصطلح. [6]
7. Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique générale, Payot, 1976, P: 33. [7]
8. Ibid., P: 33. [8]
9. Charles S Pierce، Ecrit sur signe، Ed de seuil، paris, 1978. [9]
10. Sémiotique et texte littérature,siminaire de l'institut de langue et littérature arabe, Algérie, 1995, p: 10. [10]
11. سعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، ص: 161. [11]
12. المرجع نفسه، ص 161. [12]
13. عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، ص:113. [13]
14. مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ، ص: 31. [14]
15. بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص: 36. [15]
16. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 141. [16]
17. عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، ط1، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1987، ص: 111. [17]
18. أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة، ص: 207. [18]
19. السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية، ص: 203. [19]
20. سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية دراسة نقدية، الكويت، 2008، ص:33. [20]
21. أحلام مستغانمي، الأسوَد يليق بِك، رواية، ص: 68. [21]

22. الأسوَد يليق بِكِ، ص: 67.[22]
23. الأسوَد يليق بِكِ ، ص: 87.[23]
24. سعاد عبد الله العتزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية دراسة نقدية، ص: 41.[24]
25. رجاء عيد، دراسة في أدب نجيب محفوظ، ص: 29.[25]
26. الأسوَد يليق بِكِ، ص: 119.[26]
27. صحراوي إبراهيم، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، 1999، ص: 155.[27]
28. الأسوَد يليق بِكِ ، ص: 223.[28]
29. قراءات ودراسات في أدب عبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات الملتقى الوطني الثالث عبد الحميد بن هدوقة، ص: 45.[29]
30. الأسوَد يليق بِكِ ، ص: 32.[30]
31. الأسوَد يليق بِكِ ، ص: 84.[31]
32. عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، 1882_ 1952، ص/ص: 26/25.[32]
33. عثمان بدري وظيفة اللغة في الخطاب الروائي، ص: 29.[33]
34. ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية،ص: 99.[34]
35. المرجع نفسه، ص: 99.[35]
36. الأسوَد يليق بِك، ص: 38.[36]
37. الأسوَد يليق بِك،ص: 247.[37]
38. سود يليق بك، ص: 153.[38]
39. الأسوَد يليق بِك، ص: 115.[39]
40. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص:5.[40]
41. جاك فونتاني، غريماس، سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، تر سعيد بنكراد، ط1، الكتاب الجديد المتحدة، 2010، بيروت، لبنان، ص: 68.[41]
42. ابن منظور، لسان العرب، المجلد ، ص:170.[42]
43. محمد الداهي ، سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المتجانس، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2009، ص: 83/82.[43]
44. جاك فونتاني، غريماس، سيميائية الأهواء، ص: 101.[44]
45. المرجع نفسه، ص:235.[45]
46. المرجع نفسه، ص: 235.[46]
47. أحلام مستغانمي، الأسوَد يليق بِكِ، ص:14.[47]
48. أحلام مستغانمي، الأسوَد يليق بِكِ، ص: 18[48]
49. سيميائية الأهواء، ص: 237.[49]

50. الرواية، ص: 119.[50]
51. الرواية، ص: 138.[51]
52. عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ص: 229.[52]
53. الرواية، ص: 256.[53]
54. الرواية، ص: 257.[54]
55. الرواية، ص: 203.[55]
56. سيميائية الأهواء، ص: 236.[56]

منشورات جامعة
الشهيد حمّه لخضر الوادي

Madjallat Oloum Allogha Alarabia wa Adabiha

ISSN - 1112- 914X

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجلفة

مقاربات

مجلة العلم والمعرفة

مجلة دولية أدبية، علمية، ثقافية، محكمة

العدد الثلاثون

2017

المجلد الثاني

الترقيم الدولي المعياري للمجلة (ر.د.م.د):I.S.S.N.2335-1756

رقم الايداع القانوني لدى المكتبة الوطنية الجزائرية :4949-2013

الحوار و البنية السردية في الخطاب الروائي الجزائري

أصابع لوليتا نموذجا

الأستاذة مختاري سعاد - جامعة تلمسان

ملخص

تعتبر السيميائية من المصطلحات الحديثة التي ولجت الدراسات النقدية ولما كانت النصوص وحدها هي الكفيلة بالكشف عن مردودية النظرية أو محدوديتها فقد اخترنا النص السردي أصابع لوليتا للأعرج واسيني محاولين تطبيق إجراءات السيميائية واستنباط أهم البرامج السردية، والإشكال المطروح: ماهو المنهج السيميائي؟ وما هي الإجراءات الكفيلة لمعالجة صائبة لنص أدبي سردي؟

كلمات مفتاحية: سيميائية_ حوار _ بنية _ رواية.

