الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
المدرســـــة العليا للأساتذة
بوزريعة - الجزائر
قسم اللغة العربية و آدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم تحت عنوان:

الرؤيـــــة والتراث السردي في الخطـــــاب الروائي الجزائـــــري
دراســـــة نصية لروايـــــات عبد الحميد بن هدوقة.

تخصص: دراسات أدبية ونقدية.

إعداد الطالب:بشار عبد الحليم إشراف الأستاذ: بوسماحة عبد الحميد.

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الجامعـــــــة	الصفـــــــــة
أ/د نادية تيحال	المدرسة العليا للأساتذة - بوزريعة	رئيسا
أ/د عبد الحميد بوسماحة	المدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة	مشرفا ومقررا
د/ حسناء سعادة	المدرسة العليا للأساتذة- بوزريعة	عضوا مناقشا
د/ حياة قريرة	المدرسة العليا للأساتذة - بوزريعة	عضوا مناقشا
د/توفيق شابو	جامعة البليـــــــــدة	عضوا مناقشا
د/نصيرة علاك	جامعة تيبـــــــــازة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2020-2021م

بســـــــم الله
الرحمـــــــــــن الرحيم

الإهـــــــــــــــــداء

أهدي ثمار هذا العمل إلى
زوجتي الحبيبة الغالية زهرة
حياتي وسند تألّقي ونجاحي
وإلى ولديّ لؤي وياسر
فارسي أحلامي.

تمهيد

التمهيد: الروايـــــة الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ... المســـــار و التحـــولات

الرّوايـــة جنس أدبي نثري يصعب وضع تعريف جامع له لتشعبه، ولتقاسمه بعض السّمات والقواعـــد الفنّية مع الأجناس الأدبية الأخرى على غرار الملحمـــة و المقامة والسّيرة الذاتية، ولشساعـــة ضفافه؛ إذ يتخـــــــذ أكثر من مظهر، ما يجعل مدلوله اللغوي يتراوح بين النقـــــــل والجريان، الاستكشاف والاستظهار، والتدفق والغزارة ، الارتواء والاستقاء،... فهي عمل سردي طويـــــــل دون طول الملحمة يقوم على اللغة، ومادته الحكائيـــــــة من نسيج الخيال وحجمـــــــه تحدّده طبيعة الأحداث التي تشتـــــــرط توفّر أشخـــــاص وأمكنـــــــة تدور حولها، وأزمنة تقع بموجبها إلى جانب عنصري الخيال والحبكة. وفي خضمها يتعايش عالمان؛ عالم داخلي مستتر تجسده أفكار البطـــل الروائـــــي وهواجسه، وعالم خارجي ظاهـــر يحيط بهذا الأخير، الذي غالبا ما يكون في حالة صـراع، وتوتّر ومواجهة مشكلات بينـــه وبين ما يحيط به، ما يدفعه للتعبيـــر عن مكنوناته الدفينة لإحلال التوازن بين نفســـــه ومجتمعه من خلال تقنيتي الســـــــرد والحكي، اللتين بهما تنفرد الرواية وتكتسب طابعها الملحمي والميلودرامي وتصبح سجلا تاريخيا للحياة البشرية. والعالم الروائي عالم هجين، ميزتـــه التحرّر، الانعتاق، عدم الاكتمـال، والاستمراريـــــــة في التطور والنمو وتطبعه خصوصية فنية جمالية ذات بناء منسجم الأطراف يستوقف القارئ ، ويجعله يستشعر بجدية الحدث، وتحقّقه الفعلي، ويترقّب زمن وقوعه. وتعتبـــــــــر الرواية من أهم أشكال الإبداع الأدبي قدرة على التوصيف والاستفادة من مختلف الفنون والعلوم، بما فيها التاريخ، الذي تعمد إلى تناوله من دون أولويات، أو قواعد وضوابط ثابتة؛ لأنها الفن السردي الذي ينفـــــــرد بآلية العمـــــــل على تأسيس قوانينه الداخلية، وفرض سلطة الخيال، وتبنّي قانون التجاوز المستمر لما هو جاهز ومنجز، والبحث عن أفق قرائي أوسع، وفضاء إبداعي أرحب، لا تحدّه قيود، ولا تضبطه قوانين؛ حيث تعمل بموجب مسلمة التعدد اللغوي والفكري، وتسعى إلى ترسيخ فكـــــــــرة التحرّر من كل عائق يحول بينها وبين صنع حضارة إنسانية قائمة على الحركية، وفرضية التعايش، وغرس روح الانفتاح، ورفض روح التـــــــــزمت التي تسبب لها العقم. والرواية إذا كانت تبدو في الظاهر مجموعة عناصر تقنية يحويها وعاء لغوي يحقـــــــــق مظهرا تواصليا فهـــي في الداخل قالب فكري ينم عن ظاهرة ايديولوجية تعكس رؤى صاحبها في بعد وجودي واضح المعالم، يوحـــــــي بمضاميـــــن فكريـــة وإنسانية ونفسيـة وتاريخية تتجاوز الغرض الإصلاحي والترفيهي، والتعليمي والتوجيهي إلى الاهتمـــــام بمشاكل الطبقة الدنيا في المجتمع، والعمل على إظهـــــــــار الوجه الحقيقي للمجتمع الذي تسوده المتناقضات، وتخيم عليه المعضلات وسط غياب العدالة والمساواة، وانهيار المعايير الأخلاقية، وهشاشة القيم الشخصية وتفاهة النشاط الإنساني، لاسيما في الوقت الراهن.

وعلى أية حال، لم تبق الرواية سجينة عالم لغوي يميزه السكون، ويطبعه الانغلاق، بل تعدت ذلك إلى التحلي بالمرونة والقدرة الكافية على احتواء الواقع بكل تناقضاته والعمل على تحليلها ومعالجتها، من خلال كسر التابوهات التقليدية الاجتماعية والدينية والسياسية والجنسية، وتفرعاتـــها الشائكة وغير المنتهية؛ لكونها خطاب أهم سماته كشف المستور وطرق المحظور، ونقض السائد، وشق طريق الخوض في الثالوث المحرم (الدين والسياسة والجنس)،

والمناورة ضده والتسلل إلى خبايا عالمه الرهيب، ثم محاولة احتواء قضاياه بهدف تشريحها وإظهارها على وجه الحقيقة بدون تزييف أو تلفيق. كل ذلك يجعل منها عملا أدبيا وفنيا يكـــــــرّس مبدأ الحرية والحوارية، والخوض في المنهي عنه، ورفع اللثام عن المسكوت عنه والمغّيب بفعل عامل الرقابة السلطوي القمعي في كثير من الأحايين، والابتعاد عن الأسلوب الخطابي التقليـــــــــدي، ذي اللغة النثرية الفجة والهدف الوعظي، واتخاذ اللغة الشعرية، والتصوير الأدبي الرشيق الذي يظهره حسن التركيب، وجودة السبك في تقديـــــــــــــم الحدث وتأخيره، بواسطة الحبكة السردية كخيط نصي رفيع يخرجها من الطابع الإصلاحي الاجتماعي أو السياسي، أو الديني، ويجعلها قادرة على احتضان ما يجول بالعالم من أحداث ومشاهد بلغة كثيفة تتسم بعدم المباشرة وحب الاستئناس، والاستحواذ على باقي الأجناس الأدبية الأخرى. وتعـــــــــــــود الجـــذور الأولى للرواية[1] إلى الأدبين القديمين؛ اليوناني في القرن الأول والثاني الميلاديين والروماني في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي كانت تكتب وقتئذ شعرا، وأفضل أنماطها الملحمة التي تتحدث عن إنجازات أبطال وآلهة وثنيين أسطوريين، مثـــــل الإلياذة والأوديســـــــــة لهوميروس، حيث كتب اليونان قصصا روائية طويلة خيالية تقـــــــوم على سلطان الخوارق والغيبيات وعالم المثل، تصف مغامرات خيالية في بلاد غريبة، وتتحدث عن مآزق العشاق الشباب ميزة أحداثها «المثالية والإطلاق، غير محددة الأمكنة والأزمنة.»[2]. غير أن البداية الفعلية للرواية [3] تعود إلى أواخر القرن الثاني عشر الميلادي، حين شهدت أوروبا في تلك الفترة وجوه تطور مختلفة بعضها آت من الخارج، يتمثل في فكرة تجديد عملية الفهم والتفكير، وإعادة إحياء التراث اليوناني، وقراءته في ترجمات لاتينية جديدة (آثار أفلاطون وأرسطو من أهل القرن الثاني الميلادي) والاطلاع على الفكر العربي وما أتاحه من تطوّر وإضافة في ميادين المعرفة. وكل ذلك بفضل المستشرقين الذين كرسوا كامل جهدهم في جمع التراث العربي القديم، بهدف التدبر في مضامينه وأملا في إحداث الجديد. وبعضها آت من الداخل، يعود إلى فكرة توسيع حدود المملكة وترسيخ سلطتها. الأمر ذاته آل إلى إعطاء الملكية طابعها القومي لأول مرة في تاريـــــخ فرنســـــــــا، ووجه الطبقة الحاكمة إلى بعض التنظيمات الإدارية، وأتـــــــــــاح ظهور تجمعات مستقلة عن سلطـــــــــة الإقطاعية والكنيسة. واتجهت الطبقة الحاكمة إلى إبراز هذه المجموعة الجديدة التي منها ستنشأ الأمة الفرنسية وإلى التعبير عن هويتها شعبا وثقافة. وفي هذا الإطار سيكون التحول عن اللغة اللاتينية " الفصيحة " المشتركة إلى اللاتينية الشعبية [4]، أو لغة الشعب اليومية **(le roman)** [1] تعبيرا عن الشرعية التي صارت

---

[1] - الرواية في اللغة «مشتقة من الفعل روى ، ومنه يقال روى فلان فلانا شعرا ، إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه » (ينظر : محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ،المجلد4، بيروت ، ص (281-280) . أيضا يقال« روى فلان الحديث أو الشعر رواية ، أي حمله و نقله » ينظر: ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباع والنشـــر والتوزيع، اسطنبول، ص 384. و
في الاصطلاح هي « سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردي من خلال سلسلة من الأحداث و الأفعال و المشاهد . » ينظر : ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للنشر ، تونس ، 1988 ، ص 60.

[2] - الصادق قسومة ، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي ، ط1، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 2004م ، ص 123.

[3] - مرحلة الرواية غير الفنية .

[4] - الصادق قسومة ، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي ، ص 46.

لمستعمليها الذين عليهم أقامت الملكية المركزية إدارتها، وبهم حاولت إيجاد شرعية جديدة مختلفة عن شرعية الكنيسة. وقد حصل بعض التحرر من القوالب القديمة وزالت هيبة المقدسات، خاصة بعد أن أدى بروز البلاط، واستفـــــــــــــحال الرخاء والترف إلى نشأة مجالس محاذية للطبقة الحاكمة التي كانت من قبل مقتصرة على الشعر والفنون الموسيقية والتمثيلية. كل هذا بفضل استعمال أداة التعبير المحلية (le roman) في الأدب إنشادا وكتابة [2].

لكـــــــــن الرواية بمصطلحها الحديث ظهرت في القرن الثامن عشر الميلادي، متمثلة في قصص الأبطال والفروسية تلك التي كتبت عن بطولات ملك انجلترا الأسطوري " آرثر " وفرسان المائدة المستديرة . وكانت انجلترا [3] أول موطن عرف هذا الفن النثري مع " دانيال ديفو" في روايته " روبنسون كروزو " التي كتبها سنة 1719م، ثم تلتها أعمال أخرى، كرواية" الكبرياء والتحامل " سنة 1813م " لجين أوستين"، و" أليفر تويست" سنة 1837م " لتشارلز ديكنز " (تعرض فيها للطبقات الدنيا في لندن). ومع بداية انعتاق الفرد الأوروبي من سلطة الكنيسة ورجال الدين، وحصول تطور على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي، واسترجاع الفرد لمكانته وحريته، اتسع نطاق هذا العمل الأدبي ليشمل ربوع العالم الغربي؛ بداية من فرنسا، وتحديدا مع "جوستاف فلوبير" في روايته "مدام بوفاري" سنة 1856م و" جرمينال " سنة 1885م. ومرورا بروسيا مع لتفينوف في روايته " الدخان " سنة 1867م، وتولستوي في مؤلفه " الحرب والسلام " سنة 1896م. وايطاليا هي الأخرى لم تكن بمنأى عن هذا الحدث الفني، حيث كتب جيوفاني روايته الشهيرة تحت اسم" مالافوغليا" سنة 1881م. وامتد هذا الفن الأدبي إلى أقاصي القارة الأوروبية، ليشمل اسبانيا من خلال رواية " الرحمة " سنة 1897م لكاتبها بيرس غالدوس.

وفي القرن التاسع عشر الميلادي عرفت الرواية قمة النضج والكمال الفني على مستوى الشكل والمضمون؛ إذ شهدت تحررا مسّ جميع الأصعدة، وساهم في تعدد الرؤى بعد سيادة الرؤية الأحادية ذات الطابع التقليدي الذي طغى على

---

[1] - مصطلح Roman يدل على عمل سردي خيالي يحمل عدّة إحالات ، أحيانا تكون ذات علاقة وطيدة بصاحب النص (Reman autobiographique) و الغاية من كتابـــــــــة نصه (Roman didactique) ، و أحيانا أخرى يكون الأمر متعلقا بإطار القصة (Roman escotique) ، و محتواها (Roman d'amour) ، و الصيغة التي تنتهج لتأديتها (Roman reportage) ، أو بدافع التأثير و إثارة انفعال متلقي النص (Roman d'epouvante).

[2] - الصادق قسومة ، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي ، ص 124-125.

[3] - عرفت انتشارا لهذا الفن في النصف الأول من القرن الثامن عشر ميلادي لتوفر شروط اقتصادية و اجتماعية و فكرية ، منها :
- توسع نطاق الحركة الإبداعية و القرائية و الفعل الكتابي خاصة ، و حركة المثاقفة عموما
– رفع الحضر على عملية التأليف و زوال الإقطاعية ، ساهم في ظهور المطبعة و انتشار الطباعة .
– النزوع نحو الفردية في كل شيء ، بما فيها عملية الخلق و الإبداع . –
تبنـــــــــي روح العلمانيـــــــــــة .

الأنواع الأدبية السابقة. وفي هاتـــــه الفترة شهدت فرنسا ميلاد عهد الرواية الجديدة[1] مع "جون بول سارتر" في مؤلفيه " الغثيان " سنة 1838م، و"دروب الحرية " سنة 1945م. إلى جانب " مارسيل بروست " الذي ساهم في إرساء دعامة الكتابة الروائية الجديدة بروايتيه " تذكر الأشياء الماضية " سنة 1913م، و" البحث عن الزمن الضائع " سنة 1909م.[2] إذن هذا التحرر في اللغة والأسلوب ساهم في انفتاح طرائق الكتابة الروائية، وساعد على تجاوز السائد (قوانين اللغة اللاتينية التي يفرضها رجال الدين والمواضيع التي يحرّم طرقها)، وإحلال التحرر الفكري محل سيادة الفكرة الايديولوجية المنادية بالوحدة والانغلاق، واللغة اللاتينية المشتركة، المفروضة من قبل الإمبراطورية الرومانية المسيطرة على الحياة الثقافية و الدينية و الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية .

والعالم العربي لم يعرف فن الرواية مبكرا رغم توفّر بعض الأنماط الحكائية كقصص الشطار، وحكايات السمار والعشاق، والمخزون الفكري والتّراثي المتجلي في ثنايا ألف ليلة وليلة، والحكايـــــــــــة على لسان الحيوان في كليلة ودمنة لابن المقفع، بسبـــــــــــب عدّة عوامل ، نذكر منها: الدّيـــــــــــن الإسلامي الذي يدعو إلى ضرورة تهذيب النفس الإنسانية وإقامة دروس الوعظ والإرشاد، وأخذ العبر من قصص الأمم السابقة. وغياب الطبقة البرجوازية وانعدام التحرّر الفعلي للمرأة العربية وقتئذ،... كلّها أدّى إلى تأخّر ظهور الرواية العربية إلى غاية الربع الثالث من القرن التاسع عشر الميلادي تزامنا مع حركة النهضة السياسية و الفكرية بالمشرق العربي. ما سمح للمثقف العربي بالاطلاع على الإنتاج الروائي الغربي عن طريق الرّحلات و البعثات العلمية ، في مقدمتها الرحلة التي قام بها رفاعة رافع الطهطاوي لفرنسا وتأليفه كتاب بعنوان " تخليص الإبريز في تلخيص باريس "، حيث بين فيه انبهاره بمعالم الحضارة ومظاهر العصرنة وأسرار التمدن ، كمبادرة أولية في ظهور بوادر الكتابة الروائية العربية ، ثم قـــــــــام بترجمة رواية " فينولون " التي كتبها تيليماك سنة 1699م (فترة تراجع مستوى القصة و ازدهار الروايـــــــــة العاطفية) محمّلا إياها اسم " وقائع الأفلاك في أخبار تيليماك " وكان ذلك سنة 1867م . ثم تلته رواية " الهيام في فتوح الشام " التي ألّفها سليم البستاني سنة 1874م، ونشرها في مجلة الجنان اللبنانية المؤسسة سنة 1870م ، وروايات جورجي زيدان التاريخيـــــــــــــة وفرح أنطوان في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .[3] وبعد حملة نابليون بونابرت على مصر، تفطن الأدباء المشارقة لأهمية الرواية في الآداب الأوروبية، ورأوا في توظيفها أهمية كبيرة تتجلى في التعريف بطرق الوعظ والإرشاد والإصلاح والإفادة من الجديد ، وإيذاع الصيت. لكن عدم اتكاء كتاباتهم على سند تراثي جعلها مزيجا من عناصر حكائية تتخللها أنواع أدبية تراثية (المقـــــامة والسيرة الذاتية،...) وذلك دليل على أن الرواية العربية في بداياتها لم تكن منافسة لنظيرتها في الغرب؛

---

[1] - كان منها : الرواية الواقعية مثلها بلزاك ، فكتور هيغو ، شال ديكنز و إميل زولا .
الرواية الاجتماعية : مثلها موباسان و إميل زولا .
الرواية النفسية (رواية التحليل) مثلها أندري موروا في روايته " أجواء " سنة 1929م .

[2] - ينظر : عماد علي سليم الخطيب ، في الأدب الحديث ونقده ، ط1، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة ، عمان ، 2009م ص 111- 121.

[3] - ينظر : عماد علي سليم الخطيب ،في الأدب الحديث ونقده ، ص 125-127.

لأن ما توفرت عليه أوروبا آنذاك من معطيات ساعدت على تبلور هذا الفن النثري واتضاح معالمه، لم يحظ بها المشرق العربي، أو العالم العربي بأسره، حيث كان المبدع العربي منقطعا عن هذا الحدث الفني، الذي أوجده فعـــــــــل الاتصال بالغرب من خلال الرحلات، والبعثات العلمية التي سمحت للمثقفين العرب بالاطلاع على الثقافة الأوروبية والإنتاج الروائي الأوروبي، وما تزخر به الحضارة الغربية من طاقات وإمكانات أسهمت في إنجاح عملية الكتابة والتأليف.

وظهور الرواية في المشرق العربي قبل المغرب العربي يعود إلى أهمية الثورة الفرنسية (التي قادها نابليون بونابرت) في مجال الفكر و الفن، وفضل المدارس التبشيرية في نشر الثقافة و التعليم الفرنسيين، واتخاذ المشارقة - لاسيما المثقفين منهم - فرنسا قبلة ووجهة بعثاتهم العلمية، ومورد نهضتهم الفكرية والأدبية، وأخيرا التعريب الذي لعب دورا لا يمكن نكرانه في بروز الرواية بالمشرق؛ إذ كانت القصص الفرنسية الأكثر حظا، والأشد إقبالا، تزامنا مع فترة تجديد الأدب العربي عامة، والعمل الروائي خاصة.[1] وبذلك تكون الرواية العربية المشرقية قد نحت لنفسها طريقا يرسم مسارها عبر أطوار متعاقبة، بداية بالترجمة مع الطهطاوي، والتأليف مع سليم البستاني (سبق الإشارة إلى عمليهما) ومرورا بطور التطويـــــــــع من خلال إحداث التوفيق بين التراث والواقـــــــــع أو (الماضي و الحاضر) من جهة في " حديـــث عيسى بن هشام " لمحمد المويلحي الذي ألفه سنة 1907م مستندا فيه إلى مقامات الهمذاني. ومن جهة أخرى محاولة طرح قضايا عربية في قالب فني غربي عند جورجـــــــي زيدان في رواياته التاريخية، وتبني أفكار التجديد في المعرفة والفكر والأدب لفرح إلياس أنطوان في روايته " المدن الثلاثة " التي أعرب فيها عن المأساة الاجتماعية وكان شديد الحرص على طرح مواضيع، ومعالجة قضايا ذات صلة بالفكر الحديث والتنويه بأعلام الفكر الغربي[2] وانتهاء بطور النشأة الفعلية للرواية العربية الحديثة، مجسدا في رواية " زينـــب ومناظـــر وأخلاق ريفية " لمحمد حسين هيكل، التي ألفها سنة 1914م، التي عدت أول باكورة عمل روائي عربي ناضج فنيا ومكتمل الأداة ، وتحوّلا جادّا في الميدان الفكري، والأدبي والاجتماعي. حيث عبر فيها صاحبها عن معاناة الفلاح المصري، مستخدما أسلوب التعرية بهدف خلق أدب مصري يهتم بقضايا الفرد والريف المصريين وعقبتها أعمال روائية أخرى، متمثلة في رواية " إبراهيم الكاتب" لعبد القادر المازني التي ألفـــــها سنة 1931م و"عودة الروح " لتوفيق الحكيم سنة 1927م، و" دعاء الكروان" لطه حسين سنة 1934م، ورواية " سارة " للعقاد سنة 1938م.

يفهم من هذا الطرح التسلسلي للأعمال الروائية العربية أن «مسار بدايات الرواية في الأدب العربي الحديث كان وثيق الصلة بالغرب، وبالمعطيات الجديدة (الحرب العالمية الأولى والثانية، الفعل الاستعماري، الثورة العرابية وصول محمد

[1] -ينظر : الصادق قسومة ، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي ، ص 84-85.

[2] - ينظر : الصادق قسومة ، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي ، ص 412-413.

علي إلى سدة الحكم،...) و[لمّا] كانت أطوار التمهيد قلقة متباينة الألوان وغير ذات اطراد حقيقي لم تتهيأ الظروف (المناسبة) لنشأة هذا النوع القصصي إلا في بدايات القرن العشرين.[1]»

وفي المغرب العربي جاءت محاولات التجريب الروائي متأخرة، إذا ما قيست بنظيرتها في المشرق العربي، رغم تقاسمهما لتراث سردي واحد، تتقدمه حكايات ألف ليلة وليلة، والمقامة، والسيرة الذاتية ... إلّا أنّ هذا التأخر النسبي لم يدم كثيرا حيث أعقبته موجة تطور حاسمة، شهدتها فترة السبعينات من القرن العشرين، التي كانت محطة انطلاق للتجربة الروائية المغاربية وتشكلها. وكانت تونس يومئذ سباقة بميلاد الرواية الفنية الناضجة. حيث بذر علي الدوعاجي وزين العابدين البذور الأولى، تلك التي ظهرت على يد الأديب محمود المسعدي في روايتيه "مولد النسيان "، و" السد" النابعة من اهتماماته بالفلسفة الوجودية وبعالم الخيال ودون نسيان محاولات محمد العروسي المطوي في روايته " التوت المر "، ومحمد صالح الجابري في روايتيه " يوم من أيام زمرا "، و" البحر ينشر ألواحه ".[2] وإذا كانت هذه المحاولات الأولى تتسم بالبعد الإصلاحي، والضعف الفني، فإنها عدّت أرضية تأسست عليها الرواية التونسية الحديثة والمعاصرة على يد عرّابها " البشير خريف" في روايته "الدقلة في عراجينها".

والمغرب الأقصى شهد – هو الآخر - مرحلة نشأة الرواية الفنية مباشرة عقب استقلاله عام 1956م، متجسدة في رواية " في الطفولة " لعبد المجيد بن جلول التي كتبها عام 1957م وعدت أولى التجارب الروائية؛ لأن ما قبلها كان عبارة عن أدب الرحلة، كالرحلة المراكشية عام 1924م لعبد الله المؤقت التي يغلب عليها طابع الوصف والمعالجة التقريرية ويعوزها الخيال الفني، ثم تأتي محاولات أخرى ناضجة فنيا، كرواية " دفنا الماضي " عام 1966م للكاتب المفكر " عبد الكريم غلاب"، ورواية " إكسير الحياة " لأحمد المدني، التي ألفها عام 1977م [3].

وليبـــــيا هي الأخـــــرى لم تكن بمنأى عن هذا الحدث الفني الذي ظهر بها وتطور عبر ثلاث فترات متعاقبة؛ مرحلة النشأة والتأسيس وشملت فترة الستينات التي غلب عليها الجانب القصصي، مع ظهور بعض الروايات على استحياء أمـــــــــام وفرة الكم القصصي، كقصة " أقوى من الحرب " عام 1962م، و" حصار الكوف " عام 1964م لمحمد علي عمر و" اعترافات إنسان " عام 1961م لمحمد فريد سيالة، التي يعزى إليها السبق والريادة في تاريخ الرواية الليبية. ومرحلة التطور، التي شملت فترة نهاية الستينات مع رواية " غروب بلا شروق " عام 1968م لسعد عمر الغفير سالم وبداية السبعينات مع رواية الصادق النيهوم، وامتدت إلى غاية مشارف الثمانينات مع روادها محمد صلاح القمودي، وخليفة حسين مصطفى. وأخيرا مرحلة النضج والازدهار التي تبدأ من منتصف الثمانينات من القرن العشرين وتمتد إلى وقتنا الحاضر، من أعلامها أحمد إبراهيم الفقيه، وإبراهيم الكوني .[4] وبهذا تكون الرواية

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 478.

[2] -ينظر : عمر بن قينة ، الأدب العربي الحديث ، ط1، شركة دار الأمة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، 1999م ، ص 166.

[3] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 166-167.

[4] - ينظر : بن جمعة بوشوشة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار ، تونس ،د ت ، ص 34.

المغاربية على اختلاف أقطارها (تونس، المغرب الأقصى، ليبيا والجزائر التي يأتي الحديث عنها فيما بعد)قد تمكنت من احتواء القضايا الواقعية الراهنة ومعالجتها، وتشخيص الوضع الاجتماعي، والكشف عن حيثياته، ونقل مختلجات الذات المغاربية من آلام وآمال وطموحات، مراعية الدقة في الطرق والنقل للقضايا المأساوية ، والموضوعية أثناء تحليلها ومعالجتها؛ لأن وظيفتها لم تعد مقتصرة على الجانب التصويري للعالم الخارجي، ونقل تحولاته، بل تعدته إلى عكس للواقع الاجتماعي المغاربي بكل تموجاته، وللشخصية المغاربية في علاقاتها الداخلية والخارجية برؤية موضوعية أكثر دقة وشمولية.

والروايـــــــــــة الجزائرية في نشأتـــــها لم تختلف عن نظيرتها بالمشرق العربـــــــي، أو مع بعض أقطـــــــــار المغـــــــــرب العربي كالمغرب، وتونس. فإذا كانـــــــــت هذه الدول، وبالخصوص دول المشـــــــــرق العربي قد عرفـــــــــت هذا الفن النثري مبكرا، وخاضت غمار التجريب في رحابه لسنوات قبل بداية ظهور أولى بوادره في الجزائـــــر، فإنّ ذلك له ما يبرّره من ناحيـــــــــــــة الغيبوبة التي عاشتها الجزائر أيّام وطـــــــــــأة الاستعمار الفرنسي لأراضيـــــــــها، وتدنيسه لمقدساتها وضربه لأهم مقوماتها (اللغة العربية) التي صار التعليم بها جريـــــــــــــمة يُلاحـــــــق صاحبها ويعاقب أشدّ العقاب . ومحاولاته الجادة في سبيل طمس معالـــــم الشخصيـــــــــة الوطنية وفرض التعليـــــــم باللغة الفرنسية كذريعـــــــــة تطيـــــل استيطانـــــــــــه، وتحقق أغراضه، وتخدم مصالحه. فتحقق له الحلم على حســـــــاب نواياه الخبيثة؛ حيث ظهـــــــرت ثلّة من الشباب ممن تفرنســـــــــوا على إثـــــــــــر التحاقهم بالمدارس الفرنسية، أين احتكّوا بالثقافة الغربية واغتنمـــــــــــــوا فرصة اكتساب اللغة الفرنسية كسبيل وحيد، وحل أمثل لتوصيل رسالتهـــــم للآخر والتعبير عن هموم إخوانهم المضطهدين ؛ إذ شهـــدت الجزائر عقب الحرب العالمية الثانية ظهور أدب جزائري فرنسي اللغة، اهتم بتصوير ظلم الفرنسيين وإرهابهم للوطنيين، وصوّر حالات الفقـــــــــر، البؤس، الحرمـــــــــان والمعانـــــــاة التي عاشها الجزائريون أيام الحقبة الاستعمارية [1]. تجســـــــــــدّ في أعمـــــــال كبار الأدباء، أمثـــــــــــال: محمد ديب "الدار الكبيرة "، ومولود معمري "الربوة المنسية " ومولود فرعون "البؤســـــــاء "، وكاتب ياسين " نجمـــــــة ". فهؤلاء بلغوا بكتاباتـــــــــــــهم قمة النضـــــــــج الفني و لامسوا الواقـــــــــع وتخطوه تأليفا ونقدا وتحليلا عكس إخوانهم ممن كانوا يكتبون بلغة مغايـــــرة تمام المغايـــــــــرة للغة الاستعمارية؛ حيث ضعـــــــــف مستـــــــــــــوى أدبهم فنيا، وكثرت فيه الركاكة، وفشت فيه العجمة من ناحيتـــــــــي التعبير والبناء الفني . وانزاح جانب منـــــــه لخدمة العدو الفرنسي مشيـــــدا بمعالـــــــــــــم فرنسا الحضـــــــــــــارية، ومنبهرا بإنجازاتها تحت قوالب ثورية برّاقة مضللة[2]، محاباتية الباطن عدوانية الظاهر. ومـــــــــع تزايد الوضع المأســـــاوي حـــــــدّة،

---

[1] - ينظر : محمد الطمار ، تاريخ الأدب الجزائري ، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ت ، ص495.

[2] - ينظـر:عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تأريخا..وأنواعا ..وقضايا ..وأعلاما، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995 ، ص 33.

وتدهـــــور عامـــــل السياسة والاقتصاد، وانهيـــــار البنية التحتيـــــة للمجتمع الجزائري، بدأت تلـــــــوح في الأفـــــق بعض المحاولات النثـــــريـــــة القصصية، التي رغم عـــــــدم اكتمالها فنـيـــــا تكـــاد تربـــــو إلـــى فضـاء الفـن الروائـــــــي، كـ "حكايـــــة العشـــــاق في الحـــــــب والاشتياق " لمحمـــــــد بن ابراهيـــــــم، التي ألّفـها سنة 1849م، حيث « عدّت أولـــى المراحـــل في ميـــلاد الروايـــــة العربيـــــة الحديثـــــة[1] رغـــــم ضعـــف التقنيـــــة القصصية فيـــها، وضعـــف الحبكـــــة، وشيـوع العامية الجزائـــــرية في ثنايـــــا ســـــرد أحداثـــــها.»[2] وتبعتـــــها رحلات ذات طابـــــع قصصـــي؛ كرحلـــــة سليمـــان بن صيام المعنونـــــة بـ :" الرحلـــــة الصيامية " سنة 1852م ، و رحلـــــة أحمد بن فـــــاد الموسومة بـــ : "الرحلة الفادية "سنة 1878م اللتيـــــن حفلتا بالألفاظ الفرنسية ، و اتسمتا بضعف لغوي، وركاكـــة في التعبير، وعدّتـــــا إحدى مظاهـــر الاحتكاك بالثقافـــة والحضارة الغربيتين.[3] واقتصـــار النثـــر في هاته الفتـــــرة على أدب الرحلة لم يمنع من بروز أعمـال أخذت تنحو منـحا روائـيا وتتشكل في فضاء أكثر وعيا، وجدية في الطرح من ناحية الحدث، الفكرة والصياغة بأسلوب محكم، تجسد في مؤلف أحمد رضا حوحو " غادة أم القرى"، الذي ألفه سنة 1947م [4]، ناقما فيه على الوضعية الحرجة التي آل إليها الواقع العربي والإسلامي، أين أضحت المرأة العربية عامة والجزائرية خاصة مهضومة الحقوق (التعـــلّم إبداء الرأي و مشاطرة الرجل أماكن القرار، ...) ومحرومة الحس العاطفي، تنعم بحياة البؤس والشقاء، ثم عقبته أعمال فنية[5] ، أبرزها "الطالب المنكوب " لعبد المجيد الشافعي سنة 1951م، و" الحريق " لنور الدين بوجدرة سنة 1957م، و" صوت الغرام " لمحمد منيع سنة 1967م و" رمانة " للطاهر وطار. كانت محاولات قصصية تندرج ضمن ما يمكن أن يطلق عليه بإرهاصات الرواية العربية في الجزائر. وإن كانت لا تخلو من نفس روائي تبقى فاقدة للشروط الفنية التي يقتضيها جنس الرواية.

لكن هذا لم يمنعها من مجاراة الواقع بمتناقضاته، واحتضان ملامح الحياة بكل تجلياتها السياسية والاجتماعية والإنسانية. وتتميّز (غادة أم القرى) و(رمانة) بمستواهما الفني السليم في هذه الفترة المتقدمة من نشأة الرواية الجزائرية.[6]

---

[1] - ظهـــرت قبل روايـــة "زينب" لمحمد حسين هيكـــل (1914) بأزيـــــــــد من نصف قرن (65 سنة).

[2] - عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث تأريخا ..و أنواعا ..و قضايا ..و أعلاما ، ص 36.

[3] - ينظر: المرجع نفسه ، ص 33-34.

[4] - ينظر : عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث تأريخا ..و أنواعا ..و قضايا ..و أعلاما ، ص 197.

[5] - ينظر : عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، الدار العربية للكتاب (ليبيا ، تونس) ، 1978م ، ص 199-200.

[6] - ينظر : عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث تأريخا ..و أنواعا ..و قضايا ..و أعلاما ، ص 179.

إن الضعف في بدايات الرواية الجزائرية (عربية اللغة) على مستوى البناء الفني مردّه إلى العصامية المتفاوتة الدرجة التي كان يتحلى بها أدباء مرحلة ما بعد الاستقلال؛ حيث نشأوا في وسط تحفه كثير من الشوائب منها ضعف حظ اللغة العربية التي وجدت نفسها بين المطرقة والسندان؛ الفرنسية من جهة، والعامية من جهة أخرى، بالإضافة إلى غياب برامج دراسية توفر لهم فرصة الاطّلاع على النّصوص الأدبية والنّقدية .[1] وهي الفترة التي شهدت ميلا نحو الكتابة الفنية القصصية، وإقبالا منقطع النظير على الفن الروائي الذي وفر للأدباء الجزائريين إمكانية الانفتاح على اللغة العربية، والمساهمة في معالجة قضايا الواقع و التعبير عنها. وفي تاريخ الأدب الجزائري تُعدّ فترة السبعينات البداية الفعلية و الحقيقية لظهور الرواية الجزائرية عربية اللغة كعمل فني ناضج، و مكتمل الأداة، متجليا في رواية " ريح الجنوب [2]" لعبد الحميد بن هدوقة، التي ظهرت إلى الوجود سنة 1971م قائمة على تلك « النفسية المحافظة التي حملها ابن القاضي من أول صفحة في الرواية إلى آخر صفحة منها. وهي نفسية الطبقة الإقطاعية التي عاشت الثورة الجزائرية دون أن تندمج فيها اندماجا كليا. وكلّ الصراع إنّما كان بين هذه النفسية و بين المجتمع الرّيفي المتمثل في المرأة والسلطة و الثقافة. »[3] إن " ريح الجنوب " عُدّت انطلاقة فعلية ناجحة للرواية الجزائرية العربية، التي كانت وقتئذ تفتقر لمواصفات الأدب الرفيع، ورغم ذلك امتازت من ناحية الإبداع بتوفر عنصري الحدث والحكي إضافة إلى روح الكاتب، وانفعاله مع النص إلى درجة تجعل متلقي النص يقاسمه أنواع التعذيب، ويتذوق معه مرارة العيش. تبعتها أعمال فنية أخرى تحمل بصمات الخطاب الماركسي، احتفاء بدور الشيوعيين في دعم ومساندة الثورة وتبيين ما لقوه من تصفيات جسدية [4]، « ولدت من الثورة منذ اندلاعها، واستمرّت جمرة حية تحت رماد الفرحة بالحرية والاستقلال والتباهي الزائد بالروح الانتصارية.»[5] وانقسم هؤلاء إلى صنفين؛ أحدهما عاد إلى الماضي لجمع شتات الثورة المسلحة، الذي كان سببا في تحرّره فكريا وسياسيا. والثاني اهتم بصلب الواقع الاجتماعي وغاص في أغوار الحياة المعيشية، التي عرفت موجة من التغيرات على الصعيد الاجتماعي، السياسي، الثقافي، والاقتصادي. وبحكم

---

[1] - ينظر : مخلوف عامر ، الرواية و التحولات في الجزائر ، (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية) ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، دت ، ص 07.

[2] - رواية فنية ناضجة ، كُتبت في زمن كان الحديث السياسي جاريا عن الثورة الزراعية و جهود الدولة الرامية لفك العزلة عن الرّيف الجزائري ، ورفع الضيم و الغبن عن الفلاح الجزائري ، و بيان شساعة الهوة بين السلطة و الشعب .

[3] - محمد مصايف ، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية و الالتزام ، الدار العربية للكتاب ، الجزائر ، 1983م ، ص 180-181.

[4] - تجسد ذلك في رواية " اللاز " للطاهر وطّار .

[5] - مخلوف عامر ، توظيف التراث في الرواية الجزائرية ، ط1، منشورات دار الأديب للنشر و التوزيع ، وهران ، 2005 ، ص 67.

انخراطهم في الحكم السياسي ومعايشتهم للحدث عن كثب، والمساهمة فيه تمتعوا بحصانة وطبعت أعمالهـــــم بـ «رصيد الثورة و نضـــج سياسي وتجربة نضالية »[1] أي جمعوا في كتاباتـــــهم بيـــــــن روح الإبداع والسياسة، ما أهلهم لإثـــــــراء الكتابة الروائية من باب مواجهـــــة الحياة ومشاكلها، وطرق قضايا المجتمع المتشعبة، والمساهمة في توعية جيل الشباب، ونقل تطلعاته .

وعلى الصعيـــــد الفكري والاجتماعي،مع تنامي الوعي القومي، هيمنـــت اتجاهات فكرية، كالقومية الاشتـــــــراكية والواقعية، وتبلورت مقولات، مثل : الحرية والالتزام، وارتبطت الكتابة الروائية بالواقع كموضوع أساسي، تجسد في« حياة الإنسـان في بيئة معينة، وفي وضعه الاجتماعي بما يطبعه من بـــؤس أو رخاء، وعلائقه بالإنسان والأرض وموقفـــــــه من الأنظمة والقوانين الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، وأخيرا في مشاعره وأحاسيسه وعواطفه . إنه واقع يشمل مظاهر الوجود الإنساني في مجتمع معيّن. » [2] وينقلنا إلى ذلك الواقع دون تكلف، وافتعال، أو زيف وتلفيق.

والكتابـــــة العربية الجزائرية دخلت في نظر عبد الله الركيـــــــبي«مرحلة جديدة متخطيـــــــة دروب الوعظ و الخطابة والذاتية المنغلقـــــــة على نفســـها (إلى مرحلة) الواقعية بمفهومها الحديث (تلك) التـــــي لا تنقل نقلا آليا فوتوغرافيا بل تأخذ منه ثم تعلو عنه بالمعالجة الفنية بالهمس، بالإيحاء، باللغة المعبرة، و بالحوار الطبيعي الجذّاب . »[3] ما يُمكّن الأديب الجزائري من الجمع بين الواقع و شخصيته؛ أي حصول عملية التوليف بين موضوعات (قضايا) العمل الإبداعي وذاتية التجربة بضوابط وقوالب فنية تشترط أثناء عملية الخلق والإبداع الأدبي. وحصل نضج فني وجمالي على مستوى المضمون فبرز البعد الاجتماعي في الأعمال الروائية، وفي بعـض المحاولات النقديـــة، إلى درجـــــة أنّ الخطاب الرسمي (الخطاب الاشتراكي) انعكس بطريقة شبه آلية أو آلية في كثير منها ، حيث نجد ابن هدوقة كتب روايته " ريح الجنوب" في فترة الحديث عن الثورة الزراعية، مساندة للخطاب السياســـــــــي الذي كان يهتف يومها إلى فك العزلة عن الريف الجزائري، والخـــــــروج به إلى حياة أكثر تقدما، ورفع البـــــــــؤس والمعاناة عن الفلاح من خلال القضاء على أشكال الاستغلال جميعها.[4] فجاءت كتاباته الروائية مُعبرة عن وضع ريفي في بداية السبعينات، أيـــــــــن كان يقبع في بركـــــــــة مغمورة بالهموم والمتاعب آمـــــــــلا في ذلك إحداث تغيير جد حاسم تجسد في بوادر الثـــــــــورة الزراعية، التي نادى بها النظام الحاكم، وكرسها الأدباء بأقلامهم و أقرحتهم في مختلف أعمالهم الفنية و الإبداعية. والحـــــال ذاته مع الطاهـــــــر وطار، الذي جاءت أعماله مؤرخة لمختلف التغيرات

---

[1] - أحمد فريحات ، أصوات ثقافية في المغرب العربي ، ط1، الدار العالمية للطباعة و النشر و التوزيع ، لبنان ، 1984م ، ص 87.

[2] -محمد مصايف ، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984م ، ص 290.

[3] - أبو العيد دودو ، بحيرة الزيتون ، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1992م ، ص 5-6.

[4] - ينظر : عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث تأريخا ..و أنواعا ..و قضايا ..و أعلاما ، ص 198.

والتطورات التي حصلت في المجتمع الجزائري. وبحكم ميلـــــــــــــه للواقعية الاشتراكية المتشبـــــــعة بالإيديولوجية الشيوعية اتسمت أعماله الفنية بالتلقائية والرؤية الشمـــــــــــولية، وأُتيحت له فرصة إدراك العلاقات الجدلية بين الفرد وأفكاره، وتصرفاتـــــــــه والحياة بكل ما تعج به من صراعات وتشنجات. [1]

وفي فترة السبعينـــات طُرح أيضا موضوع الصدام الحضاري في بعض الأعمال الروائية[2]، واتسعت رقعة الخطاب السياسي الإيديولوجي الماركسي، وأصبح الروائيون – من الذين استعملوا اللغة العربية- يكتبـــــــــــون في رحابه محاباة للنظام الحاكم آنذاك، وتزكية لقراراته؛ لأنّهم رأوا فيه تكريسا لمبادئ الفكر الاشتراكي (الحرية، العدالة الاجتماعية المساواة،...) التي كانت هاجس الأغلبية الطامعة في الظفر بشظف العيش، وكسب رضا السلطة.

وأدباء هاته الفترة انعكس هذا الخطاب في كتاباتهم بوعي أو بدونه، ما أصبغ عليها نوعا من « الفجاجة والتسطح إلى حد تغييب أدبية الأدب.»[3] فحملت في ثناياها أفكارا ومواقـــــــــــف تنمّ مباشرة عن وجهة ذويها، الخارجة عن نطاق مشاعرهم الذاتية والوجدانية، محاولين بذلك تصوير المجتمع والتكيف مع حاضر إيديولوجي ما أفضـــــــــى بالإبداع الروائي إلى «أدلـــــــــــجة ستكون لها آثارها المحدّدة على توجيهه إيديولوجية حملت في عهدها التسمـــــــــية التقدمية – الالتزام – وأثرت سلبا وإيجابا في تكوُّن جوهـــــــــــر الأدب، وفرض مقاييسها المستمدة من قيم اللحظة التاريخية التي ليست بالضرورة ما يريـــــــــد النص توليده؛ قيم تحفز الروائيين على الالتـــــــــــزام في معركة مكافحة الظلم والاضطهاد الاجتماعي والسياسي. وهو ما أعطى أولوية فائقة للإيديولوجي على حساب الإبداعي. لينجم اختلال بين وظائف الأدب والأنا المبدعة التي لم تكن قد استقرت على الحال. وفي النتيجة الأخيرة أصبحت الإيديولوجية المعنية رغم طابعها الفضفاض الضابط الأولي لنظام أو وضع الكتابة. »[4] الروائية التي عاشت حدودها التاريخية متمسكة بالعارض (الإيديولوجيا)، ومتناسية الجوهر (البناء الفني الداخلي)، كحال تجربة الروائيين الجزائريين [5] ، الذين تمت كتاباتهم بناء على التحولات التي حصلت في المجتمع الاستقلالي انطلاقا من نضالهـم الساعـــــــي لتحقيق التواشج بين واقع الحركة التاريخية، والكتابـــــــــة الإبداعية؛ بهدف تحميل هذه الأخيرة مقولات سياسية، وإيديولوجية، ومجتمعية ، وإنسانية تكون شرطا أوليا للتجربة الروائية، ودعامة ضرورية لتحقيق البعد السياسي، وإنجاح العمل الفني الإبداعي عامة والروائي خاصة. وفترة السبعينـات رغم طغيان التوجه المضموني في كتابات أدبائها، تبقى الحقبة التي تضاعف فيها الإنتـــاج باللغة العربية. وتكـــوّن في

---

[1] - ينظر : محمد مصايـــــــــف ، الرواية العربيـــــــــة الجزائرية بيـــــــــن الواقعيـــــــة و الالتزام ، ص 91.

[2] - مرزاق بقطاش في مؤلفه " طيور في الظهيرة " كان أكثر وعيا لواقع الصراع الحضاري ، عندما جعل التلاميذ يعزفون عن دراسة اللغة الفرنسية ، و يكتفون بحضور دروس اللغة العربية . ينظر : جاب الله أحمد ، الحداثوية و أثرها في الرواية العربية ، مجلة العلوم الإنسانية ، ع 2، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، عين مليلة ، 2002م ، ص 18.

[3] - مخلوف عامر ، الرواية و التحولات في الجزائر ، (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية) ،ص 9.

[4] - أحمد المدني ، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث ، ط1، دار المعارف الجديدة ، الرباط ، 2000م ، ص 29.

[5] - الطاهـــــــــر وطار "اللاز" ، عبد الحميد بن هدوقة " ريح الجنوب" ، محمد مفلاح " الانفجار " ، مرزاق بقطاش " طيـــــــــور في الظهيرة " ، و غيرهم .

سمائها زمـــرة من الأدباء، عالجوا في إنتاجاتهـــــــــم الأدبية والنقدية مختلف المشاكل الاجتماعية والسياسية، التي عرفها المجتمع الجزائري غداة الاستقلال، فتناولوا مصائر الإنســـــــان الجزائري؛ الفردية منها والجماعية. وحاولوا طرح قضية المثقف الجزائري آملين بكل ما أوتوا من طاقات إبداعية خلاقة معالجة مشاكله. غير أنهم لم يخرجوا في كتاباتهم الروائية عن جدلية الواقع المعيش والتاريخ كحتمية ارتبطت بالمرجعية الثورية فوقعت حينئذ في إشكالية التماهي مع الخطاب السياسي والإيديولوجي للنظام الحاكم آنذاك، الذي استغل هذه الأعمال الإبداعية لتحقيق مطامحه، ومصالحه الشخصية، وتكريس بعض مبادئه كقانون مشروع الثورة الزراعية وتأميم المحروقات. واشتركت جميعها في غرض أهم تجسّد في التعبير عن آلام وتطلعات الإنسان الجزائري وسعيه الجاد لبناء مجتمع تسوده العدالة والمساواة، وتحريره من التبعية والإقطاعية.

ومع بدايـــــة الثمانينات شهدت الروايـــــــة الجزائرية المكتوبة بالعربية تطورا ملحـــــــــوظا، وبلغت درجة من النّضج لاستنادها على مبدأ التجاوز المستمر، وإقبالها على توسيع أفق التجربة السردية، وتفجيـــــــرها من خلال انفتاحها على التراث المحلي، وإقبالها على المتخيل الشّعبي، ورصيد الذاكرة الجماعية للمجتمع الجزائري، وما تزخر به من طاقات وإمكانات تثري ثنايا السّرد، وتوهّج سيرورة الأحداث، من مثل:الأساطير الشعبية، الأمثال، الحكـــــم والألغاز والأحاجي وبعض العادات والتقاليد العربية الموسمية. واستفاد كتّاب هذه المرحلة من التحوّلات التي حدثت بعد الاستقلال ومشاريع الثورات الثلاث (الزراعية، الصناعية والثقافية).

ومن هؤلاء الطاهر وطار الذي عاد ليسجل حضوره بها، لإتمام الجزء الثاني من روايته "اللاز " تحت عنوان " تجربة العشق والموت في زمن الحراشي " التي ألفها سنة 1980م ، مبينا فيها مآل الثورة بعد الاستقلال، من خلال حدث الاصطياف والاستجمام بين شباب الحركة الطلابية، وبعض المتشددين، ممن يلجأون إلى الدين كذريعة لإجهاض المشاريع الحكومية (مشروع الثورة الزراعية)، ووقف المـــــــــد الشيوعي، وبتر أوصال التحول باسم الاشتراكيـــــــة وأنصار ثورة الفلاحين المناهضة لسياسات الإقطاع، وخبايا الملكية الفردية المطلقة، فرصد فيها أشكال سلوك واقع الثورة الجزائرية، وواقع ما بعد الاستقلال، وما نجم عنه من أمراض مختلفة، بمستوى متطـــوّر في الطّرق والمعالجة والتحليل اعتمادا على الوصف، والتصوير الدقيق بتقنيات السرد، واستحضـــــــــــار الذكريات والمواقف اعتمادا على آلية الحوار بنوعيه. إلى جانب أعمال روائية أخرى تميـــــــــزت بالنضج والعمق والتحوّل شكلا ومضمـــــــونا تجســــــــدّت في مؤلفات واسيني الأعرج: " وقع الأحذية الخشنة" سنة 1981م، و" أوجاع رجل غامـــــــر صوب البحر " سنة 1983م و" نوار اللوز " أو " تغريبة صالح بن عامر الزوفري " سنة 1982م، ثم تجاوز سنة 1983م الكتابة الأدبية إلى الممارســــــة النقدية تحت نمط روائي جديد، يحمل عنوان " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش " كنظرة نقدية لتاريخ الجزائـــــــــر الرسمي . تبعته محاولات الحبيب السايح في روايته " زمن التمرّد " سنة 1985م ، و جيلالي خلاص في مؤلفيه " رائحة الكلب " سنة 1985م، و" حمائم الشفق " سنة 1988م، ومرزاق بقطـــــــــاش في روايتيـــــــــــه " البزاق " سنة 1985م، و" عزوز الكابران " سنة 1989م، ورشيد بوجدرة هو الآخـــــــــــر لم يكن غائبا عن الساحة الأدبية والفنية؛ إذ كتب عدّة أعمـــــــال

روائية، منها رواية " التفكـــــــــك "سنة 1982م، و" الموت " سنة 1984م و" ليليات امرأة آرق " سنة 1985م، و" معركة الزقاق " سنة 1986م،... وغيرها من التجارب الروائـــــية ومنظورات أصحابها لمسالك التأليف، ودواعي التجديد، ومواقفهم المتعددة من قضايا وإشكاليات الواقع الجزائري في عهد الثمانينات؛ منهم من يرى أن التأصيل في الكتابة الإبداعية هو السبيل الأمثل لتحقيق الحداثة، والتجديد في التجربة الروائية، كواسيني الأعرج. وفي الوقت ذاته يـــــرى آخرون أن التجديد يكمن في العمل على تكثيف اللغة، وتحويلـــــها إلى فضاء إبـــــــداعي واعتمـــــــــاد تقنية تداخل الأحداث وتشابكها (تعقيد السرد)، كحل وحيد قادر على تحقيق المفارقة الروائية والتخلص من النمط السائد، وانطباع تجاربهم بالجدّة التي تحدث المغايرة المصاحبة للنوعية والجودة في عملية الخلق والتأليف. وذلك ما جسدته أعمال رشيد بوجدرة، وجيلالي خلاص وغيرها.[1] وبهذا تكون الرواية الجزائرية قد تجاوزت لغة النثر الفجة المتميزة بالتقريرية، والمباشرة ذات البعد الإصلاحي والخطابـــــــــــي الذي تكرس أيام حرب التحريـــــــــر وبعدها بدعم من رجال الدعوة والإصلاح الجزائريين مراعين طبيعة الموقف ومقتضيات الواقع آنذاك. ومنذ ذلك الوقت لم تعد الرواية الجزائرية – لاسيما المكتوبة باللغة العربية – ترضى لنفسها « أن يكون شعار لغتها شعار النثر الذي تمثل لغته الخط المستقيم ، و إنما تسعى (في أغلب خرجاتها) إلى أن تتماشى مع الشعر ، الذي (كان) شعار لغته الخط المنحني (الأسلوب الإيحائي). فلغة الشعر الحق إذن تجسد الجمال الفني الرفيع، والخيال الراقي البديع، والحس الشديد الرهافة ، و الرقة الشديدة و الشفافة ، بالإضافة إلى ما ينبغي أن يكون في اللغة الشعرية من حدّة الإبداع و لـــــــــــذة الابتكار. »[2] في تناول قضايا الواقع بحركية دائمة تعكس حياة الإنسان الجزائـــــــــري وتنقل تصوراته، وتجاربه في قالب فني إبداعي خيالي نثري مبدأه افتراض الشخصية، وسيلته التحليل لعالمها الداخلي (الشخصية)، وغايته تتبّع مصيرها المحتم، وإبراز الشيء الخارق فيها (المغامـــــرة و الفردية).

إن الانخـــــــــراط في التوجّه من الكتابة الروائية، مكن بعض الأدباء من الاستفادة من تقنيـــــــــــــات الرواية الجديدة (العربية منها والعالمية)؛ كعبد الحميد بن هدوقة في روايته " الجازية والدراويش "، التي ألفـــــــــــها سنة 1983م متمســـــــــكا فيها بالواقع، ما منحـــــــــــها مسحة جديدة على مستوى البناء الفنّي؛ إذ تطورت لغتها، واكتمـــــــل أسلوبها فكـــــــــرة و عبارة. ومن الجانـــــــــب المضموني عرفت تفاعلا مع بعض عناصر التّراث العربي، تلـــــــــك التي تعامل معها من منظور فني، ووعـــــــــي نقدي عن طريق استحضاره الذاكرة الجماعيـــــــــــــة العربية، واستلهامه بعض أنماط السرد العربي، كسيرة بني هلال، التي تناول من خلالها إشكالية الثورة عشية الاستقلال، وما نجم عنها من اختلالات واختلافات لم تتجاوز حدود الانطباعات الشخصية والمصالح الفردية. وإقبالـــــــــه على عملية تشخيص سبـــــــــــب إخفاق كثير من

[1] - ينظـــــــر : بن جمعة بوشوشة ، التجريب و حداثة الســـــــــــــردية في الرواية العربية الجزائرية ، ط1، المطبعة المغاربيـــــــــــــــة للطباعة و النشر ، تونس ، 2005م ، ص 9-10.

[2] - عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ط1، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، 1998م ، ص 13.

إنجازاتـــــــــــها واختياراتها وانحـــــــراف ممارستها عن الأسس والمبادئ المتبناة زمـــــــــــن حرب التحرير، بنظرة نقديـــــــــة متفحصة أخرجت الرواية الجزائرية من النمط السائد على مستوى البناء والأسلوب إلى اقتحام عوالم التجـــــــريب (تجربة استحضار التراث و التفاعل معه). وهذه النظـــــــــرة النقدية السياسية ذاتها، هي التي تبلورت معالمها، واتضحت نوايـــــاها مع الطاهر وطـــــار في روايته " الحّوات والقصر " سنة 1980م؛ حيث كشف فيها عن سمعة السلطة القمعية، والانتهازية التي تحكم جزائر الاستقلال.[1] وطبعت أعمالهم جميعها بسعيها الجاد إلى محاولة إحداث التجديد، والخـــــــروج بالكتابـــــــــة الروائية من رواق المألـــــــــوف السّردي إلى ما يزيد من تخصيـــــب التجربة الروائيـــــــــة الجزائرية، ويعطيها حيوية التجدّد والاستمرار ؛ لأنّ الاكتفاء بالنمط السائد والانزواء على الذات، وغياب عامل الاحتكاك بالآخر بهدف التعرف على تجاربه المختلفة، والاستفادة منها أثناء عملية الممارسة الروائية، كل ذلك يقف حائلا دون تحقيق آفاق جديدة للمغامرة والتجريب الروائي. وتم من خلالها (نصوص الثمانينات) الاحتفاء بموضوع الثورة والتمـــجيد لها واتخاذها منبـــعا ينهل منه أصحابها مادة إنتاجهم الروائي، إلى درجة وصل البعض منهم إلى حـــــــــــد تعظيمها واعتبـــــــــــــارها أسطورة لابـــــــد أن تقدّس، ويُنـــــــــــزّه رجالها من كلّ شائبة تشوه سمعتهم كأعمال محمد مفلاح (الانفجار سنة 1984م، الانهيار سنة 1986م، و زمن العشـــق و الأخطار سنة 1988م وغيرها). والأمـــــــــــر نفســـــــه مع محمد رتيلي في مؤلفه " الألواح تحترق " سنة 1982م. و" الضحية " لحيدوسي رابـــــــح التي ألفها سنة 1984م، وآخر عمـــــــــل لمحمد مرتاض، تحت عنوان " تتلألأ الشمس " سنة 1989م ،... وغيـــــــــرها من النصـــــــوص الروائية التي سعـــــــــت جاهدة لتكريـــــــــس إيديولوجية معينة. وهو الموقـــــــــف ذاته الذي ترفعت عنه كثير من النصوص الروائيـــــــــــة، متناولة ثورة التحرير قبل الاستقـــــــــــلال وبعده بحس نقدي عال ووعي جاد أعربت عنه أعمال الطاهر وطار، واسيني الأعرج، جيلالي خلاص، ولحبيب السايح وغيرهم من كتـــــــاب الجيل الجديـــــــــد، الذين عرفت إبداعاتهم قيمـــــــــــة محدودة فكريا وجماليـــــــا لافتقاد أصحابها لعناصر الوعي، والإدراك الضروريـــــــــــــة التي يتطلبها فهـــــــــم طبيعة التحوّلات التي شهدها المجتمع الجزائري؛ أي محاولة منهم لإدراك خلفيـــــــات ما يعيشه من صراعات و تناقضات. وعلى هذا جاءت بعض النصوص الروائية منها باهتة على مستوى الكتابـــــــــة الفنية، وساذجـــــــــة من ناحية التعبير عن طبيعة الموقف جرّاء واقع الجزائر في سنوات الثمانينـــــــات، وما تميز به من صور تأزم متأنية من شدة تهافت أشكال الممارسات السياسية للنظام الحاكم آنذاك.[2]

ومع نهاية الثمانينـــــــات تولّدت مرحلة سياسية جدّ عسيرة، بفعـــــــــــل الاضطراب الذي عرفته البنـــــــــى الاجتماعية والاقتصادية و الثقافية؛ إذ أفصحـــــــت أحداث أكتوبر 1988م عن مدى

---

[1] - ينظـــــــر : بن جمعة بوشوشة ، التجريب و حداثة الســـــــــــردية في الرواية العربية الجزائرية ، ص 10.

[2] - ينظـــــــر : بن جمعة بوشوشة ، التجريب و حداثة الســـــــــــردية في الرواية العربية الجزائرية ، ص 10-11.

شـــــــــساعة الهـــــــــوة بين الروائي والواقع. الأمر الذي دفعه إلى إعادة التأمل في ذاته، وعلاقته بعالمه الداخلي و الخارجي، المشرف على التـــوتر والانفجار. وتيقن الروائـــــــــي الجزائري يومها بوجوب مراجعة السّابق (فترة السبعينات)، والتّحضير للاّحق (ما بعد الانفجار) ووضع حد لكثير من الثنائيات ، و المتناقضات؛ الذات والواقع ، الأنا والآخر، التّاريخ والتّراث،...

ثم اتجـــــه إلى سبـــــــــــر« أغوار الكينونة المنسية (الإنسان الجزائري) في بداهتـــــــــــها وغرابتها، في واقعيتـــــــها و جليتها معـــــــــيدا اكتشاف التاريخي في اليومي، الوجودي في التاريـــــــــخي، فتجدّدت علاقة الرواية بالتحوّلات الجارية في أيـــــــــام الناس، طرقاتهم، مدنهم، أحلامهم، كوابيسهم، مرئياتهم ولامرئـــــــــياتهم. إنّه المبدع المؤمن بحكمة اللايقيـــــــــن روحا للرواية؛ حيث لا مجـــــــــال إلّا لقلق السؤال، أو التساؤل، والشّك و الافتراض ، و محاولة الفهـــــــــــــم (والتحليل والمعاينة) قبل الحكم، ومواجهة عالـــــــــــم الحياة و النّاس بسؤال الفن .»[1] وإجابـــــــة النقد التي بينت أن تلك التحولات التي شهدتها الجزائر قبيـــــــل التسعينات أزاحـــــــــت اللثام عن حدّة أزمة الإبداع المنضوي تحت غطاء الهيمنة الإيديولوجية، ووعاء الفكر الاشتراكي، واتضحت معالم ثورة الوعي، ورسمت مســـــــــــارات التجريب الروائي، القادر على احـــــــــتواء تطلعات الفرد الجزائري والنظر في قضـــــــــــــايا الوطن بمنظور إنساني وفكري معاصر، ومعالجة موضـــــــــــــوع الأزمة (أحداث أكتوبر 1988م) وما ولّدته من صـــــــراعات وانشقاقات بقيت آثارها سارية المفعول حتى الوقت الراهن.

وعقـــــــــب هذه الأخيرة عرفت الجزائر تحوّلات جذرية، مست كل أطياف المجتمع. وكثـــــــــــرت النصوص الروائية شديدة الارتباط العضوي بالفتـــــــــرة التاريخية المتمخـــــــــــــضة عنها وبالواقع الاجتمـــــــــــاعي، الذي كان نقطة انطـــــــــــلاق أصحابها، وبؤرة استلهامهم للأحداث والشخصيات، ومحور تشكل فضـــــــــــائها السردي، بدافع قراءة الوقائع التاريخية والإنسانيـــــــــــــة، والتعبير عن كل ما قاسوه و تقاسموه؛ لأنّ جميـــــــــع ما ورد في روايات التسعيـــــــــــــنات كان تصويرا لحالة المثقـــــــــف الذي وجد نفسه بيـــــــــن نارين؛ نار السلطة من جـــــــــهة ونار الإرهاب من جهة أخرى. وبالرغم من اختلاف انتماءات الروائيين الفكرية والمذهبية والثقافيـــــــــة اشتركوا في فعل المطاردة والتخفي[2]، والتعرض للأذى والمصادرة التعسفية. وكـــــــــان آنذاك موضوع الرواية التسعينية العنـــــــــف المعروف إعلامـــــــيا بالإرهاب؛ لأنه لم يكن حينها حدثا بسيطا في حيـــــــاة المجتمع الجزائري. ورغم قصـــــــــر مدّة تواجده لم يمنـــــــــع المثقفين، والسياسيـــين وعامـــــــة الجزائرييـــــن مـــــن الانشغـــــال به في سعيهم اليومي، وأرقهـــــم الليلي إلى درجة أن المثـــــقف

[1] - محمد أمنصور ، خرائط التجريب الروائي ، ط1، مطبعة أنفو برانت ، فاس (المغرب) ، 1999م ، ص 57.

[2] - ينظـــــــر: حسين خمري ، فضاء المتخيل ، مقاربات في الرواية ، ط1، منشورات الاختلاف ، 2000م ، ص 191.

سجله في كتاباته بحروف يصعب محوها أو إنكارها.[1] وواكبت أعماله الفنية والروائية – على وجه الخصوص – مرحلة التكتلات وظهرت رواية المعارضة، كبديل عن رواية الموالاة، التي أفلت نواميسها بعد أحداث 08أكتوبر 1988م، تاركة الفضاء الرحب لمنافستها، التي حظيت بفرصة الظهور إلى الوجود بفعل توفر عامل الحرية (حرية التعبير و إبداء الرأي)، وما نجم عنه من تغيّرات مسّت كل الأصعدة (الثقافي، السياسي الاقتصادي)؛ إذ لم تعد سياسة الحزب الواحد تذكر، وحلّت محلّها فكرة التعددية الحزبية فاسحة المجال لمبدأ الحرية والمشاركة في التّعبير عن المواقف واتخاذ القرارات كحقوق شرعية، موصى بها في الدستور. وأصبح النص الروائي عندئذ ملزما بمجاراة الواقع الراهن باعتباره لسان حال الجماعة، يعبّر عن آلامها وهمومها، ويعرفها بطبيعة المأساة الوطنية، وما آلت إليه حالة البلاد من صراعات وتمزقّات. لكن هذا التحـــــول الذي عرفتـــــه الرواية الجزائرية لم يمـــــس الجانب الاجتماعي فحسب، لاسيما ما يتعلـــــق بالعنف والإرهاب، وشتـــــى أنواع الاضطهاد، والمصادرة والملاحقة؛ لأنّ الإرهاب كظاهرة ميزت الكتابة الروائية في عقد التسعينات، سبق الإشارة إليها منذ السبعينات واتضحت بداياتها مع الطاهر وطار في روايته " العشـــــــق والموت في زمن الحرّاشي"، أين صوّر الصراع القائم بين حركة الإخوان المسلمين، وبين الشباب المتطوعين لإنجاح مشروع الميثاق الوطني[2] ، بل أدّى إلى حدوث أزمات خطيـــرة؛ كأزمـــة اقتصاد السوق، وغلـــق المصانع، وتسريح العمال ومقاطعة انتخابات 1992م وإلغائها تماما،... وغيـــــــرها من مواضيع العنف السياسي وآثاره اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا، تلك التي تعاطى معها جيل التسعيـــــنات؛ حيث دارت رحى إنتاجاتهم الأدبية والفنية حول جذور هاته المعضلات والأزمـــــات، محاولة منهم فضـــــح أنواع الممارسات التي تبعتها؛ إذ شهـــــد الوسط الثقافي والأدبي مصادرة وملاحقة وصلت إلى حدّ اعتقال بعض رجال النخبة المثقفـــة، وفرض الحظر على إنتاجاتهم الإبداعية لاسيما ما يكشف المستور، ويزيل القناع عن كثير من القضايا الفكرية و السياسية والاجتماعية . ومـــن أمثـــال هؤلاء : الطاهر وطـــار في مؤلفه " الشمعة و الدهاليز" وواسيني الأعرج في عمله الروائي "سيدة المقام " الذي قـــدم لنا فيه صورة فوتوغرافية ، أكثـــر حسية و حركية ، تنـــم عن حقيقة معاناة المرأة الجزائرية الصامـــدة، التي رمز إليها بالسيدة مريم (عليها السلام). ومردّ تلك المعانـــــاة والآلام إلى جور النظام، وبشاعـــــة الجرم المرتكب من قبل أنصار التيار المعادي للحضـــــــارة والإنسانية، وكل أشكال و بوادر التقدم، والرقي والازدهار.[3]

ومن خـــلال ما سبق يكون الخطاب الروائي-خاصة السياسي منه– فـــي الجزائر وليد أفكـــار سياسية وانتماءات حزبيـــة. ما جعله يواكب ما طرأ على الساحـــة الأدبية و السياسية من تحولات مست عمق المجتمع الجزائري ، ونقلت الواقع بكل تناقضاته، وتغيراته. الأمـــــر نفسه أدى إلى ظهور نمط جديد من الكتابة الروائيـــة، يسمى " أدب الأزمة"

[1] - ينظـــر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر ، المجلد 22 ، العدد الأول ، د ط ، سبتمبر 1999م ، ص 304.

[2] - ينظر : مخلوف عامر ، أثر الإرهاب في الرواية ، ص 305-309.

[3] - ينظر : آمنة بلعلى ، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ، ط1، دار الأمل للنشر و التوزيع ، د ت ، ص 77.

أو بالأحرى " أدب المحنة "، في أعمـــــــــال واسيني الأعرج، الطاهر وطـــــــار، بشير مفتي، رشيد بوجدرة وأحلام مستغانمي وغيـــــــــرهم ممن عايشوا الواقـــــــع الراهن وما حدث فيه من تحـــــــولات، وتغيـــــــرات في المسارات التي تصنـــع التجربة الإبداعية الجزائريـــــــة المعبّـــــــــرة عن مختلف أشكال العنف، والإرهاب في فترة التسعينات، التي تجلت فيها معالم المحنة، وفرضت حضورها بقوة على مستوى الكتابة الأدبية [1]. وظهرت نصوص روائية عقب هاته الفترة متجاوزة السائد إلى البحث عن أهم القضايا والتطلعات، ومعبّـــرة عن أزمة المثقف الجزائري في صراعاته مع عالمه الداخلي والخارجي [2] بهدف إثبات وجوده و فرض ذاته. ومن مثـل ذلك : رواية " زمن النمرود" لحبيب السايح، ورواية " التطليق " لرشيد بوجدرة .

وإذا كان الخطاب الروائي قد تأدلج في فترة التسعينات – بفعل الاضطهاد والإرهاب معا- وأصبح يتنقل من المستوى الإبداعي إلى المستوى الايديولوجي، حاملا في ثناياه مفاهيم سياسية تنم عن معانقة صاحبه لقضـــــــايا مجتمعه والمساهمة في حلّها بإنتاجه الإبداعي والفني، فإنّ النص الروائي المعاصر حمل في طياته الفعل السياسي من جهة والتوجه (الانتماء الفكري) الايديولوجي من جهة أخرى. وصاحب هذا التحول على مستوى مضمون النص الروائي ظهور نمط جديد من الكتابة الإبداعية، يقتفي أثر الصراعات الإيديولوجية والتموجـــات الفكرية والمذهبية ، بغرض إيجاد توجه وانتماء جديد يتواءم مع الوضع الراهن، ويتماشى مع التغيرات التي تحدث على مستوى الساحة السياسية دون سابق إنذار، أو تحضير مسبق؛ حيث عدل الطاهر وطار عن يساريته النابعة من الفكر الماركسي في مؤلفه " الشمعة والدهاليز " إلى معانقته فكرة الوئام المدني حينما صـــــــرح بقوله " الولي الطاهر يعـــــود إلى مقامه الزكي ". والأمر نفسه مع واسيني الأعرج في أعماله الأخيرة، التي زامنت فترة بروز التيار الإسلامي، وانهيار صرح الايديولوجيا الماركسية، فعانقت الاتجاه الحداثي الجمهوري والمدني كاتجاه جديد تبناه غالبية الأدباء الجزائريين في تلك الفترة، من بينهم حميد عبد القادر في روايته "الانزلاق". وبدافـــــــــع العزوف عن ايديولوجية معينة، واعتناق أخرى من جهة وخدمة أغراض المجتمع والاهتمام بقضايا الفرد فيه من جهة أخرى، خرجـــــــت النصوص الروائية من مسارها الطبيعي (ما يتعلـــــــــق ببنائها الفني مـــــــن لغة وأسلوب ،...) إلى مسارها غير الطبيعي (الانتماء الحزبي و المذهبي) . وأضحى المضمون الاجتماعي وقضايا الواقع المعيش مسيطرا على النص الإبداعي. تلك السيطرة التي أفقدت اللغة الفنية طاقتها الشعرية، واهتمت الرواية الجزائرية

[1] - ينظر : مزادي شارف ، أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة ، الأدبي و الايديولوجي في رواية التسعينات ، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر ، المركز الجامعي (سعيدة) ، 2008م ، ص 82.

[2] - طبقت فكرة اقتصاد السوق في المجال الأدبي و الثقافي ، حيث عزفت الدولة عن دعم إنتاج النص الإبداعي ، و أخضعته كحال السلع و المنتوجات المصنعة لقانون العرض و الطلب . و ظهرت أزمة في عملية النشر ، و ضعف عامل الطلب بسبب تفاقم ظاهرة البطالة ، و تضخم الإنتاج الأدبي ، ما فرض على دور النشر الامتناع عن الطبع و النشر ، الأمر ذاته دفع المؤلفين إلى الكتابة و الطبع و التوزيع على حسابهم الخاص .

بالمضمون على حســـــــــاب الشكل، الذي لم يكن في نظرها ســـــــــــوى خادما له، ما جعلها تفقد بعض مصوّغات الجمالية الأدبية والفنية .[1]

ومجمل القول إنّ الرواية الجزائرية العربية، كجنس أدبي قادر على احتضان ملامح الحياة بمختلف تجلياتها السياسية، والثقافية، والاجتماعية عرفت تماشيا مع الواقع، ونقلت التغيرات التي طرأت على الوسط الاجتماعي نتيجة الظروف التي ساعدت على حدوثها. وواكبت معظم التحولات السياسية و الفكرية التي عايشها المجتمع الجزائري آنذاك. ووجد الروائيون الجزائريون أنفسهم بين عارضين؛ آثار الماضي من جهة، وحتميات الواقع، التي تقتضـــــــــي سمة التحدي والمتابعة والمحاورة، من جهة أخرى. ما انعكس على مستـــــــــــوى كتاباتهم الروائية ؛ إذ نحتْ لنفسها ثلاثة اتجاهات؛ فالأول صبغ بصبغة ثورية نضالية ضد التواجد الفعلي الاستيطاني للاستعمار الفرنسي. وأهم ما تميز به تجلى في استدعائه لعناصر التراث المحلي الوطني، واعتماده حرب التحرير وفعل المقاومة، كمرجعية شرعية في بناء أحداث المتن الروائي. والثاني، شهد بداية إغفال للبعد الاجتماعي وميل كبير للنظام الاشتراكي، الذي هيمنت ايديولوجيته على الحياة الجزائرية العامة فترة زمنية معينة، لم تنجح فيها الرواية من شـــــــــــــرك الخطاب السياسي الذي روّجـــــــــت أطروحاته و سايرت أغراضه رغبة في اكتساب صفة الشرعية الأدبية. والثالث، تمثل في الفترة الدموية التي عاشتها الجزائر إبان سنين الجمر، ودخلت الرواية الجزائرية معترك مرحلة جديدة، اصطلح عليها أدب الأزمة / أدب المحنة؛ حيث عبرت عن حدّة الأزمة المصيرية، التي تواجه الإنسان الجزائري أمام هذا الجو المشحون بالإرهاب والاضطهاد والغموض، واتساع رقعة التصدّع على مستوى بنية القيم الأخلاقية و المبادئ الإنسانية ومصير الذات الفردية في ظل تشظي لحمة الذات الجماعية، وتفكك عناصر وحدتها، ثم عرفت تطورا – ملحوظا – خلال الفترة المعاصرة، واستفادت من التجارب الروائية، على اختلاف مواردها ؛ العربية منها والعالمية. وحظيت باهتمام كبير وإقبال واسع من قبل الأدباء والنقاد؛ لأنّها – في نظرهم – عملا أدبيا، بصرف النظر عن قيمته الفنية والجمالية، له قيمة اجتماعية، تكمن وظيفتها في معانقة قضايـــا الفرد والجماعة في تحولاتها وصيـــرورتها، وتصوير واقع الحياة الاجتماعية تصويرا تحليليا نقديا. وفي سبيل تحقيق ذلك عملت على الاستفادة من المرجعية التاريخية، لاسيما في استثمار الأنماط السردية القديمة، و اختراق فضاءات سردية أرحب و جديدة تتجاوز المألوف، وتحقـــــــــــق الشعرية التي يمتزج فيها الذاتـــــــــــي والموضـــــوعي، المعرفي والجمالي الأسطوري والتاريخي، الشعري والغنائي، الإنساني والأخلاقي الفكري والفني،... وبذلك تكـــــــــون الرواية الجزائرية، وبالخصوص المكتوبة بالعربية، قد تجاوزت حدود الوطن، وأسمعت صوتها للعالم، ونقلت قضايا ومصائـــــــر الفرد والجماعة للآخر، وسجـــــــــــلت حضورها على المعترك الأدبي والنقدي العربي منه و العالمي .أعربت عنها أعمال عبد الحميد بن هدوقة الروائية – باعتباره مؤسس الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية من جهة ، ومن جهة أخرى يمثل محرك الدراسة قيد الإنجاز – التي كان فيها شديد التحلي بالجرأة والشجاعة الأدبيتين في طرق ما تعيشه الجزائر من أمراض اجتمـــــــــاعية وسياسية. حيث لم يتناول في كتاباته

[1] - ينظر : علال شنقوفة ، المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية ، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر 2000م ، ص 35.

الروائية السياسي والإيديولوجي إلا كصدى للتحولات التي شهدها المجتمع لا كصدى للخطاب السياسي والانتماء الحزبي . وبالرغم من حمل كتابته الروائية للهاجس الايديولوجي إلا أن ذلك لم يمنعها من أن تنفـــــــــــــرد بنفس واقعي وبعد اجتماعي طغى على جميع رواياته الفنية، التي تعددت مضامينها وقضاياها، نحو : موضوع الأرض وواقع الأرياف الفقيرة التي تعاني العزلة والواقعة تحت سيطرة الإقطاعيين (في رواية ريح الجنوب)، وعالج إشكالية الريف والمدينة وبين أوجـــــــه التصادم والتلاحم بينهما (في رواية نهاية الأمس) .أيضا تطرق إلى موضوع المرأة ووجوب تحريرها مع فرضية تعليمها. وأشار إلى المحظور (الجنس) (في رواية بان الصبح) . وتعرض فيها إلى إشكالية التراث والحداثة مضمنا مادته الروائية بعض أنماط السرد العربي القديم كالأسطورة، السيرة الذاتية ، الأغنية الشعبية، المثل الشعبي الطقوس الخرافية،... وبيّن حالة الصراع من أجل الظفر بالمرأة الوطن حاذيا في ذلك حذو كاتب ياسين في روايته " نجمة " .

مقدمة

مقدمـــــــــــــة: يعدّ

النص السردي الروائي من أكثر النّصوص الأدبية استحضارا للمعالم التاريخية، وللمظاهر الاجتماعية وكذا الأنساق الفكرية الإيديولوجية؛ لأنّه يغوص في أعماق المجتمعات ، ويتناول شتى الأعراف والتقاليد، ويرصد مختلف الثقافات؛ الشعبية منها والرّسمية، إذ يتجاوز الخيال إلى الواقع خائضا في المحظور المتستّر تحت عباءة الأدبية. فالروائي يصوغ الواقع صياغة جديدة قوامها التخييل والبناء السّردي للحدث وفق رؤيته الخاصة للحياة ما يجبره على اختيار العناصر والأحداث والشخوص، بهدف تقديمها للقارئ وفق رسالة جمالية فكرية نقدية توقظ ضميره وتشحذ همه الفاترة، وتثبت في نفسه روح الفعالية الإنتاجية، التي يطمح من خلالها الوصول إلى قصدية المؤلف. وإن كان ذلك لا يتأتى له (القارئ) إلّا ضمن نطاق نسبي استنادا إلى المسلمة القائلة : إن كل قراءة للنص تولّد دلالة جديدة ما يضمن له البقاء و الاستمرارية اللامحدودة الدلالة. فالرواية تمثيل فني صادق للطبيعة والواقع، ومختلف الأحوال والظروف المحيطة بواقـــــــــع صاحبها ما جعلها تحظى بمكانة هامة ضمن الحركة الأدبية المعاصـــــــــــرة؛ حيث تم الاعتراف بها كديوان ثان للمجتمع، بناء على الجمالية السردية الفنية التي تتحلى بها، وتمتّـــــع بها جمهور القراء.

لقد سعى ابن هدوقة في مسيرته الإبداعية الحافلة بمختلف المواقف، والقضايا أن يجعل نصوصه ذات مضامين هادفة يعالج من خلالها مشاكل الأمّة الجزائرية، و يرسم مسارها الواضح بعيدا عن الضبابية و الغموض والإبهام في الرؤى. إذ أدرك أن مهمته تكمن في استرجاع أمته – من خلال نصوصه الإبداعية – إلى الماضي، وضرورة الاندماج في معطيات قضايا الحاضر الراهنة. فهو يسعى إلى معالجتها، آملا في بناء إنسان جديد مثقّف وواع. ما فرض عليه مسؤولية مقاسمة شعبه الضعيف الهموم الاجتماعية، والسياسية والثقافية، ومختلف المناقب الوطنية الخالدة والمحطات التاريخية البارزة، والاستعداد التّام لمواجهة كل ما يشوب حياته، ويعكر صفوها بالنقد والتحليل والتشخيص.

وللإشارة أن دوافع اختيار هذا الموضوع تتمثل في :

- قلة الاهتمام بالأدب الجزائري ورجاله، خاصة في الآونة الأخيرة ، واتجاه أغلبية الباحثين صوب الإنتاج الأجنبي؛ العربي منه والمترجم.

- غياب دراسة نقدية حديثة، لاسيما ما بعد البنيوية تتناول كامل إنتاج ابن هدوقة الروائي، حيث أن أغلب الدارسين له كانوا يسلطون الضوء على رواية دون أخرى؛ أي أن جلّ اهتماماتهم انصبت على جزء من إبداعه دون الآخر. لذا حاولت الدراسة أن تميط اللثام على كثير من القضايا الشائكة، والمسائل العالقة التي تضمنها إنتاجه الفني. لكنّ ذلك لا يتأتى لها إلّا من خلال نظرة سردية شاملة تتعقب مشروعه السردي ذا الطابع الجمالي والفني والفكري جملة وتفصيلا. فهي أرادت إخضاعه للمنهج اللساني النصي الذي يمكنه أن يوصل الدارس إلى السرّ في عملية الإبداع المتجلي بين تجاويف السرد، وإلى الكشف عن المقاصد المخفية بين ثنايا النص

الرّوائي وإلى ترجمة جملة ردود الأفعال والمواقف من خلال تقنية الهدم وإعادة البناء استعانة بالتفكيك والتأويل كمنهجي قراءة يخترقان الحجب، ويظهران كل ما هو خفي ومضمر.

وبناء على ما سبق اتجهت الدراسة إلى طرق بعض القضايا الاجتماعية والتاريخية والسياسية والثقافية في روايات ابن هدوقة بهدف عرضها، وتشريحها، وتحليلها، ثم تشخيصها معربة عنها في جملة إشكاليات، نحو :

- ما هي الرواية ؟ ما هي خصوصيات الرواية العربية المشرقية والمغاربية، والجزائرية منهما على وجه الخصوص ؟
- كيف نظر ابن هدوقة إلى مجتمع ما بعد الاستقلال؟
- كيف كانت نظرته للواقع الجزائري المزري ؟ و هل عكست رواياته مختلف الصراعات والتناقضات التي عرفتها الجزائر وقتئذ ؟
- كيف كانت واقعيته في الروايات ؟
- إذا كان التراث السردي يحمل مقومات الأمّة، ويحفظ ذاكرتها فما هي الطريقة المثلى للتعامل معه ؟ هل نتعايش معه ؟ أو نرفضه ؟ !!
- لماذا اهتدى العرب عامة إلى التراث (الماضي)، والجزائريون منهم على وجه الخصوص ؟
- كيف وظف ابن هدوقة عناصر التراث ؟ وكيف حافظ عليها ؟
- هل أضاف إليها ؟ وهل هذه الإضافة تخدم عملية إبداعه الفني ؟
- لماذا اهتدى إلى التراث العالمي ؟
- لماذا استعان بالقصص القرآني ؟
- لماذا ضمن رواياته نصوصا تراثية، العربي منه والمحلي ؟
- ماذا تمثل الجازية الهلالية في تصوّره؟
- كيف عالج الثنائيات الآتية : المرأة / الأرض، التقدم/ الرجعية ، الأصالة / المعاصرة ، المثقف / غير المثقف الإقطاع / الاشتراكية، الريف / المدينة، ... و غيرها؟

- ما هو أهم ما يميز كتابته الإبداعية ؟ وعلى أيّ أساس اعتبر من المجددين فيها ؟ وما هي سماتها ؟ وما هي زوايا الإبداع الفني المتجلية في رواياته ؟
- فيم تكمن نظرته المستقبلية للجزائر وشعبها ؟

وللإجابة عنها اعتمدت الدراسة جملة مناهج، نحو : المنهج المقارن الذي يخول لنا إمكانية الكشف عن تباين رؤى ابن هدوقة السردية من رواية لأخرى استجابة لما يقتضيه المقام، وتفرضه تصاريف الزمان والمكان. والمنهـــج التفكيكي والتأويلي في قراءة الروايات، وتشريح أجزائها، ثم إعادة لمّها (بنائها) وفق منظور تأويلي محكم تستدعيه القراءة المنتجة التي تضمن للنص الروائي الاستمرارية الدلالية والانفتاح والتّعدّد.

والمنهـــــــــج اللساني النّصّي كمنهج لغوي يفضـــــــــي بالقارئ إلى إدراك جوهري لبنـــــــــاء الروايات وتماسكها في نظم ذي علاقات ممتدة ومترابطة عضويا وموضوعيا. وتم تقسيم الدراسة إلى مقـــــــدمة، كنقطة بدء، محيطة بالموضـــــــوع إحاطة شاملـــــــة. وتمهيد، فحواه الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية ... المسار والتحّولات. وثلاثة فصول، مزج فيها النظري بالتطبيقي؛ فأما الأول، فعنون بـ: تجليات الرؤية السردية في روايات عبد الحميد بن هدوقة. تندرج تحتـــــــــــه ثلاثة عناوين عريضة، مذيلـــــــــة بأخرى جزئية، نحو : 01- ماهية السرد (مفهومه - أنواعه عناصره- أنماطه - مستوياته و أضربه). 02- ماهية الرؤية السردية (المفهوم – النشأة – و الأنواع) . 03- عرض المتن الروائي : ("ريح الجنوب "- "نهاية الأمس" – " بان الصبح" –"الجازية والدراويش"- "غدا يوم جديد "). وأما الثاني، فخصّص للتراث السردي، وكيفية تجليه في روايات ابن هدوقة، طبعا يتم ذلك وفق التعريج على بعض الجزئيات، نحو : مفهـــــــــــوم التراث في اللغة والاصطلاح، مفهوم التراث السردي، حضوره في الرواية الجزائرية، تجلياته في الروايات قيد الدراسة وأبعاد توظيفه كالبعد الفكري والعقائدي، السياسي، الاجتمـــــــاعي والثقافي.وأما الأخير فيحوي الدراسة النّصّية للروايات، تتخلله عناوين رئيسة وأخرى فرعية، تصب في نطاق الدراسة النصية، كتحديد المصطلحات، نحو : النص، الخطاب، والعلاقة بينهما، السّياق، التشاكل والتباين والنصيـــــــــــة من خلال التطرق إلى المفهوم، والمعايير التي تتحقق بها، والتي بموجبـــــــــها يصبح النّصّ نصّا كالاتساق، الانسجام القصـــــــدية، المقبولية، الإعلامية، الموقفيـــــــة والتناص، الذي يمثل مرحلة أعلى من قراءة النـــــص الغائب لإشراكه القارئ/ المتلقـــــــي كذات إبداعية ثانية لها كامل الشرعيـــــة في التعامـــــل مع النص السابق وفـــــق آليات القراءة الجديدة القائمة على الاحتـــــذاء تارة و على المحاورة و التطوير و التشرّب تارة أخرى. وتمظهراتـــــه في اللغـــــة الدلالة، الموضوع الفكر، الأسلوب، الإيقاع والموسيقى،... فهـــــو يحتلّ كلّ النصـــــوص. فهذه الدراسة قامت في مجملها على خمسة مصادر رئيسة، تتمثل في روايات ابن هدوقة جميعها. وتتخللّها مراجع أساسية تعدّ مادة خامة للموضوع قيد الإنجاز، منها نذكر على سبيل الحصر لا القصر : كتاب روبرت دي بوجراند المعنون بـ : النص والخطاب والإجراء، ترجمة : تمام حسان، والرواية والتراث السردي، وتحليل

الخطاب الروائي (الزمن و السّرد و التبئير) لسعيد يقطين، ولسانيات النص مدخل لانسجام الخطاب لمحمد خطابي، وبنية النّصّ السّردي (من منظور النقد الأدبي) لحميد لحمداني، والسرد العربي القديم (الأنواع و الوظائف و البنيات) لإبراهيم صحراوي، والتراث والحداثة والمسألة الثقافية في الوطن العربي لمحمد عابد الجابري، ونظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) لتزفيتان تودوروف ترجمة : إبراهيم الخطيب، والسردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي لعبد الله إبراهيم. و"في نظرية الرواية " لعبد الملك مرتاض، و"تطور النثر الجزائري الحديث " لعبد الله الركيبي . و"الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام " لمحمد مصايف ، و"المتخيل في الروايـــــــــــــة الجزائـــــرية من المتماثل إلى المختلف" لآمنة بلعلى، وبعض القراءات النقدية المحكمة لكل من عبد الحميد بورايو، وعبد الحميد بوسماحـــــــــة التي كان لها الفضل الكبير في إنارة طريق البحث، وتزويـــــــــــده بالمعلومات الكافية، وإفادته بمختلف التجارب الشخصية التي عاشاها الباحثان عن كثب من مصدرها، نتيجة اللقاءات الحوارية الحيّة التي كانا يديرانها مع الفقيد الرّاحل ابن هدوقة (رحمه الله تعالى).

لكن رغم وفرة الجانب النظري و تنوّعه في علم اللغة النصي إلّا أنه تم تسجيل غياب شبه تام لهذا المنهج النصي في صورته التطبيقية الإجرائية، خصوصا ما يتعلق بالنصّ السردي. إلى جانب نقص الدراسات التطبيقية المتناولة للأدب الجزائري عامة، والروائي منه على وجه الخصوص. يضاف إلى هاتين المعضلتين الضبابية والفوضى اللتان يشهدهما المصطلح النقدي في العالم العربي، والجزائر منه على وجه التحديد نتيجة بعض التّرجمات المتفاوتة التي تعوزها الدقّة وغياب عنصري التنظير من تقعيد محكم، وتواضع مسبق .

وفي الأخير لا يسعني إلّا أن أتوجّه بأسمى عبارات الاعتذار، وأرقى كلمات التقدير والامتنان، وجزيل الشكر،وخالص الاعتذار، وعربون المحبّة والمودة والوفاء، وسلطان الأبوّة ورمز الإخاء إلى فضيلة الدكتور الأستاذ المحترم بوسماحة عبد الحميد، إذ إليه يرجع الدور الكبير الفعّال النّاجع في إيصال ثمرة هذا البحث إلى مرحلة النّضج والاكتمال بعد إرهاصات أولية ضيقة الأفق، ومحدودة الرؤيا، وما أعقبها من نصح وعطاء، وسخاء فكري ومعلوماتي لم يجفّ فيضه، ولم يلازم غيظه لحظة جهد، ولا فترة عناء بدءا من أول لقاء به، وتتلمذي على يديه حبّا فيه، واحتذاء به في السنة النظرية لما بعد التدرّج إلى يومنا هذا. كما لا يفوتني في هذا المقام الكريم أن أتقدم إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة بعظيم التقدير، وكامل الاحترام وشديد الاعتذار عمّا ورد في خضّم هذا العمل من زلّات كتابية، وهفوات منهجية، معترفا لهم كل الاعتراف بالمجهودات التي سيبذلونها، والعناء الذي يكابدونه لحظة قراءتهم وتحليلهم للموضوع قيد المناقشة.

الـــــــــــــــــــرواوة في : 15ماي2020م

الفصل الأول

01- ماهيـــــــة السرد : يعد السّرد عنصرا فنيا يتخلل كلّ حدث كلامي يراد منه الإمتاع والتشويق. فما هو السّرد؟ وما هي أهم خصوصيات الفعل السردي؟.

أ- مفهـــوم السرد : عرفت الدّراسات المهتمة بالسّـرد إقبالا واسعا من قبل نقاد و أدباء ممن تأثروا بالاتجاه الشكلاني الروسي، الذي أوّل ما نادى به محاولـة التأسيس لثورة علمية وفكرية ومنهجية على الأصعـــــدة جميعها، لاسيما النّصوص الأدبية منها. حيث لم يكتفوا بدراسة اللغة و تحليل مستوياتها (التركيبيــة والدلالية) بل تعدّوا ذلك إلى دراسة النص الأدبي جاهدين في خلق علم أدبي مستقل يقوم على الخصّيصات النّوعية للمادة الأدبية .

ومنذ ذلك الحين أضحت الموضوعات الأدبية و قضايا النص الأدبي مادة خام للنقد الأدبي ، الذي شهد تطوّرا كبيرا في فترة الستينات. وهي السنة ذاتها التي تم فيها التقعيد للسرد وأشكاله وأركانه ومكوناته، حيث ظهر علم يتناول الموضوعات السردية بالتّحليل و النقاش والوقوف على جوهر البناء السردي، يدعى السرديات la narratologye[1].

أ-01-السرد في اللغة : يعني التّتابـــــع، وكمال الاتساق مع جودة السّياق وحسن النّسج الكلامي والرّبط المُحكم لثناياه، و التّكثيف المُرّصن لجوهره. ومنه قوله : «نجوم سرد أي متتابعة، وتسرّد الدّر: تتابع في النظام، و ماش مسرد : يتابع خطاه في مشيه.»[2]

والسّرد دليل البراعة في تقديم الحدث الكلامي مع فرضية حبكه بإتيان حدث آخر يواليه إلى أن تتم المعادلة اللفظية ضمن إطار نسق تام و محكم ؛ أي هو : «تقدمة شيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. سرد الحديث و نحوه يسرده سردا إذا تابعه . و سرد القرآن : تابع قراءته في حذر منه ، والسرد المتتابع . وسرد فلان الصوم إذا ولاه و تابعه ، و منـــــــــــــــه الحديث : كان يسرد الصوم سردا ، و في الحديث : أن رجلا قال لرســــــــــــول الله صلى الله عليه و سلم : إنّي أسرد الصيام في السفر ، فقال : إن شئت فصم و إن شئـــــــــــت فأفطر ، وقيل لأعرابي : أتعرف الأشهر الحرم؟ فقال : نعم ، واحد فرد و ثلاثة سرد (أي متتالية و متلاحقة دون حائـــل يفصل بينها)،فالفرد رجب و صار فردا لأنه يأتي بعده شعبان وشهر رمضان و شوال و الثلاثة السّردُ : ذو القعدة و ذو الحجة و محرم.»[3] وذكـــــــــــــــرت كلمة (سرد) في القرآن الكريم من باب الدلالة

---

[1] - la narratologye : هي الدراسة العلمية للخطاب السردي و مكوناته من ناحيتي التركيب و الدلالة .

[2] - أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، 1922بيروت لبنان، ص449.

[3] -محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مج03(مادة سرد)، دار صادر، بيروت،ص211.

على وجوب تحقيـــــــــــق الاتساق التام و الإتقان الجيد وجـــــــــــــــودة الربط المحكم بين الحلق المتتابعة لتتلاحم أطرافها ، و تتراءى في بناء كلّـــــي منسجم ، نحو قوله تعالى : ﴿**و لقد آتينا داوود منّا فضلا يا جبال أوّبي معه و الطير و ألنّا له الحديد . أن اعمـــــل سابغات و قدّر في السّرد**﴾[1]

ومنـــــــــه الاسترســـــال في الكلام مع مراعـــــــاة مقتضى الحال دون أيّ إخـــــلال بالنظام العام للبنـــــاء الحكائي، نحو قول الثعالبي واصفا حالة النقل الحرفي، والاجتـــــــــرار الآلي للأخبار«ينظر في الأربعة والخمســـــة أوراق من كتاب لم يعرفه و لم يره نظرة واحدة خفيفة ، ثم يـــــــــهذّها عن ظهـــــــــــــر قلبه هذّا و يسردها سردا. »[2]

وفي دلالـــــــــــــــة التتابع للأحداث والأخبار و القصص و السّير، ... وغيرها و التماسك بين أجزاء مادة الحكي يكون قولهم:« سرد الكتاب يســـــــــــــــــرده سردا شبيها بقوله درسه درسا، ودرع مسرودة بعضها يتلو بعضا حتى تتمّ »[3] بمعنى اقتفاء أثر الحدث وترقب موقعه وحالة ناقله من جهة ، وضرب من الصناعة وجودة التلفيق (التوليـــــــــف بين الأحداث حتى يروم بعضها بعضا) و الاستغلال الحسن للسياق من جهة أخرى .

أ-02-السرد في الاصطلاح:

يعدّ السّرد مكونا هامّا للخطاب القصصي (إلى جانب الحكاية و الخطاب) ووجها من وجوه العملية التواصلية ، التي تتم بين مرسل الرسالة ومتلقيها. من حيث هو النشاط التلفظي« الذي يضطلع به الراوي وهو يروي الحكاية و يصوغ الخطاب الناقل لها.»[4]

إن فعـــل السّرد إذن يقوم به راو من خلال عملية تمثيلية تعتمد على عنصر التخييـــــل والتّصوير البانورامي والدّرامي لما يجـــــــــــــري بالواقع من أحداث ووقائع تكون بمثابـــــة المادة الأولية للحكي، وطريقـــــــــة صياغتها وتقديـــــــــم مضمونها، تلك ما يسمى بالسرد أو«الكيفيـــــــــــــة التي تروى بها القصة»[5]. وتعدّد

---

[1] - سورة سبأ ، الآية : 10-11.

[2] - أبو منصور الثعالبي ، يتيمة الدهر ، مج :04، تح :مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2000م ، ص 293.

[3] -أبو بكر الصولي ، أدب الكتاب ، تصحيح و تعليق : محمد بهجة الأثري ، دار الباز، ص138.

[4] -محمد القاضي و آخرون ، معجم السرديات ،ط1، دار محمد علي للنشر(تونس)و الرابطة الدولية للناشرين المستقلين،2010م، ص 243.

[5] - حميد لحمداني ، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي) ، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، الدار البيضاء ، 1991م، ص 45.

طريقة النقل والعـــــــرض بين الرواة. يجعل القصة الواحدة تقدم برؤيات مختلفة و متباينة بتباين مستويات إدراك أصحابها لها؛ ذلك أن عملية تأليف القصص، وتوثيق الحوادث، ونقل الوقائع الإنسانية، ونشر الأخبار، وتقديم سير الأبطال و تصوير بطولاتهم ... غالبا ما يكون في قالب «رواية أدبية ذات تقنيات و جماليات خاصة ، تؤمّن إعجاب المستمع بها ، وانشداده إليها، وتنتج الافتتان و السّحر الذي تشدّه به. »[1]

يشكـــل السّرد أحد آليات الفنّ القصصـــي، وأداة اكتمـــال نضجه الفني، ووسيلة بناء الحكايـــة الخيالية أو الواقعية التي أعيد إنتاجـــها وفق طابـــع خيالي أو واقعـــي في نموذج لفظي يندرج تحـــت أنواع أدبية. إذ يفترض في التاريخ والسيرة...أن يعيـــــدا خطابات ملقـــاة فعلا ويفترض في الملحمة والرواية أن تتظاهر بإعادة إنتاج خطابات مختلفـــة [2] تتفـــاوت في درجة الحضور والغياب، وتتعـــــدّد في صيغ العرض، بين الكتابـــي والشّفوي؛ لأن السّـــــــــــرد آلية تشخيص، ونموذج بنائـــي لا يُـــــروّج ما هو معطـى و جاهز في الحياة الواقعية، بل يقـوم بتشكيل عالمه الخيالي / الافتراضـــــي انطلاقا من ظـــــروف العالم الخارجي وملابساته في صـــــــــورة لغوية تحول نمط الفعـــــــــل من الحدث إلى الإنجـــاز وحقيقـــــة الظاهـــرة من الشيء العادي المألـــوف إلى المدهـــــش، وغيـــــر المنتظر في أفـــق توقع المروي له .

ويكون الســـــــــرد بذلك إحدى الحيل التي يتـــــــــــم بمقتضاها نقل الوقائع و« وسيلة توصيـــــــل القصة إلى المستمع أو القارئ من خلال وســـــــــيط بين الشخصيات والمتلقي هو الرّاوي.»[3] وتقنيـــــــــة إعادة بناء الواقعـــــــــي والخيالي استنـــــــادا إلى عامل اللغة في نسج الكلام، وعرض الحادثـــــــة / الظاهرة / الخـــــــبر وإعادة إنتاجها وبلـــــــورة صيغتـــــها مع ما يتنـــــاسب وذهنيـــــة الرّاوي وما يشكل عالمـــــه السردي مـــــــن مكان يحوي الحـــــدث ومواقـــــع شخوصه، وزمـــــــان تجري بموجبه الأحـــــــــداث و تتـــــــوالى ، و حبكة تحكـــــــــــم بناء هذه العناصر السّرديـــــــــة مجتمعة، فيكتســـــــب النّص السردي في النهايـــــــة مضامين فكريـــــــــــــة متعددة، و رؤى متباينـــــة الهـــــــدف والغاية بنـــــاء على مجموعـــــة خبرات و آليـــــات تتولى مهمة خلق الأدوار و إعطـــاء

[1] - إبراهيم صحراوي ، السرد العربي القديم (الأنواع و الوظائف و البنيات) منشورات الاختلاف (الجزائر) و الدار العربية للعلوم بيروت ، 2008م ، ص 32.

[2] - جـــــيرار جنيت ، عـــــــــــودة إلى خطاب الحكي ، تر: محمـــــــــد معتصم ، ط1، المركز الثقـــــــــافي العربي ، بيروت ، 2000م، ص 63.

[3] - ينظر:تزفيتان تودوروف ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، تر: إبراهيم الخطيب ، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ، ص 153.

الأوامر و تحديد الوظائـــــــف التي تتواءم و الطابع العام للشخصيات و تتماشـــــــى مع سلوكاتهم و رغباتهـــــــــــــم وفق ما يقتضيه البناء الداخلي للنص .

ب- أنـــــــواع السرد : يميـــــز الشكلانيون الروس –في مقدمتهم توماتشفسكي – بين نوعين من السّرد :

أولهما : **سرد موضوعيnarration objective**: و يكون فيه المؤلف عليما بكل شيء بما في ذلك العوالم الداخلية لأبطال الحكاية، من هواجس و مشاعر، و أفكار سرية، و أذواق و ميولات شخصية .

وثانيهما : **سرد ذاتي narration subjective**: و فيه يقدم الحكي وفق ما يمليه الراوي أو تقع عينه عليه.[1] و تكون المعرفة حينئذ جزئية و محدودة .

ففي الأول يقوم صاحب العمل الأدبي بتقديم أحداث نصّه تقديما محايدا خال من الذّاتية ، فاسحا المجال لحرية متلقي النص المطلقة في تفسير الأحداث، وتأويلها. وهذا النوع تحفل به الروايات ذات الاتجاه الواقعي، والنزعة التقريرية المباشرة في تعيين الحدث و نقله في قالب فني ، يطغى عليه استخدام الضمير " هو".

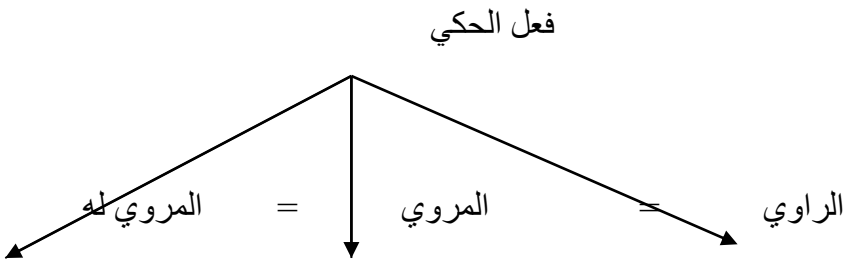
وفي الثاني تقدم الأحداث من زاوية رؤية الراوي لها؛ حيث ينقلها و يخبر بها القارئ /المتلقي وهي مشحونة بتأويلاته، ما يجعل حرية هذا الأخير مقيدة ، و خاضعة لسلطة الراوي. و يوجد مثل هذا النوع من السرد في الروايات ذات الاتجاه العاطفي ، الحافلة بصيغة (الأنا).

ج- مكونات السرد : السّـــــــرد هو طريقة يبنى بها النّص الأدبي ، و عملية يتم على إثرها تحويل كل ما هو واقعي مألوف إلى خيالي مدهش، من خلال فعل الحكي الذي لا يتحقق إلّا بتوفر ثلاثة عناصر، عُدت مكونات رئيسة لأيّ بناء سردي (رواية، قصة، مسرحية،...). ولا ينجح فعل الحكي من دونها. و هذه الأركان تتمثل في:

- الشخصية التي تتولى الحكي (الراوي) Narrateur .

– الشخصية التي تتلقى الحكي (المروي له) Narrataire. –المادة الأولية التي تُروى (القصة / الحكاية) Récit أو المروي .

[1] - ينظر : تزفيتان تودوروف ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، تر: إبراهيم الخطيب ، ص 189.



= علاقة استلزام .

ج-01- الـــــــــــــــــــــــراوي : Le Narrateur

هو الشّخـــــــص الذي يخبر عن الحكاية أو يقوم بروايتها ، سواء أكانت واقعية أم متخيّلة ؛ إذ «لا يتصور أن يكون خبر حتى يكون له مُخبر يصدر عنه و يحصل من جهته ، و يكـــــــــــــون له نسبه إليه ، و تعود التبعية فيه عليه.»[1]

إذ يعتبر همزة وصل بين الحدث و متلقيه، وقناع يمرّر من خلاله المؤلّف الحقيقي مبتغاه ، و هو إحدى أنجع الطرق في تحويل الأحداث و صياغتها بصوت خفي « لا يتجسد إلّا من خلال ملفوظه. »[2]

والـــــــــــرواة ثلاثة :

- المؤلف الضمني : الذات الثانية للكاتب الحقيقي .

- الراوي غير الممسرح: هو شخصية خيالية مفترضة تتابع الحدث و تراقبه ثم تحكيه . وتتميز بالمعرفة الكلية و دائمة الحضور و الوجود في النص السردي.

– الراوي الممسرح : هو الذات الفاعلة (شخصية فاعلية) التي تتولى فعل الحكي، وتكشف عن هويتها باستخدام (ضمير المتكلم / المفرد/ الجمع / تتحدث باسم الكاتب الحقيقي).[3]

وللراوي عـــــــــدة وظائف، منها: وظيفة الحكي، نقل الأخبار، الوصف، الربط و التنسيق و التوليف بين أجزاء الفعل القصصي، التعبير، السؤال والاستفسار، التذكر و استحضار الماضي ،...

ج-02- الـمـــــــــــــروي: Récit

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تعليق و شرح : محمود شاكر،ط2 ، مكتبة القاهرة ، 1992م ، ص 406.

[2] - عبد الله إبراهيم ، السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، ط2، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ، 2000م ، ص 17.

[3] - ينظر:تزفيتان تودوروف ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ،تر :إبراهيم الخطيب ، ص 189.

هو الذي يجمـــــــــــع بين طرفي معادلة التخاطب، و يتمثل في«كل ما يصدر عن الراوي و ينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص، و يؤطرها فضاء من الزمان و المكان.»[1] ؛ أي يمثل محور دوران العملية الخطابية و نقطة التقاء طرفيها.

ج-03- الـمـــــــــروى له : Le Narrataire هو متلقي الرسالة المتضمنة لأهداف الراوي و مقاصده . فـــــ «الناس إنما يكلم بعضهم بعضا ليعرف السامع غرض المتكلم و مقصوده ، فينبغي أن ينظر إلى مقصود المُخبر من خبره و ما هو»[2]؛ لأنّه أحد أركان السّرد الأساسية التي يختل البناء السردي بغيابها ، و يفقد الغاية المرجوة منه.

والمروي له نوعان : ممسرح : شخصية واضحة المعالم ، حاضرة علنا دون تستر .

وغير ممسرح : شخصية خيالية مفترضة تتواجد بثنايا العمل الأدبي . و له وظائف ، منها : وظيفة الاستقبال والتلقي ، أخذ العبر و الاستفادة من عثرات الآخرين ، إدراك نوايا الراوي ، ...

د- أنمـــــــــــــاط السرد : هناك أربعة أنماط للسرد : **د-01-**

السّرد اللاحق : Narration ultérieure : ويسمى بالسّرد التّابع، « الذي يكون زمنه تاليا لزمن الحكاية.»[3] و فيه يلجأ الراوي إلى الوراء (الماضي) ليستحضر أحداثا انتهت و سبقت زمن السرد ، كقوله : «كانت المدينة قبل مجيء الطغاة هادئة تنعم بالرخاء...»

د-02- السّرد السابق : Narration antérieure / السرد المتقدّم:

وهو ســـــــرد استطلاعي (استكشافي) ، فيه يستشرف الرّاوي المستقبل، و يذكر ما سيقـــــــوم به ، كأن يقول : «غدا سأستدعي السفير وألتمس منه الاعتذار...» وفي هذا النوع يكون زمن السرد« سابقا لزمن الحكاية »[4]

د-03- السّـــرد المتزامن: Narration simultanée / السرد الآني: يعتمد على صيغة الحاضر الحالية في نقـــــل الحدث لحظة وقوعه، وفيه يكون زمـــــــن السرد« يزامن (يعاصر) الحكاية؛ إذ تتـــــــم الأحداث

[1] - عبد الله إبراهيم ، السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، ص 12.

[2] - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تع و شر : محمود شاكر ، ص 408.

[3] - محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات ، ص 232.

[4] - المرجع نفسه ، ص 233.

أثناء وقوعها »[1] أي أن أحـــــــداث الحكاية و عملية ســـــــــردها تدور في آن واحد؛ كحديث الشخصية الداخلي أو الخارجي أثناء تخاطبها مع باقي الشخصيات الروائية .

د-04- السّـــــــــرد المدرج : Narration intercalée هو ســـــــرد معقـــــــد بسبـــــــــب تعـــــــــدد الأطراف المتناولة له حيث« يتداخل زمنه مع زمن الحكاية».[2] ويتجـلى هذا الأمر في الرواية القائمة على تبادل الرسائل(الرواية الترسلية) «حيـــــــــــث تكون الرسالة وسيـــــــــطا للقصة وعنصرا في الحبكة »[3]. ويسمى بالمـــــــــــــدرج أو المؤلّف؛ لأنّه يشارك في تكوينه سرد سابق وسرد لاحق وسرد آني .

ه- مستويات السرد : Niveaux narratifs يميّز " جيرار جينيت" بين مستويين[4]، هما :

01- السرد من الدرجة الأولى :

وهو سرد ابتدائي يكون لخطة كتابة الروائي روايته ، و فيه تتعدد الحكايات و تتداخل دون أن تحوي بعضها بعضا.

02- السرد من الدرجة الثانية :

يكـــون في حالة حديث الشخصية(الداخلي والخارجي) داخل المتن الحكائي أو حتـــى الراوي ذاته عندما يتدخـــل في سرد أحداث حكاية أخرى. ويقسمه "جيرار جينيت" إلى مستويين؛ خارج الحكاية، وداخل الحكاية .

وتُعـــــد رواية " ألف ليـــلة وليلة " أحسن نموذج لمستويات السرد؛ لأنّها تعتمد على التضمين و التداخل الحكائي وفيها تتعدد درجات السرد على هذا النحو :

- شهريار يحكي ← سرد من الدرجة الأولى (حين يحكي الخيانة التي وقعت له و يقرر الانتقام من كل النساء).

– شهرزاد تحكي← سرد من الدرجة الثانية (بلغني أيها الملك السعيد...)

-شهرزاد تحكي باسم شخصية ما ، كشخصية السندباد مثلا ، فيتحول المستوى السردي من خارج الحكي (تمثله شهرزاد) إلى داخل الحكي يمثله (السندباد) . و يدعى هذا السرد سرد من الدرجة الثالثة .

---

[1] - محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات ، ص 232.

[2] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] - المرجع نفسه ، ص 234.

[4] - المرجع نفسه ، ص 391-392.

- شهرزاد تتحدث باسم شخصيات مختلفة ، و تتقمص أدوارهم التمثيلية فينتقل على إثر ذلك السرد من الدرجة الثانية إلى الدرجة الرابعة.

