وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور خنشلة

كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدبي العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

الأنساق الثقافية في روايات عز الدين جلاوجي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (LMD)

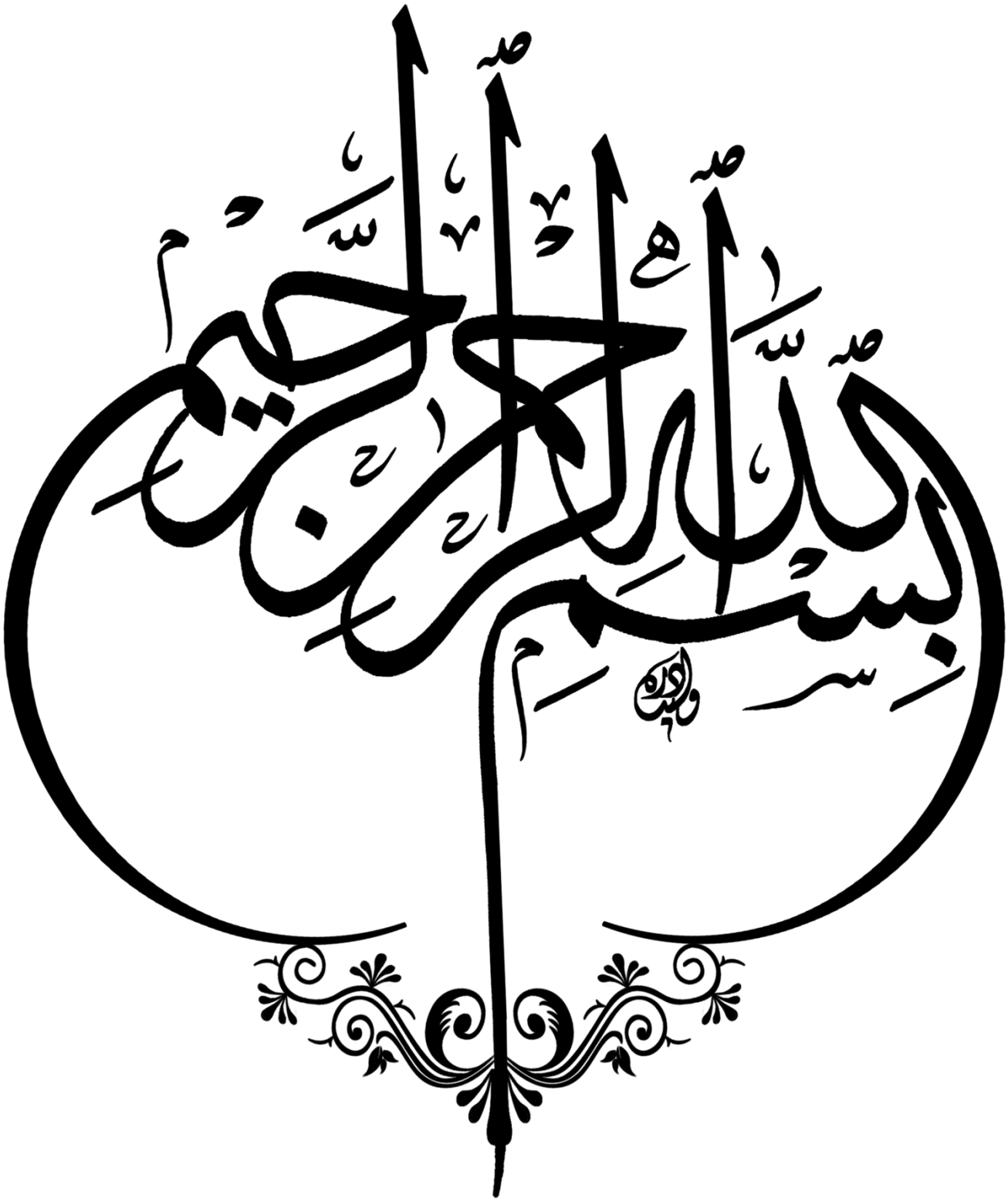
إعداد الطالبة:
- زينب مناصرية

إشراف الأستاذ:
- أ.د لزهر مساعدية

لجنة المناقشة

الإسم ولقب الأستاذ	الرتبة العلمية	مؤسسة الإنتساب	الصفة
بوشعشوعة رابح	أستاذ محاضر أ	جامعة عباس لغرور خنشلة	رئيسا
لزهر مساعدية	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور خنشلة	مشرفا
جموعي سعدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد الشريف مساعدية سوق هراس	مناقشا
جمعة مصاص	أستاذ محاضر أ	جامعة عباس لغرور خنشلة	مناقشا
حميدة سليوي	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي عبد الحميد بالصوف ميلة	مناقشا
نسيبة مساعدية	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور خنشلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2025/2024


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

من لا يشكر الناس لا يشكر الله، أشكر الأستاذ الدكتور مساعدية لزهر، على طول صبره وتحمله معي مشقة هذا الطريق، كما أشكر الدكتور الذي آمن بقدراتي، وكان بوصلة اتجاهاتي في عز تيهاني، د. ميلود رقيق.

كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر لكل فريق التكوين،

دون أن أنسى شكري لكل أساتذة كلية الآداب واللغات لجامعة عباس لغرور.

الطالبة مناصرية زينب

إهداء

بعد باسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على رسولنا الكريم محمد عبده ورسوله.

من قالَ أَنا لها، نالها، وها أنا أنالها اليوم بعد معارك طويلة مع الحياة، لكنني فزت بها.

إلى نسختي القديمة، تلك الفتاة الصغيرة البريئة، أتمنى أن تكوني راضية عن المرأة التي أصبحت عليها اليوم.

إلى من عوضني بحبه وأغدقني بحنانه واهتمامه عن الجميع، إلى من كان أخا وأختا وأبا وأما في بعض الأحيان، واختصر كل البشر، إلى رمز عزتي، وقوتي، وفخري، وافتخاري، سندي، ومسندي، اطمئناني في عز خوفي، إلى دموع أبي التي تساقطت كبلورات ثلج، يوم معاكسة القدر لنا ونحن نشرع، للذهاب إلى المركز الجامعي سي الحواس بريكة، ها هي ابنتك اليوم يا أبي دكتورة.

إلى وصية الرسول أمي، ثم أمي، ثم أمي، التي ضحت بجسدها ووقتها وصحتها حتى أكون ما أنا عليه اليوم.

إلى كل إخوتي، وأختي التي لا طالما تمنيت أن يرزقني الله بها، لكن للقدر رأي آخر.

إلى غزة وكل شهدائها، أعتذر فأنا لا أملك لنصرتكم إلا الدعاء.

مـــقـدمـــة

مقدمة:

إنَّ الحديث عن المناهج النقدية منذ ارتحالها من السّياقية إلى النسّقية، قد لاقت اهتماما بالغاً من قبل النقاد والباحثين، الذين قاموا بطرح قضايا متعلقة بالنقد والإبداع، تمخضت من خلالها تراكمات معرفية فكرية ثقافية، ولعل المناهج والاستراتيجيات والنظريات المنبثقة في أفق الدراسات المعاصرة، قد كان الفضل لظهورها نتاجا لتلك المناهج السّابقة لها.

والنصوص الإبداعية بتعدد أنواعها وتجنيساتها المختلفة، تعد مادة دسمة لها أي لتلك المناهج والاستراتيجيات، التي تتوسد على جملة من الآليات لتحليل ذلك العمل الإبداعي، الذي يضمر تحت عباءة الخطابات البلاغية الجمالية، جملة من الترسبات الثّقافية، والتي تعنى الاستراتيجية الثّقافية باستقصائها، من خلال الحفر العميق في متن النص، والذي تمثله الرواية على سبيل المثال لا الحصر.

وقد قادني الشغف للغوص في هذه التجربة البحثية، والتي اخترت لها ثلاثية الأرض والريح كمدونة نظراً لاتساع النتاج الأدبي للروائي عزالدين جلاوجي، والتي بدورها تحتوي على ترسبات ثقافية مترسخة في عمق التاريخ الجزائري.

وأما عنوان هذه الدراسة فهو:

" الأنساق الثَّقافية في روايات عزالدين جلاوجي"

ومن بين الدوافع التي جعلتني أنقاد وراء هذا العنوان:

- التعمق في القضايا التاريخية المسكوت عنها، والمرتبطة بفترة الاستعمار الفرنسي.
- محاولة إبراز بعض الممارسات الطقوسية الخاطئة والمنحرفة عن السلوك العقائدي السليم.
- محاولة تقديم صورة مغايرة عن المرأة الجزائرية، ودورها في الثورة الجزائرية.
- إبراز الدور الذي قامت به الرواية، في توثيق الأحداث التاريخية بطريقة فنية جمالية، حملت بين مجاهلها السردية عيوباً ثقافية.

ومن أجل الوصول للنتائج المرام بلوغها من خلال هذه الدراسة، وضعنا الإشكالية التالية:

- **كيف أضمرت هذه الأنساق الثقافية، في متن ثلاثية الأرض والريح؟**

وللإجابة عن هذه الإشكالية، والتي تمخضت من خلالها جملة من التساؤلات الفرعية أهمها:

- إلى أي مدى كان حضور الشخصيات التاريخية عبر النسق التاريخي؟
- ما العلاقة التي تربط بين السلطة وثلاثية الدين والاستبداد والمثقف؟ هل هي اصطدام واحتدام؟ أم توافق وتناسق؟
- هل يمكن اعتبار التبرك بالأضرحة والاستنجاد بالأولياء الصالحين كفر مسكوت عنه؟ وإن كان كذلك أين تمتد جذوره في الثقافة العربية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، قسمت البحث إلى فصل تمهيدي وفصل نظري وأربع فصول تطبيقية، فبالنسبة للفصل التمهيدي أو المدخل وتم عنونته بالرواية الجزائرية ذات اللسان العربي، وقد تناولت فيه بعض المفاهيم المتعلقة بالرواية- مفهوم الرواية، نشأة وتطور الرواية العربية الجزائرية - من الظهور إلى التجريب - ثم بنائها -، لنعرج للفصل الأول وقد كان بمثابة تنظير للاستراتيجية المتبعة في هذا البحث، وهي الاستراتيجية الثقافية والتي تمثل نواة هذه الدراسة، وقد وقع تحت عنوان مفاتيح مصطلحية ومفاهيم، مركزة على مفهوم النقد الثقافي، ثم انتقلت إلى أهم السياقات التاريخية لنشأة النَّقد الثَّقافي، وأهم الأدوات الإجرائية التي يتوسد عليها، مروراً إلى العنصر الذي تمت عنونته بفسنت ليتش ولحظة التأسيس، وصولاً إلى تلقي العرب له ثم أهم الرواد، وأخيراً تحديد ماهية النسق الثقافي، أما الأربع فصول المتبقية كما أشرت فقد كانت عبارة عن فصول تطبيقية، فجاء الفصل الثاني بعنوان النسق الديني والذي تضمن ثلاثة مباحث، أولها العتبات النصية في ثلاثية الأرض والريح، وهو ما قادنا مباشرة إلى طرح فكرة المعتقدات والطقوس وسؤال الكفر الصامت؟ والذي مثل المبحث الثاني، أما المبحث الأخير فقد حمل عنوان تمثلات النسّق الديني في ثلاثية الأرض والريح.

في الفصل الثالث: والذي اخترت له عنوان النسق التاريخي، فلقد تعمقت في دراسة الشّخصيات التاريخية وأهم الأحداث المدرجة في الثُّلاثية، والتي كانت بمثابة مرآة عاكسة للوقائع التاريخية في زمن الثورة.

أما الفصل الرابع، فلقد تغلغلت في بنية المجتمع الجزائري الداخلية من خلال هذه الثُّلاثية، فجاء الفصل حاملاً لعنوان النسّق الاجتماعي، والذي أطرته أربعة مباحثْ، أولى هذه المباحث والذي يحمل عنوان، تمثلات القيادة النّسْوية في ثلاثية الأرض والريح، وقد طرحت فيه الصورة المغايرة للمرأة، والتي جاءت بطريقة نمطية سلبية كما حفظتها بعض السرود الأدبية، لنطرح بذلك مصطلح المرأة القائدة، لنمر إلى المبحث الثاني وقد جاء بعنوان السلطة الأبيسية، ثم المبحث ما قبل الأخير والذي مثله النّسق القيمي وقد فصلت فيه لمفهوم هذا المصطلح متطرقة بذلك إلى العصبية القبلية، لنصل إلى نهاية هذا الفصل متحدثين عن التراث الشعبي.

بينما خصصت الفصل الخامس للنّسق السياسي، طارحة فيه علاقة السلطة بالدين والاستبداد والمثقف، لنمر بعدها مباشرة إلى أنساق الولاء والرفض.

وفي نهاية هذا البحث وضعنا خاتمة كانت عبارة عن حوصلة لكل ما قمنا بدراسته.

وأما منهج هذه الدراسة، فقد تتبعت آليات الاستراتيجية الثقافية، مستعينة بآليات المنهج السيميائي وبعضا من النظرية التأويلية، كلها ساهمت في فك الشفرات اللغوية الدلالية للوصول إلى مبطنات الخطاب.

ومع كل ما قيل فلا يمكننا القول بأننا أول من تطرق لهذه الدراسة، فهناك دراسات عديدة سابقة في هذا المجال سواء في الكتب الأكاديمية والمقالات وجملة المذكرات، ولعل أبرز الكتب التي تقترن بهذه الدراسة ما أنتجته قريحة الدكتور عبد الله الغذامي بدءاً بكتابه الشهير النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثّقافية، وأيضا نجد مجموعة من الكتب الأكاديمية الأخرى من مثل ما قدمه عبد الرزاق مصباحي النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية... إلخ.

وإنْ ذهبنا الى المقالات الرصينة فهي موجودة بالعشرات إذ لم نقل بالمئات، وقد تناولت هي الأخرى دراسات بحثية متعلقة بالنقد الثقافي، حالها كحال الرسائل الجامعية الموجهة في دراستها في هذا التيار، نذكر منها:

- رسالة ماجستير بعنوان _ شعر أبي العتاهية -دراسة في ضوء النقد الثقافي-، للطالب رفعت اسوادي عبد الحسون، بإشراف حسين عبيد الشمري بجامعة القادسية، سنة 2016/2015
- النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي بحث في إشكالية النّسق المضمر والقيمة المعرفية_"، من إعداد الطالبة مسعودة بن زرقة، تحت إشراف عبد المالك ضيف، سنة 2013/2012

أما بالنسبة للمصادر والمراجع المعتمدة، فقد اعتمدت كمصدر على ثلاثية الأرض والريح لعزالدين جلاوجي، أما المراجع فقد جاءت متنوعة بين العربية والمترجمة.