تمـهيـد:

تختلف المناهج وتتعدد، فمنها البنيوية والتفكيكية، والسيميائية، هذه الأخيرة من المناهج التي ولجت الدراسات النقدية، وهو منهج "متشعّب"، متعدد الاتجاهات المعاصرة، وبتعدد اتجاهاته ومرجعياته، يوفر للباحث المجال الأوسع للتعامل مع النص الأدبي (السردي خصوصا)، ومسألة المنهج من " المسائل الجوهرية التي تأتي في صدارة الطرح النقدي المعاصر، باعتبارها مسألة شائكة مرهونة بما حققه العصر المعاصر من إنجازات نقدية واسعة، أخرجت النقد العربي إلى مجال العقلنة، وأبعدته عن الانطباعية، لاسيما في ظل الإعصار المعرفي الذي اجتاح جميع العلوم».[1]

والمنهج السيميائي واحد من المناهج النقدية، التي تستأصل المعنى من النصوص السردية، فهي بهذا المعنى تهدف إلى الكشف عن مكونات النص. يعني البنيات العميقة المستترة، والبنيات السطحية، مرورا بالتحليل المحايث الذي يتطلب استقراء واستنباط وظائف النص الداخلية التي تساهم في بنائه وتوليد دلالته. ويشدد المنهج السيميائي "على آلية التوليد السيميائي Sémiosis التي تتضمنها النصوص، وهي آلية داخلية تجعل النصوص قادرة على الإفصاح عن أنظمتها السيميائية، وتمنحها القدرة على إنتاج الدلالات في سياقها الثقافي والتاريخي إضافة إلى قابليتها للانفتاح على القراءة والتلقي الدائمين».[2]

اهتم الباحثون بهذا المنهج، وأولوه العناية والاهتمام منذ أعمال المنظّر فلاديمير بروب حول الوظيفة والحكاية الخرافية التي يعرّفها على أنها " فعل الشخصية منظورا إليه من خلال مساره في الحكاية"[3]، وقد قسّم الوظائف إلى إحدى وثلاثين وظيفة. ضف إلى ذلك ما جاء به الشكلانيون الروس حول علم جديد البويطيقا (أدبية الأدب)، وصولا إلى غريماس، وما قام به، مكمّلا بما جاء به بروب الذي قلص الوظائف إلى ستة عوامل:[4]

- **الذات (الفاعل).**
- **الموضوع.**
- **المرسل.**
- **المرسل إليه.**
- **المساعد.**
- **المعارض.**

وقسم بدوره السرد إلى مستويين:

أ- سطحي.

ب- عميق.

ويرى غريماس أنّ السرد في المستوى السطحي يتخذ نظاما، وأطلق عليه النظام العاملي، أمّا المستوى العميق للسرد فهو مستوى البناء الدلالي، ويحلّل الدلالة السردية إلى عناصرها الأولية.

إذن التحليل هنا يهدف إلى إبراز مكونات النص أو الخطاب، ووحداته المختلفة، فالتحليل " في المرحلة الأولى يهدف إلى الإبانة عن مكونات النص، ووحداته المختلفة، وعزلها للتمكن من معرفة العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات في كل المستويات والتمكن بالتالي من الإمساك بهذا المعنى، لتأتي إثر ذلك عملية تأويله وربطه بمختلف الجوانب الأخرى التي أبعدناها في البداية، لربط النص في النهاية، ببقية النصوص ضمن نوعه أو حقله الدلالي والموضوعي أو مرحلته".[5]

كما يذكر صحراوي إبراهيم مستويات التحليل عند رولان بارث، وهي:

- ✓ مستوى الوظائف بمعناها لدى فلاديمير بروب.
- ✓ مستوى الحركات والأفعال بمعناها لدى غريماس.
- ✓ مستوى السرد أو الخطاب حسب تودوروف وجنيت.[6]

I. البنيـة السـرديـة:

سنعتمد في هذه الدراسة إلى تحليل البرامج السردية المنجزة من قبل الذات الفاعلة، باعتبار أن التحليل في السيميائية بالنسبة لهمسلف " مجموعة من الإجراءات (الأساليب) المستعملة في وصف موضوع سيميائي، والتي لها خصوصية الاعتبار-في البداية- الموضوع ككلّ من المعاني، وتهدف إلى إعداد من جهة العلاقات بين الأقسام والكل الذي يمثله الموضوع، وكذلك بطريقة دقيقة حتى انتهاء الموضوع أي حتى تسجيل الوحدات الصغرى التي لا تتجزّأ».[7]

سنحاول تطبيق إجراءات السيميائية وما جاء به فلاديمير بروب، وغريماس، حول النظرية السيميائية على النص الروائي "أصابع لولتا" للأعرج واسيني، والتي تسرد قصة فتاة تدعى لوليتا بطلة الرواية، ترجع حكايتها إلى أول أيام طفولتها حيث كان لوالدها الدور الكبير في مأساتها، فقد قام باستغلالها جسديا ودفعها إلى العمل في عالم الموضة لكي تروّج للأزياء التي كان يبيعها، فرّت بعد هذا إلى فرنسا لتعمل في عالم الأضواء والأزياء والموضة، وتصبح من أشهر العارضات في باريس، ثم يتقابل يونس مارينا ولوليتا وتمتزج آلامهم في لوحة شعرية رائعة يرسمها الروائي ثم يصفها وصفا بليغا، وفي الفصلين الأول والثاني يلتقي مارينا بـ"نوّة"، وتبدأ أحاديثهما وحواراتهما، ثم ذكرياته التي تنتقل من فرانكفورت إلى باريس ثم إلى مارينا....

