وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف

كلية الآداب والفنون

قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه (علوم)

التخصص: النقد الأدبي العربي

جماليات الرمز في الرواية الجزائرية

-رواية أعوذ بالله للسعيد بوطاجين- أنموذجًا

إعداد الباحثة:

- أحلام بن سعدة

إشراف:

* أ/د. راضية بن عريبة

المناقشة بتاريخ 11/21/ 2023 من قبل اللجنة المكونة من:

عفاس معمر	الرتبة: أستاذ محاضر –أ–	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف–	رئيسا
راضية بن عريبة	الرتبة: أستاذة التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف–	مشرفًا ومقررًا
محمد بلعباسي	الرتبة: أستاذة التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف–	عضوًا مناقشًا
صباح مجاهدي	الرتبة: أستاذة التعليم العالي	جامعة أحمد زبانة –غليزان–	عضوًا مناقشًا
حورية بن عتو	الرتبة: الرتبة: أستاذ محاضر –أ–	جامعة جيلالي بونعامة –خميس مليانة–	عضوًا مناقشًا
أحمد نقي	الرتبة: الرتبة: أستاذ محاضر –أ–	جامعة جيلالي بونعامة –خميس مليانة–	عضوًا مناقشًا

الموسم الجامعي: 2023-2024

بسم الله الرحمن الرحيم

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذۡنَآ إِن نَّسِينَآ أَوۡ أَخۡطَأۡنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تَحۡمِلۡ عَلَيۡنَآ إِصۡرٗا كَمَا حَمَلۡتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلۡنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦۖ وَٱعۡفُ عَنَّا وَٱغۡفِرۡ لَنَا وَٱرۡحَمۡنَآۚ أَنتَ مَوۡلَىٰنَا فَٱنصُرۡنَا عَلَى ٱلۡقَوۡمِ ٱلۡكَٰفِرِينَ ٢٨٦﴾الآية 286-سورة البقرة

شكر وعرفان

أتوجه بالشكر والتقدير والاحترام إلى:

الأستاذة المشرفة على أطروحتي الاستاذة الدكتورة **راضية بن عريبة** الذي أسأل الله عز وجل أن يسعدها في الدنيا والآخرة.

إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقبول مناقشة وقراءة هذه الأطروحة.

إلى كل أساتذتي بكلية الآداب والفنون جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف

الإهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى الوالدين أطال الله في عمرهما وإلى زوجي الغالي وأبنائي وإلى الإخوة والأخوات وإلى كل من ساهم في تلقيني ولو بحرف في حياتي الدراسية، وإلى كل من قرأ البحث واستفاد من هذا البحث.

بن سعدة أحلام

مقدمة

يعتبر الأدب بمثابة الذاكرة الجماعية للأمم فهو يعبرّ عن الفكر البشري، نظرًا لصلته الوطيدة بالحياة، وهو ما يبرّر جملة التحولات التي عرفها الأدب مع اختلاف وتباين الأيديولوجيات، إذ أنه يسير في حلقة متواصلة مترابطة وفق التسلسل الزمني والامتداد الحضاري، فصلته بالفكر الإنساني وثيقة وعميقة عمق جذورنا التاريخية التي لا يمكن زعزعتها أو استئصالها، كما يمكن اعتباره نموذجا ماديا لتطورّ والرقيّ الفكريّ البشريّ.

شهد الأدب تطورًا كبيراً خلال العصر الحديث ذلك نتيجة ظهور المناهج النقدية الحديثة والتي ساعدت بدورها في العناية بالبعد الوظيفي للأدب (يمثل القيمة النفعية من الأعمال الأدبية) والبعد الجمالي (مراعات الخصائص الفنية والجمالية والإبداعية في بناء النصوص الأدبية (شعرًا ونثرًا))

تمحور الأدب في قائمة العلوم الحديثة والمعاصرة، وذلك بفضل الجهود الجبارة التي بذلتها اتجاهات أدبية متعدّدة، بعد أن أدركت المستوى الوظيفي للأدب، باعتباره عاملاً مشتركًا بين المجتمع والمبدع كما أنه عالم يزخر بطاقات تعبيرية هائلة تتدفق من النفس البشرية وتعبّر عن مكنوناتها، إضافة إلى تصوير وقائع المجتمعات والتعبير عن الرأي العام بكل جرأة ومصداقية، ولم يكن البعد الوظيفي إلاّ وجهه الأول، أمّا وجهه الثاني والمتمثل في البعد الجمالي للأدب فقد حظي باهتمام كبير من طرف الدارسين والباحثين عن الحداثة في الأدب متمثلاً في دراسة الخصائص الفنية والجمالية للأدب والكشف عن البنى والدلالات العميقة في النصوص الإبداعية.

تركز الجمالية على توظيف العناصر التي تحقق الجمال الأدبي في الأعمال الأدبية، وكان لها أن توجت شغفها وبحثها الدؤوب "بسلطة المتلقي" في تحقيق الجمال الأدبي باعتباره مبدع ثاني، وذلك بإدماج القارئ في بناء النصوص الأدبية من جديد، وفتحت له المجال في تفكيك شيفرات النص ورموزه والغور في أعماقه، واستنباط دلالته بالكشف عن الجوهر أو المعنى الخفي في النص، وذلك من خلال نشاط القراءة يعززه تنشيط فكر المتلقي وإعمال ذهنه، وجذبه في البحث عن ما وراء اللغة، لتفرز هذه العملية عدة معطيات أهمها بناء الدلالات والقدرة على التأويل، انفتاح النص على قراءات

متعددة ومن ثمة بناء عدد لا متناهي من الدلالات، بحيث تتجاوز الجانب الوظيفي للأدب الذي يعتبر الأدب وسيلة للتعبير عن الحياة الواقعية، يصور آلام الشعوب، بلغة واضحة بسيطة، ليس الغرض منها إلاّ الإخبار والابتعاد عن اللغة المباشرة البسيطة واعتماد اللغة الرمزية الإيحائية.

اعتمدت الجمالية على عناصر جذب القارئ وإيثاره للبحث في معرفة خبايا الرموز اللغوية، إذ يحقق البحث في تفكيك الرموز اللغوية، والكشف فيما وراء اللغة درجة كبيرة من الوعي والإدراك، ويحفز القارئ على تبيان المعني الخفي في النص، فيشترك عمل القراءة بعمل ذهني يرتبط بالفكر والبحث الذي يرتبط لا محالة بالمتعة، و إدماج القارئ في العمل الإبداعي، يفتح له نافذة يطل من خلالها على الأعمال الأدبية، بكل ما تزخر به من جماليات الطاقات التعبيرية والكشف عن مدلولاتها ويمثل الرمز العقدة التي يفككها القارئ لمعرفة الحقائق التي يخفيها النص، وهو الملاذ والأنيس لمحاكاة الإبداع الذي يرتبط بالمتعة إذ هو محاكاة للجمال.

ساعد ظهور المناهج النقدية في اكتساب الجمالية خاصية تحقيق الجمال الفني وبناء النصوص الشعرية والنثرية وأصبحت معيار لتقييم الأعمال الإبداعية في ظل النقلة النوعية التي عرفها النقد الأدبي الذي عرفه العرب قديمًا، كان النقد يقوم أساسًا على الذوق والفطرة، ومنبع الحكم الغير معلّل كالاستحسان والاستهجان مصدرهما الذات الإنسانية، أو الملكة الفطرية في الإنسان، ترتبط بالشعور بالمتعة الذاتية، ومع التطور الأدبي والنقدي تكامل المفهوم الجمالي باعتباره علمًا، من خلال إدماجه ضمن الآداب، وارتبط ارتباطًا وثيقًا بالنقد الأدبي، وعدّته الدّراسات النقدية محور أساسي يعتمد عليه في تقييم الأعمال الإبداعية.

تساهم الجمالية في الرفع من مستوى الإبداع الأدبي، وتحقق التوازن بين الكتابة والجمال الأدبي، وتعزز خلق عناصر جذب القارئ وادماجه في العمل الأدبي خاصة في الكتابات الروائية، التي تعدّ من أهم نماذج التجربة الإنسانية، كما أن الرّواية تمثل مظهر من مظاهر الحداثة شكلاً ومضمونًا، وهي

ركيزة الدّراسات النقدية الحديثة، تبحث عن جوهرها ومكنونها، وعن قيمها الجمالية التي لا يمكن حصرها في عنصر معين.

اختلفت آليات تحقيق الجمالية في الكتابات الروائية، اختلاف يرتبط بالبناء الفني والبعد الفكري والتوظيف اللّغوي للمؤلف، وقد حاولنا من خلال هذا العمل الموسوم بـ " جمالية الرمز في الرّواية الجزائرية" رواية أعوذ بالله " للسّعيد بوطاجين أنموذجًا، البحث في جمالية التوظيف الرمزي في رواية أعوذ بالله.

يتكئ مشروع البحث على الجانب التطبيقي، باعتباره تجربة حقيقية في التوظيف الرمزي، إذ تجاوز السعيد بوطاجين حدود اللغة التقريرية، لاستعانته بحمولة رمزية لغوية كثيفة، فلا يمكن أن تفهم أحداث الرواية، إلاّ من خلال تفكيك الرموز والشيفرات اللغوية، التي جعلها الكاتب دالة على الواقع السياسي الجزائري، ولهذا فإن الوصول إلى الجوهر أو المعنى الخفي الذي تتضمنه الرواية يتطلب جهدًا ذهنيًا وإعمالاً فكريًا في البحث ما وراء اللغة، كما أنه يفتح المجال للمتلقي لإنتاج الدّلالات والمعاني.

للولوج في هذه الدراسة، والإحاطة بتشعبات الموضوع، كان علينا التقيد بجملة من التساؤلات، التي تمكننا من الانتقال وفق التسلسل التدريجي، من البداية حتى النهاية.

- ماهي آليات ومعايير تحقيق الجمالية في الرواية؟
- هل تمكنت الرواية الجزائرية من مواكبة التطورات المستجدة التي عرفتها الرواية الغربية والعربية؟ وما مدى استجابتها لمعايير الكتابة الروائية المعاصرة؟
- إلى أي مدى تمكن السعيد بوطاجين من تحقيق الجمالية الأدبية في روايته أعوذ بالله؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، كان لا بد من خطة، قمنا باتّباعها، للتمفصل في مستويات هذه الدّراسة، وقد توزعت خطة البحث التي تشكلت من مقدمة وثلاثة فصول يوطئ لها مدخل تضمن واقع الرواية الجزائرية في ظل التطورات الفكرية الأدبية الحديثة.

تناول الفصل الأول آليات تحقيق الجمالية في الخطاب السردي، وقد حاولتنا الإحاطة بمفهوم الجمالية مع التركيز على خصائصها الشكلية والمضمونية، علاقتها مع العلوم الحديثة، من ثمة التعرض لآليات ومعايير تحقيق الجمالية في الإبداع الأدبي.

تطرقنا في الفصل الثاني لجمالية الرمز في الرواية وخصصناه للحديث عن الرمزية، والبحث في أصولها التاريخية، وعوامل تطورها، وكذا الرمز بمفهومه الفضفاض ليتشعب في دراسة علاقة الرمز بالعملية الإبداعية الجمالية، ثم تحليل تطور الكتابة الروائية في الجزائر من الواقعية إلى خطاب سردي فني جمالي.

أما الفصل الثالث تطرقنا فيه لجماليات الرمز في رواية "أعوذ بالله" للسعيد بوطاجين، يتضمن عمومًا لمحة عن الرواية، من ثمة تفكيك الشيفرات والرموز اللغوية بداية من العنوان حتى النهاية، بما في ذلك الشخصيات والأمكنة وحتى الأقوال المأثورة والرموز الدينية، سعيًا في الإمساك بالمعنى الخفي، استنباط دلالاتها، والكشف عن المعنى الخفي أو الجوهري، ودراسة قيمها الجمالية، دور توظيف الرمز في تحقيق الجمالية في رواية أعوذ بالله للسعيد بوطاجين.

وذيّلنا بحثنا هذا بخاتمة احتوت أبرز النتائج المنبثقة من هذه الدراسة وقائمة تحتوي المصادر والمراجع المعتمدة.

اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج البنيوي القائم على الوصف والتحليل لرصد واقع الكتابة الروائية في الجزائر، موظفين آليات التحليل والتركيب للكشف عن ظاهرة الجمالية الأدبية من خلال دراسة الرموز اللغوية وإسقاطها على مدونة البحث.

تهدف الدراسة إلى الكشف عن الدلالات العميقة المتولدة من الرموز اللغوية واستنباط معانيها والبحث في مدى تحقيق الجمالية الأدبية من توظيف الرمز في رواية أعوذ بالله وتحقيق الانسجام بين العمل الروائي والقارئ

من الدراسات السابقة التي تناولت موضوع الرمزية وأثرها الجمالي نجد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، لفاطمة الزهراء محمد سعيد.

شهادة ماجيستير بعنوان: النزعة الرمزية في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية"، لواسيني الأعرج، للطالب ربيع موزابي، تحت إشراف الدكتور: شريف بموسى عبد القادر.

مدخل

الرواية الجزائرية، بدايتها، تحولاتها

1/ مفهوم الرواية، نشأتها، تحولاتها

2/ الرواية الجزائرية وتحولاتها

3/ مظاهر تحولات الرواية الجزائرية الحديثة

1-تعريف الرواية:

هي عمل أدبي إبداعي " وتعكس ما لا يمكن عكسه خارج حدود مملكة الفن السحرية وتطرح الأسئلة الفنية التي تشغل القارئ أكثر ما تجلبه إليها وتحرك وعيه الجمالي وذوقه الفني أشد مما تلاعب عواطفه وتدغدغها".[1]

كما أنها تتميز بخصوصية خلق الأثر في القارئ" وحدها الرواية الآن قادرة على أسر القارئ وسحبه من هموم حياته وخيبات واقعه وتسطيح أفكاره وضيق اهتماماته، إلى فضاء ويؤثثه السحر والدهشة والمجهول والرغبة في اختراق الخيال".[2]

تمتلك الرواية القدرة على تجاوز حدود الواقع، إلاّ أن هذا يعني أنّها لا علاقة لها بالواقع، فالرواية " تظهر العلاقات الاجتماعية القائمة بين الأفراد وتخلق روابط جديدة بينهم لأنها تنطلق من وعي يتجاوز الوعي السائد، ويتخطاه إلى آفاق جديدة وتعبر عن الوعيين الفردي والاجتماعي في آن واحد".[3]

تعتبر الرواية خطاب سردي أدبي " وهي مشتركة مع الحقيقة مع كل ما هو سردي في كونها مجال قص"[4] والمسؤول عن سرد أحداث الرواية، "هو الراوي الذي يقوم بتأديته، كونه المكلف بإدارة أحداث القصة وتقدم شخصياتها للقارئ ولكنه قد يسمح لشخصية من الشخصيات بممارسة عمليته السردية، وربما يكون هو نفسه إحدى هذه الشخصيات، فيؤدي بذلك دورين في آن واحد".[5] وتتميز الرواية بخطابها اللغوي وبنيتها السردية، فإذا كانت اللغة في الخطاب العادي تؤدي وظيفة إعلامية

[1] الجيلالي الفرابي، توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية، دار الأكاديميون عمّان، الأردن، ط2، 2018، ص09.

[2] ندوة الرواية العربية والنقد (8-9) كانون الثاني يناير 2010، الدار العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص09-10.

[3] الجيلالي الفرابي، توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية، ص09.

[4] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، د ط، 9000، ص26.

[5] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، عمّان، الأردن، ط1، 2011، ص126.

تواصلية فإنّها في الخطاب الأدبي الإبداعي تؤدي وظيفة تأثيرية جمالية تعبيرية".[1] وذلك يتوقف عند حدود " اللغة التي يتشكل بها النصّ السردي، هي التي تفرض على المتلقي سطوة تخضعه للغوص في بواطنها، من خلال إرشاده وتشويقه لمواصلة القراءة، ودفعه لمحاورتها ومحاولة استنباطه لدلالاتها، وذلك بصوغ تراكيب لغوية إبداعية مبتكرة"[2]، أما البنية السّردية تمثل "البناء الروائي يميز بين الحدث وبين الواقعة اليومية، إن الواقعة اليومية بهذه الصفة كيان معطى يشكل سابق على الذات المبدعة، لأنها جزء من سلوك مألوف، أما الحدث الفني فبناء تصوغه عين الفنان وترسم حدوده وفق تناظرات قيمية بعينها".[3] فالبناء الروائي هو امتداد للواقع يستمد منه خاصية الواقعية يمزجها الروائي بالطابع الفني الجمالي حتى يشعر القارئ بالانتماء بالرواية.

المعروف " أن أحداث الرواية وأفكارها وعناصرها المهيمنة لا بد أن تكون لها إرهاصات في بداية النص الروائي، وأن تتسق جميع المكونات الروائية لتسهم في تحقيق وحدة العمل والدلالة على موضوعه"[4] ويمثل العنوان البداية لكل نص سردي وهو عامل حاسم في تحقيق العمل والدلالة على موضوعه، ويُعد بذلك " جزء لا يتجزأ من استراتيجية النّص يجب على القارئ ألا يهمله، فهو علامة من علامات النصّ السردي، له مقوماته الذاتية وطرق في تشكيله، إذ يلعب دورًا بارزًا في تشكيل المسار الدلالي نظرًا لما يقدّمه العنوان من تسهيلات لمعرفة باطن النص".[5] ويمثل العنوان المفتاح الذي

[1] صليحة جلاّب، التأويل الدلالي في النص الروائي؛ دراسة دلالية تأويلية لروايتي " أنتم الآخرون " و" مقامات الذاكرة المنسية "، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019، ص71.

[2] المرجع نفسه، ص49.

[3] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي الغربي، بيروت–لبنان، ط1، 2008، ص258.

[4] أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان ط1، 2011،ص100.

[5] صليحة جلاّب، التأويل الدلالي في النص الروائي، دراسة دلالية تأويلية، ص126.

يشير به الروائي إلى المضمون بحيث يغدو يغدو "العنوان شيء مهم للكتاب لأنه يمثل هويته، أو اسمه، كما هي الحال مع الاسم عند الإنسان".[1]

يُعد العنوان مركز الدلالة الذي يُحيل إلى المعنى من المضمون والذي يتشكل أساسًا في عناصر البناء السردي الروائي والتي تتمثل في الشخصية" أضحت الشخصية الروائية ذات بعد دلالي، يُسند إليه الكاتِب مهامًا جوهرية حاملة لمضامين الرواية".[2] ولما كان الوعي بوجود الشخصيات في العمل الروائي والتي تمثل الركيزة الأساسية في تحريك الأحداث، كان لا بد من الوجود المكاني، لأننا لا يمكن أن نتصور وجود الشخصيات من غير المكان الذي تتحرك فيه، وهو ينقسم عمومًا إلى مكان واقعي: موجود في حدود الواقع، أما المكان المتخيل فقد " فرضته طبيعة اللّغة السردية الأدبية، وفكر السارد الجانح إلى الإيحاء وإضفاء جو من الرمزية"[3] يحيل وجود الشخصيات والأمكنة إلى طبيعة الوجود الإنساني، والذي لا يمكن تجاوز الزمن فهو " أكثر ما يحقق علاقة التلاحم بين مكونات النص الروائي أو لنقل إنه السائل الهلامي الذي يملأ الفراغات الموجودة بين عناصر الرواية".[4]

تُحيل الرواية إلى الحقيقة والواقع الإنساني، غير أنّها تتعالى عليه، بفضل قدرتها على تجاوز العالم الحسي، والانتقال إلى العالم المدرك، وذلك لطبيعتها الفنية والعناصر المشكلة للخطاب السردي، والأصل في ذلك يعود إلى العناصر الفنية التي اتخذها الروائي للربط بين العناصر البنائية السردية، ويُمثل الحوار أهمها، بحيث يساعد الحوار على كسر رتابة السرد التي يقوم بها الراوي المضطلع بدور السرد والتبئير وبالتالي يسهم الحوار في تنويع وجهات النظر، كما يؤدي الحوار إلى إضفاء بعد واقعي على الرواية من خلال إتاحة المجال للشخصيات للتعبير عن مواقفها من أحداث الرواية"[5] أما عن أهمية

[1] قيس كاظم الجنابي، جماليات السرد العربي القديم من العنوان إلى الرؤيا، الدار المنهجية، عمّان، الأردن، ط1، 2016، ص35.

[2] صليحة جلاّب، التأويل الدلالي في النّص الروائي، دراسة دلالية تأويلية، ص142.

[3] المرجع نفسه،، ص172.

[4] أحمد العدواني، بداية النّص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، ص204.

[5] المرجع نفسه،، ص301.

الحوار وأبعاده الدّلالية التي قد يضيفها على النصّ السردي فتمثل في البعد التخييلي الذي يضيف على الحدث الواقعية، ويشرك القارئ في خضم الأحداث إذ نجد ما يمارسه من سمة التمثيل".[1]

لم توجد الرواية إلاّ لوظيفة حيّة إبداعية فنية، مفرزة لمجموعة من القيم الإنسانية، الدينية، الثقافية أخلاقية إبداعية، فنية، " وعلى هذا الأساس، إذا كان فهم منطلقات النص الروائي وثيق الصلة بقدرتنا على استحضار الحدث ضمن عالم الممكنات، فإن قراءة نص سردي ما تعلمنا كيف نمنح معنى لكم هائل من الأشياء والأحداث تقع كل يوم في الواقع الفعلي، والنص القوي هو النص الحاضر دومًا في الذاكرة وفي الوجدان".[2]

تغير المنظور العام للرّواية تغيرا ارتبط بالتّطور الفكري والإيديولوجي، وتميزت بالخاصيّة الوظيفية، والجمالية الفنية " الكتابة السردية لم تعد منطقًا خطّيًا، وتتابعًا ارتبط بالتطور الفكري والإيديولوجي " الكتابة السردية لم تعد منطقًا، وتتابعًا سببا للأحداث، بل باتت منطقًا تجاوزيًا وآلة توليدية وإنتاجية ما تنفك مولدة مفرزة للإيحاءات".[3]

سنحاول التطرق إلى الرواية من خلال التعرض لنشأتها وتحولاتها التي ارتبطت أساسا بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية الكبيرة وسنركز على الرواية عند الغرب لأنها الابنة الشرعية للفكر الأدبي الغربي ومكان ميلادها الحقيقي هو الغرب.

[1] صليحة جلاّب، التأويل الدلالي في النّص الروائي، دراسة دلالية تأويلية، ص109.
[2] سعيد بنكران، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص268.
[3] صليحة جلاّب، التأويل الدلالي في النّص الروائي، دراسة دلالية تأويلية، ص56.

2-نشأة الرواية وتحولاتها:

أ- عند الغرب:

تشير معظم الدّراسات إلى أن" شهدت الرواية في ذاتها وفي مساراتها اختلافات هامة ومشارب متنوعة بتنوع الأزمنة والأمكنة كما مارسها أعلام كثيرون، فاكتسبت من هذا كلّه أهمية جعلتها جديرة بالاهتمام والتأمل".[1]

"وتحددت نشأة الرواية الغربية بصعود الطبقة البرجوازية وانتشار قيمها الفكرية والثقافية كالذي تردّد في عديد الدراسات والبحوث النقدية الغربية".[2]

في حين " أن الرواية لم تظهر بمعناها المعروف ولم تجد مكانتها إلاّ عند توفر معطيات خاصة معينة هي لها بمثابة الشروط منها تطور الفكر ونزوعه نحو التحرّر، اتضاح الفوارق بين المجتمعات، وظهور نظم وطبقات اجتماعية متسمة بالمرونة وتطور الاقتصاد وضعف المراتب الاجتماعية بعد ظهور الطبقات بينة وهذا ما توفر للغرب بفضل نمو البرجوازية على وجه الخصوص".[3]

يتضح من خلال هذا، عوامل نشأة الرّواية، عند الغرب في استجابة الكتابة الروائية لتطور الحياة الاجتماعية وهو ما يبرر ظهور الرواية الواقعية، التي فرضت وجودها لفترة طويلة من الزمن نتيجة ما كانت تعانيه المجتمعات من قهر وظلم وبهذا تعتبر الرواية الواقعية رد فعل على طبقات الحكم الفاسدة وقد ساهمت في نشوء الفكر التحرري والعدالة والمساواة.

[1] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب الغربي الحديث، ص16.

[2] ندوة الرواية العربية والنقد(8-9 كانون الثاني يناير 2010)، ص38.

[3] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب الغربي الحديث، ص25.

يمتد الفن الروائي يمتد إلى الذات المبدعة، ويتوجه إلى جمهور القراء، فكان من الضروري الوعي بمواكبة الرواية لحياة المجتمعات وقد " رافق فن الرواية حضور التحولات التاريخية الكبرى التي حدثت في العصر الحديث".[1]

فقد " ذهب جلّ النقاد والدارسين إلى اعتبار عمل سرفنتاس " دون كيشوت" أول رواية تجتمع فيها مقوّمات الرواية الفنية وتلتقي فيها المقولات الفكرية المتصلة بهذا النوع القصصي وتبرز فيها جلية مسألة صراع القيم ووجوه التمزق بين الفرد وواقع المجتمع، وتتجلى فيها أصول الممارسة الواقعية قبل أن تمثل مذهبا حقيقيا قائمًا بنحو قرنين من الزمن".[2]

وهي تمثل البداية الأولى لظهور الخصائص الفنية في كفن الروائي.

يرتبط "مصطلح الواقعية بروابط متينة مع مدرسة الواقعيين الفرنسيين"[3] وقد " تأثر الروائيون بالنزعة الكلاسيكية، فازدادت أهمية التاريخ في أعمالهم حتى غدا مادة كثير من الروايات مثل V.Hugo 1862 الذي أرخ في البؤساء "لوقائع واترلو" واستندال في روايته دير يارم 1839، ورواية فلوبير التربية الوجدانية 1859".[4] سادت الرواية الواقعية لفترة طويلة من الزمن باعتبارها مرآة لواقع المجتمعات.

"أما مؤرخوا الرّواية فقد أسهموا مساهمة جليلة في تحديد الملامح الواسمة للشكل الجديد انطلاقا من منظورهم ووجدوه بصورة رئيسية أن الواقعية هي الميزة المحددة التي تفوق أعمال روائي القرن الثامن عشر عن القص السابق".[5] وتختلف الرواية الواقعية عن كل الكتابات الروائية السابقة واللاحقة باعتبارها نموذج إنساني واقعي يسرد حياة المجتمعات ويعبّر عن آلامهم وطموحاتهم.

---

[1] ندوة الرواية العربية والنقد(8-9 كانون الثاني يناير 2010)، ص38.

[2] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص25.

[3] إيان واط، نشوء الرواية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص12.

[4] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص27.

[5] إيان واط، نشوء الرواية، تر: ثائر ديب، ص12.

وقد" عارضت الواقعية الرومانسية في تمجيدها للّذات المبدعة، كما عارضت من قبل الكلاسيكية الجديدة في سعيها إلى النموذجية المطلقة التي لا ترتكز على أي مهاد واقعي وبالمثل عارضت الطبيعية التي صورت الإنسان آلة تحركها الظروف التي يعيش فيها وتشكل طبيعة سلوكه على نحو حتمي".[1]

ويمثل المنهج الواقعي أقرب المناهج والمذاهب إلى الواقع، الذي حاول تحرير الكتابة الروائية والأدبية من القيود الكلاسيكية، والرومانسية وكذا الطبيعية " وتتمثل القيمة الجمالية للفن عند أصحاب هذا المنهج في العلاقة الملزمة بين الفن والمجتمع، ولكن هذه العلاقة تتمثل في تكديس الواقع، بل تتمثل في طريقة تنظيم هذا الواقع على نحو خلاف، بحيث تبرز العلاقات المتناقضة أو المتعارضة في شتى جوانب الحياة".[2]

3-أنواع الروايات:

تتمثل أنواع الروايات في " الروايات الساخرة، مثل رواية شارل صورال الروايات الرسائلية، مثل صومويل ريتشاردسون، والروايات التاريخية، الروايات الواقعية مثل الكوميديا الإنسانية لبلزاك، روايات المغامرة مثل رواية ألكسندر دوماس، روايات الخيال العلمي مثل أعمال جول فارن، روايات الأطفال مثل أعمال الكونتيبس دي سيقر ومنها البنيات المثاليات، روايات النشوء مثل رواية قوته، روايات تحليلية مثل رواية فرانسو مورياك، والروايات البوليسية مثل رواية ريمون شاندلار، الروايات الفلسفية مثل رواية بولقاكوف"[3] و"يحتل ريتشارد سون مكان الصدارة في تطوير تقنية السرد الواقعي"[4] أهم أعلام الواقعية، والتي تسعى وبكل جهد في تقريب الفن الروائي من الواقع.

[1] نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار غريب، القاهرة، مصر، دط، دت، ص36.

[2] نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ص36.

[3] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص18-19.

[4] إيان واط، نشوء الرواية، ص29.

1. الرواية الجديدة:

شهدت الرواية عدة تغييرات وتطورات، ارتبطت مع التطور الفكري الأدبي، والمناهج النقدية الحديثة فجاءت الواقعية كرد فعل على الكلاسيكية الرومانسية والطبيعية، فاتجهت معظم الكتابات الروائية إلى الواقعية، باعتبارها أقرب المناهج الأدبية إلى الفرد والمجتمع، والكاتب والقارئ على حدّ سواء، "كما أنّه من الطبيعي أن تتسم الرواية من حيث هي وسيلة تعبير جديدة سمات تحوّل تكون أول أمرها باهتة موصومة بالاضطراب ومشدودة إلى القديم السائد، لكنها ستزداد عبر الزمن وضوحًا لتكون كالأسس التي سيقوم هذا النوع القصصي طيلة قرون لاحقة وإن تجسّمت بدرجات وطرائق مختلفة، اختلاف الهواجس والأذواق والرؤى".[1]

كان للتّحول الذي شهدته الرواية عبر مختلف الحقب الزمنية، تأثيرًا في تغيير النظرة للرواية، فتحول دورها من الوظيفي، باعتبارها وسيلة لإرسال رسالة من المرسل إلى المرسل إليه، باعتبارها المرآة التي تعكس المجتمع، وتصور بكل صدق وواقعية، إلى نموذج فنّي راقٍ نحو ممارسة جديدة للرواية، تتعدى حدود التقليدية، وتفلت من كل قيودها، للبحث في عالم رحب يزخر بالحيوية والحرية، في تجربة الرواية الجديدة.

"من ثمة فإن تسمية الرواية الجديدة تعبر عن نوع من الكتابة الرّوائية التي لا تتقيد بقانون خاص للكتابة أو تتشكل وفق طريقة محددة ومعينة في وصف الواقع والإنسان، بل هي رواية يمارس فيها الأديب رغبته في الكشف عن رؤية فنية خاصة رؤية تكون مزيجًا بين الإبداع المشاكس للزمن وللنموذج السائد وجمالية الكشف عن الواقع لاقتناص لحظاتها الفكرية والفلسفية".[2]

وتقوم الرواية الجديدة " التي هي بطبيعة الحال، تخريب عام لما عهدته الرواية التقليدية في القرن التاسع عشر، وهو أيضًا تعميق لما عرفته الرواية الحديثة التي ظهرت في العشرينات من القرن العشرين،

[1] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص19.

[2] منى جميات، تحولات اللغة والبناء في الرواية الجزائرية الجديدة، مقاربة منشورات ألفا-الجزائر، تطبيقية في نماذج روائية، ط1، 2019، ص19.

ومس هذا التخريب الكتابة الروائية في كل عناصرها، سواء تعلق الأمر بالعقدة والحكاية أو بالشخصيات أو غيرها من العناصر الفنية الأخرى"[1]

وتتمثل الرواية الجديدة، في كل ما يضعه الروائي كجديد في الرّواية" وهو القدرة على اختراق الغائب والغامض ومشاكسة العادي والمألوف، لأجل الكشف عن كل ما هو سري في الواقع وفي ذات الإنسان والتعبير عن أبعاد هما النفسية والشعورية".[2]

ويعتبر " أول من استعمل عبارة الرواية الجديدة هو إميل هنريو Emile Henriot في مقال نشر بجريدة " لومند le monde" نقد فيه رواية الغيرة la jalousie لروب قريي بتاريخ 22-05-1957".[3]

" غير أن الرواية الجديدة بمفهومها النظري القائم بذاته قد تبلور بشكل دقيق وواضح مع جملة من الأسماء منهم: آلان روب غرييه Alain Robbe Grillet، كود سيمون Chaud de simon، ميشال بيتور Michel Butor، نتالي ساروت Nathalie SARRAUITE، روبير بانجيه Robert pinget، كلود أولييه Claude Ollie"[4].

ومن ثمة، فإنّ حاولنا تحديد قابلية النصوص الروائية في أن تندرج ضمن الروايات الجديدة، والتي لا تتوقف أبدًا عند حدود استخدام تقنيات السرد الجديدة، بل تتعدى ذلك إلى المنظور (المضمون الذي يتضمنه الخطاب الروائي) في رؤيته وتصوره للعالم، فتلك الرؤية تمثل المسلك في تحديد طريقة استخدام التقنيات السردية وتفتح آفاق وإمكانيات الاستفادة منها.[5]

---

[1] حنفاوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، آفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري، عمّان، الأردن، دط، دت، ص172.

[2] منى جميات، تحولات اللغة والبناء في الرواية الجزائرية الجديدة، ص20.

[3] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص66.

[4] منى جميات، تحولات اللغة والبناء في الرواية الجزائرية الجديدة، ص20.

[5] ينظر: فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص19.

كذلك " البحث هو الذي يمثل المبدأ الأساسي في تشكل مفهوم الرواية الجديدة عند آلان روب غرييه ورفقائه، لكن هذا البحث لا يأتي عن طريق محاكاة الرواية لواقع معروف قد سبق الحديث عنه، بل يأتي من خلال التعبير عن واقع مجهول لا يكشف عن خباياه بسهولة ويسر، لأنّ الروائي فيها ينأى ويتمرد عن القول الصّريح والمباشر ليغوص في عمق الأشياء وكل ذلك من أجل كشف رموزها المتشابكة وعلاقاتها المتشبعة".[1]

ب- نشأة الرواية العربية:

تأثرت الرواية العربية بالرواية الغربية عامةً، والفرنسية خاصةً، ويعود هذا التأثر إلى الاحتكاك المباشر بالأدب الفرنسي ويتمثل هذا الاحتكاك خاصة بحملة نابليون بونابرت على مصر مما أدى إلى الوعي بالثقافة الفرنسية، والاطلاع على المدارس الفرنسية أيام محمد علي، والذي كان له دور كبير في إرسال البعثات العلمية إلى فرنسا، وغيرها من البلدان الغربية، وظهور الترجمة (ترجمة الرواية)، مما أدى عمومًا إلى النهضة الأدبية، والتي حاولت من خلال نشاطها الفكري والأدبي، النهوض بالأدب العربي.[2]

إذ يمثل هذا الاحتكاك بالدرجة الأولى، احتكاك الثقافتين العربية والغربية " فالمجتمع العربي ما لبث أن تجاوز مرحلة الطفولة إلى الصبا وفتح عينيه على الحضارة الأوروبية بلا خوف وأدرك تقدم هذه الحضارة المادي الكبير ومناهجها العلمية وتفكيرها العقلي ونظرتها للإنسان وبدت له الحضارة العربية حتى في أزهى عصورها ضئيلة متخلفة بالقياس إلى الحضارة الأوروبية".[3]

من خلال هذا نستنتج مميزات التطور الحضاري الأوروبي، والمتمثل في المظاهر الآتية:[4]

---

[1] منى جميات، تحولات اللغة والبناء في الرواية الجزائرية الجديدة، ص21.

[2] ينظر: الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص17.

[3] أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب الغربي الحديث، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة- مصر، ط1، 2008، ص43.

[4] المرجع نفسه، ص 43.

1. تحقيق التطور المادي وانعكاساته على المجتمع الأوروبي: الرّفاهية، الإزدهار، توفر الإمكانيات المادية.
2. تطور التفكير العقلي، من خلال التجارب الإنسانية، ومدى تجاوبها مع مظاهر التطور.
3. تطور الحركة الأدبية: ظهور المذاهب الأدبية والمناهج العلمية في ممارسة فريدة من نوعها، تقوم على الإجراءات والوسائل العلمية، وذلك قصد تخليص الأدب من الأحكام الذاتية الإنطباعية، والسمو به إلى مرتبة العلم.

4. تمثل مظاهر التّطور المادي والعلمي والمعرفي للمجتمع الأوروبي، محور إنبهار المجتمع العربي بالغرب، بحيث يرى فيه دائمًا النموذج الأمثل في التطور العلمي والمعرفي، وهذا ما يعلّل حقيقة تأثره بحركة التطور الغربي.

يعتبر تطور الأدب والرواية بصفة خاصة نتاج تطور الفكر الإنساني ونظرته إلى الحياة " وليس الفارق الآن بيننا بين الأوربيون إلا أننا ننظر إلى القصة كمحض حكاية فنحتها لعدم نضوج ثقافتنا، ولكن متى اكتملت هذه الثقافة تلقحت بها القصة فاستحالت من مجرد حكاية إلى عالم يزخر بالحياة".[1]

الحقيقة تشير إلى أن " السرد العربي قديم قدم الإنسان العربي وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك، مارس العربي السرد والحكي شأنه في ذلك شأن أي إنسان في أي مكان بأشكال وصور متعددة، وانتهى إلينا مما خلفه العرب".[2] ومهما قيل عن أصل قصص ألف ليلة وليلة، والتي تمثل نموذج عن اكتمال معنى الحكي، والجوهر من الحكي والذي يمثل في حكاية ألف ليلة وليلة قدرة القصة على العلاج النفسي، وهو علاج شهريا من آثار الخداع واستعادته لتوازنه النفسي[3] هذا

[1] أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، ص27.

[2] سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص66.

[3] ينظر: طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت–لبنان، ط1، 1999، ص31.

من جهة، ومن جهة أخرى لتدل قصص ألف ليلة وليلة على اطلاع العرب على القصص قديمًا، "وعليه ليست ملكتنا القصصية ضعيفة، فنحن الشرقيون أولع ما نكون بالقصص، ولكن عقلنا المثقف هو الضعيف".[1]

يعود السبب الرئيسي في عدم اهتمام العرب بالفن القصصي إلى طبيعة المجتمع العربي المتعلق بالشعر" لقد انصب الاهتمام على الشعر باعتباره ديوان العرب، لكن ديوان آخر ظل يزاحمه المكانة نفسها على الصعيد الواقعي، بل إننا نجده في أحيان عديدة يتبوأ مكانة أسمى سواء من حيث الإنتاج والتلقي"[2]

أما عن الميلاد الحقيقي للرواية العربية، فقد مثلته رواية زينب لمحمد حسين هيكل سنة 1914 وهي تُعبر عن منطلق الرواية الفنية في الأدب العربي الحديث.[3] " لأنها أول رواية خطها قلم مصري رجيح في شؤون وحوادث مصرية صميمة وذلك هو نوع الروايات الذي يرجى أن يظهر فينا نحن المصريين تأثيره لأنه يخاطبنا بلغة أنفسنا وباللسان الذي نتحدث به في بيوتنا وشوارعنا يمثل لنا حوادث غير شاذة عن مألوفنا وصورًا ينطبق الكثير منها على ما نحس في أنفسنا".[4] ثم ظهرت بعد ذلك عدة روايات عربية، منها رواية دعاء الكروان لطه حسين، ورواية عودة الروح لتوفيق الحكيم، ورواية إبراهيم الكاتب لإبراهيم عبد القادر المازني، وتمثل هذه الروايات عمومًا تجربة في مغامرة الكتابة الروائية وهي محاولة لإثبات القدرة على التجديد، دون الاعتناء بالطابع الفني للرواية ثم انصرافهم عن الكتابة الروائية للخوض في مجالات أخرى، فقد وجه توفيق الحكيم اهتمامه للمسرح، بينما انشغل طه حسين بالبحث في الفكر والأدب والتاريخ.[5]

[1] أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، ص27.

[2] سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص70.

[3] ينظر: الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص170.

[4] أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، ص83

[5] ينظر: الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص280.

عرفت الرواية العربية تحولاً من حيث الخصائص الفنية للرّواية وتمثلت العوامل المتحكمة في هذا التحوّل، الظروف الداخلية للمجتمع الغربي الذي كان يعاني القهر والحرمان، أمّا الظروف الخارجية فقد فرضتها جملة التطورات الفكرية والأدبية والنقدية، ولهذا فقد شهدت الرواية العربية" تطورًا كبيرًا في القرن العشرين ميلادي وجلبت إليها عناية النقاد والقراء، واهتمامهم على تنوع توجهاتهم ومناهلهم وازدادت مكانتها في النصف الثاني من القرن نفسه وتعددت تقنيات كتابتها وأساليبها وتنوعت أنواعها وأشكالها وصيغها وتياراتها حتى أصبحت تستحق أن توصف بأنها ديوان العرب على غرار نظيرها فن الشعر".[1]

تتصل الكتابة الروائية بالتجربة الإنسانية، ومنها تستمد مادتها ومضمونها، وطاقاتها التعبيرية، لذلك فقد مثل الوضع الاقتصادي والاجتماعي والعلمي عامل أساسي في تحديد طبيعة الكتابة الروائية، كذلك من عوامل انتقال الرواية العربية وثورتها على كل التقاليد الثقافية والانحراف عن تقنيات الكتابة الروائية السائدة، نذكر هزيمة حزيران 1967، وشكلت لهم عمق الهزة مشاعر وأحاسيس بالألم والحسرة، مما استدعى تقنيات حديثة، ولغة موحية للتعبير عن عمق مشاعرهم.[2]

اتصلت الرواية " إتصالا وطيدًا بنبض الإيقاع الداخلي لحياة الإنسان العربي في صورها العادية وتجلياتها المعقدة واحتضنت انفعالاته وأحاسيسه وانشغالاته المختلفة".[3]

تتمثل مظاهر التّحول في تقنيات الكتابة الروائية العربية، الثورة على لمبادئ التقليدية، والابتعاد عن الوضوح والانحراف عن المألوف " كما ظهر إحساس الروائيين بالزمن في بحثهم عن عوالم أخرى ذات طابع زمني مطلق لا يخضع للتسلسل المنطقي للزمن".[4]

---

[1] الجيلالي الفرابي، توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية، ص14.

[2] ينظر: ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرّواية العربية، دار غيداء- عمّان-الأردن، ط1، 2015، ص41.

[3] الجيلالي الفرابي، توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية، ص14.

[4] أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكّل الدلالة، ص203.

ومعنى ذلك أن التغيير في تقنيات الكتابة الروائية، ينبع أساسا من إحساس الأديب ورغبته في الحرية وتغير القواعد التقليدية فقد " مثل العقد السادس من القرن العشرين، مختبرًا تجريبيًا لاستقطاب الاتجاهات الحديثة في الكتابة الإبداعية، ومنها الرواية، وقد برز في مجال استخدام الرمز في الرواية، الكثير من الروائيين الذين نجحوا بنسبة أو بأخرى في إضفاء طابع الرمز على نتاجهم".[1]

السرد العربي هو تجربة في قراءة الأعمال الأمريكية والأوروبية وأعلام السرد العالمي، تولستوي، دوستويفسكي جيمس جويس، وليم فوكيز، غابريال، غارسيا ماركيز، مارسيل بروست، خوليو كورتزار، وأفضل طريقة تدعمهم، هي طريقة القراءة والتي تقوي ملكتهم اللغوية، والاسترداد وغربلة المستورد لتوطينه، أما المضمون والذي يمثل موضوع الرواية، فيرتبط بالزاد المعرفي وخبراته التي اكتسبها بالتجربة والممارسة.[2]

ج–انعكاس التحول الفكري والأدبي الغربي والعربي الحديث على الرواية الجزائرية:

تأخر ظهور الرواية في الأدب الجزائري:

تشير معظم الدّراسات إلى أن" السبب في تأخر ظهور الرواية في الجزائر يعود إلى غياب الحركة النقدية غيبت بدورها المصطلح الروائي وترتب عن ذلك عدم وضوح الرؤية ومفهوم الرواية".[3]

فوظيفة النقد " هي المسؤول الأول عن نجاح أو فشل الأديب وإذا اعتبرنا أن نجاح الأديب يعني مزيدًا من الأعمال الأدبية التي تشارك مع غيرها من المؤلفات في بناء صرح النهضة الفكرية والحضارية في شتى أنحاء العالم".[4]

[1] ينظر: ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، ص121.

[2] ينظر: ندوة الرواية العربية والنقد (8–9 كانون الثاني–يناير–2010)، ص87.

[3] حنفاوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص169.

[4] محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2003، ص302.

في حين " أن الروائي لا يصير روائيًا إلا بدرس فنّه، كما أنه ليست للروايات مدرسة تعلم فيها أصول هذا الفن وإنّما مدرسته أمران: الأول مطالعة روايات أكابر، والثاني مطالعة كتابات مشاهير نقادي الروايات".[1]

فنضج الفن الروائي واكتماله، يحتاج إلى النقد كدليل يرشده للبناء على الأسس السليمة، " فالتحليل النقدي ما هو إلاّ حملة لاكتشاف أسرار النص، وتفكيك عناصره للتزوّد بمعرفة أعمق به، فالنص بئر غزيرة الماء، كلما مُتح منها نشطت عروقها وتدفقت روافدها وتجددت مياهها، وهو أمر يكشف الإمكانات غير المحدودة من الإيحاءات التي تصدر عن النصوص الأدبية، ويفضي إلى تعدد في إمكانات التحليل والاستنطاق".[2]

واضح أن التأخر ظهور الرواية في الجزائر سببه غياب الحركة النقدية "ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نستثني الساحة الثقافية الجزائرية من باقي الساحات الثقافات العربية الأخرى، من تبني تجربة روائية جديدة، تؤسس جدلية التحد وتحدث المفارقة بين الموروث والمكتسب، مع التحفظ على طريقة السير الحلزونية التي ميزت مسيرتها الروائية".[3]

3/مظاهر تحولات الرواية الجزائرية الحديثة:

المناهج النقدية الحديثة:

تعتبر المناهج النقدية الحديثة منعرجًا حاسمًا في تاريخ الأدب والفكر الإنساني بما تحمله من آليات إجرائية تسعى جاهدة في تقيم الأعمال الأدبية بكل علمية وموضوعية.

[1] علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، دار قباء، القاهرة، مصر، دط، دت، ص57.

[2] عبد الله إبراهيم وصالح هويدي، تحليل النصوص الأدبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 1988، ص09.

[3] فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، عمّان- الأردن، ط1، 2010، ص107.

على غرار التطور السريع لحركة النقد الأدبي الحديث والذي شهدته جل البلدان الغربية والعربية على حدّ سواء، فقد اتسمت التجربة النقدية الجزائرية بالتأخر نسبيًا مقارنة بالبلدان الأخرى وظلت تمشي بخطوات بطيئة نظرًا للظروف العسيرة التي كانت تعيشها آنذاك، وعن تاريخ بداية النقد الحديث في الجزائر يشير إلى ذلك يوسف وغليسي، بقوله " والآية على كل ذلك أن بيبليوغرافيا النقد الجزائري لا تدلنا على أي كتاب نقدي قبل سنة 1961 تاريخ صدور كتاب أبي القاسم سعد الله (محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث".[1]

وكنموذج تطبيقي للممارسة النقدية للسرد الجزائري، يذكر اجتهاد عبد الله الركيبي كأول محاولة في عهده للفترة الممتدة بين (1928-1962) في دراسته المعنونة بالقصة الجزائرية القصيرة التي أعدها سنة 1967 لنيل شهادة ماجيستير من جامعة القاهرة مستعينًا بالمنهج التاريخي.[2]

يعتبر مؤلف النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية" ليوسف وغليسي، نموذج تطبيقي للممارسات النقدية الجزائرية، باكورة طيبة وضعه في المكتبة الجزائرية كسبيل يهتدي به طلاب الأدب والنقد خاصة ومما يعزّز الحديث عن هذا المؤلف هو متابعة التجربة النقدية الجزائرية وقد لجأ يوسف وغليسي إلى تقيمي الممارسات النقدية الجزائرية بكثير من الدقة والموضوعية، حيث استحضر العديد من الأعمال التي تطرقت إلى النقد الجزائري والمتأثرة خصوصًا بالمناهج النقدية الحديثة، والجدير بالذكر مجهوده الخاص والبحث حتى في البحوث الأكاديمية كمذكرات التخرج وغيرها.

سنحاول وضع جدول توضيحي لحقيقة الممارسة الفعلية للنقد الجزائري الحديث في مؤلف يوسف وغليسي ، وإن كان تناولها شعرًا ونثرًا، إلا أنّنا سنختار فقط الممارسات النقدية للخطابات السردية، فكان الجدول عمومًا يتضمن أنواع المناهج النقدية الحديثة بين المرحلة السياقية والنسقية، وينقسم إلى عدة خانات، خانة لذكر أنواع المناهج الحديثة، خانة لذكر المؤلفات أو الكتب التي تحمل

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، دار البشائر، الجزائر، دط، 2002، ص01.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص25.

عناوين الدراسات النقدية للنصوص السردية، وخانة لصاحب المؤلف (الكاتب) ثم خانة لذكر رقم الصفحة التي وردت فيها المعلومات، وأخيرًا الخانة التي خصّصت لمقارنة الإنتاج من حيث الكم (عدد المؤلفات)، ويدل رمز (++) على الإنتاج الوفير (كثرة المؤلفات)، الرمز(+-) إنتاج متوسط، (--) إنتاج قليل، وذلك محاولةً في الكشف عن واقع النقد الجزائري الحديث.

أنواع النقد	المؤلفات	المؤلف	الصفحة	الإنتاج كثير/متوسط/قليل
النقد التاريخي	كتاب الشخصية الرواية الجزائرية	الأستاذ رشيد بويجرة	ص33	+ -
	القصة الجزائرية القصيرة	عبد الله الركيبي	ص25	+ -
النقد الاجتماعي	الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام	محمد بن مصايف	ص47	+ -
	القصة الجزائرية الحديثة	محمد بن مصايف	ص48	
	اتجاهات الرواية العربية في الجزائر	الأعرج واسيني	ص50	
	البحث عن النقد الأدبي الجديد	محمد ساري	ص53	+ +
	تطلعات إلى الغد	مخلوف عامر	ص58	
	تجارب قصيرة وقضايا كبيرة	مخلوف عامر	ص58	
النقد الانطباعي	نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر	عبد الملك مرتاض	ص71	
	البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري	الأستاذ الطاهر يحياوي	ص72	+ -
النقد	مذكرة تخرج ليسانس " عقدة	سليم بوفنداسة	ص84	- -

النفساني	أوديب في روايات رشيد بوجدرة"			
النقد المقارن	دراسات أدبية مقارنة	أبو العيد دودو	ص96	– –
البنيوية	قراءة أولى في الأجساد المحمومة	عبد الحميد بورايو	الصفحة22	+ –
السيميائية	سيميائية الخطاب الروائي	حسين خمري	ص138	
	منطق السرد	عبد الحميد بورايو	ص139	+ +
	تحليل سيميائي لقصة عائشة لأحمد رضا حوحو	رشيد بن مالك	ص139	+ +
	سيميائية النص الروائي	رشيد بن مالك	ص139	
الأسلوبية	البنية السردية في القصص القرآني	الأستاذ طول محمد	ص150	
التفكيكية	كتاب ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد	عبد الملك مرتاض	ص163	+ –
	كتاب تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن	عبد الملك مرتاض	ص163	+ –
النقد الموضوعي	القصة الجزائرية المعاصرة	عبد الملك مرتاض	ص175	– –

يمثل الجدول وثيقة عن حقيقة الممارسة الفعلية للنقد الجزائري الحديث في إطار الخطابات السردية، التي لا يمكن أن نبرر تذبذبها وإنتاجها القليل إلاّ بالأوضاع السياسية الجزائرية، وعجزها على مواكبة التطور الحضاري، مع ضعف الإمكانيات التي لم توفر للأديب والناقد في الفترة التي بلغ فيها التطور الأدبي الغربي والعربي ذروته.

اهتم جل النقاد بالشعر أكثر، نظرًا لتعدد أغراضه والتي تبعث على شحذ الهمم وزرع روح المقاومة والتطلع للحرّية التي سلبه إياها المستعمر الغاشم.

فالأديب الجزائري كان يعاني فترة الاستعمار مرارة وقساوة واقعه، ورغم كل المحاولات التي سعى بها جاهدًا للخروج من الأزمة الثقافية إلاّ أن تطوره بقي محدودًا باعتبار الأدب مرآة عكست واقعه الأليم.