أما بالنسبة للصعوبات التي واجهتني، تتمثل في تطبيق آليات المنهج الثقافي على المدونة المدروسة، والتي كانت عملا ضخما يقدر عدد صفحاته 1800 صفحة.

والله ولي التوفيق.

مـــدخـــــل:

الرواية الجزائرية ذات اللسان العربي

تمهيد

1. **مفهوم الرواية.**
2. **نشأة وتطور الرواية العربية الجزائرية _من الظهور إلى التجريب_.**
3. **مكونات الرواية.**

خلاصة

تمهيد:

إنَّ الفنَّ ليس وسيلة للترفيه أو التسلية، بل هو الأداة التي ترقع نقص العالم الخارجي وتنقحه، وتسمو به إلى الكمال والجمال.

والفن بهذا المنظور، لا يقتصر على تلك اللوحات التشكيلية، والموسيقى الفنية فقط، ليتعداه إلى كل ما يتم نحته بالكلمات، من أجل صناعة الإنسان وتشكيل الوعي.

وهو ما يتجسد في كل الأدبيات وتحديدا الرواية، التي لا يمكن اعتبارها مجرد كلمات متراصة، فمن خلالها يسعى المبدع إلى تحقيق الغاية السامية للفن، والمتمثلة في النمو والتطور، هذا ما يقودنا إلى طرح التساؤل الآتي: ما الرواية؟ وفي أي بيئة تبرعم هذا الجنس الأدبي؟

1. مفهوم الرواية:

الرواية جنس أدبي نثري، ميسمه الأبرز السرد، تختلف عن القصة في حجمها، وتنوع أبطالها وتعالق أحداثها، ويمكن اعتبار هذا المفهوم، مفهوم مترسخ في المؤسسات النَّقدية، نتيجة للإسهاب الذي حال بها إلى اللُّبس والإبْهام.

فلقد أصبح الحديث عن الرواية كمفهوم من الأمور المستعصية، كونها " تتخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل، أمام القارئ، تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا "[1].

نتبين من خلال قول عبد المالك مرتاض، والذي يجد له دعماً من قبل ميخائيل باختين الذي يرى، بأنَّ الرواية مصطلح بسيط معقد، بسيط من حيث فيض المفهومات، مُعَّقد من حيث المعارضة والاختلاف في مفهومها من قبل البَّاحثين والدَّارسين.

ويجد إدوارد الخراط بأنَّ " الرواية هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر والموسيقى، وعلى اللوحات التشكيلية "[2]، فالرواية بهذا المفهوم جنس منفتح، قابل للتحاور مع الأجناس الأدبية وغير الأدبية.

أمَّا عزيزة ميردن ترى بأنَّ الرواية " أوسع وأشمل من القصة وذلك بتنوعها في الحدث والشخصية، بيد أنها تحتل مكانا أكبر وزمنا أطول، وهذا الاتساع يساهم في تعدد مضامينها، لنجد في الأخير الروايات العاطفية، والفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية "[3]، لنجد من خلال هذا المفهوم بأنَّ ميردن قد انطلقت من الفروقات بين الرواية والقصة لضبط مفهوم الرواية ،والتي حصرتها في مكونات الرواية الأساسية منها الزمن والشخصية.

إذْ يرى الورقي، بأنَّ الرواية " بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها ويعتمد هذا التشكيل على الحدث النامي الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي، وذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه هذه الاحداث على نحو يجسد في نهاية صراع درامي ذا حياة داخلية متفاعلة "[4]، ما يعني بأن الورقي قد حدد ميكانيزمات الرواية، والتي تتفاعل فيما بينها لتشكل بذلك حبكة العمل الفني أو مايعرف بالعقدة .

2. نشأة وتطور الرواية العربية الجزائرية ـ من الظهور إلى التجريب-:

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، 1998، ص11.
[2] إدوارد الخراط، الرواية العربية، واقع وأفاق، دار ابن رشد، 1981، ط1، ص303.
[3] ينظر: عزيزة ميردن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1970، ص 20.
[4] السعيد الورقي البيومي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة، مصر، 2009، ص 5.

انطلاقاً من التعريفات السابقة؛ وبرغم تشابه واختلاف وجهات النظر التي أطرت هذا المصطلح، الذي يجد صعوبة كبيرة في وجود مفهوم جامع مانع، وكون الرواية قد اعترضتها جملة من الإشكالات: بدءاً بالمعايير الفنية التي تتحدد من خلالها، وقبل التطرق لتلك المعايير وجب علينا أولاً أنْ نتساءل: عن أصل هذا الجنس الأدبي، فما هي الجذور التي تبرعم منها هذا النوع الادبي؟

إنَّ العودة إلى أصل نشوء الرواية، ومحاولة تقصي جذورها، ليس بالأمر اليسير، كونها تتزواج بين عدَّة أراء، يمثله أولاً؛ الرأي القائل بأنَّ الرواية نشأت في سياق غربي، مروراً إلى الثاني؛ بأنَّ الرواية لها بذورها في الأدب العربي القديم.

عن الرَّأي الأول؛ والذي يعد الرواية جنس مستحدث في الثَّقافة العربية، إثر الاصطدام الحاصل مع الآخر أي الغربي، والذي يطرح فكرة جدلية الشَّرق مع الغرب، والقول بأنَّ الرواية العربية بمعاييرها الفنية جنس مقتبس من الآخر الغربي، حتى أن العرب قديما كان الشِّعر هو ديوانهم.

وبعبارة أدَّق، أنَّ العرب لم يهتموا بفَّن الرواية إلاَّ بعد الاصطدام مع الآخر، خصوصاً بعد حملة بونبارت على مصر عام 1798، وهو ما يؤكده قسومة الصادق بقوله: " إن للثقافة الفرنسية تأثير قوي في النهضة العربية، فبعد أحداث 1798 أي بعد حملة نابليون على مصر، كان لها بعدين البعد الأول يتجلى في حدوث الصدمة واليقظة، والبعد الثاني يتجلى في التواصل مع الآخر الغربي، لتعتمد بذلك المدارس العربية وخاصة المصرية على المدارس الغربية في عملية النهضة "[1].

فقد شغلت العلاقة القائمة بين الشَّرق والغرب، القائمة على التفاعل والتبادل الثَّقافي، الكثير من الباحثين والنقاد، من بينهم سعيد يقطين الذي يقر بمدى استفادة العرب من باقي الثَّقافات والتأثر بهم.

ليتضح ذلك بقوله " لم يكتف العرب في تاريخهم بالتفاعل مع التراث اليوناني والهندي، بل بذلوا مجهودات كبرى للتعرف على بعض الأمم ومعارفها في فضاءاتها ومواطنها عن طريق الرحلات المختلفة"[2].

لتضحى الرواية من هذا المنطلق " جنس أدبي دخيل على الثقافة العربية، امتلكه العرب، اقتباسا وترجمة وتأليفا على سبيل التأثر بالثقافة الوافدة شأنها شأن الكثير من مظاهر حياتنا المعاصرة "[1].

---

[1] ينظر: قسومة الصادق، الرواية مقوماتيا ونشأتيا في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، 2000، ص17.

[2] سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، منشورات الاختلاف، 2012، ط1، ص41، ص42.

أمَّا الرأي الثاني؛ والذي يعتبر الرواية فَن عربيٌ أصيل، نتلمس بذورها في كل من القصة، وفَّن المقامات وقصص ألف ليلة وليلة... وغيرها من المنجزات السردية القديمة.

وهذا الرَّأي يدعمه قسومة الصادق بالقول: " إن خلو تراثنا من الشكل الحديث للرواية والمتفق عليه من قبل النقاد، لا ينفي وجود ملامح لها والتي تمثلها القصة "[2]، أي أنَّ العرب قديما عرفوا نوعاً مماثلاً لهذا الجنس الأدبي، والذي تمثله كل من القصة وفن المقامة.

فالمقامة " فن عربي قديم، تاريخه إلى القرن الرابع الهجري، وقد اتخذه الأدباء العرب وسيلة لإظهار براعتهم ومقدرتهم اللغوية والبلاغية، ومن ثم تبوأ فن المقامة مكانة مهمة في الأدب العربي...فإذا به هذا الفن يصل إلى القمة، وأصبح الطلاب والأدباء في جميع الأقاليم والبلدان العربية يتدارسونه ويهتمون به"[3].

حتى أنَّ" هناك آراء دراسيين غربيين تعيد أصول الرواية الغربية نفسها إلى المنطقة العربية حيث يرى بعض هؤلاء أن " فن السرد القصصي انتعش في الشرق بحكم بعض الظروف المناخية والاجتماعية التي جعلت ملوك وأمراء الشرق يبحثون عن هذا النوع من التسلية ويمنحونه تقديرا كبير، و" هويت" يذهب جازما إلى أن " أصل الرواية يرجع إلى العرب..."[4].

وبعد يمكننا القول؛ بأنَّ رغم هذا الاختلاف الحاصل في أصل ونشأة الرواية، " والجدير بالذكر ،أن روجر آلن، كان له رأي أكثر موضوعية، إذ يجمع بين الموقفين الأول القائل بأن الرواية ثمرة لالتقاء كل من الغرب بثقافته، والموقف الثاني القائل بأن الرواية نتاج عربي وذلك من خلال التراث الكلاسيكي ومايحويه من تجنيسات، وهذا الرأي أكثر اعتدالا واتزانا"[5].

بين مَّد وجزر هذه الطروحات، نجد أنَّ أولى الروايات الفنية العربية التأسيسية، هي رواية حسين هيكل "زينب "سنة 1913.

تدور أحداث رواية زينب لحسين هيكل، في فضاءات الريف المصري، معبرة عن الواقع الاجتماعي في تلك الفترة، ليجد القارئ الناقد نفسه بأنه، أمام بنية سردية محملة بجملة من

---

[1] محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، 1996، ص116.
[2] ينظر: قسومة الصادق، الرواية مقوماتيا ونشأتيا في الأدب العربي الحديث، ص 6.
[3] محمد عبده، مقامات الهمذاني، منشورات الشهاب، الجزائر، ص 9.
[4] صلاح صالح، سرد الآخر - الآنا والآخر عبر اللغة السردية -، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الدار البيضاء، 2003، ط1، ص22، ص23.
[5] ينظر: عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ط1، ص402.

القضايا التي تتجشم المجتمع المصري الريفي، منها: قضية الصداقة، قضية الحب، قضية الزواج، قضية الفلاحين.

بيد أنَّ التعرض لذلك الواقع، لا يتم إلاَّ عبر الشخصية البطلة " زينب "، والتي أحبت ذلك الريفي البسيط " إبراهيم "، ليتم إجبار هذه الأخيرة، بالزواج من شاب غني خارج ذلك الفضاء الريفي، لتنتهي الرواية بموت زينب بعد أن أصيبت بمرض السل، موصية أمها بدفن منديل إبراهيم معها.

بيد أنَّ السؤال القادم لا يرتبط بالرواية العربية، وإنَّما يتعلق بالرواية الجزائرية وأسباب تأخرها مقارنة بباقي البلدان العربية.

كون الرواية الجزائرية أصبحت موضع متابعة كثيفة، كونها انتقلت من المحلية إلى العالمية، هذا ما فتح الباب أمام طروحات عدة جعلتها ميداناً للدراسة والبحث.

الجزائر، ذلك البلد الشاسع، الذي شهد وضعاً حرجاً متأزماً خاصاً مرتين؛ الأولى عام 1980، وذلك بدخول القوات الفرنسية، ومحاولة طمس الهوية الجزائرية المحلية ومسخها.

وانتهت هذه الأخيرة بتحقيق النصر والحرية بعد الاحتلال الذي دام نصف قرن، وقد انعكس هذا الأخير على حالة الأدب بصفة عامة والرواية بصفة خاصة، هذا ما أدى إلى تأخرها.

وهو ما أكده واسيني الأعرج بالقول:" الحركة الأدبية تعاصر ظروفا صعبة جدا وقاسية أعاقت انطلاقتها وحجمت قدرتها على الخلق والابداع والعطاء "[1]، فما طرحه واسيني الأعرج يمكن اعتباره سبباً سياسياً رئيسياً، بجانب جملة من الظروف الاجتماعية والثَّقافية، التي ساهت في تأخرها.

أمَّا الوضع الثاني بعد الاستقلال؛ فتمثله الفترة التسعينية والتي عرفت بفترة العشرية السوداء أو الحمراء، الحرب الأهلية...ومسمياتها.

فظاهرة الإرهاب أو الجماعات الإسلامية قد، تمخض عليها تدهور الأوضاع الاجتماعية، والتي سطعت في متون الأعمال الأدبية، وهو ما تحدثت عليه آمنة بلعلى في كتابها " المتخيل في الرواية الجزائرية "، " وجدنا بعض الروايات " كمرايا متشظية" مثلا تضعنا أمام صيغة بارودية قائمة على المفارقة اللفظية فيطل علينا المسار السردي متواطئا مع جو مأساوي"[2].

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص50.
[2] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأصل، الجزائر، ص79.

كلُ هذه الأوضاع احتضنها الأدب، وبرزت كثيمات مركزية تدور عليها جل الأعمال السردية، ولاستجلاء هذه الثيمات، كان لزاماً علينا أن نرجع إلى المنجزات السردية التي أبدعها الكتاب، لتلامس أقلامهم الواقع وتزيح اللثام عليه، وتفضح المسكوت عنه.

نأخذ على سبيل المثال لا الحصر: رواية الزلزال للكاتب الجزائري الطاهر والطار ومنجزه الثاني الشمعة والدهاليز، سيدة المقام لواسيني الأعرج، ثلاثية الأرض والريح لعزالدين جلاوجي، تاء الخجل لفضيلة الفاروق، القلاع المتآكلة لمحمد ساري، بما تحلم الذئاب؟ لياسمينة خضرا، الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، هاوية المرأة المتوحشة لعبد الكريم ينينة، الحريق، الدار الكبيرة. لمحمد ديب، الأفيون والعصا لمولود معمري...

لتتمثل داخل متونها جملة من الثيمات، أهمها: العنف، السُّلطة، السياسة، الجنس، الدين، التطرف، الاستبداد، الهيمنة، الاغتراب، الثورة، التصوف، التمرد، المثقف، السجن... وغيرها كثير.

بيد أنَّ الرواية الجزائرية، كما عرفت ظروفا آلت بها إلى التأخر، فقد شهد المجتمع الجزائري، جملة من الأحداث قادت بالرواية إلى البروز ولعل أهمها: تصاعد النهضة الوطنية والاصلاحية.