و- أضرب السرد : هناك ثلاثة ضروب للسرد يحددها جيرار جينيت على النحو الآتي [1]:

0-الحكي الإفرادي: Récit singulatife كأن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ، و هو الأكثر تداولا في النصوص السردية .

02-الحكي التكراري: Récit répétitif وهو أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة ؛ حيث رواية واحدة تروى عدّة مرات بتغيير الأسلوب ، أو اللجوء إلى رؤيات متباينة الإدراك للأحداث .

03- الحكي المؤلف (التأليفي): Récit itératif وفيه يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مـــــــرة . ومنه عبارات المقاطع المؤلفة في النص (كل يوم، كل ساعة ،...). **02-**

ماهيـــــــــــة الرؤية السردية:

أ- مفهوم الرؤية السردية :

إذا كان العمل الروائي يهدف إلى إعادة بناء الواقع وفق صياغة تشكيل فني تخييلي يقوم على الشخصيات الحدث الزمان و المكان ، فإن هذه العناصـــــــــــــر الفنية مجتمعة لا تؤدّي الدّور المنوط بها إلّا إذا توفّر لديها جانب تقني تعرض من خلاله تلك العناصر. وهذا ما يسمى بالرؤية السردية[2] .

والوقائع في العمل الأدبي غالبا ما تقدّم انطلاقا من قناعة صاحبها، وبناء على زاوية نظره نحوها ؛ حيث« في الأدب لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام و إنّما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين؛ فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين. »[3]

وبـــــذلك يكون تعيين الحدث و نقله أقل أهمية – في نظر الرّاوي – من تقديمه وعرضه على متلقي الخطاب بكيفية يدرك بها مضمـــــــــــــون القصة و الغاية المرجوة منه .

---

[1] - ينظر: محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات ، ص122.

[2] -أو وجهة النظر ، حصر المجال ، البؤرة السردية ، التبئير ، المنظور ، الموقع،...

[3] -تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، د ت ، ص 51.

إنّ الرؤيـــــــة السردية أداة فنية تُعرض بمقتضاها الوقائع ومختلف المواقـــــف [1] التي يجسّدها الرّاوي بمنظوره الخاص فتعـــــكس شخصيته، وتكشف عن ميولاتها النفسية والثقافية والاجتماعية والسياسية، التي تخضع لإرادته وتنمّ عن موقفـــــه الفكري والعقائدي، وتكون عندئذ «مســـألة تقنية ووسيلـــــــة من الوسائل لبلـوغ غايات طموحة» [2] وتحقيق مساعي الكاتب الحقيقي الذي يصنع هذا العالم الافتراضي ، و يمرّر من خـــــــلاله المحضور بعنصر فني كستار له و قناع يحتمي به من ردود أفعال شخصيات العالم الحقيقي .

وقد حظـــيت مقولة الـــــرؤية الســـردية La vision narrative باهتمـام كبير في الدراسات السردية منـــذ نهايـــــــــة القرن التاسع عشر الميلادي؛ لأنّـــها إحدى مظاهرها الرئيسة التي تشخّـــــص الأحداث، وتحدّد الجهة (الشخصية) المتبنية لها.

وللإشارة أن فعـــل الحكـــــي لا يتحقق إلّا بتوفر هذا المظهر السردي الذي تـــــــــــــدرك بواسطته الأحداث، وتعالج علاقات الـــــراوي مع شخصياته، وتُعرف مواقفهم، وتحـــــــدّد درجة نفاذهم في قلب الحدث السردي.

<u>ب-نشأة الرؤية السردية و تطورها</u> : تعود بداياتها إلى مطلع القرن العشرين مع أنصار النقد الجديد، وفي مقدمتهم الناقد والروائي هنـــــــري جيمس، الذي ميّز بين الراوي الممسرح (يتدخل في الحدث ثم يقوم بعرضه) و الراوي غير الممسرح (الحيادي في نقل الحدث). وأشار إلى ضرورة مسرحة الأحداث والمواقف،[3]من قبل راو يصف الأمكنة، ويحدّد الأزمنة، وينقل عالم شخصياته؛ الداخلي والخارجي ، الحقيقي والمتخيّل. ويتجنب الإضافات و التعاليق غير المجدية نفعا، ثم يضع نواميس وآليات تظهر علاقته مع الشخصيات الروائية .[4]

ومنـــذ ذلك الحين أصبحت هذه التقنيـــــة السردية محل اهتمام كثيـــــر من الدارسين الذين يتم عرضهم على النحو الآتي: **<u>01- بيرسي لوبوك</u>** : ميز في كتابه "صنعة الرواية " – الذي ألفه سنة 1920م– بين تقديم الحـــــــــــدث والإخبار عنه؛ أي فرق بيـــــــــــــن العرض والسرد présentation et narration بقوله« إنّ فـــــــــنّ الروايـــــــــة لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائي

---

[1] - ينظر : جيرالد برنس ، قاموس السرديات ، تر : السيد إمام ، ط1، مريت للنشر و المعلومات ، 2003م، ص 210.

[2] - حميد لحمداني ، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي) ، ص 36.

[3] -ينظر : رولان بارنوف ، ريال أوئيليه ، عالم الرواية ، تر : نهاد التكرلي ،ط1، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1991م ، ص 77.

[4] -ينظر:رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، تر : محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1987م ، ص 203.

أن قصته كمادة لابد أن تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها.»[1] و يختفي عندئذ الروائي خلف الراوي وينطـــق بلسانه، ويضفي ذاتيتــه على سرد الأحداث، واستبطان شخصياته، ما يجعل العمل يعكس وعيه وثقافته ويظهر مواقفه من الحدث الروائي العام و شخصياته.

أكـــــــــد لوبوك أنه أثناء عملية العرض تحكي القصة نفسها بنفسها دون عامل وساطة ، و في عملية السرد يكون هنـــــاك راو عليم ، يقدم الحكاية من وجهة نظره الخاصة . فحدد وجهات النظر في ثلاثة أنمـــــاط [2]، هي :

أ- النمط البانورامي: يقوم على راو واسع المعرفة، ومطلق الحرية في إطْلاع المتلقي بمجرى أحداث النص .

ب- النمط المشهدي: يعتمد على غياب كلّي للراوي، وتقدم الأحداث بصيغة مباشرة للمتلقي، كما هو الحال في عروض السينما.

ج- نمـــــــط الصور و اللوحات : وفيها يلعب عنصر الخيال دوره في عرض الحدث وتقديمه بناء على التصور الذهني للراوي أو الشخصيات. وأعقب هذه الدراسة محاولة لينتفلت، الذي ركز على النمط الثالث عند لوبوك وحدد

العملية السردية في أربعة أنواع[3]، هـــــــــــي :

01- الحضور الكلي و الهيمنة المطلقة للراوي .

02- الحدث القائم على شخصية مركزية في الحدث .

03- الغياب الكلي للراوي وزوال عنصر الهيمنة .

04- الراوي يكون شخصية محورية بارزة .

ثم تليها تصنيفات " فريدمان " ذات الثمانية أوجه [1] و المفصلة على النحو الآتي :

---

[1] -بيرسي لوبوك ، صنعة الرواية ، تر : عبد الستار جواد ، دار الرشيد ، بغداد ، 1981م ، ص 65.

[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 229.

[3] - ينظر : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن. السرد. التبئير) ، ط4، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2005م ، ص 286.

01- الراوي العليم بكل شيء و المحيط بتفاصيل قضايا الحكاية .

02- الراوي المحايد الذي يقدم الحدث متسترا بضمير الغائب .

03- الراوي المتملك للحدث .

04- الراوي شخصية محورية يقوم عليها الحكي .

05- الراوي واحد و الحكي تقدمه شخصية مركزية واحدة .

06- الراوي المتعدد و الحكي تقدمه مجموعة شخصيات .

07- الدراما التي تقدم الجاني السيكولوجي للشخصيات من خلال أفعالها و أقوالها .

08- التصوير الفوتوغرافي المتنوع لحياة الشخصيات بانتظام و إحاطة شاملة .

02- جون بويون : حـــــــــدد الرؤية السردية – ضمـــــــــن كتابه " الزمن و الرواية" "Temps et roman" – الذي ألّفه سنة 1945م ، في ثلاثة أشكال ، مستفيدا في تصنيفاته لها من علم النفس[2] : فجاءت عنده على هذا النحو :

01- الرؤية من الخلف :Vision par derrière ، و فيها يكون الراوي عليما بكل شيء .

02- الرؤيـــــــــة مع : Vision avec أو المصاحبة ، و فيها تتساوى معرفة الراوي و الشخصيات .

03- الرؤية من الخارج :Vision a partir de و فيها تزول معرفة الراوي و تحتفظ الشخصية الروائية بأسرارها . يظهر على تصنيفات بويون أنها تقوم على عنصر الخيال و السيرة الذاتية ، التي يميز فيها بين ثلاثة فروع يتشكل منها العمل السردي [3] ، تتمثل في :

01- الذكريات: Souvenirs و فيها يعمدُ الكاتب إلى محاولة الربط بين الماضي و الحاضر ، و المواءمة بينهما . **02- التذكارات :** Mémoires و تكون بمساءلة الماضي و محاكمته .

03- المذكرات :Journales و تعني انشطار الراوي عن ذاته و يحكم عليها في الحاضر كأنها لم تعد تعنيه.

02- تزفيتان تودوروف : ميـــــــــز بين الحكي كقصة و كخطاب ، و بين إمكانية تحلـــــــــيل الخطاب السردي من ناحية الزمن، والصوت والصيغة كمقولات أساسية لفعل الحكي. واعتبر جهاته الكيفية التي من خلالها تدرك القصة

---

[1] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 286-287.

[2] - ينظر: سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن. السرد. التبئير) ، ص287-288.

[3] - ينظر: المرجع نفسه ، ص288-289.

←

وتفهم على إثرها العلاقة القائمة بين الـــــــــــــراوي و المروي له. وفي تصنيفه لجهات الحكي اعتمد على الرموز الرياضية [< ، = ، >] لتحديد درجة المعرفة لدى الراوي . و يمكن عرضها على هذا النحو :

01- الـــــــــــــراوي < الشخصية المعرفة الكليـــــة.

02- الـــــــــــــراوي = الشخصية المعرفة المُصاحبة / المتساوية .

03- الـــــــــــــراوي > الشخصية المعرفة الشبه المنعدمة.[1]

03- ف.ك.ستانزيل : ناقد ألماني ميز سنة 1955م بين الحالات السردية ، وركز على عنصر العرض كرابط خفي يجمع الراوي بالمروي له . وحدد هذه الحالات في ثلاثة رواة [2]، هم : 01- الراوي الناظم: (كلـــــــــــي المعرفة وواسع النظر).

02- الراوي الراصد: (الحكي يقوم على شخصية محورية تعرض حالة (وضع) بقية الشخصيات الروائية ويسمى بالراوي الفاعل الذي يتولى عرض الحدث وفعل الحكي).

03- الراوي المشارك في الحكي بضمير التملك " أنا " .

04- وايـــــــن بوث : كتـــــــــــــــب مقالا تحت عنوان "Distance et point de vue"، تحدث فيه عن كل من المـــــــــــــــــؤلف،القارئ ، الشخصيات و الراوي ، و أشـــــــــــــــــار إلى نوع العلاقة التي تجمع بينهم ضمن إطار الحكي . كما أشار إلى وجود ثلاثة أنواع من الروّاة ، هم :

01- المؤلف الضمني L'auteur implicite و هو الذات الثانية للمؤلف الحقيقي .

02- الراوي العـارض للأحداث Le narrateur représenté الذي يستند إلى تقنية التعدد الضميري ضمن صيغة الإفراد أو الجمع.

03-الراوي المتماهي مع الكاتب الحقيقي ، و هو شخصية غير عارضة Non représentée للحدث ، و من الصعب جدا تحديدها إذا كانت وقائع القصة مجهولة لدى متلقيها.

05- أوسبنسكي : ناقـــــــــد سوفياتي أشـــــــــار في بداية السبعيـــــــــنات إلى أن الرؤية مرهونة بجودة الحبك للعمل الروائي. وحـــــــــدّدها بناء على الزاوية التـــــــي تتيح للـــــــــــــــــروائي إمكانية

---

[1] -ينظر : كريستيان أنجلي و جان إيرمان ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، تر : ناجي مصطفى ، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي ، الدار البيضاء ، 1989م ، ص 59.

[2] -ينظر : جيرار جنيت ، عودة إلى خطاب الحكي ، تر: محمد معتصم ،ص 204.

إنتـــــــــــــــاج خطاب سردي ، تسهم في اكتماله أربعة عوامل[1]، هي :

01-الجانب الإيديولوجي Idéologique: الراوي خارج عن القصة / مشارك فيها.

02- الجانب التعبيريPhraséologique الراوي شخصية مشاركة من خلال تقديم التفسيرات والتوضيحات / ملاحظ حيادي موضوعي .

03- الجانب المكاني – الزماني Spatio – temporelle : يتحدد بموجبه موقع الراوي في القصة وعلاقاته مع باقي الشخصيات الروائية .

04-الجانب السيكولوجي Psychologique: و يقوم على أربعة أشكال سردية ، هي :

04- أ-وجهة نظر ثابتة + إدراك خارجي .

04- ب-وجهة نظر ثابتة + استظهار العالم الداخلي للشخصيات.

04- ج-وجهة نظر متغيرة و متواترة + استظهار شخصية غير قارة مع باقي الشخصيات الأخرى.

04-د-وجهة نظر متحولة آنية + إدراك آني لشخصيات مختلفة.

يعرض " كلينث بروكس" و " روبرت وارين" خطاطة تبين طبيعة البؤرة السردية Foyer narratif كمقابل لوجهة النظر ، كما هم موضح في الشكل الآتي[2] :

1- أحداث محللة من الداخل ← البطل يحكي قصته. من قبل شخصية فاعلة /مشاركة

الراوي العليم يحكي قصته. ← وحاضرة

2-أحداث ملاحظة من الخارج ← شاهد يحكي قصة البطل . من قبل شخصية غير فاعلة

القصة تحكى من الخارج (المؤلف / الراوي/ شخصية...) ← (غائبة / شاهدة)

06-جيرار جينيت: اهتـــــم بالعلاقة التي تجمع الـــــــــراوي والـــــــــــرؤية ، و أشـــــــــار إلى وجود خلط بين من يتكلم ؟ ومن يرى ؟ [3] أي بين الصيغة ، التي تعني كيفية إدراك الراوي لمحتوى الحكاية ، والصوت الدال على هوية الرّاوي . عالج جيرار

---

[1] - ينظر : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن. السرد. التبئير) ، ص 293-296.

[2] -ينظر : جيرار جنيت ، عودة إلى خطاب الحكي ، تر: محمد معتصم ،ص 204.

[3] -ينظر : المرجع نفسه ، ص 206.

جينيت خطاطة " فريدمان" و قام بتعديلها على هذا النحو : -01

نمط ـــــــــــــــــــــــان للسرد بصيغة الراوي العليم . -02

نمط ـــــــــــــــــــــــان للسرد بضمير التملك : شاهد / متكلم. -03

نمط ـــــــــــــــــــــــان للسرد بالمعرفة الكلية : المتعددة / الأحادية [1]. -04

نمط ـــــــــــــــــــــــان للسرد الموضوعي التام بالعرض و التصوير /التسجيل الآلي .

وبموجب هذا الطرح يكون الأول و الثاني متعلقان بالصوت ، والثالث والرابع يرتبطان بوجهة النظر .

نقد جينيت تصـــــــــــــــــورات النقاد حول موضوع الرؤية، وقام باستبدال مصطلحاتهم المتشعبة – حسب وجهة أصحابها– بمصطلح "التبئير" Focalisation" ؛ لأنّه – في نظره- مجرد من المضامين البصرية .

ثم يقدم هذا المفهوم على النحو الآتي[2] : **01- الحكاية ذات التبئير الصفر / اللاتبئيرية** : Le récit à focalisation zéro/ non focalisation

02- الحكاية ذات التبئير الداخلي : Le récit à focalisation interne و تنقسم إلى :

أ- ثابتة :Fixe (يقدّم الحدث برؤية واحدة).

ب- متحولة :Variable (يعرض الحدث أكثر من مرّة و من طرف عدّة شخصيات).

ج- متعددة : Multiple .

03- الحكاية ذات التبئير الخارجي: Le récit à focalisation externe في هذه الحالة تنعدم الرؤية، ويحتفظ البطل بأسراره و عواطفه.

07- ميـــــك بال: حاولت الاستفادة من معنى الرؤية عند " جون بويون" و استبدلت مصطلح التبئير بمصطلح "المنظور". فأشارت إلى طرفي المعادلة السردية؛ الذات كمُبئِرْFocalisateur والموضوع كمُبأرْFocalisé ، وعلى إثر هذا يتحول السؤال من يرى ؟ ومن يتكلم ؟ إلى تبئير ماذا ؟ ومن طرف من ؟

حددت "بال" المنظور في ثلاث حالات : **01**-المبئر ذو المعرفة الكلية الموسوعية .

02- المبئر يرى ما تراه الشخصيات الروائية .

03- المبئر يُبأر من قبل الشخصيات .

[1] - سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن. السرد. التبئير) ، ص 297.

[2] - ينظر : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن. السرد. التبئير) ، ص206-207.

وتفاديا للخلط الذي وقع فيه " جيرار جينيت " تقترح "بال" تصنيفا يقوم على ثنائية الذات / الموضوع كمقابل للصيغة / الصوت عنده، وفق النحو الآتي[1] :

ج- أنواع الرؤية السردية: حصر " جون بويون " أشكال تمظهر الرؤية السردية في ثلاثة [2]، هي :

01- الرؤية من الخلف : Vision par derrière

تحفل بها الروايات الكلاسيكية ذات السرد الموضوعي ، و فيها يكون الراوي أكثر معرفة من الشخصية الروائية . إذ يستطيع معرفة ما يدور في خلد الأبطال، وما يجري خلف الجدران . إنه راو عليم موسوعي ذو نظرة شمولية تتجاوز ظاهر الشّخصية إلى باطنها ، و تتسنى لها فرصة الاطلاع على رغباتها السّريّة ، التي لم تكن هي على علم بها . والأمر ذاته مع بقية الشخصيات الأخرى .

والدارس لروايات عبد الحميد بن هدوقة يجد سيطرة الراوي العارف بكل شيء و المتحكم في جميع الأمور على جل إنتاجه الروائي؛ إذ أنه يعمد إلى إيراد أفكار غيبية ، و تنبؤات لا يمكن لأصحابها معرفتها قبل ذكره لحيثياتها، نحو قوله:« و خطرت بباله فكرة قديمة و هو يرى نافذة حجرة نفيسة ما تزال مغلقة ، فكرة بعثت في نفسه سرّا غامضا . و كان مضمونها يتلخص في تزويج ابنته نفيسة بمالك شيخ البلدية.»[3] هنا تظهر براعة الراوي في قراءة أفكار إحدى شخصياته ، و المتمثلة في عابد بن القاضي الذي كان يرغب في التضحية بنفيسة في سبيل الحفاظ على أملاكه. و بالرغم من سهولة عرضها على شيخ البلدية، يبقى

[1] - ينظر : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن. السرد. التبئير) ، ص 299-300.

[2] - ينظر : جيرار جنيت ، عودة إلى خطاب الحكي ، تر: محمد معتصم ،ص 201-202.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2012م ، ص 06.

رواجها ونجاحها مرهونـــا بقناعـة هذا الأخيـر؛ ربّما« قد لا يرغب [...] في هذا الزواج ...»[1] ويواصـل الـــــــــراوي عرضـــه لهواجس نفيسة ، تلك الفتاة الحالمـــة بالهنـــاء و رغد العيش ، و المصطـــــــدمـــــــة برغبـــــــــة أبيها الانتهـــــــازي وقســـاوة طبـــاع القرويـيـــــــــــــن أنفسهم، فيقـــول : « ما يدفـــــع نفيســـــة للنوم بهـــــذه الحجرة كلـــــــما رجعت من الجزائـــر شيئان: أوّلا الكـــــــــوة الخارجية التي تفســـــح للنظر مشهـــدا خلفيا جميـــلا ، نهايتـــــــه القصـــــوى جبـــــال جرجراء ، ثانـــيا هي لا تستطيـــــع النوم مـع أمـــها و أخيـــها في الفراش العائلـــــي ، كمـــا هي العادة لـــــدى سكان القريـــــة فهي تُفضل هذه الحجرة الضيقة على الذوبان النهائـــــــي في الأســـــرة . وهناك سبـــــــــب ثالث يدفعها للانعزال في هـــــذه الحجرة. يتمثل في مراجعـــــة دروســـــها السنوية و مطالعة بعض الكتـــب و القصص التي جلبتها من الجزائـــــــر.»[2] لعـــل هذا السبب الأخيـــر يكون لها منجـــى من جشع أبيهـــا وخلاصا من قسوة الباديـــــة وصلابـــــة أذهـــــان ذويـها و يدفعهـــــا إلى عدم التفكير« في أن تتـــــــــــزوج بالباديـــــة و تحيا فيها حياتـها ، فذلك أسفـــــــــــــل ما يمكـن أن ينـزل إليه خيالـها . و خصوصا أنها تعرف قصة أختها زليخة التي رضيت بالزواج من ذلك الفتى القروي مالك الثائر الذي كان سبب قتلها والذي هو الآن شيخ البلدية .. لا لا هذا لا يكون ، الزواج بالبادية شيء غريب جدا وبشع إلى درجة قصوى . »[3]

ولم تقتـــــــصر عدسة الـــــــــــراوي على شخصيـــة دون الأخريات ، بل رصـــدت ما يجـــول ببواطـــــــــن الشخصيات جميعها، ناقلـــــة شســـــــاعة الهـــوة بين العقل المدني و الريفـــــــــي، و تعارض نظرتهـــــــما للأرض . من ذلك الحديـــث الذي دار بين الشـــــاب و الشيـــــــخ ، نحـــو قول الـــــــــراوي : « سكـــــت الشاب. فهـــــو كان في واد و الشيخ في آخـــر ... كـان الشاب يفكـــر في حيـــاة أخـرى غير التي عرفتـــــــــها القرية ... حياة تقوم على العجلـــــــة و المحـــــــرّك لا على الأقدام و الفأس . كان يفكـــــر في السيطـــــرة على الأرض ، في استغلالها بلا شفقـــة ، في جعلـــــــــها أرضا مطواعا لا تئن ولا تشكو ... و كان الشيخ يفكر فيها كما يفكـــــــر آباؤه ... يفكر في الرّفـــــق بهـــا ، في العنايـــة بكل ما ينقصـــــــها في مساعدتهـــــــا أيـــام الجفاف و أيـــام الفياضان ، في راحتـــــــها إذ تعبـــــت من الحمـــل و الولادة

[1] - المصدر نفسه ، ص 06.

[2] - المصدر نفسه ، ص 07.

[3] - عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 37-38.

المتعاقبـــة.»[1] ويشارك

الـــراوي شخصياتـــــه المواقف و الرؤى و الأفكار ، و يتقاســـــــــم معهم الأمكنة و الأزمنة ، فيكون حينئذ شهيـــدا على تصرفاتهـــم و سلوكاتهـــم المختلفـــــة باختلاف مزاج أصحابها ، من ذلك قرار رابـــح ، القروي ، الفقير الساذج القاضي باقتحـــــــام منزل نفيسة و الظفر بها خلسة ، نحو قوله : « وصل رابح إلى النافـــــــذة الخارجية لغرفة نفيسة فوجدها مغلقة و حاول أن يفتحها فلم يستطع ... فغضب و أحس أن مهمته بدأت تتعقد . فكر فيما ينبغي أن يفعله ...وقـــــــف لحظات مطرقا حائرا و كاد يغيـــــــر رأيه نهائيا و ينصرف ... و قرر أن يقتحـــم السور ... ابتعد عن النافذة و كـــــان يحس أن نبضات قلبه أخـــــــذت تسرع... و رجـــــــع إلى مكان ظليل حيث تلتقي زاويـــــــة غرفة نفيسة مع زاوية غرفة أخرى . و اكتشف أن الدخول من هنا أيسر بكثير من اقتحام السور. »[2]

ثم يختـــــــــــرق جدران المنزل، و يصـــــــف حالة نفيسة و الجو العام لغرفتـــــها، فيقول: « كانت نفيسة نائمة نوما عميقا ، لم يوقظها فتح الباب ... لم تكـــــــــــن الغرفة مضيئة و لا مظلمة و لكنها كانت إلى الإظلام أقرب منها إلى النور ...»[3]

وفي روايـــــة " نهايـــــــة الأمـــــس " تكثر الأفعال الدالـــة على سعة اطلاع الـــــراوي على أحـــــوال شخصياتـــــه و قدرتـه على الإلمـــــام بمختلف انطباعاتهـــم و ميولاتهـــم الحسية و الذوقية و الفكريـــــة ، من ذلك : أدرك، فكر أعجب، تذكر ، ينوي ، قدّر ، عزم ، أراد ، تتمنـــى،... ما يدل على أنه ملازم لشخصياته ، و عارف بكلّ ما تقـــدم على فعلـــه من دون أن تعـــي هي ذلك ، نحو قولـه :« كان نوى الاغتســـــال قبل النوم و إعداد الشـاي و ها هو يصطدم بالحقائـــق الريفيـــة التي كادت تنسيـــه إياها المدينة . تُـــــرى ماذا يفعل ؟ أيذهـــب إلى المقهـــى ؟ و من يدري أنّه يجـــد به ماء؟ ... فكر برهة و هو واقف أمـــام مرآة المغسلـــة و الشمعة بيده ... و أخيـــرا قرر أن يذهـــب إلى المقهى فإن لم يجده مفتـــــوحا فلابد أن يجـــــد بعض السكـــان ... و لابد أن يجد من يرشده إلى العين أو يجلب له مـــــاء . عليه أن يعـــود نفسه على الاتصال بالسكان ... و إلا طغـــت عليه العزلـــة التي طالما ركـــن إليها في حياته حتى صارت له خلـــة بل طبيعة لا تستقيم حياته بدونها ... »[4]

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 51-52.

[2] - عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 122.

[3] - المصدر نفسه ، ص 122-123.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ط2، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1978م ، ص 31.

يخترق الـــــــــراوي ذهن شخصية ابن الصخري ، و يقوم بتحليل أفكارها و يحيط بنواياها ، فيقول: « لـم يكن ابن الصخري غبيا و لا أحمق ، و إنما أراد سبر الرجل و معرفـــة أفكاره ، فالفرصة الأولى التي التقيا فيها لم تسمـــح له بالتأكـــد الكامـــل من ميول الرجـــل . لكنه الآن يعرف ما هو في حاجـــــة إلى معرفته : إنّـــــــه إما أن يكون شيوعيـــا فوضويا ، و إمـــا أن يكون يساريا متطرفـــا من هذه الشرذمة التي تنخر عظام المدن ...»[1]

ثم يمكّن شخصياتـه من استشراف المستقبـــل ، و تدبّـــر أحـــوال محيطـــها و مجتمعهـــا، فيقول : « ... هو يريـــد أن يمهـــد الطريق لا أكثر ... مهنتـــــه ليست التعليـــم الخالص في هذه البوادي ، إنـــــما هي بالدرجة الأولى تحريك السواكـــــن ، تغيير الزمن لدى الناس من المـــاضي إلى المستقبـــل ... المستقبـــل الاشتراكـــــــي ...»[2] الذي يتساوى فيـــه العام والخـــاص، الفقيـــر والغنـــــي ، ويكون ميـــــزان التفاضل بينهمـــــا قائـــــم على مبدإ العمـــل وبـذل الجهـــد لا على الحيلـــــــة و التطفـــــــل .

وفـــــي رواية " الجـــازية والدراويش " تظهـــر براعـة الراوي في قدرتـه على التسلل إلـــى بواطـــــــن شخصياتـه والإعـــــــراب عن مشاعرها ، والتحكـــــــم في كل ما يسهـــم في بنائـــها. غير أن معرفتـــه بها هنا ضئيلة وتكاد تكون منعدمـــة و ضيقة، ماعدا في بعض المواقـــــف التي تتسنـى له فيـــها فرصـــــــة النفاذ إلـى عمق الشخصيـــــة والإدلاء بمـا ستقبـــــل على فعلـــــه ، دون سابق تصريـــــح لهـــا ، نحو قوله : « بطريقـــة لا شعوريـــة أبقى (عايد) شفتيـه مطبقتيـــن على حرف الفنجـــــان . و إذ لاحظت ذلك (حجيلـة) قامت خجلا . كما خشيـت أن تشعـر أمها بالأمـر . لم تـــكن في حاجـــة إلـــى مزيـــــد من الإشارات . فهمت كل شيء . ينبغـي التفكيـــر في وسيلـــة للقـــاء علـــى انفـــراد و الحديث عن هذا المشروع الذي رسمت خطـــوطه الأولى تلك الأحاسيـــس العذبـــة التي يحـــسها كل منهمـــا نحـو الآخـــر! لكـــن عايد فهـــم قيامها غلطا . ظنها رفضت منه تلك الحركـــــة ! وضـــع الفنجان جانـــبا و قام متأهبا للخروج ... خـــرج متجها نحـــو بساتيـــن القريـــة . كان يشعـر بالملل ... »[3]

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 195.

[2] - المصدر نفسه ، ص 246.

[3] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2012م ، ص148-149.

ولـــــم تكـن معرفـــة الـــــراوي مقتصـــــرة على الشخصيات الـــروائية فحسب، بل تجاوزت ذلك إلـــى الإحـــــاطة الكاملـــة بالفضـــاء الذي تتحرك بداخله، مثل قولـــــــه : « كانـــت أنهـــــج المدينـــــة كالأمعـــــاء المصابـــة بالحصـــــر . وكانـــت الحافلـــــة التي يستقلـــــها الشيـــخ علاوة ومن يتوجـــــــه وجهتـــه قد توقفـــت بأحـــد الشوارع في وســط الطريـــق... »[1].

يعـــــرض الـــــراوي التعارض القائـــم بين الـــــريـــف و المدينـــة في صـــورة فوتوغـــــــرافية محكمـــة التركيـــــب تنـــم عن سعـــــــة علمـــه بأسرار أبطاله ، نحو قوله : « كـــان ما يدفـــع نعيمـــة إلى متابعة ما يجـري (بالحمـــام) هو جانـــب الفضـــول و الاطلاع ، بينـــما زبيـــدة كان يدفعهـــا إلى ذلك التمنـــــي بهذا النمط من الاحتفالات في زفافـــها عنـــدما تتزوج . و لم لا؟!... أحست العجوز كلثـــوم بالخجل ... لقـــد أدهش المشهـــــد نعيمـــة ... كان عبـارة عن سوق للعـــواري من كل ســـن ... و فكـــرت أن جســـم المرأة ، إذا تجاوز ســـنا معينة أصبح مجلبـــة للضحك المـــر!..»[2]

و تظهـــر معرفـــته الـــمطلقة بكل ما يدور بخلـــد شخصياتـــه جلية في رواية " غدا يوم جديد" التي بيّـــن فيها سيطرتـــه على عوالمـــها الدّاخليـــة ، و تحدث عن أفكار لم تخطر ببالـــها ، و لم تسمـــــع بها من قبـــل إفصاحه عنها، مثل قوله : « ... لكـــــن قدور لا يدري بأي الأجوبة يجيـــب ؟ إنّـــــه لأول مـــــرّة يسمـــع أشياء عن السياسة ، و المؤامرات و الحرب الأهلية ! هو رجل المديـــــنة . لا يعلـــم بكل هذا ! إنّـــــه يحيا في الجزائـــــر مدينـــة السياســـة و العلـــم و البواخـــر التي تربـــط بين أطراف الدنيـــا ... إنّـــه يشعر باحتقار نفســـه ... لا يعرف كل هذه الأشيـــــاء ... »[3].

تنمـــــو علاقـــة الـــراوي العليـــم بشخصياتـــه إلى درجة تمكنـــه من كســـر الحاجـــز الذي أقيـــم بين بعض منها ، لخلفيـــات تعـــود في معظمـــها إلى عامـــل الثّقـــة بالنفس و إمكانيـــة الاستغنـــاء عن الآخريـــن ، إلّا لضرورات نادرة ، وأهـــداف مقصـــودة أحـــاط بهـا هذا الأخير قبل أن تكشـــف

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2012م ، ص 27.

[2] - المصدر نفسه ، ص 69-70.

[3] - عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2012م ، ص66.

الشخصيات عنها ، نحو قوله : « لم يفكر عزوز أبدا أن تتجاوز علاقاته مع القائد "المصالح المشتركة" إلى المسائل العائلية! إنّه لا يصدق ما يسمع: القائد يشاوره في أخص أموره، يسأله أن يجد له الحل!عزوز مهمته السمع والطاعة والتنفيذ. لكن الظروف تتغير . تريد بالناس ما لا يريدون... »[1].

02- الرؤية مع Vision avec:

وتسمى الرؤية المصاحبة التي يكون فيها الراوي مساويا للشخصية الروائية في المعرفة؛ حيث يعرف ما تعرفه ، و لا يستطيع تقديم تفسيرات إلاّ بعد أن تتوصل هذه الأخيرة إلى معرفتها .

و يقابل هذا النوع من الرؤية مصطلح السّرد الذّاتي عند توماتشفسكي[2] ؛ ذلك النمط الذي يعمد فيه الراوي إلى المزاوجة بين ضمير المتكلم و ضمير الغائب، أو صيغة الحضور وصيغة الغياب، وفتح تقنية الحوار بنوعيه أمام الشخصيات بهدف مشاركتهم الرأي ، و التماس بعض الخبايا التي يجهلها ، و لا يستطيع النفاذ إلى مصادر حقيقتها إلاّ بإعاز من الشخصية نفسها .

و بالرغم من طغيان النظرة الأحادية على الروايات إلّا أن ذلك لم يمنع من وجود حوارات داخلية وخارجية ، ساهمت بشكل كبير في توليد أواصل المعرفة بين الراوي و شخصياته . و انتقلت الرؤية السردية عندئذ من الهيمنة المطلقة على كل شيء إلى التفتح الكامل ، و إشراك الآخرين الفعل السردي ذاته. وتنوعت على إثر ذلك صيغ هذا النوع من الرؤية إلى استخدام لضمير الملكية " أنا " نحو قول نفيسة في قرارة نفسها ، وهي تصارع الألم و تواجه حتميات الواقع البدوي « حتى النوم لا أستطيع أن أنام! ليتني لو نمت حتى تنقضي هذه الشهور... كل شيء هنا يحرم الخروج . حتى الشمس ! ... أكاد أجن من هذا الصمت ... أكاد

[1] - المصدر نفسه ، ص 273.

[2] - ينظر : حميد لحمداني ، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي) ، ص 48.

أختنـــــــــــق من هذا السكـــــــــــون و هذا الصمت !...»[1] وتتعـارض فكرتي الحريـــــــة / الجامعـــة و الزواج / البيـــت في نفسهـا و تدفعانها إلى الاقتنـــــاع بمبدإ فـــــرض النفـــــس والتخلـــص من ضغوطـات الآخـــــــــر و ملاحقـــاته ، فتقول : «لا ، لا ، لا أستطيـع أن أتـزوج الآن ... دروســي ، حيـــــاتي هذه . يجـــب أن أنهـــــي دراستـــي أولا وأغـــــــير حياتي بعـــــد ذلك ... إنـــــني مجنـــــونة أفكـــــــر في الزواج و أنـــا لا أعرف أحـــــــــدا ، و لا يعرفنـــــي أحد ... »[2]

ومن ذلك صيـــــغ التحـــــدي و المجابهـــــــة الفعالـــــــة التي تعلنـــــــها بعـــــض الشخصيات على لســـــان راويـــــــها ، مثل قول المعلـــــم (البشير) عنـــــــــدما حاول بعـــــض انتـــــــــهازي القـــــرية صـــــده عن جـــــادة الصـــــواب ، و تثبيـــــــــط عزيمتـــه في تزويـــــــد القـــــرية بضروريـــــات الحياة ، و ربطـــــها بعالـــــــم العصرنـــــــــــة وطابـــــع الحضـــــــارة و المدنـــيـــة: « ... أنـــا أجنبـــــي في قريـــــــــة جئـــت أعلـــــــم أطفالهـــا : أنـــــــا أجنبـــــي لأنّـــي استخدمـــــت عجـــوزا بائســـة ... أنـــــــا أجنبـــــي لأني لـــم أخضـــــــع لتحالـــــف الجـــــهل و الإقـــــطاع ... لن يتأتـــــــى أيّ ؟إصلاح عـــــن طريـــق الديمقراطـــــــية في شعـــــب جاهـــــل ... لكـــــــن لن أستسلـــــــم لأي تهديـــــد سأحطـــــم هذه الأوانـــــي القديمـــة . لـــم آت إلـــى هنـــــا للراحـــــة و لا للاستـــــــسلام ... الثـــــورة الدائمـــــــة هي الكمـــــال للإنســـــان ... سأتمـــــــــــــرد و سأغـــــامـــــر ...»[3].

ومن أمثلـــة استخـــدام ضميـــــر الغائـــب قـــول مسعـــــودة الذي تحـــــذر فيـــه الرجـــــل المتسكـــــع بالمحطـــــة الذي لـــم يأبـــــه لكلامها الداخـــــــلي ، و لـــم تستطـــع نظـــــرات زوجـــها قدور أن تصـــده عن هـــــذه المـــرأة الريفيـــة العـــــروب الحسنـــــاء : « ... هـــل يعتقـــد أنـــــه أقـــوى من كـل أحـــــد ؟ "

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 06.

[2] - المصدر نفسه ، ص 08.

[3] - عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 137-139.

ابتعـــــد يا رجل إن زوجـــــــي غيـور . حكـــى الناس الأساطـــير عن قوتـــــــه و عـن عنفـــه بمدينـــــة الجـــزائر .. ابتـــعد أيها الرجل ، دعنـــــي أسافر بسلام". »[1]

و فـــــي هذا النوع من الـــــرؤيـــة تتـــــعدّد وجهـــات النـــظر حـــول موقـــف معيـــن موضـــوع/ قضيـــة ما مثـــل ما ورد في روايـــة " نهايـــة الأمـــس " عنـــدما قدم المعلم و سائـــق سيـــارة البلديـة إلـــى القـــرية و تعـدّدت آراء الســـكان حـــول فكـــرة من القـــادم ؟ و ســـبب القـــدوم ؟ نـــحو قـــول الـــراوي : « رأت القـــرية سيـــارة " اللاندروفـــير" مصعـــدة في طريقـــها الملتويـــة المحدبـــة فتأهبـــت في فضـــول تتعجـــل وصـــول هـــذا الـــزائر المجـــهول ... و نطـــق أحدهم فقـــــال :

أراهـــن مـــن شاء منكـــم إنـــه العمـــري بن عطيـــة جاء من فرنســـا !
و قـــال الآخـــر: و أنـــا أراهـــن على أن القادم من البلديـــة!
و قـال الثـــالث : هـــذا لا يكـــون إلا من العاصمـــة ...

و تكلم شيـــخ مســـن فقـــال مهدئـــا حمـــاس المتنبئيـــن :

ليـــكن من يكـــن يا أبنائـــي فقريتنـــا ترحـــب بكـل زائـــر . لقـــد مضـــى ذلك الزمـــان الذي كانـــت فيه السيـــارة نذير شـــر .

و نطـــق خامـــس ، فقال : كلكـــم غالطـــون ، إنـه المعلـــم الجديـــد ! »[2] و احتـد الصـراع و علـــت الفـوضى المجلـــس ، و انكشفـــت النوايـــا و اتضحـــت حقائق المتراهنيـــن و انقسمـــوا إلـــى فريقيـــن ؛ فريـــق منـاصر للديـــن ، و مدعـــم لفكرة الجامـــع في تربيـــة النشء ، و غـــرس روح التضـــامن و التـــآخي بيـــن أبنـــاء القريـــة من خلال دروس الـــوعظ و الإرشـــاد ، و آخـــر منـاشد بإنـــشاء مدرســـة تسهـــم في تكويـــن جيـــل يخـــدم أهلـــه و الـوطن ، نـــحو قـــول الـــراوي – استنـــادا إلـــى ما أدلـــت بـــه الشخصيـــات عـــن أنفســـها محددة وجهـــة نظـــرها- : « فـقال الأول : أنـــت الغالـــط ، من يقبـــل المجيء إلى هـــذه القـــرية النـــائيـــة ؟ و قـــال

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 23.

[2] - عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 13.

الثالث : لعلك على صواب . لقد سمعت ... ذكر تعيين معلم جديد لمدرستنا و ضحك الرجل الثاني معرضا بالشيخ الذي يعلم الصبيان القرآن و قال في سخرية : إذا ضحكت المدرسة بكى الجامع !

و تكلم الشيخ المسن من جديد ، فقال :
لماذا يبكي الجامع يا ولدي ؟ للمدرسة أهلها و للجامع رجاله . و الله يعمر الجميع .

فأجاب الشخص الثاني الذي لم تصل به حياته بعد إلى الكهولة مخاطبا الشيخ : يا عمي الصالح ، المدرسة كالجرار و الجامع كالمحراث القديم ...

فتدخل أحدهم في الحديث قائلا :

هل كل أرض تصلح للجرار ؟ إن مدرستنا كسيارة وضعت في ساحة من رمال ... »[1]

والحال نفسه حول موضوع ليلة الدخلة [2] الذي أثار جدلا واسعا بين نساء القرية و المدينة اللائي تمثلهن " رقية " الفتاة التي رقت مشاعرها و أدركت سرّ الحياة بأدق معانيها جرّاء فعلي التمدن و الاطلاع على إنجازات الآخر .

وقضية "توظيف أم الحركي بالمدرسة" [3] هي الأخرى تشعبت الآراء حولها، وأخذت الأحداث فيها منحى تصاعديا، وبلغت فيها العقدة ذروة التأزم، وحدّ الانفجار حينما عاد الصراع بين الماضي والحاضر، وبين الأصالة والمعاصرة، وذهب الصبية والإيماء ضحية صنيع آبائهم

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 14.

[2] - المصدر نفسه، ص 86-87.

[3] - المصدر نفسه ، ص 128-129.

أو أبـــنائهـــــم ممن لا تستطيـــع القلوب الضعيفـــــة على تحويـل أفـــكارهم و تصوراتـــهم عن الوجـــــهة التـــي أرادوها مكسبـــــا وغايـــــة .

03- الرؤية من الخارج Vision a partir de: هـــي رؤيـــة قليلـــــــة الاستعمـــال، وفيـــها يكـــــون الـــــراوي أقل معرفـــــــة من الشخصيـــات الـــــروائيـــة؛ بحيـــث لا يستطيـــع الولـــــوج إلـــى بـــواطنهـــا والاطـــــــلاع علـــى أفكارهـــــا ومعـــــرفة أســـــرارها. فيعمـــد عندئـــذ إلـــى نقـل أحـــوال شخصياتـــه من خلال سلوكاتـــها وتصرفاتـــها ، التي تقـــع عينـــــه عليـــها، أو تلتقـــــطها أذنـــــه سمـــــاعا من إحـــــدى الشخصيـــــات الشـــــاهدة علـــى الأحـــــداث أو المشاركـــــة فيـــــها .

وهـــــــذا النـــوع من الـــــرؤية لـم تحفـــل بـه الروايـــات موضـــــــوع الدراســـة إلا ما ورد عـــرضـــــا في زمـــــن تحتجـــب فيه منظـــورات الـــــراوي ، و تقـــــل معرفتـــــــه بشخصياتـــــه و يصعـــــــب عليـــه تقديـــم العالـــم الداخلـــــــي لها . و من أمثلـــــة ذلك، صعوبـــة تكهـــن الـــــراوي لفعـل قـــــدوم الجـــازية و مراقصتـــــــــها لابن الشامبيـــــط ، نحو قولـــــه : «...من يـــدري أن الـــجازيـــة ستأتـــي أو لا تأتـــــي إلى الحضـــرة بصفـــة يقينيـــة ؟ من يـــدري أن الجـــازية ستراقـــص ابن الشـــامبيـط أو لا تراقصـــــه ؟ لا أحـــد ... » [1]

وعنـــــدما تنقـــــطع أواصـل التبـــادل المعـــــرفي بيـــن الـــــراوي وشخصياتـــه يـلجأ إلـــى إيـــراد أفعـــــال تنـــــم عن عجـــزه في معرفـة ما يجـــري بخـــلدها، نحـــو قولـــه: « انصرفـــــت الأم إلـــى شـــؤونهـــا وهـــــي في هـــذا الحديـــث النفســي الطويـــل المتـــذمر»[2] ففـــــي هـــــذا المـــثال وصـــــف خارجـــــي محـــــدود العمـــــق، حيـــث لم يتمكن الـــراوي من النفـــاذ إلـــى أعمـاق نفسيـــة الأم لنقـــل ما تنـــوي الإقـــدام علـــى فعله وما تفكـر فيـــه، ما يجعـل حقـــل رؤيـــة ضيـــقا قائـــما على سلـــوك الشخصيـــة وفعلـــها القابـــل للمشاهـــــدة، نحو قولـــه يصـــف حالـــة نفيســـة، وهي غائســـة في أحلامـــها وأوهامهـــا : «... استرســـلت

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 178-179.

[2] - عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 12.

مع أفكارها المتضاربة المتسابقة حول أشياء يصعب تصويرها .»[1]

والأمر نفسه مع إمام القرية، الذي لم يمكن الراوي من كشف ما يدور بقرارة نفسه ما جعله يصف حالته الداخلية لحظة انتهاء الجماعة من الدفن استنادا إلى حركات فيزيولوجية ناجمة عن تغير ملامح الوجه، وتحريك الشفاه بكلمات يعسر عليه ضبط مدلولها إذا لم يعرب عنها صاحبها نحو قوله : « ... كان جالسا القرفصاء يتمتم بكلمات لا يعرفها إلا هو »[2]وفيما يأتي جدول توضيحي يبين نسبة حضور الرؤى السردية في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، و تباينها طبقا لمقتضيات المقام ، و ضروريات فعل الحكي :

الروايات / أنواع الرؤية	ريح الجنوب	نهاية الأمس	بان الصبح	الجازية و الدراويش	غدا يوم جديد
الرؤية من الخلف	%60	%70	%79	%19	%40
الرؤية مع (الداخلية)	%37	%30	%20	%80	%60
الرؤية الخارجية	%03	%00	%01	%01	%00

03- عرض المتن الروائي :

أ- رواية "ريح الجنوب" [3]: كتبت في زمن كان الحديث فيه ساريا حول قانون الإصلاح والثورة الزراعية، والسعي

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 26.

[2] - المصدر نفسه ، ص 207.

[3] - رواية ريح الجنوب صدرت في الجزائر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1971م.

الـــــجاد نـــــحو تحقيـــــق المســـــاواة والقضـــــاء على الطبقيـــــة وفكـــــرة الملكيـــــة المطـــــلقة . جـــــرت أحداثـــــها بإحـــــدى القـــــرى الجزائـــــريـــــة النائـــــية التي كانـــــت تعانـــــي الفقـــــر، الحرمـــــان و الاستغـــــلال من قبـــــل الانتهـــــازيـــــن من المـــــلاك و رجـــــال الإقـــــطاع، في مقدمـــــتهم " عابـــــد بن القـــــاضي " الـــــذي كان يضحـــــي بأبنـــــائه في سبـــــيل الحفـــــاظ علـــــى أملاكـــــه ، و الإعـــــلاء من سمعتـــــه و فـــــرض هيبتـــــه عـــــلى شعـــــب اعتـــــاد الشـــــقاء و رضـــــي بالسيطـــــرة ، و استســـــلم للقـــــدر . تصـــــور لنـــــا الروايـــــة الجـــــو السائـــــد بالقريـــــة عشيـــــة صدور قانـــــون التسييـــــر الذاتـــــي، وتعـــــارض المصلـــــحة العـــــامة مع المصلحـــــة الخاصـــــة، والتفكيـــــر بكـــــل السـبل من أجـــــل الظفـــــر بحقـــــوق الآخـــــريـــــن، والاستـــــحواذ علـــــى ممتلـــــكاتهـــــم وقطـــــع مصـــــادر رزقهـــــم باســـــم خدمة الأرض وتشغيـــــل ساكنيـــــها، كحـــــال ابن القـــــاضي الـــــذي أراد طمـــــس معـــــالم الماضـــــي ونوايـــــاه الإقطـــــاعية بتزويـــــج ابنتـــــه نفيســـــة بشيـــــخ البلديـــــة؛ تلك الفتـــــاة المثقفـــــة التي لم تتـــــعود علـــــى حيـــــاة القـــــرى ولم تستســـــغ طعـــــم العيـــــش فيـــــها. ما دفعـــــها إلى التفكـــــير في إيـــــجاد مخـــــرج ينجيـــــها من جشـــــع أبيـــــها، ويحـــــرر نظيراتـــــها من شتـــــى أنـــــواع الاستغلال. فـــــكان فعـــــل الهروب من دار أبيـــــها حـــــلا أنجـــــع يخلصها من المضايـــــقة الأبـــــوية من جهـــــة، ومن جهـــــة أخـــــرى يزيـــــد وضعهـــــا تـــــأزما؛ حيـــــث علـــــم أبـــــوها أن ابنتـــــه هـــــربت من المنـــــزل، وهي حاليا بـــــدار راعـــــي غنمـــــه الـــــذي كان بينـــــهما ســـــوء تفـــــاهم.

فتهيـــــأ للقضـــــاء على دار الـــــراعي وما فيـــــها. وحـــــال وصولـــــه إلـــــى هنـــــاك كانـــــت عاقبـــــة الجـــــور والسيطـــــرة الفنـــــاء؛ إذ لقـــــي مصرعـــــه علـــــى يـــــد أم رابـــــح. وعـــــادت نفيســـــة إلـــــى المنـــــزل، وانقطـــــع حلمهـــــا بالحيـــــاة المدنيـــــة ، و التنعـــــم بأجـــــواء الـــــوسط الطـــــلابي ، و انفكـــــت القريـــــة و أهلـــــها من قيـــــد الملكيـــــة، ودخلـــــت في عصـــــر الاشتـــــراكيـــــة ، و تقاســـــم خيـــــرات أرضهـــــا سكانها علـــــى الســـــواء .

ب- رواية " نهايـــــة الأمس "[1] : تعـــــرض

الـروايـــة حـــالة الجـــزائـــر عشيـــة الاستقـــلال وبـــــداية الإصـــلاح الاجتمـــاعي والثقـــافي من طـــرف جيـــل الشـــباب المثقـــف ثقافـــة عصريـــة، في طليعتـــهم المعلّـــم البشيـــر الـــذي غـــادر المديـــــنة، حيـــث الرخـــاء، والـــظروف المواتيـــة للعيـــش الكريـــم متجـــها إلـــى إحـــدى القـــرى، التـــي تمثـــل مسقـــط رأســـه، وكلّـــه عـــزم علـــى إعمـــارها ، و خدمـــة أرضـــها و تثقيـــف أهلـــها .

ولمـــا وصـــل (البشيـــر) فاجأه الـــوضع الكارثي الذي كانـــت تحيـــاه القـــرية حيث لا مـــاء، ولا كهربـــاء وانشـــغال السّـــكان بأمـــور لا تخدمـــهم، ولا تبنـــي مستقبـــل أولادهـــم .

وبعـــد ترحيـــب أهـــل القـــرية بـــه ســـار متجهـــا صوب المدرســـة لتنظيـــم أمـــوره، وبـــداية إعـــداد برنامجـــه . وكـــان أول ما بـــادر في ذهنـــه تسيـــيج المحيـــط المحـــاذي للمدرســـة، واستغلالـــه في زراعـــة الخضروات لصالـــح سكـــان القـــرية، وأبنائـــهم، الذيـــن هم في حاجـــة إلـــى طاه يعـــد لهـــم الفطـــور وينظـــف لهم الأقسام. وبـــات والأفكـــار تراوده حتـــى الصبـــاح حين اتجه إلـــى مقهـــى القـــرية، وأعـــرب إلـــى القهواجـــي ما ينـــوي فعلـــه، فأطلعـــه هذا أن أفكـــاره يصـــعب تحقيقها في وســـط قروي، أهـــله منشغـــلون عـــن كـــل ما يجلـــب النفـــع، ثـــم طمأنـــه بـــوجود شخـــص يدعى بوغرارة يمكنـــه أن يـــقدم لـــه المساعـــدة، فسُـــرّ بكلام القهـــواجي ، و انصـــرف و كلـــه أمـــل في ملاقـــاة بوغرارة .

تـــم اللقاء بينهما وحكـــى له قصتـــه، فأظهـــر له هـــذا كامل استعداده للوقـــوف بجانبـــه في كـل ما يخـــدم الصـــالح الـــعام؛ فبخـــصوص جلـــب المـــاء بيّـــن له أنّ القـــرية تضاريســـها وعـــرة، وإمكانيـــة نقـــله تتطلـــب معدات تفـــوق القـــدرة المـــادية للســـكان، فأخبـــره البشيـــر بأنـــه سيراســـل الجهات المعنيـــة للحصـــول علـــى ما يستلـــزمه مشروع نقـــل المـــاء. وبخصـــوص تسييـــج الأرض المجاورة للمدرســـة أبـــدى البشيـــر استعداده التـــام للتكفـــل بـــه علـــى حســـاب

[1] - روايـة نهاية الأمس صدرت في الجزائر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1975م.

جهـــــــده ومالـــــــه الخـــــــاص. وفيمـــــا يتعلـــــق بموضـــــوع إحضـــــار الطـــــاهي للمدرســـــة دلـــــه بوغرارة علـــــى أم الحـــــركي .

علـــم أهـــل القريـــــة بخبـــر توظيـــف أم الحركـي بالمـــدرســـة فـــثاروا غضبـــا وحقـــدا علـــى المعلـــم، وأطلعـــوا سيـــدهم ابن القاضـــي علـــى الخبـــر، فاهتـــز كيانـــه، وتأهـــب لملاقاة البشـــير، وتثبيـــط عزائمـــه؛لأنـــه خشـــي أن تفتـــح أعيـــن السكـــان وينقلبـــون عليـــه ويقاسمونـــه الملـــك و تزول هيبتـــه .

وحـــال وصـــوله إلـــى المدرسة لقـــي البشيـــر منهمكـــا في غـــرس القضبـــان فبـــادره بالتحيـــة، ثـــم استفســـر عن هدفـــه من وراء ضـــم قطعـــة الأرض لصالـــح المدرســـة، فأخبـــره البشيـــر بكـل شيء فضاقـــت به الأرض، وراح يبحث عـــن رادع للبشيـــر فلـــم يفلـح، خاصـــة وأنّـــه سبق أن أظهـــر له كامـــل استعـــداده للتضحيـــة في سبيـــل القرية وأهلـــها، والوقـــوف بـــوجه أي انتـــهازي يغتصـــب خيراتـــها ويستعـــبد سكانـــها.

تمكـــن البشـــير من إنـــجاح مشروعـــه الأولـــي، وبـــدأ يحضّـــر للدخـــول المدرســـي فاستدعـــى بوغرارة ليطلعـــه علـــى عـــدد الأولاد الذيـــن بلغـوا السـنّ القـــانونـــي للدراســـة، فأخبـــره بأن المشكلـــة ليست في العـــدد وإنّـــما في إقنـــاع الســـكان بتعليـــم أبنائـــهم، خاصـــة البنـــات منهـــم. فاستغـــرب البشيـــر لهـــذه الفكـــرة وبـــدأ يفـــكر في كيفيـــة إقنـــاع الآبـــاء لتسجيـــل أبنائهم. فتبـــادرت إلـــى ذهنـــه فكـــرة النـــزول إلـــى جامـــع القـــرية لملاقاة شيـــخ الجامع لعلّـــه يعينـــه علـــى هذا الصنيـــع، فلما وصـــل إليـــه أبـدى تحايلـــه خشيـــة إفســـاده مهمـــة تدريســـه القرآن، فأدرك البشيـــر نواياه، وضعـــف مستـــواه التعليمـــي، وانصـــرف آخـــذا على نفســـه مهمـــة التسجيـــل ولـــو كـــان طفلا واحـــدا. فبـــدأ بتسجيـــل الأبنـــاء وكـــان أول الـــوافديـــن علـــى المدرســـة طفـــل حفيـــد أم الحركي يحمـــل اسم زوجتـــه " رقـــية " فغضـــب البشيـــر وشعـــر بالخيـــانة، واستـــدعى أم الطفـــل للتوقـــيع علـــى ابنـــها في السجـــل المدرسي .

أخبـــر الطفـــل أمـــه فاحتـــارت لهـــذه الدعـــوة وقدمـــت إلـــى ملاقاتـــه متثـــاقلـــة الخـــطى، والوســـاوس تراودهـــا، تُـــرى لمـــاذا طلب منـــي المجيء ؟ لمـــاذا أنـــا من بيـــن الأمهـات ؟

لمّا وصلت رقية إلى باب المدرسة دقته دقة خفيفة، فخرج البشير وتعرف عليها، و استفسر عن سبب زواجها بالحركي، فأقنعته وأدرك حينها أنه قد اقترف جرما بذهابه إلى الجبل وترك عائلته وحيدة تصارع العدو و الخونة على السواء .

ثم فكر في إقامة صلح بينه و بين زوجه، وضرورة غضّ الطرف عن أثر الماضي الأليم فأظهر كامل رغبته في إعادة الزواج بها، ثم عرض عليها الأمر فوافقت رقية بذلك، واستبدلت ماضيها التعيس بمستقبل مشرق أنساها ألم الوحدة والفراق، وأزال عن نسبها بصمة العار والخيانة للوطن وأبنائه .

ج- رواية بان الصبح[1] :

تعرض صورة الجزائر زمن الانتقال من هيمنة الحزب الواحد إلى التعدد الحزبي والانفتاح السياسي. وانقسام المجتمع الجزائري بين محافظ شديد التعصب إلى الدين يمثله الشيخ علاوة الرجل الدّيني والدكتاتوري في قراراته، وبين مُناد بالحرية والديمقراطية في كل شيء، تتزعمه دليلة، الفتاة الحالمة بمستقبل ينجيها من صرامة أقوال أبيها، وتصرفاته ذات الطابع الاستغلالي والإقطاعي. يُعد علاوة أحد الإقطاعيين الذين كانوا قيادا زمن الاستعمار الفرنسي وحظوا بحظ وافر من الجاه والأراضي عشية الاستقلال، وبقوا على ما هم عليه إلى أن انعقد ميثاق وطني يقضي بفرض الاشتراكية، والتخلص من الهيمنة الفردية والملكية الخاصة. فصدور قانون كهذا جعله يفكر في إيجاد وسيلة تحفظ سمعته وتعلي من شأنه، فكان عليه أن يتوجه إلى أحد البرجوازيين يدعى عبد الكبير، وكسب محاباته بأي طريقة. فلم يلق أمامه سوى قضية مصاهرته والاحتماء بشرف عائلته. فعرض على زوجته كلثوم موضوع زواج مراد بإحدى بنات عبد الكبير، فطارت فرحا وتهيأت إلى إنجاح الفكرة وتحقيقها بكل السبل، خاصة عندما أخبرها بزواج أحد بناته هذه الأيام. حضّرت كلثوم نفسها

[1] - رواية بان الصبح صدرت في الجزائر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1980 م.

كالعادة للذهاب إلى الحمام لمشاهدة العروس، وفي الوقت ذاته لإنجاح مشروع زوجها، فذهبت رفقة ابنتها الكبرى و نعيمة إلى الحمام. وعند وصولهما تفاجأت نعيمة من هول ما رأت؛ لأنها فتاة ريفية لم يسبق لها أن عاشت مثل هاته اللحظات؛ حيث بالرغم من دراستها بالجامعة، وإقامتها بدار عمها بقلب العاصمة لم تستطع الانسلاخ عن أصالتها والتجرد من القيم الإنسانية و الخلقية .

بدأت نعيمة تطّلع على الوجه الحقيقي للمدينة، وخبايا أزقتها، فانفتح قلبها على أمور لم يسبق لها أن عاشتها بالرّيف؛ حضرت الاجتماعات الطلابية، وتيقنت بفعالية المرأة، ودورها البارز في صنع القرار. فتنعمت بالحياة المدينية والسياسية أياما رفقة ابن عمها رضا، وكادت أن تدوم لها لولا تلك التهمة التي لفقت حولها .

عاد الشيخ علاوة كعادته من اجتماع الميثاق والكلمات تضايق قلبه وحال وصوله إلى البيت أخبرته كنته (منى) بأمر الرسائل فساوره فضول بقراءة محتوى كل منها. وبالرغم من رباطة جأشه لم يستطع كبح فضوله، إذ اطّلع على مضامينها، و تراءى له وجه الحقيقة؛ ابنه الأكبر له حساب بنكي، وآخر له عشيقة تراوده بكل الحيل لإيقاعه في شركها. وما زاد من حدة توتره إحدى بناته حبلى .

كظم علاوة غيضه لأيام، والوساوس تلفح فؤاده، و لم يعد يقوى على مجالسة رفاقه، من كبار المسؤولين والأغنياء؛ إذ كان دائما يتحجج لهم بالمرض، وعدم القدرة على المجيء. وأثناء زفاف ابنة عبد الكبير كلف ابنه الطبيب(مراد) بالحضور رفقة أمه وأخته الكبرى (زبيدة) . ذهب الجميع إلى الحفلة، وانصرف علاوة إلى شؤونه اليومية المعتادة، وبقيت نعيمة وعمر وزوجته بالبيت. وفي الوقت الذي همت فيه نعيمة بغسل الملابس حاول عمر الإيقاع بها، و لما صدته صاح في وجهها وصفعها. فعلمت زوجته بالأمر، وأخذت على نفسها فضحها أمام الجميع. عاد علاوة إلى بيته، فأخبرته كنته بحيثيات القضية فانفك لغز الرسالة الذي حيره أياما وليالي طوالا. وعزم على إخبار

أخيه بكل ما وقع. وبعد انتهاء العرس عادت كلثوم إلى البيت تطير فرحا تحمل أخبارا سارة. وعند وصولها فاجأها الجو الهادئ الذي خيم على الوسط العائلي؛ إذ بمجرد سماع منى لصوتها أسرعت نحوها تشكو تحرش نعيمة بزوجها. فانقلبت الدنيا في عيني كلثوم وراحت تلعنها، وتقذفها بأقبح الصفات. اشتد الأمر على نعيمة ولم تعد تقوى على البقاء حيث الكل لم يكترث لها ماعدا رضا الذي وقف بجانبها، وخفف من شدة مصيبتها إلى جانب دليلة التي كانت تعلم ببراءتها و طهرها من الجرم المقترف، والتهمة التي ألصقت بها؛ لأن كل ما شاع و ذاع حولها يعود في الأصل إلى دليلة، تلك الفتاة القروية التي دخلت عالم المدينة عقب الاستقلال وخاضت في رحاب المحظور، وكشفت ستر أبيها وفضحت عرض عائلتها .

لم يجد علاوة ما يفاتح به أخاه حول موضوع نعيمة، وتعذر عليه استحضار الكلمات، فهاتفه للقدوم لأمر طارئ. لبى أبو نعيمة النداء، و حين وصوله استقبلته العجوز كلثوم بكلمات تنم عن وقوع ابنته في مستنقع الرذيلة .

ولحسن حظ نعيمة لم يكن أبوها شديد التسرع والتهور؛ إذ أخذ على نفسه عرض ابنته على الطبيب، وفي الوقت ذاته توعدها بالذبح و الدفن إذا صح ما قيل فيها. هذا من جهة، والانتقام من أخيه و عائلته إذا ثبت العكس من جهة أخرى. وعند وصوله إلى عيادة الطبيب، أطلعه هذا- بعد فحصه لها- أن ابنته عذراء عفيفة، فسر بذلك، و أثنى على ابنته، ووبخ أخاه وعائلته، وتعهدهم بالتجرد من نسبهم الملطخ بالخيانة، والإيقاع بالآخرين. وغادرت نعيمة المدينة نحو الريف وزالت عنها التهم والهموم، وتنعمت بالحياة الريفية البسيطة، الهادئة، والسعيدة بين أحضان أبيها وزوجته الرؤوم.

د- رواية " الجازية و الدراويش[1] :

[1] - رواية الجازية و الدراويش صدرت في الجزائر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1983م.

تعرض الرواية قصة الجازية اللغز الأسطوري الذي حيّر أهل القرية، في مقدمتهم الشامبيط، الرجل الإقطاعي الذي نصب شركا للطيب خطيب الجازية، وأدخله السجن بتهمة قتل الأحمر ؛ الطالب المتطوع رفقة مجموعة من الطلبة ، بينهم فتاة جاؤوا إلى القرية لتسجيل انشغالات السكان و انطباعاتهم حول آراء الشامبيط القاضية بتحويلهم إلى قرية جديدة، وإقامة مشروع سد يستفيد منه هو بالدرجة الأولى في سقي بساتينه وخضرواته التي تقع بمحاذاة موقعه. وصل الطلبة المتطوعون إلى القرية و انقسموا على دورها فردا فردا، وكان بينهم الطالب الأحمر، الذي كان على علم بقضية الجازية الحلم. فانعزل عن رفاقه بحثا عنها وفي إحدى طرق القرية الملتوية، التقى بقطيع غنم أرهبه فأضله عن الطريق الصحيح فوقع في الهاوية .

انتشر نبأ وفاة الطالب الأحمر، وألصقت التهمة بالطيب، فدخل السجن بتهمة باطلة ولبث به فترة من الزمن رفقة الشاعر الذي كان يقاسمه الألم و المعاناة . حيث أطلعه هذا على الجو الرهيب بالسجن؛ صلابة القضبان، وغلظة السجان وأعوانه. فأدرك الطيب حينئذ أن حلمه بالجازية تبخر، وحلت محله الكوابيس وصيحات المساجين تارة ، و الفراغ الرهيب تارة أخرى.

لم تعد الجازية تهم أهل القرية فحسب، بل شغلت الغرباء عنها، فهذا أبو عايد يوصي ابنه بحتمية زيارة القرية، وطلب يد الجازية للزواج. وبعد وفاة أبيه يتهيأ لتنفيذ وصيته. وصل عايد إلى القرية، وبدأ يستفسر عن أوصاف تلك المرأة. وفي طريقه وقعت عينه على حجيلة أخت الطيب، فظن أنها الجازية، فكبح غرائزه وواصل سيره إلى أن التقى بأحد الرعاة. وبعد مبادلته التحية، أطلعه عن سبب مجيئه إلى القرية. فأخبره الراعي بإمكانية رؤية الجازية أثناء حضوره الزردة التي تقام إكراما لأولياء الدشرة .

علم عايد بموعد الزردة فحضر نفسه للحضور، فضولا منه لمعرفة ما يجري بمراسيمها وشغفا لرؤية الجازية .

أقيمت الزردة، و جاء الناس على اختلاف أعمارهم و مشاربهم ، بما فيهم الدراويش، و تأخرت عنها الجازية و الشامبيط، فاحتار الحاضرون بشأنهما، وقرروا عدم ذبح الأضاحي في غيابهما وبينما هم منشغلون بالرقص أقبلت امرأة ملثمة، توسطت الحلبة، وبدأت تراقص الدراويش، وما إن رآها الأحمر قام وبدأ يراقصها، ثم تكهرب الجوّ وعلت الصيحات جراء لعق المناجل، وأطلق البارود الذي أودى بحياة الشامبيط ؛ حيث في طريقه إلى الحضرة تعثرت فرسه بسبب دوي الطلقات النارية الطائشة، فوقع قتيلا والأحمر أثار غضب الأولياء، فاستاء سكان الدشرة لفعله الشنيع ، فأصابته اللعنة ، فعثر عليه في صبيحة اليوم الموالي قتيلا . ذاع خبر وفاة الشامبيط ومقتل الأحمر غدرا. ثم هدأت الأوضاع وزال الشر الذي كان يلاحق السكان أمثال الطيب الذي خرج من السجن و حظي بالجازية الحلم واللغز المحيّر .

د- رواية " غدا يوم جديد "[1] :

تدور أحداثها حول قصة شاب قروي ، قوي البنية يدعى قدورا تمدّن أيام الاستعمار الفرنسي ، و عمل حمّالا بالمرسى لسنوات ثم عاد إلى قريته للاطلاع على حال أهله. وحين وصوله إلى مسقط رأسه، وقع في حب فتاة ريفية ، جميلة الخلقة و الخلق معا. فتهيأ لخطبتها من كفيلتها العجوز يمينة . قبلت مسعودة بقدور ، خاصة بعد ما علمت أنه مدني و يعمل عند الأجانب، ويتقاضى العملة الصعبة، التي– في نظرها– تحقق لها كل أسباب الرخاء والسعادة. قضى قدور ومسعودة فترة من

[1] - رواية غدا يوم جديد صدرت في الجزائر سنة 1992م.

الزمن يتبادلان الحب، ويحضران لموعد زواجهما ، و تحقيق حلمهما و التنعم بالحياة المدنية .

وبمجرد سماع سكان القرية بقصتهما بدأت الإشاعات تحوم حول ماضي مسعودة وعشيقها محمد بن سعدون. وعندما سمع قدور بحيثيات القضية ثار غضبا، وجهز نفسه للانتقام من غليله في الحب. فنصب له كمينا، وبينما محمد عائد من سفره، ممتطيا فرسه، إذ بادره قدور بأقبح الصفات، ثم تهجم عليه، فأرداه قتيلا. ذاع خبر وجود محمد بن سعدون مقتولا بأحد أحراش القرية. ولم يجد قدور حينئذ وسيلة من النجاة من فعلته- لاسيما و الجميع يعلم حقده الدفين الذي يكنه للقتيل- سوى التوجه إلى أحد أعيان القرية، والمقربين من الإدارة الفرنسية يسمى عزوزا . حضّر قدور نفسه لملاقاته، وكله خوف ورجاء من هذا الرجل غريب الأطوار، الذي يهابه أهل القرية جميعهم، وحال وصوله إليه، أظهر له عزوز عكس ما سمع من الأهالي. وتوعّده بتبرئته من التهمة التي ألصقت به. فارتاح قدور لكلام عزوز وانشرح صدره لعذوبة لسانه. ولكنه لم يكن يدري ما يخطط له في المستقبل. زالت تهمة قتل قدور لمحمد، وهدأت أوضاع القرية، وانشغل سكانها بأمور دنياهم. وفكر قدور في تعجيل زواجه بمسعودة، حتى لا يحول بينه وبين ذلك حائل. فأخبر العجوز يمينة بعزم نيته في إقامة العرس في أقرب وقت ممكن، فقبلت طلبه وكلفته باقتناء متطلبات الوليمة. تفقد قدور حاله فوجد نفسه مجبرا على الاقتراض من عند عزوز، الذي لم يرد له طلبا. أقام قدور العرس وحصل على مراده، وعزم على العودة بمسعودة (زوجته) إلى المدينة حيث الشغل و الثراء و النعيم .

جهّز الزوجان نفسيهما، وفي الصّباح غادرا القرية جهة المحطة، وأثناء وصولهما بدأت الأمور تسوء، وتسير في غير صالحهما؛ فالقطار تأخر عن وقته المعتاد، وتضايق قدور من الرجل المتسكع في المحطة، فكظم غيضه، وحبس أنفاسه برهة من الزمن، لعل شنآنه يعدل عن تصرفاته. لكن دون جدوى. أعاد الرجل النظر الذي ينم عن حب قديم بينه وبين زوجة قدور، التي كانت تحذره في قرارة نفسها من زوجها الغيور. لكنه لم يأبه لكلامها، وواصل ملاحقته لها.

كشف قدور سر نواياه فقام متجها نحوه بكلام بذيء، فحاول الرجل التصدي لغطرسة قدور، لكنه لم يفلح، فانهال عليه قدور بالضرب والصفع .

عمت الفوضى بالمحطة، وحضر رجال الدرك الفرنسيون، وأخذوا المتخاصمين واقتادوهما إلى السجن وبقيت مسعودة لوحدها بالمحطة تصارع الوحدة و تبكي حظها من قدور البطل المتهور.

تعرض قدور لأبشع أنواع التعذيب الجسدي والنفسي، وأدرك غباءه حينما علم أن زوجته برفقة الحاج أحمد الذي كان له ولد أعزب يدرس بتونس، ويأتي القرية وقت العطلة الصيفية . فزاد الوضع تأزما على قدور وضرب أحد الدركيين، ما دفعهم إلى اقتياده إلى المحجر حيث العذاب واللهيب المنعكس من شدة تصادم أشعة الشمس بالصخور الملساء. علم عزوز ما وقع لقدور، فأبدى استعداده لإخراجه من السجن، شريطة تنازل مسعودة له عن بستان قدور. فقبلت شرطه، وقدمت له كل ما ورثته عن قدور، ولم يبق أمامها سوى شرفها الذي لم يخطر ببالها يوما تقديمه للأجانب في غياب عيني زوجها الذي أفدى نفسه دفاعا عن كرامة عرضهما . و هكذا حصل عزوز على مراده، وتوسل السلطات الاستعمارية و أقنعها ببراءة قدور من تهم باطلة وتوقيعه على تقريرات تقضي بسجنه، وإلحاق الأذى بنفسه، وتدنيس شرف عائلته؛ إنما فعل ذلك لشدة جهله بأمور القراءة والكتابة، وإن كان على علم بأنواع البواخر جميعها، وما تأتي به من سلع من مختلف أنحاء العالم .

وفي النهاية خرج قدور من السجن، و تغير حاله من القوة إلى الضعف، ومن الفوران والغلظة إلى الهدوء والرزانة، واجتمع بزوجته التي غيرت المصائب حالها، ونهلت شبابها. و عزم الاثنان على مغادرة القرية والذهاب سويا إلى المدينة في قطار الحلم، وكلاهما أمل في تحقيق المستقبل الحافل بالديمقراطية والحريات الشخصية، و نسيان آثار الماضي و الحاضر معا.

الفصل الثاني

01-مفهوم التراث : لكل أمّة دعامة حضارية تقوم عليها وخلفية ابستمولوجية ترجع إليها، وتثبت من خلالها وجودها،ومستوى تواجدها بين مختلف الأمم والشعوب. ومن بين هذه المقوّمات السوسيوثقافية التّراث السّردي؛ لاسيما أن هذا الأخير كان يقوم عليه الحدث الكلامي العربي، إذ لا نكاد نجد له أثرا دون أن تتخلّله تجاويف سردية تنم عن أصالة صاحبه وروح انتمائه للفصيلة أو القبيلة التي تشبّع بحس أفرادها وذوقهم الفكري والأدبي. فكان علينا التطرق إلى العنوان بشقيه، كل على حدة، كالأتي:

تحمل لفظة تراث في ذاتها معان عديدة، ومدلولات متباينة؛ البعض منها يُحيل إلى الماديات كالخرائب الأثرية، التُّحف التذكارية، الحلي والمجوهرات، القطع الأثرية، والتحف الفنية، ... والآخر يتعلق بكل ما هو معنوي ذو صلة بعادات النّاس وتقاليدهم في التّعبير عن آرائهم وأفكارهم، ونقل مشاعرهم جيلا عن جيل بطرائق فنّية على سبيل القصة و الحكاية الشّعبيتين ...

وارتأت الدراسة أن تضع هذا الشقّ الأخير موضع اهتمامها نظرا لأهميته، ودوره الفعّال في الحفاظ على كيان الشعوب، باعترافات كثير من الباحثين والدّارسين[1]، على اختلاف مشاربهم، وتباين رؤاهم . وللتراث مدلولان؛ لغوي واصطلاحي .

أ- التراث لغة : هو مصدر الفعل (ورث)، ومنه«ورث فُلان أباه يرثه وراثة وميراثا . وأورث الرجل ولده مالا إيراثا حسنا. ويُقال : ورثت فلانا مالا أرثُه ورِثا ووَرثا إذا مات مورثُك ، فصار ميراثه لك. »[2] أي هو كل ما يُخلفه الأب لورثته من مال ونحوه، ويقول الوارث عندئذ:« ورثت أبي وورثت الشّيء من أبي أرثه، بالكسر فيهما، ورثا ووراثة و إرثا.»[3]

ولفظ التراث يجمع بين " الإرث " و" الورث "، و" الميراث " . فإذا كان الأخيران يتعلقان بالماديات (مال وما شابهه) فإن الأوّل (الإرث) يعود على الحسب والجاه والمجد، نحو قول عمرو بن كلثوم في معلقته :[4]

---

[1] -عبد الفتاح كليطو ، عبد الناصر بوجاه ، سعيد يقطين ، عبد الملك مرتاض ، ...

[2] - ابن منظور ، لسان العرب ، مج2، ص 200.

[3] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[4] - أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، تح: لجنة التحقيق في الدار العالمية ، بيروت ، 1993م ص 122.

ورثنا مجـــــد علقمة بن سيف أبـــاح لنـــــا حصون المجـــــــد دينـــــا

ورثـــــت مهلهلا و الخير منه زهـــــيرا ، نعـــــم ذخر الذاخريـــــــنا

و عتابـــــــا و كلثـــــــوما جميـــعا بهم نلنـــــــا تراث الأكرميـــــــــــنا

وفي القـــــرآن الكريـــم ورد لفـــظ " التراث " بصوّر شتـــــى ؛ باللفـــظ عينـــه ، نحو قولـــــه تعالى : ﴿ و تأكلـــون التراث أكـــــلا لمّـــا ﴾[1] أي تأكلـــــــون المـــــــال المخلـــــف أكلا ذريـــعا لا تبقـــــــــون على شيء منه .[2]

وبلفظـــــي " الوارث " و " ميراث " في مثـــــــل قوله تعالـــــــى : ﴿ و زكـــــــريا إذ نادى ربّـــــــه ربّ لاتـــــــذرني فردا و أنت خيـــــر الوارثين ﴾[3]، أي أنـــــت خير الباقين ، و خير من خلفـــــني بخير ، و أنت أرحم بعبادك مني .[4]

ويقـــــول عز وجل في موضـــع آخـــــر : ﴿ و لله ميـــراث السماوات و الأرض﴾[5] يقال : إنـــــه يرث كل شيء فيهـــما لا يبقـــي منه باق لأحد من مال و غيـــــره .[6]

وبالفعل " أورث " ، نحو قوله عز وجل : ﴿ و أورثكـــم أرضهم و ديارهم و أموالهم و أرضا لم تطأوها﴾[7] أي مكنكـــم من وطء أرضهم و غنّمكُم أموالهم.[8]

---

[1] - سورة الفجر ، الآيـــــــــة 19.

[2] -ينظر : عبد الرحمان بن ناصر السعدي ، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان ، تح : عبد الرحمن بن معلاّ اللويحق ، ط01 دار بن حزم ، بيروت ، 2003م ، ص 883.

[3] -سورة الأنبياء ، الآية 89.

[4] -ينظر : المرجع السابق ، ص 502.

[5]- سورة آل عمـــران ، الآيـــــة 180.

[6] - ينظر : محمود بن عمـــــر الزمخشـــــري ، الكشـــاف ، ج:2، ط01، المطبعة البهية ، القاهرة ، 1925م ، ص 435.

[7] -سورة الأحـــزاب ، الآيـــــة 27.

[8] - ينظـــــــــر : عبد الرحمان بن ناصر السعدي ، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان ، تح : عبد الرحمن بن معلاّ اللويحق، ص 631.

وبالفعل " ورث" في مثل قوله تعالى : ﴿ وورث سليمان داوود﴾[1] أي : ورث علمه و نبوءته ، فانضم علم أبيه إلى علمه .[2]

وفي السنة النبوية الشريفة ، ثبت عنه صلى الله عليه و سلم أنه قال :« اللهم أمتعني بسمعي و بصري واجعلهما الوارث مني»[3] أي احفظهما في محياي، و أجرني عليهما في مماتي. وقال صلى الله عليه وسلم داعيا : « و إليك مآبي و لك تُراثي »[4] فالتراث هنا يشير إلى كل ما يتركه الميت لورثته قبل انتقاله إلى مثواه الأخير .

وفي المعاجم الأجنبية اتخذ لفظ " التراث " عدّة ترجمات ؛ منها كلمة Héritage التي تشير إلى مجموعة من الخصائص التي تنتقل من الآباء إلى الأبناء وراثة .

وكلمة Patrimoine الفرنسية، و patrimony الانجليزية اللتان يعود أصلهما إلى اللغة اللاتينية القديمة الحاملة لمصطلح patrimoinum الذي يُحيل إلى الإرث الأبوي؛ المادي منه، والثقافي و الفني . [5] إذن كلمتا Héritage culturel و Patrimoine artistique تشيران إلى التراث الروحي الذي يضم عادات أمّة من الأمم و تقاليدها .

ب- التراث في الاصطلاح: يُعد التراث مكوّنا رئيسا للثقافة الشعبية ، بتمظهراتها المختلفة ؛ إذ يُسهم في تشكيل الواقع الاجتماعي و السياسي للأمم و الشعوب . فبه تتأسس الهوية ، و تكتمل الشخصية الفردية و الجماعية وتتحدّد المعالم الحضارية ، و يُواجه الأنا الآخر بحثا عن نهضته المنشودة ، و كيان ذاته الممزقة .

---

[1] - سورة النمل ، الآية 16.

[2] - ينظر : المرجع السابق، ص573.

[3] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج 02،ص201.

[4] - ابن منظور ، لسان العرب ، مج 02، ص201.

[2]-OP:Pierre Larousse, dictionnaire de français , 2eme édition , France, 2004, p 204-307

إنـــــــه تاريـــــــخ المجتمعـــــــات و أصالتـــــــها ، التي تنهـــــــل منهـــــا القيـــــــم و المعانـــــــي و العبـــــــر في تخطـــــــي الأوقـــــــات العسيـــــرة ، بل هـــــــو « المخـــــــزون الثقـــــافي المتنّـــــــوع و المتوارث من قبـــــــل الآبـــــاء و الأجـــــداد والمشتمـــــــل على القيـم الدينيـــــــة و التاريخيـــــــة و الحضاريـة و الشعبيـــــــة من عادات وتقاليـــد ســـواء أكانـــــت هـــــذه القيـــــم مدونـــة في كتـــــب التراث، أم مبثـــوثة بين سطـــــورها، أم متوارثـــة، أم مكتسبـــــة بمـــرور الزمـــن . وبعبـــارة أكثـــــر وضوحـا: إنّ التـــــراث هو روح المـــاضي وروح الحـــاضر، وروح المستقبـل بالنسبـــة للإنســان الذي يحـــيا به، و تمـــــوت شخصيتـــه و هويتـــه إذا ابتعـــــد عنه ، أو فقـــده .» [1]

وبالرغـــم من ارتبـــاط التراث الوثيـــق بالماضـــــي والتاريـــــخ شكلا ومضمـــــونا، إلّا أنّ التعامـــــل معه يقتضـــــي التجاوز والاستمراريـــــة والتغييـــر والشموليـــــة؛ حيث نُعـــــودُ أنفسنـــــا على تخـــطي آثـــار الحضارة السائـــدة والتخلـــص من تلك النظـرة التقليدية لكلّ ما هـــــو أصيـل؛ لأنه في نهـــــاية الأمـــــر لا « يصنعـــك بل تصنعُـــه ... يُـــولد بين شفتيـــك و يتحرّك بيـــن يديـــك . التراث لا ينقـــل بل يخلـــق .»[2] بإعـــاز من الحاضـــر، وطلـــب من المستقبـــل في سبيـــل تعميـــق الهويـــة الحضارية للأمّـــة وتأكيـــد ذاتـــها. إنـــه« كائـــن حيّ متحـــرك بصيرورة دائمـــة هي صيرورة الحيـــاة الواقعيـــة التـــي ينبثـــق منـها و يحيـــا فيها و معـــها، وهي بدورها تحيـــا فيه و معـــه. ولكـــن بشكـــل آخـــر ربـــما كان شكلهـــا الأرقـــى، وربـــما كان شكلـــها الرافـــض لها، وربـــما كان تعبيـــرا عن صراعـــها هي مع نفســـها.» [3] من خـلال حملـه لخبراتـــها في أوقات الهزيـــمة والنصـــرة، وإظهـــاره للعنـــاصر الحيـــة الفاعلـــة التي تعكـــس حقيقـــة شخصيتـــها.

---

[1] -سيد علي إسماعيل ، أثر التراث في المسرح المعاصر ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع (القاهرة) ، دار المرجاح (الكويت) ، 2000م ، ص 40.

[2] -ينظر: علي أحمد سعيد أدونيس ، الثابت والمتحول (بحث الاتباع و الإبداع عند العرب)، ج3، صدمة الحداثة ، ط4، دار العودة ، بيروت ، 1983م ، ص 313.

[3] -حسيـــــن مروة ، دراسات في ضوء المنهج الواقعي ، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، دت ، ص 464.

فهو دعامة حاضرها ومرآة مستقبلها، والعودة إليه – لا سيما في وقتنا الرّاهن- « جزء من عملية الدفاع عن الذات، كونها عملية مشروعة و تشترك فيها شعوب الأرض جميعها. تبقى بعد ذلك كيفية التعامل معه (التراث)، في العودة إليه، وحدود توظيفه ... إنّ الارتفاع إلى مستوى الحياة المعاصرة في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية كافة يتطلب من جملة ما يتطلب إعادة بناء الذات نفسها. وإعادة بناء هذه الأخيرة لابّد أن ينطلق من إعادة بناء التّراث، من إعادة ترتيب العلاقة بينه كشيء ينتمي إلى الماضي، وبين الحياة المعاصرة كشيء ينتمي إلى الحاضر والمستقبل .»[1]

يظهر من خلال ما سبق أن التراث يضم التركة الفكرية، والثقافية، والفنية، والدينية، والأدبية التي خلفها السلف للخلف المتحقّق منها، والذي لم يتحقق « و كان يمكن أن يتحقق . إنّه لا يعني " ما كان " وحسب، بل أيضا، ولربّما بالدرجة الأولى، ما كان ينبغي أن يكون. ومن هنا اندمج المعرفي و الإيديولوجي، والوجداني في مفهوم التراث.»[2] الذي أصبح له دور الريادة في تغذية العقل الجمعي، العربي منه والقومي، ومدّه بالقيم، وإعادة تشكيل الوعي العام، ما ينفي عليه صفة الجمود والقوقعة الماضوية، ويثبت فيه خاصية التأثير، والحركية دائمة التشكُّل استجابة لمتطلبات الحياة الفكرية، من أفكار ومفاهيم وتصورات، ولا اعتبارات أخرى لها علاقة وطيدة بطبيعة الحاضر(الوقت الراهن) ومقتضياته، وتركيبة النّفس البشرية وميولاتها ورغباتها وعواطفها ، ...

[1] -محمد عابد الجابري ، المسألة الثقافية في الوطن العربي ، ،ط2، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 1999م ، ص 252.

[2] -محمد عابد الجابري ، التراث و الحداثة ، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1991م ، ص 24.

02-مفهوم التراث السردى :

يشمـــــــل كلّ ما خلّفه السّلف للخلف من نصوص شفوية أو مكتوبة تحفـــــــــــظ الذاكرة الجماعية لأمّـــــــــة ما على سبيل الأخبار، الطرائف والنوادر، الحكايات و الأمثال، بالإضافة إلى أنواع قصصّية أخـــــــــرى، كالمقامات ، قصص الحيوان السيّـــــــر، و القصص الخياليّة و الشّعبيّة .

لكـــــــــــن هذا النّوع من التعبيـــــــر لم يشهـــد إقبالا واسعا في الثقافة العربية لأسباب نوجزها فيما يأتي :

- اتّساع نطاق الشّعر العربي بفضل الشّفاهية ، و تقنية الإيقاع و الطّرب التي روّجت له على حساب النثر لاسيما في ظل غياب التدوين .

– انتساب الثّقافة العربية إلى الشّعر في المقام الأول ، خاصة عقب ظهور فكرة الشعرية العربية ، و أصبح ينظر إلى التّراث على أنّه عقبـــة تحدّ من مواكبة المعاصرة في ظل الإقبال الهائل الذي شهدته النصوص التراثية – المكتوبة منها – دون انتقـــــــــاء أو تمحيص لجودة المادة التراثية و غنـــــى محتواها . إلى جانب أدلجته بناء على ما يتمـــــــاشى ومعتقدات الدارسين ووجهات نظرهم . الأمر ذاته أدّى إلى تذبذب في الرؤى حول أحقية (شرعية) إحياء التراث السردي بين قديم منته و حاضر يستوجب النهوض عليه . و الاقتناع بفكرة أسبقية الآخر(الغرب) في فنّ الحكي بأدواته المعروفة (الرواية ، المسرحية و القصة) .

وساد هذا الوضع العام للتراث السردي العربي ردحا من الزمن إلى غاية أواخر القرن الماضي ، حتّى ظهرت نظريات السرد الحديثة القائمة على فعل الترجمة ، و عملية الإحياء للنصوص التراثية بمعايير علمية محكمة بعيدة عن الانطباعية و الذاتية . و في هذه الفترة استفاد النّقاد العرب من النموذج الغربي في الدرس السّردي و أضحت السردية العربية المقابل الشرعي لمصطلح الشعرية العربية .

ومن هـــــــــؤلاء النقاد نذكر - على سبيل الحصر- عبد الله إبراهيم في المشرق، وعبد الفتّاح كليطو في المغرب ومحمد طرشونة في تونس ، و عبد الملك مرتاض، وعبد الحميد بورايو في الجزائر ... فهؤلاء تميزت أعمالهـــم النقدية بتجاوزها المستوى السطحي للنص إلى المستوى العميـــــق له ؛ أي لم يعد الوصف التجريدي للنص وتقديم محتواه أولى اهتماماتهم، بل تعدوه إلى البحث في أغوار بنيته بهدف معرفة سرّ انتظام عناصرها، وترابطها في شبكة علائقية وفق قوانين داخلية تحكم الإطار العام للنص.

03- حضـــــــور التـــــــراث السردى فى الروايـــــــــــة الجزائـــــــرية :

ظهـــــرت مسألـــــة الاهتـمام بالتـــراث في الروايـــــــة العربيـــة منـذ أواخـــر الستينـــــات ؛ أي بعـد حـــرب حـــــزيران 1967م ، التـــي غيّـــــــرت أفـــق توقّـــــــع

المثقفين ، و أثارت إشكالية واسعة بينهم ، جعلتهم يعودون إلى الذات ، ليس لتمجيدها و تقديسها بل لمساءلتها ، و إلى الماضي لمُحاورته ، و إعادة بعثه بقالب عصري يتماشى و النّمط الحضاري السّائد وقتئذ.

فزاد الاهتمام بالتّراث، وتنّوعت قراءاته، وتباينت أوجه إحيائه واستلهامه، وطرق توظيفه في شتّى ميادين الفكر والإبداع والدّين والسياسة لتمجيد الماضي، والافتخار به، أو اتخاذه وسيلة حيوية ناجعة تُلبّي حاجيات الواقع الراهن، من خلال آليتين اثنتين؛ التلقي واستراتيجيات التوظيف، التي أصبحت« مرحلة تتجاوز أنماط إحيائه(التراث) واستلهامه إلى التعامل معه فنيا، فتنقل رؤية الكاتب المعاصرة إلى العناصر التراثية التي يعيد خلقها وتأليفها وفقا لواقعه الجديد.»[1]

وأدرك الروائيون العرب ضرورة التأصيل للعمل الروائي ليس بنسخ القديم أو محاكاته، وإنّما بالتّحاور معه، وإثارة التفاعل وسط عناصره التّراثية، بهدف احتواء دورها وبيان عرضها الفكري و الجمالي، هذا من جهة ، و من جهة أخرى التخلص من التبعية الفنية الغربية، و استنهاض الهمم، وشحذ كامل الطاقات الإبداعية الخلّاقة لمحو آثار الهزيمة، والانحطاط من خلال الاستفادة من التجربة الأمريكية اللاتينية، واليابانية اللّتين قدستا الإنتاج الفني المحلي وسبرتا أغوار المجتمع، وأظهرتا عادات شعبهما، وعملتا بتقاليده .. وخير مثال على ذلك

[1] - محمد عابد الجابري، نحن والتراث ، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي ، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،1985م ص 47.

الروائـــــــــــي " غابريـــيل غارسيا ماركيز[1] الـــــــــذي كان الحـــافز الأكبـــــــر في إقـــــــامة صرح الروايـــــة العربيـة علـــى كل ما هـــــــو أصيـــــل ومحلـــــي، وزالـــــت عندئـــــــــــذ فكـــــرة الاحتـــــذاء بآثـــــــار الغـــــــرب، ووصفـــــــــه النموذج الســـــامـــي في كل عمليـــــــة خلـــــق أدبـــــي، وامّحـــــــــت من المخـــــزون الجمعـــــــــــي القـــــــومي العربـــــي.

وفـــــي الرّوايـة المغـــاربية ظهرت بـــــــوادر النّـــــــــزعـــة التّراثية، على يـــــد جيـــــل من الشّبـــــــاب المثقـــف، المتحمّـــس إلـــــــى فكـــــــــرة التّـــــجديد، وتجـــــــاوز الأنمـــــاط السّائـــــدة؛ العربـــــي منها والأجنبـــــــي، محـــــاولة منـــــــه خلـــــق عمـــــــل روائـــــــي جديـــــــــد ذي طابـــــع تأصيلـــــي، ينطلق من « نـــــوع سردي قديـــــم كشـــــكل و اعتمـــــاده منطلـــــــقا لإنـــــــجاز مادة روائيـــــــــة. وتتـــــــدخل بعـــــض قواعـد النـــــــوع القديـــــــم في الخـــــطاب فتبـــــرز من خـــــلال أشكـــــــال السـرد،أو أنماطـــــــــه أو لغـــــاته، أو طرائقـــــــــه. ويمكـــــــن التدليـــــــل على ذلك بحضـــور لأنـــــــــواع ذات أسلـــــوب قديـــــــم كالمقامـــــــــة والرسالـــة و الرحلـــــــــة و كتابـــة المشاهـــــــدات ، و حكـــــــــي الوقائـــــع و مـا شابـه هـــــــذا [2]».

وتعتبـــــر المـــــادة التراثيـــــــــة المغاربيـــة بمـــــا تحملـــــه من زخـــــــــم معرفي ثقـــافي، و فنّـــــي أدبي ، أهـــم سبيـــــل يـــجد فيـــــــه المبـــــدع المغاربـــي ضالتـــه، فيتعامـــــل معـــــه بوعـــــي جديـــــد ، وتصّـــــــور مختلـــــف عن السّـــــائد، مبتـــــــــــعدا عن استنســـــــاخ كل ما هو غربي، ومتـــــجها صوب أشكـــــــــال فنيـــــــة عربيـــــــــة أصيلـــــة تستمـــــــد عناصرهـــــــا من التّـــــــراث العربـــي، باعتبـــــاره نتـــــــاج حقبـــــــــة زمنيـــة ماضيـــة ، تعكـــــس سياقـــــات متنـــوعة (سياسيـــــة ، دينيـــــــة أدبيـــــــة ، ...) تضمـــــــن للنّـــــصّ صيـــــرورة الانفتـــــاح ، و اكتســـاب سمـــات خاصـــة ، تربـــطه بالواقـــع العربـي في مختلـــف تجلياتـــــه، وبالحيـــــاة الشّعبيـــة في شتى تمظهراتـــــها. فيغـــــدو عندئـــــــــذ « التعـــــامل مع التـــــــراث، على اختـــــلاف مراجعـــــــه وتشكلاتـــــه، أحـــــــد مسالك التجريـــــــــب الروائـــــــي التـــي سلكـــــها كتاب الروايـــــــة المغاربيـــــة ذات

[1] -روائي و صحفي و ناشط سياسي كولومبي ، ولد في 06 مارس 1927م ، قضى معظم حياته في أوروبا و المكسيك ، صاحب رواية " مائة عام من العزلـــــــة ".

[2] -سعيد يقطين ، الرواية و التراث السردي ، المركز الثقافي العربي ، 1992م ، ص 05.

التعبير العربي منذ مطلع الثمانينات بحثا عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية، التاريخي منها والواقعي، ويحدّ من سلطة المثاقفة الغربية على تشكلات الكتابة الأدبية في المغرب العربي، الروائية منها أساسا، يجعلها تتفتح على أفق باحث عن التميّز، وعن المغايرة، وعن الخصوصية عبر تجاوز السائد من طرائق التعبير المستحدثة في الغرب.»[1] بمستويات تتراوح بين محتوى الحكي، وطريقة عرضه وكيفية بنائه مع مراعاة الدلالة والملاءمة، وتلتقي جميعها عند مركز النهل من التراث كبديل يسهم في إضفاء صبغة التجديد على الإنتاج الروائي ويطبعه بهوية خاصة به . تلك التي كشف عنها سعيد يقطين أثناء دراسته المبكرة لبعض النصوص التراثية و في مقدمتها السيرة الشعبية [2] ، من خلال تناوله لسيرة بني هلال ، و سيف بن ذي يزن و غيرها من النصوص التراثية التي تشكل « جزءا من إشكاليتنا العامة (العرب و التراث) ...، (و) تتيح لنا إمكانية مقاربة العلاقة القائمة بين تصّورنا القديم ، و كيف نمارسها الآن ، و نحن نكتب رواية نقيمها على أساس العلاقة من تراثنا ، أو نحن نفكر في تراثنا من خلال نصوص تحليلية أو نقدية .»[3] شديدة الارتباط بتراثنا السّردي ، و تحتفي باللغة و الأسلوب لتحيل على شكل فني قادر على تطوير الوعي بالواقع العربي ، و تمثيله بكيفية تستدعي التجديد و البحث و إعادة النظر ، لاسيما و أن السرد العربي – في نظره – غني و متنوّع ، و لا يقل أهمية عن الشعر الذي ظل يعتبر الديوان الوحيد المعترف به لعدة قرون . فالسرد هو الآخر ديوان ثان مارسه العرب ، لما رأوا فيه ضرورة تثبت حقيقة انتمائهم. و التراث السردي عنده يضم « كل ما خلفه لنا العرب والمسلمون من جهة ، و يتحدد زمنيا بكل ما خلفوه لنا قبيل (عصر) النهضة من جهة ثانية.»[4] .

---

[1] - سعيد يقطين ، الرواية و التراث السردي ، ص 05.

[2] -التي رأى أنها لم تأخذ حظها الوافر من الدراسة كنص يتميز عن بقية الأنواع السردية ؛ لأنها موسوعة تضم معارف و معلومات غزيرة تشمل كل أجناس الكلام العربي ، و أنماطه و أنواعه . و هي تختلف عن بقية المصنفات العربية في البنية و الوظيفة .و بهذا يكون قد بذل جهدا كبيرا في إحياء التراث العربي و إعادة المكانة له ، متجاوزا حدود الاهتمام بالخطاب و النص إلى البحث الجاد في المادة الحكائية و أعماق السيرة الشعبية ،وذلك من خلال كتبه (تحليل الخطاب الروائي ، انفتاح النص الروائي ، الرواية و التراث السردي ،..).

[3] - سعيد يقطين ، الرواية و التراث السردي ، ص20.

[4] -سعيد يقطين ، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1997م ، ص 47.

لكن رغم اقتناعه بثرائه و شموليتـــــــــــــه حاول في دراسته مساءلة كل ما هو سائد وجاهز بغية الحصول على معرفة مختلفة ، بإمكانها أن تعيد الاعتبار إلى نصوص سردية ظلت مهملة لاعتبارات متعددة ، كحال بعض النصـــــــوص التي غُيّبت في الذهنية العربية ، في مقدمتها السيرة الشعبية ، التي اشترط في دراستها تحديد « جنسيتها أولا ، ونوعيتها ثانيا ، وطريقة تحليلها ثالثا ؛ لأنه بدون هذه التحديدات نظل بعداء عن محاصرتها و حصر مجالها.»[1]

و هذا لا يتأتى – في نظره – إلّا بالأنثروبولوجيا التي تنقب عن كل مُضمر ، و تُحيط بتجاويف هذا النص السردي الثقافي المنفتح على « مختلف مكونات الواقع العربي ، وثقافته ،و تقدم لنا (في النهاية) نصّا يتفاعل مع مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه.»[2] لإعادة الاعتبار له ، و إحيائه من خلال التفنن في صياغته ، و الاجتهاد في مقاربته من عدة أوجه تتباين في الطريقة وتجتمع في الهدف و الغاية .

شدّد سعيد يقطين على ضرورة تجاوز الذات والانفتاح على التراث الإنساني ، و مجاراة التراث العربي لمستجدات البحث العلمـــــــــــي الحديث ، الذي يفرض الابتعاد عن الوصفي و التاريخي أثناء التعامل مع الظاهرة السرديـــــــــــة و يسعى إلى إبراز أبعادها الدلالية و التأويلية. كل هذا بهدف إقامة تصوّر سردي ذي ثلاث بنيات متكاملة و متداخلة (الخطاب ، النص ، الحكاية) ، يلتقي فيها التاريخ و العجائبي و العلمي و الشعبي ، ... لاسيما أن السرديات [3] عالم رحب يستوعب جل أجناس الكلام العربي و يبحث في أضربه و أنماطه .

إن الرّوايـــة الجزائـــرية باعتبـــارها امتداد للإنتاج الرّوائـــي المغاربـــي لـــــم تشـــذ عن القـــــاعدة الفنّيـــة الإبـــداعيـــة؛ إذ طرحت في ثنايـــــاها مختلـــــف أنمـــــــاط الحيـــاة اليـومية، من قضـــــايا اجتماعيـــة نفسيـــة ، دينيـــة ، سياسيـــــة ، على الصّعيـــــد الفـــردي والجمعـــــي، مـــــــراعيـــة في ذلك المصـــوّغات العـــــرفية، من عادات وتقاليـــــــد، وكـــــــلّ مـــا من شـــــــأنـــه معالجـــــة مشكلـــــة الهويـــــة والانتمـــــــاء. فاتجـــــه الأدبـــاء الجزائريـــــون إلى الماضـــي وتفاعلـــوا مع عناصـــره التراثيـــــة، لا سيـــما بـــعد احتكاكهـــــم بالآخـــر، بفعل الرحـــلات الدينيـــــة والسياحيـــة، والبعثـــات العلميـــــة والفتـــــوحات الإسلاميـــــة ، و ظهـــــور

[1] - المرجع نفسه ، ص 132.

[2] -شرف الدين ماجدولين ، ترويض الحكاية . بصدد قراءة التراث السردي ، ط1، منشورات الاختلاف ، 2007م ، ص 21.

[3] -للإشارة أن سعيد يقطين قسم هذا العلم إلى ثلاث :
01-سرديات عالم القصة (تهتم بالمادة الحكائية).
02 -سرديات الخطاب (تهتم بكل ما يميز قصة عن أخرى).
03-سرديات النص (تهتم بعلاقة السرد بمتلقيه ضمن إطار زمكاني تحمله تيمة نصية كبرى) .

بعض الفرق الدينية الضالّة (الشيعة) التي تبث أفكارها العرقية والمذهبية باختلاق قصص خرافية، وأساطير، وحكايات بطولية، في فترة كان المغرب العربي الكبير يعاني الحرمان والجوع والقهر بمختلف أشكاله. إذ لعبت المساجد دورا لا يمكن نكرانه، في الترويج لمختلف الأشكال التّراثية القديمة؛ بإقامة مجالس الذّكر والعلم وتثمينها بالعجائبي، والغريب النّادر من الشّعر والنثر. وتعلّق المبدع الجزائري بالتراث الشفهي منه والمكتوب، المحلي والأجنبي لحماية هويته الوطنية، والدفاع عن القومية العربية ، والحرص على تحقيق الفنية والجمالية في إنتاجهم الفكري والأدبي، فعُنوا وقتئذ بتدبيج لغتهم، وسبك معانيها، و إضفاء طابع الجمالية على مفرداتها وأساليبها. واقتنعوا بأنّ ضالتهم تحويها تلك النّصوص القديمة ذات الأساليب القادرة على تزويدهم بعناصر الإبداع وتحقق لهم الجمال الفني المُضفي إلى المتعة و الذوق الأدبي. وأحيانا يُستحضر التراث لرفض وضع اجتماعي متدهور ، من خلال توظيف قصص قديمة تتماشى وواقع المجتمع الجزائري ، بهدف تحريضه على كل دخيل ، يهدّد استقراره ، و يمسّ ثوابت وحدته الوطنية. وغالبا ما يكون توظيف التراث خدمة لغرض سياسي أو إيديولوجي ، ينُم عن تأثّر صاحبه البليغ بفكر ما ، و سعيه الجاد لتحقيق سمة التميز و الخصوصية في كتاباته ، ما يفرض عليه المزج بين الدين و الأدب و التاريخ و السياسة ، كقناع يشهد على ولائه للماضي و الرغبة للعيش في كنفه ، أو كرخصة لنقد الواقع ، أو كتثمين لخطاب ما سعيا منه لخدمة أغراض جهة معينة وإحقاق مشروعية تواجدها.

04-تجليات التراث السردي في روايات عبد الحميد بن هدوقة و أبعاد توظيفه :

04-أ- تجليات التراث السردي:

يُعد التراث السردي أحد المكونات الأساسية للخطاب الروائي الجزائري الحديث ؛ حيث هو معين المبدع في القضايا الأدبية و الفكرية و الفلسفية ، ومختلف المواقف التي تحضر لحظة الكتابة الإبداعية ، من خلال القصص الشعبي ، أو اللغة أو الرموز ، ... و كل ما له علاقة بالذاكرة الشعبية القوية . فهو يحمل شحنة ثقافية تجعل منه أحد أوجه الجمال الإبداعي في رصيد الإنسانية جمعاء؛ لأنه نتاج ماض يعكس طبيعة فكرية تتعدّد أوجهها ، و يختزن في

تجاويف سردياته إمكانات النهوض بالأمّة الجزائرية لتدارك مواطن ضعفها، وتراجعها وانكسارها بعد تغييب مسألة الهوية الوطنية، ونشوب صراعات فكرية بين أطياف مجتمعها، وإهمال بعض الحقب التاريخية. فانطلق الروائي الجزائري مُقتنعا بحقيقة الانتماء، وحتمية الاستناد إلى الماضي الإنساني لخلق استراتيجية جديدة في الإبداع وتحقيق تميز على مستوى الأداء. وسعى إلى مواكبة عصره، مراعيا تحدياته الكبرى في زمن الحداثة المُثقل كاهله بأزمة التاريخ، وصراع الإيديولوجيات وجدلية الهو والأنا، ... فعبّر عن روح شعبه

وسبر أغواره المعرفية، بأداة سردية تجسّد الجمالية، وتعكس النوايا الإيديولوجية السياسية، وتقدّس تاريخ شعبه باستلهام البطولات والمناقب؛ أبرزها حرب التّحرير الوطنية . ما أضفى على النّص الروائي سمة الاستقلالية، والانفتاح على المخزون المحلي والأجنبي، وبرزت ظاهرة توظيف عناصر التراث شكلا ومضمونا في أعمال روائية [1]عديدة برؤية حداثية، تقوم على تحويل النّصوص القديمة ، الشّفوي منها و المكتوب وفق مقتضيات الواقع الرّاهن بوعي جاد ، و استخدام فعّال ينمُّ عن فعل استراتيجي يعكس وجهة نظر المبدع في قالب فني .

والقارئ لروايات ابن هدوقة يتمظهر له التراث السردي وعناصره على هذا النحو :

04-أ-1-الأسطورة:

يواجه الباحث عائقين اثنين في ضبط مفهوم الأسطورة؛ أولهما يتمثل في تداخلها مع أشكال قصصية[2] كالملحمة،

[1] -الطاهر وطار (الحوات والقصر، الشمعة والدهاليز،...). واسيني الأعرج(تغريبة بني عامر الزوفري، سيدة المقام، ...). جيلالي خلاص (طيور في الظهيرة، حمائم الشفق ، ...).

[2]-**الملحمة** هي قصة شعرية طويلة مليئة بالأحداث غالباً ما تقص حكايات شعب من الشعوب في بداية تاريخه . **الخرافة** هي الاعتقاد أو الفكرة القائمة على مجرد تخيلات دون وجود سبب عقلي أو منطقي مبني على العلم والمعرفة .وترتبط الخرافات بفلكلور الشعوب، حيث أن الخرافة عادة ما تمثل إرثًا تاريخيًا تتناقله الأجيال.**القصة الشعبية** هي عمل أدبي ينقل أخبار السلف و تجاربهم و تقاليدهم شفويا .

الخرافة، القصّة الشّعبية،... وثانيهما مردّه إلى تنوع حقول المعرفة المتناولة للأسطورة فكرة ومفهوما وتوظيفا. فما يراه الأديب في استحضار الأسطورة وتوظيفها يختلف تمام الاختلاف مع ما يراه غيره في الأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم النفس ، ...

04-أ-01-01- الأسطورة لغة :

مأخوذة من الفعل (سطر)، ومنه سطر الكتاب يسطره سطرا، واستطره، أي كتبه. والجمع منه أساطير على شاكلة أحدوثة وأحاديث وهي أباطيل « لا نظام لها، واحدتها إسطار وإسطارة بالكسرة وأسطيرة وأسطور وأسطورة بالضم. وقال قوم: " أساطير جمع أسطار و أسطارٌ جمع سطر " و قال عبيدة : جمع سطر على أسطر ثم جمعت أسطر على أساطير.»[1] في مثل قوله عزّ وجل :﴿ و قالوا أساطير الأوّلين ﴾[2] فهنا يرى الزجاج ورود خبر لابتداء محذوف حيث يكون المعنى و قالوا: الذي جاء به أساطير الأوّلين ؛ أي سطّره الأولون و كتبوه في صحائفهم. ومن معناها : الأكاذيب والأباطيل ، نحو قوله تعالى:﴿ و قالوا أساطير الأوّلين اكتتبها فهي تُملى عليه بكرة و أصيلا﴾[3] و التسجيل و التقييد في مثل قوله تعالى : ﴿ن ① و القلم و ما يسطرون ② ﴾[4] . و سطر أحدهم قولا : جاء بأحاديث باطلة و شبه ضالة في قالب « قصة خرافية أو تراثية و عادة ما تدور حول كائن خارق القدرات ، و أحداث ليس لها تفسير طبيعي.»[5] وواقع

---

[1] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج 04، ص 363.

[2] -سورة النحل ، الآية 24.

[3] -سورة الفرقان ، الآية 05.

[4] - سورة القلم ، الآيتان : 01 و 02.

[5] - إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، ط5 ، التعاضدية العمالية ، صفاقس ، تونس ، 1988م ، ص 27.

حقيـــــقي ، و إنـــما تعـــود إلى عالـــم خيـــالي افتـــراضي ضمتـــه بعض « قصـــص الماضيـــن و أحاديثـــــــــهم و كلامهـــــم .»[1]

و لفـظ الأسطـورة ذاتـــــــــه يونانـــــي الأصـــل ، دخـــل اللغـــة العربية نتيجة الاحتكاك ، وحصل فعل التأثّر بالثقافة اليونانية؛ أي أنـه مأخـــــوذ من كلمـــة ISTORIA التـــي تعني الحكايـــة ، ثـم توسع معنـاه ليشمـــل فعـــل الحكي و الســـرد و عالـم الخرافـة ، و كل ما له علاقة بحقل الإبداع و التأليف .

<u>04-أ-01-02- الأسطـــــــــــــورة اصطلاحـــــــــا</u> :

هـــــي حكايـــــة تتنـــاول أحـــداثا تاريخيـــة ووقائـــــــــع تتجـــــاوز تصـــوّرات العقـــــــل ، و تـــروي ماضـــي جماعـــــــــــات من البـــــــشر كـــــــــانوا أبطـــــــالا خارقيـــــــــن فـــــــوق بقـــــــاع الأرض ؛ أي « تـــــــــروي تاريـــــــــخا مقـــــــــدسا ، (و تســـــرد) حـــــدثا جـــــــرى في الزمـــن البـــــدئي الـــــــــزمـــــــن الخيـــــــالي ، زمـــــن البدايـــــات ، بعبـــــــارة أخـــــرى ، تحـــــــــكي لـــــــــنا الأسطـــــــــــورة كيـــــــف جاءت حقيـــــــــقة مـــــــا إلـــــــى الوجـــــــــود ، بفضـــــل مآثـــــــر اجتـــرحتها الكائـــــنات العليـــــــا .»[2] لفهـــــــم عالمهـا و تفسيـــر علاقتـــــــــه و تساؤلاتـــــــه حول الطبيـــــــــعة و الكـون ، في قالـــب فكـــــــــــري فلسفـــــي يضـــــــم « حكايـــــــــة مقدســـــــــــة يلعـــب أدوارهـــــا الآلهـــة، وأنصـــاف الآلهـــة. أحداثـــها ليـــست مصنـــــــــوعة أو متخيـــلة ، بـــــــل وقائـــــع حصلـــت في الأزمنـــة الأولـــى المقدســـة ، إنـــــــــــها سجـــل أفعال الآلهـــــة ، تـــلك الأفعال التي أخرجت الكـون من لجـــة العلمـــاء ، ووطـدت نظـام كلّ شـــــــيء قائـــم ، ووضعـت صنيعـة أولـــى لكـــلّ الأمـــور الجاريـــة في عالـــم البشـــر.»[3] و تنـاقلتهـــا مشافهة ، و رسّختـها في المخـــزون الجمعي و أضفـــت عليـــها صفـــة الإيـــمان المطـــلق – على عكـــس الخـــرافـــة- وأصبـــحت« موضع اعتـــــــقاد»[4]وقـــاسم مشتـــرك بيـن كثيـــر من المجالات المعرفيـــة والدراســـات والأبحـــاث الإنسانـــية. واهتـــم بهـــا علماء الاجتمـــاع والمؤرخـــون والفلاسفـــة والأنثـــــــروبولوجيون والأدبـــاء

[1] - أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، ج01، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989م ، ص 167.