لم يكن للأدب الجزائري الحظ في الانفتاح على التّطور الفكري الأدبي الخارجي، إلاّ بعد الحصول على الحرية سنة 1962، يقول محمد طمّار " فالأدباء الآن أحرار يأتون بشعر ونثر كما يريدون وكما يريد الفن نلمس في أدبهم الصدق والدقة والإنسانية، ولا شك أن أدباءنا لن يكتفوا بما أخذوا من الحرية والاستقلال فسيمعنون فيهما حتى يرتفعوا عن كل رقابة فهم قوام الحياة الأدبية وهم هداة الناس وقادتهم إلى الحق والخير والجمال".[1]

أشار محمد طمّار في هذا القول إلى نقطتين مهمتين: تتمثل الأولى في قوله " الأدباء الآن أحرار يأتون شعر ونثر كما يريدون وكما يريد الفن" بمعنى أن الأديب الجزائري أصبح جاهزًا لمواكبة التطور الفكري والحضاري والانفتاح على الثقافات الأخرى بكل ما تحمله من حداثة ومعاصرة.

ثانيًا: دعوة محمد طمّار الصريحة إلى صدق الأدب (التعبير عن الواقع) إلى الدقة (الموضوعية) الإنسانية التحلي بالقيم الأخلاقية والدينية والاجتماعية الإنسانية، ثم يلخص الغرض من الأدب في الحق: كما أشرنا سابقا إلى الصدق في التعبير ومعالجة المواضيع الواقعية، الخير: وهو قيمة نفعية تتولد من القيم التي يفرزها العمل الأدبي وتحقق الصّلاح والرشاد للإنسان، ولا يمكن أن تنتهي مهمة الأدب دون اكتماله الفني الجمالي التأثيري على جمهور القراء.

تمثل أفكار محمد طمار أهم مبادئ الأدب الجزائري الحديث وبهذه الأفكار ظهرت شخصيات سطع إسمها في تاريخ الأدب، لتشق لنفسها طريقا نحو الحفاظ على هوية الأدب الجزائري.

[1] محمد طمّار، تاريخ الأدب الجزائري، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، دط، 2007، ص390.

لعل ما يبرر حرارة وشغف الناقد والأديب الجزائري بالواقعية، ويثبت أنه لم يتخلف عن مهمته الأساسية وهي جعل الأدب أداة للتعبير عن حياة الشعب بكل مصداقية، فقد بلغت الواقعية أوجها مع اعلام كتاب الرواية الجزائرية وكان أهمهم الطاهر وطار في روايته " اللاز"، "الزلزال"، كذلك جيلالي خلاص في روايته " زهور الأزمنة المتوحشة"، وغيرهم.

يتضح من خلال الجدول الممارسة النقدية الجزائرية للسرد والتعبير عن مرحلة الانتقال من المرحلة السياقية إلى النسقية، الاتجاه نحو السيميائية، وذلك بغرض الكشف عن المعنى العميق في الخطابات السردية، ودليل على تحول الكتابة الروائية الجزائرية، وكان لهذه المناهج الحديثة أثر بارز بشكل عام في تغيير نمط الكتابة والقراءة، ليظهر الخطاب السردي بحلّة فنية جديدة ويكثر الإقبال عليه " وإقحام مناهج حداثية كان لها الأثر الكبير في توسيع الرؤى والإقبال على النقد الجديد، وما يطرحه من طموحات في الميدان الفكري والإبداعي ثم الاحتكاك بالقصة الجديدة أجنبية كانت أم عربية وهذا التحول الفكري والاجتماعي في الوقت هو الذي أبرز جيلاً من القصاصين في تشكيل التجربة القصصية الحداثية بمحمولاتها المضمونية الجمالية".[1]

في خضم التحولات والتطورات الأدبية السريعة يبرز وعي الأديب والناقد الجزائري وحرصه في المحافظة على روح الأصالة والمعاصرة، ويمثل عبد الملك مرتاض، وعبد الحميد بورايو أهم النقاد الجزائريين الذين حاولوا إحياء التراث السردي العربي عامة والجزائري خاصة، وذلك بدراسته وتحليله بالوسائل العلمية الحديثة فامتزجت دراستهم بالمزج بين الأصالة والمعاصرة، ويمثل الناقد عبد الحميد بورايو هذا الاتجاه بقوة، في مؤلفه " التحليل السيميائي للخطاب السردي" وهي دراسات لحكايات من " ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"، وتتمثل في أربعة حكايات وهي الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الثعلب والمالك الحزين.[2]

[1] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصص الجزائري الجديد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001، ص22-23.

[2] عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دار الغرب، الجزائر، دط، دت، ص11-99.

اعتمد عبد الحميد بورايو على التراث، والذي يُعد ينبوعا ثريًا بالتجارب الإنسانية يستقي منه المادة الأولية للدّراسة، بأساليب علمية حديثة اكتسبها من خلال احتكاكه بالأدب الغربي، ما يدل على أصالته ووفائه للأدب الجزائري.[1]

كما أفاد عبد الملك مرتاض النقد السردي الجزائري وله دراسات تحليلية تظهر براعته ومدى استيعابه لطرائق التحليل النقدي للخطابات السردية، ونذكر على سبيل المثال: دراسته لحكاية جمال بغداد" مستعينًا في دراسته على المنهج المركب السيميائي والتفكيكي، فهو لم يتعامل مع المناهج الحديثة بطريقة آلية، بل راح يغير ويُعدل فيها حسب طبيعة الخطابات السردية، كما تميز بذوقه التراثي الذي يمتد إلى الجذور التاريخية السردية العربية، وشبيهة بالمقومات النقدية الحديثة.[2]

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، ص11،99

[2] عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، اتحاد الكتب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص278.

الفصل الأول:

آليات تحقيق الجمالية في الخطاب السردي

1-تعريف الجمال

2- الجمال في الفكر الإسلامي العربي

3- تطور مفهوم الجمال في العصر الحديث

4- الفرق بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن

5- نشأة علم الجمال (الجمالية)

6- علاقة الجمالية بالعلوم الأدبية الحديثة (الأدبية، الشعرية)

7- آليات تحقيق الجمالية في الرّواية.

تمهيد:

تستدعي هذه الدّراسة الكثير من التّمفصل، وضبط المفاهيم التي يتركب منها العنوان: جماليات الرمز في الإبداع الأدبي، لذلك كان علينا بداية البحث في دلالة الألفاظ واستنباط معانيها، لاستجلاء الخصّوصية المميزة لكل عنصر، ومن ثمّة ربط ب كل عنصر بآخر، وذلك لاستلزام تستدعيه الجمالية، باعتبارها المطلب الأسمى لكل مؤلف ومعيار للنّجاح، فهي تهذب الأذواق، وتروضها، ولها صلة وثيقة بتوظيف العناصر الأدبية، والألفاظ اللّغوية، والتي يعتبر الرمز من أهمها، نظراً لخصوصيته الوظيفية الجمالية، وللتّوضيح أكثر علينا وضع المصطلحات الأدبية في إطارها المفهومي الدّلالي:

1-تعريف الجمال:

أ/ في القرآن الكريم:

مما لا ريب فيه أن لفظة الجمال وردت لأول مرة في القرآن الكريم، في **قوله تعالى:**﴿ وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٍ كَذِبٍۚ قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرًاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٞۖ وَٱللَّهُ ٱلۡمُسۡتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ ١٨ ﴾[1]

لفظة جميل هي من الصّفات المستحبة عند الله عزّ وجل، وقد ارتبطت واقترنت صفة جميل بالصّبر، للّتذكير بالوازع الديني والأخلاقي في الإنسان، والصبور هو من أسماء الله الحسنى" إن الصبر الجميل أعقب الخير والصور هو من أسماء الله الحسنى" إن الصبر الجميل أعقب الخير الجزيل، وحقق ليوسف وأبيه ما كانا يؤملان".[2]

[1] سورة يوسف، الآية: 18.

[2] محمد الغزالي، نحو تفسير موضوعي لسور القرآن الكريم، دار بغدادي- د ط، د ت، ص178.

كذلك ورد في **قوله تعالى**: ﴿ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِن نُّطۡفَةٖ فَإِذَا هُوَ خَصِيمٞ مُّبِينٞ ۝٤ وَٱلۡأَنۡعَٰمَ خَلَقَهَاۖ لَكُمۡ فِيهَا دِفۡءٞ وَمَنَٰفِعُ وَمِنۡهَا تَأۡكُلُونَ ۝٥ وَلَكُمۡ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسۡرَحُونَ ۝٦﴾.[1]

في الآية الكريمة دلالة على عظمة الخالق، الذي خلق الإنسان في أحسن صورة، وسخر له الأنعام، حتى يوفر له كل متطلبات الحياة، من الأكل والدفء...وغيرها من أغراض الحياة، " ولكم فيها جمالُ"، فهي تحقق الألفة فتصبح بذلك الماشية الونيس للإنسان، وهي مصدر ليس للأكل والدفء فقط، بل فيها متاع، سخرّها الله عزّ وجلّ للإنسان، لتحقيق الرّاحة والمتعة.

وكذلك **قوله تعالى**: ﴿وَمَا خَلَقۡنَا ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ وَمَا بَيۡنَهُمَآ إِلَّا بِٱلۡحَقِّۗ وَإِنَّ ٱلسَّاعَةَ لَأٓتِيَةٞۖ فَٱصۡفَحِ ٱلصَّفۡحَ ٱلۡجَمِيلَ ۝٨٥﴾.[2]

ورد في الآية من الاعجاز القرآني، الدّال على عظمة الخالق، في خلق الانسان وخلق السماوات والأرض، وما بينها، وعلى فناء الدنيا، ووجوب الإيمان بالآخرة، والآية هي تذكير الإنسان بحقيقة وجوده، وجعل الصفح من الصفات التي تُظهر الإنسان وتسمو به درجات عليا عند الخالق، ويرضى عنه لأن من أسماء الله الحسنى، الغفور، لأن الصفح جميل، وكل ما يحقق رضى الله سبحانه وتعالى جميل.

وقوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ قُل لِّأَزۡوَٰجِكَ إِن كُنتُنَّ تُرِدۡنَ ٱلۡحَيَوٰةَ ٱلدُّنۡيَا وَزِينَتَهَا فَتَعَالَيۡنَ أُمَتِّعۡكُنَّ وَأُسَرِّحۡكُنَّ سَرَاحٗا جَمِيلٗا ۝٢٨﴾[3]

[1] سورة النحل، الآية: 06

[2] سورة الحجر، الآية: 85

[3] سورة الأحزاب، الآية: 28

وقد كان الرسول صلّى الله عليه وسلم خارجًا من سلطان بطنه، ولا مجال في حياته للاستكثار من أطايب الطعام ومرفهات العيش، لكن زوجاته جئن من بيوت السيادة والثراء ولم يألفن في حياتهن الأولى إلاّ رغد العيش، ولذلك سرعان ما اجتمعن ضده يطلبن نفقة أوسع ومتاعًا أرغد... فجاء الوحي يصادر هذا كله.[1]

ويدل التفسير بأن الوحي جاء ليفصل ويضع حدًا لرغبات الدّنيا، وجعل هذا الحدّ هو الطّلاق، لقوله ﴿ **سَرَاحًا جَمِيلًا**﴾، وهذا دال على عدل الله سبحانه وتعالى وإعطاء المرأة حقها في اختيار الحياة التي تريد أن تعيشها، فإن هي اختارت الدنيا وزينتها، فمصيرها الطلاق، ومفارقة الرسول صلّى الله عليه وسلم، وقد أشار إلى هذه المفارقة بِالسّراح الجميل، من دون غضب أو تجريح، ليدل على رضا الزوجين وطيبة خاطرهما، في اختيار مصيرهما، كذلك ليدل على عناية الإسلام بالمرأة، وحثها على ضرورة الصبر على حال الزوج ومراعاة وضعيته، أمّا من أرادت رضا الله ورسوله وطاعته، تكون قد نالت شرف الصحبة العظيمة، وهي صحبة الرسول صلّى الله عليه وسلّم.[2]

ثبت من خلال آيات القرآن الكريم، أنّ الله سبحانه وتعالى هو الذي أرسى دعائم الجمال في الكون، ووردت لفظة الجميل في كثير من آيات القرآن الكريم لتدل على مدى التصاق هذه الصفة الرّبانية بخالق الكون، وكذا اقترانها بأسمائه الحسنى، لذلك قسم الله سبحانه وتعالى الحياة إلى قسمين يرتبطان ارتباطًا وثيقًا بالحياة البشرية، وهما الخير، وتجتمع فيه كل الصفات التي تحقق رضى الله عز وجل، والشرّ، وهو كل ما تجتمع فيه الصفات السيئة والدنيئة، وتبعد العبد عند ربّه، فيكتب عاص.

ب/ عند الفلاسفة اليونان:

تعريف الجمال: أولى الفلاسفة اليونان عناية كبيرة في وضع تحديد مفهومي للجمال، وقد أثبتت نظرياتهم اجتهادهم في تحديد مفهوم الجمال انطلاقا من محاكاة الطبيعة، ودراسة النفس

[1] محمد الغزالي، نحو تفسير موضوعي لسور القرآن الكريم، ص323.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص223.

البشرية، اجتهادًا يفسره اختلاف النظريات في ضبط المعنى الحقيقي لمصطلح الجمال، وذلك لتميزه بالمرونة واختلافه من إنسان للآخر يعلّله اختلاف البشر في طباعهم ومشاعرهم وأذواقهم وأخلاقهم، " أن الجمال من وجهة نظر سقراط يجب أن يحقق هدف وغاية سامية، وهي الكشف عن الخير والقيم العليا، وكذلك يؤكد على دور الفن في بناء مجتمع فاضل"[1]

يبين القول نظرية سقراط في فهمه العام للجمال، والذي يربطه نحو تحقيق هدف أو غاية محددة، يشترط فيها الاستناد على مبدأ الخير والقيم العليا، وجهة نظر نلخصها بربط الجمال، بمبدأ الخير والمثل العليا، وكذلك ربط الجمال بالمنفعة.[2]

"وترتفع مرتبة الجمال عند أفلاطون حتى يقول أن الحب الحقيقي هو حب الله وأن الجمال المحض هو الله وبلوغ إدراكه يصل بالمحب إلى نسيان ذاته فيندمج مع البحث الهادف إلى إدراك أسرار الكون وتأمل أجزائه والتي تؤدي بدوره إلى إدراك جمال الحقيقة الإلهية ليتصور في النهاية أي شيء جميل يستمد جماله من الله".[3]

أما أفلاطون فقد ارتقى بمعنى الجمال إلى أسمى وأعلى المراتب، ورده إلى الله، والإنسان الذي يبحث عن الجمال يجب أن لا يكف عن التأمل تأمل الكون و الإبتعاد عن الذات الإنسانية.

وكذلك من أبرز تعريفات الجمال، التي أثارت الجدلية القائمة حول طبيعة الجمال، نذكر وجهة نظر كانط وهو يربط الجمال بالمشاعر والأحاسيس، فيرى أن الجميل هو الشعور باللذة والمتعة، أمّا الغير الجميل فينتج عنه الألم والتعاسة.[4]

---

[1] فداء حسين أبو دبسة، خلود بدر غيث، محمد علي الصمادي، فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي، عمّان-الأردن، دط، 2018، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص33.

[4] ينظر: كريب رمضان، بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، دار الغرب، وهران-الجزائر، دط، دت، ص 104.

2/ الجمال في الفكر الإسلامي العربي:

أثبتت العديد من الآيات القرآنية، استعلاء هذه الصفة الربانية في الإنسان لغاية وجودية، وكأن الله سبحانه وتعالى خلقها تحديدًا لتنظيم الكون، من ثمة لا يمكننا الحديث عن الجمال في القرآن الكريم، دون الحديث عنه في الفكر الإسلامي العربي، " وكان للفتوحات الإسلامية أثر كبير في هذا البناء الفكري الجديد فكان التقارب العربي الإغريقي أثر كبير في البناء الفلسفي الذي أنتجه العرب المسلمون فانتقلت الفلسفة اليونانية إلى الفلاسفة العرب والمسلمون وتبلورت في آذانهم وامتزجت بأفكارهم فأثرت بهم تأثيرًا كبيرًا صاغوا فلسفتهم بعقلية عربية إسلامية"[1]

مما يدل على حقيقة تأثر المسلمون بالفلسفة اليونانية، وأكثر عامل ساعدهم في ذلك هو الفتوحات الإسلامية، ليأخذ الانفتاح العربي على ثقافات الأمم والشعوب الأخرى مظهرًا إيجابيًا، يتبلور في القضايا الفلسفية المطروحة للّنقاش والجدل، إلاّ أنّها تستند على البراهين والحجج الدينية: " هي أن المنظور الوحيد الذي يطل منه الفلاسفة المسلمون على الجمال هو الموقف الديني"[2]

" فالجمال الحقيقي عند ابن سينا هو السعي وراء التأمل في سمو الخصال والسمات الروحية الخيرة من خلال التفكير والحدس في الجمال الإلهي الأنسب مرتبط بالفضائل الأخلاقية والخير".[3]

ينبثق الجمال حسب منظور ابن سينا من الاتصال الحقيقي بالخالق عز وجل والامتثال للأمور الدينية، والتقّيد بالخصال الحميدة والأخلاق الفاضلة والسعي لتحقيق مبدأ الخير.

أما ابن رشد فيرى بأن الجميل" لا ينبغي أن يفهم كقيمة أو كطبيعة اعتباره كذلك وإنّما يتعين أن يستدل عليه من تناول منهاجي تحليلي لواقع مدرك ينظر إليه على أنه متماسك ومنتظم، وهو الطبيعة التي خلقها الله سبحانه وتعالى".[4]

---

[1] فداء حسين أبو دبسة، خلود بدر غيث، محمد علي الصمادي، فلسفة علم الجمال عبر العصور، ص65-66.

[2] كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون-الجزائر، دط، 2009، ص58.

[3] فداء حسين أبو دبسة، خلود بدر غيث، محمد علي الصمادي، المرجع نفسه، ص 82.

[4] المرجع نفسه، ص84-85.

يتجاوز ابن رشد النظرة السطحية للجميل كلفظ دال على معنى ثابت، وإنّما يرده إلى عملية إدراكية تستوجب التحليل الدقيق، وهو يربط الجميل بالطبيعة التي خلقها الله سبحانه وتعالى، والجميل هو الوقوف للّتأمل والإدراك الحقيقي لقيمة المخلوقات، وفهم أسباب تماسك وانتظام الكون، للوعي أكثر بقدرة الخالق في خلق الجميل، "وتقرب الإنسان من الله تقربًا يجعله يعرف الجمال الأصيل المتمثل بالجمال الأعلى، معرفة حقه، ويكتشف أن جمال العالم المادي ما هو إلا انعكاس للجمال الإلهي".[1]

نستخلص في الأخير أنه رغم انفتاح الفكر العربي الإسلامي على الحضارة اليونانية، وعلى علوم ومعارف الأمم الأخرى، إلا أنّها حافظت على الدّين الإسلامي باعتباره مبدأ أساسي في إثبات هوية المعرفة العربية الإسلامية، واعتبرته مرجع لتفسير كل مظاهر والإشكاليات المعرفية والعلمية.

3/ تطور مفهوم الجمال في العصور الحديث:

يمثل العصر الحديث منعرجًا حاسمًا في تاريخ الإنسانية، ميزته تطورات أدبية، محاولةً بذلك إدراج الأدب في قائمة العلوم والمعارف، فرفعت من قيمته، خاصة بعد اكتشاف المناهج النقدية الحديثة، والتي استطاعت أن تخرج الأدب من عالم التجريد إلى عالم الوجود بالقوة، وأصبح فعل النقد لا يمارس إلاّ مدعّمًا بالوسائل والإجراءات الحديثة والمستجدة في تحليل النصوص الإبداعية، متجاوزة بذلك النظرة التقليدية والأحكام الذاتية.

انتصر النقد الحديث للأديب الناقد ورفع من قيمة المتلقي، وبعث فيه روح الأدبية، وحب الاطلاع والاكتشاف، وتكاملت مسؤولية الناقد، فكان معياره الأساسي في تقييم الأعمال الأدبية هو الدّراسة والتّحليل وفق آليات وإجراءات علمية موضوعية، في ظل كل هذه التغيرات برز الجمال بمعنى أوسع وأشمل لما كان عليه من قبل فأعادت الدّراسات والمناهج النقدية الحديثة للجمال حقّه، وعدّته معيار أساسي يُعتمد عليه في تقييم الأعمال الأدبية فتعددت تعريفاته، واختلفت، يرى محمد

[1] كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ص59.

مرتاض " أن الجمال شعور والذي يشعر بهذا الجمال هو الإنسان، وهي صفة طبيعية فيه، فهو يفهم الجمال بواسطة مشاعره، أو أن الجمال صفة في الأشياء، تدرك بمشاعرنا إلاّ أن هذا الشعور مرن، غير جامد".[1]

"والمتفق عليه أن الإحساس بالجمال هو إحساس ممتع يثير البهجة والانشراح والنشوة في النفوس، ويودّ الإنسان أن يعاوده هذا الإحساس من حين لآخر لأنه يخفف عنه كدر الحياة ويساعده على تحمل متاعبها ومواجهتها بصدر رحب".[2]

والواقع يثبت أن معظم التعريفات قد اشتملت على ربط الجمال بالشعور والطبيعة الإنسانية، الجمال مرده إلى الذوق، فلا شأن له بالحجج والبراهين.

"فالانفعال بالجمال وتذوقه إذن عائد إلى طبيعة النفس وإلى شرفها ونقائها، وقد يعود النقاء إلى فطرتها وأصالة الخير فيها".[3]

من الملاحظ صعوبة الإمساك بالمعنى الحقيقي للجمال، وذلك لخصوصيته المميزة، المرونة، والتصاق هذه الصفة بالطبيعة الإنسانية، ومن ثمة فمن البديهي أن يختلف فهم الجمال حسب المشاعر والأذواق، لأن النفس البشرية تختلف، إلاّ أنّه لا يمكننا الوصول إلى الحكم النهائي قبل الحديث عن الجمال في الطبيعة والجمال في الفن، وهنا تجدر الإشارة إلى تحديد الفروق الأولية بين النوعين" ولعل أول ما يميز بين الجمال في الحياة والجمال في الفن هو أن الجمال في الحياة ليس من صنع الإنسان، أما الجمال في الفن فهو من صنع الإنسان".[4]

---

[1] محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية- بن عكنون، الجزائر، د ط، 1998، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ص20.

[4] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي سردية الخبر، دار الأمل، الجزائر، د ط، د ت، ص77.

ويقصد محمد مرتاض بقوله أن الجمال في الحياة ليس من صنع الإنسان، هو الجمال في الطبيعة، والذي هو من صنع الخالق والموجود في الكون بالقوة الإلاهية ونفس الفكرة نلمسها عند كريب رمضان، في الفروق الأولية التي تفصل بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن هو "أن الجمال في الحياة من صنع بديع السماوات والأرض، أما الجمال في الفن هو من صنع الإنسان".[1]

ومن الأمثلة التي بقيت ذاكرتي تستحضرها كلّ ما تحدثنا عن موضوع الجمال، هي معظمها أمثلة عن الجمال في الطبيعة والجمال في الفن، وكان أستاذ مقياس علم الجمال يحرص على شرحها، وترسيخها في ذاكرتنا كمفتاح أساسي لفهم مقياس علم الجمال، ومن هذه الأمثلة نذكر:

4- الفرق بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن[*] :

الجمال في الطبيعة	الجمال في الفن
1. النظر إلى منظر البحر عند غروب الشمس	1. رسم لوحة زيتية لمنظر البحر عند غروب الشمس.
2. الحالات العاطفية والوجدانية التي يعيشها الإنسان وتجعل حياته مملوءة بالسعادة والفرحة.	2. كتابة شاعر قصيدة وجدانية عاطفية.
3. تعرض الإنسان لبعض الأزمات والمشاكل، وعند حصول الحل والفرج يُحس الإنسان بالرّاحة والطمأنينة والرضا من عند الله عز وجل، وهي مشاعر تمتزج بالانتصار والمتعة.	3. كتابة أديب لقصة أو رواية تسرد أو أحداث، تتكون من بداية وعقدة ويكون الحل هو النهاية التي يختارها الكاتب حسب طبيعة الموضوع والرّسالة التي يهدف في توصيلها إلى القارئ.

[1] كريب رمضان، بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، ص27.

[*] بلعالم عبد القادر، محاضرات في مقياس علم الجمال.

وعليه فهذه الأمثلة لا تمثل إلا مدخل لفهم الجمال، حيث يغدو الجمال محاكاة للطّبيعة، أو تقليد للمرئي، إلاّ أن الدّراسات الفلسفية أكدت أن " العمل الفني ليس مجرد تقليد للعالم المرئي، ولكنه يتجاوزه إلى خلق جميل غير مشاهد في الطبيعة بواسطة خيال الفنان المبدع لا سيما وأن الفنان لا ينحصر فنه فيما هو جميل فقط، وإنّما يتعداه إلى ما هو قبيح يؤدي منظره، كتصويره المناظر الخسيسة، ويبرزها في صور يتمثل فيها الجمال الذي يأخذ الألباب بما يضفيه عليه من ذاته".[1]

ويبقى العامل الحاسم في السمو بالعمل الفني إلى درجة الجميل هو الفنان المبدع في حدّ ذاته، والذي يمتلك القدرة على الجذب والتأثير وتحقيق اللّذة الحسية، وبذلك يختلف الجمال الطبيعي عن الجمال في الفن، لأن الجمال في الفن ينطلق من الخيال يسمو على الواقع ويتعالى عليه، ولا ينبثق الخيال الإبداعي إلاّ من الفنان المبدع القادر على الخلق والإبداع والتصوير" لأن الشيء الجميل هو ما يمنحنا لذة التأمل".[2]

من المؤكد أن الجمال في الفن هو إبداع إنساني، لكن هل يمكن لأي إنسان أن يكون مبدع وفنان؟ وما هي الخصائص التي تجعل الإنسان فنان مبدع؟ يرى محمد مرتاض" أن أهم قاعدة تنبني عليها الأسس الجمالية هي الاستعداد الفطري أو التلقائي لتقبل الجمال لأنّه إن لم يكن لدينا إحساس وشعور بهذا الجمال فإننا لا ندركه ولو كان يحفّ بنا من كل جانب".[3] إذ تُعتبر الاستعداد الفطري معيار أساسي لتحقيق الجمال في الفن، ويرتكز على الشعور والميول، كما أنه مسؤول بدرجة كبيرة عن التفاوت بين الإنسان الفنان والإنسان العادي، فالمبدع الحقيقي هو الذي يمتلك القدرة على خلق الجمال في عمله الفني، وبإمكانه جذب القارئ وإدماجه في العمل الأدبي، وذلك يتوقف أساسًا على حيوية العمل الفني" فحين نعيش الأشعار التي نقرؤها فإنّنا نعيش تجربة الانبثاق المنعشة ولكن

[1] كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ص39.

[2] فداء حسين أو دبسة، خلود بدر غيث، محمد علي الصمادي، فلسفة علم الجمال عبر العصور، ص133.

[3] محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ص18.

أفعال الانبثاق تتكرر، وبهذا يضع الشعر اللّغة في حالة اِنبثاق، حيث تبدوا الحياة مرئية عبر حيوية اللغة المنبثقة".[1]

نستخلص أن خلق الجمال في الفن هو قدرة إبداعية، تنبثق من النفس البشرية، لكن بشرط امتلاك الاستعداد الفطري للإحساس بالجمال وإدراك القيمة المميزة للجمال باعتباره عنصر فعال في تحقيق المتعة واللّذة الحسية للمتلقي، وهنا تتبلور درجة الوعي بالمتلقي، لأن الفن يتطلب إحساس الفنان بالجمال وتذوق المتلقي للجمال، وهي عملية تستدعي الإدراك والوعي عند الفنان باستدراج المتلقي، وجذبه بتشكيله الفني الملائم.

5-الجمالية: علم الجمال

اختلفت التعريفات التي تدلّ على معنى الجمالية فقد "تستعمل اللفظة نعتًا لكل ما يتصل بالجمال أو ينسب إليه وتستعمل أيضًا اسمًا، وتعني العلم الذي يعكف على الأحكام التقييمية التي يميز بها الإنسان الجميل من غير الجميل، أطلق عليه بعضهم علم الجمال".[2] ويرى كريب رمضان أنّ الجمالية تكون نظرية " إذا ما استهدفت أن تتلاقى في إدراك لجميع الموضوعات التي تثير في المتلقي الحس الجمالي"[3] بحيث تنبثق الجمالية من العناصر الفنية للعمل الأدبي وترتبط بالمتلقي القارئ والأثر الجمالي.

" بينما علم الجمال مجاله تصنيف الأعمال الفنية جماليًا، وبيان كيفية تحقيقها للقيم الجمالية التي تدل على إحساس صاحب العمل الفني بالجمال ولعلّ الإحساس بالجمال هو الهدف الأصيل من الفلسفة في العصر الحديث"[4]

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت- لبنان، 2006، ص25.

[2] جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان-مقاربة في خطاب محمد درويش الشعري، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، د ط، 2013، ص150.

[3] كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ص63.

[4] فداء حسين أبو دبسة، خلود بدر غيث، محمد علي الصمادي، فلسفة علم الجمال عبر العصور، ص11.

اكتسبت الجمالية موقعها الحقيقي والأساسي مع التطور الذي شهدته الحركة الأدبية والنقدية، وتكامل المفهوم الجمالي باعتباره علمًا قائمًا بذاته من خلال إدماجه ضمن الآداب، " وتاريخ الجمالية مختلف عند الأمم، فإذا كان قد واكب بداية ونهاية الفكر اليوناني فإنه في فرنسا قد انتشر منذ القرن الثامن عشر ميلادي، وفي بريطانيا خلال القرن التاسع عشر على يد بينز"[1].

والتاريخ يثبت أن الأدب عرف الجمالية، باعتبارها معيار أساسي للنقد الأدبي هو الاعتماد النقد الأدبي العربي القديم على الذوق، الذي يرتبط أساسًا بتحقيق المتعة " وقد ارتبط بالأدب منذ القدم وظيفتان تنازعتا مركز الصدارة عبر تاريخ الأدب الإنساني هما النفعية والجمالية أو التعليم والمتعة".[2]

اهتم النقد الحديث بالجمالية اهتمامًا بالغا، وعدّها منعرجًا حاسمًا في ممارسة وتجربة الأفكار الجمالية وتجربة الأفكار الجمالية في الإبداعيات الأدبية، واعتبرها من المعايير الأساسية للنقد الأدبي الحديث، فارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالبناء الفني "فالاتجاه الجمالي إذًا يُعنى بالبناء الفني في العمل الفني".[3]

أولت الدّراسات الأدبية الحديثة اهتماماً خاصًا بالقارئ أو المتلقي، وعدّته عنصرًا أساسي يرتبط بالجمالية " فإن متعة القراءة تبدوا انعكاسًا لمتعة الكتابة، وكأن القارئ شبح الكاتب".[4]

الجمالية إذن معيار حقيقي لتقييم العمل الأدبي، لأنّها ترتبط بالبناء الفني والعناصر المكونة للعمل الأدبي، كما أنها تتسم بتحقيق التواصل بين المتلقي والمؤلف، وذلك من خلال نشاط القراءة، وقدرة المتلقي على التأويل وإنتاج دلالات متعددة للعمل الأدبي، انطلاقاً من الفضاء الذي يخصّصه المؤلف المبدع للقارئ، وبخصوصية تفرده بالبناء الفني للعمل للأدبي.[5]

[1] محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ص27.

[2] مسلم حسن حسين، جماليات النص الأدبي....دراسة في البنية والدلالة، دار السياب، لندن، ط1، 2007، ص51.

[3] محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ص28.

[4] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص25.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 25

فالجمالية تبحث في الجوهر والمعنى الحقيقي، ورحلتها الاستكشافية في سطور العمل الأدبي، هي البحث ما وراء اللّغة " هذه التجربة البعيدة الغور في النص هي التي فجرت طاقات اللغة واستخرجت أنواعًا من التشكيلات وصولاً للتكامل الجمالي الذي أمكنه حمل الأبعاد الفكرية والشعورية المختزنة".[1]

للنصّ أبعاد فكرية، ودلالات متعدّدة، يمكن أن نجملها في ما يلي:[2]

- يتكامل المفهوم الأدبي انطلاقا من الاشتغال بالبناء الفني للنص الأدبي.
- تمثل اللغة الحامل المادي للمبدع، وهي وسيلة لتحقيق التفاعل، ويمكن للمتلقي الوصول إلى الجوهر، وفهم رسالة الكاتب، تحديدًا بعد تفكيك شيفرات اللغة، التي تمثل البنية الداخلية العميقة للعمل الأدبي.

6/ علاقة الجمالية بالعلوم الأدبية الحديثة (الأدبية، الشعرية):

لدراسة العلاقات بين العلوم الأدبية الحديثة علينا بدايةً تحديد مفهوم كل مصطلح كالأدبية والشعرية، لأن تحديد المفهوم له الأولوية في دراسة العلائق، وهو ما يرشدنا إلى الجوهر والمعنى العام من كل مصطلح "فالأدبية la littérarité هي التي تحقق الخصائص النوعية التي تجعل من العمل الأدبي نشاطًا ابداعيًا نوعيا متميّزًا عن غيره من الأشكال المعرفية الأخرى"[3].

"فأدبية الأدب تقوم أساسًا على الوعي اليقظ بالوظيفة النوعية التي تؤديها اللغة لإنتاج دلالته أو رموزه أو معانيه".[4]

[1] عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، " التشكيل والتأويل، دار فارس، عمّان- الأردن، ط1، 1999، ص47.
[2] ينظر المرجع نفسه،، ص 47.
[3] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر، 2007، ص27.
[4] المرجع نفسه، ص27.

فالأدبية إذن تلتصق بالعمل الأدبي، وتكتمل مهمتها ووظيفتها الحقيقية في دراسة اللغة، من حيث:[1]

- بنية داخلية تترابط وتتماسك لتحقيق المعنى العام للعمل الأدبي.
- خطاب لغوي، يحتوي على عناصر إبداعية.
- صيغة لغوية تتكون من دال ومدلول/رمز ومعنى.

الأدبية من وجهة نظر "صدوق نور الدين" تتفرد بمجموعة من الخصوصيات، وعدّ الخصوصية الأولى التي تتمثل في " انحرافية اللغة"، ما يقصد به تفرد المؤلف في عملية تأليفه، والخروج عن المألوف والعادي، لخلق الإبداع والجمال الأدبي، وتتمثل الخصوصّية الثّانية في التّشخيص والمتمثل في الصورة الأدبية المؤسسة على المكون البلاغي، كذلك توفر خاصية التعدد لمستويات الوعي الفكرية والإيدلوجية، وقوة التأويل التي تتمثل خاصة في القدرة على الإمساك بآليات الفهم والتفسير، وتتمثل الخاصية الأخيرة في إنتاج المعنى المفارق، مختزلاً بذلك المعنى العام من قراءة النص الأدبي.[2]

الأدبية هي معيار حقيقي لتقييم اللغة والعمل الأدبي، يقاس بها درجة الإبداع، فالمبدع هو من يترك بصمته عالقة في ذهن القارئ ويمتلك القدرة التأثيرية على فكر القارئ، الذي يُحول اللغة من السكون والثبات إلى فضاء ديناميكي، يتفاعل فيه مجموع القراء، وتُفضي عملية التأويل إلى انفتاح النص، وتعدد القراءات، الذي يرتبط بالتجربة والممارسة وبالوعي والإدراك، للتّمكن من تقييم الذات المبدعة " بيد أنّ الإحاطة بالمقولات الجمالية يفتح أمام النقد والقراء، معرفة حميمية بالآثار الفنية ويكشف عن العلاقات القائمة بينهما وبين التجارب في عمقها أو ضحالتها"[3].

[1] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص27.

[2] ينظر: صدوق نور الدين، بلاغة النص، دراسة وقراءات في جماليات السرد الحديث، النايا، دمشق-سوريا، ط1، 2013، ص13-14.

[3] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب، الجزائر، دط، دت، ص236.

يجمع الأدبية والجمالية قاسم مشترك واحد، وهو الأثر، كما أشرنا سابقًا إلى القوة التأثيرية المتولدة من النص الأدبي، والتي يتغير بموجبها نشاط المتلقي من السكون والثبات إلى إعمال الذهن وتفعيل النشاط الفكري ترتبط عملية القراءة بالوعي والإدراك، ويتوقف هذا عند مدى إدراك الذات المبدعة للقيم التأثيرية للموضوع، والوعي بالجانب الوظيفي والجمالي للعمل الأدبي.[1]

الشعرية: يرى سامي سويدان: " أن العامل الحاسم في تكوين الشعرية، والتي تسعى أساسًا في إرساء قواعد الإبداع، ضمن بناء فني متماسك الوحدات يحقق للقارئ الإثارة والإعجاب".[2]

وتذهب آمنة بعلي إلى ربط الشعرية بعنصر التخييل، وهي ترى أن هناك صلة وطيدة بين التخييل والشعرية، فالعلاقة بين المتّخيل والمبدع هي محاكاة للعمل الإبداعي، كما تستدعي ضرورة أخرى وهي تحقيق الإعجاب للمتلقي والذي يمثل استجابة للعمل الأدبي، وقد تكون هذه الاستجابة مصحوبة بانفعالات (سيكولوجية، سلوكية).[3]

"توصف اللغة الشعرية بأنها لغة رمزية، إذ تغدو الألفاظ الموظفة فيها ألفاظ مشحونة باحتمالات كثيرة للمعنى المتعدد واللغة الشعرية تتعاضى عنه القول الصريح المباشر وتؤكد توريط القارئ في حرمات رمزية تبعد اللغة عن المعنى الواحد لتجعل اللغة تتنامى في فضاء النص الواحد".[4]

نستنتج من خلال هذ القول قواعد تحقيق الشعرية في العمل الأدبي، تتمثل فيما يلي:[5]

1-تحقيق التماسك والانسجام في العمل الأدبي، وذلك من خلال الاهتمام بالبنية الداخلية للنص الأدبي.

2-توظيف عناصر الإبداع، وهي خاصية مميزة تملك القدرة على تحقيق الاعجاب والإثارة عند القارئ، وتُمكن من إدماجه في النص الأدبي عن طريق عملية التخيل وغيرها، وهي تعتبر من أخصب

[1] ينظر: حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص 236.

[2] ينظر: سامي سويدان، فضاءات السرد ومدارات التخييل، دار الآداب-بيروت-لبنان، ط1، 2006، ض236.

[3] ينظر: آمنة بعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل، الجزائر، دط، 2007، ص23.

[4] منى جميات، تحولات اللغة والبناء في الرواية الجزائرية الجديدة، ص164-165.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص164-165.

العمليات الفكرية لحيويتها وتمكنها من تفعيل نشاط القراءة، بالانتقال إلى نشاط البناء، وذلك بفضل عملية التأويل ليصبح القارئ منتج ثان، لعدد لا متناهي من الدّلالات.

– توظيف لغة رمزية، لا تفضي إلى معنى واحد وذلك لتوليد الدلالات الناتجة عن الاحتمالات المتعددة.

تتفق معظم التعريفات لمفهوم الجمالية والأدبية والشعرية، أن الخاصية المميزة التي تجمعهم وهي:

– اعتبار العمل الأدبي محور الدراسة، الاهتمام بالجوهر، للبنية الداخلية للنص الأدبي.

– الحرص على دور القارئ أو المتلقي " فالعمل الفني هو يمكن الخالقين من جوهرهم، وهو ما يحتاج جوهره إلى الحافظين، إذ كان الفن هو أصل العمل الفني، فإن ذلك يعني أنه يترك المتلازم جوهريا الذي يعمل عمله في العمل الفني وهو الخالق والحافظ".[1]

يعتبر المتلقي جزء من العمل الأدبي وهو مؤشر لنجاح العمل الأدبي، لأن مهمة الأديب تنتهي بالانتهاء من عملية الكتابة، ويصبح الدور للقارئ الذي يعد بناء آخر، ويتوقف ذلك على عوامل الإبداع وما تحققه اللغة أو الخطاب اللغوي في إدماج القارئ في العمل الأدبي.[2]

" يكاد لا يخلو نص أدبي من مظاهر الشعرية، وذلك لأنها تكمن في النص الأدبي وتتحرك ضمن دواخله في نطاق البنية الداخلية، كما أن الشعرية تمثل في النص الأدبي محاولة لزعزعة الترتيب السردي للنص استجابة (قانونه) من خلال فك العقدة التقليدية وتحطيم محتويات الزمن في النص، بحيث يشكل تداخل الأزمان السمة البارزة للشعرية".[3]

7/ آليات تحقيق الجمالية في الرّواية:

اكتسبت الجمالية خاصيتها العلمية في إطار العمل الأدبي وضمن البنية الداخلية للنص الأدبي، وفق عناصر أدبية محدّدة، ويبقى للمتلقي الدور الريادي في إبراز مواطن الجمال والإبداع الأدبي، وإن

[1] مارتن هايدرغر، أصل العمل الفني، تر: مكتبة أبو العيد دودو، دار الأمة، الجزائر، ط1، 2009، ص143.

[2] ينظر: المرجع نفسه،، ص 143.

[3] ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، ص51.

كنا خصّصنا البحث عن آليات تحقيق الجمالية في الرّواية، للإحاطة بجوهر الموضوع، والتقيّد بالإطار العام للبحث، وفق الانتقال التسلسلي للمواضيع الفرعية، وصولاً إلى الخلاصة البحث، والإجابة عن التساؤلات والإشكاليات التي استوقفتنا في بداية البحث، وتجنبًا لتشعبات موضوع الجمالية (علم الجمال) مع العلوم الأخرى، أمّا الرّواية والتي أصبحت تمثل مظهر من مظاهر الحداثة والتجديد، وهي تحمل منذ ظهور المناهج النقدية الحديثة، مشعل الحداثة شكلاً ومضمونًا، "فالرواية بنت شرعية للمجتمع، بمعنى أنها توازن في تطلعاتها ضمن محتواها الشكلي والمضموني مع المجتمع، أي تتحرك مع معطيات عصرها لإشغال أشكال ووسائط متعددة، تغلب عليها طوابع التجديد والتحديث".[1]

يتضح من خلال القول أفاق وتطلعات الرّواية، وهي تسير حذو الجديد، نظرًا لطبيعتها الإنسانية، وإذا كانت الدّراسات الحديثة عنيت بالقارئ، فإنّها اختارت كل الطرق للوصول إلى قارئ وكسب ميوله، وتعتبر الرّواية الأكثر تداولاً بين جمهور القراء، وقد واكبت مختلف التّحولات التي عرفها الأدب منذ العصر الحديث.[2]

ساعد ظهور المناهج النقدية الحديثة في الرفع من مستوى وقيمة الرّواية، وهي بداية شعور الروائيون بمسؤولية الكتابة الروائية، " وهذا رغبة منهم في إعادة تشكيل النص الروائي وفق نظرة إبداعية تتوخى القبض على كل ما هو جديد وغير مألوف"[3]

تميزت الدّراسات النقدية الحديثة بتحديد معايير دراسة وتحليل الأعمال الأدبية لا سيما الروائية، وكان لها دور في تغيير منحنى الكتابة الروائية، التي سعت لتأسيس خطاب سردي حيوي يزخر بالحياة يسعى في كل جوانبه وأبنيته الفنية للوقوف على مواطن الجمال الأدبي، " وهي بهذا المفهوم تعلن عن رغبتها وحاجتها الملحة للقارئ الذي تمنحه أهمية كبيرة وتدعوه دومًا إلى المشاركة في إبداع الرواية".[4]

[1] ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرّواية العربية، ص32.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 32.

[3] منى جميات، تحولات اللغة والبناء في الرواية الجزائرية الجديدة، ص19.

[4] المرجع نفسه، ص 25.

ومنه نستخلص أن آليات تحقيق الجمالية في الرّواية، تمثل العناصر الإبداعية في العمل الروائي، خصوصيتها هي جذب القارئ ومشاركته في الرواية، ومن أهم هذه العناصر نذكر:

أ- الخيال:

عندما نذكر لفظة الخيال فإنّها بالضرورة تستدعي نقيضها، وهو الواقع بحيث لا يمكن أن تفهم الواحد بمعزول عن الآخر "ومهما يكن الأمر، فإن الخيال لا ينفصل عن الواقع ولو كان يعلو عليه، بما يمتلكه من قدرة على التركيب والخلق".[1]

يؤكد حسين خمري، علاقة الخيال بالواقع في قوله: "إن المتخيل يحيل على الواقع ويستند إليه في حين أن الواقع يحيل على ذاته".[2]

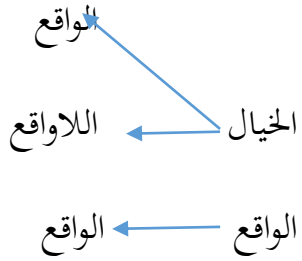
"ويعتبر الخيال هو أيضًا متلازمًا مع الحقيقة، إذا كان الخيال فائض المعنى"[3]، ونفهم من خلال هذا أن الخيال نشاط ذهني يقوم به الإنسان، كما أن الخيال له صلة وطيدة بالواقع والحقيقية التي نعيشها، غير أن من أهم المميزات التي تمكنه من تجاوز الواقع، بحيث أن الخيال يتضمن الواقع والعكس غير صحيح، لأن الخيال متعال عن الواقع بفضل ميزة القدرة على الخلق والإبداع، لذلك يعتبر عنصر مهم في خلق الجمالية في العمل الأدبي، وذلك لا يعني أننا نحتاج إلى الخيال فقط للإبداع الفني، إذ هو ضرورة لا بد منها في حياة الإنسان وهو يتصل اتصالا مباشراً بعملية التفكير، كذلك يُمكّن الإنسان في التّخلص من عبئ الحياة بهمومها ومشاكلها، ويمكن التّوضيح بالمثال التالي[4]:

[1] كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ص143.

[2] حسين خمري، فضاء المتخيل، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2002، ص43.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاته، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص138.

[4] ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، ص43.



ولعلّ هذه الخاصية المميّزة للخيال، هي التي وضعت له مكانة في التوظيف الروائي ويعتبر عنصر مهم في خلق الإبداع الأدبي " ويفصلنا الخيال عن الماضي وعن الواقع أنه يواجه المستقبل، وظيفة الواقع الغنية بحكمة الماضي، كما يعرّفها علماء التقليديون يجب أن تضاف لها وظيفة اللاّواقع".[1]

فإذا كان الواقع يتميز بالتجربة والممارسة فإن الخيال يتجاوز ذلك بما يتمتع من حرية لبناء عوالم لا يمكن إدراكها حسيًا، ويقودنا الخيال فعليًا لأفق المستقبل، وإدماج هذا العنصر في العمل الإبداعي، دليل على شموليته واستحواذه على مختلف تجارب الحياة، وعلى الفكر الإنساني.[2]

فالخيال ومهما ابتعد عن الواقع إلاّ أنه لا يمكن الفصل بينهما، لأنّه يستند على التجربة الواقعية" إنّ الخيال الفني يعبر عن نضج مفاجئ لكافة مدركات المبدع المختزنة، قد تراكمت نتيجة تجارب حسية متعددة، شُغل الذهن عنها، وربما نسيها، ولكن فجأة وبعد فترة من الرّاحة والكمون، تطفو على سطح الذاكرة، وتسيطر على جوانب التفكير وقد تتحول إلى فكرة تُلح على المبدع، وتقلقه وتدفعه إلى التعبير، وبخاصة إذا تعرضنا مثير ما".[3]

يتضمن القول مجموعة من الأفكار، أهمها:[4]

- يعتبر الخيال الفني من أهم الخصائص التي تفصل بين الفنان المبدع والإنسان العادي.

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص30.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

[3] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طرابلس، ليبيا، ط1، 2005، ص26.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 26.

- ينتج الخيال عن انفجار في الطاقة الذهنية، تركبت نتيجة التجارب والممارسات اليومية للفنان المبدع.
- الخيال موجود بالفطرة، يعززه الشعور والإحساس، ولا يمكن أن ينفصل عن الحياة الواقعية، فالطفل الصغير مثلاً يفتقر إلى هذه الخاصية وذلك لتفكيره المحدود، وعدم إدراكه للتجارب الحسية التي يمرّ بها.

يرى غاستون باشلار " أن الخيال يزيد حدّة حواسنا، إنّ اليقظة الخيالية تهيئ انتباهنا للاستجابات الفورية".[1]

من المؤكد أن النشاط الذهني يشترك فيه المبدع والمتلقي على حدّ سواء، وتبقى الاستجابة نوعية تختلف من شخص لآخر، ويرتبط هذا الاختلاف كما أشار غاستون باشلار باليقظة الخيالية.

يشترك المؤلف المبدع والقارئ المتمكن في حدّة الذكاء، وإذا كان دور الكاتب يتمثل في الخلق والقدرة على الإيماء والإيحاء، ويترك للقارئ مساحة من الفراغ، تُشغل تنبيه القارئ بفضل مجموعة من المؤثرات الخاصة بالبناء الفني للعمل الأدبي، فالمتلقي يكتمل دوره في محاكاة واستقراء العمل الأدبي، بفضل عملية التخييل التي تسمح بإعطاء العمل الأدبي عدد لا متناهي من الدّلالات، وهنا تكمن الجمالية، التي تمسح غبار الجمود عن النص، ويصبح قادرًا على إفراز القيم الجمالية والفكرية "[2] فالروائي بما هو مبدع ومتخيل واسع، يرسم صورة لقارئه وحتى يتحقق فإنه يوجهه عبر علامات وإشارات متظمنة في الرواية، إلا أن مسارات التوجيه تسقط في الحالات التي يبدع فيها القارئ نصه الذاتي الخاص به ليتأسس توجيه على توجيه"[3]

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص98.

[2] المرجع نفسه، ص98.

[3] صدوق نور الدين، بلاغة النص، دراسة وقراءات في جماليات السرد الحديث، ص68.

فالخيال نشاط يرتبط بالقارئ، ويُمكنّه من الاندماج في النص السّردي عن طريق عملية التخيّل التي تسمح له بالتنقل عبر سطور الرّواية وتمكنه من أن يكون منتج ثانٍ، بفضل عملية التأويل وبناء الدّلالات، خاصة إذا اندمج المتخيل مع عوالم حقيقية تحيل إلى الواقع الإنساني، فالتخيّل يرتبط بخصوبة ذهن المتلقي وتجربته الإنسانية، وله إسهامات هامة في تحقيق الجمالية الأدبية " وعليه فالتجربة الجمالية مستمدة من التجربة الإنسانية الرحبة التي تحتفل بالجودة والعطاء والقدرة،...وهي تجربة تنتهي إلى التوافق والانسجام".[1]

نستنتج أن لجمال يعتبر مظهر إنساني، لا تكتمل حقيقته إلا من خلال التجربة الإنسانية، والجمال الأدبي لا يُمكن أن يُسند إلى مواضيع بمعزل عن الواقع الإنساني مهما تمّ زخرفته وتزيينه، لتكتمل هذه التجربة الجمالية بالانسجام والتوافق بين المواضيع الأدبية والحياة الإنسانية، لأن القارئ مهما كانت شخصيته ومرتبته العلمية والمعرفية، فإنه دائمًا شديد الانحياز إلى الأعمال الإبداعية التي تتصل دائمًا بالتجربة الإنسانية الواقعية.[2]

حديثًا، تنبه المؤلف إلى دور القارئ في عملية الإبداع، وحاول إدماجه فعليًا في العمل الأدبي، فأصبح له دور في التأويل، وذلك بتخصيص فضاء للقارئ يتمثل في توظيف بعض العناصر الأدبية، التي تجذب القارئ وتؤثر فيه، وإضافة إلى عنصر الخيال، نذكر عنصر الوصف لما له من أهمية في الخطاب السردي.[3]

[1] أحمد جمعة، في جماليات الكلمة، دار أرسلان، دمشق سوريا، دط، 2011، ص92

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 92.

[3] ينظر: صدوق نور الدين، بلاغة النص، دراسة وقراءات في جمالية السرد الحديث، ص 68.