كل هذه الأوضاع، انعست على الأدب، لتكون أولى الروايات الجزائرية التأسيسية لفَّن الرواية، رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة سنة 1971.

إذْ تدور أحداث هذه الرواية، في فضاءات الجزائر العاصمة ومدنها، وقد حاول عبد الحميد بن هدوقة، أن يحتضن واقع الجزائر وما يحمله من متناقضات، وتلك الصراعات المؤدجلة.

كل ذلك من خلال شخصيات عبرت عن ذلك الواقع، وفي مقدمتها الشخصية البطلة نفيسة، تلك الفتاة المكافحة من أجل العلم، والثقافة، والحرية، والعيش بكرامة، فنفيسة هنا لا تمثل ذات الشخصية البطلة فقط، وإنما ترمز لجزائر الغد، جزائر اليوم.

لتكون بهذا رواية ريح الجنوب، نصاً فنياً متكاملاً، بُني هيكله السردي وفق ميكانيزمات الرواية الغربية.

لتشهد بعدها الرواية عدة تحولات، مكنتها من الارتحال من فضاءات الكتابة التقليدية والانخراط في مضمار التجديد والتحديث.

هكذا، إذنْ، وبسبب التبدلات الراهنة، انتهت الرواية إلى تغيرات محسوسة على مستوى المضمون والشَّكل، أي أنَّ الكتاب قد استخدموا جملة الأساليب والتقانات كتوظيف التراث، وتداخل الفنون الإبداعية، كالمسرح والموسيقى والسينما...وغيرها كثير.

وهو ما يعرف بتداخل الاجناس إذ " يأتي تداخل الخطابات هنا وتعددها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها، لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب، ويتضافر مع الطرائق الموظفة في بنياته، وهذا ما يجعلها تسهم جميعا وكلا بحسب خصوصيتها في إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته، وأخيرا تحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب"[1].

لتضحى بذلك الرواية نوعاً أدبياً منفتحاً، وعابرا للأجناس الأخرى، فعملية العبور أدت بالرواية إلى ذوبان وانصهار هويتها السردية، لتضحى نصا هجيناً، ينمو ويتطور انطلاقاً من ذلك التداخل الأجناسي.

وقد تفطن ميخائيل باختين لهذا التعالق الحاصل في الأنواع الأدبية، بعد، " تحليلة لدوستوفسكي واكتشاف شكل جديد في الفن الروائي هو الشكل الحواري المتعدد اللغات والأصوات وأشكال الوعي "[2].

فهذه النظرية النقدية والمتعلقة بمصطلح الحوارية، التي كانت مقترنة بالكلمة، لتنتقل إلى الرواية، وتعبر بعدها على العبور الأجناسي، كتداخل الرواية والسيرة الذاتية و" هي نوع من السرد يتقابل فيه الراوي والروائي، ويندرجان معا في تداخل مستمر يكون الروائي مصدرا لتخيلات الراوي"، فالكاتب يلجئ إلى أهم عناصر الرواية " التخييل"[3]، كوسيلة للبوح.

لنأخذ على سبيل المثال لا الحصر: أصبحت أنت لأحلام مستغانمي، الأيام لطه حسين، إبراهيم للمازني، سارة للعقاد، أصداء السيرة لنجيب محفوظ، ابن الفقير مولود فرعون، بلاد الصاد لعبد الاله ابن عرفة، ثلاثية حنا مينة (المستنقع، بقايا صور، القطاف)، رواية تيميمون رشيد بوجدرة، لا مكان لي في بيت أبي لآسيا جبار...وغيرهم كثير.

وكذا انفتاح الرواية على الشعر، والذي يعبر عن هذا الأخير، التناص،" فالتناص حسب محمد مفتاح هو:

- مجموعة من النصوص تداخلت فيما بينها بميكانزمات أخرى.

- متشرب لها لتصبح النص ذاته، متوافقة مع هندسته البنائية، ومع مقصدية النص.

- هذا أ التناص هو عبارة عن حدوث علاقة بين النص الأصلي والنص المقتبس بتقنيات متنوعة "[4].

---

[1] سعيد يقطين، القراءة والتجربة -حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، ط1، ص295.
[2] عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية واشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، ص50.
[3] عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربي، ص199.
[4] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1985، ط1، ص121.

ومن بين الروايات التي تتعالق مع فَّن الشعر، ثلاثية أحلام مستغانمي، دم الغزال لمرزاق بقطاش، رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال لعزالدين جلاوجي، رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، رواية بغداد وقد انتصف الليل فيها لحياة الرايس...

فالكتابة الجديدة فجرت كل الطرائق التقليدية الخاصة بالكتابة التقليدية، وسعت لتفكيكها وهدمها، ليتميز هذا النوع الجديد من الكتابة بأنه يقوم على " تقويض مفهوم الشكل التقليدي الخطي، واعتماد الشذرات والتداعي الحر وتقطيع الزمن واستخدام تقنية تعدد الرواة والصيغ، إيذانا بإعلان ضرورة نهاية الصوت الأحادي السائد وكان ذلك تعبيرا عن رفض مطلق للمسلمات وتجسيد القلق وجودي يتمركز حول الذات ضدا على الواقع والمجتمع"[1].

وكما يرى عبد الله إبراهيم، بأنَّ الرواية الجديدة قد سعت إلى" تحطيم الأنظمة الفنية التقليدية في الحضارة المخلفة، وتفكيك كل أسلوب قديم في الكتابة والتعبير ، قد انتزعت الرواية الآن- وهي لب السرديات- شرعية كاملة كنوع أدبي يحتل المرتبة الأولى في أدبنا الحديث"[2].

لتبرز ذائقة فنية من الكتاب، اللذين انخرطوا في مضمار الكتابة الجديدة، أو ما يعرف برواية الحساسية، والتي يمكن اعتبارها " رؤية فنية، أي تفسير فني للعالم والرؤية وكشف جديد لعلاقات خفية، ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولد المتعة أو التشويه أو الجاذبية "[3].

و" لتبني نظم جديدة خاصة بها...متبنية بذلك فكرة الهدم...فلكل رواية جديدة قوانين تحتكرها من أجل بناء قوانين جديدة "[4].

ومن " أبرز السبل التي اعتمدتها الرواية العربية المعاصرة لجعل القارئ يشارك في صنع النسيج الروائي، شيء من قبيل تقطيع الخيوط السردية المألوفة، وطرح عدد من الوحدات والمشاهد والبنى البدئية التي يعجز كل منها عن تشكيل حكاية"[5].

إنَّ هذا التصور المبني حول الرواية الجديدة، هو الذي أملى على الكتاب اتباع وسائل وجملة من التقانات، في أعمالهم السردية، وأبرزها توظيف التراث في النص السردي.

فكما يرى أحمد اليبوري في " إن استثمار التراث في الأعمال السردية والتي تعتمد على السرد الصوفي أو القص التاريخي، أو البناء اللغوي القديم، ليست دائما استثمارا عكسي

---

[1] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ط1، ص63.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، ص298.

[3] شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، 2008، ص11.

[4] ينظر: الباردي محمد، انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص245.

[5] صلاح صالح، سرد الآخر - الآنا والآخر عبر اللغة السردية-، ص41.

سلبي، كما أقر بعض الباحثين، بل بتوسدها على فكرة التخطي، في التعالق مع التراث، كانت توظيفا حضاريا واعيا "[1].

انطلاقاً من وظيفة التراث في الأعمال السردية، والتي حددها أحمد اليبوري، فإنَّ التراث بحضوره، يضفي على العمل بعدا واقعيا، مانعا الرواية من الجنوح والغوص في عوالم العجائبية والفنتازيا.

لنمر إلى اللغة التي كونت الرواية المعاصرة بطريقة مغايرة، انطلاقاً من شاعريتها، فالكاتب أدرك ما للغة من دور - وعي لغوي-، لتثير تلك اللغة الشعرية انتباه القارئ، كونها العمود الفقري وهيكل النص السردي.

ويمكن اعتبار اللغة الشعرية، حسب جان كوهن " هي الانزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة "[2].

فبهذا الانزياح تمكنت اللغة من طرق باب المغاير والسير في ركب التجديد، انطلاقا من الشعرية، التي اجتاحتها نقاشات عدة، ولعل أبرزها: جذور هذا المصطلح النقدي في الأبحاث النقدية.

فقد تمكنت اللغة الشعرية من أنْ تحقق " انعتاقا من تقاليد الكتابة القديمة واضعة أمامها المجال لإثبات قدرتها على التجديد دون أن يعني هذا فقدان الرواية لخصائصها الجوهرية الكامنة فيها "[3].

ومن بين الروايات التي تمثلت داخلها هذه الاستراتيجية نجد؛ براري الحمى لإبراهيم نصر الله، فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، تلك المحبة للحبيب السايح، كابتشينو للسيد حافظ، نساء وادي النوم لجلول قاسمي، يا بنات اسكندرية لإدوارد الخراط، العشق المقدنس لعزالدين جلاوجي...وغيرها كثير.

انطلاقاً مما تقدم ذكره، فبرغم تعدد مظاهر التجديد في شكل ومضمون الرواية، إلا أن" المبدأ الذي يلتقي عنده الجميع هو التجريب والبحث عن أدوات جديدة تستوعب تجاربهم الجديدة"[1].

---

[1] ينظر: أحمد اليبوري، في الرواية العربية - التكون والاشتغال-، شركة النشر والتوزيع والمدارس، الدار البيضاء، 2000، ط1، ص140.

[2] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ط1، ص4.

[3] ماجد عبد الله، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2015، ص53.

والتجريب كما يعرفه صلاح فضل هو" يقف التجريب بجانب الإبداع ليمثاله في التجديد وابتكار طرق ووسائل مغايرة في النمط الفني، فلب الإبداع وماهيته الأصلية تتمثل في الخروج عن المألوف، واستشراف المستقبل "[2].

فالتجريب بهذا المفهوم يبصر على ابتداع جملة من الميكانيزمات الحداثية، والتي تهدم تلك القوالب النمطية التي صيغت وفيها الأعمال الأدبية، للخروج من دائرة التقليد.

أو هو، أي التجريب" أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية "[3]، انطلاقا من هذا المفهوم، نجد بأن التجريب كالثورة، الهدف منه تحقيق الحرية الفنية.

أما لطيف زيتوني فيعرفه بالقول " التجريب ممارسة واعية تنطلق من تصور شامل للصنيع الأدبي، وتعمل في كل مناحي السرد، في الموضوعات واللغة، والأسلوب والعرض والمنظور والحبكة والفضاء والزمان والراوي والشخصيات "[4].

بناءً على ما تم ذكره، وعلى سبيل الاستنتاج، يمكننا القول، بأنَّ الرواية الجزائرية قد عرفت عدة تحولات، حالها كحال نظيرتها العربية، التي شهدت تحولات محسوسة، مست بنيتها السردية، هذا ما حال بها إلى التجريب، لتبرز لنا رواية الحساسية الجديدة في زمن الحداثة.

4. مكونات الرواية:

إنَّ ما تمت الإشارة إليه، يقودنا للحديث عن المعايير الفنية التي تكون الرواية، وتحدد بنيتها السردية وهي كالتالي:

أ- الشَّخصية:

حظيت الشَّخصية السرديّة باهتمام الكثير من الباحثين، وقد عرفت الرواية عن بعض الباحثين بـ "فن الشخصية"[1]، هذا ما يبصر، على أنّ الشَّخصية قد أصيبت كمفهوم برخاوة اصطلاحيّة.

---

[1] يابوش جعفر، الأدب الجزائري الجديد، التجربة المآل، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافي، 2006، ص49.

[2] ينظر: صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والانتاج الاعلامي، القاهرة، 2005، ط1، ص3.

[3] بن جمعة بوشوشة، التجريب ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2003، ط1، ص23.

[4] لطيف زيتوني، الرواية العربية البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2012، ط1، ص30.

فالشَّخصية بمفهومها يختلف الأدبي عن الشَّخصية لدى علماء النفس، فالشَّخصية الفنية " هي مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي ويمكن أن يكون هذا المجموع منظم أو غير منظم".[2]

أمَّا لطيف زيتوني فيعرفها بالقول بأنها " كل عضو فاعل في الحدث الروائي سواء كان ذلك بطريقة إيجابية أو سلبية، ومن تم عزله عن الحدث لا يمكن تحديد انتمائه لها، ويمكن ادراجه ضمن العنصر الوصفي، فالشخصية مكون كباقي العناصر التي تساهم في تكوين الرواية، والشخصية لها ألفتظها وأحاديثها وأقوالها التي تعبر عنها، ولا تكون الرواية شخصية حقيقية بالضرورة، إذ لا وجود لها خارج جدران العمل الفني " [3].

ومن بين الباحثين الذين أَوْلَوْهَا عنايةً بالدرس والتطبيق فيليب هامون الذي قسّمها إلى "فئة الشخصيات المرجعيّة والشخصيّة الواصلة والشخصيّات المتكرّرة"[4].

انطلاقاً من هذه التقسيمات، نضيف الى جانبها كل من الشَّخصية الرئيسية او المحورية، والشَّخصية الثانوية.

ب- الحدث:

إنَّ الاقتراب من الحدث كمفهوم، يقودنا إلى اعتباره " سلسلة من الوقائع المتصلة، والتي تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية، وهو نظام نسقي من الأفعال".[5]

أو هو " الموضوع الذي تدور حوله القصة، ويعد العنصر الرئيسي فيها، إذ يعتمد عليه في تنمية المواقف وتحريك الشخصيات، ولما كان القاص يستمد أحداثه من الحياة المحيطة به مشاكلة للواقع كان لابد له من اختيار هذه الأحداث، وتنسيقها وعرض جزئياتها عرضا يصور الغاية المحددة منها"[6].

لتتعدد المفاهيم حول هذه التقنية التي " لا يخلو أي قص من الأحداث فهي البؤرة المشعة التي تحرك القصة من أولها إلى آخرها " [7].

---

[1] محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية دروس في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، مصر، 2017، ط 1، ص 11.

[2] تزفيطان تودروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، 2005، ط1، ص74.

[3] ينظر: لطيف زيتوني، مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، 2002، ط1، ص114.

[4] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ص 216-217.

[5] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، لبنان، 1979، ط1، ص19.

[6] عزيزة ميردن، القصة والرواية، ص25.

[7] نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الامل للطباعة والنشر، تيزي وزو، ص36.

فالحدث يعتبر البؤرة المركزية التي تبنى بها الرواية، والملاحظ على " الروائي حين يكتب روايته ينتقي من الأحداث ما يراه مناسبا للكتابة...كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني ما يجعل من الحدث الروائي شيئا آخر لأنه له مثيلا في الواقع المعيش"[1]، ولهذا يتعين على الكاتب صياغة الحدث بما يتناسب مع منجزه السردي.