[2] -مرسيا إلياد ، مظاهر الأسطورة ، تر : نهاد خياطة ، ط1، دار كنعان للدراسات و النشر ، دمشق ، 1991م ، ص 10.

[3] - فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، ط10، دار علاء الدين ، دمشق ، 1993م ، ص 19.

[4] -خليل أحمد خليل ، مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، ط3، دار الطليعة ، بيروت ، 1986م ، ص 8.

...و رأوا فيها وسيلة لإحلال التوازن بين الإنسان و بيئته، وتحرير العقل من سطوة الواقع، والتحليق به إلى العالم الماورائي في وعاء فني ذي دلالات وإيحاءات تُطبع بها التجربة الإبداعية، التي تقوم على التشخيص والتمثيل والتجسيم، وتنفر من التحليل والتعليل في تصور الواقع المعيش بـ : « طقوس و شعائر تبدأ من الإيماء والإشارة والحركة البسيطة، ثم الحركة الراقصة... والحركة البدائية التي تُكرّر طبقا لقوالب محدّدة.»[1]

04-أ-01-03- أنواع الأسطورة: تنوعت الأساطير بناء على المجالات المعرفية التي احتوتها وطبيعة اختصاص الدارسين وتكوينهم؛ إذ قسّمها أحمد كمال زكي[2] إلى أربعة أقسام :

***-الأسطورة الطقوسية** : ترتبط بالعبادة و ما تستوجبه من طقوس ، كأسطورة "أوزوريس[3] " في مصر.

***-الأسطورة التعليلية (التفسيرية)**: تفسّر الظواهر الطبيعية كالرعد، وانفجار البركان، والزلزال وغيرها من التغييرات الكونية التي يقف وراءها – في نظر أصحابها- كائن روحي معين. ***-الأسطورة الرمزية** : هي قريبة من الأسطورة التعليلية ، تُعبر عن فكرة دينية أو كونية .

***-الأسطورة التاريخية**: هي حكاية تضم عناصر تاريخية ، و مجموعة خوارق عجيبة تتناقل من جيل إلى جيل رواية، ككحاية " داحس و الغبراء " عند العرب ، و " حرب طروادة " عند الإغريق، وملحمة "جلجامش" عند البابليين .

و يرى " فراس السواح " [1] أن الأسطورة تتميز بـ :
*الثبات ؛ أي يبقى نص الأسطورة ثابتا

[1] -مختار السويقي ، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، ط1، دار المصرية اللبنانية ، 1993م ، ص 25.

[2] - ينظر : أحمد كمال زكي ، الأساطير ، ط2، دار العودة ، بيروت ، 1979م ، ص 46-52.

[3] -أسطورة أوزوريس هي القصة الأكثر تفصيلًا وتأثيرًا ضمن الأساطير الفرعونية تدور أحداثها حول جريمة قتل الإله أوزوريس، فرعون مصر، وعواقب هذه الجريمة.. ، توضح الأسطورة السمات المميزة لكل شخصية من الآلهة الأربعة محور القصة وكيف أن كثيرًا من العبادات في الديانات المصرية القديمة يرجع أصلها إلى هذه الأسطورة.

فتـــــــــــرة طويلـــــــــــة .

المؤلف ؛ لأنّهـــــــــا نتاج جماعي و ليس فرديا .

أنصاف الآلهة أدوارهـــــــا الرئيســـــــة .

موضوعاتـــــــها بالجديـــــــة و الشموليـــــــــة (الحياة ، الموت ، الوجود ،...) .

*تجـــــــري أحداثـــــها في زمـــــــن مقدس .

*ذات صـــــــــلة بالجانب الدينـــــــي (أفعال طقوسيـــــــة ، ...) .

*تعتبر قصـــــــة مقدسة و ذات سلطـــــــة عظيمـــــــــة على عقـــــــول الناس و نفوسهم .

*الأسطـــــــــــــورة مجهـــــولة

*تتولى الآلـــــــــهة و

*تتميـــــــــز

بـــــــرزت ظاهـــــــــرة توظيـــــــــف الأسطـــورة شكـــــلا و مضمونـــــــا عند ابـــــــن هدوقـــــــة في روايتـــــــه" الجـــــــازية والدراويـــــــش "، التـــي تعامـــــــل فيهـــــا مع التّـــــــراث بنـــــــوعيه؛ الشّـــــفوي والمكتـــــــوب ليـــــقف شاهـــــدا على وجـــود تجربـــة فنّيـــــــة جـــــديدة، تـــهدف إلـــــى خلـــق آفـــــاق جديـــــــدة على التاريـــخ والمجتـــــــمع، ومن شأنـــها التّنقـــــيب عن كـــــلّ طاقـــــة فنّيـــــة تُســـهم في إثـــــراء عالمـــه الرّوائـــي ، مثل :

<u>أسطـــــــــــورة إســـــــاف و نائـــــــــلة</u> :

استـــــــحضر ابن هدوقـــــــة أسطـــــورة إســـــاف ونائـــــلة الثـــــنائي المعـــــروف عنـــد العـــــرب بعلاقـــــــة الحـــــب التي تسبـــــبت في مسخـــــــهما؛ وهـــــما « صنـــــمان كـانا لقريـــــش وضعهمـــــا عمـــــرو بن يـــحيى على الصـــــفا والمـــــروة. وكـــان يذبـــــح عليهـــما تجـــــاه الكعبـــــة، وزعـــــم بعضـــهم أنهـــــما كانا من(قبيـــــــلة) جرهم ، إســـــاف بن عـــمر ونائلـــــة بنت سهـــــل ففجـــــرا في الكعبـــــة فمســـــخا حجـــــرين عبدتـــــهما قريـــــش، وقيـل كان رجـــلا وامـــــرأة دخـــلا البيـــــت فـــوجـــدا خـــلوة فوثـــــب إســـــاف على نائـــلة، وقيـــــل فأحـــــدثا فمســـــخهمـــــا الله حجـــــرين . » [2]

---

[1] - ينـــــــظر : فراس السواح ، الأسطورة و المعنى ، ط1، دار علاء الدين ، دمشق ، 1997م ، ص 12-14.

[2] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج :09 ، ص 06.

وأورد ابن هشام القصة ذاتها ، نحو قول ابن إسحاق :« واتخذوا إسافا ونائلة على موضع زمزم ينحرون عندهما، وكان إسافا ونائلة رجلا وامرأة من جرهم هو إساف بن بغي و نائلة بنت ديك أحدثا في الكعبة فمسخهما الله حجرين .» [1]

فابن هدوقة استخدم هذه الأسطورة عند حديثه عن علاقة الأحمر بالجازية الحلم؛ حيث الأحمر يمثل إسافا، والجازية تمثل نائلة، إذ يقول : « .... أرى زردة ضخمة حول زمزم، دراويشها يهتفون بنائلة وإساف العشيقين الذين كتب عليهما المسخ ثم القداسة، وتبدو لي نائلة في صورة الجازية، وإسافا في صورة الأحمر .»[2]

ومن خلال فحوى قوله يظهر أنه لم يستحضر القصة لتعريفنا بما كان يحدث في عهد الأمم الغابرة، وإنّما لتصوير أمر غريب على المجتمع الجزائري أو سلوك حضاري دخيل يجسد العلاقة الجنسية وسط جوّ ريفي محافظ يقدس ما يوافق الشرع وينفر من كل ما يُسيء إلى معتقده؛ لأن المجتمع ولاسيما الريفي منه لا يزال يعيش بعقلية تقليدية في عصره الحاضر، إذ لا يقبل اجتماع رجل وامرأة إلّا بضابط شرعي يبرّر ذلك. وكل ما عداه يؤدي إلى نهاية حتمية، كحال مصير الطالب الأحمر .

[1] -ابن هشام ، السيرة النبوية ، تح و ضبط و شر ووضع الفهارس : مصطفى السقا إبراهيم الأبياري و عبد الحفيظ شلبي ، دار المعرفة ، بيروت ، ص 82.

[2] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص110.

وإذا كان إسراف ونائلة يشيران إلى الفجور والتمرّد والخلاعة والغرام الذي يجلب الخزي والعار ثم المسخ، فإن الجازية ترمز للقداسة والعفة، والبراءة والطُهر. والأحمر يرمز إلى الثورة والتمرّد على كل ما هو سائد طمعا في إحداث تغيير جذري ينهض بالحياة الرّيفية لتواكب المدينة وتستفيد من مستجدات التحضر والتقدم التي تفرضها الحياة العصرية. يهدف ابن هدوقة من وراء هذا الاستحضار إلى إبراز علاقة المقدس بالمحرّم وهما شيئان لا يمكن التوليف بينهما في عقلية سكان دشرة " السبعة " الذين يولون أهمية بالغة لمكان العبادة (جامع السبعة)، ولا يرضون تدنيس طهره بالحب غير الشرعي، والاتصال الجنسي الخليع. ومن خلال هذا الجمع بين المتناقضات يكون ابن هدوقة قد وثّق« الروابط القائمة بين الجازية رمز المثالية والتحول والروحانية بالأحمر رمز المادية والتخطيط.»[1] وفجرّ قضية معاصرة تتمثل في تمدّن الريف الجزائري ، و انصهاره في أفعال دخيلة دون سابق إنذار، كقضية الجنس وسط غياب الثقافة الجنسية .

<u>أسطورة أوديب</u> : لم يكتف ابن هدوقة في إنتاجه الروائي بالتراث المحلي بل تعداه إلى نظيره الأجنبي ، إذ كان في بعض الأحايين يغرف من معين الأدب اليوناني، شأنه في ذلك شأن الروائيين الجزائريين المتأثرين بالثقافة الغربية ، على درجات متفاوتة .

[1] - صالح مفقودة ، المرأة في الرواية الجزائرية ، ط1، دار الهدى ، الجزائر ، 2003م ، ص 198.

ففي روايته"الجازية والدراويش" استحضر أسطورة أوديب Myth ddip التي تعدّ من أعرق الأساطير اليونانية وأشهرها، حيث تقول الجازية : « لكن مأساتي أنني لن أتزوج زواجا حلالا في وقت منظور... جاءت إلى البيت وأنا صغيرة امرأة غريبة الأطوار تقرأ اليد. أنبأتني أنني آكل عشبة، تنبت في جبلنا، لا يعرفها أحد، تبقيني صغيرة حتى اليوم الذي أتزوّج فيه زواجا حلالا. وأنّ أزواجي الأولين لن يكونوا شرعيين سيكونون أزواجا حراما. وأنّ كلّ واحد منهم يلاقي حتفه عندما يظن أنّ الحياة استوت له ...»[1] في هذه المقولة السردية يظهر عامل التأثّر والتأثير بوضوح؛ حيث تشترك الجازية وأوديب في المصير المأساوي الذي رسمه لهما القدر؛ فالجازية أنبأتها العرّافة بأن أزواجها الأولين يكونون أزواجا حراما؛ أي أنها ستغتصب، وتقع بعدئذ في المحظور. وقد عاش أوديب الحدث ذاته؛ حيث لحظة إنجاب أمّه له، أوحى الإله أبولو إلى أبيه بأنّ هذا الولد سيقتله، ففكر في خطة تنجيه، إذ أمر أحد الرعاة بأخذه ورميه من أعلى قمّة. لكن الراعي أخذته رأفة به، وتركه على أرض مستوية أين لقيه أحد الرعاة، وعاد به إلى مدينة كورنثيا وتبناه الملك " بوليب" و زوجته " ميروب " اللذان كانا عاقرين، و سرّا به أشدّ الإسرار. وفي أحد الأيام تعرض أوديب إلى شتم من قبل بعض الصبية

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 71.

حيث أطلعه أحدهم عن أصله الحقيقي؛ أي أنه لقيط، فثار غضبا واتجه إلى دلفي ليستشير الإله أبولو، وحين وصوله أبلغه كهنته بتلك اللعنة المتوارثة في آل لايوس وأنه سيقتل أباه و يتزوج أمه. ولكنهم لم يخبروه بوالديه الحقيقيين، اللذين كان يعتقد أنهما في كورنثيا ، فخرج منها فارّا لينجو من قضاء الآلهة. و في طريقه إلى مدينته الأم " طيبة " اعترضت طريقه الضيقة عربة، وطلب منه قائدها التنحي جانبا فاسحا المجال لمرور العربة ومن فيها، إلاّ أن أوديب أبى ذلك فحدث عراك بينه وبين راكبي العربة، نتج عنه قتل أوديب صاحب العربة، و فرار بقية الركاب ، و تابع أوديب طريقه، و لم يكن يعلم أن المقتول أباه. و لما وصل إلى " طيبة " انتهى إلى علمه نبأ وجود خطر محدق يهدد أمن أهالي البلدة و يعكر صفو حياتهم. و مصدر هذا الخطر وحش يقال له " أبا الهول " جاء إلى طيبة و ربض عند أسوارها فوق صخرة عظيمة عالية، يتربص بكل من مرّ به ، ليسألله عن حل لغز محيّر ، فإن أفلح في الجواب صرع أبا الهول، و إن لم يفلح صرعه أبو الهول . و مع تزايد عدد القتلة يوما بعد يوم أعلنت طيبة أن من يُخلصها من الوحش الضاري جزاؤه تولي عرش البلدة، و التزوج بالملكة " جوكاست " التي ترملت ، فتحمس أوديب للقاء أبي الهول ليصرعه و ليتجنب قضاء الآلهة ، فكان له ذلك. ثم نُصب ملكا على طيبة و تزوج بالملكة وأنجب معها ابنين و بنتين ، و كان عادلا في حكمه إلى أن أتى وباء الطاعون الذي حصد أرواح المئات دون معرفة سبب ذلك فأرسل مبعوثا إلى معبد دلفي لاستشارة الإله أبولو ، وليلتمس العون و الحل فكان جوابه بأن لا سبيل لرفع ذلك الوباء إلا بثأر أهل طيبة لملكهم من قاتله .

فأعلن أوديب أمام الجميع توليه أمر القاتل، وبعد تحرّ كثير، وبحث مستفيض انكشفت الحقيقة له ... إنه قتل أباه، وتزوّج أمه، و أدرك حينئذ أنه لا مناص من قضاء الآلهة ففقع عينيه و هام في الأرض تائها ، و انتحرت " جوكاست " شنقا .

ويظهر من خلال هذا العرض المختصر أن أوديب امتلك الشجاعة و القدرة على إنقاذ مدينة طيبة من الوحش الضاري الذي ظل جاثيا يحصد أرواح أهاليها ردحا من الزمن. و الحال ذاته مع الجازية التي أخرجت الدشرة من الظلام الحالك

إلى النـــــــور الســـــاطع، وأزاحـــــــــت اللثـــــام عن كل عـــــــــرف فاســـــــــد، و ملأت حيـــــــاة السكـــــــان خصوبـــــــة و نمـــــــاء .

العـــــــــــدد الأســـــــــــطوري :

عمـــــــد ابن هـــــــدوقة إلى تكـــــــــــرار العـــــــدد سبعـــــــــة في روايـــــــة " الجـــــــازية والدراويـــــــش " بشـــــــكل لافـــــــت للانتبـــــــاه، لـــــــما له من قداســـــــة أسطوريـــــــة في التـــــراث الإنســـــــاني؛ حيـــــث احتـــــل مكانـــــة عاليـــــة في التفكيـــــر البدائـــــي لشـــــعوب المعمـــــورة جميعهـــــم خاصـــــة على مستـــــوى ممارســـــة كـــــلّ أنـــــواع السّحـــــر والشّعـــــوذة، والتّقاليـــــد الشّعبيـــــة والطقـــــوس الفولكلوريـــــة، والمعتقـــــدات الباطلة التّـــــي يرّوج لهـــــا كهنـــــة وعرّافون يـــــدّعـــــون الغيـــــب، وينقـــــلون أخبـــــاره في قـــــوالب فنّيـــــة لا تخـــــلو من الشّـــــركيـــــات و الأباطيـــــل .

استنفـــــدت الطاقـــــة الأسطوريـــــة لهـــــذا العـــــدد، فوظّـــــف توظيـــــفا ينـــــمّ عن ولـــــع الـــــراوي وميـــــله نـــــحو الذّاكـــــرة الشّعبيـــــة لإظهـــــار سذاجتـــــها، وقصـــــر بصيرتـــــها في احتـــــواء طبيـــــعة ما يحـــــدث من أمـــــور مسطّـــــرة ومقدّرة، وتجـــــلّى ذلك في أكثـــــر من موضـــــع، نـــــحو قولـــــه : «... رقـــــمي سبـــــعة ، رقـــــم الحجرة أيـــــضا سبـــــعة ! بالقـــــرية جـــــامع يدعـــــى" السبـــــعة "! »[1]

إضـــــافة إلى ارتبـــــاط هذا العـــــدد بالمكـــــان استنفـــــارا منـــــه، وطلبـــــا لمـــــا هو أوســـــع وأرحـــــب له تعلّـــــق شديد بأوليـــــاء الدشـــــرة، نـــــحو قولـــــه:«يـــــقال عن الجـــــامع إنـــــه مدفـــــون به سبـــــعة أوليـــــاء، لـــــهم من يخلفـــــهم أبـــــد الدهـــــر! كـــــلـــــما مـــــات سبعـــــة جـــــاء من بعـــــدهم

[1]- عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 07.

سبعة! يعبر السكان عن ذلك بعبارة متداولة بينهم: « سبعة يغباو و سبعة ينباو »![1]

ويواصل تكراره تنديدا بخطر مثل هذه الخرافات على عقول قاطني الأرياف ورفضا للرضوخ والاستسلام لأوامر المخيلة الشعبية، نحو قوله: « قطيع السبعة» [2] الذي يقدم قربانا للأولياء، ويشترط فيه أن تكون عناصره جميعها ذكورا، ولا تذبح إلّا بعد دورانها سبعة أشواط حول من ترى فيه الدشرة الصلاح ووجاهة الرأي، إذ يقول : «لابد أن تطوف الأكباش والعجل سبع مرات حول الشامبيط أو ابنه ثم تذبح بعد ذلك ! »[3]

لجأ ابن هدوقة إلى هذا العدد « لما يحمله من دلالات لها ارتباط وثيق باعتقادات شعبية »[4] لا يزال مفعولها حاضرا إلى يومنا هذا – في بعض المناطق – حيث يعتبر عددا جالبا للحظ، وطاردا للعين والحسد، ومفعّلا للسحر والشعوذة لدى أمرة الجن، هذا من جهة. ومن جهة أخرى له شأن كبير حيث يتكرر في كثير من الطقوس الدينية، كالطواف حول الكعبة سبعة أشواط ورمي الجمرات السبع، والسعي سبعة أشواط بين الصفا والمروة. إذا هو يختزن قيمة

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 53.

[2] - المصدر نفسه ، ص 60.

[3] - المصدر نفسه ، ص 181.

[4] -محمد بشير بويجرة ، الشخصية في الرواية الجزائرية ، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1986م ص 125.

روحية تنمّ عن تأثّر صاحبه بمحتوى النّص المقدّس ومحاولة محاكاته فنّيا؛ إذ تكرّر العدد ذاته في القرآن الكريم في أكثر من موضع، نحو قوله تعالى ﴿ وقال الملك إنّي أرى سبع بقرات سمان يأكلهنّ سبع عجاف وسبع سنبلات خضر و أخر يابسات ﴾[1]

لكن إذا أمعنّا النّظر في طريقة استحضاره يتراءى لنا أنّه يعكس عقلية شعبية

ساذجة، تهوى الهروب إلى الروحانيات لاعتقادها أنّها مجلبة للسّعادة والهناء ومصدر نفحاتها ونشواتها عند الشعور بالضيق، أو بأي خطر محدق؛ حيث تهدأ النفوس بعد هلعها، وتستقرّ الأفئدة بعد اضطرابها، وكأن التسبيع يدير مفاتيح الفرج و الحظ .

<u>أسطورة الحمار الذهبي لأبوليوس</u> :

استحضر ابن هدوقة التّراث الرّوماني تأكيدا على عالمية الأدب الجزائري، وسعة أفق القارئ الجزائري، وتنويها بمكانة الأدباء المحليين، من خلال إشارته إلى وجود كاتب جزائري قديم يعود إلى العهد الرّوماني، قام بتأليف عمل فنّي يجاري العالمية مضمونا و إبداعا.

وللإشارة أنّ عامل التأثر بثقافات الأمم الغابرة يظهر أثناء حديث الطيب السجين مع

[1] -سورة يوسف ، الآية : 43.

رفيقه الشاعر، حين يسأله هذا: « هل قرأت " حمار الذهب " لأبوليوس ؟ - لا أعرفه .

- أبوليوس أو " آبولى " كاتب جزائري قديم في عهد الرومان، كتب رواية سمّاها "حمار الذهب" هي هذه في صفحاتها الأولى يخاطب القارئ هكذا :

- أخذ الكتاب و بدأ يقرأ ...

"سوف تبتهج عندما ترى كائنات بشرية تغيّر طبائعها وخلقاتها لتأخذ أشكالا أخرى. ثم بحركة معاكسة تتحول من جديد إلى صورها الأولى...»[1]. والأمر ذاته تحويه رواية أبوليوس المليئة بالأسطورة والسحر والخرافة؛ حيث تروي أحداث تحوّل الإنسان إلى حيوان، كحال لوكيوس الذي تحول إلى حمار، أو إلى طائر مثل حال السيدة بامفيلة. كلاهما يعيش بعقل بشري، تمرّ عليه أحداثا أدبية وخرافية ساخرة. تطلب الخادمة فوتيس من البطل لوكيوس الاستعداد لحضور عملية سحرية لا مثيل لها، يتمّ على إثرها تحوّل السّيدة بامفيلة إلى طائر بومة. واشترطت عليه أن تجري الأحداث في الخفاء (الظلام) وبطريقة جد سرية . تحضر السيدة بامفيلة مرهما سحريا خاصا وتدهن به كامل جسدها بعد أن تجردت من ثيابها تماما، واستحضرت الأرواح و قامت بكل الممارسات السحرية ... وشيئا فشيئا أخذت تتحوّل إلى طائر بعد أن نما فيها الريش القوي، وتكونت المخالب، ثم طارت بجناحيها إلى الفضاء ... بينما كان لوكيوس يشاهد العملية السحرية ليلا وسرا من خلال شق في الباب انتابه فضول كبير، وغمرته رغبة ملحة في تحوّله

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص173.

إلى طائر يجوب الفضاء ، فطلب [1] من صديقته فوتيس مساعدته في تحقيق مراده، فأبدت تحفظها في بادئ الأمر خوفا من عدم رؤيته ثانية. لكن لوكيوس أقنعها بعدم ارتكابه حماقة في حقّها ، إذ يقول :« ... فأنا حريص– و لو جبت الفضاء كلّه بأجنحة نسر، أوكنت رسول رب الأرباب، أو عامل أسلحته المرح– على أن أعود وشيكا بعد الحرمان الرائع إلى عشي الدافئ ! أقسم لك بعقد شعرك الجميل ، التي شبكت بها أرواح حياتي أنني لا أريد امرأة غيرك أنت يا حبيبتي فوتيس .»[2]

و هذا ما تمّ بالفعل؛ إذ يتجرّد لوكيوس من ثيابه، و يدهن جسمه بالمرهم (مرهم الحظ)، ثم يحاول تحريك ذراعيه ليتحول إلى طائر، و إذا به يتحوّل إلى حمار ذي حوافر، و ذيل طويل ، وفم متسع يعلوه منخاران متسعان، و أذنان طويلتان وفقد حينئذ صوته البشري، و حركاته الطبيعية [3] ، و لم يبق له من الصورة الآدمية إلّا العقل، حيث يقول : « أما أنا فقد احتفظت بعقلي البشري ، مع أنّي كنت قد تحولت من لوكيوس إلى حمار نقل على أتمّ ما يكون . [4]»

حدث هذا التحول غير المرغوب فيه عن غير قصد من صديقته فوتيس ؛ فبدل أن تعطيه مرهم الكمال و الجمال ، أعطته مرهم المسخ و البشاعة .

استدعى ابن هدوقة هذا العنصر الفني عن قصد ليقف شاهدا على انقلاب شخصية الإنسان، وتغيّر أحواله من موقف إلى آخر، ومن سلوك إلى آخر، ومن فكرة إلى أخرى؛

[1] - ينظر : أبوليوس لوكيوس ، الحمار الذهبي ، تر : أبو العيد دودو ، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، 2004م ، ص 89.

[2] - المرجع نفسه ، ص 90.

[3]- ينظر : المرجع نفسه ، ص 90-91.

[4] - المرجع نفسه ، ص 91.

فالشاعـــــــــــر في بدايـــــة حديثـــــــــه أظهـــــــر كامـــــــل ولائـــــــه وحبـــــــه للنقابـــــــة، ثم فجـــــــــأة عدل عن قـــــــــراره بسبـــــب عدم وقـــــوف النقابـــــــة في صفـــــــه، حالـــــــه حال الحربـــــــــاء التي تتـــــــــخـــــذ ما يتواءم مع طبيـــــعتها الأصلية (اللون). وهـــــــو الأمـــــــــــر نفســـــه الذي حـــــــدث في الجزائـــــــــر سنة 1964م ، أيـــــــن اختفـــــــت الصـــــــداقة، والمسانـــــــــــدة، وانصـــــــهر الولاء في الطّـــــمع الشخصـــــــي، واعتـــــــلاء الكرســـــي بدافـــــــــع إنقـــــــاذ الجزائـــــــــر من الهاويـــــــــة، والسيـــــــــــر بـــــها إلى بـــــــــرّ النجـــــاة. و دفـــــــع الثـــــمن الطيـــــب، الذي لم يخـــــطر ببالـــــه يومـــــــا أن "الملح يـــــــــدوّد (يفسد)" ويصبـــــح الشريـــــك غليـــــلا وخصيـــــما في الملّـــمات؛ إذ قضـــــــى زهـــــــرة حياتـــــه (شبابـــــــه) في سجـــــــن يتوفّـــــــــر على كل ضروريـــــــات الحيـــــاة، بمـــا فيها الكماليـــــات نحو قـــــــوله (الطيـــــــب) :« ... أخـــــــذت علبـــــــة " الكارطـــــــون " وضعتـــــها في حجـــــــري ... أجـــــــد ما قالتـــــــه صافيـــــــة للضابـــــط (مدير الســـــجن): حلـــــــواء و شكولاطـــــــة و سقائـــــــــر. أنـــــــــاول علبـــــات السقائـــــــــر إلى رفيـــــقي

- و أنـــــــــت ؟ -

أنا لا أدخـــــــــــــن . –

سجيـــــــــن و لا تـــــدخن ؟ »[1]

يخـــــــلو (الســـــجن)من الاتـــــصال بالعالـــــــــم الخارجـــــي؛ تلك الرؤيـــــة الحالمـــــــة التي كانـــــت تراود الطيـــــب بين الفينـــــــة والأخـــــــرى، يستشـــــــف فيها أحـــــــوال حبيبتـــــــه (الجزائـــــــر)، التي بقـــــــي قلبـــــه معلقـــــــا بها – رغـــــم القهـــــــر و العزلـــــة – إلى درجـــــــة أنه لا يفتـــــأ يذكـــــــرها حتى في مجالـــــس الحديـــــث اليومـــــي إذ يقـــــول متضايـــــقا من الشاعـــــــر:« ... ناولتـــــه شيئا من الحـــــلواء والشكولاطـــــة. في

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص170-171.

الواقع كنت أود أن يصمت لأتمكن من استعادة ذكرياتي المتصلة بصافية.»[1] ثم يحدث نفسه قائلا :

« لابد من المقاومة ...» [2] و هذا ما تم بالفعل؛ إذ أثبتت براءته بعد أن لقي الشامبيط مصرعه. وخرج الطيب للحياة متنعما بخيرات البلاد ، و إن لم تسنح له فرصة اعتلاء كرسيّها ثانية ، وأثبتت طيبته وولاءه لها بالمثل الشعبي السائر « الملح ما يدّود !» [3]

04-أ-02-القص الديني :

القصّ في اللغة معناه القطع، و اقتفاء الأثر ، و الإخبار بالحديث ، إذ يقول عبد الكريم الخطيب : « و نحن حين ننظر في المعنى اللغوي للقصّة نرى أن أصل اشتقاقها يتلاقى مع المفهوم الذي قام عليه أصل التسمية للقصص القرآني ... فالقصّة مشتقة من القصّ و هو تتبع الأثر . » [4]

ويقال : « قصّ فلان الخبر أي أتى بقصته من قصتها ، و أصله من قص الأثر؛أي تتبعه متى عرف صاحبه أين سلك ...»[5] للاستدلال على أحداث مضت ، و الوقوف على الآثار الباقية لمختلف الأمم ، و الديانات بهدف معرفة الوقائع و أخذ الدروس و العبر منها . وفي الاصطلاح، يقول مناع القطان : « قصص القرآن : أخباره عن أحوال الأمم الماضية

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص172.

[2] - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] - المصدر نفسه ، ص 196.

[4] -عبد الكريم الخطيب ، القصص القرآني في منطوقه و مفهومه ، دار المعرفة ، بيروت ، دت ، ص 44.

[5] -أحمد بن يوسف بن عبد الدايم ، عمدة الحفاظ في تفسير أشواق الألفاظ ، ج3، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1996م ، ص 312.

، و النبـــــــــــوآت السابقـــــــــة ، و الحوادث الواقعـــــــــــة .»[1] أي أن القـــــــــص القـــــرآني يشمـــــل أحـــــوال الأمـــــــــم الغابـــــــرة ، كحال قـــــــوم عاد و ثـــــــــمود و فرعـــــــــون ، و يضـــــم قصـــــــص الأنبـــــــياء و الوقائـــــع التي جـــــرت في زمانـــــــــهم عليهـــــــــم السلام أجمعيـــــــــن .

وفـــــــــي روايـــــــــة الجازية والدراويش استحضـــــر ابن هدوقـــــــــة بعـــــض قصـــــص القـــــرآن الكريـــــــم، أحدهما بشـــــكل صريـــــح ومباشـــــــر، نحـــــــو قولـــــه :« ... إن هـــــــاجر عندمـــــــا عادت إلى إسماعيـــــــل لم تجـــــــده، وجـــــدت في مكانـــــــه سيـــــــارة فخمـــــــة بأربـــــــعة أبـــــــواق، يركبـــــــها رئيـــــس لشركـــــــة متعـــــددة الرؤوس كأفعـــــــى الأساطيـــــــر !»[2].

والآخـــــــر بشكـــــل ضمنـــــي، نحـــــــو قول الطيـــــب:« وأقـــــــول في نفســـــي: ما أغبـــــى الجازيـــــة تحيـــــا بالمستقبـــــل في أرض زمانـــــها ماض مستمـــــــرّ، ينبـــــغي إغـــــراق المـــــاضي أولا. إغـــــراق الدراويـــــش. إغـــــــراق السبعـــــة. إغـــــــراق القريـــــة بســـــد تبنيـــــه الأيـــــدي العاريـــــة؛ لكـــــي تبـــــدأ حيـــــاة أخـــــرى في قريـــــة أخـــــرى، تـــــلد رجـــــلا جديـــــدا من الصـــــفر، لا يعـــــرف الشامبيـــــط، ولا قيـــــد الدركـــــي ، و لا الدراويـــــش !»[3]

يُـــــظهر هذا المقـــــطع السّـــــردي رغبـــــة الطيـــــب السّجيـــــن في إحـــــداث تغييـــــر جـــــذري ينـــــجم عنـــــه تطـــــهير شامـــــل لرؤوس الفـــــساد، والدكتـــاتورية، ودعـــــاة التخلّـــــف. ومن خـــــلال تكـــــراره كلمـــــة " إغراق " لأكـــــثر من مـــــرة يعـــــيد قصّـــــة

[1] -مناع القطان ، مباحث في علوم القرآن ، ط7، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ص 300.

[2] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 110.

[3] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 11.

سيدنا نوح عليه السّلام و قومه في حادثة الطّوفان ، الذي كان طوق نجاة لهم جميعا ، و سببا في تطهير أرضهم من الفساد والشّرك والظّلم. لكن التطهير الذي يرمي إليه ابن هدوقة هدفه إصلاح الذات ثم المجتمع، وهذا لن يتأتى إلّا بإرادة قوية ، و رغبة ملحّة في إحداث التغيير، ومعالجة الوضع . و إذا كان الإغراق في قصة نوح عليه السلام حقق التطهير والتغيير الشامل لأمّة بأكملها؛ إذ لم يبق فيها إلا الصالحون. فإنّ الإغراق عند ابن هدوقة حال دون تحقيق هدفه الأسمى، الماثل في الرؤية الإصلاحية وحبّ التغيير، والوقوف في وجه الفساد.

04-أ-03-المثل الشعبي : يعدّ المثل الشّعبي أحد أشكال التّعبير كثيرة الشّيوع، والتّداول بين مختلف شرائح المجتمع؛ إذ يعكس مشاعرها، ويجسّد تطلعاتها، و ينقل موروثها عبر مختلف الأزمنة و الأمكنة ضمن ذاكرة شعبية حيّة تحفظ تجارب السّلف للخلف .

حظي المثل بإقبال واسع من قبل اللغويين والأدباء الأنثروبولوجيين، وتعدّدت تعاريفه، وتباينت مدلولاته بناء على وجهة كلّ باحث، وطبيعة اختصاصه .

01-تعريف المثل : **أ-**

لغة: المثل في اللغة مأخوذ من مادة (م ث ل)، ومنه :« مثل (بكسر الميم) كلمة تسوية ، يقال : هذا مثله و مثله (بالفتح) شِبْهُه و شَبَهَه بمعنى ؛ قال ابن بري : الفرق بين المماثلة و المساواة أن المساواة تكون بين المختلفين في الجنس و المتفقين ؛ لأنّ التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد و لا ينقص . وأمّا المماثلون إلّا في المتفقين ، تقول : نحوُهُ

كنحـــــــوِهِ و فقهُـــــــهُ كفقهِهِ، و لونـــــه كلونه . فإذا قيل : هو مثـــــــله على الإطلاق فمعناه : أنه يسُدُّ مسدّهُ ، و إذا قيل هو مثله في كذا فهو مساو له في جهة دون جهة . »[1]

و المثـــــــــل هو الضرب و الصفة ، نحو قول الجوهري : « ... مثل الشيء أيضا صفته ، قال ابن سيده : و قوله عز وجل: ﴿ مثل الجنة التي وعد المتّقون﴾[2] قال الليث مثلها هو الخبر عنها (أحوالها و صفاتها) »[3]

ومنه : العبرة في مثل قوله تعالى : ﴿فجعلنّاكم سلفا و مثلا للآخرين ﴾[4]

والخبر، نحو قوله عز وجل : ﴿ و لمّا يأتكم مثل الذين خلوا من قبلكم ﴾[5]

والحكمة وإيضاح الحق ، نحو قوله تعالى : ﴿ إن الله لا يستحي أن يضرب مثلا ما بعوضة فما فوقها ﴾[6]

والاعتراض، في مثل قوله تعالى : ﴿ و أمّـــــــا الذين كفروا فيقولون ماذا أراد الله بهذا مثلا ﴾[7]

ب – اصطلاحا :

المثـــــــــل له بعد ودلالـــــــــة فكرية ومعنوية، مصـــــــوغ في: « عبارة قصيرة تلخـــــــص حدثا ماضيا أو تجربة منتهيـــــــة ، و موقف الإنسان في هذا الحديث أو هذه التجربة ، في أسلوب غير شخصي ، و أنه تعبير شعبـــــــي يأخـــــــذ شكل الحكمـــــــة التي تبـــــــنى على تجربة أو خبرة مشتركـــــــة .»[8] فهو يكســـــر البناء الداخلي للروايـــــــة ، فتتـــــعدد أصوات فواعلـــــها ، التّـــــي تريـــــد إثبات وجودهـــــــا ، و فرض هيمنتها الفعلية على بعضها البعض .

---

[1] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج11، ص 610.

[2] -سورة الرعد ، الآية : 35.

[3] - ابن منظور ، لسان العرب ، مج11، ص 611.

[4]-سورة الزخرف ، الآية 56.

[5] - سورة البقرة ، الآية 214.

[6] - سورة البقرة ، الآية : 26.

[7] -سورة البقرة ، الآية: 26.

[8]- أحمد أبو زيد ، دراسات في الفلكلور ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1972م ، ص 311.

والمثـــــــــل قول موجـــــــــــز، مشحـــون دلاليا ، « من أجـــــــــــلّ الكلام و أنبله و أشرفـــــــــــه و أفضله .»[1] بموجبه تتباين الأصوات بناء على طبيعة الأحداث . فيكتسي حينئذ الخطاب الروائي صبغـــــــــــة إبداعية و جمالية تجعل منه نصّـــــــــــا مفتوحا متّسع الأفق « يعكس الحياة الاجتماعية و العقلية و السياسية و الدينية في مرحلة من مراحل الزمن عبر تلمس المفردات المتصلة بعلاقة الإنسان بذاته و بما حوله .»[2]

والمثـــــــــل هو « صوت الشعب .»[3] المعـــــــــــــــرب عن أحواله بلغة أصدق ، و دلالة أبلغ « تتسم بالقبول و تشتهر بالتداول فتنقل عمّا وردت فيه ، إلى كل ما يصح قصـــــــــــــده بها ، من غير تغيير يلحقـــــــــــها في لفظـــــــــــــها .»[4] الموجز ذي المعنى الكثيف و الإيحاء الشديد إلى إرث ثقافي يلخص علاقة الإنسان بنفسه و بعالمه الخارجي المحسوس منه و الماورائي .

عمـد ابن هدوقة في أعماله الروائية إلى إيراد أمثال شعبية كخلاصة لتجارب المجتمع الجزائري ، و دليل عاكس لقيمه الحضارية و الاجتماعية . فعكـس المثل الشعبي عنده حياة الشخوص الروائية ، و نقل سلوكاتهم ، و بين طبيعة مواقفهم المستندة أساســـا إلى انتماءاتهم داخل البنية الاجتماعية الواحدة. وعلى إثـــــــر هذا تعددت أمثاله، و تباينت لغتـــــــها بين الفصحى و العامية ، موضحة على هذا النحو :

* (**الملح ما يدّود**) [5] مأخوذ من الأصل العربي " من يصلح الملح إذا فسد " و يساق هذا المثل عادة للتعبير عن مشاعر الثبات نحو المحبوب و إظهار الوفاء له ، مثلما فعلت الجازية ؛ تلك المرأة الريفية التي أخلصت ودّها للطيب السّجين ، و حافظت على وعدها رغم الظروف القاسية التي عاشتها في غيابه .

*(**الشّجرة لا تهرب من عروقها**)[1] يعود إلى المثل العربي : " الشجرة الخارجة عن عروقها مذبالة"، فهو ينم عن شدّة تعلق الإنسان بأنسه الجاف . و يظهر جليا أثناء رفض الأخضر الجبايلي وزوجته فكرة بناء القرية الجديدة ذلك المشروع الذي نادى به الشامبيط لتوسيع أطماعه ، و إبقاء سكان الدشرة في ألم و معاناة تحد من آفاق مستقبلهم .

---

[1] -أبو الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، جمهرة الأمثال ، ج1، ط01، ضبطه : أحمد عبد السلام ، تح : أبو هاجر محمد سعيد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1988م ، ص 10.

[2] -أماني سليمان داود ، الأمثال العربية القديمة (دراسة أسلوبية سردية حضارية) ط01، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، 2009م ، ص 270.

[3] -أحمد أمين ، فجر الإسلام ، ط09، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1964م ، ص 61.

[4] -جلال الدين السيوطي ، المزهر في علوم الأدب و أنواعها ، ج1، ط01، دار إحياء الكتب العربية ، بيروت ، ص 486.

[5] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 196.

*(**الموت يعطي راحة**) [2] هذا النوع من الأمثال تفرضه طبيعة حياة البداوة المحفوفة بالمشاق ، و ظروف العيش المضني .

*(**إذا شبعـــــــــت الكرش تقول للرأس غني لي**) [3] هو مثل شعبي عربي سائر فحواه :" البطن إذا شبع قال للرأس ألا تغني" ؛ يقال هذا المثل هروبا من الواقع المعيش ، حيث تضعف نفوس القرويين البسطاء في مجابهته ، و تجنح إلى الغنـــــــــــــاء و الرّقص هروبا من الواقع .

*(**انس الهم ينساك**)[4] يقال للتخفيف من شدة الفاجعة ، و طي صفحة ماض أليم أملا في مستقبل يشفي القلب من كلومه .لما أخبر (بالضم) الشيخ علاوة بالعلاقة غير الشرعية التي وقعت فيها نعيمة بنت أخيه المجاهد ، أظلمت الدنيا في عينيه ، و لم يعد يقوى على مجالسة أقرانه في الأفراح و المناسبات ، أخذ يفكر في كل ما ينسيه و يزيل همومه و يخفف عبء حياة الحاضر التي لم يقو عليها .

*(**اللي خاف سلم**) [5] يقال عادة لتفادي الوقوع فيما لا يحمد عقباه . و هو الأمر ذاته الذي حدث مع ابن الصخري صاحب النفوذ ، و الثروة الطائلة اللتين سهلتا له مهمة الاستحواذ على أملاك سكان الدشرة ، و زرع الرعب وسط نفوسهم التي أصبحت عاجزة عن تغيير حالها ، مفضلة الصمت بدل الدخول في خصام لا تقوى على خوضه .
*(**تعلم حرفة و اخفيها**) [6] ينطبـــــــــق هذا المثل على الإنسان الذي يتعود على نمط معيشي معين و لا يرضى عنه بديلا . و هذا ما ينطبق على الفتاة نفيسة التي اعتادت حياة الاتكالية على كل ما هو جاهز ، لاسيما في إدارة شؤون البيت . ما دفع العجوز رحمة إلى نصحها بتطعيم ثقافتها بحرف يدوية تحفظ لها البقاء ، و تسد حاجياتها اليومية .
*(**فطور الصباح ربح**)[7] مأخوذ من قولهم (المعروضة تربّح) و هي صيغة تفاؤل ، و بشارة خير و أمل لاسيما في وقت البكرة ، حين تقسّم الأرزاق و تحصل البركة . و يقال في الغالب الأعم للإنسان الذي ينفر من موقف أو وضع

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 15.

[2] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 177.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 67.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 59.

[5] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 208.

[6] - عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص31.

[7] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 225.

إنساني جديد ، مثلما حدث مع دليلة التي رفضت تناول الفطور الذي أعدته صديقتها نصيرة . *(**كلمة لا ذكر و كلمة نعم أنثى**) [1] يساق دلالة على التحلي بالشجاعة و القوة في مواجهة الشدائد ، و اتخاذ المواقف الفحولية من جهة ، ومن جهة أخرى يحيل إلى تقزيم المرأة ، و التقليل من مواقفها ، و عدم احترام آرائها . *(**الدنيا بالوجوه و الآخرة بالفعايل**) [2] ساقته العجوز ربيحة تعبيرا عن رفضها سياسة التمييز التي انتهجها السكان لصدها عن العمل بالمدرسة بحجة أن ابنها حركي ، لكن رغم هذه المعاناة لم تفقد صبرها ، و لم تحزن على فعل لم يكن لها فيه دخل .

*(**المكتوبة على الجبين ما يمحوها اليدين**) [3] يعد هذا المثل صيغة استسلام و ذريعة فشل بالنسبة للإنسان الذي يرضى بحاله و لا يحاول البتة تغييره ، و إن كان كل ما في الوجود عرضة للإزالة و التحوّل من حال إلى أخرى .

04-أ-04- التّداخل النّصّي في رواية ''الجازية والدراويش'':

التداخل النصي نظرية جديدة لظاهرة قديمة تداولها العرب القدامى و اصطلحوا عليها تسميات مختلفة كالتلميح ، الإشارة ، الاقتباس ، الإغارة ، النقائض ، المعارضات و السرقات [4] ، ... فحوى هذه النظرية أنّ النّص يولد محمّلا بترسّبات ثقافية تُستدعى عفويا عن طريق الاستحضار أو بالقوة من خلال تقنية الاستشهاد . و يتحول على إثر ذلك النص إلى بؤرة لمجموعة من النّصوص السّابقة تجمعهم علاقات شكلية أو مضمونّية ، و إلى جملة إحالات مرجعية تذوب في النّص اللاحـــــــق بطريقة واعية أو غير واعية ، فتحدث تفاعلا ايجابيا يقوم على التشـــــــرب و التحوير فتُـــــــنمّى الأفكار، و تتعدّد الرّؤى و يتسع أفق القراءة المنتجة للانهائية المعنى أو الدلالة المخفية بين تجاويف البنية النسقية للنص ضمن فضائه الفكري الجديد و المغاير .

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 17.

[2] - المصدر نفسه ، ص 200.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 279.

[4] -السرقة الأدبية نوعان : أ- سرق محمود متمثل في الابتداع ، النقل ، التوليد ، الزيادة.
ب-سرق مذموم متمثل في : الاتباع ، الاحتذاء ، السلخ ، المسخ ، النسخ .

و القارئ لرواية " الجازية و الدراويش " يتراءى له ذلك التعالق النصي و التفاعل الايجابي عن طريق الاستحضار الصريح و الضمني لنصوص سردية تراثية ثمّن بها ابن هدوقة محتوى نصّه الرّوائي ، ووسع بها وجهات نظره حول الفن الروائي المتناول لحيثيات الواقع الجزائري بالنقل و التشخيص ثم العلاج .

و للإشارة أنّ ابن هدوقة في رسم شخصية الجازية اعتمد على رافدين ؛ أحدهما أجنبي ، يتمثل في تغريبة بني هلال والآخر محلّي يتمثّل في نجمة كاتب ياسين .

04-أ-04-01-حضور تغريبة بني هلال :

تعكس السّيرة الهلالية جزءا من التّراث السّردي العربي ، الذي يمتزج فيه الشعر بالنثر ، و الواقع بالخيال ، والعمل البطولي بالجانب الإنساني . و تقدّمه في أسلوب بسيط ، يعرض البطولات التاريخية و المآثر الإنسانية لقبيلة بني هلال .

عمد ابن هدوقة في بناء روايته على شخصية محورية تتمثل في "الجازية" استنادا إلى جازية بني هلال التي عرفت بالجمال و الحنكة و الشّجاعة و الإقدام ، و بالرّغم من عدم استقرارها بسبب المعارك التي كانت تخوضها في سبيل قبيلتها ، وما ينجم عنه من حزن إثر فقدها أفراد قبيلتها فردا فردا. وكانت تهوى التّحرّر من كلّ قيد ، و التّضحية دفاعا عن شرف القبيلة ، وقداسة الموطن . و إذا كانت الجازيتان تتقاسمان الصفات ذاتها فإن كلا منهما تختلف نهايتها عن الأخرى ؛ حيث الهلالية لقيت مصيرها على يد ذياب ، والجزائرية لم تكن نهايتها محددة المعالم ما يفتح المجال للتأويل الذي يكشف عن المضمر و المخفي بين سطور المؤلف ؛ إذ لا معنى للنص إلّا بوساطة القراءة المنتجة . و ابن هدوقة في استحضاره للجازية كشخصية تراثية لم يكن بهدف اجترار آثار الماضي و إقحامه في ديمومة الحاضر، وإنما جعل من هذا المستحضر رمزا أسطوريا يعرض من خلاله حالة الجزائر قبل الاستقلال و بعده ؛ حيث سُلبت حريتها ، و هويتها : الدين ، اللغة و التاريخ .

فمنحها شحنة دلالية في قالب رمزي كثيف ذي إيحاءات جديدة تعكس هموم الواقع الرّاهن وتتماشى و رؤية صاحبها ، وتلبّي خلجات نفسه الدّفينة ؛ حيث تمكن من جعلها رمزا شاملا يصلح إسقاطه على المرأة الجزائرية خاصة و العربية عامة ، التي ترفض الرضوخ لكل مغريات الحياة

الغربيـــــة ، و الوقـــــــوع في شـرك نوايـــا أفـــرادها ، و تـــؤكد صلابتـــها و ثباتـــها ضـــد كـــــلّ من يريـــد تدنيـــس عرضـــها و النيـــل من خصوصيتـــها .

ويمكن من جهـــة أخـرى أن تكـون صـــورة الجازيـــة تجسيـــدا للوطـن الأم الذي يقـــــف في وجـه الأعـــداء ، و يصـــــدهم عن حرمتـــــــه، رغـــــم ما ألمّ به من داء، فهـي صـورة صادقـــة لجزائـــــر ما بعـــد الاستقـــلال؛ حيـــــــث الـــــمد الاشتـــراكي كان قـــــــــويا ثم تراجـــــعت إيديولـــــــوجيتـــــــــــه فاســـحة المجـــــــال للعولـمة التي اجتاحـــــت العالم بأســـــــــــــره ، و فرضـــت هيمنتـــها على مختـــلف المستويـــات (الاقتصاد،الأدب، المجتمع، السياســـة، ...) وجســدت الواقـــــــع بكـــــــل تناقضـــــاته .

04-أ-02-04-تماهي نجمة كاتب ياسين وجازية بن هدوقة :

يلتقـــــــــــي الأديبان في الرؤيا نفســـــــــــها، والمتمثلة في التخلّص من الماضي التّعيس والحاضـــــــــر المؤلم طمعا في مواكبة مستقـــــــــــبل مزهر واعد بالأمل. فالقارئ للجازية يستحضر شخصية " نجمة "[1] عفويا لتقاربهما مفهوما ودلالة ؛ حيث " نجمة " « تمثل قمة العطاء بالنسبة لكاتبها و للكتاب الجزائريين الآخرين ، علما أنّ كاتب ياسين نفسه كان متأثرا (فيها و باعتراف منه) برواية "يوليسيس" لجيمس جويس ، و بـ " الصخب و العنف " لفولكنز . لكن يظل لكل كاتب عبقريته الخاصة ، و أجواؤه الفنية ، و قدراته الإبداعية التي صوّر بها شخصياته ، و السياق التاريخي لأحداث روايته ، و المضمون الفكري و الثقافي و الاجتماعي الذي ضمنه إياها. » [2] في حين تمثل جازية بن هدوقة نموذج المرأة العربية الحكيمة و الذكية ، التي تشارك الرجل اتخاذ القرار لحسها الفائق ، و براعتها في شحذ الهمم الفاترة ، إلى جانب ميزة الشجاعة و البطولة اللتين جعلتا منها قبلة للمشورة ، ومحل نزاع بين خطّابها الذين لم تلق لهم بالا ؛ إذ آثرت المصلحة العامة على مصلحتها الذاتية من مشاعر ، و عواطف و أحاسيس .

---

[1] - "نجمة" رواية جزائرية صدرت عام 1956م . وهي من أجمل مؤلفات كاتب ياسين وأنبلها ، الذي كان مناضلا في حزب الشعب الجزائري وصحافيا ومسرحيا . كتبت بأسلوب "فني متميز سهل وسلس" حاملا لعبارات واضحة تستلهم بطولات السلف المجسدة في مدن سرتا ، عنابة ، قرطاج ، سير يوغرطة والأمير عبد القادر .عالجت الرواية ظاهرة استعباد الشعب الجزائري واستعمار الأرض المغاربية ككل. وقد رافق المعنى الثنائي "الحب- الثورة" سائر فقرات "نجمة" التي تمثل "الأم والحبيبة والجزائر" . التي تعكس عالمية تفتحها وعدلها وحبها للآخر وفي حلتها وأخلاقها وسلوكياتها وتضامنها مع المظلومين والمضطهدين في مختلف بقاع المعمورة .

[2] -أحمد منور ، التداخل النصي بين جازية ابن هدوقة و نجمة ياسين ، مجلة اللغة و الأدب ن العدد :13، جامعة الجزائر ، ديسمبر 1998م ، ص 131.

01-من الناحية اللغوية : اسم نجمة يطلق على نوع من الشجر الأخضر[1] الجميل المظهر ، و كثير النفع و العطاء. و هي مؤنث الفعل " نجم " ، ومعناه ظهر أو طلع ، و لها خاصية الجرم السماوي في الإضاءة و العلو و الارتقاء ما يجعلها صعبة المنال ؛ إذ لا أحد يستطيع لمسها أو حتى الاقتراب منها ، و من اقترب منها لفحه نورها ، و كان مصيره « مصير الزهرة التي يحرم شمها .»[2]

و اسم الجازية في شقه اللغوي يعني الجزاء ثوابا أو عقابا [3].

02 – من ناحية المدلول و الانتماء : فنجمة لها علاقة وطيدة بالشكل الخماسي الذي تبدو به الجزائر على الراية الوطنية [4] و الجازية تحيل إلى الوطن الأم ، و إلى النخوة العربية و الإسلامية و كلاهما مستمد من السيرة الهلالية .[5]

03- من ناحية المنشأ و التكوين ، كلاهما عاش ظروفا اجتماعية صعبة ، و أزمات نفسية جدّ حادّة ؛ فنجمة نشأت يتيمة الأب ، و تخلت عنها أمها في الثالثة من عمرها ، و تبنتها امرأة عاقر تدعى اللافاطمة .[6]

و الجازيـــــــــــة هي الأخرى خرجت إلى الوجود عديمة الأهل ؛ حيث ماتت أمها أثناء الوضع ، و ذهب أبوها إلى الحرب و لم يعد . و تكفلتها إحدى القرويات الفضليات تدعى " عائشة بنت منصور " .[7]

04- من ناحية الزواج ، كلاهما تزوج زواجا غير مرغوب فيه ؛ فنجمة تزوجت كمالا نزولا عند رغبة مربيتها اللافاطمة التي رأت فيه حماية لها من الظلم و الاضطهاد ، حيث تقول : « إنّه رجل طيب ، دمث الأخلاق ، حلوّ المعاشرة حتى يخيل للمرء أنه ليس ابن أمّه ؟ من ذا تريدين بعلا ؟ أتريدين جلفا يبيع حليّك و مصوغك ؟ أتريدين سكيرا ؟ .»[8] يهتك عرضك ، و يلطخ نسلك ، و يدوس شرف نسبك .

---

[1] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج :12، ص 568.

[2] -كاتب ياسين ، نجمة ، تر : محمد قوبعة ، المؤسسة الوطنية للطباعة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1987م ، ص 186.

[3] - ينظر: ابن منظور ، لسان العرب ، مج :14، ص 143.

[4] - أحمد منور ، التداخل النصي بين جازية ابن هدوقة و نجمة ياسين ، ص133.

[5] - السيرة الهلالية هي إحدى السير الشعبية العربية، وهي عبارة عن ملحمة طويلة تغطي مرحلة تاريخية كبيرة في حياة بني هلال المعروفة بهجرة بني هلال، وتمتد لتشمل تغريبة بني هلال .و هي السيرة الأقرب إلى ذاكرة الناس، والأكثر رسوخًا في الذاكرة الجمعية. وتبلغ نحو مليون بيت شعر. وإن أضفى عليها الخيال الشعبي ثوبًا فضفاضًا باعد بين الأحداث وبين واقعها، وبالغ في رسم الشخصيات.

[6]- كاتب ياسين ، نجمة ، تر : محمد قوبعة ، ص 109.

[7] - ينظر : عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص ص 24-25.

[8]- كاتب ياسين ، نجمة ، تر : محمد قوبعة ، ص70.

فالجازية في ريعان شبابها أنبأتها قارئة الكف بأنّ « أزواجها الأوائل سيكونون من (زيجة) الحرام ، و يلاقون حتفهم الواحد بعد الآخر ، ثم تتزوج زواجا حلالا يشهده كل دراويش القرية .»[1]

05-من ناحية الجمال ، فالبطلتان لهما جمال يفوق تصوّر العقل البشري ، و « يحمل سحرا خاصّا و غموضا لا تفسير له ، يفتتـــــــــــــــن كل من يراهما من الرجال و يسلبه إرادته ، و يجعله أسير هواهما .»[2] فنجمة لما رآها أحد عشاقها « للمرة الأولى عن كثب اهتزّ قلبه لها بعنف.»[3] و طار فرحا أملا في الظفر بها زوجة . و الجازية هي الأخرى سحرت الطيب ، و أرهبته ، و جعلته يقول في قرارة نفسه : « حقرت نفسي أمامها ، امتلكني حزن غريب و أنا أرى نفسي تصغر كلّما رفعت بصري إليها ، إنّ جمالها مخيف ، إذا ابتسمت يهتّز الوجدان إليها ، و إذا تكلمت تنفتح النفس كلية لاحتضان كل ذبذبات صوتها. »[4]

06-من الناحيـــــــــــة الأسطورية ، لهما سمة أطلقت عليها الباحثة بوطالب اسم " مظهر اللعنة " Paspect maléfique [5] في شخصية نجمة ؛ أي كل من ظفر بإحداهما لحقت به اللعنة و أصابه الخزي و العار ، حيث يقول مصطفى أحد عشاق نجمة : إنها ليست سوى « إرهاص الخيبة .»[6]ومصدر الهلاك لنا ، و منبع شؤم لأهلنا . و نجمة ذاتها تعقد العزم على الانتقام من خطابها ، فتقول : « سأحبسهم في سجني ما داموا يحبونني ، و سيكون القرار الفصل في يد السجينة .»[7]

و الحال ذاته مع الجازية التي كانت مثل « النار تحرق كل من يقترب منها .»[8] ومن أراد التعلق بها أو الزواج منها تحل به اللعنة ؛ حيث « أنّ (جلّ) خطابها تحيق بهم الكوارث قبل أن يتربع حلم الزواج في رؤوسهم .»[9] فالطالب الأحمر دنا منها و راقصها ، و هتك ستـــــــــــرها فوجد مقتولا . و الطيب بن الأخضر الجبايلي تعلقّ بها ، و كسب

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص77.

[2] - أحمد منور ، التداخل النصي بين جازية ابن هدوقة و نجمة ياسين ، ص135.

[3] - كاتب ياسين ، نجمة ، تر : محمد قوبعة ، ص87.

[4] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص76.

[5] - Zoubida Boutaleb,Réalité et symbole dans N'ejma ,o.p.u Alger , 1983, p 69. نقلا عن أحمد منور، التداخل النصي بين جازية ابن هدوقة و نجمة ياسين ، ص137.

[6] - كاتب ياسين ، نجمة ، تر : محمد قوبعة ، ص87

[7]- المرجع نفسه ، ص 69.

[8] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص163.

[9] -المصدر نفسه ، ص 152.

ودّها فخطبها ، فألصقت به تهمة قتل الأحمر و أغلب سكان الدشرة « تعذبوا ، و سجنوا ، و حلموا السنين الطويلة ليحصلوا على نظرة واحدة منها و لم يستطيعوا .»[1]

07-من ناحية الحـــــــــدث ، تشترك البطلتان في ثنائية الحضور و الغياب ، فهما دائمتا الغياب في معظم فصول الروايتين ، لا تظهران إلّا قليلا ، و لا تتحدثان إلاّ أقل من ذلك ، و لا يأتي ذكرهما في الغالب إلاّ بضمير الغائب .[2] لكنهما حاضرتان في أقوال أبطالهما ، و في تفكيرهم ؛ فنجمة طيف يلازم عشاقه في حلّهم و ترحالهم . و الجازية تنسج بها حكايات الرعاة ، و تطبع بها رقصات الدراويش ، و يزيّن بها الحديث النسوي ، لاسيما أنها « أخرجت الدشرة من سبات القرون، وأعطتها حياة حافلة خصبة بدل حياتها الميّتة. تضحك صباحا فتنتشر ضحكتها أغاني عذابا في العشايا تغنيها الفتيات والرعاة (...) أشيعت حولها ألف خرافة ، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية ...»[3] صاحبة الحكمة و المشورة الصائبة .

08- من ناحيـــــــة عدد الخطاب ، كلاهما له أربعة خطاب ؛ فنجمة حلـــــــــم كل من مراد ، الأخضر ، مصطفى و رشيد ، و الجازية تهافت إليها كل من الطيب ، الأحمر ، عايد و ابن الشامبيط للظفر بها .

غير أن الخطاب جميعهم يفترقون في طبيعة الحدث ، و يجتمعون في الهدف و الغاية ؛ فخطاب نجمة تجمعهم صلة القرابة بينهم و بينها ، بالإضافة إلى المكان (قبيلة كبلوت) الذي وحدهم وزاد من تلاحمهم . و خطاب الجازية ، رغم تباينهم في الرؤى ، جمع بينهم عامل الحب المحاط بالمصالح و الأطماع ، و النابع من عامل الحقد و الكراهية للغليل / الخصم ، و المؤدي إلى قتله في الغالب الأعم مثلما حدث للأحمر[4] الذي لم يكن حبّه لها عفيفا خالصا من كل شائبة ، و إنّمـــــــا كان مليئا بأفكاره حول مشـــــــــــروع الثـــــــــورة الزراعية ، إذ في أول لقائه بها « لم يتحدث أمامها عن حبه ، تحدث عن عيون تسيل من أعلى ، عن شموس تخرج من الأرض ، عن مناجل تحصد الأشعة ، عن مستقبل يتجه كلية إلى المستقبل .»[5]

---

[1] - ينظر: عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص171.

[2] - أحمد منور، التداخل النصي بين جازية ابن هدوقة و نجمة ياسين ، ص136.

[3] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص25.

[4] -ينظر : أحمد منور، التداخل النصي بين جازية ابن هدوقة و نجمة ياسين ، ص138.

[5] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 18.

والشامبيط أراد مسح عار الشمبطة، فخطبها لابنه لـ« يتوج اسمه بهالة النور التي صنعتها بندقية أبيها ،ودماؤه (الزكية الطاهرة) ... [إنه] يريد مسح عار الشمبطة عن جبينه كما قال السكان .»[1]

والأخضر بن الجبايلي رأى فيها مجلبـــــــــــة للبركة و الرزق ، فأقنع ابنه الطيب بضرورة الزواج بها، حيث يقول:

« الجازية ليست فتاة ، هي حياة من دخلت داره فاض خيره و علا نجمه .»[2] ثم قبلت الجازية عرض بن الجبايلي و رضيت بالطيب زوجا ، و أظهرت إشفاقها عليه ، خوفا « من دسائس الآخرين .»[3] و ذلك ما كان في الحسبان ؛ إذ حيكت حوله تهمة قتل الأحمر، و شهد سكان الدشرة « أنه هو القاتل و رضوا ذلك ؛ لأن القتل – عندهم- في هذا المقام يستوجب الشرف، و من ثمة فهو شرف المقاتل .»[4]

و عايد - هو الآخر- وفّى بوعد أبيه ، و عاد إلى الوطن ليتزوج بها . لكنه فشل في تحقيق حلمه ، و لم يحظ حتى برؤيتها ،إذ يقول مخاطبا ابن الجبايلي : « الجازية حلم ، و الأحلام لا تتحقق لكل الناس .»[5]

يظهر مما سبق أن كلتا البطلتين جسّدت أحداث فترة زمنية معينة ، و عرضت واقعا مؤلما يشوبه الصراع أحيانا و التنافس أحيانا أخرى . فإذا كانت نجمة عالجـــــــــــت فترة ما قبل الاستقلال التي تستوجب شحذ الهمم ، و تعبئة النفوس ، و توحيد الصف لطرد الغزاة ، فإن الجازية اهتمت بفترة ما بعد الاستقلال ، التي احتدم فيها الصراع على الماديات ، الذي تولد عنه الطبقية الفاحشة و كثرت الأطماع ، و توسعت حدود الملكيات الخاصة (البرجوازية)، و ساد الإقطاع و عمت الفوضى ، و استفحلت البيروقراطية بمختلف صورها .

04- ب-أبعـــــــــــاد توظيـــــــــــف التراث السردي:

عـــــــــــرف المجتمع الجزائري بعد الاستقلال عديدا من التحوّلات السّياسّية و الاجتماعية و الثقافية و الاقتصادية كان لها أثر بالغ في النّفوس، وتأثير كبير على الأدباء و المثقفين الذين لم يتوانوا في دراسة طبيعتها بالتّحليل و التّفسير لأبعادها المختلفة ، و مضامينـــــــــها الفكرية المتباينة ، و دلالاتها العميقة نتيجة واقع معيـــــــــش

---

[1] -المصدر نفسه ، ص 25.

[2]- المصدر نفسه ، ص 73.

[3] - المصدر نفسه ، ص 76.

[4] - المصدر نفسه ، ص 97.

[5] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 221.

تعقدت صوّره و اتّسعت دائرة التّساؤل فيه لتشمل كل ما هو تاريخي ، و سوسيوثقافي يستوجب الإصلاح ، و النظرة المتأنية التي من شأنها إحداث تغييرات تتسم بالتّجديد و التطوير ، و إيجاد حلول لمشكلات رهينة واقع حقيقي يفرض على المثقّف رصد تلك اللحظات بهدف تشخيصها و علاجها ، استنادا إلى المادة التراثية ذات التنوّع الثّقافي و الأدبي ، الذي يسهم في تجديد الوعي بآليات تسمح بمواكبة التّطورات الحاصلة على مختلف الأصعدة ، و بتقديـــــــــم رؤى نقدية من شأنها تفسير حيثيات الواقع ، و إزالة ملابساته بكيفيات تتناسب و مذهب صاحبها و توجهاته المعرفية و الإيديولوجية ... لقد كان

الروائي ابن هدوقـــــــــــة من بين المهتمين بالتراث ، لاسيما السردي منه ؛ لأنه رأى فيه إمكانية عرض اليومي ومختلف أنماط الحياة الشعبية ، و تتبع مواضع التحجر الفكري و تطوراته العائدة إلى الظروف التاريخية التي شهدتها الجزائر قبل الاستقلال ؛ حيث استوحى أمورا كثيرة من التراث و ضمها بشكل حديث في أعماله الأدبية و تصدى بكل شجاعة للظروف التي مرت بها الجزائر . فكانت أعماله الروائية ثورة ثقافية ضد العادات و التقاليد التي تروم دون تحقيق حداثة راقية لا تتجاهل الماضي الذي يمثل جزءا من فكرنا وحياتنا، إذ يقول : « إن أي ممارسة إبداعية وروائية تكون بمنأى عن الشعب ، و قفزا على تراثه و مقوماته ... تكون ضربا من العبث واللاجدوى.» [1]

والمطّلع على نصوصه الروائية يظهر له التراث السردي بمضامين مختلفة الأشكال ومتعددة الرؤى والأبعاد التوظيفية على هذا النحو :

04- ب-01-البعد الفكـــــــــــــري و العقائـــــــــــــدي :

تناولت الرّواية الجزائريـــة قضية الهويـــة [2] التي لازمت الواقعية بكلّ أشكالها ، فارضة نفسها على المستوى السّوسيوثقافي و السّياسي و الدّيني ؛ حيث انكبّ أصحابها على نقل الجزئيات و تتبّع تفاصيل حياة الفرد والجماعة من منطلق تخصيص الظواهر و الشّخصيات و رصدها في مظاهرها المتميـــــــزة ضمن إطار زمكاني يعمل على بلورة الوعي ، و جعله أكثر جاهزية و قابلية للتصدّي للواقع بهدف تغييره و تطويره .

تعدّ رواية السّبعينات ، لاسيما المكتوبة بالعربية تجربـــــــة سردية رائدة ، و نقلة نوعيّة ناجحة في تعريـــة الواقع ، وكشف حقائقه، وتشخيص ظروفه و ملابساته ؛ فحينئذ « فُسح المجال أمام الحرف العربي للتعبير عن نفسه ، و

---

[1] -حوار أجراه الكاتب المصري أبو المعاطي أبو النجا مع الروائي عبد الحميد بن هدوقة ، و نشر في مجلة العربي الكويتية عام 1987م.

[2] - تُعرفُ الهويّة في اللّغة بأنّها مُصطلحٌ مُشتقٌّ من الضّمير هو؛ ومعناها صفات الإنسان وحقيقته، وأيضاً تُستخدمُ للإشارةِ إلى المَعالم والخصائص التي تتميّزُ بها الشخصيّة الفرديّة . أمّا اصطلاحاً فتُعرفُ الهويّةُ بأنّها مجموعةٌ من المُميّزات التي يمتلّكها الأفراد، وتُساهمُ في جعلهم يُحقّقون صفة التفرّد عن غيرهم، وقد تكون هذه المُميّزات مُشتركة بين جماعةٍ من النّاس سواءً ضمن المجتمع، أو الدّولة. ومن التّعريفات الأُخرى لمصطلحِ الهويّة أنّها كلُ شيءٍ مُشترك بين أفراد مَجموعةٍ مُحدّدة، أو شريحة اجتماعيّة تُساهمُ في بناءِ مُحيطٍ عامٍ لدولةٍ ما، ويتمُّ التّعاملُ مع أولئك الأفراد وفقاً للهويّة الخاصّة بهم.

رصدت الرواية العربية في الجزائر كل تحركات الماضي و تطلعات المستقبل ، في نماذجها الروائية المختلفة الأهواء والانتماءات ، و التي تصبّ كلها في الرافد الأعظم ، المتمثل في الثورة ، باعتبار أن الفن له القدرة الكافية على تجسيد حلم الثورة الشعبية .»[1] ذلك الهاجس الذي قام عليه النص السّردي الجزائري ، مُعربا عن مختلف التحولات الفكرية والسّياسية و الاجتماعية و الثّقافية في قالب فني إبداعي ذي ثراء و تنوّع و شمولية .

لقد شكلت تيمة الثّورة التّحريرية المنطلق الفعلي لمختلف الأنواع الأدّبية في الجزائر ، و زادت من توحد وجهات النظر الفكريـــــــــــة و الفنّية ، و التفافها حول القضية الوطنية كمكسب يزيد من شرعيتها ، و يُقرُ بأحقيتها في فعل النّضـــــــال والمقاومة .

عرف المجتمع الجزائري بعد الاستقـــــــــــلال تحوّلا جذرّيا ، دفع بالجميع إلى البحث عن أسباب التّحرّر بمختلف صوّره واستدعاء الماضي كجسر واصل بين الحاضر و المستقبل ، و يعمل على تجاوز السّائد ، و زعزعت الثّابت (تقويض المركز)، و التّخلّص من الهيمنة الإيديولوجية [2] ، و الصّراعات الفكريّة ، و إظهار طبيعة المعتقدات الشعبية، المتمثلة في « كلّ ما يؤمن به الإنسان من أفكار تتعلقّ بالعالم الخارجي و ما وراء الطبيعة ، ... قد تكون في الأصل نابعة من نفوس أبناء الشّعب ذاته عن طريق الكشف ، أو الإلهام ، أو أنها معتقدات دينية كالإسلام و المسيحية ، ... ثم تحوّلت مع مرور الزمن إلى أشكال جديدة من الاعتقاد المغاير لما يحظى بالقبول الرسمي من رجال الدّين الذين

---

[1] -ينظر : بشير بويجرة محمد ، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970م-1983م) ، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1986م ، ص 13.

[2] -الإيديولوجيةIdeologie :أول من استعمل هذا الاصطلاح الفيلسوف الفرنسي ديستات تريسي (1755 – 1836) (Destutt Tracy) في كتابه عناصر الايديولوجية. يعني تريسي بالايديولوجية علم الأفكار أو العلم الذي يدرس مدى صحة أو خطأ الأفكار التي يحملها الناس، هذه الأفكار التي تبنى منها النظريات والفرضيات التي تتلاءم مع العمليات العقلية لأعضاء المجتمع. وانتشر استعمال هذا الاصطلاح بحيث أصبح لا يعني علم الأفكار فحسب بل النظام الفكري والعاطفي الشامل الذي يعبر عن مواقف الأفراد حول العالم والمجتمع والإنسان. وقد طبق هذا الاصطلاح بصورة خاصة على الأفكار والعواطف والمواقف السياسية التي هي أساس العمل السياسي وأساس تنفيذه وشرعيته.

والاديولوجية السياسية هي الايديولوجية التي يلتزم ويتقيد بها رجال السياسة والمفكرون السياسيون إلى درجة كبيرة بحيث تؤثر على كلامهم وسلوكهم السياسي وتحدد إطار علاقتهم السياسية بالفئات والعناصر الأخرى. والايديولوجيات السياسية التي تؤمن بها الفئات والعناصر المختلفة في المجتمع دائماً ما تتضارب مع بعضها أو تتسم بالأسلوب الإصلاحي أو الثوري الذي يهدف إلى تغيير واقع وظروف المجتمع. لكن جميع الايديولوجيات تكون متشابهة في شيء واحد ألا وهو أسلوبها العاطفي وطبيعتها المحركة لعقول الجماهير. تعبر الايديولوجية بصورة عامة عن أفكار يعجز العلم الموضوعي برهان حقيقتها وشرعيتها لكن قوة هذه الأفكار تظهر من خلال نغمتها العاطفية وتكتيكها المحرك للجماهير والذي يتناسب مع الحدث الاجتماعي الذي ترمي القيام به.

أصبحوا يدخلونها في عداد الخرافات .»[1] التي استحوذت على عقول الجزائريين نتيجة الفعل الاستعماري ، و سياساته الرّامية إلى صرفهم نحو ما يحقق أغراضه ، و يخدم مصالحه .

تتّسم هذه المعتقدات بطابع التخفّي و التجلي ؛ حيث موطنها الصدور « و تلقّن من الآخر ، و يلعب فيها الخيال الفردي دوره ، ليعطيها طابعا خاصّا. »[2] يجعل منها معلما تراثيا قائما على « حكمة عميقة (متجذّرة نتيجة الترسّبات السوسيوثقافية الملقّنة جيلا عن جيل) و على إدراك خفي لجوهر الحياة »[3] الريفية و الحضرية على حدّ سواء . إذا هـــــــي تصور ذهني مبني على طبيعة التّفسيرات لمختلف الظّواهر الطّبيعية ،و العوالم الماورائية التي ينسجها الخيال ، و يُضفي عليها صبغة فنيّة مميزة تنتقل على إثرها من المجرّد إلى المحسوس . و تتصل « بالطبيعة البشرية في الرّيف و المدينة ، و هي لا تميّز في سيطرتها على العقول بين الأمّي و المثقف ؛ [لأنّ] التفكير السطحي الساذج المجرد من المعرفة العلمية لا ينحصر في الفئات الشّعبية ، و إنّما نجده على نطاق واسع من السلم الاجتماعي لأفراد المجتمع الواحد .»[4] الرّيفي منه على وجه الخصوص ؛ إذ تستفحل هذه المعتقدات ، و تفرض وجودها بأشكال مختلفة ، مثل : الشعوذة ، التبرّك بالأولياء الصالحين ، الزردة ، الطرقية ، الطب الشعبي (الكتبة بالعامية) ، ... تتّخذ من الدّين قناعا يكرّس ثنائية التّرهيب والتّرغيب لخدمة المصالح الذاتية ، و تحقيق الأطماع على عاتق الرّيفي المحكومة حياته الخاصّة بمعتقدات باطلة ، و بعادات و تقاليد بالية .

اعتمد ابن هدوقة في معالجة هذه المظاهر الشّركية ، و الطّقوس السّحرية على الأسلوب القصصي الذي مكنّه من تصوير عمق مأساة الواقع الجزائري بقالب فني مفعم بالإيحاءات ، و كثرة الأقنعة ، التي تخدم الغرض العام لرسالته الأدبية ، و المتمثل في الإصلاح بمختلف ألوانه (الاجتماعي ، الثّقافي ، السّياسي).

تتمظهر هاته المعتقدات في رواياته على النّحو الآتي :

---

[1]-ينظر : أحمد بن نعمان ، نفسية المجتمع الجزائري ، د ط ، شركة الأمة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، 1994م، ص 65.

[2] - الجوهري و آخرون ، دراسات في علم الفلكلور ، ط1، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع ، الإسكندرية ، 1992م، ص 35.

[3] - ينظر : فرد ريش فون درلاين ، الحكاية الخرافية (نشأتها ،مناهج دراستها ، فنيتها) ، دط، مكتب غريب ، القاهرة ،دت ، ص 10.

[4] - ينظر : الجوهري و آخرون ، دراسات في علم الفلكلور ، ص ص 62-63.

***الشّعوذة [1]** : هي مصدر الفعل شعوذ ، ومنه المشعوذ الذي يلجأ إلى الاحتيال و الخداع ، و إيهام الناس بأنّ ما يقوم به حق و صحيح ؛ أي هي « خفّة في اليد و أخذ كالسّحر يُري الشيء بغير ما عليه أصله في رأي العين ؛ و رجل مشعوذ (بالكسر) و مشعوذ (بالفتح) و ليس من كلام البادية . و الشعوذة السّرعة ، و قيل : هي الخفّة في كلّ أمر . والشّعوذيّ رسول الأمراء أمهاتهم على البريد ، وهو مشتقّ منه لسرعته . »[2] في إيثارة الأرواح ، و التّحكم فيها وتسخيرها للإيقاع بالنّاس عن « طريق تهدئتها ، استرضائها ، استمالتها ، تخويفها ، سلبها قوّتها و إخضاعها لإرادة المرء .»[3]

ومن موضوعاتها الجنّ ؛ تلك الأرواح الخفيّة التي يُقرّ كثير من الرّيفيين بوجودها ، و بقدرتها على ملازمة الإنسان في حلّه و ترحاله . و هي تحتل مرتبة وسطى بين البشر و الملائكة ، و تعيش في بطون الأرض ، و تنتشر في الأماكن القذرة ؛ لذلك تراه يتعوّذ بالله كلما مرّ على مياه راكدة ، أو قاذورات متجمعّة ، ظنّا منه أنّ من لم يتعوّذ منها يصبه أذى . نحو قوله : « إنّ جنيّا من سلالة ابن الأحـــــــــــمر أصابها عندما تخطت مكانا به ماء.» [4]يعتقد الريفيـــــــــون أن هذه الأرواح تكثـــــــر في الأماكن غير الآهلة بالسكان، و« أنـــــــــــها تصيب الإنسان و هو يغتسل عند غروب الشمس أو بالليل .»[5]ما يجبرهم على اللجوء إلى الطالب (طالب القرية) الذي يقوم بعملية التّشخيص ثم العلاج المتمثل في تقديم القرابين التي تطرد الأرواح الشريرة ، لاسيما وأنّها لا تغادر جسد المصاب « بدون إراقة دم » [6]

قدم ابن هدوقـــــــــة الشيخ حمودة كطالب يمارس الشعوذة ويستحضر الجن. ما جعله يحظى بالاحترام والتقـــــــــــــدير عند أهل القرية . و للإشـــــــــــارة أن مثل هاته الطقوس تتم في الأيام القمرية ؛ حيث الشهـــــــر القمري ذاته يقسم إلى قسمين ؛ النصف الأول خاص بالخير ، و الثاني منه خاص بالشّر . و يفضل أن

---

[1] -يفرّق فرويد بين السحر و الشعوذة ، فيعرّف الأول (la magie) بأنه "القدرة على إخضاع الحوادث الطبيعية للإرادة البشرية وحماية الفرد من الأخطار و منحه القوة لإلحاق الضرر بأعدائه " في حين الشعوذة (la sorcellerie)، هي " فن التأثير على الأرواح من خلال معاملتها كالبشر " و يميز ابن خلدون بين السحر و الطلاسم و الشعوذة ، و يرى ادوارد وليام أن هناك نوعين من السحر ، يختلفان من حيث الطبيعة ؛ أحدهما روحاني و الآخر طبيعي .

[2] - ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ،مج :03، ص 495.

[3] - ياسين بوعلي ، الدين و العصبية في حكايات شهرزاد –المعتقد الشعبي - ، ط1، دار الطليعة ، بيروت ، 1984م ، ص99.

[4]- عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 249.

[5] - المصدر نفسه ، ص 253.

[6] - المصدر نفسه ، ص 250.

يكون يوم الجمعة تبرّكا به .[1] أمر الشّيخ حمـــــــــودة الحاضرين بالتزام الصّمت حتى لا تفسد العزيمة [2] لأن الصمت شرط ضروري لممارسة الشعوذة . ونجاحها أو فشلها قائم على الزائر لأسباب عديدة منها ضعف الإيمان بها ، أو سوء فهم للتعليمات ، أو التهاون في تنفيذ خطواتها [3]؛ إذ أخرج الطالب « كيسا صغيرا به عقاقير مختلفة لم تعرف منها خيرة إلا الجاوي »[4] و شرع يكتب حروفا و أرقاما متتالية ثم ينزلها في جدول مخمّس ذي سطح قائم الزوايا تحيط به أربعة أضلاع متساوية يوصل بين كل ضلع و مقابله بخطوط مستقيمة ، فينقسم بها إلى مربعات صغار. وتوضع فيها الأعداد أو الحروف [5] لارتباطهما بالطلسم ، و اشتراكهما في الغاية ، ثم يلّف على شكل حجاب / تميمة توضع حول العنق لتحصين صاحبها من كلّ سوء. تعدّ العزيمة عاملا حاسما في إبطال السّحر ؛ إذ يوظف الطالب كل إمكاناته ، و قدراته لتسخير الجنّ ، ومناداته بأسمائه -؛ لأن معرفة الاسم تمكنه من التغلب عليها ،لاسيما أنه يمثل في المعتقد الشعبي قوة خاصة لأنه يرتبط بشخصية صاحبه من خلال طاقة روحية ، والذي يسيطر على اسم إنسان بواسطة العمل السحري يجعله خضوعا [6].- نحو قوله:« ... أين ابن الأحمر ، أين ابن الأزرق، أين ابن الأكحـــــــل، آتوني جميعا بجنودكم و خيولكم و محلاتكم»[7] أيضا اللون له رمز خطير بصفته يدل على أنواعها من حيث خطورتها المتفاوتة . و بعد كل هذه الطقوس اطمأن قلب خيرة (والدة نفيسة)، وهدأ روعها، وارتاحت نفيسة، و زاد اعتقاد أهل القرية بقدرة الطالب على قهر الأرواح الشريرة ، فشكروه على صنيعه وقدموا له معروفا ، كلهم أمل في إرضائه ، و استدعائه وقت الحاجة (حلول الأذى) .

---

[1] - ينظر : نادية بلحاج ، التطيب و السّحر في المغرب ، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، المغرب (الرباط) ، 1986م ، ص 78.

[2]-العزيمة : هي الأسماء التي يتلوها المشعوذ ليعمل بها عملا روحانيا من أي نوع (شر / خير) . و في النهاية هي تعريف للأسماء التي يُحضر بها الجان أو الشيطان أو الأرواح العلوية.

[3] - ينظر :محمد الجوهري ، علم الفلكلور ، ص 64-124.

[4] - عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 251.

[5] - ينظر : نادية بلحاج ، التطيب و السّحر في المغرب ، ص 203.

[6] -ينظر : محمد الجوهري ، علم الفلكلور ، ص 202.

[7] - عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 251.

***الزردة[1] وزيارة الأضرحة و حلقات الرقص الجماعي** :

في اللغة مأخوذة من « الزّرد و الزّرد (بفتح الرّاء) حلق المغفر و الدرع. والزردة حلقة الدرع ، والسرد تعقبها ، و الجمع زرود . و الزّراد صانعها . و قيل: الزاي في ذلك كله بدل من السين في السرد و السرّاد .

والزرد مثل السّرد و هو تداخل حلق الدرع بعضها في بعض.»[2] فهي كلمة مستمدّة من الأمازيغية تنمّ عن ظاهرة اجتماعية تمارس في الوسط الريفي دون غيره . وتأخذ « طابعا خاصا في التعبيد بعد حدث سعيد ، كالشفاء بعد مرض طويل ، أو العودة من الحج. »[3] فهي تُعـدّ مناسبة ذات قيمة دينية يعرب فيها الريفيون عن تجذرها ، و بموجبها يتمّ التنفيس عن خلجات أنفسهم الدفينة ؛ إذ يختلط فيها الغناء بالرقص، وتقديم الأضاحي إلى جانب إقامة طقوس دينية يعتقدون أنها إكرام للولي.

ترتبط مراسيم الزردة في رواية " الجازية و الدراويش " بالمعبد الروحي الذي تضم ساحته سبعة من أضرحة الأولياء التي تعبر عن اعتقاد سكان الدشرة بالكرامات و الخوارق ؛ إذ يتقيد العدد سبعة بزمن مطلق لهم من يخلفهم أبد الدّهر « سبـــــــــعة يغبـــــــــــاو ، و سبـــــــــعة ينبـــــــــــاو! »[4] عندما تقام الزردة تكثر الخرافات و الأساطير ، و تزول الحواجز و يرتفع الحجـــــاب ، و يختلط الفتية بالفتيات ، و يظهر الرقص الجماعي بوصفه شكلا تعبيريا مارسه الإنسان منذ الأزل ؛ حيث يقوم الرقّاصون على مرأى من سكان البادية بحركات تمثيلية يوهم ظاهرها بأنها فوضى . لكنها في حقيقة الأمر منظمة و هادفة ، تؤدى بأساليب متباينة مثل هزّ الرأس و احناء الظهر و اندفاع الجسم كله إلى الوراء . ما يؤدي إلى كشف المستور، و هتك المحظور . تبذل الجماعة الشعبية قصارى جهدها في سبيل التعبير عن ذاتها وتفجير غرائزها الجنسية « المكبوتة و العدوانية المتراكمة . إنهم يمارسون أعمالا ترمز إلى الفروسية بالوهم و الخيال ويؤدي الرقص الجماعي (حينئذ) وظيفة أساسية تتمثل في تأمين السكون »[5].

---

[1] -للإشارة أنّ هناك فرق بين الزردة والوعدة و النشرة . فالزردة سلوك ديني يقام في الريف الجزائري . في حين الوعدة و النشرة احتفال حضري يقام في المدن الكبرى (الوعدة بالعاصمة ، و النشرة بقسنطينة) تكمن غايتهما في التطهير و الشفاء (ينظر : نور الدين طوالبي ، الدين ، و الطقوس و التغيرات ، منشورات عويدان ، 1988م الجزائر ، ص ص 122-123.

[2] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج:03، ص 194.

[3] -نور الدين طوالبي ، الدين والطقوس و التغيرات ، ص 133.

[4] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 53.

[5] - ينظر ، فرانز فانون ، معذبو الأرض ، موخم للنشر ، 1990م ، ص ص 23-24.

يتمّ الرقص الجماعي في مكان مقدس بمحاذاة أضرحة الأولياء ، إذ الكل متفق على إسناد الكرامة و الخوارق للجامع و الأولياء إيمانا منهم أن دعواتهم « تولّد العواقر وتزوج العوانس »[1] وتُلحق اللعنة على صاحب النية السيئة . وما إن يتكهرب الجو يدخل الدراويش[2] حلقة الرقص (الحضرة) مصحوبين بالمناجل لأداء لعبة النّار ، فتحمى جيدا ثم يلمسونها ويلعقونها بألسنتهم و يمررونها على أذرعتهم العارية . وقد رافق الرقص الجماعي أصوات الزرنة ، و ضربات البنادر ذات الوتيرة السريعة ، و الزغاريد ، و التصفيقات ، و الصيحات الصاخبة .

يمثل الدراويش في الروايـــــة الجانب الفردي الذي يقوم على الغياب الموضوعي من خلال تغييب العقل و إحلال الشعور محلّه بهدف بلوغ الحقيقة الروحية؛ لأن حضور الجازية لحظة الرقص دليل على الجانب المطلق المـــــــرغوب فيه من قبل الجميع . كما أن الاتصال المباشر وقتئذ (زوال الحواجز و الممنوعات) مؤشر الارتباط الوطيد بين العابد و المعبود [3]. من منطلق أن صاحب الرأي أثناء الرقص هو الغيب و المذيع هو الدرويش . و في ظل هذا الجو المشحون بالتبجيل و الأهازيج تسلّط الأضواء على الجوانب الخلفية من الأحداث الجارية في الدّشرة تلك التي ينبئ بها الدرويش . والمتمثلة في إقبال القرية على أيام سوداء تهلكها ، و توقعها في سيل من دم ، ووقوع الجازية في المحظور نتيجة براعتها في فن الإغراء و الغواية ، و غيرها من الأمور الغيبية التي تدفع بالجماعة الشعبية إلى إضفاء هالة من القداسة على الدّرويش تُبوئه أعلى مراتب السلطة في الهرم الاجتماعي .

*** الطّرق الصّوفيـــــــــــة** : وظّف ابن هدوقة الطرق الصوفية في رواية " الجازية و الدراويش " بشخصياتها و رموزها و أجوائها القائمة على الخوارق . و الطرقية جزء أساسي من حركة التصوّف التي ظهرت في البيئة العربية الإسلامية إلا أن نشاطها الفكري طغى عليه الجانب العملي بسبب ظروف تاريخية محدّدة . و قد جندت الدعاية الفرنسية زمن احتلالها لإفريقيا الشمالية عددا من مشايخ الطرق الصوفية لتسخيرهم في خدمة أغراضها ؛ حيث انشغل محمود التيجاني في الجزائر ، و عبد الحي الكتّاني في المغرب ، و ابن عزوز في تونس .

يعتبر الدرويش [4] الشخصية الرمزية التي أدّت دورا حاسما في التعبير عن طقوس الطرقية [1] التي تؤدّي عبر نظام الزوايا و الأولياء دورا هامّا في إعادة التوازن إلى البنى الاجتماعية؛ فتمتلك عقول الناس و قلوبهم ، و تؤثر على

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة، الجازية و الدراويش ، ص 65.

[2] - الدرويش لفظ فارسي ، و الجمع منه: دراويش . هو في نظام الصوفية يطلق على الزاهد الجوّال .ينظر:إبراهيم أنيس وآخرون(مجمع اللغة العربية)، المعجم الوسيط ، ط4، مجمع اللغة العربية ، القاهرة،2008م،ص 280.

[3]- ينظر : عبد الحميد بورايو ، المكان و الزمان في الرواية الجزائرية ، مجلة المجاهد ، العدد 1396، الجزائر ، 1987م ، ص 65.

[4] - الدراويش هم " أتباع محمد أحمد المهدي المتصوف السوداني " نقلا عن المعجم العربي الأساسي الصادر عن المنظمة العربية للتربية و العلوم والثقافة ، طبعة لاروس ، 1989م ، ص 449. و الدروشة تعني اللجاجة ، و عربيا يطلق اسم الدرويش على الفقير الشّحاذ الذي يدّعي الغيب بممارسات يمتزج فيها الدين بالخرافة و الشعوذة .ينظر : معجم متن اللغة للشيخ أحمد رضا ، مج 3 ، ط1، دار مكتبة الحياة ، بيروت ،1959م ، ص 127.

وجدانهم من خلال سلوكات تربوية ، و طقوس روحانية تمنحها القدرة على ممارسة السلطة تحت لواء الزوايا ، التي تتأسس وفق نمط عقلاني بأمر من شيخ طريقة صوفية معينة لتلامذته بهدف الحفاظ على الطريقة ، و المساهمة في نشر قواعدها . يتمثّل مدلول الزاوية[2] في « الانزواء و الانطواء و الانعزال و البعد عن حياة العامة و الأسواق و التمركز في البراري و الأماكن المهجورة و التفرّغ للمناجاة و العبادة ، فيقال : « انزوى القوم بعضهم إلى بعض إذا تدانوا و تضامّوا »[3] و اجتمعوا حول ركن ما لأداء العبادة ، وممارسة التعبّد . ثمّ تطوّرت فيما بعد إلى أبنية صغيرة تقام فيها الصلوات ، وتعقد فيها حلقات العلم و الذكر . ثم أصبحت « مؤسسات دينية و مراكز ثقافية ، و نوادر اجتماعية، وخلايا سياسية يتعلم الناس فيها مبادئ دينهم ، و تعاليم شريعتهم ، و فيها يتلّقون مختلف العلوم و المعارف ويقيمون العلاقات الاجتماعية و العسكرية و السّياسية. »[4] ما جعلها متنفسا ثقافيا ، و أمنيا ، ودينيا ، يسهم في الحفاظ على بنية المجتمع الجزائري ، و تلاحمه في وقت ساد فيه شبه فراغ على المستوى السّيادي للدولة أيام الاستعمار الفرنسي ، الذي عمل جاهدا على محاربتها ، و توجيه بعض أفكار شيوخها إلى ما يخدم مصالحه ؛ إذ ورّثت فيهم الجمود الفكري فاختلقوا بدعا مغلفة بطابع إسلامي أضلّوا بها الجماعة الشّعبية و خدموا بها أغراضهم ، وحققوا بها أطماعهم. في الطريقة الصوفية يتبع المريد شيخه دون جدال ، و يمتثل لكل تعاليمه لوجود ثقة مطلقة فيه ؛ إذ يـــــــــــرى و يسمع بحواس شيخه العارف. وللإشارة، لم يرد مصطلح التصوّف عند ابن هدوقة صريحا ، بل ورد ضمنيا في خضم حديثه عن الأدعياء الذين يتلبسون هذه الطريقة لتحقيق أهدافهم .

تعكس رواياته صوّر التّديّن في القرية ، فيعمد إلى اختيار شخصيات رمزية تدّعي التدين ، وتجتهد في إبهار الناس وامتلاك نفوسهم ، و استحواذ قلوبهم بذكر آيات قرآنية ، و أحاديث نبوية تتخللها طقوس و تعاويذ تشد الأنظار ، وتزيد من ثقة العامة به. فيحرص على انتقاء الألفاظ التي تتماشى مع طبيعة الحياة الريفية و المستوى الفكري للفرد الريفي .

يأخذ التديّـــــــــن في الروايات أشكالا متعـــــــــــدّدة يقدمها ابن هدوقة في صورة تعكس الواقع الذي أنتجها .

---

[1] - بدران إبراهيم الخماش سلوى ، دراسات في العقلية العربية، الخرافة ، ط1، دار الحقيقة ، 1979م ، بيروت ، ص 125.

[2] - صومعة الراهب في العصور الوسطى ثم تحولت إلى الجامع / المسجد في العصر الحديث .

[3] - ابن.منظور، لسان العرب ، مج 14 ، ص364 .

[4] - أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2 ، دار الغرب الإسلامي،الطبعة الأولى، بيروت ، لبنان، 1998 ، ص18

في " الجازية والدراويش " يمثل الدرويش شخصية دينية، تنشط بالرّيف، و لها جمهور يؤمن بقدراتها ، و يخضع لأوامرها. والإمام يقدمه على أساس أنه منافق يحاول تشويه سمعة الفتاة تدعى صافية التي لفق حولها أكاذيب « أبوها معلم .. أمها حلاقة ..متطوعة مع ستة شبان ! أفهمتم ؟[1] » .

وفي " ريح الجنوب " يتظاهر الإمام أنه محيط بكل شيء ؛ فيتحدث عن الصراط و عبور الجسر ، و الجنة و النار و عالم البرزخ ، و الحساب و الجزاء [2]، فيزداد شغف الحاضرين إلى المزيد ، و ينال الإعجاب و التصديق .

و في " نهاية الأمس " يذكر حرص شيخ الجامع على تعليم تلامذته ، وتحفيظهم القرآن الكريم بأدوات بسيطة كالألواح والصمغ و الصلصال ، ... و تقليله لشأن المدرسة بقوله : « الجامع كالجرار والمدرسة كالمحراث »[3] و اتهامه للمعلم بنسيان القرآن الكريم لمجرّد أنه لا يحرك شفتيه عند قراءة الفاتحة ، و يفشل هذا في تبرير موقفه ، فيقول:« آه يا سيد الشيخ ! ليس من حقك أن تفرّط فيه بعد حفظه »[4] بهذا الاتهام يحاول الإمام الحفاظ على وظيفته و الوقوف في وجه المعلم رمز المدرسة وعنوان التيار الحضاري الذي يبشر ببوادر ثورة ثقافية ذات منحى تعليمي إصلاحي .

04-ب-02-البعد السياســـــــــــــــي :

شهدت الجزائر بعد الاستقلال موجة من التحوّلات السياسية والتاريخية و الاجتماعية دفعت بالذات الجزائرية إلى البحث عن أسباب التحرّر والرقي . فظهرت أعمال أدبية رصدت هذه الأوضاع وفق رؤية فنية واقعية ، استندت إلى معطيات الواقع الاجتماعي و التّاريخي للمجتمع الجزائري في سيرورته التّاريخية والنّضالية بدءا من ثورة الفلاحين عام 1871م التي كرّست الفكر الاشتراكي في الجزائر ، مرورا بالانتفاضة الجماهيرية الجزائرية الكبرى عام 1945م التي ساهمت في تشكيل الوعي الوطني لدى الحركة الوطنية ، وصولا إلى الثّورة التّحريرية المجيدة عام 1954م التّي مهّدت إلى فترة الاستقلال [1962م-1970م] وما نجم عنها من بناء داخلي ذي طابع وطني سيادي ، لم تعهده « الفترات السابقة من تاريخ الجزائر من إنجازات، ... فكانت الروّاية تجسيدا لذلك كله.»[5] إذ استوعبت مضمون الواقع، و احتوته كتجربة سردية تدعّم القضية الوطنية ، و تمنحها شرعيتها ، و تفرض على أصحابها روح المسؤولية ، و

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 74.

[2] - عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب، ص208.

[3] - عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 14.

[4] - المصدر نفسه ، ص 27.

[5] -واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائرية ، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية ، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986م ، ص 85.

إثبات ذواتهم في واقع يعكس القيمة الجوهرية لأعمالهم؛ لأن« العمل الأدبي له مصدره في النظرة التي يحملها المؤلف عن العالم

و يكتسب من هنا طبيعة حدث ما دام يمثل نشرا لأفق العالم الحاضر .»[1]

تحدّث ابن هدوقة في " بان الصبح" عن مشروع الميثاق الوطني [2] برؤية أعمق و أشمل من سابقاتها في باقي الروايات؛ حيث عمل على مراجعة بعض التقنيات و المكانيزمات التي كانت تقوم عليها أعماله الروائية السّابقة خاصة على مستوى الأحداث و بيئتها . فوفق في إنجاز التركيب بين التيمات الناطقة بالهواجس الاجتماعية و المتخيل الشعبي المحلي العميق من جهة ، و الشّكل الفني المجدّد ذي النهاية المفتوحة من جهة ثانية . هذه التحوّلات الجزئية و الشكلية ظهرت على مستوى البناء و المضمون؛ إذ لم يعد يعتمد على آليات السرد التقليدي (الرومانسي) القائم على توالي الأحداث وتكرر المقاطع السردية ، بل تجاوزه إلى نوع من السرد السّريالي[3] ، الذي يتجلى في الحوار الداخلي (المونولوج) لشخصية دليلة لما كانت في شقة كريمو بن الشيخ بن عبد الجليل ، و هي تنظر إلى كأس الخمر في لحظة تداعت فيها الذكريات الأولى مع كريمو «لم أعد بسيشي الساذجة و رفعت كأس الويسكي إلى شفتيها .... هل الويسكي هو الذي أغراك فأغرقك ، أم أنت التي أحببت الانغماس؟»[4] و يزداد تهكمها في قالب هزلي «شربت الويسكي قبالة الجامع.»[5] و إن كانت أفكارها كلّها وليدة الكبت النّاجم عن القيود الاجتماعية و التقاليد العمياء التي يتستّر خلفها أبوها " علاوة" و أخوها "عمر" .عالجت الرواية موضوع السلطة الذكورية في المجتمع ، فالشيخ علاوة لم يكن مقتنعا بفكرة الميثاق المشتركة بين شرائح المجتمع من منطلق تراجع هيبته وسط عائلته ، التي كانت تنظر إليه على أنه « جنرال »[6] ذو نزعة راديكالية في الحكم على الأشياء استنادا إلى مبادئ و قيم متوارثة . لكن هذا التسلّط القاهر تمخضت عنه نزعة

---

[1] - Iser wolfgang ,L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique , p09. نقلا عن : أحمد المديني ، السرد الواقعي و مشروع التحديث في أدب المغرب ، مجلة فكر و نقد . ضمن الموقع الالكتروني : http/membres lyos .fr/abdejabri/n02-06 mdinion http.

[2] - هو مجموعة من النصـــــــوص التي اقترحها الرئيس الراحل هواري بومدين في جوان 1976م ، لمعالجة عدة ملامح من الحياة اليومية و السياسية للمواطنين الجزائريين ، بموجب استفتاء عام ، يهدف إلى إحداث تطور النظرة التاريخية لركائز المجتمع الجزائري .

[3] -السريالية هي حركة أدبية فنية، أُسست على يد الفنان الفرنسي أندريه بريتون في العام 1924، و تعتمد هذه الحركة بشكل أساسي على نظريات فرويد في التحليل الأدبي النفسي، حيث أن جميع الأعمال الفنية و الأدبية في هذه الحركة مستوحاة من الجانب اللاواعي لدى الفنانين و الأدباء.

[4] - عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 96.

[5] -المصدر نفسه ، ص 350.

[6]- المصدر نفسه ،ص350.

أنثوية تحررية قادتها دليلة، تلك الشابة الطموحة إلى التفتح والثورة على كل القيود والتقاليد . غير أن هذا الاندفـــــــــــاع العشوائي حمّلها خطيئة أودت بها إلى التفكير في الانتحار أو الفرار نحو عالم رحب الآفاق

« ومستقبل جديد لا يعرفه ماضيها و لا ما أعدّها أهلها له.»[1]

تطرق الكاتب إلى قضية الإمبريالية [2] والبرجوازية [3] اللتين تضمنهما مشروع الميثاق ؛ فذهبية كشخصية ثانوية تمثل المـــــــــــرأة الفقيرة التي ترفض الرضـــــــــوخ للسلطة البرجوازية ، و تدلـــــــــي بصوتّها في النقاش الحاد:«سأفضح البرجوازيين و البرجوازيات.»[4]

بالإضافة إلى قضايا أخرى يريد ابن هدوقة من ورائها إبراز الهيمنة الذكورية و بقاء فعالية النمط الاجتماعي الرافض لتحديات الجيل الجديد ، الماثلة في رفض سياسة القهر ، و تجاوز النّظرة الماضوية إلى رؤية حداثية ترصد الواقع الحقيقي للمجتمع الجزائري ، و تتفاعل مع تحولاته الطارئة النّاجمة عن طبيعة الأحداث ذات الوتيرة المتسارعة نتيجة ظروف المرحلة الانتقالية الجديدة و تداعياتها نحو التطوير و التجديد .

يظهـــــــــــــر مما سبق تركيز ابن هدوقة على طبيعة التديّن التي تتخذ أشكالا تتماشى مع مقتضـــــــــــيات حال أهل القرية و سذاجة تفكيرهم المتعلّق بأيّ مظهر ينمّي في ذواتهم الإحساس بالانتماء الدّيني مهما كانت صورته .

وفي الأخير إن هذا التبجيل و الاحترام الذي يتلقاه رجل الدين من أهل القرية ناجم عن ويلات الاستعمار و سياساته التجهيلية ، و فشل بعض المثقفين في القيام بعملية توعوية تظهر الصورة الحقيقية للتديّن .

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 99.

[2] - إنّ الإمبريالية impérialismeهي كلمة مشتقة من كلمة إمبريوم impériumاللاتينية، والتي تعني الحكم والسيطرة على أقاليم كبيرة، ويُمكن تعريف الإمبريالية على أنّها سعي إحدى الدول لتوسيع سلطتها وتأثيرها عن طريق استخدامها للاستعمار أو القوّة العسكرية أو غيرها من الوسائل، كما عرّفت بأنّها هيمنة دولة على دولة أخرى هيمنة اقتصادية وعسكرية وسياسية، وقد كان للإمبريالية دور رائد في تشكيل العالم المعاصر.

[3] - تُعرّف البرجوازية (بالإنجليزية (Bourgeoisie :بأنّها النظام الاجتماعيّ الذي تتحكّم به الطبقة الوسطى، وفي النظرية الاجتماعية، والسياسية فإنّ مفهوم البرجوازية كان قد أنشأه كارل ماركس (1883-1818)م، إلى جانب الأشخاص الذين تأثروا به، وبشكل عام يشير مصطلح البرجوازية إلى التحفّظ، والماديّة، والاهتمام الكبير بمبدأ "الاحترام"، والتي كانت جميعها محط تهكّم موليير (1673-1622)م، كما تم انتقادها من قبل كُتّاب المسرح الطليعي منذ عهد هنريك إبسن (1906-1828)م، أما مصطلح برجوازيّ فقد نشأ في فرنسا في العصور الوسطى، حيث كان يرمز إلى سكان بلدة محاطة بالأسوار.نقلا عن : , Alan Ryan (17-1-2018) "Bourgeoisie"www.britannica.com, Retrieved 22-2-2018.

[4] - عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 149.

إن العملية التنويرية و السياسة التوعوية لم تتحقق في القرية لانعدام مراكز التعليم ووقوف أعيانها في وجه الأفكار الجديدة، والتيارات الحضارية الوافدة من المدينة، وتضييق الخناق على المعلمين أنفسهم، و محاربة فكرتهم التحضرية .

فهو يجعل الكاتب من شخصية رجل الدين قناعا مليئا بالمتناقضات تتناسب و العقلية البدوية الميّالة إلى التحجّر الفكري والتسليم المطلق بالخوارق ، لاسيما أنها مغذّاة بعادات وتقاليد متوارثة تدعم مكانته ، و تُبرئه من كلّ عيب ونقص ، وتجعل منه الجسر الواصل بين الماضي و الحاضر .

04-ب-03- البعد الاجتماعـــــــــــــي : نجم عن احتلال فرنسا للجزائر ظواهر اجتماعية كالفقر ، والجهل ، و التّفاوت الطّبقي و الاستغلال بشتى صوره ،... وبموجـــــــــب هذه التحوّلات العميقة تتبع الروائيون الجزائريون الواقع الجزائـري الذي تعقدت بنياته ، و تشعبت مكوناته ، و تعدّدت مجالاته ،و تنوّعت مضامينه وفقا للسّياقات التّاريخية التي لازمت تلك الفترة .

واستقت أعمالهم الفنيّة عناصرها الأدبيّة و الاجتماعيّة من صميم الواقع ، المتعلّق ببنية المجتمع . فالخطـاب الروائي يمثل حقيـــــقة اجتماعية تعكس العلاقة القائمة بين الأدب والنسق الاجتماعي ؛ إذ «لا يوجـــــــــد شيء حيادي في الرّواية [ما دام] الكل مرتبط بالعقل الجماعي ، والكلّ يتوقف على صراع الأفكار الذي يطبع المشهد [السوسيوثقافي] لمرحلة ما.»[1]، و يظل النص الروائي تجسيدا لأفعال و علاقات ، و قيم اجتماعية وتاريخية محدّدة ، تؤدّيها شخصيات ذات طابع رمزي ، ترصد حياة الفرد و الجماعة ، وتشخّص الواقع ضمن فضاء متخيّل ذي قاعدة اجتماعية له القدرة الكافية على تخصيص الظاهرة ، و نقلها حسب طبيعة ورودها في الزّمان و المكان ، و كذا له إمكانية احتواء مختلف التساؤلات ، و القضايا المتعلقة بالإنسان .

سعى ابن هدوقة في رواياته إلى تقديم صورة فنية جمالية لواقع مجتمعه ضمن إطار اجتماعي و نفسي عبر تفاعلات داخلية و خارجية ، فتناول التّغيرات الجذرية بداية من حرب التحرير إلى انتزاع الاستقلال ، و إصرار أبناء الوطن على مواكبة التطوّر ، و بناء مجتمع يخلو من كل أشكال الاستغلال ، و الظّلم والقهر ، والحجر الفكري ، و يسوده التعايش السلمي و التكافل الاجتماعي لتحقيق العدالة و الحرّية و المساواة ، التي نادى بها النظام الاشتراكي[2] آنذاك .

---

[1] - Mitterand – henri , le discours du roman , paris ,PUF,1980, col . Ecriture , p16. نقلا عن محمد داود ، الرواية الجديدة :بنياتها و تحولاتها ،مقاربة سوسيونقدية ،ط1،ابن النديم للنشر و التوزيع،الجزائر ،2013م ، ص 201.

[2] - الاشتراكية مذهب سياسي ، اقتصادي ، ايديولوجي يهدف إلى إحداث تغيير راديكالي في تنظيم المجتمعات الإنسانية المعروفة قبلها بشقيها الإقطاعي و الرأسمالي عن طريق تأميم وسائل الإنتاج ، و القضاء على الطبقات الاجتماعية ، من أجل القضاء على استغلال

طرح ابن هدوقة في رواياته قضية الإقطاع [1] التي برزت بعد الاستقلال في المجتمع الجزائري . وهو نوع من أنواع الأنظمة الاقتصادية و السياسية التي ظهرت في كل من أوروبا الوسطى و الغربية خلال فترة العصور الوسطى . يعتمد على ملكية الأفراد من الطبقة الإقطاعية للأراضي التي تشكل الوسائل الإنتاجية ، ومن ثم حرصهم على استغلال الفلاحين للعمل فيها ؛ إذ كانت الأراضي آنذاك هي الوسيلة الأساسية للإنتاج . فشملت الأملاك الإقطاعية كلا من أراضي القـــــــرى و المدن. استغل الإقطاعـــــــيون – اعتمادا على الملكية المطلقـــــــــــة بالدرجة الأولى– الأرض والفلاحين الذين يعانون من الفقر والعوز. وأصبح الإقطاع حينئذ ذا نزعة اقتصادية تستحلّ الاحتكار والاستغلال وتطمح إلى تكديس الأموال ، وتوسيع الأملاك العقارية ، ما يجعل منه قوة مالية ، و هيمنة اقتصادية تمخض عنها التفاوت الطبقي . وساهمت بالوقوف في وجه التغيرات التي مهّدت لإنجاح مشروع الثورة الزراعية و أحدثت تغييرات جذرية في بنية المجتمع الجزائري ، من خلال تناولها مظاهره ، وحركاته ، و بلورة وعي أفراده . تجسّدت هذه النزعة الاستغلالية في شخصية ابن الصخري ، التي عاشت الثورة الجزائرية ، دون أن تندمج فيها اندماجا كليا ؛ حيث كان هو الآخر يستغل ضعف الفلاحين الصغار ممن كانوا يجاورونه، ويفرض عليهم سياسة الضيق والمساومات،فيتنازلون له عن أراضيهم دون مقابل؛ كأن « يرهن له المدين قطعة أرض أو بستانا لدينه ، وعندما يحين أجل الدين لا يجد الفقير ما يسدد به دينه فيستولي هو على الأرض المرهونة .»[2] وأحيانا يلجأ إلى سياسة قطع الماء على أراضيهم ، لإكراههم على بيعها بأثمان بخسة. و في الغالب إلى مغادرة المنطقة التي يقطن بها ، خاصة إذا كانوا من المعارضين له . بحجة أنه لا سبيل إلى وصول ماء (القرية) إلى هنا ... السكـــــــان يرفضون ذلك ، بمنطق« إذا نقل ماء العين ماتت بساتيني .»[3]

الإنسان لأخيه الإنسان (ينظر : مختار غريب ،مفهوم الدولة الاشتراكية الجزائرية ، مجلة الحوار الفكري ، العدد : 08، مخبر الدراسات التاريخية و الفلسفية ، قسنطينة ، ديسمبر ، 2006م ، ص ص 123-124.)

والاشتراكية في جوهرها الاقتصادي والاجتماعي هي عملية تخطيط شامل للتنمية الاقتصادية والاجتماعية . تسعى إلى التوزيع العادل للخيرات على جميع أفراد المجتمع ، بعيدا عن الشعارات الديماغوجية و الخيالية .