ب- الوصف:

ونحن نحاول الإمساك بآليات تحقيق الجمالية في الرواية، وقفنا على هذا العنصر المهم، وهو الوصف باعتباره ركيزة أساسية في تحقيق التناسق والانسجام في البناء الفني للعمل السردي "للوصف وظيفتان عمومًا الأولى جمالية والثانية تفسيرية توضيحية".[1]

كما تطرق عمر عيلان إلى الوظيفة التي يؤديها الوصف على أساس وظيفتين:

الأولى: تزيينة décoratif، وهي وظيفة ذات بعد جمالي زخرفي، أمّا الوظيفة الثانية: فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية explicatif et symbolique والغاية منها تشخيصية، يهدف تقديم انطباع محدد لدى المتلقي عن ملامح الشخصيات ونفسياتها أو تعيين اللباس والمنازل والقصور وغيرها.[2]

يتميز الوصف بالبعد الوظيفي الذي يقوم أساسًا على التّشخيص والتّوضيح ليقرب القارئ من الأحداث والشخصيات والأماكن التي يتحرك فيها المسار السردي بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية والمتمثلة في الانطباع الذي يتركه الوصف لدى القارئ، ويرتبط هذا الأثر بقدرة المؤلف في الوصف وعلى خلق الإبداع والحيوية في العمل الفني" بحيث يخلق عند القارئ انطباعًا متدفق الحيوية، فكلنا نعيش في عالم من الصور لا من التجريدات، تستجيب للعيني وللمشخص، لذلك يصبح الوصف الجيد عينيًا وشخصيًا باستخدام التفعيلات الوفيرة، ويتوقف عمق الوصف وثراءه على مقدرة الكاتب على تلقي التفصيلات، والاختيار من بينها والتعبير عنها".[3]

يتجاوز الوصف السرد، ويتعالى عليه بفضل خصوصيته اللازمنية[4] في حين أن السرد يرتبط بالزمن" ومن الأمور التي تجعل للوصف أهمية أنه يمنع النص من أن يتحول إلى قطعة لغوية تشبه

[1] وليد بن محمد الذهلي، جماليات الصحراء في الرواية العربية، دار جرير، عمّان، الأردن، دط، 2013، ص96.

[2] ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السّردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2008، ص121-122.

[3] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص81.

[4] ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص122.

القطع الميكانيكية، من حيث جفافها وأداؤها ولذا فهي لا تحمل من الأدبية أو الجمالية أو الفنية إلا تلك الكائنات الورقية الشاحبة والذابلة".[1]

مهما كان الاختلاف المرجعي للخطاب السردي، والمادة التي يستوحي منها المؤلف تركيب الأحداث، سواء كانت واقعية أو خيالية، فلا سبيل له من تقريب القارئ إلى أحداث الرواية، إلاّ الوصف، و"وظيفة الوصف هي خلق البيئة التي تجري أحداث القصة فيها وتكوين نسيجها".[2]

يكون الهدف من الوصف عمومًا، هو خلق انطباع حسي لدى المتلقي بحقيقة الأحداث " كما يحاول الوصف أن يجعل تلك الانطباعات الحسية أو الحالات الوجدانية مماثلة عند القارئ من ناحية حيويتها أو مشابهتها للواقع"[3]

يرتبط الوصف بالسارد أولاً، والمتلقي ثانيًا بحيث يتخذ السّارد من الوصف وسيلة لنقل القارئ من العالم المجرد إلى العالم الحسي، ويصبح الغير مرئي، مرئي، في خبايا النص، فيكشف الوصف عن الطاقات الهائلة التي يزخر بها العمل السردي المتفجرة عن الفكر البشري، ولا تنتهي مهمته عند هذا الحدّ، إذ يعتبر الوصف باب من الأبواب المتعدّدة لغور القارئ في سطور الرّواية وما وراءها، ليتكامل البناء الفني بإدماج المتلقي في العمل الإبداعي" قد يعمد الوصف إلى إسداء وظائف هامة ضمن جماليات الخطاب وأسلوبية اللغة، فهو يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو لهيئة من الهيئات لتمثيله الصفات المحسوسة للحيز والأشياء، من موجودات ومكوناتها، تنتقل من خلال الكلمات إلى ذهن القارئ ليتصورها".[4]

[1] وليد بن محمد الذهلي، جماليات الصحراء في الرّواية العربية، ص96.

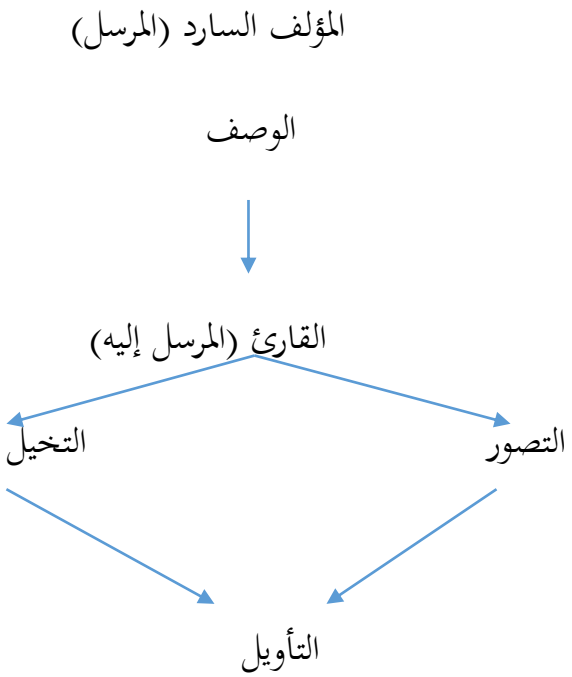
[2] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، الجزائر، ط1، 2009، ص42.

[3] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص81.

[4] أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب، وهران، الجزائر، دط، دت، ص28.

يعتبر الوصف من عناصر الإبداع والجمال الأدبي " ومن المعروف أن من مميزات الوصف أنه يشحن بطاقات هائلة من الجمال الأدبي لكون وظيفة هذا اللون، من النسيج الفني التي تتحدّد من خلال مفهومه الجمالي".[1]

يرتبط الوصف بعنصرين مهمين، في عملية الإبداع، وهما التصوير والخيال، وكلاهما يضفي على العمل السردي اللمسة الفنية الجمالية، ويمكن توضيح طريقة توظيف السّارد، لهذه العناصر، كوسيلة لإدماج القارئ في العمل الإبداعي، من المخطط الآتي:



من المؤكد أن الوصف يرتبط بالعملية التخيلية، " فالجدير بالذكر أن وصف المكان لا يتمثل إلا في الذهن الذي يتخيله ويؤمن به، فذهن الإنسان لا يرى عوالم فحسب بل يتخيلها أيضًا وإن كانت مختلفة عن العوالم الحقيقية فهي أحسم من الواقع الذي نتحرك فيه، للميزة التي يتمتع بها الذهن، وهي حرية انتقاله عبر الأماكن التي لا نحيا دائمًا فيها".[2]

[1] أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص 297.

[2] المرجع نفسه، ص82.

مزايا الوصف في خلق الجمال والإبداع في الرواية:

من خلال ما سبق، يتضح لنا أهمية الوصف في الأعمال الإبداعية باعتباره عنصر مهم في تشويق القارئ وخلق الإبداع في الرواية.[1]

– تقريب القارئ من مسرح الأحداث، وذلك يتوقف عن حدود قدرة السارد في استحضار الأحداث السردية، بطريقة وصفية، تبعث على الارتقاء بالعالم الحسي المدرك إلى خلق أفق فضاء التأمل والإبداع.

– يُخلص الوصف السردي من الركود والجمود، الذي يتحكم فيه التسلسل المنطقي للأحداث بطريقة آلية ميكانيكية، إلى التحرر من الزمان، وخلق جو مملوء بالنشاط والحيوية والإبداع.

– إثارة القارئ وتشويقه في تتبع أحداث الرّواية من البداية حتّى النهاية، والمشاركة في تطور الأحداث، وهو ما يحقق الإبداع الفني في النصّ السردي.

ج–الحوار:

يعتبر الحوار من أرقى مستويات التواصل، ذلك لأنه يعبّر عن المستوى الثقافي والأيديولوجي للشعوب، فاتّصاله بالفكر واللّغة، جعله من أهم عوامل التواصل.

لجأ معظم الروائيين لإدماج عنصر الحوار في العمل السردي " وتتمثل دوره في القيمة الجمالية التي يضفيها على العمل السردي والسعي في تقريب القارئ بإضفاء طابع الخصوصية الواقعية لمجريات الأحداث، كذلك هو بمثابة الاستراحة التي تبعد الملل عن القارئ، غير أنه يشترط في الحوار للحفاظ على خصوصيته الجمالية في الأعمال السردية، الإيجاز والسرعة.[2]

[1] أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص 82.

[2] ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص42-43.

ترتبط وظيفة الحوار بالشخصيات المحركة للأحداث السردية، ويتمثل دوره الأولي والأساسي في إضفاء الخصوصية الواقعية على العمل السردي، ومن الالتزامات الأساسية، التي يشترط على السّارد الالتزام بها، هي موافقة الحوار مع طبيعة الشخصية وانتمائها الفكري والإيديولوجي.[1]

"وترتبط هذه الشخصيات بالتّحولات السردية التي يجريها الروائيون في إنتاجهم الروائي وبالفترة التاريخية التي مرت بها الكتابة الأدبية، وكذا بهيمنة تيار فكري أو أدبي خلالها، مما يجعل هذه الكائنات المخيالية تعكس روح هذا العصر أو ذاك وتعبّر عن الحساسية التي تمثله بكل عمق وكثافة".[2]

نظراً للتحولات السّردية، التي عرفها الروائيون عبر فترات زمنية متلاحقة، متأثرة بالتيارات الفكرية والأدبية، والتي انعكست على الوعي والنضج الفني، للتّخلص من النظرة السطحية التقليدية في كتابة الرواية، فتغير المنظور إلى الشخصيات والحوار بصفة خاصة، والبناء الفني بصفة عامة لتتحول إلى رحلة شيقة لاستيطان القيم الفنية الأدبية الجمالية، فتغيرت الكتابة الروائية من البساطة والوضوح إلى عالم يزخر بالحياة والحيوية.

سيطرت نظرة الحداثة على الرواية، وعلى الحوار "حتى أضحى الحديث عن الرّواية الجديدة هو حديث عن جريان المونولوج الداخلي في فيض من الحياة النفسية".[3]

يمكن تلخيص القيمة الجمالية للحوار في الرواية بـ:[4]

– اشتمال الحوار على رسالة تحتوي على قيمة دينية أو اجتماعية أو أخلاقية موجهة إلى القارئ.

– تميز الحوار بقيمة جمالية، تتمثل في أبعاد الملل عن القارئ وتخليص السرد من الرّتابة التي تنتج عادة من السرد المستمر.

[1] ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص37-38.

[2] محمد داود، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، دار الروافد الثقافية، بيروت-لبنان، ط1، 2013، ص203.

[3] منى جميات، تحولات اللغة والبناء في الرواية الجزائرية الجديدة، ص25.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

د– اللّغة:

تمثل اللغة العامل المشترك بين المؤلف والقارئ "ولأن السرد يمثل العمود الفقري في النصوص السردية، وجب أن تكون اللغة العامل المشترك مع السرد ليتحقق التطور اللغوي والانشداد إلى الحداثة من خلال الوعي بلغة حداثوية تساير النصوص الإبداعية لتصبح بذلك اللغة ليست وسيلة حسب، وإنما هي رؤية جمالية تحتمها طبيعة النص أولا وثانيا تنامي الوعي باللغة".[1]

الرؤية الجمالية للّغة تحتم علينا ضرورة الوعي بقيمة ومستوى اللغة في الخطابات السردية، " أن اللغة الأدبية تتميز عن اللّغة المستعملة في النشاطات العلمية وغيرها، فاللغة الأدبية جزء من النص الأدبي بينما لا تكون في بقية النشاطات سوى وسيلة، أو علامة إشارية".[2]

تعد اللّغة عنصر من عناصر الجمالية لأنها الوعاء الذي يفرغ فيه المؤلف مكبوتاته، ويحكم غلقه من ثم يعود ليحدث به ثغرات وكأنه يريد لأحد ما أن يصل إلى معرفة ما بداخل الوعاء ولكنه بعد جهد كبير خاصة على إفتراض أن الروائي قد مارس القطيعة مع اللغة التقليدية السابقة، لتتصف بذلك لغة الرواية بشيء من الشعرية ولتستغلق في إطارها المحكم على ذاتيته، استقطبت ألفاظها وجنوحًا، نحو استبطان الحدث بل حتى استبطان الرؤية في هذا الحدث، لقد حدث هذا التحول في اللغة السردية".[3]

شهدت اللّغة تحولاً هاما في إطار المناهج النقدية، تحولت اللغة السردية من لغة سهلة وواضحة إلى لغة فنية جمالية، يتلخص فيها معنى الجمال الأدبي، وذلك لأنها اتجهت إلى الغموض، مع اكتساب فن التلاعب بالكلمات والابتعاد عن الوضوح، الذي عرفته الرّواية الواقعية،[4] وهذا ما سنتابع الحديث عنه في الفصل الثاني جماليات الرمز في الخطاب السردي.

---

[1] ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، ص27.

[2] كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ص149.

[3] ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، ص56.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 56.

الفصل الثاني:

جماليات الرمز في الخطاب السردي

1- الرمزية، البحث في جذورها التاريخية

2- التجربة الرمزية العربية

3- الرمز.

4- مستويات الرمز

5- جدلية الرمز والمعنى

6- القراءة والتأويل.

7-الرواية الجزائرية من الواقعية إلى الرمزية

8-خصائص ومميزات الرواية الواقعية الجزائرية

1/الــرمــزيـــة:

تتمثل الأصول التاريخية والولادة الحقيقية للرمزية في المبادئ الأساسية التي تتكئ عليها الرمزية باعتبارها مدرسة قائمة بذاتها تجتمع على مجموعة من المقومات الأساسية، وتعود الرمزية إلى جذورها التاريخية الغربية الأصل، حيث ولدت وترعرعت على يد مجموعة من الأدباء " فقد ظهرت على يد "ادجار آلات بوEdgar Allan poe، وبرز من أهم أعلامها مالارميهMallarme، وبول فاليري:[1]

والمراد بالرمزية التعبير عن المعاني والأشياء بواسطة الصور والرموز، وهي مأخوذة من الرمز ومعناه في اللغة الإشارة والإيحاء.[2]

"أما الرمزية بوصفها مذهبًا أدبيًا وحركة فنية فقد نشأت تحديدًا في النصف الثاني من القرن التاسع، مناوئة للواقعية الطبيعية، والمذهب البزناسي".[3]

" لقد جاءت الرمزية لتحقق مبدأ الموازنة بين العالم المادي والعالم الداخلي النفسي في الإنسان، وقد ساعدت عوامل كثيرة على نشوء هذه الحركة منها التطور الكبير الذي أصاب الدراسات النفسية، والفلسفية والوجودية"[4]

تمتد الرمزية في جذورها التاريخية إلى الأصل الغربي وهي تعتمد أساسًا على الرمز، بكل ما يحتويه من غموض وتعقيد، والابتعاد كليًا عن الوضوح والبساطة، وتعتمد على اللغة الرمزية في الكتابات الأدبية الإبداعية " اللغة الرمزية لا تشبه اللغة العادية التي تتجه إتجاها مباشراً نحو تعرية الحقيقة بل هي لغة تحقيق اللغة لإيحائية، إذ أن الكلمة لا تنقل معنى محددًا بل تولد في نفس المتلقي حالة من امتزاج مع ما يعانيه المبدع".[5]

---

[1] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص36-37.

[2] أحمد قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان-الأردن، د ط، 2011، ص12.

[3] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، عمان-الأردن، د ط، 2011، ص12.

[4] ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، ص118.

[5] المرجع نفسه، ص120.

2/ التجربة الرمزية العربية:

يفسر "ماجد عبد الله القيسي" عوامل وأسباب ظهور الرمزية في الكتابات الإبداعية، والمتمثلة بالدرجة الأولى إلى العوامل النفسية التي كانت تعيشها الأمة العربية "لعل السبب الرئيسي في بروز اللغة الرمزية والشعرية هو أن المثقفين العرب عامة والعراقيين خاصة استوعبوا أو هكذا تراءى لهم عمق الهزة التي عانوا إبان هزيمة حزيران 1967، مما شكل لديهم عامل قوة ثورة على كل التقاليد الثقافية ومنها تقنيات كتابة الرواية".[1]

ويضيف قائلاً " إن ظهور الرمزية بحركتها الحديثة جاء متوائمًا مع حالة الكبت السياسي الذي عاناه الفرد العربي وخاصة في فترة الستينيات، مضاف إليه ما كانت تمر به الساحة الأدبية من ترجمة للنظريات النفسية وخاصة الوجودية فأصبحت عالمِا لشخصيات متوحدة مستوحشة تعاني كبت وانفعالات ذاتية".[2]

تتمثل عوامل وأسباب ظهور الكتابة الرمزية في الأدب العربي، إلى عدة عوامل، حصرها ماجد عبد الله القيسي، في الآتي.[3]

- المعاناة النفسية العربية من هزيمة حزيران1967، تمثل هذه الهزيمة نقطة تحول هامة في التغيير الإيديولوجي العربي، وتغيير الخطابات الأدبية، كانت هذه الهزيمة أشد وقعًا وتأثيرًا على المبدعين العرب، الذين حاولوا مواجهتها عن طريق احتواء هذه الأزمة وتفسيرها " وكان منها من سارع إلى تفسير الهزيمة بالقول إننا انهزمنا بسبب ابتعادنا عن أصالتنا وديننا، وهي أصوات جاءت كردة فعل ضد ما ساد في الخمسينات والستينات من مدّ قومي وثوري".[4]

---

[1] ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص118.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 41.

[4] رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان-الأردن، ط1، 2003، ص54.

وهناك من رأى أن السبيل في تخطي الأثر النفسي العميق الذي أحدثته الهزيمة حزيران هزيمة في نفسية في نفسية الأديب هو البحث في الحلول والطرق، لتجاوزها " فمنها من رأى تجاوز الهزيمة متمثلاً في الاقتداء الكامل بالغرب الليبرالي، وذلك بعد أن أعتبر هزيمة حزيران حضارية".[1]

أثقلت هزيمة حزيران كاهل الأديب العربي، (فحاول وبكل الطرق) وأيقظت فيه روح مسؤولية الكتابة، ليتضاعف الضغط النفسي، وقد تعددت الروايات العربية التي حاولت البحث في الأزمة، ومحاورة أسبابها، ومنها (رواية قارب الزمن الثقيل لعبد النبي حجازي)، (رواية الأبتر لممدوح عدوان)، (رواية الفهد لحيدر حيدر)، (رواية وعلي الدنيا السلام لـ: ذو النون أيوب)، (رواية النار والاختيار لخناثة بنونة)، (الكابوس لأمين شنار).[2]

هكذا يتحول التاريخ والماضي عنوانًا للحقد والكره الذي يُكنّه العربي للعالم الغربي، ويمكن أن نفسر هذا الحقد بالعامل التاريخي، ليمثل الغرب رمز للظلم والاستعمار، أما الرّكض وراءه ما هو إلا وسيلة لملء الفجوات والثغرات التي تركها المستعمر في نفسية الأديب عامة، ومحاولة السير على خطى التطوّر العلمي ومواكبة الحداثة، وخاصة خلال سنوات السبعينات والثمانينات، والتي تمثل ذروة نجاح التجربة الأدبية الغربية، فكان خلاصة هذا النجاح وزن ثقيل المعيار في الدّراسة الأدبية، ومنعرجًا حاسمًا، في تاريخ النقد، وممارسة فعل النقد، بعد أن زودته باجراءات علمية محظى قصد دراسة وتحليل الإبداعات الأدبية.[3]

- **ثانيًا: تطور النظريات النفسية والوجودية**

أشار عبد الله القيسي إلى تطور النظريات النفسية والوجودية، باعتبارهما عاملين مساعدين في ظهور الرمزية بحركتها الحديثة، ويمكن أن نفسر تطور النظرية النفسية إلى المناهج النقدية الحديثة (السياقية)، بحيث إعتمدت في دراسة وتحليل النصوص الأدبية على التحليل النفسي الباطني ودراسة

[1] رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص55.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص55-56.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 226.

العوامل النفسية المؤثرة في انتاجه الأدبي، ويرتبط النقد النفسي بعالم التحليل النفسي "سيجموند فرويد" الذي يعتبر العمل الأدبي موقعًا أثريًا ذا طبقات من الدّلالات متراكم بعضها فوق بعض ولا بد من الحفر فيها للكشف عن غوامضه وأسراره، وهو يؤكد من خلال هذا على أن النص الأدبي عبارة عن تراكمات نفسية، ومكبوتات أفرغها المؤلف في شكل قالب إبداعي، والتي لا يمكن إدراكها إلا بالرجوع لنفسية المؤلف وتحليلها حتى يتمكن الدّارس أو المحلّل من الوقوف على خباياه، وقد ابتكر فرويد مصطلح اللاوعي conscéonssnessless، وتقوم فكرة اللاوعي على مجموع الرغبات المكبوتة.[1]

ظهرت الواقعية وتثبت بوصفها مذهبًا أدبيًا في أوروبا، في أواسط القرن التاسع عشر، ثم تلتها بعد ذلك الواقعية الاشتراكية، بعد الانتصار الذي حققته الثورة الاشتراكية، بفضل نمو وعي الطبقة العاملة.[2]

يتجلى موقف الواقعية من الأدب باعتباره مرآة تعكس الواقع، وتصوره وتحاوره بكل أمانة ومصداقية، خاصة إذا علمنا أن الطبقة العاملة كانت السبب في نشأة المذهب الواقعي، وكان من أهم المبادئ التي اعتمدت عليها الواقعية:[3]

- تناول مواضيع واقعية، تسرد واقع المجتمعات وتصوره بصدق.
- استخدام اللغة الوضحة البسيطة، حتى يتمكن جميع الناس من فهمها.

من ثمة فلا غور أن نؤمن بفكرة أن الرمزية نشأت مناوئة للواقعية، وذلك لاستخدامها اللغة الرمزية، الموحية، وتبتعد عن الوضوح، وهي تعتمد في ذلك على الرمز " أين يصبح للرمز قدرة على اخراج اللغة من الواقعية المباشرة إلى الأدبية الفنية وهذا بفعل ما يبثه الكاتب في نصه من خيال قائم

[1] ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمّان، الأردن، ط1، 2003، ص56.

[2] ينظر: عفاف عبد المعطي، السرد بين الرواية المصرية والأمريكية، دراسة في واقعية القاع-القاهرة، مصر، دار الرؤية، ط1، 2007، ص73.

[3] المرجع نفسه، ص 198.

على اللعب بالكلمات والألفاظ وبالتالي فإنه يحرك ذهن القارئ وخياله".[1] " على ذلك فالرمزية وسيلة فنية للتعبير على الأفكار الانفعالية مستخدمة الإيحاء والتلميح اللفظة المرموزة، وهي تغطي للأفكار اللاواعية شكلاً خارجيًا".[2]

3/ الرمز (المفهوم اللغوي، المفهوم الاصطلاحي):

يعتبر استخدام الرمز اللغوي من مقومات الإبداع الأدبي، لخاصيته المتميزة، الغموض، لما يحققه من إثارة وتشويق لدى المتلقي في معرفة ما وراء الرمز، والكشف عن أسراره، كما أنه يتميز بالقدرة في نقل القارئ من نشاط القراءة إلى أفق التأويل.

أ- المفهوم اللغوي:

ورد الرّمز في معجم لسان العرب لابن منظور، وهو تصويت خفي باللّسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ، من غير إبانة بصوت، وإنما هو إشارة بالشفتين ، ويقال الرّمزُ: إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرّمزُ في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبانُ بلفظ بأي شيء أشرت إليه يبدأ وبعين، ورمز يرمز رمزًا.[3]

وفي تنزيل العزيز في قصته زكريا عليه السلام: **قال تعالى:** ﴿ قَالَ رَبِّ ٱجۡعَل لِّيٓ ءَايَةٗۖ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗاۗ ﴿٤١﴾ ﴾[4].

ونجد من ذلك، رمز، الرّمازة، والفعل رمزَ، يرمزُ: أي ينضمُ والرمز باللّسان: الصوت الخفي ويكون (الرّمز) الإيماء بالحاجب بلا كلام، ومثله الهمس، وقد يقال للجارية الغمازة بعينها، واللّمازة بفمها، رّمازة، ترمز بفمها، وتغمز بعينها، ويقال الرّمز تحريك الشفتين.[5]

---

[1] منى جميات، تحولات اللغة والبناء في الرواية الجزائرية الجديدة، ص165.

[2] ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، ص118.

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، مجلد 06، ط03، 2004، ص222-223.

[4] سورة آل عمران، الأية.41

[5] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، مجلد02، ط1، 2003، ص159.

كذلك ورد في القاموس المحيط، الرّمز: يضم ويحرّك، الإشارة: أو الإيماء بالشفتين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللّسان، يرمُزُ ويرمِزُ.[1]

تدل التعريفات اللغوية للرمز، على أنه الإشارة والإيماء، بإشارات غامضة، للدّلالة على معنى خفيّ في النفس.

ب- المفهوم الاصطلاحي:

الرمز symbol: " وهو ما يوضع لشيء ليعرف به وهو يختلف من مجال إلى آخر".[2]

وتعتبر " عملية الترميز مظهر أصيل من مظاهر التفكير الإنساني الذي يميل إلى إضفاء السمة الكلية على الجزئي المحدود من الظواهر والوقائع والأشياء، ويتباين ذلك النشاط العقلي لتطور الوعي الإنساني وعمق رؤيته للعالم".[3]

إن عملية الترميز تعتبر خاصية مميزة في الإنسان، وهي تتصل بحدود فكره، إذ ترتبط هذه العملية بالوعي والإدراك، وهذا ما يبرر تباين واختلاف النشاط العقلي في هذه العملية، سواء تعلق الأمر بالمؤلف، أو المتلقي.

تفيد الدّلالة الاصطلاحية للرمز، على أنه كل ما يستخدم للإشارة على شيء ما، ويستخدم الرمز في كافة المجالات، غير أن الذي يعنينا هو أهمية توظيف الرمز في الابداع الأدبي، والبحث في قيمته الجمالية، "ويرتبط الرمز بالدلالة ارتباطًا وثيقًا، إذ أن الرمز يتخذ قيمته مما يدل عليه ويوحي به، ولعله الوسيلة الناجحة إلى تحقيق الغايات الفنية".[4]

---

[1] الفيروز آبادي الشيرازي الشافعي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان، ج02، ط1، 1999، ص284.

[2] جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان-مقاربة في خطاب محمد درويش الشعري، ص151.

[3] المرجع نفسه، ص82.

[4] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص10.

من جماليات توظيف الرمز في العمل الأدبي، جذب القارئ وتنشيط ذهنه، " ومن ثم فإن الرمز يدخل القارئ في عوالم لا حدود لها ويدفعه إلى الغموض في مضمون النص رغم اعتماده على الحدس والاسقاط".[1]

لا يستطيع الرّمز من تأدية وظيفته الإبداعية الجمالية، إن لم يوضع في سياق عام، " لأن الرمز ليس الكلمة المفردة التي لا تستطيع نقل حقائق هامة بل هو يعتمد أولاً وأخيرًا على السياق ولا يحقق الرمز شيئًا إذا أقحم على العمل الأدبي دون سياقه، فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز بمقدار ما تعتمد على السياق الذي يعمل فيه ويكون معه مجالاته الإيحائية وهي المقصود من وراء الاتكاء على الرمز".[2]

تكمن وظيفة الرمز الإبداعية في إطار السياق الذي يوضع فيه، لأن السياق يكسب الرمز خاصية الإيحاء ليضفي على التعبير اللغوي جمالاً ولمسة فنية، فهو " إنما يحيل على شيء مجهول نسبيًا، فليس هو مشابهة وتلخيصًا لما يرمز إليه، وإنّما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي، وفي ضوء هذا التحديد يمكن القول بأن الرمز يموت إذا ما وجدت طريقة تفضله في الصياغة والتعبير".[3]

تمثل اللغة الملاذ والأنيس الوحيد الذي يفرغ فيه المبدع مكبوتاته وأحاسيسه بلغة غامضة، رمزية، تضفي على العمل الإبداعي لمسة فنية تجذب القارئ، وتستدعيه لقراءة ما وراء السطور، لاستجلاء المعنى المتخفي وراء قناع الكلمات.

من هذا المنطلق، يمكننا الجزم بأن الرمز يعتبر من أهم التقنيات التي تحقق الجمالية في العمل الأدبي، إلاّ أن وظيفته لا تتكامل إلاّ داخل السياق وفي إطار المنظومة الكلامية.

حدّد رومان انغاردن الشروط الأساسية التي يجب أن تؤديها وظيفة الرمز في:[4]

– المرموز إليه ينتمي إلى عالم آخر.

---

[1] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص15.

[2] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص55.

[3] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص20.

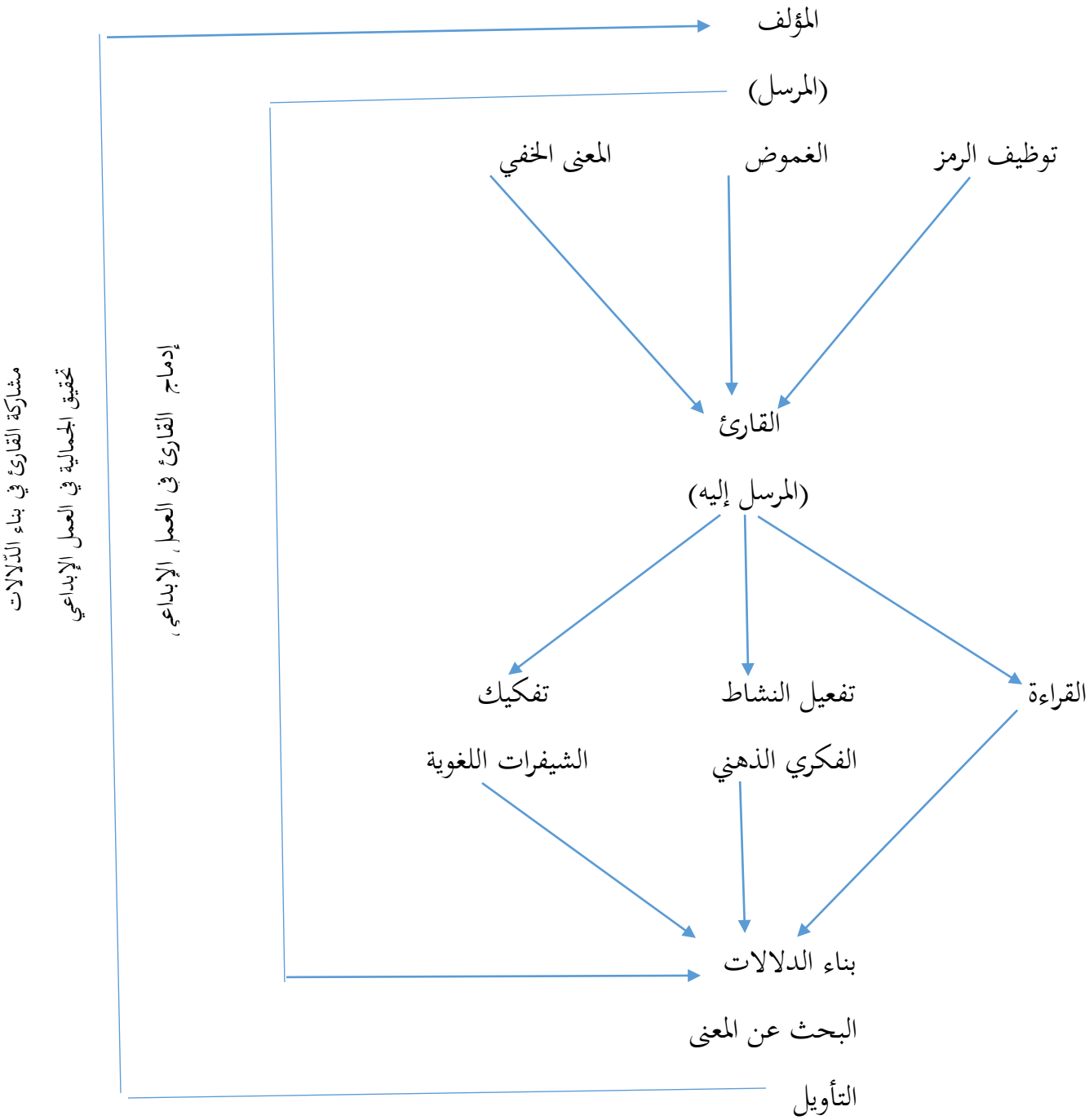
[4] رومان انغاردن، العمل الفني الأدبي، تر: أبو العيد دودو، دار الأمة، الجزائر، ط1، 2008، ص283-284.

– أن المرموز " يرمز إليه" فقط لا يمكن تناوله بشكل مباشر.

– الرمز مجرد وسيلة، فالأمر لا يتعلق به هو ذاته، وإنّما بالمرموز إليه.

ويمكن توضيح وظيفة الرمز لتحقيق الجمالية في الإبداع الأدبي، من خلال المخطط الآتي:

مخطط توضيحي لوظيفة الرمز في تحقيق الجمالية في العمل الإبداعي



أنماط الرمز:

يُمكن تحديد أنماط الرمز من خلال المستويات التي حدّدها عاطف جودة نصر في مؤلفه الرمز الشعري عند الصوفية، وهو يرى بأن الرمز قديم قدم الإنسان البشري، وما لحقه من تغييرات في مستويات هو دلالة على تطور الفكر البشري، فعرف في البداية الرمز الأسطوري، عُرف منذ القديم كوسيلة لتفسير الظواهر الطبيعية، ومعرفة أسرار الكون، ويرتبط الرمز الأسطوري بالثقافة الدينية وحقيقة مبدأ الخير والشر، أما المستوى الثاني فتمثل في الرمز اللغوي: وهو يعبر عن خلاصة التطور المعرفي للإنسان، حيث أدرك ضرورة اللغة للتعبير عن الأفكار ومختلف التصورات، أما المستوى الثالث فتمثل في الرمز الشعري، وهو يعبر عن النضج الكامل بمفهوم الرمز وحقيقته، وهو يدل على المكنونات الداخلية، الجوهر، والبحث ما وراء اللغة.[1]

4/ مستويات الرمز:

تتمثل مستويات الرمز في مستوى الأشياء الحسية أو الصورة الحسية التي تستحيل قالبًا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية (المجردات) المرموز لها، وعندما يتمازج المستويات في عملية الإبداع يخلق الرمز".[2]

من ثمة، فلا غور أن هذه العملية الابداعية التي تتم بين المستويين (الحسي، والمجرد)، فهي أساسًا تنبثق من العلاقات الداخلية بين الرمز والمرموز له، من مثل النظام والانسجام والتناسب، إذ أن قوة استخدام الرمز، تجد عند متلقيها إثارة واستجابة من منطلق دواعي نفسية، إدراكية، لتصبح العلاقة بين الرمز والمرموز هي علاقة الذات بالموضوع.[3]

لم تخلو كل التقسيمات لتحديد أنماط الرمز، وتحديد مستوياته، على الإشارة، بالتصاق الرمز بالتجربة الإنسانية، كونه تطور تطورًا تدريجيًا، يبرز التطور المعرفي والثقافي للإنسان عبر مختلف العصور،

[1] ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص35-111.

[2] عبد الله خضر حمد، شعرية الخطاب الصوفي، عالم الكتب الحديث، اربد، عمان-الأردن، ط1، 2016، ص214.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص214.

ويعزّز التجربة الفنية، لقيمته الجمالية في العمل الأدبي، وذلك يتوقف عند حدود تجاوز المحسوسات والمدركات والانتقال إلى فضاء واسع مجرد من العوالم الحسية.

5/ جدلية الرمز والمعنى:

من المؤكد أن الغرض من استخدام الرمز اللغوي في السياق النصي، هو عملية تفضي، إلى إخفاء المعنى، إذ أصبح حديثًا يمثل محور استقطاب الدّراسات الأدبية والنقدية، حيث يقوم على المشاركة الوجدانية بين القارئ (المتلقي)، والكاتب "ولهذا فإن المشكلة الإبداعية الحقيقية تتعلق بمستويات الدوال وستظل كذلك، أما الموضوعات فهي محمولات اللفظ، والاستعارة، ولا يمكن أبدًا أن تكون أدبًا".[1]

في حين، يُعد القصد من المعنى المتخفي، هو جذب القارئ والولوج به إلى العمل الإبداعي، إذ أنه العامل الحاسم في تحقيق الحيوية في العمل الأدبي، وانبثاق التجربة الجمالية وقدرة القارئ على التأويل، بحيث ترتبط هذه القدرة بخبرات القارئ ومكتسباته المعرفية، وإمكانياته للغور فيما وراء اللغة، وهي مهارة يتميز بها القارئ الذكي الذي يمتلك القدرة في التكيف مع المواقف " والنصوص الموجودة في الأدب، هي في حقيقتها نصوص مُنتِجة لا نصوص مُنتَجة، وعن كيفية تمييز المُنتج من المنِتج، يحتاج القارئ إلى عملية جديدة، تفوق عملية تقويم النصوص أو عملية القراءة العادية البسيطة هي تلك التي تسمى بالتأويل".[2]

تستند العملية التأويلية على مختلف المرجعيات الثقافية، والايديولوجيات المختلفة، وهي معيارية، تختلف حسب المستويات المعرفية، الثقافية للقراء، وهي تهدف إلى إنتاج عدد لا متناهي من الدّلالات المتولدة من انبثاق المعنى " فالإمساك بجميع المعاني الظاهرة والمتخفية البارزة والمتضمنة، يبقى نسبيًا،

[1] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص65.

[2] فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية العربية الحديثة، ص127.

وإذا كان يقف على المشاركة الفعلية بين القارئ والكاتب ويقف على درجة التأثر والتأثير بين المرسل والمرسل إليه".[1]

إن المتتبع لتطور الكتابة الروائية، أو المسار السردي، يُدرك وعي الكتاب بالخاصّية المميزة للمعنى، إذ يرتبط بالفكر والوعي والثقافة والمعرفة، ويفتح النص على مجموعة من العلاقات الأدبية المتشبعة، ويُعتبر هذا الانفتاح الثقافي الإبداعي من عوامل خلق الجمال الأدبي " لقد أسس الفن الروائي العربي الحديث تأسيسًا جماليًا وثقافيًا....فهو الذي بلور بعد عشرات الجهود المبعثرة القالب الروائي العربي وأبدع له جمهور من القراء لم يكن له في أي وقت وشقّ للرّواية طريقًا للمساهمة الثقافية كرؤية للمجتمع الوطني والعالم".[2]

تنبثق من النص عدّة أفكار، أهمها:[3]

– تطور الفن الروائي العربي، ووعي الكُتاب بالبعد الثقافي والجمالي لفن الرواية.

– خلق بؤرة للمشاركة الوجدانية الفعلية، بين القارئ والمؤلف، لتتحوّل الرواية إلى محور إلتقاء وتجاذب الأفكار، وهي خاصّية تحقّق الجمال الأدبي، وتفتح أمام المتلقي آفاق التأويل وبناء الدّلالات.

– الاعتناء بمضمون العمل الروائي، ومعالجة المواضيع الإنسانية، التي تمس الفرد والمجتمع والوطن.

يعتبر العمل الإبداعي هو المسؤول الوحيد عن زعزعة كيان القارئ، وذلك يتوقف على القدرات اللغوية والتعبيرية للمؤلف، المشحونة بالطاقات التأثيرية، بين الذات والموضوع، و"نحن نعيش تجربة التذوق الجمالي، بجو خاص، ويهدهد مشاعرنا أو يمسك بها ويخضها خضًا، ومنطلق هذه المشاركة الوجدانية الذاتية، التي هي الارتباط الذاتي للتعدد القيمي النوعي، تُشكل دائمًا واقعة طبقة ما ولكنها غالبًا ما تكون الطبقة الموضوعية للعمل الأدبي".[4]

---

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي، السرديات التطبيقية، دار السبيل، الجزائر، ط1، 2009، ص54.

[2] غالي شكري، نجيب محفوظ، من الجمالية إلى نوبل، دار الفرابي، بيروت–لبنان، 1991، ص127.

[3] ينظر: علي شلش، المرجع نفسه، ص 127.

[4] رومان انغاردن، العمل الفني الأدبي، ص383–384.

تنتهي مهمة المؤلف بالانتهاء من كتابة مؤلفه، لكن المبدع الحقيقي يبقى حاضرًا في سطور العمل الأدبي، متخفيًا، وهو الذي يترك بصمته عالقة في ذهن القارئ، فيحسُ مثلاً من خلال قراءة رواية كأنه يعيش أحداثها، ويزور أماكنها ويتقرب إلى شخصياتها، فيحس بالحزن لحزنها، وبالسعادة لسعادتها تفاعلاً معها " ويجد القارئ في هذه المغامرات المثيرة تشابها بما يعاش في الواقع الفعلي، وكأن هذه الأحداث التي رصدتها النصوص الروائية ليست إلا نسخًا من الواقع أعدت وتمت صياغتها لغويًا وفنيًا بشكل عال من الإتقان وهو الأمر الذي جعلها تتميز بالطابع الجمالي الذي يمتع القارئ، ويلج به في عوالم المتخيل الجذابة".[1]

يبقى المؤلف هو العامل الحاسم في خلق التجربة الجمالية في العملية الإبداعية وذلك بفضل قدرته التأثيرية، على القارئ، ومدى براعته في حبك ونسج أحداث الرواية، بشرط تضمنها على معنى ذا قيمة إنسانية، بحيث لا تبتعد عن حدود الواقع والمعقول" ليس معنى هذا أن الرواية تفقد البناء التخييلي لها، بل إنها تمتلك من عناصر التخييل الكثير، وبما يجعلها تفترق عن التاريخ بمسافات بعيدة".[2]

تتعالى الرواية عن الحياة الواقعية، حتى وإن كانت الرواية واقعية، لأنها فن يحاكي الواقع، ولكنها تنتمي إلى العالم المجرد، وتتجاوز المحسوس، ولعل ما يبرر، اعتناء الكتاب بالمعنى الظاهر أحيانًا والمتخفي الذي تلتبس به الصيغ اللغوية الرمزية أحيانا أخرى هو التميز بطابع الغموض والابهام، كمصدر لخلق الإبداع والجمال الأدبي.[3]

اعتمد الأدباء في إخفاء المعنى وخلق الجمال الأدبي على استخدام الرموز اللغوية في السياقات النّصية للإشارة والدّلالة على مواضيع لها علاقة وثيقة بحياتهم وثقافتهم، وذلك دليل على حرص المرسل على استخدام الشيفرات اللغوية في الرسالة التي تسعى إلى إعمال الذهن وخصوبة الفكر،

[1] محمد داود، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ص172.

[2] ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية، ص33.

[3] ينظر: محمد داود، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ص 172

مثلاً: ما يلاحظ في الرواية كتوظيف التراث أو القصص القرآني غالبًا ما يجيء في شكل ما يطلق عليه أحيانًا بالصورة الإشارية وتستخدم القصص القرآنية التي تسعى إلى إعمال الذهن وخصوبة الفكر، ما يلاحظ في الرواية كتوظيف التراث أو القصص القرآني غالبًا ما يجيء في شكل ما يطلق عليه أحيانًا بالصورة الاشارية وتستخدم القصص القرآنية عادة لأنها من الثقافة الإسلامية للمتلقي، فيشار مثلاً في موطن الصبر إلى سيدنا أيوب، وهي قصة معروفة، تدل على صبر النبي أيوب على ابتلاء ربه له بالمرض، وكان صبره، هو مفتاح الفرج، وسبب في رفع الله للابتلاء، وتحمل قصة النبي أيوب العديد من القيم الإنسانية والروحية والدينية، والتي تحث على الصبر.[1]

أولت الدّراسات الحديثة أهمية كبيرة للمتلقي، وعدّته منتج ثان للنص الإبداعي، والسردي خاصة، وذلك بفضل عملية التأويل " إن فاعلية التأويل التي يطلع بها القارئ بصفته المتصدر للنص من أولى خطواتها إنتاج قراءة ممكنة، هذه القراءة تنطلق من تصور المعنى استكناهه بغرض الوصول إلى قابلية الفهم غير أن النص المتمنع يضع القارئ في مستوى تقريبي يجاهد من خلاله للبحث عن المعنى الذي يبقى نسبيًا في نظره وفي نظر غيره بحكم طبيعة النص التي تسعى لممارسة الغموض على القارئ وتمويه المعنى".[2]

الوعي بمفهوم القراءة الحديثة، كان له انعكاس إيجابي على الرفع من مستوى الكتابة من جهة، وعلى الدّراسات النقدية الحديثة، من جهة أخرى، والتي تحرص في تقييم الأعمال الإبداعية على الوسائل والإجراءات العلمية، والتحلي بالموضوعية، قصد الإمساك بالمعنى الظاهر والمتخفي ما وراء اللغة، من ثمة البحث في القيم الإبداعية " ومع ذلك ليس من السائغ الامحاء أمام التجربة التي تتطلب إدراكًا جماليًا خاصًا بها، ربما لكونها تشكل انصهارًا معرفيًا متشابكًا، بحيث تتداخل الأشياء وتتكدس مفرزة

[1] ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص588.

[2] فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية العربية الحديثة، ص 110.

مادة متحددة هي اللغة والأسلوب، والموضوع والسارد والبنى في الوقت ذاته، حتى أنه يتعذر علينا فصل هذا عن ذاك".[1]

يمثل المعنى (الجوهر) وهو أساس العمل الإبداعي، وهو الأساس في ظهور نظريات علوم تهدف إلى التقييم العلمي، والرفع من مستوى الأدب، ومن أهم هذه النظريات نذكر:

أ- البنيوية:

تتكئ البنيوية على عدة مبادئ تتمثل في مختلف النظريات التي توصل إليها أعلام البنيوية

" فالدّراسة البنيوية ترى بأن النص يحمل ماضيه وحاضره في آن واحد بداخله، ولذا فبالإمكان الاستغناء عن السياق التكويني الذي نخلق فيه النص".[2]

نادت البنيوية بفصل النص عن مؤلفه، وبالتالي عزل النص عن كل السياقات الخارجية، وهي بهذا القول تعارض المناهج السياقية، التي تعتمد في تقييم ودراسة الأعمال الأدبية على الظروف الخارجية، لتأليف النص، متمثلة في ظروف المؤلف.[3]

فالفكرة الجوهرية التي تعتمد عليها البنيوية بصفة عامة، هي البنية الداخلية للنص، ومن خلال هذا المنظور يجب النظر مثلاً إلى القصة على أنها جملة كبيرة مطولة وتشتمل على عدة مستويات.[4]

تختلف آرائهم وتداخلهم حتى في المنهج الواحد " ورغم الاختلاف حول هوية المنهج البنيوي في حدّ ذاته، فلا مناص من الإقرار بأن النظرية البنيوية جملة من العمليات العقلية الدقيقة، لأن البنيوي يتناول الواقع يفككه ويحلّله ثم يقوم بتركيبه مرة أخرى، وصولاً إلى قابلية الفهم، وحسبما يدعيه البنيويون والسيمائيون على حد سواء، فإن الأشياء والظواهر لا تكتسب وظيفتها الثقافية إلا بقدر ما تشتمل عليه من معنى".[5]

---

[1] السعيد بوطاجين، السرد ووهم، ص63.

[2] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص28.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

[4] وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، دار العلم والإيمان، ط1، 2009، ص107.

[5] فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية العربية الحديثة، ص117.

" فالنص الذي ينتجه القارئ هو "النص الكتابي" المنفتح على التعدد القرائي القائم على تجاور الدلالات الثابتة والسطحية، والمتشكل من تقاطعات الثقافة الإنسانية الشاملة للأبعاد المختلفة للوجود الإنساني، وبالتالي فهو غير خاضع للبيبيوغرافيا الشخصية للمؤلف ولا لخصوصيته النفسية".[1]

" فلم تكتف البنيوية بالوجه الشكلي بوصفه العنصر الأوحد القابل للدراسة، بل رفضت انقسام العمل الأدبي وركزت على أنه وحدة من عناصر ممتزجة امتزاجًا فنيًا، تتعاون فيه الأجزاء وفقا ما بينها من علاقات، مستفيدة من تماثله مع وحدة الجملة في اللغة، حيث تتكون من عناصر وروابط ومستويات تركيبية ودلالية، ولم تستبعد البنيوية المضمون بل نظرت إليه بوصفه أحد عناصر البناء الفني للرواية وركن من أركان البنية مع الاحتفاظ بعزل النص عن كل ما هو خارج عنه"[2]

وبهذا المفهوم " فقد اكتسب مفهوم المعنى والبحث عنه إطارًا جيدًا يتمسك بالبحث داخل البنية، ويتأرجح بين الاكتفاء بها والإعلان عن عدم الاكتفاء".[3]

اعتمد Roland Barthes في تحليله البنيوي للخطاب السّردي، على خطوات، أهمها الوظائف وهي " تكمن في الطابع الشمولي الذي يتخذه البحث عنده، ذلك أن بارت لا يتحدث عن نوع الوظائف في نوع حكائي محدّد، ولكن عن الوظائف باعتبارها وحدات تُكون كل أشكال الحكي، وهو لا يحصر الوظيفة في الجملة، فقد تقوم كلمة واحدة في نظره بدور الوظيفة في الحكي إذا ما نظر إليها في سياقها الخاص".[4]

[1] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص54.

[2] خلود عدوان، مقاربة بنيوية دلالية في المنجز السردي لإبراهيم الكوني، دار الرّاية، عمّان، الأردن، ط1، 2018، ص46-47.

[3] المرجع نفسه، ص48.

[4] حميد لحميداني، بنية النص من منظور نقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص28.

يتضح من خلال ما سبق أن بارت لا يشترط أن تكون الوظيفة، كلمة أو مجموعة من الكلمات وإنّما هي تُعنى بالمعنى الذي يساعد في بناء قصة على وجه التحديد وترتبط الوظيفة بمدى مساهمتها في بناء الحكاية.[1]

أما الخطوة الثانية، فتتمثل في الأفعال، وهو المستوى الثاني الذي حدّده بارت، في التحليل البنيوي للخطاب السردي، وترتبط الأفعال بالشّخصيات، إذ أنه لا يهتم بالشخصيات من حيث طبائعها وصفاتها، وإنّما بمستوى الأفعال التي يؤديها، وقوفا على أصغر وحدة سردية فيها والتي تؤثر في بناء القصة ذاتها.[2]

أما الخطوة الثالثة فتعتمد على مستوى السرد " يتعلق مستوى الخطاب بالجانب الانجازي للغة داخل النص السردي، وبمجموع الرموز والعلاقات اللغوية القائمة التي تربط بين السارد المرسل، والمتلقي في النص، وتتمظهر من خلالها مختلف الوحدات الوظائفية التكوينية".[3]

"فقد أوصل البحث عن البنية ببارت إلى التوقف عند موقع المعاني داخل النص، فالمعنى ليس تاما وليس له دلالة".[4]

من خلال ما سبق نستنتج أهم المبادئ التي تعتمد البنيوية عليها في دراسة وتحليل الخطابات السردية، قصد الإمساك بالمعنى، متمثلة فيما يلي:[5]

1. عزل النص عن المؤلف، وعن السياقات الخارجية (عوامل نشأة وتكوين العمل الأدبي).
2. اعتبار النص بناء فني متكامل، والعامل الحاسم في درجة التأثر والتأثير بين القارئ والمتلقي، وبين العمل الأدبي والقارئ، هو الجودة في بناء متماسك بين العناصر المكونة للعمل الإبداعي.

[1] ينظر: وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، ص109.
[2] ينظر: المرجع نفسه،، ص111-112.
[3] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص70.
[4] خلود عدوان، مقاربة بنيوية دلالية في المنجز السردي لإبراهيم الكوني، ص48.
[5] ينظر، المرجع نفسه، ص 47.

3. تعتمد البنيوية على المبادئ العقلية والإدراكية في عملية الدّراسة والتقييم للنصوص الإبداعية، ويُمثل المعنى جوهر البحث، وتفصل إمكانية الفهم والإدراك بين القراء في الوصول إلى المعنى.

في حين سنتحدث بإيجاز عن انتشار البنيوية في النقد العربي عامة، والجزائري بصفة خاصة فقد" كان لشيوع المنهج البنيوي وتلقيه على ساحة النقد العربي المعاصر دور في مسار حركة النص الأدبي العربي، ولعل من نتائج هذا الانفتاح ما كان من إسهامات بحثية عديدة لمقاربة هذا الخطاب الأدبي، مما أفرز أعلامًا وباحثين ونقاد كان لهم دور كبير في تجديد الخطاب النقدي في العالم العربي، وذلك باستخدام المعرفة العلمية وفق مقاييس النقد المعاصر".[1]

وقد "تعددت مع بداية الثمانينات المحاولات العربية في نقد الرواية، التي اهتمت بالتّحليل السردي، اكتفى بعضها بعرض الأطروحات النظرية كما جاءت الظروف عند أقطاب النقد البنيوي وتعدّي بعضها إلى التطبيق".[2]

رغم الظروف التي عانتها خلال مرحلة الثمانينات إلا أنها حاولت الاستفادة من النقد الحديث "وقد استفاد النقد الأدبي الجزائري شأنه شأن النقد العربي عامة من النظريات النقدية الحديثة وأسسها المعرفية، في ظل المناهج النقدية المختلفة من بنيوية وسيمائية وتفكيكية وتأويلية...وغيرها، وهذا بفعل الاحتكاك المباشر بهذه النظريات في إطار الدراسة الأكاديمية، أو بفعل حركة الترجمة الجادة لأهم الأعمال النقدية المواكبة لتطورات النظرية النقدية الحديثة على الساحة الغربية".[3]

ظهرت العديد من أسماء النقد الجزائري متأثرة برؤى المنهج البنيوي، لما يعتمد عليه من وسائل وإجراءات علمية في تحليله ودراسته للنصوص الأدبية، يقول عبد الملك مرتاض " لم يعد النقد أحكامًا اعتباطية انطباعية والإدارية لفظية تقوم على سرد مصطلحات جاهزة وتقليب جمل محفوظة تقال حول

[1] عبد القادر نويوة، قراءة التراث السردي العربي، ترجمة: عبد الفتاح كليطو، دار الروافد الثقافية بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص58.