ج-الزمن:

إنَّ الرواية عمل خاضع للترتيب الزمني، فلا سرد بلا زمن، فالزمن الأدبي " يشد إليه كل عناصر البنية الأخرى بقدرته على التمركز وفق رؤية الكاتب المستمدة من طروحات نظرية تنهل من خصوصية الخطاب السردي الذي جعل من الزمن إحدى بيانات الرواية"[2].

غير أنَّ الزمن يختلف من رواية الى أخرى، أيْ أنَّ " لكل رواية نمطها الزمني الخاص باعتبار الزمن محور البنية الروائية وجوهر شكلها"[3].

وهذه الأزمنة تتواشج بين الزمن التخيلي والواقعي، وهو ما نستدل عليه بالقول: " هناك في الرواية حسب تودروف، ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل، وهي زمن القصة أي الزمن الخاص بالعالم التخييلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص"[4].

د- المكان:

يعتبر المكان عنصرا مهما من العناصر التي تساهم في تشكيل بنية الرواية، وتكمن هذه الأهمية في بعض الأحيان في كون المكان قد يتحول إلى بطل العمل الروائي في بعض الأحيان، وهو ما نستدل عليه بالقول التالي: " قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله، ويكون منظما بعض الدقة التي تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها "[5].

ه- اللغة:

إنَّ اللغة هي وسيلة المبدع لكتابة إبداعه، فاللغة عبارة عن أداة خطابية يتوسد عليها الكاتب ليحقق التواصل مع المتلقي، وقد تغريه هذه اللغة أي المتلقي، كونها " تلك الإشارات الصوتية السحرية المكتومة التي يحولها نظام الخط إلى لغة مكتوبة كتابة جميلة على

[1] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2015، ط2، ص90.
[2] مها حسين قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ط1، ص48.
[3] عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات الياس خوري، دار الأزمنة، عمان، ط1، ص18.
[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص113، ص114.
[5] مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998، ص151.

القرطاس، رسوم عجائبية تجسد لغة، ولغة منتظمة من أصوات سحرية تجسد كتابة، وكتابة تجسد نصا "[1]

انطلاقاً مما سبق؛ يمكننا القول بأن الرواية جنس أدبي، تتكون بنيته السردية من جملة من المكونات أبرزها الشخصية.

خلاصة:

إنَّ خلاصة هذا المدخل تتمثل في؛ كون الرواية عمل أدبي خاضع لجملة من التقانات، والتي تساهم في تكوينه وتشكيله، كفن واضح، له مقوماته وخصوصياته التجنيسية.

[1] عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مسائلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع,2003، ص124.

الفصل الأول:

النقد الثقافي: مفاتيح مصطلحية ومفاهيم

تمهيد

1. **النقد الثقافي: الماهية والاصطلاح.**
2. **السِّياقات التاريخية لنشأة النَّقد الثَّقافي.**
3. **مرتكزات النقد الثقافي.**
4. **فنسنت ليتش ولحظة التأسيس.**
5. **تلقي العرب للنَّقد الثَّقافي.**
6. **رواد النَّقد الثَّقافي غربياً.**
7. **رواد النَّقد الثَّقافي عربياً.**
8. **الثَّقافة: تشعب المصطلح وقلق الانتماء.**
9. **مكونات الثَّقافة.**
10. **الثَّقافة وأنواعها.**
11. **النَّسق وانشطار المعنى والدلالة.**
12. **النَّسق الثَّقافي وثنائية الظُّهور والضُّمور.**

خلاصة

تمهيد:

إنَّ الحداثة سواء كانت عربية أو غربية، فهي في أبسط مدلولاتها تُشير إلى التحول والتجديد ورفض كل المسلمات التقليدية، بيد أنَّ الحداثة نمت وتبرعمت في سياق غربي، جذورها التاريخية تعود إلى العصر الوسيط الذي رمق ركوداً فكرياً من جهة، ومن جهة أخرى هيمنة الكنيسة ورجال الدين على المناصب السياسية في تلك الفترة، هذا ما أدى إلى انفلاتْ كل التصورات والأفكارْ، والسير في اتجاه التنوير "عصر الأنوار".

ويُمكن اعتبار الأفكار التي احتضنها عصر الأنوار، مِهاداً للحداثة المنتصرة، سمتها الأولى العقل " العقلانية"، لتجرد الذَّات الإنسانية من كل القيود والأغلال التي كبلته في فترة العصور الوسطى.

وبما أنَّ التَّجديد أو التَّحديث الذي اقترن بمصطلح الحداثة، قد مسَّ كل الميادين سواء كانت سياسية أو اقتصادية، فكان لابد أن ينعكس على النقد ويعقلن في تلك الفترة، وينتقل أي النقد، من المناهج السّياقية إلى النسّقية، التي تتوسد في دراسة النصوص الأدبية على عمق النص بعيدا عن المؤثرات الخارجية، التي تحيط به، ومن بين هذه المناهج: البنيوية، السيمائية، الأسلوبية.

وفي سياق الإشارة إلى الحداثة، التي كفرت بكل مسلمات العصور الوسطى، كان لزاماً أن تطفو على السطح حركة فكرية تلغي وجود الحداثة، ليحدث في النهاية حراك فكري، وكانت "ما بعد الحداثة " Postmodernism" نتاجاً له.

ولقد شاع استخدام مصطلح " ما بعد الحداثة"، ليعرف تنوعاً وإشكالاًكبيراً في ضبط الإطار المفاهيمي له، وكان ذلك نتاجاً لإختلاف المرجعيات، التي صيغت منها " ما بعد الحداثة "، وقد أفضت إلى طروحات عدة، واجهت الباحث، وتتعلق الأولى بالبادئة " ما بعد"، التي يتوخى الباحثون استعمالها، نتيجة الإبهام الذي يحوم حولها.

لنجد بأنَّ عبارة " ما بعد" لم تقترن بالحداثة فحسب، بل نجدها تقترن بكل من " ما بعد البنيوية "، " ما بعد الكولونيالية"، " ما بعد الماركسية " " ما بعد النسوية"...وغيرها، من المصطلحات التي تقترن بها، ولعلها في " ما بعد الحداثة "، تدل على فترة لاحقة لفترة سابقة.

جميع ما تمت الإشارة إليه، يقودني إلى طرح التساؤل التالي: هل الإقرار بفترة " ما بعد الحداثة "، يؤدي بالضرورة إلى الاعتراف بتمخض تيارات منهجية جديدة؟

وعلى الأغلب فإنَّ هذا السؤال، يؤدي إلى الإقرار بحتمية القول، بأنَّ فترة ما بعد الحداثة، قد انبثقت منها جملة من الطروحات الفكرية والنقدية، ولعل أبرزها استراتيجية النقد الثقافي،

والذي جاء كرد فعل على تلك المناهج السائدة في فترة الحداثة، التي ألغت كل السياقات الخارجية المحيطة بالنص، وأغفلت دور القارئ.

1. النَّقد الثَّقافي: الماهية والاصطلاح.

بات من المتعارف عليه، أنَّ النَّقد الثَّقافي من الاسْتراتيجيات التي تعنى باستقصاء الخفي المضمر، المختال من وراء البلاغي الجمالي سواء في الخطابات الأدبية، أو غير الأدبية.

ولقد أفرد مجموعة من الباحثين المهتمين بالنَّقد الثَّقافي، مفاهيم مختلفة متباينة، إلاَّ أنها تصب كلها في معنى واحد، أهمها التعريف الذي خصه رائد هذا النَّشاط عربياً، عبد الله محمد الغذامي 1946 فيعرفه بالقول: " يعتبر النقد الثقافي من أحد الفروع التي تنتمي للنقد النصوصي العام، وهذا مايمنحه شرعية الانتماء إلى حقول الألسنية وعلوم اللغة، والذي يوجه لاستقصاء المضمر الخفي في الخطابات الثقافية بشتى أنواعها وألوانها وصيغها، سواء كان رسمي أو غير مؤسساتي...وهو لا يوجه اهتمامه بكشف الجمالي كما شأن النقد الأدبي، وإنما هدفه الأول استقصاء المضمر الخفي تحت الخطابات البلاغية الجمالية، فكما لدينا نظريات...والمعنى المراد كشفه من خلال هذا ،أي نظريات القبح هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي "[1]، من خلال التعريف الذي بلوره الغذامي، يمكننا القول بأنَّ الَّنقد الثَّقافي يتجه نحو المستهلك الثقافي لدراسته من جهة، ومجاله هو النص الذي أصبح حادثة ثقافية.

لنمر إلى تعريف عز الدين لمناصرة" 1946- 2021 " الذي يقر بأنَّ : " النقد الثقافي، يقرأ الأنساق المكبوتة داخل الأدب القومي الواحد، ويقرأ النصوص الثقافية القومية داخل الثقافة الواحدة "[2]، ليتضح لنا من خلال هذا القول بأنَّ النقد الثَّقافي حسب رؤية عزالدين لمناصرة النقدية، تتجه لدراسة الآداب القومية واستخراج الأنساق المطمورة داخلها.

من جانب آخر، نجد صلاح قنصوة " 1936 – 2019" يعرفه بقوله: " آلية أو ميكانيزم يهدف لدراسة كل المفرزات الثقافية سواء كانت مادية أو فكرية- نصية- ، ليولد هذا الأخير أي النص، معنى أو دلالة يعنى النقد الثقافي بدراستها "[3]، نستشف من خلال قول صلاح قنصوة بأنَّ النقد الثَّقافي يعنى بدراسة، كل مفرزات الثقافة.

ويرى سمير خليل "1938 "من جهة أخرى بأنَّ الَّنقد الثَّقافي: " نشاط أو فاعلية تعنى بالأنساق الثقافية التي تعكس مجموعة من السياقات الثقافية والتاريخية والاجتماعية

---

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، - قراءة في الأنساق الثقافية العربية -، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط3، ص 83، ص 84.

[2] عز الدين لمناصرة، النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي، الأردن، ص10.

[3] ينظر: صلاح قنصوه، تمارين في النقد الثقافي، دار ميرين، القاهرة، 2002، ط 1، ص 5.

والاخلاقية والإنسانية والقيم الحضارية بل حتى الأنساق الثقافية الدينية والسياسية "[1]، أي أنَّ هذه الاستراتيجية تهدف لاستقراء النص باعتباره حادثة ثقافية والبحث في مضمرات الخطاب.

وتكمن وظيفة هذا النقد في "دراسة الأعمال الهامشية التي طالما أنكر النقد قيمتها أو أهميتها بحكم أنها لا تخضع لشروط الذوق النقدي"[2]، أي في هذا تجاوز للنقد الأدبي الذي يعنى بالجمالية، والاتجاه نحو الثَّقافي لنقد الأنساق المختالة خلفها.

وهو ما يؤكده عبد الله إبراهيم" 2005 -1915" في كتابه "الثقافة العربية" بقوله:" للنقد الثقافي هدف يتمثل في مجاوزة النص بمفهومه التقليدي واعتباره مادة خاما تستخدم لاستكشاف أنماط معينة من الأنظمة السردية والإشكاليات الأيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص"[3].

انطلاقاً من المفاهيم التي تم ذكرها، والمتعلقة بالنَّقد الثَّقافي فإنّنَّا نستشف بأنَّ جل التعريفات تصب في معنى واحد، يتمثل في كون هذه الاستراتيجية تعنى باستقصاء المضمر المهمش من الخطابات على اختلافها.

2. السِّياقات التاريخية لنشأة النَّقد الثَّقافي:

بعدما استبصرنا مفهوم النَّقد الثَّقافي، الذي يمكن اعتباره استراتيجية مستوردة من الغرب، حاله كحال مناهج الحداثة وما بعد الحداثة، التي يرجع الفضل فيها إليه، أي الغرب، ومن المعلوم بأن هذه الاستراتيجية مرتبطة بالثَّقافة بصورة مباشرة، والتي اختص بها علماء الأنثروبولوجيا على وجه الخصوص، ومع ذلك يرجع سبب نشوء هذا النَّشاط إلى التحام جملة من التحولات، التي شهدها الغرب في مطلع القرن التاسع عشر، وانعكست على النَّقد الأدبي.

شهد القرن 19 جيلا من الباحثين والنقاد من مثل، إدوارد سعيد (Edward Saïd)، هومي بابا Bhabh Homi، أنطونيو غرامشيAntonio Gramsci، غياتريسبيفاك Gayatri Chakravorty Spivak، فريديريك جيمسونFredric Jameson، تيري اغليتون Terry Eagleton، جاك لاكانJacques Lacan، ميشال فوكوMichel Foucault، جاك ديريداJacques Derrida، رولان بارتRoland Barthes، ريموند وليمز Raymond Williams، ستيفن جرينبلات Stephen Greenblatt...وغيرهم كثير.

[1] سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، دار الجواهري، بغداد، 2012، ط1، ص 7.
[2] ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، 2003، ط1، ص 139.
[3] عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، دار الأمان، الرباط، 2010، ط1، ص100.

وقد كانت جل أعمالهم تدور حول: الاستشراق، الهوية، الأنا والآخر، الكولونيالية، الجنوسة، النسوية، الهيمنة، السلطة، الخطاب ما بعد الكولونيالي، التمثيل، الامبريالية...وغيرها، من الأفكار التي بلورت مشاريعهم النقدية من جهة، ومن جهة أخرى أضحت موضعاً للمناقشة والمراجعة الجادة، على مستوى الدراسات النقدية.

إنَّ هذه الأفكار التي نضجت في رحم كل من الدراسات الثَّقافية، والتيارات الفلسفية والفكرية لنظرية ما بعدالحداثة، ومابعد الماركسية، ومدرسة فرانكفونت، ومدرسة برمنجهام، والنقد الأدبي، تعد من أحد أهم المرجعيات التي أفرزت النَّشاط الثَّقافي.

يذهب أغلب الباحثين، إلى الإقرار بأنَّ النَّشاط الثَّقافي تولدَّ نتيجة لجوهد الدراسات الثَّقافية والتي بدورها تختلف عن هذه الاستراتيجية، وهو ما أكده ليتش Vincent B. Leitch بقوله: " إن الدراسات الثقافية حركة طارئة على تاريخ طويل من النقد الثقافي " يعيد التشكيل الحديث نسبيا للدراسات الثقافية لاسيما في بريطانيا خلال السبعينات من القرن العشرين، لحظة تمأسس وازدهار بارزة في التاريخ الطويل للنقد الثقافي..."[1]، وفي هذا إقرار لما للدراسات الثَّقافية من فضل في ظهور هذا النقد.