[1] -يعود الأصل بتسمية الإقطاع (ومنه السياسة الإقطاعية) إلى الفعل العربي اقتطع ؛ أي بتر و حدّ ، و قدّ و قطع . وهي تسمية مستحدثة من كلمة Feudalis باللاتينية، وFéodalité بالفرنسية، وFeodality بالانجليزية . استخدم "الإقطاع" كمفهوم في أواخر القرن الثامن عشر ، إبّان الثورة الفرنسية عام 1789م .

وللإشارة أن " الإقطاع" في الجزائر لم يمارس بالمفهوم ذاته ، إنّما استحدث مصطلح الخماسة كمقابل له . و هو نظام اقتصادي يقوم على التوزيع غير العادل للإنتاج ؛ حيث يأخذ الفلاح البسيط الخمس من المحصول و الباقي يستحوذ عليه ربّ العمل .

[2] - عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس ، ص 123.

[3] - المصدر نفسه ، ص 192.

تعدّ الثورة الزراعية نضالا حقيقيا ضد التوزيع غير العادل لملكية الأرض ، ونقطة تحوّل ايجابي ألهمت المبدعين فانشغلوا بها ، وضمنوها أعمالهم الفنية ، وانعكست بصورة جلية في أفكارهم ، ورؤيتهم النّقدية التي فتحت القدرة لشرائح المجتمع لفهم هذه التحوّلات ، و استيعابها ، و المساهمة في تعميقها قصد إنجاحها في الواقع .

ظهرت رواية ريح الجنوب في فترة الحديث عن الإصلاح الزراعي ، مساندة الخطاب السياسي الذي كان يلوح بأمال واسعة لفك العزلة عن الريف الجزائري ، و الخروج به إلى حياة أكثر تقدما و ازدهارا ، و رفع البؤس و الشقاء عن الفلاح . تعكس هذه الرواية صورة أب إقطاعي يدعى عابدا بن القاضي يريد تزويج ابنته نفيسة لمالك رئيس البلدية بهدف الحفاظ على أملاكه من المشروع الجديد (سياسة تأميم الأراضي) إذ« أصبح لا يهمه أي شيء في القرية غير مصلحته الشّخصية ، و لا يدافع إلّا عن أرضه التي كان يتهددها خطر الثورة الزراعية .»[1] فوقعت المرأة و الأرض رهينتي الإقطاعية ؛ حيث لا يمكن أن تتحرّرا « بدون تغيير العلاقات الاجتماعية السائدة . فالإقطـــــــــــــــــاع لا يتمثل في الماديات وحدها ، بل هو قبل كل شيء مواقف معينة.»[2] حول قضية الأرض ، وتطبيق الثورة الزراعية [3]. فالرواية رصدت الصراع الاجتماعي ، وردود الفعل الأولى حول السّياسة الإصلاحية ، التي انتهجتها الدولة لتطوير الرّيف وموقف الفئات الاجتماعية منها، نحو قول ابن القاضي:« إنك مخطئ إنّه [الإصلاح الزراعي] في طور الطفولة ولن يستطيع أحد أن ينتظر نجاحه في ظرف سنة أو سنتين .» [4]

[1] -بشير بويجرة محمد ، الشخصية في الرواية الجزائرية ، (1970م- 1983م) ، ص 14.

[2] -أحمد فريحات ، أصوات ثقافية في المغرب العربي، ص 89.

[3] - تهدف الثورة الزراعية إلى تخصيص الدخل الفلاحي لتحسين معيشة الجماهير الريفية ، و تقدّم الفلاحة و القضاء على العادات السيئة (الملكية الفردية) ، و ضمان مستقبل صغار الفلاحين و حمايتهم من الملاكين الكبار ؛ حيث تضمن لهم حق الانتفاع بالأرض الموزعة و توجب عليهم إصلاحها « وفقا للمخطط الوطني للتنمية و إنجاز الأعمال ذات المصلحة الجماعية في إطار تعاونيات الاستغلال والتعاونيات المتعددة الخدمات التي ستنشأ في كل بلدية .» نقلا عن : أحمد طالب الإبراهيمي ، الثورة الجزائرية وقائع و أبعاد ، الذكرى العاشرة للاستقلال ، وزارة الإعلام و الثقافة ، 1972م ، ص 84. كرست هذه الثورة سياسة الإصلاح الزراعي الهادفة إلى خلق الحيوية لدى الفلاحين بتوفير ظروف اجتماعية و اقتصادية من شأنها تطوير القطاع التقليدي ، و التمهيد للثورة الصناعية ، وتسهيل عملية دخول التقدم و التطوّر إلى الرّيف بما يتواءم و روح العصر ، ومتطلبات الواقع ، و تطلعات الطبقة الضعيفة في المجتمع .

[4] - عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 269.

كل هذه العراقيل لم تمنع تطبيق هذا المشروع ، الذي ساهم فيه الكل بما فيهم الطلبة الجزائريون في حملاتهم التطوعية التحسيسية على مستوى الأرياف ؛ « إذ لم يكن يهمهم انتقال السكان من قرية إلى أخرى ، بقدر ما كان يهمهم انتقالهم من الماضي إلى مستقبل»[1]يواكب ظروف الحياة الحديثة ، ويلبي مطالبهم.

04-ب-04-البعـــــــــــــد الثقافي :

واجهت الجزائر إثر استرجاعها الاستقلال وضعية معقدة تحكّمت فيها تحوّلات عميقة ، أحدثتها قوى التحدّي ومخلفات الاستعمار ، و سياساته التّجهيلية ذات الآثار العميقة ، التي أدت إلى محو مقومات الشخصية الوطنية، وإلى طمس معالم الهوية الوطنية . ما فرض ثورة ثقافية شاملة لتحقيق تحوّل اقتصادي و اجتماعي جذري وتغيير البنيات الثقافية وطرق التفكير. واعتماد مخطط تنموي يعمل على ترسيخ الوحدة الوطنية القائمة على اللغة والدين والتاريخ والأرض، والحدّ من صورة الفوارق الجهوية، واستثمار التراث الثقافي المحلي وجعل الثقافة في خدمة الشعب .

قامت هذه الثورة على قضية التربية ، ودورها في تشكيل الفكر ، و صياغة إنسان جديد ذي تكوين سياسي و عقائدي يسهم في إنجاح التوجيهات الرئيسة للتنمية الثقافية المحلية . و المتممة « للاختيارات الاقتصادية والتنموية والتكنولوجية التي تبنتها السلطة آنذاك لتدعيم الهوية الوطنية من جهة ، والانتماء العربي الإسلامي من جهة أخرى ، فجاءت هذه الثورة بمدّها التعريبي تأكيدا للاختيارات السياسية و تدعيما لها .»[2] فحظيت اللغة العربية بمكانتها كلغة وطنية وأصبحت عنوانا للهوية الثقافية للشعب الجزائري ؛ إذ لا يمكن الفصل بينها و بين الشخصية الوطنية . و تعميم استعمالها و إتقانها كوسيلة عملية ، يشكلان إحدى المهام الأساسية للمجتمع الجزائري ، لاسيما في مجال الإعراب عن التنوع الثقافي ، و التعبير عن مختلف الإيديولوجيات ؛ لأنها لم تعد همزة وصل بين الماضي و الحاضر ، ووسيلة تواصل جماهيري فحسب ، بل أصبحت أداة تشكيل للهوية الثقافية والوطنية « ذات مدلول شامل تعكس حياة الشعب الروحية و الفنية و المادية .»[3]

يرى ابن هدوقة أن المشروع الثقافي معركة جادة تستهدف تحرير العقول ، وتنوير الأفكار ، وتغيير الذهنيات المحافظة نحو قول الإمام:« إذا ضحكت المدرسة بكى الجامع .» [4] فالجامع و الزاوية كانا يمثلان إحدى المنارات العلمية التي حافظت على مقومات الشعب الجزائري و على وحدته ، لاسيما في فترة سيادة الفراغ السياسي ، و غياب العامل

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 54.

[2] -ينظر : المنصف وناس ، الدولة والمسألة الثقافية في المغرب العربي ، ط1، دار سراس للنشر ، تونس ، 1995م ، ص 204.

[3] -حمري بحري، اللغة الوطنية عنوان الشخصية الوطنية، مجلة المجاهد، العدد: 125، 27ديسمبر 1985م، ص 35.

[4]- عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 63.

السيادي للدولة الجزائرية إبان الاحتلال الفرنسي . حيث عملت هذه البنيات الثقافية على تقوية الأبعاد الروحية و الدينية و التكثيف من نشاطاتها اليومية ؛ التوعوية و التّضامنية و النّضالية فكانت مركزا للتربية الروحية و الوجدانية لكل شرائح المجتمـــــــــع؛ إذ ساهمت في التربية والتعليم، و بعث الحركة العلمية ، و إشعال فتيل المقاومة الفكرية ، و محاربة كلّ دخيل يشوب تراث الأمّة الجزائرية ، و يقلّل من عراقة ماضيها الحافل بمناقب التاريخ ، و بطولات الأمجاد . وفيها « يجد الفرد المساعدة و المواساة ، الاعتبار و المساواة ، النصيـــــــــــــــحة و الإرشاد بشرط أن تحسن النية ، و يتم الانقياد ...» [1] بحجة أن النية تحوّل الأسباب إلى وسائل ذات طابع اجتماعي ، يخدم الضعفاء ، ويأوي المشردين ويحمل لواء الوساطة و التحكيم ، و الفصل في المنازعات في ظل غياب شبه تام للسلطة المركزية و نشوب الفتّن بين القبائل و الأعـــــراش ، و اشتداد الخلاف بينهم في أوقات المجاعة و القحط و الأوبئة ؛ لأنها «... ملاذ تقصده المجموعات الضعيفة للاحتماء ، و سلطة دينية تتموقع خارج هذه الصراعات ...»[2] و بموجب هذه المواقف السيادية للبنيات الثقافية التقليدية المحافظة سعى الاستعمار جاهدا في التصدي لأفكارها ، و محاربتها بمختلف الوسائل والأساليب ؛ حيث هدم معظمها ، و حوّله إلى ما يخدم أغراضه . فاضطهد الأئمة و شيوخ الزوايا ، و تم إيقاف نشاطهم الديني و الثقافي. و لم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل تعدّاه إلى محاربة كسب تأييد الطرق الصوفية بكل الأشكال ؛ لاسيما تلك التي عدلت عن فكرة روح الجهاد ، و النضال و نشر الوعي ، بهدف تشجيعها لإفساد عقيدة الجزائريين ، و تهديم بنيتهم الدينية ، و المساعدة على انتشار ظاهرة الإيمان بالغيبيات التي يمليها الدراويش، و على تفشي النزعة الطرقية القبورية (عبّاد الأضرحة) . و رغم توالي الضغوطات الاستعمارية عليها بقيت صامدة تبعث الوعي السليم في أوساط الشعب الجزائري .

لكن مع ميلاد الدولة الجزائرية المستقلة أصاب البنية الاجتماعية التقليدية تصدّع أثّر على العقلية المحافظة ، و الثقافة السائدة المشكلّة للوعي الجمعي آنذاك؛ إذ توجهت الأنظار نحو المدرسة كأداة تعيد تشكيل المجتمع ، و تسهم في بنائه اعتمادا على المعرفة القائمة على أسس فلسفية حديثة ، و مضامين فكرية و ثقافية تستند إلى العلم و التقنية . و تخدم التعليم ، و تحقق التكافل الاجتماعي ، و تكرّس مبدأ القيم الحديثة (التقدم و التحضر) و تزيل القيم القديمة المحافظة المحدّدة – في نظر المعلّم البشير – للوعي و السلوك .وفي ظل سيادة التشجيع للمنظومة الثقافية الحديثة، وتجاهل كبير للمنظومة التقليدية المحافظة تبقى هذه البنيات الثقافية المحلية (الجامع ، الرباط[3] ، الزاوية ، ...) تخدم الدولة في حالة

[1] -عبد الله العروي ، من ديوان السياسة ، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، 2009م ، ص 29.

[2] -ينظر: محمد جحاح عبد الرزاق ، الزوايا ، السلطة و المجتمع دراسة حول الزاوية الخمليشية بالريف الأوسط ، أطروحة دكتوراه في علم الاجتماع ، جامعة فاس ، المغرب ، السنة الجامعية (2001م-2002م) ، ص ص 220-223.

[3] -الرّباط : في اللغة يجمع على رباطات و رُبُط . و هو ملجأ الفقراء من الصوفية ومنه المرابطة : ملازمة ثغر العدو ، و المواظبة على الأمر . وتطلق كلمة الرباط على الحصن الحربي الذي يقام في الثغور المواجهة للعدو . و في الاصطلاح : الرباط مؤسسة ثقافية عسكرية

القوة و الضعف معا ؛ حيث ترعى حقوقها وتحافظ على استقرار مؤسساتها ، و تعمل جاهدة على إنجاح مشاريعها ، و تحقيق استمراريتها، و تقف إلى جانبها في حالة حدوث أزمات حادة ، أو في فترات شبه الفراغ السياسي الناجم عن إعادة التشكيل المؤسساتي .

و لإنجاح هذا المشروع الإصلاحي عمدت الدولة إلى التعريب كمطلب وطني و هدف ثوري ، ثم شرعت في إصلاح نظام التربية و التعليم؛ إذ ربطت المدرسة بالثورة و الحياة الثقافية عن طريق تعميم التعليم على كافة المناطق الحضرية و النائية ، وتحقيق التعريب في مواد التدريس جميعها، وفق منهجية عملية محكمة ، قائمة على أساس متين ، يتمثّل في القيم الرّوحية ، والتّراث الثّقافي الجزائري .

فالثورة الثقافية الحقيقية تعني رسم معالم الهوية الثقافية الوطنية، التي لا تتأتّى إلّا باللغة الأم، بوصفها الوعاء الحقيقي للشخصية الجزائرية، وبتطهير المجتمع من مختلف المظاهر الموروثة عن الاستعمار. و لتحقيق استقلال وطني شامل و بناء دولة عصرية تقرّر رفض العمل بالتشريعات الاستعمارية، و الإقبال على تسيير الشؤون الإدارية باللغة التي يفهمها الشّعب. و مقاومة كل السلوكات السلبية ، ومظاهر الانحراف التي تعيق عملية التقدم ، و تضرّ بالمصلحة العامة كالبيروقراطية ، و التهافت على الماديات ، و عدم الإحساس بروح المسؤولية اتجاه قضايا الشعب . كما عملت هذه الثورة الإصلاحية على القضاء على الآفات الاجتماعية، خاصة الأفكار المناهضة للتغيير والتطوير، و العمل على ترقية المرأة، و الإشادة بدورها في تحقيق انسجام بنية المجتمع ؛ لأنه مطلب تستلزمه روح العدالة ، والإنصاف ويفرضه منطق التقدّم ، و تمليه مقتضيات الديمقراطية ، و التنمية دون المساس بحريتها التي تحاول بعض الذهنيات الحط من قيمتـــــــــــــها، نحو قول الراوي:«كانوا سبعة (طلبة) ستة فتيان و فتاة . أقول فتيان تجاوزا... إنها (صفية) خطر!، على المرأة والرجل معا !.»[1]

وكان الريفي إذا تحدث عن زوجته لرجل آخر قال:« زوجتي حاشاك ...»[2] والعمل على حفظ حقوقها، و تحريرها من سياسة الظلم و التهميش و الإقصاء .

لكن ابن هدوقة رغم هذه التجربة الفنية المتشبعة بالأصالة يبقى صاحب نظرة سياسية صائبة، و فكرة إصلاحية سديدة، تؤمن بفكرة العدالة الاجتماعية وتناضل في سبيل الحرية والمساواة. وترى في الفن الروائي النموذج الأمثل لـ « نقل الواقع المعيش بمصفاة اللاوعي التي تختزن له المكونات الاجتماعية ، و الثقافية و النفسية .»[1]

ظهرت في بداية الفتوحات الإسلامية لحماية حدود الدولة الإسلامية الفتية ، و حماية إنجازاتها و ضمان توسّعها . يعتمد على استراتيجية الكر والفرّ ، و يتولى مهمة العادة و النسك ، و التربية و الاخلاق و التعليم ، و فعل المقاومة بنوعيه ؛ الفكري و الجهادي .

[1] -عبد الحميد بن هدوقة، الجازية و الدراويش ، ص 56.

[2] - عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 239.

[1] - ينظر : بن جمعة بوشوشة ، الرواية الجزائرية العربية ، أسئلة الكتابة و الصيرورة ، ط1، دار سحر للنشر ، تونس ، 1998م ، ص 44.

الفصل الثالث

تحديد المصطلحات : قبل الولوج إلى عالم الدراسة النصية عليـــنا ضبط المصطلحات الآتية :

01-النـــــــصّ : Le Texte **أ- في اللغـــــــة العربية:** للنّـــــــصّ

دلالات كثيرة، وتعاريف متداخلـــــــــــة، متباينة الهدف والغاية والشكل والنّوع بناء على طبيعة المنطلق، وكيفية الاشتغال وأشكال المقاربة النقدية التي تسعى جاهدة لإثبات فرضية أنّ النّصّ نقطة لقاء بين مختلف العلوم والفنون.

يعود مصطلـح (نص) إلى الجذر اللغوي [ن ص ص] الذي يحيل على عـدة معان، منها الرّفع والظهور، نحو:«النصّ رفعك الشيء... نصّ الحديث ينصه نصّا: رفعه. وكلّ ما أظهر فقد نصّ . »[1] والاستقصاء والغاية نحو قول أحدهم: « نصصت الرجلّ: استقصيتُ مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده وهو القياس؛ لأنك تبتغي بلوغ النهاية.»[2] التي ترجوها، والهدف الذي ترسمه، وتودّ رفع الغموض والخفاء عن معالمه. ومنه التتبّع الحثيث للشيء، والإحاطة به لسبر أغواره كقوله: «نصصتُ ناقتي. قال الأصمعي: النّصّ: السّير الشّديد حتى يستخرج أقصى ما عندها.»[3]

ويطلق على علوّ المقام و عظمة الشأن، نحو قولهم: هذه « منصّة العروس »[4] إظهارا لقداسة مجلسها، وعرفانا بحسبها ونسبها ، و تمييزا لها عن باقي الأخريات ممّن حضرن الحفل. ويدلّ على أصل المنشأ، حيث هو: «الإسناد إلى الرئيس الأكبر و[..]التوفيق، و[..] التّعيين على شيء ما...»[5] بعد خروجه من الخفاء إلى التجلّي. والنصّ نهاية كلّ شيء وغايته، ففي« حديث علي رضي الله عنه: « إذا بلغ النساء نصّ الحقاق » يعني منتهى بلوغ العقل ..»[6] وكمال نضجه، وسعة إدراكه، وجاهـــزيته للفصل في المسائل. و« نصّ الشيء [ينصه] نصّا: حرّكه»[7]

---

[1] - ابن منظور ، لسان العرب ، مج7، ص 98.

[2] -أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، تح: عبد السلام هارون ، مج05، دار الفكر ، 1979م ، 357.

[3] -أبو نصر الجوهري ، تاج اللغة و صحاح العربية ، تح: شهاب الدين أبو عمرو ، مج1، دار الفكر ، بيروت ، 1983م ، ص 830.

[4] -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[5] - ابن منظور ، لسان العرب ، مج7، ص 98.

[6] - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، تحقيق:محمد نعيم العرقسوسي،ط8، مؤسسة الرسالة،2005م ،ص 633.

[7] -أبو الفيض محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ، تح: مجموعة من المحققين ، ج18، ، دار الهداية ، د ت ، ص 179.

فبدا باطنه من ظاهره، وتحدّدت أطرافه، واتضحت معانيه. وقيل « من المجاز : نصّ الحديث إلى صاحبه » [1] نسبه إلى مصدره، وأثبت لقائله أحقيّة الصدارة القولية. و« انتصّ السنام » [2] أي ارتفع وانتصب واستوى ...

ب-في اللغـــــة الأجنبية: كلمة

Texte في اللغة الفرنسية ، وكلمة Text في اللغة الانجليزية لهما جذر لغوي واحد ذو دلالة واحدة(نص). وكلاهما يرجع إلى الأصل اللاتيني Textus الدال على النسيج أو الضفيرة من الشعر. ومنه كلمة Textil التي تطلق على عملية إنتاج النسيج [3] بدءا من مرحلة تحضيره إلى غاية اكتمال نسجه، ثم ترويجه وبيعه. فكلمة Text / Texte أصلها فعل Texere و معناه : نسج [4] وحاكى. وما يتعلق به من : دقة التنظيم، وبراعة الصنع وجودة الحبك، والجهد والقصد، والكمال والاستواء.[5]

وإذا كانت كلمة Texte تدل على النسيج، فمن الطبيعي أن يكون هذا الأخير نتاجا وستارا يختفي وراءه المعنى. وشبّه نسيج النص بنسيج العنكبوت لبراعة نسجه، وكمال تماسكه، وترابط مكوّناته في قطعة محكمة النظم، مرصوفة البناء؛ إذ يتعلق بعضه ببعض، ما يُبرز خصيصة أساسية وجوهرية، تتمثل في الوحدة الكلية له ذات المكونات المترابطة و المتشابكة.[6]

فالنص فعل كلامي«ينطوي على عدد من الخصائص التي تؤدي إلى التماسك والانسجام»[7] فهو نسيج لفظي / مكتوب يظهر في شكل متوالية من « الملفوظات اللسانية القابلة للتحليل .. (إنه) نموذج للسلوك اللساني »[8] في هيئته المتسقة والمنسجمة والمتشاكلة الخاضعة لمعايير نسقية (صوتية، نحوية، معجمية وصرفية) تجعل منه « ملفوظا كيفما كان

---

[1] -جار الله الزمخشري ، أساس البلاغة، ص 275.

[2] - المرجع نفسه ، ص 961.

[3] -ينظر : فولفجانج هنيه من ، و ديتر فيهجر ، مدخل إلى علم اللغة النصي ، تر: فالح بن شبيب العجمي ، ط1، جامعة الملك سعود ، 1999م ، ص 04.

[4] -أحمد السماوي ، التطريس في قصص ابراهيم درغوثي أنموذجا ، تونس ، ص 17.

[5] -ينظر : عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص ، ط1،منشورات مخبر الخطاب الأدبي ، الجزائر ، ص 17.

[6]- ينظر : رولان بارت ، لذّة النص ، تر : فؤاد صفا ، منشورات الجمل ، 2017م ، ص ص 62-63

[7] -ينظر : جون لاينز ، اللغة و المعنى و السياق ، تر :عباس صادق الوهاب ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ص 219.

[8] -OB:Jean Dubois et autres , Dictionnaire de l'inguistique, paris,1999,p486.

منطوقا أو مكتوبا، طويلا أو قصيرا، قديما أو حديثا»[1] ذا بناء كلي تحكمه سلسلة من الوحدات المتعاقبة [2] والمتضافرة لتحقيق المعنى، وبلوغ المقصد وإدراك الغرض العام المتوخى من هذا الملفوظ.

ج- في الاصطلاح العربي : يعدّ النص

فضاء لغويا رحبا لمختلف الرّؤى والتصورات المتباينة حسب مجال اشتغال الباحثين. الأمر ذاته عسّر تحديد ماهيته، ورسم حدوده، وأبعاده القائمة على عناصر لغوية، وأخرى غير لغوية تخضع لمبدأ القيم والأخلاق وسلطة الذات (المنتجة / المتلقية) والمجتمع، وطبيعة البيئة التي قيل فيها (المرجع الثقافي). فاستحال عندئذ وضع تعريف جامع مانع له؛ حيث أن الأصوليين يرونه « صيغة الكلام الأصلية وما لا يحتمل إلا معنى واحدا، وما لا يحمّل التأويل.»[3] كحال النص القرآني الذي اتّخذ « مرجعا وحيدا واضحا تستنبط منه أدلة الأحكام .»[4] ومختلف الشرائع، وتقاس به سائر الممارسات الفعلية والقولية.

وتجدر الإشارة أنّ الإمام الشافعي (ت 204ه) أوّل من اهتم بمفهوم النّص، لاسيما عند حديثه عن أوجه البيان في الفرائض التي أوجبها القرآن الكريم، حين قال : إنّه « ما أتى الكتاب على غاية البيان فيه، فلم يحتج مع التنزيل فيه إلى غيره .»[5] يظهر من فحوى هذا القول أنّ النّصّ أحادي المعنى، ولا يقبل الاجتهاد، إذ قيل : « لا اجتهاد مع النص» أو فيما لا اجتهاد فيه. يرى الشــّريف الجرجاني (ت 812ه) أن حدّ النص يتمثل في: « ما ازداد وضوحا على الظاهر لمعنى في المتكلم، وهو سوق الكـــــــــلام لأجل ذلك المعنى، فإذا قيل : أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي ويغم بغمي، كان نصّا في بيان محبّته.»[6] وإظهار عامل تأثّر وتأثير أحدهما في الآخر.

وعند أهل الحديث والفقهاء يطلق النص على التحديد والإسناد والتعيين، والدليل الشرعي؛ أي « اللفظ الدّال على معنى غير محتمل للنقيض بحسب الفهم .. وهو أعمّ من الخبر »[7] لأنّه توقيفي، دلالته صريحة في الحكم الشّرعي، واضحة لا تقبل إلاّ وجها واحدا من التأويل، تتّسم بالتّقريرية والمباشرة في طرق مسائل الشّرع، وأحوال الخلق والكون. ما يجعلها ميسورة الفهم، بيّنة القصد، تؤدّى بأقلّ جهد وعناء.

---

[1] OB:Ibidem (p486).-

[2] -ينظر : سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد ، أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة ودراسات ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، ص 215.

[3] -الشريف الجرجاني ، التعريفات ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص 132.

[4] -ينظر : نهلة الأحمد ، ما هو النص ، مجلة المعرفة ، العدد : 451، المعرفة السورية ، 2001م ، ص 86-87.

[5] -علي بن محمد بن إدريس الشافعي ، الرسالة ، تح: عبد اللطيف الهميم و آخر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ص 76.

[6] -الشريف الجرجاني ، التعريفات ، ص 132.

[7] -فخر الدين الطريحي ، مجمع البحرين ،تحقيق: السيد أحمد الحسيني، مادة (نص) ،ج 4، مكتبة مرتضوي ،1416ه، ص186.

أمّا عند العرب المحدثين، لاسيّما النّقديين منهم، لم يعد النصّ ضيق المفهوم، محدود الأفق، بل أصبح كيانا منسوجا قائما بذاته « يمكن تناوله من حيث وجوده الفيزيائي، وما يتجسم من مكونات، ومن حيث هو حدث أو عمل منجز في الزمان و المكان، ومن حيث هو بنية تحكمها علاقات، ومن حيث هو مؤسسة اجتماعية تؤدي دور العلاقة الدالة بما يتلخص منها من سمات النّشاط اللغوي الفردي والجماعي .»[1] إنّه منظومة علائقية متشابكة ومتداخلة، متكاملة البناء محكمة التركيب ذات مدلول واسع يحيل إلى عدّة معان، تحملها «وحدات لغوية، ذات وظيفة تواصلية–دلالية تحكمها مبادئ أدبية و تنتجها ذات فردية أو جماعية .»[2]« ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدّدة.»[3] إنّ

النّصّ خطاب مترابط يقوم على آلية الكتابة، ويأخذ « شكل متوالية خطّية ذات علاقة مرئية على الورق.»[4] تتميز بالانغلاق والاستقلالية؛ لأنه عمل مغلق مستقل بذاته أساسه التراكيب الأدبية الداخلة فيه التي تعتمد اللغة [5] كنظام علاماتي يحيل إلى زخم ثقافي تتعدّد مدلولاته تبعا لتعدّد القراءات وتباين مستوياتها والظروف المحيطة بهذه المدونة الكلامية، حيث أنه « حدث يقع في زمان ومكان معينين، يهدف إلى توصيل معلومات، ونقل تجارب إلى المتلقي.»[6] فتّتسع حينئذ آفاق القراءة المنتجة، ويتحقّق للنّصّ الانفتاح والاستمرارية والغموض المفضي إلى الغرابة والانزياح [7]. إنّه « علامة لغوية أصلية تبرز الجانب الاتصالي والسيميائي »[8] وتخضع لنسق معيّن يسهم في توليد معنى ذي خلفية مرجعية، حيث أنّ أيّ حدث لغوي ليس منبثقا من عدم، ويمهّد لأحداث لغوية لاحقة تتجاوز أفق توقع القارئ ،وتهيّئه للنّهل من مختلف التّجارب والخبرات، والاطلاع على مختلف الثقافات. إنّه « جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السّابقة عليه أو المتزامنة معه.»[9] فهو من ناحية الكتابة مغلق، وله بدايـــــــــة ونهاية، ومن ناحيـــــــــــة المعنى فهو ذو طبيعة توالدية لأنه « متولد من أحداث تاريخية و نفسانية ولغوية ... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له .»[1]

---

[1] - الأزهر الزناد ، نسيج النص (بحث في ما يكون به الملفوظ نصّا) ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1997م ، ص 11.

[2] -عبد السلام المسدي ، النقد و الحداثة ، ط1، دار الطليعة ، 1983م ، ص 44.

[3] -نورمان فيركلو ، الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية ، تر : رشاد عبد القادر ، مجلة الكرمل ، العدد : 64، مؤسسة الكرمل الثقافية ، فلسطين ، 2000م ، ص 159/ ينظر : محمد عزام ، النصّ الغائب تجليات التناص في الشعر العربي دراسة ، ص 24-26.

[4] -سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ط1، منشورات المركز الثقافي العربي ، بيروت الدار البيضاء ، 1988م ، ص 13.

[5] -ينظر : عدنان بن ذربل، النص و الأسلوبية (بين النظرية و التطبيق)، ط1، اتحاد الأدباء والكتاب العرب ، دمشق ، د ت ، ص 15.

[6] -محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استيراتيجية التناص) ، ط1، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، 1985م ، ص 120.

[7] -الخروج عن المألوف .

[8] -سعيد حسن بحيري ، علم لغة النص المفاهيم و الإجراءات ، ط1، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر ،1997م، ص 108.

[9] -جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر : فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، ط1، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1991م ، ص 21.

د- في الاصطلاح الغربي : لم يعد مجال

اشتغال اللسانيين محصورا في الجملة، التي رأو أنّها محدودة الاستعمال، وضيّقة لا تفي بالغرض بل أقروا تجاوزها إلى فضاء رحب (النص) يسمح للقراءة المنتجة إظهار المخفي والمسكوت عنه، وتوسيع دائرة الاهتمام بالمعنى؛ إذ لم يعد مطلبا مقتصرا على علماء النحو فحسب، بل تبنّاه باحثون ذوو توجّهات معرفية مختلفة، ووجهات نظر متباينة وفق طبيعة المناهج الدّراسية بنوعيها؛ السّياقية والنّسقية.

إنّ النص هو مجموع الملفوظات اللسانية القابلة للتجزئة والتحليل ،حيث يرى لويس هيلمسليف Hyelmslev Louis أنّه ملفوظ مهما كانت طبيعته، ونوعه وشكله (منطوق / مكتوب، قديم / جديد، طويل / قصير). فكلمة stop (قف) هي نص مثلها مثل الرواية الطويلة [2]، ثم خلص إلى أن كل مادة لسانية قابلة للدراسة والتحليل والمعاينة تشكل في النهاية نصّا، يجسّد منظومة قيم وعلامات ورموز متكاملة معقدّة التركيب، متشابكة الصياغة، ودقيقة النسج. الأمر الذي يجعله « شبكة من العلائق المتداخلة والمستويات الصّياغية والنّظمية » [3] التي تسهم في إظهار وحدة النص الكلية كسمة جوهرية تميّزه عن ما ليس نصّا. يؤكد فاينرش H.Veinrich [4] أنّ النّص موجود بالفعل / القوة (ضرورة حتمية) يحدّد بعضه بعضا، وتتضافر أجزاؤه لبناء الكل، فيحصل عندئذ الفهم و يتحقّق التّماسك الدّلالي، وتتضح معالم الوحدة الكلية، التي من دونها يسود الغموض وعدم الوضوح، لاسيما أنه (النص) وحدة دلالية ذات معنى يؤدّى ضمن سياق معيّن، تظهر على شكل « تتابع مترابط من الجمل »[5] كحال البنية الصغرى– في نظر فان ديك Van Dik - أو نظام الفقرة . وأحيانا تتكون على شكل جملة واحدة أو عبارة نحو قول امرئ القيس : « اليوم خمر وغدا أمر»[6] وغالبا ما تتحقق هذه الدلالة في كلمة أو كلمتين على أكثر تقدير، مثلما هو الأمر في العبارات الإرشادية نحو: (طريق مهترئة) أو التحذيرية، نحو: (ممنوع التدخين) وغيرها من الملصقات الإشهارية والدعائية ذات اللغة الصامتة. النص إنتاج لغوي ، يحكمه نسق عام يتجلى عند فاولر Fowler في « البنية النصية الأكثر إدراكا ومعاينة»[7] حيث هذه البنية تحقّق الانفتاح، والاستقلالية الدّلالية.

---

[1] -ميخائيل باختين ، شعرية دوستويفيسكي ، تر : جميل نصيف التكريتي ، مراجعة : حية شرارة ، ط1، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1986م ، ص 267.

[2] -OB: J. Duboit et autres , Dictionnaire de l'inguistique (discourse – texte) larousse , Paris , 1973, p 446.

[3] - رولان بارت ، من الأثر الأدبي إلى النص ، تر : عبد السلام بن عبد العالي ، الفكر العربي المعاصر ، العدد: 38، 1986م، ص 114.

[4] -ينظر : سعيد حسن بحيري ، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات ، ص ص 99-100.

[5] -برند شبلنر ، علم اللغة و الدراسات الأدبية ، تر : محمود جاد الرب ، د ط ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، د ت ، ص 188.

[6] -الميداني ، مجمع الأمثال ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، المثل رقم : 4685، مج : 02، ص 417 .

[7] -سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص و السياق) ، ص 16.

إنه – في نظر شميث S.J. Schmitt [1] تكوين لغوي منطوق من خلال حدث اتصالي، محدّد من جهة المضمون ويؤدي وظيفة اتصالية يمكن إيضاحها؛ أي يحقّق قدرة إنجازية يقصدها المتحدث، ويدركها شركاؤه في الاتصال وتتحقق في موقف اتصالي ما. حيث يتحوّل كم من المنطوقات اللغوية إلى نص متماسك يؤدي بنجاح وظيفة اجتماعية اتصالية وينتظم على وفق قواعد أساسيّة ثابتة، حدّدها لوتمان L.Lotman على هذا النحو[2]:

01-التعبير : يتم من خلال علامات اللغة الطبيعية . 02- التحديد :

يحتوي النص على دلالة غير قابلة للتجزئة ، و يهدف إلى تحقيق وظيفة ثقافية محدّدة . 03- الخاصية البنيوية : فهو متوالية من العلامات اللغوية تخضع لنظام داخلي خاص يحقق الدلالة .

أي لم يعد النـــص محصورا في زاوية المتكلم (صاحبه) فقط، بل شمل – حسب وجهة نظر ديتر و فولفجانج – ثلاث زوايا ، حدّداها على هذا الشكل[3] : 01-المنتج

(صاحب النص) : حيث أن النص تحقيق لغوي لحدث شمولي بما يناسب ذلك من قاعدة قضوية (موضوع النص) .

02- المفسّر (المتلقي) : أي الجانب

المضموني الذي يخضع للقراءة المنتجة للدلالة ، فهو– عند فان ديك- : « نتاج لفعل و لعملية إنتاج من جهة، وأساس لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل ، والتفاعل من جهة أخرى .»[4]

03-الجانب الشكلي للنص القابل للملاحظة؛ حيث أن أيّ وحدة دلالية و

معجمية منطوقة أو مكتوبة تمثل نصّا ذا نسيج لغي حامل للدلالة، بعيدا عن حجمه الذي قد يطول، وقد يقصر بناء على المعنى المنوط به؛ أي أنه لا يخضع للقياس مادام « مكتفيا بذاته (منغلقا على ذاته) و مكتملا في دلالته.»[5] فقد يكون تركيبا مصغرا (جملة) أو مجموعة تراكيب مجتمعة في هيئة عمل (كتاب مثلا) « يبرز الجانب الاتصالي و السيميائي .»[6] اللذين ينجم عنهما ارتباط النص بالموقف الاتصالي ، و تعدّد مفسراته و تأويلات المعنى ، فالنص تعدّدي يحمل عدّة معان و يسهم في خلق أخرى (فرضية تعدد المعنى ذاته).

---

[1] -ينظر : سعيد حسن بحيري ، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات ، ص 99.

[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 116-117.

[3] -ينظر : ديتر فيهفيجر و فولفجانج هينه من، مدخل إلى علم اللغة النصي ، تر: فالح بن شبيب العجمي ، السعودية ، 1999م ، ص 169.

[4] -فان ديك ، النص و السياق ، تر : عبد القادر قنيفي ، ص 21.

[5] -صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النص ،سلسلة عالم المعرفة، العدد:164، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، أغسطس 1992م ، ص 215.

[6] -سعيد حسن بحيري ، علم لغة النص المفاهيم و الاتجاهات ، ص 99.

اهتم دي بوجراند R.Debeaugrande و دريسلر Dressler بأدوات سبك ظاهر النص، وحبك عالم النص بمختلف العلاقات بين المفاهيم. لاسيما أن النص فعل اتصالي لا يتحقق له التماسك النصي في غياب الترابط اللفظي والمعنوي والقصدية والمقبولية والإعلامية والموقفية والتناص، حيث هو فضاء ثري يجمع بين طاقات ومعارف كبيرة ، وأفكار متنوعة و متداخلة ، ثم يشير دي بوجراند في النهاية إلى ضرورة تجاوز تلك التعريفات الدائرية ، التي توضح النص بالجملة ، و الجملة بالنص . فالجملة وحدة لغوية ذات معنى ، أحيانا ترد مستقلة فتكون نصّا ، و أحيانا أخرى تأتي ضمن نطاق البنية الكبرى (النص) فتكون جزءا منها؛ أي يستحيل « تناول النصوص من خلال وصفها بأنها وحدات أكبر من الجمل، أو بأنها جمل متوالية في سياق؛ ذلك بأنّ الخاصية الأولى للنصوص من باب أولى هي كونها ترد في الاتصال، ولربّما يأتي أحد النصوص على صورة كلمة واحدة أو جملة واحدة، أو مجموعة من الأجزاء ، أو خليط من البنيات السطحية.»[1] التي تشكل استمرارا وانسجاما على مستوى المحتوى القضوي للنص، الذي يمثل الوحدة اللغوية التي تكتفي بذاتها ، و تكتمل دلالتها في شقّها الاستعمالي.

يعود هذا الاختلاف الشديد بين الاتجاهات اللسانية الحديثة في ضبط مفهوم النص – حسب منذر عياشي – إلى ذاتية النص القائمة على اللااستقرار؛ فهو« دائم الإنتاج ؛ لأنّه مستحدث. و دائم التخلف؛ لأنّه دائما في شأن ظهورا وبيانا ويستمرّ في الصيرورة؛ لأنّه متحرّك و قابل لكل زمان و مكان ؛ لأن فاعليته متولدّة من ذاتيته النصية (نسقه الخاص).»[2] وانطلاقا مما سبق ، إن محاولة وضع تعريف مطلق للنص يجرّده من السيرورة التاريخية ، والاستمرارية الخطابية، ويؤثر على فاعليته النصية ، لاسيّما أنه منظومة إنتاجية مترابطة الأجزاء شكلا ومضمونا، تعكس ثقافة مجتمع ما، وتفسّر طبيعة العلاقات بين أفراده.

02-الخطـــــاب : Le Discours

أ- في اللغة

العربيـــــــة : الخطاب مأخوذ من الفعل

الثّلاثي الصّحيح (خطب) ، ومنه يخطُب ، خطابا ، ومخاطبة ، نحو قولهم : « خطب فلان إلى فلان فخطبه و أخطبه ؛ أي أجابه . و الخطاب و المخاطبة : مراجعة الكلام . و قد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا ، فهما يتخاطبان [يتبادلان أطراف الحديث] . و الخطبة أسم للكلام الذي يتكلم به الخطيب ، و خطبت على المنبر خُطبة (بالضمّ)، وخطبت المرأة خطبة (بالكسر). والخطبة عند العرب : الكلام المنثور المسجّع ، ونحوه »[3] ورد مصطلح الخطاب في القرآن الكريم اثنا عشر مرة بصيغ متعدّدة ؛ بالفعل الماضي نحو قوله تعالى : ﴿ و إذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما ﴾**(سورة الفرقان ، الآية :25)** ، و بالفعل المضارع ، نحو قوله عز و جلّ : ﴿ و لا تخاطبني في الذين ظلموا إنهم مغرقون﴾**(سورة هود، الآية:37.)** ، و بالمصدر، نحو قوله جلّ و علا :﴿ فما خطبك يا سامري ﴾**(سورة طه ،**

---

[1] -دي بوجراند ، النص و الخطاب و الإجراء ، تر : تمام حسان ، ط1، عالم الكتب ، القاهرة ، 1998م ، ص 64.

[2] -منذر عياشي ، النص ممارساته و تجلياته ، ص 55.

[3] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج1، ص 360-361.

الآية: 95) ، والخطب : « الأمر العظيم الذي يكثر فيه التّخاطب»[1] أي الأخذ و الرّدّ بين طرفي النزاع لشدّة الوقع وعظم الشأن، والتهيّؤ للتمييز بين صالح الأمور وفاسدها، وإظهار الحق ، وإبطال الباطل . ففي قوله تعالى ﴿ و آتيناه الحكمة و فصل الخطاب ﴾**(سورة الفرقان ، الآية :20)** دليل على أن فصل الخطاب يعني « الحكم بالبينة أو اليمين، أو الفصل بين الحقّ و الباطل، و التّمييز بين الحكم و ضدّه، أو (هو) الفقه في القضاء ...»[2] استنادا إلى قوة الحجّة والإقناع . وكل كلام سلس بيّن واضح فصلٌ ، بمعنى أنّ فصل الخطاب هو « البيّن من الكلام الملخّص الذي يتبينه من يخاطب به لا يلتبس عليه .»[3] أي ليس في مضمونه ما يدعو إلى توضيح، أو استفسار ما دام مصدره خطيب إذا قام خطب في قومه و خاطبهم فـــ « أحسن الخطاب. (و الخطاب) هو المواجهة بالكلام، (حيث) كان يقوم الرجل في البادية في الجاهلية، فيقول : خطب، واختطب القوم فلانا ، فدعوه إلى أن يخطب إليهم، ونقول له: أنت الأخطب البين الخطبة. فتخيل إليه أنه ذو البيان في خطبته.»[4] لأنه أفصحهم كلاما، و أبلغهم معنى ، و أقواهم دليلا و أعلاهم مقاما. و إذا أراد القوم رفع شأن أحدهم ولوه أمرهم و قالوا ذاك خطيب عرفانا بجودة كلامه ، ونصاعة لفظه شريطة أن « لا يكون فيه اختصار مخلّ ، ولا إسهاب مملّ.»[5] يحيد بالكلام عن المعنى المراد تبليغه ، حيث أنّ الخطاب رسالة كلامية تتحقّق ضمن ظروف إنتاجية معيّنة (المخاطب والمخاطب وموضوع الخطاب، وزمان ومكان التّخاطب)

فالخطاب هو القول و« الرأي و المعتقد (حيث) هو عملية عقلية مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية أوهو تعبير عن الفكر بواسطة الدراسات الألسنية (اللغوية) [كما هو الحال مع فرديناند دي سوسير]... و القول مرادف للمقال و المقالة .»[6]يدل الخطاب على عدة معان، منها : مراجعة الكلام، وتصويبه، السؤال، شدّة الموقف، التمييز بين الأشياء، البيّنة، المجابهة القولية، علوّ المقام، حسن نظم الكلام وبراعة أدائه دون إسراف (إطناب) ولا تكليف، ومنه سبب الأمر، أو الأمر يقع. والخطبة (بضم الخاء) هي الرسالة الوعظية، و بكسرها تعني طلب الشيء و الرّغبة فيه.

ب- في الاصطلاح العربي : نظر العرب

القدامى إلى الخطاب على أساس أنّه كلام يدور بين اثنين، أو أكثر بوساطة شفاهية / مكتوبة تقوم على مبدأ الإفهام، ومراعاة أحوال المتخاطبين ، حيث « إذا كان موضوع الكلام على الإفهام فالواجب أن تقسّم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيخاطب السوقي بكلام السوقة والبدوي بكلام البدو .. ولا يتجاوز به عمّا يعرفه إلى ما لا يعرفه ؛ فتذهب فائدة

---

[1] -الراغب الأصفهاني ، معجم مفردات ألفاظ القرآن ، تح:صفوان داوودي ،ط1،دار القلم، 1412ه، مادة : خطب ، ص 170.

[2] -مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، ص 81.

[3] -جار الله الزمخشري ، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، رتبه و ضبطه : محمد عبد السلام شاهين ،ج4، دار المعرفة، ص 77.

[4] -جار الله الزمخشري ، أساس البلاغة ، ص 168.

[5] -إبراهيم أنيس و آخرون (مجمع اللغة العربية)، المعجم الوسيط ، ط4 ، ص 243.

[6] -جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج2، طبعة الكتاب اللبناني ، ص 204.

الكلام ، وتعدم منفعة الخطاب»[1] ؛ لأنّ توجيه الكلام قائم على القصدية التي تؤدي إلى حدوث عملية التواصل بين طرفي الخطاب. وتوجب حصول المنفعة ، ونجاح الرسالة الكلامية .

فالخطاب كلفظ متواضع عليه، و فائدته متفق عليها ضمنيا بين طرفيه (المخاطب و المخاطب) « يقصد به إفهام من هو متهيّئ لفهمه.»[2] وفق آلية التأثير والإقناع وتوفّر عنصر المواءمة المقامية (لكل مقام مقال) .

ومع تطور الدراسات اللغوية الحديثة التي شهدها النّصف الثّاني من القرن العشرين عرف هذا المصطلح انتشارا واسعا في جميع حقول المعرفة ، التي أفاد العرب المحدثون منها في أبحاثهم ، و في دراساتهم اللغوية وغير اللغوية . و لم يعد مفهوم الخطاب محصورا في الجانب النظري للحدث الكلامي، بل أصبح ممارسة قولية، وفعلا إجرائيا، له « نتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية.»[3] ويظهر في الشق الاستعمالي للغة؛ إذ يتحقّق كإنجاز فردي، وإنتاج خاص لمجموعة من العلاقات والعمليات والوحدات المتفق عليها في الحوار النظمي بين أطراف العملية الكلامية ضمن سياق اتصالي معيّن. إنه عملية «خلق لغة من لغة»[4] أخرى ترسم حدوده، وتفرض عليه أشكالا معينة، وتحدّد مجموع الروابط، التي يوجبها الأداء الفعلي و يقتضيها الخلق الفني لمختلف الموضوعات التي تعكس سيرورة التفاعل الاجتماعي وتستدعي التعددية القرائية التي تثري الفضاء الخطابي بمختلف التفسيرات و التأويلات، لاسيما أنه (الخطاب) نشاط لغـــــــــــوي تديره ذوات فاعلة ضمن سياق معين (اجتماعي، سياسي، ثقافي، ...). يميز سعيد يقطين بين النص والخطاب، فيقول: « إن الخطاب مظهر نحوي يتم بواسطة إرسال القصة، وإن النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي ... في الخطاب نقف عند حدود الراوي والمروي له. وفي النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب و القارئ.

إنّه توسيع مشروع نؤسّسه على قاعدة الترابط و الانسجام بين الحكي كخطاب والحكي كنص، وبين باقي مكوناتهما في علاقتهما بالقصّة »[5] أي أن الخطاب موضوع مجسد فعليا وآنيا يشترط توفر عناصر الدورة الكلامية (المرسل والمرسل إليه)، والنص موضوع مجرّد ومفترض من قبل كاتب ما، وموجه إلى قارئ يولد بعد فعل الكتابة وليس معها.

ج- في الاصطلاح الغربي :

إن كلمة Discours تعود إلى الكلمة اللاتينية Discursus التي تعني« الجري هنا و هناك.»، أو الجري ذهابا و إيابا. ومنها الفعل Discurrere

[1]-أبو الهلال العسكري ، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، ص 29.

[2] -ينظر: محمد علي التهانوي ، كشاف اصطلاحات الفنون ، مج :2، وضع حواشيه : أحمد حسن بسح ، ط1، مكتبة لبنان،1996م، ص 06.

[3] -سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ط2، منشورات المركز الثقافي العربي ، بيروت الدار البيضاء ، 2001م ، ص16.

[4] -عبد السلام مسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ط2، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1982م ، ص 117.

[5] -سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص 32.

الذي يتضمّن معنى التدافع، ويقترن بالتلفّظ العفوي، وإرسال الكلام، والمحادثة الحرّة والارتجال [1] وأحيانا تعبّر عن الجدل Dialectique والعقل والنظام Logos عند أفلاطون.[2]

ظهر مصطلح الخطاب في الغرب تزامنا مع كتاب فردينان دي سوسير الموسوم بـ : " محاضرات في اللسانيات العامة "؛ حيث درس اللغة كمنظومة اجتماعية تعبر عن مختلف الأعراف والتقاليد، والكلام كإنجاز فردي يعكس طبيعة السلـــــــــوك البشري. نجم عن هذا التمييز بين ثنائية (اللغة / الكلام) ميلاد مصطلح جديد، يتمثل في لسانيات الكلام أو التلفظ على حدّ تعبير اميل بنفينيست E.Benveniste ، التي ظهرت على أنقاض لسانيات اللغة . و نتج عن هذا الانتقال من النظام / النسق المغلق إلى الممارسة الفعلية له مصطلح الخطاب كرسالة لغوية تتم بين شخصين عند الأول نية التأثير في الثاني. وأوّل من تناول هذا المصطلح باللفظ ذاته هو هاريس Harris - ضمن مقال له بعنوان " تحليل الخطاب " "Discourse Analysis" عام 1952م – وأعلن رفضه للمقولة البلومفيدية [3] حول الجملة كأصغر وحدة لغوية قابلة للتحليل. ونقـــــــــــــــــــل اهتمام علم اللغة من الجملة التوليدية التحويلية إلى بنية أكبر منها أطلق عليها "الخـــــــــطاب " الذي رأى أنه « ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التّوزيعية[4] وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض.»[5] يقوم على تجزئة بنية النص القائمة على التنظيم والترابط إلى وحدات لغوية تتساوى في الدلالة و التركيب بهدف الكشف عن دلالة الخطاب، ومعرفة طريقة انتظام عناصره اللغوية. فالخطاب ملفوظ متواصل (énoncé suivi)، أداته « اللغة التي يسيطر عليها المتكلّم في حالة استعمال.»[6] فهو وحدة لغوية تفوق الجملة تركيبا ودلالة؛ لأنه « مكون من متتالية تشكل رسالة ذات بداية ونهاية.»[7] الغاية منها التواصلية فيما بين عناصر بنية التلفظ، الذي « تشتغل اللغة فيه وسيلة تواصل»[8]. فهو فعل كلامي ذو «نظام تعبير متفق ومضبوط»[9] يولد من لغة اجتماعية، ويخضع لظروف إنتاج

---

[1] -ينظر : جابر عصفور ، آفاق العصر ، مهرجان القراءة للجميع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997م ، ص 64.

[2] -ينظر : الزواوي بغورة ، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو ،ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ،2000م، ص 90.

[3] -نسبة إلى ليونارد بلومفيلد صاحب النظرية السلوكية comportementale(تقوم النظرية السلوكية على مفهومي المثير le passionnant و الاستجابة la réponse المعروفين في علم النفس السلوكي).

[4] - المدرسة التوزيعية distributionnelle التي أسسها هاريس . و هي تهتم بتحليل الخطاب و دراسة توزيع الوحدات اللسانية التي تؤلف المدونة (corpus) (جملة الأقوال التي يجمعها الباحث من أجل تحليلها).

[5] -نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، تحليل الخطاب الشعري و السردي ، ج2، ط1، دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، 1997م ، ص 18.

[6] - J. Duboit et autres , Dictionnaire de l'inguistique librairie larousse ,imprimerie Berger –Levrault ,Nancy , France ,edition, 1982, p 156.

[7] -J. Duboit et autres , Dictionnaire de l'inguistique librairie larousse,p156.

[8] -J. Duboit et autres , Dictionnaire de l'inguistique librairie larousse , p 117.

[9] -ميشال فوكو ، حفريات المعرفة ، تر : سالم يغوت ، الدار البيضاء ، ص 34.

معينة. إنه نظام مركب من عدة أنظمة (صوتي، دلالي، تركيبي) « تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام »[1] أي لم ينظر إليه على أنه متتالية لغوية، أو وحدة نحوية ذات تنظيم محكم وتركيب خاص، بل أصبح ملفوظا يؤدي « رسالة قولية حاملة للدلالة ومنجزة لفعل التواصل »[2] إن الخطاب عملية تواصلية تتم ضمن سياق معين، و« تقتضي متكلما و سامعا، عند الأول نية التأثير في الثاني بطريقة ما»[3] ؛ أي أنه حدث تواصلي مشروط بالقصدية لا يمكن إدراكه دون الإحاطة بالظروف المنتجة له، ودون الاطلاع على أحوال طرفيه اللذين يجمع بينهما عامل التأثير والتأثّر.

د-بين النص و الخطاب: يوجد تداخل كبير بين المصطلحين، تولّد عن العلاقة الوطيدة بينهما. وعلى إثرها انقسم علماء الدرس اللساني الحديث إلى ثلاثة أقسام:

الأول : يرى أنصاره (جون ميشال آدم و بول ريكور ورولان بارت) أن النص عباءة الخطاب (مظهره الشكلي) والخطاب الممارسة الفعلية والإجرائية له. أي أن الخطاب يحوي النص بناء على هاته المعادلة :

الخطاب = النص + ظروف الإنتاج

النص = الخطاب – ظروف الإنتاج

النص >الخطاب

الثاني : يمثله الناقد العربي سعيد يقطين ، الذي يقرّ بشمولية النص، لاسيما أنه مكتوب ومنطوق في الآن ذاته ، في حين الخطاب لا يكون إلاّ منطوقا. النص <الخطاب (شمولية النص)

الثالث :
يمثّله الاتجاه البنيوي بزعامة جيرار جنيت الذي يلغي الحدود الفاصلة بين النص والخطاب، ويجعل منهما شيئا واحدا، يصعب التفريق بين حدودهما المتماهية فالنص هو الخطاب، والخطاب هو النص على هذا النحو:

النص = الخطاب .

03-السّـــــــــــــياق : Le contexte

اهتمت الدّراسات اللسانية ما بعد بنيوية بالسّياق الخارجي للنّص ، ورأت أنه دعامة أساسية يقوم عليها علم النص؛ لأنه أصبح عنصرا ضروريا في أيّ تشكيلة لغوية ، يكون الهدف من ورائها الإبلاغ ، و تحقيق فعل التواصل بين طرفي العملية الخطابية ومن ثمّة إنجاح الرّسالة الكلامية، التي تفكّ رموزها، وتتضح مدلولاتها انطلاقا من السّياق الذي وجدت ضمنه.

---

[1] Jakoubsson,Essais de l'inguistique générale de minuit , 1970, paris , p 30-31.-

[2] OB: Ducrot Oswarld, Schaeffer Jean-Marie ,nouveau dictionnaire en cyclopédique des sciences du - language , édition du seuil ,paris, 1972,p500.

[3] Emile Benveniste , problème de l'inguistique générale , Edition Gallimard t1, Paris, 1974, p 242.-

إنّ خاصية التّماسك النّصي تسهم فيها عناصر لغوية، وأخرى غير لغوية، تتمثّل في الظروف المحيطة بعملية الإنتاج النّصّي، تلك التي تقع خارج الإطار اللغوي المحض، وتُستدعى لغرض تحصيل الفهم، وإحداث التّفاعل النصي،وتحقيق التعدّد القرائي الذي ينجم عنه الدينامية النصّية، والدّلالة اللامتناهية.

أ- في اللغة العربية : تعود لفظة(سياق) إلى الفعل الثلاثي المجرّد (ساق)، ومنه : يسوق سوقا، و سِواقا كمصدر قلبت واوه ياء لكسرة السّين [1]، فصارت : سياقا. والعرب قديما أرادوا بها سوق الإبل وحثها على السير، وتتابعها بانتظام، والصداق نحو قولهم : « ساق الإبل وغيرها يسوقها سوقا وسيّاقا، وهو سائق وسُواق ... (و) انساقت الإبل تساوقا تتابعت، وساق إليها الصّداق والمهر سيّاقا و أساقه وإن كان دراهم أو دنانير ... وساق فـــــــلان من امرأته أي أعطاها مهرها والسياق المهر. قيل للمهـــــــــر سوق ؛ لأن العرب كانوا إذا تزّوجوا ساقوا الإبل و الغنم مهرا ... وأساقه إبلا : أعطاه إياها يسوقها.»[2] « والسيقة ما سيق من الدواب ... والسوق مشتقة من هذا كما يساق إليها مذكر شيء والجمع أسواق، وساق للإنسان وغيره، والجمع سوق. و إنّما سميت بذلك لأنّ الماشي يساق عليها .»[3]. ووردت بمعنى الانقطاع عن الدنيا والاتصال بالآخرة لحظة انفصال الروح عن الجسد، نحو قول أحدهم: « فلان في السياق؛ أي في النزع. وللسياق نزع الروح .»[4] وقيلت دلالة عن القرب و التزاحم الشديد أثناء السّير ، نحو : « المنساق : التابع و القريب ... وتساوقت الإبل تتابعت وتقاودت، والغنم تزاحمت في السير »[5] وتدافعت نحو مرتعها ومعلفها. ومنه الاطّراد على وتيرة واحدة نحو قولهم : « ولدت فلانة ثلاثة بنين على ساق واحدة، أي بعضهم على إثر بعض، ليست بينهم جارية »[6]، وسمي السّويق [7] سويقاّ « لانسواقه في الحلق من غير مضغ »[8] وسميت الساق ساقا « لأن الماشي ينساق عليها »[1]. وجاءت بمعنى نقل

---

[1] -ينظر: ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، ج2، تح: طاهر أحمد الراوي ومحمود محمد الطناحي، ط1، دار إحياء الكتب العربية ، دمشق ، 1963م ، ص 424.

[2] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج :10، ص 166-167.

[3] -أحمد بن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، تح: عبد السلام محمد هارون ، ص 117.

[4] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج: 10، ص 167.

[5] - الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، ص ص 335-336.

[6] -إسماعيل بن حماد الجوهري ، تاج اللغة و صحاح العربية ، ج2، تح: شهاب الدين أبو عمر ،ط1، دار الفكر ، بيروت 1418ه ، ص ص 1138-1139.

[7] -السّويق: طعام معمول من دقيق الحنطة / الشعير / الأرز/العدس/، وأحيانا يعمل من بعض أنواع الفواكه والخضار كالنبق ، والتفاح و القرع ، و حب الرمان ، و الغبيراء (ثمرة تشبه العنب) .

[8] -الراغب الأصفهاني ، مفردات ألفاظ القرآن ، تح : صفوان داوودي ، ص 436.

الخبر، و إسناده على الوجه الصحيح، في مثل قولهم« هو يسوق الحديث في أحسن سياق، وإليك يساق الحديث ، و هذا الكلام مساقه إلى كذا ، و جئتك بالحديث على سوقه : على سردة »[2] ومنه الانتقال من حال إلى حال ، نحو قول أحدهم : « ساقت الرّيح السّحاب »[3] و دلالة الموضع تصنيفا وترتيبا، نحو قولهم : « فلان في ساقة العسكر في آخره، وهو جمع سائق كقادة في قائــد وهو يسوقه ويقاوده .»[4] أي يلازمه و ينصاع لأوامره . ورد لفظ السّياق في القرآن الكريم بصيغ مختلفة، و دلالات متباينة؛ منها: الإرسال المتبوع برحمة، نحو قوله تعالى : ﴿ حتى إذا أقلت سحابا ثقالا سقناه لبلد ميّت فأنزلنا به الماء ﴾(سورة الأعراف ، الآية :57) (البلد الميت : الأرض الجدباء الخالية من النبات) و قوله أيضا ﴿ أو لم يروا أنّا نسوق الماء إلى الأرض الجرز فنخرج به زرعا تأكل منه أنعامهم و أنفسهم أفلا يبصرون ﴾(سورة السجدة، الآية :27) (الأرض الجرز : الأرض التي لا تنبت) .

و أحيانا ترد بمعنى الدفع جبرا وقصرا مع التعنيف المتبوع بالزجر والتهديد والوعيد في مثل قوله عز وجل : ﴿ و سيق الذين كفروا إلى جهنم زمرا ﴾(سورة الزمر، الآية :71) و الأخذ بقوة و شدة ،نحو قوله تعالى : ﴿ كأنّما يساقون إلى الموت و هم ينظرون ﴾(سورة الأنفال ، الآية :6) و قوله ﴿ و نسوق المجرمين إلى جهنم وردا﴾(سورة مريم ، الآية :85) ووردت بصيغة اسم الفاعل (سائق) دلالة على الملك الذي يسوق النفس إلى بارئها وهي متبوعة بعملها كشاهد عليها في مثل قوله جل وعلا : ﴿ و جاءت كلّ نفس معها سائق و شهيد﴾(سورة ق ، الآية :21)

ب- في الاصطلاح : **ب-01-عند**

العرب : تنــاول العرب (القدامى و المحدثون) السياق باللفظ ذاته، وبصيغ أخرى تدلّ عليه كالدليل، والقرينة ، والمقام والحال والموقف ، ... فحين « قال البلاغيون " لكل مقام مقال " و " لكل كلمة مع صاحبتها مقام " وقعوا على عبارتين من جوامع الكلم تصدقان على دراسة المعنى في كل اللغات لا في العربية الفصحى فقط، و تصلحان للتطبيق في إطار كل الثقافات على حدّ سواء »[5]

يشير عبد القاهر الجرجاني إلى أهمية دلالة السياق الذي يعول عليه في فهم استعمالات اللفظ في سياقه، فيقول:« إن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها (مستقلة عن العالم الخارجي) . و لكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها»[6]. ثم يوضح دور السياق بنوعيه (المقامي والمقالي) في تحديد المعنى، فيقول : «

---

[1] -أحمد بن فارس ، مقاييس اللغة ، ج3، ص 117.

[2] -جار الله الزمخشري ، أساس البلاغة ، ص 484.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[5] -تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1994م ، ص372.

[6] -عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ص 539.

أولا تـــــــــــرى أنك إذا قلت : "هو كثير رماد القدر "، أو قلت : " طويل النجاد " ، أو قلت في المرأة : " نؤوم الضحى "فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرّد اللفظ . و لكن (غالبا ما) يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك (قصدك) كمعرفتك من " كثير رماد القدر " أنه مضياف ، ومن "طويل النجاد" أنه طويل القامة ، ومن "نؤوم الضحى " في المرأة أنها مترفة مخدومة لها من يكفي أمرها .»[1] يفهم من هذا أن السيـــــــــاق يعني عندهم [2] « ربط القول بغرض مقصود على القصد الأوّل»[3] بناء على الظروف المحيطة بالقول والمناسبة التي قيل فيها؛ إذ لا يمكن الوصول إلى الغرض منه دون الإلمام بكل ما يحيط به من مختلف الجوانب(الاجتماعي، الثقافي، البيئة، الزمان والمكان والموقف).

وللإشارة أن السياق عند العرب لم يخرج عن هذه المعاني الثلاثة [4] :

01- السياق هو الغرض : أي كل متكلم له قصدية وراء كل أداء لغوي يسعى إلى تحقيقها .

02- السياق هو مختلف المواقف والأحداث والظروف التي ورد فيها النص، أو قيل بشأنها، أو تمخض عنها؛ أي مختلف العلاقات الزمانية والمكانية التي يجري فيها الكلام . ما يقتضي مراعاة الموقف ، والمطابقة الحالية والمقامية.

03- السياق اللغوي: وهـــــــو حصيلة استعمال الكلمات داخل نظام الجملة، أو في موضع قابل للنظر والتحليل وتتساوق عندئذ الكلمات فيما بينها، و تكتسب معنى خاصا محدّدا ذا وجه استدلالي غير قابل للتعدد أو الاشتراك أو التعميم؛ أي فرضية اختيار المفردات التي لا إشكال فيها .

ب-02- عند الغـــــــــــرب : اهتم علماء اللغة

الغربيون بقضية المعنى في نهاية القرن التاسع عشر تزامنا مع ظهور علم الدلالة كفرع جديد من فروع اللسانيات العامة يعنى بدراسة دلالة اللفظ في إطار بنيته اللغوية و غير اللغوية ؛ إذ لم تعد وظيفة اللغة مقتصرة على النظام الداخلي للبنية، بل أصبحت تؤدي وظيفة اجتماعية ضمن سياق (داخلي / خارجي) يسهم في توليد الدلالة و من ثم ثرائها و تعدّدها .

يتكوّن مصطلح السياق Le contexte[1] من : السابقة cont : التي تعني كل ما يحيط بالعالم الخارجي للنص من علامات لغوية و غير لغوية. و اللاحقة : texte : يقصد بها مجموع كلمات منسوجة ضمن إطار عام (النص).[2] وكلاهما يلعب دورا رئيسا في عملية التأويل ، وتوضيح المحتوى النصّي .

---

[1] -المرجع نفسه ،ص 262.

[2] -السجلماسي صاحب كتاب المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع .

[3] -ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي ، دلالة السياق ، منشورات جامعة أم القرى ، السعودية ، 1324ه ، ص 48.

[4] -ينظر : المرجع نفسه، ص 51-52.

إنّ كلـــــــــمة contexte بالفرنسية يراد بها المحـــــــيط اللغوي الذي تقع فيه الوحدة اللغوية سواء أكانت كلمة أم جملة في إطار من العناصر اللغوية أو غير اللغوية. التي تسهم في تحديد معناها وإيضاحه. أو هـــــــــــو « النص الآخر، أو النص المصاحب للنص الظاهر. و(يكون) بمثابة الجســـــــــــــر الذي يربط التمثيل اللغوي ببيئته الخارجية »[3]من ظروف وملابسات وعناصر غير لغوية ذات صلة بالمقام الذي ظهـــــــــــــرت بموجبه هذه الوحدة اللغوية (كلمة / جملة / نص).

يرى غريماس وكورتيس أن السياق ممثل في مجموعة النصوص التي تسبق، أو تواكب وحدة تركيبية معينة، وتتعلق بها الدلالة. ويمكن أن يكون هذا النص المصاحب صريحا، كما يمكن أن يكون ضمنيا، ويؤخذ على أساس أنّه سياق خارجي لساني أو مقامي .[4]

يعود الفضل في ظهور هذا المصطلح عند الغرب إلى برونسلاو مالينوفسكي Bronislaw Malinoviski الذي استعمل سياق الحال Context of situation و يقصد به « الموقف الفعلي الذي حدث فيه الكلام. ولكنه يقود إلى نظرة أوسع للسياق تضم الخلفية الثقافية التي وضع الحدث الكلامي بإزائها.»[5] ما دامـــــــــــــت اللغة أسلوب عمل وليست توثيق فكر[6] معين؛ أي هي وسيلة تفاهم اجتماعي و تعبير عن مختـــــــــــــلف العواطف و الرغبات والأحاسيس وتقديم معلومات يقوم عليها الواقع الثقافي في المجتمع . لكن تأسيس نظرية لغوية متكاملة في موضوع السياق [7] يعود إلى جون روبيرت فيرث John Rupert Firth الذي تناول المعنى وفق نظرة جديدة تبنتها

---

[1]- يميز دي بوجراند بين context/contexte الذي يتضمن الدلالات الخارجية وعملية إنتاج النصوص و طريقة استقبالها ، و بين co-text الذي يتضمّن مكوّنات قاعدية و عناصر نحوية و دلالات داخلية و أصوات و غيرها .

[2] -ينظر : كريم زكي حسام الدين ، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة ، ط3، القاهرة ، 2001م ، ص251.

[3] -يوسف نور عوض ، نظرية النقد العربي الحديث ، ط1، دار الأمين ،القاهرة، 1994م ، ص 29.

[4] - علي آيت أوشان ، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة ، ط1، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، 2000م ، ص32.

[5] - محمد شكري عياد ، معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية ، د ط ، دار المريخ للنشر ، الرياض ، 1984م ، ص 56.

[6]- ينظر : بالمر –ف-ر ، علم الدلالة، إطار جديد، تر: صبري السيد ، ط1، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1999م ، ص 76.

[7] -قام فيرث بتأسيس النظرية السياقية التي تقوم على النظر إلى المعنى بوصفه وظيفة في سياق . فأحدثت تغييرا جوهريا في النظر إلى المعنى من علاقة عقلية بين الحقائق و الرموز الدالة عليها (فكرة أو حدث و ريتشاردز في مثلثه المشهور) إلى مركب من العلاقات السياقية . ترى هذه النظرية أن المعنى المقصود من المتكلم لا يظهر إلّا بمراعاة الوظيفة الدلالية للألفاظ المستخدمة . أركان النظرية السياقية : 01-الاعتماد اللغوي على سياق الحال (المظاهر وثيقة الصلة بالمشاركين ، و الأشياء وثيقة الصلة بالموقف ، و أثر الحدث الكلامي في المشتركين (ما ينتج عنه من إقناع أو إغراء ، أو ألم ،...) 02-تحديد بيئة الكلام المدروس تحديدا دقيقا لتفادي الخلط بين لغة و أخرى ، أو بين مستوى كلامي و آخر ؛ لأن الخلط عادة يؤدي إلى نتائج مضطربة و غير دقيقة . ثم تحديد البيئة الاجتماعية والثقافية التي تحتضن اللغة موضوع الدراسة. 03-ضرورة النظر إلى الكلام اللغوي على مراحل؛ لأنه مكون من أحداث لغوية مركبة (معقدة) و هي فروع اللغة المختلفة .

–المعنى عند فيرث تحدد خمس وظائف ، هي : 01-الوظيفة الصوتية ، 02-الوظيفة المعجمية ، 03-الوظيفة الصرفية ، 04-الوظيفة الدلالية ، 05-الوظيفة التركيبية .

المدرســــــــــــة الألسنية الاجتماعية، والتي تقضي بأن المعنى « نتيجة علاقات متشابكة متداخلة. فهو ليس فقط وليد لحظة معينة بما يصاحبها من صوت و صورة . ولكنه أيضا حصيلة (مختلف) المواقف الحية التي يمارسها الأشخاص في المجتمع . فالجمل تكتسب دلالاتـــــــــها في النهاية من خلال ملابسات الأحداث ، أي من خلال سياق الحال .»[1] حيث أن المعنى « لا ينكشف إلّا من خلال تسييق الوحـــــــدة اللغوية ؛ أي وضعها في سياقات مختلفة.»[2] داخلية متمثلة في العناصر اللغوية النحوية ، و الصرفية و الصوتية و المعجمية و خارجية متمثلة في المشاركين و خلفياتهم الثقافية وواقعهم الاجتماعي. فهو يرى أنّ السّياق عنصر أساسي في تحديد المعنى و الكشف عن مراد المتكلم ضمن مواقف فعلية معينة تسمح بإنتاج الدلالة ، و دراستها و تحليلها.

ج- أنواع السّياق : إنّ معنى الوحدة اللغوية لا يتّضح إلّا بوضعها في سياقات تختلف حسب طبيعة المواقف التي ترد فيها، ومقابلتها بوحدة لغوية أخرى تحكمها علاقة المجاورة . و عليه إن تحديد المعنى يتم ضمن[3] : **أ- سياق لغوي Contexte Verbale**: يقصد به نظام العلاقات الذي يحكم المدونة الكلامية؛ أي هو حصيلة استعمال الكلمات داخل نظام الجملة عندما تتساوق مع كلمات أخرى ، مما يكسبها معنى خاصّا محددا . و هذا النوع من السّياق يضم كل من :

*السّياق الصوتي ؛ أي أن الصوت يكتسب قيمته و يحقق الفائدة ضمن وحدة لغوية ما.

* السّياق الصرفي؛ حيث كل كلمة اعتمادا على أدوات الربط تؤدي دورها ضمن تركيب معين. *السياق المعجمي؛ العلاقات الأفقية (محور التراكيب) و العمودية (المحور الاستبدالي) التي تجمع بين الكلمات ضمن مناسبة ما. * السياق الأسلوبي : مراعاة اللغة الفنية كتقنية الخروج عن المألوف بالانزياحات و غيرها من الآليات البلاغية الفنية والجمالية .

ب- سياق غير لغوي Contexte non Verbale : وينقسم إلى :

–خصائص النظرية السياقية : 01-اهتمامها بالسياق اللغوي . 02-اهتمامها بإظهار الخصائص النحوية و الصرفية و استخدامها في السياقات التي تقع فيها الكلمة .03-لا تعدّ الجملة كاملة المعنى إلّا إذا كان بناؤها النحوي و التركيبي سليما ، وتمّ قبولها من طرف أبناء اللغة المدروسة (التقبلية).

[1] -يحي أحمد ، الاتجاه الوظيفي و دوره في تحليل اللغة ، مجلة عالم الفكر ، م2، ط3، بيروت ، 1998م ، ص 82.

[2] -أحمد مختار ، علم الدلالة ، ط1، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع ، 1982م ، ص 68.

[3] -ينظر : أحمد قدور ، مبادئ اللسانيات ، ط1، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، 1996م ، ص 295-299.

01- سياق عاطفي : يحدد طبيعة استعمال الكلمات بين دلالاتها الموضوعية - التي تفيد العموم- ودلالاتها العاطفية – التي تفيد الخصوص – حيث يحدّد درجة القوة و الضعف في الانفعال مما يقضي تأكيدا أو مبالغة أو اعتدالا ؛ أي يحدد طبيعة الاستعمال اللغوي بين الموضوعية و الذاتية (العاطفية) و الانفعالية .

02-سياق الموقف:(سياق الحال عند فيرث و مالينوفسكي): يتعلّق بالوسط الذي يدور حوله الكلام(المناسبة)؛ أي يدل على العلاقات الزمانية و المكانية التي يجري فيها الكلام . و يقوم هذا السياق على:

* طرفي الحدث الكلامي (المتكلم و السامع) . * كل ما يحيط بالحدث الكلامي من أوضاع مختلفة (اجتماعية ، ...) * الانطباع أو رد الفعل نحو الحدث الكلامي على سبيل الإقناع ، أو الفرح ، أو الاستهزاء، ..

03-السياق الثقافي : يقصد به المخزون الثقافي الخاص بالذاكرة الجمعية لأمّة معينة ، ما يفرض على المتلقي ضرورة الإلمام بثقافة المتكلم، والاطّلاع على أحوال وسطه الاجتماعي حتّى يتسنى له التمييز بين الواقع والمتخيّل. وبناء على ما سبق، رغم تعدّد وجهة نظر الباحثين حول مدلول السياق و أنواعه [1] يبقى له دور الريادة في تحقيق التماسك النصي، وإضفاء البهاء والجمال على القول، أو الكلمة حيث « ترى كلمة تروقك و تؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ... فتجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير، أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، ومن الإيناس و البهجة .»[2] يفهم من هذا أن السياق يحقق الجمالية للنص ويسهم في ترابط أجزائه. وبه تكتسب الكلمة قيمتها و تقوى دلالتها ، حيث المعنى الدقيق لدلالة الألفاظ، وإفادة التخصيص منها، ورفع اللبس عن بعضها، وتصويب الخاطئ منها وتهذيب الشنيع منها يعود إلى السياق الذي يمكن من الوقوف على

---

[1] -مثلا مالينوفسكي يقسم السياق إلى : 01-سياق الحال / الموقف
02-سياق ثقافي .

و كلاهما يسهم في إتمام الآخر . ينظر : صبحي إبراهيم الفقي ، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، ج1، ص 108.
و فان ديك Van Dick يقسمه إلى : 01-السياق التداولي : النص فعل كلامي له وظيفة ينجزها . 02- السياق الإدراكي؛ أي مستوى الفهم والمعرفة لدى متلقي النص(عليه أن يتصف بالإحاطة الشاملة لكل جوانب النص"داخليا وخارجيا") .
03- السياق الاجتماعي ؛ أي علاقة النص بالبيئة / المنشأ المبنية على عامل التأثير و التأثر . 04-السياق النفسي : الكيفية التي يقرأ بها النص و يفهم .
05-السياق الثقافي : النظر إلى النص من زاوية أنه يعكس ثقافة مجتمع معين ، و يجسد سلوكات أفراده . ينظر : فان ديك ، النص بنياته و وظائفه مدخل أولي إلى علم النص ، من نظرية الأدب في القرن العشرين ، تر : محمد العمري ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1997م ، ص 66-77.

[2] -عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ،ص 121.

معنى اللفـــــــــــظ و تحديد دلالته؛ حيث به تتحقق الإبانة والتوضيح، ويزول الغموض، وبه تعم الفائدة ويحصل النفع و ينجلي الغرض العام له .

04-التشاكل و التباين : **04-أ-التشاكل** :

isotopie **04-أ-01-في اللغـــــة العربية** :

مأخوذ من الفعل " شاكل " بمعنى ماثل، ومنه تشاكل أي تماثل و تشابه . و« الشكل بالفتح: الشبه والمثل، والجمع أشكال وشكول ... وقد تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه... والشكل: المثل نقول: هذا على شكل هذا أي على مثاله، وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته، ويقال هذا من شكل هذا؛ أي من ضربه ونحوه، وهذا أشكل بهذا أي أشبهه، والمشاكلة الموافقة، والتشاكل مثله .» ومنه المطابقة الحالية، نحو قولهم: « فلان شكـــــــــــل من أبيه، وشبهه ... (و) هذا على شكل هذا؛ أي على مثاله.»[1] وتشاكـــــــــلت الصّور تشابهت وتماثلت؛ أي تقاربت شكلا و مضمونا . « والمشاكلة : المماثلة »[2] و« الموافقة كالتشاكل وفيه أشكلة من أبيه وشُكلة بالضم، وشاكل أي شابه، وهذا أشكل به أي أشبهه.»[3] والتشاكل : التوافق و التماثل اللفظي و المعنوي، نحو قول أحدهم: « تشاكل الشيئان أو الشخصان تشاكلا: تشابها، تماثلا، توافقا»[4] وتماها أحدهما في الآخر.

يظهر مما سبق أن الشكل يدل على الشبه و المثل . ومنه التشاكل أي التطابق. و المشاكلة : المماثلة و المشابهة والموافقة الظاهرية والباطنية (للشيء)، وأحيانا تكون بـ « ذكر الشّيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقا أو تقديرا.»[5] والتشاكل يقوم على تكرار العناصر الدلالية أو النحوية في ملفوظ معين لتحقيق الانسجام، و إقامة المعنى، ورفع اللبس عن بعضها استجابة للقراءة الموحدة. فهو « حصيلة تكرار عناصر معنوية تنتمي إلى مقولة واحدة. والملفوظ المتشاكل هو ذاك الذي يحمل تكرارا يوفّر انسجام معناه .»[6] عندئذ يحصل التّشاكل اللفظي الذي يُنّم عن وجود اتساق نصي وانسجام دلالي، توفّره العناصر المكوّنة للملفوظ ذات الصلة بالمتكلم وبالمتّلقي؛ إذا اجتمعت حققت نصيّته وأوضحت غرضه، وإذا اختلطت واختلفت غيّبت عنصر التشاكل اللفظي فيه، وأخلّت بنصيته(غياب الانسجام الدلالي).

04-أ-02-في الاصطلاح :

إنّ التّشاكل مصطلح سيميائي ظهر عند الغرب في مجال تحليل الخطاب، حيث نقل

---

[1] -محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تاج العروس ، ج29،ص 269.

[2] -إبراهيم أنيس وآخرون(مجمع اللغة العربية)، المعجم الوسيط ، ط4، ص 491.

[3] -الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، ج3، ص 550.

[4] -جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط7، 1992م، ص 213.

[5] - الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، تح : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار و مكتبة الهلال ، بيروت ، 2000م ، ص 296.

[6] -محمد القاضي و آخرون ، معجم السرديات ، ط1، ص 92.

من ميدان الفيزياء والكيمياء (علوم المادة) إلى ميدان الدراسات اللغوية بفضل غريماس Greimas الذي عدّه أداة جمالية، ومقوّما خطابيا يضمن للقارئ إمكانية التأويل النصي و الوقوف على مقاصد المتكلّم ، و معرفة سرّ انتظام البنية النصية لفظا ومفهوما (دلالة) .

يعود مصطلح التشاكل إلى اللغة الفرنسية Isotopie ، وإلى الانجليزية Isotopy. وكلاهما مأخوذ من الجذرين اليونانيين (isos) بمعنى : يساوي أو التساوي . و(topos) بمعنى : المكان أو الموضع . ثم جمعا معا، فقيل : Isotopie وIsotopy دلالة على المكان المتساوي أو تساوي المكان [1] وأحيانا يريدون به التعبير عن علاقة المجاورة أو علاقـــــــــة الحالية؛ أي كل ما استـــــــــوى من المقومات ظاهرة المعنى ، و الباطنية المتجسّدة في التعبير أو في مختلف صيغ نسج الكلام .[2]

وإذا ما بحثنا له عن وجود في التراث العربي وجدنا له صيغا متعددة تولّدت عن لفظ المشاكلة ؛ منها الترديد، والتصدير وردّ الإعجاز إلى الصدور ، و المماثلة ، و كلّها « أبواب مادتها واحدة – لكن فرّق أهل البديع بينها بفروق – فقالوا : الترديد : ما تردد لفظه في البيت سواء كان أولا أو آخرا ، و التصدير : ما كان أحد اللفظين في صدر البيت و الآخر في عجزه ، و هو أيضا المسمّى " رد الإعجاز إلى الصدور " أما التعطف : فهو أن تكون إحدى الكلمتين في المصراع الأول(الشق الأول من الوحدة اللغوية) والأخرى في المصراع الثاني(الشق الثاني) وكذلك المشاكلة، وحاصل الأمر أن هذه الأنواع كأنها مادة واحدة ، و شواهدها متقاربة ، و هي باب واحد .»[3] تدل على تمام النظم ، و تلاؤم الألفاظ مع السياق ما جعلها عنصرا من عناصر الخلق الفني التي تضبط حدود النص ، و تعطيه تماسكا وانسجاما . لأنّ الغرض من دراسة التشاكل هو« البحث عن الانسجام الخطابي، والتأكد من صحّة المقروئية وخلق وحدة النص.»[4] ثم « مطاردة المعنى و ترويضه ، و ردّه إلى العناصر التي أنتجته.»[5]

يؤكد عبد المالك مرتاض على قيام النص الأدبي في أحوال تشاكله ، و تباينه ، وتماثله على تراكم الانتشار والامتداد (حالة الانفتاح) أكثر مما يقوم على تراكم الانحصار و الانجزاز (حالة الانغلاق). [6] و يشير إلى ضرورة قراءته

---

[1] -ينظر : عبد المالك مرتاض ، مقامات السيوطي (دراسة) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1996م ، ص 44.

[2] -ينظر ، فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ، ط1، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، 2010م، ص235.

[3] -القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 493.

[4] -جميل حمداوي ، السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق ، ط1، الوراق للنشر و التوزيع ، عمان ، 2011م ، ص 45.

[5]- سعيد بنكراد ، السيميائيات السردية (مدخل نظري) ، د ط ، منشورات الزمن ، الرباط ، 2001م ، ص 10.

[6] -ينظر: عبد المالك مرتاض ، نظرية القراءة ، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ، ط1، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، الجزائر ، 2003م ، ص 126.

قراءة صحيحة ، تقف عند تفسير تشاكله اللفظي و المعنوي معا ؛ لأن التشاكل دليل على « تشابه العلاقات الدلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار، أو بالتماثل، أو بالتعارض سطحا و عمقا ، و سلبا و إيجابا.»[1]

يظهر أن التشاكل لم يعد مقتصرا على اللفظ دون المعنى ، بل أصبح ذا طابع شمولي « لا يقوم على تكرار سمات دلالية فقط ، بل على تكرار وحدات لسانية قد تكون صوتية أو صرفية ، أو دلالية أو إيقاعية ، أو معجمية .»[2] أي تعدّى مستوى الشكل إلى مستوى التعبير/المضمون contenu. وهو الأمر ذاته الذي أكدته جماعة موgroupe-m [3] حيث اعتبرته أداة إجرائية تحقق جمالية النّص، وتثري دلالته الفنية، وتحقق تماسكه؛ لأن اللفظ يحوي المعنى، والمعنى يخدمه .

تطرق محمد مفتاح إلى آراء غريماس و جماعة مو حول موضوع التشاكل ، ثم خلص إلى القول : إن« التشاكل تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري ، أو اختياري لعناصر صوتية و معجمية و تركيبية و معنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة.»[4] ووضوح معناها ، و سهولة إدراك غرضها .

للإشارة أنّ التشاكل [5] تقنية تعبير، تزيد المعنى وضوحا، وتكسب النص « أبّهة وتكسوه رونقا و ديباجة ، وتزيده مائيـــــة و طلاوة.»[6] فهو بغض النظر عن انتمائه إلى التعبير / المضمون و ظهوره على مستوى المعجم، أو الصوت، أو النظم،أو الإيقاع فإنه يعمل على «التحام الرسالة أو الخـــــــــــطاب، و[يضمن] اتساق المضامين ...

---

[1] -عبد المالك مرتاض ، شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة ، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية ، ط1، دار المنتخب العربي ، بيروت ، 1994م ، ص 43.

[2] -عبد الإله سليم ، البنيات المشابهة في اللغة العربية (مقاربة معرفية) ، ط1،دار توبقال للنشر، المغرب ، ص 93.

[3] -جماعة مو : جان ماري كلينكنبرغ ، فرانسيس إدلين ، و فيليب مانغيه من أبرز دعاة إحياء البلاغة القديمة و تجديدها و تطبيقها على مختلف حقول المعرفة (اللغة ، علم العلامات و الفنون بأنواعها)

[4] -محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص 25.

[5] -التشاكل أنواع : التشاكل السياسي (النظام ، الهيمنة) ، التشاكل الاجتماعي (الأب ، السيطرة) ، و التشاكل الاقتصادي (رأس المال ، التحكم في السوق) ، كما أن هناك تشاكلات مكانية ، و زمانية ، و معرفية أخرى استيطيقية (جمالية) .

و المشاكلة نوعان : 01-المشاكلة الفنية :
تظهر على مستوى الانسجام و التوافق بين عناصر العمل الفني ، و تحقق التناغم بين الشكل و المضمون 02- المشاكلة الإيقاعية : تظهر على مستوى العبارة ذات التكرار اللفظي (تكرار اللفظ مرتين) أو المعنوي (تكرار اللفظ بمرادفه) فينتج عن ذلك نغم صوتي / إيقاعي / موسيقي . ينظر : منير سلطان ، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، ط1، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، 2000م ، ص 359.

[6] - ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ،ط5، دار الجيل ، ص 05.

ويؤدي إلى التحام مجموعة من السيمات التي تشكل الجملة.»[1] وتثير التفاعـــــــل النصي الناجم عن القـــــــــراءة المنتجة التي تضمن للنص الانفتاح والاستمرارية وتحقق تعدد المعنـى، فيكون التقبلAcceptabilité وتحصل اللذة النصّية la désire textuelle.

04-ب- التبايـــــــــــن l'hétérotopie: **04-ب-01-**

في اللغة العربية : التّباين (بضم الياء) مصدر الفعل الخماسي اللازم تباين (بفتح الياء) فهو مباين (بكسر الياء) و المفعول مباين (بفتح الياء) وهو دلالة على التغاير والاختلاف، والافتراق، والتهاجر، والتباعد و التقاطع . ومنه « المباينة : المفارقة . و تباين القوم : تهاجروا ... ، تباين الرجلان : بان كل واحد منهما عن صاحبه ، و كذلك الشركة إذا انفصلا ، و بانت المرأة عن الرجل ، وهي بائن : انفصلت عنه بطلاق .»[2] و أحيانا يدل على الترك و الهجران نحو قولك باين الرجل أخاه مباينة أي هاجره و فارقه . و منه التباين أي التهاجر والافتراق. ومنه الانفصال و البعد ، والجمع والتوليف بين الأشياء ليعرّف بعضها البعض الآخر، والبروز و الوضوح والإظهار و الإعلان في مثل قولهم : « ... بان يبين بيانا و تبيانا ، بائن و بين مبين (بفتح الياء دون تشديد) : الشيء ظهر و اتضح، ... باين يباين مباينة : فارقه، الشيء: خالفه.»[3] و تباين الأمران : تغايـــــــــرا و اختلفا، وتباين اللفظـــــــــــان : اختلف مفهوم مدلوليهما [4] وتباينت الأسباب : اختلفت و تعددت و تباعدت و تفاوتت ، نحو قول الشاعر :

ومن لم يمت بالسّيف مات بغيره ****** تنوعت الأسباب والداء واحد [5] **04-ب-02-**

في الاصطلاح : التباين يعني في الدراسات اللغوية الحديثة التّقابل Opposition، أو التضاد (الثنائيات الضدية) . و المصطلح Hétérotopie يعود إلى اللفظين اليونانيين Héteros بمعنى : غير أو آخر . وHopos بمعنى مكان . وعليه تكون الإيتيزوطوبي دلالـــة على المكان الآخر الذي يقابله تساوي المكان.[6] يرى محمد مفتاح أن التباين « أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة، ومنها اللغوية، وقد يكون مختفيا لا يرى إلاّ من وراء حجاب، وقد يكون واضحا كل

---

[1]-رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي انجليزي فرنسي، ط1، دار الحكمة، الجزائر، 2000م،ص94.

[2] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج13، ص63-64.

[3] -المعجم العربي الأساسي ، تأليف و إعداد جماعي من كبار اللغويين العرب ، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم ، توزيع لاروس ، 1989م ، ص ص 189-190.

[4] -ينظر : إبراهيم أنيس و آخرون(مجمع اللغة العربية) ، المعجم الوسيط ، ص 80.

[5]- أبو نصر عبد العزيز عمر بن نباتة السعدي التميمي ، ج2، دراسة و تحقيق : عبد الأمير مهدي حبيب الطائي، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1977م، ص 567.

[6] -ينظر : عبد المالك مرتاض ، نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ، ص ص 135-136.

الوضوح حينما يكون هناك صراع و توتر بين طرفين أو أطراف متعدّدة .»[1] فالظاهرة الإنسانية مبنية على الاختلاف والتنافر والابتعاد. في حين الظاهرة اللغوية تبنى على التقابل على المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي والإيقاعي. فالأشياء تتميز بضدها، والمفاهيم تتّضح بالمقابلة التي تقيم« الكلام على ما يجب فيعطى أول الكـــــلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخـــــره. ويأتي في الموافقة(التشابه) بما يوافقه، وفي المخالفة (التضاد) بما يخالفه.»[2] أي أن التباين يزيل الغموض الذي يصحب الوحدات اللغوية في حالة الاغتراب (الخروج عن المألوف). فهو – إلى جانب – إيضاحه للمعنى وإظهاره « يرصد العلاقات المتنافرة ، أو المتناقضة المعترضة التي تفضي[..] إلى تحديد الدلالة السيميائية للمعنى عبر انصهارها، أو أثناء انصهاره في مساحة النص.»[3] قيد الدراسة والتحليل؛ لأنه ذو« مفهوم سيميائي يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع و المحمول [4] حيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ، كقولنا مثلا: " الصباح هو المساء " فهناك دالان يبدوان متباينين إذ أحدهما يعني الصباح ، وأحدهما الآخر يعني المساء. بيد أن لفظ العلاقة " هو "هنا، أفضى إلى تفاعل هذه العلاقة بينهما فجعلها شيئا واحدا.»[5] وأزال التعارض القائم بين طرفيها. يقوم التباين على الصّراع الثنائي داخل البنية النصية ذاتها؛ حيث نجد الخبر/الإنشاء الجملة الاسمية / الجملة الفعلية، الإثبات / النفي، و النهي / الأمر، ... [6]

وفي الأخير يمكن القول إنّ التّشاكل والتّباين عنصران متلازمان كلاهما يتمّم الآخر، ويقيم الترابط النصي، ويكرّس مبدأ الجمالية الفنية ، و يحقق المتعة و الذوق الأدبيين .

05-النصيـــــــــــة : Textualité [7] تعدّ

النصية أهم مبحث في لسانيات النّص [1] يتجاوز حدود الجملة إلى النّص بوصفه بنية كبرى تسهم فيها جميع العناصر النحوية و الدلالية و التركيبية و التداولية .

---

[1] -محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص 71.

[2] - ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ، ص 23.

[3] - عبد المالك مرتاض، مقامات السيوطي ، ص 43.

[4] -يشترط غريماس عاملا أساسيا حتى يتحقق التباين . مهمته الجمع بين الموضوع و المحمول فيجتمع اللفظان ظاهرا (مستوى البنية السطحية) و يختلفان باطنا / معنويا (مستوى البنية العميقة) . ينظر : عبد المالك مرتاض ، نظرية القراءة ، ص 135.

[5] -ينظر: عبد المالك مرتاض ، نظرية القراءة ، ص 137.

[6] -ينظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استيراتيجية التناص) ، ص 71.

[7] -النص اللاحق: يكمن في العلاقة التي تجمع النص (ب) كنص لاحق hypertexte بالنص (أ) كنص سابق hypotexte و هي علامة تحويل أو محاكاة . –معمارية النص architexte إنه النمط الأكثر تجريدا و تضّمنا إنه علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا و تتصل بالنوع : شعر –رواية –بحث . –الميتانصية :metatextualite علاقة بنية نصية طارئة مع أخرى أصلية . –الميتانص metatexte : تعلق نص بآخر دون الإشارة إليه أحيانا (علاقة التعليق).....ينظر: سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائس (النص و السياق)،ص 96-97.

ظهر هذا المصطلح عام 1967م مع روبرت دي بوجراند ولفجانج درسلر ضمن كتابهما الأول "مقدمة في علم النص" ثم توسع بشكل كبير عند دي بوجراند ضمن كتابه "النص والخطاب والإجراء". لكن السؤال المطروح: ماذا نعني بالنصية ؟ وما هي المعايير التي يعدّ بموجبها النّص نصّا؟

05-أ- مفهوم النصية : تسعى النصية إلى إعادة النّظر في طريقة التّحليل النّصّي وفق رؤية شاملة لجميع وحدات النص، وعناصره اللغوية وغير اللغوية التي تشكل وحدة دلالية مكتملة البناء يمكن فهمها و مقاربتها اعتمادا على « طرق تستحضر لتكوين نحو نصّي، واستمرارية خطابية.»[2] أي أنها معالجة تأخذ بعين الاعتبار كلّ أجزاء النّصّ، و تحيط بثناياه و تكشف عن طبيعة الأحداث فيه (العام منها و الخاص)، ثم تعرضها على شكل « تمثيلة سيميائية للخطاب.»[3] فالنّصّ لم يعد بنية داخلية مستقلة عن العالم الخارجي (الظروف المحيطة / السياق المقامي [4]) و إنّما أصبح شديد الصّلة به؛ حيث تفسيره قائم على عناصر داخلية وخارجية، تحليلها يستوجب تجاوز حدود النظام / النسق إلى حدود الممارسة الفعلية وكيفيات الاستعمال التي تفرض ضرورة فهم العلاقة بين العناصر الفاعلة فيه (المرسل و المرسل إليه و السياق). فإذا كانت الجملة قديما(عند بلومفيلد) تمثل أعلى وحدة لسانية قابلة للوصف والتحليل، فإن النصيين (هاريس، هارتمان وفان دايك...) اليوم يرونها أداة غير شافية للمعنى الإجمالي للنص. فهي بناء جزئي لا يكتمل معناه إلاّ ضمن الإطار العام (النص)، الذي يقوم على التّبليغ و التواصل. ومن ثمّة التحليل الجزئي له (تناول كل جملة منه على حدة) لا يحقّق الغرض العام منه؛ أي لا بّد من إشراك مختلف الجوانب الاجتماعية والنفسية والتاريخية، والتداولية والدلالي والمعجمية و النحوية أثناء عملية التحليل .

دعا فان دايك إلى ضرورة تحقيق دراسة نصية شاملة ، حيث يقول : « لقد توقفت القواعد و اللسانيات التقليدية غالبا عند حدود وصف الجملة . و أما في علم النص ، فإننا نقوم بخطوة إلى الأمام ، و نستعمل وصف الجمل بوصفه أداة لوصف النصوص . و ما دمنا نستتبع هنا المكونات المعتادة للقواعد و نستعمل النصوص المستخدمة بغية وصف الجمل

---

[1]- إذا كانت لسانيات الجملة تدرس عناصر الجملة الفونيم و المونيم و المورفيم و المقطع ، فإنّ لسانيات النص تعنى بالنص / الخطاب ، و تبحث عن كيفية بنائه ، و تدرس آليات اتساقه و انسجامه . فهي تتطرق إلى النص نحويا و تركيبيا و دلاليا و تداوليا ، حيث هو مجموعة جمل مترابطة شكلا و مضمونا ضمن سياق تواصلي و تداولي ، بغرض الإقناع ، أو الإمتاع أو التأثير ، ... أي تحقيق غرض بلاغي معيّن .

[2] -معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، عرض و تقديم و ترجمة : سعيد علوش ، ط1، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985م، ص 214.

[3] - المرجع نفسه ، ص 214..

[4] - السياق المقامي : يسمى سياق الموقف ، أو سياق الحال ، و يعني كل ما يحيط بالنص من عوامل غير لغوية ، أو الظروف المحيطة بالعملية الخطابية .

، فإننا نستطيع أن نتكلم عن قواعد النص »[1] أو الآليات التي تحقق الترابط النصّي . و البناء النصي السليم لا يكون إلا إذا سلم تركيب الجمل، وترابطها في سياق عام جامع لأطرافها؛ لاسيما أنّ اللغة الشفوي منها/المكتوب«لايأتي على شكل كلمات أو جمل مفردة ، بل في نص متماسك بدءا من القول ذي الكلمة الواحدة إلى العمل ذي المجلدات العشرة . بدءا من المونولوج و انتهاء بمناظرة جماعية مطولة . لذا يجب تحليل الجمل دائما فقط في سياق النصوص على أنها أجزاء من خطاب أعم .»[2] هو النص .

05-ب- معايير النصيـــــــــة : إن النص

حدث لغوي يخضع لنظام الكتابة ، أو المشافهة ، و يحمل دلالات مختلفة، ويؤدي وظيفة ما ضمن سياق معين (تداولي ، ثقافي ، اجتماعي ، ...) ويهدف إلى توصيل المعلومات للمتلقي ، و إفادته بمختلف الأخبار. لكن هذا لا يعني أنّ أيّ سلسلة / مدونة كلامية تعدّ نصّا ؛ إذ يمكن أن تكون " لا نصّا " وتحلّ " اللانصية " فيه محلّ النصية. ففيم تتجلى نصية النص ؟ وما هي الآليات التي يعد بمقتضاها النص نصّا ؟ .

يرى دي بوجراند أنّ النص حدث اتصالي تتحقق نصيته إذا اجتمعت له سبعة معايير [3]، هي: السبك cohésion والحبك cohérence، والقصدية intentionnalité، والتقبلية acceptabilité، والإعلامية informativité والمقامية situationalité ، و التناص intertextualité [4].

وهذه المعايير يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام، هي:

الأول : ما يتصل بالنص ذاته .

والثاني : ما يتصل بمن يتعامل مع النص منتجا و متلقيا.

والثالث : ما يتصل بالسّياق المحيط بالنّص [5] كما هو موضح في المخطط الآتي :

---

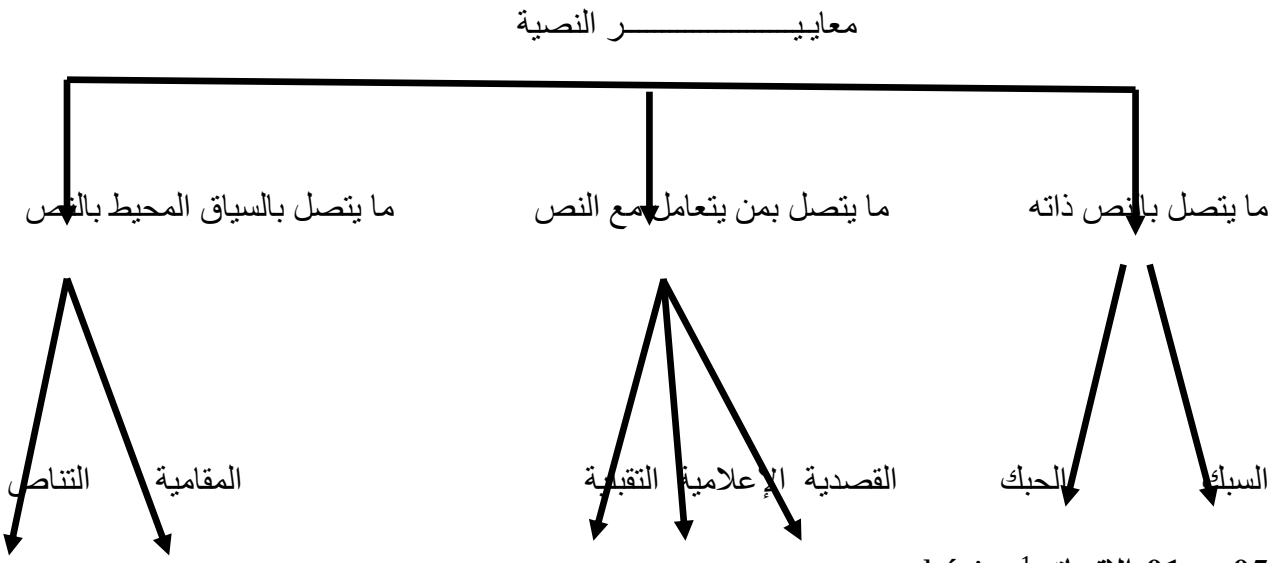
[1] -فان دايك ، النص بنى ووظائف (مدخل أولي إلى علم النص) ، ج1، تر : منذر عياشي ، ضمن كتاب العلاماتية و علم النص ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2004م ، ص 147.

[2] - فولفجانج هنيه من ، و ديتر فيهجر ، مدخل إلى علم اللغة النصي تر: فالح بن شبيب العجمي ،ص21.

[3] - ينظر : دي بوجراند ، النص و الخطاب و الإجراء ، تر : تمام حسان ، ص 102-105.

[4] -للإشارة إن دي بوجراند صنف هذه المعايير إلى : ما له علاقة بالنص (السيك و الحبك) ، و ما له علاقة بالعالم الخارجي للنص (المقامية و التناص) ، أما بقية المعايير ذات العلاقة الوطيدة بمنتج النص و متلقيه (القصدية و التقبلية) ، و الإعلامية لم يصنفها و تركها لتقدير منتج النص و متلقيه .

[5] -ينظر : سعد مصلوح ، نحو أجرومية للنص الشعري ، دراسة في قصيدة جاهلية ، مجلة فصول المجلد العاشر ، العدد : 1+2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يوليو 1991م ، ص 154.



05-ب-01-الاتساق cohésion[1]

أ- في اللغة عربية: مأخوذ من

الفعل وسق، يسّوسق، ومنه اتّسق يتّسق أي انضم، واجتمع، واكتمل، نحو قولهم : « وقد وسق الليل، واتّسق. واستوسقوا كما يستوسق جرب الغنم أي استجمعوا و انضمّوا. وكل ما انضمّ، فقد اتسّق. والطريق يأتسق ويتسق أي ينظم. واتّسق القمر:استوى. واتساق القمر: امتلاؤه واجتماعه، واستواؤه ليلة ثلاث عشرة وأربع عشرة [ليالي الأبدار].قال أبو عبيدة: وما وسق أي وما جمع من الجبال والبحار والأشجار كأنّه جمعها بأن طلع عليها كلّها.»[2] ويقال:« اتّسق الأمر؛ أي تمّ وتكامل.»[3] و« وسّق الحبّ: جعله وسقا وسقا، واتسق الشيء : اجتمع وانضمّ وانتظم.»[4] و« المتّسق من أسماء القمر ... وقولهم : فلان يسوق الوسيقة؛ أي يحسن جمعها وطردها.»[5]. يظهر أنّ الاتّساق في المعاجم العربية له عدّة معان، نحو: الجمع، الضم، الحمل، الانتظام، الاكتمال، الاستواء، تمام الشيء وامتلاؤه ، ... وفي المعاجم الغربية [6] يحيل إلى التكامل ، و الالتصاق ، و الربط المتين بين أجزاء البناء، وانتظام عناصره، وتماثلها في وحدة كلّية منتظمة النسج، مكتملة البناء.

---

[1] -يسمى أيضا : السبك –الرّبط النحوي – التماسك – الترابط النسقي –الترابط الشكلي.

[2] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج :10،ص 379-380.

[3] -إسحاق بن إبراهيم بن الحسين الفارابي ، معجم ديوان العرب ، تح : أحمد مختار عمر ، ج3، د ط ، دار الشعب للطباعة و الصحافة و النشر ، القاهرة ، ص 280.

[4] -أبراهيم أنيس آخرون(مجمع اللغة العربية) ، المعجم الوسيط ، ص 1032.

[5] -أحمد رضا ، معجم متن اللغة ، ص 755.

[6] - OB: Wilfrid rogé,le point sur la cohésion en Anglais ,English l'inguistics , sigma Anglophinia , Press Universitaires du Mirail n° 2, 1998, p 183.

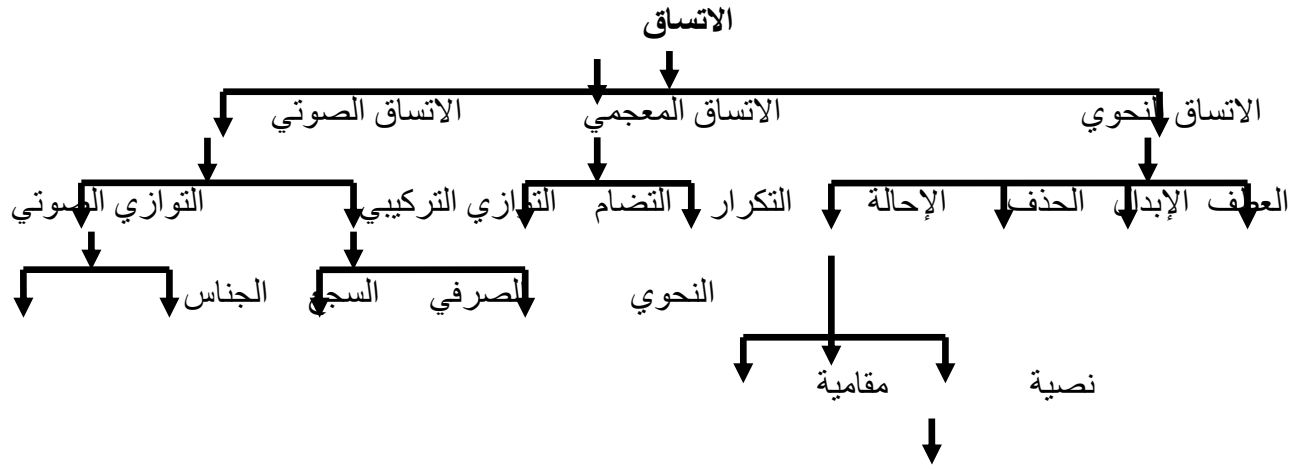
ب- في الاصطلاح: يدل الاتساق على

اجتماع العناصر اللغوية و انتظامها داخل وحدة لغوية مترابطة تسهم في تحقيق بنية النّص الشّاملة وتسمح بتلقيه و فهمه، وتجعل منه« وحدة لغوية مهيكلة (ذات دلالة) تجمع بين عناصرها علاقات وروابط معينة .»[1] تؤدّي إلى تماسك ثنايا النص وتلاحمها على المستوى الشكلي و الدلالي .

فهو نتيجة « إجراءات تبدو بها العناصر السطحية surface على صورة وقائع يؤدّي السابق منها إلى اللّاحق ... حيث يتحقق لها الترابط الرصفي (الشكلي) connectivity sequential و يمكن استعادة هذا التّرابط . ووسائل التّضام تشتمل على هيئة نحوية للمركبّات (الوحدات) و التّراكيب ، و الجمل ... و على أمور(أخرى) مثل :التكرار والألفاظ الكنائية ، و الأدوات ، و الإحالة المشتركة ، و الحذف و الروابط .» [2]. والعرب قديما أشاروا إلى ضرورة نسج الكلام بناء على مقتضى الحال، ومراعاة الفائدة المرجوّة منه . إذ يقول حازم القرطاجني (ت 684ه) « أمّا المتصل العبارة والغرض ، فهو الذي يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذي يتلوه علاقة من جهة الغرض و ارتباط من جهة العبارة .»[3] كشف عن مختلف العلاقات المعنوية التي بها ينسجم النّص .

ج-أنواع الاتساق :

يظهر أن الاتساق يتجلى في مختلف « الوسائل (الأدوات) التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية.»[4] على مستوى البناء السّطحي للنّص. وهو ثلاثة أنواع ، و كلّ نوع منها له أدوات يتحقق بها التماسك الشديد بين الأجزاء المكوّنة للنص، كما هو موضح في الشكل الآتي:

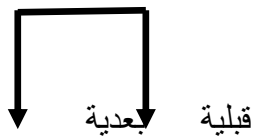


[1] -محمد الأخضر الصبيحي ، مدخل إلى علم النص و مجالات تطبيقه ، ط1، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، 2008م ، ص 80.

[2] -روبرت دي بوجراند ، النص و الخطاب و الإجراء ، تر : تمام حسان ، ص 103.

[3] - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تح: محمد الحبيب بن الخوجة ، د ط، دار الكتب الشرفية ، د ت ، ص 290.

[4] -سعد مصلوح ، نحو أجرومية للنص الشعري ، دراسة في قصيدة جاهلية ، ص 154.

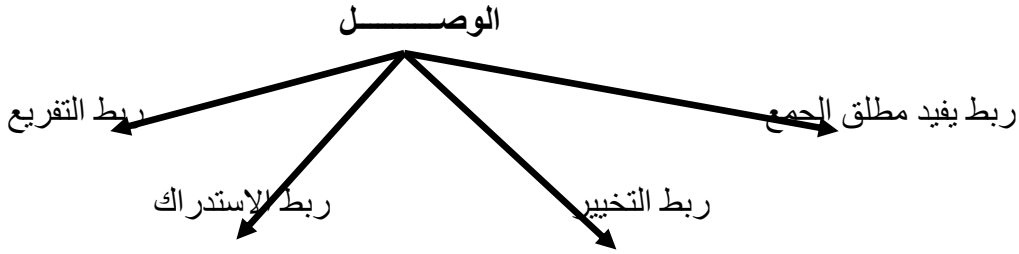


ج-01-الاتساق النحوي : يتحقق بـ :

ج-01-أ-الوصل(الربط) coordination : هو إحدى الآليات التي يتحقق بها التماسك النصي ؛ حيث « يعدّ وسيلة واضحة الإشارة إلى الارتباطات الواقعة بين الحوادث و المواقف. ويطلق على التعبيرات جميعا دون تمييز اسم»[1] أدواته في علم النحو التقليدي .

يسهم الوصل في الجمع بين الوحدات النّصية، فيتعالق بعضها ببعض في وحدة كلية متماسكة، تضم عناصر وصوّرا تخلق العالم النصّي (نصيّة النص) و تتمثل أدواته في : الواو، الفاء، ثمّ،أو، أم، لأن، بل، لكن، حتى، و لام التعليل إذ جميعها يحقق الترابط النصي بطريقتين: « الأولى تحقيقها للربط كونها حلقة وصل بين أجزاء الخطاب المختلفة . والثانية تحقيقها لسمة الاختزال في الخطاب . و هو ما يسمى باللف أو الطي أو الاقتصاد ، الذي ينتج في نهاية المطاف نصّا كثيفا مترابطا لا حشو فيه ؛ لأن الحشو يؤدي إلى اتساع (رقعة) الخطاب ، و تباعد مكوناته بعضها عن بعض ممّا يقلّل التماسك.»[2] و يُخلّ بالبنية العامة له .