ثم يتحدث الروائي كذلك عن يونس مارينا أو حميد سلطان سويتري، وهو شاب جزائري من مدينة مارينا، بعد استشهاد والده واعتقال الرايس بابانا، أصبح حلمه أن يصبح كاتبا صحفيا مرموقا، يقوم مارينا باستذكار الرئيس "بابانا" وسجنه وعلاقته بوالديه، ثم تتحدث بقية الفصول عن ماضي لويتا ومحاولة قتل يونس مارينا من طرف الجماعات الإرهابية التي جنّدت لوليتا للقيام بهذه المهمة.

يقوم الأمن الفرنسي بمهمة حماية الكاتب يونس مارينا، الذي يعيش في باريس اضطرارا، وذلك بسبب التهديدات التي يواجهها من طرف الجماعات الإرهابية، بعد صدور روايته "عرش الشيطان".

ويستمر السرد في وصف الأحداث والشخصيات، لينتهي بتفجير "لوليتا" نفسها، في الساحة أمام مرأى الجميع، وأمام مرأى يونس مارينا كذلك، بعد هذه الحادثة يتجه صوب الهاتف ليستمع إلى الرسائل الصوتية، ثم يتفاجئ بمجيء الجماعات الإرهابية رغم الحراسة المشدّدة.

سنحاول استقراء أهم البرامج السردية في الحالة أو الوضعية الأولى للنص السردي وسنقوم بتقطيع النص إلى مقطوعات سردية محددة لأهم البرامج السردية التي يقوم بها الفاعل. فتقطيع النص "وتشديره، هو ما يتيح للقارئ الإمساك بطبيعة العلائق والتوترات في كل نصّ أو في مجموعة نصوص للكاتب الواحد، (...) ما يلازم نسق تكوينه يؤسس شروط تفكيكه وإعادة إنتاجه في نفس الوقت».[8]

1. المقطوعة السردية الأولى:

تشكل المتوالية في النص، مقطوعات سردية، يمكن التأسيس عليها في عملية التحليل، والمقطوعة السردية تجري مجرى القصة القصيرة، تبدأ هذه المقطوعة السردية من بداية كتابة الرواية عن الرايس بابانا ومعاناة هذا الأخير في السجن.

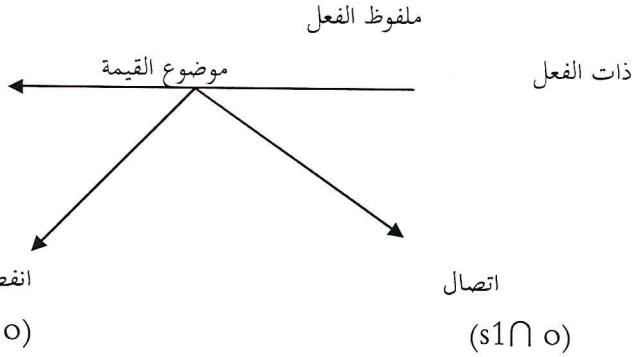
- الرايس بابانا لم تشفع له هويته التي تمثل بلدا كاملا، مند انقلاب العقيد على صديقه الرايس بابانا...[9]
- ... مزقوا صورة الرايس بابانا وقطعوا صورة والده الذي لا يعرف عنه سوى أنه يشبهه في وجهه، ويشبه أمه في هشاشتها، عندما زار الرايس بابانا مدينة مارينا بعد الاستقلال طلب أن يرى ماما جوهرة.[10]
- عندما تكبر سأحكي لك عن كل شيء يخص والدك، عليك أن تفخر به، وسنذهب سويا ونأتي برفاته، ونقيم له جنازة تليق بمقامه العالي في مقبرة الشهداء.[11]

يحيل هذا الملفوظ السردي على مساعدة الذات من طرف بابانا، وذلك من أجل معرفة وامتلاك موضوع القيمة (قبر والده الشهيد)، ويعتبر بابانا مفتاحا يساعد على فك الشفرات، إلا أن موته يقف عائقا دون ذلك، والمعارض هنا (العقيد) يكون سببا في إعاقة هذا البرنامج السردي.

- ظل ينتظر أن يكبر وأن يصبح صحفيا محترفا، لكنه عندما كبر سرق العقيد منه الشاهد الوحيد عن دفن مكان والده.[12]

ملفوظ الفعل: ذ U م ق.

إن العلاقة بين الذات وموضوع القيمة تأخذ حالة انفصال، في ملفوظ الانجاز: سرق منه الشاهد الوحيد عن مكان دفن والده.