وعليه جاءت مفهومات الدراسات الثَّقافية cultural studies والتي تشير " فرع جديد من فروع العلوم الإنسانية، كونها تحوي على علون عامة و أخرى تشترك بين الفروع الأخرى، لذلك مازال اللبس يحيط بالحدود التي تفصلها عن سائر مجالات العلوم الانسانية "[2]، وبهذا ندرك بأنَّ الدراسات الثَّقافية، مظلة واسعة، تتعالق مع جملة من العلوم، كعلم الاجتماع والفلسفة.

أو هي كما يرى إدريس خضراوي " اتجاه في القراءة، يستفيد من كل المدارس النقدية والاتجاهات الفكرية، خصوصا تلك التيارات الفكرية والنقدية التي تعبر عن حس المعارضة والمقاومة "[3]، فهذا الاتجاه الذي برز في عصر النهضة له جذور تبرعم من خلالها وتمثلها الدراسات الأدبية أولاً، وثانياً ظهور منجزين مهمين في الساحة الغربية هما : كتاب " أسطوريات" و"الثقافة والمجتمع".

ولهذا الاتجاه دور في " استحضار معاني الوعي التاريخي متضمنا التاريخ المفاهيمي، والنفسي، والتشكيل اللساني بوصفها تشكيلات اجتماعية "[4]، حيث تتسع اهتمامات الدراسات الثَّقافية لتتجه نحو الطبقات المهملة لتحلليها، وكذا الحفر داخل الخطابات على اختلافها، واستقصاء الأيديولوجيات الخفية، وكل أنواع الهيمنة.

---

[1] ميجان الرولي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002، ط3، ص 308.
[2] ينظر: حسن حاج محمدي، مدرسة برمنغهام، ماهيتها ورؤاها بوتقة النقد والتحليل، دار مخطوطات العتبة العباسية المقدسة، بيروت، 2019، ط1، ص17.
[3] إدريس خضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، جذور للنشر، 2007، ط 1، ص 36.
[4] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي، دار الفارس،2004، ط1، ص 11.

ضمن هذا السياق، تحدث أرثر ايزابرجر " ففي عام 1971، بدأ مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام في نشر أوراق عمل في الدراسات الثقافية "[1]، وفي هذا إقرار مباشر بارتباط الدراسات الثَّقافية بجامعة برمنجهام، وهي الفكرة الأولى، بيد أنَّ هناك من يرجع ارتباطها بمدرسة فرانكفونت وهي الفكرة الثانية، التي تؤطر هذا الطرح، الذي ولد لنا لاحقا ما يعرف بالنقد الثقافي.

عن الفكرة الأولى؛ أي مركز بريمنجهام الإنجليزي الذي ينظر إليه، بأنه من أهم الميادين التي نضجت في كنفها الأفكار النقدية، وقد صنعت بالفعل تحولاً بارزاً من خلال دورها الفاعل في النقد العالمي، وهذا المركز " بحسب طبيعته البحثية، يندرج ضمن سائر مراكز العلوم الاجتماعية التي تتبنى مبادئ معرفية وفلسفية متنوعة "[2].

ومن المهم أن نرشد إلى كل من مسيرتها التاريخية، ورعيلها الأول، إذ يعد " ريتشارد هوغرت (Richard Hogarth) الباحث الاجتماعي البريطاني، هو الرعيل الأول لمركز بريمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة وواضع الحجر الأساس لها، عام 1964، وقد حكم المركز بصيغة مباشرة، ثم أنيطت ادارته إلى ستيوارت هول وبعده إلى ريتشارد جونسون "[3].

أما الفكرة الثَّانية؛ والمرتبطة بمركز فرانكفوت، الذي شهد ظروفاً متأزمة جعلت من ولادته تتشخص بالعسر، وقد ارتبط اسمه بكل من أدورنو وهوركهايمر، وهي " نظرية نقدية، هاجر أغلب أعضائها إلى الولايات المتحدة، وظلت أدبياتها هامشية حتى عادت إلى الظهور مرة أخرى في الستينات والسبعينات "[4].

وبموجب التداخلات السابقة؛ يمكننا النظر إلى كل من مدرسة بريمنجهام وفرانكفوت بأنهما" يمثلان مرحلة تبلور الدراسات الثقافية... فكلنر قال عنهما أنهما قد غالتا في الاحتفال بفكرة الرفض "[5]، والرفض الذي يقصده كلنر هنا هو رفضها للطبقية، وتفكيكها للعقل الغربي.

وانطلاقاً إلى افتراضات أخرى، ساهمت في نشوء الدراسات الثَّقافية والنَّقد الثَّقافي، هو استفادة النَّقد الثَّقافي من طروحات الفلسفة الماركسية، لعل أبرزها البنية الفوقية، البرجوازية، الطبقية، الأيديولوجيا، الامبريالية الثَّقافية، الهيمنة...وغيرها كثير.

---

[1] عزالدين لمناصرة، النقد الثقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي، ص 232.
[2] حسين حاج محمدي، مدرسة برمنغهام، ص 10.
[3] ينظر: المرجع السابق، ص 24.
[4] حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، في ترويض النص وتقويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع، الاردن، 2011، ط1، ص12-
[5] سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب الأدبي، ص 24، ص25.

فعلى سبيل المثال لا الحصر: نجد فكرة البنية الفوقية قد شغلت اهتمامات مدرسة فرانكفوت، فالماركسية مهدت أفكارها لظهور الدراسات الثَّقافية والنقد الثَّقافي، وهو ما نؤكده بالقول: " إن الماركسية هي المهاد لأغلب أفكار النقد الثقافي وإن ظهور أو قيمة الدراسات الثقافية والنقد الثقافي يصعب فصلها عن تطور الفكر الماركسي وتكتسب أعمال والتر بنيامين، وأنطونيو غرامشي، وميخائيل باختين أهمية خاصة في النقد الثقافي "[1].

انطلاقاً من كل ما تم ذكره، يحق لنا طرح التساؤل التالي: الدراسات الثقافية والنقد الثقافي: اختلاف أم ائتلاف؟

تكبدت الكثير من الأبحاث، الغوص في عمق الدراسات الثقافية والنَّقد الثَّقافي، فالمهتمين بهذا النشاط الثَّقافي النَّقدي، الذي يلتقي مع الدراسات الثَّقافية ويشترك معه في سمات خافتة، ويتقاطعان في فكرة تفكيك المركزيات الثقافية، واستقصاء الأيديولوجي المهيمن في الخطابات المؤسساتية، أيْ أنَّهما ينطلقان من نفس الرؤى، ويمكن اعتبار النَّقد الثَّقافي جزء من الدراسات الثَّقافية، والتي تعد أكثر شمولية من النَّقد الثَّقافي، فالاختلاف بينهما كاختلاف النقد الأدبي عن الدراسات الأدبية.

بناءً على ما ذكر؛ نرصد تباينات النَّقد الثَّقافي عن الدراسات الثَّقافية، وهي إجمالاً كما يلي:

"1- عادة ما تكون الخطابات في النقد الثقافي خطابات جماهيرية مستهلكة، أما الدراسات الثقافية فهي لا تميز بين الخطابات سواء كانت نخبوية أو جماهيرية ولكنها تقوضه وترفض مايحيط به وأنظمته.

2- النقد الثقافي يهتم بما وراء النص وعادة ما لا يظهر على أفق الخطابات، بينما الدراسات الثَّقافية تهتم بجملة الظواهر الثقافية البارزة في النص.

3- يلتقي كل من النقد الثقافي والدراسات الثَّقافية في نقطة واحدة، وتتمثل هذه الأخيرة في مواجهة الخطابات المؤسساتية وتفكيكها.

4-يختلف النقد الثقافي عن الدراسات الثَّقافية من حيث الميكانيزمات والأدوات الاجرائية والتي حصرها عبد الله الغذامي بالجملة الثقافية والتورية الثقافية والمجاز الكلي والدلالة النسقية...وهذا غير متوفر في الدراسات الثقافية.

[1] بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2012، ط1، ص 23.

5- تهتم الدراسات الثقافية بالسياقات الثقافية المنتجة وأبعادها المعرفية والفلسفية والاجتماعية والتاريخية بينما النقد الثقافي لا ينشغل بذلك كثيرا"[1].

انطلاقاً من كل ما سبق؛ يمكننا القول بأننا نتلمس الفروقات بصورة واضحة، ولعل أكبر فرق بين كل من الدراسات الثَّقافية والنَّقد الثَّقافي هو أن الدراسات الثَّقافية تعنى بمجالات أكثر شمولية من النَّقد الثَّقافي.

3. مرتكزات النقد الثقافي:

يتوسد النقد الثقافي على جملة من الميكانيزمات والأدوات التطبيقية، التي يستعين بها الناقد أو الباحث في عملية الحفر والاستقصاء، وقد حدد الغذامي جملة من المرتكزات وهي كالتالي:

أ- الجملة الثَّقافية:

إنَّ الاقتراب من هذه الأداة الاجرائية، يستدعي بضرورة الاقرار بالمفارقة النقدية بينها وبين الجملة النحوية والأدبية، وهو ما نستدل عليه بالقول: " هي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية، بحيث نميز تميزا جوهريا بين هذه الأنواع، من حيث إن الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي.. وستكون أنواع الجمل ثلاثا كالتالي:

1- الجملة النحوية، المرتبطة بالدلالة الصريحة.

2- الجملة الأدبية ذات القيم البلاغية والجمالية المعروفة.

3- الجملة الثقافية المتولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة"[2].

ومن خلال هذا القول، نستنتج بأنَّ النَّقد الثَّقافي يميز بين كل من الجملة النحوية والأدبية والثقافية التي تكون نتاجا للدلالة النسقية.

ب- المجاز الكلي:

إنَّ الغاية الأولى للنَّقد الثَّقافي تتمثل في استخراج كل المجازات الثقافية، والتي تختلف عن المجازات البلاغية، كون " المجاز قيمة ثقافية وليس قيمة بلاغية/ جمالية كما هو ظاهر

[1] ينظر: سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2016 ص 167-

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 73، ص74.

الأمر "[1]، يستخلص من هذا القول، بأنَّ المجاز الكلي جاء كبديل عن المجاز البلاغي، وفي رحمه تنمو كل من الجملة الثقافية والدلالة النسقية، والتي يمكن اعتبارها ترسبات لغوية، :" ينتج التعبير البلاغي إنتاجا ثقافيا، يخضع لشروط الأنساق الثقافية التي نسميها بالاستعمال، وهذا الأخير أي الاستعمال يعتبر الأداة الاجرائية للفعل الثقافي ذو الطابع العمومي الجمعي"[2].

ت- التورية الثَّقافية:

من المؤكد بأنَّ التورية الثَّقافية، شأنها كشأن باقي الأدوات الإجرائية التي استخلصها الغذامي من البلاغة العربية، فقد " لقد استعار محمد عبد الله الغذامي مصطلح التورية، من علم البلاغة ونقله إلى النقد الثقافي، الذي يشترط توسيع المفهوم ليدل كدلالة كلية، لا يمكن حصرها في معنيين أحدهما قريب وبعيد، وإنما لينم على الخطاب الذي يحمل بعد مضمر وآخر لاشعوري، ليس في وعي المؤلف، ولا في وعي المتلقي "[3]-

وقد " حددت وظيفة التورية بالظواهر المقصودة فعليا في صناعة الخطاب وتأويله، فيما ينبغي الانتقال بهذه الوظيفة من هذا الخانق الضيق والمحدود الفاعلية إلى مجال المضمرات والمخفيات والمتواريات "[4]، فالخطابات الأدبية تحمل بعدين أحدهما ظاهر والآخر باطن.

ث- الدلالة النسقية:

إنَّ الدلالة النسقية والدلالة الصريحة حقلان مختلفان، كونها أي الدلالة النسقية " ذات بعد نقدي ثقافي، وترتبط بالجملة الثقافية"[5].

أيْ أنَّ " مقترح الدلالة النسقية- إلى جوار الدلالتين - الصريحة والضمنية - يوَّسع من مفهوم الدلالة، ليفتح المجال ويمر من المبحث الجمالي إلى الثقافي الذي يعنى بكيفيات تضمن الخطاب أنساقا تتدخل في توجيه الأفكار والسلوك، وتحدد المحمولات الفكرية للآثار الأدبية "[6]، فبعد الإضافة التي قدمها الغذامي لعناصر الرسالة، لتصبح فيما بعد سبعة عناصر، وتتمثل هذه الإضافة في الدلالة النسقية.

ج- المؤلف المزدوج:

[1] المرجع نفسه، ص 67.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 67.
[3] ينظر: المرجع السابق، ص 71.
[4] عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية، ص105.
[5] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 73.
[6] عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية، ص105.

يُمكن اعتبار المؤلف المزدوج أداة إجرائية، مهمة في مقاربة النصوص الجمالية، فالثقافة من منظور النقد الثقافي مؤلف ثاني، وهو ما نستدل عليه بالقول " يمكن اعتبار الثقافة مؤلف ثاني، أي أن الثقافة مؤلف مطمور له طبيعة نسقية تسيطر بشكل غير مباشر على وعي المبدع، ليقع تحت غوايتها ومفاهيما الكبرى "[1]، أي أنَّ الثَّقافة مؤلف ثاني، يقابل المؤلف الإبداعي " في كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين، أحدهما المؤلف المعهود، مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني، والنموذجي والفعلي، والآخر هو الثقافة ذاتها"[2]ـ

ح- **الوظيفة النسقية:**

كما أضاف السيميائيون عنصر الأيقونة، فقد أضاف الغذامي عنصر النسق إلى عناصر الرسالة عند جاكبسون وقد " اقترح الغذامي إضافة عنصر النسق إلى عناصر الرسالة الستة والتي اكتشفها جاكبسون، أي زيادة في وظائف اللغة الستة إلى السبع "[3]ـ

خ- النسق (سيتم التطرق له في باقي الصفحات)

انطلاقاً مما تقدم؛ فإن للنقد الثقافي جملة من الآليات والميكانيزمات النقدية، التي يتوسد عليها من أجل مقاربة الأعمال الفنية الأدبية.

4. فنسنت ليتش ولحظة التأسيس:

أفضى فنسنت ليتشLeitch .Vincent B، تحولاً جسيماً في فكر ما بعد الحداثة، من خلال منجزه "النقد الثَّقافي: النظرية الأدبية وما بعد البنيوية"، ولا نستطيع الحديث عن هذا التحول، دون الحديث عن منجزه، الذي تبرز فيه سمات هذه الاستراتيجية الثقافية بوضوح، إذ قسم الكتاب إلى ثمانية فصول تحدث فيها عن النقد الثقافي، والتعالق الحاصل بينه وبين المنهج البنيوي والشكلاني، رغم تضاده معاهما.