[2] خلود عدوان، مقاربة بنيوية دلالية في المنجز السردي لإبراهيم الكوني، ص109.

[3] عبد القادر نويوة، قراءة التراث السردي العربي، تجربة عبد الفتاح كليطو، ص58.

هذا النص، وذاك دون تغيير فيها كبير، لم يعد النقد للنص الأدبي شيئًا من هذا أو شبهه، وإنّما أصبح علمًا ذا أصول وقواعد لمحاولة فهم الأدب وتقويمه بموضوعية وحياد، وذلك بإبعاد الكاتب الذي كتب، أو الشاعر الذي أبدعه، الانصباب على النص وحده والاحتكام إلى العلم وحده".[1]

يتضح من خلال هذا القول رؤية عبد الملك مرتاض النقدية، حيث يرى:[2]

- ضرورة تخليص لفعل نقد من الأحكام الذاتية الإنطباعية، التي تعتمد على الذوق والفطرة.
- إبعاد النص عن سياقه الخارجي (ثورته على المناهج السياقية).
- اعتبار النقد علمًا قائمًا بذاته، يعتمد على الوسائل والإجراءات العلمية في تحليل الأعمال الأدبية.
- التحليل بالدقة والموضوعية.

ب- الشكلانية:

اتسعت جهود الباحثين والدّارسين في حقل الأدب، وكلّلت بعدة إنجازات تمثلت عمومًا في طرائق تحليل النصوص الأدبية، سعيًا في الإمساك بالمعنى، بحيث اعتمد "فلاديمير بروب" vladimir propp، وهو أحد أعلام الشكلانية، طريقة في دراسة وتحليل النصوص الإبداعية، وهي اعتماده على " النظام الوظائفي، الذي يقدم واحد وثلاثين وظيفة".[3]

وقد انطلق في تحديده لواحد وثلاثين وظيفة لدراسة كل الحكايات العجيبة والتي تتبع الأحداث في تسلسل منطقي، مستمدًا نظرته من خلال " قراءة متن يتألف من 100 خرافة روسية".[4]

اعتمد بروب في دراسته للحكاية على عدة مراحل " وبعدما ينتهي بروب من دراسته لأهم الوظائف التي تتكون منها ما يقرب من (مائة حكاية خرافية)، أي وصف بنيتها، فإنّه يخلص إلى نتيجة مفادها: تجانس بنية كل الحكايات".[5]

---

[1] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، رابطة ابداع الثقافية، الجزائر، د ط، 2002، ص50.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 50

[3] ضياء غني لفته، عواد كاظم لفته، سردية النص الأدبي، دار حامد، عمّان، الأردن، ط1، 2011، ص93.

[4] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009، ص137.

[5] خلود عدوان، مقاربة بنيوية دلالية في المنجز السردي، لإبراهيم الكوني، ص2015.

اعتمد فلاديمير بروب في دراسة وتحليل الحكايات العجيبة على النظام الوظائفي الذي يتتبع سير الأحداث وتطورها وفق الترتيب التسلسلي المنطقي، منذ البداية حتى النهاية، وذلك قصد الكشف عن الخصائص الفنية للحكاية، وعن الحمولة المعرفية والدّلالية المتولّدة في الحكاية، بما تشتمل عليه من قيم إنسانية، حتى ولو كانت تمتزج بالخيال والأساطير، إلاّ أنها تسمو بالفكر الإنساني والارتقاء إلى عالم المثل، وتحقيق القيم العليا كانتصار الخير وانهزام الشر وغيرها، ما جعل بروب " يطرح إشكالية الاكتفاء بالبحث الشكلاني في دراسة الحكي، الذي يُفجر طاقات البنية الداخلية للنص، وتشابك علاقاته، الأمر الذي يفتح شهية أي ناقد ويستدرجه إلى البحث عن تأويل لكل وحدة، ولكل علاقة من هذه العلاقات"[1]

أفاد فلاديمير بروب النقد الأدبي وذلك بفضل منهجه في تحليل ودراسة الحكايات، وتفرده بتجربة خاصة في ممارسة تقييم الخطابات السردية" وإذا كانت قواعد فلاديمير بروب في القص الخرافي تعمل بطريقة آلية إلى حد بعيد، وصارت تلك القواعد محل تنقيح وتطوير من لدن من جاء من بعده من الباحثين، فهذا تابع لطبيعة البنية التركيبية للقص الخرافي في حد ذاته، فمعالم البنية في هذا القص يمكن أن تحدد وفق نسق تراتبي، والمعنى يكون هو الآخر أن يلتمس من حيث تناسق البنى الجزئية وتآلفها فيما بينها"[2]

استفاد "كلود بريمون" من النظام الوظائفي الذي اعتمده فلاديمير بروب، غير أنه حاول الإفلات من صرامة بروب في تنظيمه للوظائف" ويتمثل هذا المفهوم في الوظائف السردية التي عمل على تحريرها من صرامة التصنيف البروبي، وفتح أمامها إمكانية الخروج بأنساق مختلفة تتيح للكاتب أو السارد الاختيار ضمن نظامها القواعدي المتسم بالتوالد والانشطار اللانهائي....، فسح المجال أمام قيام منطلق جديد لدراسة الحكاية وفق قواعد مجردة، يدعوها النحو الأساسي للسرد".[3]

[1] خلود عدوان، مقاربة بنيوية دلالية في المنجز السردي، لإبراهيم الكوني، ص216.

[2] فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية العربية الحديثة، ص117.

[3] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص156-157.

كما استفاد "غريماس" من تحليل "بروب" السابق للوظائف، وحاول وضعها في تركيب وظيفي شامل يسهل تطبيقه على أي نص قصصي على اختلاف نوعه، وعدم حصره في الحكاية الخرافية، منطلقًا من القراءة السيميائية لأي نص التي تعتمد على تتبع العلاقات والروابط بين الصور المكونة له".[1]

من الممارسات النقدية الجزائرية للسّرد، نذكر جهود عبد الحميد بورايو، في النقد الأدبي الجزائري، نظرًا لاحتكاكه الكبير بالأدب الغربي، اتسمت دراسته النقدية بالاعتماد على آليات التحليل النقدي للمنهج البنيوي والشكلاني والسيميائي، ومع ذلك قد تمكن من تخطي مبادئها، وتجنب الخضوع لها بشكل آلي، وتمثل ذلك خاصة في مخالفة بروب في نظامه الوظائفي، معتمدًا على مبادئه الفكرية والمعرفية، بحيث يقول: "...غير أن محاولة فلاديمير بروب V.Propp" بقدر ما كان لها التأثير الواسع في المجال التحليلي الداخلي لخطاب الحكاية الخرافية ودراسة مكوناته المختلفة، لم يكتب لها النجاح في مجال التصنيف، نظرًا لشدة اهتمامها بالتنوعات الفرعية للحكاية الخرافية وإهمالها للأشكال الأخرى المختلفة عنها".[2]

يتضح من خلال مؤلفه الحكايات الخرافية للمغرب العربي (ولد المتروكة أو ولد المحقورة، نصيف عبيد، لونجة (أو بقرة اليتامى أو زوجة الأب الشريرة)، محذوف ومحروش مع الغولة (أو ولد المرأة النابعة وولد المرأة المغفلة)، آعمر الآتان، وقد اعتمد في تحليله للحكايات الخرافية للمغرب العربي على النموذج البروبي، وذلك قصد الكشف عن معنى المعنى، حيث يتبين من خلال تحليله عدم الخضوع آليا ليروب، وذلك بتقسيم كل القصة إلى متتاليات، وتحمل كل متتالية مجموعة من الوظائف، وقد توغل كثيرًا في هذا التّصنيف، وجعل من كل وظيفة تحمل محور دلالي يقوم على التضاد، محاولاً بذلك الكشف عن المعنى في كل وظيفة.[3]

[1] خلود عدوان، مقاربة بنيوية دلالية في المنجز السردي لإبراهيم الكوني، ص216.

[2] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة، الجزائر، دط، 2007، ص05.

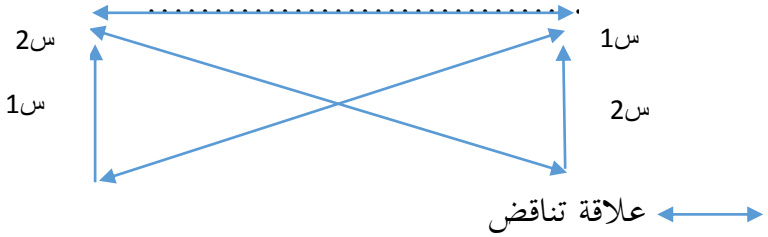
[3] ينظر: عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1992، ص25-40.

" كما أنه استعار من "غريماس" مفهوم الاختبار، وهو مبدأ ثابت في الحكاية الشعبية، التي تقوم أساسًا على الربط بين تطور الحدث والطاقة السحرية الكامنة المحيطة بالبطل بأشكاله الثلاثة الاختبار التمهيدي، الاختبار الرئيسي، والاختبار الإضافي، غير أنه لم يتقيد بالاختبارات الثلاثة....بل راح يكتشف خمسة اختبارات في ولد المحقورة: اختبار تمهيدي فاشل، اختبار إيجابي أول، اختبار إضافي رئيسي إيجابي، اختبار إضافي سلبي، اختبار إضافي إيجابي".[1]

ج- السيميائية:

قدّم غريماس greimas المربع السيميائي والذي يساعد في الكشف عن الدّلالات والبنى العميقة في النص السردي، وبهذا قد أسهم إسهامًا كبيرًا في مسار التطور السردي، واعتمدت السيميائية أساسًا على نماذجه لإرساء مبادئها النقدية.

المربع السيميائي: carré sémiotique [2]



س1-س2: محور المتخالفين

س2-س1: محور المتخالفين الفرعيين

س-2-س2: ترسيمية سالبة

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص126.

[2] عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي، ص16.

س1-س2: وسم موجب

س2-س1: وسم سالب

وذلك " أن غريماس يسعى إلى شكلنة المثال الوظائفي، أو تحديد العلاقات بين العوامل المشكلة".[1]

كما قدم ترسيمة واضحة تساعد في تحليل النصوص السردية، للكشف عن المعنى، وهي تنطلق من ستة عوامل:[2]

المرسل ← موضوع الرغبة ← المرسل إليه

المساندون ← الفاعل ← المعارضون

من الواضح أن غريماس اعتمد على مبدأ التناقض للإمساك بالمعنى في النصوص السردية، و" على هذا الأساس جاءت دراسة غريماس السيميائية للتمفصّل في البنيات الدلالية مرورًا بعدة محطات افتراضية للوصول إلى النتيجة النهائية وذلك تحديدًا بعرض الثنائيات المنطقية القائمة على تصنيف العلاقات الأولية (التناقض، التقابل، التكامل) التي تفتح السبيل لتوليدات جديدة من الحدود التي تتحدد فيما بينها، والتي تسمح تمثيل للبنية الأولية تحت شكل مربع سيميائي".[3]

أهم الأفكار التي يتضمنها النص، كالآتي:[4]

– تعتمد دراسة غريماس التحليلية على المنطق.

– المربع السيميائي هو القاعدة الأساسية للكشف عن المعنى، وذلك بطرح الفرضيات التي تقوم أساسًا على (التناقض، التقابل، التكامل)، للوصول للنتيجة النهائية، وهي الكشف عن المعنى من القضية الأساسية.

---

[1] خلود عدوان، مقاربة بنيوية في المنجز السردي لإبراهيم الكوني، ص218.

[2] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، ص92.

[3] عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي، ص10-11.

[4] ينظر: المرجع نفسه، 10-11

– يساهم المربع السيميائي في تحليل النصوص الأدبية، وذلك بالكشف عن الجوهر الأساسي، وتوليد عدد لا متناهي من الدّلالات.

– تخلق هذه الثنائيات قضايا جدلية، وهو مبدأ معروف بكثرة في القضايا الفلسفية، وهو محرك أساسي لتفعيل الطاقات العقلية، فالتناقض عادة ما يخلق نوعًا من الإثارة في نفس الباحث أو القارئ وتنشيط الذاكرة.

– التحفيز على البحث والاكتشاف، الذي يبدأ من عرض القضية، ثم تقديم الفرضيات التي تستدرج القارئ لمشاركته في إيجاد الحلول والوصول إلى النتيجة النهائية، وهكذا يعتبر المربع السيميائي مشروع يهدف إلى اعمال العقل وتنشيط الطاقات الذهنية للتفكير بالمنطق، لأن أي فن من الفنون لم يخلق من العدم، ومصدره هو الانسان المبدع وهو موجه للإنسان، بما يوجب خلق التواصل الفكري بين البشر والوعي بالثقافات المختلفة، للارتقاء إلى المستوى النقدي العلمي الموضوعي.

من المؤكد أن السيميائية وباعتبارها منهج يُعتمد عليه في تحليل النصوص الأدبية، لقيت صعوبات في الدّراسة النقدية العربية، وتتمثل في صعوبة المصطلحات النقدية التي توظفها وما يقابله من ضعف الترجمة العربية.[1]

مع ذلك فقد ظهرت بعض الجهود النقدية العربية متمثلة في عقد ملتقيات وتأسيس جمعيات لها (رابطة السيميائيين الجزائريين)، مجلة (دراسات سيميائية أدبية لسانية، مغربية 1987) وأصبحت منهجًا ينتهجه كثيرًا من النقاد العرب والمعاصرين، كمحمد مفتاح، محمد الماكري أنور المرتجي، قاسم المقدار، عبد الله الغذامي، وصلاح فضل، وعبد الملك مرتاض، وعبد القادر فيدوح، وعبد الحميد بورايو، وحسين خمري، ورشيد بن مالك وسعيد بوطاجين، ومحمد ناصر العجيمي.[2]

[1] ينظر: رشيد بن مالك، السيميائية السردية، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2006، ص33.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر، ط1، 2007، ص98.

مع العلم أنّ " السيميائية واجهت عوائق كبيرة في الوطن العربي، وذلك عائد للانقطاع العلمي بين المؤسسات العلمية والباحثين العرب، وغياب التخّصصات لدراسة الحقل السيميائي".[1] إلاّ أن الممارسة النقدية للمنهج السيميائي في تحليل النصوص الأدبية العربية، تثبت جهود النقاد العرب والجزائريين في ممارسة فعل نقد بدقة وموضوعية، معتمدة في ذلك على الترسيمة ذات الفواعل الستة والمربع السيميائي الذي وضعه غريماس، في محاولة للكشف على البنى العميقة والدلالات المتولدة في الخطابات السردية من خلال علاقة التضاد والمقابلة ذلك ما يظهر جليًا عند أحمد طالب في كتابه " المنهج السيميائي"*، وعبد الحميد بورايو في مؤلفه "التحليل السيميائي للخطاب السردي"*.

كما تميز رشيد بن مالك في " مقاربته للنصوص السردية، والتي تمثل فيها مناهج النظريات الغربية، بحكم اهتمامه وانشغاله بالحقل السيميائي، سواء في مجال التنظير أو الممارسة التطبيقية، وفي هذا الإطار المنهجي العام الذي رسمه الباحث لمسار عمله النقدي، جاءت جلّ أعماله ودراساته الأكاديمية منصبه في مجال التحليل السيميائي للنّص السردي، فوضع قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص بالإضافة إلى كتابه البنية السردية في النظرية السيميائية".[2]

حاول رشيد بن مالك تجاوز صعوبة تطبيق المنهج السيميائي في تحليل الخطابات السردية، " فقد حاول من خلال مؤلفه البنية السردية في النظرية السيميائية الربط بين مفهومي الحالة (etat) والتحويل (transformation)، مستندًا في ذلك إلى العلاقة التي يقيمها الفاعل بموضوع القيمة (obdjet valeur) وبالتّركيز على المفهومين يصف البنية السردية في النص، بأنها تتقدم على شكل تتابع للحالات والتحولات المتنوعة، التي تؤطر مختلف العلاقات القائمة بين العوامل".[3]

[1] رشيد بن مالك، السيميائية السردية، ص34.

[2] عبد القادر نويوة، قراءة التراث السردي العربي، تجربة عبد الفتاح كليطو، ص 60-61.

[3] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب وقضايا النص، ص92.

حيث "أن هذا التصور لقضية المعنى والدلالة، قاد إلى إثراء البحث السيميائي، فبدأت مرحلة ما بعد البنيوية أو ما يسمى بالتفكيكية على يد جاك دريدا أو فيليب سوليزر، وجوليا كرستيفا، الذين عنوا بالبحث في جوهر الأنظمة الفكرية والفلسفية واللغوية، بغية كشف المعنى".[1]

تعتبر تجربة التفكيكية في دراساتها للإبداعات الأدبية قصد الكشف على الجوهر (المعنى) متفردة ومتميزة إذ أنها ربطت المعنى بالتأويل والقراءة" لم تكتف التفكيكية بأن النصوص تقبل تأويلات مختلفة ولا نهائية فقط، بل تعدت ذلك إلى اعتبار التأويلات متناقضة يلغي بعضها بعضا، ويهدم اللاحق السابق يتشذر نسيجه التعبيري، وإن النص لا يتحدث عن خارجه ولا عن نفسه، وإنما تحدثنا عنه تجربتنا في القراءة".[2]

"إن البحث عن المعنى أو استحضار مدلولاً معينًا حقل من حقول التفكيك déconstruction الذي هو مرحلة من مراحل جدل منهجيات وصراع البنى الفكرية فيما بينها، فقد لا نحتاج ونحن أمام ذلك الأنموذج من النص الروائي لتقديم براهين متماسكة في عملية وصف الخطاب والاقتراب من معناه".[3]

تعدت التفكيكية حدود الفكر البنيوي، الذي يرى أن المعنى يكمن في البنية الداخلية للنص الأدبي، ويتضح منظورها النقدي من خلال فصل النص في سياقه الخارجي وعن بنيته الداخلية وهي تدعو لاستقلال النص الإبداعي وانفتاحه على قراءات متعددة وتوليد عدد لا متناهي من التأويلات.

[1] فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية العربية الحديثة، ص118.

[2] مخلوف سيد أحمد، اللغة والمعنى، مقاربات في فلسفة اللغة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص120.

[3] فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية العربية الحديثة، ص119.

6/ القراءة والتأويل:

1/ القراءة:

جاء في **قوله تعالى**: ﴿ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ۝١ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ ۝٢ ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ ۝٣ ٱلَّذِي عَلَّمَ بِٱلۡقَلَمِ ۝٤ عَلَّمَ ٱلۡإِنسَٰنَ مَا لَمۡ يَعۡلَمۡ ۝٥ ﴾[1]

" إن الذي خلق الإنسان من علق، قادر على أن يجعل الأمي عالماً".[2]

كذلك ورد في القرآن الكريم **لقوله تعالى**:﴿ وَكَذَٰلِكَ يَجۡتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأۡوِيلِ ٱلۡأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعۡمَتَهُۥ عَلَيۡكَ وَعَلَىٰٓ ءَالِ يَعۡقُوبَ كَمَآ أَتَمَّهَا عَلَىٰٓ أَبَوَيۡكَ مِن قَبۡلُ إِبۡرَٰهِيمَ وَإِسۡحَٰقَۚ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ ۝٦﴾.[3]

جاءت الآية لتدلّ على أن تأويل الأحاديث من النعم التي قد ينعم بها الله سبحانه وتعالى، وتبقى القدرة على التأويل هي نعمة من عند الله.

وجاء في **قوله تعالى**: ﴿۞رَبِّ قَدۡ ءَاتَيۡتَنِي مِنَ ٱلۡمُلۡكِ وَعَلَّمۡتَنِي مِن تَأۡوِيلِ ٱلۡأَحَادِيثِۚ فَاطِرَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ أَنتَ وَلِيِّۦ فِي ٱلدُّنۡيَا وَٱلۡأٓخِرَةِۖ تَوَفَّنِي مُسۡلِمٗا وَأَلۡحِقۡنِي بِٱلصَّٰلِحِينَ﴾.[4]

أ– القراءة:

" وما يهمنا هنا أن ندرك بأن القراءة ليست مجرد ترديد كلمات مكتوبة كما تفعل الببغاء،....بل هي إدراك واستيعاب لما يتلفظ به الإنسان أو يراه بعينه، فما يمر تحت عينيه أو على لسانه من

[1] سورة العلق، الآية: 5

[2] محمد الغزالي، نحو تفسير موضوعي لسور القرآن الكريم ، ص530.

[3] سورة يوسف، الآية: 06.

[4] سورة يوسف، الآية: 101.

كلمات لا بد له من المرور على عقله وإدراكه، ومن ثم الاستقرار في قلبه بمعنى أنه لا بد من فهمه واستيعابه".[1]

ويُعد " القارئ بهذا المعنى ذات واعية في تفاعلها مع النص أثناء عملية القراءة وهي التي تمنحه وجوده وتستجلي معناه".[2]

نستنتج من خلال ما سبق، أن القراءة عملية عقلية، يشترط فيها الوعي والفهم ويتصل بمصطلح الفهم والعقل مصطلحات أخرى مثل الإدراك والاستيعاب والتمثل والعلم والمعرفة، ولا شك أن هذه الألفاظ تمثل درجات من المعرفة الإنسانية، ولهذا فيمكن ترتيبها كلها بشكل متسلسل بصورة من الصور لكي تكون خلاصتها حصول المعرفة عند الإنسان.[3]

" وتعتبر قضية القارئ والاهتمام بفاعليته مع النص في إنتاج المعنى، قد لاقت اهتمامًا كبيرًا مع التطورات التي شهدتها النظرية النقدية الحديثة، ومع شيوع المناهج اللغوية كالألسنية والبنيوية والتفكيكية فغدا بذلك دور القارئ في عملية شرح النص وتأويله عنصرًا فعالاً"[4]

"والقارئ بهذا المفهوم أيضًا يسهم بالقوة وبالفعل في إنتاج المعنى، شرط أن يكون هذا القارئ متمكنًا من أدوات القراءة الضرورية".[5]

ويُمكن توضيح وظيفة القارئ في النقد الحديث، من خلال النموذج الآتي:[6]

المؤلف **العمل الإبداعي** ⟸ القارئ ⟸ إنتاج عدد لا متناهي من الدّلالات

(القراءة التأويل) الكشف عن المعنى

تغيّر المفهوم التقليدي للقراءة بحيث كان " محصورًا في العملية الآلية: إدراك الرمز المكتوب والنطق به، وكانت القراءة غاية في ذاتها بمعنى أن الأنسان يتعلم ليقرأ".[7]

---

[1] حسن عبد الرزاق منصور، فنّ القراءة؟، دار حامد، عمّان الأردن، ط1 ، 2019، ص 124.

[2] عبد القادر نويوة، قراءة التراث السردي العربي، تجربة عبد الفتاح كليطو، ص87.

[3] حسن عبد الرزاق منصور، فنّ القراءة، ص125.

[4] عبد القادر نويوة، قراءة التراث السردي العربي، تجربة عبد الفتاح كليطو، ص87.

[5] إيهاب مجيد جراد، القراءة المعاصرة للتراث النقدي والبلاغي، دار غيداء، عمان-الأردن، ط1، 2014، ص27.

[6] ينظر: عبد القادر نويوة، قراءة التراث السردي العربي، تجربة عبد الفتاح كليطو، ص 87

[7] إيهاب مجيد جراد، القراءة المعاصرة للتراث النقدي والبلاغي، ص 52.

عرفت " الدراسات الأدبية تحولاً نوعيًا في اتجاه إرساء دعائم التأويل من خلال العناية بدور المتلقي الذي أصبح جزءًا لا يتجزأ من كل عملية تأويل، ونال القارئ فيها حقه، حيث أصبح النص يتوجه إليه بعده الموجود الوحيد والحكم الفصل وهو الكاتب الجديد للنص".[1]

ويمكن توضيح الفرق بين المفهوم التّقليدي، والمفهوم الحديث والمعاصر للقراءة والقارئ، من خلال النموذج التالي:

المفهوم التقليدي:[2]

المؤلف ⟸ العمل الإبداعي ⟸ القارئ ⟸ التعلم

(القراءة)

المفهوم الحديث والمعاصر:[3]

المؤلف | العمل الإبداعي | ⟸ القارئ ⟸ التأويل ⟸ يصبح القارئ منتج ثاني

(القراءة) (مؤلف آخر)

" فالاختلاف بين المؤلف والقارئ، هو ما يجعل من النص الأدبي زاخر بفيض من الدلالات المكثفة التي لا حصر لها، من خلال تعدد القراءات التي أرست دعائم انفتاح النص وتعدد دلالته ومعانيه".[4]

ثّم إن الوعي بوظيفة المتلقي هي معرفة " أن القراءة وبأي حال من الأحوال تُعد حوارًا مفتوحًا مع النص، وهي التي تعمل على إحيائه وشرح غموضه وحمايته من الجمود والاندثار".[5]

[1] د. إيهاب مجيد جراد، القراءة المعاصرة للتراث النقدي والبلاغي، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

[3] ينظر: عبد القادر نويوة، قراءة التراث السردي العربي، ص 87

[4] المرجع نفسه، ص100.

[5] المرجع نفسه، ص88.

وأنواع القراءات هي: " القراءة النسقية، القراءة النصية، القراءة التاريخية، القراءة الوصفية، القراءة الاجتماعية، القراءة الأدبية، القراءة الصامتة، القراءة التعليمية، القراءة النقدية، القراءة الاحترافية، القراءة التحليلية..."[1]

وبهذا المفهوم تعدّ " القراءة عديلة الكتابة في إنتاج النص وتفعيله، بل إن القراءة أو القراءات يمكنها مع تعاقب الأزمنة وتراكم الثقافات أن تحقق المزيد في الإنتاجية النصّية لأنها تُشرك معرفة القارئ أو القراء بمعرفة الكاتب فتحب العمل بطريقة ديناميكية ومتجددة".[2]

ب- التأويل:

" كانت وما تزال كلمة التأويل تشغل أولى النص في الفكر الإنساني، كما شغلت الأمم السابقة وهيأ لها سبل الاختلاف، واعتراف أهل الثقافة أن التأويل هو كلمة والقناة التي يعبر من خلالها عن قوة النفس لا غرابة أن الإنسان لا يرضى بالوضوح دائمًا، ولا يرضى بالخفاء دائمًا، لا يرضى بغير التردد بينهما، ولا ينازعهما معًا هذا هو سر الإنسان وعظمته".[3]

" وعليه فالتأويل محكوم بعملية استطلاع الحقيقة السرية أو المعنى المختفي وراء الإشارات والتعبيرات المختلفة".[4]

وعليه" فالتأويل تقابل بين تجربتين، تجربة الذات القارئة، والتجربة التي يقدمها النص، وباختلاف التجارب القارئة، تختلف النظرة إلى ما هو جوهري، وثانوي داخل النص، ليصبح ما هو جوهري عند البعض ثانويًا عند قراء آخرين، فتعدد المعاني، ويختلف التأويل، والكل يظن أنه إمتلك حقيقة النصّ، وهو في الواقع امتلك الحقيقة التي يعيشها هو".[5]

---

[1] إيهاب مجيد جراد، القراءة المعاصرة للتراث النقدي والبلاغي، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص42.

[3] مخلوف سيد أحمد، اللغة والمعنى، مقاربة في فلسفة اللغة، ص127.

[4] إيهاب مجيد جراد، القراءة المعاصرة للتراث النقدي والبلاغي، ص42.

[5] خلود عدوان، مقاربة بنيوية دلالية في المنجز السردي لإبراهيم الكوني، ص246.

ويبقى التأويل عملية عقلية، يقوم بها القارئ للبحث عن المعنى داخل النص، أما تعدد التأويلات فهو نتاج تعدد القراءات، وإذا كان التأويل في الماضي يعتني بالنصوص المقدسة والشريفة دون غيرها، إلاّ أنه في العصر الحديث شمل كل أنواع النصوص، فانتقل من مسار انشغاله بالمؤلف ودلالة النص، إلى القارئ (المؤول)، بحيث أسندت له مهمة البحث عن المعنى، والإنتاج النصي، المتولد عن انفتاح النص على القراءات المتعددة.[1]

" فبالنسبة إلى القراءة التأويلية تقع اللغة في صميم عملية المعرفة، لأن اللغة هي في النهاية شكل من أشكال الوجود كل معرفة بهذا الوجود، إنّما تؤدي إلى إعادة فهمنا للغة نفسها كذلك ليس الشيء موضوعًا جاهزًا".[2]

وعليه " فإننا لنشك الآن أن يكون وضع الجهد أو الرغبة ليس محرومًا فقط من كل حدس ولكن لا يكون مؤكدًا إلا بواسطة أعمال يبقى معناها مشكوكًا فيه وقابلاً للنقض، وقد نجد هنا أن التفكير يقوم باستدعاء التأويل".[3]

في حين يتسم التأويل على "أن حوار في صميم الكينونة، حوار لا مجال فيه للفصل التام بين الذات والموضوع، ذلك لأن المسؤول إنما يقول رغباته ويستعيد أهواءه ويفكر في تاريخه ويسأل أصوله ويعقل لا معقوله ويفك رموزه ويقرأ علاماته ويفهم إشاراته".[4]

يتمز التأويل بأنه شبكة من العلاقات بين المؤلف والقارئ تتولد بفعل القراءة فـ"الرمز يشير للبنية العميقة داخل حدود النص وأن إدراك الرمز يشير إلى المعاني البعيدة عن الظاهر والسطح، التي لا يمكن إدراكها بغير فهم مدلولات الرمز في النص".[5]

---

[1] ينظر: مخلوف سيد أحمد، اللغة والمعنى، مقاربة في فلسفة اللغة، ص115.

[2] علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في ثقافة العربية، دار التنوير، بيروت، لبنان، د ط، 2007، ص22.

[3] بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، تر: د منذر عياشي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2005، ص385.

[4] علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في ثقافة العربية، ص23.

[5] علاء الدين سعدي جاويش، الرؤى والتشكيل الروائي لدى جميل عطيه إبراهيم، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2015 ص267.

"ولفك شفرات الرمز وإبانة المثالات يتطلب كل ذلك توفر مهارات وإمكانيات إذ يشترط في المسؤول الذي يدفعه الاشتغال بالنص إلى الترجيح، وأن يكون ذا ملكات ذهنية عالية قادرة على الاستكشاف والتمييز بين المعاني، والأول بها إلى ما يفترض أنه الأصل المقصود".[1]

" ومن هنا يغدو الرمز عاملاً يعمل على استفزاز التأويل من خلال المعنى المجازي المبني على الإيحاء والتضمين".[2]

لأن " التأويل هو بحث عما خفي عن المتخفي وراء اللفظ أو التركيب أو النصّ ككل".[3]

توظيف الرمز في العمل الأدبي، هو عملية لاستدعاء التأويل " فالوقوع في الرمز مدعاة للتأويل، حيث التأويل لا يتوقف عن المعنى الضائع أبدًا ومحاولة لردم الفجوة بين الرغبة والعلامة، أي لردم تلك الهوة السحيقة التي تمثلها كينونة الإنسان، الهوة بين الظاهر والباطن، والأول والآخر والشاهد والغائب، الحقيقة والحق".[4]

من خلال ما سبق، يتضح لدينا علاقة الرمز بالتأويل: وتتمثل في: [5]

علاقة الرمز بالتأويل هي:

1-علاقة الذات بالموضوع

2-الرغبة والعلامة (تفكيك الشيفرات اللغوية للحصول على المعنى المتخفي).

3-ما يمكن استخلاصه هو أن" عدم وصول التأويل إلى أحكام نهائية للنصّ المقروء، لا يعني قصورًا ولا تقصيرًا من جانب العملية التأويلية، وإنّما يرمز إلى انفتاح النص، وتعدد رؤى القراء".[6]

---

[1] مخلوف سيد أحمد، اللغة والمعنى، مقاربة في فلسفة اللغة، ص125.

[2] صليحة جلاب، التأويل الدلالي في النص الروائي، ص62.

[3] المرجع نفسه، ص51.

[4] صليحة جلاب ،التأويل والحقيقة، ص22-23.

[5] المرجع نفسه، ص 22-23.

[6] المرجع نفسه، ص53.

فالحقيقة تشير إلى أن " هذا هو جهور التأويل والانفتاح، ولا نهائية الدلالة، والذي أصبح همّه حديثا البحث عن تأويل النص بشكل عام، سواء كان هذا النص تاريخيًا، أم نصًا دينيًا أم نصًا أدبيًا".[1]

وبما أن التأويل يتولد من قُوتَين متجاذبتين هما من جهة الذات (الذات المبدعة) والموضوع المشترك بين القارئ والمتلقي، وبين الرغبة (رغبة المتلقي في الكشف عن المعنى) والعلامة التي تمثل القناع الذي يختفي وراءه المعنى" كأن الرمز هو ستار تقبع خلفه المدلولات والتأويل رفع لهذا الستار".[2]

من خلال هذا يمكن تصور جماليات الرمز في الإبداع الأدبي "فالفن يبقى تعبيرًا وجدانيًا عن ذات الفنان وعن جمالية الواقع إمتزجا معًا ليقدما لنا لوحة فنية أو قطعة موسيقية...إلخ".[3]

غير أن الإمساك بالمعنى، والولوج في مواطن الجمالية الإبداعية الفنية، يبقى نسبي مرتبط بالوعي والإدراك للقيم الوظيفية والجمالية من الابداع الأدبي، كذلك يرتبط بالوعي الثقافي للقراء " ونرى أن الحكم الجمالي هو تلك العلاقة القصدية التبادلية المباشرة بين الوعي والموضوع والذات الواعية هي التي تستحضر الجمال في حضرة الجمال في العالم".[4]

لأن النص الأدبي هو الذي يتميز عن غيره من النصوص الأخرى بالعناية بالطاقة اللغوية التي ترسم الوظيفة الأدبية التعبيرية النابعة من العلاقات الدقيقة التي يشيعها المبدع في نصه، حيث تتجلى هذه العلاقات النظمية للنص".[5]

---

[1] خلود عدوان، مقاربة بنيوية دلالية في المنجز السردي لإبراهيم الكوني، ص244.

[2] صليحة جلاب، التأويل الدلالي في النص الروائي، ص64.

[3] مخلوف سيد أحمد، اللغة والمعنى، مقاربة في فلسفة اللغة، ص200.

[4] المرجع نفسه، ص201.

[5] سمير الخليل، تقويل النص تفكيك لشيفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية، دار غيداء، عمّان- الأردن، ط1، 2016، ص 14.

من جماليات الرمز في الإبداع الأدبي توظيف الرمز، والذي يمتلك القدرة على خلق الجمال الأدبي لخاصيته التأثيرية في المتلقي، وهنا تجدر الإشارة إلى أن ممارسة العملية الترميزية تنبثق من الذات المبدعة لتشكل موضوع ذا طاقة تعبيرية فنية، يزخر بعوالم مجردة، تفضي إلى التأويل وبناء الدلالات" وعليه يغدو النص السردي بهذه اللغة الشعرية ممارسة إبداعية تتجاوز التعبير المباشر إلى تعبير إيحائي شعري جمالي مجسد وفق اختيار السارد قصد التأثير".[1]

ذلك "أن الشعرية تتولد من المخالفة، ومن اللغة الشاذة التي تكسب النصّ أسلوبا خاصًا به، متفردًا عمّا سواه من النصّوص، لا يتأتى المعنى فيه دون تأويل، ودون بحث وإنطلاق للمسكوت عنه".[2]

"والحقيقة أن الشعرية لا تقف عند حدود الآثار الأدبية المفردة، ولا تقف أيضا عند حدود خصائص السرد أو الحوار أو الوصف في نص معين، إنها تهدف إلى استخراج نظرية لكل الخصائص ومكونات الأدب بشكل عام، تبين نقاط الاتفاق والتلاقي وحدود الاختلاف والمفارقة".[3]

وتسعى الشعرية في الرفع من مستوى الخطابات الأدبية وذلك من خلال " وضع تصور منهجي واضح مضبوط يستطيع الإجابة عن أدبية العمل الأدبي، وتقديم الأدوات الضرورية التي تبعد التحليل من السقوط في الارتباك وإصدار الأحكام المعيارية وذلك باقتراح مجموعة من الصيغ والقرائن التي تفصله عن النقد".[4]

بمعنى أنه " حتى يستطيع القارئ أن يقارب القراءة الشعرية، أن لا ينظر إلى مكون في النصّ السردي دون الآخر، بل يتوزع عبر تفاصيل النص ودقائقه".[5]

من خلال ما سبق، يمكن استنباط العلاقات التي تربط بين الرمز والجمالية وكذا العلوم الأدبية الحديثة، كالشعرية والأدبية والجمالية، في خلق الإبداع الأدبي" وهذا يؤكد أن درجة الأدبية في

[1] صليحة جلاّب، التأويل الدلالي في النصّ الروائي، دراسة دلالية تأويلية، ص67.

[2] المرجع نفسه، ص223.

[3] فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية العربية الحديثة، ص370.

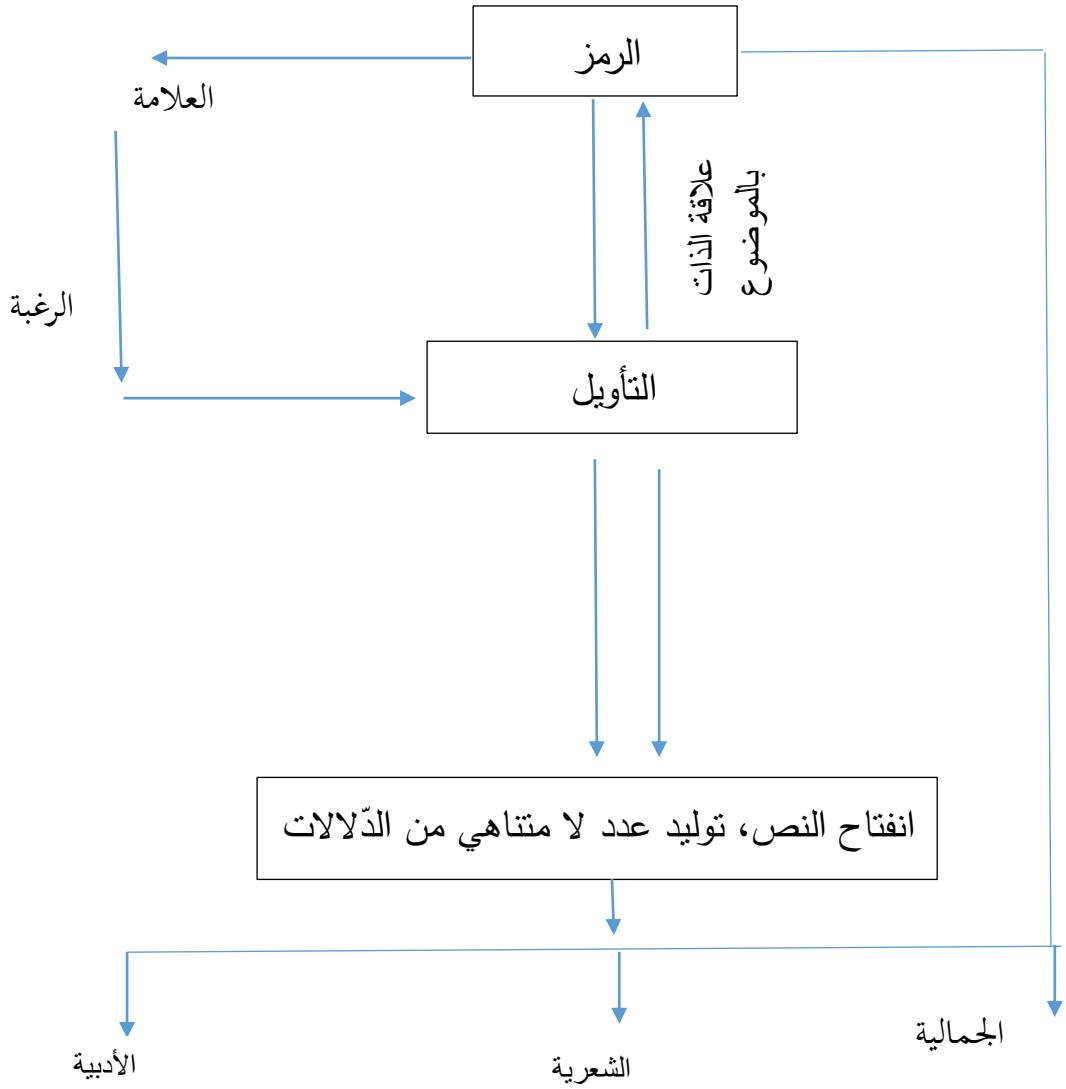
[4] عبد الله خضر حمد، شعرية الخطاب الصوفي، ص76.

[5] صبيحة جلاّب، التأويل الدلالي في النصّ الروائي دراسة دلالية تأويلية، ص50.

النصوص تتصل بما يحققه النصّ من عنصر المفاجأة وخلق سياقات جديدة منحرفة، بحيث يجد فيها القارئ متعة ومتنفسًا، ومساحة شاسعة للدرس ومنفذا مفتوحًا للولوج إلى بهو النصّ وتأويله".[1]

تتجلى وظيفة الشعرية والأدبية في البحث داخل السياق اللغوي عن الإنزياحات والخروج عن المألوف والعادي، وعن كل ما يحقق عامل الرغبة، الي يتصل أساسًا، بالإثارة والتشويق، والكشف عن ما وراء اللغة، ويمثل الرمز وسيلة فنية في تفجير الطاقات التعبيرية، وخلق الحيوية في العمل الأدبي، ليتسم بالشعرية أو الأدبية أو الجمالية ويمكن توضيح هذه العلاقات من خلال الرسم البياني، كالآتي:

جماليات الرمز في الإبداع الأدبي:



[1] صليحة جلاّب، التأويل الدلالي في النصّ الروائي دراسة دلالية تأويلية، ص53.

هذا ما يمكن الفصل به بين الرمز في الخطابات الأدبية والرمز في الخطابات الأخرى" إذا كانت اللغة في الخطاب العادي تؤدي وظيفة إعلامية تواصلية، فإنها في الخطاب الأدبي الإبداعي تؤدي وظيفة تأثيرية جمالية تعبيرية".[1]

فالخطاب الأدبي خطاب إيحائي كثيف مكون من شفرتين متراكبتين هما: شفرة اللغة وشفرة الأدب وتميزه طاقاته الايحائية وانفتاح دلالاته التي تُعد سر كينونة، حيث تشكل طاقته الإيحائية بما يقع في نظام اللغة من انتهاك فيصبح نظامًا جديدًا".[2]

تتمثل أهم النتائج المستخلصة في:

– يختلف توظيف الرمز في العمل الأدبي، عن كل المجالات الأخرى، وذلك لتميز الأدب بطاقات التعبير والإيحاء.

– يعتبر توظيف الرمز في العمل الإبداعي وليد الظروف الاجتماعية والسياسية، وكذا التطورات الأدبية والفكرية.

– يُمثل الرمز وعاء للأدباء يفرغون فيه مكبوتاتهم سواء تعلق ذلك بالكتابات الشعرية أو النثرية، وقد لجأ إليه حديثًا كُتاب القصة والرواية لسرد معاناتهم ومعاناة المجتمع وعرضها بقليل من الجرأة وكثير من التحفظ، خاصة في المواضع العاطفية والسياسية.

– يعتبر الرمز من أهم العناصر التي تدخل في إطار الآليات الفعلية لتحقيق الجمالية في العمل الأدبي، وتتمثل وظيفته في خلق الرغبة لاكتشاف المعنى الخفي، واستدعاء التأويل للبناء الدلالي، وبهذا يساعد في الانتقال من فعل القراءة إلى التأويل.

– من جماليات الرمز في الإبداع الأدبي، خلق بؤرة للمشاركة الوجدانية والفكرية للمتلقي في العمل الأدبي، واعتباره مشارك في البناء الدلالي، وإنتاج عدد لا متناهي من الدلالات، وذلك بداية من

[1] صليحة جلاّب، التأويل الدلالي في النصّ الرّوائي، دراسة تأويلية، ص53.

[2] سمير الخليل، تقويل النص تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية، ص17.

تفكيك الشفرات اللغوية التي تعمل على تنشيط الفكر والذهن، والتي تندرج ضمن عملية التأويل وصولاً إلى المعنى، والذي يُمثل خلاصة القراءة الواحدة، وقد تتعد القراءات مما يُساهم في انفتاح النص.

7/الراوية الجزائرية من الواقعية إلى الرمزية:

1. انعكاس التجربة النقدية الحديثة على الرّواية الجزائرية:

من أهم انعكاسات النقد الحديث على الأدب الجزائري، التغييرات والتحولات التي طرأت عليه، فظهرت القصة، والرواية كخطاب سردي راق، يقوم على مبادئ وأسس فنية حديثة، ويتميز بـ:

- الواقعية، اعتمدت الكتابة الروائية خاصة على الواقعية كوسيلة للتعبير عن مشاعر الألم والحسرة وطرح مشاغل ومشاكل المجتمع " فالكاتب الجزائري هذا الممتزج بالأرض روحًا ودمًا قد سخر قلمه لينفث من ذاته أجمل ما تقوله الكلمة اعتراف لهذا الوطن بجميله...وكان فن القصة قد أطلق من أسره، لينافس الشعر بل وليتجاوزه بخطاب أكثر مصداقية وواقعية، بعد أن وجد الأرضية التي طالما بحث عنها والفضاء الذي اكتفى لأن يكون متنفس"[1]

- ظهور عدد كبير من القصاصين والروائيين الذين كتبوا وأبدعوا في كتاباتهم للرفع من مستوى ومكانة الخطاب السردي في الأدب الجزائري: الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، رشيد بوجدرة، الأعرج واسيني...الخ.[2]

- الوعي بأهمية ودور القارئ، والذي عدته الدّراسات الحديثة مؤلف ثان " فاللغة مادة على ما فيها من حياة نابضة، هي في الوقت نفسه، ومن كثير من المناحي، مادة ميتة كامنة في الذاكرة إن شئت، وقابعة في بطون المعاجم إن شئت، وجاثمة بين أسطار المجلدات إن شئت أيضًا

[1] عبد القادر بن سالم، مكونات السردي في النص القصصي الجزائري الجديد، ص17.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

وإنّما الذي يمنحها الحركة وحياة ونبضا ويحملها على النشاط الدّلالي ذلك العنصر الرابع، ذلك الشخص الذي يدعى في معجم النّقد المؤلف في حال، والقارئ في حال أخراة".[1]

- مخالفة نمط الكتابة التقليدية، فأصبحت الرّواية كالكائن البشري يزخر بالحياة، وينبض مع كل لحظات وجوده، فتمثل عمودها الفقري في البنية السردية أما روحها فهو المعنى الكامن في المضمون " فنقرر أن الكتابة ليست شكلاً خالصًا كما أنها ليست أيضا مضمونا خالصًا، ولكنها معان وأفكار مضخمة بالعواطف، ومحمّلة بالمشاعر تطرق في ألفاظ وتجلى في سمات، وهي السمات اللفظية هي التي تشكل جمالية الكتابة".[2]

- إضفاء خاصية مميزة على العمل السردي وهي الجمالية الأدبية، التي أصبحت حديثًا تُعد ضرورة في الكتابة الروائية، وهي ترتبط بدرجة وعي الكاتب، ومدى إمكانياته على الإبداع والخلق والتصوير، بإحداث فجوات وفراغات يستدعي بالضرورة حضور القارئ ليسد الفجوات، ويشارك القارئ الجامح ليكسر حاجز صمت السطور ويرتقي إلى أفق التأويل " ولعل هذه السمة الفراغ التي باتت تتميز بها النصوص السردية هي التي نادت بها عن المعنى المباشر، وصنفتها في خانة الكتابة الإبداعية التخييلية مما ألزم القارئ البحث عن المعنى من خلال الغوص في ثنايا النّص".[3]

- التجريب: أهم ما يميز الكتابة الروائية هو البحث الدؤوب لدفع الفن الروائي نحو الأفضل، والخوض في مغامرة التجريب " جرب الروائيون المغاربة أساليب سردية متنوعة نقلت الرواية المغربية من التسجيل العفوي لمعطيات الفعل الإنساني في أبعاده الاجتماعية والفردية إلى محاولة تأسيس رؤى فنية تعتمد أساليب سردية جديدة وتمنح مضامينها من فهم إشكالي لحقائق

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، د ط، 2002، ص161.
[2] المرجع نفسه، ص133.
[3] صليحة جلاّب، التأويل الدلالي في النص الروائي دراسة تأويلية، ص53.

الوجود الإنساني يتجسد في بنيات المجتمع له أساليبه الخاصة في صياغة مضامينه وفي تحديد أنماط توزيعها على أشكال سلوكية متنوعة"[1].

" وعلى الرغم من الإحالة على الواقع والتاريخ والأتوبيوغرافية في نصوص الروائيين الجزائريين، إلاّ أن الكتابة كانت هي المركز، والواقع هو الخطوة الثانية ومع تعميق هذا الجانب، أخذوا يؤسسون نصا للحيرة وحيرة للنص ونصا للتجريب".[2]

2. الوضع الاقتصادي والسياسي والاجتماعي وانعكاساته على كتابة الرواية (حضور الواقعية في الرواية الجزائرية):

أ- الثورة التحريرية:

تمثل الثورة التحريرية منعرجًا حاسمًا في حياة الشعب الجزائري، فكانت بدايتها 1 نوفمبر 1954 هي بداية للثأر، وإفراغ المكبوتات والحقد والكره الذي يكّنه الشعب الجزائري للمستعمر الفرنسي نتيجة معاناته من الذل والمهانة والاحتقار ومعاناته من الجهل والفقر، وحرمانه من ممتلكاته، لينعم الغرباء بالكرامة والرخاء، فالثورة هي الوسيلة لإسترجاع كرامته والثأر لأرضه الطيبة، أما بالنسبة للأدب فلم تكف الأقلام عن الكتابة، ولم ينسلخ المبدع الجزائري عن الواقعية، فهي سبيله للكشف عن معاناة المجتمع الجزائري بصمت لفترة طويلة من الزمن، فكان يحتاج إلى تصوير يمتاز بالدقة لمواكبة الثورة " إن الرواية وبصفتها عمل أدبي تمكنت من مواكبة أحداث الثورة الممتدة ما بين 1954-1962 واستفاد منها الروائي الجزائري في تكوين الأعمال الأدبية، سواء في تصوير واقع ومعاناة الشعب، أو في رصد طموحاته، وثورته في وجه المستعمر لأخذ الحرية بعد إدراكه أن ما يؤخذ بالقوة

[1] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، 253.

[2] حفناوي بعلي، الرواية الجزائرية الجديدة، المنحى الملحمي والسرد الأسطوري، فصوص النص الصوفي-دار اليازوري، عمّان، الأردن، 2019، ص07.

لا يسترد إلاّ بالقوة ولم يكتف الأديب بالتصوير الفوتوغرافي فقط وإنّما اعتمد على الإبداع والخلق والخيال".[1]

فكان للثورة التحريرية دور في دفع الكتابة الروائية لممارسة الواقعية واحتوائها الرأي العام " إن الثورة التحريرية قد دفعت بالقصة خطوات إلى الأمام بأن جعلتها تتجه إلى الواقع، تستمد منها مضامينها وموضوعاتها، فتحول محور الارتكاز من التقاليد والحب والمرأة إلى الانسان والنضال والروح الجماعية، وقد مثل هذه المرحلة أدباء أبرزهم، عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار وعثمان سعدي".[2]

لم يتخلف الأديب الجزائري عن المساندة الثورة وما تحمله من أمال وطموحات الشعب الجزائري الذي قرر استرجاع حريته ومحاربة الاستعمار الغاشم، ليرسم لنفسه أفاق مستقبلية جديدة ويتخلص من الذل والمهانة مثل موضوع الثورة التحريرية مادة دسمة ومحل انشغال الكتابة الروائية حتى بعد الاستقلال " لكن صورة الحرب الثورة ظلت تلاحق كل الكتّاب، سواء من باب الحنين، فالإستحضار فالوصف، أو من باب الحنين فالنقمة فالنقد". [3]

من الروايات الواقعية التي كتبت عن الثورة التحريرية، نذكر نموذج للواقعية وهي:

- **رواية "اللاز" للطاهر وطار**: رأينا في هذه الرّواية مميزات خاصة للواقعية تجمع بين الوضع الاجتماعي المزري الذي كان يعاني منه المواطن، وهي تحمل العديد من المشاعر الإنسانية (العاطفة)، والقيم الإنسانية والروابط الدينية والاجتماعية، كما أنها تحمل شعارات الطموح والتطلع لغد أفضل (الثورة والتحدي، الحرية، المساواة، الديمقراطية).