يأخذ البرنامج السردي شكله النهائي، في اللحظة التي ينفصل فيها عن موضوع القيمة، ونرى هذه الشخصية متألمة من فعل المعتدي في قتل الرايس بابانا، وبذلك يتعذر على الذات القيام بالانجاز، وغالبا ما تتألم الشخصية في الحكاية « مباشرة من فعل المعتدي في لحظة اشتداد العقدة (أو الذي يحس بالنقص) وإما شخصية تقبل بإصلاح السيئ».[13]

2. المقطوعة السردية الثانية:

تبدأ المقطوعة السردية الثانية من مجيء لوليتا إلى باريس إلى غاية وقوع أهم حدث في الرواية (الفصل الخامس)، بحيث يبدأ الروائي بوصف باريس في الوضعية الأولى Situation Initial، مُبَينة في المقطع السردي الآتي:

- باريس لا تشبه في شيء مارينا التي كانت بوابة الصحراء، في الشتاء يصمد كل شيء بسبب البرد القارص ولا تدفئة في البيوت، وفي الصيف يشتعل كل شيء حتى الإسفلت تحت أقدام المارة والعابرين.[14]

يعدّ هذا المقطع السردي بداية لأهم الأحداث في الرواية، والتي يختم بها الروائي نصه السردي. يصف الروائي باريس في الأيام الشتوية، في مشاهد توحي للقارئ بلوحة فنية أمامه، باعتبار أن الوصف " تجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، فنستطيع أن نقول أنّ الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة أكثر منه وصف واقع موضوعي"[15]، يأتي الوصف في النصوص السردية ليكمّل السرد، فهو هنا فاتحة تنبّئ عمّا تصير إليه الأحداث في الرواية، فالوصف من أبرز الأساليب الفنية التي حفل بها الأدب. وهو "من غير حكي لأشد صعوبة من الحكي بدون وصف، وتتنوع العصور وباختلاف المؤلفين، والرواية ورثت القطعة الوصفية عن الملحمة القديمة»[16]، أتاح وصف الروائي لباريس لمعرفة الأحداث ووقوعها في فترة أشد قسوة جرّاء البرد القارص.

- ....كانت الأمطار والثلوج قد غطّت كل شيء، كونت حاجزا شفافا بينه وبين حركة الناس والشارع، غابت كل التفاصيل حتى أصبحت المدينة مسطّحة ومتشابهة في كل شيء، اندفن يونس مارينا في عمق البناية التي يشعر لأول مرة أنها باردة كقبر.[17]

تتوالى الأحداث في ظل هذه الظروف القاسية، بدءا باتصال لوليتا بيونس مارينا، لقضاء رأس السنة مع بعض، ثم انتظارها في نزل فوكتس باريير الكبير، آملا في لقائها، وحاملا اللوحة هدية لها باعتبارها ميراثا مدهشا ارتبط بقوة حياته.

في خضمّ هذه الأحداث تأتي لوليتا فتصنع الحدث بعفويتها في الغرفة، وبحركاتها:

- ثم مشت نحو الزاوية وأشعلت شمعتين انعكس نورهما على لباسها الأبيض، شعر بجمال الحركة العفوية، كانت المصورة بين يديه، أراد أن يثبت اللحظة، صورها في كل الأوضاع وهي تتحرك بعفوية[18].
- قامت لوليتا من مكانها، تدحرجت قليلا نحو اللوحة ثم وضعتها فوق المكتب الكبير ذي الخشب الأحمر، تحت نور اللمبة الصغيرة التي أشعلتها، فبانت كلّ الظلال التي في اللوحة بشكل واضح، تأملتها طويلا، اقتربت منها أكثر حتى التبست الألوان في عينيها وتداخلت، شعرت للمرة الأولى بألقها الخفي![19]

هذه الشخصية المتميزة المجنّدة من طرف الجماعات الإرهابية لقتل يونس مارينا، حاولت التصرف بعفوية، ممّا جعلها تحتل مكانة كبيرة في نفس يونس مارينا، وكذلك في الرواية، فهي هنا مقصد البطل، التي طالما تعلق باسمها، حيث كانت مجرد شخصية ورقية في الرواية (أحد شخصيات رواية نابوكوف فلاديمير).

تتجلى ملفوظات الحالة في وصلة مع موضوع القيمة، من خلال المقاطع السردية المذكورة آنفا، وملفوظات الحالة هي "واضعة للقيم بفعل ارتباطها وصلا أو فصلا بالموضوعات، والثانية ذوات عاملة (ذات الفعل) والتي بإجرائها للارتباطات تقوم بتحويل الأولى"[20]، فالذات (لوليتا) في وصلة مع موضوع القيمة (يونس مارينا).

ملفوظ الحالة: ذ1∩ م.

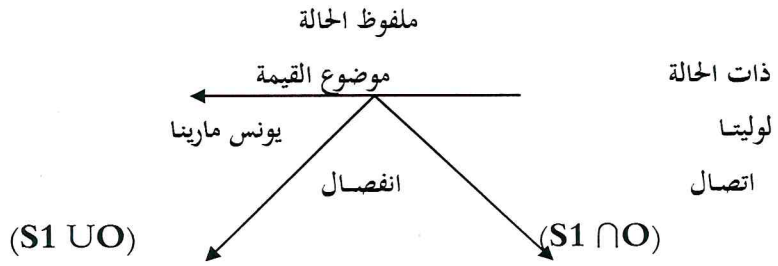
وتسعى الذات في الانفصال مع موضوع القيمة، فتغيّر الحالة من خلال الاستعانة بالتحول في الملفوظ:

- .....ومازلت قادرة على الموت لحمايتك من نفسك ومن الآخرين، القتلة في البلاد كُثُر، وهوياتهم تعددت.[21]

تتحدد ذوات الحالة في وجودها السيميائي من خلال خصائصها (نعوت، محولات) بالفعل، لا يمكن الاعتراف بها كذوات إلاّ في حالة تعالقها مع موضوع القيمة وتشارك في مختلف العوالم القيمية، وموضوعات القيمة بدورها ليست قيما إلاّ إذا كانت مستهدفة من الذوات، فلا يوجد تحديد ممكن للذات إلاّ بوضعها في علاقة مع الموضوع، أو العكس.