وينقسم الوصل إلى عدّة أقسام تعود إلى طبيعة الأداة المستخدمة في الربط بين أجزاء النّص، حسب الشكـــــــــــل الآتي:



فالأوّل قائم على التشابه، و يكون باستخدام : الواو ، نحو قوله : « قبل ميلاد الزمن كان الجبل **و** كانت العين **و** كان الصفصاف **و** مع ميلاد الزمن ولدت الجازية **و** الدراويش **و** السبعة **و** الرّعاة **و** الشامبيط»[3]. و الفاء ، التي تفيد الترتيب و التعقيب نحو قول الراوي : « قامت الجازية ... جرّها الأحمر إلى الرحبة وسط الدراويش ... قدم لها منجلا محميا **فـ**لعقته ! راقصها **فـ**راقصته ! يا لها عقول القرويين كادت تطير من رؤوسهم ...»[4] و ثم، التي تفيد الترتيب والتراخي

[1] -إلهام أبو غزالة و خليل أحمد حمد ، مدخل إلى علم لغة النص ، ص 107.

[2] -خليل بن ياسر البطاشي ، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب ، ص 185.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 5.

[4] - المصدر نفسه ، ص 83.

نحو قوله : « عندما كثر الحديث عن قرب رجوعه ، قال مبتسما إن المدرسة وطن ثان ! **ثم** جاء الطالب الأحمر صاحب الحلم الأحمر، **ثم** جاء الشامبيط ليقودني إلى الدركي الذي وضع القيد في يدي و قال : القانون !... »[1] والثاني يجمع بين محتويين اثنين متماثلين . لكن عامل الاختيار يقع على أحدهما دون الآخر باستخدام : أو، أم . والثالث يجمع بين المتعارضات باستخدام : بل ، لكن ، على حد قوله : « **أما** الأخضر بن الجبايلي كان طوال حياته مثال الرجل الوديع ، الصبور في أعين الناس ... **لكنه** في الحقيقة لم يكن وديعا كما يتخيل الناس »[2] و أحيانا تتعدّد أدوات الاستدراك في المقطع الواحد ، نحو قوله : « **مع ذلك** نظر السكان إلى الطلبة ، **بالرغم من** ازدرائهم الفطري للمدينة ، بعطف»[3]. وبل، نحو قوله : « السجن يمكن هدمه ، ليس بالديناميت فقط **بل** حتى بالأظافر»[4] بالإضافة إلى أدوات أخرى تفيد الربط العكسي ، مثل عبارتي (على العكس) و (على النقيض) نحو قوله : « ردّت صافية وهي تتأمل علو الصفصاف المفرط : **على العكس** أنا أعجبتني هذه الدشرة »[5] و قوله : « صافية .. كانت هادئة ، منطقية ، منظمة ليس فيها ما يخيف **على النقيض** مما تريده حجيلة و يريده الأحمر ، و ربما ما تريده أيضا الجازية »[6] و (**بيد أن**) نحو قوله : « **بيد أن** المشي إلى الوراء أهون في مصائر الناس من التفكير الورائي»[7] والأخير يشير إلى العلاقة الكائنة بين صورتين من صور المعلومات ، المبنية على التدرّج ؛حيث تحققّ الواحدة منهما يتوقف على حدوث الأخرى، ويكون بـ : لأن ، ولام التعليل .

ج-01-ب-الاستبدال substitution[8] : يعدّ الاستبدال أهم آليات الاتّساق النّصي التي تتم في المستوى النحوي المعجمي بين كلمات أو عبارات . و هو عملية تتم داخل النص . إنه تعويض عنصر في النص بعنصر آخر. وصورته المشهورة استبدال لفظة بكلمات [9] تحيل عليها ضمنيا من خلال السياق العام للنص. والعـــــــلاقة التي تجمع بين

---

[1] -المصدر نفسه ، ص14.

[2] - المصدر نفسه ، ص 45.

[3] -المصدر نفسه ، ص 54.

[4] -المصدر نفسه ، ص 14.

[5] -المصدر نفسه ، ص 58.

[6] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 125.

[7] -المصدر نفسه ، ص 120.

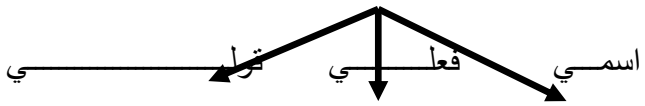
[8] -الإبدال أو الاستبدال لهما معنى واحد (التعويض أي جعل شيء مكان شيء آخر) . كلاهما ترجمة للمصطلح الانجليزي substitution.

[9] -نعمان بوقرة ، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص و تحليل الخطاب (دراسة معجمية) ، عالم الكتب الحديث ، جدارا للكتاب العالمي،2009م،ص 63.

المستبدل (بفتح الدال) والمستبدل به تقوم على التوليف بين عنصر سابق في النص (المستبدل)، وعنصر لاحق فيه (المستبدل به) ما يسمح بتلاحم النص ، و يحقّق استمراريته[1] .

وينقسم الاستبدال إلى ثلاثة أقسام ، موضحة كالآتي :[2]

الاستبدال



***الاستبدال الاسمي** : يكون بإحلال اسم مكان آخر مؤديا وظيفته التركيبية باستخدام : آخر، أخرى ، نفس ، ... وهو أنواع :

* **الاستبدال الاسمي الظاهر**، نحو قوله : « كل هذا وقع من أجل امرأة .. قتل رجل و سجن **آخر** »[3] و« لم يكن يهمهم انتقال السكان من قرية إلى **أخرى** »[4]

* **الاستبدال الضمني** ، نحو قوله : « أخرج عايد علبة السجائر ، تناول منها **واحدة** ، وناول **أخرى** للراعي »[5]

***الاستبدال الفعلي**: يكـــــــــــــون غالبا باستخدام الفعل (يفعل)، نحو قوله:« أنا أعدّ لكما القهوة أولا، ثم أقوم للعشاء

-افعلي»[6]

ففعل الأمر (افعلي) استبدل بعبارة « أعدّ لكما القهوة أولا ثم أقوم للعشاء »

***الاستبدال القولي** : يكون بإحلال عنصر لغوي محل جملة أو عبارة داخل النص مع تضمّن المستبدل به محتوى المستبدل، وتأديته للوظيفة المنوطة به . كاستخدام : ذاك ، أولئك، هنالك، ... ، نحو قوله : « أحلف أنك لم تشعر بمجيئي ؟ - كيف عرفت ذلك؟»[1] فاسم الإشارة (ذلك) ناب عن عبارة « أنك لم تشعر بمجيئي».

---

[1] -ينظر : محمد خطابي ، لسانيات النص مدخل لانسجام الخطاب ، ص 20.

[2] -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 33.

[4] - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

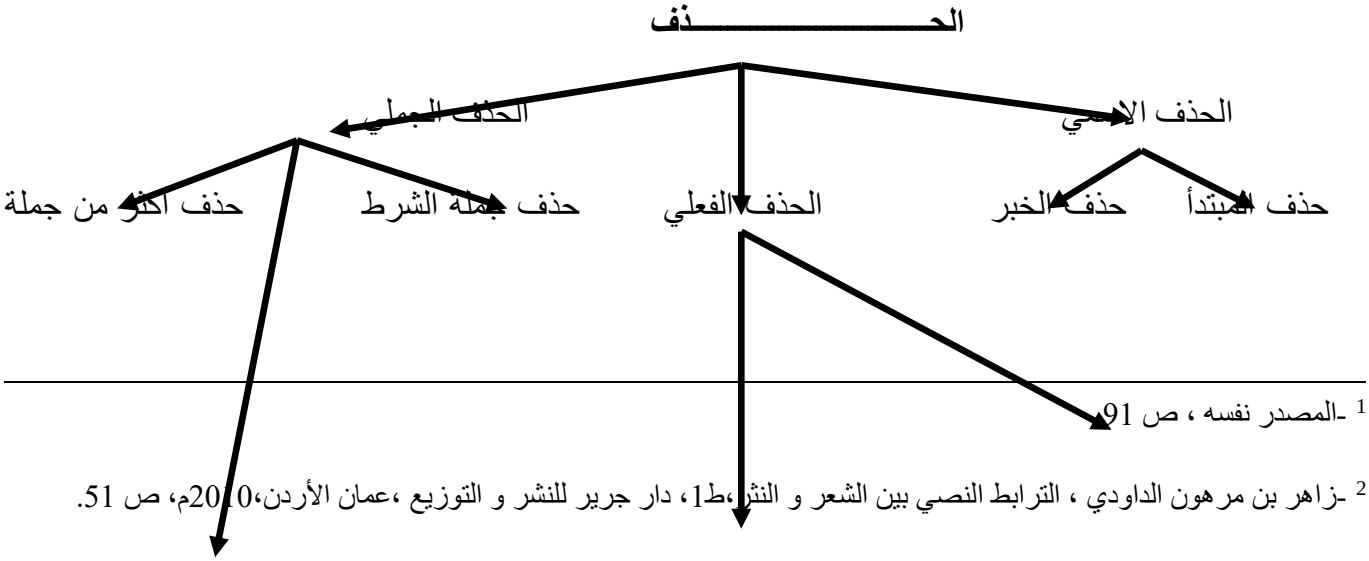
[5] - المصدر نفسه ، ص 31.

[6] - المصدر نفسه ، ص 44.

وتجدر الإشارة أن هناك نوعا آخر من الاستبدال يسمى بالتصويري يلجأ إليه الراوي لحظة إعرابه عن إحدى شخصياته النامية تزامنا مع طبيعة الأحداث ونموها وتسارعها وتعاقبها. فالمتأمل في شخصية الجازية يجد الراوي استبدل الاسم ذاته بعدة أوصاف نحو : الحلم ، ابنة الشهيد ، بنت الأصل ، الفتاة الأسطورة ، ... والأمر نفسه مع بقية شخصيات الرواية الرئيسة ؛ فعايد ، عبّر عنه بالمهاجر ، الغريب ، الشاب الوسيم ، المثقف ... والأحمر، أشار إليه بالحالم ، المتطوّع ، صاحب الحلم الأحمر ، الغريب ، ... و صافية هي الأخرى كان لها الحظ الأوفر من الوصف الساخر ، نحو: الفتاة المدنية ، صاحبة السروال ، السيقارة ، ...

ج-01-ج- الحذف Ellipses : يسهم الحذف في تشكيل النص ، و تحقيق اتّساقه و جماليته الفنيّة ، لاسيما أنه « علاقة من علاقات الاتساق المعجمية النحوية تتم داخل النص . وتكون بافتراض عنصر غير ظاهر في النص ، يهتدي المتلقي إلى تقديره اعتمادا على نص سابق مرتبط به.»[2] ضمن علاقة قبلية كإسقاط ألفاظ لغوية داخل نص ما من دون الإخلال بدلالته ، و الإنقاص من جماليته الفنية . فهو يعني استبعاد للعبارات السطحية في النص ، التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في ذهن المتلقي ، أو أن يوسع ، أو يعدل من خلال العبارات الناقصة [3].

وللإشارة أن الحذف يخضع لضوابط و قوانين ؛إذ « لا يتّم إلّا إذا كان باقي بناء الجملة بعده غنيا في الدلالة، كافيا في أداء المعنى. وقد يحذف أحد العناصر؛ لأن هناك قرائن معنوية، أو مقالية تومئ إليه و تدل عليه . و[ربّما] يكون في حذفه معنى لا يوجد في ذكره.»[4]يكشف عنه القارئ الذي يتولى مهمة سد الفراغ النصي، اعتمادا على قرائن لفظية كقرينتي الاستلزام و سبق الذكر، وأخرى حالية لها علاقة بالمحيط الخارجي للنص. والحذف ثلاثة أنواع موضّحة على النحو الآتي [5]:



[1] -المصدر نفسه ، ص 91.

[2] -زاهر بن مرهون الداودي ، الترابط النصي بين الشعر و النثر،ط1، دار جرير للنشر و التوزيع ،عمان الأردن،2010م، ص 51.

[3] - ينظر : روبرت دو بوجراند ، النص و الخطاب الإجراء ، تر : تمام حسان، ص 301.

[4]-محمد حماسة عبد اللطيف ، بناء الجملة العربية ، ط1، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، 2003م ، ص 259.

[5] -ينظر : محمد خطابي ، لسانيات النص مدخل لانسجام الخطاب ، ص 22.

حذف الفعل مع الفاعل

حذف الفعل دون الفاعل حذف جواب القسم

***الحذف الاسمي**: هو حذف اسم داخل التركيب الإسنادي دون مراعاة الموقع الإعرابي الذي يشغله الاسم المحذوف،كحذف المعطوف ، نحو قوله «لماذا الشامبيط حاضر في البداية و [..] في النهاية »[1]، و المبتدأ ، نحو قوله : «[..] يتيمة ، من يعرف عمرها؟»[2]. و حذف الفاعل ، نحو قوله :« وقف الحارس و أعلن[..]»[3]

***الحذف الفعلي** : هو حذف الفعل في مواضع مختلفة بناء على قرائن لغوية وسياقية وعقلية، نحو قوله: « لم تمض دقائق حتّى تم الذبح و[..] السلخ و [..] التقطيع »[4] و قوله : «علت الصراخات و[..] النداءات » [5]و أحيانا يفيد الحذف الفعلي إحداث نغمة موسيقية تنجم عن توالي قوافي بعض الكلمات، نحو قوله : «**يهلك الضرع و**[..] **الزرع**»[6]

***الحذف الجملي** : يقصد به حذف الجملة كاملة لأغراض بلاغية كالإيجاز ، الاختصار و تجنّب التكرار المخلّ بالمعنى خاصة إذا كان موضوع الجملة المحذوفة معلوما من السياق الواردة فيه . يظهر هذا النوع من الحذف على مستوى الكلام المقتضب ، نحو قول الراوي «**هل لك أب ؟ -''نعم'' – هل لك أم؟ -''نعم''** »[7] و قوله : « **هل شتمت موظفا كبيرا؟ -''لا'' – هل قدحت في ضابط؟ -''لا''...-هل قلت شيئا ينقص من قيمة الخرافات ؟ -''لا''** »[8] و قد يكون المحذوف شبه جملة (من جار و مجرور) ، نحو قوله : « للدشرة أعراف و[..]أخلاق تحيا عليها و تعمل بمقتضاها»[9]

وهناك نوع آخر من الحذف يظهر على مستوى البناء الشكلي للنص الروائي متجسّدا في نقاط القطع [..] أو التتابع [...] يلجأ إليه الراوي في غالب الأحيان لتعزيز مبدأ التأويل و إثارة توقعات القارئ ، نحو قوله «**ألا تعلم ما حدث ؟ كل الناس يعلمون ... هات سيقارة أخرى ... ناوله السيقارة و استفسر :- كل الناس يعلمون ... ماذا؟**»[10] يؤدي الحذف

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 19.

[2] -المصدر نفسه ، ص 34.

[3] -المصدر نفسه ، ص 168.

[4] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 182.

[5] - المصدر نفسه ، ص 84.

[6] -المصدر نفسه ، ص 23.

[7] -المصدر نفسه ، ص 74.

[8] - المصدر نفسه، ص 175.

[9] - المصدر نفسه ، ص 155.

[10] - المصدر نفسه ، ص 31-32.

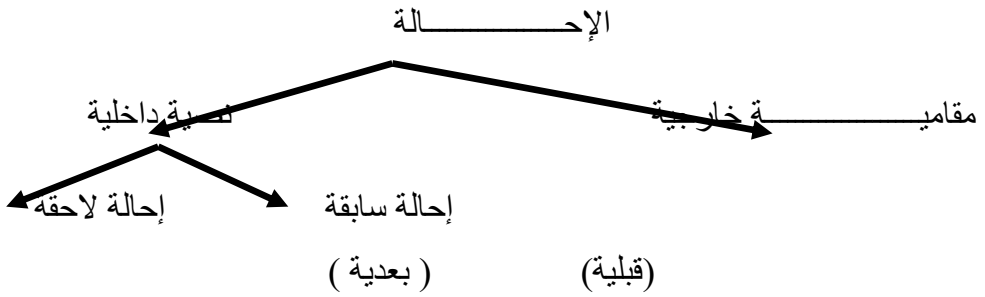
الجملي أغراضا بلاغية، منها: *الإيجاز والاختصار: نحو قوله : «**تقاطر الأطفال و**[..] **البنات و[..]العجائز و[..]النساء على الساحة أفواجا** »[1]

*تجنب التكرار المخل بالمعنى: نحو قوله: «**من أبو الجازية هذه؟ -الشهيد قتل بألف بندقية ؟** -[...] **بألف بندقية . – أين دفن؟ -في حناجر الطيور [...]حناجر الطيور؟** »[2]

*و التحفيز على معرفة المزيد من القصة أو الموضوع، نحو قوله : « **وهكذا بدأت القصة[...]**»[3]

ج-01-د- الإحالـــــــــــة Référence: تظهر الإحالة على مستوى العلاقة القائمة بين الجمل والعبارات، والأشياء والأحداث ومختلف المواقف التي تتجسّد في نصّ ما . فهي تشير إلى شيء ينتمي إلى العالم النصي ذاته .[4] تجمع الإحالة بين طرفين ؛ المحيل والمحال عليه، مستندة في ذلك إلى عناصر إحالية « تقوم على مبدأ التماثل بين ما سبق ذكره في مقام ما وبين ما هو مذكور بعد ذلك في مقام آخر.»[5]

وتنقسم إلى نوعين اثنين؛ داخلية وخارجية وفق المخطط الآتي :



ج-01-د-1-الإحالة المقامية : وتسمى أيضا بالإحالة الخارجية لأنها تحيل إلى عنصر خارج النص ؛ أي تربط اللغة بالعالم الخارجي، ما يجعلها أكثر فاعلية و تأثيرا في المتلقي. فهي لا تفسر في ضوء النص وحده بل في ضوء علاقتها بالعالم الخارجي[6].« إنها إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي»[7] للنص يفرض على المتلقي له الإلمام بالظروف المحيطة بالعملية الإنتاجية للوقوف على قصدية صاحبه نحو قوله: « حكاية

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 180.

[2] -المصدر نفسه ، ص 33-34.

[3] -المصدر نفسه ، ص 5.

[4] -ينظر : روبرت دي بوجراند ، النص و الخطاب و الإجراء ، تر:تمام حسان ،ص 320.

[5] -الأزهر الزناد ، نسيج النص (بحث في ما يكون به الملفوظ نصا) ، ص 118.

[6] -ينظر : محمود عكاشة ، تحليل النص دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي ، ط1، مكتبة الرشد ناشرون ، 2014م ، ص 220.

[7] -الأزهر الزناد ، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصّا ، ص 119.

الأب لعايد تزعم كما رأي**نا** أن القاتل هو الطين »[1] فالضمير **(نا)** يحيل على الجماعة التي وقفت فردا فردا على الحدث وعايشته عن كثب .

ج-01-د-2-الإحالة النصية : ويطلق عليها الإحالة الداخلية، التي تتم داخل العالم النصي وفق تقنيتي؛ الرجوع إلى ما سبق أو الإشارة إلى ما سوف يأتي داخل النص [2]وهي نوعان :

إحالة قبلية : هي إحالة مشتركة يأتي فيها العنصر الإحالي بعد مرجعه في سطح النص .[3] و هي أكثر الأنواع انتشارا تعود على عنصر لغوي سبق الإشارة إليه في النص ، نحو قول الراوي: «الشامبيط ذكي ، لم **يرد** إغضاب الجازية و الدشرة معا... إنه لا **يعارض** الجماعة . كل أمله أن تدرك الجازية أن ابنه ليس كالآخرين »[4] .

إحالة بعدية : هي إحالة العنصر الإحالي إلى عنصر لاحق في النص . و يعود هذا العنصر إلى عنصر إشاري مذكور بعدها ولاحق عليها . مثل ضمير الشأن (هو/هي) في العربية .[5] نحو قول الراوي : «الجازية **هي** الحلم»[6] وقوله : «**إن هذه** الدشرة ... هي عين الماضي».[7]و تأتي هذه الإحالة لتحقيق أغراض بلاغية ، كالازدراء والتحقير من المشار إليه، نحو قوله : « ابن الشامبيط **هذا** إذا عاد من قال إن الجازية تقبله زوجا لها. »[8]. وإحياء الماضي لتعزيز الحاضر، نحو قوله : «جاء الدرويش إلى عايد **ذلك** الذي دعاه في البستان إلى تناول بعض الفواكه... »[9]

يظهر مما سبق أن الإحالة هي إشارة عنصر داخل النص إلى عنصر آخر ، وهي نوعان: داخلية و خارجية، كلاهما يسهم في ترابط البنية النصية وتماسك أجزائها ومكوّناتها . و للإشارة أن الإحالة تتمّ بناء على مجموعة من العناصر اللغوية، نحو :

*** الضمائر** : يعدّ الضمير عنصرا لغويا هامّا في أي تركيب لغوي ؛ لأنه يعمل على تحقيق الاتساق النصي بالإشارة إلى عنصر داخل النص سبق ذكره ، أو إلى عنصر خارجي له علاقة بموضوع النص. فالضمير(أنا) العائد على

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 88.

[2] -ينظر : صبحي إبراهيم الفقي ، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، ج1، ص 40.

[3] -ينظر : روبرت دي بوجراند ، النص و الخطاب و الإجراء ، تر : تمام حسان، ص 301.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 26.

[5] -ينظر : الأزهر الزناد ، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا ، ص 119.

[6] -عبد الحميد بن هدوقة، الجازية و الدراويش ، ص 172.

[7] -المصدر نفسه ، ص 179.

[8] -المصدر نفسه ، ص 102.

[9] - المصدر نفسه ، ص 183.

المتكلم، نحو قول الراوي: «**أجلس .. لا أفكر ..أصبحت أقيم..** »[1] وعلى المتكلم جماعة (نحن)في الصيغة ذاتها، نحو قوله : «**ينبغي أن نكون صرحاء فيما بيننا لا نوارب و لا ننافق** »[2] والضمير (هي) في صيغة الغائب المؤنث، نحو قوله «**كانت لجوجا –أعادت الكرة –تؤيد فكرة بناء القرية الجديدة –انتهت من حديثها، مسكها من يدها و قادها إلى المراح** »[3]

*** أسماء الإشارة** : هي من وسائل الاتساق الداخلية ، وتصنف حسب الظرفية : الزمان (الآن ، غدا ،...) أو المكان (هنا ، هناك ،...) نحو قول الراوي : «ما الفرق بين القرية والسجن ؟ الشامبيط **هناك** والحارس **هنا** ».[4] و الدّالة على الذات في صيغة الإفراد و الجمع، نحو قوله : « تتذكر السايح **ذلك** الشّاب الحيي الذي لم يكن يرفع بصره أبدا عندما يتحدث معها»[5] أو حسب الانتقاء (هذا ، هؤلاء ، ...) ، نحو قوله : « لكن الشامبيط قال لهم أن **هؤلاء** الطلبة أرسلتهم الحكومة »[6] أو حسب البعد (ذاك ، تلك ، ...)، أو حسب القرب (هذه، هذا،...)[7]

*** المقارنة :** تعمل على تحقيق التماسك النصي ، و تقوية العلاقات التركيبية بين الوحدات اللغوية ، و تنقسم إلى قسمين اثنين : [8]

* مقارنة عامة : يتفرع منها : التطابق و التشابه و الاختلاف ،ومن صيغها : مثل ، نفس ،...نحو قوله : « .. أنتم **مثل** سابقيكم بني وي وي.»[9] * مقارنة خاصة: تتفرع منها: مقارنة كمية ومقارنة كيفية، من صيغها: أكثر، أجمل، أفضل، نحو قوله:«...وأن العربي هو **أشجع** البشرو **أكرمهم و أذكاهم و أطهرهم و أشرفهم...**»[10]

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 7.

[2] - المصدر نفسه ، ص 67.

[3] - عبد الحميد بن هدوقة، الجازية و الدراويش ، ص 15.

[4] -المصدر نفسه ، ص 9.

[5] - المصدر نفسه ، ص 43.

[6] -المصدر نفسه ، ص 20-21.

[7] - ينظر : الأزهر الزناد ، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا ، ص 19.

[8] -ينظر : زاهر بن مرهون الداودي، الترابط النصي بين الشعر و النثر ،ص39.

[9] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 17.

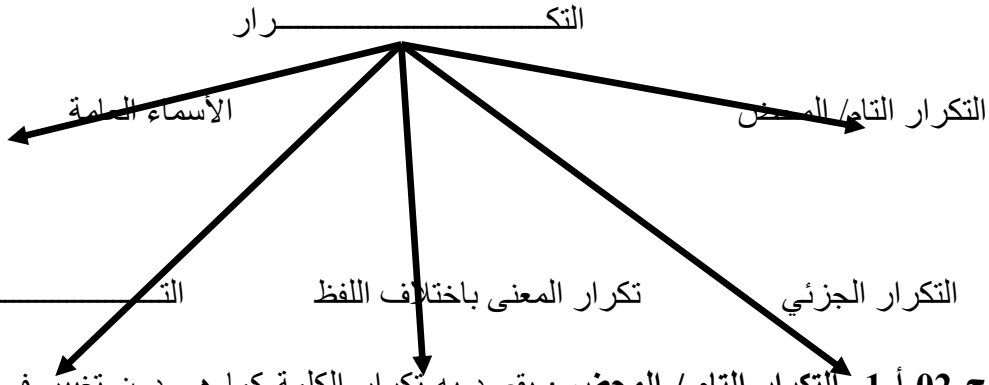
[10] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ،ص 85.

*** الأسماء الموصولة** : هي إحدى وسائل الاتساق الحالية، التي تؤدي وظيفة الربط القبلي والبعدي في النص وتتمثل في : من، ما، الذي، اللذين، اللواتي، اللائي، ...نحو قوله :«أتتذكرين السايح بن بو المحاين **الذي** كان يطارده الاستعمار »[1] . و قوله « أرى أمي **التي** تتكلم بلا صوت أمام أبي »[2] . و قوله: «كل المهاجرين **الذين** يتتبعون ما يجري في وطنهم سمعوا بمقتل الطالب الأحمر صاحب الحلم الأحمر، سمعوا بسجن الطيب ... سمعوا... »[3]

ج-02-الاتساق المعجمي: يتحقق هذا الاتساق من خلال وسيلتين ، هما : التكرار و التضام .

ج-02-أ-التكرار:هو« شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له، أو شبه مرادف، أو عنصر مطلق، أو اسم عام».[4] أي يقوم على إعادة أو تكرار مفردة معينة بلفظها أو بمرادفها ، أو بشبه مرادفها ، أو بصيغة عامة يجمع بينهما مرجع واحد . فينشأ عن ذلك تماسك معجمي lexical أو صوتي phonologique و كل تكرار في الوزن و القافية يحقق التماسك النصي.[5]

ينقسم التكرار إلى عدة أنواع، يوضحها المخطط الآتي :



ج-02-أ-1- التكرار التام / المحض: يقصد به تكرار الكلمة كما هي دون تغيير في بنيتها[6]، نحو قول الراوي: «... رقمي **سبعة**، رقم الحجرة أيضا **سبعة**، بالقرية جامع يدعى **السبعة** ...»[1] و على مستوى الجملة ، نحو قوله :

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 43.

[2] -المصدر نفسه ، ص 9.

[3] - المصدر نفسه ، ص 27.

[4] -محمد خطابي ، لسانيات النص مدخل لانسجام الخطاب ، ص 179.

[5] -ينظر : إبراهيم خليل ، في اللسانيات و نحو النص ، ط1، الدار المسيرة ، عمان ، 2007م ، ص ص 231-232.

[6] -ينظر : نعمان بوقرة ، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص و تحليل الخطاب ، ص 102.

«**الشامبيط مات، الشامبيط مات، الشامبيط مات**»[2].وغالبا ما يوظف هذا التكرار لتحقيق أغراض،منها:

***التأكيد و التقرير**: نحو قوله : «قبل ميلاد الزمن **كان** الجبل و**كانت** العين و**كان** الصفصاف ».[3]

*** التّعريف و إزالة الغموض** : نحو قول الراوي: «يريد اختطاف الجازية ! من الجازية هذه؟ ولماذا يختطفها ؟ - **الجازية** خطيبة الطيب».[4] ***المبالغة في الوصف** : نحو قوله : « أتأمل الرسوم البورنوغرافية : **قلب** يخترق سهم . **قلب** تعصره أصابع . **قلب** يتقاطر دما ».[5]

***التنبيه إلى سوء المهلكة** : نحو قوله :

«الحضرة بلغت أوجها ... لحظات جد متوترة تعيشها رحبة الجامع وإذا براعي السبعة يقبل لاهثا مستصرخا الناس بأعلى صوته : -**الشامبيط مات** ! – **الشامبيط مات** ! –النجدة – النجدة – **الشامبيط مات** ! – **الشامبيط مات** ! ».[6]

***الدهشة و التعجب**: نحو قوله : « هذا القطيع الذي ترعاه إذن **للسبعة** ! **للسبعة** ! – من تكون أنت ؟ ».[7] وقوله : « ... من أبو الجازية هذه ؟ شهيد قتل **بألف بندقية** ! – **بألف بندقية** ! ».[8] ***الذعر الشديد** : نحو قوله: « ربما ليوهم الناس أن **الأرواح** تخاطبه ، فيؤمنون بدروشته ... –**الأرواح** تخاطبه. **أرواح** من ؟ - **الأرواح** ... ألا تعرف **الأرواح** ؟ ».[9]

*** التهويل و الترهيب** : نحو قوله:« في غمرة الرعد والرقص، أخذ أحد الدراويش يبكي بكاء عاليا ويقول : **يا ويلي، يا ويلي** ! السباع تخاف من الكلاب ، و الأعداء صاروا أحباب **يا ويلي ، يا ويلي** ! الأبطال هربوا و الأنذال غلبوا **يا ويلي، يا ويلي الساعة جات** و فرات ! **الساعة جات،** و اللي ما عاش في الحياة ما يعيش في الممات! ».[10]

***الترغيب في الفعل**: نحو قوله: « قامت الجازية... جرّها الأحمر إلى الرحبة وسط الدراويش... قدم لها منجلا محمى فلعقته **راقصها فراقصته!**... عقول القرويين كادت تطير من رؤوسهم! راعي السبعة رمى بعصاه و دخل **يرقص**

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 7.

[2] - المصدر نفسه ، ص 185.

[3] - المصدر نفسه ، ص5.

[4] - المصدر نفسه ، ص 32.

[5] -المصدر نفسه ، ص8.

[6] - عبد الحميد بن هدوقة، الجازية و الدراويش ، ص 185.

[7] -المصدر نفسه ، ص 31.

[8] -المصدر نفسه ، ص 33-34.

[9] - المصدر نفسه ، ص 32.

[10] -المصدر نفسه ، ص 80-81.

...و يرقص و يرقص! الأحمر **يرقص** الجازية **ترقص** الدراويش **يرقصون** . الحاضرون جالسون لكن نفوسهم **ترقص !** البرق في السماء **يرقص !** ».[1]

ج-02-أ-2- التكرار الجزئي : يقصد به تكرار كلمة سبق استخدامها بأوجه اشتقاقية مختلفة ، مثل : آمن ، يؤمن إيمانا مؤمن ،... نحو قول الراوي : « **اهتزت** مشاعرها **اهتزازا** عنيفا »[2] و قوله : «**خفق** قلبه **خفقانا** شديدا ».[3]

ج-02-أ-3- تكرار المعنى باختلاف اللفظ : يقصد به الترادف وشبهه، حيث اللفظ مختلف والدلالة واحدة. مثل: بيت منزل ، مسكن ، مأوى ،... ويكون على مستويات :

***على المستوى القريب** : نحو قوله : « و يتقدم إلى عايد يصافحه **معتذرا ، مستعفيا** »[4] و قوله «يبتسم الدرويش ينادي بنداءات **ضراعة** و **توسل** إلى الأولياء »[5]

***على المستوى المتوسط** : نحو قوله : «... ممّا جعل الزردات **تتوالى** و التنبؤات **تتعاقب** »[6]

***على المستوى البعيد** : نحو قوله : «أثناء **صعوده** المرهق شعر بالحاجة إلى الراحة، و هو يرى مكانا ظليلا، بالقرب من جدل رقراق، جلس ليشرب ويدخن سيقارة، ثم يستأنف **عروجه** ».[7]

علاقة التضاد : ورد التقابل في الرواية على مستويات مختلفة، نحو :

***المستوى القصير** : نحو قوله : «كل جيل أفرغ فيه **أتراحه** و**أفراحه** حتى صار لحنا امتزج فيه الشوق إلى النعيم بالشكوى من العقاب »[8]. وقوله: «تاريخ الدشرة هو ذكريات مرتبطة بسنيّ **الخصب** و**الجدب**، و بسني القرّ والحرّ ».[9]

***المستوى المتوسط** : نحو قوله: « ما أنت فيه سجن **صغير** في سجن **كبير**».[1]

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 83.

[2] - عبد الحميد بن هدوقة، الجازية و الدراويش ،ص 17.

[3] -المصدر نفسه ، ص 39.

[4] - المصدر نفسه ، ص 41.

[5] -المصدر نفسه ، ص 184.

[6] -المصدر نفسه ، ص 54.

[7] - المصدر نفسه ، ص 29.

[8] - عبد الحميد بن هدوقة، الجازية و الدراويش ، ص 36.

[9] - المصدر نفسه ، ص 37.

*__المستوى البعيد__: نحو قول الراوي:« **تأفف** الناس من رفضها **علانية** و **فرحوا سرا** ».[2]

و قد وردت هذه الآلية النصية في الرواية بصيغ لغوية متعدّدة، نحو:

-الفعل و نظيره، نحو قوله: « فهو لن **ينفع** أحدا بل **يضر**».[3]

-الاسم و نظيره، نحو قوله: « كلمة عليها **ملك** وأخرى عليها **شيطان**».[4]

-الجملة و نظيرتها، نحو قوله: « سبعة **يغباو** و سبعة **ينباو**».[5]

-شبه الجملة و نظيرتها، نحو قوله: « الحجرة إذا جعلت رمزا للإنسان لا ترمز للحي و إنّما ترمز للميت».[6]

__ج-02-أ-4- التوازي__ : هو عبارة عن الجمل التي يقوم الشاعر بتقطيعها متساوية حيث تتفق في البناء اللغوي اتفاقا تامّا سواء اتفقت هذه الجمل في الدلالة أم لم تتفق. نحو قوله: « السباع تخاف من الكلا**ب** و الأعداء صاروا أحبا**ب** ... الأبطال **هربوا** و الأنذال **غلبوا** ...»[7]

وقوله « سوق النسا سوق غرا**ر** ... يا داخلوا رد بالك
يورولك من الربح قنطا**ر** ... و يخسروك في راس ما**ل**ك» [8]

حيث صدر 1// صدر 2 . و عجز 1// عجز 2 ما أحدث نغمة موسيقية من شأنها التنفيس عن حال القارئ وتشويقه إلى معرفة المزيد و تحفيزه على الفعل القرائي المنتج للدلالة والمحقق للاستمرارية النصية.

وقد يشذ التوازي عن القاعدة المألوفة فيكون بين :

*اسمين و اسم، نحو قوله: « لم يكن السبب **هينا صغيرا** ، إنه حدث **عظيم** لم ينتظره أحد».[9]

---

[1] -المصدر نفسه ، ص 118.

[2] - المصدر نفسه ، ص 25.

[3] - المصدر نفسه ، ص 53.

[4] -المصدر نفسه ، ص 182.

[5] -المصدر نفسه ،ص 53 ، ص 78.

[6] - المصدر نفسه ، ص 181.

[7] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 80.

[8] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 240.

[9] - المصدر نفسه ، ص 80.

*اسمين و جملتين، نحو قوله: « السجن الذي كان يجعل من **الضعاف** رجالا **أقوياء**، سجناؤه كانوا **أحرارا** وحراسه **عبيدا**»[1] *حدثين متناقضين ، نحو قول الراوي: « الصفصاف هو **أول** جزء من الدشرة أراه و أنا **قادم إليها** ، وهو **آخر** من الصورة و أنا **مسافر عنها** ».[2]

ج-02-أ-5- الأسماء العامة : هي عبارة عن مجموعة صغيرة من الكلمات لها إحالة عامة، وتستخدم كوسائل للربط بين الكلمات في النص.[3] لجأ الراوي إلى توظيف هذا النوع من الأسماء دلالة على :

*التعظيم، نحو قوله : « إنه ابن السايح أتذكرين السايح بن بو المحاين الذي كان يطارده الاستعمار ؟ **الرّجل** الذي أقام الدنيا و أقعدها ... ».[4]

*التقليل من الشأن ، نحو قوله :« الجازية، أين هي الآن؟ - أين هي؟... لدى مربيتها– كل هذا وقع من أجل **امرأة**»[5]

* إظهار الحقيقة ، نحو قوله : « الجازية ليست فتاة هي حياة ... الناس في الدشرة كلهم ينتظرون هذا الزواج. أن الخطاب كثيرون و الشامبيط يجري ليلا نهارا يريد خطبتها لابنه الذي يقرأ في أمريكا... حاولت أن أفهمه أني لا أفكر في الزواج في تلك الظروف ... ردّ علي: الجازية لا تريد معارضة قرية كاملة... أبي على علم بكل شيء – قلت له : لما رأيته مصمما، دعني أفكر في **الموضوع** ».[6]

*قدسية المكان، نحو قوله : « ... حتى وصل **جامـــــــع** السبعة ، حيث **ملتقى** السكان و **مكان** تجمعهم بعد عودتهم من أعمالهم ».[7]

*التخصيص ، نحو قوله : « قال السكان : جاءوا لقضاء عطلتهم في جبلنا! – قال الشامبيط : أرسلتهم الحكومة ! – قال الطلبة : جئنا لمساعدة السكان ! – لكل **طرف** ، **فكره** وراء رأسه».[1] كل هذه الأنواع تسهم في تحقيق الترابط النصي، و تعمل على تقوية العلاقات بين مختلف الوحدات اللغوية .

---

[1] -المصدر نفسه ، ص 111.

[2] - المصدر نفسه ، ص 12.

[3] -ينظر : عزة شبل محمد ، علم لغة النص النظرية و التطبيق ، ص 108.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 43-44.

[5] - المصدر نفسه ، ص 33-34.

[6] - المصدر نفسه ، ص 68-69.

[7] - المصدر نفسه ، ص 39.

ج-02-ب- التضام : هو آلية اتساقية تعمل على تحقيق نصية النص، نعني بها « المصاحبة اللغوية بين أجزاء الجملة الواحدة، أو أجزاء النص. وهو نوع من الاتساق المعجمي؛ [يعني] توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك... و تكون بالتضاد، أو الترادف، أو الكلية والجزئية... وغيرها من العلاقات بين الكلمات و بعضها.»[2]كل هذه العلاقات بين الكلمات تخلق في النص التضام. فيكون عندئذ للقارئ دور كبير في وضع هذه الأنواع في سياق ترابطي معتمدا على حدسه اللغوي و على معرفته بمعاني الكلمات، و بمدى ارتباط هذه الكلمات ببعضها البعض.[3]

تظهر المفردات المتصاحبة على مستوى النص في علاقات متباينة على هذا النحو:

-علاقة التضاد : تترابط الكلمات بعضها مع بعضها الآخر عن طريق أشكال التقابل ، مثل : المكملات (ولد –بنت) المتعارضات (يحب- يكره) والمقلوبات (يأمر – يطيع) .[4]

-علاقة الكل بالجزء، نحو قول الراوي: (...هناك أملاكه التي تملأ القلوب حسدا. فإذا تقرر إصلاح أراضي الناحية فإن أرضه لن تبقى ملكا له)[5]، وقوله: (من بين دور القرية التي أصبحت تمتلئ نشاطا احتفالا في ذلك اليوم

دار ابن القاضي).[6]

-علاقة الجزء بالكل، نحو قوله : «فأجاب أحد القراء (أحد/القراء) ... و أجاب الشيخ تاليا آية من القرآن (آية / القرآن)... »[7]، و نحو قوله : « ليس الضيوف وحدهم الذين يتناولون الطعام فيها، بل كل الناس الحاضرين»[8].

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 51.

[2] -صبحي إبراهيم الفقي ، علم لغة النص بين النظرية و التطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية ، ج1، ص 42.

[3] -ينظر:أحمد عفيفي ، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي ،مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ،2001م، ص 113.

[4] -ينظر : محمد خطابي ، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، ص 25.

[5] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب، ص55.

[6] -عبد الحميد بن هدوقة، الجازية و الدراويش، ص54.

[7] - المصدر نفسه ، ص 208.

[8] -المصدر نفسه ،ص 54.

-علاقة الملازمة للذكرى : اجتماع كل كلمة بما يناسب استعمالها، نحو قوله: «أحد من السيف و أرق من الشعرة »[1] وقوله: «... كل واحد منهما يحسّ بعدم ارتياح إذا وجد نفسه أمام الآخر»[2].

-علاقة الانتماء إلى مجموعة منتظمة : كما هو الحال مع أيام الأسبوع حيث كلها منتظمة لا يمكن أن يختلف فيها اثنان .[3] نحو (القبر، البرزخ، النشر، الوقوف، الميزان، الصراط، الجسر)[4] ، و نحو قول الراوي:« و أكثرهم **تودّدا** إلى مالك و **تقربا** منه » [5].

ج-03-الاتساق الصوتي : يقصد به انتظام الأصوات و انسجامها في أشكال صوتية تخلق وحدة عضوية فيما بينها إذ يعد من العوامل المهمة و الفعالة في دراسة وظائف الأصوات من خلال مظاهره الصوتية المتنوعة التي تنبئ المتلقي باتساق النص و تماسكه . [6]

ويتحقّق الاتساق الصوتي بالسّجع و الجناس والتوازي الصوتي والصرفي والنحوي .

ج-03-أ- السجع :[7] هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد. و هو نوعان :

*المطرف : إذا كانت الفاصلتان مختلفتين في الوزن نحو قوله تعالى: ﴿ ما لكـــــــــــــــــــم لا ترجون لله وقارا و قد خلقكم أطوارا .﴾[8]. يظهر في الرواية، نحو قول الراوي: « يا أهل الدشرة **الأخيار**، السبعة **الكبار**، يا اللي الناس تزوركم من كل **الأقطار**، نهار **الخميس**، اللي جاء بغرارة يروح **بتليس** على خاطر شبان **ضياف** وهم الراس واحنا **الأكتاف** »[9]

*

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 207.

[2] -المصدر نفسه ، ص 54.

[3] - محمد خطابي ، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 25.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص208.

[5] -المصدر نفسه، ص55.

[6] -ينظر : أحمد مداس ، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري ، ط2، عالم الكتب الحديث ، جدار للكتاب العالمي ، الأردن ، 2009م، ص 24.

[7] -ينظر : الخطيب التبريزي ، التلخيص في علوم البلاغة ، تح و شرح : عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ص ص106-107.

[8] - سورة نوح ، الآية : 13-14

[9] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 64.

المُرصّع : هو ما كان في إحدى القرينتين، أو أكثره مثل ما يقابله في الأخرى وزنا و قافية، نحو قوله تعالى:﴿ فيها سرر مرفوعة و أكواب موضوعة .﴾[1]. وهو ثلاثة أنواع : [2]

01- الموازي : هو أن يتفق آخر القرينة منه لآخر نظيرتها في الوزن و القافية، نحو قوله :« لا تعرف الزردة ؟ أكباش **تذبح**، ومناجل **تضبح**، وزرنة وبنادير **تصدح**»[3]

02-التوازن : لا يشترط فيه الروي ، إنما الكلمات تتفق من حيث الوزن فقط .

03-المطرّف: هو أن تتفق اللفظة الأخيرة من القرينة مع نظيرتها دون الوزن، نحو قول الراوي: « جلل الثور الأبقع بجل **مزوق ، منمق ، مرونق** على شكل و بألوان راية السبعة !»[4]

ج-03-ب- الجنـــــــــاس : و هو تشابه الكلمتين من حيث اللفظ ، و ينقسم إلى :

ج-03-ب-1- الجناس التام : هو اتفاق اللفظين في نوع الحروف وعددها، وهيئتها وترتيبها، نحو كلمة الساعة وظفت دلالة على الوقت، نحو قول الراوي:« **الساعة** توشك أن تسجل الثانية عشرة»[5] وعلى يوم الحساب، نحو قوله : « **و الساعة** كيفاش أشراطها؟»[6] . وهو أنواع، منها :

*المماثل : ما كان فيه اللفظان المتجانسان من نوع واحد كاسمين، أو فعلين، أو حرفين، نحو قوله تعالى: ﴿ يكاد سنا برقه يذهب **بالأبصار** يقلب الله الليل و النهار إن في ذلك لعبرة لأولى **الأبصار**﴾[7]

*المستوفى : ما كان فيه اللفظان المتجانسان من نوعين مختلفين كاسم وفعل، نحو قول الشاعر :

سميته يحي ليحيا فلم يكن ... لأمر قضاه الله في الناس من بد [8]

وفي الرواية ، نحو قول الراوي : « الألف **عصا** لمن **عصى**»[1]

---

[1] - سورة الغاشية ، الآية : 13-14

[2] -ينظر : ناصر الدين محمد بن قرقماس ، زهر البديع في شواهد البديع ، تح : مهدي اسعد عرار ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2007م ، ص 100-103.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 65-66..

[4] - المصدر نفسه ،ص 77.

[5] - المصدر نفسه ، ص 181.

[6] -المصدر نفسه، ص81.

[7] -سورة النور ، الآية : 44-45.

[8] -محمد بن محمد حسن شراب ، كتاب شرح الشواهد الشعرية في أمهات الكتب النحوية ، مج 3، ط1، 2007م، ص 283.

*المحرّف : ما اختلف فيه اللفظان في هيئة الحروف (كالحركة مثلا)، نحو قوله : « ألم تفهم بعد أننا في بلد المستعمل فيه (بالكسر) مستعمل (بالفتح) »[2]

ج-03-ب-2- الجناس الناقص : هو ما اختلف فيه اللفظان في عدد أحرفهما؛ إما بزيادة حرف واحد، نحو قوله: «أولاد **قريش** ما يبقى فيهم **ريش**»[3]، وإما بزيادة حرف في الوسط، نحو قول الراوي:« فيها صفقات **تعقد** وأموال **تعدّ**»[4] وإما بزيادة أكثر من حرف [5]، نحو قوله:« عيونها **تعد** و **تتوعّد**».[6]

ج-03-ب-3-الجناس اللاحق : و ينقسم إلى ثلاثة أنواع :

أ-مختلف الأول ، نحو قوله : « يأجوج و مأجوج».[7]

ب- مختلف الوسط : نحو قوله : « اختلط الحابل بالنابل ».[8]

ج-ردّ العجز على الصدر:وهو في النثر كأن يجعل صاحب النص أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة والآخر في آخرها.[9] نحو قوله : « **البرق** يواصل **برقه** و**الرعد** يواصل **رعده**».[10]

ج-03-ج- التوازي الصوتي : يتمثل في تكرار حروف / أصوات من نمط معين ؛ أي « تكرار النمط أو المنوال التي بنيت عليه الجملة مع اختلاف الوحدات المعجمية التي تتألف منها الجمل » .[1] ما يسهم في تحقيق الإيقاع الموسيقي للقطعة النثرية أو البيت الشعري، نحو قوله : « الأبطال هربوا و الأنذال غلبوا».[2]

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش، ص 8.

[2] - المصدر نفسه ،ص 167.

[3] - المصدر نفسه ،ص 82.

[4] -المصدر نفسه ص 66.

[5] -هناك الجناس المضارع والجناس اللاحق.

[6] - المصدر نفسه، ص 24.

[7] -المصدر نفسه ص 82.

[8] -المصدر نفسه 92.

[9] -ينظر:الخطيب القزويني ، التلخيص في علوم البلاغة ، ص 104.

[10] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش، ص 84.

ج-03-د- التوازي الصرفي: يقوم على تكرار بنى لفظية تشترك في صفات معينة. كما هو الحال في المشتقات(اسم الفاعل اسم المفعول، الصفة المشبهة، أفعال التفضيل، اسم الزمان، اسم المكان واسم الآلة، وأوزان الأفعال، و تصاريفها المختلفة و بعض أنواع الجموع.[3] ما يزيد في قوة الإيقاع و إيضاح معنى النص ، نحو قول الراوي : « تصبح الأرض **عارية**، وتصبح الأشجار **عارية** ويصبح السكان **عراة**».[4]

ج-03-ه-التوازي النحوي: يقصد به تنظيم العناصر اللغوية داخل البنية الحقيقية للنظام. ما يسمح بتحديد السمات النحوية الأساسية في اللغة و انتظامها في نظام متواز. ويعمل هذا النوع من التوازي على تقوية الإيقاع بتكرار التراكيب وأنظمتها وعلى تحقيق المعنى الجزئي والإجمالي للنص.[5] نحو قوله: « اشتدّ العزف و اشتدّ الرقص»[6] وقوله:« يشتد قصف الرعد ، تشتد صيحات الدراويش».[7]

05-ب-02-الانسجـــــــــــــام : cohérence

أ-في اللغـــــــــــــة العربية:

الانسجام مصدر الفعل انسجم: ينسجم: انسجاما؛ أي ارتبط و اشتد تلاحمه. ومنه المادة اللغوية [سجم]، حيث يقال: « سجمت العين الدّمع، والسحابة الماء، تسجمه [بكسر الجيم] وتسجمه [بضمها] وسجوما وسجمانا، وهو قطران الدّمع وسيلانه، قليلا أ كثيرا ... وانسجم الماء والدّمع، فهو منسجم، إذا انسجم أي انصبّ...».[8]و يقال: « سجم الدمع سجوما وسجاما ككتاب، وسجمته العين، والسحابة الماء تسجمه سجما وسجوما وسجمانا، قطر دمعها و سال قليلا أو كثيرا».[9]

---

[1] -سليمة بونعيجة ، الترابط و الاتساق في قصيدة رسالة من المنفى لمحمود درويش ، مجلة التواصل ، العدد :19، سبتمبر 2007م ، ص 140.

[2] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 80.

[3] -ينظر : مجد محمد الباكير البرازي ، فقه اللغة العربية ، دار مجدلاوي ، عمان ، 1986م ، ص 73.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 84.

[5] -ينظر:سامح رواشد، التوازي في شعر يوسف الصائع وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة اليرموك، العدد:02، الأردن ، 1998م، ص 19.

[6] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش، ص 83.

[7] -المصدر نفسه ص 83-84.

[8] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج12، ص 280-281.

[9] -مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ،تح: محمد نعيم العرقسوسي، ص 1119.

و« سجم عن الأمر أبطأ و انقبض ... [و] انسجمت السحابة دام مطرها».[1]يظهر أن الأصل اللغوي للانسجام له علاقة بالتدفق والجريان والسيلان والانسياب والدوّام و منه يكون « صبّ الشيء من الماء و الدّمع » .[2] ثم تطوّر المدلول اللغوي للفظ ذاته، وأصبح يطلق على كل ما له علاقة بالكتابة والنسج والتوضيب والتوليف كالتلاؤم والانتظام والتلاحم والتناسب والتناسق وعدم التعارض. والقول المنسجم ما استحسن معناه و« انتظم ألفاظا و عبارات من غير تعقيد، وكان سلسا أنيقا، متوافقا في الأفكار و الشعور و الميول ».[3] ما يزيده رقة ونعومة وحلاوة وطراوة، ويقرّ به من النثر الفني المقفّى [المسجوع] الذي يضاهي الشعر منزلة من ناحية البناء والوقع والموسيقى.

ب- في الاصطلاح : يعود الانسجام [4]

إلى المصطلح الأجنبي cohérence ذي الأصل اللاتيني cohaerentia الذي شاع استخدامه عند علماء المادة على غرار علم الكيمياء. ثمّ انتقل مفهومه إلى الحقل اللساني و كل ما له علاقة بالنص لاسيما ناحية المعنى. ما جعل علماء لغة النص [5] يولوه عناية كافية؛لأنه النّواة الأصل في تحديد النّص والحكم على طبيعة بنائه الداخلي، من حيث انتظام أجزائه، وتلاحم قضاياه ما يحقق الغرض العام منه كمدونة كتابية تخضع لعامل التأثير والتأثر، وتنتظر قراءة حصيفة واعية تراعى فيها الانطباعية والمعيارية، للحكم على الوحدة النصية التي تستوجب توفّر عناصر البنية السطحية إلى جانب عناصر البنية الدلالية التي عليها يقوم المقصد من كل رسالة كلامية بغض النظر عن بعدها الجمالي أو الإفهامي أو التوجيهي،..

يرى سوفن سكي أن الحكم على الجمل والمنطوقات أنها محبوكة يكون « إذا اتصلت بعض المعلومات فيها ببعض في إطار نصّي أو موقف اتصالي، اتصالا لا يشعر معه المستمعون أو القراء بثغرات، أو انقطاعات في المعلومات »[6] لأنه يقوم على الترابط المفهومي الذي تسهم فيه عناصر غير لغوية كالمناسبة، الحالية، المقامية، الجزئية، الكلية والطريقة التنظيمية للأحداث الكلامية التي بها يحكم على براعة النسج، و بها تحدّد وجهات نظر الناص وبها تسطر أهدافه و تطلعاته المستقبلية .يذهب ليفاندوفسكي إلى القول إن الانسجام ليس خاصية من خواص النص فحسب ، بل هو أيضا « حصيلة اعتبارات معرفية (مسبقة) عند المستمعين أو القراء. فهو حصيلة تفعيل دلالي، ينهض على ترابط

---

[1] -إبراهيم أنيس و آخرون(مجمع اللغة العربية) ، المعجم الوسيط ،ط4، ص 418.

[2] -أحمد بن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، تح: عبد السلام هارون ، ص 137.

[3] -أحمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، ج2، عالم الكتب ، ط1، 2008م ، ص 1037.

[4] -له عدة تسميات : الحبك : الترابط المعنوي : التماسك الدلالي : التلاحم الفكري : التناسق :النسق: التشاكل: النظام الداخلي : البنية العميقة للنص . للإشارة أن السبك في نظر ودوسون يوجد حيثما توجد علاقة قضوية بين الجمل ، و الحبك يوجد حيثما تجد علاقة بين الأفعال الإنجازية التي تنجزها القضايا .

[5] -كلاوس برينكر صاحب كتاب التحليل اللغوي للنص : مدخل إلى المفاهيم .

[6] -محمد العبد، النص و الخطاب و الاتصال، ط1، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، القاهرة ، 2005م،ص 91.

معنوي بين التصوّرات والمعارف، من حيث هي مركب من المفاهيم (و التصورات) وما بينها من علاقات، على معنى أنها شبكة دلالية مختزنة، لا يتناولها النص غالبا على مستوى الشكل [البنية السطحية]؛ فالمستمع أو القارئ هو الذي يصمم الحبك الضروري أو ينشئه »[1] عن طريق الحدس و البديهة والمعرفة الخلفية بعالم النص الداخلي والظروف المحيطة بعملية إنتاجه، والطريقة المتبعة في الرّبط المنطقي بين أحداثه. فتأتي نتيجة ذلك في قالب متوالية قضوية متسلسلة تتلاءم ونظرة المتلقي المبنية على قدر من الإحاطة و الشمولية بالنص قيد الدراسة والتحليل ومن ثمّ التأويل ما يؤهله للحكم على انسجامه من عدمه.

ويلخص ليفاندوفسكي زوايا النظر إلى الانسجام في علم اللغة النصي على النحو الآتي[2]: إنه:

*شرط لغوي لفهم الاتساق فهما أعمق.

*إحدى خصائص الارتباط بين الأشياء والأوضاع وبين مراجعها ويطلق عليه الارتباط المرجعي أو الإشاري référentiel.

* إحدى خصائص الإطار الاتصالي الاجتماعي .

* إجراء فعلي وحصيلة التلقي الابتكاري البنّاء .

أما فان دايك فيعتبر الانسجام تماسكا دلاليا بين الأبنية النصية الكبرى [3] حيث يرى أنّه مجموعة من العلاقات الدلالية التي تحيك البنية العميقة للنص، وتسهم في انتظام عالم النّصّ ما يتوافق مع بنيته السطحية أو شكله الخارجي. للإشارة أن الانسجام أعم من الاتساق؛ لأنه« يختص بالاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بينها »[4] والتي تكون حاضرة لحظة الكتابة والإبداع والتلقي القرائي للنص. إذ« يتطلب بناؤه من المتلقي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولّد.»[5] مدلولاته وتعدّد تأويلاته.

إذا كان الاتساق يعمل على تحقيق التنظيم الرّصفي للألفاظ و العبارات اللغوية، وكل ما يطفو على سطح النص فإن الانسجام تكمن مهمته الأساسية في تحقيق التلاحم الفكري على مستوى البنية العميقة للنص، وتنظيم مضمونه تنظيما دلاليا محكما، يراعى فيه التسلسل المنطقي للحدث الكلامي والاستمرارية الدلالية لإنجاح عملية التواصل، وتوليد تفاعل

[1] - محمد العبد، النص و الخطاب و الاتصال ، ص91.

[2] - المرجع نفسه ، ص91.

[3] -ينظر: سعيد حسن بحيري ، علم لغة النص ، ص 220.

[4]-سعد مصلوح ، نحو أجرومية للنص الشعري ، ص 154.

[5]-ينظر: محمد خطابي ، لسانيات النص ، ص05-06.

اجتماعي من شأنه إحداث تغيير جذري على مستوى المنظومة القيمية لبيئة النّصّ. تشير نظرية النص إلى مفاهيم لها علاقة بالانسجام ، موضحة على النحو الآتي : [1]

01- الانسجام الطولي أو المتدرج: ينتج بين ما تعبر عنه الجمل و متواليات الجمل من قضايا (يتم على مستوى بنى النص الصغرى) .

02-الانسجام الشامل أو الكلي: يقصد به البنى الدلالية الأشمل التي تشخّص عن طريق العلاقات التي تحكم متواليات النص جميعها، ويطلق عليه بنى النص الكبرى .

03-علاقات الانسجام ، وتتمثل في :

أ-وحدة المرجع : يقصد بها علاقات الانسجام بين الذوات؛ حيث أن الموضوعات وحدات في قضايا مختلفة، يمكن أن يعبر عنها بالذات نفسها، والقيمة ذاتها، ويمكن أن يحيل إليها بما ينوب عنها، كاسم العلم، أو الضمير بأنواعه أو بمفردات متواضع عليها، مثل : آخر ، أو استعمال أسماء الإشارة والأسماء الموصولة.

ب- علاقة الاختلاف و التغير : نعني بها إدخال تغييرات على عالم الخطاب/النص كإدخال ذوات جديدة بدل الاعتماد على ذات واحدة؛ أي تكليفها بأدوار ينجم عنها جملة خصائص متباينة من شأنها تجاوز نمطية البناء السردي.
ج-علاقة التبعية : إذ أن الأقوال تحبك بأدوات ربط منطقية على نحو: العلة cause ، الشرط condition ، المقارنة comparaison، والتخصيص spécification،...إلخ وأحيانا تحبك عن طريق تدرج الأجزاء و علاقة الجزء بالكل .
د-الحلقات المفقودة : يقصد بها عند فان دايك القضايا التي نسلم بها على أنها تنشئ الانسجام النظري للنص و التي لا يعبر عنها في الخطاب. تلك التي يعاد تركيبها اعتمادا على قوانين الاستدلال أو التفسير أو القوانين والإجراءات التي تحدد على مستوى التداولية أو النظرية المعرفية. وينضوي تحت الحلقات المفقودة حسب ودوسون مفهومان اثنان : أحدهما أعراف الانسجام : أي أننا – دوما – نربط ما يقال بما نعرف ، و أن قدرا من المقدرة على الاستدلال يؤول إلى تقاليد وأعراف مرتبطة بنوع الخطاب (المعرفة الخلفية المسبقة بعالم الخطاب / النص).

ثانيهما : الرابطة الإنجازية : هي الرابطة القضوية المفقودة التي تجمع بين منطوقين اثنين؛ أي ذلك الموقف الذي يستحضره المتلقي في ذهنه لإزالة الهوة بين المنطوقين .

ج-آليـــــــــات الانسجام: يحقـــــــق
النص انسجامه بناء على عمليات ضمنية خفية ووسائل تقنية يلجأ إليها المتلقي لفك شفرات النص، وكشف معانيه. وتتمثل فيما ذكره دي بوجراند: [1]

[1] -ينظر : محمد العبد، النص و الخطاب و الاتصال، ص 93.

* العناصر المنطقية، كالسببية ، والعموم والخصوص.

*معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال، والموضوعات، والمواقف (المعرفة الخلفية[2])

*السعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية (التأويل المحلي[3]). بالإضافة إلى آليات أخرى تعين المتلقي على إدراك التماسك النّصي، وإعادة بناء النّص وفق ما تقتضيه الظّروف المحيطة، وتستدعيه الحاجة إلى الإلمام بخبايا العالم النصي. وتتمثل هذه الأخيرة في:

ج-1- السيـــــــــاق[4]: ينشأ النص بين عوالم لغوية و غير لغوية، تتضافر معا لتحقيق وحدته الكلية، إذ بها يتم الكشف عن العلاقات التي تحكم ثناياه ، ما يتيح لمتلقيه إمكانية فهمه وشرحه وتأويله وفق ما يحيط به. فيكون عندئذ هذا العالم المحيط بالنّصّ « بمثابة الجسر الذي يربط التمثيل اللغوي ببيئته الخارجية». [5] للسياق ارتباط قوي بالنص، حيث هو« مجموعة من الوسائل اللغوية [وغير اللغوية] التي تضمن الربط بين العناصر الداخلية والخارجية للجمل، وتسمح لملفوظ مكتوب أو منطوق التجلّي على شكل نص...» .[6] فهو الإطار العام الذي تتشكل ضمنه البنية النصية، وتترابط دلاليا وتداوليا مكوّنة وحدة لسانية ذات علاقة وطيدة بما يسبقها ويلحقها من وحدات أخرى تنمي الرصيد المعرفي لدى المتلقي؛ أي « تلك النصوص التي

---

[1] -ينظر : محمد العبد ، النص و الخطاب و الاتصال ، ص 56.

[2] -المعرفة الخلفية : (معرفة العالم): يقصد بها الرصيد الثقافي للمتلقي ، و ما يملكه من قدرات تحليلية مكتسبة تمكنه من التصوّر الذهني لعوالم النص .

[3] -التأويل المحلي : interprétation local يقصد به القراءة الممكنة للنّص التي تقوم على ما يوفرّه السياق للمتلقي من مؤشرات من شأنها حصر التأويلات الممكنة للنص ، و استبعاد جملة القراءات التعسفية المفروضة عنه ، لاسيما أن النّص يتميز بالانفتاحية و الاستمرارية الدلالية و تكون بذلك كل قراءة نقدية واعية عنوان ميلاد نص جديد ، بصيغة نص فوق نص .

تقوم هذه الإستراتيجية على :

01-التشابه : يقوم على التّراكم المعرفي لدى القارئ حول النصوص المتشابهة ، و التّجارب القرائية المتكرّرة .

02-الإشراك : يقصد به المناسبة الجامعة بين مختلف النصوص ، أو بتعبير أدق المعنى الذي تلتف حوله الجمل و متوالياتها .

[4] -للإشارة أن التعريف اللغوي و الاصطلاحي للسياق تم التطرق إليه في الفصل التمهيدي المخصص لتحديد المصطلحات (ينظر ، ص 167 وما بعدها)

[5] - يوسف نور عوض ، نظرية النقد العربي الحديث ، ص 29.

[6] -P-Charaudeau, D-Mainguenau, Dictionnaire D'analyse Du Discours ,Edition Du Seuil, Paris,2002, P 99.

تتمركز فيها وحدة لغوية ما».[1] تعمل على حصر التأويلات الممكنة وتعزيز التأويل المقصود. ويشتمل السياق على عناصر موضحة على النحو الآتي : [2]

*الباث : صاحب القول و منتجه.

*المتلقي : المستمع/ القارئ .

* المستمعون : الجمهور الذي يسهم في تخصيص الحدث الكلامي .

*الموضوع : أو الرسالة التي تعدّ محور الحدث الكلامي .

*الظرف : يطلق على زمان الحدث الكلامي ومكانه، وعلى مختلف التعبيرات الإشارية والإيماءات التي يلجأ إليها الباث قصد التأثير في المتلقي وإقناعه كحركات الجسم، وملامح الوجه، والنبرة الصوتية،... وغيرها .

*القناة : طريقة تبليغ الحدث الكلامي (مشافهة / كتابة).

*الصيغة : الأسلوب اللغوي المستعمل لتفعيل مضمون الحدث الكلامي.

*الحدث : طبيعة الحدث الكلامي.

*الطابع : التقييم الختامي للحدث الكلامي.

*الغرض : المغزى العام من الحدث الكلامي؛ أي الفائدة المرجوة منه. ويضاف إلى ما سبق عناصر أخرى من شأنها الإسهام في تحقيق التماسك النصي؛ كعدد المشاركين وخصائصهم، أوضاعهم، أدوارهم الفعلية والعملية، طبيعة العلاقة التي تجمعهم، ونوع النشاط المعتاد (مهني / وظيفي) والقواعد المتحكمة فيه.[3] والإلمام بخصوصيات المجتمع والبيئة التي أنتج ضمنها الخطاب/النص (العادات، التقاليد، المخزون الثقافي، العرف،...) كل هذه العناصر مجتمعة تعين المتلقي على فهم الرسالة النصية، وكشف أسرار البنية النصية ومن ثم يكون الحكم على انسجام النص من عدمه.

ج-2-التغريض matisation: يقصد به « نقطة بداية قول ما ».[4]وبما أن النص مجموعة كلمات متراصفة، وجمل مترابطة في شبكة علائقية من الدلالات

---

[1] -OB:Jean Dubois et autres , Dictionnaire de l'inguistique,p 116.

[2] - ينظر : براون ويول ، تحليل الخطاب ، تر : محمد لطفي الزليطي و منير التركي ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، 1998م ، ص 37-48.

[3] -ينظر : دومينيك مانغونو ، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ص 28.

[4] -براون ويول ، تحليل الخطاب ، ص 126.

والرموز والإيحاءات له بداية مقيّدة تكمن في عنوانه، أو جملته الاستفتاحية، أو الاستهلال النصّي بصفة عامّة، وله أيضا نهاية مطلقة يرسمها التّعدد القرائي الذي ينجم عنه التأويل اللانهائي للمعنى.

يعد العنوان عند السيميائيين [1] عنصرا مهّما في البناء النصّي، إذ فيه تتجلى مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي.[2] فهو بمثابة البوابة النّصّية التي يلج عبرها القارئ العالم النصّي المليء بالثغرات والفجوات التي يعمد إلى ملئها وفك شفرات البنية النصية انطلاقا من الفاتحة النصية التي تعينه على عملية التأويل و التفسير الكلي للنص/الخطاب. فالعنوان أقوى وسيلة من وسائل التغريض [3]؛ لأنه يكسر أفق القارئ، ويثير لديه توقعات حول مضمون النص. فهو بمثابة نص مواز مليء بالشحنات الدلالية تؤدي وظائف رمزية مشفرّة بنظام كلامي دال على عالم من الإحالات [4]. إنه أداة نصية إجرائية تكمن أهميتها في رسم معالم موضوع النّصّ، وتحديد هدفه من خلال تهيئة المتلقي للقيام بعملية القراءة والتأويل. والعبارة الاستهلالية في النّصّ تمثل مرتكزا للاحق وهمزة وصل بين عنوان النص ومضمونه. فهي تؤثر في تأويل ما يأتي من النص/ الخطاب الذي كانت نقطة بدايته .[5]

فالتغريض – في نظر غريماس – هو كلّ قول، كلّ جملة، كلّ فقرة، كلّ حلقة، وكلّ خطاب منظم حول عنصر خاص يتخذ كنقطة بداية.[6] أو كإجراء خطابي يطور وينمّى بعنصر معين في الخطاب كأن يكون اسم شخص، أو قضية ما أو حادثة معينة يتم تداولها وفق صيغ مختلفة كتكرير اسم الشخص، استعمال ضمير محيل إليه، تكرير اسمه استعمال ظرف زمان يخدم خاصية من خصائصه ، أو تحديد دور من أدواره في فترة زمنية ما .[7]

ج-03- موضوع الخطاب: يطلق

عليه فان دايك البنية الكبرى التي تحكم أجزاء النص، وتوحّد أطرافه، وتكون بمثابة محور دوران عالمه الفكري. فهو« نواة مضمون النص حيث يسمو مسار الأفكار القائم على موضوع ، أو عدّة موضوعات في نصّ ما .. و يتحقق موضوع النص إما في جزء معين من النص [العنوان، الجملة الأولى،...] أو نجرده من مضمون النّص عن طريق

---

[1] -غريماس ، كورتاس ، ...

[2] - محمد عزام ، النص الغائب ، ص 26.

[3] -ينظر : محمد خطابي ، لسانيات النص ، ص 60.

[4] -ينظر :جميل حمداوي ، السيميوطيقا و العنونة ، عالم الفكر ، المجلد :25، العدد :03، الكويت ، 1997م ، ص 76.

[5]- ينظر : محمد خطابي ، لسانيات النص ، ص 60.

[6] -ينظر : الأزهر الزناد ، نسيج النص ، ص 68.

[7] - ينظر : محمد خطابي ، لسانيات النص ، ص 59.

العبارة الموجزة المفسرة المختصرة».[1] يعمل موضوع الخطاب على رد المعلومات السيمانطيقية وتنظيمها وترتيبها في تراكيب متوالية ككل شامل. [2]

إنه طريقة يستسيغها حدس المتلقي في الكشف عن الفكرة المهيمنة في الموضوع من خلال إعادة تنظيم بنية المحتوى القضوي للنص / الخطاب؛ أي يسهم في تنظيم الأفكار ودمجها والإحالة إلى مختلف العوالم ذات الصلة بالموضوع قيد الدراسة والإنجاز. فهو البنية الدلالية التي تصبّ فيها مجموعة من المتتاليات بتضافر مستمر قد تطول أو تقصر حسب ما يقتضيه الخطاب.[3] إنّه البنية الكلية [4] التي تتولى مهمة الإخبار الدلالي في النص/الخطاب.[5]

وللإشارة أن الجانب التطبيقي للسياق سيتم التطرّق إليه بالدراسة والتحليل في معيار الموقفية (المقامية).

01–التغريض: أولى السّيميائيون العنوان أهمية كبيرة في دراساتهم للنّصّ الشّعري/السّردي لما له من شحنة دلالية تزيد من قوّة ارتباط المتلقي بالنص. فهو أيقونة النص، ودليله اللغوي، الذي يرسم حدود العلاقة بين المتلقي وصاحب النص. إنّه همزة وصل بين نص و قارئ مقبل على رسالة نصيّة مشفّرة يريد فك شفراتها، وتفسير رموزها، وإعطاء قراءات تأويلية لأبعادها؛ إذ يعتبر« نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبّع ومحاولة فكّ شفراته الرّامزة.»[6] فالعنوان يعدّ أحد آليات التشكيل النّصّي / الخطابي التي تسهم في ارتباط أجزاء البنية النّصّية، واكتمال وحداتها المقطعية معنى و جمالا؛ لأنّ الغرض من أيّ فعل كلامي لا يكمن في توالي الملفوظات وغزارتها، بل في ملاءمة مدلولاتها للنسيج / النظم الذي حيكت فيه. إذ يقول الجرجاني : « ليس الغرض بنظم الكلام أن توالت ألفاظها في النظم بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل».[7]

---

[1] -ينظر: كلاوس برينكر ، التحليل اللغوي للنص ، مدخل إلى المفاهيم الأساسية و المناهج ، تر: سعيد حسن بحيري ، ط1، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع ، 2005م ، ص72.

[2] -ينظر : فان دايك ، النص و السياق ، ص 185.

[3] - ينظر : محمد خطابي ، لسانيات النص ، ص180.

[4] -لقد فرق خليل بن ياسر البطاشي في كتابه : الترابط النصي (ص 225-226) بين موضوع الخطاب و البنية الكلية / الكبرى على أساس أن البنية الكلية تكون بموجب حذف الموضوعات الثانوية ، و أحيانا اختزالها و دمجها و تعميمها . في حين موضوع الخطاب يتم من خلال عملية المسح الأفقي للجمل ذات الصلة بالموضوع قيد الدراسة .

[5] - ينظر : محمد خطابي ، لسانيات النص ، ص277.

[6] -شعيب حليفي ، النص الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)، العدد:46، منشورات الكرمل الفلسطينية، بيروت، 1996م، ص 17.

[7] -عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 17.

وبالعودة إلى روايات ابن هدوقة نستشف أنّ عناوينها شكّلت مصدرا إخباريا عن قصدية صاحبها، وجسدت هوية أفعاله الكلامية في قالب مفعم بالتّلميح والإشارة، تتولاها شخصيات أرادها أن تنقل مجريات الواقع الراهن(الاجتماعي والسياسي)، وتحاكي ظروفه على الوجه الذي يقتضيه العمل السّردي.

لقد هيمن عنصر الزمن على معظم الروايات ، نحو : "نهاية الأمس"، و"بان الصبح" و" غدا يوم جديد". و في ذلك هروب من تعاسة ماض أليم، ورفض لحاضر غير مستصاغ وجنوح نحو مستقبل مشرق، وغد أفضل واعد بالأمـــــــل والحرية والرقّي الفكري والحضاري.

أمّا بقية العناوين ، فقد اقترنت بالموصوف ، و حاولت تقديم وجه حقيقي لما عاشته الجزائر أيام الحقبة الاستعمارية وبعدها، وبالأخصّ ريفها الذي عانى الأمرّين؛ الاستعمار والموالاة من جهة، والفقر والجهل من جهة أخرى. و في الحقيقة عنوان "الجازية و الدراويش " له مدلولان أحدهما واقعي يعكس فترة الجمود الفكري، والصراع الحضاري وحب الملكية و الاستغلال، والرغبة في الاستحواذ المطلق على الممتلكات و الثروات. والآخر فنّي جمالي تكسوه هالة أسطورية، وتطبعه خصوصية رمزية تعود به إلى أيام قبيلة بني هلال ذات الأصول العربية؛ حيث امتزج الحلم بالحقيقة، والخيال بالواقع في قالب فني مكثّف بالإيحاء والأسطورة والرمز يجسّد الوضع المزري، والحالة الرديئة التي آلت إليها جزائر الاستقلال.

أما عنوان " ريح الجنوب" فيشير إلى الرّيح الصّرصر الحارّة الجافة التي تأتي على الأخضر واليابس معا، فتثير الهلع والخوف والفزع في النّفوس، وتزرع اليأس في القلوب المريضة. والحال ذاته في الرواية؛ حيث عصف الإقطاع، وعقود الملكية المطلقة بأفكار الإصلاح الاجتماعي والزّراعي ما زاد في عناء الرّيف وأهله.

وللإشارة أن هذه العناوين جميعها تساوت من حيث الطول والقصر؛ تقريبا بمعدل كلمتين في كل عنوان. صيغت معظمها في جمل اسمية، دلالة «على الثبوت ؛ فالاسم يقتضي ثبوت الصفة و حصولها من غير أن يكون هناك مزاولة وتزجية فعل ومعنى يحدث شيئا فشيئا».[1] وشذّ عن القاعدة المألوفة رواية واحدة التي صيغت في جملة فعلية نحو: "بان الصبح" دلالة على الحركة الدؤوبة التي تبعث الأمل، و تنشر الفرح والمحبّة والسّعادة في النّفوس التّواقة إلى طي صفحات الماضي، ونسيان الألم والمعاناة، وتحقيق الحلم والطموح، ولو على أنقاض المستحيل .

وفيما يأتي قراءة تأويلية لكلّ عنوان وفاتحة نصية:

ب-1- "ريح الجنوب ": هذا العنوان جملة اسمية ذات التركيب الإسنادي: مسند(مبتدأ)+ مضاف (ريح) + مضاف إليه (الجنوب) والمسند إليه (خبرها) محذوف جوازا، تقديره: قوية، مخيفة على مستوى المفردة، أو جاءت، هبّت، هاجت

[1] -عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 141.

على مستوى الجملة الفعلية ذات التركيب الإسنادي:مسند إليه+مسند (فعل +فاعل). فهذا العنوان يوحي إلى حياة الجدب والقحط ، والجوع، والفقر والمرض التي يحياها سكان القرية .

ومن جهة أخرى يوحي إلى الثورة ، التغيير ، التجديد ، الموت ، الحزن، الخوف والمصير،... فالرّيح عند سكان القرية نذير(شؤم) بالخطر، أو الكارثة أو قراءة للغيب، نحو قول خيرة: « لاشك أن الريح تكون أول نذير للناس يوم تقوم الساعة !»[1] لكن هذه الريح الهوجاء ما تلبث أن تزول بفعل ريح أخرى معاكسة، نحو قوله : « سكتت الريح و اعتدل الجو وهبت أنسام البحري (ريح الشمال) ، فأزالت عن النفوس ما كانت تجده من ضيق.»[2] فريح الجنوب هي ريح قوية عاتية هبّت لإثارة الخوف والعنف وسط أهل القرية ، ولترسيخ معاني السيطرة القهرية ، والهيمنة المطلقة القمعية على الضعفاء البسطاء أمثال رابح وأمه، و ربيحة و غيرهم . فهي لا تدعو إلى الثورة و التغيير المنشود بقدر ما تدعو إلى الجبروت و التسلّط و الدّمار و الخراب الكلي للقرية و مقوّمات ساكنيها .

ب-2 –"نهاية الأمس" : هذا العنوان جملة اسمية ، تتكوّن إسناديّا من : مسند(مبتدأ)+ مضاف (نهاية) + مضاف إليه (الأمس). والمسند إليه(خبرها) محذوف جوازا، تقديره: وشيكة ، أو قريبة. فهو يوحي إلى انقضاء عهد لا يرغب ابن هدوقة في عودته؛ إنّه زمن ماضي الذكريات الأليمة الحزينة، لاسيما تلك التي لازمت الحقبة الاستعمارية وما تبعها من دمار وخراب للأرياف و القرى و المداشر . فهو يأمل من خلال المشروع الحكومي الواعد إلى الخروج بالرّيف الجزائري وأهله إلى برّ الأمان. فاستطاع من خلال شخصية " المعلم البشير " أن يجسّد بعض الحلول الممكنة والسياسات الحكومية المقترحة على أرض الواقع؛ حيث بنيت المدرسة، و السّدّ ، و مشروع القرية الجديدة رغم معارضة الإقطاعيين وأعوانهم وأتباعهم . إذ بموجب هذا المشروع الحكومي الصائب تم القضاء على سياسة النهب لخيرات الرّيف، وتهريبها بطرق غير شرعية، واستغلال عائداتها بأوجه غير مستحقّة .

فالبشير أدرك منذ الوهلة الأولى أن نشر العلم في القرية، وتصحيح بعض الأفكار الخاطئة الراسخة في أذهان الناس هو السبيل الوحيد لإزالة التسلط والقمع ، وتحريرهم من سياسة الإقطاع المتوارثة أبا عن جد. وعندئذ يكون الحديث عن صباح مشرق؛ حيث السعادة و البِشر يغمران القلوب الجريحة. و لكن هذا لن يكون إلا على أنقاض ثورة و تمرّد كلي على الأوضاع السائدة في القرى الجزائرية في ظل الاشتراكية الرامية إلى تحقيق العدالة الاجتماعية، و إنجاح الثورة الزراعية ... إنـــــــــها مجموعة أفكار و رؤى استشرافية لواقع جديـــــــد لا يمت إلى الماضي بأية صلة، ما جعل العجوز ربيـــــــــــــحة تهتف قائلة : « .. إنه أول يوم سعيد منذ الاستقلال يا أولادي، وعلتها الدموع؛ دموع السرور بميلاد الفجر»[3] **ب-3-"بان الصبح"** : هذا العنوان جملة فعلية، تتكون إسناديا من: مسند إليه (فعل ماض) (بان) +مسند (فاعل) (الصّبح). فالفعل "بان" في اللغة العربية

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 99.

[2] - عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 233.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 286.

يحمل معنيين متناقضين؛ أحدهما يتعلق بالوضوح والبروز والظهور والآخر يطلق على البعد والنأي والذهاب. لكن المعنى الراجح في هذه الرواية يدلّ على الظهور و البعد معا. وكأن ابن هدوقة أراد أن يجمع بين ضدين اثنين؛ ماض صعب وعسير زال أثره، ومستقبل يملأ أفقه الأمل و التفاؤل فهو ينفر من ذكريات الماضي ولا يرغب في استحضارها، و يأمل في ميلاد فجر جديد ينسيه لوعة الأسى، ويُلملم جراحه. فالرواية تعكس صور الصراع الثقافي و الحضاري بالمدينة (الجزائر) بين جيل الشباب الذي تمثله دليلة، وجيل الآباء الذي يمثله الشيخ علاوة رجل الإقطاع وصاحب الأفكار البرجوازية. فالآباء هم إحدى أوجه القهر الاستعماري البرجوازي الاستعلائي الذي قهر الشعب وحرمه العيش الرغد والحياة الكريمة ، ومارس عليه فعل الهيمنة المطلقة (الذكورية) والأبناء هم قبس الأمل وشعلة الثورة على هذه الموروثات والمخلفات جميعها؛ بمحاربتها ومجابهتها ثم التمرّد عليه والرّفض المطلق لأن تعيش في كنف حاضرهم الجديد، تلخصه عبارة الشاب التي قالها في وجه الشيخ علاوة « أنت الماضي الذي لا نريده ».[1]

ب-4-"الجازية و الدراويش ": صيغ هذا العنوان في جملة اسمية تتكون من اسمين يجمعهما رابط الوصل، أو من معطوف تابع للمعطوف عليه، ومشاركه في الحكم الإعرابي؛ أو بالعبارة النحوية : مبتدأ [الجازية]+ حرف العطف [الواو]+مبتدأ [الدراويش]. وخبراهما محذوفان جوازا، تقديرهما: تأخرت، أو توارت عن الأنظار، أو سكتت بالنسبة للمبتدإ [الجازية]. وحضروا، أو ظهروا للعيان، أو صاحـــوا بالنسبة للمبتدإ [الدراويش]. فابن هدوقـــــة من خلال هذا العنوان جمع بين نقيضين؛ الغياب والحضور، أو بين عالمين؛ عالم المثل الغيبي، وعالم الواقع الحقيقي؛ حيث أن الأول تغطيه هالة أسطورية ذات بعد جمالي فني زاد من درجة التشويق، والتلهف لمعرفة المزيد عن هذا الطيف العابر، والحلم صعب المنال [الجازية] نحو قول الأحمر:« أخبارها ذاعت في كل جهة قالوا: لم ترفض فقط خطابها بل لم يستطع أي واحد منهم رؤية وجهها! »[2] والثاني تطغى عليه الواقعية وما يصحبها من لحظات توتّر، صراع، خوف، هلع ورعب ناجم عن تلك الطقوس و الممارسات اللاطبيعية ، نحو قول الراوي : « .. طلب درويش منجلا أبيض من وهج النار وقدّمه إلى الأحمر أخذه منه الأحمر دون تردد... لعق الأحمر المنجل الأحمر ! صاح الناس و الدراويش : « الله أكبر!» ثم لعقه، ثم لعقه... ازداد وطيس الحضرة وتكهرب الوضع... يشتدّ العزف يشتدّ قصف الرعد . تشتد صيحات الدراويش ،المناجل تضوء و البرق يضوء !»[3]

وقد يكون العنوان ذاته مبنيا على الثنائية الضدية : الخير # الشر ؛ حيث أن الجازية تمثل رمز العطاء والنّماء والخير والبركة، فهي«ليست فتاة ، من دخلت داره فاض خيره و علا نجمه »[4]. والدراويش هم مصدر السخط والبلاء، وإن كانوا يتظاهرون بالعبادة والزهد، وبساطة الملبس فهم وراء كلّ شرّ أصاب القرية وأهلها، إذ«اختلط الحابل بالنابل كما

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 30.

[2] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 59.

[3] - المصدر نفسه ، ص 82-84.

[4] - المصدر نفسه ، ص68.

يقولون ... علت الصراخات والنداءات. البرق يواصل برقه والرعد يواصل رعده. البرد يتواصل سقطه بشكل رهيب ! الأرض ابيضت بالبرد ! نسي الناس أنفسهم و راحوا يفكرون في الكارثة التي حلت بهم ! الفلائح والغلال قضت عليها العاصفة ! غدا عندما يطلع النهار تصبح الأشجار عارية ، تصبح الأرض عارية ، يصبح السكان عراة ... كل شيء سيجرّه السيل إلى الهاوية، حتى الآمال ! لاشك أن الأولياء غضبوا على الدشرة التي قبلت هذه الإهانة من غريب ! ما معنى أن يرقص بتحدّ [الأحمر] ويلعق المناجل بتحدّ، ثم يراقص الجازية بتحدّ وقح لا مثيل له ! كل ذلك في عقر حرم السبعة!...»[1] فالدراويش على العموم يستدرجون عامّة الناس، ويستغلون ضعف ذهنياتهم، فيحققون مرادهم، ثم يجزون الجزاء الأوفى من طيب الكلام، والمكافأة المادية جرّاء صنيعهم بالقرية، ظنّا من أهلها أن هؤلاء (الدّراويش) مصدر الفيض الإلهي، ومجلبة للنّعم والبركات، ومدرأة للنقّم والأزمات. لكن الحقيقة عكس ما يتوهمون، إذ هم «دراويش مكرة»[2]، أكثر من كونهم أصفياء أتقياء بررة.

ب-5-''غدا يوم جديد'' : يتكوّن هذا العنوان من التّركيب الإسنادي الآتي : ظرف زمان (غدا) + مسند (فاعل) (يوم) لفعل مضارع (مسند إليه) محذوف جوازا تقديره: يكون + صفة / نعت حقيقي (جديد). فيصبح عندئذ العنوان: "غدا يكون يوم جديد " إعرابا عن الأمل و التفاؤل لمستقبل جميل، وغد أفضل، وهروبا من ماض أليم مليء بالصخب والمعاناة، والتّشاؤم والحسرة و اليأس. فابن هدوقة باختياره لهذا العنوان يبدو متفائلا وواعدا إخوانه الجزائريين باقتراب ساعة الفرج حيث تعم الفرحة والسعادة الأرجاء، وينقشع عن الأفق ضباب الزيف و التكليف؛ فالرواية بهذا العنوان النّاصع جسّدت واقعا مزريا، ونقلت حقيقة حاضر تملأه الأكاذيب والأقاويل المزيفة، والألاعيب المغرية، إذ سقطت فيه القيم السّامية واستفحلت فيه القيم الوضيعة من تزوير وتحريف للحقائق، وتجاوز للمبادئ، وغيرها من الصفات التي تسيء إلى حاضر البلد وأهله، الذين لم يتبق لديهم إلّا التطلع إلى غد جميل واعد، يمحون به آثار ذكريات ماض لا تزال راسخة في أذهانهم. فالعنـــــــــوان زمانيا يحمل شقين اثنين؛ ماض مضطرب وحاضر مزيف متلوّن. فـ "مسعودة " وقعت بين عارضين؛ وضاءة التاريخ ونزاهته، وقذارة واقع رهيب؛ حيث الدين لم يعد وقاية للمجتمع من الانصهار في الآخر ودعوة إلى التآخي والتضامن، نحو قولها : « المؤمن أخو المؤمن ، و مساعدة الأخ في الشدائد واجبة ... بل هي واجب ديني وطني ».[3] بل أصبح مدعاة إلى التفرقة والاقتتال والتناحر بين الأشقاء أنفسهم، نحو قولها : « إن هؤلاء المغول الجدد جاؤونا باسم الإسلام يشبه ديمقراطية فرانكون وبينوشي ، إنني حزينة لا على شبابي... على الجزائر وشوارعها، حزينة على الإسلام الدموي الذي يريد إزالة الحياة من الوجود.»[4]

---

[1] -المصدر نفسه ، ص 84.

[2] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص79.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 92.

[4] -المصدر نفسه ، ص 329.

وفي مواضع من الرواية تظهر صفوة الماضي وإشراقاته بين الجزائريين الذين عزموا على طي صفحة الخلاف والنزاع حول المصالح الضيقة، وإنهاء الصراعات الهامشية التي لا طائل منها سوى تمديد استيطان العدو بينهم. والتّوجّه صوب هدف واحد يجمعهم، ويزيد من رباطة جأشهم، ويحقّق مبتغاهم، يتمثل في القضاء النهائي على الاستعمار الفرنسي الذي سلب حرياتهم، ومنعهم من التحرّر، وممارسة أفعاله. فهذا والد مسعودة (المخفي) يأخذ على عاتقه التكفل بالفقراء والمحرومين واليتامى والأرامل، فكان على اتصال دائم بعبد الكريم الخطابي قائد الثورة في الريف المغربي « حيث اتفق معه على إشعال الثورة في الجزائر... و باع من أجل الجزائر كل ما يملك و نظم جماعات مسلحة في الجبال».[1] و في جوانب منها (الرواية) يظهر الحاضر على حقيقته المتخفية ، إذ تصفه مسعودة قائلة:« ما يدفعني إلى الماضي هو رداءة هذا الحاضر الذي نراه يباع ويشترى.... كل شيء الأملاك والوظائف، الضمائر والحريات الجهاد و النضال كل شيء حتى البشر»[2] أنفسهم لم يسلموا من هذه الأفاعيل. فأحلام مسعودة قضى عليها الانتهازيون أمثال : عزوز زوج أمّها، وثلة من الموالين للنظام البائد و الاستغلاليين الذين حرّفوا الحقائق، وصاغوها وفق ما يخدم أطماعهم، ومصالحهم الشخصية. ما جعلها تنفر من هذا الواقع البائس المزري، مترجية العودة إلى الماضي. لكنه مضى ولن يعود. ولم يتبق لها سوى السفر نحو الحلم(المدينة) آملة غدا أفضل، ومستقبلا مشرقا.

<u>قراءة في الفواتح النصية</u> : الفاتحة النصية أو الاستهلال النّصّي[3] هي الجملة البدئية التوجيهية التي يوظّفها الكاتب كعتبة نصية لتوضيح قصده من العمل المنجز (رواية / قصة ،...) . وقد تكون نصّا مصغرا، أو فصلا تمهيديّا بأكمله. وموضعها يكون في بداية النص كما يكون أحيانا في نهايته .

يرى الناقد أندري دال لنقو أنها: « نقطة نصية تبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل، وتنتهي بحدوث أول قطيعة هامّة في مستوى النّصّ. فهي [إذا] موضع استراتيجي في النّص.»[4] ينتقل بموجبه القارئ من فعل القراءة الخطّي إلى فعل السّرد التّخييلي .

وتعود بدايات الاهتمام بها إلى السؤال الذي طرحه " رولان بارت": من أين نبدأ [5]؟ و هو السؤال ذاته الذي بنت عليه السرديات الحديثة دراستها للعتبات النّصّية، كإستراتيجية هامة للحفر، ومناطق إشكالية للتحليل النصّي. وهذا يستدعي

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 109.

[2] - المصدر نفسه ، ص 79.

[3] -أخذ الاستهلال النصي عدّة تسميات ، منها : المقدمة / المدخل (Introduction)، الديباجة (Prologue) ، التوطئة (Avis) ، التمهيد (Avant-propos) ، الحاشية (Note) ، الخلاصة و الإعلان للكتاب(Notice) ، قبل بدء القول (Avant-Dire) ، العرض و التقديم (Présentation) ، المطلع (Prélude)، و الفاتحة (Préambule).

[4] -ينظر : جليلة طريطر ، في شعرية الفاتحة النصية ، مجلة علامات في النقد ، ج7، مج:29، مطبعة الفلاح للنشر و التوزيع ، بيروت سبتمبر 1998م ، ص 146-147.

[5] -OB:Roland barthes. Par ou commencer ? in poétidue . n1. Paris . 1970. Pp 3-14.

بالضّرورة السؤال: كيف ننهي القول /العمل ؟ أو ما هي الخاتمة التي توائم المنطلق ؟ كلّ هذا تصوّر منهجي يسبق أيّ عمل مهما كانت طبيعته، وموضوع اشتغاله . فالمشتغلون بالحقل السّردي أولوا عناية كبيرة بالفاتحة النصية (incipit) والخاتمة النّصّية (excipit) . وألحوا على ضرورة الاشتغال عليهما في التحليل النصي؛ لأهميتهما في تسجيل التحديدات المادية لفعل الحكي، وما يترتب عليه من تحوّلات[1] فجائية أو متوقعّة من شأنها تغيير مجرى الفعل السّردي ؛ أي تجاوز نمط الحكي وفق آلية الحالة والتحول .[2]

و للإشارة أنّ هذه الاستراتيجية النصية نوّهت إليها البلاغة العربية القديمة بعبارة براعة الاستهلال، وحسن الختام كمعيارين نقديين يبنى عليهما النّظم (شعرا/ نثرا)، ويميز بهما جيّده من رديئه . ويكون النص على إثرهما حسن المعنى مستصاغا، أو رديء المعنى مستهجنا، ولصاحبه (شاعرا/كاتبا) الميزة ذاتها، بناء على مبدأ القابلية أو الرفض الذي تحدّده طبيعة العمل، وماهيته، ويحكمه نظام الجودة في النظم والتأليف .

وفيما يأتي قراءة نقدية تأويلية لشعرية الفاتحة النصية في روايات ابن هدوقة :

***رواية " ريح الجنوب "** : لم تكن الفاتحة النّصية في هذه الرّواية واضحة المعالم ، حيث بناها على نظام الفصول القائم على الاستقلالية. لكن هذا لا يمنع من تحديد بداية النص الروائي من نهايته . فإذا تمحصنا السياق السردي (المحتوى) جيّدا ، تبيّن لنا أن ابن هدوقة في هذه الرواية خرق قاعدة / استيراتيجية البناء النصي المعهودة ، والتي تقضي بضرورة سبق الاستهلال النصي للخاتمة النصية. وثمّة تكمن جمالية الكتابة الروائية لديه، وسرّ الإبداع السّردي في كسر أفق القارئ، وإيهامه بتوقّعات لم تكن بحسبانه. فالرواية تبدأ بعنوان عريض (ريح الجنوب) دلالة على هول الموقف، وشدة العاصفة، وما يعقبهما من حالات نفسية رهيبة شديدة كالخوف، الفزع، والهلع، ... ثم يعمد إلى كسر هذا الأفق المنتظر مباشرة بخاتمة نصّية تفاؤلية تشير إلى زوال لحظة الخطر، وانقضاء فترة اليأس والانطواء على الذات، نحو قول الراوي : « كانت ريح الجنوب قد سكتت منذ أن طلع أول شعاع للفجر مصافحا قمم الجبال، ومحيّيا من بعيد ما واجهه من تراب القرية التي قضت ليلتها تلك تحت الغبار والدوي العنيف. وكان اليوم جمعة تتوقف فيه غالبا كل الأعمال بسبب سفر السكان إلى السوق التي موعدها في ذلك اليوم ».[3] ويختمها بفاتحة نصية تشاؤمية تنذر بقرب الفاجعة، وحدّة وطئتها على سكان القرية الذين ألفوا الحياة الريفية العذراء؛ حيث الهدوء والسّكينة تعمّ الأرجاء وسذاجة القول، وبساطة العمل كعنوان كلّ قرويّ شب على أرض، فقدّسها وناضل من أجلها، نحو قوله: «... وتحرّكت الريح، وأخذ دويّها يتصارخ بين جبال القرية ورباها فإذا الأرض المقمرة تتلحّف بلحاف من غبار... غبار"القبلي "...»[4]

---

[1] -OB:P. Goldenstien. Pour Lire Le Roman . Edition Debook- Duculot. Paris . 1986 P 74.

[2] -مقولة سيميائية نادى بها غريماس...

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 05.

[4] -المصدر نفسه ، ص 317.

وفي هذا تأسيس لفعل سردي آت يزيد من تشويق القارئ، ورغبته في استشراف الأحداث المتوالية على اختلاف وتيرتها (سرعتها و بطئها). إذ كلّ أمله في بلوغ منتهاها، أو ما ستسفر عليه . فابن هدوقة ترك نهاية الرواية مفتوحة تأسيسا لفعل قرائي جديد، مصحوب بتأويل متعدّد لا نهائي. وثمة سر تحقيق الانسجام بين الفاتحة والخاتمة النصيتّين.

***رواية " نهاية الأمس"**:تبدأ الرّواية باستهلال نصّي عبارة عن وصف عام للقرية، وأرضها، وأحراشها ووديانها،ودورها وطرقها الملتوية، نحو قوله : « الأحجار الجاثمة هنا و هناك على حفافي الطريق محمرّة سوداء. الأرض المحاذية لا يربط بين أترابها إلّا عروق سوداء أو بيضاء كالأفاعي . العرى هو الكساء الوحيد الذي تلبسه الأرض ! كأن ريحا ذرية نسفتها فإذا كلّ شيء عار، وإذ كل شيء كئيب، وإذا الشمس تفقد أشعتها فتضيء بلا حنان ولا جمال، وإذا الأرض تعطي للنظر صورة من صور هرمها الفظيع! . كانت الطريق ملتوية محدبة ... كانت القرية تبدو حينا وتختفي أحيانا .... تلك هي المدرسة....»[1] فالبشير وهو في طريقه إلى قرية لم يكن يعرفها، بل سمع عنها فقط، أحس بكل شيء قد تغيّر؛ لأنه اعتاد على حياة المدينة، حيث الرّخاء و السّعادة، النّعيم والدّفء، وفرة الضروريات، والأخبار الواردة في كل حين بالمجّان. وهذا ما لم يكن في قرية جار عليها الزمان فأنساها سنينا طوالا. لكن هذه النظرة التشاؤمية لم تلبث طويلا أن تغيرّت إلى حافز دعم معنوي للمعلم (البشير)، الذي أخذ على عاتقه مسؤولية إحياء شامل لهذه القرية المهجورة المنكوبة . لتختم الرّواية بنهاية سعيدة، حيث حصل فعل الزواج بين رقية والبشير، وإصرار هذا على مواصلة رحلته التعليمية النضالية إلى كامل القرى المتبقية التي لم تعرف النور أبدا، نحو قوله : « ... الزواج لا دخل له في تغيير مشروعي الأول . سأقضي في كل قرية سنة ، حتى تبرز إلى الوجود قرى في كل مكان لا تمت بصلة إلى قرانا القديمة إلّا من حيث الانتساب».[2] وهو ما كان فعلا إذ أشرقت القرية، وسرّ أهلها، وصاحت العجوز ربيحة مبتهجة:«...إنّه أول يوم سعيد في حياتنا بعد الاستقلال يا أولادي . وغلبتها الدموع. دموع السّرور بميلاد الفجر».[3] وفي النهاية يمكن القول إنّ الانسجام قد تحقق في هذه الرواية ؛ إذ استّهلت بإقدام المعلم (البشير) على القيام بمشروع لم يكن مهيأ له كما ينبغي ، لاسيما إقباله على أرض غريبة مهجورة ، سكانها عزلتهم مختلف الظروف الطبيعية وغير الطبيعية عن أسباب الحضارة والرقي، ومعالم التمدّن، والتعايش مع الآخر. لكنه رغم المعاناة، والعراقيل استطاع بحلمه و صبره التأقلم مع شتى الأحوال ، إذ فرض وجوده ، و نشر أفكاره التي لاقت الرّواج الهائل و الإقبال الكبير من القرويين أنفسهم . و ختمت (الرواية) بالنجاح الباهر لمشروعه ؛ حيث بنيت المدرسة، والسّد، وأقيمت القرية النموذجية الجديدة ، واستبشر أهلها خيرا . كلهم أمل في ميلاد فجر جديد ينير ظلام أمسهم الحالك .

***رواية "بان الصبح"** : استهـــــــــل ابن هدوقة روايته بوصف الحالة الشعورية لدليلة التي ذاقت أنفاسها بين جدران بيتها الضّيق؛ إذ لم تعد تحتمل البيت و أهله ، بما فيهم أبوها " علاوة" المتسلّط بأمراته المجحفة في حقّ أولاده

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 7.

[2] - المصدر نفسه ، ص 286.

[3] -المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

جميعهم. فهاهي اليوم تنهض على غير عادتها، إنّها مصرّة على القيام بفعل انتقامي اتجاه أبيها بالدرجة الأولى، فبعد انتهائها من التمرين الرياضي المعتاد، توجّهت نحو المرآة لتتفقّد ملامح جسدها البيولوجية، التي طرأ عليها بعض التغيير، و النمو الفطري الإيجابي، ثمّ خاطبت نفسها قائلة:«... أنا جميلة ، أليس كذلك؟ إياك أن تعكسي أمامي صورة زائفة لحقيقتي! هذا شعري أعرفه بلونه الخروبي وطوله. هاتان عيناي العسليتان الحالمتان بتفجير شيء ما... هذان حاجباي المقوسان الرقيقان، هذا أنفي المستقيم الذي يأنف من انحرافي ... هاتان شفتاي الرقيقتان تحسنان التدخين والشرب أكثر من القبلات !».[1] وبينما هي تتأمل صورتها النمطية المعتادة إذ خطر ببالها فكرة التمرّد، ورفض السيطرة الرجولية (الأب وأخوها الأكبر عمر)، والخروج من دائرة الكتمان إلى الرغبة في التصريح العلني المباشر، التي رأت فيه تجاوزا للعرف السائد وللقيم الاجتماعية الرّاسخة. لكن هذا الصنيع يشفي غليلها ويزيد من شموخها ، ويعلي كبرياءها، إذ تقـــــــــــول جامحة، ثائرة على كل ما هو سائد من قوانين أبوية تعسفية، وعادات وتقاليد وأعراف تراها بالية لا تصلح لزمانها: « صدري لم يستسلم ما زال دائما في حالة تأهّب ! و هذا خصري ... [ثم] تنهدت وهي تنظر إلى خصرها وسخرت منه إذ تقول : ستصير برميلا ذات يوم بفضل كريمو...»[2] ثم تختم الرواية بنجاح خطة دليلة في الخروج من عالم السيطرة القهرية إلى عالم الحرّية والتحرّر، حيث لا قيود ولا موانع تقف حائلة دون تحقيق مرادها (ممارسة الجنس و تذوق طعم حياة اللااستقرار). فبعد الانتهاء من التفكير الجاد ساورتها جملة تساؤلات، نحو قولها : « ... ما هذا ؟ ما هذا العالم الذي تحيا فيه ؟ هو عالم مكائد أو عالم سراب ؟ هل كريمو هو الذي حبك لها هذه اللعبة؟ دارت الدنيا بها ولم تدر ماذا تفعل ؟ بقاؤها بدار أبيها لم تعد تقوى عليه.»[3] لكنّها لم تجد إجابة لها، فانتهت عندئذ إلى قرار حاسم يقضي بضرورة مغادرتها للبيت العائلي لا محالة. إنه قرار تراه صائبا ، صارما لا رجعة فيه. و هذا ما تم فعلا، حيث هيّأت نفسها للخروج النهائي، ثم « بحثت في محفظتها على المذكرة الهاتفية ، و ركبت رقم الهاتف . أجابتها نصيرة بعدما تبادلتا التحية : - كنت خارجة .... ماذا جرى ؟ ... هل تقبلينني لاجئة عندك بضعة أيام ؟ - بكل سرور–هل أستطيع أن آتي الآن؟ - أنا آتية إذن. باي ، باي! –وضعت السماعة و صعدت إلى غرفتها وأخذت حقيبتها متأهبة لمغادرة المنزل . فقالت لها هالة : ... أنت ذاهبة نهائيا ؟ [فأجابتها بحدة] : نهائيا ! – أنت الأولى التي تخرج من هذه الثكنة بإرادتها ! " برافوا" !».[4]

وعليه يمكن القول إن الانسجام تحقّق في هذا النص الرّوائي ؛ إذ مطلعه و خاتمته يربط بينهما حقل معجمي ذو دلالات قوية (العنف ، السيطرة ، التمرد، الانفجار ، الانتقام) صيغت في تركيب لغوي متين ينمّ على براعة ابن هدوقة في

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 7.

[2] -المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] - عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 374.

[4] - المصدر نفسه ، ص ص 374،375.

النّسج الحكائي ، و قدرته على إعداد خطة لبرنامجه السّردي ، ووضع تصوّر نهائي مسبق لكل فعل سردي ، تقوم به شخصية بطلة رئيسة، أوشخصيات متعدّدة بناء على طبيعة الحدث السّردي، وردود الأفعال نحوه.

*** رواية " الجازية و الدراويش"** : بنى ابن هدوقة هذه الرّواية على ثنائية كرونولجية متسارعة الوتيرة (الزّمن الأول /الزّمن الثّاني)، مستهلاّ حديثه فيها عن مرحلة عدمية مرّت بها القرية ، حيث لا حياة تدبّ وسط هذا الجو السّكوني الرّهيب ، إذ « قبل ميلاد الزمن كان الجبل و كانت العين ، و كان الصّفصاف»[1] فساد السّكون ، وعمّ اليأس القلوب وانقطعت آمال القرية التي لم تعد آهلة بمن يبعث فيها الحياة من جديد ، و يشيع الحركة والنشاط الدؤوب فوق أرضها التي لازمها الصّمت و الهدوء سنينا طيّها النسيان، وصيّرها إحدى صفحات الماضي غير المرغوب في عودته، ولا في استذكاره. لكن هذه الفترة البائسة في حياة القرية وأهلها لم تعمّر طويلا، إذ بدأ الأمل يدبّ في النّفوس الحزينة والإشراق بنوره ينبعث « مع ميلاد الزمن [و معه] ولدت الجازية ، و الدراويش ، و السبعة و الرعاة و الشامبيط . وهكذا بدأت القصّة ... »[2] و استرجعت القرية المهجورة حياتها وعاد إليها النشاط السّكاني الذي غيّبته ظروف التاريخ أيام السّنوات العجاف . وسّر القرويون واستبشروا بميلاد هذا الفجر الجديد (الجازية الحلم) غير المنتظر. إنه أكبر حدث تاريخي لم تف كلمات القرويين ، وهتافاتهم ،وأهازيجهم بحقّه . فهو في أعينهم استقلال بعد استعباد و نصر عزيز مؤزر على الظّلم والجور والقهر . ثم تختم الرواية بنهاية سعيدة ، عبرت عنها دموع الفرح ، بدل الكلمات ، التي « تخرج من أفواه الحاضرين ، خرجت بدلها الدموع ! كان الجوّ مؤثرا إلى درجة لم يكن معها ملائما سوى الصمت . ثم انفجرت الزغاريد [إعرابا عن البشر و الغبطة] ، عزّزها الأخضر بن الجبايلي [رمز المقاومة و الكفاح و النضال] بطلقتين من بندقيته [دليلا على النّصر و الظّفر] معلنا للملأ أن هذا البيت [الجزائر/ القرية] يعيش حدثا عظيما !»[3] وبهذا يكون قد حصل وجه التّطابق بين فاتحة النص و خاتمته ، وحصل بينهما تفاعل وتناغم صوتي دلالي أدّى إلى تحقيق الانسجام على مستوى المتن الروائي بدءا من المطلع الاستهلالي، ومرورا بالمقاطع الصغرى والكبرى له،وانتهاء بخاتمته ذات الصّلة الوثيقة بفاتحته التي شدّت انتباه القارئ، وجعلته يعيش الصّراع الحدثي عن كثب، وكله أمل وشوق في معرفة ما سيسفر عليه، ومدى ملاءمة توقعه الافتراضي للنهاية النصية .

***رواية "غدا يوم جديد"**: استهل ابن هدوقة هذه الرواية بعزم "مسعودة " على السّفر نحو المدينة، موطن الأحلام السعيدة و العيش الأفضل؛ حيث أسباب الرّاحة و السّعادة متوفّرة مجّانا. فهي لم تعد تطق تحمّل العيش بين أكناف قرية، شوهت ماضيها المقدّس (الثورة التحريرية)، وأساءت سمعة أبيها، المخفي المجاهد الثائر على كلّ ما هو سائد من شأنه إلحاق الضرر بإخوانه القرويين. فتُعدّ عُدة السفر ، وبينما هي على وشك الانطلاق في رحلتها الأزلية للظفر بالحلم/المدينة الذي راودها عقودا من الزمن، إذ تختلج في صدرها كلمات عابرة، كادت أن تحول بينها وبين

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 5.

[2] - عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص5.

[3] - المصدر نفسه ، ص 197.

مرادهـــــا إذ تقول:« غدا يوم جديد .. كنت مسافرة في الحلم. كان الليل، والليل كابوس وحلم. أزحت الستار عن الليل. عن الكابوس و الحلم . ضاع مني الليل، والنهار تأخّر. لذا استجبت للمغامرة. للسفر، للسفر في الزمن. أبحث عن النهار لماذا تأخر ؟ لماذا تأخّر ؟ سفري ليس صعودا. الزمن الماضي لم يغادر. هو سفر في الزمن ، بلا زمن !»[1] فذكريات ماضيها أخلطت أوراق مستقبلها، الذي لم ترسم خطوطه العريضة بعد، ولم تحدّد معالمه؛ حيث زوجها " قدور " ورفيقها إلى المدينة في قبضة الدرك ، وأبوها مات مغدورا، وأمها خلع عنها عزوز بن المرابط (الحركي) عباءة الشرعية الثورية، واستحوذ على ملك أبيها. فهي لم تعد تؤمن بتحقّق فعل السفر من عدمه. رغم توسّل عزوز لزوجته بصوت فيه شيء من الرحمة والشفقة وتظاهر بحسن المعاملة، نحو قوله : « لا تمسكيها ، دعيها تخرج. إنها مسافرة إلى الجزائر، إلى حياة جديدة، إلى غد جديد !»[2] لأنها تدرك جيدا ألاعيبه، ونواياه الدسيسة، وتعي أقاويله المزيفة كذبا ورياء. لكن هذه المرة لم يتأخر قطار حلمها، إذ وصل في الوقت المحدّد، إذ تقول : « رافقنا عزوز إلى المحطة بنفسه هذه المرة. كان الليل، وكان الطريق غير مأمون ! المحطة بالليل كانت عبارة عن سهل طويل من الظلام ! أشجار الصنوبر والكاليتوس حوّلها الليل إلى ظلام. القطار هذه المرة لم يتخلف. ولم يكن أحد بالمحطة سوانا. حلت الساعة الثانية بساعة المحطة الجدارية ذات الوجهين. ماذا أقول لك أيضا ؟ [بهتت من شدة انتظار يوم الفرج هذا وساعة الحسم تلك] ركبنا، وانطلق القطار بي إلى الحلم. إلى الغد الجديد !»[3] حيث تنعم بالسعادة، والدفء العائلي بين أحضان زوجها " قدور " فارس كل الدشراويات، اللواتي سعين إلى العيش معه؛ فهو الريفي الذي تمدّن، واطّلع على أسرار المدينة بشوارعها، وأزقتها، وسكانها، وزوّارها. وتمكن من كسر قيود القرية / الرّيف ، والتحرّر من التفكير ذي الأفق الضيق، والعقلية القروية المتحجرة، ومواكبة عالم المدينة ذي الصخب والضوضاء، والانفتاح الحداثي، والتطور الحضاري، حيث الرّقي الفكري و المادي (عالم الصناعة) معا . و بالمقارنة بين مطلع النص الروائي و نهايته يظهر أن الانسجام قد تحقّق في هذه الرواية، فالقارئ لها من أول وهلة يترقّب ما ينجم عن فعل السفر هذا(سفر مسعودة)الذي تم بعد عناء طويل، وتحقق على عاتق البطلة مسعودة، التي ضحت قسرا بماضيها، وتنازلت عنه كراهية طمعا في غد أفضل، ومستقبل مشرق يجمعها بحلمها الأكبر(المدينة) والأصغر(قدور) دليل تمدّنها، ورمز حضارتها، وعرّاب حداثتها.

<u>02-موضع الخطاب /البنية الكبرى</u> : وبالعودة إلى المدونة قيد الدراسة و التحليل يظهر أنّها نصوص روائية، تقوم بنيتها على سرد أحداث واقعية معيشة ، وأحيانا تكون خيالية مفترضة . تنزع من خلال هذه التركيبة البنيوية ، والنّسيج اللغوي المحكم المتماسك، والمعنى المكثّف إلى خلق مستويات قرائية متفاوتة، حسب وعي القارئ بطبيعة الحدث المعالج وشعوره نحوه، ودرجة تعاطفه مع بعده الآني والزماني. فابن هدوقة في رواياته استخدم كلّ الأساليب السّردية

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص ص 5،6.

[2] - المصدر نفسه ، ص 358.