[1] ينظر: أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ط1، 1996، ص86.
[2] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص17.
[3] مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، د ط 2000، ص12.

يسلط الطاهر وطار في روايته "اللاز" الضوء على الجانب المهمش والمظلم في حياة الشعب الجزائري، وتأثر نفسيته بالكبت من واقع القسوة والظلم، في مجموعة من التناقضات (الوفاء، الخيانة) (الجهاد في سبيل الله، ارتكاب المعاصي) (الحب، الكره).

وتكون البداية مع الوضع الاجتماعي، متمثلاً في سوء المعيشة، وصعوبة الحصول على القوت اليومي " يا ابن عمي هذي والله ما هي خبز، أربعون دورو في اليوم، وأربعة عشر فما مفتوحة ....الدقيق بعشرين دورو للكيلو...والزيت بأربعين والصابون بخمسة عشر للقالب، وزد، وزد..."[1]

يعبر القول عن واقع "حمو" وهو أحد شخصيات الرواية، يشتكي لصديقه "قدور" من سوء المعيشة ودخله الضعيف مقابل كثرة عدد أفراد أسرته، والذي يتحول فيما بعد إلى أهم رجال الثورة، بعد ثورته على واقعه المزري، ويستمر الظّاهر وطار في تتبع الوضع الاجتماعي، والذي يُعد أهم عوامل التمرد والثورة على المستعمر الغاشم، يقول " حمو يرى أن الوضع الذي أصبح عليه الناس من فقر، وبؤس، وعري، وجهل، ومرض، وظلم يجبرهم على العمل من أجل التخلص منه، وهذا العمل ليس سوى الثورة، ليس سوى التمرد على الأسياد..."[2]

كذلك عنصر العاطفة كان حاضرًا لأن الطاهر وطار لم يرد تغيب شخصية الانسان بكل عواطفه ومشاعره، وهذا واقع ميّزه به الله عز وجل عن باقي المخلوقات، ليقع اختياره على شخصية قدور وهو يُحب إبنّه جيرانه زينة، وكان دائمًا يتحدث عنها لأمه وصديقه حمو بغرض الزواج، لكن الثورة أبعدته عنها، ورغم حبّه الشّديد لها إلاّ أنه اختار صفوف الجيش الثوري، وهو يقول لصديقه حمو "...لا بد أن أنضم إليكم ...إنني معكم، واحد منكم، إذا خرجت فرنسا، أتزوج زينة، وأشتري الحمام".[3]

[1] الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية اللاز، وزارة الثقافة، مج 01، دط، 2010، ص24.
[2] المرجع نفسه، ص43.
[3] المرجع نفسه، ص44.

مزج الطاهر وطار بين مشاعر الطموح والألم وتمثلت في أمنية قدور بعد خروج فرنسا من الجزائر، لكن الرواية تنتهي غير ذلك، لأن قدور استشهد أما زينة فقد انتحرت بعد حملها من أحد الرجال غصبا، هي نهاية قدور وزينة، نهاية معظم الفئات الشبابية الفئة التي ضحت بحياتها وشبابها وحبها من أجل أن تعيش الجزائر حرة، وفي المقابل قساوة المستعمر الذي سلب الشعب الجزائري أحلامه وآماله.

فلا غور أن تكون هذه الثورة وليدة مشاعر ممتزجة بين الألم والطموح، رغم سياسة التجهيل والفقر التي انتهجتها فرنسا لتغييب الهوية الجزائرية العربية الإسلامية، إلاّ أننا نلمس الوعي والنضج الفكري، عند بعض الشباب الجزائري كما يصوره لنا الكاتب في الرواية " يصبح الحاكم من عندنا.....الشامبيط والخوجة، والقائد، والشرطي منا...نصير فاهمين، نظيفين، جميلين، محترمين كالفرنسيين، لسنا وحدنا نطمح لكل هذا...هناك أيضا المصريون، والتونسيون، والمغاربة، وحتى الكفار أيضا..."[1]

الواضح، أن الثورة لم تكن بمحض الصدفة، وإنّما هي عملية منظمة يقودها شباب واع طموح قادر على التّضحية، والأهم من هذا كلّه، التلاحم وقوة الروابط الاجتماعية، والتي تُعد من أهم أسباب نجاح الثورة التحريرية، فرغم ضعف أسلحتهم وقوتهم أمام الجيش الفرنسي الذي كان يمتلك أحدث الأسلحة وأجهزة الاتصال والتجسس إلاّ أن الثوار كانت قوتهم في اتحادهم، وتحملهم أشد العذاب مقابل المحافظة على أسرار المجاهدين مكان اختبائهم، يقول الطاهر وطار" ما إن أنيرت الأضواء حتى جردوه من الثياب وأوثقوه بأسلاك نحاسية وقذفوا به فوق منضدة خشبية تثبتت على سطحها مسامير حادة وانهمكوا يجلدونه....هذه العملية الأولى، إن لم أعترف أثناءها، تلتها مباشرة العملية الثانية....الغطس في الماء مع الكهرباء..."[2]

[1] الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية اللاز، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص65.

تحمل اللاز كل أنواع العذاب مقابل أن لا يوشي بصديقه قدور وظل يتحمل العذاب، ودمه يتطاير في كل مكان كما يصفه الكاتب " قدور المسكين، أشفق علي من العذاب، فكلف من يخبر الشامبيط بقراره....مسكين قدور، لم ينسني، هذا هو الواجب، هذه هي الروابط....نعم ما إن فاجأتني الدورية حتى فكرت في طريقة إنقاذه".[1]

كما أشار الطاهر وطار إلى مبدأ المساواة والعدل، والتي تعتبر من أهم قواعد الشريعة الإسلامية، وهو نظام إسلامي يضمن حياة طيبة للفرد والمجتمع، كذلك يُعد العدل والمساواة من أهم المبادئ التي جمعت الجيش الثوري، وزادته قوة " إننا هنا لا نحمل رتبا عسكرية، ولا نستعملها كذلك...إنما نقوم بمهام ومسؤوليات، أنا شخصيًا ضد الرتب في الجيش الثوري، لأنها تحدث انفصالاً بين مناضلين لا يربطهم بالكفاح سوى الإيمان المشترك بتحرير الوطن، وتعديل الحياة..."[2].

من المؤكد أن ذهنية الطاهر وطار المثقفة الواعية بالأوضاع الوطنية الاجتماعية، هي ذهنية واعية بالأنظمة الحاكمة التي تعتمد مبادئ لإرساء السلم والمساواة، وتُعد الديمقراطية الحقيقية من أهم الأنظمة التي تتكفل بحماية أفراد المجتمع وتعطي لهم الحق في اختيار الحاكم أو الرئيس الذي يتولى شؤون الوطن، وذلك طبقا لقانون الحق في الإنتخاب الذي يسمح لكل فرد بالتعبير عن رأيه والإدلاء بصوته بكل صدق وشفافية، وهو ما نوّه إليه الكاتب " هذه النواة ينبغي أن ترتوي من الديمقراطية منذ الآن، تمارسها لتحترمها غدًا، لتحارب بها كل ما إقتضى الأمر كل (نابليون) وكل (فرانكو)، وكل بيسمارك) ولتقول لريتشارد الثالث حسنا لقد صعدت العرش ملكًا لكن لا بد من إجراء الانتخابات نعم".[3]

يهاجم الطاهر وطار الطبقية، والأنظمة الفاسدة التي تستغل الضعفاء والفقراء، ليضعوا المجد والكرامة والقوة لأنفسهم، وكأنها ثورة أخرى تدعو إلى المساواة بين كل أفراد المجتمع " في الحياة نوعان من

[1] الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية اللاز، ص74.
[2] المرجع نفسه، ص130.
[3] المرجع نفسه، ص145.

الناس، نوع يعرق مثلك ومثل كل العمال والعاطلين، ونوع يستفيد من هذا العرق....وما لم يتحطم النوع الثاني، فإن عرق الإنسانية يظل يسيل هدرًا، مصلحة كل نوع تتعارض مع مصلحة النوع الآخر".[1]

ينادي الطاهر وطار بالاشتراكية، التي تحد من سيلان عرق الإنسانية هدرًا، أما النوع الثاني الذي يقصده بالتحطيم هو النظام الرأسمالي الذي يُقسم المجتمع إلى طبقتين، الأغنياء والفقراء، وحتى نتخلص من هذه الطبقية، التي تخدم مصلحة الأغنياء، وهي تمثل مصدر الظلم والاستغلال لطبقة الفقراء، لذلك فسقوط الطبقة الثانية يؤدي حتمًا إلى تحقيق العدل والمساواة في المجتمعات.

يحاول الطاهر وطار التحرك في كل جوانب الحياة، مبرزًا فجواتها، معللاً أسباب ضعف وتقهقر المجتمعات، محاولا بذلك الخروج بأبسط الحلول وتوعية الإنسان الجزائري.

يتحدث الكاتب بكثير من الجرأة عن واقع مسكوت عنه، وهو وجود نوعين من الناس في المجتمع الجزائري، النوع الأول، وهم المخلصين للوطن وتمثلوا في الثوار والشعب المتضامن مع الثورة للذين مثلهم بالقرية المتعاونة معهم، بكل وفاء وإخلاص، أما النوع الثاني، فهم الخائنين، أو الحرك، الذين يتعاونون مع فرنسا من أجل تحسين وضعيتهم الاجتماعية، فالطّاهر وطار في هذه الرواية يختار نموذج قاس عن هذا النوع من الخيانة، وهو يسرد واقع بعطوش، الذي يتعاون مع قائد القوات الفرنسية ضد قريته مقابل الرفع من رتبته، والتحسين من وضعيته وللحصول على امتيازات من قبل القائد الفرنسي، ومن أجل هذا الامتياز وقع في أكبر المحرمات بالإضافة إلى خيانة وطنه ودينه وحتى نفسه، وهو يلبي طلب القائد الفرنسي المتمثل في اغتصاب خالته حيزية، أم قدور أحد الثوار الذي أحدث ضجة في صفوف الفرنسيين، ليعود الضابط ويسخر من بعطوش الذي اعتدى على خالته، ودينه " أردف

[1] الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية اللاز، ص88.

الضابط ثم التفت إلى من معه ليسليهم بقصة بعطوش مع خالته....يقينًا أن مضاجعة المحرّمات ألذ شيء على الإطلاق".[1]

رغم أن هذه الحادثة لم تكن أبدًا لصالح الفرنسيين، لأن بعطوش بعد كل ما قام به قتل خالته، وظل يُعاني من اضطرابات نفسية كبيرة أزعجته وأدخلته في اكتئاب لم يعرف الخروج منه، ولم تستقر حالته إلاّ بعدما قام بأكبر هجوم على القاعدة الفرنسية التي كانت تقطن بالقرية وقام بتفجيرها تمامًا، وقتل الضابط ليتخلص من صور الذعر والاشمئزاز التي لم يستطع التخلص منها، إلاّ بعد الثأر لنفسه من فرنسا.

سنحاول أن نتصور لماذا اختار الطاهر وطار هذا النموذج إن لم يكن حقيقي، فهذا النموذج يمثل بشاعة وفضاعة المستعمر الفرنسي، الذي حاول وبجهد كبير طمس معالم الشخصية الجزائرية، وتخريب هويتها، بل والأهم من هذا هو محاربة الديانة الإسلامية، وهذا ما يبرر طلب القائد الفرنسي من بعطوش شرب الخمر، ومضاجعة خالته والتي تعتبر من المحرمات التي نهانا الله عنها، ووعده بالرفع من مكانته والتحسين من ظروفه لم يكن إلاّ أمر شكلي مضمونه الاحتقار والذل والمهانة، وهذا لا يعني البراءة التّامة لبعطوش، فهو يمثل نموذج للشّباب الطّائش، وفئة الحرك في المجمع الجزائري الذين سولت لهم أنفسهم خيانة الوطن والدين من أجل الحصول على الرتب مقابل خيانة الوطن.

سنعرج في نهاية هذه الدّراسة إلى معنى اللاز، وهو يمثل الشّخصية الرئيسية وعنوان الرواية، وسنحاول البحث عن المعنى من الرواية، من خلال معنى اللاز "حتى اسمك لا يحمل معنى محدود....في القديم كان يطلق على الجزء الأدنى من العملة النقدية والآن يطلق على العدد المفرد في أوراق اللعب، وبينما هو في الحجري يمثل أدنى رقم، الرقم الأول في العدد مجاورًا للبياض، يمثل في

[1] الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية اللاز، ص153.

البيلوط الرقم الأعلى.....الوحيد في البيلوط الذي يحتفظ بقدميه مهما تغير اللون المنتخب، المعنى المجازي للاز هو البطل في غير لغة قومه، أما عندهم فإنه اللقيط أو أعور يتشاءم منه"[1]

اختلفت معاني ودلالات اللاز من الشيء الجميل والحسن والقبيح والرفيع الشأن الوضيع، كذلك في هذه الرواية الواقعية، والتي تسرد واقع المجتمع الجزائري خلال فترة الثورة التحريرية، يختلف وعي أفراد المجتمع فمنهم من ضحوا واستشهدوا ليعيش جيلٌ آخر بكرامة وحرية، وهناك من طغت عليهم الأنانية وحب النفس، فلم ينالوا من الدنيا إلاّ غضب الله.

المعروف أن المجتمع الجزائري في فترة الاستعمار كان يعاني من الجهل وكل ما يملكه في رصيده المعرفي هو عبارة عن أمثال شعبية مأثورة، تحمل حكمه وصفاء مخيلة الفكر البشري، وقد استعان الطاهر وطار بعض منها لإضفاء خصائص الواقعية على روايته، نذكر منها:

المثل الشعبي	الصفحة	المعنى منه
مذبوح للعيد وإلا لعاشوراء	**ص95**	يعني هذا أن المصير واحد سواء عجله أو أجله
كي تجي تجيبها شعرة وكي تروح تقطع السلاسل	**ص95**	سهل أن نتعلم الأشياء، وصعب أن نتخلص منها، ويطلق هذا المثل خاصة على تعلم العادات السيئة
دعاوي الوالدين تنفذ في الضناية	**ص 66**	ما يرتكبه الوالدين من أخطاء في الحياة يرثه الأولاد
جنتهم الدنيا وجنتنا الآخرة	**ص 38**	هم يسعدون في الدنيا، ونحن نسعد في الآخرة
ما يبقى في الواد غير حجارة	**ص222**	لا تدوم إلاّ الحقيقة

[1] الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية اللاز، ص106.

- **رواية (زهور الأزمة المتوحشة) الجيلالي خلاص:**

وهي رواية واقعية، يُطل من خلالها الروائي على واقع المجتمع الجزائري بمنظار الحقيقة، فالرواية ترمز إلى اختلاف شرائح وفئات المجتمع في فترة الاستعمار تحديدًا فترة الثلاثينيات من القرن العشرين، والجدير بالذكر هو الأسلوب الرفيع والراقي لحبك الأحداث، فيبدو جيلالي خلاص متمكنًا مسيطرًا على طريقته في سرد الأحداث، والتي تشد انتباه القارئ وتثيره لدرجة التّمسك بفعل القراءة من البداية حتى نهاية الرواية وذلك لما تحمله من قيم إنسانية، أخلاقية، دينية، كحب أرض الوطن، حب الجهاد من أجل الحرية، الحب العذري العفيف (لغاية بناء أسرة إسلامية سعيدة) طاعة الوالدين.

تُظهر تجربة جيلالي خلاص الروائية مؤشر حقيق لنجاح كتابة الرواية الواقعية في الجزائر وتوفقها في مسارها، بما تفرزه من قيم نفعية للأدب فالرواية تمثل نموذج للشباب الجزائري الصّالح في المجتمع، وتبعث على التحلي بروح المسؤولية، وهذا ما سنكتشفه في هذه الدّراسة، كما أن الرواية تحمل بعدًا جماليًا، يتولد من خلال تفاعل القارئ مع النص الروائي.

تدور أحداث الرواية عموما حول بداية الثورة التحريرية المجيدة إلاّ أن الكاتب حدّد فترة أحداث الرواية إلى ما قبل الثورة ليبين وضع المجتمع الجزائري آنذاك.

بطل رواية زهور الأزمنة المتوحشة هو الحاج قويدر بن سوكة، وقد اختار الكاتب مواصفات هذه الشخصية بدقة، لأنّها الشخصية الرئيسية فالحاج قويدر له زوجتين (بنت بن صفية، وفاطمة) وله ستة أولاد وهو من أغنياء البلدة ويتمتع بالسلطة والحكمة في التعامل مع الأمور، من أهم العبارات التي اشتهر بها في الرواية " الرومي لازم يروح"[1]، وكان شديد التعلق بإبنه الصغير عبد الله، وهو الوحيد المتعلم بين إخوته، لذلك كان يعلق عليه آمالا كبيرة، وهذا ما تدل عليه الوصية التي تركها لعبد الله قبل ذهابه إلى الحج " إن حدث وتوفيت في الحج أوصيك أن تنخرط أنت واخوتك في حزب

[1] جيلالي خلاص، رواية زهور الأزمنة المتوحشة، وزارة الثقافة، دط، 2008، ص16.

الشعب...إني أرى أن حزب الشعب الجزائري هو الحزب الوحيد القادر على اشعال الثورة التحريرية الكبرى لفك بلدنا من برائن الاستعمار الغاشم".[1]

وما يثبت قوة هذه الشخصية التحدث بضمير المتكلم ووجهة نظره التي يراها قاعدة أو قرارات لا يمكن التراجع عنها، وهو ضرورة الثورة من أجل التّخلص من الاستعمار ويرى أن حزب الشعب هو السبيل الوحيد لتحقيق الحرية.

اختار الروائي نموذج واقعي لعائلة جزائرية، محترمة، محافظة على القيم الإسلامية، وخاصة في الالتزام بطاعة الوالدين " فأبناؤه يعرفونه جيدًا وإلاّ اعتبرهم عاقين".[2] وامتثالهم لأوامر والدهم كان من أهم أولوياتهم ما تعكس تلاحم الإخوة والأسرة عمومًا.

كذلك أدمج جيلالي خلاص في روايته العاطفة، وأخذ نموذج للحب العذري (العفيف)، الذي مثله كل من فاطمة بنت الحاج قويدر بن سوكة وسليمان أحد العمال يشتغل حلاب عند أبيها، لقيت هذه العلاقة في البداية رفضا عند الحاج بن سوكة وذلك للاختلاف الطبقي بين فاطمة وسليمان، أتت بطرده من الشغل، ورحل إلى دوار منطقة أخرى، وظل بعيدًا على فاطمة إلاّ أن حبها العفيف لم ينتهي وبقي كل واحد منهما يفكر في الآخر، إلى أن حدث التغيير المفاجئ بعد عودته من الحج، وتغيير معاملته من الخشونة إلى الليونة، وبداية تقبل فكرة مصاهرة سليمان بعد إدراكه وتيقنه من حب الشاب لإبنته، مع علمه أنه شاب مناسب ومحترم إلا أن الفقر هو العيب الذي يرافقه، فقبل به أخيرًا وزوجه من ابنته وضمه إلى أبنائه كواحد يعمل معهم في الأرض.

أما النموذج الثاني فهو حب عبد الله أعز أولاد الحاج قويدر بن سوكة لأم الخير وهي شابة جميلة، كما وصفها الراوي، إلاّ أنها كانت ترعى الغنم، فكان حبهما صادق مليئًا بالألم والمخاوف من رأي الحاج بن سوكة في العلاقة علمًا أن الغرض الوحيد من هذه العلاقة كان هو الزواج، والتفكير في

[1] الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية اللاز، ص16.
[2] المرجع نفسه، ص12.

الخطوبة كأول نية في بداية علاقة يعززها الرابط الإسلامي " فكر عبد الله في الأمر طويلاً ثم إهتدى إلى شيء مهم سيحدث أمه بنت بن صفية، وبدورها هي الأخرى ستعرض الأمر على الحاج قويدر بن سوكة إنه الحل الوحيد، فما دام أبوه قد قبل زواج فاطمة من سليمان الفقير، لا بد أن يقبل زواجه بأم الخير".[1]

تعوّد أبناء الحاج قويدر بن سوكة على المبادئ والقيم الأساسية للعائلة مع أن والدهم كان شديد الاهتمام بأمورهم، وكان دائمًا يحاول تخليصهم من أعباء الحياة خاصة وأنه كان يتمتع بدرجة من النضج والوعي إضافة إلى الحالة الميسورة، وعلاقاته الجيدة مع أهم رجال المنطقة ورجال السياسة.

صوّر الروائي كل جوانب الحياة الواقعية، من غير أن يجردها من التّشوهات التي لحقت حقًّا بالواقع الجزائري، هذا الواقع الذي أنهك الأديب، تمثل الرواية واقع الشعب الجزائري في فترة الاستعمار، وهي حقيقة لا يمكن تجاهلها، خاصة أن العديد من الجزائريين حرموا من تعلم اللغة العربية، لغة القرآن الكريم، إلاّ القليل منهم، وقد أشار إلى هذا الوضع من خلال شخصية عبد الله ابن الحاج بن سوكة، وهو الوحيد المتعلم والمثقف بين اخوته " وفجأة تفطّن الحاج قويدر إلى أبناءه الآخرين يكادون ألا يفهموا حديثه بالفصحى مع عبد الله...ما كمش فاهمين مليح؟....أمبعد عبد الله يفهمكم".[2]

حاول جيلالي خلاص ابراز الصفات الحميدة التي يتميز بها الشعب الجزائري من خلال شخصية الحاج قويدر بن سوكة، ولم تخلو شخصيته من الكرم وفعل الخير مع أهل بلدته، خاصة بعدما عاد من الحج، الذي غيّر كثيرًا من طباعه، وكان أهم ما فعله هو حفر بئر على الطريق العمومي "كان الحاج قويدر بن سوكة قد قرّر حفر بئر يشرب منها الزائر والطائر ولا رجعة أو مناقشة في قرارات الشيخ الحاج".[3]

[1] جيلالي خلاص، رواية زهور الأزمنة المتوحشة، ص102.
[2] المرجع نفسه، ص12.
[3] المرجع نفسه، ص56.

لم تفاجأنا النهاية المؤلمة لأحداث الرواية، وذلك لسببين، الأول هو دلالة العنوان التي تحيل إلى المتن، أمّا السبب الثاني هو الفترة التي اختارها كزمن للأحداث، ليبدأ بسرد أحداث مقتضبة عن تجنيد الفرنسيين للجزائريين للحرب العالمية الثانية ومحاربة ألمانيا للقضاء على النازية، فطلبت السلطات الفرنسية أولا الحاج بن سوكة للتجنيد، إلاّ أن موقفه تمثل في الرفض التام لتجنيد أبنائه، ويطلب منهم الصعود إلى الجبل " غي النصارى ما تلبسوش كسوتهم....شوفوا لرواحكم مكان في الجبل اتخبوا فيه ريسانكم..."[1] وبالفعل امتثلوا لأمر أبيهم وصعدوا إلى الجبل، إلاّ أن الفرنسيين أصروا على مجيئهم ثم سجنوا الحاج قويدر كعقاب لعدم حضور أبنائه.

تتطور الأحداث بعودة محمد الصغير وعبد الله بغرض الحصول على المؤونة، وعندما يعلمان ما حصل لوالدهما، يقرر عبد الله الذهاب إلى المحامي للدفاع عن والده، وفي نفس المكان داهمته السلطات الفرنسية وطلبت منه التوقف، لكن عبد الله هرب، ما كان سببا في إطلاق الرصاص عليه وما أدى إلى وفاته، التي كان لها أثر كبير على والده، أدى إلى تفجير قرحة دموية في معدته، لكن إصراره على بقاء أولاده في الجبل لازمه حتى وفاته.

انتهت الرواية، إلاّ أنّها ولّدت عدة تأويلات لبداية جديدة تتحدى الزمان والمكان، وتنتقل إلى فضاء آخر، يحيل إلى الانفتاح مملوء بالتّحديات للشعور أكثر بفعل الثورة والانتقام من فرنسا، وكان هذا الفضاء هو الجبل، الذي اختارته أم الخير زوجة عبد الله للانتقام لموت زوجها.

توحي نهاية الرواية زهور الأزمنة المتوحشة ببداية جديد، وزمن جديد وهو زمن الثورة الذي خصّص له فضاء الجبل " وعليه فإن تحليل الفضاء الروائي هو الذي يسمح بإدراك الدلالة الشاملة للعمل في كليته، حتى وإن كان التحليل ليس بمقدوره ادعاء تفسير جميع أسرار النص أو كشف مختلف مظاهره".[2] وإن كان أشار إلى الجبل باعتباره فضاءا لبداية جديدة، محملاً بالقيم الإنسانية، يشترك فيه

[1] جيلالي خلاص، رواية زهور الأزمنة المتوحشة، ص117.

[2] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، دط، دت، ص31.

الرجل والمرأة للتضحية من أجل الحرية، فالوجود النسوي في الجبل هو علامة على شدة تلاحم الشعب الجزائري في قضية الوطن، وكذلك " يحيل جيلالي خلاص في روايته زهور الأزمنة المتوحشة إلى خطابات تاريخية سابقة تستدعيها من مرحلة الحركة الوطنية، كما تعمل الرواية على تفكيك الشرائح الاجتماعية المصاحبة لتلك المرحلة، ويسقطها على الواقع الراهن، مرحلة التعددية السياسية والأزمنة السياسية في مطلع التسعينيات من القرن الماضي".[1]

ب- الثورة الاشتراكية:

حققت الثورة الزراعية سنة 1976 عدّة إنجازات، ومع العلم أن الثورة مست الجانب الزراعي والصناعي، إلاّ أن تأكيدها كذلك كان على الجانب الثقافي، والذي تم في إطاره التأكيد على الهوية الوطنية الجزائرية والبحث عن الذات، وتشجيع التعليم، لتنعكس كل هذه المعطيات إيجابيًا في تطوير الأدب والرفع من مستوى الكتابة في الجزائر.[2]

في خضم التغييرات التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال، وتمثلت في رغبة الحكومة في إرساء مبدأ المساواة والعدالة الاجتماعية، والتخلي رسميا على النظام الطبقي، فلجأت إلى الثورة الزراعية كوسيلة للقضاء على الطبقية، وكذلك على النزوح من الريف إلى المدن الصناعية الكبرى، مما أدى إلى اختلال في التوزيع السكاني، والغنى الفاحش مقابل الفقر الشديد، فكانت وسيلتها في تحقيق هذه الغاية، هو تفكيك الملكيات الكبرى وتوزيعها على الشعب لاستغلالها والاستفادة منها، هذا واقع عاشته الجزائر بعد الاستقلال، وكان حاضرًا في الرواية الجزائرية، وهو ما يصوره الطاهر وطار في روايته الزلزال.

- **رواية بو الأرواح للطاهر وطار:**

اتخذ الطاهر وطار نموذج عن الطبقة الغنية التي كانت ترفض هذا القرار، وقد مثلها: بـ بو" الأرواح"، أما اختياره عنوان الزلزال، فربّما أراد به الكاتب ما يُصاحب الزلزال من تصدعات وانهيارات " من بين

[1] حنفاوي بعلي، الرواية الجزائرية الجديدة، ص296.

[2] ينظر: حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية، دار الغرب، وهران-الجزائر، د ط، د ت، ص110.

معاني "الزلزال" عنوان الرواية، زلزال في الإقطاع، وشبه الاقطاع، وتصدع البنية الاجتماعية مع مشروع الثورة الزراعية، كما أن من بين معانيه أيضًا ذلك الإحساس بالزلزال الذي يرافق ذهن بطل الرواية من البداية حتى النهاية".[1]

تبدأ أحداث الرواية في رحلة بو الأرواح من العاصمة إلى المدينة قسنطينة بحثًا عن أقاربه، وذلك بغرض توزيع أراضيه ملكياته عليهم شرط أن يعيدوها له فيما بعد، وذلك خوفًا من قرار الحكومة " ...نعم، قرب أذنك المسألة سر، ولا يعلم بها إلاّ القليل النادر، اسمع سيسطون على أرزاق الناس ! ....هناك مشروع إلحادي خطير، يهيأ في الخفاء ....ينتزعون الأراضي من أصحابها ...يؤمنونها...تصور الحقد، الحسد..."[2]

يتبين من خلال هذا رفض الطبقة الغنية التي تحوز على ملكيات كبرى قرار الحكومة وتعتبره مشروع إلحادي خطير، تقوم به الحكومة لأنها تحقد وتحسد الأغنياء، فلم يجد بو الأرواح طريقة للهروب من الحكومة إلاّ الذّهاب إلى قسنطينة بحثًا عن أقاربه لتنفيذ مشروعه " علي أولاً أن أعثر على أقارب فلم أر أحد منهم منذ الحرب تقريبًا ....علي ثانيًا أن أقنعهم بضرورة مساعدتي على تنفيذ المشروع....علي ثالثًا، وهذا هام جدًا، أن أنفذ المشروع في أسرع وقت ممكن"[3]

إلاّ أن شخصية بو الأرواح والتي تمثل الطبقة العليا الغنية في المجتمع، تعتريها جملة من التناقضات، ويتضح ذلك من خلال قوله مع العلم أن بو الأرواح ليس لديه أبناء "....ليس لي أبناء مع الأسف.. المسألة ليست بالسهولة التي تظن"[4] أما عن مصدر هذه الممتلكات التي بحوزته " المسألة أعقد بعض

[1] مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، دط، 2000، ص29.
[2] الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، مج 01، ط3، 1980، ص243.
[3] المرجع نفسه، ص244.
[4] المرجع نفسه، ص244.

الشيء، انها مرتبطة بكمية الأرض عندي، ما يزيد عن ثلاثة آلاف هكتار....شيء ورثته، وشيء اشتريته، أو تنازل لي عنه الورثة".[1]

أما عند تاريخه، وطريقة حصوله على كل تلك الملكيات الكبرى، تُظهر، تناقضات حول شخصيته وواقعه" دخل الفرنسيين المنطقة قتلوا كل قادر على حمل السلاح، وحبلوا النساء، وعلقوا لأبي النياشين، وأعلنوه زعيمًا وأعطوه أرضًا كبيرة، كل الأرض"[2]، كذلك يقول " يا بني عائلة بو الأرواح عظيمة بالجاه والمال، لكن بقيت فيها خدشة: لقد نقصها العلم، التفقه في الدين واللغة وغير ذلك".[3]

بينما يتحدث بالأرواح عن بطولة وعظمة عائلة بو الأرواح، وعن المجد الذي يحمله جده وأبيه، تظهر مجموعة من التناقضات، حين يتذكر موت زوجته عائشة التي تزوجها وهي في التاسعة من عمرها، بينما هو في الخامسة عشر من عمره، لم تدم فترة زواجهما طويلاً، حيث أرسله والده إلى الزيتونة للتعلم، وبعد فترة يعود، ليتفاجأ بأمر وفاة زوجته لكنه يتفاجأ أكثر مما أخبرته به زوجة أبيه الصغرى " أبوك قتلها، خنق أنفاسها....ترك زوجاته الأربع، وطلبها لغسل قدميه، ....انفرد بها...في صباح الغد وجدناها ميتة.....بكيناها ودفناها دون أن نغسلها".[4] وقوله " زوجة أبي الصغرى كانت في السادسة عشر...راودتني عن نفسها، مانعت ومانعت ثم انسقت معها".[5]

يتظاهر بو الأرواح بالوقار والعلم والرفعة والسيادة، غير أن حقيقته سيئة وبصمات العار تلاحق اسم بو الأرواح، فلم يستطع التخلص من مشاعر الزلزال، الذي ظلَّ يصاحبه منذ بداية الرواية حتى نهايتها، والحقيقة أن الأرض التي يتفاخر بامتلاكها، ويرفض قرار الحكومة التي تريد انتزاعها منه هي في

[1] الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية الزلزال، ص244.
[2] المرجع نفسه، ص362.
[3] المرجع نفسه، ص 363.
[4] المرجع نفسه، ص364.
[5] المرجع نفسه، ص 364.

الواقع ليست شرعية، لأن السلطات الفرنسية هي التي ملكت جده هذه الأرض وأعلنته زعيمًا للمنطقة، بحيث اختار الطّاهر وطار هذا النموذج للإشارة إلى النظام القائم آنذاك.

لم تفارق التناقضات شخصية بو الأرواح في كل أجزاء الرواية، ورسمت معالم هذه التناقضات، بعض الحوارات الخارجية (مع بعض الشخصيات الثانوية)، وقد خصّص لها حيز ضيق جدًا، وأخرى داخلية، تمثلت في حوار بو الأرواح مع نفسه، وسرد بعض ذكرياته، وتعتبر هذه الشخصية بكل تناقضاتها الحامل الأساسي للرواية، وجوهرها هو معنى رواية الزلزال التي تصور وبكل واقعية ذهنية هذه الطبقة، مع التركيز على طريقة حصولها على الملكيات الكبرى " كان أبي شديد الحساسية لجزائريته، مع أنه كان لا يرى باقي الجزائريين إلاّ خدمًا وعبيدًا، وأحجار واد لا تصلح إلا أن نمر فوقها"[1]

سلك بو الأرواح طريق والده، وهو يحاول تقديم مصلحته والرفع من شأنه، غير أن حقيقته عكس ذلك " قرأنا العلم في الريف، وجالسنا العلماء وكافحنا مع الشيخ بن باديس، تغمده الله برحمته الواسعة وتفقهنا في المذاهب الأربعة، ولم نعثر على هذا المنكر "[2] غير أن قوله هذا عن مجالسته للفقهاء والصالحين، أمثال الشيخ بن باديس، يتناقض مع قوله: " في الحق كان غريبًا عنا".[3]

شخصية بو الأرواح منذ أن حلّت بقسنطينة وهي ترى الزلزال وتنادي به، تتذمر من التغيير الذي لحق بالمدينة، التي يرى أنّها كانت مركز للعلم والثقافة والبشوات والأغوات، لكن ما لحق بها من تغيير جعل أعلاها سافلها، وعمت الفوضى، وكثر عدد السكان (نزوح أهل الريف إلى المدينة) وانتشر الفجور والفسق والسرقة، يقول " ضاقت المدينة يا ربي سيدي ضاقت، خمسمائة ألف ساكن، عوض مائة وخمسين ألفًا في عهد الاستعمار ....تركوا بواديهم وقراهم واقتحموا المدينة، يملأونها حتى لم يبق فيها متنفس حتى الهواء إمتصوه".[4]

[1] الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية الزلزال، ص265.
[2] المرجع نفسه، ص228.
[3] المرجع نفسه، ص 232.
[4] المرجع نفسه، ص229

لتمتزج أهاته بالتألم على ماضي هذه المدينة " لا الحق الحق، المدينة انقلبت رأسا على عقب، زمن الفرنسيين كانت هادئة بشكل ملفت للنظر....وتتألق الأنوار وتنطق العطور من الغادات الأوروبيات والإسرائيليات اللائي يملأن الشوارع كالحوريات بهجة وحبورًا".[1]

يُجبذ بو الأرواح وضعية مدينة قسنطينة وحال شوارعها في عهد الاستعمار وكأنه يشعر بالحنين إلى ذلك الزمن عندما يتحدث عن الشوارع الهادئة وأنوار الطرقات، والعطور التي تنبعث من الأوروبيات والاسرائيليات حتى أنه يسهب في ذكر محاسنهم ويشبههم بالحوريات، والحوريات لا توجد إلاّ في الجنة.

أحسّ بو الأرواح بالزلزال منذ أن حلّ بمدينة قسنطينة، التي ذهب إليها في مهمة استثنائية مستعجلة، بحثًا عن أقاربه، وبحثًا عن مصالحه، وفاجأه وضع قسنطينة، الذي أصبح يهدّد طبقته الاجتماعية، فكان يشعر بالزلزال تارة وأخرى يطلبه حتى تتحسن الأوضاع، ويبقى في مرتبته، ومع تظاهر بو الأرواح بالدّين وبالأخلاق، إلاّ أنه كان يستعين بالأولياء الصّالحين " وعدتك كبيرة يا سيدي راشد فقلوبهم ملأى بالحقد، والنصح لا يفيدهم، فرؤوسهم محشوة بالغرور هناك سوى حلين: نار فتنة تأكلهم، زلزال عظيم يأتي على الرّعاع الذين يفكرون في منحهم أرضنا".[2]

يواصل بو الأرواح البحث عن أقاربه في عدة مناطق من مدينة قسنطينة، باب القنطرة، سيدي مسيد، سيدي راشد، مجاز الغنم، جسر المصعد، جسر الشياطين، جسر الهواء، لكن لا يجد أحدًا منهم " يا سيدي راشد يا ولي الله، قضيت تسع ساعات في الطريق قادمًا من العاصمة في هذا الحر...لا أخفي عنك فأنت تعلم ما في النفوس، جئت أقطع الطريق بين الحكومة وبين أراضي بتسجيلها على أقاربي....لكن يا سيدي راشد لم أعثر عن أحد منهم".[3]

[1] الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية الزلزال، ص 227.
[2] المرجع نفسه، ص328.
[3] المرجع نفسه، ص 327.

شخصية بو الأرواح تبدوا مجموعة من الصراعات النفسية، تميزت بالتناقض فكان شكلها: مدير بالثانوية، أنيق، متدين، مثقف، محب لوطنه، من رجال الإصلاح، المحاربة عن الدين، لكن باطنه مظلم ونفسيته مريضة، يُحب السلطة، التملك، الاحتقار للآخرين، غير ملتزم بالدين الإسلامي، يتضرع بالدعاء للأولياء الصالحين، ويرى بأنهم يعلمون ما في الأنفس ولا تخفى عنهم خافية، يقدم مصلحته عن مصلحة الآخرين" يا سيدي راشد يا ربي الفتنة والزلزال والوباء، ولا تذر لهم باقية، واغفر لي ولأبي بو الأرواح"[1].

كانت نهاية بو الأرواح على جسر الهواء بعد الضغط النفسي الذي كان يعاني منه، فلم يعثر عل على أحد من أقاربه ليسلمه أرضه كما أن سيدي راشدكم لم يستجب له وامتزج خياله بالأفكار بين ماضية الأسود وحاضره الذي يريد الهروب منه، فكان جسر الهواء المنفذ الوحيد له، محاولاً الانتحار، غير أن الشرطة لحقته وأمسكت به قبل أن يهوي في النهر، لتنتهي الرواية بانتهاء رحلة بو الأرواح وفشله في المهمة التي جاء من أجلها إلى مدينة قسنطينة، ومحاولته الانتحار في جسر الهواء تحيل إلى اختلال هذه الطبقة، وفشلها في الصمود " ورمز هذه النهاية واضح، ففي جنون عبد المجيد بو الأرواح ومحاولته الانتحار تعبيرًا عن تصدع طبقة القطاع وتزلزل كيان أفرادها مع مجيء مشروع الثورة الزراعية".[2] ليحل محلها العدل والمساواة بين أفراد المجتمع والقضاء على الفقر والجهل والنزوح الريفي إلى المدن.

أما الأطفال الذين كانوا يحيطون بالجسر " أطفال المدينة كلهم يجتمعون عند مدخلي الجسر ابن باديس أيضا معهم، يبغون أرضي، يريدون انتزاع أرضي مني لا لا اذهبوا إلى أوروبا".[3]

أما الأطفال فهم رمز للمستقبل الأجيال القادمة التي تستفيد من سقوط الإقطاعية وابن باديس هو شاهد على تاريخ الجزائر برجالها العظماء.

[1] الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية الزلزال، ص 386.

[2] مصطفى قاسمي، دراسات في الرواية الجزائرية، ص47.

[3] الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية الزلزال، ص402.

ج- العشرية السوداء:

العشرية السوداء هي مرحلة من مراحل العنف في الجزائر، انعكست سلبيًا على نفسية الشعب خلال فترة الإرهاب " أدت ظاهرة الإرهاب والعنف إلى إدخال الجزائر في مرحلة تاريخية مختلفة جذريًا عن كل المراحل التي عرفتها منذ الاستعمار، فلقد صارت الجزائر رمز الموت، الدّمار، الانهيار ورمز الإخفاق الكلي، وفناء الإنسان الجزائر فناء بطيئًا"[1]

في الحقيقة مهما خطّ القلم من كلمات وعبارات إلاّ أنه لا يستطيع أن يعطي تلك الفترة حقها، لأن الذي يعيش الأحداث يختلف تمامًا عن الذي يكتب عنها، لأن العنف الإرهابي لم يقّل فظاعة ووحشية عن الاستعمار الفرنسي " فالإرهاب لم يكن بالحدث البسيط في حياة المجتمع الجزائري ولا نستطيع مهما وصفناها من التمكّن في أن نقيس درجة وحشيته وفظاعته أو معرفة الجرائم التي ارتكبها أو أن نقيس درجة خطورته فقد ارتكب جرائم عديدة فاق وقعها الثورة التحريرية، وفرض على الكاتب الانشغال به ومعاناته من الأرق الليلي وتسجيله".[2]

لقد عاش الشعب الجزائري خلال فترة العشرية السوداء أزمة حقيقية انعكست سلبيًا على كل ميادين الحياة، وأصبحت رمز للموت المفاجئ خاصة أن الإرهاب لم تكن لهم خصائص تميزهم، فالثورة التحريرية بين الشعب الجزائري وفرنسا واضحة المعالم، وأهدافها واضحة، أما العشرية السوداء هي حرب من نوع آخر، وهي تُمثل أزمة عاشتها الجزائر، ولا نريد الخوض في التفاصيل أكثر، لأن ما يهمنا في هذه الدّراسة هو مصير الرّواية الجزائرية وتطوراتها خلال هذه الفترة.

لم يتخلف الروائي الجزائري عن مهمته في احتواء الأزمة بأساليبه الإبداعية " لقد شغلت الأزمة التي كانت بدايتها نهاية الثمانينات الكثير من السياسيين والمثقفين المبدعين الإعلاميين محليًا ودوليًا،

[1] الشريف حبيلة، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، الرواية والعنف، أربد-عالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، ط1، 2010، ص01.

[2] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص88.

اختصارًا شغلت العام قبل الخاص بعدما تسللت في العديد من الكتابات، حيث أخرجت لنا دور النشر داخل الجزائر وخارجها عناوين عدة تبحث في دقائق هذه الأزمة".[1]

كتبت عدة روايات جزائرية تستحضر هذه الفترة بلغة الموت " وهي لغة الموت المفاجئ أو المقصود هذه الظاهرة شكلت في الأغلب مرجعية الخطاب الروائي الجزائري خلال فترة التسعينات أو ما اصطلح عليه بالعشرية السوداء".[2]

تحدثت الروايات الجزائرية عن العشرية السوداء بلغة جريئة حادة، تتحدى مقومات البناء الروائي، الذي أصبح عاجزًا في استيعاب العنف، خاصة وأن المعنى المضموني لا يمكن إدراكه إلا من طرف الذات الواعية بمشاهد العنف في الجزائر خلال تلك الفترة، والتي لا يمكن تصور بشاعتها.

- **رواية دم الغزال لمرزاق بقطاش:**

تمثل رواية دم الغزال لمرزاق بقطاش ظاهرة الإرهاب والعنف في الجزائر، حيث قسم الرواية إلى ثلاثة أجزاء، كلّها تستحضر الخوف والغدر والموت، الأولى بعنوان " وما قتلوه وما صلبوه" ويروي في هذا الجزء الغدر بالرئيس الراحل محمد بوضياف ووفاته، وهو يسرد بضمير المتكلم " أنا مرزاق بقطاش من بين المشيعين، الظروف السياسية شاءت أن أكون واحد منهم مع أنني لست بالسياسي".[3]

أما الجزء الثاني فقد خصّصه كذلك لشخصية تتصارع مع فكرة الموت، بعنوان منطقة الأنبياء، حيث تصاب الشخصية بورم السرطان في المخ من الجهة اليسرى، ومع أنه أجرى عملية جراحية ناجحة لاستئصال الورم، إلاّ أن فكرة الموت ظلت تطارده في ذهنه، ولم يستطع الرجوع إلى الحياة الطبيعية وبقي حبيس غرفته المقابلة لمقبرة، بترصد المقابر ويتابع أخبار المقبرة، ويبحث في فكرة الموت

[1] حنفاوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص195.
[2] المرجع نفسه، ص195.
[3] مرزاق بقطاش، رواية دم الغزال، دار القصبة، الجزائر، دط،2002، ص14.

ويدرس أسبابه " لذلك آثر أن يرصد حركات الآخرين وأخبار الموتى هنا وهناك فذلك أسلم له على الصعيد النفسي".[1]

إلاّ أن الجزء الذي خصّصه لـ "وما قتلوه وما صلبوه" ثم الجزء الثاني " لمنطقة الأنبياء" يعتبران تمهيدًا للقسم الثالث، لتبلور الفكرة العامة وهي فكرة الموت المفاجئ.

خصّص مرزاق بقطاش، القسم الثالث لسرد تجربته الخاصة مع الموت بعنوان مرزاق بقطاش، بعد أن تعرض لإطلاق النار عليه، ومحاولة قتله لم تأت عبثًا لأن الشرطة بلغته بالحذر " وجاء رجال الشرطة، يلفتون انتباه مرزاق بقطاش ونصحوه باتخاذ الحيطة والحذر "[2] إلاّ أنه لم يأخذ الأمر باهتمام وكأنه يرى فكرة الموت بعيدة كل البعد، يقول " فإنا ليس لي أعداء ولا أشعر أن لي عدواً واحدًا اللهم سوى الجهل"[3]، ذلك لأن مرزاق بقطاش كان من الرجال المثقفين الذين اهتموا بالأدب والعلم.

وقبل أن يبدأ في سرد أحداث محاولة اغتياله يشير مرزاق بقطاش إلى أمرين مهمين، الأول يتحدث فيه عن حقيقة الرواية " الرواية تجربة حياتية عميقة، وليست تنظيرًا يضعه هذا أو ذاك، نظرات إلى نفسي وإلى بلادي، فوجدت أن البعد التراجيدي أعمق بكثير مما هو موجود في ما كتبه قدماء اليونان وما أفاض فيه الشعراء هنا وهناك عن الحروب، الدم يسيل كل يوم في بلادي "[4]

أمّا الأمر الثاني يقول فيه " يزعم أنه من الواجب أن تكتب الرواية بهذه الطريقة أو تلك، وأن تحترم هذه المعايير أو تلك، أي حسبما تواضع عليه أهل الرواية منذ طالع القرن التاسع عشر، هنا أنا أضرب بهذه المعايير عرض الحائط، أسقطها من حساباتي وأنا أخط هذه السطور، أنا أكتب روايتي هذه حسب مزاجي"[5].

---

[1] مرزاق بقطاش، رواية دم الغزال، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص109.

[3] المرجع نفسه، ص110.

[4] المرجع نفسه، ص 112.

[5] المرجع نفسه، ص112.

يرى مرزاق بقطاش أن الرواية تجربة تنبثق من ذات الإنسان لتعبر بكل صدق وعفوية عن حياته وحياة المجتمع، بل هي مسؤولية بالكتابة اتجاه المجتمع، ليفرض الواقع نفسه على كل الأصعدة الأدبية، مزحزحًا مجموعة معايير الكتابة الروائية والقيم الفنية.

يعلن مرزاق بقطاش رأيه بكل جرأة، متحدّيًا كل المعايير المتعارف عليها لكتابة رواية منذ القرن التاسع عشر، للخوض في تجربة لا تمثل للفن والأدب، وإنّما هي تجربة لتصوير الدم الذي يسيل كل يوم في الجزائر.

مع أن مرزاق بقطاش لم يؤمن أبدًا أن حياته مهددة بالخطر، وظل فكره بعيدًا عن فكرة الموت، ورغم تحذير الشرطة له، وذلك عائد لشخصيته، كونه من أهل العلم والفن، " والشيء الجميل في الفن هو أن يدفع بالإنسان إلى الإيمان بأشياء لا صلة لها بأرض الواقع، لكنها مع ذلك تخفف من وطأة الشقاء والبؤس"[1]. رغم أن الموت كأنه يحيط به من كل جانب إلاّ أنه بقي يعلّل بأنه لا يمكن لأحد أن يقتله ما دام لم يقتل أحد ولم يلحق الأذى بأحد، أي ليس له أعداء ظل مرزاق بقطاش يعيش بعقله في القرنين الثالث والرابع الهجريين، ويضع قدمًا أخرى في العالم الحديث، وخاصة منه عالم الفكر والأدب".[2]

لكن الحادثة التي تعرض لها جعلته يؤمن بفكرة الموت المفاجئ، وأن الكلّ أصبح مهدد بالموت ممن لهم ذنب وممن لا ذنب لهم، وها هو يصف الرصاصة التي أصابت دماغه بكل وحشية وفظاعة مع أنه كان بعيد كل البعد عن الصّراعات القائمة، هذا حسب رأيه هو " عندما تخترق الرصاصة دماغك يا هذا، تعبر شرقه إلى شماله، تشق اللّحم والعضل وتفتك بالعظم والأعصاب....ذلك ما حدث لمرزاق بقطاش بالذات في تلك الأمسية الحارة من 31 جويلية 1993".[3]

[1] مرزاق بقطاش، رواية دم الغزال، ص116.
[2] المرجع نفسه، ص 109.
[3] المرجع نفسه، ص113.

تحدث مرزاق بقطاش عن الموت بعد أن عاشها وأحس حقًا أنه في الطريق إليها " بلغني صوت أحدهم يتلوا الشهادتين ثم يدعوني إلى التلفظ بهما ... ومرزاق بقطاش يشعر بنفسه وهو ينزلونه داخل قبره".[1]

نقل مرزاق بقطاش بعد الطلقة النارية التي تلقاها في رأسه بالحي على وجه السرعة إلى المستشفى والآلام تنخر جسده، وما إن وصل إلى المستشفى أجريت له كل الفحوصات والأشعة ليتبين الأطباء أن الرصاصة دخلت وخرجت من الرأس محدثة بعض الثقوب في الفك والقفا " ثم يأتي الموت بطيئًا جبارًا عنيدًا، ولكن رحمة الله واسعة يا مرزاق بقطاش".[2]

رغم ما تعرض له مرزاق بقطاش إلاّ أن الخالق قدّر له أن يعيش، لكنه أصبح أكثر وعيًا بفكرة الموت، وذلك ما يبدو عند زيارة أخيه له في المستشفى، ورغم أنه فقد القدرة على الكلام، إلاّ أنه حاول تنبيهه على حمايته " أفهمته ضرورة أن يعمل مع أبناء الحي على محاصرة المستشفى وتطويقه والوقوف في وجه أي محاولة من محاولات الاعتداء على مرة ثانية أو الاجهاز علي".[3]

تعتبر شخصية مرزاق بقطاش الشخصية الضحية للعشرية السوداء، ورغم أنه لم يمت إلاّ أن العذاب الذي عاشه جعله يُحس بالموت آلاف المرات " وتنطلق بي سيارة الإسعاف من مستشفى الحي إلى المستشفى العسكري عذاب الدنيا والآخرة، عذاب الحشر، الألم بدأ يشّتد، نجيئ إلى الدنيا وسط الألم ونغادرها وسط الألم".[4]

بقي مرزاق بقطاش في معظم سرده للأحداث، يسرد بألم، ألمه وآلام الآخرين " رائحة غريبة أشعر بها تزخم أنفي على الرغم من الحروق كلها، إنها تنبعث من الجريح المنطرح على الجانب الأيسر،

[1] مرزاق بقطاش، رواية دم الغزال، ص119.
[2] المرجع نفسه، ص129.
[3] المرجع نفسه، ص 131.
[4] المرجع نفسه، ص132.

لعله موجود في مكانه منذ ثلاثة أو أربعة أيام، هي رائحة الدم المحروق، رائحة الجلد والعظام المشروخة".[1]

لم يكف الراوي من التألم لوضعه والوضع العام، صوت الرصاص في كل مكان يسرد بكل ألم قصة صديقه نورالدّين وزوجته في ذهابهما إلى المقبرة للترحم على الجارة التي توفيت قبل ثلاثة أيام " وها هو الرصاص الأرعن ينطلق في أرجاء المقبرة جاؤوا لقتل شرطي هكذا قيل فيما بعد..."[2].