في حين الذات الثانية تكون في فصلة عن موضوع القيمة، اعتبارا أن واحدة من الذاتين تكون ضرورة في فصله عن موضوع القيمة، بينما ضديدها يدخل في وصلة معه.

ف1 U م ∩ف2. /



نقرأ في هذه الترسيمة أن رغبة الذات تتجسد في اتجاهها نحو الموضوع (يونس مارينا)، ومادام أنّ الفرصة أتيحت للوليتا في لقاء يونس مارينا، فذات الحالة تنطوي في اتصال مع الموضوع.

ملفوظات الفعل:

يفتقد ذات الحالة موضوع القيمة، وذلك من خلال المعيقات اتجاه الموضوع، فجهله عن موضوع القيمة يقف حاجزا يعطّل كفاءته، حيث تقتصر معرفته على المستوى الظاهر فقط « Le Paraître »، يعني معرفة سطحية عن الموضوع، فالذات الثانية لا يمكنها القيام بإنجاز التحول إلاّ إذا امتلكت مسبقا الكفاءة الضرورية، إذ "يجب كأن يكون بحوزة الذات الكفاءة ب.س، يحتمل أن

تنجزه، برنامج يمكن أن تكون له وضعية ب،س محيّن (وليس منجز) بالنظر إلى نمط وجوده السيميائي»[22]، وبصفتها ذات حالة يجب أن تتوفر على القيم الكيفية: وجوب، إرادة، قدرة، معرفة، وهذا الأخير (المعرفة) ينقض الذات، فيحيل بينه وبين الموضوع، إذ جهله عن لوليتا (الموضوع) أمكنه من فصلة عن موضوع القيمة، والملفوظات السردية الآتية تبين ذات الفعل:

- ثم قبلت يده من جديد وانسحبت واضعة في كفّه بطاقتها الخاصة.
- .....تأمل بطاقتها المذهّبة لا اسم فيها سوى عنوان نزل باريس[23]

Mode de Paris 7 Rue de Loups

- ظلّ هو مشدودا إلى سؤاله الأول، منذ رآها أين رأيتها؟ لابدّ أني رأيتها في مكان ما تمتم؟[24]

يؤكد لنا هذا الملفوظ السردي عدم معرفة الذات لموضوعه، وجهله تماما عنها، فيكون ملفوظ الفعل كالآتي: ذ U م

فالعلاقة بين الذات1، والموضوع تأخذ شكل الاتصال في ملفوظ الإنجاز:

- لا أريد أن أفقدك، أشتهي حقيقة أن أربط مصيري بمصيرك، لا شخص آخر لي أثق فيه لأرحل معه نحو كلّ الجنون الذي يملأ قلبي وجسدي وروحي المكسورة.[25]

أمّا العلاقة الثانية بين الذات2، والموضوع تأخذ شكل الانفصال في ملفوظات الإنجاز:

- سأخرج، وسأعود لك بعد قليل نورا منفلتا شظايا نجمة هاربة، في عرس من الألوان المعميّة.
- .....خرجت دون أن تغلق الباب وراءها على غير عادتها هي التي تخاف من كل حركة حتى أنها علمته من شدة إصرارها على غلق الباب آليا عندما تنشغل لوليتا بشيء ما.[26]

يمثل تجاوز المعيق، وامتلاك الإرادة والوجوب، (جهات الإضمار)، هذه الجهات "تسهم في تأسيس الفاعل تتأخر باللحظة التي يدرك فيها الفاعل أنه/يجب/ أو /يريد/ تنفيذ برنامج معطى، غير أنّ هذه القيم لا تأتي من العدم، فهي تستمد حضورها من وجود مرسل تسند إليه مهمة تبليغها"[27]، وامتلاك جهات التحيين/معرفة الفعل/ و/القدرة على الفعل/، كجهات تحفيزية تمكّن الذات من اتصالها بموضوع القيمة، إلاّ أن الذات تفتقد القدرة على الفعل، والإرادة في تنفيذ برنامجها السردي Programme Narratif، فيونس مارينا منح الحياة للوليتا، في الوقت الذي كانت تبحث فيه عن ذاتها، وتحاول قتل نفسها جرّاء ماضيها وما عانته من مآسي في حياتها.