[3] - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

القديمة والحديثة؛ (كتحديد الحدث الرئيس، انتقاء شخصيات (رئيسة وثانوية) تقوم به ضمن فضاء زماني متنوع بين الماضي والحاضر والمستقبل، ومكاني مفتوح ومغلق)، واستحضار كلّ الأدوات الفنية المتنوعة لتحقيق الجمالية أثناء عملية التّعبير عن واقع بيئة نشأ فيها، واستلهم منها الصوّر والذكريات، كالرّمز، والأسطورة ، والتاريخ . إذ استطاع أن يؤسّس لهذا الجنس الأدبي في أولى مراحله بالجزائر، وأن يبلغ به درجة التطور والتجديد ثم النّضج الفني. فهـــــو ساهم في فتح آفاقه الجديدة، من خلال الإعلان عن الميلاد الحقيقي لتيار الوعي، والجنوح نحو تطلعات النفس البشرية وتصويرها بكل أبعادها، ونقل واقعها بين الأمس واليوم، مشيرا إلى ضرورة تحقيق فعل إصلاحي شامل على الصعيد الاجتماعي (محاربة الإقطاع، الثورة الزراعية، العدالة الاجتماعية، محاربة الفقر،...) والثقافي (نشر التعليم ، بناء المدارس،...) والاقتصادي (فرض سياسة التأمين والتأميم، الاهتمام بالصناعة بكل ألوانها) والسّياسي (حرية الرأي إنهاء سيادة الحزب الواحد / الحاكم، تحقيـــــــــــــــــــق التعددية الحزبية، ...) فعالج في مشروعه السّردي عدة موضوعات و قضايا ذات صلة قوية بالأرض والإنسان والتراث بصفة عامة. فصاغها في قالب فنّي (درامي) ينّم عن اطّلاعه المبكر بشتّى فنون القول، وأشكال التعبير الأدبي القديمة التي أفاد منها في صياغة أبطال رواياته، وتوظيف تقنيات سردية جديدة كالاعتناء الشديد بالصور الموحية، والعبارات ذات اللغة الشعرية، والمعنى العميق الدقيق، مظهرا براعته في طريقة التعامل مع طبيعة الأحداث، والمضامين، واللغة (بكل مستوياتها)، والشّخصيات ضمن إطار زمكاني مناسب لأحوالها وردود أفعالها . فتنوّعت موضوعات رواياته وفق العرض الآتي :

***رواية " ريح الجنوب "**: بُنيت هذه الرواية على حدث عظيم، يتمثل في صدور مرسوم تنفيذي يقضي بضرورة التّسيير الذّاتي للأرض، وإقامة ثورة زراعية حقيقية ضدّ سياسة الإقطاع، والنّهب العشوائي لخيرات القرية، واستغلال ممتلكات الضعفاء بغير وجه مستحقّ. فهي ترمي إلى تحقيق الإصلاح الشامل لقرية بائسة لم تعرف معنى الاستقلال ولم تذق طعم الحرية. أبطالها عابد بن القاضي الإقطاعي الانتهازي صاحب الأراضي الخصبة الواسعة، والراعي رابح الفلاح البسيط الذي يعيش وأهله فقرا مدقعا، ونفيسة المثقّفة المتمرّدة على الوضع المزري، والعجوز رحمة خزّان الذاكرة الشعبية والوطنية. صاغها في قالب حكائي، ناضج فنيا، ذي حبكة متقنة، ولغة جمالية ذات بعد إصلاحي هادف. عالج من خلالها قضايا المجتمع الريفي الجزائري بأسلوب واقعي وموضوعي، يشير إلى إمكانية حدوث تغييرات جذرية في الأفق من شأنها إصلاح ما تمّ إفساده، وتغيير الصّورة النّمطية للرّيف الجزائري غداة الاستقلال. فعمد فيها إلى التّصوير الرّشيق الدّقيق للجزئيات والتفاصيل بما فيها الشخصيات وملامحها الظّاهرة والباطنة، والأحداث وموقع حدوثها، وما يحيط به من دقائق الأشياء .

***رواية " نهاية الأمس"** : تتحدث هذه الرواية عن جهود الدولة، ومراميها في الاهتمام بالرّيف الجزائري، وسائر القرى والمداشر المعزولة، بعد الحقبة الاستعمارية وما نجم عنها من دمار كلي، وخراب شامل مسّ الجانب البشري والمادي. قامت هذه الرواية الواقعية على حدث بارز، تمثل في قدوم المعلم (البشير) إلى قرية بهدف تعليم أبنائها، وبث فيهم روح الثورة الاشتراكية، ذات الطّابع الاجتماعي والعمل الجماعي، الذي يسعى من خلاله إلى كسر القيود المفروضة والمتوارثة، وتجاوز الحدود المصطنعة في حق شعب ضعيف فقير ليس له من الدنيا هم إلّا العيش الكريم

وكسب قوت يومه. فشخصية البشير عنوان السلطة الحالمة الباحثة عن تغيير حقيقي في الرّيف. وفي نظره هذا لا يتحقّق إلّا على عاتق النظام الاشتراكي، الحامل إحداث قيم ومبادئ ، وأفكار علمية بنّاءة تركت صداها على واقع معيشي صعب (ظلم فقر ، إقطاع)، وفرضت وجودها على عقول لم تعرف النور أبدا، والحقيقة المطلقة للوجود (بسبب الجهل، الأمية ظاهرة الاستغلال ،...) فهو جاء حاملا لمشروع حكومي إصلاحي يقضي بفتح مدرسة ، وإنهاء العزلة عن الريف وتقليص الهوة بين الريفي و القروي ببناء قرى نموذجية على شاكلة المدينة، وظروف الحياة اللائقة فيها. وبالرغم من المعارضة الشديدة لمشروعه، والرفض التّام المطلق لأفكاره من قبل الإقطاعيين وأعوانهم وأتباعهم أصر على ضرورة تحقيق حلمه المنشود حيث فتحت المدرسة، واقتنع القرويون بمسألة تعليم أبنائهم، وبني السد، وتحوّل الناس إلى القرية الجديدة، وزال الإقطاع وتقلصت أطماع الفئة الانتهازية الاستغلالية (ابن الصخري)، وقلّ تأثيرها، وزال أثرها في النفوس الضعيفة شيئا فشيئا.

***رواية " بان الصبح"** : تقوم هذه الرواية على حدث جلّي واضح يتمثل في تمرّد " دليلة "، ورغبتها في إحداث ثورة على النظام الأبوي المتسلط (الشيخ علاوة)، ورفضها المطلق العيش في جو عائلي رهيب؛ حيث المسؤولية والقرار بيد الرّجل. فهي كانت تعيش كبتا حقيقيا أودى بها - في النهاية – إلى الانفجار الذاتي (الوسواس القهري:الجنس) الذي انعكست آثاره على أفعالها وسلوكاتها، إذ نالت مرادها، وحرّرت نفسها من سجن أبيها نحو مستقبل مجهول ركبت أمواجه بحثا عن السعادة، والحرية، والتحرّر من جحيم الهيمنة الذكورية، والقرارات الفردية الاستعلائية المجحفة في حقّها و من هم على شاكلتها (أترابها) .

لكن الرواية في الحقيقة تعكس سيطرة جيل الآباء لما يحملونه من قيم جائرة من المنظور الفكري لشخصياتها ؛ حيث كانت تبشر بضرورة تحقيق المجتمع العادل بين الجنسين، والمراعي لحقوق الأبناء وواجباتهم . فهي مدعاة إلى قيام ثورة، وردّ فعل حقيقي على القيم السّائدة، واسترجاع الأخرى المنهوبة (سلطة إبداء الرأي، صنع القرار، التحرّر المطلق من كل قيد يمسّ من كرامة الضعفاء(الأبناء) و يقلّل من شأنهم،...)

وللإشارة أن روايتي" بان الصبح " و" نهاية الأمس" غلب عليهما الأسلوب البسيط ذو الجمل القوية المعنى والمتماسكة البناء ذات السمة التقريرية المباشرة ، والتشخيص الدقيق للعلل التي أصابت المجتمع الجزائري أثناء فترة الاستقلال وبعدها. فابن هدوقة صاغهما في قالب كلاسيكي قائم على السّرد و الوصف الدقيق المتناهي للشخصيات على اختلاف أحوالها النفسية، وأوضاعها الاجتماعية، وأبعادها الفكرية، وطبيعة سلوكاتها، محاولة منه بلورة الحسّ الوطني وتطوير الوعي بين أوساط الجزائريين، متناولا بصدق قضايا الجزائر المستقلة بمنظور حداثي واعد باقتراحات مستقبلية وحلول ناجعة من شأنها تغيير نمط الحياة المعتاد إلى نمط جديد أفضل يبعث على الأمل والطّموح والنّضج الفكري والرّقي الحضاري .

***رواية " الجازية و الدراويش "** : بنيت هذه الرواية على أحداث بارزة، أهمها: ميلاد الجازية، ومقتل الطالب المتطوّع (الأحمر)، ودخول الطيب السجن ظلما بتهمة قتله له. تدور أحداثها في أحد الأرياف الجزائرية التي تعيش

على وقع مشاريع التّغيير، التي يحملها الطلبة المتطوّعون، في مقدمتهم (الأحمر) المندفع نحو هذا القرار الحكومي القاضي بفك العزلة عن الريف الجزائري، وخلق مصدر ثروة زراعي يدعم الاقتصاد الوطني . فالطّالب الأحمر كان يحلم دوما بتجسيد مثل هاته المشاريع الخضراء على أرض الواقع، رغبة منه في تغيير وجه الرّيف، وإظهاره على حقيقته ما جعله يستعجل الأمر، ويهاجم بعنف كلّ من يعارض أفكاره. فتصطدم عندئذ رغبته بدراويش القرية، الذين يبيّتون نياتهم لتشويه سمعة الطلبة المتطوعين، وتثبيط عزائمهم، وتعطيل مشروعهم التّنموي. فألبّوا ضدهم القرويين، ورأوا فيهم خطرا على القرية وأهلها، فاستنهضوهم بخطابات، امتزج فيها الديني بالدنيوي، والخرافي بالواقعي. و في مقابل هذه الشخصية الثائرة نجد شخصية (الطيب) الفتى الهادئ المثقّف، صاحب الرأي السديد ، والأحلام البسيطة، والأفكار التي ترنو إلى الاستقرار، وتخطي عتبة الماضي بذكرياته الأليمة (يومياته بالسجن). دون أن ننسى (الجازية) كشخصية محورية للحدث السردي. فهي تشكل بؤرة الصّراع و التّنافس بين خطابها، وتجسّد لحظة التوتّر القصوى التي تطبع " الزردة " و القائمين عليها. ففي هذه الرواية عمد ابن هدوقة إلى استلهام الموروث الشعبي، وتضمينه بكثافة في عملية البناء الفنّي للأحداث التي تتولاها شخصيات واقعية، وأخرى من نسج الخيال، فيجتمع عندئذ الواقعي بالخيال، والسّحري العجائبي بالأسطوري والخرافي الغرائبي . ما يشكل لوحة فنية درامية توحي لناظرها بتلك النقلة النوعية في عالم التّجريب الروائي لدى ابن هدوقة الذي تجاوز مرحلة الطرح الكلاسيكي للحدث السردي (تقنية السرد الخّطي أحادي الصوت)، إلى مرحلة جديدة ناضجة فنيا، حيث التنوّع السردي، والتعدد الصوتي اللذان يفرضان على القارئ مهمة التفكير والتأمل، و المساهمة في إعادة بناء العمل الروائي، وصياغة حبكته بوعي افتراضي يضمن للنص الاستمرارية والشعرية و الطاقة الإيحائية .

رواية " غدا يوم جديد " : تتمحور البنية الكبرى لهذه الرواية حول حدث تاريخي عظيم تمثل في أكتوبر 1988م . تلك المحطة التاريخية التي غيّرت الوجه الحقيقي للجزائر. فمن خلال الشخصيتين البارزتين، مسعودة و قدور، أراد ابن هدوقة تجسيد صورة مجتمع جزائر التسعينات؛ حيث اختلّت الموازين، وتراجع مستوى القيم، انعدمت الثقة و طال الأمر حتى رموز الثّورة الوطنية (المخفي ، الشيخ أحمد)، الذين لم يسلم تاريخهم النضالي من ألسنة الحركى وأعوانهم (عزوز بن المرابط) . فالرواية تقول حاضرها و ماضيها، حيث نلاحظ أن أحداثها تتراوح بين الاحتفالات الفرنسية عام 1930م بالذكرى المائوية من احتلال فرنسا للجزائر. إنّه عيد نصر يعزّز تواجد الفعل الاستيطاني ويزيد من فرض منطق القوة، والهيمنة الغربية الفرنسية على شعوب المتوسّط. وبين نداءات الحسرة، والاستغاثة التي نجمت عن أحداث أكتوبر 1988م . فالرواية من خلال البطلة (مسعودة) تريد التأسيس لتاريخ الجزائر المجيد، الحافل بالبطولات والثوار ومناقبهم الخالدة. فمسعودة نفرت من الماضي، ولم ترغب في العودة إليه مطلقا ؛ لأنها لاحظت تزييفا للحقائق وتشويها لبعض المحطات التاريخية العابرة ، كمحاولة لتغييب صداها عن مجتمع يعيش فراغا سياسيا رهيبا، نجم عنه فقدان الثقة، واستفحال ظاهرة الشك التي زادت من عمق الأزمة الجزائرية، وحدّة وقعها على مجتمع لم يعرف الاستقرار أبدا. عمد ابن هدوقة في هذه الرواية إلى تقنية الكليشيهات أو الاسترجاع، والاستباق الحدثي والتنوع المكاني، والزماني من خلال المزج بين الماضي والحاضر، واستشراف المستقبل، واستدعاء الأسطورة والرمز، والمثل والشعر

الشعبيين والوصف المتناهي للأمكنة الشخصيات، واللغة بمستوياتها (العامي والفصيح)، ودرجاتها (التّقريرية والشعرية) ذات البعد الإصلاحي،... إعلانا منه على ميلاد تجريب روائي حداثي معاصر يتماشى وظروف الواقع الجزائري الراهن ويؤسس لمرحلة فنية قادمة حافلة بالتداخل الحدثي، والوصف الفني للمشاهد والشخصيات، والتتابع السردي الآنـــــــــي منه والزماني، والتحليل العميق للظاهرة بإيجاد معادل موضوعي لها يعلّلها ويفسّرها، ويجعل القارئ يتجاوز حدود القراءة التسجيلية الواصفة إلى التأويل اللانهائي النّاجم عن الفعل القرائي المتعدّد الذي تفرضه طبيعة النص المكثف دلالة وإيحاء ورمزا .

05-ب-03-القصدية : L'intentionnalite

أ- في اللغـــــــــة العربية: القصدية

مصدر صناعي مشتق من الفعل الثلاثي الصحيح والمجرّد (قصد) بمعنى أراد، فيقال:« عنيت بكلامي كذا : أي أردته و قصدته، ومنه : المعنى .»[1] و« لا يقال عُنيت بحاجتك إلّا على معنى قصدتها، من قولك عنيت الشيء أعنيه، إذا كنت قاصدا له، وعنيت بالقول كذا : أردت ، ومعنى كلّ كلام و معناته و معنيّتُه: مقصده.»[2] ومنه المقصد (مصدر ميمي، والمصدر الصناعي منه المقصدية) والقصد الذي تنوعت معانيه في اللغة بتنوّع استعمالاته والسياقات التي يرد فيها ؛ منها الاعتماد[3] و « استقامة الطريق [نحو قوله تعالى ﴿ و على الله قصد السبيل ﴾[4]] ... والقصد من الأمور في القول والفعل وهو الوسط بين الطرفين. وهو إتيان الشيء، فتقول: قصدته وقصدت له و قصدت إليه، والقصد في الشيء خلاف الإفراط، وهو ما بين الإسراف والتقتير، والقصد في المعيشة أن لا يسرف و لا يقتّر.»[5] والقصد هو التوجه نحو الشّيء [6] وطلبه، والإتيان به على صورته الأمّ. ومنه التوسط، وعدم الإفراط، والاعتـــــــــــــدال والتواضع و الاستكانة أي عدم التكبر ، نحو قوله تعالى : ﴿ و اقصد في مشيك ﴾[7]و البدارة نحو الهدف و الإلحاح على تحقيقه ، نحو قوله صلى الله عليه وسلم : « القصد القصد تبلغوا»[8] . و قرب المكان ، و

---

[1]- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري ، أساس البلاغة ، ص 80.

[2] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج15، ص 106.

[3]-الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، ج5، ص 54.

[4] -سورة النحل ، الآية 9.

[5] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج3، ص 354.

[6] -ابن دريد ، تاج اللغة و صحاح العربية ، ج2، ص 524.

[7] -سورة لقمان ، الآية 19.

[8] -أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري ، صحيح البخاري ، من حديث أبي هريرة ، رقم 3643. ضمن كتاب الرقاق ، باب القصد و المداومة على العمل .

سهولة إدراكه ، نحو قوله تعالى ﴿لو كان عرضا قريبا و سفرا قاصدا لاتبعوك﴾[1] و نالوا ما أرادوه منك و من أتباعك . يورد ابن فارس ثلاثة أصول للقصد [2] موضحة على النحو الآتي :

01-إتيان الشيء و أمّه .

02-اكتناز الشيء و امتلائه ، نحو قولهم : ناقة قصيد أي مكتنزة لحما .

03-والكسر ، فيقال : قصدت العود قصدا أي كسرته إلى نصفين .

يتبين مما سبق أن معاني القصد كثيرة، منها : الاستقامة، عدم الإعوجاج، التبيين، السهولة، الاعتدال وعدم الإسراف التوسط،السعي نحو الهدف والإلحاح على تحقيقه، التواضع، الاكتناز والكسر، ومنه الغاية، الهدف، الغرض ،المضمون والحكمة و الفائدة المرجوة ، نحو قولهم : (بيت القصيد و مربط الفرس ونحوهما) و سميت على إثر هذا أبيات الشعر قصيدة إذا تمّ معناها ، و اكتمل بناؤها شكلا و مضمونا . ذهب أبو هلال العسكري إلى أن « المعنى هو القصد الذي يقع به القول على وجه دون وجه و قد يكون معنى الكلام في اللغة ما يتعلق به القصد.»[3] غير أن هناك فرقا طفيفا بين المعنى والقصد؛ إذ المعنى غالبا ما يكون مقتصرا على القول دون غيره، والقصد يكون بالقول والفعل والإشارة و التلميح .[4]

ب-في الاصطلاح : يختلف مدلول القصدية حسب المجال المستخدمة فيه، ونظرة الدارسين إلى المصطلح ذاته. فالقصدية عند الأصوليين تعني الأهداف التي يسعى الشرع إلى تحقيقها في حياة الناس من خلال الأحكام الشرعية ، بل هي « الغايات (النبيلة والحكم السامية والعلل الراجحة) التي وضعت الشريعة لأجل تحقيقها، لمصلحة العباد »[5] ويرى هؤلاء أن للقصد جملة معان، منها:« الإرادة الجازمة، وإذا تعرى القول أو الفعل من ذلك فإنه يدخل في باب (الخطأ). الاختيار والطواعية في إتيان الفعل ...، وإذا تعرى القول أو الفعل منهما فإنه يدخل تحت باب (الإكراه) والاعتقاد والنية، وإذا تعرى القول أو الفعل عن القصد بهذا المعنى فإنه يدخل ضمن باب (الهزل) .»[6] فالإنسان إذا أراد القيام بفعل ما أو أداء قول معين عليه أن

---

[1] -سورة التوبة ، الآية 42.

[2] -ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، ج5، ص 95.

[3] -أبو هلال العسكري ، الفروق اللغوية ،علق عليه ووضع حواشيه :محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية ، ص 33.

[4] -يرى عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز أن قصد المتكلم هو الذي يحدد المعنى .

[5] - أحمد الريسوني ، نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي ، الدار العالمية للكتاب الإسلامي ، ط1، بيروت ، 1992م ، ص 07.

[6] -ينظر : أبو العلا بن راشد ، عارض الجهل و أثره على أحكام الاعتقاد عند أهل السنة و الجماعة ، ص 125-126.

يكون له اعتقاد مسبق، ونية صادقة حسنة محكومة بمبدإ الاختيار و الطواعية في سلوكاته وأفعاله وأقواله شريطة ألّا تتنافى ومقاصد الشريعة المحمّدية.

أما أهل البلاغة والنقد، فيرون أن القصد وثيق الصلة بالمتكلم، ونيته من وراء كلامه و الغاية، والمراد منه؛ إذ لا يخلو نص/ كلام من القصد، فهم يشترطونه « في الدلالة فما يفهم من غير قصد من المتكلم لا يكون مدلولا للفظ عندهم.»[1] أي أن النص مرهون بإرادة صاحبه و مقصده ؛ حيث ألفاظه جميعها « لم تقصد لذواتها ، وإنّما يستدلّ بها على مراد المتكلم ، والعبرة بإرادة المتكلم لا بلفظه.»[2]

والعرب قديما اهتموا بالمقاصد الكلامية في مواطن الخبر والإنشاء، فالجرجاني تناول مقاصد المتكلم بالدراسة والتحليل وقسمها إلى قسمين؛ ظاهرة وباطنة (خفية)، فالأول منها أطلق عليه المعنى والثاني معنى المعنى؛ أي المعنى هو « المفهوم من ظاهر اللفظ و الذي تصل إليه بغير واسطة ، و (معنى المعنى) أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر.»[3] وهو الأمر ذاته الذي أشار إليه الجاحظ في معرض حديثه عن الغاية من كل حدث كلامي (مكتوبا / منطوقا) ، إذ يقول : « مدار الأمر و الغاية التي إليها يجري القائل و السامع ، إنما هو الفهم و الإفهام ، فبأي شيء بلغت الإفهام و أوضحت عن المعنى فذلك هو البيان .»[4] عينه ؛ حيث لا يمكن أن تتم الرسالة الكلامية دون توفر عنصري الفهم و الإفهام ، فالتواصل بين طرفي الخطاب لا يتحقق (لا ينجح) إلّا إذا كانت هناك نية تأثير (قصد) في المتلقي .

أما حازم القرطاجني ، فيرى أن القصد قريب من مفهوم الغرض الذي غالبا ما تستهل به القصائد، كأن « يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلم من جهاته جميعها، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه [الأولى] أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء و تفخيم . وإذا كان المقصد النسيب (الغزل) كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقّة و عذوبة، وكذلك سائر المقاصد.»[5] أي أن القصد يفرض على صاحب النص حسن اختيار اللفظ ومراعاة المقام الذي يقال بحضرته .

يظهر مما سبق أن القصدية عند الأصوليين والنقاد والبلاغيين لم تخرج عن حدود إرادة المتكلم والمراد من كلامه والهدف، والغاية، والغرض، والحاجة والمعنى، والفهم، والإفهام، والوضوح، ... وغيرها مما يسهم في إنجاح العملية

---

[1] -محمد التهاوني ، كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم ، ج1، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1، بيروت ، 1996م ، ص 793.

[2] -محمد ابن القيم ، إعلام الموقعين عن رب العالمين ، تح: محمد عبد السلام إبراهيم ، ج1، دار الكتب العلمية ، ط11، بيروت ، 1991م ، ص 167.

[3] - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تح: محمود شاكر ، ص 263.

[4] -عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان و التبيين ، تح : موفق شهاب الدين ، ج1، دار الكتب العلمية ، ط1، بيروت ، 1998م ، ص 60.

[5] -حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تح: محمد الحبيب بن الخوجة ، ص 279.

التواصلية، ويثري الدلالة النصية القائمة على عنصر القصدية (فهم مقاصد المتكلم) أكثر من قيامها على المعنى الظاهر .

لقد حظيت القصدية باهتمام بالغ من قبل الفلاسفة واللغويين المحدثين، إذ أضحت طريقة في التفكير، واتجاها ذهنيا «نحو موضوع معين، إدراكه له و يسمى القصد الأول، وتفكيره في هذا الإدراك يسمى القصد الثاني.»[1](المعنى الظاهر و المعنى الخفي) . فهي عند الفينومنيولوجيين أساس كل معرفة إنسانية قائمة على عنصري الفهم والإفهام حيث «أن المعنى يتكون من خلال الفهم الذاتي و الشعور القصدي الآني إزاءه»[2] والأمر ذاته إذا تعلق بالعمل حيث لابد أن يكون مسبوقا بإرادة و عزيمة ، و مصحوبا بصبر و ثبات لتحقيق الغرض الذي رسم في الذهن لحظة الإقبال على العمل و إنجازه .

أمّا اللغويون، فقد عدّو القصدية أحد المعايير النصية السبعة التي ضمنها دي بوجراند كتابه (النص والخطاب والإجراء) ، و التي بها يحقق النص تماسكه و التحامه . فهي « تلك الخاصية لكثير من الحالات و الحوادث العقلية التي تتجه عن طريقها إلى الأشياء و سير الأحوال في العالم ، أو تدور حولها ، أو تتعلّق بها»[3]؛ أي أن كل ما يصدر عن الإنسان من أفعال و أقوال و سلوكات تكون نابعة عن قصده و إرادته في كسر أفق قارئ نصّه ، و خرق شبكة توقعاته الذهنية المسبقة . إنها « موقف منشئ النص من كون صورة ما ، من صوّر اللغة قصد بها المتكلم نصّا يحمل معنى بعينه وهذا النص وسيلة للوصول إلى غاية ما. ويشترط فيه تحقق الاتساق والانسجام لتحقق القصدية .»[4] أي هي منهج تفكير صاحب النص ، و فلسفته الخاصة في رصف مكونات العالم النصي لفظا و معنى بنيّة؛ حيث كل حدث كلامي / فعل إنجازي لم يأت اعتباطا و إنما من ورائه قصد ؛ أي أن هناك علاقة وطيدة بعالم الإنسان الداخلي (الرغبات ، المشاعر ، ...) والوجود الخارجي (الواقع). وللإشارة أن القصدية عند سيرل نوعان ؛ باطنية و مشتقة ؛ فالباطنية (الأصلية) هي التي لا يمكن معاينتها (كالرغبات و الاعتقادات ، ...) حيث هي تمثيلات (تصورات) عقلية خاضعة لذواتنا و مستقلة عن الملاحظ (القارئ / السامع) ، و المشتقة (الثانوية) هي المعتمدة على الملاحظ مثل قصدية اللغة [5].

---

[1] مجدي وهبة و المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، ط2، بيروت ، 1984م ، ص 288.

[2] -سامح رافع ، الفينومنيولوجيا عند هوسرل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1، بغداد ، 1991م ، ص 134.

[3] -إسماعيل صلاح ، فلسفة العقل ، دراسة في فلسفة سيرل ، دار قباء الحديثة ، ط1، القاهرة ، 2007م ، ص 229.

[4] -دي بوجراند ، النص و الخطاب و الإجراء ، تح: تمام حسان ، ص 103.

[5] -ينظر : إسماعيل صلاح ، فلسفة العقل ، دراسة في فلسفة سيرل، ص 231-232.

وبناء على ما سبق إن النص بناء لغوي دلالي تسهم في تشكيله جملة عناصر مجتمعة من بينها القصدية التي تتضمّن تصوّر صاحب النص العقلي و اللغوي ، و هدفه المنشود من هذا البناء النصي. و عليه يشترط في تحقيق نصيّة النّصّ نية الدلالة و الإرادة الفعلية المطلقة لصاحبه .

وبالعودة إلى روايات ابن هدوقة يظهر جليّا أنّ قصديته أخذت منحيين اثنين؛ أحدهما صريح ظاهر، والآخر مضمر خفيّ.

01-المقاصد

الصّريحة: نعني بها نيّة الكاتب المسبقة ، أو هدفه المسّطر لكلّ فعل كلامي (مكتوبا / شفويا) يريد من خلاله تبليغ رسالة أو توجيه جملة نصائح و إرشادات إزاء قضية أو حدث معيّن ، إعرابا عن تأييده و مساندته أو رفضه و استنكاره . لكن ابن هدوقة لم يكن من أصحاب النّزعة المثالية ، و النّظرة الاستعلائية على قضايا الواقع الجزائري غداة الاستقلال، بل كان واقعيا في طرحه مختلف القضايا ، و عرضه أشكال الصّراع بين مختلف شرائح المجتمع الجزائري، وملتزما الحيادية ، وعدم التّعصّب لأيّ طرف مهما كان وقعه في البنية الاجتماعية ، ومتحريّا الصدق الفّني في نقل الأخبار والوقائع، وعرضها، وتشريحها .فهو صاحب رسالة أدبية ذات مسؤولية وفعّالية اجتماعية تنمّ عن العلاقة الوطيدة بين عمله الفني الإبداعي و ضرورة التّغيير الاجتماعي . فالمجتمع – في نظره- أحوج إلى من يؤثّر على أفراده و يعايشهم عن كثب ، و يدفعهم نحو التّغيير و التّطوير الذّاتي ، و ليس إلى من يكتفي بالمشاهدة دون إظهار أية مبادرة ، أو ردّة فعل اتجاه مجرى الأحداث سلبا أو ايجابا .

تناول ابن هدوقة في رواياته قضايا مجتمعه ، فعارض بعضها بصراحة ، و دون مواربة ، و دافع عن بعضها الآخر برؤية حداثية تقدمية، جسّدتها مضامين معرفية وفكرية وثيقة الصلة بهموم المجتمع الجزائري، وتحولاته بعد الاستقلال. إنّه يؤمن بأنّ الممارسة الإبداعية أو الرّوائية تكون نابعة من صميم الطبقة الشعبية، ومستوحاة من عمق تراثها ، وما يتماشى مع مبادئها ومقوّماتها . فعبر عن الواقع الجزائري في تجلياته المختلفة ، بدءا من الهيمنة الاستعمارية إلى فترة الاستقلال و ما بعدها، دون أن يغفل بعـــــــــــض القضايا الإنسانية العالقة بالعالم العربي (تونس ، فلسطين ، ...) . إذ ألقى اللوم على أصحاب النظرة الأصولية المتشددة، ممّن يروّجون للقطيعة مع الحاضر ، و العيش في كنف الماضي ذي العادات و التقاليد البالية . فكرّس جهده لنقل الواقع ، و تصويره تصويرا هادفا ، يعكس أشكال الصراع الموجودة - آنذاك – في المجتمع الجزائري بين دعاة التقدمية و الرجعية ، بين العلم و الخرافة ، بين الدين و الأسطورة بين التحرّر و الاستغلال ، بين المرأة و الرجل ، بين اللغة الأم و الدخيلة (لغة المستعمر) . وتطرق للصراع اللغوي بين الفصحى والعامية ، ومشكلة المرأة الريفية والمدنية، ومختلف السياسات الإصلاحية لمواجهة الممارسات الإقطاعية والعقائدية الباطلة، والحدّ من التّخلف الفكري، وإنهاء التعصب الفكري و المذهبي، والصّراع بين الخير والشر بمنظور إيديولوجي نابع من ذات مثقفة واعية تدرك خطورة الوضع الدّاخلي للجزائر، وتتّن لمعاناة شّعبها وتسعى جاهدة لإحداث إصلاحات عميقة، وتطوير الذوات، وتغيير الذهنيات، وتصويب منظورها إلى ما يخدم البلد و أهله ، ويحقق التطور والتقدّم والرّقي .

02-المقاصد المضمرة: تناول ابن هدوقة في رواياته عدّة قضايا ذات توجّه سياسي، اجتماعي وفكري، لم تظهر على المستوى السّطحي للنّص الرّوائي إلّا بعد القراءة التأويلية المتأنيّة الفاحصة. وتلك ميزة النّص الأدبي عموما، و الرّوائي على وجه الخصوص . حيث أنّ « المضمون في أيّ عمل أدبّي هو معادل موضوعي ، و موازاة رمزية لحقيقة من حقائق الواقع »[1] الذي يريد الكاتب تناوله من عدّة زوايا بأسلوب تلميحي بعيدا عن التّقريرية و المباشرة ، بدافع تجنّب الاصطدام الحتمي بالواقع ، و ضمان الاستمرارية و الانفتاح لنصّه النّاجمين عن التّعدّد القرائي و التأويلات المحلية الممكنة .

حملت المتون الروائية جملة مضامين فرضت هيمنتها على مستوى البنية العميقة لكل منها، متمثلة في :

02-أ- المقاصد السّياسية : طرح ابن هدوقة في رواياته عدّة مشاكل و قضايا سياسية ، منها : الانقلاب العسكري على النظام السياسي باسم الشرعية الثورية ، و الذي تولّدت عنه سياسة الحزب الواحد [2] التي فرضت هيمنتها على دوالب السّلطة و الحكم، و نشوب صراع داخلي بين الأطراف الحكومية ، و انقسام المجتمع المدني و السياسي بين مؤيد و معارض لهذه السياسة أحادية الجانب، (الميثاق الوطني في ريح الجنوب). –صدور مراسيم التّسيير الذّاتي ، و تبني بعض المشاريع الإصلاحية برؤية انفرادية لم تأت بثمارها على أرض الواقع كقانون الثّورة الزّراعية الذي تجسّد رسميّا في 08 نوفمبر 1971م . – مسألة الاشتراكية التي أثّرت على منظومة القيم، وغيرت موازين القوى ، إذ برزت قضية القطاع العام والخاص إلى الوجود ، و ظهور مبادرات إلغاء مجانية التعليم و الطبّ ، و تعارض المصالح بين الليبراليين و الاشتراكيين (ابن الصخري والبشير في نهاية الأمس). –ظهور بوادر الديمقراطية المنادية بالحرية والتحرّر ، والانفتاح ، والتمرّد على القرارات التعسفية الدكتاتورية الصادرة عن السلطة القمعية ، المتبنية لإقطاعية الرأي والتفكير والتدبير (دليلة والشيخ علاوة في "بان الصبح "). -الانسلاخ عن قيم الثّورة التّحريرية، ومبادئ الشّرعية الثّورية، وانتهاج أسلوب الخيانة والمكر والخداع، والعمل بمقتضى سياسة الآخر ، و نواياه الدسيسة . (عزوز بن المرابط و الدركي الفرنسي في " غدا يوم جديد "). –التعدّدية الحزبية التي أنهـــــــــــــــت عهد القمع و السيطرة و الأحادية في كل شيء من جهة ، و من جهة أخرى أدخلت الجزائر في نفق مظلم ، فعاش مجتمعها في دوامة لا نظير لها، و خير دليل أحداث خريف الجزائر أو أكتوبر 1988م (قصة مسعودة في " غدا يوم جديد ") التي مهّـــــــــــــــدت لفراغ سياسي رهيب، و أعربت حقيقة عن الوضع السائد في نهاية الثمانينات ، من فساد منظومة القيم ، وهشاشة البنية التحتية للسلطة ؛ دستور كاركلا [3] وجزائر الواق واق [1] .

---

[1] -طه وادي ، الرواية السياسية ، دار النشر للجامعات المصرية ، ط1، 1996م ، ص 29.

[2] -أحادية الفكر و القرار و الرأي .

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 309.

02-ب- مقاصد اجتماعية : ضمّن ابن هدوقة رواياته عدّة قضايا اجتماعية ، منها :

-معاناة المرأة الرّيفية في ظلّ تداعيات الواقع السّياسي و الاجتماعي ، و العيش تحت سلطة الرّجل ، و الاحتكام إلى منظومة القيم و الأعراف الريفية السائدة وقتئذ .

–قضية الأرض في مواجهة النظام الإقطاعي الاستغلالي الجائر ، و اتساع حدود الملكية الفردية المطلقة ، و تضييق الخناق على الملكيات الجماعية (عابد بن القاضي في ريح الجنوب ، وابن الصخري في نهاية الأمس) . فتولد على إثر ذلك الفقر والمجاعة، وظهرت الطبقية ، وساد الثراء الفاحش ، وانعدمت العدالة الاجتماعية. ما أجبر الحكومة الجزائرية على انتهاج سياسات إصلاح شامل للريف بموجب قانون الثورة الزراعية ، و تحقيق التنمية المستديمة به .
– شيوع أشكال الانتهازية ، المكر ، الخداع و الأنانية في مجتمع محافظ يمتثل لأوامر الدين الإسلامي ، و يتقيد بنواهيه (معاملة عزوز لمدينيه أمثال قدور في رواية " غدا يوم جديد ").

–مظاهر التكافل الاجتماعي بالريف الجزائري كمراسيم الجنازة و الزواج في رواية (نهاية الأمس ، و ريح الجنوب).
–تمسك الرّيفيين بعادات و تقاليد بالية تنم عن سذاجة عقولهم و بساطتها (سقي القبور بالماء في رواية ريح الجنوب) وأخرى عريقة حسنة تدلّ على الأصالة ، كالحرف اليدوية من صناعة الأواني المنزلية بالفخار و الطين ، و ضروب النسيج و الخياطة و الحياكة في رواية ريح الجنوب ، وغدا يوم جديد .

–ظاهرة الاحتراز من الغرباء و الإيقاع بهم و النفور منهم ، و التطيّر (التشاؤم) لدى أهل القرى و المداشر ، و هذا يعود إلى سياسة التجهيل الاستعماري التي أثمرت بعد عقد من الزّمن (في نهاية الأمس).

–خصوصيات الريفي و المدني ، فإذا كان الأوّل يدافع عن قيمه السامية : الشرف ، العفة ، الكرم ، الرحمة والشفقة الحياء و الخجل ، التواضع ، الحفاظ على الأمانات و الودائع ، فإن الثاني فرضت عليه المدينة التنازل على بعض منها فاتصف بالكبر ، و التبرّج ، و حب الاختلاط دون العمل بمقتضى معيار الحلال و الحرام(في بان الصبح).
–قضية الجنس ، وإشكالية المباح و المحظور بين الرّيف و المدينة ؛ فالرّيف يعيش أهله كبتا جنسيا فظيعا، وصراعا غرائزيا داخليا حادّا ، تمنعهم قوانين الشّرع و العرف من الإعراب عنه . (مقاومة الإمام لرغباته الجنسية اتجاه الطالبة صافية في رواية "الجازية و الدراويش" .بينما في المدينة ، أصبح الجنس سلوكا معتادا ، و مصدر تنفيس عن كثير من الحالات النفسية (الغضب، الانتقام، الشعور بالوحدة و الانقباض،...) كما هو الحال مع دليلة، ونصيرة وعمر وغيرهم في رواية " بان الصبح " . بل في المدينة تعدّى الأمر درجة المعقول إلى اللامعقول حيث ظهر لون آخر من ألوان الجنس المحظور عرفا و شرعا ، يطلق عليه الشذوذ الجنسي عند الفتيات (السحاق) اللواتي تنتهك حرمتهن من قبل أترابهن (تعرض نعيمة إلى التحرش الجنسي في الحمام من قبل الباية الدلاكة ضمن رواية بان الصبح).

---

[1] -المصدر نفسه ، ص 326.

-صراع الأجيال في ظل الهيمنة الذكورية ، و سلطة الآباء على الأبناء ، و انعدام الحريات جرّاء قرارات الرجل التعسفية في حق المرأة (الصراع الداخلي بين علاوة و أبنائه في رواية " بان الصبح").

–الهجرة الريفية و ما خلفته من اكتظاظ وفوضى عارمة بالمدينة ، و تفشي أمراض اجتماعية خطيرة كالرشوة ، المحاباة السرقة ، الاعتداء القسري على أملاك الآخرين ، الاصطدام بالواقع (بالنسبة للقروي) و التنازل عن أسمى المبادئ المعتادة بالقرى و الأرياف الجزائرية كالنخوة ، الشهامة ، والكرم ، ...

02-ج-مقاصد ثقافية : عرض ابن هدوقة في مشروعه الرّوائي الطابع الثّقافي العام لمجتمع جزائر ما بعد الاستقلال فتحدّث عن قضايا ثقافية ، ومضامين فكرية، نحو :

-الصـــراع الفكري بين القديم والجديد،أو مسألة التقدم والرجعية(التعارض بين المدرسة والجامع في رواية "بان الصبح").

–إشكالية الماضي و الحاضر، والتأثر بثقافة الآخر، أو انصهار الأنا في الآخر(عايد في رواية الجازية و الدراويش).
–الأزمة الثقافية الناجمة عن الفعل الاستدماري ، و بروز قضية المثقف و غير المثقف ، (المعلم البشير ، و طاهر القهواجي في نهاية الأمس) ، و(رفض نفيسة الانصياع لأوامر المشعوذ في رواية ريح الجنوب).

-الخضوع المطلق لأوامر السّلطة الروحية (انقياد القرويين وراء إملاءات الدراويش في الجازية و الدراويش) و القابلية للاستعمار في"نهاية الأمس" .

–مظاهر الجمود و التخلف الفكري بالقرية (التبرك بالأضرحة ، إقامة الزردة في "الجازية و الدراويش ").

-التصادم الفكري و الحضاري بين أبناء البلد و المغتربين في "بان الصبح" ، و "الجازية و الدراويش".

–التّعارض الصّريح بين الإسلام و الاشتراكية. يظهر جليا في حوار جدالي بين الشيخ علاوة وأحد الشباب في الحافلة ضمن رواية "بان الصبح".

–إشكالية حصر الدين الإسلامي في أسماء بارزة كشخصية ابن باديس في رواية " غدا يوم جديد " .

–التّرويج للهمجية و الدّموية والتطرف والتعصب الفكري باسم الدين الإسلامي (مظاهرات أكتوبر 1988م التي مهّدت لمثيلتها في ديسمبر 1991م ، ضمن رواية "غدا يوم جديد " .

–الصّراع الفكري والمذهبي (الإسلام والشيوعية) في رواية "الجازية والدراويش "، وبدايات التحزّب، وانتهاج سياسة التّعدد والانفتاح، فسادت مظاهر الفرقة و الاختلاف ، وضعفت على إثرها البنية التركيبية للمجتمع الجزائري (رواية غدا يوم جديد) .

–هشاشة الوازع الديني بالقرية (في رواية "الجازية و الدراويش " ، و"نهاية الأمس "و غيابه تماما بالمدينة (في رواية " بان الصبح") .

–التّمسّك بالمعتقدات الباطلة ، و الترويج لكل ما هو بال بالقرية (في رواية "ريح الجنوب ") .

–شيوع المظاهر الشركية بالقرية كالسّحر، الشعوذة، استحضار الجنّ والاستعانة به على مداواة العين، والمسّ ،... (المشعوذ في صورة راق في رواية "ريح الجنوب").

–أساليب الترهيب والترغيب التي ينتهجها شيوخ الزوايا ، و أئمة القرية لاسيما في الأجواء الجنائزية المهيبة ، ضمن رواية "ريح الجنوب " و "الجازية و الدراويش " و "نهاية الأمس ".

05-ب-04- المقبولية Acceptabilité [1]

أ-في اللغـــــــــــة العربية :

المقبولية في اللغة مأخـــــــــــوذة من الفعل قبل : يقبل : قبولا تقبّلا أي الرضـــــــــــا بالشيء و ميل النفس إليه . فيقال : « على فلان قبول ؛ إذا قبلته النفس ، و هو بفتح القاف : المحبة و الرضا بالشيء و ميل النفس إليه . و القبول : الحسن و الشّارة .»[2] أي العلامة الدّالة على استكانة النفس إلى ما تحبه و تشتهيه من رفعة المقام و جودة الاستقبال ، و براعة التكريم ، نحو قوله تعالى : ﴿ فتقبلها ربها بقبول حسن ﴾[3] أي « بتقبّل حسن ، يقال : قبلت الشيء قبولا : إذا رضيته.»[4] و استحسنته و أغناني عن فعل الطلب .

ب-في الاصطلاح:

ترتبط المقبولية بمتلقي النص / الخطاب ؛ أي موقفه نحو اللغة في شقها الاستعمالي . حيث هي « تسمية تطلق على الاستعمال اللغوي المقبول من حيث النحو والصرف، في أنه يتطابق مع ما جاء في القواعد المرجعية والمقبولة وهي تقابل التقعيدية[5].»[6]

---

[1] -أو التقبلية .

[2] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج11، ص 540.

[3] -سورة آل عمران ، الآية 37.

[4] -إبراهيم بن السري ، الزجاج ، معاني القرآن و إعرابه ، تح : عبد الجليل شلبي ، ج1، عالم الكتب ،ط1، بيروت ، 1988م ، ص 401.

[5] -القواعد التقعيدية :مجموعة من القواعد و المفاهيم الإلزامية حول بنية اللغة التي يتم تدريسها عادة في المدارس .

[6] -مبارك مبارك ، معجم المصطلحات الألسنية ، فرنسي –انجليزي- عربي ، دار الفكر ، ط1، بيروت ، 1995م ، ص 10.

لقد اهتم البلاغيون والنقاد القدامى بالمقبولية انطلاقا من حرصهم الشديد على ضرورة مراعاة ظروف التخاطب، ومعرفة أحوال المتلقين الذين تدفعهم دوما رغبة ملحة لإعادة تشكيل النص/ الخطاب اعتمادا على خلفيتهم المعرفية والثقافية و قدراتهم اللغوية التي تخوّل لهم فعل القراءة المنتجة .

فهؤلاء على اختلاف مشاربهم، وتباين وجهات نظرهم، وطرائق تفكيرهم؛ فيهم الخطيب، والشاعر والواعظ ، ... كانوا يركزون جل اهتمامهم على عنصر الاستهلال النصي، أي الفاتحة النصية التي بموجبها يحظى اللاحق (من النص) بالقبول / الرفض، وبالاستحسان / الاستهجان من دون أن يفرّطوا في ميكانيزمات التدرّج الفكري للنّص؛ أي حسن الانتقال من فكرة إلى أخرى. والأمر ذاته بالنسبة للختام أو النهاية النصية، التي تبنى– في نظرهم– على بهاء المطلع.

يورد أبو هلال العسكري في كتابه " الصناعتين " مثالا توضيحيا يبين فيه سبب رفض الخليفة عبد الله بن مروان بيت جرير الذي يقول فيه : بوزع [1]

قد دببت على العصا ..... هلّا هزأت بغيرنا يا بوزع .

« فقال له عبد الملك : أفسدتها ببوزع.»[2]

فالقدامى رأوا ضرورة الاعتناء بكل ما يسهم في نجاح العملية التواصلية، ويحقق الغاية للنّاص، والتأييد القرّائي المتبوع بالرضا والقبول، أو الرفض والنفور وفق المحتوى النصي. فصانع الشعر يجب « أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة مستحسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرّس في بدائعه.»[3] والأمر ذاته مع صانع النثر الذي عليه أن يحسن اختيار اللفظ، ويتفنّن في وضعه مراعيا مشاعر المتلقي وأحاسيسه ومتجنّبا كل ما يحدث النّشاز من حوشي اللفظ (الغريب منه) والمبالغة في المعنى من ناحيتي التصوير والتفصيل فهي« ليست من أحسن الكلام ولا أفخره؛ لأنها لا تقع موقع القبول كما يقع الاقتصاد وما قاربه.»[4] فالجرجاني في حديثه عن النظم أشار إلى ضرورة حصول الفهم لدى المتلقي ، فكلما كان اللفظ مقبولا و متواترا كلما عمّت الفائدة وتحقق مبدأ الاستحسان، والعكس، إذ يقول:« فإذا قلت : هو كثير رماد القدر، كان له موقع وحظ من القبول لا يكون إذا قلت : هو كثير القرى [5]و الضيافة .»[1]

---

[1]- بوزع : رملة لبني سعد ، و علم للنساء .

[2] -ينظر : أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 158.

[3] -ابن طباطبا ، العلوي ، غيار الشعر ، تح: عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، ط2، بيروت ، 2005م ، ص 203.

[4] -ينظر : ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ص 225.

[5] -القرى : ما يقدم إلى الضيف.

لم تختلف نظرة اللسانيين المحدثين للمقبولية عن نظرة القدامى فهي عندهم إحدى المعايير التي لا يمكن إغفالها في أي تشكيل نصي/ خطابي . فهي تتضمن « موقـــــــف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة، من حيث هي نصّ ذو سبك والتحام.»[2] أي يجب أن يتمتع كلّ نص بمقبولية ما من ناحيتي اللفظ والمعنى، ينجم عنها اكتساب المتلقي معارف جديدة، ويحصل عندئذ على النفع العام؛ أي تعني طبيعة استقبال المتلقي للنص بعدّه متماسكا منسجما ذا نفع للمستقبل، أو ذا صلة ما به.[3] فهي ذات علاقة وطيدة بما يسهم في تشكيل العالم النصي (الاتساق والانسجام) وبما يحيط به (كالسياق) الذي يلعب دورا بارزا في إبرام الحكم على النص بالقبول أو الرفض بناء على مبدأ الملاءمة و عدمها .

فالتماسك النصي على مستوى الشكل والمضمون يثري عملية التفاعل بين النص ومتلقيه ، ويكفل الاستمرارية الدلالية المنضوية تحت شبكة المفاهيم والعلاقات المترابطة التي تصنع النسيج النصي، وتحدث تأثيرا بليغا في نفسية المتلقي فتزداد حظوظ التقبّل له. أي هي « أمر يتعلقّ بموقف المتلقي من قبول النص أو رفضه. فالمستقبل هو الحكم الذي يقر بأن المنطوقات اللغوية تكوّن نصّا متماسكا مقبولا.»[4] لاسيما إذا كان ذا معرفة تامة بنوع النص ومنتجه التي يستند فيها إلى خلفيته الفكرية (المعرفة المسبقة) وعلاقاته الحميمية الناجمة عن التراكم القرائي لمختلف النصوص والأخبار والأحداث المتزامنة للحظة القراءة أو إعادة الإنتاج .

يرى علماء النص أن ألفاظ النص تتشابك فيما بينها منتجة المعنى الذي لا يمكن كشفه إلّا من خلال « تسييـــــــــــق الوحدة اللغوية»[5] أي مدى ملاءمتها للسياق الذي ترد فيه. فـــــــ«النص وحدة دلالية، والجمل وسيلة يتحقّق بها النّص.»[6] حيث التراكيب النحوية والصيغ الصّرفية تولّد المعاني التي غالبا ما تكون مشتركة بين صاحب النص ومتلقيه، انطلاقا من فكرة مبدأ التعاون [7] أي أن المتكلم لا يقول كلّ شيء، بل يعتمد على تعاون المتلقي من أجل الوصول لمقصده وتحقيق التواصل و ذلك من خلال عملية التقديم و التأخير، وملء الفراغات النصية، والإضافة والحذف وغيرها من الطرق والأساليـــــــــــب التي بها تكون الاستمرارية الدلالية و تتحقق نصية النص، والتي يبنى عليها الحكم بمقبوليته. فهو يحظى بمقبولية دلالية إذا تلاحمت علاقاته التركيبية (النحوية)، وتلاءمت ضمن سياق

---

[1] -عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، ص 430.

[2] -روبرت دي بوجراند ، النص و الخطاب الإجراء ، تح : تمام حسان ، ص 104.

[3] -ينظر : روبرت دي بوجراند ، النص و الخطاب الإجراء ، تح : تمام حسان ، ص 132.

[4] -محمد خليفة ، التوحد الإبداعي في نحو النص ، ص 1467.

[5] -أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 68 وما بعدها .

[6] -محمد خطابي ، لسانيات النص ، ص13.

[7] -مبدأ التعاون: principle de cooperation هو مبدأ ينص على استحالة قيام حوار بين اثنين (المتكلم والمتلقي) ما لم يتعاونا من أجل إقامته أو إنجاحه.

معين، وتوفر عامل الفهم لدى المتلقي الذي يمكنه من الوصول إلى قصد المتكلم. يرى حازم القرطاجني أنّ هناك علاقة وطيدة بين القصدية والمقبولية، فيقول:« القصد من الشعر هو أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه.»[1] أي غاية صاحب النص تكمن في تحريك نفس المتلقي ليحصل القبول/ الرفض بناء على مقتضى الكلام . وهذا ما أقرته الدراسات اللسانية الحديثة ، إذ رأت أن التواصل قائم على إرادة المتكلم (المرسل) واستجابة المتلقي لها قبولا أو رفضا .

وللإشارة أن المقبولية تتباين بين القراء والمتلقين حسب نوع النص، ودرجة الاستعداد للفعل القرائي من معرفة عالم النص، والإحاطة بالتجارب السابقة، والاطلاع على سائر النظم، والأعراف والتقاليد (خصوصيات بيئة النص) و التراكم المعرفي لمتلقي النص ذاته؛ أي أن النص الواحد قد يحقّق معيار التقبلية عند متلق دون آخر. فينجم عن هذا اختلاف القراء [2] والمتلقين عامة « فالنص – مهما كان نوعه- يعد بطاقة هوية ، مفصلة لا تحيل إلى ذات خارجة وإنما إلى ذات موجودة فيه ، تتماهى مع [أخرى] توجد خارجه.»[3] فالذات الموجودة بداخله تقبله إذا التمست تماسك أجزائه، التحام دلالاته، وترفضه إذا وجدت ما يخلّ بعناصر وحدته النصية، النحوية منها والدلالية، حيث« العنصر النحوي يمدّ العنصر الدلالي بالمعنى الأساسي في الجملة الذي يساعد على تمييزه و تحديده ، كما يمده العنصر الدلالي بعدد من الجوانب التي تساعد على تحديده و تمييزه . فبينهما أخذ و عطاء و تبادل تأثيري مستمر.»[4] من شأنه إعادة إنتاج النص ، و بثّ روح الحياة و التجدد في ثناياه ، و زرع بذور الاتصال و الاستمرارية في فجواته وفراغاته (البياض النصي) . و إعطاء المتلقي له فرصة المشاركة الفاعلة في إعادة إحيائه ، فيصبح على إثرها قسيم المبدع و شريكه في عملية الكتابة و التأليف .

لقد حظيت النصوص الروائية لابن هدوقة بالمقبولية التامة لدى المتلقي بناء على العناصر الجمالية والفنية التي استهوته وشدت انتباهه، المتمثلة في :

***شعرية العنوان :** يعد العنوان أول لقاء مادي محسوس بين المتلقي و النّص ، فهو عتبة نصية لا يمكن للقارئ تجاهلها أو إغفالها ؛ إذ به يلج العالم النصي؛ من خلال إثارته جملة تساؤلات تعمل على تحفيزه، وتشويقه لمعرفة الإجابات النّهائية لها.لذلك عمد ابن هدوقة في رواياته إلى اختيار عناوين اتّسمت بالضّبابية و البريق نتيجة الخط العريض، والصّورة المصاحبة . ما زاد من شهية القارئ، واستعداده التّام لفعل القراءة الاستكشافية الواعية التي تقتضي اختراق حاجز العتبة النّصية الأولى، والإسراع

[1] - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تح: محمد الحبيب بن الخوجة ، ص 63.

[2] -هناك القارئ الضمني (مع فولفغانغ إيزر) . و القارئ النموذج (مع أمبرتو إيكو) . و القارئ الأعلى (مع ميشيل ريفاتير) . و القارئ المقصود (مع إورين وولف) . و القارئ المخبر (مع ستانلي فيش) .

[3] - المرجع نفسه ، ص295.

[4]- ينظر : محمد حماسة ، النحو و الدلالة مدخل لدراسة النحو الدلالي ، ط1، القاهرة ، 2000م ، ص 113.

إلى الظفر بالدلالة النصية، والإحاطة الشّاملة بمحتوى البنية العامّة للنص / الخطاب . فالقارئ لعناوين ابن هدوقة الروائية منذ الوهلة الأولى يدرك أنّه مقبل على عالم نصّي يشعّ بالتفاؤل والأمل الواعد بانقضاء عهد المعاناة والسّيطرة، والاستسلام المطلق للأوامر الفوقية،...وميلاد فجر الحرية، والتحرّر، والاستقلال بنوعيه: الذاتي والوطني ، و إقبال الجزائر على مرحلة البناء و التشييد ، وما يصحبهما من تطور فكري وحضاري. فتنفتح عندئذ شهية القارئ لمعرفة المزيد عن خبايا هذه العوالم النصية ، محاولة منه سبر أغوارها ذات القضايا الدفينة ، لاشك أنها تلقي الستار على واقع مزر ، و على حاضر مزيّف ، يطبعه العنف و التسلّط ، و تزينّه الوعود الكاذبة ، و الشّعارات البرّاقة و على مستقبل مجهول ، لم ترسم معالمه ، و لم تحدّد نهاياته بعد . فتتحقق لديه في النهاية اللذة النصية ، و يزول الإبهام و الغموض عن كثير من القضايا العالقة ، و يلقى التفسير لكثير من التساؤلات التي اعترضته لحظة قراءته الفعلية للنص .

***شعرية الاستهلال النصي :** يعدّ الاستهلال فاتحة النّص /الخطاب التي تلعب دورا بارزا في إدارته (النص / الخطاب) و توجيهه ، و صياغته وفق مقدّمات ذات تراكيب مشحونة دلاليا تحقّق الإثارة الواصلة بين صاحب النص و المتلقي له ، و تقوّي العلاقة بينهما. فالبدء النّصي يجلب اهتمام القارئ ، و يثير انتباهه ، و يدفع فضوله نحو ما يسفر عليه الختام أو النهاية النصية . و المتأمل في فواتح روايات ابن هدوقة يدرك أنها ذات نمط حكائي تمثيلي ، يدعو إلى الانتباه و إثارة الاهتمام . فعمد فيها إلى انتقاء الاستهلال النصي الذي يستهوي القارئ ، و يفرض عليه المشاركة الفعلية في عملية البناء السردي للحدث ، في جو دراماتيكي يشوبه التوتّر والحيرة و التعجب و الاستغراب في رواية " نهاية الأمس " و"غدا يوم جديد " والنفور من الواقع والاستعداد للقادم في "ريح الجنوب "، و"بان الصبح " وميلاد الفوضى واللااستقرار في " الجازية و الدّراويش " .

تظهر أهمية الاستهلال النّصي عند ابن هدوقة في تحيين الحدث السردي(تقوية علاقاته الدلالية وانتقائه شخصيات موائمة لتجسيده) ، و تشويق القارئ ، و إثارة اهتمامه ، و فضوله إلى معرفة خواتمه أو نتائجه . فهو يمهّد للفعل القرائي، ويدخل صاحبه في الجو العام للنص من خلال بعض العبارات التحفيزية ، والتقديم المجمل القائم على الوصف، واستحضار الشخصـــــــــــــيات(غالبا ما تكون الرئيسة)، وتحديد الفضاء الزمكاني عبر تقنية الاستـــــــــــــرجاع أو الاستباق، بغرض إعطاء لمحة تاريخية عن حياة شخصياته الرئيسة، والفضاء الذي تسبح ضمنه ، ما يسهم في تكوّن المعرفة الخلفية اللازمة للقارئ ، فيدخل حينئذ في صلب العالم الروائي التخييلي، و يتهيأ لفك شفرات الحبكة السّردية وتحليل عناصرها المتعاقبة، وتأطير قضاياها ومضامينها وفق وجهات نظر متباينة حدثيا وسرديا وقصديا. والاستعداد التّام لما يسفر عليه الحدث السردي (الثابت / المتحرك) بردة فعل ايجابية أو سلبية حسب طبيعة الحدث والغرض المنوط به.

***خرق قواعد النّظام السردي** : و يتمظهر ذلك من خلال تغيير : **أ- نمط الحكي**: تنوعت موضوعات الحكي عند ابن هدوقة بين التاريخي، والأسطوري و الأغاني الشعبية، والسّيرة الشعبية، والقص الدّيني، والقصص الخرافية، والتقارير الإخبارية ، و غيرها فامتزج الواقعي بالخيالي على هذا النحو :

أ-1- النمط الواقعي : تمكن ابن هدوقة من وصف الواقع المعيش، وعرض الهموم اليومية للجزائريين، والقضايا الوطنية والعربية والإنسانية ، في أحداث مزج فيها الخرافي بالواقعي . فنجم عن ذلك تداخل نصي عجيب شكل نسيجا حكائيا جميلا ضمن وحدة عضوية أثرت على نفسية المتلقي، وأكسبت الحياة اليومية الواقعية المعيشية الثراء وأضفت على عناصرها الوضوح والتحليل والتشخيص لبعض الحالات و العلل التي مني بها المجتمع الجزائري أثناء الثورة و بعدها .

أ-2- النمط الخرافي : استحضر ابن هدوقة بعض العناصر السّردية القديمة كالأسطورة ، والقصة الخرافية بهدف الإعراب عن بعض العادات الاجتماعية و تشخيصها وكشف أسرارها ، وإظهار موقفه الفكري منها . كمحاولة منه إشراك القارئ في نسج خيوط فعل الحكي الخيالي، ومقاسمته الهموم و المعاناة ، والمقاصد و الغايات .

ب-طبيعة اللغة: اللغة الروائية عند ابن هدوقة بسيطة، خالية من الغرائبي والعجائبي المثير للدهشة والاستغراب. فهي لغة يومية واقعية ، تعتمد شروحات ، و تفسيرات في قالب تقريري إخباري مباشر ، يسهل القبض على معناه . تناول فيه موضوعات معيشية ذات صلة بالواقع الجزائري ذي الأوضاع المزرية المتدهورة . فنصوصه الروائية جميعها مثلت عالما محكيا يختزل هموم المجتمع، وهموم الذات، والصراع الفكري والسياسي، وجدلية الأنا والآخر في نسيج نصي مترابط منسجم شكلا ومضمونا. وفّق فيه بين بنيات النّص(اللغوية، والحكائية) وعنصر التخييل فاجتمعت هذه العناصر جميعها مبينة قمة النضج الفني، وعاكسة وعي ابن هدوقة بواقعه الاجتماعي والسياسي والثقافي .

ج-تكسير خطية السّرد: لم يعتمد ابن هدوقة في نصوصه الروائية على الزمن الفيزيائي المألوف، أو "الزمن الخطي" ذي الطابع التتابعي التسلسلي على مستوى بنية الأحداث السردية. حيث اهتدى إلى المزاوجة بين الزمن التنازلي والزمن المتقطع ؛ فالأوّل يذكر زمن القصة / الحكاية من النهاية ثم يعود إلى البداية كما هو الأمر في الرواية البوليسية التي يبتدئ فيها السارد بحدوث جريمة قتل ثم يعود إلى ذكر الحيثيات و الأسباب . مثلا في رواية " غدا يوم جديد " يظهر في بدايتها فشل "مسعودة " في تحقيق أمنية السفر نحو المدينة /الحلم ، نحو قولها :« ضاع مني الليل والنهار تأخّر، لذا استجبت للمغامرة ، للسفر ، للسفر في الزمن ، أبحث عن النهار لماذا تأخر ، لماذا تأخر سفري ليس صعودا . الزمن الماضي لم يغادر . هو سفر في الزمن، بلا زمن !»[1] و ينهيها بمقدمة تأسيسيّة لأحداث مستقبلية أكثر

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص ص 5،7.

تشويقا وإثارة ، نحو قولها: « ركبنا، وانطلق القطار بي إلى الحلم ، إلى الغد الجديد!»[1] الواعد بالأمل، والباعث للتفاؤل و السكينة والدّعة. والثاني، يشير إلى حدوث تقطع في تسلسل الأحداث على مستوى النص السردي، وذلك بتقنية الاسترجاع/الاستذكار،من خلال العودة إلى الوراء وذكر أحداث وقعت في الزمن الماضي. والاستشراف/الاستباق من خلال ذكر أحداث قد تقع لاحقا (مستقبلا) بهدف تجاوز الرتابة السّردية الأفقية التي غالبا ما تؤدي إلى الملل والنفور ؛ حيث كلما كان التنوع الزمني كلما زادت متعة القراءة و التلهف إلى معرفة المزيد . و في رواية " الجازية الدراويش " عمد ابن هدوقة إلى تقنية الزمن المتناوب ؛ أي تقوم على زمنين اثنين، الأول في صيغة الماضي والثاني في صيغة الحاضر كمحاولة منه لوضع القارئ بين طرفي نقيض ؛ بين التقدم و الرجعية ، بين الحداثة الفكرية والتخلف الفكري، الصراع الأزلي بين الخير والشر، بين الآباء و الأبناء ، بين الأصالة و المعاصرة ، بين الحرية والسيطرة القمعية ، بين التحرّر والاستعباد ،...

وفي بعض رواياته لجأ إلى تكسير خطية السرد عبر توظيف الأحلام (حلم مسعودة في "غدا يوم جديد " ، حلم الأحمر في " الجازية والدراويش"، حلم البشير في"نهاية الأمس"، حلم نفيسة في "ريح الجنوب "،...) والكوابيس (صراع الإمام الجنسي في منامه في " الجازية والدراويش "،...) وعنصر التخييل من خلال استدعاء عناصر المخيلة الشعبية التي تستدعي تنويع الرؤيات السّردية ، ثم تنويع أفعال الحكي (المحكيات) ، فيصبح القارئ على إثرها مشاركا في إعادة بناء النّصّ الروائي ، و ترتيب أحداثه ، سعيا منه إلى رسم نهايات لبداياتها ، وإيجاد أجوبة لأسئلتها وحلول لمختلف المشاكل والمآزق التي عرضتها. وهنا تظهر جهود نظرية التلقي التي نادت بضرورة إشراك القارئ كذات مبدعة ثانية تسهم في ميلاد النص من جديد. فيتفاعل هذا الأخير مع العمل الأدبي في إطار إستراتيجيتي الإنتاج و التلقي .

<u>د- التشويق</u>: تتميز روايات ابن هدوقة بعنصر التشويق ، إذ تجعل القارئ يغوص في عالمها ، ويعيش الحدث بشكل مستمر . و قد تعدّدت عناصر التشويق فيها على هذا النحو :

<u>د-1-التعجيل بالحدث و تأجيل نهايته</u> : هي تقنية يلجأ إليها الروائي عموما لإيهام القارئ بحقيقة معينة تتعلّق بحدث معين ، أو شخصية محورية في الرواية ، و إبعاد أنظاره عن الحقيقة الأصلية . ففي رواية " الجازية و الدراويش " مثلا يطلعنا على حقيقة دخول البطل (الطيب)السّجن دون ذكر حيثيات الواقعة كاملة ، نحو قوله : « أصبحت سجينا ... لا أفكر »[2] ففي هذه الحالة يشعر القارئ بنوع من الإثارة المصحوبة بالتّوتر و القلق على مصير البطل و يزداد تعلقّه بالنص ، فيتابع قراءته بنهم و شغف في سبيل التماس الوجه الحقيقي للقضية أو الموضوع الذي صرّح به الروائي في بداية نصّه ، و أخفى جزئياته و تفاصيله إلى حين .

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 358.

[2] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية الدراويش ، ص 7.

د-2-عنصر المغامرة و الرحلة : هو تقنية فنّية يلجأ إليها الكاتب لإظهار الصّراع الداخلي الذي تعيشه أحد الشخصيات المقبلة على رحلة مصيرية نحو المجهول ، ما يثير الفضول لدى القارئ ، و يشدّ انتباهه نحو أولوية الوقوف على هذه النهاية غير واضحة المعالم . و يظهر هذا في رواية " نهاية الأمس " حين أقدم المعلم البشير على السفر إلى قرية نائية دون أن يعلم بالمصير الذي ينتظره، و بالعواقب التي تعترض مشروعه الثقافي الإصلاحي. وفي رواية " غدا يوم جديد " نجد البطلة مسعودة تعتزم للسفر نحو المدينة، وتستعد للمغامرة، والمجازفة بحياتها، وذكريات ماضيها ، نحو قولها : «... ضاع مني الليل ، و النهار تأخر . لذا استجبت للمغامرة ..»[1]

د-3- اختراق (كسر) أفق التوقع [2] : سعى ابن هدوقة في رواياته إلى كسر أفق توقع قارئه ، الذي اعتاد على المعلومات المباشرة و الدلالات الجاهزة ، و القدرة على التنبؤ باتجاهات المنظور السردي، والسيرورة السردية للأحداث والتحوّلات المفاجئة للشخصيات وملامحها وسلوكاتها وتصرّفاتها. فالقارئ لرواياته يظهر له منذ الوهلة الأولى أنّ هناك شرخا واضحا بين العناوين والفواتح النصية. فهي محملة بدلالات رمزية وأسطورية مكثفة تخيب أفق انتظار القارئ وترمي به في عوالم نصية صادمة و غير متوقعة سلفا . ما يحتم عليه مضاعفة الجهد ، و الاستمرار في فعل القراءة للوصول إلى تلك الدلالات المخفية . و في النهاية يصطدم بالحقيقة التي لم يكن يتوقعها و لم يتنبأ بها ، فتحدث عندئذ الدهشة ، و تتحقق المتعة القرائية و اللذة النصية .

ه-التداخل النّمطي : يقصد به تقنية المزج بين الوصف و السّرد و الحوار في المقطع السّردي الواحد لإخراج القارئ من جوّ الرتابة النّصية المملة، وإدخاله في عالم الرواية المليء بالتخييلات والمفارقات، التي تستهويه (القارئ)، وتدفعه نحو تعقّب الحدث السّردي ، و اكتشاف مجاهيله . فتزداد رغبته في القراءة ، وتقوى علاقته بالنصّ. ففي رواية " نهاية الأمس" يظهر التداخل النمطي جليا ضمن المقطع السردي ، نحو قول الراوي : « ..كانت الطريق ملتوية محدبة ... وكانت سيارة "اللاندروفير " تشخر شخيرا حديديا ملوثا بالغبار و رائحة البنزين ... فقال السائق و هو يراها مخاطبا رفيقه : - تلك هي المدرسة . أرأيت . إنها غريبة ! فأجاب البشير في تساؤل غير مكترث : و لماذا غريبة ؟ ... سكت البشير . و لم يرد أن يدخل في حديث لا يفيده شيئا مع السائق الذي اختلطت فيه روح المرح بالنزوع إلى الثرثرة والفضول المنفّر...»[3]

- و- التعدّد الصّوتي : يقصد به الخروج من دائرة الصوت الواحد (صوت الراوي) المهيمن على كامل المساحة النصية كما هو الحال في الرواية المونولوجية ، التي يكون فيها الراوي صاحب السلطة و القرار؛ أي هو من يتحكم

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص5.

[2] - يطلق عليه ه.ر.ياوس أفق الانتظار : و هو مجموعة من المعطيات التي تشكل نسقا من الانتظارات و العلامات التي تترسب في العمل الأدبي نتيجة تأثره بالنصوص الأخرى التي تنتمي إلى نفس الجنس الأدبي . مما يخلق لدى جمهور القراء نمطا معينا من التلقي ويدفعه إلى استحضار تجربته السابقة عن النصوص التي سبق أن قرأها .ينظر : محمد القاسمي ، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، ط1، دار يافا العلمية للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2010م ، ص 18.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص ص 7،8.

بالشخصيات ، فيفرض بواسطتها أفكاره و مواقفه دون اعتراض منها . و الدخول في رحاب الرواية البوليفونية التي تقوم على تنويع الخطابات عن طريق توظيف أساليب تعبيرية وفنية مختلفة تتراوح بين الحوار والوصف والسرد بأنواعه. وتوظيف اللهجات المحلية ، و مختلف المؤشرات الإحالية (الأغاني الشعبية ، الأمثال الشعبية ، ...) فتتعدّد على إثرها وجهات النظر ، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية .

وللإشارة أن روايات ابن هدوقة اتسمت بالطابع الحواري التعددي والمنحى الديمقراطي ؛إذ تحرّرت من سلطة الراوي المطلق وتخلصت من أحادية الرؤية واللغة والأسلوب. عالجت جميعها مجموعة من الإشكاليات، والقيم المتناقضة الشائكة في المجتمع الجزائري كالتقدم/ الرجعية، الأصالة/المعاصرة، الأنا/الآخر، المرأة/الرجل، الانغلاق/ الانفتاح صراع الأجيال (الآباء/الأبناء)، الأرض/الإقطاعية ،... في سرد بوليفوني حواري بين الشخصيات جميعها دون إقصاء أو تهميش .

<u>ز- النزعة الواقعية</u> :حاول ابن هدوقة ملامسة الواقع الجزائري، والغوص في أعماقه، والانخراط في أعرافه وعاداته وتقاليده الجارية على مستوى المجتمع الريفي كمراسيم الزواج والجنازة، وزيارة القبور والأضرحة وإقامة الزردة وما يتبعها من طقوس صوفية تلهب الحاضرين، وتهيج مشاعرهم الدّفينة، وتثير الدهشة و الخوف والرعب بين أوساطهم،... وغيرها من خصوصيات الحقبة التاريخية التي شهدتها الجزائر عقب الاستقلال ما يدخل القارئ في جو الحدث السردي فينساق معه عاطفيا، ويتفاعل معه ويضفي عليه المصداقية التامّة نتيجة شعوره بالمعايشة الفعلية له. فواقعية ابن هدوقة اشتراكية حالمة ذات نزعة تفاؤلية تؤمن بحتمية تخطي الأزمة (الاجتماعية،السياسية، الثقافية) وتجاوز خطورة الوضع مهما طال الزمن أو قصر. فشيخ البلدية في "ريح الجنوب" كان متشبعا بروح التفاؤل، ومدركا القوة الحقيقية للطبقة الفقيرة في المجتمع لو نهضت من غفلتها، وثارت ضد الإقطاعيين، واستغلت الأرض، وتنعمت بخيراتها وحققت مصيرها. والحال ذاته مع المعلم البشير في رواية " نهاية الأمس " صاحب المشروع الإصلاحي الحالم بإحداث ثورة ثقافية وتغييرات جذرية عميقة على مستوى القرى والأرياف الجزائرية. فابن هدوقة تبنى هذا اللون من الواقعية لاستيعاب التناقضات الاجتماعية الجزائرية، وعرضها وتحليلها، ثم بلورة رؤية اشتراكية تقدمية تدافع عن مبادئ الاتجاه الاشتراكي، وتشرح مضامينه، وترسم أبعاده، من جهة، وتناهض قوى الإقطاع، والبرجوازية، وتتصدّى لأفكار الطبقة المحافظة المتشددة، ولأفكار الطرق الصوفية الضالة من جهة أخرى. فكشف في رواياته عن معاناة الطبقة الفقيرة ومظاهر الاستغلال للشرائح الضعيفة في المجتمع الجزائري، لاسيما الريفي. فعبّر بلغة واقعية وصدق فني عن تلك المعاناة، ومختلف أشكال الظلم والقهر والفقر والعزلة والتّهميش، وغيرها من الفروقات الطبيعية وغير الطبيعية(نتيجة الاستعمار والسياسات الإقطاعية) بين البيئة الريفية والمدنية، برؤية فنية بعيدة عن التصوير الفوتوغرافي الجامد وبأسلوب واقعي بسيط مجرد من كل تكليف وغموض .

<u>ى-الطرح الإيديولوجي</u> : ضمن ابن هدوقة رواياته الصراع الإيديولوجي بين مختلف التيارات السياسية و الفكرية ذات الرؤى المتناقضة ، و المصالح المتصادمة . فجاءت مضامينها تحمل مسائل مثيرة للجدل تعكس واقع مجتمع مازال يعيش أجواء الثورة ، و يتطلع إلى الحرية و العدالة الاجتماعية . فاتصلت بعدة قضايا ذات صلة بالمرأة و

الأرض (القرية و المدينة)،(الأصالة و المعاصرة) ، الإقطاع و الاشتراكية ، الإصلاح الاجتماعي و الثقافي ، الصراع الفكري (القديم و الجديد) (التيار الشيوعي والإسلامي)، الصراع الاجتماعي (الآباء و الأبناء)،(قوى الشر والخير) الصراع السياسي داخل السلطة (المعارضة السياسية بين اليمين و اليسار) ، و الصراع الاقتصادي (النظام الرأسمالي و الاشتراكي)، إشكالية الحاضر في ظل رواسب الماضي، الوطنية والثورة التحريرية، الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات ، سياسة التأميم و الطب و التعليم المجانيين ، القطاع العام و الخاص ، اللجان التطوعية (الأحمر و جماعته في "الجازية و الدراويش "لإنجاح الإصلاح الزراعي). و اللجان التربوية (المعلم البشير في "نهاية الأمس" لإنجاح الثورة الثقافية بالريف الجزائري)، والحزب الواحد والتعددية الحزبية والأحداث و غيرها من القضايا التي عايشها ابن هدوقة عن كثب و تفاعل مع واقعها ، فعبّر عنها بوعي جمعي ، و برؤية فكرية تقدّمية إصلاحية تتسم بالموضوعية في المعالجة و الحيادية في الطرح. حيث اكتفى بعرض بانورامي لأطراف دائرة الصراع (سياسي /اجتماعي /ثقافي) ، مشيرا إلى ايجابيات كلّ طرف و سلبياته ، ملتزما لغة الحياد ، و عدم الانتصار للرؤى المتضاربة . فجاءت رواياته مشبعة بالشعارات الإيديولوجية البراقة التي تستهوي جمهور القرّاء ، و تدفعهم نحو فعل القراءة ، الخالية من الأحكام المسبقة على صاحبها ، و تسليط الضوء على فكرة الإيديولوجي المحض ، فتحظى – عندئذ- بالقبول ، و تلقى الروّاج الواسع ، وتتسع أفق القراءة ، و تتحقق الاستمرارية النصية في حدود التأويلات الممكنة.

05-ب-05- الإعلاميـــــــــــة l'informativité [1]:

أ-في اللغة العربية : الإعلامية مأخوذة

من الفعل علم، ومنه علمت الشيء، أعلمه علما: عرفته قال ابن بري: وتقول علم و فقه، أي تعلّم و تفقّه. ويقال : تعلّم في موضوع اعلم . وفي حديث الدجال : تعلّموا أنّ ربكم ليس بأعور بمعنى : اعلموا . و يقال : استعلم لي خبر فلان و أعلمنيه حتى أعلمه ، و استعلمني الخبر فأعلمته إياه . و علم بالشيء : شعر به ، فيقال : ما علمت بخبر قدومه ؛ أي : ما شعرت ، و علم الأمر و تعلمه : أتقنه .[2] و الفعل علم عند أهل اللغة « يدّل على أثر بالشيء ، يتميز به عن غيره . و كل شيء يكون معلما : خلاف الجهل . و العلم نقيض الجهل ، و تعلّمت الشيء إذا أخذت علمه ، و العرب تقول : تعلّم أنه كان كذا ، بمعنى : اعلم .»[3]

---

[1] -مصطلح informativité ترجم إلى العربية بعدة مصطلحات منها : الإعلام (سعد مصلوح 1991م) ، و الإعلامية (أبو غزالة و خليل 1992م) ، .... والإعلامية و الإخبارية مع كل من عفيفي و محمد خطابي (2001م) ، و الإخبار مع حسن بحيري (2003م) و الإخبارية مع يوسف عليان (2010م) و الإبلاغية مع أبي حمدان سمير (1991م) ،.... و بعضهم ترجمها إلى (المعلوماتية) استنادا إلى المعلومات التي يتضمنها النص .

[2] -ينظر : لسان العرب ، ابن منظور ، مادة (علم) ، مج12، ص 417.

[3] -ينظر : أحمد ابن فارس ، مقاييس اللغة ، ج1، (مادة ع ل م) ، ص 109.

وورد في معجم اللغة العربية المعاصرة بمعنى الإخبار و الإطلاع على الشيء ، حيث يقال « أعلم يعلم ، إعلاما فهو معلم ، و أعلمه الأمر : أخبره به و عرفه إياه ، أطلعه عليه .»[1]

يفهم من هذا أن الإعلامية تحمل عدة معان، منها: المعرفة بالشيء، والعلم به، وإتقانه، والشعور به، و النقل و الإخبار و الإبلاغ . و كلها مصطلحات تتعلّق بالعملية التواصلية ، حيث يتم نقل المعلومة ، و توصيلها إلى المتلقي .

ب-في الاصطلاح : إن مصطلح الإعلامية شديد الصلة بالمعلومات التي يتلقاها المتلقي، و الأثر الذي تتركه في نفسيته ، حيث هي « العامل المؤثر بالنسبة لعدم الجزم في الحكم على الوقائع النصية ، أو الوقائع في عالم نصي ، في مقابلة البدائل الممكنة .»[2] فهي تستخدم لبيان مدى جدية المعلومة ومدى تأثيرها عند المتلقي لها. وكلما كانت المعلومة جديدة وغير متوقعة زادت الإعلامية، وتولّد لدى المتلقي شعور بالاهتمام بالمقروء تنجم عنه رغبة في مواصلة القراءة وشغف نحو معرفة المزيد غير المتوقّع. فهي « تكون عالية الدرجة عند كثرة البدائل ، و عند الاختيار الفعلي لبديل من خارج الاحتمال . و مع ذلك نجد لكل نص إعلامية صغرى على الأقل تقوم وقائعها في مقابل عدم التوقع.»[3] أو المعرفة في مقابل عدم المعرفة. فهي« مدى توقع عناصر النص المقدمة، أو عدم توقعها، أو معرفتها، أو عدم معرفتها وغموضها. ففي الواقع إن كل نص هو إخباري على نحو ما ، إذ أنه ينقل على الأقل معلومة صغرى . غير أن مقدار الإعلامية هو ما يوجهه اهتمام السامع.»[4] فهي تشير إلى المدى الذي تكون فيه (المعلومات / الأخبار) داخل النـــــــــــص معتادة في معناها و في أسلوب التعبير عنها و طريقة عرضها فتمثل عندها كفاءة إعلامية منخفضة الدرجة أو تكون غير معتادة فتمثل كفاءة إعلامية عالية الدرجة .[5]

فالإعلامية تعني الجدة في الطرح ، و تنوع المعلومات وفق المواقف بالإضافة إلى طريقة تقديمها ، و تهيئة المتلقي لاستقبالها بهذا الشكل (التوقع / عدم التوقع) ، أو بتلك النسبة (عالية الدرجة / منخفضة الدرجة) . و هذا راجع إلى علاقة المتلقي بالنص، ومدى معرفته بمحتواه، حيث« كلما كان هناك ابتعاد عن التوقع، وكثرة المعتاد والمألوف زادت الكفاءة الإعلامية.»[6] في النص، و العكس صحيح ؛إذ كلما وافق توقع المتلقي للمعلومة النصية كلما انخفضت نسبتها.

---

[1] -أحمد عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، ج2، ص 1541.

[2] -روبرت دي بوجراند ، النص و الخطاب الإجراء ، تر : تمام حسان ، ص 105.

[3] - المرجع نفسه ، ص 105.

[4] -مان و فيهفجر ، مدخل إلى علم لغة النص، تر: سعيد حسن بحيري ، ص 80.

[5] -ينظر: محمد عبد الرضا ، و مشكور كاظم العوادي ، الإعلامية في الدرس البلاغي العربي ، دراسة في ضوء علم النص ، مجلة اللغة العربية و آدابها ، العدد : 01، 2013م، ص 61.

[6]- عزة شبل محمد ، علم لغة النص النظرية و التطبيق ، ص 68.

فهي لا تتوقف على الكم الهائل للمعلومات، وعلى المحتوى النصّي بل على طريقة عرض هذه المعلومات بمراعاة عامل الجدة و التنوع ، و عدم المعرفة أو التوقع المسبق من لدن المتلقي .

إن مفهوم الإعلامية في اللسانيات الحديثة له علاقة بالوقائع النصية الواردة في نص ما، ومدى توقع المتلقي لها. فهي عامل نصي تحفيزي للمتلقي ، حيث يشد انتباهه لكل جديد يذكر في النص . و بناء على مبدأ التوقع يميّز علماء لغة النص بين ثلاثة مفاهيم لها [1] موضحة على هذا النحو :

01-الإعلامية بالمعنى العام ، تدلّ على أن أي نص يجب أن يقدم خبرا ما . و المسلم به أن كل النصوص تؤدي هذه الوظيفة .

02-الإعلامية بمعنى الجدة وعدم التوقع. وتدل على ما يجده المتلقي في النص من جدة وإبداع ومخالفة الواقع (كسر أفق توقع القارئ)على مستوى صياغة النص أو مضمونه. وهذا ما نلمسه في نصوص الإبداع الأدبي.
03- الإعلامية بمعنى الدعاية (الإشهار والتلميح) إيجابا أو سلبا لشخص ما، أو لفكرة ما، أو لمذهب ما. وقد وصفت" الإعلامية " بالمفهوم الأول والمفهوم الثالث بأنها " إعلامية منخفضة " لأن أثرها في النص يقتصر على الإخبار والدعاية فحسب. أما الإعلامية بالمفهوم الثاني فقد وصفت بأنها " إعلامية مرتفعة "؛ لكونها تتعامل مع الجانب الإبداعي الجمالي أو الأدبي في النص.[2] فالنصوص ذات الكفاءة الإعلامية المرتفعة تفرض على المتلقي توفير جهد أكبر للتعامل معها، والتفاعل مع مضمونها؛ لأن مثل هاته النصوص لا يهدف إلى الإخبار والنقل المعلوماتي فحسب بل يسعى إلى خلق اللذة النصية و تحقيق الإمتاع النصي. وعليه، يجب على منتج النص أن يتوخى الحذر؛ كي لا تنوء قدرة المتلقي بالعبء عند معالجته جدة المعلومات إلى الحد الذي قد يتعرض فيه الاتصال إلى الانهيار.[3] أي أن الإفراط في الجدة ، والحرص الشديد على التنوع المعلوماتي، وكذا الإمعان في حدود المعرفة الخلفية للمتلقي بهدف كسر أفق توقعه يخل بالتواصل ، و يؤدي بالمتلقي إلى النفور و عدم مواصلة القراءة التحليلية الكاشفة؛ لأن « الإعلامية ترتبط بإنتاج النص و استقباله لدى المتلقي ، ومدى توقعه لعناصره.»[4] و قدرته على فك شفراته، وبراعته في استنطاقه وحل رموزه، والإفادة منه في إدارة شؤونه، وتطلعاته المستقبلية. ولتفادي الانقطاع الاتصالي بين النص ومتلقيه الناجم عن شدة علوّ درجة الإعلامية عمد دي بوجراند إلى وضع آليات قرائية من شأنها تخفيض درجة الإعلامية، والحفاظ على

[1] -ينظر: حسام أحمد فرج ، نظرية علم النص ، ص 66-68.

[2] -ينظر: حسام أحمد فرج ، نظرية علم النص ، ص 70.

[3] -ينظر: أبو غزالة إلهام و خليل حمد ، مدخل إلى علم لغة النصي تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجراند و دريسلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2، 1992م ،ص33.

[4] -أحمد عفيفي ، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي ، ص86.

العملية التواصلية بين النص والمتلقي في حالة توفر الأوّل على عناصر غير متوقعة في ذهن الثاني، موضحة على هذا النحو :[1]

01-الخفض الأمامي /التقدمي: يكون بالانتظار لمعرفة التطورات اللاحقة في النص، لتحديد ما إذا كان العنصر المعقد يفسره شيء لاحق له؛ أي المتلقي يواصل عملية القراءة التحليلية الواعية للنص حتى يعثر على القرائن التي تفسّر ما كان غامضا .

02-الخفض الخلفي / الرجوعي : يتم بالعودة إلى الوراء داخل النص لتحديد ما إذا كان العنصر المعقد يفسره آخر سابق عليه؛ أي يستعين المتلقي بمعلومات سابقة تضمنها النص ذاته لتفسير الجديد الغامض .

03-الخفض الخارجي / الخروجي : يكون بتذكر الحالات المشابهة في الذاكرة أو اللجوء لمعرفتنا عن العالم، لتحديد سبب يفسّر التعقيد المقصود لهذا العنصر؛ أي بإمكان المتلقي الخروج عن الإطار النصي، واستحضار الذاكرة الجمعية والاستعانة بمخزونه الثقافي لتفسير ما عسر عليه توضيحه. ويمكن أن تخفض الإعلامية بمصادر نصية (موجودة في النص) أو غير نصية (خارجية) يستعين بها المتلقي أثناء عملية التفاعل مع العناصر الجديدة وغير المتوقعة، بهدف ضمان الاستمرارية للعملية التواصلية. وهذه المصادر تشمل معلومات مختزنة، وتجارب واقعية تجعل الناس يرون العالم بطريقة معينة. ويعد ما صدق فيه من قبيل الحقائق، مثل: المعتقدات السائدة، ككون الأسباب لها نتائج، وكون المادة لا تفنى [2]، ...إلخ.

ومن مصادر التوقع التنظـــــــــيم الخاص للغة؛ حيث يتوقع النـــــــــاس في العربية على سبيل الحصر عدم التقاء الساكنين، وبناء الجملة بترتيب معين كتقديم الموصوف على الصفة ، و تقديم الفعل على الفاعل ...إلخ [3]، و غالبا ما يكون نوع النّص حافزا معينا للمتلقي في تجاوز الغموض الذي اعترى لحظة قراءته للنص . فنوع النص يعمل على إفادة المتلقي بمعايير من شأنها توجيهه الوجهة التي أرادها منتج النص له كما هو الحال في التقارير العلمية و الإدارية وشعر الحداثة المليء بالغموض الناجم عن كثرة الإيحاء والرمز، وقصص الخيال والبطولة. وللإشارة أن مصطلح الإعلامية له جذور تربطه بالتراث النقدي العربي، حيث اهتم العرب منذ الأزل بالنص (قصيدة /خطبة / مقامة ...) مراعين الأثر البالغ الذي يتركه في المتلقي له، فوصفوه بمسميات، مثل: الإثارة والإبهار والاستغراب، والاستطراف والمفاجأة، والاستفزاز، وغيرها ممّا يوحي بوجود تفاعل ايجابي/ سلبي بين النص ومتلقيه.

لكن الإعلامية عند العرب تتم على مستويين اثنين؛ المستوى الأول: يتضمن الحد الأدنى من الإعلامية، ويتحقق فيما سمّوه بالبيان، أو الإفهام ، أو الفائدة المرجوة من الكلام الذي يتوخى منتج النص إيصاله إلى المتلقي .

[1]- ينظر :روبرت دي بوجراند ، النص و الخطاب الإجراء ، تر : تمام حسان ، ص 255.

[2] - ينظر : أبو غزالة إلهام و خليل حمد ، مدخل إلى علم لغة النصي تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجراند و دريسلر، ص26.

[3] -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

المستوى الثاني : يظهر في الحد الأعلى من الإعلامية، ويتحقق فيما سمّوه بحسن البيان، أو حسن الإفهام، أو حسن الفائدة. وتكون عندئذ الإعلامية بمعنى الجدة، التنوع، الإبداع والغرابة، والخروج عن المألوف ومخالفة الواقع تعبيرا وتخييلا وطرحا وصياغة .

وإذا كانت الإعلامية عند علماء لغة النص [1] ترفع بآليات، مثل: الانقطاعات(البتر النصي أو الحذف) التي تفضي إلى نقص المعلومات، ويزداد شوق المتلقي لها، والفجوات (الفراغات النصية/ البياض) والتناقضات (عدم موافقة المعلومات الواردة لتلك المختزنة في ذهن المتلقي) فإنها عند العرب ترفع[2] بـ: التقديم والتأخير، الاستعارة، الكناية،أسلوب الحكيم، المشترك اللفظي، العنونة، التوظيف الأسطوري، الفضاء النصي، التصحيف المقصود، التورية، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح .

تتمظهر الإعلامية في النصوص الروائية موضوع الدراسة على النحو الآتي :

01- التعدّد اللغوي : تأخذ اللغة في روايات ابن هدوقة عدّة صور تعكس التّنوع الاجتماعي والثّقافي الحاصل في البنية التركيبية للمجتمع الجزائري. إذ تباينت مستوياتها بين الفصيح والعامّي، وتعدّدت أشكالها وفق مقتضى فعل الحكي ، و قوانين السّرد ، و آليات الحوار و تداعياته في النّصّ الروائي . فعمد إلى :

01-أ-لغة القرآن الكريم:لجأ ابن هدوقة في صياغة أقواله السّردية إلى بعض المفردات القرآنية التي أسهمت في تشكيل الفضاء اللغوي للرّوايات، وإضفاء عليه طابع الفصاحة والسّحر البياني، والقدرة على الخلق الفني والتّصوير الدقيق للواقع الجزائري (السياسي، الاجتماعي، والثقافي) بكل تناقضاته. من مثل قوله : لقمة سائغة [3]، راضية،مرضية[4] سيماهم في وجوههم[5]، ما تشتهيه الأنفس، وتلذ له الأعين[6] ، وغيرها من المفردات التي صاغها في معرض حديثه عن مختلف القضايا التي باتت تؤرق الفرد الجزائري ، دون إشارته إلى إطارها العام بالآية أو السورة القرآنية . محاولا إخراجها من الجو الديني المفعم بالقداسة إلى الجو السياسي، والاجتماعي اليومي ذي الصلة بالواقع المعيش . فسعة الثقافة الدينية لابن هدوقة وتنوّعها في نصوصه الروائية بين صريح ومضمر، تنمّ عن اهتمامه البالغ بمثل هاته النصوص الإعجازية في بلاغتها ومعانيها، وإدراكه أن لها وقعا كبيرا في نفسية المتلقي، فتثير لديه الشوق، وتدفعه نحو

[1] -أبو غزالة إلهام و خليل حمد ، مدخل إلى علم لغة النصي تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجراند و دريسلر، ص 159.

[2] - ينظر : محمد عبد الرحمن ، أبعاد الإعلامية و أثرها في تلقي النص ، دراسة نظرية تحليلية رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية ، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا ، 2007م ، ص 61-79.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 305.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 90.

[5] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 276.

[6] - المصدر نفسه ، ص 214.

الفضيلة، لاسيما أنها تتحكم في عقل الإنسان السوي (قارئا /متلقيا) ووجدانه، فتؤثّر على سلوكه العام، فينساق وراء أهداف الكاتب و مقاصده .

01-ب- اللغة التاريخية:تعدّ الرواية متخيلا سرديا، يضم بين ثناياه قضايا تاريخية ذات صلة بشخص ما، أو موقف معين، أو حدث بارز، أو نقطة تحوّل في حياة الأفراد أو الجماعات. فقط إذا كان المؤرّخ يهتم بجمع الأحداث والتوثيق لها، متحريا في ذلك الدقة والموضوعية، فإن الروائي لا يعيد سيرورة الحدث التاريخي، وإنّما يستدعيه للنّظر في بعض جوانبه التي يطالها الإبهام والغموض والضّبابية، وللوقوف على دواعي التوتّر والصراع بين مختلف أطراف تلك الحقبة التاريخية، بهدف تشخيصها، ثم علاجها. فروايات ابن هدوقة تتأسس على التاريخ المحلّي من خلال الإشارة إلى الثورة التحريرية كالذكرى المئوية للاستعمار الفرنسي[1]، والإشارة إلى أبطال المقاومة الشعبية الجزائرية كالأمير عبد القادر[2] والشيخ المقراني [3]، وبعض المحطات النضالية التي طبعت الحقبة الاستعمارية وما بعدها كأحداث أكتوبر ونوفمبر و ديسمبر [4]، و رجال الإصلاح كالشيخ ابن باديس [5]، الشيخ العقبي [6]، الشيخ البشير الإبراهيمي [7]، و التاريخ الأجنبي؛ العربي منه والغربي. إذ أشار ابن هدوقة في رواياته إلى خيبات أمل الشعب العربي المشرقي والمغربي وانكساراته المريرة عبر مختلف المراحل التاريخية المتعاقبة، من خلال الوقوف عند بعضها كالانتكاسة العربية في حرب خزيران عام 1967م و حرب الخليج [8]، ...، أو الإشارة إلى بعض الزعماء السياسيين العرب كزعيم حزب الدستور التونسي الشيخ عبد العزيز الثعالبي، والمغامر العربي شكيب أرسلان صاحب جريدة الأمة العربية، والزعماء الثوريين كعبد الكريم الخطابي، والأمير خالد، وسعد زغلول، وغيرهم.[9]

في حين التاريخ الغربي ، تمت الإشارة إليه في المتون الروائية، من خلال ذكر بعض الشخصيات الأجنبية ذات الطابع الاستبدادي الاستدماري كالمسيو ألبير[10] و بوردو[1] . وأخرى مسامحة ذات مواقف إنسانية نبيلة كسان لوي، لويس

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 269-284.

[2] - المصدر نفسه ، ص 58.

[3] -المصدر نفسه ، ص 110.

[4] -المصدر نفسه ، ص 11-13.

[5] -المصدر نفسه ، ص 58.

[6] -المصدر نفسه ، ص 60.

[7] -المصدر نفسه ، ص 69.

[8] - المصدر نفسه ، ص 269-272.

[9] - عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 100-109.

[10] -المصدر نفسه ، ص 49.

ماسينيون آلازار، وسان أوغيستان (الأب الروحي للصليبيين).[2] وأخرى ثائرة ذات مواقف بطولية ثابتة منادية بالحرية و التحرّر ورافضة لأشكال العبودية و الاستعباد، كشخصية شي غيفارة[3].

يظهر أن اللغة التاريخية في روايات ابن هدوقة امتزجت باللغة السردية في قالب درامي يعكس الرغبة الحقيقية في العودة إلى الماضي للنظر في مضمون بعض الأحداث التاريخية من خلال إحياء ذكراها، وعرض محتواها، ثم تحليله وإعادة تأسيسه بصيغ فنية جديدة تمهد لمرحلة جديدة ذات علاقات وطيدة، يمتزج فيها الذاتي بالموضوعي، والشعري بالتاريخي، والدرامي بالتمثيلي. فابن هدوقة عمل على آلية استدعاء النص الغائب، وإخراجه من سياقه التاريخي الصرف إلى سياق جديد ميزته التّخييل والدّفقة الشعرية دون المساس بدلالته الأصلية. فهو من خلال هذا الاستحضار يؤسّس لميلاد وعي جديد بالماضي، وببعض محطاته التاريخية الحافلة بالانتصارات والانكسارات، والنكبات والأزمات . فلم يكن هدفه تمجيد الماضي، وإضفاء عليه طابع القداسة ، و الهالة الأسطورية ، بل إعادة قراءته قراءة تخييلية جديدة تقوم على أسلوب التداعي ، والاسترجاع ، والمحاكاة الساخرة ، والمشاهدة الفعلية للحدث السردي ، والعمل بمقتضى مخزون الذاكرة القومية والوطنية، والتحوّل الشخصي المفاجئ، والتداخل الضميري بهدف بلورة وعي القارئ /المتلقي وإيقافه على بعض الحقائق التّاريخية الهامة، والأسرار المغيّبة (بالفتح) عند المؤرّخين أنفسهم، ولم تجدر الإشارة إليها من قبل الروّاة، وأصحاب الرّواية التاريخية لجسامتها وتأثيرها الفعلي على الوضع الأمني والسياسي والاجتماعي والثقافي بالجزائر المستقلة .

01-ج –اللغة الفصحى: تظهر على مستوى الفعل السردي/ الحكائي بالدرجة الأولى؛ لأنّ طبيعة النص تفرض ذلك . وأحيانا يظهر هذا المستوى اللغوي الفصيح في الحوار بين الشخصيات، أو بين الشّخصية وذاتها، لاسيما إذا كانت هذه الأخيرة مثقفة، وصاحبة مشروع ثقافي حامل لأفكار ورسالة معينة، تريد تجسيد مضمونها على أرض الواقع. وتلك خصوصية كل شخصية روائية حالمة حاملة لفكر إيديولوجي ما؛ فالرواية أحوج إلى هؤلاء المتكلمين الذين يوظفون لغتهم الخاصة لإظهار انتماءاتهم الفكرية والمذهبية، والتعبير عن رؤاهم، وتطلعاتهم الاستشرافية المستقبلية. ويتجلى هذا المستوى اللغوي في روايات ابن هدوقة جميعها، وفي مقدمتهم رواية " نهاية الأمس "، وما حصل مع المعلم البشير تلك الشخصية المثقفة التي تؤدي حواراتها باللغة الفصيحة، خاصة الحوارات المنولوجية (الداخلية) التي يفكرّ فيها البشير كبطل روائي مثقف يريد إحلال تغيير جذري بالقرية ، فيقول في نفسه ساخطا على الحالة المتردية و الوضع المزري بصوت مرتفع : « يكفي أن لا تجد الفكرة الصحيحة في الإبان ليضيع عالمك من بين يديك»[4] الفكرة الصحيحة هي هذه:« أعن من في حاجة إلى إعانتك ولا تقل:لا تعن من ليس في حاجة إلى إعانتك. اكتف بالأولى هي الأساس

---

[1] -المصدر نفسه ، ص 306.

[2] - المصدر نفسه ، ص 309-310.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 88.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص22.

وهي سرّ حياتك في هذا الوجود.»[1] ثم يواصل حديثه الداخلي متهكما ساخرا من نفسه: « " صرت فيلسوفا " ... رويدا أيها التفاؤل ! إن السرور المفرط بسعادة موهومة قد يكون حمقا. لا يكفي أن تكون غايتي واضحة وطريقي إليها مستقيما، عليّ أن أتبصّر في وضع خطواتي فأضعها حيث لا انزلاق ولا انحراف، وإلّا ذهبت الغاية وضاع المسعى سدى»[2] فلغة هذا المقطع السردي تنبئ بحالة الطبقة الفقيرة غير المثقفة في قرية نائية اشتدت عليها الرزّايا والمحن وتعكس البعد الإيديولوجي للبطل (البشير) الشخصية المثقفة الثائرة على حياة القرويين البائسة، وتطالب بحياة أفضل لهم .إذ يظهر على ملامحها ذات التغيّر الاضطراري وفق الحالة الآنية لفعل السرد /الحكي أنها متشبعة بأفكار العقيدة اليسارية الحالمة بغد أفضل ، و الرافضة لأشكال الظلم و القهر و المعاناة . فالرواية تقوم على معجم لغوي يعكس ظروف الحياة الريفية القاهرة ، و يعبر عن حجم مأساة المثقف اليساري بها الذي وقع في حيرة من أمره : « ترى ماذا يفعل ؟ أيذهب إلى المقهى ؟ و من يدري أنه يجد به ماء ؟ أو لعله مغلق، إن الساعة تقترب من التاسعة . فكر برهة و هو واقف أمام مرآة المغسلة و الشمعة بيده ، ينظر إلى تجاعيد جبينه التي زادها التعب عمقا وانكماشا دون أن يراها. وأخيرا قرر أن يذهب إلى المقهى فإن لم يجده مفتوحا فلابد أن يجد بعض السكان هناك يتسامرون كعادة القرويين. ولابد أن يجد من يرشده إلى العين أو يجلب له ماء عليه وأن يعود نفسه الاتصال بالسكان من الآن ولأي سبب وإلّا طغت عليه العزلة التي طالما ركن إليها في حياته حتى صارت له خلة بل طبيعة لا تستقيم حياته بدونها. ووجد في طلبه الماء ليلا من الناس ضربا من الشعبية التي ستقربه إليهم و تزيل عنهم هيبة الاختلاط به»[3] فهذه اللغة نقلت لنا حقيقة معاناة الطبقة المثقفة ببيئة ريفية قاسية لم يذق سكانها طعم الحياة السعيدة ، ولم يتنعموا بنور الفجر الساطع (الاستقلال و الحرية) .

01-د-اللغة العامية : وظف ابن هدوقة اللهجة العامية في رواياته لارتباطها الوثيق بالفئات الاجتماعية الموجودة في الواقع لاسيّما تلك التي تعاني التّهميش، وعدم الاعتراف بها على مستوى السلّم القيمي للمجتمع . فجاءت العامية كشكل لغوي، وكلون تعبيري أخضعه ابن هدوقة للتهذيب، وضمّه متقطعا بين ثنايا الفصحى ، بهدف الارتقاء بالمستوى العامي إلى المستوى اللغوي الفصيح في قالب ثنائي تجاوري ، يسمح بحدوث التّفاعل بينهما ، فتظهر الملفوظات العامية على سطح النص الروائي ، و يتحرّر هذا من الهيمنة المطلقة للغة الأحادية . وللإشارة أن حضور العامية في هذه النصّوص الروائية لا يمثل قضية فكرية وجودية تعالج إشكالية العامي و الفصيح ضمن نسيج لغوي محكم ، بل يشكل فضاء لغويا رحبا قائما على الازدواجية اللغوية والمرونة والتداخل التركيبي في حدود الحفاظ على قداسة اللغة الأم. و يبرز هذا المستوى اللغوي (العامية) عندما يبدأ الحوار أو الوصف ويتوقف السّرد؛ إذ يحيل الراوي الكلمة

---

[1] -المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[2] - المصدر نفسه ، ص22.

[3] - عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص31.

للشخصيات لكي تعرب عن حالها أو تتحاور فيما بينها، مبدية وجهة نظرها نحو قضية معينة، محدّدة الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها .

عاد ابن هدوقة إلى سجّل العامية الجزائرية الثري ، فغرف منه أشكالا تعبيرية تنم عن السياقات التي عاشت فيها شخصياته الروائية حياتها الاجتماعية ، أو واقعها بشتى أحواله ، وتغيراته بحدّة و كثافة . ونجد في مطلع هذه الأشكال التعبيرية :

***الأغنية الشعبية**: وظف ابن هدوقة الأغنية الشعبية في سياقات مختلفة من رواياته وفي مواطن سردية متداخلة ، كما هو الحال في بعض النصوص التراثية كالسيرة الشعبية (الهلالية ، سيف بني يزن ،...) و القصص العالمية الشهيرة (كألف ليلة و ليلة) و قصة (إساف و نائلة)، و بعض الأساطير القديمة (أسطورة أوديب ...) . و هي في مجملها مقطوعات شعرية ، متنوعة المضامين ، تتماشى وواقع الشخصية الروائية ، و تعبر عن انفعالاتها ، و تعكس مواقفها وردود أفعالها، نحو قول الراوي : « افرحي يا أم الوليد الفرح جاك يا لالا !» « جبناها من رووس الجبل...» « قدمت ربي و النبي محمد من قدم الله لا يخيب على شيء .» «يو ، يو ، يو !...»[1] تتحول هذه الأغنية إلى صدى حقيقي للواقع الجزائري ذي الطابع الريفي، فترسم أجواء الاحتفال الجماعي (العرس)، وتعكس صور التلاحم والتضامن في مثل هاته المناسبات السّارة . فتمسي القرية على وقع ضربات البندير، ودوي الطلقات النارية التي تعم الأرجاء ، فتسود السعادة ، وتعم المحبّة، وتقوى وشائج العلاقات الأسرية. و في هذا تنفيس للقارئ فيخرج من نطاق الذاتية الضيق، وينفتح على عالم الآخر [الذات الجمعية] فيتفاعل معه ويقاسمه الشعور ذاته.

***الشعر الملحون**: يتحول هذا اللون من الشعر إلى صدى حقيقي للذات التي تعاني العزلة والتهميش، فيستقرئ عذاباتها، وانكساراتها تحت وطأة الظلم، والقهر وسلطة الإقطاع من خلال ما تلقيه كلماته من هموم وأشجان الفرد الريفي الذي يتعذب في صمت وغربة دائمين. إذ يقول البشير يائسا على حاله ومستغربا واقع الرّيف المزري: يا

شمعة ربّي بلاك بضي الليل و أنا يي ربـــــــــي بلانـــــــــي بقاعدك

اتمسّات الشمس و اضياق المغرب و طاح الليل على امحاني و اضراري [2]

فيمتزج هذان البيتان الشعريان في نسيج الخطاب الرّوائي، ويلتقي الحداثي بالتّقليدي، ويتفاعلان في جوّ فني مشحون بالرّمزية ، وبالإيحاء الدرامي المكثف، الذي يثير انتباه القارئ / المتلقي ، فينتابه القلق والتوتر، وتتولد لديه الرغبة في معرفة ما يجول بخاطر البطل (البشير)، والظروف التي نشأ في خضمها هذا القول الشعري، والنتائج التي سيسفر عليها هذا الصراع الذاتي الوجداني في قالبه الدرامي المميّز .

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد،ص 139.

[2] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 140.

***المثل الشعبي** : وظّف ابن هدوقة الأمثال الشّعبية السّائرة للتعبير عن مواقف –مهما كانت طبيعتها –الشّخصيات الرّوائية من قضية ما، أو موضوع معين، مثل: « راح في كيل الزيت»[1]، « يد الزار في يد المزار»[2] «الغابة بوذنيها »[3] وغيرها من الأقوال الشعبية المأثورة التي يريد تفعيلها، واتخاذها أداة فنية للكشف عن رؤية اجتماعية شعبية بسيطة للواقع المعيش ، جسّدتها شخصيات وفق منظور سردي تخييلي أضفى عليها العفوية في الطرح و الصياغة الفنية، وحقّق بينها الألفة، والتلاحم في شتى الظروف والأحوال، وأكدّ انتماءها لبيئته المحلية و ولاءها لخصوصياتها. فهو يدرك أهمية المثل الشعبي عند المتلقي ، و فاعليته في نفسيته، لاسيما أنه يجسد الحياة الروحية لمختلف الطبقات الشعبية، خاصّة الضعيفة والفقيرة منها التي في غالب الأحوال تظهر اليأس، وتعيش البؤس والشقاء والحرمان .

*** الألفاظ اليومية المتداولة**: زاوج ابن هدوقة في رواياته بين صيغ الكلام اليومي المعتاد، المحلّي منه، نحو: "شوية " "إني عيانة" [4]، "بطلت السرح"[5] "رايح ، جاي واش" والمعرّب، نحو: "بون جور"، "الفيلاج"[6]، "الدوبل بلا " "تريكو"[7] "كومندان"، "نو مادموازيل"[8] بهدف إشراك القارئ وإثارة انتباهه، وإدخاله في الجو النصي ليتفاعل معه تفاعلا ايجابيا مصحوبا بالتوتر والحيرة والاستغراب، فيزداد لهفه بالقراءة، وشوقه إلى كشف خبايا التجاويف السردية. وللإشارة أن توظيف اللهجة العامية الشّعبية بأشكالها التّعبيرية في الروايات لا ينفي عنها شعريتها و جماليتها الفنية على المستوى الشكلي و المضموني ، بل على العكس من ذلك إذ يضفي عليها مسحة فنّية سحرية جمالية ناجمة عن آلية التعدد اللغوي بمستوييه (الفصيح و العامي) التي تمنح النص عامة ، و الروائي خاصة الثراء الثقافي و التّنوع اللساني وتحقق بعده الواقعي .

01-ج- اللغة الشعرية : استخدم ابن هدوقة اللغة الشّعرية بهدف تكثيف الدلالة النصية ، و توفير مساحة ملائمة للشخصيات الروائية لكي يعرض كل منها وجهة نظره . و يعبّر عن رغباته ، و مشاعره النفسية الدفينة . فالرواية في جوهرها بناء سردي تتخلّله عناصر جمالية تسيطر على جمهور القراء ، و تستخدم سحرها البياني لخلق درجات التوتر القصوى للتأثير على نفسيتهم . تظهر شعرية اللغة الروائية في كثير من المقاطع السردية ، على غرار المقطع السردي

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص47.

[2] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص27.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص280.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس، ص ص 75،225.

[5] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 133.

[6] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص ص 30،66،196.

[7] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص ص56،74.

[8] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص ص 10،47.

الذي يصف فيه الراوي الحالة النفسية ، و الشعور العاطفي المتبادل بين إحدى شخصياته ، نحو قوله : « ... عندما رأته حيّته بابتسام :- على سلامتك يا عايد ! ردّ عليها التحية و أغلق الباب وراءه – فأتت إلى ملاقاته برشاقة و خفّة و الابتسام يكسو وجهها الجميل و قبّلته على خدّه ! امتلكته الدهشة ! لم ينتظر ذلك منها تماما ! ... أتشرب قهوة ؟ بكل سرور ... إذن لم تعد من أجلي ! عدت من أجل القهوة فقط !... لم أعد من أجل القهوة فقط ... احلف ! كلماتها الجريئة أبهجته و أدهشته معا! ... انصرفت لتعدّ القهوة ... و راح يحلم ... إن الكلمة العذبة تفتح في لحظة المنغلق من الآمال ! ما أحلاها كلمات لاقته بها كما يلاقى الظمآن بالماء الفرات ! أحس عايد أن شيئا يتدفق حياة حالمة يجري في عروقه . أحس أيضا كأن نداء خفيا يصل إلى وجوده الداخلي ، آتيا من عيني حجيلة ! هناك عواطف لا يصل العقل إلى إدراكها . يدركها الشعور وحده بمنطقه الخاص ... ليس سهلا عليه أن يصدّ تلك الرغبة الجامحة التي وتّرت جميع جسمه ، و جعلته يترنّح سكرا بأنوثة هذه الفتاة الحسناء التي يملأ حسنها و شبابها الدنيا ! لكن من أين له أن يختار ؟ عليه أن يقتل غريزته الجنسية أمامها ... و راح يقرص الأماكن الحساسة من جسمه ليخفف من رغبته ... تكلمه : عدت إلى كآبتك من جديد ! صوت عذب شفاف جنسي ...نعم صوت جنسي ، يهز بعنف منابت رغبته . لابد أن يقاوم ...إنها تتحدث إليه بصوت حنون كأنه يناديه ! لابد من المقاومة ... إنها فتاة غريبة ! كل كلمة منها تبعث في النفس ألف إثارة ! ...أحس كل غرائزه تتجه إليها ، تحتضنها ، تمتص منها كل مقومات أنوثتها !... »[1] اعتمد ابن هدوقة في تشكيل هذا المقطع السردي على الدوال ذات الإيماءات الموحية ، و الانزياحات البلاغية المجسدة للرؤى والمضامين، والكلام المقتضب الذي يثير القلق، والجمل القصيرة المولدة للتوتر، المكتنزة بالايحاءات مع الاستغناء عن الروابط الشكلية بين الجمل، والإكثار من الجمل الاسمية التي تقرّ المعنى، وتثبته في ذهن المتلقي لها،... وغيرها من العناصر الشعرية التصويرية الفنية التي تشد انتباه القارئ إلى إمكانية الكشف عن العوالم النفسية لمختلف الشخصيات ، من خلال شعرية السّرد، وعذوبة الصّياغة الفنية، وجمالية الطّرح الداخلي المنقطع النظير لمشاعر الشخصية المقيدة بالأعراف و التقاليد ورغباتها المكبوتة .