اعتمد مرزاق بقطاش على الحوار الداخلي، وتمثل في بعض الاستفسارات والمجادلات التي انتهت ببعض النتائج " الرصاصة التي ارتحلت في دماغك هي الحقيقة الساطعة، هي التي تعلمك الآن درس لن تتلقاه في أرقى جامعات الدنيا كلّها، حتى وإن أمضيت بها آمادًا طويلة"[3]، " باسم العقل يقتل الإنسان الانسان باسم الإيمان يذبح الإنسان وأنت تحب أن ترابط في الإيمان المرتبط بالعقل بآلياته، هذه هي حياتك وهذه هي تجربتك".[4]

نستخلص من خلال ما قدمناه في هذه الدراسة لبعض الروايات الواقعية الجزائرية، والتي كتبت عن واقع المجتمع الجزائري من خلال ما مرّ به في فترات متلاحقة أن الرواية الجزائرية تعتبر إيديولوجية فكرية أو مجموعة من الترسبات والتراكمات الفكرية لأدباء الجزائر، وهذا الفهم حتى ولو أتى متأخرًا نسبيًا عن الثقافة الغربية والعربية التي أدركت سابقًا فاعلية الرواية في محاكاة المجتمع بمصداقية تنطلق من قلم الكاتب المشحون بطاقات تعبيرية تصويرية مرهونة بتجاوب المتلقي، فالغرب عندما فهم أن الرواية جزء من ثقافات المجتمع فيها فاعلاً، أن الثقافة مثل الرواية مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية وعلى كل فرد من المجتمع أن يحدّد موقعه من تلك الخطابات".[5]

[1] مرزاق بقطاش، رواية دم الغزال، ص140.
[2] المرجع نفسه، ص143.
[3] المرجع نفسه، ص152.
[4] المرجع نفسه، ص157.
[5] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص22-23.

لم تعد الرواية وسيلة للتّسلية وتمضية الوقت، وإنّما وعي وإدراك بمسؤولية الكتابة، فقد أصبحت الرّواية هي الرسالة المشفرة، التي تستند على مجموعة من الخطابات الموجه للقارئ " فقد أصبحت الرواية تقدم لنا قراءات دقيقة ومهمة للإديولوجيات المحيطة بنا وتفاعلاتها مع بعضها البعض، وتحاول تشريح تلك الصراعات وتعليلها بتقنيات متفاوتة مما جلب اهتمام النقاد ودفع بهم إلى تحليل تلك التقنيات ومكوناتها في تشابكاتها وتمظهراتها وإمداداتها الدّلالية".[1]

تتفق معظم الآراء على أن الرّواية هي تجربة غربية محظى وكذلك الدّراسات النقدية التي انبثقت حديثًا، لتعطي الرّواية حقها في الدّراسة مستندة على مرجعية علمية موضوعية " ولقد استبعد بعض المهتمين بهذا الموضوع فكرة التطابق، لكنهم لاحظوا أن الدّراسات العربية، كانت في معظمها اجترارًا لما قيل، أو أنّها تعيد انتاج مثيلاتها الغربية بأساليب مختلفة، يغلب على بعضها طابع الابتسار، وتبقى ملامح التأثر بالنقد الغربي بادية في كل الأعمال".[2]

قد نؤمن باجترار الدراسات العربية للإنتاج الأدبي الغربي، فإلى أي مدى يمكن أن نسقط هذه الفكرة على الواقع الروائي الجزائري؟

الحقيقة أن الأزمة التي عاشتها الجزائر جعلتها تتعامل مع الرواية تعاملاً مختلفًا " وإن نحن نظرنا إلى الخطاب الروائي الجزائري فإننا نجده في حداثته خطابًا يروي قصة خاصة وهو في ذلك حقق خصوصيته بآليات بنائه التقني الجمالي".[3]

فالطاهر وطار مثلاً في رواية اللاز بو الأرواح يبدوا ملمًا بالبناء السردي للرواية، وخصائصه الفنية، في حين يبقى الموضوع واقعي، وهو في رواية اللاز، يقوم بتصوير معاناة الشعب الجزائري بلغة بسيطة وواضحة، أما في روايته بو الأرواح والتي لا يختلف في الشكل مع رواية اللاز، إلاّ أنه استخدم

[1] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص23.
[2] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، ص169.
[3] حنفاوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، ص211.

الإيحاء، والدلالة تصدع النظام الاقطاعي بمحاولة بو الأرواح الانتحار، بعدما أزعجه صراخ الأطفال، ليدل على صوت الأجيال القادمة، لتدل على وعي الكاتب بجمالية اللغة الرمزية في الخطاب السردي.

أما في رواية دم الغزال لمرزاق بقطاش نجد أن الروائي تحرر من تقنيات ومعايير كتابة الرواية، وقد أعلن ذلك بنفسه في قوله " ها أنا أضرب بهته المعايير عرض الحائط، أسقطها من حسابي وأنا أخط هذه السطور أنا أكتب روايتي هذه حسب مزاجي"[1] مستدلاً بالواقع الأليم الذي كانت تعيشه الجزائر خلال العشرية السوداء، واكتفى بالتصوير الواقعي، دون الاهتمام بالجانب الفني أو الجمالي للأدب، وقد لجأ للحوار الداخلي لسرد معاناته، والتي يرى أنه لا يمكن لأحد أن يفهمها إلاّ هو الذي تعرض لإطلاق الرصاص وأصابته في فكه وقفاه محدثة ثقوب خطيرة، حتى الأطباء عجزوا عن تسكين ألمه، كذلك ما تميزت به الرّواية، جعل الكاتب والسارد والشخصية الرئيسية في الجزء الثالث من رواية دم الغزال، شخص واحد، وهو مرزاق بقطاش، لتحمل الرواية حقيقة الموت المفاجئ الذي كان يتربص بكل فرد من المجتمع الجزائري في تلك الفترة " فالأزمة ليست أدباً، وإنّما موضوع لها، وما يهمنا ليس أزمة المجتمع، وإنّما أزمة الأدب في كيفية التعامل مع أزمة المجتمع".[2]

للمقارنة بين رواية دم الغزال لمرزاق بقطاش ورواية زهور الأزمنة المتوحشة لجيلالي خلاص، وهي كذلك رواية واقعية تتحدث عن الاستعمار الفرنسي سنحاول فقط المقارنة بين فكرة الموت في الروايتين، لأنهما مختلفتين من حيث البناء السردي، فيما يبدوا جيلالي خلاص أكثر راحة وهو يسرد أحداث موت عبد الله من طرف المستعمر الفرنسي بعدة طلقات رصاص، طرحه أرضا وينهي روايته بصعود زوجته أم الخير إلى الجبل بينما تبدو فكرة الموت مختلفة في رواية دم الغزال، لتمتزج بكثير من الخوف والفزع، وربما ذلك عائد بالدرجة الأولى إلى طبيعة الموضوع فالأول فيه تضحية من أجل الوطن، أما الثاني فهو موت دون سبب.

[1] مرزاق بقطاش، رواية دم الغزال، ص 112.

[2] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، ص 185.

8/خصائص ومميزات الرواية الواقعية الجزائرية:

من أهم مميزات الرواية الواقعية الجزائرية نذكر:

– الاعتماد على الأمثال الشعبية المأخوذة من التراث" ويتجلى في مجموعة التجارب الحضارية التي عاشتها عامة الشعب وأودعتها خلاصة حكمتها ومعرفتها، وهو ثمرة الثقافة الشعبية الحية الفاعلة المؤثرة التي تراكمت منذ العصور الغابرة وواكبت تاريخ الشعب وأعانت على تقدمه وازدهاره وحافظت على دعائم أصالته".[1]

" ولما كان العامة مولعة بتدليل كلامهم بأمثالهم الشعبية، حتى تكون حجتهم فلقد لجأ الروائيون العرب عامة، والجزائريون خاصة إلى إيلاج أمثالهم إلى سردهم حتى يبثوا نوعا من التشويق على لغتهم ويجذبوا انتباه القراء، وذلك من خلال الاستيفاء من الواقع المعاش".[2]

– السرد باللغة العامية " الأمر في اللغة العامية أن نطاق الأداء بها محدود وهي في هذا النطاق وافية بالحاجة وكافية جدًا للأغراض التي تطلب بها، ولكنها تخذلك إذا أردت أن تتجاوز هذا النطاق، أي أنها تصلح للحديث العادي والحوار في المسائل اليومية".[3]

[1] الجيلالي الفرابي، توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية، ص12.

[2] صليحة جلاّب، التأويل الدلالي في النص الروائي، دراسة دلالية تأويلية، ص239.

[3] أحمد إبراهيم الهواري، مصادر الرواية في الأدب العربي الحديث، ص65.

الفصل الثالث:

جماليات الرمز في رواية أعوذ بالله للسّعيد بوطاجين

1/ لمحة عن رواية اعوذ بالله (التعريف بالمؤلف)

2/ دلالة العنوان (أعوذ بالله)

3/ جماليات الرمز في البناء السردي

4/ دراسة الرموز اللغوية (تفكيك شفراتها) واستنباط معانيها.

5/ جماليات توظيف الرمز القرآني.

6/ التناص وجمالياته.

1/ التعريف بالمؤلف (رواية أعوذ بالله):

تعتبر رواية أعوذ بالله للسعيد بوطاجين عمل ابداعي جزائري، كتبها بالمهجر لكن الموضوع من صلب الواقع الجزائري، فالرواية في إطارها العام تعتمد على الشكل(المتمثل في البنية السردية للرواية) واختار تسميات رمزية للشخصيات والأمكنة بحيث قسّم المجتمع إلى قسمين قسم الشمال وقسم الجنوب، قسم الشمال رمز لهم بالجشع وحب المال بعدّة أسماء (القلابق والطراطير، ماسحي الأحذية)، وقسم الجنوب وهم رمز القناعة رمز لهم (أهل العين) والجوهر (ويمثل المعنى الخفي والمغزى العام من الرّواية).

تتميز الرّواية بخصائص الابداع الفني والجمال الأدبي، وما يميزها هو كثافة الرمز، وسطورها المحشوة بالغموض، حيث استخدم الكاتب العديد من الرموز اللّغوية، والعبارات غير المألوفة، ذات المعاني والدّلالات العميقة، كما أضفى عليها طابع السخرية والتّهكم، على الواقع المرير الذي يعيشه المجتمع الجزائري، حيث لا يكاد القارئ أن يدرك أو يمسك المعنى من الرّواية إلاّ باستنباط المعاني والدّلالات المختبئة وراء قناع الرموز، التي لا عدد ولا حصر لها، حيث تبدو الرواية كتلة رمزية، تستدعي قراءات متعددة، قصد تفكيك شيفراتها الرمزية.

كما اعتمد الكاتب على الحوارات الرئيسية والثانوية، والوصف، تدور الحوارات الرئيسية بين الشخصيات الرواية، أما الثانوية، فهي حوارات باطنية داخلية تتعلق بالسّارد (الشّخصيات الرئيسية) في الرواية، العودة إلى الوراء (استرجاع الأحداث الماضية)، استحضار مشاهد من زمن الماضي، والشخصيات الفذة التي تركت بصمتها على حاضر السّارد.

2/ دلالة العنوان: أعوذ بالله (البعد الوظيفي لعنوان)

من المؤكد أن العنوان يمثل المركز الرئيسي للإبداع الأدبي ويكون على الواجهة بخط واضح، ويعلو النص الشعري أو النثري، وذلك لأنه يعتبر المفتاح الأساسي للولوج في التعامل مع النص، بحيث يعتبر العنوان هو العامل العام للدلالة[1]

كما "يعد العنوان بؤرة النص المتن، ومركز الدلالة فيه لأنه يحيل إلى فحواه ومضمونه، ويلخص مغزاه لذا سماه بعض الباحثين ب ثريا النص أي ما يضيئ للقارئ مسالكه وهو بنية صغرى لا تعمل باستقلال لاعن البنية الكبري والعلاقة بينه وبين المتن ليست علاقة ظاهرية فحسب وإنّما هي سببية". [2]

يعتبر العنوان مفتاح العمل الأدبي، ويشغل مرشدا للقارئ، ويظل حاضرا في كل مراحل النص من البداية حتى النهاية.[3]

جعل سعيد بوطاجين " أعوذ بالله" أو الإستعاذة بالله، المفتاح الأساسي للرّواية" فقيمة العنوان في علاقته بالنص غير المستكشف شبيه بقيمة الكلمة فيما تريد تعينه، فهو علامة نّصية تسعى إلى الكشف عن ملامح المجهول المنتظر من النص، وتخلق جوا من الألفة يستأنس بها القارئ قبل أن ينخرط في رحلة استكشاف النص والتسلسل إلى ردهاته الداخلية"[4].

لم يذكر المؤلف الإستعاذة كاملة" أعوذ بالله من الشيطان الرجيم"، حيث ذكر الشطر الأول "أعوذ بالله" وحذف الشطر الثاني من " الشيطان الرجيم وذلك لغرض وظيفي وجمالي.

---

[1] ينظر: جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان–مقاربة في خطاب محمد درويش الشعري، ص 13.

[2] قيس كاظم الجنابي، جماليات السرد العربي القديم من العنوان إلى الرؤيا، ص 18.

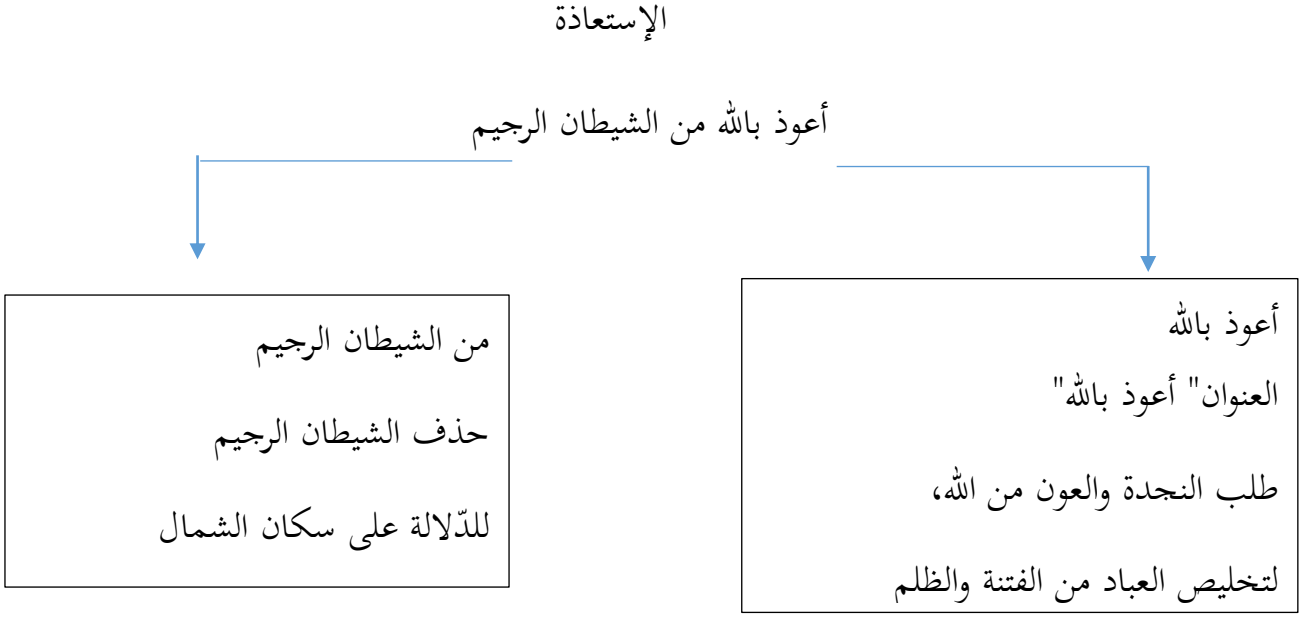
[3] ينظر: محمد صابر عبيد، حركية العلامة القصصية جماليات السرد والتشكيل المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 32.

[4] عبد الملك أشهيون، العنوان في الرواية العربية، النايا، دمشق سوريا، ط1، 2011، ص 15.

أ– البعد الوظيفي:

اعتنى المؤلف بالوظيفة الدلالية للعنوان" ذلك أن أهميته تتمثل وقبل كل شيء في عملية إثارة الفضول وحب المعرفة والبحث عن الإيحاءات التي تقفز في اللحظات الأولى من معاينة الكتاب في ظاهره[1].

فالإستعاذة تكون بالله، وهي تدل على طلب الاستعانة والحفظ من الله سبحانه وتعالى، لطرد الشّيطان الرجيم، الذي يقترب من الانسان بغية تضليله، ومعصية الله والكاتب في محتوى الرّواية أسند أفعال فئة من الناس، رمز لهم " بسكان الشمال" خالفوا تعاليم الإسلام وأشعلوا نار الفتنة، إلى فعل الشّيطان. يستعيذ الكاتب بالله من هؤلاء النّاس الأشرار الذين أهلكوا البلاد والعباد، للعنوان بعد وظيفي، يتجلى في الفكرة المحورية للجوهر، ويمثل الإطار العام، على الشّكل الآتي، والذي يمثله المخطط التوضيحي.



[1] عبد الملك أشهيون، العنوان في الرواية العربية، ص 19.

ب- البعد الجمالي:

اعتنى الكاتب بجمالية العنوان وبدلالته لأنّ" جماليات العنوان جزء من جماليات المتن، النص، وهي جزء من مقتربات الكتاب وتوجهاته الرئيسية"[1].

بحيث "يشكل العنوان مفتاحا جماليا للنص الروائي يفك بعضا من إستغلاقه"[2]

خالف الكاتب المألوف بتوظيف الإستعاذة كمفتاح رمزي لمحتوى الرّواية، ويتمثل البعد الجمالي للعنوان " أعوذ بالله" في استحضار القارئ أو المتلقي، لأنه عنصر أساسي في عملية القراءة، والعنوان بصفة عامة يبعث على التشويق في تتبع أحداث الرواية من البداية إلى النهاية، والبحث في الدلالات العميقة.

من جماليات العنوان هو تأثيره على القارئ، خاصة وأنه له علاقة بالمحتوى الديني فالإستعاذة وردت في القرآن الكريم في أكثر من مرة، بغرض إبعاد الشيطان عن النّفس، وهي أمر متعارف ومتفق عليه، في الدّين الإسلامي،" ومعنى أعوذ بالله من الشّيطان الرجيم، أي أستجير بجناب الله من الشيطان الرجيم أن يضرني في ديني أو دنياي أو يصدني عن فعل ما أمرت به، أو يحثني عن فعل ما نهيت عنه فإن الشّيطان لا يكفه عن الإنسان إلا الله.[3]

وردت الإستعاذة في عدة سور من القرآن الكريم: ومن ذلك نذكر قوله تعالى: ﴿وَإِمَّا يَنزَغَنَّكَ مِنَ ٱلشَّيۡطَٰنِ نَزۡغٞ فَٱسۡتَعِذۡ بِٱللَّهِۚ إِنَّهُۥ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ٢٠٠﴾[4]

وقوله تعالى" ﴿فَإِذَا قَرَأۡتَ ٱلۡقُرۡءَانَ فَٱسۡتَعِذۡ بِٱللَّهِ مِنَ ٱلشَّيۡطَٰنِ ٱلرَّجِيمِ ٩٨﴾[5].

---

[1] قيس كاظم الجنابي، جماليات السرد العربي القديم من العنوان إلى الرؤيا، ص 35.

[2] محمد تحريشي، في الرّواية والقصة والمسرح، قراءة في مكونات الفنية والجمالية والسردية، دحلب، الجزائر، 2007، ص 73.

[3] الإمام ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2002، ص 23.

[4] سورة فصلت، الآية: 35

[5] سورة النحل، الآية: 98

قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا وَضَعَتْهَا قَالَتْ رَبِّ إِنِّي وَضَعْتُهَآ أُنثَىٰ وَٱللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ ٱلذَّكَرُ كَٱلْأُنثَىٰ ۖ وَإِنِّي سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ وَإِنِّيٓ أُعِيذُهَا بِكَ وَذُرِّيَّتَهَا مِنَ ٱلشَّيْطَٰنِ ٱلرَّجِيمِ ﴿٣٦﴾﴾[1]

وقوله تعالى: ﴿وَقُل رَّبِّ أَعُوذُ بِكَ مِنْ هَمَزَٰتِ ٱلشَّيَٰطِينِ ﴿٩٧﴾﴾[2]

تدلّ هذه الآيات من سور القرآن الكريم دلالة واضحة على أن الشيطان هو أكبر عدو للإنسان، يتربص به وهو يحاول استدراجه إلى معصية خالقه والإستعاذة هي طريقة لطرد الشيطان من حياة الإنسان.

ربط السعيد بوطاجين العنوان بالدّلالة القرآنية، وهو يستعيذ بالله للخلاص من التهلكة والضرر الذي لحق بالبلاد، والعباد، كذلك نجد من جماليات العنوان مقاربته للبعد الديني والأخلاقي في الرّواية.

3/ جماليات الرمز في البناء السردي (رواية أعوذ بالله)

أ- الدلالة الرمزية للمكان:

يعتبر المكان هو الفضاء الذي يختاره الباحث لمجريات الأحداث والكاتب اهتمّ بتوظيف الأمكنة بتسميات رمزية "إن الفكرة الأساسية (الجوهر) من كتابه النص (المضمون) تستبقها عمليات تجرد للتقنيات التي يحتاجها الأديب إلى استغلالها لتشكيل نصه (الخطاب) ومن هذه التقنيات، المكان مسرح الأحداث الذي يوليه الأديب أهمية خاصة.[3]

[1] سورة آل عمران، الأية: 36، ص 54.

[2] سورة المؤمنون، الأية: 98، ص 348.

[3] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرّواية المغاربية، ص 34.

فالأديب يحتاج إلى فضاء أو مكان للبناء السردي، وهو مكان خاص بالسّرد وسير الأحداث، وقد إهتم السعيد بوطاجين في روايته بتقسيم الأمكنة عموما إلى قسمين الشّمال والجنوب" وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى مختلف الأنساق المكانية التي يبدعها القاص وقد تكتسب دلالات ومعاني شتى من خلال الموازنة التي يقيمها بين القرية والمدينة، وهي من أهم الثنائيات من حيث عمق الدلالة وبعد المعنى إذ تسهم بشكل مباشر في طرح القضايا التي تتعلق بقيم الفرد والمجتمع والأصالة والانتماء الحضاري[1]

اعتمد المؤلف في تقسيمه للأمكنة على ثنائية الشمال والجنوب، وتوحي الثنائية بمجموعة من القيم الإنسانية، فالشمال هو رمز القوة، التحكم، مصدر الرّخاء والاستثمارات، رمز الجشع، الطمع، الفتنة، القتل، الظلم، الكذب، حب النفس"..... يقولون ان الشمال هو مصدر النار"[2]

كما اهتم بتوظيف للأمكنة التي تقع في الشمال أو الجنوب، باستخدام الرمز للدّلالة على طبيعة المكان.

جبل الأوحال:

اعتمد الكاتب على الرمز في تشكيل البنية السردية للرّواية، ويظهر ذلك جليا في اختيار الأمكنة، فالجبل يدل على البعد والارتفاع" يتجلى المعنى الرمزي المستمد من الخيال الإنساني، وفق القيمة الفنية والجمالية، التي يعكسها فضاء المكان بوصفه نقطة انطلاق من المحسوس إلى المجرد ومن خلال جدليات حيز الثنائية الضدية المعارضة، وهي غالبا ما تتمحور حول مفهوم المفتوح ≠ المتعلق، المرتفع ≠ المنخفض، الداخل ≠ الخارج، القريب ≠ البعيد، وغيرها[3].

وجبل الأوحال هو رمز لمكان الصراع والخلاف والقتل وهدر الدّماء، ويقع جبل الأوحال في الشّمال، يقول السّارد" "ولكل ضحايا جبل الأوحال دون استثناء، أولئك الذين تقول الإشاعة أنهم

[1] أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص 16، 17.

[2] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2006، ص 229.

[3] أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص 13، 14.

*ينظر: السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 23.

يتجاوزون مئة ألف وتسعة وتسعين حاف وعار من الرّعاع الذين قتلوا بالرّصاص أو ذبحوا بالمناشر والخناجر أو علقّوا في الأشجار وتناثرت أجسادهم في كل مكان...[1]".

الجبل يتميز بالبعد والارتفاع، فهو مكان مناسب للاختباء، أما الأوحال يرمز بها إلى الأوساخ، فهذا الجمع بين الجبل والأوحال له دلالة ومعنى عميق في الرّواية، وهو الاختباء من أجل القيام بأعمال وسخة وقذرة، وهي الفتنة والقتل، ما رمز له بمكان الأوحال.

أولاد الجيب: وهي تسمية رمزية، تدل على أروبا* اين كان الحاج يوسف يدرس، أولاد الجيب تسمية غريبة، وغير مألوفة، لكنها في الرّواية تحمل دلالة وهي حب المال فالإنسان في الحياة لا يملك أعز وأحب إليه من والديه، أما الجيب، وكما هو معروف، يوضع فيه المال، وهذا الرّبط الذي وضعه الكاتب بين الأولاد والجيب، رمز ودلالة على من يُعز ويحب المال مثل حبه لوالديه.

الجنوب:

تعلق الكاتب تعلقا عميقا وحيويا بالطبيعة الريف، وما يزخر به من مناظر جميلة، ساحرة ولكن المهم في الأمر، أنهم لم يتخذوا الطبيعة اطارا خارجيا إضافيا، بل صنعوا منها عنصرًا أساسيًا قائمًا بذاته في البناء القصصي يُسهم مساهمة فعالة في إثراء الأحداث وتطويرها.[2]

يحمل سكان الجنوب دلالة عميقة في الّرواية، تتمثل في مجموعة من القيم الإنسانية، فهو المغلوب على أمره، مسلوب الحقوق، يصارع الحياة من أجل الحصول على لقمة العيش، لينعم الشمال بالرفاهية، والجنوب رمز الخير، منبع العلم والعلماء، الحقيقة العدل والمساواة، الصّبر، القنّاعة، العبادة، الصّلاح، محاربة الفساد.

"...تذكرت البدو الذين لا يجدون خبزاً، لا يجدون شيئا لسّد الرّمق، وحدها الصّحراء جّدة المدّ والقيض والعطش... هرم الأطفال وهم يرضعون أصابعهم في هيئة العبيد الذين شيدوا الأهرام على

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 106.

[2] أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص 26.

ظهورهم الحانية حملوا حجارة للأسياد وماتوا جياعا يا سيدتنا الصّحراء ملكة الشعر والنبوءات كم أنت أستاذة".[1]

اهتم الكاتب بتقسيم الأمكنة في رحلته السّردية محاولا فك العقدة، ونزع الستار عن بعض الوقائع والحقائق، حيث بدأت رحلة السآرد في الّرواية من الشمال إلى الجنوب بحثا عن الدلائل التي توصله إلى الحقيقة، فكانت الصّحراء رمز الحقيقة والإيمان والقناعة، لاسيما أنها مهد الأنبياء وتنبعث منها الصفات الروحية للأنبياء.

تعددت الأمكنة الّرمزية التي قصدها الّسارد بحثا عن الحقيقة والشعور بالرّاحة والطمأنينة، حيث يقول" يا سادتي قصدت المقام حاجا، اهترأت عظامي من شمالهم وشمالكم، وددت معرفة الأرض كما ولدت، من يومها الأول إلى يومها السادس، ليس هذا فقط نذرت على نفسي البحث عن مكان يشبه طوري الأول".[2] بمعنى قبل أن يطأ الإنسان الأرض.

المقام الذي يقصده الكاتب هو الصّحراء وهذا القول دلالة على تقديس السّارد للصحراء واحترام سكانها، ليرفع قيمة المكان إلى مستوى المكان الذي نقصده للحج، ليهنأ من بطش وبشاعة الشمال.

العين (إشارة للحقيقة):

مكان بالصّحراء، نزل بها السّارد رفقة شخصياته، وهو نفس المكان الذي أرسله إليه جده بحثا عن المخطوطات التي تحمل الحقائق كتبها أسعد وخبأها والعين هي المنبع الذي يستسقي منه سكان الصحراء العلم والتقاليد والثقافة الإسلامية.

" أنت الآن أمام كاتب مريض يلزمه رعاية خاصة، كاتب متعب جدا، لا يدري إن كان بمقدوره إتمام الرّواية، إذا كان بمقدوره إفراغ رأسه من عيّاط الشمال... ولكنه فخور بأسعده وبجده

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 156.

[2] المصدر نفسه، ص 26.

الذي ذهب إلى الحج راجلًا، الذي جاء إلى الصّحراء، إلى العين بالضبط، ثم قضى عمره يقرأ ويكتب ويطعم عابري السبيل، وذات يوم، في الخريف ما مات فقيرا وعابر سبيل.[1]

سنحاول تعليل سبب ربط الحج بالعين، فالمتفق عليه أن الحج هو فريضة من فرائض الإسلام لمن استطاع ذلك، ويقصد منه غسل الذنوب، واستغفار الخالق وطلب التوبة، لذلك يلبس الحاج اللباس الأبيض دلالة على الصفاء والطهارة الروحية مع الخالق عز وجل، والكاتب في هذا المقام جعل العين مكان للحج وهو لا يقصد أن تؤدي فيها مناسك الحج، وإنّما هي مكان رمزي على الطّهارة والصّدق، بحيث يؤكد على ذلك بقوله" ... قضى عمره يقرأ ويكتب ويطعم عابر السبيل" دليل على قضاء بقية حياته في العين لخدمة الله عز وجل.

القبة:

هي المكان الذي سكنه أسعد، وهي أول مكان زاره الكاتب في بداية رحلته المملوءة بالشغف وكشف الخبايا"... إن الولي أسعد مكث في قبته الصغيرة عدّة سنين لا يرى سوى نور الصّباح المتلصص من خلال منور ضيق في أعلى القبة التي بناها لنفسه في هذا البقاع التي أصبح جزءا من رمالها وترابها.[2]

كذلك اختيار أماكن لها دلالات على القيم والأخلاق الإنسانية التي يتميز بها سكان الصّحراء وهي القناعة والشعور بالرّحة والطمأنينة، رغم ضيق المساحة التي يقطن بها، لأن الارتياح ناتج عن راحة الضمير والقناعة، والعلاقة الطيبة مع الله عز وجل وهذا ما يدل عليه قوله" مكث في قبته الصغيرة عدّة سنين" ولم يقل في قصره أو حتى بيته، مع ذكر أنه كن وليا ذو شأن في منطقة العين، وذلك دليل على تواضعه.

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 26.

[2] المصدر نفسه، ص 8.

نفق الأنفاق:

وهي مدرسة أنشأها أسعد للحفاظ على أبناء العين من الوقوع في الخطأ والزّلل، وذلك قصد التوعية والإرشاد"... سألت تلاميذ نفق الأنفاق عمّا تعلموه فقالوا" كل شيء، لم تكن لنا عيون فوضعوا لنا عيونا جديدة ترى حتى في الظّلام، لم تكن لنا ذاكرة، أما الآن فقد امتلأت بالتاريخ، عرفنا نبعنا وأصلنا، عرفنا الأعداد الحقيقين والأعداد الذي صنعوهم لنا، تعلمنا القناعة والنظر ما وراء الابتسامة".[1]

نفق الأنفاق هو مكان تعليم الأجيال، وزرع القيم الأخلاقية والتقاليد الإسلامية، وتنشأتهم بطريقة حسنة لمواجهة الحياة، أما عن سبب اختيار تسمية المدرسة نفق الأنقاق، يعود إلى اعتبارها مركز سري، فالنفق هو بناء تحت الأرض، أما الأنفاق هي تقسيم النفق إلى عدة أقسام، أما عن سبب جعل المدرسة تحت الأرض، فذلك يعود إلى حرص أسعد وسكان العين في الحفاظ على أسرار المنطقة من الأجانب، حيث يستحيل الوصول إليه، إلاّ بوجود دليل، ويشترط أن يكون من سكان العين، وذلك دليل على نباهة أسعد وحرصه في الحفاظ على أبناء الصحراء من جشّع سكان الشمال، وفق الانفاق هي تسمية رمزية للدّلالة على إستحالة الوصول إلى المكان، لما يحمله من أسرار تخص أبناء العين.

المقبرتين:

ذكر في الرّواية وجود مقبرتين في العين، المقبرة الأولى، والمقبرة الثانية يحرسها حارس متشدّد يدعى الحاج يوسف، وفي المقبرتين أسرار لا يعلمها إلاّ سكان العين" سكان العين يخبئون فيلاً في علبة كبريت لا أحد يلج أسرارهم كأنّهم أمة أخرى لا علاقة لها بالسلطنة".[2]

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 8.

[2] المصدر نفسه، ص 227.

رغم قساوة الحياة إلاّ أن سكان العين شغلوا أنفسهم بالعلم والحكمة، وتسخير كل الوسائل للحفاظ على العلماء لقناعتهم وإدراكهم أن السبيل الوحيد للنجاة من الغباء والغفلة التي وقع فيها سكان الشمال، فوقعوا في قبضة الشيطان، بل قاموا بتخبئة العلماء في أماكن سرية حتى لا يتمكن أحد من الوصول إليهم، "كانوا يدفنون العلماء أحياء في المقبرة الأولى".[1]

فقد خصصّت المقبرة الأولى لدفن العلماء أحياء حفاظا عليهم من القتل والاغتيال أمّا المقبرة الثانية فكانوا يدفنون بها الأموات.

اختيار الكاتب للأماكن التي تجري فيها أحداث السّرد بتسميات رمزية، يعلّل سبب قصده للعين حاجًا، وهو ما يرجع إلى منطق سكانها، واجتهادهم في الحفاظ على البلاد، والتضحية بالنّفس من أجل ذلك سبب جعلهم يدفنون العلماء أحياء خوفا عليهم من القتل لهذا ذكر الكاتب مقبرتين، مقبرة يدفن فيها الأموات، ومقبرة يدفن فيها الأحياء.

وظّف الكاتب رمز المقبرة للدّلالة على التضّحية بالحياة وكل ملذاتها، وهي مهمة نبيلة يقومون بها لوجه الله حفاظا على دينهم الإسلامي من الجشع وبطش سكان الشمال.

وقد وظف الكاتب الأماكن الدالة على ثنائيات، المفتوح≠ المغلق، الداخل ≠ الخارج، فالصّحراء مكان مفتوح يوحي بالرّاحة والطمأنينة والحرية، وقد استعان الكاتب بالّدلالة التاريخية الدينية للّصحراء (مهد الأنبياء، قصدت المقام حاجاً) " فقد يتخذ فضاء المكان أحيانا طابعا تاريخيا في بعض الأعمال الإبداعية فينظر إليه على أساس ارتباطه بعهد مضى.[2]

فالصّحراء لا تكتمل دلالتها إلاّ بالرجوع إلى زمن الماضي، عبر سلسلة التاريخ إلى الأصل، لأن التاريخ الإسلامي يشهد أن الصّحراء مشحونة بطاقات هائلة لمواجهة مصاعب الحياة، وعلمت الانسان المعنى الحقيقي من الوجود.

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 227.

[2] أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص 24.

أما القبة، المقرتين، نفق الأنفاق، هي أماكن مغلقة، ويبقى المغزى العام من توظيف هذه الأمكنة هو قناعة الإنسان الذي يشعر بالرّاحة حتى في الأماكن الضيقة، وذلك لإرتقاء وسمو الرّوح الإنسانية، والإيمان الحقيقي باللّه عز وجل.

ب- الدّلالة الرمزية لشخصيات الرواية:

يتخذ توظيف الشخصية في رواية أعوذ بالله عموماً، بعدين الأول وظيفي" فالشخصية دليل ذو وجهين أحدهما دال والآخر مدلول، فدال من حيث أنّها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموعة من المعاني المنتشرة في النص، منها ما يتصل بالمعلومات المعبّر عنها بوضوح في النص، ويتم استنتاجها من خلال معطيات روائية من خلال قيمة مسبقة يدعو إليه النص، فمن هذه التركيبة يتولد أثر الشخصية".[1]

"لكل شخصية غاية تسعى إليها وواقعا يحثها على تحقيق هذه الغاية وبما أن الشخصيات تختلف طباعها وأخلاقها وغايتها ودوافعها، فلا بد أن يحدث الصدام والصراع بينهما، وتحول العقبات دون غايتها وأهدافها خلال أحداث الرواية أو المسرحية"[2].

ويتمثل البعد الثاني في الجمالي، وتكمن الجمالية في المعنى من توظيف الشخصية في حد ذاتها، فتكون الأقرب للحياة الإنسانية، ليحدث التأثر والتأثير بين الكاتب والقارئ، وهو من أهم عوامل تحقيق الجمال الأدبي فاختيار الشخوص في العمل الروائي له دور كبير في اقحام القارئ في أحداث الرواية وتقوم هذه الجمالية على أنها عنصر من عناصر البنية السردية في هذا العمل، وقد تجاوزت الطرح الكلاسيكي الذي يقتضي أن تكون خارقة وتتحدى الواقع الممكن للإنسان، فهي تشكيل لذات تماثل واقع الحياة والمعيش اليومي ويحرص الكاتب على أن لا يتم تجريدها من الإنسانية".[3]

[1] جويد حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل، عاصمة الثقافة العربية الجزائر،دط، 2007، ص 149.

[2] عبد الله الخمار، تقنيات الدراسة في الرواية (1) الشخصية، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1999.

[3] محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، ص 15.

تنقسم الشخصيات في رواية أعوذ بالله إلى ثلاثة أقسام:

الشخصية الرئيسية: هي الشخصية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار أو أحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي وحرية في الحركة داخل المجال القصصي."[1]

تتمثل الشخصية الرئيسية في رواية أعوذ بالله في شخصية السّارد وهو يقوم بعملية السّرد وتتبع الأحداث والوقائع، خلال رحلته من الشمال إلى الجنوب، وهو يتميز بشخصية متشبعة بالثقافة الإسلامية، يحترم العادات والتقاليد، يتمتع بالفطنة والذكاء والخبرة في التعامل مع الحياة، وطني، غيور عن وطنه، يحب الصحراء، والتواضع للخالق، يقول"... أنا الذي أتحدث الآن لقد ترك لي جدي نعمة خالدة، إذ علمني الجوع والصوم والعري والنوم في الخلاء علمني معنى أن تتشرد وتذل ..... وحدي تعلمت كيف أتسلق الهمّ وحيدا إلى أن أبلغ السطح، أطل إلى الأسفل لعل أحدا يحتاج التي أرى فتات إنسان في حفرة يلوح باحثا عن منقذ فأنزل إليه متكئا عليّ أشده من يده وأقبله لأنه أخي، ليعرف أن هناك في الحياة أخا لا يعرفه".[2]

يبدو السّارد متأثرا بشخصية جده كثيرا، هذا الجد الذي زرع فيه الكثير من القيم المثالية، وعلمه التفكير بالمنطق، رغم صغر سنه، حتى يخلفه في صلاحه ورشادة.

وكانت بداية تعليمه في سن مبكرة جدا يقول"... هذا الذي يريد تعليمي مسائل معقدة تكبرني بأجيال، ولماذا لم يشتر لي لحلوى ولعبا لأتسلى في النادر وحدي، لم يهد لي قميصا أصفر، لم يفعل شيئا من أجلي"[3]

[1] أحمد شريط ، تطوير البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، دط، 2009، ص 45.

[2] السعيد بوطاجين، رواية اعوذ بالله، ص 145.

[3] المصدر نفسه، ص 67.

كان الجد يعلم حفيد منذ مرحلة الطفولة، وهي المرحلة التي يحب فيها الأولاد اللعب وأكل الحلوى، لكن الجد في تلك الفترة، إشتغل بتعبئة رصيد حفيده، بالعلوم والمعارف، حتى يكون نبته حسنة في مجتمع كثر فيه الفساد، وحتى يسلم له مشعل الصّلاح، فأوصاه بالذّهاب إلى الصّحراء للبحث عن الحقيقة، وتحديدا العين.

الشخصيات المساعدة:" وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية، رغم أنها تقوم بأدوار مصيرية أحيانا في الحياة الشخصية الرئيسية."[1]

الجد: هو شخصية رمزية لكل رجل صالح في المجتمع همه تربية الأجيال تربية حسنة وتعليمهم القرآن الكريم والسّنة النبوية الشريفة، شخصية الجد في الرّواية تدلّ على معنى توارث الصفات الحميدة والنبيلة، كما أنه ساعد حفيده في بناء شخصيته حيث يتمتع بالكثير من التعقل والصبر، إكتسبها من خلال زيارته للصحراء ومصاحبته لأسعد" إنه يتوسد المغرب ويضع رجليه في الشام".[2]

القصد من ذلك ليس المساحة التي تمتد من الشمال إلى الجنوب، وانّما يقصد مقام الجد، الذي يتمثل دوره في الرواية، على أنه الخلفية الأساسية، لسير أحداث الرّواية والتي تبدأ أحداثها بتكليف الجد حفيده بالذهاب إلى الصحراء والبحث عن المخطوط الذي كتبه أسعد.

الجدة:

شخصية الجدة شخصية رزينة وطيبة، وهي ترمز إلى دور المرأة في المجتمع، فبالإضافة إلى الأعمال المنزلية التي تقوم بها، فهي تمثل سند لزوجها وتحفظ الكثير من الأسرار والعلوم التي تعلمها زوجها عن اسعد وتعلمها لحفيدها، كما انها تحظى بالثقة من طرف الجد بحيث كلفها بتخبئة المخطوط لحين يكبر الولد وتسلمه له.

[1] أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 45.

[2] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 59.

أسعد:

شخصية مهمة في العين، يحظى بالكثير من الحب والاحترام، من طرف سكان المنطقة، أنشأ نفق الأنفاق للحفاظ على أبناء العين متشبع بالثقافة الإسلامية، ذكر السّارد في بداية الرّواية انه قُتل لأنه شكل خطرا على أعدائه، لكنه اكتشف في الأخير، أنه لم يقتل وموته كان اشاعة حتى يسلم من بطش الأعداء يقول: زعموا أنه كان نورا على نور وقالو أنه كان يتكلم بهدوء النورانيين وفطنتهم يقرفص على أريكته ويستمع إلى الشكاوي، دون أن ينبس، يظل كذلك ساعات وكأنه تخلص من أعباء الجسد....."[1]

شخصية أسعد ترمز إلى شخصية ومواصفات المسؤول القدوة، ويشتمل على المواصفات التي يجب على المسؤول أن يتجلى بها للحفاظ على رعيته، فالمسؤولية ليست بالأمر الهيّن، إذ يشترط فيها صحوة الضمير، والحكم مسؤولية يشترط فيه العدل والمساواة، والتقيد بالقواعد التشريعية قصد إصلاح البلاد والعباد.

"إن من انجح الطرق وأحدثها في بناء الشّخصية تقنية التشخص التي تصور لنا تصرفات الشخصية وسلوكها وردود أفعالها".[2]

من أهم الشخصيات المساعدة للشخصية الرئيسية في رحلته إلى الصّحراء نذكر:

إبراهيم اليتيم:

يتلخص دور ابراهيم اليتيم في مساعدة الشخصية الرئيسية في الكشف عن الحقائق، يعمل كدليل في الصّحراء عرّفه باليتيم، لأنه قتل كل أفراد عائلته وبقي وحيدا،"... لا عقب إبراهيم أن

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 16.

[2] أميرة محمد عزيز الجاف، الزمن وأثره في شخصيات رواية رسالة البصائر في المصائر لجمال الغيطاني، دار غيداء، عّمان، الأردن، ط1، 2018، ص 32.

أقصد أمرا آخر، هذا السروال الذي تراه سروال ابني أذكر هذا في كتابك، قل لهم إنه بلا أم وبلا أب وبلا سروال قل لهم ولا تخجل."[1]

ركز الكاتب على اختيار الشخصيات وجعل لوجودها دلالة عميقة في روايته، فشخصية ابراهيم اليتيم تلخص معاناة الشباب في الصّحراء، يتحمل مشقة الحياة من أجل الحصول على لقمة العيش، لا يملكون حتى ملابس يرتدونها في حين ينعم سكان الشمال بالرّفاهية.

الحاج يوسف:

شخصية مهمة في الرّواية، كان يشتغل حارس على المقبرتين الأولى، والثانية ، يحب الصّحراء ويحب أصله، أما عن سبب التسمية "الحاج" فليس لأنه حجّ إلى بيت الله وإنّما حج كما يرى الكاتب عند ما تحصل على المخطوطات التي تحمل كل الحقائق والتي اكتشفها عبر رحلته إلى الخارج للدّراسة، أين صادفه بعض الرّجال يهربون أموال في علب ورسائل تحمل أسرارًا خطيرة، دونّها الحاج يوسف في مخطوطاته، أما عن كيفية حصوله على الرسائل فهو ما يعتبره مجازفة حقيقية بحياته، يقول الحاج يوسف في حوار داخلي مع نفسه، وهو في السفينة بين الحياة والموت "كل منا مسؤول في سياق معين، وعليه أن يتصرف أي يتخذ موقف يحفظ كرامته، ألا يهرب، الّا يكون جبانا فيفقد حياءه نهائيا، لا خيار لك الآن، وليس بمقدورك التنصل من مسؤوليتك أمام ضمير الإنسان الذي ينتظر منك أن تهبه بعض شجاعتك مرة واحدة في الحياة..... مرة واحدة وتباركك السموات، تجتمع هناك بعيدا وتقول بصوت واحد، ها هو الطين الذي أردناه".[2]

تدل تسمية الحاج يوسف في الرواية دلالة على المهمة التي قام بها، والتي اعتبرها بمثابة الحج، لأن التقرب من الله عز وجل، والتّضحية بالنفس للحفاظ على الوطن والدين، ترفع الإنسان عند الله، فالحج هو أن تغسل قلبك من ملذات الحياة، إضافة للعمل الذي كان يقوم به، حراسة المقبرتين،

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 38.

[2] المصدر نفسه، ص 158.

مقبرة الموتى، مقبرة العلماء، ولهذا فاختيار تسمية الحاج يوسف هي دالة على وظيفته ومهمته، حيث خاطر بحياته للحصول على الرسائل وهو نفسه من كرس بقية حياته لحراسة الموتى والعلماء من الاغتيال.

أحمد الكافر: (الجعدي)

شخصية أحمد الجعدي، شخصية مهمة وبارزة في الرواية، تتميز بالعلم والوقار والفطنة والذكاء رمز له الكاتب بأحمد الكافر مجازا، لا علاقة للتسمية بالانتماء الديني، وهو أحد سكان العين، ساعد الكاتب في كتابة جزء يسير من الرواية.

يتشارك أحمد الجعدي والكاتب نفس المنطق، ولهما نفس البصيرة، تجمعهما الصداقة الحقيقية، وتقاسما كل مشاعر الفرح والحزن، كما أن أحمد الجعدي هو من قام بكتابة الجزء الأخير من الرّواية، وكشف العديد من الحقائق التي ساعدته في كتابة نهاية الرّواية، عندما مرض الكاتب ودخل المستشفى، من شدة الضغط.

يقول احمد الجعدي"... عندما أغمي على الكاتب، قلت لنفسي يا أحمد الجعدي عليك أن تكمل المهمة بإتقان، عليك أن تعرف من هذ الحاج الذي لم يحج، نفق الأنفاق، المقبرتين، القبة التي دفن فيها أسعد، مكان اختفاء العلماء، ومخابئ الطرطور الصغير"[1]

تدل الشخصيات التي وظفها الكاتب على صفات أهل الجنوب، وهم أهل خير، يحبون لغيرهم ما يحبون لأنفسهم، وهي صفات فقدها أهل الشمال، عندما فقددوا كرامتهم وأهملوا دينهم، وانشغلوا بالدنيا وملذاتها.

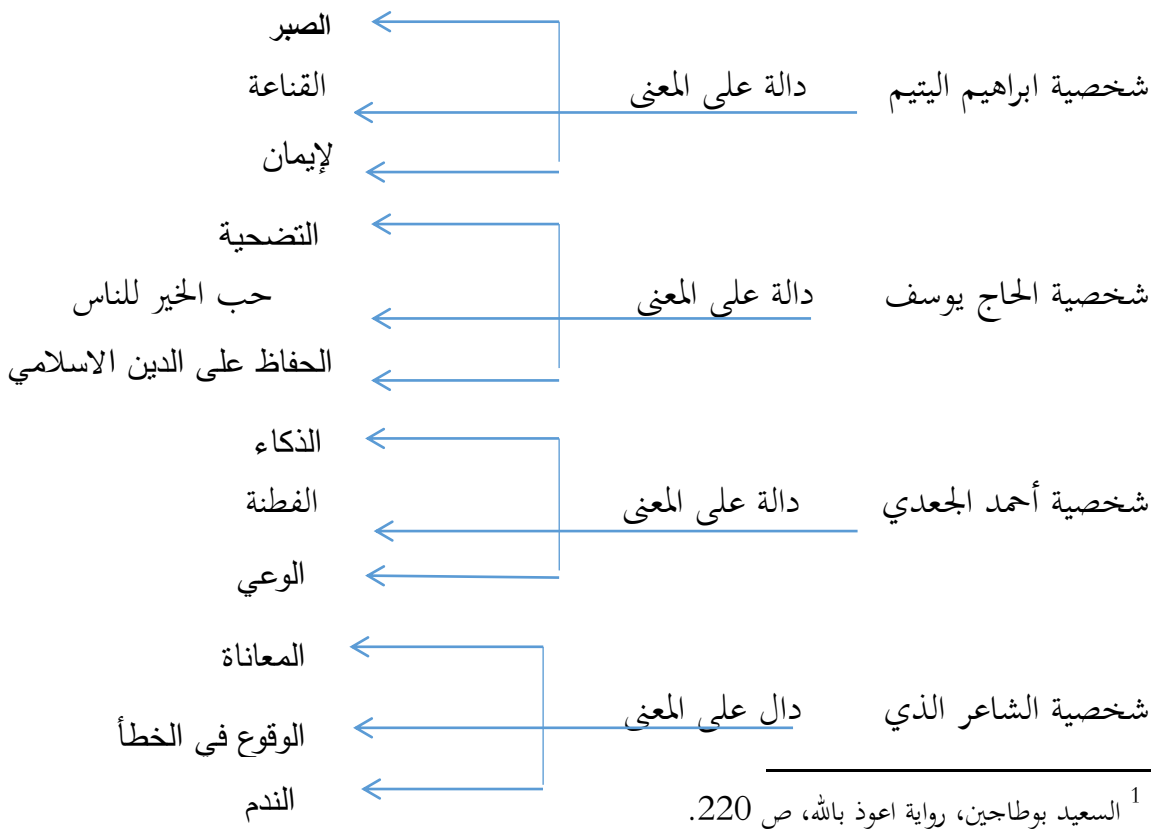
الشاعر الذي رأى: وهو الشاعر الذي كان بجبل الأوحال وتسميته الذي رأى، دالة على أنه ممن كانوا بجبل الأوحال وعاشوا الحرب، وهم يصارعون الموت يوميا" كانوا يعتقدون أنهم الحق وكنا نرى

[1] السعيد بوطاجين، رواية اعوذ بالله، ص 225.

أننا على الحق ذاته الحق ضد الحقّ، خطة محكمة لإغتيال الحق والله، لا يوجد ربّ في جبل الأوحال، هناك شياطين وحمقى طيبون يستحقون الشفقة، وأنا واحد من هؤلاء"[1]

شخصية الشاعر الذي رأى دالة على معاناة من كانوا بجبل الأوحال يقاتلون بلا سبب، في سبيل أنفسهم، بعدما افترقت بهم الطرق، ولم يعرفوا من هو العدو ومن هو الصديق، دخلوا في متاهات لا يعرفون أولها من آخرها، يقول الشاعر الذي رأى" سبع سنين وأنا بجبل الأوحال، في عمق داحس والغبراء أعاني الأمرين، هارب من رحمته إلى رحمته، ما بين المطرقة والمطرقة، عشت كان المحال قدري هنا وهناك، لا الذئب صديقي، ولا الراعي تحالف على الاثنين، قاتلني هذا وذاك فقاتلت هذا وذاك لم يكن أمامي سوى الموت.... سوى الموت...."[2]

تتميز الشخصيات التي التقى بها السّارد في الصّحراء بالوعي والفطنة والذكاء والتضّحية والقناعة والصبر.....، وهي صفات حصرها في أهل الصحراء والبدو فقط.



[1] السعيد بوطاجين، رواية اعوذ بالله، ص 220.

[2] المصدر نفسه، ص 220.

الشخصيات التي رافقة السّارد من الشّمال إلى الجنوب:

عبدو الجراح الطبيب، رافق السّارد في رحلته من الشّمال إلى الجنوب، لمتابعة حالته الصّحية، رفقة كل من (الكاهنة بنت الإمام) طبيبة، (هدى نون) رسامة، تخرجت من معهد الفنون الجميلة، هذه هي الشخصيات التي رافقت السّارد في بداية رحلته، ثم انفصلت عنه، لتلتحق بمخابر علماء أهل العين، فبقي الكاتب وحيدا يصارع الحقائق، التي كانت بمثابة صدمات أرهقت الكاتب وأتعبته.