وحصيلة تلك الجهود، تتمثل في كونه أول من أرسى معالم النَّقد الثَّقافي بطريقة ممنهجة، ومنحه مفهوماً محدداً، وقد أعلن ليتش عن تأثير طرحه في مرحلة ما بعد الحداثة، وهو ما نستدل عليه بالقول: " أول من استخدم مصطلح " النقد الثقافي"...الذي أراد به الإشارة إلى نوع من النقد يتجاوز البنيوية وما بعدها، والحداثة وما بعدها، إلى نقد يستخدم السوسيولوجيا والتاريخ والسياسية والمؤسساتية دون أن يتخلى عن مناهج النقد الأدبي "[4]، وينسب هذا

[1] ينظر: عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية، ص 106.
[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 75.
[3] ينظر، عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية، ص 104.
[4] ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 138، ص 139.

التأثير إلى منجزه " النقد الثقافي"، الذي تجاوز طروحات الَّنقد الأدبي المهتم بالجمالي والبلاغي، إلى ما يستتر خلفه.

لقد اندمج فينسنت ليتش مع تيار ما بعد الحداثة ومفرزاته، ليؤسس بذلك لمشروع نقدي دؤوب، ميزته الأولى الاستنباط والحفر فيما وراء الخطاب من جهة، والاهتمام بالمهمل المهمش من جهة أخرى، وقد حدد ليتش خصائص لهذا النقد الذي يختلف عن غيره:

" 1- تجاوز النص المؤسساتي للنص بوصفه عملا جماليا، والانفتاح على ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة بوصفه خطابا أو ظاهرة ثقافية.

2- يفيد من مناهج التحليل المعرفية من مثل تأويل النصوص، ودراسة الخلفية التاريخية لها، إلى جانب الاستعانة بالموقف الثقافي النقدي.

3- التركيز بشكل جوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الافصاح النصوصي، مستعينا بما أنجزته ما بعد البنيوية في اهتمامه بمجال الأدب والفن"[1]، فقد سعى فينسنت ليتش بتوسده على طروحات ميشال فوكو وادوارد سعيد، إلى قيام نقد جديد، يتمثل في النقد الثقافي.

بيد أن هناك من يرجع بلورت مفهوم النقد الثقافي، إلى تيودور أدورنو Theodor W. Adorno" في كتابه مؤشرات، الصادر عام 1951، وفيه أن النقد الثقافي مفهوم برجوازي، أنتجه المجتمع الاستهلاكي "[2].

رغم هذا، غني عن الايضاح بأن فينسنت ليتش، هو من يمثل نقطة التحول في النقد الثقافي، ونهض به وأرسى أسسه المنهجية، وقد استلهم فكره الكثير من الباحثين والنقاد.

5. تلقي العرب للنَّقد الثَّقافي:

لقد أثبتت المنجزات البحثية للنَّشاط الثَّقافي بمفهومه الأمريكي، طوال القرن المنصرم، على أنه إرث غربي ما بعد حداثي، قد تم تلقيه نتيجة للتلاقح الحضاري، أو ما يمكن الاصطلاح عليه بالتبادل الثقافي، أو التحول الثقافي، أو تداخل الحضارات، وكل هذه التسميات تصب فيما يعرف " بالمثاقفة".

التي تتبوأ مكانة هامة في الدرس النقدي المعاصر، ويقصد بها عملية تفاعل بين الأنا والآخر ليؤثر ويتأثر به، بعدما تشبع بهويته، للمحافظة عليها من الانسلاخ الثقافي، والتي تمخضت نتيجة طرق عدة أبرزها: الرحلة والترجمة.

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 32-
[2] هيثم أحمد العزام، النقد الثقافي، الوراق، الأردن، 2006، ط1، ص 77.

جل ما في الأمر، أننا نقدم استبصاراً سطحياً لكيفية التلقي، والتي لا نريد الغوص في عمق القضايا الفكرية والنقدية، التي أُفرزت في الساحة النقدية العربية نتيجة للمثاقفة.

بعد انتكاسة حزيران 1967، شهدت الساحة الفكرية العربية اهتمامات واسعة بالأسباب الثقافية المضمرة التي أدت إلى فشل المشروع النهضوي الفكري، ومن أبرز الأسماء نجد: هشام شرابي، أدونيس، وغيرهم من النقاد، ليضحي سؤال الريادة المدخل الأساسي الذي ننطلق منه.

فحسين قاصد يرجع الفضل لأستاذه علي الوردي الذي " تطرق إلى نسق السلطة لكنه لم يقف عنده بالتفصيل"[1].

ولعل هذا الطرح سيجد له داعماً، من قبل الناقدة بشرى موسى صالح عندما أدلت بالقول: " لم أغفل أن الوردي كان يعالج إشكالية الأدب الرفيع من زاوية نظر مغايرة لما تدور فيه الدراسات النقدية الثَّقافية، أو التأريخانية الجديدة "[2]، وفي هذا القول مساندة لعلي الوردي بأن الريادة كانت في سابقتها للعراق.

ضمن مد وجزر هذه الإشكالات، إنَّ ما يهمنا هنا، هو مشروع الغذامي كذات عربية متبنية، للنشاط الثَّقافي الغربي الأمريكي، واسمه الكامل عبد الله بن محمد بن عبد الله الغذامي، وله الفضل في ارساء معالم هذه الاستراتيجية في العالم العربي والذي أعلن عليه من خلال منجزة " النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية "، واهتم به في منجزات أخرى " كتأنيث القصيدة والقارئ المختلف ".

وقد تتحقق مشروعه النقدي الثقافي بموت النقد الأدبي بقوله : " وأنا أرى أن النقد الأدبي كما نعهده ومدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج أو سن اليأس، حتى لم يعد قادرا على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميا وعربيا "[3]، فقد توَّلد النَّقد الثَّقافي بعد موت النقد الأدبي، الذي أوجد له الغذامي بديلاً متجسدا في مشروعه الثَّقافي.

فالنقد الأدبي " يقرأ النص الأدبي قراءة جمالية عامة، أو يختار مناهج للتطبيق على نصوص متعددة، ويتطرق لمسألة التناص دون التعمق فيها، انطلاقا من التقاليد النقدية "[4]، على عكس النقد الثقافي الذي يعتبر النص حادثة ثقافية.

---

[1] حسين قاصد، النقد الثقافي، ريادة وتنظير وتطبيق، العراق رائدا، التجليات، القاهرة، 2013، ط1، ص10.
[2] بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، ص 37.
[3] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 83.
[4] عزالدين لمناصرة، النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي، ص 11-

وهو ما أكده سمير خليل بخصوص موضوع الريادة بقوله: " تسجل له الريادة والجرأة في هذا المشروع بحكم بيئة الرجل وهي بيئة أقل ما يقال فيها بأنها منغلقة ونخبوية واحتكامها إلى الماضي وتعلقها بمفاهيم أورثتها لها مرجعياتها النخبوية شأنها شأن عديد من البيئات العربية"[1].

هذا ما يمنحنا شرعية القول، بأنَّ الممارسة الثقافية للخطابات، نتلمس أثرها عند العرب سابقا، لكن ليس بالمفهوم الإجرائي الذي حدده ليتش، ونستدل على ذلك بالقول :" إن النقد الثقافي بصورته العامة غير الخاصة والتي حددها ليتش، وقمنا بالنظر إلى الثقافة بوصفها مرادفة للحضارة، فإنه يمكن الحديث عن الكثير من النقد الذي قدمه نقادنا العرب " [2]،ورغم كل هذه الطروحات لا يمكننا إرجاع هذا النشاط للبيئة العربية.

6. رواد النَّقد الثَّقافي غربياً:

رواد النّقد الثّقافي غربياً	أهم مؤلفاتهم
• فنسنت ليتش .Vincent B Leitch	• النقد الثّقافي: النظرية الأدبية وما بعد البنيوية • النقد الأدبي الأمريكي: من الثلاثينيات إلى الثمانينيات
• جانيت وولف	• في الطريق مرة أخرى: استعارات السفر في النقد الثقافي
• أرتور عيسى بيرجر	• النقد الثقافي: بداية مفتاح المفاهيم

جدول رقم 01: أهم رواد النَّقد الثَّقافي غربياً.

7. رواد النَّقد الثَّقافي عربياً:

[1] سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ص 41.
[2] ينظر: ميجان الرولي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 309.

رواد النّقد الثّقافي عربياً	أهم مؤلفاتهم
• عبد الله الغذامي	• النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية
• سعد البازغي وميجان الرولي	• دليل الناقد الأدبي
• حفناوي بعلي	• مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن
• صلاح قنصوة	• تمارين في النقد الثقافي
• محسن جاسم الموسوي	• النظرية والنقد الثقافي
• ادريس الخضراوي	• الأدب موضوعا للدراسات الثقافية

جدول رقم 02: أهم رواد النَّقد الثَّقافي عربياً.

8. الثَّقافة: تشعب المصطلح وقلق الانتماء.

يُشير مصطلح الثَّقافة إلى معنى متنوع، وهذا التنوع جعله معرض اللُّبس والإبهامْ، تشَّعبت في حقله جملةٌ من المفاهيم، المنسلة من آراء النقاد والفلاسفة والمؤرخين، وعند الاقتراب من هذا المصطلح، الذي تتداخل معه لفظة " الحضارة" ويرتبط " بالمُثَّقف" بدرجة أولى، فإنَّ السؤال الذي يوضع على الواجهة هو: ما الذي تعنيه كلمة الثَّقافة؟، وبتعبير أدق: كيف يمكننا ضبط معنى موحد لهذا المصطلح المرن؟

إنَّ جملة المفاهيم الخاصَّة بمصطلح الثَّقافة لم تكن واحدة، كونها تشهدُ انفجارًا استطراديًا، آل بمصطلح الثَّقافة إلى الرخاوة، ونحن لو استعرنا مقولة المؤرخ الأمريكي جيمس كليفوردJames Clifford، لقلنا أنها أصبحت محل شبهة، نتيجة للإسهاب في اسْتعمالها في جميع الميادين، وطرحها لعدة إشْكالات تتواشج بين اللغوية والتاريخية.

على مستوى المصطلح، فالباحث المتتبع فيه يجد ما يفوق 125 مصطلحا، خاصاً بالثقافة، فقد أحصى كل"منكروب يرkrobureوكلاكهونKluckohnما يزيد على مائة وستين تعريفا للثقافة"[1].

ويمكن معاينة هذا التَّعدد الاصطلاحي، من خلال بعض التعريفات، وفي مقدمتها التعريف الذي قدمته مارغريت ميد(margaretmead) (1901-1978)، بقولها :" نعني بالثقافة مجموع السلوكات المكتسبة التي ينقلها أفراد مجموعة ما - تربط بينهم تقاليد مشتركة - إلى

[1] علي عبد الرزاق جلبي، دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، ص 65.

أبنائهم (...) إذن فهذا اللفظ لايشير فقط إلى التقاليد الفنية والعلمية والدينية والفلسفية لمجتمع ما، ولكن أيضا إلى تقنياته الخاصة وتقاليده السياسية وإلى شتى الممارسات المميزة لحياته اليومية..." [1]، يتضح لنا بأنَّ مارغريت ميد قد أخضعت هذا المصطلح، إلى الدراسة من عدة زوايا، والتي تتوسد فيه، أي مصطلح الثقافة، على سلوك الشخصية لتنطلق منه في ضبطها لهذا المصطلح، الذي تختلف مفاهيمه حسب طروحات كل باحث وناقد.

فقد دأب الكثير من النقَّاد، على العناية بمصطلح الثَّقافة، ومن بينهم البنيوي كلود ليفي شتراوس(culudelevi-strauss)(1908-2009)، حينما عرَّفَ الثَّقافة بقوله : " يمكن اعتبار كل ثقافة مجموع أنساق رمزية تتصدرها اللغة وقواعد التزاوج والعلاقات الاقتصادية والفن والعلم والدين، كل هذه الأنساق تهدف إلى التعبير عن بعض أوجه الحقيقة الطبيعية والحقيقة الاجتماعية وأكثر من ذلك إلى التعبير عن العلاقات التي ترتبط بها كل من هاتين الحقيقتين بالثانية، وتلك التي ترتبط بها الأنساق الرمزية "[2]، إذ يتضح لنا بأنَّ شتراوس قد جعل من اللغة الميسم الأبرز الذي نتقصى به ماهية الثقافة.

وبالنظر إلى عمق هذا المصطلح الغني بالدلالات، قد تمخض عليه " اتجاهين يتنافسان على التفوق، أحدهما ينظر للثقافة على أنها تتكون من القيم والمعتقدات والمعايير والتفسيرات العقلية والرموز والأيديولوجيات وما شكلها من المنتجات العقلية، أما الاتجاه الآخر فيرى الثقافة أنها تشير إلى النمط الكلي لحياة شعب ما، والعلاقات بين أفراده وكذلك توجهاتهم "[3].

على هذا النحو يبدو لنا، وجود اتجاهين بارزين مختلفين يؤطران مفهوم الثَّقافة، أما الاتجاه الأول: فيشَّدد على كون الثَّقافة كينونة اجتماعية، وتجدر الإشارةُ هنا الى أنَّ الثَّقافة جزء لا يتجزء من المجتمع، بحيث لكل مجتمع ثقافته الخَّاصة، أما الاتجاه الثاني، فهو الذي يربط الثَّقافة بمختلف السلوكات الشخصية، وهو نفس ما ذهبت إليه مارغريت ميد ولينتون.

ورغم تعدد مفاهيم هذا المصطلح المتنامي، إلاَّ أنَّها تصب كلها في المعنى الذي وضعها إدوارد بيرنت تايلورEdward Burnett Tylor، بقوله: " إن " ثقافة" أو " حضارة " موضوعة في معناها الاثنولوجي الأكثر اتساعا، هي هذا الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعادات وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الانسان بوصفه عضوا في المجتمع "[4]، فهذا الكل المتكامل هو من يعطي للثقافة مفهوما موضوعياً من جهة أولى، ومن جهة ثانية، كونها مكتسبة.

---

[1] جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، تونس، ص 123.
[2] دنيس كوتش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، بيروت، 2007، ط1، ص78.
[3] مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، تر: علي سيد الهاوي، عالم المعرفة، ص 29.
[4] دنيس كوتش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ص 31.