- ....جئت أبحث عنك أعوّض موتي بلحظة أخرى ربّما منحتني حياة جديدة.[28]

ضف إلى ذلك العلاقة التي توطدت بينهما جرّاء لقاءاتهما، وحواراتهما، جعلت الذات (لوليتا) تتراجع عن الموضوع، وعن تنفيذ برنامجها السردي، فالحافز (الجماعات الإرهابية) يحفزها على تنفيذ البرنامج، فتسعى بذلك إلى تغيير الحالة، ولكن عدم وجود الإرادة، والقدرة، يقف عائقا يعطّل تنفيذ البرنامج السردي.

لا يمكن للذات القيام بإنجاز التحول – كما ذكرنا سابقا – إلاّ إذا امتلكت مسبقا الكفاءة الضرورية، وبصفتها ذات حالة، يجب أن تتوفر على القيم الكيفية، إلاّ أنّ نقص الذات للقدرة والإرادة، حال بينها وبين الموضوع. فيتأزّم الوضع ولا يتحقق الإنجاز التنفيذي للذات عبر البرنامج السردي الذي تنخرط فيه، فملفوظات الفعل:

- كان الثلج قويا، عندما دخلت إلى الغرفة، قبلت يونس مارينا مثل نسمة هاربة ضحكت قليلا.
- نظرت لوليتا إلى الساعة للمرة الأخيرة بقلق واضح.[29]
- رأى في لحظة من اللحظات الهاربة شيئا يشبه الخوف، نظرت إليه وعيناها مثبتتان على الساعة الحائطية القديمة.[30]
- نوة حبيبتي اذهبي وعودي بسرعة.[31]
- فجأة رآها في الشارع للمرة الأخيرة أيضا، خرجت بسرعة شعر بسعادة غامرة لم ترفع رأسها وهي المرة الأولى التي تفعل فيها ذلك، نظرت إلى الساعة التي في يدها، ثم دخلت بسرعة إلى مقهى الفوكس الذي كان يعجّ بالبشر...[32]
- توغلت لوليتا أكثر في عمق الشارع تحت الأنوار التي كانت تخترق بألوانها الأشجار والبنايات والمحلات الكبيرة وقاعات السينما...[33]

– .....وما كادت ترفع رأسها من جديد نحوه، وتعيد الحركة نفسها حتى لمع برق معمي للبصر، فتطاير جسدها الهش في كل اتجاه مشكلا حرائق صغيرة ظلت مشتعلة في مكانها على كتل الثلج[34].

الحوار في النص السردي: (أصابع لوليتا)

إن قارئ أصابع لوليتا يتبدى له لأول وهلة، ومنذ القراءة الأولى، إن الرواية يغلب عليها الطابع الحواري إذ أدخل الروائي نغما فنيا بين شخصيات الرواية، ليقلل من رتابة السرد، فهو«يلعب دورا رئيسيا في تطوير الحدث وفي الإبلاغ عنه في نفس الوقت، وهو في الغالب حوار مباشر بسيط ينسجم مع مجمل السرد الروائي، مع محافظته على شروط الحوار من حيث بساطة السياق اللغوي، وقصر جمله».[35]

يتأتى للروائي من خلال الحوار، التمكن من سبر أغوار الشخصية والكشف عن اتجاهاتها وأزماتها الخارجية ووعيها لما حولها وفهمها لأدق الأمور التي تَسْتَكِنُ في تفكيرها، وهذا ما وجدناه في رواية أصابع لوليتا، فأمام نص روائي غلب عليه الحوار يستطيع القارئ أن يستشف المكنونات الباطنية للشخصية (لوليتا، يونس مارينا...) ويتأتى كذلك للقارئ معرفة حياتها، ونومئ هنا إلى الماضي الذي عاشته لوليتا مع والدها مثلا.

يذكر بشير بويجرة مُحَمَّد في كتابه بنية الزمن أن الحوار « بناء تركيبي جمالي لغوي يودعه الكاتب بإخلاص داخل نماذجه، حتى تكتسب مشروعية التواجد الفني والإقناع على حساب التقنيات الأخرى، فان عجز الكاتب عن بلوغ الذروة في الإخلاص، تزحزح ذلك البناء عن مكانه إلى بناء آخر هو السرد باعتباره مشروع وعي كامل يقوم العملية الإبداعية ويصقلها»[36]

والحوار في السيميائية السردية ما هو إلا شكل من أشكال التعبير التي بواسطتها تقوم الشخصيات من حين لآخر، يذكر كذلك عبد الرحيم كردي بعض المصطلحات المترجمة للحوار « كالمونولوج الداخلي أو الباطني بالفرنسية، ويطلقون عليه: مونولوج، مناجاة، حديث نفس، الحوار الذاتي، حوارات باطنية، الأول نقل المصطلح كما هو، والثاني ترجمة المدلول الاصطلاحي، والمصطلحات الأخرى فجاءت عباراتهم مكونة من مقطعين وأصبح المصطلح له مفهوم غربي عدة مفاهيم عربية ».[37]