<u>01-د- اللغة التقريرية</u> : وظف ابن هدوقة لغة سردية وصفية تقريرية تحاكي الواقع الفعلي للشخصيات الروائية، قادرة على التصوير الزمكاني، والحدثي، إذ تمكنت من تشخيص الواقع المزري (التاريخي، السياسي، الاجتماعي والثقافي). فضلا عن تصويرها مشاعر الشخصيات في بعديها الزمكاني والإيديولوجي. فتمكنت لغته من الاقتراب من الواقع المعيش لتلقي بظلالها على بؤرة الصّراع، ولحظات التوتر الناجمة عن مختلف التناقضات التي عرفتها جزائر العهد الاستعماري وما بعده . فجاءت لغة الروايات – في معظمها – تقريرية مباشرة ذات هدف إصلاحي لتمرّر للقارئ/المتلقي عدّة قضايا عالقة، أملا في تبصيره بحيثيات الواقع الجزائري عشية الاستقلال، وإيقافه على حقائق الأشياء التي لم يولها سجل التاريخ العناية الكافية . فتنتابه الدهشة والاستغراب، ويصاب بالتوتّر الشديد جرّاء الاصطدام غير المتوقع في حسبانه، فيزداد شوقه بالقراءة، والتطلّع إلى معرفة المزيد عن خلفيات تلك الحادثة، أو الشّخصية، أو

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص98-104.

القضية محل الجدل والنقاش، نحو قول مسعودة واصفة حالها:« ابني الشهيد، أبوه قدور. هو الوحيد الذي أعرف أباه. أقول كل شيء . كل شيء !« أكتوبر» أنطقني! أكتوبر الجزائر ... كنت أراه قبل أن يصل! ...أكتوبر أنطقني.أكوام الزجاج التي ملأت الأنهج. أدخنة الغازات والسيارات، والبنايات المحترقة أزيز الرشاشات والبنادق والدبابات ذكرني في 11 ديسمبر وأياما أخرى ... لكن دماء أكتوبر سالت في الشارع الذي بنته الرذيلة والنسيان! دماء ديسمبر سالت في الحلم الأخضر! (الاستقلال) ذلك هو الفرق! لابد أن لا ننسى هذا.أكتوبر أنطقني، أقول كل شيء، ثم أذهب إلى مكة أغسل عظامي وأيامي!...»[1].

01-ه-لغة العنف: استعـــــــــــــــــان ابن هدوقة بالمعجم اللغوي السّوداوي الشائع بين أوساط الفئة الاجتماعية ذات التفكير المحدود، والتي تعاني اضطرابات نفسية وحالات لاشعورية، وليدة خلفية تاريخية و سياسية محضة. فأخذ حقل العنف الخفي في الروايات نصيبا وافرا من الصور، والممارسات العديدة، كالسب والشتم والقدح، نحو: (أعداء الله) [2] أو تشويه سمعة الشريك، نحو قوله (أيتها الوقحة)، (إنها فاجرة) [3]، أو إطلاق النكت والسخرية للتقليل من قدراته ومكانته ، نحـــــــــو قوله : (رأس الكلب ..لا ترد ، رأس البغل) [4]، أو صيغ الاحتقار، نحو: تي توا [5]، نحو: هيا امش [6] أو ألفاظ الطرد من رحمة الله ، نحو: لعنكم الله أيها الشياطين ، عليك و عليه اللعنة [7]، وغيرها من أشكال العنف اللفظي التي يريد بموجبها ابن هدوقة إعطاء فرصة للشخصيات الروائية جميعها لتبدي رأيها ، و تعرب عن موقفها دون أيّ إقصاء أو تهميش، وإثارة انتباه القارئ ، فيصاب بالقلق ، وتضطرب مشاعره ، ويزداد تعلقه بالمحتوى القضوي للنص الروائي .

02-الانزياح[8]: يعد الانزياح ظاهرة بلاغية فنية قديمة لها مكانة بارزة في الدراسات الألسنية والأسلوبية الحديثة ، التي تولي عنايتها باللغة الشعرية المتجاوزة لنمط العادة والمألوف. فهو تقنية فنية يلجأ إليها المبدع لنقل تجاربه الإبداعية

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص11-13.

[2] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح، ص9.

[3] - المصدر نفسه ، ص ص 138، 307.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 332.

[5] -المصدر نفسه ، ص 32.

[6] -المصدر نفسه ، ص 34.

[7] -عبد الحميد بن هدوقة ،بان الصبح ، ص 28، ص 138.

[8] - أو العدول : يعني الميل أو الخروج عن النظام اللغوي المعتاد (الأصلي) . أو التغريب : مصطلح شكلاني روسي يقصد به تغريب لغة النص الأدبي من خلال الخروج على ما هو معتاد و مألوف لصدم المتلقي ، و كسب تفاعله مع النص . فيصبح المألوف غريبا في نظر المتلقي من خلال آلية التّنويع الفني . أو الانحراف ، و التجاوز و الالتفات و خرق السند و إخراج القول عن غير مخرج العادة ، و غيرها من المصطلحات البلاغية القديمة .

وممارساته التخييلية إلى القارئ / المتلقي ، بهدف إبهاره ، و شده لعمله الفني، و تحقيق غايته المنشودة ، من خلال خاصية الخرق للاستعمال العادي للغة (للنظام اللغوي المعتاد) و تحقيق الممارسة الجمالية ، فيشحن اللغة أو الخطاب بطاقات أسلوبية جمالية تحدث تأثيرا خاصّا في نفسيته .

حظي هذا المصطلح باهتمام بالغ من قبل اللغويين والبلاغيين القدامى والمحدثين (الأسلوبيين). ففي اللغة يعني الذهاب والزوال، نحو قولهم :« زاح الشيء يزيح ، إذا ذهب »[1]، والتباعد والتنحي ، نحو قولهم:« انزاح انزياحا ، فهو منزاح والمفعول منزاح منه ، و انزاح الشيء : زاح : ذهب و تباعد، وانزاح عن مقعده تنحى عنه و تباعد.»[2]

وفي الاصطلاح ، يعني الخروج عن المألوف و المعتاد، وتجاوز للسائد و المتعارف عليه و العادي. و هذا ما أشار إليه البلاغيون العرب و القدامى ، في مقدمتهم الجاحظ ، الذي أشار ضمن كتابه (البيان و التبيين) إلى وجود استعمالين للغة: الاستعمال العادي العام والاستعمال الجمالي الفني الخاص؛ فأمّا الأول فيقترن بطبقة العامة، وغرضه إفهام الحاجة و تبليغ المقصد. وأمّا الثاني ، فغرضه البيان البليغ. ويتميز هذا المستوى بمبدإ اختيار اللفظ ، و ينفرد بالتجويد والتماس الألفاظ و تخيّرها.[3] ويسميه بعضهم بالمجاز لكونه تجوّز للحقيقة . فالسّكاكي مثلا يرى أن المجاز : « هو الكلمة المستعملة في غير ما تدل عليه بنفسها دلالة ظاهرة استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها ، مع قرينة مانعة من إرادة ما تدلّ عليه بنفسها »[4]؛ أي في غير معناها الظاهر الأصلي الذي وضعت خصيصا له . يستعمل عبد القاهر الجرجاني لفظ (العدول)إشارة إلى الانزياح، إذ يقول :« الكلام ضربان ؛ ضرب أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده. ولكن بدلالة اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، فلذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ، و مدار هذا الأمر على الكناية و الاستعارة ، و التمثيل .»[5] و ضرب ثان تصل به إلى المقصد بالمعنى الظاهر للفظ ، دون الحاجة إلى معرفة موضعه في اللغة أو النص أو الخطاب . فهو يرى الانزياح أساس الشعرية و جوهرها ، إذ يقول :« هذا الضرب من المجاز ، على حدته كنز من كنوز البلاغة ، ومادة الشاعر المغلقة ، و الكاتب البليغ في الإبداع و الإحسان و الاتساع في طرق البيان ».[6]

---

[1] -ابن فارس ، مقاييس اللغة ، ص 39.

[2] -عمر أحمد مختار ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، ص 1014.

[3] -ينظر : عمر بن بحر الجاحظ ، البيان التبيين ، تح و شرح : عبد السلام محمد هارون ، ج2، ط3، مصر 1968م ، ص 8.

[4] -أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي ، مفتاح العلوم ، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العلمية ،1971م،بيروت، ص 509.

[5] -عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح: محمد شاكر ، ص 228.

[6] - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح: محمد شاكر ، الصفحة نفسها.

و قد أشار ابن جني إلى المعاني التي يحققها الانزياح ، بقوله : :« ... و إنّما يقع المجاز و يعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة ، و هي الاتساع و التوكيد و التشبيه . فإن عدم تلك الأوصاف كانت الحقيقة البتة .. »[1] أي المحضة الظاهرة للعيان دون تلفيق أو التواء أو مواربة .

وفي التنظير اللغوي اللساني الغربي الحديث نجد أن الكلمة déviation[2] التي ظهرت في فرنسا في القرن الخامس عشر الميلادي مأخوذة من الكلمة اللاتينية déviatio التي تعني الانحراف عن الطريق .[3] أو الابتعاد عن المسلك المحدّدة معالمه. وكان أول من اهتم بهذا المصطلح (جان كوهين) عند حديثه عن لغة الشّعر ضمن كتابه "بنية اللغة الشعرية " الذي صدر عام 1966م، عالج فيه ثنائية المعيار والانزياح[4] متأثرا في ذلك بأسلوبية شارل بالي وشارل برونو و غيرهما. إذ يقول في خضم حديثه عن مفهوم الشعر:« إنّه انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها هو انزياح »[5].

ويعرفه (م- ريفاتير) بقوله:« إنه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر»؛ أي حصره في حدود الظاهرة الأسلوبية، دون الأسلوب. لكن في حقيقة الأمر هو:« انحراف عن قاعدة ما »[6] بل هو:« انزياح لساني يتناسب مع بعض الانحراف عن القاعدة »[7]، المعهودة أو المألوفة عند جمهور القراء أو المتلقين، فتكون عندئذ خرقا للنظام اللغوي اللساني الشائع و المتواضع عليه؛ أي تجاوزا لمعيارية الاستعمال اللغوي من خلال كسر إحدى قواعد الاستعمال العام للغة، المشتركة بين أطراف المعادلة الكلامية (التخاطبية)، ما يضفي على النص/الخطاب(الكلام عامة) لمسة سحرية أو ظاهرة أسلوبية ذات قيمة جمالية، وبعدا فنيا يعكس خصوصيات الذات المتكلمة .

وفي العالم العربي نجد مصطلح "الانزياح " أكثر شيوعا ، و تداولا في الدراسات النقدية المعاصرة رغم تعدد الترجمات وتباين وجهات نظر أصحابها النابعة من إيديولوجيات مختلفة. بداية من أصحاب المبادرة في طليعتهم عبد

---

[1] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[2] -الانجليزيون يميلون إلى مصطلح écart ، و فعله écarter بالفرنسية ، يعني النسج أو التقطيع .

[3] - ينظر: يوسف و غليسي ، مقال (مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية و متغيرات الكلام الأسلوبي العربي) ، مجلة علامات ، العدد : 64، مج :16، ص 190.

[4] -للإشارة أن مصطلح الانزياح ذاته عرف في العالم الغربي (أوروبا) عدة تسميات نابعة من ايديولوجية معينة (صاحبها) ، نحو : التجاوز عند فاليري ، الانحراف عند سبيتزر ، الاختلال عند رينيه و أوستين وارين ، الإطاحة عند بايتار ، المخالفة عند تيري ، الشناعة عند رولان بارت ، الانتهاك عند كوهين ، خرق السنن و اللحن عند تودورف ، العصيان عند أركون ، و التحريف عند جماعة "مو" (ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 100-101.)

[5] -جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ،المغرب،2014م،ص6.

[6] -عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ،ط3،الدار العربية للكتاب ،ص 82.

[7] -صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، ط1،دار الشروق، القاهرة،1998م، ص 154.

السلام مسدي، عبد الملك مرتاض، حميد الحمداني، ومحمد عزّام وغيرهم ممن آثروا الانزياح على غيره من التسميات كالمجاوزة عند أحمد زويش، واللاعقلانية اللغوية عند عبد الله حمادي ، و الانحراف عند صلاح فضل، وغيرها من المصطلحات التي تنم عن تأثّر أصحابها بوجهة نظر النقاد الغربيين الحداثيين ، و تشبعهم بأفكارهم و إيديولوجياتهم .

يعدّ عبد الملك مرتاض الانزياح :« مروقا (خروجا) عن المألوف في نسج الأسلوب بخرق التقاليد المتواضع عليها بين مستعملي اللغة. فكأنه خرق للقواعد المدرسية المعيارية للأسلوب، وتكون الغاية من وراء الاستعمال الانزياحي توتير اللغة لبعث الحياة والجدة والرشاقة والجمال والعمق والإيثار والاختصاص وما إلى هذه المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبي عن موضعه».[1] بهدف تحقيق شعرية اللغة، وجمالية النص/الخطاب، والابتعاد عن النّمطية والمعيارية والدلالات المعجمية كثيرة التداول والشيوع، فتكون الدّهشـــــــة والإثارة، وتحدث المفاجأة بكسر أفق توقع القارئ/المتلقي .

2-أ –

أنواع الانزياح: إن ظاهرة الانزياح [2] لا تقتصر على جزء معين من أجزاء النص دون الأخرى، بل تشمل عناصر البنية التركيبية للنصّ جميعها. وبقدر ما تكون في مطلعه الاستهلالي (العنوان / الفاتحة النصية) تكون في نهايته. وعلى إثر هذا تنقسم الانزياحات إلى نوعين رئيسين [3] تنضوي تحتهما بقية الأنواع .

2-أ-1- الانزياح الاستدلالي (الدلالي): وهو الذي يتعلق بجوهر الوحدة اللغوية، أو بدلالتها كالاستعارة، المجاز الكناية والتشبيه ،... أي كلّ ما يميز اللغة الشعرية عن اللغة الطبيعية أو الجمالية الفذة عن المعيارية السائدة . وهذا النوع هو الأشهر والأكثر دلالة وتأثيرا في المتلقي/القارئ؛ لأنه :« يخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية ؛ كمثل وضع الفرد مكان الجمع ، أو الصفة مكان الاسم ، أو اللفظ الغريب بدل المألوف. »[4]

---

[1] -عبد الملك مرتاض ، شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي،1994م، ص 130.

[2] -يأخذ الانزياح عدّة صوّر تتنوع حسب الحقل الدلالي للكلمة .

[3] غالبا ما يصعب علينا الفصل بين هذين النوعين من الانزياحات ؛ لتداخلهما و ترتب أحدهما عن الآخر:

***الانزياح من المادي إلى المعنوي** : مثل كلمة (الجدال) مأخوذة من الجدل الدال على شدة فتل الحبل ، و قوة إحكامه ، ثم أصبحت تطلق على الخصومة ، و شدّة التخاصم في الرأي .

***الانزياح من المادي إلى المادي لعلاقة مكانية جامعة** : مثل كلمة (المطامير) كانت تطلق على تلك الحفرة التي تهيأ خصيصا لتخزين المؤن (طعام ، حبوب ، ذخيرة الحرب) ، ثم أصبحت تطلق على السجون و أماكن التعذيب إبان العصر العباسي .
* **الانزياح من المادي إلى المادي لعلاقة زمانية جامعة** : مثل كلمة (العشاء) ذات علاقة وطيدة بالزمان (بداية الليل) ثم أطلقت على صلاة العشاء . و العلاقة بينهما واضحة ، حيث أن الصلاة الأخيرة تؤدى في أول الظلام من الليل .

***الانزياح من المادي إلى المادي لاشتراكهما في جزء من المعنى** : مثل كلمة (السوق) كانت قديما تطلق على الصداق أو المهر ، حيث أن العرب قديما كانوا يسوقون الإبل و غيرها من الماشية إلى أهل الزوجة إعرابا لهم عن مهرها . ثم انتقل مدلولها إلى موضع البيع و الشراء .(ينظر : رجب عبد الجواد إبراهيم ، دراسات في الدلالة و المعجم ، دار غريب للطباعة و النشر ، 2001م ، ص 105-109.)

[4] -صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، ص 212.

وظف ابن هدوقة عدّة صوّر شعرية غنية بالدلالة والإيحاء من شأنها تحقيق الدهشة والاستغراب لدى القارئ/المتلقي لخروجها عن السنن المتواضع عليها و المألوف و خرقها للمعتاد والسائد، منها نذكر :

الاستعارة المكنية[1] métaphore : نحو قول الراوي:« أخذت الشمعة تلتهم ما بقي من عقبها . فأتى بشمعة أخرى ثم بدا له أن ينام و يترك الشمعة الأولى تستنزف ما بقي من دهنها إلى النهاية . ومرت فترة من الوقت كانت عيناه مغمضتين . و لما فتحهما وجد الحجرة غارقة في الظلام .»[2].حيث شبه الشّمعة بكائن حي غريب هائج يأتي على الأخضر واليابس معا دون تمييز بين النافع و الضار ، فحذف المشبه به (الكائن العجيب) ، و أبقى على صفة من صفاته ، تتمثل في الفعل (تلتهم) . و الأمر نفسه بالنسبة لقول الراوي : «الحجرة غارقة في الظلام» فهي تخييل يتجاوز حدود المألوف؛ حيث شبه الحجرة بالسفينة أو القارب التي حذفها لإحداث صدمة لذوق القارئ/المتلقي، وتجاوز معارفه أو مكتسباته القبلية بوجود قرينة لغوية دالة (غارقة). وقوله: «أقتلع الذكريات من رأسي ، وأرمي بها على السرير المقابل»[3]، وقوله:«... الموت يقترب من سرير الأب المهاجر»[4]، وغيرها من الاستعارات المكنية التي زادت المعنى قوة ووضاحا، وقربته إلى الأذهان، وذلك بتجسيد المعنوي وتقديمه في شكل محسوس .

التشبيه[5] simile: نحو قول الراوي على لسان الشاعر شعيب أبي مدين الأندلسي :

---

[1] -الاستعارة في اللغة تدل على رفع الشيء و تحويله . و في الاصطلاح تعني استعمال كلمة أو معنى لغير ما وضع له ، أو جاءت له لوجود شبه بين طرفيها (المستعار له " المشبه " و المستعار منه "المشبه به" . أو هي تشبيه حذف أحد طرفيه (المشبه به)، لوجود قرينة دالة عليه (المستعار) . أنواعها :-مكنية – تصريحية – تمثيلية : مثل لكل جواد كبوة .

[2] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 46.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص8.

[4] -المصدر نفسه ، ص 26.

[5] -التشبيه في اللغة هو عقد مقارنة بين شيئين يشتركان في صفة واحدة ، و يزيد أحدهما على الآخر في هذه الصفة بواسطة أداة التشبيه . و هو أنواع :*التشبيه التام : هو الذي استوفى الأركان جميعها ، مثل : محمد كالأسد في الشجاعة .

*التشبيه المؤكد: هو ما حذف منه أداة التشبيه ، مثل: محمد أسد في الشجاعة .

*التشبيه المجمل :هو ما حذف منه وجه الشبه ، مثل : محمد كالأسد .

*التشبيه البليغ : هو الذي حذف منه وجه الشبه و أداة الشبه ، مثل : محمد أسد .

*التشبيه المرسل : هو الذي تذكر فيه أداة التشبيه ، مثل : محمد قوي كالأسد .

*التشبيه المفصل : هو الذي ذكر فيه وجه الشبه ، مثل : محمد قوي كالأسد في شجاعته .

بالإضافة إلى :

*التشبيه التمثيلي : هو الذي ترتبط فيه صورتان بأداة التشبيه . مثل قوله صلى الله عليه و سلم : « مثل المؤمنين في توادّهم و تراحمهم كمثل الجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر و الحمّى»رواه مسلم

تحيا بكم كل أرض تنزلون بها كأنكم في بقاع الأرض أمطار[1]

وقوله :« البنت كخبز الخميرة تنتفخ بسرعة»[2]، وقوله مشيدا بأهمية العلم وضرورة العمل به:« العلم بلا عمل كالشجرة بلا ثمر»[3]، وقوله:« ... الدشرة أصبحت كأرجل الحمام –ماذا تعني ؟ -أصبحت جرداء عريانة »[4]وقوله:« الكلام الطيب كالشجر الطيب»[5] دلالة على كثرة الانتفاع وطول البقاء؛ فالكلام تبقيه حلاوته و طراوته متواترا بين الأجيال راسخا في الأذهان، و الشجرة يبقيها ثمرها على قدر وفرته، وجودة مذاقه شامخة مصانة على مرّ الأزمان .

ويقول الراوي في موضع آخر أكثره سخرية وتهكما واستصغارا بحياة البادية:« لكأنه حمار ينهق ! إن عقول هؤلاء (القرويين) كعقول الضفادع »[6]. فهذه التشبيهات ساهمت في التأثير على المتلقي وإقناعه، وإشراكه في شعور المبدع من خلال استثارة مختلف العواطف والانفعالات، وتنشيط خياله بالصور المتداعية، وإحياء اللاشعور الفردي والجمعي في نفسيته فيقوى إحساسه بالموضوع التمثيلي، ويزداد شعوره بقضايا الواقع المطروحة.

الكناية métonymie[7] : وردت بصورة محتشمة في الروايات إلّا ما ذكر عابرا ، نحو:« يساقون إلى الجنة بالسلاسل»[8]، كناية عن ضعف عقولهم، وقلّة بصيرتهم . إذ اعتادوا حياة الذل و الإهانة والصغار، وألفوا الضرب بالركل و بأعقاب البنادق. و« سحابة صيف ، غمة خير»[9] كناية عن المواساة ، والتضامن في وقت الشدائد و المحن.

---

*التشبيه الضمني : هو الذي ترتبط فيه صورتان دون أداة التشبيه ، نحو قول المتنبي : من يهن يسهل الهوان عليه ---- ما لجرح بميت إيلام.

*التشبيه المقلوب : هو جعل المشبه مشبها به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى و أظهر ، مثل : شوك الأسى.

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 242.

[2] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 105.

[3] -المصدر نفسه ، ص 217.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 154.

[5] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 73.

[6] -المصدر نفسه ، ص 67.

[7] -الكناية عند اللغويين هي لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له ، مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته . وهي أنواع: كناية عن صفة ، مثل : فلان يده طويلة ، و كناية عن موصوف ، مثل : بنت البحر ، و كناية عن نسبة ، مثل : هذا بيت عز و شرف .

–الكناية أبلغ من التصريح عند الجاحظ ، و أبلغ من الإفصاح عند عبد القاهر الجرجاني .

[8] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 137.

[9] -المصدر نفسه ، ص 92.

و« القرية النائمة »[1] كناية عن انعدام ضروريات الحياة المعيشية و الحضارية. و« حراق بطني و لا فراق وطني»[2] كناية عن روح الانتماء والاعتزاز بالوطن الأم. تقول دليلة مجاهرة بالفاحشة :« لم أسجل معه هدفا»[3] كناية عن الندم عند تضييع الفرصة المحيّنة ، والتفريط في عدم إشباع الغريزة الجنسية . و قول كريمو لها :« لست أول فتاة تحبل»[4] كناية عن عدم الاكتراث بحالتها الصحية ، ومشاعرها العاطفية ، وإحساس أمومتها من جهة ، والتهرب من المسؤولية من جهة أخرى. و« الشجرة لا تهرب من عروقها»[5] كناية عن الثبات والمقاومة. و« إذا ضحكـــــــــــــــــت المدرسة بكى الجامع»[6] كناية عن التعارض القائم بين القديم والجديد أو الرجعية والتقدمية . ما زاد المعنى قوة ووضوحا وقرّبه إلى أذهان المتلقين، بهدف تثبيته في نفوسهم. فابن هدوقة يسعى إلى تغطية المعنى الحقيقي بهذا الستار التخييلي الشفاف لدعوة المتلقي /القارئ إلى ضرورة اكتشاف المعنى المتواري وراء المعنى المجازي. ما يجعله يشعر حينئذ بلذة القراءة و رغبة الكشف عنه، وتفكيك عناصره ، والتدّرج في رصفها تمهيدا للوصول إلى المعنى المقصود وذلك استنادا إلى خلفيته المعرفية التي يثيرها الخيال من عناصر ثقافية، وعادات مجتمعه وتقاليده ليصل إلى المبتغى فيتم المعنى ويحصل الغرض.

02-أ-02-الانزياح التركيبي (اللغوي): فهو يتعلق بتركيب الوحدة اللغوية مع نظيرتها في السياق الذي ترد فيه،سياقا قد يطول أو قد يقصر. أي من خلال تقنية الربط بين الدوال بعضها ببعض على مستوى العبارةأو الجملة، أو التركيب الجزئي (الفقرة)، أو التركيب الكلي (النص) ويشمل هذا النوع مختلف التراكيب اللغوية والأسلوبية من تقديم و تأخير حذف وذكر، تكرار وإحصاء؛ أي يتصل« بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات.»[7] وحذف بعضها وكل ما من شأنه تغيير نمط اللغة المعتاد، أو خرق القانون التركيبي للعبارة أو الجملة .

لجأ ابن هدوقة في رواياته إلى توظيف ظواهر انزياحية على مستوى بنائها اللغوي أحدثت تنوّعا دلاليا ، و أضفت عليها طابعا فنيا جماليا مميزا، منها نذكر :

---

[1] -المصدر نفسه ، ص 14.

[2] -المصدر نفسه ، ص 69.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 22.

[4] -المصدر نفسه ، ص 91.

[5] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 15.

[6] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 14.

[7] -صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، ص 211.

***التقديـــــــم و التأخيـــــر**: يمثل عنصر التقديم والتأخير عاملا مهما في إثراء اللغة الشعرية، وإغناء التحوّلات الإسنادية التركيبية في النص الروائي. فيكسب دلالاته المرونة و الحيوية ، و يشدّ انتباه القارئ ، و يزيد من حرصه على التأمل في البنية التركيبية للنص / الخطاب ، قصد القبض على مختلف الدلالات المخفية بين ثنايا السّياق اللغوي غير المعهود في نظره ، نحو :« لي درس في الحادية عشرة ...»[1] « من هؤلاء يا حضرة الشيخ ؟»[2] « اخرص أنت»[3]

« زوجك أين هو؟»[4] « شابان كانا ممتدين على الرمل بالقرب من مكاننا»[5]

« بالأمازيغية يسمون الشيخ " أمغار " ، أي الماء غار»[6] « اهبط يا ابن الفاعلة ، قلت لك»[7] « سأكلمه أنا شكرا»[8] «يحيّرك لماذا؟»[9]

« دفعت أنا ثمنها»[10]

« بالأظافر نقش أيامه بالسجن!»[11] « حير عايدا مقتل الطالب»[12]

فالأصل في هذه التراكيب اللغوية أن تكون على هذا النحو :

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 08.

[2] - المصدر نفسه ، ص 26.

[3] -المصدر نفسه ، ص 197.

[4] -المصدر نفسه ، ص 200.

[5] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 10.

[6] - المصدر نفسه ، ص 21.

[7] -المصدر نفسه ، ص 163.

[8] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 63.

[9] -المصدر نفسه ، ص 171.

[10] -المصدر نفسه ، ص 221.

[11] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 18.

[12] -المصدر نفسه ، ص 89.

« درس لي في الحادية عشرة ...»

« يا حضرة الشيخ من هؤلاء ؟» لإظهار اللباقة في الكلام و إبداء الاحترام. «
أنت اخرص » « أين هو زوجك
؟» « كانا شابان ممتدين على الرمل بالقرب من
مكاننا»

« يسمون الشيخ " أمغار " بالأمازيغية ، أي الماء غار» «
قلت لك : اهبط يا ابن الفاعلة » « أنا سأكلمه
شكرا» « لماذا يحيّرك ؟»
« أنا دفعت ثمنها» «
نقش بالأظافر أيامه بالسجن!»

« حير مقتل الطالب عايدا »

وقد تعدّدت أغراض التقديم و التأخير بتعدّد صيغه اللغوية، نحو: التشويق إلى الكلام المتأخر، الاهتمام بأمر المقدم التشاؤم، المدح، الذم، الإهانة، التعظيم، الحيرة والتعجب، الإثارة والتشويق، التفاؤل، التخصيص بالخبر الفعلي ،والقصر لتأكيد الخبر على المخبر منه، ولفت الانتباه،... وغيرها من الأغراض البلاغية التي أثْرت الدلالة النّصية، وساهمت في تنوّعها، ورفعت مستوى الإعلامية عند المتلقي لها من خلال هذا التركيب الإسنادي غير المتوقع الذي أثار في نفسيته المفاجأة والانتباه والتشويق .

***الحذف**: يعد الحذف تحوّلا في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويهيئه لملء الفراغات أو الفجوات النّصية عن طريق استحضار النص الغائب، أو الاستعانة بمبدإ التأويل المحليّ الذي تقتضيه العملية الإبداعية في سدّ الفراغ النصّي. فهو يحقق الجمالية النصيّة، ويبعد النص عن التّلقّي السلبي ، باعتماده أسلوب الإخفاء، والإرجاء، والاستبعاد ما يضمن التعددية الدلالية، والانفتاحية النصية على آفاق غير محددة المعالم. فالنص الروائي باعتماده أسلوب الإشارة والتلميح بعيدا عن التصريح والتحديد المسبق يحقق الانفتاح والاستمرارية، ويعطي القارئ فرصة المشاركة في إعادة بنائه (إنتاجه) وفق معرفة جديدة ترقى بالمستوى التعبيري للنص، وتشدّ انتباه القارئ/المتلقي، وتؤثر في نفسيته بالإقناع والتشويق ، و أحيانا بالخيبة و الإحباط عندما يُخرق(بفتح الراء) أفق توقعه أو انتظاره .

عمد ابن هدوقة في رواياته إلى تقنية الحذف أو الفراغ النصّي لما له من إمكانات جمالية وأسلوبية تظهر على المستوى السطحي للنص، فتثير ردود أفعال الجمهور، وتزيد من استعداده لسدّ تلك الفراغات، أو الانقطاعات بالتأويل، الذي يخفّف من حدّة درجة الإعلامية . نحو : « ألم يكن ... لقد اهتدى فعلا إلى الطريق الصحيح».[1]

« و الأرض الطيبة ... إنّ الأراضي الفقيرة يملكها الفقراء يا صاحبي».[2]

« توهم أنك ... ».[3]

« اذهبي ... سوف تعرفين».[4]

« غلاظ بشكل ... أرغمونا على الركوب في سيارتهما ... مقاومتي لم تفلح».[5]

« إن مات ...».[6]

« هو أشجع البشر وأكرمهم وأذكاهم وأطهرهم وأشرفهم... إلى آخر أفعال المبالغة التي تتعلق بالسجايا والفضائل».[7]

« تتسع جدران السجن – تتسع... ».[8]

لقد ساهمت هذه الفراغات النصية في تحقيق أغراض الروائي الفنية والفكرية ، والحضور الفعلي للقارئ الذي يستعد نفسيا لتأويل النص/ الخطاب، وتقبّل مضمونه المطلق المفتوح ذي الدلالات المتنوعة التي تحقق الثراء النصي، وتزيد من مستوى طاقته الإيحائية، وقدرته التعبيرية ذات الطابع الجمالي والفني.

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 21.

[2] -المصدر نفسه ، ص 148.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 29.

[4] - المصدر نفسه ، ص 33-34.

[5] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 11.

[6] -المصدر نفسه ، ص 13.

[7] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص85.

[8] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 114.

*** التكرار** [1]: يعد التكرار ظاهرة أسلوبية تقوم على إعادة تراكيب لغوية متعدّدة على مستوى الحرف أو الكلمة أو العبارة صوتيا أو إيقاعيا. وتسهم في تغيير النسق اللغوي، وتعيد إنتاجه ضمن نصوص جديدة . تُظهر شعرية اللغة ذات الطاقة الإيحائية ، و التعبير الرمزي المكثف . يشكل التكرار بؤرة النص الدلالية لما له من فاعلية لغوية تبعث على الإحساس بالمتعة الفنية ، واللذة القرائية . فهو يتضمن إمكانات تعبيرية تغني المعنى ، فيتسع نطاق تأويله، ويكتسب دلالات إيحائية مكثفة وقيمة جمالية تميزه عن سائر المعاني؛ لأنه يقوم على نبرة صوتية مميزة ، و إيقاع موسيقي له أثره البالغ على نفسية القارئ/المتلقي؛ حيث لا يقتصـــــــــــــــر على الدلالة المرتبطة بالصيغة والتركيب اللغويين في النص فحسب، بل يتعدى ذلك إلى المستوى الصوتي المرتبط بالبعد الإيقاعي المؤثر في المتلقي ، فيصاب بحالة شعورية تتحكم في مشاعره، وردود أفعاله نحو التواتر غير المسبوق للفظة أو العبارة النّصّية. فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد هذه الظاهرة الفنية تحضر في رواية "نهاية الأمس " على مستويين اثنين؛ على مستوى الكلمة، حيث عمد ابن هدوقة إلى تكرار لفظة "أكتوبر " أكثر من مرة في مواضع متفرّقة من الرّواية ، دلالة على أنّها جسدت مرحلة الانطلاق الفعلي للتعدّدية الحزبية، و بداية بوادر التغييرات الجذرية التي لاحت في أفق جزائر الحزب الواحد. فتكراره لهذه الكلمة له وقع انفعالي وجداني على نفسية المتلقي . فتحول على إثرها شهر أكتوبر كبداية فعلية للخصب والخير والبركة والنماء إلى هاجس حقيقي يؤرّق الإنسان الجزائري ، ويعكس همومه النفسية ومتاعبه اليومية جرّاء القصف و الدمار وسياسة الإتلاف ، والتخريب الكلي للممتلكات الحكومية وغير الحكومية. إنه الثورة بوجهها الحقيقي، وببعدها الرمزي. وعلى مستوى العبارة، نحو قول مسعودة، الفتاة الجزائرية الحائرة الواقعة بين طرفي نقيض؛ السلطة والشعب : « أكتوبر أنطقني»[2] التي تكرّرت ثلاث مرات في المقطع السردي ذاته . لتجسّد مواقف البطلة مسعودة من أحداث أكتوبر 1988م ، و تعكس تصوّراتها المستقبلية لجزائر ما بعد أكتوبر ، بأسلوب صريح يتسم بالبساطة والوضوح والصدق الفني للتجربة الشعورية والابتعاد عن التكلف و الغرابة والإغراق في الخيال . فلغتها (مسعودة) ذات دلالات نفسية عميقة ، و طاقة إيحائية انفعالية تعبر عن مواقفها الثابتة من تغيّرات الحاضر ، و تداعيات الماضي بذكرياته السعيدة والأليمة. فابن هدوقة يسعى– من خلال هذه التقنية الأسلوبية – إلى تكثيف دلالات النص الروائي الإيحائية، وإثارة انتباه القارئ/المتلقي ، و تحريك ذهنه نحو اكتشاف المعنى المقصود، و إعطاء النص ذاته بعدا جماليا فنيا تأثيريا بتحقيق بنائه العضوي، واللغة بعدا وظيفيا (الشق الاستعمالي لها) و رمزيا مكثفا يحدث انفعالا وجدانيا لدى المتلقي ويستوعب هموم الذات الإنسانية واضطراباتها الشعورية واللاشعورية، ويضمن الانفتاح والتعددية القرائية والاستمرارية النصية .

05-ب-06- الموقفية situationalité :

[1] - التّكرار (بفتح التاء) : التكرير في اللغة يعني الرجوع و الإعادة ، و في الاصطلاح يعني : الإتيان بعناصر مماثلة في مواضع مختلفة من النص . أي ذكر الشيء مرّة بعد مرّة . و يكون على مستوى الحرف أو اللفظة أو العبارة .

[2] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 11،13.

أ-في اللغـــــة العربية: الموقفية في اللغة مأخوذة من الفعل (وقف): يقف: وقوفا، وموقفا، والجمع منه: مواقف. والوقوف خلاف الجلوس، حيث وقف بالمكان وقفا ووقوفا فهو واقف. والجمع منه : وُقف و وقوف. والموقف[1] : الموضع الذي تقف فيه حيث كان. وتوقيف الناس في الحجّ : وقوفهم بالمواقف .[2] والمصدر الصناعي منه (الموقفية) دلالة على رعاية الموقف. حكى ابن السكيت – ذات مرة- عن الكسائي قوله : ما أوقفك ها هنا ، و أيّ شيء أوقفك ها هنا ؟ و أيّ شيء صيّرك إلى الوقوف ؟ [3] أي أجبرك و جعلك تلزم مكانك . و يُقال امرأة حسنة الموقفين ؛ أي الوجه والقدم، أو العينين واليدين وما لابدّ من إظهاره . و الموقف من الفرس: الهزمتان في كشحيه ، أو نقرتا خاصرتيه وما يراه الرّاكب منه.[4] ويقال: فرس شديد الموقفين؛ كما يقال: شديد الجنبين و حبط الموقفين إذا كان عظيم الجنبين .[5] وعليه فالموقف هو الموضع ومحل الوقوف، أو السكون بعد الحركة للاهتمام بكل غريب (ظاهرة/ حادثة/ واقعة) يستدعي التّركيز، وشدّة التأمّل في ظاهره وباطنه ، ويلفت الانتباه و يشدّ الأنظار، و يستهوي النفوس .

ب-في الاصطلاح: يختلف مفهوم الموقفية في الاصطلاح باختلاف مجالات العلوم الإنسانية التي يهتم علم اللغة النصي بنصوصها ، وتناول ظواهرها الفنية بالقراءة الكاشفة و التحليل المعمّق بهدف استخلاص نتائج لغوية متطورة تتواءم والوضع السائد وقابلة للاسترجاع ، وإعادة الإحياء .

فعلماء النفس يرون أن مفهوم الموقفية يتجلى في شدة الحفاظ على النفس والعناية الصارمة بها من خلال تفعيل مختلف الوظائف النفسية، والتركيز على ضرورة تحقيق أهدافها. فهم يعبرون عن الموقفية بغرس مختلف المشاعر والعواطف في الفرد ، و بث روح التفاؤل و الأمل في النفوس الضعيفة. وفي نظرهم أن رعاية الموقف النفسي السليم لدى الإنسان ينبغي أن تتسم بالثقافة المثالية السائدة داخل الأسرة والمجتمع مع ضرورة مراعاة عاملي الاحترام والإنسانية. فالإنسان في سنواته المبكرة يتأثر لاإراديا بالتجارب والخبرات العاطفية، ومختلف التحولات البسيكولوجية التي يعيشها أو يعايشها عن قرب. والنجاح في رعاية الموقف النفسي المتوازن (السليم) يتم من خلال وضع برنامج تكاملي معلوم الأهداف يستدعي الصحة النفسية كعامل تكيف إيجابي مع ضغوط الحياة، ورهانات الوضع السائد وحتمية البقاء ، ومشروعية كسب العيش الأفضل .[6]

---

[1]-هناك موقف اختياري ناجم عن شعور و قوة إرادة – و موقف متحفظ ناجم عن قناعة اعتقاد – و موقف حازم ناجم عن حالة نفسية أو ظرف يستدعي ذلك.

[2] -ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مج9، ص 360.

[3] -إسماعيل بن حماد الجوهري ، الصحاح ، ص 168.

[4] -علي بن إسماعيل بن سيده ، المحكم و المحيط الأعظم في اللغة ، ج6، دار الكتب العلمية ، بيروت ،2000م ، ص 578-579. و الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، ص 774. و الجوهري ، الصحاح ، ج4، ص 168.

[5] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج9، ص 360.

[6] -ينظر : حميد بن خيبش ، أطفالنا ... و الرعاية النفسية ضمن الموقع:www.alislah.ma، الاسترجاع ، نوفمبر ، 24، 2012م.

ولا يكاد يخرج مفهوم الموقفية عند علماء الاجتماع من استمداد التعاضد القائم بين علم النفس و التربية والصحة والأدب والفن بصفة عامة ؛ بدليل أن الذكاء الطبيعي، والفطنة الموهوبة تغذيهما جذور متوازنة من الأسس المختلفة بهدف تحقيق درجة الكمال السوي خدمة للجماعة والمجتمع.[1] والتربويون– خصوصا– يبذلون كل جهدهم، ويُسخّرون كل طاقاتهم لإعداد الفرد من كل النواحي (نفسيا، سلوكيا، سوسيولوجيا، وثقافيا) وتفجير كامل طاقته الإبداعية وإعانته على التأقلم مع الجو السائد بوسط عيشه ، وذلك لا يتأتى إلّا بتضافر جهود البيت و المدرسة ومختلف دور المعرفة ومراكز التقويم السلوكي الرامية إلى تقويم الإعوجاج، وتعزيز روح المبادرة الخيرية الحسنة، وتشجيع الرغبة في التطلع والابتكار ومواكبة التطور العلمي الحاصل على الأصعدة جميعها. أما الفلاسفة، فيرون أن مختلف الظواهر والحوادث لا تخضع للموقف الطبيعي فحسب؛ اعتمادا على الحواس في التمييز بين الأشياء، بل هي في أمس الحاجة إلى موقف علمي [2] كدليل تكتشف به، وتحلّل بناء على قوانينه، وتحكم إلى النتائج العلمية الدقيقة المستخلصة من تلك الحادثة أو الظاهرة ،..

الموقفية في علم اللغة النصي تعني مجموع العوامل والوشائج التي تربط النص بموقف ما نحو واقعة/حادثة معينة سواء أكان موقفا حاضر أم قابلا للاسترجاع و أنّه نادرا ما تتحقق تأثيرات مقام سياقي معين بدون حدوث التوسط ؛ أي مدى تغذية المرء أو تشبعّه بمعتقداته ، و أهدافه الخاصة بالنموذج الذي يقيمه للموقف الاتصالي الحالي[3]؛ أي هي-في نظر علماء اللغة المعاصرين- كل ما من شأنه أن يجعل النص – مهما كان نوعه- ذا علاقة وطيدة بالموقف الاتصالي المصاحب للحظة الكتابة أو القراءة أو المشاهدة، أو المعاينة. يرى دي بوجراند أن العوامل النفسية والاجتماعية لها دور كبير في إبداع النص والتأثير فيه، ولا يمكن بحال إغفالها في تحليل النص، إذ يقول : « ينبغي للنص أن يتصل بموقف ما تتفاعل فيه مجموعة من المرتكزات والتوقعات والمعارف. وهذه البيئة الشائعة تسمى سياق الموقف.»[4] ويتعلق معيار الموقفية«بالسياق الاجتماعي والثقافي، ويعني أن يكون النص موجها للتلاؤم مع حالة أو مقام معين بغرض كشفه، أو تغييره. وقد يكون الموقف الذي يحمله النص مباشرا يمكن إدراكه بسهولة، وقد يكون غير مباشر ويمكن استنتاجه. ويفترض هذا العنصر وجود مرسل و مرسل إليه .»[5] والموقف عند علماء لغة النص يندرج ضمن أنواع السياق الأربعة ، موضحة على هذا النحو :

---

[1] -ينظر : عبد الله بن محمد المعتاز ، الفطنة موهبة تحتاج إلى رعاية ضمن الموقع:www.alukah.net ،الاسترجاع ، نوفمبر ، 24، 2012م.

[2] -ينظر : فؤاد زكريا ، المعرفة و الموقف الطبيعي للإنسان ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، ط1، الإسكندرية ، 2005م ، ص 48-53.

[3] -ينظر : روبرت دي بوجراند ، النص و الخطاب و الإجراء ، تر : تمام حسان ، ص104.

[4] - المرجع نفسه ، ص 91.

[5] -إبرير بشير ،مفهوم التبليغ و بعض تجلياته التربوية في التراث اللساني العربي، مجلة التراث العربي، 2003م ، ص 26.

أ- السياق اللغوي: وهو « حصيلة استعمال الكلمة داخل نظام الجملة متجاورة وكلمة أخرى.»[1] فمثلا كلمة "عين " لها دلالات متعددة حسب السياق الذي ترد ضمنه، فتطلق على العضو، ومصدر الماء، والجاسوس وهلمّ جر.

ب-السياق العاطفي: هو الذي يحدد طبيعة استعمال الكلمة بين الاستعمال الموضوعي والعاطفي . فكلمة " ذئب" مثلا قد تستعمل موضوعيا كدلالة على الحيوان المفترس، لكن في سياق آخر لها علاقة بالغدر والخيانة والمكر والخداع.

ج-السياق الثقافي : يقتضي هذا السياق « تحديد المحيط الثقافي والاجتماعي الذي يمكن أن نستخدم فيه الكلمة .»[2] فالكلمة حين تستعمل تدل على المستوى الثقافي والاجتماعي لمستعملها؛ أي تعكس شخصيته وسلوكاته، وردود أفعاله . فمثلا : كلمة " عقيلة " أرقى مكانة من كلمة زوجة .

د-السياق الموقفي: نعني به « الموقف الخارجي الذي يمكن أن تقع فيه الكلمة.»[3] أو الجملة أو النص بصفة عامة . فهو يدل على العلاقات الزمانية و المكانية التي يجري فيها الكلام .

الموقفية عند العرب القدامى : تناول العرب القدامى الموقفية بعدة صيغ ؛ منها : لكل مقام مقال أو مطابقة الكلام لمقتضى الحال، أو المقامية[4] ودلالة اللفظ على معنى خارج ملازم للمعنى الذي وضع له، وهذا معروف لدى المتكلمين من البلاغيين و الفقهاء الأصوليين و الفلاسفة بدلالة الالتزام .[5]

وقد كان الجرجاني أوّل من جعل الموقفية قاعدة متينة يبنى عليها الكلام (شعرا/نثرا)، وعليها يقوم التحليل اللغوي والدلالي والتداولي لمختلف النصوص. إذ يقول في نظرية النظم: « إن هذه المزايا في النظم، بحسب المعاني والأغراض التي تؤمّ [تجمع]؛ وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليست لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق. ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها من بعض.» [6] فهو جمع الأسس النصية التي بها يتشكل الخطاب/النص من ربط نحوي (اتساق)، وتماسك دلالي (انسجام)، وقصدية صاحب الكلام، وموقفية المتلقي منه ودرجة تقبله له، والغرض العام من كل مدونة كلامية. كل هذا – في نظره- يحقق النظم الذي نوّه إلى

---

[1] -أحمد محمد قدور ، مبادئ اللسانيات ، ص 355.

[2] -أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ص 71.

[3] - المرجع نفسه ،ص 71.

[4] -ينظر : محمد خطابي ، لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، المركز الثقافي العربي ، ط1، بيروت ، 1991م ، ص115-119.

[5] -ينظر : أحمد بن إدريس شهاب الدين أبو العباس القرافي ، شرح و تنقيح الفصول في اختصار المحصول في الأصول ، تح: مكتب البحوث و الدراسات، مطبعة الأمانة ، ط1، القاهرة ، 1987م ، ص 25 و ما بعدها .

[6] -عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تح: عبد الحميد هنداوي ، ص 64.

ضرورة وضعه الموضع الذي عهدته العرب، حيث يقول:« اعلم أن ليس النّظم إلّا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك ، فلا تخلّ بشيء منها.»[1] وهو ما أكده اللسانيون المعاصرون، إذ رأوا أن عمق الانسجام / التماسك الدلالي و قوته و تأثيره يصرف اهتمام المتلقي إلى جهة العلاقات الخفية التي تنظم الخطاب ، و تولد فيه المفاهيم التي تجعله حدثا اتّصاليا[2]؛ أي أن الترابط النحوي والتماسك الدلالي معياران لا يخلو منهما أي نص/ خطاب. فهما يلتصقان بهما التصاقا ذاتيا، ويحققان ترابطا كليا يصنع التلاحم بين المبنى والمعنى، والتناغم بين الصوت والإيقاع ، والتناظر بين الصور و الدلالات .

وبناء على ما سبق، يظهر أن العرب قديما تناولوا الموقفية في مؤلفاتهم، وعبروا عنها تعبيرا غير مباشر بصيغ مختلفة، نحو : مقتضى الحال [3] أو الدلالة الالتزامية، ولكل مقام مقال، ومطابقة المقال للمقام، وإلقاء المقال ليناسب المقام، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، ولكل رسالة مناسبة، ولكل واقعة حديث،... وغيرها من الصيغ المتواترة التي تثبت أن للموقفية دورا بارزا في عملية الفهم والتحليل والتفسير. وتقتضي هذه الأخيرة البحث في العلاقة القائمة بين النص والسياق المحيط به؛ أي مختلف الظروف الخارجية التي ساهمت في تشكيله. فالعلاقات بين الجمل في متتالية نصية تشمل العلاقات الداخلية من ترابط نحوي وتماسك دلالي، وامتداداتها الخارجية أي العالم الخارجي المحيط بالنص، ثم تشكل في النهاية سياقا خاصا للنص ينفرد به عمّن سواه، وتتوجه على ضوئها دلالة نصية مغايرة لسابقاتها؛أي أن عملية الإحاطة بعالم النص الخارجي مرحلة أولية و أساسية لفهم النص و تأويله . فهو يعين المتلقي على حصر التأويلات الممكنة للنص، ويوجه فعل القراءة المنتجة نحو ما يعزز تماسك البنية النصية شكلا ومضمونا ولغة ودلالة.

وبالعودة إلى المدوّنة قيد الدّراسة، نجد نصوص ابن هدوقة اتّخذت أشكالا سياقية متنوعة، موضحة في كلّ رواية على حدة وفق الطرح الآتي :

***رواية " ريح الجنوب "** : نشأت هذه الرّواية ضمن إطار عام، روّجت له عدّة ظروف، أحاطت به لحظة الكتابة والتأليف ، مبينة على النحو الآتي : **01- السّياق الزمكاني** : هي أول رواية جزائرية مكتوبة بالعربية ناضجة فنيا ، تعكس حالة واقع معيش مزر. جرت أحداثها بإحدى قرى الرّيف الجزائري ، قرية المنصورة تحديدا . وقد تمّ تدوينها بمدينة الجزائر ، بتاريخ الخامس من نوفمبر عام سبعين ، تسعمائة و ألف ميلادية (5نوفمبر 1970م) ، الموافق لليلة السّابع و العشرين من رمضان عام تسعين ،

[1] -المرجع نفسه ، ص 60.

[2] -ينظر : محمد خطابي ، لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ،ص 05-06.

[3] -يطلق عليه حاليا الدلالة السياقية .

ثلاثمائة و ألف هجرية (27 رمضان 1390ه). فهي إحدى وجوه الإبداع الأدبي لمرحلة ما بعد الاستقلال . قامت على نظام زمني تقابلي (ثنائي) : الماضي # الحاضر ، و الحاضر # المستقبل .

02-السّياق الاجتماعي : ساهمت في إنتاج هذه الرواية عدّة قضايا اجتماعية شائكة، منها قضية الأرض، وبداية الصراع حول من يخدمها ؟، ومن هو أحقّ بها ؟ و المرأة في مواجهة عالم الهيمنة الذكورية (الرجل)، رغبة منها في الحرية والتحرّر من سياسة القيود التي تديرها قوانين العرف، ومختلف العادات والتقاليد التي تميّز الرّيف عن المدينة وما ينجم عنها من مظاهر التكافل، والتضامن الاجتماعي الرّيفي، كمراسيم الزواج والجنازة بالقرية؛ أين يكثر الحديث عن مسألتي الحلال والحرام، وينقسم الحاضرون إلى مؤيد ومعارض قناعة أو تواضعا أو كبرا بدافع الانتماء الأسري لاسيما أن الجزائر في هذه الفترة تفشت فيها الطبقية، وتفاقمت فيها حالات الفقر والبؤس، ومظاهر الشقاء والحرمان والتّفاوت المعيشي. ما أجبر الحكومة الجزائرية على سنّ قوانين من شأنها تحقيق العدالة الاجتماعية ، كقانون الإصلاح الزراعي ، أو الثورة الزراعية التي بدأت بوادرها تلوح في الأفق .

03-السياق الثقافي : كتبت في جوّ يسوده الجهل والأمية والتخلّف الفكري نتيجة مخلفات الفعل الاستعماري، إذ لم يتبق من الروافد الثقافية في الجزائر سوى المساجد والزوايا التي اقتصر بعضها على التّعليم القرآني، والإرشاد الديني . واتّجه بعضها الآخر إلى إقامة المآتم، والتشجيع على نشر الخرافات والبدع، وإيهام العامة بضرورة الانقياد لرجل الدين والتسليم المطلق بالغيبيات التي كثيرا ما تكون مستوحاة من عالمهم الغيبي الافتراضي .

*** رواية " نهاية الأمس"** : نشأت هذه الرواية ضمن : **01-سياق زمكاني**: كتب ابن هدوقة هذه الرواية بالجزائر في يوم الثامن من جويلية سنة أربع وسبعين و تسعمائة و ألف ميلادية . فهي رواية واقعية جرت أحداثها بقرية نائية تعاني التهميش و الإقطاع ، و شتى مظاهر الاستغلال . صاغها ابن هدوقة في قالب سردي وصفي درامي ، يعكس طبيعة الصّراع القائم في الريف الجزائري حول الملكية الفردية ، و تغليب المصلحة الخاصة على العامّة . **02-السياق الاجتماعي** : نشأت في أحضان واقع اجتماعي مزر، حيث الفقر والمجاعة، والظلم الذي فرضه النظام الإقطاعي الجائر ، و ظهور الطبقية ، و البرجوازية التي سعت بكل ما تملك من قوة ونفوذ إلى عرقلة مشروع النظام الاشتراكي ، القاضي بتحقيق التنمية المستديمة على مستوى القرى و المداشر. و تحقيق مبدإ تكافؤ الفرص بين القرويين أنفسهم في العيش الكريم ، والعمل الشّريف ، ومحاربة استغلال القوي للضعيف، وبعض عادات القرويين البالية ، وبعض معاملاتهم الشاذة للغرباء (أهل المدينة).

03-السياق الثقافي : جاءت هذه الرواية لتعبر عن الفوارق غير الطبيعية بين سكان المدن، والبوادي؛ حيث المدني يتنعم بأسباب السعادة و العيش الكريم ، و القروي يعاني الويلات ، ما يزيد من قساوته ، و تخلفه الفكري الذي تنعكس آثاره على سلوكاته و أفعاله اتجاه المرأة التي منعت من الخروج للتعليم ، أو حفظ القرآن الكريم، كأدنى طلب مشروع في حقّها.

فالرواية كانت صدى لعدة قضايا، منها: المثقف وغير المثقف، الهوية وصورة الآخر التي استهوت فئة من المجتمع الجزائري، فانسلخ أفرادها عن مبادئهم وقيمهم، وانصهروا في بريق الثقافة الأجنبية.وكذا مسألة التعارض القائم بين القديم والحديث (الجامع والمدرسة)، وانقسام الجمهور القروي بين مؤيد ومعارض،... فهي محاولة نثرية فنية جادة في سبيل إقامة إصلاح شامل للرّيف الجزائري .

***رواية "بان الصّبح "** : هيأت أرضية هذه الرواية عدّة ظروف، وقضايا سياسية، واجتماعية وثقافية ودينية موضحة على النحو الآتي : **01-السياق الزمكاني**

: كتبت هذه الرواية في فترة زمنية غير محدّدة المعالم . فقط هناك إشارات نصية تحصرها في نهاية السبعينات ، بعد رواية " نهاية الأمس " مباشرة ، و تحديدا سنة 1980م . جرت أحداثها بمدينة الجزائر العاصمة ، محاولة تجسيد صورة حية لحياة الجزائر الاشتراكية . **02-السياق الاجتماعي** : أسهمت بميلادها عدّة قضايا اجتماعية لاحت بظلالها في أفق جزائر العهد المتناقض ذي الوجهين، الاشتراكي واللبيرالي، نحو: تفاقم ظاهرة الفقر المدقع بمحاذاة الغنى والثراء الفاحش، ظهور الطبقية ، انصهار الملكية الجماعية في نظيرتها الفردية، النّزوح الرّيفي الهائل نحو المدينة، ما أسفر على عدة مشاكل ظلت عالقة كالاكتظاظ ، ظهور أمراض اجتماعية خطيرة مثل السّرقة، والتعدّي على أملاك الآخرين جهارا نهارا، المخدرات والشذوذ الجنسي عند فتيات المدينة[التحرّش الجنسي في الحمام ،...] ، فأصبح عالم المدينة مخيفا ينذر بالخطر المحدق بسكانه؛ إذ عمت الفوضى بعد النظام والاستقرار، وساد التفكير الشعبوي على نظيره السياسي، وانعدمت الحريات (الحرية الشخصية، حرية العمل، حرية الرأي وصنع القرار،...) واصطدم الماضي بالحاضر محدثا شرخا بين القديم والجديد، ومعمقا الفارق بين الحياة الرّيفية والحياة المدنيّة، ومبيّنا وضعية المرأة المدنية العصرية على النمط الأوروبي التي تريد التحرّر من السلطة العائلية والتقاليد والمجتمع والدين وكسب حريتها، وتحقيق مبدإ المساواة مع الرجل في الحقوق و الواجبات .

03-السياق السياسي : نشأت في ظل عالم سياسي يطبعه الصراع بين الأجيال حول مسألة الميثاق الوطني وانعدام التجانس في طرق التفكير بين الشخصيات الحاضرة ؛ فهناك شخصيات محافظة ذات عقلية تقليدية ، وثقافة سلفية ، كشخصية الشيخ علاوة ، و شخصيات متفتحة مؤمنة بالحرية، وسياسة الانعتاق الكلي من كل قيد، كشخصية دليلة. فالميثاق الوطني (1976م) يقضي بضرورة تعزيز الشرعية الثورية (جبهة التحرير الوطني) في الحكم و يهدف إلى بناء الدولة الجـــــــــــزائرية، انطلاقا من الثورات الثلاث؛ الثورة الزراعية من خلال توزيع الأراضي، وبناء قرى فلاحية ،... والثورة الصّناعية التي تدعو إلى بناء مؤسسات حكومية ذات طابع اقتصادي اشتراكي، تسهم في البناء والتشييد وامتصاص نسبة البطالة المتفاقمة. والثورة الثقافية التي تقضي بضرورة انتهاج سياسة التعريب، وتعميم التعليم المجاني على المدن و الأرياف ،...و جهود الدولة الحثيثة نحو الفصل في قضية القطاع العام و الخاص ؛ أي بداية التحضير الجاد لخوصصة القطاع العمومي ، لاسيما القطاع الصناعي (سياسة التأميم) ، والصحي (إشكالية الطب المجاني).

04-السياق الثقافي : عاصرت الرواية فترة الحديث عن التّفكير الإسلامي في ظل المدّ الشيوعي ، و بروز مسألة الرجعي و التقدّمي، وقضية الإنسان المثقف، وغير المثقف في مجتمع ذي بنية فكرية محافظة على الأصالة والهوية ترفض كل ما هو غريب على اللغة والدين، وأخرى متفتحة تسعى جاهدة لتجاوز النظرة السّلفية ومعارضتها بركوب موجة الحداثة ذات النمط التفكيري الغربي الأوروبي .

***رواية "الجازية و الدراويش "**: يتشكل الإطار العام للرواية من : **01-**

السياق الزمكاني : كتبت الرواية في مشارف نهاية السبعينات ، و برزت إلى الوجود في السادس من أوت سنة اثنين وثمانين وتسعمائة وألف ميلادية، الموافق لـ السادس عشر من شوال سنة اثنين وأربعمائة وألف هجرية. جرت أحداثها بإحدى قرى الرّيف الجزائري. ساهمت في تبلور أحداثها جملة مشاكل و قضايا ظلت عالقة بواقع جزائر ما بعد الاستقلال، منها السياسي والاجتماعي والثقافي .

02-السياق السياسي : نشأت الرواية في ظلّ الحديث عن الشّرعية الثّورية ، و سيادة الحزب الواحد الرّافض لأشكال التعبير، وظهور أشكال السّلطة القمعية التي ضيّقت الخناق على مستوى الحريات؛ الحرية الشخصية، حرية التّعبير، حرية التفاوض وممارسة العمل النّقابي؛ أي تمّ إقصاء فئة اجتماعية ذات تأثير بالغ ، ووقع كبير في نفوس الأفراد والجماعات، فتجاهلوا دورها الفعّال كشريك اجتماعي يسهم في بناء الدّولة الجزائرية حديثة العهد، ويساعد على تجسيد مشاريعها التنموية، وتطلعاتها المستقبلية وفق منظور جماعي تشاوري لا يقتصر على أفراد دون آخرين

03-السياق الاجتماعي : ظهرت الرواية أثناء الحديث عن التنمية الريفية ، و تخصيص الدولة مبالغ مالية ضخمة لتجسيد مشاريعها، وإنجاحها على مستوى القرى والمداشر التي عزلتها مختلف الظروف، البشرية والطبيعية (الاستعمار الفرنسي، والطابع الجيولوجي للمنطقة) عن الحياة المدنية الحديثة. ومن هذه المشاريع ، مشروع الثورة الزراعية، وجهود الدولة الرامية إلى تحقيقه على أرض ساد فيها الإقطاع، وتعدّدت فيها مظاهر الاستغلال ، واتسعت فيها حدود الملكية الفردية الخاصة على حساب المصلحة العامة . فانقسم الرأي العام إلى قسمين ؛ اتجاه يميني ، تمثله العناصر البرجوازية التي عملت على إفشال المشاريع الحكومية، واتجاه يساري يمثله الحزب الشيوعي الجزائري الذي هلّل بمراسيم التسيير الذاتي ، و أيّد كافة المشاريع الحكومية الإصلاحية . فهي تعالج مشكلة الصراع القائم بين الماضي والحاضر ؛ فالأول يمثله الشامبيط الذي كان رافضا لسياسة الإصلاح لاسيما الزراعي . و الثاني يمثله الطلبة المتطوعون لإنجاح المشروع الحكومي القاضي ببناء سدّ ، ونقل السّكان إلى أرض صالحة للبناء ، وتعميم سياسة العدل و المساواة بين كافة الأهالي دون أدنى تمييز بينهم.

04-السياق الثقافي: كتبت الرواية في زمن الحديث عن الثورة الثقافية، و نشوب صراع طائفي بين تيارين؛ الأول يمثله التيار الرجعي (الجامع) الذي يحاول إجهاض كل محاولة تهدف إلى إحداث تغيير و تطوير على مستوى البنية الثقافية للمجتمع الريفي . و الثاني يمثله التيار التقدّمي الحداثي (المدرسة) الذي يريد إحداث تغييرات جذرية في الأفق منها تخليص القرويين من المظاهر الشركية الباطلة (التبرك بالأضرحة و تقديم القرابين)،والأفكار العقائدية البالية

القديمة التي لم تعد تلقى الذيوع ، و تحظى بالشيوع عقب هذا المشروع الثقافي الذي يهدف إلى تعزيز سياسة التعايش الثقافي، وتهذيب بعض السلوكات الاجتماعية بما يتماشى مع معالم الهوية الوطنية (اللغة، العروبة والإسلام). وطمس كلّ ما له علاقة بالهوى ، والأفكار الضالة المستوردة التي تثير الفرقة والاختلاف ، وتّروّج للسّكينة والتّقاعس، وتمديد الفعل الاستعماري الاستيطاني على أرض عمّ فيها الجهل و الفقر ، و ما تولّد عنهما من أمراض اجتماعية خطيرة زادت من معاناة سكان الريف ، وعمقت الهوة بينهم و بين أهل المدينة .

*** رواية "غدا يوم جديد "**: تشكّل الإطار العام لهذه الرواية ضمن : **01-**

سياق زمكاني : كتبت الرواية في مدينة الجزائر ، يوم التاسع من محرّم عام الحادي عشر أربعمائة و ألف هجرية ، الموافق للواحد العشرين من جويلية عام واحد و تسعين ، تسعمائة و ألف ميلادية . لكن أحداثها جرت بالرّيف الجزائري في نهاية الثمانينات ، تزامنا مع أحداث أكتوبر 1988م ، نحو قول مسعودة:« أكتوبر أنطقني ! أكتوبر الجزائر ...»[1] تلك الأحداث التي غيرت وجه الجزائر، وأظهرت الأشياء على حقيقتها؛ حيث لم يعد هناك مجال لهيمنة الحزب الواحد الحاكم للبلاد باسم الشرعية الثورية، بل ظهرت عدّة أحزاب منافسة بوجهات نظر مختلفة، يجمعها هدف واحد ، يتمثل في إعادة بناء دولة جزائرية حديثة .

02-سياق تاريخي : مهدت لهذه الرواية عدّة محطات تاريخية هامّة ، منها آثار النكسة العربية (1967م) ، و خيانة العربي لأخيه العربي في حربهما ضد اليهود ، و مظاهر الاحتفال التي عمت الشوارع و المدن تخليدا للذكر المئوية سنة (1930م) ؛ أي مرور مائة عام من التواجد الفرنسي بالجزائر . **03-سياق**

اجتماعي :نشأت الرواية في محيط اجتماعي يسوده الفقر ، و التخلف الفكري ، و الطبقية الفاحشة والتدهور المعيشي ، والانحلال الخلقي ببعض زوايا العلم و تحفيظ القرآن الكريم (ظاهرة الشذوذ الجنسي بين حفظة القرآن الكريم من صنف الذكور) . وظهور أمراض اجتماعية لم يعهدها الجزائري من قبل كالرّشوة و المحاباة ، وتتبّع عورات الآخرين، والتشهير بزلاّتهم، والإيقاع بهم في الأشراك، وكذا هتك أعراضهم. والتنكيل بالمحارم(المرأة)، وخيانة العهود و الأمانات ،...وغيرها من الأمراض الاجتماعية التي باتت تؤرق المجتمع الجزائري حديث العهد بالاستقلال. **04-**

سياق ثقافي : نشأت الرواية في أحضان واقع ثقافي مزر ساده الانقسام الفكري والمذهبي بين شيوخ الزوايا وبين صفوف الطلبة أنفسهم ؛ إذ ظهر التعصّب للطرق الصّوفية ، والاستدلال بآراء كلّ منها، فشاعت حينئذ الأفكار المميتة الهدامة ، و عمّ الخلاف بين السّني و الطرقي ، و الشيوعي و العلماني ، فوقع صدام فكري و حضاري بين الحداثيين ممّن تلقوا التعليم بالمدارس والمعاهد الفرنسية، وبين القدامى ممّن تلقوا تعاليم الأصول والدين بالزوايا. وما زاد الوضع الثقافي سوءا سياسة الخناق التي مارستها الحكومة الجزائرية آنذاك على دور النّشر والطّبع ، تمهيدا لخوصصة القطاع الثقافي، وتقييد الحريّات الإبداعية، والتغييب القسري لبعض الأعمال الفنية (الشعر ، الرواية)، وإعادة النظر في قضية التعليم والطب المجانيين، ومدى فاعليتهما في المجتمع الجزائري .

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص11.

05-ب-07- التناص L'intertextualité

أ- نشأة التناص : تمثل نظرية التناص

مرحلة ما بعد البنيوية. نشأت في رحاب البحوث المستفيضة التي قام بها النقاد الغربيون المعاصرون [1] حول إشكالية النص و الخطاب. لكن الجذور الأولى لها تعود إلى منظر الرواية الروسي " ميخائيل باختين " الذي إليه يعزى الفضل في التمهيد لنشوء هذه النظرية. حيث صرح " تودوروف " في كتابه الشعرية قائلا : إن« باختين هو أول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة . فهو يجزم بأن عنصرا مما نسميه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كل أسلوب جديد . إنه يمثل كذلك سجالا داخليا وأسلبة مضادة مخفية إن صح التعبير لأسلوب الآخرين ، و هو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة ... و الفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمّها عن طريقه.»[2] ومفهوم الحوارية dialoguisme الباختيني الذي يلعب دورا جوهريا في تكوّن " التناص " مرتبط أشد الارتباط بكتاباته المتعلقة بالعمل الروائي ، سواء تعلقت بـ " فرانسوا رابليه" أم بـ "دوستويفسكي" . ففيها تشكلت نظريته حول الملفوظ و الحوارية مشيرا في معرض حديثه عن مبدإ السخرية في الأدب إلى آلية التعدد الصوتي التي تثري الحوار و تسمح بالازدواج اللغوي .

يؤكد باختين على حقيقة جلية مفادها أن مهما كان موضوع الكلام عند متكلم ما فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل . بمعنى أنه بشكل أو بآخر تم التحدث فيه ، ومن المستحيل بمكان تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق بهذا الموضوع سابقا ، إذ يقول: « إن التوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب ، و هو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي. آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بواسطة الخطاب الأول.»[3] وإذا كانت الحوارية مكوّنة لكل خطاب مهما كانت صفته ، فإن الكلمة الأولى التي تتبادر إلى الذهن هي الحديث الذاتي monologue باعتبارها اصطلاحا مضادا لمصطلح الحواري ، إذ يقول تودوروف بهذا الشأن : « باختين يستخدم مصطلح الحواري والحوارية بصورة موسعة إلى الدرجة التي يصير فيها الحديث الذاتي نفسه حواريا.»[4] بمعنى أن للحديث الذاتي بعدا تناصيا. يرى باختين أن الرواية تسمح بأن تدخل في كيانها الأجناس التعبيرية جميعها كالقصص والأشعار و المقاطع الكوميدية والأجناس غير الأدبية، إذ أشار إلى مختلف الدراسات العلمية والدينية في معرض حديثه عن خاصية الازدواج اللغوي، ثم انتهى إلى القول إن الرواية الهجينة حوارية في الأساس .

---

[1] -جوليا كريستيفا ، رلان بارت ، جوزيف ريدل ، ليتش ، هارولدبلوم ،....

[2] -تزفيتان تودورف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوث و رجاء بن سلامة ، ص 41.

[3] -تزفيتان تودوروف،باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح،ط1، آفاق الترجمة(الهيأة العامة لقصور الثقافة)،1996م، ص147-148.

[4] -المرجع نفسه ، ص 149.

هذه الأفكار– وأخرى– اتخذت منها جماعة تيل كيل tel-quel منطلقا لها في دراساتها. فقد تشكلت حول هذه الجماعة حلقة من حلقات ما بعد البنيوية ونوقشت في إطار هذا الاتجاه الجديد في النقد الأدبي مفاهيم أساسية تعيد النظر في كثير من الثوابت السابقة المتصلة بفهم حقيقة النصوص الأدبية .

ففي عام 1968م صدر بيان الجماعة تحت عنوان " نظرية عامة "، رفع فيها كل من: ميشيل فوكو، رولان بارت جاك دريدا ، فيليب سولر و جوليا كريستيفا – باعتبارهم منظري الجماعة – شعارا تلخصه كلمة " كتابية " وهي في رأيهم «يجب أن تكون مخربة وجديدة وصاعقة، ولا علاقة لها بتمثيل الواقع المترجرج والمليء تناقضات.»[1]كما أعلن " فيليب سولر" قائلا:« ليس المهم تصنيف العلامات التي يخطها كاتب تحت الرواية أو الشعر، وإنما المهم هو النص الناتج عن مراعاة قراءة فوقية للعالم . قراءة لكل القراءات بما هي حل رفيع للرموز.»[2] و هو ما يعني أن النصوص الأدبية تعدّ في حدّ ذاتها قراءة لنصوص أخرى. وفي خضم البيان يقترح " فيليب سولر" فرضية التناص القائلة إنّ « كل نص يقع عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى ، يعيد قراءتها و يؤكدها و يكثفها و يحولها و يعمقها في الوقت نفسه»[3]؛ أي أن كل نص هو قراءة جديدة لمجموعة من النصوص .إن جماعة tel-quel تستخدم فكرة " التناص" « لإعلان موت الفاعل في الكتابة.»[4] فما دامت النصوص تتوالد من بعضها البعض ، فهذا يعني إلغاء دور المؤلف على اعتبار أنه ليس مكتشفا لأثر أدبي من عدم ، بل دوره لا يتعدى عمليتي التغيير أو التطوير. و لم تتبلور هذه المسألة بشكل فعال إلّا في منتصف العقد الستيني، حوالي سنة 1967م على يد " جوليا كريستيفا" التي أمسكت بجوهر القضية، و قدمت أطروحات عديدة أهمها (علم النص) و (نص الرواية)، وأطلقت على الحوار الذي تفتعله النصوص فيما بينها اسم " التصحيفية paragrammatisme " وعرفتها بأنها « امتصاص نصوص (المعان) متعددة داخل الرسالة الشعرية .»[5] كما أشارت إلى أن هذا المصطلح يعني – التصحيفية – قد تم استخدامه من قبل دي سوسير ذاته. إذ رأى لاسيما في حديثه عن النص أنه نتـــــــــــاج تسهم في بنائه مجموعة نصوص حتى لو كانت كلمة؛ أي لا يوجد نص من عدم. طرحت كريستيفا مفهوم الإيديولوجيم idiologame باعتباره « وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع و التاريخ.»[6] إلّا أن هذا المصطلح لم يحظ بالذيوع بالقدر الكافي الذي ناله التناص كمصطلح نقدي ضمنته كتابها المعنون بـــ: "سيميوتيك" sémiotique والذي جمعت فيه أبحاثها الصادرة عن مجلتي تيل كيل tel-quel و النقد critique . ويعد مقالها الذي نشرته في مجلة النقد سنة 1967م بعنوان " باختين : الكلمة

[1] -عمر عبد الواحد ، التعلق النصي (مقامات الحريري نموذجا) ، ط1، دار الهدى ، 2003م ، ص 40.

[2] -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] - عمر عبد الواحد ، التعلق النصي (مقامات الحريري نموذجا) ، ص 40.

[4]-سامي عبابنة ، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ، ط1، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2004م ، ص 337.

[5] -جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر : فريد الزاهي ، ص 78.

[6] -سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي (النص و السياق) ، ص 93.

والحوار والرواية " وهو في الأصل محاضرة كانت قد ألقتها في باريس كأقدم نص استعملت فيه كلمة "تناص" في مقابل كلمة "الحوارية[1]" التي ترى أنها ضيقة الاستعمال إذ تخص الجنس الروائي دون غيره. لكن التناص أعم و أشمل لكل النصوص مهما كان نوعها وجنسها وموضوعها وغرضها. لقد كانت مفاهيم باختين حاسمة في ميلاد مفهوم التناص دون أن يكون هو واضع المصطلح. فهو لم يستعمل مصطلح التناص لكنه أسس له نظريا في كتاباته خاصة في كتابه(شعرية دوستويفسكي) . وقد اعترفت كريستيفا بفضله في التنظير النقدي له .

ب-مفهوم التناص :

ب-01-في اللغـــــة العربية : إن كلمة

(تناص) تعود إلى الجذر اللغوي (نصص). ومنه نصّ : ينصّ :نصاّ، و الجمع منه : نصوصا و يقال :« نصّ الحديث ينصه نصّا : رفعه و [أظهره] . و كل ما أُظهر ، فقد نُصّ . قال عمرو بن دينار : ما رأيت رجلا أنصّ للحديث من الزهري؛ أي أرفع له وأسند. ونصّت الظبية جيدها رفعته. والمنصّة ما تظهر عليه العروس لتُرى [بين النساء] . والنص والتنصيص: السير الشديد والحث ... قال الزهري : النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها ومنه قيل: نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده.. ونصّ المتاع نصّا: جعل بعضه على بعض.»[2] يظهر أن مدلول لفظ التناص يدور حول الرفع والإظهار، والإسناد، والعلو، وبلوغ الكمال والسرعة والتراكم والنهاية والمبتغى من جهة، ومن جهة أخرى يدل على الاتصال، وشدة التعالق والتشابك، نحو قولهم : « .. هذه الفلاة تناصي أرض كذا و تواصيها ، أي تتصل بها . و المفازة تنصو المفازة و تناصيها أي تتصل بها.»[3] وقد يأتي دلالة على صعوبة السير والتدافع نتيجة الازدحام، نحو قولهم: « تناصّ القوم ازدحموا.»[4] وكثرة الحركة وشدة المرونة، نحو قولهم : «حيّة نصناص .»[5]

ب-02-في الاصطلاح : التناص

مصطلح نقدي يشير إلى حدوث علاقات تفاعلية بين نص و آخر ، أو بين نص و مجموعة نصوص أخرى. و يقصد به« وجود تشابه بين نص و آخر ، أو بين عدّة نصوص»[6] ؛ أي حدوث تمازج بين نصين، أحدهما قديم والآخر جديد على مستوى البناء الفكري واللغوي، وأحيانا على مستوى الجانب الإبداعي الفني؛ إذ تلتقي بعض العناصر التعبيرية ،

---

[1] -dialogisme هي علاقة تتم بين ملفوظات داخل التبادل اللفظي .

[2] -ابن منظور ، لسان العرب ، مج7، ص 97-98.

[3] - المرجع نفسه، ص 97-98.

[4] - إبراهيم أنيس و آخرون (مجمع اللغة العربية)، المعجم الوسيط ، ط4، ،ص 926.

[5]- الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، ص 582.

[6] -خليل أحمد خليل ، معجم المصطلحات اللغوية ، دار الفكر اللبناني ، ط1، بيروت 1995م ، ص 106.

والصور الفنية وتمتزج فيما بينها، فيتفاعل الجديد الآني مع القديم المستحضر مُنتجا دلالات مختلفة تخدم الغرض العام من كلّ رسالة أدبية تحمل نية التأثير في المتلقي، وتقرّ بعامل التأثر الحاصل بين مختلف الأجناس الأدبية، وشتى أنواع الطرق التعبيرية (كتابة، صورة، إشارة وتلميحا) التي يسعى أصحابها إلى بلوغ غاية وتحقيق مقصد. و التناص بمعناه العام «أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريـــق الاقتباس، أو التضمين، أو التلميح، أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي (المخزون) لدى الأديب (المبدع). حيث تندمج هذه النصوص ، أو الأفكار مع النص الأصلي (السابق مع اللاحق) و تندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل.»[1] والمصطلح الأجنبي intertexte حديث النشأة يطلق على التداخل النصي، أو النصـــــــوصية أو التناص، أو التناصية، أو الشبكة النصية؛ حيث « تعني كلمة inter في الفرنسية : التبادل ، بينما تعني كلمة texte: النص . و أصلها مشتق من الفعل اللاتيني textere و هو متعد. ويعني نسج أو حبك. وبذلك يعني intertexte التبادل النصي. وقد ترجم إلى العربية بالتناص الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض .»[2] ومنه المصطلح intertextualité الذي اقترحته جوليا كريستيفا دلالة على براعة النسج، ومتانة الحياكة، وقوة التبادل والتفاعل بين مختلف النصوص . وسرعان ما انتشر هذا المصطلح بين الدارسين الغربيين والعرب قدامى ومحدثين على حد سواء ، فتنوعت حدوده و تشعبت أشكاله ، و تعددت مستوياته ، و تباينت درجاته وفق وجهات نظر الباحثين المتفاوتة كتابة و أسلوبا و رؤية و غاية .

ب-03-مفهوم التناص عند الغرب :

أ- جوليا كريستيفا ': يندرج مفهوم " التناص" عند كريستيفا ضمن إشكالية الإنتاجية النصية . حيث أوضحت مفهومها أثناء تعريفها للنص قائلة: إنه « جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية، و هو ما يعني:

أ- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة توزيع (صادمة بنّاءة) ، و لذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة .

ب- أنه ترحال للنصوص و تداخل نصي ، ففي فضاء نص معين تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى.»[3] فالنص حسبها هو مجال تبادل بين مقاطع تعيد الكتابة توزيعها عندما تقوم ببناء نص جديد انطلاقا من نصوص سابقة، تم امتصاصها، وأعيد استعمالها. والنص إنتاجية أي أنه يشكل « مجالا لعمل ذاتي التولد، يفك اللغة الطبيعية المرتكزة على التمثيل لاستبدالها بتعددية المعاني التي يستطيع القارئ و حتى الكاتب إيجادها انطلاقا من سلسلة

[1] -ينظر : أحمد الزعبي ، التناص نظريا و تطبيقيا ، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع ، ط2، عمان ،2000م ، ص11.

[2] -أحمد ناهم ، التناص في شعر الرواد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط4، بغداد ، 2004م ، ص 14.

[3] -جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر : فريد الزاهي ، ص 21.

جامدة ظاهريا.»[1]. ثم تعرف التناص بأنه« التقاطع و التعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة.»[2] وهو ما يعني أن النص عندها هو محور تلاق بين مختلف نصوص؛ إذ تجد على الأقل نصا حاضرا في نص آخر. فهي ترى أنه لا وجود لنص أصلي بل كل نصّ هو نقل و تحويل لنص أو أكثر .

تجدر الإشارة إلى أن هذين المفهومين النقل و التحويل يحددان آلية التناص؛ إذ أن النص الأدبي لا يمكن إبداعه من خلال رؤية الكاتب بل تتم ولادته من خلال نصوص أدبية . ما يجعل لغة التناص تتشكل من مجموعة استدعاءات خارج نصية يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد فضلا على أن النص المدمج يخضع لعملية التحويل من جهة ثانية . فالتناص ليس مجرد تجميع للنصوص، وداخل عملية الكتابة غالبا ما تقوم عملية معقدة لإذابة مختلف النصوص المدمجة في النص المتشكل [3] . لكن نظرة كريستيفا للتناص لم تستقر على حالها لاسيما بعدما عرف هذا المصطلح انتشارا واسعا و انتقالا إلى ميادين كثيرة ، وتم فهمه في مرحلة متقدمة من البحث الجاد فيه أنه لا يعدو أن يكون مجرد تقاطع لمجموعة من النصوص داخل النص الواحد ، أو أنه إرجاع النص لمصادره الثقافية يعني " نقد المصادر". عندما لاحظت كريستيفا هذا الخلط البيّن على مستوى المدلول الاصطلاحي له عمدت إلى استبداله بمصطلح التنقلية transposition التي رأت أنه أقرب إلى الفهم وأبعد عن الغموض وأقل شيوعا من التناص الذي شابه التعدد والاختلاف الناجم عن الخلط المفاهيمي لمدلولاته. وقد عرفته في كتابها " ثورة اللغة الشعرية " بأنه « تحويل أو نقل لنظام من العلامات أو أكثر إلى آخر.»[4]

ب- رولان بارت: يعد واحدا ممن تعرضوا للتناص بالدراسة، غير أنه لم يستعمل المصطلح ذاته في بداية حديثه عنه . حيث تحدث عن انفتاح النص على النصوص الأخرى ، وميز بين مستويين لهذا التفاعل الحاصل بين النصوص إذ يقول: « إن النص، كدليل لغوي معقد، كلغة معزولة، شبكة تلتقي فيها عدة نصوص. فلا نص يتواجد خارج النصوص الأخرى ، ينفصل عن كوكبها . و هذه النصوص الأخرى اللانهائية هي ما نسميه بالنص الغائب ، غير أن النصوص الأخرى المستعادة في النص تتبع مسار التبدّل و التحول حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة ، و مستوى تأمل الكتابة لذاتها»[5]فبارت يتفق وكريستيفا في اعتبار النص إنتاجية، وما دام الأمر كذلك فليس بوسع النص غير استعاب نصوص سابقة وامتصاصها، وتمثلها، ومن ثمة إعادة صياغتها وفق تصور جديد . و هذا التصور لا يكون بالضرورة واعيا مبرمجا له مسبقا و إنما قد يتدخل اللاوعي تدخلا شديدا و يصبح حينئذ الحديث عن الكتابة على أنها فعل واع من قبيل الوهم .

---

[1] -عمر عبد الواحد ، التعلق النصي ، ص 44-45.

[2] -المرجع نفسه ، ص 42.

[3] -ينظر : شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب،ط1، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر و التوزيع ، بيروت 1993م ، ص 201.

[4] -عمر عبد الواحد ، التعلق النصي ، ص 42.

[5] -محمد بنيس ، النص الغائب في شعر شوقي ، القراءة و الوعي ، مجلة الفكر ، ع2، تونس ، نوفمبر 1983م ، ص 33.

لم يظهر مصطلح التناص باللفظ ذاته في كتابات بارت إلا في سنة 1973م، في كتابه " لذة النص " عندما صرح قائلا:« إن التناصية في حقيقتها هي استحالة العيش خارج النص اللامتناهي، سواء أكان ذلك النص بروست، أم جريدة يومية، أم شاشة التلفزيون، فالكتابة تبدع المعنى والمعنى يبدع الحياة »[1] ومفهوم التناص عنده مرتبط بتصوراته المابعد بنيوية عن الكتابة النصية والقارئ المنتج ونصوص الكتابة وغيرها مما أوصله إلى القول بفكرة « الكتابة وحدها هي التي تنتج الكتابة، وأنها نقض لكل صوت كما أنه نقض لكل بداية (أصل)... اللغة هي التي تتكلم»[2].

يظهر أن التناص قائم على تلك العلاقة التي تربط بين النص الواحد وما يسميه بارت بالكتاب الأكبرle grande livre وهو الكتاب الذي يضم كلما تمت كتابته بالفعل في التاريخ والسيرة والفلسفة ...إلخ وعناصر هذا الكتاب المشفرة هي « عبارة عن شظايا متعددة لشيء كانت قد تمت قراءته و رؤيته و فعله و تجربته ...»[3] و يقصد بالكتاب الأكبر الحياة كثقافة أين يتـــــــحول النص الحاضر إلى ملخص جامع لمحتواه . إن النص عند بارت حصيلة كتابات كثيرة . ونتيجة ثقافات متعددة تدخل كلها في حوار ، أو محاكـــــــــــــــاة ساخرة أو تعارض ، حيث يقول : « النص : فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة، وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليا : فهو نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة.»[4] فبارت يرى أن كل نص يتناص ، أي يدخل في تفاعل مع نصوص أخرى ، ما دام أنه يتسم دائما بالإحالة و الاقتباسات التي لا يمكن بأي حال من الأحوال إسنادها إلى كاتب ما أو مقصد معين . فهو« يتكون من أقوال متضمنة، وإشارات، أصداء للغات أخرى، وثقافات عديدة تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالي، ولا يجيب عن حقيقة و إنما يتبدد إزاءها »[5] .

ج- تودوروف : خصص تودوروف في كتابه (باختين =المبدأ الحواري) فصلا خاصا عن التناص، اعتمد فيه على تسليط الضوء على المقولات الجوهرية الباختينية كالنظرية العامة للتعبير ، إذ أن باختين يستخدم مصطلح الحوارية dialogisme للدليل على العلاقة القائمة بين التعبير الواحد و التعبيرات الأخرى التي لحقت به . و يشير تودوروف إلى أن هذا المصطلح « مقرّ بتعددية مركبة في المعنى» ويضيف قائلا:« سوف استعمل لتأدية معنى أكثر شمولا مصطلح التناص الذي استخدمته جوليا كريستيفا في تقديمها لباختين »[6]فهو يرى أن التناص لا ينتسب إلى اللغة بل ينتسب إلى الخطاب ؛ لأن العمل الأدبي – في نظره – له وجود غير مستقل ، حيث دوما يظهر مندمجا داخل مجال أدبي ممتلئا بالأعمال السّابقة التي تعكس الماضي في إحدى مراحله التاريخية .

---

[1] - منير سلطان ، التضمين و التناص (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا) ، مطبعة عصام جابر ، 2004م ، ص 55.

[2] -المرجع نفسه ، ص 54.

[3] -عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) ، عالم الفكر ، الكويت ، 1998م ، ص 371.

[4] -عمر عبد الواحد ، التعلق النصي ، ص 54.

[5] -صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النص ، ص 297.

[6] -تزفيتان تودوروف، باختين : المبدأ الحواري ، تر : فخري صالح ، ص 143.

د- جيرار جينيت : يعرف جينيت التناص من منظور مختلف ، إذ لا يشكل التناص عنده عنصرا مركزيا ، لكنه واحد من بين علاقات أخرى . لقد خصّ كتابا بأكمله تحت عنوان " أطراس palinpsestes[1] للبحث في المتعاليات النصية transtextualité التي عرفها بقوله هي : « كل ما يجعله (أي النص) في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى»[2] أي هي فئة تحيل على كل ما يتجاوز نصا معطى و تجعله ينفتح على غيره من النصوص . فهو حاول رصد مختلف أوجه التفاعل النصي و أنماطه إذ جعل همه الأساس مرتكزا على ما يسمى بالتعلق النصي hypertextualité .

عندما عرض جينيت فكرة التناص لم يخف عليه ما أضافته جوليا و بارت من مفاهيم ،و إنما استوعب تلك المفاهيم ليربط ظاهرة التناص بالشعرية poétique، التي رأى أن موضوعها ليس النص في فردانيته و إنما هو النص الجامع و بالأحرى النص المتعالي ، حيث يقول : « ليس النص هو موضوع الشّعرية ، بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعـــــــــــالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة . و نذكر من بين هذه الأنواع : أصناف الخطابات ، و صيغ التعبير ، و الأجناس الأدبية »[3] فهو ينطلق من فكرة أساسية مفادها ما من نص إلا و يتجاوز نصا آخر ، فالنص دائما هو صنيعة التعالي النصي . فهو يرى أنه محاولة دراسة العلاقة القائمة بين النصوص المكونة لنص ما .و هذه العلاقة تأخذ صورا شتى و أبعادا مختلفة . غير أنها تعود جميعها إلى صورة واحدة تخضع لعملية التحويل و تصبح عندئذ إشارات ضمنية في النص الأصل . إن جينيت في مشروعه الذي طرحه في كتابه "أطراس" تحت ما أسماه المتعاليات النصية ، حيث « يهرب النص من ذاته و يتعالى باحثا عن شيء آخر ، قد يكون نصا أدبيا ، ليحيا حياة أخرى بمحاورته أو الاستقرار في أعماقه ، أو بمسايرته أو بممارسة سلطته عليه.»[4] جعل من التناص جزءا من الظاهرة العامة ، فلا يشكل بالمفهوم الذي قدمته كريستيفا سوى واحدا من هذه المتعاليات . و هو في تعريفه له يوضح اختلافه مع كريستيفا ، حيث نظر إليه نظرة حصرية ، إذ يقول : إنه « علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص ، بمعنى عن طريق الاستحضار eidetiquement ، و في غالب الأحيان بالحضور الفعال لنص داخل نص آخر (حضور ملاحظ مع الأثر التحويلي لهذا الحضور) ، بشكله الأكثر جلاء وحرفية، وهي الطريقة نفسها المتبعة قديما في الاستشهاد citation (بين مزدوجتين بالتوثيق أو بدون توثيق). أو بشكل أقل وضوحا وأقل شرعية في حال السرقة الأدبية كما نجد عند لوتريامون مثلا، كاقتراض غير مصرح به، و لكنه أيضا حرفي ، أو بشكل أقل وضوحا ، بعد و أقل حرفية في حالة التلميح l'allusion ، أي في ملفوظ لا يستطيع إلا الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه و بين

---

[1] -الطرس في لسان العرب : الصحيفة ، و يقال هي التي محبت و كتبت . و الطرس هو الكتاب الممحو الذي يستطاع أن تعاد عليه الكتابة ، و فعلك به التطريس ، ينظر : حميد الحمداني ، القراءة و توليد المعنى ، ص 43.

[2] -سامي عبابنة ، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ، ص 337-338.

[3] -عمر عبد الواحد ، التعلق النصي ، ص 65.

[4] - المرجع نفسه ، ص66.

ملفوظ آخر، لما يلاحظ فيه من نزوغ نحوه بشكل ما من الأشكال، وإلا فإنه يكون غير ملحوظ»[1] . إن الفرق في تحديد مفهوم التناص بين كريستيفا و بارت من جهة ، و بين جينيت من جهة أخرى ، يتمثل في أن الأوليّن لهما نظرة شمولية له ، إذ يلحان على الطابع الديناميكي و الإنتاجية . بينما جينيت ينظر إلى التناص نظرة الحصرية يلح فيها على الطابع الموضوعي للمتناص؛ أي على ما هو قابل للملاحظة والمعاينة. ويشتمل التعالي النصي حسب جينيت على أربعة أنماط من العلاقات محددة على هذا النحو:

***التوازي النصي أو الموازية النصية paratextualité** : و هي العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر" العنوان، العنوان الفرعي، الحواشي أسفل الصفحات، الهوامش في آخر العمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة الديباجات ، الغلاف ، ...إلخ .

***الميتانص أو النصّية الواصفة أو الواصف النصي metatextualité:** هو علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر، يتحدث عنه دون الاستشهاد به واستدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره، أي بطريقة تلميحيّة صامتة .

***** النصية الجامعة أو معماريّة النص أو الجامع النصي l'architextualité**: وهو أكثـــــــر تجريدا وتضمنا، ويشير إلى علاقة النص بمجموع الخصائص العامة أو المتعالية للجنس الذي تنتمي إليه. إنه علاقة بكماء، ضمنية أو مختصرة، لا تُفصح عنها إلّا إشارات مناصية ، و تتصل بالأجناس الأدبية (مسرحية ، رواية ، شعرا، ...)

***النصية المتفرعة أو التعلق النصي : hypertextualité** : و يكمن في العلاقة التي تجمع النص (ب) كنص لاحق بالنص (أ) كنص سابق. وهي علاقة تقليد أو محاكاة أو تحويل . و التحويل إما أن يكون مباشرا في المحاكاة الساخرة. وإما أن يكون غير مباشر في الأدب المعارض ويسميها جينيت بالتقليد [2] .

وللإشارة أن هذه الأنماط تتداخل فيما بينها و تتعدد علاقاتها و تتشعب مدلولاتها، ما جعل جينيت يستحدث مصطلحا آخر يراه أشمل و أبعد عن اللبس و التكلف ، أطلق عليه المتعاليات النصية [3]transtextualité.

إن صعوبة وضع تعريف دقيق جامع مانع للتناص راجع لاختلاف وجهات نظر الباحثين أنفسهم؛ فإذا كان فريق منهم يراه في الثقافات المتسللة إلى النصوص عبر لا وعي أو وعي المبدع، فإن آخر يراه في اللغة، والدلالة، والموضوع والفكر والأسلوب، والإيقاع والموسيقى...إلخ غير أن المتفق عليه والمعمول به أن التناص يحتل كل النصوص وأن النص لا يمكنه أن ينفصل عن الماضي أو المستقبل اللذين يمنحانه الخصوبة و ينتشلانه من العقم. فالنص الذي يحدث

[1]- عمر عبد الواحد ، التعلق النصي ، ص 66-67.

[2] -ينظر : المرجع نفسه ، ص 67-70.

[3] -أو التعاليات النصية.

القطيعة معهما هو نص عقيم، إذ يقول عنه "رولان بارت ":« إنه نص بلا ظل، لأن النص الحقيقي في حاجة إلى ظله بشكل لازم»[1] ودائم إذ من الصعب الحديث عن عمل إبداعي خالص للكاتب، أو عن النص الأصل لاسيما أن النص تربطه بنصوص أخرى علاقات تراكمت بفعل التجارب الفنية السابقة .

ب-04-مفهوم التناص عند العرب :

أ- مفهوم التناص عند العرب القدامى : بعد شيوع مصطلح التناص وتحوله إلى أداة ناجعة لمقارنة النصوص الأدبية و للدخول إلى أغوارها واستكناه معانيها، وإدراك تفاعلاتها الداخلية والخارجية، سارع عديد من الدارسين العرب إلى البحث عن جذور نظرية التناص فوجدوا في أقوال بعض الشعراء، وفي كتب النقد والبلاغة ما يثبتون به آراءهم حول تفطن العرب القدامى لظاهرة تداخل النصوص. ومن بين الشعراء الذين يستدل بشعرهم على معرفة العرب القدامى بظاهرة تداخل النصوص قول عنترة بن شداد :

هل غادر الشعراء من متردّم ؟ أم هل عرفت الدار بعد توهّم [2]

فهذا البيت يردفه كثير من الدارسين العرب ببيت كعب بن زهير الذي يقول فيه :

و ما أرانا نقول إلا رجيعا و معادا من قولنا مكرورا [3]

وأغلب الدارسين يرددون البيتين السابقين كدليل على معرفة الشعراء بظاهرة تداخل النصوص. غير أن عبد الله الغذامي في كتابه (القصيدة و النص المضاد) ينفي أن يتضمن البيت السابق لكعب بن زهير إشارة إلى تداخل النصوص. فهو يرى أن إعادة البيت إلى جملته الشعرية ، توضح لنا دلالته المغايرة عن الدلالة التي فُهم بها في فرادته. إذ يقول كعب بن زهير مخاطبا زوجته : إن

عرسي قد آذنتني أخيرا لم تعرّج و لم تؤامر أميرا أجهارا جاهرت

لا عتب فيه أم أرادت خيانة و فجورا ما صلاح الزوجين عاشا جميعا

بعد أن يصرم الكبير الكبيرا فاصبري مثل ما صبرت فإنّي لا أخال

الكريم إلا صبورا أي حين و قد دببت و دبّت و لبسنا من بعد دهر

دهورا و ما أرانا نقول إلا رجيعا و معادا من قولنا مكرورا [4]

ويعلق عبد الله الغذامي عندئذ قائلا : « و الضمير في البيت يعود على الشاعر و زوجته - و ليس الشعراء- و البيت في جملته الشعرية هو خطاب من شاعر إلى زوجته لتكف عن مخاصمتها له . و هي خصومة عتيقة كلها رجيع من القول

[1] -حجاب عبد اللطيف، التناص الديني كظاهرة أسلوبية في شعر مفدي زكريا ،مجلة معارف ، ع1، الجزائر ، ماي 2006م ، ص 277.

[2] -مفيد قميحة ، شرح المعلقات السبع ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ،2000م ، ص 253.

[3] -أبو سعيد بن الحسين العسكري ، ديوان كعب بن زهير ، ط2، دار الكتاب العربي ، بيروت 1996م ، ص 123.

[4] - المرجع نفسه ، ص122- 123.

المعاد المكرور . فالمعاد المكرور ليست لغة الشعر، وهذا لا يعني تداخل النصوص و تواردها ... ودلالة البيت –هنا- دلالة عضوية لا تتحقق إلّا بوجوده في جملته الشعرية »[1] ؛أي أن عبد الله الغذامي يبطل الاستشهاد ببيت كعب بن زهير كدليل على معرفة الشعراء بظاهرة تداخل النصوص .

و يذكر ابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة) مقولة للإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه فحواها : « لولا أن الكلام يعاد لنفد»[2]. بعيدا عن هذا كله ، فإن العرب القدامى قد تعرفوا حقيقة على ظاهرة التداخلات بين النصوص خاصة في الخطاب الشعري . فالتراث العربي ، النقدي منه والبلاغي عرف الظاهرة مبكرا وأشبعها تحليلا ودراسة ، وإن كان بصورة أقل وضوحا وتحت مسميات عديدة. فظهرت مصطلحات عدة تعالج جزئيات الظاهرة، من مثل : التلميح الإشارة ، الاقتباس ، التضمين ، الاستعانة ، الأخذ ، التوليد ،...إلخ . هذا فيما يتعلق بالجانب البلاغي . أما فيما يخص الخطاب النقدي ، فنجد : النقائض ، المعارضات ، السرقات ، الانتحال ،...إلخ .

تعد قضية السرقات الأدبية تأصيلا لنظرية التناص ما جعلها تشغل مساحة واسعة في النقد العربي القديم .إذ تم تناولها من خلال ضربين من المفردات :

الأول : الابتداع، النقل، التوليد، الزيادة، المواردة، الإخفاء ...إلخ. وهي جميعها تكشف عن اتصال النص اللاحق بالنص السابق، ومحاولة النص اللاحق الإبداع والتفرد في ميدان الخلق الفني، فضلا عن أن هذه المجموعة تعبر عن امتدادات للنص تعمل على إثرائه و تناميه، لأنها ليست مجرد استعانة بواسطة الأخذ من نص سابق تدخل كلها في باب السرق المحمود .

الثاني: الاتباع، الاحتذاء، الإغارة، الاجتلاب، السلخ، المسخ، النسخ ...إلخ . تكشف جميعها التأثر والأخذ غير المحمود الذي عيب على الكثيرين، وعده النقاد منقصة و مذمة في حق فاعليه، زيادة على أنها تجرد فاعلها من أي إبداع أو تفرد. و تدخل كلها في باب السرق المذموم. أشار محمد مندور في معرض حديثه عن السرقات الأدبية إلى ضرورة التمييز بين:

1-علاقة الاستحياء : وهو إتيان المبدع شاعرا كان أو ناثرا بمعان جديدة تستدعيها مطالعاته المختلفة .

2-**علاقة استعارة الهياكل** : كأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع إبداعه من قصة، أو أسطورة شعبية، أو خبر تاريخي ويبعث فيه الحياة فيعيد خلقه من جديد (عملية استحضار الماضي و إعادة إحيائه)

3-علاقة التأثر : كأخذ النص بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب ، و قد يكون هذا الأخذ التأثر بوعي عن طريق التتلمذ ، كما قد يكون من غير وعي .

[1] -عبد الله الغذامي ، القصيدة و النص المضاد ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1994م ، ص 48.

[2] -ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و أدابه و نقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، ص 91.

4-السرقات: وهي لا تطلق اليوم إلا على الأخذ الصريح من جمل أو أفكار أصلية وعبارات وانتحالها دون الإشارة إلى صاحبها الأول [1].

والملاحظ أن العلاقات الثلاثة الأوائل تدخل في ميدان تداخل النصوص بينما العلاقة الرابعة لا تدخل في ميدانه . وقد تضاربت الآراء في قضية السرقات بين منصف ومتحامل، فحسب المنصفين، السرقات الأدبية ظاهرة طبيعية ما دام أن المعاني مشاعة بين الناس و هي ملك للجميع ، كما يقول الجاحظ : « المعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي و العربي ، و القروي و البدوي ...»[2] و من ثم فإنه من الطبيعي أن يستفيد اللاحق من السابق . أضحت ظاهرة استعادة النّصوص السّابقة في إبداعات الشعراء اللاحقين حقيقة تناصية ، وهذا ما أكدها " ابن فارس" بقوله : « الشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود، ولا يمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون، ويومئون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون.»[3]. بناء على ما سبق يمكن القول إن العرب القدامى كانوا ينصحون المبتدئ من الشعراء بقراءة كثير من الأشعار وحفظها والإلمام بأخبار ذويها ، لاسيما الفحول منهم، وما ذلك إلا لتعلق معانيها في فهمهم وترسخ أصولها في نفسه[4] ، ثمّ عليه نسيانها. تحدث ابن خلدون عن هذا الأمر في معرض حديثه عن الصناعة الشعرية التي يرجعها إلى صورة ذهنية للتراكيب المتراكمة في قاموس المبدع جراء تعامله مع أشعار العرب وحفظها إذ يقول:«تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال.»[5] وهذه النصوص الموروثة ليست على قدر واحد في تشكيل تلك الصورة الذهنية فعلى المبدع – حسب ابن خلدون- أن « ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصّها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه»[6]. ومن ثمة فإن تلك الأشعار التي علقت بذاكرة المبدع و تشبع بها، وذلك القالب أو المنوال الذي ارتسم في ذهنه–وينوي الاحتذاء به–يشكلان خلفية مرجعية تتسلل بشكل أو بآخر إلى كتاباته .

---

[1] -ينظر : محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب (منهج البحث في الأدب و اللغة) ، مصر ،2005م، ص 359.

[2] -الجاحظ ، كتاب الحيوان ، ط1، م2، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1998م ، ص 67.

[3] -أحمد بن فارس ، الصحابي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها ، تح: أحمد حسن بسيح ، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت 1997م ، ص 213.

[4] -ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: كامل محمد عويضة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1998م، ص40-41.

[5] -ابن خلدون ، المقدمة ، ط1، دار صادر ، بيروت ، 2000م ، ص 460-461.

[6] - المرجع نفسه ، ص461.

ويظل التناص مصطلحا حديثا، وإن وجدت بعض ملامحه في النصوص التراثية و غيرها. فهو يشكل مرحلة قرائية جديدة للنص من خلال إشراكه القارئ/المتلقي كذات إبداعية ثانية تحقق له الاستمرارية، وتضمن له الانفتاح والتجدّد والاستفادة من مختلف التجارب الفنية ، لاسيما السابقة منها.

ب- مفهوم التناص عند العرب المحدثين: كان لازدهار الحركة النقدية الغربية وتنامي الجهود حول ظاهرة التناص تأثيره البارز والإيجابي في النقد العربي الحديث؛ حيث تضاعفت الجهود العربية في إثراء هذا المصطلح عبر النقل و الترجمة. غير أنهم لم يتفقوا على مصطلح موحد. إذ لا يزال المصطلح ذاته يعيش نوعا من الفوضى والضبابية الناجمتين عن قناعة الباحثين وتوجهاتهم الفكرية و المذهبية. وفي ظل هذه المتابعة الحثيثة أنجزت دراسات نظرية وتطبيقية كمحاولة للتقعيد لهذه الظاهرة و رسم جذورها على مختلف النصوص التراثية ، و من هؤلاء الدارسين نذكر :

01-محمد بنيس : استبدل محمد بنيس في كتابيه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) و(حداثة السؤال) بعض المصطلحات المتعلقة بالتناص بمصطلحات جديدة . ففي كتابه الأول تحدث عن التداخل النصي الذي يحدث – في رأيه – جرّاء تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة. هذا النص الغائب هو الذي تعيد النصوص قراءته و كتابته ؛ أي هو مجموعة النصوص المستترة التي يتضمنها النص الحاضر في بنيته ، و تعمل بشكل خفي و عضوي على تحقق هذا النص و تشكل دلالته. فهو متحقق في النص قديمه حديثه .[1] أما في كتابه (حداثة السؤال)، فقد وظف مصطلح (هجرة النص) وشطره إلى شطرين اثنين:(نص مهاجر –نص مهاجر إليه)، و كان اهتداؤه إلى هذا المفهوم نتيجة تأمله للموضع التاريخي للنص الشعري المكتوب باللغة العربية الفصحى في المغرب. فهويعتبر هجرة النص شرطا أساسيا لإعادة إنتاجه من جديد، حيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا عبر الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة[2].

02-عبد العزيز حمودة :استبدل عبد العزيز حمودة مصطلح التناص بمصطلح البينصية Interfaces في كتابه (المرايا المحدبة) والذي رأى أنه أكثر دقة ووضوحا. والبينصية– حسبه- ترى أن « النص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا. و لكنه يحمل آثار traces نصوص سابقة . إنه يحمل رمادا [مزيجا] ثقافيا»[3] ؛ أي أنه لا يوجد نص أصلا، إنما يوجد " بين – نص" فقط. وهو عنده «ذلك الكائن المراوغ الذي ينتجه الحوار بين المنتج الأول والقارئ »[4].

---

[1] -ينظر :محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، ط1، دار العودة، بيروت 1979م،ص 251-252.

[2]-ينظر : محمد بنيس ، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة) ، ط2، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 1988م ، ص 96-97.

[3] -عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص 362.

[4] -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

03-محمد مفتاح : خصص محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص) الفصل السادس للتناص. وقال إن كثيرا من الدارسين أمثال: جوليا كريستيفا وبارت وغيرهما تعرضوا للتناص بالدراسة، إلا أنه لا أحد منهم صاغ تعريفا جامعا مانعا له. ثم استخلص مقوماته من مختلف التعاريف الشائعة ، نحو:

-إنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة .

-يمتصها المؤلف و يجعلها من عندياته ، و يصيرها منسجمة مع فضاء بنائه و مع مقاصده .

– يحولها بتمطيطها، أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها، أو بهدف تعضيدها [1]. فهو يقول إن الدارسين– باستثناء بعض الاتجاهات المثالية – يتفقون على أن التناص [2]شيء لا يمكن الانفلات منه؛ لأنه «لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته . فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا »[3].

04-سعيد يقطين : تحدث في كتابه(الرواية و التراث السردي)عن التفاعل النصـــــــي و ميز بين صنفين منه، هما : أ- التفاعل النصي الخاص : يبدو حين يقيم نص ما علاقات مع نص آخر محدد، و تبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس و النوع و النمط. وقد تظهر من خلال البيت الواحد أو القصيدة برمتها .

ب- التفاعل النصي العام : يبدو حين يقيم نص ما علاقات مع نصوص عديدة و مختلفة على صعيد الجنس و النوع والنمط . و سمي هذا الصنف العام لأننا نظرنا فيه من جهات عدة و مستويات متعددة .[4]

وبناء على ما سبق ، يمكن القول إنّ النقاد العرب المعاصرين استفادوا من التجربة النقدية الغربية، واطّلعوا على أهم الأبحاث التي أسست للظاهرة النصّية ، سعيا منهم لتطوير هذه الأداة النقدية و تحويلها إلى إجراء منهجي لمقاربة مختلف النصوص الإبداعية .

ج-أنواع التناص : بات جليا أن التناص خاصية ملازمة لكل إنتاج لغوي أيا كان نوعه ، إذ ليس هناك كلام يبدأ من الصمت . إذ كل كلام يبدأ مهما كانت خصوصيته من كلام قد قيل. والنصوص الأدبية هي الأخرى لا تخلق من عدم ؛ فالكاتب شاعرا كان أو ناثرا لا يكتب كتاباته من فراغ ، إنما يعيد إنتاج سابق في حدود تقتضيها عملية الإبداع ، و تمليها التجارب السابقة في قالب فني مفعم

[1] -ينظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 121.

[2] -يطلق عليه أركون ضمن كتابه: الفكر الإسلامي مصطلح الشبكة النصوصية .

[3] - المرجع نفسه ، ص 123.

[4] - ينظر : سعيد يقطين ، الرواية و التراث السردي ، ص 17-18.

بالاستقلالية الفكرية والأدبية ـ فتعكسه كتاباته الشخصية أو كتابات غيره ممّن تشبّع بآرائهم وتشرّب أفكارهم، وصيرها محطة إنتاجية عن طريق المحاورة و التحويل .

عرف التناص عدة أنواع موضحة كالآتي :

1- التناص المضموني .

-التناص الشكلي .

أولا : التناص المضموني : هو توظيف المبدع لبعض الأفكار أو المعلومات التي وردت قبله في كتاب معين، في رواية مثلا حسب السياقات التي تقتضي ذلك التوظيف. تلك التوظيفات قد تكون حكما أو أمثالا أو مقولات فلسفية ،... **ثانيا : التناص الشكلي** : يقصد به توظيف المبدع لبعض الألفاظ ، أو العبارات ، أو التراكيب التي تكون بمثابة تقاليد شكلية ورثها هذا الأخير. ثم تنتقل إلى كتاباته منحدرة إليه من خلال رصيده الثقافي الذي يصدر عنه ساعة ممارسته لعملية الكتابة[1]. لكن جوليا كريستيفا حصرت هذا المفهوم في الجنس الروائي دون غيره من النصوص الإبداعية بناء على مجال اشتغالها النقدي.