من هذا المنظور، يضعنا التعريف الذي وضعه تايلور، أمام إشكالية اقتران مصطلح الثَّقافة بالحضارة، الناتجة عن نقل هذا المصطلح من البيئة الغربية وترجمته، والتي تستلزم بالضرورة، فهم العلاقة بين كل من الثَّقافة والحضارة، التي يجابهها لبس وغموض، والسؤال الآن: حضارة أم ثقافة؟

إنَّ هذان المصطلحان، اللذان يختلفان ويلتقيان في سحنة واهنة " فلطالما كان مصطلح الثقافة ينافسه مصطلح الحضارة في معناه الكلاسيكي، الذي يحيل إلى تحسين المواقف، وتلطيف السلوك، أي أنه يتناقض مع الهمجية، بيد أن الثقافة تنطوي على دلالات عدة تشمل الأعمال الميدانية والانجازات التقنية والقدرات الفكرية " [1]، فهذا الصراع المتأجج بين المصطلحين، أفضى بضرورة انقسام استعمال كل من الثَّقافة والحضارة.

فعلى سبيل المثال لا الحصر: يشاع استعمال كلمة الثَّقافة في روسيا، بينما إنجلترا يطغى فيها استعمال كلمة الحضارة، والتي تعتبر جزء من الثَّقافة، أي أن الثَّقافة أعم من الحضارة.

ضمن هذا النطاق، لا يمكن للدارس أن يتجاوز ببداهة، المنابت الأولى لهذا المصطلح، الذي تكتنفه ضبابية كثيفة، نظرا لاختلاف استعماله وانتقاله من بيئة لأخرى.

يمضي جل الباحثين، إلى اعتبار الثَّقافة كمصطلح حديث مصطلح تبرعم في البيئة الغربية، وتحديدا في فرنسا باعتبارها كلمة " منحدرة من Cultura اللاتينية التي تعني العناية الموكلة للحقل والماشية وذلك للإشارة إلى قسمة الأرض المحروثة " [2]، فكلمة الثَّقافة في البدء كانت تدل على قسمة الأرض، مرورا إلى منتصف القرن 16، لتكتسب بذلك معنى غير مألوف وهو تثقيف الملكة، بيد أنَّه سرعان ما حكم عليه، أي مصطلح تثقيف الملكة بالاضمحلال والزوال، وصولا إلى نهاية القرن 18، لتفرض نفسها كلفظة مستقلة، وترتحل بعدها من فرنسا إلى ألمانيا، وهو ما نجده ماثلا في كتاب سوسيولوجيا الثَّقافة بالقول : " ولكن انتقال الكلمة إلى الألمانية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، أكسبها لأول مرة، وقبل رجوعها إلى فرنسا، مفهوما جماعيا...ومع ذلك فإن مفهوم الثقافة سوف يمر بتحول آخر عند انتقاله من اللغة الألمانية إلى اللغة الإنجليزية "[3].

تؤكد هذه المقولة فكرتين، أولها: بأن كلمة الثَّقافة قد انتقلت من شأن فردي شخصي إلى شأن جماعي، ثانيها: بأن كلمة الثَّقافة لازالت خاضعة للتحول كلما انتقلت إلى بيئة أخرى، أي أنَّ، أي تغيير يحصل في البيئة يؤدي إلى حتمية التغير في المصطلح.

---

[1] جيل فيريول، معجم المصطلحات علم الاجتماع، تر: أنسام محمد الأسعد، داروكتبة الهلال، بيروت، ط 1، ص66.

[2] دنيس كوتش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ص17.

[3] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006، ص26، ص27.

في ظل هذه الطروحات وقرينها، هناك من يرجع أصل كلمة الثَّقافة إلى البيئة العربية، أي أنها لفظة غير دخيلة فيها، لتتجاذب الآراء بين الصَّد والضَّم، القبول والرفض، لهذا الرأي القائل بأن الثَّقافة واردة في مقدمة ابن خلدون، وهو ما نفاه مالك بن نبي في كتابه "مشكلات الثقافة" بقوله:" انه لا أثر لكلمة (ثقافة) في لغة ابن خلدون الذي يعتبر المرجع الأول لعلم الاجتماع العربي في العصر الوسيط "[1].

ولعل هذا الطرح سيجد له تعارضاً من قبل عمر الخطيب، الذي أكد بأنَّ لفظة الثَّقافة واردة، وإنْ لم تستعمل بالصيغة النهاية، وهو ما نستشف عليه بالقول: " إن الحقيقة أن ابن خلدون قد تناول في (الباب السادس) من (المقدمة) الكلام على كل أنواع العلوم وأصنافها والتعليم وطرقه... واحدا وستين فصلا عالج فيها البحث في مختلف أنواع الثقافة في عصره، وإن لم يستعمل لفظة (الثقافة) نفسها كما سلف "[2]، وهو ما يدعم الطروحات القائلة بأن مصطلح الثقافة ذات أصل عربي، وجاءت كمرادف للعمران في مقدمة ابن خلدون.

كل هذه الآراء، تؤدي إلى حتمية القول بأن كلمة الثَّقافة بمدلولها الحديث لفظة غربية، رغم حضورها عند بعض المفكرين والباحثين العربين، ولعل أول من استعمل هذا المصطلح عربيا، هو سلامة موسى الذي أكد ذلك بالقول: " كنت أول من أفشى لفظة الثقافة في الأدب العربي الحديث "[3].

وبناءً على ما سلف ذكره، يتَّضح أن الثَّقافة كمصطلح، أصيبت بفوضى اصطلاحية، كونها مصطلح زئبقي، نتلمس حضوره بشكل صارخ في جل الميادين، وليس ذلك فحسب بل أضحت كنظرية تتوسد عليها الفنون الأدبية، وتؤطر جل الميادين العلمية، بعد أن حققت استثناءً مفهوماتياً في كل بيئة وعصر.

9. مكونات الثَّقافة:

كما أشرنا في البدء إلى مفهوم الثَّقافة، وجب تحديد المكونات الأساسية التي تشكل هذا المصطلح، والذي يتعلق الأول فيها بالدين، وأما الثاني باللغة، والثالث بالعادات والتقاليد والأعراف وجملة الشعائر والطقوس، والرابع بالتراث.

عن المكَّون الأَّول، يعرض السياسي بيجوفيتش " عن العلاقة بين الدين والثقافة، لتكون الثقافة مطابقة للدين وتتماهى معه، أو أنها تتناغم مع الدين وتتوافق معه "[4]، من خلال هذا الوضع لا يمكن فصل الثَّقافة عن الدين، بل إن فصل الدين عن الثَّقافة، يؤدى بها إلى النقص.

---

[1] مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، ط1، ص 20.
[2] عمر عودة الخطيب، لمحات في الثقافة الإسلامية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1979، ص 25.
[3] زكي الميلاد، المسألة الثقافية- من أجل بناء نظرية في الثقافة-، المركز الثقافي العربي، 2005، ص23.
[4] زكي الميلاد، المسألة الثقافية-، ص 78.

بل هناك من اعتبر الدين المكون الأساسي الذي تتوسد عليه الثقافة كونه " ثقافة كاملة، فهو يعبر عن رؤية للعالم، للطبيعة والوجود والانسان..."[1].

وأمَّا المكَّون الثاني، فيتعلق باللغة التي التفت حولها طروحات عدة، تقودنا إلى طرح التساؤل التالي: هل عن طريق اللغة يمكننا إدراك ثقافة أي مجتمع؟

إنَّ العلاقة بين اللغة والمجتمع، علاقة كيميائية لا تعني التناقض، بقدر ما تعني التكامل، كون اللغة الوعاء الحامل والمعبر عن هوية شعب عن غيره فهي، " نسق من العلامات signs نعده ذا قيمة ثقافية لأن المتحدثين يعبرون عن هويتهم وهوية الآخرين من خلال استخدامهم لها. فهم يرون أن استخدامها رفض لهويتهم الاجتماعية وثقافتهم. وعليه يمكننا القول: إن اللغة ترمز إلى واقع ثقافي "[2]، فاللغة هي شريحة تُحفظُ بها هوية الأمة وثقافتها.

أو يمكننا القول عنها بأنها" تطلق على ما يجري على لسان كل قوم، لأن اللسان هو الآلة التي يتم بها النطق، أو تطلق على الكلام المصطلح عليه، أو على معرفة أفراد الكلمة وأوضاعها"[3].

وأمَّا عن المكَّون الثالث، فيتعلق إجمالاً بالعادات والتقاليد وما تتضمنه من عرف، وطقس، وشعائر، خاصة بتركيبة كل مجتمع، إذ يمكننا القول عن التقاليد أنها: " عبارة عن مجموعة من قواعد السلوك، الخاصة بطبقة معينة أو طائفة أو بيئة محلية محدودة النطاق، وهي تنشأ عن الرضى والاتفاق الجمعي على اجراءات وأوضاع معينة خاصة بالمجتمع المحدود الذي نشأ فيه "[4]، وفي هذا تأكيد بأنَّ العادات والتقاليد تختلف باختلاف المجتمع، هذا ما ينتج عنه اختلاف في الثقافة وتمايزها.

على الرغم من أهمية المكَّونات السابقة، والتحامها لتشكل جوهر الثَّقافة، يضاف إليها مكون التراث على اختلاف أنواعه، والذي يجعل من الثَّقافة مجابهة لكل الضغوطات الخارجية التي تواجهها - العولمة - إذ يعتبر " الفولكلور في العالم كله، وعند كل شعب من الشعوب على حدة - هو وجودها الثقافي التلقائي الموروث، إذ هو حصيلة نشاطها العملي والفكري القائم على استغلال ظروف البيئة والمناخ..."[5]، فالتراث يعتبر سجالاً ثرياً، يعبر عن مختلف المقومات الثَّقافية الخاصة بمجتمع دون غيره.

---

[1] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، 127

[2] كلير كرامش، اللغة والثقافة، تر: أحمد الشيمي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، 2010، ص 16.

[3] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1972، ص286.

[4] ماجد زكي الجلاد، تعلم القيم وتعليمها، تصور نظري وتطبيقي لطرائق واستراتيجيات تدريس القيم، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2005، ط1، 146.

[5] فاروق خو رشيد، أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبال للطباعة، مصر، 1994، ص 4.

في ضوء المعطيات السابقة، يتضح لنا بأنَّ الثَّقافة يشكلها كل من :(الدين، اللغة، العادات والتقاليد والطقوس وجملة الشعائر والتراث)، بيد أن هذه المكونات تختلف باختلاف نظرة كل باحث وتوجهاته، إلا أنها لا تخول للمجتمع الانكفاء والانغلاق على نفسه، فكما تشكل تلك المكونات الثَّقافة، لا بد لها من التطلع على أفق الآخر حتى تتطور وتتجدد.

10. الثَّقافة وأنواعها:

إنَّ تنوع مفهوم أي مصطلح، يقود إلى عدم وجوب الاتفاق عليه بين الباحثين، هذا هو حال الثقافة، التي أصيبت بتنوع اصطلاحي، نتيجة ارتحالها من ميدان إلى آخر، وهذا التنوع حذا بها بالضرورة إلى تنوع وتعدد أشكالها، التي تتواشج بين الشَّعبية، والجماهيرية، والنخبوية.

أ- الثَّقافة الشَّعبية:

" إلى أي حد يستطيع الكاتب أن يغترف من مأثوره الشعبي الخاص به وبثقافته...؟ " [1].

بهذا السؤال افتتح فاروق خو رشيد الفصل الأول من كتاب السيرة الشَّعبية، وهي مقولة تؤكد على أهمية الثَّقافة الشَّعبية في الخلق الإبداعي، الذي تحوم في فضاءه أي الثَّقافة الشَّعبية، كل من الثَّقافة الشَّفوية، والمحلية، والتراث التقليدي، والفلكلور، والموروث الثَّقافي، هي سبب تفرعه وعدم ضبطه، والشعبية تتمايز عن الشعوبية وكما " يشير ويليامز(Williams,1983) إلى أربعة معان سارية :(محبوبة جدا من قبل العديد من الاشخاص)، و(أنواع دونية من العمل)، و(أعمال تم إطلاقها عن قصد لكسب ود الشعب)"[2].

والمتتبع لهذا المصطلح الشبقي، والذي يقودنا للحديث عن الثَّقافة الشَّعبية والتي تتفاوت من شعب إلى آخر، باعتبارها ثقافة العامة، كونها تنتقل من جيل إلى آخر، ووسيلة هذا الانتقال هو التداول الشفاهي، فالثقافة الشعبية بذلك تكون " ذلك الوعاء الذي يحمل هجنة مفهوماتية، باعتبارها الثقافة التي يحبها كثير من الناس، وباعتبارها الثقافة المتبقية أو الثقافة الدنيا "[3].

وإلى جانب هذا التعريف، الذي استهلك بالدرس والبحث وشغل اهتمام الدراسات الأنثروبولوجية، كونه يتداخل مع الفولكلور وغيره من المصطلحات، " إلا أن ما تفق عليه الجميع، هو عدم ربط الثقافة الشعبية في مفهومها الحديث بالطبقة الشعبية وحدها، أو بلا عقلانيتها وجهلها بأصول الدين واللغة "[4].

---

[1] المرجع السابق، ص 1.

[2] جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، تر: خليل أبو أصبع، فاروق منصور، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، مشروع، كلمة، 2014، ط1، ص 22، ص23.

[3] ينظر: جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، ص 22، ص23.

[4] عاطف عطية، في الثقافة الشعبية العربية - بنى السرد الحكائي في الأدب الشعبي-، جروس برس ناشرون، 2016، ط 1، ص59.

ولا شك في أنَّ الثَّقافة الشَّعبية كمصطلح، قد تم إيجاد بديل اصطلاحي لها من قبل الباحثين، ويمثله" الفولكلور"، والذي تحدث عنه اسبينوزا" إن الفولكلور- أو- المعرفة الشعبية- هو الرصيد المتراكم لما جربه النوع الانساني، وما تعلمه، وما قام بممارسته عبر العصور في شكل معرفة شعبية "[1].

ويشير عثمان الكعاك إلى الفولكلور بقوله: " هو مجموع ما أبدعه الشعب، من أول تاريخه، في ميادين العقيدة والأدب والفن والمعمار "[2].

وبناءً على ما تم ذكره، فإن الثَّقافة الشَّعبية تتمايز بتمايز الشعوب، لذلك فهي ترتبط بدرجة أولى بحياة الفرد ونمط وسلوك حياته المعاش، كما يمكن اعتبارها سجالاً لفترة سابقة، تم امتداده للفترات اللاحقة عن طريق التداول الشفاهي.

ب- الثَّقافة الجماهيرية:

فرض التطور التكنولوجي المتسارع - السائل-، على المجتمعات وعيا جديدا وحذاقة، نتج عنها مجتمع صناعي، وجهت الثقافة فيه الى الجمهور أي تكونت لنا ثقافة جماهرية، هدفها البارز يتمثل في حصد الأرباح وزيادة في التعداد الجماهيري.