قد يستعمل الكاتب أو الروائي المونولوج الداخلي أو المباشر في النص السردي ، ويجعله محورا أساسيا، كما فعل ذلك الأعرج واسيني، فهناك فرق بين المونولوج المباشر وغير المباشر، حيث يعطي هذا الأخير « إحساسا بحضور المؤلف المستمر، بينما يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح، وهذا الفرق يعني بدوره فوارق أخرى خاصة مثل استخدام وجهة نظر المفرد المتكلم في المونولوج غير المباشر، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع في تقديم ذلك المونولوج، يضاف إلى هذا إمكان تحقيق المزيد من الترابط والمزيد من الوحدة الشكلية، في اختيار المواد المعالجة، وإمكان تحقيق الانسياب والإحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور في الوقت نفسه».[38]

يقلل الحوار من رتابة السرد، ويساعد القارئ على معرفة كنه الشخصيات، وإحساسها في الرواية، فقد دار الحوار في الفصل الأول بين يونس مارينا وايفا مترجمته ومساعدته الشخصية، ليبين مدى العلاقة التي تربطهما، ومدى تأثير ايفا على يونس مارينا .

– سعيدة جدا من أجلك مارينا، حقك في الفرح بعد ليالي الظلم القاسية.

– بفضلك يا ايفا كل هذا الجمهور الذي قضى يومه واقفا من أجل كتاب يدين لك بكل شيء.[39]

يقوم هذا الحوار بتقديم الشخصية ايفا، ويبين سر نجاح الكاتب في تقديم روايته الجديدة، وسر هذا النجاح يعود إلى ايفا، التي تعاطفت معه، وساعدته في أموره الشخصية، وعلى هذا الأساس يصلح الحوار«للتقديم المباشر للكلام، يمكنه أن يكون مسرحيا، في الرواية يظهر الحوار في أكثر الأحيان كنوع وسيط، معزول بعلامات كتابية انه مُدمج في القصة أو هو من الممكن صالح لأن يُدمج»[40]

يدور حوار آخر بين يونس مارينا ، وشخصية محورية في الرواية، وموضوع حوارهما حول العقيدة، ضف إلى ذلك التساؤلات التي طرحها عليه من أجل ديانة (يونس مارينا) وما السبب الذي جعله يكتب ضد الإسلام:

– السيد مارينا لماذا تكتب ضد الإسلام؟، ماذا ستربح عندما تخسر ربك؟

- لن أربح أي شيء من وراء شتم أي دين كان، وليس الإسلام وحده.
- أنت قارئ وأنا غير منزعج من رأيك لكن هل قرأت عرش الشيطان أو أي عمل آخر لي؟
- ذئاب العقيد أعجبتني الرواية كثيرا على الرغم من أني لم أحب الصورة التي رسمتها للإمام المخبر.
- في رأيك كل الأئمة كانوا ضد الانقلاب؟ هناك عملاء للنظام من كل الفئات.
- تريد الصراحة، النية المبيتة ضد الإسلام ، لم اقرأ عرش الشيطان ولكني سمعت عنها الكثير وقرأت تعليقات كثيرة في صحف ألمانية وتركية كنت انوي شراءها اليوم لكن قوة منعتني من ذلك قبل لحظات تذكرت الإمام مسجد دوسلدوف الذي أعطاها كمثال للتغريب والكفر بالقيم وبيع النفس للشيطان الرجيم.[41]

من أول وهلة يومئ هذا الحوار إلى أن يونس مارينا له عدة روايات عرش الشيطان وذئاب العقيد ومن ثم يوحي إلى معرفة كنه الشخصية الأخرى (الشاب)، التي اتضحت في الأخير أنها شخصية متطرفة، مجندة من طرف الجماعات الإرهابية لقتل يونس مارينا، ويقوم هذا الحوار على إبداء وجهة نظر كل منهما، وموقفه والتزامه اتجاه قضية الدين والتدين.

يُغني الروائي الأعرج واسيني نصه السردي بالحوار الذي أضفى على الرواية خصوصية وتميزا، وهذا ما يفيد الشخصيات ويمنحها حرية وفرصة للتعبير عن ذاتها و أفكارها وآرائها، كما ورد الحوار الذي دار بين يونس مارينا ووالدته، موضحا قصة والده وخوفه من ذئاب العقيد التي كانت تبحث عنه:

- ذكرتني به اللطف يا ربي.
- من يا يما.
- أبوك الله يرحمه كلما داهمه الخطر أجلسني قبالته وحكي لي ما يملأ قلبه.
- لا يوجد أي خطر يا يما ولكني سأغادر البيت مؤقتا لا تسألي عني سأكون بألف خير.
- تساءلت بعفوية لماذا يا ولدي؟
- خائف يا يما.
- خائف من ذئاب العقيد[42].