تدل الشخصيات التي رافقت الكاتب من الشمال إلى الجنوب على المسافة البعيدة بين سكان الشمال والجنوب، المسافة ونقصد بها الحدود الفكري بينهما، يقول عبدو الجّراح " أنا عبدو الجراح، بعد أن تخرجت من الجامعة كبيرا، بأجنحة من الغرور البشري، قطعت علاقاتي مع البساطة وحلقت في الحلم أعوامًا ظننت المئزر الأبيض خاتمة المعرفة، ولما توطّدت علاقاتي بجراحة الأعصاب أصبحت رضيعا يمص إبهامه، وهكذا لما اقترحت علي مرافقتك إلى الصّحراء لأمر يهمك لم أتردّد، أحضرت معي اللوحة والطبشور، وأني تلميذ في الصف الأول، لما وجهت المصور نحو الغروب استحيت من ذكرياتي في المدينة، أدركت للتو أنها ذكريات من القصدير والإسمنت لا غير"[1]

اعتراف عبدو الجراح بغروره هو إعترافه بغرور سكان الشمال، وتفاخرهم بأنفسهم أمام شموخ أهل الصّحراء وبمجرد النظر إلى منظر الغروب، استحى من نفسه، كونه طبيبا جراحا، لأن الصّحراء بفضائها الواسع، تشعر الانسان بتذكر الخالق، ومن حوله، فالأستاذ عبدو الذي كان يشعر في الشمال بأنه كبير، بأجنحة من الغرور، فهو في الجنوب يشعر أنه تلميذ في الصف الأول، لأنه أحس أن كل ما تعلمه كان لا شيء أمام ما وجده في الصّحراء.

وظف الكاتب هذه الشّخصيات تحديدا للّدلالة على التغير الذي يحدث للإنسان عندما يمكث في الجنوب، واختار العينة من الشّمال لتحديد الفرق بين سكان الشمال وسكان الجنوب، يقول"... بلغني البارحة على لسان أحد الذين يّدعون أنهم علماء أن هدى نون ولدت من جديد تقول إنها كانت مدفونة، ولولا الكاتب وسكان العين لما أبصرت الدّنيا لكانت حياتها حشوا من السّحاب أو وهمًا يشعر أمس وطويل".[2]

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 46.

[2] المصدر نفسه، ص 175

أدركت الشخصيات المعنى الحقيقي من وجودها، وأن الله لم يخلقهم عبثا، بل لمهمة في هذه الحياة، وجعل زادهم العلم للقضاء عل الجهل والمعاصي، مدفونة دلالة على الجهل والظلام في الشمال، أما الجنوب، يعني الحقيقة، النور، البصيرة، حقيقة الوجود الإنساني.

" أما الكاهنة بنت الإمام، تلك المرأة البهية فقد إندمجت في اليوم الأول نسيت الأكل نهائيا، يقولون إنها انبهرت بما شاهدته، وأقسمت باليمين ألا تقف، على قدميها قبل ايجاد العامل المحدث للأمراض المعدية الذي جعل القلابق يأكلون بالجملة، ولا يشبعون.."[1]

إلتحاق الشخصيات بمخبر العلماء، جعلهم يحققون نتائج علمية مهمة، لتخليصه البشر والإنسانية من المرض، الذي تحول من مرض نفسي إلى مرض عضوي، والذي جعل الكاتب يصفه بالشّراهة اللاّمتناهية، ما يجعل الإنسان يأكل ولا يشبع، وقيل عنه معدي، زحف إلى الشمال، وأفقدهم المعنى من وجودهم الحقيقي.

سنحاول توضيح الدّلالة، من وظيفة الشخصيات الثلاثة، الأستاذ عبدو، الكاهنة بن الإمام، هدى نون وهو عقد مقارنة حقيقية بين سكان الشمال والجنوب والتي سنوضحها من خلال الجدول الآتي:

الشمال	الجنوب
• التكبر، الغرور • الضياع • الغفلة • شهادات بدون قيمة حقيقية	*التواضع *ادراك المعنى الحقيقي من الوجود *الوعي، الفطنة *مدرسة، شهاداتها هي زرع القيم الحقيقية التي ترقع من قيمة الإنسان، وتنير بصيرته نحو الحقيقة، التي لا يدركها أهل الشمال، رغم حصولهم على أعلى المراتب والشهادات.

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 174.

المغزى العام من توظيف هذه الشخصيات، هو مقارنة حقيقية بين سكان الشمال والجنوب، في اجتهادهم في التقرب من الله عز وجل، فارتقت أرواحهم، أما سكان الشمال فلم يستطيعوا التخلص من طلبات أجسادهم، فغلب عليهم الطمع والجشع، وغرقوا في ملذات الحياة، ونسوا الخالق، ودينهم، وملتهم، فلم يصبح لحياتهم ذوق رغم ما أحاطوا يه أنفسهم من الرفاهية.

الشخصيات المعارضة:

"وتعد أيضا شخصية قوية ذات فعالية في القصة وفي بنية حدثها" [1]المعارض، "والمقصود به الخصم أو الحاجز الذي يعوق الممثل الرئيسي، أو تعترض القوة الموضوعاتية في تحقيق غاياتها أو بسط طاقاتها في العالم المصغر الذي تعيش فيه"[2].

رمز الكاتب للشخصيات المعارضة بـ: الطراطير، القلابق، ماسحي الأحذية، الأشكونيون، وهم سبب فساد المجتمع وتفشي داء الطمع والجشع الذي حل بسكان الشمال وأصبح يزحف على نواحيها، لولا تصدي سكان الجنوب لهم بالعلم والذكاء والحكمة بحيث يقول الجد لحفيده، عن المخطوطات التي تحمل أسرار عن هذه الشخصيات ستعرف القلابق والطراطير والأشكونيين وبني عريان على حقيقتهم، لقد تركت لك ذخيرة أما الذخيرة الأخرى فعليك أن تبحث عنها، اذهب إلى الصحراء"[3]

تمثل هذه الشخصيات القوة المعارضة للشخصية الرئيسية، والشخصيات المساعدة وهي مركز العقدة، والسبب في حدوث اختلال بين الشمال والجنوب في كل المستويات، الأخلاقي الديني، التربوي، الثقافي، الإقتصادي، الاجتماعي.

[1] شريط أحمد، تطوير البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 45.

[2] محمد داود، الرواية الجديدة بنيتها وتحولاتها، ص 204.

[3] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 71.

ج- الدلالة الرمزية للزمن:

تقول أميرة محد العزيز الجاف عن أهمية الزمن في البناء الروائي "أخذ الزمن حيزا كبيرا من اهتمام الدارسين في الأدب الروائي الحديث فلا نكاد نجد دراسة للأدب الروائي تخلو منه، واختلفت التقسيمات فيه والنظرة إليه، كونه عنصرًا مهماً، فالأحداث تجري والشخصيات تتحرك وتنمو وتشيخ وتموت، بينما الزمن لا يشيخ أبدا".[1] لم تهتم الدراسات الحديثة والمعاصرة بالنظام التسلسلي للزمن بقدر الاهتمام بالمعنى من توظيفه في العمل السردي.

ولم يحدد الكاتب الزمن ولم يضبطه وفق نظام تسلسلي بطريقة البنية السردية التقليدية، بعدما أدرك جل الكتاب البعد الجمالي للزمن في تأسيس البنية السردية.[2]

فتوظيف الزمن في الكتابات التقليدية جعلت الزمن قاصر على تأدية مفهومه وبعده الجمالي الأدبي، لكن الدراسات الحديثة جعلته مفتوحا يحيل إلى الجمال والإبداع[3] مما يزيد من انفتاح الزمن على عدّة تأويلا وتوليد عدد لا متناهي من الدلالات الزمنية.

وذلك لأن الزمن المفتوح يعني الاحتمال، ويعني إقترابات غيبية انطلاقا من الحاضر ويعني التصادم مع معوقات الحركة البشرية، والخوض في غمار الزمن الجديد التي تضعه مقتضيات مواقف القصة داخل الأزمة المتعددة التي تتلاحم في حمولتها الدلالية وتعني أيضا دعوة المتلقي إلى المشاركة في المعاناة والفعل القصصي الذي يعد وجوده في أي قصة نجاحا باهرا لها"[4].

---

[1] أميرة محمد، العزيز الجاف، الزمن وأثره في شخصيات رواية" رسالة البصائر في المصائر، ص 13.

[2] ينظر: عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة، الجزائر، 2009، ص 109.

[3] المرجع نفسه، ص108.

[4] إبراهيم محمد الوحش، بنية الحدث في القصة العربية القصيرة، دار الاشراق، عمان، الأردن، ط 1، 2001، ص 44.

يقول السارد" استيقظت في الثالثة صباحا في يوم في الثالثة أو في ماي، يوم الإثنين أو العدس بالكمون أو العدم لا أحد"[1].

كما يقول أيضًا " الثّانية أو البارحة لا أهمية للوقت هنا، نسيت الأيام حتى أتذكر السّاعات الصّحراء مخلوقة متصوفة ارتقت بحسها إلى حصن حصين لا يناله الزمن، يخيل إلى أنها تعيش بعدا عديم التحديد، بعدا لا عدديا بعدًا مطمسا تتعذر تسميته"[2].

إهتم الكاتب بسيرورة الأحداث لكنه لم يخضها لنظام زمني تسلسلي، فلم يحدد الزمن، واكتفى بالإشارة إليه، من خلال الايحاءات والايماءات، كما أشار أن المسؤول عن عدم اهتمامه بالزمن، طبيعة المكان "الصحراء مخلوقة متصوفة ..... لا يناله الزمن" فقد يلاحظ المرء مدى إرتباط مفهوم الحيز المكاني على المستوى الرمز ببعض المشاعر والأحاسيس كما يمكنه أن يدرك أيضا أن القيم الإيجابية والسلبية التي تظهر من خلال تماهي الزمان في المكان.[3]

في حين، اهتم السّارد بالمعنى والدّلالة من توظيف الزمن" لكنهم جاءوه ليلاً وأخذوا رأسه، تاركين جثته مضرّجة، بمشاريع غامضة"[4] لم يحدد الكاتب الزمن، وإنّما أشار إليه باللّيل الذي قتل فيه أسعد ليحمل الليل الدلالة على الغدر والظلم والخيانة وهو الوقت الذي يتحرك فيه اللصوص والمشبوهين، كما أنه يحيل إلى الغموض، وذلك أنه قتل في ظروف غامضة.

ويقول" كان الرّبيع في أسبوعه الأول يحبو"[5] رمز الكاتب إلى الحركة البطيئة للزمن في فصل الربيع الذي يتميز بطول ساعات النهار والليل بحركة الطفل الذي يحبو.

[1] سعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 217.

[2] المصدر نفسه، ص ص180

[3] أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص 13.

[4] السعيد بوطاجين، رواية اعوذ بالله، ص 75.

[5] المرجع نفسه، ص 57.

ويقول" في الخامسة استيقظ جميعهم من قيلولة قطنية إلاّ أنا لم استيقظ، وما كان في نيتي أن أفق لأني لم أنم ومن لا ينام لا يستيقظ طبعا"[1].

في حين تدل" قيلولة قطينة" على الهدوء والرّاحة والطمأنينة التي تنعم بها شخصيات الرواية، أما هو فلم ينم لأنه لا يشعر بالرّاحة، فالسّارد لم يهتم بزمن القيلولة بقدر دلالته، فرمز بالقيلولة القطنية لمعنى راحة البال الذي يعطي اشارة للجسد بالاستراحة والنوم الهادئ.

ويقول".... أما اليوم فقد كسرت يا سادتي كما تكبر المحن، انهدّت أخيلتي الكبيرة فقصدت العين بحثا عن الصورة قديمة للزمن الآتي"[2].

لم يحدد السّارد اليوم بالضبط وجعل من توظيفه اللغوي دلالة على الحاضر، فقوله" أما اليوم فقد كسرت" دالة على حاضر" الذي يبدو فيه متعب ومنهك من مشقة الحياة، ومن المسؤولية الكبيرة التي كلفه بها جده كذلك قوله" الغروب لا يعرض في الأكشاك للزينة إنه معلم كبير يضحك أمام السبورة ليمتحن قدراتك، ليجعلك متناهي الصّغر، تلميذا كسولا تعرف ولا تعرف"[3] إعتنى الكاتب بالتوظيف اللغوي والدّلالي وبأبعاد الجمالية، فالغروب له دلالة عظيمة، تقف عنده لمحاكاة الطبيعة. وهو مظهر من مظاهر عظمة الخالق يوحي بقدرة الله سبحانه وتعالى وعجز الإنسان وضعفه أمامه.

غيّر الكاتب نمط البنية السّردية التقليدية" وهذا التمرد على التقليدية في فهم الزمن جعل من أعمالهم القصصية نصوصا مفتوحة متحررة من سكونية البعد المكاني ومطلقة في زمن مطلق لا يخضع لسلطة المضمون وهم التالي يحررونه- هذا الزمن من زمنيته التي يستغرقها في الحياة الواقعية، ليمتد إلى التاريخ المادي"[4].

---

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص ص 60.

[3] المصدر نفسه، ص 60

[4] عبد القادر بن سالم، مكونات النص القصصي الجزائري الجديد، ص 77.

في حين" أن الروائي إذا تحرر في كتابته من الطريقة التقليدية وهي الخضوع إلى التسلسل الزمني من الوصول إلى تحقيق غرضه في تحقيق الجمالية في خطابه السردي[1].

لم يخضع الكاتب للنظام الزمني التسلسلي متمردا على أسس البنية السردية التقليدية، في حين اهتم باللغة والأسلوب والدّلالة، وأحسن في تحقيق التوافق والإنسجام بين العناصر المكونة للعمل السردي، وهي توحي بالكثير من المعاني والدّلالات التي يتكون من المعنى العام للرّواية، حيث أضفى على الأمكنة والشخصيات الروائية والزمن الروائي، طابعا جماليا.

اختار الكاتب الصّحراء بإعتباره فضاءا مفتوحا للتأويل، لما تحمله الصحراء من إيحاءات، تستنطق الذاكرة، وتحاكي الطبيعة، والمكان بطبيعته الهادئة.

يحرك الأحاسيس والمشاعر، فكان لتوظيف المكان الأثر البارز على القارئ بفعل عملية الوصف الدقيق لمشاهد في الصّحراء تبعث على الرّاحة والطمأنينة واكتملت تجربة الكاتب الجمالية من خلال توظيف الخيال وتخيل القارئ للعالم السحري الذي صوره له من خلال وصف الطبيعة الصّحراوية.

اعتنى الكاتب بالشّخصيات المحركة للأحداث في الرّواية وجعلها واقعية تتميز بالإنسانية ليشعر القارئ بالانتماء إلى عالمه، وهي خاصّية جمالية يتمتع بها الكاتب المبدع.

أفلت الكاتب من النظام التسلسلي الزمني للأحداث، ولم يضبطه، وذلك لانفراد وتميز التجربة الجمالية الأدبية، التي تبعث على الانفتاح النصي، أمام القارئ بفضل القراءات المتعددة، والقدرة التأويلية، ليصبح منتج ثان، قادر على بناء وتوليد عدد لا متناهي من المعاني والدّلالات.

[1] ينظر: سلمان كاظم، عالم النص، دار الكندي، عمّان، الأردن، د ط، د ت، ص 173.

4/ دراسة الرموز اللغوية (تفكيك شفراتها) واستنباط معانيها:

حاولنا من خلال هذا النموذج التطبيقي، تفكيك الشيفرات اللغوية، بغية الإمساك بالمعنى الخفي وما يتولد عنه من القيم الجمالية، وكل ما سنتناوله هو الصيغ اللغوية التي تخرج عن المألوف، وتعتبر عامل في جذب القارئ" تحقق تجربة الخطاب الروائي الجديد انزياحا عن المألوف السردي من حيث الرؤية أو من حيث التشكيل الجمالي للمتخيل السردي، وليس من الممكن حصر خاصيات التجربة الروائية الجديدة في زمرة من النقاط باعتبار البحث ينبغي أن يقوم على نماذج تطبيقية تكون بمثابة الشّاهد على ما يمكن أن يسجل غير أن صفة الانزياح التي اتصف بها الخطاب الروائي الجديد"[1]

سنعتمد على هذا النموذج التطبيقي كمقاربة لتجربة الكاتب الرمزية في تحقيق الجمالية الأدبية، وكما أشرنا سابقا سنختار كل ما يمثل إنزياحًا عن المألوف، ويتمكن من جذب القارئ إلى عالم النص الخفي، ويشده للغور في أعماقه.

السياق اللغوي الرمزي	المعنى الخفي	القيمة الجمالية
الشمال كّله لله في قبضة الأمعاء[2]	رمز الكاتب للجشع والطمع الذي يتصف به سكان الشمال بالجوع الذي تحدثه الأمعاء في بطن الإنسان، فالجوع يفقد الانسان الصّبر ولا يعيده إلى صوابه إلاّ تحقيق الشبع، وملء الأمعاء هكذا	ربط الكاتب سكان الشّمال بالبطن، ولم يربطهم بالعقل، وذلك دليل على إستنفاره من فضاعتهم ووحشيتهم للحصول على الأكل أو الأموال بصفة عامة، فتبرأ العقل من إستهتارهم وإفراطهم في طاعة البطن أما القيمة الجمالية فتتولد من المعنى

[1] فتحي بوخالف، شعرية القراءة والتأويل في رواية الحديث، ص 104.

[2] السعيد بوطاجين، رواية اعوذ بالله، ص 6.

	هم سكان الشمال لا تهمهم الطريقة وإنّما المهم الحصول على ما يريدون، فنالت منهم شهوة الجسد.	الخفي وراء عبارة" الشمال كلّه في قبضة الأمعاء" وهي عبارة ذات دلالة عميقة تجذب القارئ في تأويل مقولة الكاتب لما تحمله من معاني وإيحاءات.
فأصبح الرأس يأكل والبطن يفكر من غير توقف"[1]	ترمز هذه العبارة إلى الحالة المبهمة والغريبة التي يعيشها" سكان الشمال" بحيث استخدم عبارة الرأس يأكل للدّلالة على ضعف القدرة الإدراكية ويصبح العقل في هذه الحالة غير قادر على حفظ المعلومات أو استيعابها حتى، فيهضمهما بمعنى لا يستفيد منها وقد رمز لهذه العملية بالأكل، أما قوله البطن يفكر من غير توقف دلالة على إنشغال البطن المستمر في الحصول على ما يشبعه ويشبع غريزته البهيمية.	هذا التداخل في وظائف الأعضاء يخلق خلل في سيرورة الحياة، ويخل بالنظام العلائقي للطبيعة التركيبية اللإنسان، التي تميزه عن باقي المخلوقات وهو العقل تتمثل القيمة الجمالية في التفاعل الذي يخلقه الكاتب في نفسية القارئ، يشده ويدمجه في الرواية، وتوظيف مثل هذه العبارات يعتبر مؤثر قوي على القارئ خاصة وأنها تمثل خلاصة التجربة الإنسانية وهي جزء من الواقع الذي ليس بمقدور الانسان التجّرد منه.

[1] السعيد بوطاجينن رواية أعوذ بالله، ص 18.

لن ينام لا في سطر ولا في لفظة حتى لاينقض وضوء القلم أو يبتز الحبر القليل الذي أعده خصيصا لتدوين الأهم قبل أن يكتب شيئا.[1]	المقصود هو السائق الذي صحبه الكاتب من الشمال إلى الجنوب، أما المعنى في قوله هو رفض إدراج السائق في السطور روايته وذلك دلالة على صدق وحقيقة ما يكتبه بحيث استنكر وجود شخصية من سكان الشمال في سطور روايته.	طهارة قلم الكاتب هي المعنى الخفي من تعبيره، وهي دلالة على صدقه ووعيه بحقيقة ما يكتبه، ما يجعل القارئ يثق في عمله الإبداعي، فضلًا عن حسن السبك والربط بين الجمل التي تحمل رموزا لغوية تفرز جمالا أدبيا، ينبثق من الأسلوب اللغوي الرمزي ويستفز القارئ في عملية البحث عن المعنى.
لا أحد ينافسهم في الفبائية الجيب يحفظونها جيدًا، فلاسفة الجيوب.[2]	عادة ما تطلق لفظة فيلسوف على الشّخصيات العبقرية المحبة للجدل في المسائل العلمية والتي بلغت من العلم مبلغا حسنا وقد ربط الكاتب الفلسفة بالجيب ليعبر عن تعلق فئة من الناس بالأمور المالية، كما ربط الجيب بالألفبائية، وهكذا يصبح لهذه الفئة حسب هذا التعبير نظام خاص يشبه ترتيب الحروف.	يكمن الجمال الأدبي في العبارات التي يختارها الكاتب لسّد الثغرات فلا يحس القارئ بخلل أو نقص في طريقة سرد الأحداث، ونقص في طريقة سرد الأحداث، وهي طريقة تدل على براعة الكاتب في طرد الملل عن القارئ، خاصة عندما يضفي على السرد طابع السخرية فيحدث التأثير والتأثر بين القارئ والكاتب.

[1] سعيد بوطاجين رواية أعوذ بالله، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 38.

...قبيلة الطراطير تعتقد أنّها أصل الكون ومنبع الحقائق الخالدة وهي قبيلة أفاكة تتمادى في الخطأ واحتقار الطيبين والأخيار فهجرها الجميع وتركوها تتكلم كما تريد"[1].	الطراطير جمع طرطور توظف هذه اللفظة عادة رمزا إلى الغباء والحماقة.	يمثل المزج بين السخرية والتوعية عمل ابداعي للكاتب يزيد من جمالية الخطاب السردي، رمز الطرطور أو الطراطير يدل على الغباء والحماقة التي تميز بها فئة من المجتمع وتعود بنا صفة الطرطور إلى مراحل الابتدائية في قراءة النصوص اللغة العربية بعنوان الطرطور والفلاح، وهذا النص يصور الطرطور في منتهى الغباء، وهذا النص يصور الطرطور في منتهى الغباء، بحيث تبدأ رحلة النص بإشتراك الطرطور مع الفلاح في الفلاحة وكانت البداية بغرس البطاطا، وعندما ما أزهرت البطاطا وأصبح منظرها جميل، قال الطرطور للفلاح أنا آخذ ما فوق الأرض، وأنت تأخذ ما تحت الأرض، فضحك الفلاح وقبل العرض فأخذ الفائدة ولم يترك له شيئا، عقابا له على غبائه وسوء نيته وبعدها اشتركا في غرس الفول، فقال الطرطور

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 43.

		للفلاح هذه المرة أنا آخذ ما تحت التراب، وكانت نفس النتيجة ولم يأخذ شيئ، والخلاصة أن إختيار هذه التسميات والصفات يبقى عمل إبداعي فني وظيفي يتمثل في زرع القيم الأخلاقية أمّا المثال الذي قدمناه فيدل على فكرة الطرطور عند القارئ ليستحضره الكاتب في مثل هذه الرواية.
"الفرد جمع والجمع فرد اذا استدعى المقام"	الفرد جمع، ترمز إلى قوة الفرد الذي يمتلك الشّخصية القوية والصفات الحميدة، وتمكنه من معالجة المواقف المستجدة. الجمع فرد، وهي تحيل إلى الدلالة، الأولى بمعنى الجمع فرد دليل على قوة التلاحم والتكافل والتشاور والتفاهم فاتحادهم يمثل قوة واحدة أما الدلالة الثانية هي غياب التفاهم والتشاور بين الجماعة فتصبح قوتهم تساوي قوة الفرد الواحد.	الجمال الأدبي يبرز في المعنى الخفي في النص والمتمثل في الحكم التي يستخدمها الكاتب لتنوير ذهن القارئ وتقريبه من أحداث الرواية، خاصة وأنّها متشبعة بالقيم الدينية الإسلامية وهو ما يعطي إنطباعًا جميلًا لدى القارئ يعزز الثقة مع المؤلف.

" ما لا تراه لا يعني أنه لا يوجد، الموجود بالغياب أيضا"[1]	يتمثل المعنى في الأمور الغير المرئية والتي لا يمكن أن نراها بالعين المجردة، فتحيط بنا هذه الموجودات دون أن نراها أو ندرك حضورها في محيطنا مثل الأرواح.	الجمال لا يكمن في الشعور بالارتياح فقط بل يكتمل بالثقة والحقيقة فالرواي لم يكتف بالسّرد، وترتيب الأحداث بطريقة نمطية، بل تجاوز ذلك إلى تقديم بعض الحقائق التي لا يكاد القارئ أ يفقهها أو يقف على حقيقتها، فيما يبدوا واثقا من المعلومات التي يذكرها أثناء السرد ما يدل على قدرته في الإقتناع، وخلق الأثر لدى المتلقي، لذلك لم تكتف من القول "ما لا تراه لا يعني أنه لا يوجد" وأضاف للتأكيد" الموجود بالغياب أيضا حرصا على فطنة القارئ، حيث يصر على ابعاد الملل وطرده من سطور روايته بطرق عديدة، كما وردت في نفس السياق، وللتوضيح " يذهب اللحم إلى التراب أما الجواهر فباقية تحوم حولنا". فالإنسان يتكون من الشكل وهو جسمه أما الجوهر فهو الروح الربانية التي نفخها في الانسان، ويبقى

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 50.

		الشكل مصيره الزوال وبهذا يصبح للتوظيف الرمزي غرض إبداعي جمالي، يتدفق من المعاني الخفية والتي تختلف تأويلاتها من قارئ لآخر، حسب المكتسبات والخبرات.
"أكان يريد أن أرث عينه حتى لا يتملكني العمى؟ أنا أثمر قبل أن أزهر[1]	أرث عينه حتى لا يتملكني العمى هو يرمز إلى وراثة بصر جده وهي ليست بصيرة العين، وإنّما بصيرة القلب والعقل التي تخلص الانسان من الظّلال، وإدراك الحقيقة أن أثمر قبل أن أزهر يرمز إلى حرص الجد على تعليم حفيده تعاليم الحياة، حتى يتمكن من مواجهة صعوباتها، وكانت بداية تعليمه في مرحلة الطفولة قبل أن يبلغ.	نلاحظ دقة الكاتب في اختيار الألفاظ والعبارات الملائمة السّرد في كل مقام فأحيانا تبدوا الكلمات سطحية ومتداولة لكن القراءة الجيدة تعكس ما للعبارات من معاني عميقة ذات صلة بحياة الناس والمجتمعات فهو لم يبتعد عن تقاليد وتعاليم المجتمع الإسلامي، وذلك يظهر جليا في سطور روايته، وخاصة التي كتبها عن ماضي طفولته وعلاقته الوطيدة بجده وجدته، حيث فسح المجال لخيال القارئ، فتحدث الكوخ الذي كان يعيش فيه، وعن الكائنات المجهرية، والغابة وترك باب التأويل مفتوح أمام القارئ ليجد لذة ومتعة كبيرة، أولًا في القراءة.

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 72.

		ثانيا: التّخيل فكان للقارئ مساحة في الرّواية.
الكرسي الذي أجلس عليه تارة ويجلس على تارة آخرى ولماذا؟ لم تسألوا عن الكراسي الأخرى؟ أليست أحسن مقاما وأطيب، أليست أقرب السبل إلى البطن.[1]	يحاور الكاتب شخصيات الرواية، ويعاتبهم على طلبهم مشاركته في كتابة الرواية، فيقول الكرسي الذي أجلس عليه تارة، ويجلس علب تارة أخرى، فالمعنى ليس الكرسي الذي يجلس عليه، وإنما القصد هو المسؤولية التي يتحملها، كذلك يقصد أنه أحيانا يتغلب على الهم والتعب من المسؤولية وأحيانا أخرى يحدث العكس.	يتولد عن الحوار الذي دار بين الكاتب وشخصيات الرواية، العديد من المعاني والدلالات التي تحمل القيم الأخلاقية والإنسانية، ومن القوانين الإلاهية ومن الكلمات المفتاحية التي تلخص الحوار، الكرسي، المقام، الوضوء، فبرغم أن الحوار لم يكن طويلا إلاّ أنه يحمل الكثير من القيم الجمالية والتي تكمن في ماوراء اللغة، وتمثلت في الطهارة الروحية التي تكبح غريزة الانسان في ارتكابه المعاصي، فالكاتب يتقيد بالأمور الدينية، وهي قوانين الحياة.
نريد مكانا في الرّواية... الكراسي الأخرى لاتهمنا تلك الكراسي لاتتوظأ أبدا"	ثم يسألهم عن سبب اصرارهم في مشاركه كرسيه الذي يحمل الكثير من المشقة والتعب في حين يوجد الكراسي التي يسهل فيها الحصول على	من القوانين الإلاهية التي وضعها الله للإنسانية حتى يتحقق العدل والمساواة ومن القيم التي نستخلصها من الحوار: تحمل عبء المسؤولية مهما بلغ حجمها وهذا ما نلاحظه

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 78.

	متطلبات الحياة. رمز الكاتب ب" لاتتوظأ أبدا" للدّلالة على عدم نظافة الكراسي الأخرى، فالوضوء علامة على النظافة وبداية الاستعداد لأداء فريضة الصلاة.	في تحمل الكاتب للمسؤولية التي كلفه به جده، ما يدل كذلك على حرص كل شخصيات الرواية على النزاهة في العمل ما يبدو في قولهم الكراسي الأخرى لاتهمنا.... لا تتوظأ أبدا".
تجاوزت الشمس مرحلة المراهقة لما وصلنا إلى النافورة[1]	عادة ما يرمز للبراءة بمرحلة الطفولة والرشد بمرحلة الشباب فما فوق، أما المراهقة هي علامة على الطيش واللامبالاة، حيث يقوم المراهقين بأمور لا يحمد عقباها، خاصة إن لم يجدو من يرشدهم هكذا ربط الكاتب عمل الشمس بالمراهقة كالفترة الزمنية التي يشد فيها حر الشمس عندما تتوسط السماء وتحدد هذه الفترة مابين الواحدة زوالا والرابعة مساءا.	يخلق التوظيف الرمزي تجاوزت الشمس مرحلة المراهقة جمالا ادبيا في نفسية القارئ نتيجة توليد المعنى من الرمز اللغوي، ويخلق بعدا وظيفيا، يربط ما بين مراحل ظهور الشمس ومراحل تطور الإنسان فهذا الربط رباني، ما بين الانسان والكون فالألفاظ لم تولد من العبث والتشابه ناتج عن حقيقة حتمية بين الخالق والمخلوق، وهو معنى لا يظهر جليا في السياق اللغوي وإنّما ناتج عن استنباط المعاني والدّلالات من الرموز اللغوية.

[1] العيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 85.

"أهي مقر العلماء الذين زعموا أنهم شيدوا مخابر كثيرة أطلقوا عليها أسماء لا يصدقها عاقل حتى لوجّن، مركز الفم الصفري، والروح الكلية"[1]	مركز الفم الصغري والرّوح الكلية: ذكر الكاتب في الرواية ان العلماء شيدوا هذا المركز لعلاج الأمراض التي شاعت، وهي في الغالب روحية لا علاقة لها بالجسد، ذكرها الكاتب ورمز لها، بالأمعاء الغليظة والأمعاء الطويلة، وأصحاب الجيب، اما الفم الصفري والرّوح الكلية، هو رمز لها، بالأمعاء الغليظة والأمعاء الطويلة، وأصحاب الجيب، أما الفم الصفري والرّوح الكلية، هو رمز للفم الذي لا يهتم بالأكل فقط، والرّوح الكلية، هي الروح التي لا تفكر في شيء إلا في عبادة خالقها، وهذا المركز جاء لمقاومة الأمراض التي كثرت في المجتمع، كحب النفس، وحب جمع الأموال، والغنى الفاحش	ذكر الكاتب العديد من الرموز اللغوية ذات الدّلالات العميقة، التي تستدعي قراءات متعددة، وحضور القارئ بكل قدراته الإدراكية والعقلية، فالإنسان بطبيعته الفطرية لا يجذبه الوضوح والبساطة، لذا يجد متعة في الوصول إلى ما يجد اللغة، وتفكيك الشفرات اللغوية الرمزية، وهذا ما يتطلب إعمال الذهن والجهد الفكري كما يظهر الكاتب مهتم بالرّوح لأنها العلاقة المقدسة التي تربطنا بالله عز وجل وهي جوهر الإنسان والابتعاد عن ملذات الحياة، لأن اللّذة الحقيقية هي السمو بالنّفس إلى الخالق، وتحقق هذه المتعة الشعور بالرّاحة النفسية والقارئ عند ما يصل إلى حقيقة المعنى الذي يحجبه قناع الرموز اللغوية، سيقف على حقيقة رسالة الكاتب بحيث استخدم الرموز اللغوية خصيصا لجذب القارئ بطريقة جمالية نحو

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 96.

	الذي يبعد الانسان عن الله، فهذه المخابر تقوم بعلاج هذه الأمراض والقضاء على المعاصي التي أفسدت الناس.	الحقيقة.
"أما الأن فوصلت إلى منتصف الطريق انكبحت الفرامل سدى حصلت"[1]	تنطبق عبارة انكبحت الفرامل سدى حصرًا على آلات السير، كالسيارة والدّراجة... وغير ها إلاّ أن الكاتب وظف هذه العبارة الرمزية الدّالة على تأكيد فعل التوقف باستخدام" إنكبحت الفراملّ الدّالة في الرواية على معنى التوقف عن الكتابة والسّرد بسبب غياب المعلومات.	استخدم الكاتب طرق عديدة للسّرد، وذلك لغرض عام وهو إدماج القارئ وجذب اهتمامه الذي يعد من أهم متطلبات الدّراسة الأدبية الحديثة، التي أولت عناية بالقارئ والذي يعد عامل مهم في نجاح العمل الأدبي، في حين يظهر الكاتب مهتم بهذا الجانب ما يبرر توظيفه للألفاظ والعبارات غير مألوفة تلفت انتباه القارئ، حيث رمز لتوقفه عن الكتابة بعد عجزه في الحصول عن المعلومات التي طلبها منه جده "انكبحت الفرامل سدى حصلت" حيث تعجز أي ألة عن السير بدون فرامل وذلك للتأكيد من جهته على توقفه عن الكتابة ومن جهة أخرى لجذب القارئ بحيث جعله يعيش

[1] السعيد بوطاجين، رواية اعوذ بالله، ص 105.

		معه كل مراحل الأحداث بدقة، ليشعر وكأنه عنصر مهم في الرّواية فيشعر بالثقة والإرتياح.
"لأن القلايق لاتهمهم الرّعية حسب الإشاعات بل إنّ هناك من يقولون إن القلايق يهتمون ببطونهم وبطون كلابهم وقططهم وفئرانهم وأبنائهم المدللين ولا ينتبهون إلى الهوّة التي راحت تبعدهم عن العلماء والأكواخ التي لم تعد قادرة على الإبتسام مرة واحدة في الشهر"[1]	القلابق: تسمية رمزية تدل على فئة معينة في المجتمع تحب السلطة والمال والإهتمام بالشؤون الخاصة والتافهة حتى، مع إهمال الشؤون العامة.	جعل الكاتب للقلابق والطراطير نفس المستوى الأخلاقي في الرّواية وذلك نظرا لشر أعمالهم، والمميز في كتابته عمليات التوزيع والتقييم حيث قسم المجتمع إلى فئات بتسميتها رمزية خاصة غير متداولة وذلك ربما لأنها تقوم بأعمال غريبة على ديننا وتقاليدنا، ويعتمد التقسيم على التمييز بين الصالح والطالح، فالمغزى العام من الرّواية ليس الإشهار وفضح الشّخصيات أمام الراي العام، وإنّما بيّن الكاتب للقارئ اتجاهين هما الخير والشر وهذا لا يظهر إلا بتعدد القراءات فالمهم هو ليس ما يبدوا على السطور وإنما المعنى، والهدف منه، وهو أخلاقي يبعد الانسان عن المعاصي لذلك قسم الكاتب المجتمع عموما إلى الشمال والجنوب،

[1] السعيد بوطاجين، روية أعوذ بالله، ص 110.

		الشمال مصدر الشر والجنوب مصدر الخير ومنبع الحقائق وتوارث الصفات الحميدة.
"البصيرة العاقلة تسمونها نعم هكذا قال العلماء إنّها الرؤية التي لا تتحقق بالعين المجردة تتجاوز الحاسة، ولو أنها تنطلق منها"[1]	اعتمد الكاتب على العديد من الرؤى وأفكار العلماء الذين أحبهم وتعلم عنهم، فجده هو الذي غرس فيه هذه الميزة، فالبصيرة العاقلة، وهي كما يبدو تتكون من البصر والعقل، وهو ما أشار إليه علماء العين (الصّحراء) بحيث لا يكفي البصر لمعرفة الأشياء" وإنّما لابد من الاحتكام إلى العقل، لذلك فالبصر عندهم لا يتوقف عند ما تراه العين، وإنّما يعطي إشارة للعقل فهو الذي يدرك الحقيقة.	تفرز الرموز اللغوية عدد لامتناهي من الدّلالات والقيم الجمالية تنطلق من تفكيك الشيفرات اللغوية وصولا إلى المعنى فبتوظيف الرمز له خاصية توليد المعاني والدّلالات وذلك حسب القدرة التأويلية عند القراءة فالغموض والابهام عادة ما يشكل حافز أو معزز للوصول إلى ما يخفيه المؤلف وراء اللغة.
" ثم قرروا التّخلص من صناديق الكذب والنفاق التي كانت تؤثث بيوتهم	صناديق الكذب والنفاق رمز بها الكاتب إلى شاشة التلفزيون والتي يقول أن سكان	للتوظيف الرمزي طاقة هائلة في جذب القارئ والاستحواذ على فكرة لذلك لجأ إليه العديد من الأدباء

[1] السعيد بوطاجين، رواية اعوذ بالله ص 111.

بالكلام ثم تغدو حملا ثقيلا عليهم بحيث تعذر عليهم إيجاد من يشتريها فرموها في الآبار واستراحوا"[1]	العين يرونها مصدر الكذب والنّفاق فرموها في الآبار، لأنهم فقدوا ثقتهم بها، فتخلصوا منها واستراحوا.	لاشتماله على البعد الوظيفي والبعد الجمالي، ليفتح المجال للقارئ بإعمال الذهن والفكر والخيال، كما تخلق تلك الفترة شعورا بالانتماء إلى العمل الإبداعي، وفضاء يلتقي فيه المؤلف والقارئ لتحقيق الجمال الأدبي.
" القلايق أوراق نقدية الطّراطير أوراق نقدية، ماسحوا الأحذية الذين حدّثك عنهم الكاتب هل تعرفهم؟ هؤلاء مجرد قطع نقدية لا تكفي لشراء التبغ هل فهمت"[2]	قطع نقدية لا تكفي حتى لشراء التبغ دلالة على انحطاطهم، فالإنسان عندما يشتري ويباع لا تصبح له قيمة، لهذا حرّر الدين الاسلامي الانسان من العبودية وأكرمه الله أحسن تكريما، وميزه عن باقي المخلوقات بالعقل وذلك للتميز بين الخطأ والصواب.	بالإضافة إلى التسميات الرمزية التي أطلقها على القلابق الطرّطير، ماسحوا الأحذية، عرّفهم بالأوراق النقدية، وذلك لإيصال الفكرة للقارئ عن حقيقتهم الأخلاقية وسعيهم وراء النقود، التي جعلتهم بلا أخلاق فضاع أصلهم وهبطت قيمتهم وأصبح ثمنهم رخيصا لا يساوي حتى ثمن لشراء التبغ فقيمة هذا التعبير تكمن في الأثر الذي يتركه الكاتب عن هذه الشخصيات في ذهن المتلقي، كقيمة أخلاقية تحقق بعدًا جماليًا بفضل التوظيف الرمزي.

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 112.

[2] المصدر نفسه، ص 127

" الصحراء آلهة غامضة تعزف وراء معجزة في صمت أو خنى إلى الأنبياء عبر الأزمنة بما أوحى، فأحبوها وملأوها بالبهاء، قائلين لها خبئي أسرارك يا عمتنا."[1].	ياعمتنا، هكذا رمز الكاتب للصّلة الوطيدة بين الأنبياء والصّحراء "بالعمة" لقربها الشديد منهم، فالصّحراء مهد الأنبياء والنبوة، وبقيت تحمل الصفات الربانية التي وحدت سكان الصّحراء على القناعة والرضا والصبر وطاعة الخالق.	يظهر في هذا السياق اللغوي براعة الكاتب في إختيار الألفاظ والعبارات في التركيب اللغوي السردي، ليشكل طاقات هائلة من الإيحاءات والايماءات. فتتحول اللغة السّردية إلى وعاء يفرغ فيه أساليب الجمال الأدبي، فيشعل خيال لقارئ، ويولجه في عوالم من السحر الأدبي إلى بناء عوالم مجردة، فعبارة خبئي اسرارك يا عمتنا كثيرة الإيحاء بالقرابة وصلة الدم بين الصّحراء والأنبياء والعباد الصالحين.
" إذ رأيت من أخيك زلة فاطلب لها سبعين وجها من العلل فإن لم تجد فلم نفسك"[2]	المعنى هو ضرورة مسامحة أخطاء الأخرين ومحاسبة النفس قبل محاسبة الآخر، مثل هذه الصّفات حثنا عليها الدين الإسلامي عن المسامحة، لأنها تغسل النفوس والقلوب من الشّر والأحقاد.	في جمالية التوظيف الرمزي عند الكاتب توظيف العديد من القيم الدينية والأخلاقية، والتي حرّص الكاتب على إيقاظها في نفس القارئ، فيبدوا من خلال الرّواية كأن شيئا لا يهمه في الدنيا إلاّ صفاء الرّوح والوصول إلى الحقيقة التي كلفه بها جده.

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 134.

[2] المصدر نفسه، ص 146.

" أما أنا فأحاول الالتصاق بالأرض لا غير، أنزل وأنزل إلى أن أبلغ عبقرية سيّدنا التراب"[1]	المعنى هو التواضع والحفاظ على الأصل لأن الانسان خلق من تراب لذلك يقول أحاول الإلتصاق بالتراب يعني يبقى متشبثا بأصله، محترما حقيقة وجوده	أفلح الكاتب في نسج الحبكة السّردية، وربط السياقات ربطا وثيقا يدخل في الإطار العام للرّواية ولم يكتفي بسرد أحداث الرّواية فقط في حين شحن طاقته التعبيرية بمولد تصله عدة مؤشرات بذهن القارئ وذلك عن طريق القيم الكامنة في السياقات اللغوية مثل: الالتصاق بالأرض وبلوغ عبقرية سيدنا التراب والصحراء عمة الأنبياء والتراب سيدنا، ليحث على ضرورة التواضع للخالق، الذي خلق الكون ووضع قوانين لتسيره وما إن خالف الانسان هذه القوانين حدث خلل مثل ما حدث لسكان الشمال.
" ولم تتضح الفكرة في الذهن المنقوش، لم تكن صافية كعسلنا في الضيعة القديمة"[2]	رمز الكاتب للفكرة التي يريد الوصول إليها بالعسل الصافي الموجود في ضيعته القديمة، لأن العسل هو نتاج جهد النحل، خاصة إذا كان يرعى في	يحاول الكاتب في كل مرة الإفلات من التكرار بطرد الملل والضجر عن القارئ وذلك بالسمو بأفكاره وايماءاته فتفكيك الشيفرات الرمزية اللغوية تبين اهتمام الكاتب بالبعد

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 146.

[2] المصدر نفسه، ص 166.

	الحقول الطبيعية في الضيعة القديمة، بطبيعة الحال سيكون عسل صافي هكذا رمز الكاتب للفكرة، بالعسل لأن النحل يبذل كل طاقته وجهده لتقديم العسل للإنسان فكذلك الانسان المبدع يجتهد ليقدم جهده لجمهور القراء.	الديني، ويظهر ذلك جليا من خلال التعمق في دراسة العبارة التي تربط بين الفكرة والعسل. فالكاتب يسعى في بناء أفكار حقيقية مثالية، هذا ما جعله يرمز لها بالعسل وهو المادة التي ينتجها النحل، وللنحل منزلة عظيمة عند الله عز وجل وأحسن دليل على ذلك أنه جعل له سورة في القران الكريم سورة النحل.
" قد أرقص مع هذه النخلة الرّائعة، سامقة ومتواضعة هذه النخلة تشبه الخنساء"[1]	رمز الكاتب لحالة النخلة بالخنساء علامة على حزنها ثم يعلل سبب الحزن الذي أرجعه إلى الحائط الذي جيء به من الشمال وغرسوا في صلب كرامتها، فللنخلة كرامة وهي تحزن ومتواضعة، كيف لا وهي ابنة الصّحراء الشرعية فأحاسيسها استمدتها من فضاء الصحراء لا متناهي، فهي لا تقبل الحصون والجدران	يظهر البعد الديني جليًا في المعنى من الرموز اللغوية التي وظفها الكاتب في روايته، وهو يعطي قيمة كبيرة للموجودات في الصحراء، لاسيما النخلة التي لها قصص عديدة مع العّطاء رافقت الأنبياء في حياتهم، فاتصفت بالكرم والجود والصبر، فطولها يعبر عن مقامها ومكانتها، اما كرمها فتمثل في ثمارها الذي يعتبر دواء وشفاء، يقهر التعب والمشقة، أمّا حزنها هو على الوضع الذي

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 181.

	لأنها مكان منفتح، ولا تقبل من لا يحفظ كرامتها.	تعيشه الصحراء، وهي متعاطفة مع سكانها ومع أحوالهم المعيشية.
"أصبحت أنام بعين واحدة"[1]	المعنى هو عدم الرّاحة والطمأنينة وعلامة على الخوف وترقب المجهول، مما يوجب على الإنسان أن يبقى يقضًا.	المعنى الذي يسعى الكاتب في إيصاله للقارئ هو مخاطر الحرب على الإنسانية، فالذي يتحدث، هو الشاعر الذي هرب من جبل الأوحال، خوفا من الموت وجيل الأوحال هو مكان الحرب والصراع، حيث لا تنعم النفس بالرّاحة، لأن السلاح يترصده في كل ساعة ودقيقة وثانية لذلك يقول" أصبحت أنام بعين واحدة وذلك من شدة الخوف.
" علمني جيل الأوحال كيف أنظر إلى الحمامة وأسأل نفسي إن كانت حمامة أم بندقية"[2]	المعنى العام هو إنعدام الثقة، فالحمامة ترمز إلى السلام، أما البندقية، فهي ترمز للعدو والذي لا يؤتمن لكنه في هذه الحال فقد القدرة على التميز بين الحمامة والبندقية وذلك لأن لاصديق في الحياة، ولا يجب أن يثق في أحد.	من القيم التي اهتم بها الكاتب هي الشكل والجوهر، يرى أن الأصل في الجوهر، وهي خلاصة تعلمها من جده ومن الحياة، كذلك الشكل بالنسبة للحمامة أو البندقية لايهم، ولأن المظاهر تخدع الإنسان، وكم من صديق يتظاهر بالصدق، لكن ما إن تأتيه الفرصة يغدر، فالأصل في

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 183.

[2] المصدر نفسه، ص 183.

		الجوهر، وهي كذلك رسالة من الكاتب إلى القارئ.
"تعلمنا القناعة والنظر إلى ما وراء الابتسامة إلى ما تخبئه الجملة من أنياب"[1]	كذلك يريد الكاتب بهذه التعبير الجوهر، وعدم الإكتفاء بالشكل، والمعنى هو لا تكفي بما نراه، لأن المظاهر خداعة.	القناعة هي كنز لا يفنى وهي تشعر الإنسان بالرضا والسعادة أما النظر ما وراء الإبتسامة، هو ما يجعلها لا تكتفي بما نراه، فالإبتسامة هي تعبير فيزيولوجي، لا تتعدى حدود الظاهرة، فالأساس هو الباطن ما تخبئه الجملة من أنياب مهما كان الكلام جميل وطيب إلاّ أنه لابد التأكد من حقيقته إن كان صدقا أم كذبا يراد بها الحيلة والخداع هذه مجموعة من القواعد تعلمها التلاميذ في نفق الأنفاق، وهي كذلك مجموعة مبادئ يمكن أن تعتمد عليها الإنسان في حياته اليومية.
" أعوذ بالله من شمال يأكل الجنوب"[2]	الإستعاذة بالله عادة ما تكون من الشّيطان الرّجيم، كما ورد في السياق، أعوذ بالله، وحذف الشّيطان الرجيم،	في السياق أعوذ بالله من شمال يأكل الجنوب دلالات ومعاني وقيم متعددة، تتطلب الفهم والإستنباط لنقف على المعنى، فالكاتب يبدوا

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 226.

[2] المصدر نفسه، ص 226.

	وأضاف لها الشمال يأكل الجنوب، لاتصاف هذا العمل بالعمل الشيطاني، ففعل الأكل جعله دال على سلب حقوق الجنوب، والله سبحانه وتعالى حرم علينا أكل حقوق الغير، فالإسلام بيّن الحق من الباطل، ووضع قواعد للحياة، ومن خالفها هو من خالف الله واتبع الشيطان.	متشبع بالثقافة الإسلامية وفي توظيفه الإستعاذة والتي تكون من الشيطان الرجيم، لأنه عصى الله وخرج من رحمته، وربطها بـ شمال يأكل الجنوب، فالشمال دال على الشر والفساد، أما الجنوب دال على معنى الخير والعبادة. للتوضيح: الشمال الشر، الظلم، الفساد الإبتعاد على الحق أهل النار. الجنوب الخير، القناعة، الصبر، طاعة الله. العلم أهل الجنة الشمال اتبعوا الشيطان الجنوب اتبعوا الله الكاتب يستعيذ بالله من الشيطان الذي يحاول القضاء على أتباع الله. السياق اللغوي الرمزي يتطلب التحليل للوصول إلى المغزى والمعنى هو إستعاذة الكاتب بالله لحفظ سكان الجنوب من سكان الشمال.

" الحوت الكبير يأكل الحوت الصغير"[1]	الحوت الكبير يدل على فئة الأقوياء، الحوت الصغير، يدل على فئة الضعفاء، ثم علينا تصور المكان الذي يعيش فيه الحوت الكبير والصغير وهو البحر، الذي لم يذكره ولكن المنطق يدل على ذلك فالبحر منظره جميل يبعث على الرّاحة النفسية، لكن لو حاولت التقرب والتعمق فيه كان المصير هو الغرق، من ثمة يمكننا تصور العلاقات فيه بين كل أنواع الحوت، الذي استطاع الكاتب بقوة خياله اسقاطه على حياتنا الواقعية.	من جماليات توظيف الرمز هو فتح المجال للعملية التخيلية عند القارئ لأن الخيال من عوامل الإبداع الأدبي ومن آليات تحقيق الجمال الأدبي ليشعر المتخيل بالتحرّر من كل القيود والقواعد، ليتضح من خلال هذه العبارة هو إعمال ذهن المتلقي، للإمساك بالمعنى من ثم تصّور العلاقة التي تربط البحر بالحياة الإنسانية.
" هناك جمر تحت هذا الرماد الكبير قد يشتعل في أي وقت"[2]	الرّماد الكبير ناتج عن نار أحرقت الكثير من الأشياء والناتج عن ذلك هو الرّماد وقد رمز الكاتب بالرّماد لبقايا الحرب (داحس والغرباء) أما	اعتمد الكاتب في روايته على خلق الطابع الجمالي الأدبي في ذهن المتلقي، وذلك بتوظيف بمعنى الألفاظ الرمزية والتي استعملها كمفتاح للوصول وإمساك المعنى مثل الرماد

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 229.

[2] المصدر نفسه، ص ص 230.

	الجمر، هو دلالة على كل ما يمكن به إشعال النار مجددا، والمعنى منه الفتنة.	الجمر...) لترتبط منطقيا بفعل إشعال النار، والتي يجد لها القارئ دلالات واضحة كالفتنة والصراع، بحيث يختلف التأويل اختلاف المستوى المعرفي والثقافي لدى القراء.
" ليست لي ذكريات ترتدي مئزرا أبيض وتذهب إلى المدرسة ذكرياتي رمادية"[1]	المرحلة التي نلبس فيها المئزر الأبيض ونذهب إلى المدرسة هي المرحلة الطفولة والصفاء والطيبة، الزمن الجميل الذي لا يوجد في ذاكرته أما عن ذكريات الرمادية التي التصقت به ترمز إلى إندماج اللونين الأبيض والأسود ولكن في اللون الرمادي الأسود هو الغالب على الأبيض هكذا هي ذكريات الكاتب مأساوية غلب فيها الأسود على الأبيض.	احيانا تصبح للألوان تعابير تفوق التعابير اللغوية ايحاءا ودلالة لذلك يلجأ إليها الكاتب لطرد الملّل لدى القارئ، لخلق عالم يزخر بالحياة، فاختيار اللون الرمادي والأبيض يدل على معنى، الصفاء ثم غياب اللون الأبيض، لامتزاجه بالأسود ليصبح رمادي، ما يدل على علاقة الألوان بالإنسان، وهذا كلّه من وحي الخالق فالألوان لها علاقة بتحقيق الإرتياح وتحقيق الجمال.
"سيدي مليح وزاده الهواء والريح"[2]	وهو مثل شعبي يستعمل رمزًا للتعبير عن سوء الحال، لأن	وظف الكاتب المثل، وأحسن توظيفه في حين جعله دال على معنى في

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 234.