وبخصوص التناص بنوعيه (الشكلي و المضموني) يتساءل محمد مفتاح عن موضع التناص هل يكون في الشكل أو في المضمون ، أو فيهما معا؟ و رأى أن التناص يكون في المضمون . فالشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه و ما عاصره من نصوص، فيعمل على اختيار صورة منها، أو موقف درامي، أو تعبير ذي قوة. لكن لا مضمون خارج الشكل ويبقى الشكل هو «المتحكم في المتناص و الموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي وإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك»[2] ثم يخلص في النهاية إلى أن التناص يكون فيهما معا. وهذا هو الحاصل فعلا إلا أن التناص قد يأخذ بعدين هما :

1-التناص الداخلي: يسمى أيضا بالتناص المقيد ، إذ نجد أنفسنا أمام علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض . فأثناء كتابة نص جديد يحدث تداخل مع نص سابق للكاتب نفسه ، حيث «ينشأ التوالد و التناسل العفوي ، ذلك أننا نجد أثرا أدبيا أو غيره يتولد بعضه من بعض ، و تقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة و في صورة مختلفة»[3]

فالكاتب في مثل هذا النوع من التناص يعيد إنتاج نص سابق بقدر محدود من الحرية؛ إذ يمتص نصوصه السابقة أو يعمل على محاورتها أو تجاوزها. فنصوصه «يفسر بعضها بعضا ، و تضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا

[1] -ينظر : سلمان كاصد ، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية) ، دار الكندي ، الأردن ، ص 246.

[2] -محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 130.

[3]- سلمان كاصد ، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، ص 305.

لديه إذا ما غير رأيه»[1] ويتجلى هذا التفاعل بين النصوص في الأسلوب ، و في اللغة . أما الموضوع، فقد يعاد بطرائق أخرى أو لا يعاد. إذ أن عملية إعادة كتابة المروي السابق ليست عملية تكرارية له فحسب ، إنما هي عملية «استنطاق المفاهيم التي لم يستطع البوح بها أو قد تكون مجابهة قرائية أخرى يقوم بها الكاتب من أجل تنشيط المروي كي يمتلك أبعادا متعددة لم يكشف عنها كاملة من قبل الكاتب »[2] نفسه؛ معنى هذا أن المبدع في تناصه يقوم بعملية قراءة ومحاورة ، ثم تحويل و تطوير لإنتاجه الفني.

2-التناص الخارجي: يسمى بالتناص العام

حيث نجد أنفسنا أمام علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب. و يتمثل هذا التناص في «محاورة أو مجاورة المبدع لنصوص أخرى تنتمي إلى خريطة الثقافة الإنسانية »[3] ففي هذا النوع التناصي يحدث تداخل بين النصوص الذي يمتلئ بها هذا العالم الفسيح . وهو تداخل حرّ يمكن للنص فيه أن يتحرك بحرية مطلقة بين مختلف النصوص. فالمبدع أمام موروث ثقافي تتعدد مصادره و أزمنته ؛ أي هو بمثابة كتاب كبير مفتوح بين يدي الكاتب ينهل منه كلّ ما تستدعيه عملية الكتابة والإبداع . حددت سيزا قاسم في محاولة لها لتقسيم التناص أنواعا كثيرة من بينها هذان النوعان(الداخلي والخارجي)، ورأت أن التناص الخارجي يرجع إلى العلاقة التي تربط النص المفرد وغيره من النصوص الأدبية «بدءا من استعارة الكلمات والتراكيب والجمل بحضورها النصي وانتهاء باشتمال التأثير العلائقي».[4] أما التناص الداخلي فـ« يعنى بارتباط الأجزاء المختلفة للنص بعضها ببعضها الآخر».[5]

يمكن التمييز بين التناص الداخلي و الخارجي ؛ فيكون الأول متمثلا في تفاعل نصوص المبدع مع نصوص غيره من المبدعين يشاركنه الحقبة نفسها أو العصر ذاته. أما الخارجي، كأن يأخذ من مبدعين سبقوه في الحقبة أو كانوا في عصور متقدمة من عصره ، فهذا رأي وارد. أشار سلمان كاصد في كتابه (عالم النص) إلى أنه ثمة من النقاد من يرى أن هذين البعدين للتناص يتمان وفقا لحالتي الوعي واللاوعي. فالوعي هو المتحكم بأنماط الإعارة والنقل والتضمين والاقتباس . أما اللاوعي، فيكون في حالة التداخل بين النصوص لحظة الحمل بنص ، و يكون المؤلف فيه غير واع بحضور نص في النص الذي يكتبه .

و يقسم فريق آخر من الباحثين التداخل النصي إلى :

---

[1] - سلمان كاصد ، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، ص 305.

[2] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3]- المرجع نفسه ،ص 247.

[4] -عزت محمد جاد ، نظرية المصطلح النقدي ، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر 2002م ، ص 302.

[5] -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

أولا : التناص المباشر : يمثله بصورة أدق التقليد و التضمين . فالمقلد تابع لا محالة إلى نموذج معين . و الاقتباس أو التضمين لا يسمح بالانصهار بين النصين بل يظل حرفيا . لذا لا يعده بعض الباحثين تناصا؛ أي أن «إحالة النصوص إلى نصوص أخرى أدبية أو غير أدبية يجب أن تفهم في إطار التناص بمدلوله العلمي ، الذي يتطلب منا أن نفهم العلاقة بين هذه النصوص فهما يستبعد القضايا التي يمكن معالجتها تحت عناوين مثل التضمين ، الاقتباس ، والسرقة»[1]

ثانيا : التناص غير المباشر : هو الذي تذوب فيه عبارات الآخرين في شكل عبارات الكاتب نفسه. فيأخذ منها لصالحه من خلال إضافات أو تعديلات يجريها عليها . و يرى فيه أغلب الكتاب صورة حقيقة للتناص . إذ يقول نورثروب فراي : «لا يمكن إنتاج الشعر إلا انطلاقا من قصائد أخرى ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقا من روايات أخرى . فكل نصية هي تداخل نصي»[2]. معنى هذا أن التداخل النصي كائن في كل الأعمال الأدبية، و لعل هذا الحضور المكثف للتناص جعل لوران جيني يصرح قائلا : «خارج التناص يغدو العمل الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك»[3]. رغم تعدد تقسيمات التناص إلّا أن التقسيم الأكثر شمولا هو تقسيمه إلى تناص داخلي و آخر خارجي . فالتقسيمات الأخرى جميعها تدخل تحت هذين النوعين. أما فيما يتعلق بالتناص المضموني والشكلي اللذين قالت بهما جوليا كريستيفا فهما يدخلان تحت هذين النوعين وليس العكس. يبقى فقط أنه من غير الممكن التعرف على أنواع التناص وتحديده بشكل دقيق عند المبدع، إلا حينما ندرك الاستراتيجية التي يستند عليها في بناء نصه ، و طريقة توظيفه للنصوص الأخرى .

د- آليات التناص : يتم التناص عبر آليات إجرائية مختلفة، منها [4]:

1-التمطيط (التمديد): عن طريق الأناكرام (الجناس بالقلب، مثل : عسل ولسع أو بالتصحيف ، مثل : نخل ونحل) أو عن طريق الإلياركرام بالاعتماد على الكلمة المحور ، أو العنصر المهيمن .

2-الشرح : عليه يقوم الخطاب. وبه تتضح معالم النواة المعنوية الأساسية .

3-الاستعارة بأنواعها: بها تتم عملية تشخيص المعاني و تقديمها في شكل محسوس.

4-التكرار: ويظهر على مستوى الأصوات، والكلمات، والصيغ .

---

[1] -سلمان كاصد ، عالم النص ، ص 248.

[2] - المرجع نفسه ، ص 248.

[3] -سعيد يقطين ، الرواية و التراث السردي ، ص10.

[4]-ينظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استيراتيجية التناص) ، ص 125-129.

5-الشكل الدرامي: بؤرة التوتر والصراع التي يعكسها التقابل، وتكرار صيغ الأفعال و التواتر الحدثي.

6-أيقونة الكتابة : تحدّدها علاقات المشابهة والاختلاف مع العالم الخارجي والداخلي للنص من خلال ارتباط المقولات النحوية ببعضها البعض .

7-الإيجاز: أي الاعتماد على عنصر الإحالة دون اللجوء إلى ذكر التفاصيل؛ كالإحالات التاريخية التي تكون بالإشادة بمناقب السلف .

ه- مستويات التناص : إن جزءا أساسيا من نصية النص يتجلى من خلال التناص باعتباره ممارسة تبرز مدى قدرة المبدع شاعرا كان أو ناثرا على تفاعله مع نصوص غيره، وعلى إنتاجه لنص جديد. وما دام الأمر كذلك فإن عملية قراءة النصوص الغائبة وإعادة كتابتها تخضع لقوانين تحقق مستويات ثلاثة للتناص، هي: التناص الاجتراري، التناص الامتصاصي، التناص الحواري .

01-التناص الاجتراري : يعيد فيه الشاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي لا جدة فيه. وقد ساعد هذا المستوى التناصي في عصور الانحطاط على الأخص، أين «تعامل الشعراء مع النص الغالب بوعي سكوني، لا قدرة له على اعتباره النص إبداعا لا نهائيا. وساد حينئذ تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية، في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وسيرورة وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني»[1]؛ أي أن النص اللاحق يتعامل مع النص السابق بصيغة الاحتذاء، حيث يغدو النص الأول مثالا يحتذى، ونموذجا يقتدي به لحظة الكتابة. وهذا المستوى يتحقق حين يعجز نص ما عن استيعاب النص الغائب أو محاورته؛ أي حين تلغى إمكانية نفي جزئي أو كلي حسب كريستيفا. و تلك هي حالة العجز والقصور. وعليه فإن الاجترار يسهم في مسح النص الغائب الذي لم يعمل على تطويره أو محاورته و إنما اكتفى فقط بإعادته كما هو .

فالتناص الاجتراري يحقق درجة دنيا من التناص؛ كونه لا يغدو تكرارا لنصوص سابقة دونما تغيير أو تحوير. فهو بذلك يلغي عامل التحويل الذي قالت به كريستيفا في تعريفها للتناص على أنه نقل وتحويل لمجموعة من النصوص .

02-التناص الامتصاصي : يمثل خطوة متقدمة في الرؤية والتشكل، وفيه يعيد المبدع كتابة النص وفق المتطلبات الحديثة لتجربته الإبداعية. فيتمثله بوعي جديد مغاير يخدم دلالات نصه. فهو يمثل«مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته ، فيتعامل وإياه كحركة وتحول، لا ينفيان الأصل بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد»[2]. ما يعني أن عملية الامتصاص قي قبول سابق للنصوص الغائبة وإعادة كتابتها بطريقة لا تمس جوهرها. فأنصاره

[1] -ينظر : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 253.

[2] - محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 253.

ينطلقون عن قناعة راسخة تتمثل في أن هذه النصوص غير قابلة للنقد، والحوار. فالامتصاص بهذا المعنى هو«مهادنة للنص، والدفاع عنه، وتحقيق سيرورته التاريخية»[1] ومن ثم فإنه لا يعمل على تجميد النص الغائب أو الممتص، وإنما يبقي على استمراريته كنص غير ممحو يحيا ولا يموت. وهو كأن يتعامل نص ما مع نصوص أخرى بوعي حركي وهذا التعامل يعتمد على التشرب والتحوير .

وقد ظهر عند كريستيفا تحت اسم (الفني المتوازي) كنمط يعتمد على استخدام النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي "التضمين والاقتباس" اللذين احتوتها كتب البلاغة القديمة. حيث « يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه. إلا أن هذا لا يمنح اقتباس ... للنص المرجعي معنى جديدا معاديا للإنسية والعاطفة والرومانسية التي تطبع الأول »[2] فهي ترى أن المعنى المنطقي للبنية النصية المستخدمة هو نفسه للبينة النصية الغائبة فضلا عن التشكيل الخارجي وتمثل كريستيفا له بالمثال التالي :

« هذا المقطع للأرشفوكو :

«إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا»

و الحال أنه يصبح لدى لوتريامون :

«إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا »

هكذا تفترض القراءة الاقتباسية من جديد تجميعا غير تركيبي للمعنيين معا»[3]

<u>03-التناص الحواري</u> : يرى محمد بنيس

أنه«أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظـــــــــاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه. ولا مجال لتقديس كل النصـــــــــــوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص، وإنما يغيره ... و بذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية» [4] أي لا مجال للقداسة النصية مع الحوار. إذ فيه تعاد صياغة النص الغائب بطريقة مغايرة تسقط منه أجزاء وتضاف إليه أجزاء . حيث يعمد إلى تفجير النصوص الغائبة و نقدها، إذ يقول محمد بنيس : «إن الحوار نقد للنص الغائب ، و تخريب لكل مفاهيمه المختلفة ، وهو

[1] -ينظر : المرجع نفسه ، ص 277.

[2] -جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر : فريد الزاهي ،ص 79.

[3]- جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر : فريد الزاهي ،ص 79.

[4] -محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 263.

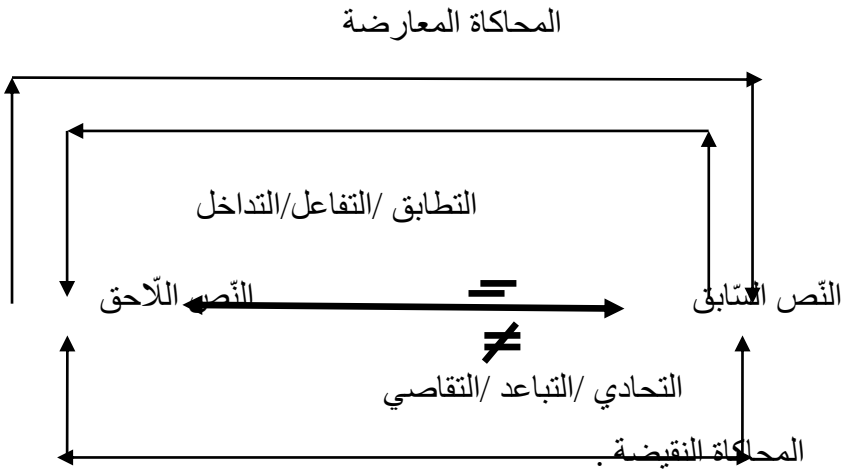
لا يقبل المهادنة ، و لا يرتاح للاحترام»[1]. و قد ظهر عند كريستيفا باسم (النفي الكلي) وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا؛ أي أن المبدع يقوم فيه بنفي النصوص التي يأخذها نفيا دلاليا كليا وتكون الإشارة إلى النصوص الغائبة تلميحية. وتطبع الكتابة النصية بقراءة نوعية خاصة تقوم بطبيعة الحال على المحاورة للنصوص المستترة. وفي هذه الحالة لابد من ذكاء القارئ الذي يعمل على فك رموز الرسالة وإعادتها إلى منابعها الأصلية. وتمثل كريستيفا له بالمثال التالي: «المقطع لباسكال :

« وأنا أكتب خواطري، تنفلت مني أحيانا، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي»[2]

والنص ذاته يصبح عند لوتريامون :

« حيث أكتب خواطري ، فإنها لا تنفلت مني ، هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت ، فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيّد. ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم».[3]

وعليه، إن التناص يدل على أن النص (الشعري / النثر) عبارة عن عصارة من التفاعلات النصانية المتأتية على مستويين اثنين ؛ المستوى الشكلي و المضموني؛ أي هو جملة إحالات مرجعية تذوب في النص اللاحق بطريقة واعية (مباشرة)، أو غير واعية (غير مباشرة) ، و تتم بدرجات متفاوتة بين النّص اللّاحق و السّابق وفق المخطط الآتي :

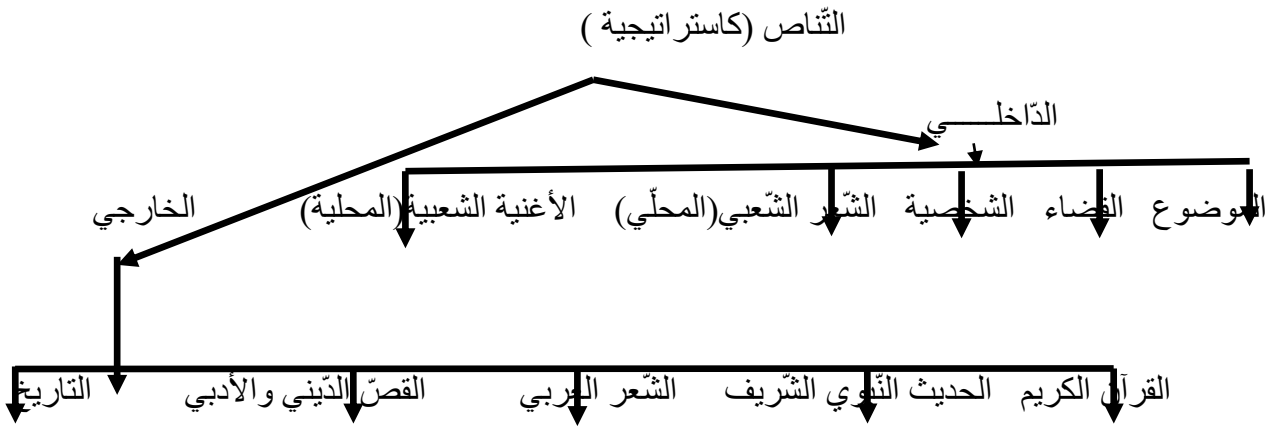


[1] -المرجع نفسه ، ص 278.

[2] -جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر : فريد الزاهي ، ص 78.

[3] - المرجع نفسه ، ص 78.

والمتأمّـــــــــــــل في روايات ابن هدوقة يدرك أنّ التّداخل النّصّي قد تأتّى على مستويين اثنين؛ المستوى الدّاخلي والخارجي للنّصّ الرّوائي؛ إذ استطاع اعتمادا على تقنية الحوار والمساءلة استحضار جملة نصوص غائبة ذات اتجاهات مختلفة؛ منها الدّيني، الأدبي، والثّقافي المحلّي منه والأجنبي بهدف تعزيز مواقفه، وتدعيم رؤاه الاستشرافية وتبليغ رسالته الأدبية ذات المحتوى الالتزامي بمقتضيات الواقع الجزائري آنذاك. وفيما يأتي مخطط توضيحي لاستيراتيجية التّناص التي انتهجها ابن هدوقة في أعماله الرّوائية موضوع الدراسة.



01-التّناص الدّاخلي: ويسمّى بالتّفاعل النّصي الذي يتمّ على مستوى نصوص الكاتب نفسه؛ حيث نجد بعض التّيمات و العلامات النّصّية و المؤشّرات الدّلالية ، و الفضاءات السّردية و العوامل (الفاعلة) حاضرة في ثنايا المتون الروائية جميعها كقاسم مشترك بين مختلف البرامج السّردية، التي وضعت خصّيصا لنقل حيثيات الواقع الرّاهن ونقده ومحاولة إصلاحه، وتغيير قواه نحو الايجابي، وما يخدم الفرد ويقيم الجماعات ، ويبني المؤسسات ذات الطّابع الاجتماعي التكافلي، ويحقّق الوحدة الوطنية، والتّقدّم العلمي، والتّحرّر الكلّي من كلّ تبعية أو قيد من شأنه أن يعكّر صفو الحسّ الوطني، ويقف حائلا دون تحقيق حلم ابن هدوقة المنشود (جزائر الغد). تمظهر هذا النوع من التناص وفق النحو الآتي :

01-أ- الموضوع : بنى ابن هدوقة رواياته جميعها على موضوعات ذات صلة ببعضها البعض ؛ حيث الواحد منها يتمّ ما قبله، ويقعّد لما بعده. إذ نلمح حضورا متواترا فيها لبعض القضايا، مثل: المرأة، الحرية، مشكلة التعليم والتربية مشكلة اللغة، صراع الأجيال، المثقف الجزائري، الإقطاعية، الواقعية، القمع، الظلم، التخلف الفكري، الطبقية البرجوازية، الاشتراكية، الفقر، العدالة، مشكلة التعصب الديني والمذهبي، سياسة التعريب، الهوية،التقاليد، الحداثة الانفتاح، العلاقات بين المدينة والرّيف، الهجرة وحرب التحرير، والثّورة الزراعية ، و غيرها من المواضيع ذات الطّابع الإصلاحي التي سعى جاهدا إلى إظهار حقيقتها، وإفراغ محتواها من خلال آليتي التّشخيص وتقويم الإعوجاج . اعتمد ابن هدوقة في طرقه لهذه الأخيرة على القالب الثنائي الآتي :

الأنا /الآخر ، الشرعية الثورية /الولاء المطلق ، الأرض /المرأة ، الاشتراكية /الإقطاعية ، الرّيف /المدينة ، الحلال /الحرام، الجهل/ العلم، المدرسة /الجامع ، الدكتاتورية /الديمقراطية، المثقف/غير المثقف، الوطني/الإدماجي ، الماضي

/الحاضر ، الحاضر / المستقبل ، القروي /المدني ، الإسلام/ الشيوعية ، السّنّي /العلماني ، المحظور /المباح ، الثورة الزراعية /العدالة الاجتماعية ،... و تواتر مثل هاته المواضيع على وتيرة واحدة في المشروع السّردي من بدايته إلى نهايته يُنمّ عن حقيقة علمية ومعرفية مفادها أنّ ابن هدوقة رجل إصلاح ، وصاحب ذات مثقفة تعي ما تقوم به لاسيما في فترة جزائر ما بعد الاستقلال أين كانت تعصف بها الأهواء ، وتتقاذفها قوى اليمين و اليسار . الأمر ذاته جعله يشغل باله بالقضايا الوطنية الشّائكة والعالقة، كحال أيّ رجل فكري مصلح يريد الخير للبلد وأهله ، ويسعى للمّ الشمل، والتوليف بين ما فرقته أيدي الأعداء ، وآزره الانتهازيون والعملاء (الشامبيط ، ابن القاضي ، ابن الصخري ...)

01-ب- الفضاء الرّوائي : يعدّ الفضاء الروائي عند السيميائيين نظاما دالّا يمكن تحليله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير و المضمون ، و ينظر إليه على أنّه مركب للكلام؛ أي ما يدل عليه المضمون من غير طبيعة ما يدل عليه التعبير.[1]

فهو يرتهن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه، والقيم المحقّقة من استعماله .[2]

والفضاء الروائي نوعان: فضاء جغرافي espace géographique يقصد به الحيز المكاني لفعل الحكي ؛ فالرّوائي غالبا ما يقدم إشارات جغرافية، ومعالم حدودية ترسم عمله السردي ، وتوجّه فعل القراءة ، وتحرّك خيال القارئ، فيتسع أفق القراءة لديه، ويتحقّق عندئذ فعل التأويلات الممكنة. ويكون هذا الفضاء النصّي ذا علاقة وطيدة بمضمون الحكي، ولا يقل أهمية عنه؛ حيث يعمل على تحديد طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي ؛ أي أنه يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل السردي من خلال الإحاطة الشاملة لتجاويفه. أما الفضاء الدلالي ، فيشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي، و ما ينشأ عنها من بعد مرتبط بالدلالة المجازية . فهو الطريقة التي يهيمن من خلالها الراوي على عالمه الحكائي بما فيه أبطاله الذين يتحركون على واجهة معينة .

إذا تأملنا الفضاء الروائي عند ابن هدوقة يظهر أن رواياته مبنية على العلاقات المكانية المتأسّسة على ثنائيات ضدية تنضوي تحت فضاء نصّي عام ، يتمثل في الرّيف و المدينة . فالرّيف الجزائري بفضاءاته الرحبة و الضيّقة يجسد صور الصّراع الدرامي الذي لازم مرحلة بنائه ؛إذ أضحى يتخبط في وضع متعفن مليء بشتى الأمراض الطبيعية وغير الطبيعية ، ومختلف المشاكل الاجتماعية والثقافية الناجمة عن فعل الانفتاح والجنوح نحو كل ما هو حضاري ومدني تقدّمي، والقضايا السياسية المغروسة بفعل الولاء وسياسة التّعزيز التي غالبا ما تصطدم بسياسة الرفض والمعارضة ، بحكم جملة القوانين والأعراف والعادات والتقاليد السّائدة ، ذات الأفق الضّيق و المحدود في نظر البعض (نفيسة، دليلة، البشير،...). والمدينة الجزائرية هي الأخرى ببحرها، وشواطئها، وشوارعها الطويلة الضيقة،

---

[1] - OB:Joseph.courtès, analyse sémiotique du discours:de l'enoncé à lénonciation,éditeur paris :Hachette supérieur,1991.p30.

[2] - OB:A-j greimas , j courtes, dictionnaire raisonné de la théorie du langage,éditeur paris :Hachette supérieur,novembre1990,p 133.

ودهاليسها المظلمة، وعمرانها لا تعرف الاستقرار أبدا؛ حيث نهارها مفعم بالحركة الدؤوبة والأخبار الجديدة المتواردة من هنا وهناك ، وليلها الموحش الذي يجسّد صور الألم الدّفين . وعلى إثر هاته الثنائية (الريف/ المدينة) ينجم صراع حادّ بين عالمين؛ عالم ريفي تحكمه قوى قاهرة متسلطة لا تزال تستند إلى الغيبيات والشركيات ، والعادات البالية المتوارثة جرّاء الحقبة الاستعمارية، وعالم مدني يشهد انفتاحا منقطع النظير، وتقدما ملحوظا على الأصعدة جميعها، وإقبالا واسعا على واردات الحضارة الغربية، وما تمليه على مجتمع عانى الأمرّين: الجهل والفقر معا. ثمّ في النهاية يفضّ الصراع وتحرز النتيجة والغلبة لصالح المدينة. و ينصهر عندئذ الرّيفي في العالم الحداثي، ويفتتن (بالفتح) ببريقه وينسلخ من مقوّمات بني جلدته إلى درجة أن يتماهى العالمان في هيئة نسيج محكم متشابك، تشدّ وثاقه صلات ودلالات ورموز من شأنها أن تجعل التمييز بين المتمدّن من المدني، والمتريّف من الريفي بالأمر العسير.

01-ج- الشخصيات : يقوم البناء الروائي عند ابن هدوقة على آليتين ؛ الإصلاح و الخير في مقابل الفساد والشّر. حيث أن الآلية الأولى غالبا ما تكون فكرة النخبة المثقفة الشابة التي تمثلها أحسن تمثيل كل من: نعيمة، نفيسة ، رحمة مسعودة، الحاج أحمد، الطالب الأحمر، الطيب ، والمعلم البشير ،... في المقابل نجد قوى أخرى مضادة إقطاعية انتهازية ذات جذور كولونيالية تفسد أكثر ممّا تصلح ، و تهدم أكثر مما تبني ، وتشتت أكثر ممّا تجمع . فهي تسعى جاهدة إلى تثبيط عزائم النخبة المثقفة ، والقضاء على آمالها وأحلامها ، ويمثل هذه الفئة المنتقمة كل من : ابن القاضي، ابن الصخري، الشيخ علاوة، وشيخ البلدية والشامبيط صاحب الأحابيل الطويلة. فهؤلاء وأمثالهم ممن لم يسع المقام لذكرهم كانوا حجر عثرة في وجه الإصلاح بألوانه، وعائقا أمام عجلة التقدم والتغيير بكلّ مؤسساته (المدرسة وباقي المؤسسات الحكومية ذات الطابع الاجتماعي الإصلاحي).

02- التّناص الخارجي : يقصد به مجموعة النّصوص الغائبة التي يستدعيها الكاتب لحظة إنتاجه النصّي عن طريق الامتصاص والاجترار ، وبغض النظر عن الحقبة التي تنتمي إليها؛ قد تكون معاصرة له أو غير معاصرة. إذ غالبا ما تكون في لا وعي المبدع مخزونة ، ثم تتدفّق على شكل رموز نظامية ، وعلامات نصية وفق ما تقتضيه عملية الكتابة والتّأليف . وبالرجوع إلى أعمال ابن هدوقة الروائية قيد الدراسة و محل الاشتغال نلحظ أنها تشرّبت من معين عدّة نصوص (مصادر)ما جعلها تعكس خلفية صاحبها المعرفية والثقافية ذات الروافد الدينية والعلمية والفكرية المحلّي منها والأجنبي .

وفيما يأتي أهم المصادر التي استقى منها ابن هدوقة مادته الإبداعية :

02-أ- القرآن الكريـــــــم: يعد القرآن الكريم منهلا عذبا ومصدرا تشريعيا موثوقا به لكثير من المبدعين (الشعراء والروائيين) إذ ينهلون منه اللفظ و يوردونه في سياق دلالي يوافق مضمون ما ينظمونه . وأحيانا يسوقون لفظه وفق ما يقتضيه المقام، وتفرضه الظروف الآنية للخطاب. يمثل النص القرآني أعلى درجات التناص من حيث اللغة العالية ذات الصياغة الفنية الجديدة والمعنى الغزير المبتكر ، وبراعة النظم ، وجودة السبك والحبك؛ إذ لا يعدوه نص ولا يجاريه نظم. فهو المعجز بلفظه ومعناه، والمدحظ بحججه وبراهينه.

يظهر التداخل النصي عند ابن هدوقة مع القرآن الكريم صريحا وضمنيا ؛ فالصريح من خلال عملية الاستحضار المباشر لبعض الآيات القرآنية، نحو قوله تعالى : ﴿ لها ما كسبت و عليها ما اكتسبت ﴾[1] إذ تكررت في موضعين من رواية الجازية والدراويش [2]على لسان الطيب السجين .

و قوله تعالى : ﴿ و الله فضل بعضكم على بعض في الرزق فما الذين فضلّوا برادّي رزقهم على ما ملكت أيمانهم فهم فيه سواء ﴾[3] أثناء استجواب ابن الصخري للمعلم البشير عن ميثاق الإصلاح الزراعي، والتسيير الذاتي للأرض والمحاولة الجادة لابن الصخري لإرضاخ المعلم وإقناعه بالفروقات الطبيعية بين البشر، وكسب تأييده [4]. وقوله تعالى: ﴿ و ننزّل من القرآن ما هو شفاء و رحمة للمؤمنين ﴾[5] على لسان الشيخ حمودة الذي أحضره ابن القاضي لمداواة نفيسة [6] اعتقادا منه أن « الشيخ حمودة يكتب جيدا (و) قلّ من لا يجد الشفاء على يديه»[7].

و قوله تعالى : ﴿ قل لن يصيبنا إلّا ما كتب الله لنا هو مولانا و على الله فليتوكل المؤمنون ﴾[8] على لسان الحاج أحمد تعبيرا عن استسلامه لأمر الواقع المحتوم، ورضاه بالقضاء والقدر، لاسيما أن زوج مسعودة رفيقته (قدور) قد تمّ اعتقاله من طرف الدركي جزاء له على جرمه المرتكب في حقّ العريف الفرنسي بمحطة القطار.[9]

و أحيانا يكون الاستحضار النصي القرآني ضمنيا على سبيل اللفظ أو العبارة ، مثل قول الراوي على لسان نفيسة حينما أعربت لرابح الذي أنقذ حياتها ، فلولاه لما كانت حية ترزق ، إذ تقول : « لقد أنقذت حياتي و لولاك لصرت الآن لقمة سائغة للوحوش والذئاب»[10] فكلمة (سائغة) توحي إلى قوله تعالى :﴿ و إن لكم في الأنعام لعبرة نسقيكم مما في بطونها من بين فرث و دم لبنا خالصا سائغا للشاربين ﴾[11] وإعرابا عن المسرّة التي حظيت بها رقيّة على إثر زواجها

---

[1] - سورة البقرة ، الآية : 286.

[2] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص ص 10، 19.

[3] - سورة النحل، الآية : 71.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 189-200.

[5] - سورة البقرة ، الآية : 286.

[6] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب، ص 251.

[7] -المصدر نفسه ، ص 248.

[8] - سورة التوبة، الآية : 51.

[9] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد، ص 93.

[10] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 305.

[11] - سورة النحل ، الآية : 66.

بالمعلم (البشير) الذي شغل ذكره الحديث العام والخاص، إذ يقول:« وفي لحظة غريبة فريدة في تلك الليلة امتزج فيها قليل من الألم بكثير من اللذة دخلت الحياة الزوجية الحقيقية مغتبطة راضية مرضية ...»[1] فاللفظ المركب (راضية مرضية) مأخوذ من قوله تعالى معاتبا النفس التقية المؤمنة:﴿يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية﴾[2] .

وفي بعض المواطن يكون الاستحضار للمفردة القرآنية باستخدام الإحالة والبتر (القطع) مع شيء من المحاورة والتّحويل، نحو قول مسعودة لكاتب ذكرياتها مقسمة بحبّها الأول، مشفقة على حالها جرّاء ما عانته من خزي وعار وأسى مع زوج أمّها "عزوز" ذاك الرجل المتطفل الانتهازي« أنا لا أقسم بشبابي ولا أقسم بحبي الأول لأنه أقدس من كل قسم ! كما لا أقسم بليلك إذا عسعس، ولا بنهارك إذا تأسّس من جديد!»[3] ففي هذا الموضع اقتباس إحالي لقوله تعالى مقسما بمخلوقاته نحو:﴿ والليل إذا عسعس والصبح إذا تنفس، إنه لقول رسول كريم ﴾[4] فمسعودة بعدما ضاقت نفسها ذرعا من ملاحقة الآخرين المتربصين لها أملت في غد أفضل جديد وسعيد ينسيها ألم الذكريات، ويطوي صفحات ماضيها الأليم، فيحصل عندئذ التغيير، ويتم التحوّل من حالة إلى أخرى استنادا إلى اللفظ القرآني الذي يضفي على المقطع السردي الخاصية الجمالية الفنية، ويزيده قوة التأثير و الإقناع .

02-ب- الحديث النبوي الشريف: يظـــــهر التداخل النصي مع الحديث النبوي الشريف في الحوار الذي دار بين المعلم البشير وشيخ الجامع حول الوضع الذي آلت إليه المدرسة، وفي مقدمتها تراجع المستوى التعليمي وقلة العناية به لاسيما على مستوى القرى والمداشر (الرّيف). إذ يقـــــــــــــــول شيخ الجامع في حدّة واستنكار: «... هل هناك حاجة أعظم من الجهل؟ قل: إن الدين قل: قال عليه الصلاة و السلام : بدأ هذا الدين غريبا وسيعود غريبا كما بدأ.»[5] فهذا القول مأخوذ من قوله صلى الله عليه و سلم ، فيما يرويه عنه أبو هريرة رضي الله عنه ،أنه قال:« بدأ الإسلام غريبا وسيعود غريبا كما بدأ فطوبى للغرباء»[6] أي إذا تغيرت أحوال الأمة المحمدية، والتبست عليها الأمور، وقلّ أهل الخير في آخر الزمان ثبتت فئة منها على الحق ، واستقامت على دين الله تعالى، ووحد أهلها الله وأخلصوا العبادة له واستقاموا على الطاعات واجتنبوا المعاصي والمهلكات فكان ذلك نجاة لهم من الخسران المبين ، وجزاء لهم بالنعيم المقيم .

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص90.

[2] - سورة الفجر ، الآية : 27-28.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 45.

[4] - سورة التكوير ، الآيات : [17،18،19].

[5] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس، ص 67.

[6] -أبو زكريا يحيى بن شرف النووي، المنهاج ،شرح صحيح مسلم بن الحجاج ،مج2،ط2،دار إحياء التراث العربي،بيروت،1392ه، ص352.

يصف الراوي شدة اندهاش البشير على إثر قدومه إلى القرية في زمن الربيع، فيقول « وإذا السماء تنشق وتمتلئ الأرض نورا حتى ليرى الرائي الشعرة الصهباء في عين صاحبه . فرفع رأسه (البشير) إلى السماء فرأى ما لا عين رأت ولا أذن سمعت من حدائق غناء لا يحدها البصر، وأنهار جارية كوثرية متدفقة في كل جهة ...»[1] يتناص هذا المقطع السردي مع الحديث القدسي ذي السند : عن أبي هريرة رضي الله عنه ، قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : قال تعالى : « أعددت لعبادي الصالحين ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر»[2] وفي بعض الروايات : ما لا يعلمه ملك مقرّب و لا نبي مرسل.» فالحديث جاء خصيصا لبيّان ما أعدّه الله تعالى لعباده المؤمنين من النعيم الأبدي في دار الكرامة. لكن ابن هدوقة استحضره تعظيما للرّيف، وافتتانا بطبيعته العذراء ذات السحر والجمال والبهاء. فصخب المدينة وضوضائها دفعه إلى الجنوح نحو الطبيعة الريفية زمن الاخضرار، والتوهج الحيوي، والنماء بشتى ألوانه و أبهى صوره. يعترض الشيخ أحمد على الوضع السائد في بلاده ؛ لأنه يعيش كغيره من أفراد مجتمعه اغترابا اجتماعيا وحضاريا، فيقول:« في المدينة لا يفصل بين الحلال والحرام إلّا الدين والضمير والناس الذين باعوا دينهم، وباعوا ضمائرهم باعوها لأمّهم فرنسا حتى صار الحلال والحرام زوجين شرعيين ... عندما عدت من الحج قبل أن أحج ! لكن الأعمال بالنيات »[3] فقوله : « لكن الأعمال بالنيات » مقتبس من قوله صلى الله عليه وسلم عن أمير المؤمنين أبي حفص عمر بن الخطاب رضي الله عنه : قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : « إنما الأعمال بالنيات و إنما لكل امرئ ما نوى. فمن كانت هجرته إلى الله و رسوله فهجرته إلى الله ورسوله. ومن كانت هجرته إلى دنيا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه»[4] فالحديث يشير إلى أنّ العمل الصالح لا يقبل إلّا إذا كان مسبوقا بحس نية. والله عزّ وجلّ يقبله و يثيب فاعله على قدر نيته، ويضاعف لمن يشاء. وفي هذا إشارة إلى أنّ الحاج أحمد غير راض على ما آل إليه البلد زمن الاستعمار الفرنسي، لاسيما قضية الانسلاخ الثقافي والاجتماعي الذي اعترى المجتمع الجزائري، نخص بالذكر المدني منه ، أين أصبح التعايش بين الحلال و الحرام وانصهارهما معا في قالب الحداثة و طابع التمدّن. لكن هذا الأخير لم يتوان في نبذ مثل هاته القيم الغربية المستوردة وإظهار آثارها السلبية على عقيدة الجزائريين. إلّا أن ضعفه جعله دوما يواسي حاله بما جاءت به شريعة محمد صلّى الله عليه وسلّم.

يصف الراوي براعة عزوز في النصب والاحتيال على أمثال قدور القروي الذي أراد المدينة دون أن يعدّ لها عدتها فيقول على لسانه : « استعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان !»[5] إذ يتناص هذا القول مع الحديث النبوي الشّريف المروي عن معاذ بن جبل رضي الله عنه ، أنه قال : قال رسول الله صلى الله عليه و سلّم : « استعينوا على قضاء

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص83.

[2] -محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة، مج2،ص227.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد، ص 51.

[4] -عمر عبد الجبار ، الأربعون النووية و تتمتها للحافظ بن رجب ، مكتبة الاقتصاد، مكة ، د ت ، ص 4.

[5] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد، ص 151.

حوائجكم بالكتمان فإنّ كلّ ذي نعمة محسود»[1]. وفي هذا إشارة إلى أهمية كتمان العمل الذي نريد القيام به ، حتى تتحقق نتائجه وتظهر ثماره. لكن عزوز لم يكن يبيت تلك النية الحسنة، بل أراد الاستحواذ على البستان بطريقة سرية ملتوية؛ أي يأخذ بستانه في مقابل إعانته ماليا على الزواج بمسعودة بنت المخفي الذي قتله الدركي بالمحجر بإعاز من عزوز؛ كي يتسنى له فعل الزواج بأم مسعودة (زوجة المخفي)، ومن ثمة السيطرة الفعلية المطلقة على تريكة الرّجل ، وهذا فعلا ما حصل ؛ إذ أبعد قدور ونفاه إلى عالم مجهول حيث لا أمل ولا رجاء إلّا من أسعفه الحظ (دخول قدور السجن على خلفية ضربه و إهانته للدركي، وحصول عزوز على مغنمه).

يولي الحبيب بن الشيخ أحمد أهمية كبيرة للعلم ، ويصرّ على ضرورة تحقيقه، فيقول : « .. من مات في طلب العلم مات شهيدا »[2] وفي ذلك تداخل نصي جلّي مع قوله صلى الله عليه و سلم، عن أنس رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:« من خرج في طلب العلم كان في سبيل الله حتى يرجع ».[3] يبين هذا الحديث فضل طلب العلم ومشروعية التفقه في الدين.وفي رواية " الجازية والدراويش" يظهر الحضور القوي لأقوال النبي صلى الله عليه وسلم حول أهوال يوم القيامة، لاسيما عندما بدأت الزردة ، وتعالت صيحات الدراويش، تكهرب الوضع، و هلع الحاضرون ، ثم سأل أحد الدراويش رفيقه في الرقص قائلا:« قل لي ، والساعة كيفاش؟ » -«أشراطها جاءت ...»- « وين هي؟» -« الشمس»- « واش بيها ؟» - هربت من الشرق خايفة!»[4] فقوله « ... الشمس هربت من الشرق خايفة!» يحيلنا مباشرة إلى الحديث النبوي الشريف المتضمن لشروط قيام الساعة، فعن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:« لا تقوم الساعة حتى تطلع الشمس من مغربها، فإذا طلعت ورآها الناس آمن الناس أجمعون، فحينئذ لا ينفع نفسا إيمانها لم تكن آمنت من قبل أو كسبت في إيمانها خيرا»[5] ثم يتلهف الحضور لمعرفة المزيد، ويزداد الذعر، ويشتد الخوف وسط الحضور ويسترسل الدرويش كلامه قائلا:« .. الدابة تخرج من تحت السدوم . يرجو الناس في الشيء اللي ما يبلغوهش ويتعبو في الشيء اللي ما ينالوهش ، و يعملوا في الشيء اللي ما ياكلوهش !»[6] فهذا المقطع السردي يتداخل ونص الحديث الشريف الآتي ذكره : عن حذيفة بن اليمان رضي الله عنه قال : « ذكر رسول الله صلى الله عليه وسلم الدابة فقال:« لها ثلاث خرجات من الدهر فتخرج في أقصى البادية، ولا يدخل ذكرها القرية – يعني مكة – ثم تكمن زمنا طويلا تخرج خرجة أخرى دون ذلك فيفشو ذكرها في البادية ، ويدخل ذكرها القرية ... ثم بينما الناس في أعظم المساجد على الله وأكرمها على الله المسجد الحرام لم يرعبهم إلّا وهي ترغو بين الركن والمقام

[1] -محمد ناصر الدين الألباني ، سلسلة الأحاديث الصحيحة ، مج3، رقم: 1453، مكتبة المعارف ، 2006م، ص 436.

[2] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 216.

[3] -محمد ناصر الدين الألباني ، سلسلة الأحاديث الصحيحة ، مج2، رقم: 2797، ص 694.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 81.

[5] -عبد الله بن محمد بن إسماعيل البخاري ، صحيح البخاري ، ج7، المكتبة الإسلامية ، تركيا ، 1980م ، ص 191.

[6] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 81.

رأسها التراب فتركض الناس منها شتى ومعا ، وتثبت عصابة من المؤمنين عرفوا أنهم لم يعجزوا فبدأت بهم، فجلت وجوههم حتى جعلتها كأنها الكوكب الدري، وولت في الأرض لا يدركها طالب، ولا ينجو منها هارب، حتى إنّ الرجل يتعوذ منها بالصلاة فتأتيه من خلفه فتقول يا فلان: الآن تصلي؟ فتقبل عليه فتسمه في وجهه».[1] وما إن يكاد الدرويش ينهي كلامه حتى يباغته درويش آخر قائلا : « كيفاش عاملة هذه الدابة ؟» فيجيبه على الفور:« رأسها رأس ثور، وعينها عين خنزير، وأذنها أذن فيل، وقرنها قرن أيل، وعنقها عنق نعامة ، وصدرها صدر سبع، ولونها لون نمر، وخاصرتها خاصرة هرة ، وذيلها ذيل كبش ، وقوايمها قوايم بعير. بين كل مفصل ومفصل اثناش ذراع !»[2] و في هذا إحالة صريحة مباشرة لقوله صلى الله عليه و سلم ، فيما يرويه عنه ابن الزبير رضي الله عنهما، نحو قوله:« أنها جمعت من خلق كل حيوان، فرأسها رأس ثور، وعينها عين خنزير، وأذنها أذن فيل وقرنها قرن أيل، وعنقها عنق نعامة، وصدرها صدر سبع ، ولونها لون نمر، و خاصرتها خاصرة هرة، و ذنبها ذنب كبش ، وقوائمها قوائم بعير، بين كل مفصل ومفصل اثنا عشر ذراعا».[3] فتعلو الويلات، ويزداد شغف الحاضرين بالمزيد من هذا الكلام الذي لم يسبق أن قرأوه، أو سمعوا عنه من قبل، ويستفسر الدرويش عرابه قائلا:« يا ويل الويل! زيد أشراطها الآخرين؟[فيقول] « الدجال الأعور، اللي مكتوب بين عينيه كافر! وراه سبعون ألف من اليهود! كل واحد منهم في يدو سيف ذهب وعلى راسو تاج من تيجان العرب !»[4] و في هذا استحضار لقوله صلى الله عليه و سلم محذرا أمته من فتنة المسيح الدجّال كشر غائب ينتظر. إذ حدثنا سليمان بن حرب حدّثنا شعبة عن قتادة عن أنس رضي الله عنه، فقال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : « ما بعث نبي إلّا أنذر أمته الأعور الكذاب».[5]

02-ج- الشعر الشعبي : لعب هذا اللون من الشعر دورا لا يمكن الاستهانة به؛ حيث كان صوت الأمة الناطق بمختلف القضايا الثقافية والنّضالية، والوطنية والقومية أيام الحقبة الاستعمارية. إذ ارتبط أساسا بالطبقات الضعيفة المقيمة بالأرياف فصور أحداثا كثيرة عرفتها المجتمعات الريفية الجزائرية بالأساس، بغض النظر عن طبيعة الحدث (مفرحا/محزنا)،ملتزما في ذلك الصدق في النقل والتوثيق، والمساهمة في صناعة التاريخ المحلي للمنطقة التي قيل فيها.

عاد ابن هدوقة في رواياته إلى مخزون الثقافة الشعبية المحلية، فنهل منه مختلف الأشعار والأغاني الشعبية، لاسيما تلك المعبّرة عن حقيقة الصراع القائم بين الرجل والمرأة وفق النظرة الريفية الضيقة، نحو قول عبد الرحمن المجدوب محذرا من دسائس النساء، وكيدهن :

---

[1] -ابن حجر العسقلاني ، تهذيب التهذيب ، ج1، ط1، دائرة المعارف النظامية ، 1326ه، ص 238.

[2] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 81.

[3] -أبو بكر القرطبي ، التذكرة ، تح: خالد بن محمد بن عثمان ، ط1، مكتبة الصفا ، 2001م، ص 225-226.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، ص 81-82.

[5] -ابن حجر العسقلاني ، فتح الباري شرح صحيح البخاري (كتاب الفتن) ، ج13، دار المعرفة ، بيروت ، ص91.

ســــــــوق النسا سوق غرار يا داخـــــــــــــــــــلو ردّ بالـــــــــــــك

يورولك من الرّبح قنـــــــــــطار و يخسروك في راس مالـــــك[1]

وأحيانا يكون الاستحضار بهدف السخرية والاستهزاء، مثلما كان الحال مع قدور الذي بنى أحلامه على مسعودة، وفي النهاية لم يظفر بها، إذ يقول الراوي على لسان فتيات القرية :

آه يا العودة الزرقـــــــاء اشربي من راس العيـــــــــن

مولاك محمـــــــــــــــــد ركبوك ناس آخريـــــــــــــــــن[2]

يستدعي ابن هدوقة الشّعر الشّعبي ذا الطّابع الغنائي معربا عن خصوصية الزفاف الريفي الذي أقيم على شرف زواج مسعودة بقدور، فيقول على لسان الريفيات : « افرحي يا أم الوليد الفرح جاك يا لالا - جبناها من رؤوس الجبال ..... – قدمت ربي و النبي محمد من قدم الله لا يخيب على شيء... –يو ، يو ، يو!... »[3]

أو مبيّنا قوة صبره (الريفي) ، وشدّة تحمله لوقع الفاجعة، نحو قول القهواجي في تأبين صانعة الفخار (رحمة) :

« ماذا تدّي يا تراب من الزينين – يا دراق وجوه الأحباب خسارة

الموت نموت لانتمو شي حيين الازم ذيك الدار راهي تفنيها »[4].

وغالبا يكون هذا اللون من الشعر مبعث أمل، ووسيلة مواساة لسكان الدشرة نحو قول سي الطاهر (رفيق المعلم البشير) عن علاقته بعذراء القرية(نفيسة)« حواجبنا تقضي الحوائج بيننا و نحن سكوت و الهوى يتكلم »[5].

وفي نهاية الأمس نجد توظيفا لبعض المقاطع الشعرية التي تعبر عن ارتباط الشخصيات بالوطن والطبيعة، التي نشأوا عليها، ومنها انطلقت حياتهم المفعمة بالأحداث (الحلو منها والمرّ)، نحو قول البشير عندما حل بالقرية لأوّل مرة لاسيما وصور زوجته التونسية رقية تساور مخيلته في غرفته المظلمة : « « اتمسّات الشمس و اضياق.. اتمسات الشمس و اضياق المغرب و طاح الليل على امحاني و اضراري » ثم استعاد الشطر الأخير بجهد وتنهد .. « و طاح الليل على امحاني و اضراري ».[6] فكان كلما يحس بالوحشة والانقباض يستأنس حاله بكوب الشاي والسيقارة التي أرّقته وألهبت حلقه، ثم يعدل عن إشعالها ويقول:

---

[1] - عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 240.

[2] - عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد، ص 155.

[3] -المصدر نفسه ، ص 139.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 191-192.

[5] -المصدر نفسه ، ص 81.

[6] - عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ص 140.

الدّخان المرّ ما يبري من ضر نبات نشعل فيه لا ما وسالي »[1]

يظهر ممّا سبق أن شخصيات ابن هدوقة وجدت في الشعر الشعبي تعبيرا عن مختلجات متقاربة ومتطابقة ، ونفاذا إلى ماض موسوم بذكرياتها الجميلة ذات الحنين الرومانسي إلى مختلف مواقفها الخالدة التي عاثت بها الحروب والنكبات. فجاءت رواياته مجسدة لواقع الإنسان الريفي، وناقلة لأحلامه وتصوراته، وعاكسة لصراعه الدائم مع الحياة والواقع المزري، وميزت علاقاته مع غيره ، و كيفية تعامله معهم ...

فكان الشعر الشعبي و الأغنية الشعبية معبرين عن مختلف القيم الاجتماعية والثقافية وحافزي دفع نحو التغيير الجذري والتطوّر الاجتماعي والاقتصادي، والرقي الفكري والحضاري، والتخلص من الركود و التبعية و سياسة الهيمنة .

02-د- الشعر العربي: يعدّ الشّعر العربي رافدا ثقافيا هامّا للأدباء و المبدعين على حدّ سواء . فهو ديوانهم الذي ينهلون منه الأشعار، وينتقون منه الكلمات ، و يشحذون منه قرائحهم بالأخيلة و شتّى الصّور و الذّكريات . فهو يأتي في المرتبة الثّالثة بعد القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف في الاستشهاد من حيث براعة النظم ، و نصاعة اللفظ ، و جودة الصّياغة الفنية ، و دقّة التّصوير. لقد استدعى ابن هدوقة في رواياته جملة أبيات شعرية عربية أصيلة تنمّ عن سعة اطّلاعه ، و ولائه لمخزون الذاكرة العربية . من ذلك قول الحاج أحمد مبينا رغبته في الحج إلى الماضي و ليس إلى مكة التي لم يعد يريدها في مثل هاته الظروف :

و ما حجي لأحجار بيت كؤوس الخمر تشرب في ذراه![2]

فهذا البيت يتناصّ بصورة مباشرة مع قول أبي العلاء المعرّي ناقما على الحياة :

و ما سيري إلى أحجار بيت كؤوس الخمر تشرب في ذراها [3]

يشعر الشيخ علاوة بخيبة أمل بعد رغبة ابنه الأكبر في الزواج بفرنسية، وتساوره في نفسه تساؤلات لا يلقى لها جوابا إلّا قول المعرّي عندما بلغ به التشاؤم أعلى الدرجات[4]؛ حيث أظلمت حياته واسوّدت أفكاره، وامتنع عن الزواج والنّسل فأوصى بهذا البيت أن يكتب على قبره : هذا جناه أبـــــــــــــي عليّ و ما جنيت على أحـــــــــــــد[5]

---

[1] -المصدر نفسه ، ص 39.

[2] -عبد الحميد ابن هدوقة ، غدا يوم جديد، ص 210.

[3] -أبو العلاء المعري ، اللزوميات (ديوان لزوم ما لا يلزم) ، حققه و علق حواشيه و قدم له : عمر الطباع ، المجلد الثاني ، دار الأرقم بيروت ، د ت ، ص 444.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح، ص 52.

[5] -أبو العلاء المعري ، اللزوميات (ديوان لزوم ما لا يلزم) ، حققه و علق حواشيه و قدم له : عمر الطباع ، المجلد الثاني ، ص 12.

لم يقتصر ابن هدوقة على شعر الزهد فحسب، بل استدعى الشعر الأندلسي ذا الطابع الغنائي المميّز، الذي قيل خصيصا في حفل زفاف دنيا بنت عبد الجليل [1]، نحو قول المطرب :

كـــــم بعثنا مع النسيم سلاما للحبيب الجميل حيث أقاما و سمعنا
الطيور في الروض تشدو فنقلنا عن الطيور كلاما [2]

وبعد أن انتهى هذا من الأغنية التقليدية اقترح عليه بعض الحاضرين أن يغني مقطوعة مشهورة في الموسيقى الأندلسية مطلعها :[3]

تحيا بكم كلّ أرض تنزلون بها كأنّكم في بقاع الأرض أمطار[4]

يسجل الشّعر الصّوفي ذو الطّابع الوعظي والإصلاحي و الإرشادي حضورا قويّا في روايات ابن هدوقة ، نحو قول الحبيب رافضا الوضع المزري الذي آلت إليه الزوايا القرآنية بالمغرب العربي الكبير(تونس تحديدا):

عجبت لمن يزني و في الناس أمرد أليس ركوب الخيل في الحرب أجود !؟[5]

ثم تضعف نفسه ، ويبدأ في استرسال ما يثير الشهوة الغرائزية، نحو قوله :

ظبي رماني بسهم لحظ الأعين مذ قد بدا متبسما فأماتني

يا من هواه أعزه و أذلني كيف السبيل إلى وصالك دلني

واصلتني حتى ملك حشاشتي و رجعت من بعد الوصال هجرتي[6]

وغالبا يكون هذا النوع من الشعر تنفيسا عن الهموم والأحزان ، وارتقاء بالنفس إلى مصاف الأصفياء الأتقياء. مثلما هو الأمر في رواية "ريح الجنوب" ؛ فبينما مالك (شيخ البلدية) سابح في أفكاره المضطربة، وفلسفته العابثة [7]، إذ أنشد

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح، ص 237.

[2] -إبراهيم حسين ميرزا ، تلحين : أحمد صبري النجريدي ، أداء :أم كلثوم ، 1924م.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح، ص 242.

[4] -أبو مدين شعيب بن الحسن الأنصاري الأندلسي الاشبيلي ، الديوان ، جمع و ترتيب : العربي بن مصطفى الشوار التلمساني ، مطبعة الترقي ، دمشق، 1938م ، ص66.

[5] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 238.

[6] -محمد الطاهر بن حمدان بن أحمد بن محمد الونيسي القسنطيني (ت1962م) ، درس بقسنطينة و بالمدينة المنورة . يقال : ترك جملة أشعار متفرقة غير مدونة ، متداولة بين أيدي طلبته .

[7] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 205.

حفظة القرآن الكريم قصيدة البردة للبصيري في لحن أندلسي محرّف حزين :

أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم أم هبت

الريح من تلقاء كاظمة و أومض البرق في الظلماء من إضم فما لعينيك إن

قلت اكفنا همتا و ما لقلبك إن قلت استفق بهم [1]

و بين كل لحظة و أخرى يردّدون بيتا شعريا[2] في مدح النبي صلى الله عليه وسلم :

مولاي صل و سلم دائما أبدا على حبيبك خير الخلق كلّهم[3]

وفي بعض المواطن يلجأ ابن هدوقة إلى شعر الحكمة، نحو قول عزوز في نفسه مستدرجا الشاوش حارس المحكمة: «فهو يعرف الطريق الذي يسلكه إلى قلوب هذا النوع من المخلوقات» [4] ما دام شعاره قول الشاعر :

إذا كنت من كل الطباع مركبا فأنت إلى كل القلوب حبيب ![5]

كان مقدم الزاوية (وكيل الطلبة) دوما يذكرهم بأبيات حكمة في طابع هزلي استخفافي بصاحبها ومليء بالعنف والقسوة و البذاءة . فبدل أن يقول قال الشاعر يقول قال الشعير ، ثم يردّد :

إذا كنت في قوم فأصحب خيارهم و لا تصحب الأردى فتردى كمثلهم

فمن خالط العطار طاب بطيبه و من جالس الحداد نال السوائد[6]

فهذان البيتان الشعريان يعودان إلى عدي بن زيد العباد القائل :

إذا كنت في قوم فصاحب خيارهم و لا تصحب الأردى فتردى مع الردّي فمن

خالط العطار طاب بطيبه و من جالس الحداد نال السوائد[7]

تظهر الوطنية عند ابن هدوقة في أسمى معانيها، والقومية العربية في أبلغ صورها، لاسيما في حديثه عن الحوار والنقاش الذي دار حول قضية الميثاق الوطني، بين الشيخ علاوة وجيل الشباب. إذ استحضر قصيدة ابن باديس كدليل

---

[1] -أشرف الدين محمد بن سعيد بن حماد الصنهاجي البوصيري (236/1) هذا الكتاب رقمي بموقع المكتبة الشاملة ، ضمن الموقع : http// www.shamela.ws

[2] -عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص206.

[3] -البوصري ، بردة المديح ، دار التراث البوديلمي ، د ت ، ص 06.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 297.

[5] -علي المكي بن محمد بن أحمد بن حسن المكي ، فتح الكريم الخالق في حل ألفاظ الدر الفائق في الصلاة على أشرف الخلائق ، مطبعة الفتوح الأدبية ، شارع النبوية بحي الدرب الأحمر ، 1925م، مصر ، ص 143.

[6] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 235.

[7] -عدي بن زيد العباد، الديوان، حققه وجمعه : محمد جبار المعيبد ، شركة دار الجمهورية للنشر و الطبع ، بغداد، 1965م، ص 107.

قاطع على عدم تقبله لفكرة الميثاق، وعدم رضاه بمحتواه.[1] والتي مطلعها :

شعب الجزائر مسلـــــــــــــم و إلى العروبة ينتســـــــــــــــــــب[2]

02-ه- التّاريخ: يعدّ التّاريخ المادة الأساسيّة للعمل الروائي، بعد عنصر التخييل. فهو أحد الروافد الكبرى التي يستعين بها الكاتب في إنتاج رواياته، من خلال استلهام الماضي، واستدعائه بغرض إثارة الحاضر، واستشراف المستقبل. فكانت العلاقة بين هذين القطبين (التاريخ و الرواية) وطيدة منذ بدايات التفاعل الحدثي والنصي بينهما. فالرواية لا تصنع التاريخ، بل تعيده بناء على طبيعة الحدث، التي تفرض على الكاتب طريقة معينة في طرحه وصياغته في قالب سردي تطغى عليه الذاتية والإيديولوجية معا. إذا فالتاريخ أحد مكونات الفعل السّردي الأساسية الذي يغذيه الخيال ويدعّمه الحدث التّاريخي. لقد عاد ابن هدوقة إلى التاريخ (الماضي) باعتباره مسلكا تجريبيا يمكن النفاذ عبره إلى مستقبل مشرق، احتجاجا على حاضر أثقلت كاهله مختلف النّكبات والأزمات. فاستثمر المادة التاريخية بمنظوره الخاص، محاولا استدعاء الماضي ومنحه قداسته، ثم إسقاطه على الحاضر بدافع الاستمرارية، والمساءلة التي تفضي إلى الإجابة عن المغيّب والمسكوت عنه.

استحضر ابن هدوقة في رواياته التاريخ في صور وأشكال متنوعة، على هذا النحو :

*استحضار شخصيات دينية، مثل: السيدة خديجة رضي الله عنها، والسيدة العذراء مريم عليها السلام، وعمر ومعاوية رضي الله عنهما.[3]

*استحضار شخصيات غيبية ما ورائية، مثل: عزرائيل وإسرافيل[4] والإمام المهدي .[5]

*استحضار شخصيات وطنية إصلاحية، مثل: عبد الحميد بن باديس، الشيخ العقبي، البشير الإبراهيمي، الأمير عبد القادر، ومصالي الحاج و غيرهم[6] من رموز الوطنية و الكفاح.

---

[1] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 38.

[2] -قصيدة ارتجالية قالها ابن باديس رحمه الله تعالى في حفل أقامته مدرسة التربية و التعليم بقسنطينة يوم 27 رمضان 1356ه ، الموافق لـ : 30نوفمبر 1937م إحياء لليلة القدر .

[3] - عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 241، 95، 44.

[4] - المصدر نفسه ، ص 47.

[5] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 110.

[6] -المصدر نفسه ، ص 58-69.

*استحضار شخصيات أجنبية ذات فعل اعتدائي وحشي ظالم، مثل: المسيو ألبير والمسيو بوردو سان لوي، ولويس ماسينيون، آلازار، ايسكي، مارسيه، وغزيل[1]، والمعمر الفرنسي بورجو و هتلر.[2]

*استحضار شخصيات أجنبية مناهضة للاستعمار والاستعباد، ذات بعد ثوري حقيقي، مثل: روني كوتي، ايزنهاور

وكروتشوف[3]، وشي غيفارة [4] وأخرى قومية عربية ثائرة ، مثل : الشيخ عبد العزيز الثعالبي (زعيم حزب الدستور التونسي) ، والمغامر العربي شكيب أرسلان صاحب جريدة الأمة العربية، الأمير خالد، وسعد زغلول وغيرهم.[5]
*استحضار القص الديني ، كقصص الأنبياء والمرسلين : قصة زواجه صلى الله عليه وسلم بأمنّا خديجة رضي الله عنها، وقصة عيسى وأمه مريم عليهما السلام [6]. وقصة سيدنا إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام، وأمنا هاجر [7]، قصة تكلم الحجر والشجر في آخر الزمان، قصة خالد بن الوليد رضي الله عنه ، وقصة يوسف عليه السلام .

*استحضار القص العربي القديم، كألف ليلة وليلة، وسيف بن ذي يزن .

*استحضار القص الخرافي ، كقصة الكاهنة [8].

*استحضار القص التاريخي كأحداث معارك العرب والروم [9] وعهد يوغرطة [10]، وأحداث أكتوبـــــــــــــــر وحرب التحرير.[11]

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 49، 309-310.

[2] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 128، 109.

[3] -عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس، ص 109.

[4] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 88.

[5] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 100، 102، 108،109.

[6] - المصدر نفسه ، ص 102، 127، 130.

[7] -عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، ص 173.

[8] - عبد الحميد بن هدوقة،غدا يوم جديد ، ص353،271،138.

[9] -عبد الحميد بن هدوقة بان الصبح، ص 173-175.

[10] -عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، ص 109.

[11] -المصدر نفسه ، ص 07-37.

خاتمة

خاتمـــــــــــــــة : لقد أسفرت الدّراسة على جملة نتائج موضّحة على النحو الأتي :

- شهدت الرواية العربية بالجزائر في بداياتها ضعفا فنيا بسبب تراجع الفصحى بعد الاستقلال، وشيوع العامية والفرنسية .

- ظهور الرواية العربية الجزائرية الناضجة فنيا، والمكتملة الأداة على يد عبد الحميد بن هدوقة عقب الاستقلال في عمله الموسوم بـ "ريح الجنوب " التي ألفها سنة 1971م .

- الأدب الجزائري مرّ بثلاث مراحل متعاقبة: 1-مرحلة السبعينات التي احتضن فيها التحوّلات التي عرفتها جزائر ما بعد الاستقلال، واهتم بالإيديولوجي على حساب الجانب الفني الإبداعي. 2-مرحلة الثمانينات: شهد فيها تطوّرا ملحوظا، إذ اتسم بالجدة، والتنوّع على مستوى الشكل والمضمون. 3-مرحلة التسعينات : تطرق فيها الأدب إلى مختلف قضايا العنف بشتى أشكاله والإرهاب بمختلف صوره، ما أسفر على ظهور أدب الأزمة /المحنة الذي جسّدته رواية المعارضة التي جاءت على أنقاض رواية الموالاة ؛ أي أن الأدب الجزائري مرّ بثلاث مراحل : أدب الثورة / الشرعية الثورية، أدب التوجّه الاشتراكي، وأدب المعارضة (الأزمة) .

- لقد حمّل ابن هدوقة مشروعه الروائي مختلف قضايا الواقع الجزائري بكل تناقضاته وصراعاته فتعرّض لها بالتحليل و التشخيص والمعالجة، متجاوزا في رصده لتلك التجليات حدود التصوير النقدي الفوتوغرافي .

- يظهر على رواياته سيطرة الراوي العليم العارف بكل شيء والمتحكم في الأمور جميعها. فهو العارف بأفكار شخصياته ورغباتها وأحلامها، وميولاتها الحسّية والذوقية والفكرية؛ أي يعرف كل ما يدور في خلد البطل الروائي/الأبطال الروائيين.

- رغم طغيان النظرة الأحادية على الروايات، إلّا أن ذلك لا يمنع من وجود حوارات داخلية وخارجية ساهمت بشكل كبير في توليد أواصل المعرفة بين الرّاوي وشخصياته. وفي بعض الأحايين يضيق حقل الرؤية السردية فيلجأ الراوي إلى ذكر أفعال تنمّ عن عجزه في معرفة ما يجري بخلد أبطاله، ويكتفي حينئذ بالمشاهدة الخارجية للفعل، ورصد سلوكاتها عن بعد .

- عرض في رواياته عدة قضايا سياسية كمسألة الحزب الواحد، والنظام الاشتراكي المنبثق عن الميثاق الوطني،...واجتماعية كالفقر،الظلم، القهر، الإقطاع، الهيمنة الأبوية(الذكورية)على المرأة ،والاستغلال والتحرش الجنسي، خبايا المدينة والريف، الحرية، التحرّر والعدالة الاجتماعية، ... وثقافية كإشكالية التقدمية والرجعية، أو مسألة القديم والجديد، الأصالة والمعاصرة، المثقف و غير المثـــــــــقف الأنا والآخر،... وغيرها من القضايا التي تناولها بأسلوب تقريري مباشر ، و بلغة سلسة ذات بعد إصلاحي هادف.

- كانت واقعية ابن هدوقة واقعية اشتراكية حالمة بالأمل والانفراج، ومتفائلة بانبثاق بذور التغيير الجذري الإصلاحي الشامل مهما طال الزمن أو قصر .

- التراث السردي لا ينقل، بل يخلق بالمحاورة ، والمساءلة، والتفاعل معه بإيعاز من الحاضر، وطلب من المستقبل في سبيل تعميق الهوية الحضارية للأمة، وتأكيد ذاتها، والتخلص من آثار التبعية الغربية في الإنتاج الأدبي، وإضفاء صبغة التجديد على الإنتاج الروائي بالدرجة الأولى ...

- عاد الجزائريون إلى التراث بنوعيه، وفي مقدمتهم الروائيون لحماية الهوية الوطنية، والدفاع عن القومية العربية وتحقيق الفنية والجمالية في إنتاجاتهم الإبداعية. وأحيانا أخرى لرفض وضع اجتماعي متدهور أو خدمة لغرض سياسي أو إيديولوجي .

- استحضر ابن هدوقة التراث العالمي تأكيدا على عالمية الأدب الجزائـــري، وسعة أفق القارئ الجزائري وتنويها بمكانة الأدباء المحليين .

- فاستعان بالقصص القرآني أملا منه في إحداث تغيير جذري ينجم عنه تطهير شامل لأشكال الظلم والفساد والعمل على ضرورة إحداث إصلاح ذاتي ثم اجتماعي .

- واستدعى نصوصا سردية تراثية، عربية ومحلية، تصريحا وتضمنّا لتثمين محتوى نصوصه الروائية، وتوسيع وجهات نظره حول الفن الروائي المتناول لحيثيات الواقع الجزائري بالنقل و التحليل فالتشخيص، ثم العلاج .

- يسهم المثل الشعبي في كسر البناء الداخلي للرواية، فتتعدّد أصوات فواعلها التي تريد إثبات وجودها، وفرض هيمنتها الفعلية على بعضها البعض.

- تمثل الجازية عند ابن هدوقة صورة الجزائر التي تأبى الاستسلام، وترفض الرضوخ لمغريات الحضارة الغربية والوقوع في شرك نوايا أصحابها. وتؤكد صلابتها و ثباتها ضد كل من يريد تدنيس قداسة ماضيها، وهتك عرضها، والنيل من خصوصياتها .

- اهتدى إلى التراث السردي؛ لأنه رأى فيه إمكانية عرض اليومي، ومختلف أنماط الحياة الشعبية وتتبّع مواضع التخلف الفكري، وتطوّراته العائدة إلى الظروف التاريخية التي شهدتها الجزائر قبل الاستقلال وبعده . فكانت أعماله الروائية ثورة ثقافية عارمة ضد العادات والتقاليد التي تروم دون تحقيق حداثة راقية لا تتجاهل الماضي كجزء لا يتجزأ من فكرنا وحياتنا اليومية .

- كان يؤمن بقيام ثورة ثقافية تشيد بدور التربية السلمية في بلورة الوعي وتشكيل الفكر، وصياغة إنسان جديد ذي تكوين سياسي وعقائدي يسهم في إنجاح التوجيهات الرئيسة للتنمية الثقافية المحلية، والمدعّمة لقرارات

الحكومة ومشاريعها؛ إذ عدّ اللغة العربية عنوان الهوية الثقافية للشعب الجزائري؛ التي يستحيل الفصل بينها وبين الشخصية الوطنية فدعا إلى ضرورة تعميمها، وفرضية إتقانها .

- استطـاع أن يفلت من قبضة السرد الكلاسيكي جاعلا من أعماله تاريخا لا ينضب من الحقائق والأسرار ومازجا بين الواقع والفن في ثوب كتابة جديدة تستهوي المتلقي/القارئ و تشركه في بناء النص الرائي .

- أكدّ على ضرورة التنوّع الثقافي، وعرض الصراع الإيديولوجي. فالمشروع الثقافي عنده يمثل معركة جادة إلى تحرير العقول، وتنوير الأفكار، وتغيير الذهنيات المحافظة.

- ثمّن مشروع التعريب، وإصلاح نظام التربية والتعليم، وتعميمه على كافة ربوع الوطن؛ فهو يرى أن النجاح الحقيقي للثورة الثقافية لا يكون إلّا باللغة الأم، التي تمثل الوعاء الحقيقي للشخصية الوطنية الجزائرية .

- طغى على رواياته الأسلوب البسيط ذو الجمل القوية المعنى والمتماسكة البناء ذات السمة التقريرية المباشرة ، والتشخيص الدقيق للعلل التي أصابت المجتمع الجزائري أثناء فترة الاستقلال وبعدها؛ إذ صاغهما في قالب كلاسيكي قائم على السّرد والوصف الدقيق المتناهي للشخصيات على اختلاف أحوالها النفسية، وأوضاعها الاجتماعية، وأبعادها الفكرية، وطبيعة سلوكاتها، محاولة منه بلورة الحسّ الوطني وتطوير الوعي بين أوساط الجزائريين، متناولا بصدق قضايا الجزائر المستقلة بمنظور حداثي واعد باقتراحات مستقبلية وحلول ناجعة من شأنها تغيير نمط الحياة المعتاد إلى نمط جديد أفضل يبعث على الأمل والنّضج الفكري والرّقي الحضاري .

- تضمنت رواياته جملة مقاصد المضمرة منها أكثر من الصريحة بأسلوب تلميحي خشية الاصطدام بالواقع من جهة، وضمانا لاستمراريتها الدلالية الناجمة عن الفعل القرائي ضمن حدود التأويلات الممكنة .

- اعتمد في رواياته على تقنية المزج بين مختلف الأشكال الفنية والتعبيرية والجمالية التي حققت مقبوليته لدى القارئ، وزادت في نسبة إعلاميته.

- شهدت رواياته تنوعا سياقيا ينم عن سعة أفقه وقدرته على احتواء الواقع الجزائري بكل حيثياته وتناقضاته.

- استدعى نصوصا دينية وتراثية سردية، الشفوي منها والمكتوب لإقامة التفاعل بينها في نسيج نصي محكم البناء تماهى فيه الماضي بالحاضر والحاضر بالمستقبل ما جعله يفلح في إحداث التقارب بين قديم لا يمكن تجاهله وحديث لا يقوم إلا على أنقاض هذا الأخير.

وفي الأخير تجدر الإشارة إلى أن ابن هدوقة ذو خلفية ثقافية أصيلة لها علاقة وطيدة بحرب التحرير، ساعدته على خوض غمـــار التجريب الروائي، الذي ضمنه موروثا شعبيا متنوعا، يحاكي سلوكا واقعيا تقوم به شخصيات رمزيـة

تسعى لخدمة البناء الدرامي، وإنجاح الحدث السّردي وعرض وجهة نظر صاحبها الفكريّة المتأتية من واقع مليء بالمتناقضات . فصوّرت أعماله الروائية حياة ما بعد الاستقلال، وعكست هموم الطبقات والشرائح الاجتماعية وطموحاتها.ودعا –من خلالها- إلى ضرورة إظهار لغة عربية حديثة تتماشى وواقع الحياة اليومية، وترسم لغد أفضل ولا تعيق تقدم الآخر. ونوّه إلى إلزامية تحقيق التقارب والتبادل والتحاور بينها وبين الفرنسية .

كما تطرق إلى عدّة قضايا،منها: الأرض، المرأة، المستقبل، والوطنية ورأى أن وطنية الأديب لا تكمن في قداسة الأرض والانتماء بقدر ما تكمن في لغته الحية (العربية)، وفي خدمة مصالح شعبه، ومعايشة ظروف بلده والابتعاد عن بريق الآخر، والتحلي التام بالأخلاق الفاضلة وكامل الصدق و النزاهة. فهو يؤمن بالقيم الحضارية للشعوب، ويقف في وجه التطرف والتعصب بكل صوره، ويناهض العادات والتقاليد التي تعيق تحقيق حداثة راقية تنطلق من الماضي لبناء الحاضر، وإنارة المستقبل شريطة ألّا يحتكم بالماضي؛ إذ ألّح في كتاباته على ضرورة الاهتمام بالتراث المحلي واحتوائه بوعاء حداثي وضرورة الاستفادة من تراث الآخر. وأظهر استعداده لمعاينة قضايا الواقـــع الراهن بهدف تشخيصها، ثم معالجتها فنّيا بنصوص روائية تجسّد الأفعال والعلاقات التي تحكم المجتمع الجزائري، وتعرب عن قيمه الفكرية والحضارية بقوالب إبداعية ذات قابلية للتعدّد على مستوى فعل القراءة وحدود التأويل الممكنة .

قائمة المصادر و المراجع

01-المصادر:

عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2012م

عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس ، ط2، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1978م

عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية و الدراويش ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2012م

عبد الحميد بن هدوقة ، بان الصبح ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2012م

عبد الحميد بن هدوقة ، غدا يوم جديد ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2012م

02-المراجع:

إبراهيم أنيس وآخرون،مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ط4، مكتبة الشروق الدولية ، 2008م.

إبراهيم بن السري ، الزجاج ، معاني القرآن و إعرابه ، تح : عبد الجليل شلبي ، ج1، عالم الكتب ،ط1، بيروت ، 1988م

إبراهيم خليل ، في اللسانيات و نحو النص ، ط1، الدار المسيرة ، عمان ، 2007م.

ابراهيم صحراوي، السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف و البنيات) ،الدار العربية للعلوم بيروت ، 2008

ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للنشر ، تونس ، 1988 ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، ج2، تح: طاهر أحمد الراوي ومحمود محمد الطناحي، ط1، دار إحياء الكتب العربية، دمشق، 1963م .

ابن خلدون ، المقدمة ، ط1، دار صادر ، بيروت ، 2000م .

ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، تح: كامل محمد عويضة ، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت 1998م.
ابن حجر العسقلاني ، تهذيب التهذيب ، ج1، ط1، دائرة المعارف النظامية ، 1326ه

ابن حجر العسقلاني ، فتح الباري شرح صحيح البخاري (كتاب الفتن) ، ج13، دار المعرفة ، بيروت .

ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ،ط5، دار الجيل ، 1981م.

ابن طباطبا ، العلوي ، غيار الشعر ، تح: عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، ط2، بيروت ، 2005م.

ابن هشام، السيرة النبوية، تح وضبط وشر ووضع الفهارس: مصطفى السقا إبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة ، بيروت

أبو بكر الصولي ، أدب الكتاب ، تصحيح و تعليق : محمد بهجة الأثري ، دار الباز أبو بكر القرطبي ، التذكرة ، تح: خالد بن محمد بن عثمان ، ط1، مكتبة الصفا ، 2001م

أبو الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، جمهرة الأمثال ، ج1، ط01، ضبطه : أحمد عبد السلام ، تح : أبو هاجر محمد سعيد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1988م .

أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، تح: عبد السلام محمد هارون ، ج05، دار الفكر ، 1979م

أبو زكريا يحيى بن شرف النووي، المنهاج ،شرح صحيح مسلم بن الحجاج ،مج2،ط2،دار إحياء التراث العربي،بيروت،1392ه .

أبو سعيد بن الحسين العسكري ، ديوان كعب بن زهير ، ط2، دار الكتاب العربي ، بيروت 1996م.

أبو عبد الله الحسيـــــــن بن أحمـــــــد الزوزنـي ، شرح المعلقـــات السبع، تح: لجنة التحقيق في الدار العالمية ، بيروت ، 1993م

أبو العلاء المعري ، اللزوميات (ديوان لزوم ما لا يلزم) ، حققه و علق حواشيه وقدم له : عمر الطباع ، المجلد الثاني ،دار الأرقم ، بيروت ، د ت .

أبو العيد دودو ، بحيرة الزيتون ، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1992م.

أبو غزالة إلهام و خليل حمد ، مدخل إلى علم لغة النصي تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجراند و دريسلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2، 1992م .

أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري الميداني ، مجمع الأمثال ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، مج : 02، المعاونية الثقافية للأستانة الرضوية.

أبو الفيض محمد بن عبد الرزاق الحسيني الزبيدي، تاج العروس ، تح: مجموعة من المحققين ، ج18، ، دار الهداية ، د ت

أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، الجزء الأول + الجزء الثاني، دار الكتب العلمية بيروت لبنان 1922.

تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، رتبه و ضبطه : محمد عبد السلام شاهين ، ج02+ ج4،المطبعة البهية ، القاهرة ،1925م.

أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2 ، دار الغرب الإسلامي،الطبعة الأولى، بيروت ، لبنان،1998

أبو منصور الثعالبي ، يتيمة الدهر ، مج :04، تح :مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2000م

أبوليوس لوكيوس ، الحمار الذهبي ، تر : أبو العيد دودو ، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، 2004م
أبو مدين شعيب بن الحسن الأنصاري الأندلسي الاشبيلي ، الديوان ، جمع و ترتيب: العربي بن مصطفى الشوار التلمساني مطبعة الترقي ، دمشق، 1938م

أبو نصر الجوهري ، تاج اللغة و صحاح العربية ، تح: شهاب الدين أبو عمرو ، مج1، دار الفكر ، بيروت ، 1983م

أبو هلال العسكري ، الفروق اللغوية ،علق عليه ووضع حواشيه :محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية .

أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية.
أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العلمية ،1971م،بيروت

أحمد فريحات ، أصوات ثقافية في المغرب العربي ، ط1، الدار العالمية للطباعة و النشر و التوزيع ، لبنان ، 1984م

أحمد المدني ، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث ، ط1، دار المعارف الجديدة ، الرباط ، 2000م

أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، ج01، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989م ،

أحمد أمين ، فجر الإسلام ، ط09، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1964م

أحمد أبو زيد ، دراسات في الفلكلور ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1972م

أحمد بن إدريس شهاب الدين أبو العباس القرافي ، شرح و تنقيح الفصول في اختصار المحصول في الأصول ، تح: مكتب البحوث و الدراسات، مطبعة الأمانة ، ط1، القاهرة ، 1987م .

أحمد بن فارس ، الصحابي في فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب في كلامها ، تح: أحمد حسن بسيح ، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت 1997م.

أحمد بن نعمان ، نفسية المجتمع الجزائري ، د ط ، شركة الأمة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، 1994م

أحمد بن يوسف بن عبد الدايم ، عمدة الحفاظ في تفسير أشواق الألفاظ ، ج3، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1996م

أحمد رضا ، معجم متن اللغة ، مج 3 ، ط1، دار مكتبة الحياة ، بيروت ،1959م

أحمد الريسوني ، نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي ، الدار العالمية للكتاب الإسلامي ، ط1، بيروت ، 1992م .

أحمد الزعبي ، التناص نظريا و تطبيقيا ، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع ، ط2، عمان ،2000م .

أحمد عفيفي ، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي ،مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ،2001م

أحمد فريحات ، أصوات ثقافية في المغرب العربي ، ط1، الدار العالمية للطباعة و النشر و التوزيع ، لبنان ، 1984م

أحمد قدور ، مبادئ اللسانيات ، ط1، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، 1996م .

أحمد كمال زكي ، الأساطير ، ط2، دار العودة ، بيروت ، 1979م

أحمد مداس، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري ، ط2، عالم الكتب الحديث ، جدار للكتاب العالمي ، الأردن ، 2009م.

أحمد مختار ، علم الدلالة ، ط1، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع ، 1982م .

أحمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، ج2، عالم الكتب ، ط1، 2008م .

أحمد ناهم ، التناص في شعر الرواد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط4، بغداد ، 2004م .

الأزهر الزناد ، نسيج النص (بحث في ما يكون به الملفوظ نصّا) ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1997م ،
إسحاق بن إبراهيم بن الحسين الفارابي ، معجم ديوان العرب ، تح : أحمد مختار عمر ، ج3، د ط ، دار الشعب للطباعة والصحافة و النشر ، القاهرة .

إسماعيل بن حماد الجوهري ، تاج اللغة وصحاح العربية ، تح: إميل بديع يعقوب ، ومحمد نبيل طريفي ، ج4، دار الكتب العلمية ، ط1، بيروت ، 1999م

.إسماعيل صلاح ، فلسفة العقل ، دراسة في فلسفة سيرل ، دار قباء الحديثة ، ط1، القاهرة ، 2007م .

أماني سليمان داود ، الأمثال العربية القديمة (دراسة أسلوبية سردية حضارية) ط01، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، 2009م

آمنةبلعلى ، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ، ط1، دار الأمل للنشر و التوزيع ، د ت

بالمر –ف-ر ، علم الدلالة ، إطار جديد ، تر : صبري السيد ، ط1، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1999م .

بدرا ن إبراهيم الخماش سلوى ، دراسات في العقلية العربية، الخرافة ، ط1، دار الحقيقة ، 1979م ، بيروت

براون ويول ، تحليل الخطاب ، تر : محمد لطفي الزليطي و منير التركي ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، 1998م

برند شبلنر ، علم اللغة و الدراسات الأدبية ، تر : محمود جاد الرب ، د ط ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، د ت بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية(1970م-1983م)، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1986م

بن جمعة بوشوشة ، الرواية الجزائرية العربية ، أسئلة الكتابة و الصيرورة ، ط1، دار سحر للنشر ، تونس ، 1998م

بن جمعة بوشوشة، التجريب وحداثة الســـردية في الرواية العربية الجزائرية، ط1، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2005م

بن جمعة بوشوشة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار ، تونس ،د ت

بيرسي لوبوك ، صنعة الرواية ، تر : عبد الستار جواد ، دار الرشيد ، بغداد ، 1981م

تزفيتان تودوروف ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، تر: إبراهيم الخطيب ، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط

تزفيتان تودورف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوث و رجاء بن سلامة ، ط2، سلسلة المعرفة الأدبية ، تونس ، 1990م .

تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1994م .

جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط7، 1992م.

جابر عصفور ، آفاق العصر ، مهرجان القراءة للجميع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997م .

الجاحظ ، كتاب الحيوان ، ط1، م2، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1998م .

جلال الدين السيوطي ، المزهر في علوم الأدب و أنواعها ، ج1، ط01، دار إحياء الكتب العربية ، بيروت

جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، مج: +03+02+04+06+12+11+14+، د ط ، دار صادر ، بيروت، د ت

جميل حمداوي ، السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق ، ط1، الوراق للنشر و التوزيع ، عمان ، 2011م .

جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج2، طبعة الكتاب اللبناني.

جوليا كريستيفا ، علم النص ، تر : فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، ط1، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1991م

الجوهري ، الصحاح ، ج2، تح: شهاب الدين أبو عمر ،ط1، دار الفكر ، بيروت 1418ه .

الجوهري وآخرون، دراسات في علم الفلكلور ، ط1، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع ، الإسكندرية ، 1992م

جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ،المغرب،2014م

جون لاينز ، اللغة و المعنى و السياق ، تر :عباس صادق الوهاب ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد

جـــــــيرار جنيت، عـــــودة إلى خطاب الحكي ، تر: محمـــــد معتصم ، ط1، المركز الثقـــــــــــافي العربي ، بيروت ، 2000م

جيرالد برنس ، قاموس السرديات ، تر : السيد إمام ، ط1، مريت للنشر و المعلومات ، 2003م

حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تح: محمد الحبيب بن الخوجة ، د ط، دار الكتب الشرفية ، د ت .

حسين خمري ، فضاء المتخيل ، مقاربات في الرواية ، ط1، منشورات الاختلاف ، 2000م

حسيـــــــن مروة ، دراسات في ضوء المنهج الواقعي ، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، دت

حميد لحمداني ، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي) ، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، الدار البيضاء ، 1991م

الخطيب التبريزي ، التلخيص في علوم البلاغة ، تح و شرح : عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، لبنان.

الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ، تح : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار و مكتبة الهلال ، بيروت ، 2000م .

خليل أحمد خليل ، معجم المصطلحات اللغوية ، دار الفكر اللبناني ، ط1، بيروت 1995م .

- مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، ط3، دار الطليعة ، بيروت ، 1986م

دي بوجراند ، النص و الخطاب و الإجراء ، تر : تمام حسان ، ط1، عالم الكتب ، القاهرة ، 1998م.

ديتر فيهفيجر و فولفجانج هينه من، مدخل إلى علم اللغة النصي ، تر: فالح بن شبيب العجمي ، السعودية ، 1999م.

رجب عبد الجواد إبراهيم، دراسات في الدلالة و المعجم ،دار غريب للطباعة و النشر ،2001م.

ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي ، دلالة السياق ، منشورات جامعة أم القرى ، السعودية ، 1324ه .

الراغب الأصفهاني ، مفردات ألفاظ القرآن ، تح : صفوان داوودي ، ط1، دار القلم ، 1412ه .

رولان بارث ، لذّة النص ، تر : فؤاد صفا ، منشورات الجمل ، 2017م

رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي انجليزي فرنسي، ط1ن دار الحكمة، الجزائر،2000م .

رولان بارنوف ،ريال أوئيليه ، عالم الرواية ، تر : نهاد التكرلي ،ط1، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1991م

رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، تر : محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1987م

زاهر بن مرهون الداودي ، الترابط النصي بين الشعر و النثر،ط1، دار جرير للنشر و التوزيع ،عمان الأردن،2010م

الزواوي بغورة ، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو ،ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ،2000م.

سعيد بنكراد ، السيميائيات السردية (مدخل نظري) ، د ط ، منشورات الزمن ، الرباط ، 2001م .

سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والإجراءات، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر ،1997م،

سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985م.

سعيد يقطين ، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1997م

- تحليل الخطاب الروائي (الزمن. السرد. التبئير) ، ط4، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2005م

- انفتاح النص الروائي (النص و السياق) ، ط2، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2001م ،

-الرواية و التراث السردي، المركز الثقافي العربي،1992م.

سيد علي إسماعيل ، أثر التراث في المسرح المعاصر ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع (القاهرة) ، دار المرجاح (الكويت) ، 2000م

سلمان كاصد ، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية) ، دار الكندي ، الأردن.

سامح رافع ، الفينومنيولوجيا عند هوسرل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1، بغداد ، 1991م .

سامي عبابنة ، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ، ط1، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2004م .

شرف الدين ماجدولين ، ترويض الحكاية . بصدد قراءة التراث السردي ، ط1، منشورات الاختلاف ، 2007م

الشريف الجرجاني ، التعريفات ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب ،ط1، دار المنتخب العربي للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت 1993م.

الصادق قسومة ، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي ، ط1، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 2004م

صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، ط1،دار الشروق، القاهرة،1998م

صالح مفقودة ، المرأة في الرواية الجزائرية ، ط1، دار الهدى ، الجزائر ، 2003م

طه وادي ، الرواية السياسية ، دار النشر للجامعات المصرية ، ط1، 1996م .

عبد الإله سليم ، البنيات المشابهة في اللغة العربية (مقاربة معرفية) ، ط1،دار توبقال للنشر، المغرب . عبد الرحمان بن ناصر السعدي ، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان ، تح : عبد الرحمن بن معلاّ اللويحق ، ط01 دار بن حزم ، بيروت ، 2003

عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ،ط2،الدار العربية للكتاب، تونس،1982م.

عبد السلام المسدي ، النقد و الحداثة ، ط1، دار الطليعة ، 1983م ،

عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص ، ط1،منشورات مخبر الخطاب الأدبي ، الجزائر

عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) ، عالم الفكر ، الكويت ، 1998م . عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تح: محمود شاكر ، دار المدني ، ط2، جدة ، 1992م .

عبد الله إبراهيم ، السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، ط2، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ، 2000م

عبد الله بن محمد بن إسماعيل البخاري ، صحيح البخاري ، ج7، المكتبة الإسلامية ، تركيا ، 1980م

عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، الدار العربية للكتاب (ليبيا ، تونس) ، 1978م عبد الله العروي ، من ديوان السياسة ، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، 2009م عبد الله الغذامي ، القصيدة و النص المضاد ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1994م . عبد الكريم الخطيب ، القصص القرآني في منطوقـــه و مفهومه ، دار المعرفة ، بيروت ، دت

عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ط1، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، 1998م

- نظرية القراءة ، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر ، 2003م .

- شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة ، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت ، 1994م .

-مقامات السيوطي (دراسة) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1996م

عدنان بن ذربل ، النص و الأسلوبية (بين النظرية و التطبيق) ، ط1، اتحاد الأدباء والكتاب العرب ، دمشق ، د ت ،

عدي بن زيد العباد، الديوان ، حققه و جمعه : محمد جبار المعيبد ، شركة دار الجمهورية للنشر و الطبع ، بغداد، 1965م

عزت محمد جاد ، نظرية المصطلح النقدي ، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر 2002م .

علال شنقوفة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية ، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر 2000م علي أحمد سعيد أدونيس ، الثابت و المتحول (بحث الاتباع و الإبداع عند العرب) ، ج3، صدمة الحداثة ، ط4، دار العودة ، بيروت ، 1983م علي بن إسماعيل بن سيده ، المحكم و المحيط الأعظم في اللغة ، ج6، دار الكتب العلمية ، بيروت ،2000م علي بن محمد بن إدريس الشافعي ، الرسالة ، تح: عبد اللطيف الهميم و آخر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان،

علي آيت أوشان، السياق و النص الشعري من البنية إلى القراءة ، ط1، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، 2000م .

علي المكي بن محمد بن أحمد بن حسن المكي ، فتح الكريم الخالق في حل ألفاظ الدر الفائق في الصلاة على أشرف الخلائق ، مطبعة الفتوح الأدبية ، شارع النبوية بحي الدرب الأحمر ، 1925م، مصر

عماد علي سليم الخطيب ، في الأدب الحديث ونقده ، ط1، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة ، عمان ، 2009م

عمر بن قينة ، الأدب العربي الحديث ، ط1، شركة دار الأمة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، 1999م

عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث تأريخا ..و أنواعا ..و قضايا ..و أعلاما ، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، 1995

عمر عبد الجبار ،الأربعون النووية و تتمتها للحافظ بن رجب، مكتبة الإقتصاد، مكة.

عمر عبد الواحد ، التعلق النصي (مقامات الحريري نموذجا) ، ط1، دار الهدى ، 2003م .

عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان و التبيين ، تح : موفق شهاب الدين ، ج1، دار الكتب العلمية ، ط1، بيروت ، 1998م.

فؤاد زكريا ، المعرفة و الموقف الطبيعي للإنسان ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، ط1، الإسكندرية ، 2005م . فخر الدين الطريحي ، مجمع البحرين ،تحقيق: السيد أحمد الحسيني،ج 4، مكتبة مرتضوي ،1416ه

فرد ريش فون درلاين ، الحكاية الخرافية (نشأتها ،مناهج دراستها ، فنيتها) ، دط، مكتب غريب ، القاهرة ،دت

فراس السواح ، الأسطورة و المعنى ، ط1، دار علاء الدين ، دمشق ، 1997م

- مغامرة العقل الأولى ، ط10، دار علاء الدين ، دمشق ، 1993م

فرانز فانون ، معذبو الأرض ، موخم للنشر ، 1990م

فان ديك ، النص بنياته و وظائفه مدخل أولي إلى علم النص ، من نظرية الأدب في القرن العشرين ، تر : محمد العمري ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1997م فان دايك ، النص بنى ووظائف (مدخل أولي إلى علم النص) ، ج1، تر : منذر عياشي ، ضمن كتاب العلاماتية و علم النص ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2004م . فولفجانج هنيه من، وديتر فيهجر ، مدخل إلى علم اللغة النصي، تر: فالح بن شبيب العجمي، ط1، جامعة الملك سعود ، 1999م

فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ، ط1، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، 2010م.

كاتب ياسين ، نجمة ، تر : محمد قوبعة ، المؤسسة الوطنية للطباعة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1987م كريستيان أنجلي و جان إيرمان ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، تر : ناجي مصطفى ، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي ، الدار البيضاء ، 1989م كريم زكي حسام الدين ، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة ، ط3، القاهرة ، 2001م .

كلاوس برينكر ، التحليل اللغوي للنص ، مدخل إلى المفاهيم الأساسية و المناهج ، تر: سعيد حسن بحيري ، ط1، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع ، 2005م .

مبارك مبارك ، معجم المصطلحات الألسنية ، فرنسي –انجليزي- عربي ، دار الفكر ، ط1، بيروت ، 1995م .

مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي ، القاموس المحيط، تحقيق : محمد نعيم العرقسوسي ،ط8، مؤسسة الرسالة، 2005م.

مجدي وهبة و المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، ط2، بيروت ، 1984م . مجد محمد الباكير البرازي ، فقه اللغة العربية ، دار مجدلاوي ، عمان ، 1986م .

محمد الأخضر الصبيحي ، مدخل إلى علم النص و مجالات تطبيقه ، ط1، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، 2008م .

محمد أمنصور ، خرائط التجريب الروائي ، ط1، مطبعة أنفو برانت ، فاس (المغرب) ، 1999م

محمد بشير بويجرة ، الشخصية في الرواية الجزائرية ، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1986م

محمد ابن القيم ، إعلام الموقعين عن رب العالمين ، تح: محمد عبد السلام إبراهيم ، ج1، دار الكتب العلمية ، ط11، بيروت ، 1991م .

محمد بن محمد حسن شراب ، كتاب شرح الشواهد الشعرية في أمهات الكتب النحوية ، مج 3، ط1، 2007م.

محمد بنيس ، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) ، ط1، دار العودة ، بيروت 1979م .

محمد بنيس ، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة) ، ط2، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 1988م.

محمد التهاوني ، كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم ، ج1، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1، بيروت ، 1996م . محمد حماسة عبد اللطيف ، بناء الجملة العربية ، ط1، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، 2003م .

محمد حماسة ، النحو و الدلالة مدخل لدراسة النحو الدلالي ، ط1، القاهرة ، 2000م.

محمد خطابي ، لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، المركز الثقافي العربي ، ط1، بيروت ، 1991م

محمد داود، الرواية الجديدة :بنياتها و تحولاتها ،مقاربة سوسيونقدية ،ط1،ابن النديم للنشر والتوزيع،الجزائر ،2013م

محمد شكري عياد، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، د ط، دار المريخ للنشر، الرياض، 1984م .
محمد الطمار ، تاريخ الأدب الجزائري ، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ت

محمد العبد، النص و الخطاب و الاتصال، ط1، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، القاهرة ، 2005م.

محمد عابد الجابري ، نحن و التراث ، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي ، ط5، 1986م

- التراث و الحداثـــــــة ، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1991م

- المسألة الثقافية في الوطن العربي ، ،ط2، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 1999م .

محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي دراسة،اتحاد الكتاب العرب، 2001م.

محمد علي التهانوي ، كشاف اصطلاحات الفنون ، مج :2، وضع حواشيه : أحمد حسن بسح ، ط1، مكتبة لبنان،1996م.

محمد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار يافا العلمية للنشر و التوزيع ، الأردن، 2010م.

محمد القاضي و آخرون ، معجم السرديات ،ط1، دار محمد علي للنشر(تونس)و الرابطة الدولية للناشرين المستقلين،2010م
محمد مصايـــــــــف ، الرواية العربيـــــــــة الجزائرية بيـــــــــن الواقعيـــــــة و الالتزام ، الدار العربية للكتاب ، الجزائر ، 1983

- النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984م

محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استيراتيجية التناص) ، ط1، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، 1985م

محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب (منهج البحث في الأدب و اللغة) ، مصر ،2005م.

محمد ناصر الدين الألباني ، سلسلة الأحاديث الصحيحة ، مج2+ مج3، مكتبة المعارف ، 2006م،

محمود عكاشة ، تحليل النص دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي ، ط1، مكتبة الرشد ناشرون ، 2014م .

مختار السويقي ، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، ط1، دار المصرية اللبنانية ، 1993م

مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية) ، منشورات اتحاد كتاب العرب

- توظيف التراث في الرواية الجزائرية ، ط1، منشورات دار الأديب للنشر و التوزيع ، وهران ، 2005

مرسيا إلياد ، مظاهر الأسطورة ، تر : نهاد خياطة ، ط1، دار كنعان للدراسات و النشر ، دمشق ، 1991م

مفيد قميحة ، شرح المعلقات السبع ، دار و مكتبة الهلال ، بيروت ،2000م .

مان و فيهفجر ، مدخل إلى علم لغة النص، تر: سعيد حسن بحيري ، ط1، مكتبة زهراء الشرق ،2004م.

منير سلطان ، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، ط1، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، 2000م .

- التضمين و التناص (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا) ، مطبعة عصام جابر ، 2004م .
مناع القطان ، مباحث في علوم القرآن ، ط7، مكتبة وهبة ، القاهرة

المنصف وناس ، الدولة والمسألة الثقافية في المغرب العربي ، ط1، دار سراس للنشر ، تونس ، 1995م

ميخائيل باختين : المبدأ الحواري ، تر : فخري صالح ، ط1، آفاق الترجمة (الهيأة العامة لقصور الثقافة) ، 1996م
-شعرية دوستويفيسكي ، تر : جميل نصيف التكريتي ، مراجعة : حية شرارة ، ط1، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1986م

نادية بلحاج ، التطيب و السّحر في المغرب ، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، المغرب (الرباط) ، 1986م

ناصر الدين محمد بن قرقماس ، زهر البديع في شواهد البديع ، تح : مهدي اسعد عرار ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2007م .

نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص و تحليل الخطاب (دراسة معجمية)، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي،2009م.

نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، تحليل الخطاب الشعري و السردي ، ج2، ط1، دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، 1997م .

نور الدين طوالبي ، الدين ، و الطقوس و التغيرات ، منشورات عويدان ، 1988م الجزائر.

واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائرية ، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية ، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986م.

ياسين بوعلي ، الدين و العصبية في حكايات شهرزاد –المعتقد الشعبي - ، ط1، دار الطليعة ، بيروت ، 1984م.

يوسف نور عوض ، نظرية النقد العربي الحديث ، ط1، دار الأمين ،القاهرة، 1994م .

المعجم العربي الأساسي ، تأليف و إعداد جماعي من كبار اللغويين العرب ، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم ، توزيع لاروس ، 1989م.

03-المراجع الأجنبية:

Ducrot Oswarld, Schaeffer Jean-Marie ,nouveau dictionnaire en cyclopédique des sciences du language , édition du seuil ,paris, 1972

Emile Benveniste , problème de l'inguistique générale , Edition Gallimard t1, Paris, 1974

Joseph.courtès, analyse sémiotique du discours:de l'enoncé à lénonciation,éditeur paris :Hachette supérieur,1991.

j greimas , j courtes, dictionnaire raisonné de la théorie du langage,éditeur paris :Hachette supérieur,novembre1990,

.Jean Dubois et autres , Dictionnaire de l'inguistique, paris,1999,

J. Duboit et autres , Dictionnaire de l'inguistique (discourse – texte) larousse , Paris , 1973

J. Duboit et autres , Dictionnaire de l'inguistique librairie larousse ,imprimerie Berger –Levrault ,Nancy , France ,edition, 1982,.

Halliday M.A.K and .....hassan ,cohesion english longman london 1976,

Jakoubsson,Essais de l'inguistique générale de minuit , 1970, paris

Mitterand – henri , le discours du roman , paris ,PUF,1980, col . Ecriture ,

Martin Gray,Dictionary Of Literary Terms , 7edition,York Press ,Beirut, 1997,

P. Goldenstien. Pour Lire Le Roman . Edition Debook- Duculot. Paris . 1986

P-Charaudeau, D-Mainguenau, Dictionnaire D'analyse Du Discours ,Edition Du Seuil, Paris ,2002,

roland barthes. Par ou commencer ? in poétidue . n1. Paris . 1970.

Wilfrid rogé,le point sur la cohésion en Anglais ,English l'inguistics , sigma Anglophinia , Press Universitaires du Mirail n° 2, 1998

Zoubida Boutaleb,Réalité et symbole dans N'ejma ,o.p.u Alger , 1983.

Larousse, dictionnaire de français , 2eme édition , France, 2004

04-المجـــــــــلات:

سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد ، أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، مقالات مترجمة و دراسات ، بحث سيميوطيقا الشعر ، تر : فريال جبوري غزول ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ،

سامح رواشد، التوازي في شعر يوسف الصائغ و أثره في الإيقاع و الدلالة ، مجلة اليرموك ، العدد :02، الأردن ، 1998م .

سليمة بونعيجة ، الترابط و الاتساق في قصيدة رسالة من المنفى لمحمود درويش ، مجلة التواصل ، العدد :19، سبتمبر 2007م .

إبرير بشير ،مفهوم التبليغ و بعض تجلياته التربوية في التراث اللساني العربي، مجلة التراث العربي، 2003م

أحمد منور ، التداخل النصي بين جازية ابن هدوقة و نجمة ياسين ، مجلة اللغة و الأدب، العدد :13، جامعة الجزائر ، ديسمبر 1998م

جاب الله أحمد ، الحداثوية و أثرها في الرواية العربية ، مجلة العلوم الإنسانية ، ع 2، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، عين مليلة ، 2002م

جليلة طريطر ، في شعرية الفاتحة النصية ، مجلة علامات في النقد ، ج7، مج:29، مطبعة الفلاح للنشر و التوزيع ، بيروت، سبتمبر 1998م جميل حمداوي ، السيميوطيقا و العنونة ، عالم الفكر ، المجلد :25، العدد :03، الكويت ، 1997م

حجاب عبد اللطيف ، التناص الديني كظاهرة أسلوبية في شعر مفدي زكريا ،مجلة معارف ، ع1، الجزائر ، ماي 2006م

حمري بحري، اللغة الوطنية عنوان الشخصية الوطنية، مجلة المجاهد، العدد: 125، 27ديسمبر 1985م

سعد مصلوح ، نحو أجرومية للنص الشعري ، دراسة في قصيدة جاهلية ، مجلة فصول المجلد العاشر ، العدد : 1+2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يوليو 1991م

صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النص ، سلسلة عالم المعرفة ،مجلة عالم المعرفة، العدد 164،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،أغسطس 1992م.

عبد الحميد بورايو ، المكان و الزمان في الرواية الجزائرية ، مجلة المجاهد ، العدد 1396، الجزائر ، 1987م
عبد السلام بن عبد العالي، رولان بارث من الأثر الأدبي إلى النص، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد:38.

محمد بنيس ، النص الغائب في شعر شوقي ، القراءة و الوعي ، مجلة الفكر ، ع2، تونس ، نوفمبر 1983م.

محمد عبد الرضا، ومشكور كاظم العوادي، الإعلامية في الدرس البلاغي العربي، دراسة في ضوء علم النص، مجلة اللغة العربية و آدابها ، العدد : 01، 2013.

مخلوف عامر ، أثر الإرهاب في الرواية ، مجلة عالم الفكر ، المجلد 22 ، العدد الأول ، د ط ، سبتمبر 1999م

نهلة الأحمد ، ما هو النص ، مجلة المعرفة ، العدد : 451، المعرفة السورية ، 2001م.

نورمان فيركلو، الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، تر: رشاد عبد القادر، مجلة الكرمل، العدد: 64، مؤسسة الكرمل الثقافية فلسطين ، 2000م .

يحي أحمد ، الاتجاه الوظيفي و دوره في تحليل اللغة ، مجلة عالم الفكر ، م2، ط3، بيروت ، 1998م

05-الرسائـــــــــــــــل الجامعية:

محمد جحاح عبد الرزاق ، الزوايا ، السلطة و المجتمع دراسة حول الزاوية الخمليشية بالريف الأوسط ، أطروحة دكتوراه في علم الاجتماع ، جامعة فاس ، المغرب ، السنة الجامعية (2001م-2002م)

محمد عبد الرحمن ، أبعاد الإعلامية و أثرها في تلقي النص ، دراسة نظرية تحليلية رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية ، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا ، 2007م

06-المواقع الإلكترونية :

أحمد المديني ، السرد الواقعي و مشروع التحديث في أدب المغرب ، مجلة فكر و نقد . ضمن الموقع الالكتروني : http/membres lyos .fr/abdejabri/n02-06 mdinion http.

حميد بن خيبش ، أطفالنا ... و الرعاية النفسية www.alislah.ma، الاسترجاع ، نوفمبر ، 24، 2012م.

عبد الله بن محمد المعتاز ، الفطنة موهبة تحتاج إلى رعاية www.alukah.net الاسترجاع ، نوفمبر ، 24، 2012م.

Alan Ryan (17-1-2018) Bourgeoisie"www.britannica.com, Retrieved 22-2-2018.

07-الملتقيات:

مزادي شارف، أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة، الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينات، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر ، المركز الجامعي (سعيدة) ، 2008م

فهرس الموضوعات

الرقم	فهرس الموضـــــــــــوعات	الصفحة
.01	مقدمة	4
.02	التمهيد: الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية ... المسار و التّحوّلات .	11
.03	*الفصـــــــــــــل الأول*: تجليات الرؤية السردية في روايات عبد الحميد بن هدوقة .	37
.04	01- ماهية السّرد.	37
.05	أ- مفهوم السرد .	37
.06	ب- أنواع السرد.	41
.07	ج- مكونات السرد .	42
.08	د-أنماط السرد .	44
.09	ه-مستويات السرد .	45
.10	و- أضرب السرد .	46
.11	02-ماهية الرؤية السردية :	47
.12	أ- مفهوم الرؤية السردية .	47
.13	ب- نشأة الرؤية السردية وتطورها.	48
.14	ج- أنواع الرؤية السردية .	56
.15	03-عرض المتن الروائي :	69
.16	أ-ريح الجنوب	69
.17	ب-نهاية الأمس	70
.18	ج-بان الصبح	72
.19	د-الجازية و الدراويش	75
.20	ه-غدا يوم جديد	77
.21	الفصـــــــــــــــل الثاني : تجليات التراث السردي في روايات عبد الحميد بن هدوقة .	81
.22	01-مفهوم التراث :	81
.23	أ-لغـــــــة .	81
.24	ب- اصطلاحا.	84
.25	02-مفهوم التراث السّردي	87
.26	03-حضور التراث السردي في الرواية الجزائرية .	88
.27	04- تجليات التراث السردي في روايات عبد الحميد بن هدوقة و أبعاد توظيفه.	93
.28	04-أ-تجليات التراث السردي في روايات بن هدوقة :	93
.29	04-أ-01-الأسطورة :	95
.30	04-أ-01-01-الأسطورة لغة .	95
.31	04-أ-01-02-الأسطورة اصطلاحا .	96
.32	04-أ-01-03-أنواع الأسطورة.	98
.33	04-أ-02-القص الديني .	110
.34	04-أ-03-المثل الشعبي .	112
.35	04-ا-04-التداخل النصي في روايات ابن هدوقة .	118
.36	04-أ-04-01-حضور تغريبة بني هلال .	119

.37	04-أ-02-تماهي نجمة كاتب ياسين و جازية ابن هدوقة .	120
.38	04-ب- أبعاد توظيف التراث السردي :	126
.39	04-ب-01-البعد الفكري و العقائدي .	127
.40	04-ب-02-البعد السياسي .	137
.41	04-ب-03-البعد الاجتماعي .	141
.42	04-ب-04-البعد الثقافي .	145
.43	الفصـــــــــــــــــــــــــــل الثالث : دراسة نصية لروايات عبد الحميد بن هدوقة .	151
.44	فصل تمهيدي : تحديد المصطلحات .	151
.45	01- النص :	151
.46	أ-في اللغة العربية .	151
.47	ب- في اللغة الأجنبية.	152
.48	ج- في الاصطلاح العربي .	154
.49	د-في الاصطلاح الغربي .	156
.50	02-الخطاب :	160
.51	أ- في اللغة العربية .	160
.52	ب-في الاصطلاح العربي .	162
.53	ج-في الاصطلاح الغربي .	163
.54	د-بين النص و الخطاب .	165
.55	03-السياق :	166
.56	أ- في اللغة العربية .	166
.57	ب-في الاصطلاح .	169
.58	ب-01-عند العرب .	169
.59	ب-02-عند الغرب.	170
.60	ج-أنواع السياق .	173
.61	04-التشاكل و التباين :	175
.62	04-أ-التشاكل :	175
.63	04-أ-01-في اللغة العربية .	175
.64	04-أ-02-في الاصطلاح .	176
.65	04-ب-التباين :	179
.66	04-ب-01-في اللغة العربية .	179
.67	04-ب-02-في الاصطلاح .	180
.68	05-النصية :	182
.69	05-أ-مفهوم النصية.	182

.70	05-ب-معايير النصية .	184
.71	05-ب-01-الاتساق :	185
.72	أ- في اللغة العربية.	185
.73	ب-في الاصطلاح.	186
.74	ج-أنواع الاتساق.	187
.75	05-ب-02-الانسجام :	212
.76	أ- في اللغة العربية	212
.77	ب- في الاصطلاح.	213
.78	ج-آليات الانسجام .	216
.79	05-ب-03-القصدية :	241
.80	أ- في اللغة العربية .	241
.81	ب-في الاصطلاح.	243
.82	05-ب-04-المقبولية :	252
.83	أ-في اللغة العربية .	252
.84	ب-في الاصطلاح .	252
.85	05-ب-05-الإعلامية :	265
.86	أ-في اللغة العربية .	265
.87	ب-في الاصطلاح .	266
.88	05-ب-06-الموقفية :	295
.89	أ- في اللغة العربية .	295
.90	ب-في الاصطلاح .	296
.91	05-ب-07-التناص :	307
.92	أ-نشأة التناص .	307
.93	ب-مفهوم التناص :	310
.94	ب-01-في اللغة العربية .	310
.95	ب-02-في الاصطلاح .	311
.96	ب-03-مفهومه عند الغرب .	312
.97	ب-04-مفهومه عند العرب القدامى و المحدثين.	318
.98	ج-أنواع التناص .	325
.99	د-آليات التناص .	329
.100	ه-مستويات التناص.	330
.101	خاتمـــــــــــــــة	355
.102	قائمة المصادر و المراجع .	361

.103	فهرس الموضوعات .	377