يظهر جليا من خلال هذا الحوار المباشر إحساس يونس مارينا بالظلم والخوف من ذئاب العقيد، ومن هنا كان الغرض من الحوار التعبير عما بداخل الشخصية، وما تمتلك من خبرة ومعرفة، ضف إلى ذلك تطور أحداث الرواية سواء كان حوارا مباشرا أو غير مباشر هذا الأخير هو ما يقوم « على تصوير الأحداث والمواقف عن طريق عرضها من وجهة نظر الأبطال في الرواية، من خلال انطباعات القارئ بوجهات النظر المختلفة التي ترد أثناء السرد، وما به من اختلافات ناتجة من اختلاف وجهة كل بطل، يستطيع القارئ أن يحيط بالأحداث ويكون وجهة نظر متكاملة عن طريق مقارنة المواقف المختلفة التي ستكشف أمام القارئ وكأنه يشارك في تبين الجوهر الحقيقي للأحداث وتشابكها».[43] ويقول إبراهيم فتحي في دراسة له لروايات نجيب محفوظ أن المونولوج عند نجيب محفوظ يقوم « بالبرهنة على أفكار المؤلف فالشخصيات تتقلص وتنكمش وتصبح نماذج مختزلة كزوائد ملحقة بالفكرة التي تتكثف وتشكل مادة الرواية، وتقل المسافة التي تفصل المؤلف عن نماذجه إلى الحد الأدنى وتختلط تأملات المؤلف الشعرية بانسياب تيار الشعور عند شخصياته».[44] يروم المونولوج غير المباشر إلى إرشاد القارئ ليجد طريقه خلال هدا المونولوج ، للوصف والتعليق، فهو يتميز بحضور الراوي وتدخله بين الشخصية و القارئ، و لم نلمس المونولوج غير المباشر في رواية أصابع لوليتا إلا في مواضع قليلة ، كما ورد في ذكر الشخص الذي تسبب في قتل أبيه:

– أهذا هو الرجل الذي كان وراء كل شيء وقع لي في حياتي؟ كان وراء منفاي و ألمي الكبير، وراء حبي الأول سارة ابنة الحاخام في مارينا، مريم مجداليا، وكان وراء الحكم علي بالإعدام ومنفاي، ووراء كل ما حدث من هزات جميلة في الكتابة.[45] يومئ المونولوج إلى تحسر الكاتب يونس مارينا حين رؤيته للشخص طالما أراد مقابلته.

وصفوة القول، أن رواية الأعرج واسيني أصابع لوليتا تشق طريقها ضمن المنجز الروائي العربي في لغة شعرية راقية، وكتابة مشهدية سينمائية، وقد حاول الروائي أن يضفي على نصوصه السردية خصوصية وتميزا، وفق إيديولوجيته ونظرته للحياة.

الهوامش:

1 مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ص: 36.

2سعيد بنكراد ، السيميائيات و التأويل مدخل لسيميائيات ش ساندرس بيرس، ص: 167.

3 Vladimir Propp morphologie du conte p31

4 Greimas courtes sémiotique dictionnaire raisonne du language

5 صحراوي إبراهيم ، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، ط1، دار الآفاق، الجزائر ، 1999، ص: 21.

6 المرجع نفسه، ص : 20.

7 Greimas, courtes, sémiotique dictionnaire raisonne du language, t1 ,p 14.

8 حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهويّة في الرواية العربية، دراسة نقدية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، الدار البيضاء، ص: 90.

9 أصابع لوليتا، ص: 103.

10 أصابع لوليتا، ص: 197.

11 أصابع لوليتا، ص: 198.

12 أصابع لوليتا، ص: 198.

13 Vladimir propp morphologie du conte p : 62_ 63

14 الأعرج واسيني، أصابع لوليتا (رواية)، ط1، دار الصدى، 2012، ص: 387.

15 عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، 2000، ص: 83.

16 جنيت كولدنستين وآخرين ، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل،إفريقيا الشرق،المغرب، 2002، ص: 43.

17 الأعرج واسيني، أصابع لوليتا، ص: 400.

18أصابع لوليتا، ص: 402.

19 أصابع لوليتا، ص: 406.

20 جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار البيضاء للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، الجزائر، ص: 27.

21 أصابع لوليتا، ص: 438.

22 جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص: 34.

23 أصابع لوليتا، ص: 43.

24 أصابع لوليتا، ص: 45.

25 أصابع لوليتا، ص: 409.

26 أصابع لوليتا، ص: 442.

27 رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، د ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص: 22.

28 أصابع لوليتا، ص: 193.

29 أصابع لوليتا، ص: 417.

30 أصابع لوليتا، ص: 438.

31 أصابع لوليتا، ص: 441.

32 أصابع لوليتا، ص: 445.

33 أصابع لوليتا، ص: 449.

34 أصابع لوليتا، ص: 450.

35 عبد الله رضوان البنى السردية 2 نقد الرواية، ط1، اليازوري، الأردن ، 2003، ص: 281.

36 بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج2، دار الغرب للنسر والتوزيع، طبعة 2001، الجزائر، ص: 77.

37 عبد الرحيم كردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، د ط، 2004، ص : 29.

38 روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر محمود الربيعي، ط2، دار المعارف بمصر، 1975، ص: 49.

39 أصابع لوليتا، ص: 22.

40 برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، 2002، الجزائر، 46.

41 أصابع لوليتا، ص: 28.

42 أصابع لوليتا، ص: 110_111.

43 رجاء عيد، دراسة في أدب نجيب محفوظ تحليل ونقد، د ط، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، 1974، ص: 21.

44 إبراهيم فتحي، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، دار الفكر المعاصر، د ط، ص: 25,

45 أصابع لوليتا، ص: 277.