[2] المصدر نفسه، ص 94

	الريح عادة ما يدل على سوء الأحوال الجوية.	الرّواية كذلك يمثل عامل من عوامل استخراج القارئ فيحس بالإنتماء إلى العالم المؤلف.

5/جمالية التناص:

من المؤكد" أن التناص عبارة عن حوار بين النصوص واستنطاق لتلك النصوص الغائبة التي أثرت بدورها في النص اللّاحق تأثيرا مباشرا أو غير مباشر اكتسب التناص وجودا دائماً وقوي حضوره على مستوى الذاكرة الأدبية من خلال تعاريفه المتّبانية"[1] يساعد التناص في بناء نصوص جديدة متولد عن نصوص سابقة.

بحيث أن" العمل الأدبي الجيد هو الذي تتمثل في بنائه مجمل الأعمال السابقة أو المعاصرة له، إلا أنه يحاول إجتيازها من خلال طرح قوانينه الخاصة به على هذا فإن النص الأدبي لا ينشأ من فراغ لأنه يرتبط بالذاكرة الأدبية"[2] وبهذا المفهوم يصبح " التناص كمصطلح نقدي يقوم على علاقة النص مع نصوص مختلفة تقوم على التضّمين والإحتواء وهذا ما يؤكد على أنّ الملفوظات النص الحاضر تدخل في علاقات تركيبية معنوية مع نصوص غائبة شريطة أن تكون تلك النصوص تخدم النص الحاضر، فالتناص إذن محتوم على كل نص مهما كانت طبيعته أو جنسه[3] ويعد توظيف التناص عملية إبداعية واعية" وهي أن تقع تحت الوعي الكامل للمبدع وتتمثل في نصوص ظاهرة جلبت عمدا لإرادة دخولها في النص ما لتحقيق الأهداف المقصودة منه بعد انديا حها في مياه النص، أو التحامها بنسيجه على نحو محكم، مكونه معه علاقة خاصة تتوقف قيمتها على ما تضيفه إليه من ابعاد فينة أو فكرية عبر ما يطرأ بينهما من تناغم دافئ حميم"[4].

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 94.

[2] رفيقة سماحي، التناص في رواية خرفان المولى لـ يسمين خضران، دروب ثقافية، عمّان، الأردن، 2016، دط، ص 37.

[3] المرجع نفسه، ص 35.

[4] المرجع نفسه، ص 35.

"وبحكم أن التناص ظاهرة لغوية متميزة فإنه يتوجب على المتلقي قهم هذه المميزات وذلك تبعا لما يمكن أن يمتلكه من خلفيات ثقافية معرفية واسعة"[1].

فقد أصبح" التناص عنصرا الإضفاء الجمالية الإبداعية على النّص الروائي من خلال التفاعل الخطابات الأدبية داخل حرمه"[2].

عنّي الأدباء عامة والروائيون خاصة بالتّناص من القرآن الكريم لأنه" يشكل القرآن الكريم مصدرا لغويا رحبًا واسعًا، مفعمًا بالدّلالات الإيحائية والمقاصد التأثيرية، ولقد شكل للكُتّاب عبر الأزمان منهلًا يستقون منه كلامهم وتعابيرهم، ودليلًا يثبتون به أقوالهم"[3].

كذلك يمثل التنّاص من القرآن الكريم عامل مؤثر، يمتلك القدرة التأثيرية على القارئ" فالتناص مع الآيات القرآنية يثبت جملة معطيات يريد المبدع أن يرسخها ويعلمها بعلامة التداخل النفسي مع النصوص الأخرى، لما للآيات القرآنية من تأثير فعّال في نفسية الشخصية المسلمة، لكون القرآن كتابا مقدسا، يستحوذ في قراءته على مشاعر القراء"[4] وذلك" لأن النص القرآن هو أسمى النصوص وأقدسها"[5].

6/جماليات توظيف الرمز القرآني: اعتمد الكاتب السعيد بوطاجين على توظيف الرمز القرآني، ويظهر ذلك جليا، في:

يقول" كان الجد أسعد ذكيا لما جمع العلماء حوله لما جاء رفقتهم إلى المقصورة ليتأملوا الغروب، كانوا لا يشرعون في أمر جديد إلا بعد المجيء إلى هذا المقام ليتأملوا نفوسهم ليعرفوا من هم

[1] ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية الحديثة، ص 95.

[2] فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية العربية الحديثة، ص 279.

[3] صليحة جلاب، التّأويل الدلالي في النّص الروائي، دراسة دلالية تأويلية لروايتي" أنتم الآخرون" "ومقامات الذاكرة المنسية، ص 226.

[4] ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية الحديثة، ص 101، 102.

[5] رفيقة سماحي، التناص في رواية خرفان المولى لـ يسمينة خضراء، ص 36.

ومن هو الآخر، هكذا تخلصوا نهائيا من الكهرب المحايد الذي استولى على القلابق وجعلهم صمّا بكما لا يفقهون"[1]

ورد في القرآن الكريم، **قوله تعالى**: ﴿ صُمٌّ بُكۡمٌ عُمۡيٞ فَهُمۡ لَا يَعۡقِلُونَ ١٧١﴾[2]

وقوله تعالى: ﴿ **صُمُّۢ بُكۡمٌ عُمۡيٞ فَهُمۡ لَا يَرۡجِعُونَ ١٨**﴾[3]وقد جاء في كتاب تفسير القرآن العظيم لابن كثير الدمشقي" قال: السري سنده" صم بكم عمي فهم خرس عمي وقال علي ابن أبي طلحة بن عباس" صم بكم عمي يقول لا يسمعون الهدى ولا يبصرونه ولا يعقلونه"[4].

" وقوله" صم بكم عمي" أي صم عن سماع الحق، بكم لا يتفوهون به، عمي عن رؤية طريقه ومسلكه "فهم لا يعقلون" أي لا يعقلون شيئا ولا يفهمونه"[5].

يحاول الكاتب في كل مرة تحديد الفرق بين سكان الشمال وسكان الجنوب الذين يتميزون بالمروءة والأخلاق، أما عن تأمل الغروب الذي جعلهم يتخلصون من الكهرب المحايد لأنهم كانوا يتأملون عظمة الخالق، الذي خلقهم، فيعرفون المعنى الحقيقي من وجودهم، والعلاقة التي تربطهم بالخالق، الذي نفخ فيهم الروح الربانية، أمّا القلابق فهم فئة من الناس فقدت دينها وحياءها، فيقول جعلهم صما بكما لا يفقهون، لدلالة وقوة معناها في القرآن الكريم لإثراء المغزى العام للرّواية، التي جعل مفتاحها، الإستعاذة بالله، فرمز للقلابق بالصم والبكم لكنه لم يضف عمي للدلالة على أنهم يرون مع ذلك فهم لا يسمعون إلى الحق ولا يتكلمون به، لأنهم فقدوا بصيرة القلب والعقل، التي أنعم بها الله تعالى على عباده الصالحين.

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 46.

[2] سورة البقرة، الآية: 171.

[3] سورة البقرة، الآية: 18.

[4] ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ص 54.

[5] المرجع نفسه، ص 191.

يقول " أنا ولدت باكرا جداً ورافقت الأساطير القديمة إلى المدرسة، وفي كل مساء كنت أضيئها لتعود إلى أعشاشها راضية مرضية...."[1].

ورد في قوله تعالى: ﴿يَـٰٓأَيَّتُهَا ٱلنَّفْسُ ٱلْمُطْمَئِنَّةُ ﴿٢٧﴾ ٱرْجِعِىٓ إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً﴾ [2]

"يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك"، أي إلى جواره ثوابه ولما أعده لعباده في جنته(راضية) أي في نفسها، (مرضية)، أي قد رضيت عن الله ورضي عنها وأرضاها."[3]

"ورد أن الطبري روى عن سعيد ابن جبير قرأ رجل عند رسول الله قوله تعالى" ياأيتها النفس المطمئنة إرجعي إلى ربك راضية مرضية"، فقال أبو بكر، ما أحسن هذا فقال له النّبي صلى الله عليه وسلم" أما إن الملك سيقول لها لك عند الموت" وأبو بكر أول العدول الراشدين، ومن أولى الناس بها، ولكن السياق عام في القرآن الكريم يتناول كل مؤمن أسلم لله وجهه وأصلح له عمله، فالكلمة الجميلة تنتظره ليدخل الجنة، ويشارك في أحفال التسبيح والتحميد التي تملأ رحابها"[4].

يدل معنى الآية، أن نفس الإنسان تعود إلى الخالق عز وجل راضية، مرضية، يعني أن الله عز وجل راض عنها، وهذه الحالة وقوف الإنسان الصالح أمام ربه، الذي سخر حياته لعبادة الخالق ورضي بكل ما فرضه عليه، فاستقبله الله وهو راض عنه، أما الكاتب فقد حرص على أن تعود نفسه كل مساء إلى الله عز وجل" راضية مرضية" المساء هو الفترة التي ينتهي فيها الإنسان من كل أعماله ويخلد للرّاحة، وقد وظف كّل مساء الدالة على المواظبة على الفعل، ثم لتعود إلى أعشاشها راضية

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 145.

[2] سورة الفجر، الأية: 27-28.

[3] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص 2029.

[4] محمد الغزالي، نحو تفسير موضوعي لسورة القرآن الكريم، ص 518-519.

مرضية دالة على عودته كل مساء إلى الله، بنفس راضية مرضية الدالة على معنى التقرب من الله لتحقيق رضاه.

ويقول" أما مسألة الطرطور الصغير فلها حكاية أخرى، قيل أن جدنا أسعد طيب الله ثراه ألح على تلقينها للكبير والصغير حتى تميز الأجيال ما بين الخيط الأبيض والخيط الأسود"[1].

وجاء في القرآن **قوله تعالى**: ﴿أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ ٱلصِّيَامِ ٱلرَّفَثُ إِلَىٰ نِسَآئِكُمْ ۚ هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ ۗ عَلِمَ ٱللَّهُ أَنَّكُمْ كُنتُمْ تَخْتَانُونَ أَنفُسَكُمْ فَتَابَ عَلَيْكُمْ وَعَفَا عَنكُمْ ۖ فَٱلْـَٰٔنَ بَـٰشِرُوهُنَّ وَٱبْتَغُوا۟ مَا كَتَبَ ٱللَّهُ لَكُمْ ۚ وَكُلُوا۟ وَٱشْرَبُوا۟ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ ٱلْخَيْطُ ٱلْأَبْيَضُ مِنَ ٱلْخَيْطِ ٱلْأَسْوَدِ مِنَ ٱلْفَجْرِ ۖ ثُمَّ أَتِمُّوا۟ ٱلصِّيَامَ إِلَى ٱلَّيْلِ ۚ وَلَا تُبَـٰشِرُوهُنَّ وَأَنتُمْ عَـٰكِفُونَ فِى ٱلْمَسَـٰجِدِ ۗ تِلْكَ حُدُودُ ٱللَّهِ فَلَا تَقْرَبُوهَا ۗ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ ٱللَّهُ ءَايَـٰتِهِۦ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ ﴿١٨٧﴾﴾[2].

"يقول الإمام ابن كثير أنه قد ورد في الصحيحين من حديث القاسم عن عائشة أن الرسول صلى الله عليه وسلم " لا يمنعكم أذان بلال عن سحور كم فإنه ينادي بليل، فكلوا واشربوا حتى تسمعوا أذان ابن مكتوم، فإنه لا يؤذن حتى يطلع الفجر"[3].

جاء الرمز القرآني الخيط الأبيض والأسود للدّلالة على اللّيل والنّهار والذي يفضل بينهما هو الفجر، فالقرآن الكريم بين وجوب الصّيام من الفجر حتى الغروب وهي فترة بداية النهار حتى نهايته، وأباح الأكل والشرب بعد الغروب يعني فترة الليل ثم التوقف عن ذلك بأذان الفجر.

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 43.

[2] سورة البقرة، الآية: 187.

[3] ابن الكثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ص 207.

اعتمد الكاتب على التناص القرآني للتأكيد على ضرورة الفصل في مسألة خطبة الطرطور الصغير، وهي خطبة سياسية، تداولها رجال السياسية، تحمل الكثير من الوعود الكاذبة، استنفر منها أسعد لعدم صدقها، وفهم القصد والمعنى منها، فعلمها أبناء منطقته حتى لا يقعون في الخطأ ويميزون بين الصدق والكذب، لذلك لجأ إلى الرمز القرآني الخيط الأبيض والخيط الأسود، للتأكيد على دلالة الفصل بين الخطأ والصواب.

كذلك يقول" لقد أرسل لنا نسخة لكننا لا نريد أن نسبق الأحداث، كل معلومات تخضع لدراسة دقيقة حتى يتبين الرشد من الغي ثم نحكم على بينة من أمرنا، حتى لا نظلم أحد"[1].

ورد في القرآن الكريم، **قوله تعالى**: ﴿لَآ إِكۡرَاهَ فِي ٱلدِّينِۖ قَد تَّبَيَّنَ ٱلرُّشۡدُ مِنَ ٱلۡغَيِّۚ فَمَن يَكۡفُرۡ بِٱلطَّٰغُوتِ وَيُؤۡمِنۢ بِٱللَّهِ فَقَدِ ٱسۡتَمۡسَكَ بِٱلۡعُرۡوَةِ ٱلۡوُثۡقَىٰ لَا ٱنفِصَامَ لَهَاۗ وَٱللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ٢٥٦﴾[2]

والمعنى من الآية، لا تكرهوا أحد على الدخول في دين الإسلام، فإنه واضح بين جلي دلاءله وبراهينه لا يحتاج إلى أن يكره أحد على الدخول فيه، بل من هداه الله للإسلام وشرح صدره ونور بصيرته دخل فيه على بينته ومن أعمى الله قلبه وختم على سمعه وبصره فإنه لا يفيده الدخول في الدين مكرها"[3].

جاء في القرآن الكريم لا إكراه في الّدين، فالّدين هو قناعة وإيمان حقيقي وصدق مع الخالق، قد تبين الرشد من الغي، قد بين للناس الحرام أو الحلال، والحق والباطل ووضع تشريعات إسلامية

[1] السعيد بوطاجين، رواية اعوذ بالله، ص 203.

[2] سورة البقرة، الآية 256.

[3] ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ص 285.

وحدود بكل البراهين والحجج الدينية، وحياة الإنسان تبنى على الطريق التي يريد أن يسلكها، وكل طريق له بداية تكون له نهاية، فالخير نهايته الجنّة والشّر مصيره النّار.

الكاتب يشير إلى ضرورة التأكد من المعلومات التي وصلته من الشاعر الذي هو بجبل الأوحال، فيقول كل معلومة تخضع لدراسة دقيقة يعني كل معلومة تخضع للبراهين والحجج، حتى يتبين الرشد من الغي، لجأ الكاتب إلى الرمز القرآني " الرشد من الغي" للّدلالة على معنى الحكم على الصواب وحتى لا يظلم أحدا.

كذلك قوله" سأبقى هنا إلى أن أفك اللغز، لست أنت من يكتب عني، أنت منهار، هش، أنا الذي أكتب عني وعمّا أشاء، لا دخل لك فيّ عليك أن تهتم بنفسك ان استطعت إلى ذلك سبيلا."[1]

ورد في القرآن الكريم، من سورة آل عمران **لقوله تعالى**: ﴿ فِيهِ ءَايَٰتُۢ بَيِّنَٰتٌ مَّقَامُ إِبۡرَٰهِيمَۖ وَمَن دَخَلَهُۥ كَانَ ءَامِنٗاۗ وَلِلَّهِ عَلَى ٱلنَّاسِ حِجُّ ٱلۡبَيۡتِ مَنِ ٱسۡتَطَاعَ إِلَيۡهِ سَبِيلٗاۚ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ ٱللَّهَ غَنِيٌّ عَنِ ٱلۡعَٰلَمِينَ ٩٧ ﴾[2].

"الاستطاعة وذلك إما أن يكون الشخص مستطيعا بنفسه وإما بغيره أما عن السبيل فأرجع معناه إلى قول الرسول صلى الله عليه وسلم " السبيل هو الزّاد والرّاحلة"[3]

الحج هو فرض من فرائض الإسلام، لكن الله سبحانه وتعالى لم يرهق عبده بأمور لا يستطيع تحملها وجعل رحمته به واسعة، حيث ربط الحج بالإستطاعة والإستطاعة هي قدرة الفرد على الذهاب

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 244.

[2] سورة آل عمران، الآية 97.

[3] ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ص 350.

إلى مكة لأداء مناسك الحج، أّما السّبيل كما ورد في الحديث هو الزاد يعني المؤونة أما الرّاحلة هي وسيلة التنقل فيما يمكن أن نجمعها في قدرة الإنسان على الذهاب إلى الحج.

أمّا في الرّواية قد تمثل ذلك في الحوار الذي دار بين أحمد الجعدي وهو شخصية من شخصيات الرّواية، وهو يقول للكاتب عليك أن تهتم بنفسك ان استطعت إلى ذلك سبيلا، لأن الكاتب أصبح متعب، لا يأكل ولا ينام جيدا، فأصيب بالإرهاق، فاستخدم الرمز القرآني، ان استطعت الى ذلك سبيلا للدّ لالة على المعنى العميق في شك أحمد الجعدي في قدرة واستطاعة الكاتب على إتمام كتابة الرواية.

وفي قوله" رسمت الحدود بدقة، وليست لأحد أن يطأ حدود أحد بسم الله ثم الحمد الله انتهت الوليمة، الشامي شامي والبغدادي بغدادي" لكم دينكم ولي ديني"[1]

ورد في القرآن الكريم **قال تعالى**: ﴿ لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ ۝٦ ﴾[2]

يقول محمد الغزالي" إن هذه السورة من أحكام ما تؤسس عليه العلاقات الدولية، فالنتعرف بتعدد الأديان، ولتدع للجدال الحسن والحوار الهادئ أن يمتد وتعقد مجالسه"[3].

يدل قول الله تعالى على اختلاف الأديان والعقائد أمّا في قول الكاتب فهو يشير إلى سرية أهل العين، فلا مجال عندهم للثقة والحديث مع الغرباء، فكل الأمور التي تجري بينهم تكون بسرية وكتمان، لذلك لجأ إلى الرمز القرآني لكم دينكم ولي ديني، للّدلالة على ابتعاد سكان العين على كل من يريد الّتدخل في شؤونها.

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 227.

[2] سورة الكافرون، الآية 06.

[3] محمد الغزالي، نحو تفسير موضوعي لسورة القرآن الكريم، ص 545.

ويقول الكاتب "... انتظر أن تهدأ غير مبال بتنقلاتها السريعة من حائط إلى آخر ومن أذني إلى أذن ظلي الذي خيل إلى أنه مات وتركني نسيا منسيا"[1].

ورد في القرآن الكريم، من سورة مريم، **لقوله تعالى**: ﴿فَأَجَآءَهَا ٱلْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ قَالَتْ يَٰلَيْتَنِى مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا ﴿٢٣﴾﴾[2].

بمعنى يا ليتني " لم أخلق ولم أكن شيئا"[3]

تدل الآية على تمني السيدة مريم الموت قبل أن يحدث لها ما حدث، وهو الحدث العظيم، والمهمة التي كلّفها الله بها، وهي ولادة النبي عيسى عليه السلام، لتكون آية للعباد، وخير نساء الإسلام، لكن خجلها وحياءها جعلها تطلب من الله عز وجل الموت قبل الولادة، فتكون نسيا منسيا، تأكيدا على عدم وجودها في الحياة الكاتب وهو في الصّحراء يعيش الوحدة بغرفة منعزلة قرب المقبرتين لا يجد أنيسًا إلاّ كتبه وأغراضه وظله، الذي كان يرصد تنقلاته وخطواته ليطرد الملّل من ليل طويل وصامت كصمت الصحراء، فيقول الكاتب" ظلي الذي خيّل لي أنه مات وتركني نسيا منسيا".

للدلالة على معنى وحدته، ولا يوجد له في ذلك المكان إلا ظله ولو فقده لأصبح نسيا منسيا للتأكيد على عدم وجوده.

يقول الكاتب" فتذكرتها إذ هزت بجذع النخلة"[4]

ورد في القرآن الكريم، سورة مريم، **لقوله تعالى**: ﴿فَنَادَىٰهَا مِن تَحْتِهَآ أَلَّا تَحْزَنِى قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا ﴿٢٤﴾ وَهُزِّىٓ إِلَيْكِ بِجِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ تُسَٰقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴿٢٥﴾ ﴾[5].

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 94.

[2] سورة مريم، الآية 23.

[3] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص 1159.

[4] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 87.

[5] سورة مريم، الأية:24-25..

اختلف المفسرون في حقيقة النخلة، ممّن يرى أنها كانت مثمرة ومن يرى أنها كانت يابسة، لكن المراد بها هو حصول مريم على الأكل من النخلة وهي الإرادة الإلاهية"[1].

من دلائل الإعجاز القرآني، والعظمة الإلاهية حمل العذراء وتكلم الصبي في المهد وتكريم الله سبحانه وتعالى للمرأة وجعل لها رسالة في الحياة، فلما ذهبت مريم إلى قومها تحمل صبي، لم يكلفها بعناء تفسير ما حدث، وجعل المعجزة في الدفاع الإسلام عنها، وجعل الله بإذنه الصبي يتكلم، كذلك جعل رزقها بين يديها، في قوله﴿ **وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا** ﴾[2]

يسرد الكاتب أحداث مشاركته في موكب احتفالي بذكرى أسعد، والاحتفال هو إحياء لذكرى أسعد، وذكرى البشرية والوجود الإنساني، ويقوم باحتفال ليس فرحا وابتهاجا وإنما حزنا على حقيقتهم، فعادت به ذاكرته إلى أعمق الصحراء، أين تذكرها إذ هزت بجذع النخلة وهي السيدة مريم، الله سبحانه وتعالى أكرمها على نساء العالمين لعفتها وطهارتها وبارك النخلة التي أطعمتها وأطعمت النبي عيسى عليه السّلام، فللصّحراء ذكريات لا يفقهها إلا سكانها وكلّما قست عليهم أحبوها لأنها علمتهم معنى المروءة.

يقول الكاتب" الذي نأى في عليائه حاسبا أن ماله أخلده"[3]

جاء في القرآن الكريم، وقوله تعالى: ﴿ يَحْسَبُ أَنَّ مَالَهُۥٓ أَخْلَدَهُۥ ۝٣ ﴾.[4]

" أي يظن أن جمعه للمال يخلده في هذه الدار"[5]

[1] ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ص 1160.

[2] سورة مريم، الآية: 25.

[3] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 17.

[4] سورة الهمزة، الآية: 03.

[5] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص 2071.

تخص الآية الأغنياء المتكبرين الذين يحسبون ان المال هو كل شيئ، فيغرقون في ملذات الحياة ناسين أن المال يمكن أن يتحول إلى مصدر الشقاء والعذاب إن لم يحسن إستعماله ففقدوا القناعة وأحبوا جمع المال وتكديسه فجاءت الآية يحسب أنّ مالهُ أخلده" لتذكر العباد أن هذه الدنيا لا يبقى لا الغني ولا الفقير، وقد لجأ الكاتب للتناص مع القرآن الكريم لعبارته القوية والمعنى هو جزاء السياسيين الذين انشغلوا بجمع الأموال ونسوا الله عزو وجل.

كذلك في قوله " منتصف الليل ولم تتضح الفكرة في الذّهن المنفوش"[1].

ورد في القرآن الكريم ، قوله تعالى: ﴿وَتَكُونُ ٱلْجِبَالُ كَٱلْعِهْنِ ٱلْمَنفُوشِ ۝٥﴾[2].

جاء في تفسير محمد الغزالي" أن العهن هو الصوف أما المنقوش هو المندوق المقطع الممزق، المتناثر"[3]

لجأ الكاتب للرمز القرآني المنفوش، للدلالة على معنى التلاشي، في حين لم تتضح الفكرة، رغم مرور الوقت، وهو في منتصف الليل، في الذهن الذي رمز لحالته بالمنقوش دلالة على تعبه وإرهاقه الشديد، ما جعل ذهنه في حالة التلاشي.

يقول الكاتب" توقف الدليل عن السّرد برهنة وناولنا شايا منعنعًا قال إنّه أعده إكرامًا للضّيوف الذين أوصى عنهم أسعد حالفا بطور السنين"[4] وورد في القرآن الكريم: ﴿ وَطُورِ سِينِينَ ۝٢﴾[5]

"وهو الجبل الذي كلم الله عليه موسى عليه السلام"[6].

---

[1] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 166.

[2] سورة القارعة، الآية: 05.

[3] محمد الغزالي، نحو تفسير موضوعي للقرآن الكريم، ص 537.

[4] المرجع نفسه، ص 537.

[5] سورة التين، الآية: 02.

[6] ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ص 2049.

وجاء كذلك في الرواية، عن رفض الكاتب لإدماج شخصية السائق في سطور روايته لأنه من الشمال يقول ابراهيم وهو أحد الشخصيات الرواية، معبرا عن رفض الكاتب وموقفه من سكان الشمال" لذلك عافه وأقسم بالتين والزيتون ألا يحصل له شرف المبيت في كراسته ليلة واحدة"[1].

ورد في القرآن الكريم لقوله تعالى﴿ وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيۡتُونِ ۝١ ﴾[2].

" ويرى محمد الغزالي نقلا عن ابن عباس أن التين هو المسجد نوح الذي بناه على الجود بعد انتهاء الطوفان، أن الزيتون هو المسجد الأقصى الذي بناه إبراهيم بعد ما بنى مكة[3].

يدلّ القولان على مقام القسم والحلف، حيث أقسم أسعد في الموقف الأول حالفا بطور السنين على إكرام الضيوف، أما الموقف الثاني فيدل على حلف الكاتب بالتين والزيتون على أن لا يحصل السائق الذي أتى من الشمال والذي وصفه بالغرور والتفاهة على المبيت في كراسته ليلة واحدة، فالقسم بالتين والزيتون، وطول السنين وهي مقدسات إسلامية هو التأكيد على الموقف الذي لا يمكن للتراجع عنه.

يقول الكاتب في حواره مع أحمد الكافر"... ذلك ماكنت أنتظره منك، أفهم ولا تفهم، هذه هي لإجابة المضبوطة التي تؤهلك للعيش كثيرا ما بين الذكاء والغباء بين بين، استعملها حسب المقام لا تسرف إنه لا يحب المسرفين"[4].

وورد في القرآن الكريم، لقوله تعالى: ﴿۞يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ خُذُواْ زِينَتَكُمۡ عِندَ كُلِّ مَسۡجِدٖ وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ وَلَا تُسۡرِفُوٓاْۚ إِنَّهُۥ لَا يُحِبُّ ٱلۡمُسۡرِفِينَ ۝٣١ ﴾[5].

[1] السعيد بوطاجين، رواية اعوذ بالله، ص 24.

[2] سورة التين، الآية: 01.

[3] محمد الغزالي، نحو تقسيم موضوعي للقرآن الكريم، ص 528.

[4] السعيد بوطاجينّ، رواية أعوذ بالله، ص 128.

[5] سورة الأعراف، الآية: 31.

" والواقع أن الرذيلة تكمن في الإسراف الذي يحمل على التوسع الممجوح في الطعام والكسوة، وعلى التماس الوجاهة بهذا السلوك"[1].

الإسراف هو بمعنى التبذير، وصرف الأموال من دون حاجة لذلك يقول سبحانه وتعالى كلوا وأشربوا، يعني لا تحرم نفسك من الأكل والشرب واللباس لكن بدون المبالغة في ذلك ويقول، لا تسرف يعني لا تبذر، إن الله لا يحب المسرفين، فالله سبحانه وتعالى لا يحب المسرفين المبذرين، لأنه على يقين بحاجة بعض الناس من الفائض أو الزيادة الموجودة عند الأغنياء لذلك نهانا عن التبذير، وأمرنا بالزكاة والصدقة لتطهير أموالنا وأنفسنا وننال رضى الله سبحانه وتعالى.

حاول الكاتب ضبط فكرته عن الحياة، من خلال حواره، مع أحمد الكاف، يعني أن الإنسان حتى ولو كان يفهم ويتمتع بالذكاء، إلّا أنّ هناك بعض المواقف التي توجب على الانسان تجاهلها فبعض الأحيان يصبح الذكاء مشكلة توقع صاحبها في جدل لا بداية ولانهاية له، لذلك يجب على الإنسان فهم ما يجب فهمه، وترك الأمور التي لا تعنيه، هذه الفكرة حاول الكاتب ضبطها بالتناص من النص القرآني ليجعلها أكثر دلالة وتأثير على القارئ بعدم الإسراف في بذل الجهد العقلي، وطاقة ذهنية ترهق صاحبها وتلحق به المتاعب.

كذلك يقول الكاتب" تبت يدا كل من دعى معرفته، يشاع أنه صعلوك هرب من طيش القلابق وسجونهم وقيل إنه من ذرية الكتمان وهناك من رأى أنه مجرد زاهد فتته سمت الظّلام فتوحد الرّمل عله يبلغ الذات النائية ويبلغها السّلام لتبرأ من جشّع الأشكونين وحكام بني عريان الذين يعانون من طول الأمعاء وكثرتها"[2].

ورد في القرآن الكريم، لقوله تعالى ﴿تَبَّتْ يَدَآ أَبِى لَهَبٍ وَتَبَّ ۝١﴾"[3].

[1] محمد الغزالي، نحو تفسير موضوعي لسورة القرآن، ص 115.

[2] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 15.16.

[3] سورة المسد، الآية: 01.

تبت يدا ابي لهب" أي خسرت وخابت وظل عمله وسعيه"[1].

بمعنى خسرت وخابت ولم تُفلح، لجأ الكاتب للتناص مع القرآن الكريم للدّلالة على معنى خسارة كل من لم يعرف أسعد، وخسر كل من ادعى عليه أمورا باطلة وكاذبة لأنه كان مثل النور في الظلام، لمن لم يبصروا الحياة على حقيقتها، فكان الدّال والمرشد لسكان العين وخلصهم من زحف الجشع وأمراض النفس البشرية إلى الجنوب، فأحبوه وأحبوا منطقة العين، حيث أنشأ مدرسة لتربية الأجيال تربية حسنة، اهتم بالجوهر، فارتقت بصيرة أهل الجنوب، وتشبعت روحهم بالإيمان والقناعة، فازدادوا فطنة وعلمّوا أن العقل هو النواة الأساسية للإنسان، وهو المفكر والمدبر، أمّا سكان الشمال فبقي فكرهم معلق ببطونهم التي لا تشبع واتهموا كل ناصح لهم بأنه صعلوك يجب أن يقتل حتى لا تخرب خططهم في القضاء على العقل نهائيا.

يقول الكاتب"... كما يقول سكان العين الذين زاروا نفق الأنفاق الذي خلصهم من العدوى المقيتة التي كادت أن تعصف بهم وتجعلهم أسفل السافلين"[2]

ورد في القرآن الكريم، **لقوله تعالى**: ﴿ ثُمَّ رَدَدْنَٰهُ أَسْفَلَ سَٰفِلِينَ ۝٥ ﴾[3] أي إلى النار[4].

النار وهي مصير كل من لم يتبع الله عز وجل، خرج عن طاعته ورحمته، فوعده بأن مصيره سيكون النار ورده إلى أسفل سافلين.

الملاحظة أن الكاتب لجأ إلى التناص مع القرآن الكريم، وذلك لقوة عباراته ومعانيه إضافة إلى أثره على المتلقي، ففي قوله " أن تعصف بهم وتجعلهم أسفل سافلين، دلالة على أن المدرسة التي أنشأ

[1] ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ص 2088.
[2] السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، ص 86.
[3] سورة التين، الآية: 05.
[4] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص 2048.

ها أسعد وسماها نفق الأنفاق هي من خلصهم من الخروج عن طاعة الله سبحانه وتعالى، والنجاة من النار.

كذلك يقول الكاتب"... سيأكل الناس بعضهم ويقتلون علماءهم ستأتي أيام لا شكل لها أيام عجاف تتجاوز طاقة العقل لا خير في القلابق كلّهم دون إستثناء"[1].

ورد في القرآن الكريم، **لقوله تعالى** ﴿وَقَالَ ٱلۡمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبۡعَ بَقَرَٰتٖ سِمَانٖ يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٞ وَسَبۡعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَأُ أَفۡتُونِي فِي رُءۡيَايَ إِن كُنتُمۡ لِلرُّءۡيَا تَعۡبُرُونَ ٤٣﴾[2].

وهن السبع السنين المحل الذي يعقب هذه السبع المتواليات وهن البقرات العجاف اللاتي تأكل السمان، لأن سني الحدب يؤكل فيها ما جمعوه سني الخصب وهن السنبلات اليابسات"[3].

تخص هذه الآية رؤية الملك التي كانت سبب في اخراج النبي يوسف عليه السلام من السجن، عندما رأى في منامه سبع بقرات عجاف تأكل سبع بقرات سمان، وسبع سنبلات يابسات تأكل سبع سنبلات خضر، فعجز المعبرون عن تفسير رؤياه، وعندما علم الملك بحكمة يوسف في تفسير الرؤيا استدعاه إلى مقامه وطلب منه تفسير الرؤية التي يراها على التوالي، فأخبره يوسف أن سبع بقرات السمان والسنبلات الخضر هن سنوات الخصب، أما الأكل فتأويله أن السنوات الجفاف ستقضي على سنوات الخصب.

استخدم الكاتب طاقته التعبيرية وشحذها من القرآن الكريم، لأنه كلام الله الموثوق ذو دلالات والمعاني القوية للتعبير عن خوفه من حلول أيام عجاف على مجتمعه إن استمر في اتباع ملذات الدنيا والابتعاد عن طاعة الله.

[1] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص 2048.

[2] سورة يوسف، الآية: 43.

[3] ابن الكثير، تفسير القرآن العظيم، ص 956.

وعليه، فقد تميز التناص مع القرآن الكريم، بالمستوى الخفي الذي لا يظهر جليا وإنّما يستدعي القراءة والتأويل،" أما المستوى الواضح لم يلجأ إليه الكاتب كثيرا وذلك لمحاولته جذب القارئ " فالمستوى الأول للتناص قد يكون أكثر ظاهرية ومقروئية من المستوى الثاني فهو واضح جلي للقارء المتبصر الذي يمتلك خلفية ثقافية عن هذه النصوص طبعا بينما المستوى الثاني فهو خفي متوارى بين السطور، يحتاج إلى التركيز وإلى القراءة الدلالية وربط النّص الحاضر بالنّص الغائب"[1].

[1] صليحة جلاّب، التأويل الدلالي في النّص الروائي دراسة دلالية تأويلية، ص 225.

الخاتمة

الخاتمة

نخلص في بحثنا هذا إلى جملة من النتائج يمكن إجمالها فيما يلي:

أولاً: برز موضوع الجمال باعتباره معيارًا لتقيم الأعمال الأدبية والفنية منذ القدم، وذلك لارتباطه بتحقيق المتعة واللذة الحسية، بحيث ارتبط هذا التقييم عموما بدرجة وعي الناقد، والذات المبدعة، فيستند الجمال الفني على التجربة الإنسانية والواقع، ويتمثل دور الفنان في تزينيه وزخرفته.

ثانيا: تطور مفهوم الجمال في العصر الحديث، تطورا فرضته جملة التحولات الأدبية في ظل المناهج النقدية الحديثة ليكتسب موقعا أساسيا ضمن الآداب ليصبح علما قائما بذاته، علم الجمال (الجمالية)، موضوعه البحث في أليات تحقيق الجمال الأدبي، ودراسة الأثر الفني الذي يتركه العمل الإبداعي في ذهن المتلقي.

ثالثا: يعتبر الرمز من آليات تحقيق الجمالية في الأعمال الإبداعية، وهو عامل مهم في توليد القدرة التأويلية والبحث في ما وراء اللغة وتسمح هذه العملية بانفتاح النص، وجذب القارئ وتحقيق التأثر والتأثير بين العمل الإبداعي والقارئ.

رابعا: شهدت الرواية الجزائرية تحولات وتغيرات فرضتها التطورات الفكرية والأدبية من جهة، وتطور الوضع السياسي والاجتماعي في الجزائر من جهة أخرى فظهرت الرواية الجزائرية كخطاب سردي راقي، واهتمت بالبناء الفني وجماليتة.

خامسا: طغت الواقعية على كتابة الروائية الجزائرية بداية كوسيلة للتعبير عن الوضع الاجتماعي خلال الثورة التحريرية ما جعلها تخلو من جمالية الخطاب السردي، لفرط واقعيتها.

سادسا: تمثل المناهج النقدية الحديثة منعرجا حاسما في تطور الكتابة الروائية الجزائرية، لتصبح عالما يزخر بالحياة، والطاقات التعبيرية، وهي الرسالة المشفرة التي تستدرج القارئ، وتستفزه للبحث في خبايا اللغة، والكشف عن المعنى، وتعتبر الرواية أعوذ بالله للسعيد بوطاجين من الروايات التي طغت عليها اللغة الرمزية.

سابعا: اهتم السعيد بوطاجين بالوظيفتين النفعية والجمالية للأدب، يتخلص ذلك فيما تحمله الرواية من القيم الدينية والأخلاقية، التي مزجها بالأمثلة والحكم الشعبية التي تعتبر الأكثر تأثيرا على القارئ إضافة إلى اعتماده على الغموض والتشويق.

ثامنا: أفلع السعيد بوطاجين في تحقيق الانسجام بين العمل الروائي" أعوذ بالله" والقارئ بأن يفتح له أفق التأويل والبناء الدلالي الذي يمثل تحول هام في تقنيات الكتابة الرواية الجزائرية.

تاسعا: اتضح من خلال هذه الدراسة أن السعيد بوطاجين يمتلك قدرة التلاعب بالألفاظ والعبارات واخفاء دلالتها بقناع الرمز اللغوي، والذي زاد من جمالية عمله الابداعي رواية "أعوذ بالله" فقد أبدع الروائي وهو يعالج قضية سياسية تمس الحياة الاجتماعية، بأسلوب تهكمي يحاور به العقول الواعية بلغة مشفرة تحمل من الدلالات والمعاني جوهر جمالية الخطاب السردي.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1. المصحف الشريف، رواية حفص عن عاصم.

المصادر

1. السعيد بوطاجين، رواية أعوذ بالله، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2006.

الكتب العربية

1. إبراهم محمد الوحش، بنية الحدث في القصة العربية القصيرة، دار الاشراق، عمان، الأردن، ط 1، 2001.

2. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرّواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للإتصال، الجزائر. دط، دت.

3. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمّان، الأردن، ط1، 2003.

4. أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب الغربي الحديث، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة-مصر، ط1، 2008.

5. أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، ط1، 2011، بيروت، لبنان.

6. أحمد جمعة، في جماليات الكلمة، دار أرسلان، دمشق سوريا، دط، 2011.

7. أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ط1، 1996.

8. أحمد شريط ، تطوير البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، دط، 2009.

9. أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب، وهران، الجزائر، دط، دت

10. أحمد قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان-الأردن، 2011.

11. الإمام ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2002.

12. آمنة بعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل، الجزائر، 2007.
13. أميرة محمد، العزيز الجاف، الزمن وأثره في شخصيات رواية" رسالة البصائر في المصائر، دار الغيداء، عمان، الأردن، ط1، 2018.
14. إيهاب مجيد جراد، القراءة المعاصرة للتراث النقدي والبلاغي، دار غيداء، عمان-الأردن، ط1، 2014.
15. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.
16. جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان-مقاربة في خطاب محمد درويش الشعري، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، د ط، 2013.
17. جويد حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل، عاصمة الثقافة العربية الجزائر، 2007.
18. الجيلالي الفرابي، توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية، دار الأكاديميون عمّان، الأردن، ط2، 2018.
19. جيلالي خلاص، رواية زهور الأزمنة المتوحشة، وزارة الثقافة، 2008.
20. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب، الجزائر، د ط، د ت.
21. حسن عبد الرزاق منصور، فنّ القراءة؟، دار حامد، عمّان الأردن، ط ، 2019.
22. حسين خمري، فضاء المتخيل، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2002.
23. حفناوي بعلي، الرواية الجزائرية الجديدة، المنحى الملحمي والسرد الأسطوري، فصوص النص الصوفي-دار اليازوري، عمّان، الأردن.
24. حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية، دار الغرب، وهران-الجزائر، دط، دت.
25. حميد لحميداني، بنية النص من منظور نقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.

26. حنفاوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، آفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري، عمّان، الأردن، دط، دت.

27. خلود عدوان، مقاربة بنيوية دلالية في المنجز السردي لإبراهيم الكوني، دار الرّاية، عمّان، الأردن، ط1، 2018.

28. رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان-الأردن، ط1.

29. رشيد بن مالك، السيميائية السردية، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2006.

30. رفيقة سماحي، التناص في رواية خرفان المولى لـ يسمين خضران، دروب ثقافية، عمّان، الأردن، 2016.

31. سامي سويدان، فضاءات السرد ومدارات التخييل، دار الآداب-بيروت-لبنان، ط1، 2006.

32. سعيد بنكران، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي الغربي، بيروت-لبنان، ط1، 2008.

33. السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

34. سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

35. سلمان كاظم، عالم النص، دار الكندي، عمّان، الأردن، دط، دت

36. سمير الخليل، تقويل النص تفكيك لشيفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية، دار غيداء، عمّان- الأردن، ط1، 2016.

37. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، الجزائر، ط1،2009.

38. الشريف حبيلة، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، الرواية والعنف، أربد-عالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، ط1، 2010.

39. الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، د ط، 9000.

40. صدوق نورالدين، بلاغة النص، دراسة وقراءات في جماليات السرد الحديث، النايا، دمشق- سوريا، ط1، 2013.

41. صليحة جلاب، التّأويل الدلالي في النّص الروائي، دراسة دلالية تأويلية لروايتي" أنتم الآخرون" "ومقامات الذاكرة المنسية، دار غيداء، عمّان، الأردن، ط1، 2019.

42. ضياء غني لفته، عواد كاظم لفته، سردية النص الأدبي، دار حامد، عمّان، الأردن، ط1، 2011.

43. الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1980

44. الطاهر وطار، الأعمال الروائية، رواية اللاز، وزارة الثقافة، مج01، دط، 2010.

45. طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت-لبنان، ط1، 1999.

46. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

47. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة، الجزائر، دط، 2007.

48. عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دار الغرب، الجزائر، د ط، د ت.

49. عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1992

50. عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي، السرديات التطبيقية، دار السبيل، الجزائر، ط1، 2009.

51. عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، "التشكيل والتأويل، دار فارس—عمّان- الأردن، ط1، 1999.

52. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصص الجزائري الجديد، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

53. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة، الجزائر، 2009.

54. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009.

55. عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي سردية الخبر، دار الأمل، الجزائر.

56. عبد القادر نويوة، قراءة التراث السردي العربي، ترجمة: عبد الفتاح كليطو، دار الروافد الثقافية بيروت، لبنان، ط1، 2012.

57. عبد الله إبراهيم وصالح هويدي، تحليل النصوص الأدبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 1988.

58. عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000.

59. عبد الله الخمار، تقنيات الدراسة في الرواية (1) الشخصية، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1999.

60. عبد الله خضر حمد، شعرية الخطاب الصوفي، عالم الكتب الحديث، اربد، عمان-الأردن، ط1، 2016.

61. عبد الملك أشهيون، العنوان في الرواية العربية، النايا، دمشق سوريا، ط1، 2011

62. عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر، 2007.

63. عفاف عبد المعطي، السرد بين الرواية المصرية والأمريكية، دراسة في واقعية القاع-القاهرة، مصر، دار الرؤية، ط1، 2007.

64. علاء الدين سعدي جاويش، الرؤى والتشكيل الروائي لدى جميل عطيه إبراهيم، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2015.

65. علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في ثقافة العربية، دار التنوير، بيروت، لبنان، د ط، 2007.

66. علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، دار قباء، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

67. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السّردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2008.

68. غالي شكري، نجيب محفوظ، من الجمالية إلى نوبل، دار الفرابي، بيروت-لبنان، 1991.

69. فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، عمّان-الأردن، ط1، 2010.

70. فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

71. فداء حسين أبو دبسة، خلود بدر غيث، محمد علي الصمادي، فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي-عمّان-الأردن، 2018.

72. قيس كاظم الجنابي، جماليات السرد العربي القديم من العنوان إلى الرؤيا، الدار المنهجية، عمّان، الأردن، ط1، 2016.

73. كريب رمضان، بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، دار الغرب، وهران-الجزائر، دط، دت

74. كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون-الجزائر، دط، 2009.

75. ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرّواية العربية، دار غيداء- عمّان-الأردن، ط1، 2015.

76. محمد الغزالي، نحو تفسير موضوعي لسور القرآن الكريم، دار بغدادي- د ط، د ت.

77. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاته، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

78. محمد تحريشي، في الرّواية والقصة والمسرح، قراءة في مكونات الفنية والجمالية والسردية، دحلب، الجزائر، 2007.

79. محمد داود، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، دار الروافد الثقافية، بيروت-لبنان، ط1، 2013.

80. محمد صابر عبيد، حركية العلامة القصصية جماليات السرد والتشكيل المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 2014

81. محمد طمّار، تاريخ الأدب الجزائري، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د ط، 2007

82. محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2003.

83. محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طرابلس، ليبيا، ط1، 2005.

84. محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية- بن عكنون، الجزائر، 1999.

85. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

86. مخلوف سيد أحمد، اللغة والمعنى، مقاربات في فلسفة اللغة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

87. مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ط 2000.

88. مرزاق بقطاش، رواية دم الغزال، دار القصبة، الجزائر، 2002.

89. مسلم حسن حسين، جماليات النص الأدبي....دراسة في البنية والدلالة، دار السياب، لندن، ط1، 2007.

90. مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، د ط، 2000.

91. منى جميات، تحولات اللغة والبناء في الرواية الجزائرية الجديدة، مقاربة منشورات ألفا-الجزائر، تطبيقية في نماذج روائية، ط1، 2019.

92. ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، عمان-الأردن، 2011.

93. نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار غريب، القاهرة، مصر، دط، دت.

94. ندوة الرواية العربية والنقد (8-9) كانون الثاني يناير 2010، الدار العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

95. نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، عمّان، الأردن، ط1، 2011.

96. وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، دار العلم والإيمان، ط1، 2009.

97. وليد بن محمد الذهلي، جماليات الصحراء في الرواية العربية، دار جرير، عمّان، الأردن، دط، 2013.

98. يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، رابطة ابداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002.

99. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، دار البشائر، الجزائر، دط، 2002

100. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر، ط1، 2007

101.

الكتب المترجمة

1. إيان واط، نشوء الرواية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط2، 2008.
2. بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، تر: د منذر عياشي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2005.
3. رومان اتغاردن، ، العمل الفني الأدبي، تر: أبو العبد دودو دار الأمة، الجزائر، ط1، 2008.
4. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات- بيروت- لبنان، 2006.
5. مارتن هايدرغر، أصل العمل الفني، تر: مكتبة أبو العيد دودو، دار الأمة، الجزائر، ط1، 2009.

المعاجم

1. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، مجلد02، ط1، 2003.
2. الفيروز آبادي الشيرازي الشافعي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان، ج02، ط1، 1999.
3. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر –بيروت-لبنان، مجلد06، ط03، 2004.

ملخص:

تمثل دراسة جماليات الرمز في الرواية الجزائرية تقييم لخصوصية التجربة النقدية الجزائرية في خضمّ التراكم العلمي والمعرفي والتطورات التي عرفها النقد بداية من ظهور المناهج النقدية والتي تعتبر منعرجًا حاسمًا في تاريخ الأدب بما فرضته من إجراءات وآليات لممارسة فعل النقد ودراسة العمل الأدبي دراسة علمية موضوعية فتعددت النظريات واختلفت آراؤها حول آليات تحليل العمل الأدبي التي تتفق حول مقاربة الدراسة النقدية للوسائل العلمية ما أفرز ظهور علوم عديدة كالجمالية الأدبية والشعرية، وقد اتصلت الجمالية اتصالاً وثيقً بالنقد وتتمثل وظيفتها في الحكم الجمالي وتقييم جماليات التعبير اللغوي والبحث ما وراء اللغة لتلتصق خاصية الجمالية بالموضوع من جهة وبالمتلقي من جهة أخرى وتنبثق بالدرجة الأولى من الأثر الذي يتركه المؤلف بين سطور أعماله ويعدّ الرمز اللغوي من أخصب عمليات الجذب والتأثير بفضل قدرته على فتح المجال للتوليد الدلالي والتأويلي، أولت الدراسات النقدية الحديثة اهتمامًا كبيرًا بدور المتلقي وتمثل الرواية الجزائرية "أعوذ بالله" لسعيد بوطاجين نموذج عن تجربة الكتابة الرمزية في الرواية الجزائرية المعاصرة.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
بسملة	
شكر وعرفان	
اهداء	
مقدمة	**أ.ب .ج.د.هـ**
مدخل : الرواية الجزائرية، بديتها، تحولاتها	
1/ مفهوم الرواية، نشأتها، تحولاتها	**07**
تعريف الرواية	**07**
2/ نشأة الرواية وتحولاتها	**11**
أ- عند الغرب	**11**
ب- نشأة الرواية العربية	**16**
ج-انعكاس التحول الفكري والأدبي الغربي والعربي الحديث على الرواية الجزائرية	**20**
3/ مظاهر تحولات الرواية الجزائرية الحديثة	**21**
الفصل الأول: آليات تحقيق الجمالية في الخطاب السردي	
جماليات الرمز في الإبداع الأدبي	**29**
1-تعريف الجمال	**29**
أ/ في القرآن الكريم	**29**
ب/ عند الفلاسفة اليونان	**31**
2- الجمال في الفكر الإسلامي العربي	**33**
3- تطور مفهوم الجمال في العصر الحديث	**34**
4- الفرق بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن	**36**
5-الجمالية: علم الجمال	**38**

6- علاقة الجمالية بالعلوم الأدبية الحديثة (الأدبية، الشعرية)	**40**
7- آليات تحقيق الجمالية في الرّواية.	**43**
أ. الخيال	**45**
ب. الوصف	**49**
ج.الحوار	**52**
د. اللغة	**54**
الفصل الثاني: جماليات الرمز في الخطاب السردي	
1- الرمزية	**56**
2- التجربة الرمزية العربية	**57**
3- الرمز.	**60**
أ- المفهوم اللغوي	**60**
ب- المفهوم الاصطلاحي	**61**
4- مستويات الرمز	**64**
5- جدلية الرمز والمعنى	**65**
أ. البنيوية.	**69**
ب. الشكلانية	**73**
ج. السيميائية	**76**
6- القراءة والتأويل.	**81**
أ.القراءة	**81**
ب. التأويل	**84**
7/الراوية الجزائرية من الواقعية إلى الرمزية	**91**
1. انعكاس التجربة النقدية الحديثة على الرّواية الجزائرية	**91**
2. الوضع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي وانعكاساته على الكتابة الروائية الجزائرية	**93**

أ- الثورة التحريرية	**93**
• اللاز للطاهر وطار	**94**
• زهور الأزمنة المتوحشة لجيلالي خلاص	**101**
ب- الثورة الاشتراكية	**105**
• رواية بو الأرواح للطاهر وطار	**105**
ج- العشرية السوداء	**111**
-رواية دم الغزال لمرزاق بقطاش	**112**
8/ خصائص ومميزات الرواية الواقعية الجزائرية	**119**
الفصل الثالث: جماليات الرمز في الرواية أعوذ بالله للسّعيد بوطاجين	
1/ التعريف بالمؤلف (رواية أعوذ بالله)	**121**
2/ دلالة العنوان (أعوذ بالله)	**122**
أ- البعد الوظيفي	**123**
ب- البعد الجمال	**124**
3/ جماليات الرمز في البناء السردي	**125**
أ- الدلالة الرمزية للمكان	**125**
ب- الدلالة الرمزية للشخصيات	**132**
ج- الدلالة الرمزية للزمن	**142**
4/ دراسة الرموز اللغوية (تفكيك شفراتها) واستنباط معانيها.	**146**
5/ جمالية التناص.	**168**
6/ جماليات توظيف الرمز القرآني.	**169**
الخاتمة	**184**
قائمة المصادر والمراجع	**187**