ففي مطلع الألفية الثالثة، زاد الاهتمام بوسائل الاتصال الذي يولد بالضرورة جمهورا يستقبل تلك الخطابات المليئة بجملة من الأيديولوجيات والأفكار التي تغزو فكر ذلك الجمهور، لتكون بذلك ثقافة مهيمنة.

ومهما تعددت الاتجاهات والمدارس التي اهتمت بالثَّقافة الجماهيرية، فإنَّ أبرزها، مدرسة فرانكفوت، والتي شكل " الموضوع الثالث الرئيسي في أعمال مدرسة فرانكفوت، فهو صناعة الثقافة، الذي يرتبط وثيقا بالاهتمامات السوسيولوجية، وتم تقديم هذه الفكرة لأول مرة على يد هوركايمر، و أدورنو في مقالهما صناعة الثقافة - التنوير كخداع للجماهير، ويحاول هذا المقال البرهنة على أن ثقافة كل الجماهير تصبح متطابقة في ظل الاحتكار "[3]، وهذا يعني بأنَّ الثَّقافة لا تختلف عن الصناعة لتخضع بذلك لقانون السوق والتجارة.

يمكننا القول أخيراً، بأنَّ الثَّقافة الجماهيرية كمفهوم تشَّعبت بتشعب النظريات والمهتمين بها، وهي تختلف عن ثقافة النخبة والثَّقافة الشَّعبية.

ج- الثقافة النخبوية:

[1] فوزي العنتيل، الفولكلور ما هو؟، دار المعارف، مصر، 1965، ص 41.
[2] عثمان الكعاك، المدخل إلى علم الفولكلور، وزارة الارشاد في الجمهورية العراقية، 1964، ص 7.
[3] توم بوتومور، مدرسة فرانكفونت، تر: يعد هجرس، دار أويا، طرابلس، 2004، ط2، ص 94.

من الضروري عند الحديث عن الثَّقافة النخبوية أو الثَّقافة العالمة، أو كما طرحت في الساحة الأدبية تحت مسمى "الأنتلجنسيا"، لابد أن نتحدث عن المثقف والذي وصفه أنطونيو غرامشي " بالمثقف العضوي ".

كلمة المثقف والتي يقابلها باللفظ الفرنسي intellectuel، وهو " كل من يكسبه نشاطه الفكري مكانة ووظيفة ضمن علاقات اجتماعية معينة تاريخيا، سواء كان كاتبا أو فنانا أو معلما أو طبيبا أو سياسيا أو إداريا أو غير ذلك من ذوي النشاط الفكري "[1].

ويرى غرامشي " أن المثقفين يمارسون دورا حيويا ومهما في تكوين وبناء الأيديولوجيات وفي تدعيم الموافقة والقبول، وكما أن التماسك الاجتماعي وظيفة يقوم بها البناء الاجتماعي فإنه- أي التماسك الاجتماعي- أيضا وظيفة للمثقفين في المجتمع "[2].

بيد أنَّ هذا المثَّقف والذي يلقى تهميشاً من قبل السلطة، وقد طرحت العديد من الكتب والمقالات التي تعبر عن هذه الإشكالية، ولعل أبرزها كتاب براهيم الجبين " هل سيحكمنا الرعاع؟ " وكتاب " نخبة الضياع ليحيى العريضي "، وغيرها من المنجزات التي عبرت بصخب عن هذا الإقصاء الذي يعيشه المثقف.

في ظل هذا الراهن، كان لابد على المثقف الذي يعيش تهميشاً أن يعيش كمقابل لذلك التهميش اغتراباً، والذي يؤل بالضرورة إلى المحاباة أو الاستقالة.

في ضوء ما تقدم ذكره، يمكننا القول بأنَّ، ثقافة النخبة ترتبط بالمثَّقف بدرجة أولى، وأن هذه الثَّقافة تكون ثقافة موضوعية مؤسساتية.

11. النَّسق وانشطار المعنى والدلالة.

النَّسق ذلك المصطلح الذي لا نريد الغوص في ماهيته من جهة، ولا أن نتحاشاه بارتجال خاطفْ من جهةٍ أخرى، كونهُ مصطلحٌ نقدي تقترن في فحواه جملةٌ من المفاهيم، إذ " يجري استخدام كلمة (النسق) كثيرا في الخطاب العام والخاص وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوه دلالتها، وتبدأ بسيطة كأن تعني، ما كان على نظام واحدكما في تعريف المعجم الوسيط، وقد تأتي مرادفة لمعنى (البنية structure)أو معنى (النظام système)حسب مصطلح ديسوسير، واجتهد باحثون عرب في تصميم مفهومهم الخاص للنسق "[3]، أي أنه يترادف مع النِّظَّام والبنية والوظيفة والسِّياقْ...وغيرها كثير.

---

[1] محمود محمد املودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث - الرواية الليبية أنموذجا دراسة في النقد الثقافي -، عالم الكتب الحديث، عمان، 2010، ط1، ص 31.

[2] المرجع السابق، ص 33.

[3] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية -، ص76.

بيد أنَّ هذا المفهوم، على سهولته يخفي جملة من الإشكالات، التي بلور النقاد من خلالها المفاهيم الكبرى للنقد الأدبي والثَّقافي، ففي المناهج المابعدية - ما بعد الحداثة -، أصبح مصطلح النسق من المصطلحات الشائكة، والتي تكتنفها ضبابية كثيفة، كونه يختلف بمفهومه الأدبي عن الثَّقافي، هذا ما فتح الباب أمام طروحات استثنائية، مكنته من الاتساع في مدلولاته الأدبية والثَّقافية.

ويُمكن معاينة هذا الاتساع المفاهيمي، على نحو واضح في بعض الطروحات التي أدلى بها النقَّاد، وعلى رأسهم اللغوي فيردناندديسوسيرsaussure (ferdinand de)(1857-1913)، والذي يمكن اعتباره واضع اللبنات الأولى لهذا المصطلح أي النسق، وهو ما نستدل عليه بالقول : " كانت محاضراته في جنيف تجسيدا لهذه الريادة، والتي جمعها طلبته، بعد وفاته في كتاب " cours de linguistique générale ومع هذه المدرسة ظهرت فكرة (النظام والكلام) و(الدال والمدلول) و(الآنية والزمانية)، وغيرها من المفاهيم التي شكلت الجوهر البنيوي بعد ذلك..."[1]، وهو ما يمكننا من القول، بأنَّ مصطلح النَّسق قد تأسس على يد اللساني ديسوسير من ناحية أولى، وله جملة من السمات التي تجعله يتصف بالفرادة وهي:

"أ-كل شيء مكون من عناصر مشتركة ومختلفة فهو نسق

ب-له بنية داخلية ظاهرة

ج-حدود مستقرة بعض الاستقرار يتعرف عليها الباحثون

د- قبوله من المجتمع لأنه يؤدي وظيفة فيه لا يؤديها نسق اخر "[2].

ومن ناحية ثانية، أن النَّسق يترادف مع البنية أو النظام، وهو ما يُؤكده عالم الاجتماع تالكوت بارسنوز(Talcott Parsons) (1902-1979) في اعتبار النَّسق: " نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق وعلى نحو يغدو معه النسق أوضح من مفهوم البناء الاجتماعي"[3].

هكذا، إذنْ، وبسبب هذه الطروحات، أضحى النَّسق من أحد المفاهيم البنيوية وهو ما ذهب إليه كلود ليفي ستروس (1908- 2009) (Claude Lévi Strauss) عندما عرف البنية بقوله:" نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري (من اللانسونية) إلى (الألسنية)، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ص 117.
[2] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف- نحو منهجية شمولية-، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ط1، ص 959.
[3] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، ص40

تحولا في باقي العناصر الأخرى"[1]، ومثل هذا التعريف الخاص بالنَّسق الذي يترادف مع البنية، فإن أي تغيير يمس البنية يؤل بالضرورة إلى تغير في العناصر الأخرى.

ولعل هذا التعريف سيجد داعماً له، من قبل جان بياجيه(Jean Piaget) (1896-1980) عندما عرف البنية بقوله: " أن البنية هي نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً، في مقابل الخصائص المميزة للعناصر علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها دون، أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق "[2]، من هنا نجد الارتباط الوثيق بين النَّسق والبنية، التي تنفرد بجملة من الخصائص، تميزها عن غيرها، وهذا التميز خُولَ لها كَونُها نسقاً.

وهو نفس ما ذهبت إليه يمنى العيد (1935)، في كتابها "تقنيات السرد العربي "عندما عرفت البنية بأنها " ما يتولد عن اندراج الجزئيات في السياق، أو هو بنيويا ما يتولد عن حركة العلاقات بين العناصر المكونة للبنية، باعتبار أن لهذه الرواية نسقا الذي يولدن توالي الأفعال فيها، أو أن العناصر المكونة لهذه اللوحة من الخطوط والألوان تتألف وفق نسق خاص بها"[3]، تعرض يمنى العيد فكرة جوهرية، تتمثل في تحديد العناصر التي تشكل الأعمال الأدبية، باعتبارها نسق ينتج تزامن الأفعال.

من جانب آخر، يُشير عزالدين لمناصرة (1946- 2021) إلى النَّسق بأنه: " هو النظام التقني الذي يميز البنيات المتشابكة في النص، وهو متعدد ومتنوع، وقد يتكرر، وهو عالمي، ودال على مستويات البنية، وهو تقليدي ونمطي، وشكلي ومبتكر في الوقت نفسه، بينما ترتكز البنية على الدلالة رغم تقنياتها الشكلية.وهناك بين النسق والبنية علاقة جدلية لأفكار منها: فالبنية هي التي تكشف النسق كما أن النسق هو الذي يكون البنية "[4]، من خلال هذا التعريف، يتجلى لنا ما هو خفي بين السطور، ويتمثل في التعالق الحاصل بين النَّسق والبنية، وأن كل منهما يتحقق بالآخر.

تُوضح السطور السابقة، على الأقل مرادفين يقترنان بالنَّسق، الأول يتعلق بالنظام، والثاني بالبنية، ليرتحل بذلك النسق من الفضاء اللساني، إلى فضاءات النقد الأدبي، وهذه النقلة النوعية الاستثنائية، يرجع الفضل فيها لجهود الشكلانين الروس إذ " يعد كل من... ايخنباوم

[1] عزالدين المناصرة، علم الشعريات - قراءة مونتاجية في أدبية الأدب-، دار مجدلاوي، عمان، 2007، ط1، ص 540.
[2] زكريا إبراهيم، مشكلة أو أضواء على البنيوية، مشكلات فلسفية معاصرة، دار مصر للطباعة، الإسكندرية، 1990، ص30.
[3] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1990، ط1، ص 194.
[4] سمير خليل، د. طائية الحطاب، دراسات ثقافية-الجسد الأنثوي- الآخر- السرد الثقافي-، ص100.

أبرز الشكلانين الروس الذين أوقفوا جهودهما على إقامة صرح النسق في الدراسات النقدية"[1].

وإذا كان ثمة رأي آخر أطر مفهوم النسق من مرآ عميق، فسنحدده من زاوية النقد الثقافي، والذي يمكن اعتباره نشاط ما بعدي غربي أسس معايره النقدية الناقد الأمريكي فنسنت ليتش كما ذكرنا سابقاً، أي أنه جاء كرد فعل على كل الطروحات البنيوية التي جعلت من النص بنية مغلقة.

ويمكن القول عنه، بأنه " ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية، ويعطي النص هنا كل ممارسة قولا أو فعلا، تولد معنى أو دلالة"[2].

وهذه الفاعلية أو النشاط قد تبناها عربيا النقاد - محمد عبد الله الغذامي - ليتوسد أي - النقد الثقافي - على النَّسق كآلية أساسية ينطلق منها ليبين طروحاته الفكرية النقدية، فالسؤال البارز هنا: ما النسق كمفهوم ثقافي؟ وهل له من شروط تؤطره؟

لقد كان لمحمد عبد الله الغذامي (1946)، طروحاته النقدية الجادة حول النَّسق في أعماله مثل " النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية - "، " نقد ثقافي أم نقد أدبي "، فضمن هذه الاهتمامات شدد الغذامي وبشكل كبير، على النَّسق الذي اعتبره العنصر السابع من عناصر الرسالة، وجعله مفهوماً مركزياً فيه أي النقد الثقافي، وتبرز قيمته، في استقراء المضمر الخفي داخل الخطابات الأدبية والغير أدبية، فهذه الأنساق " أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائما، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق..." [3]، أي أن علامة هذه الأنساق هي الإقبال الجماهيري.

وهو نفس الطرح الذي قدمه سمير خليل، من خلال تعريفه للنسق الثقافي بقوله: " يمكننا اعتبار النسق الثقافي بمثابة نسق معرفي اجتماعي فكري، يحمل المفرزات الثقافية في النص أو الخطاب..."[4]، تأتي هذه الآراء التي تتشارك في سمات خافتة، لتشدد على كون النسق آلية يتوسد عليها النقد الثَّقافي والدراسات الثَّقافية، للحفر في الخطابات الأدبية الحاملة للثَّقافة.

استناداً على هذه المفاهيم التي أفردها النقاد حول النسق الثَّقافي، والتي تكشف على كثرت اهتمامهم بروح هذا الاصطلاح، وفي هذا السياق يمكننا الإشارة إلى الناقد عبد الفتاح كيليطو

---

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ص 2007، ط1، ص 126.

[2] صلاح قنصوه، تمارين في النقد الثقافي، ص 5.

[3] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص79.

[4] ينظر: سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص 294.

في كتابه " المقامات والسرد والأنساق الثقافية" بقوله: " مواضعة اجتماعية دينية استيتيقية، تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره"[1]، أي أنَّ النَّسق يتحدد من خلال المجتمع، ويتطور بتطوره.

وهو ما يشير إليه نادر كاظم إلى تموقع " النسق الثقافي في منطقة وسطى بين البناء الاجتماعي والبنية الكامنة في العقل الإنساني، وذلك لجمعه بين وظيفة التفسير والاستيعاب للتجربة الإنسانية من جهة، وبين وظيفة التأثير والتحكم في سلوك الافراد من جهة أخرى"[2].

ويوري لوتمان الذي قارب هذا المصطلح ثقافياً، الذي يتعين " عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد "[3]، أي أنَّ للنَّسق دور وظيفي، تؤطره جملة من الشروط، كما أقرها الغذامي في منجزه " النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية -، وهي إجمالاً كالتالي: " بدءا بتعارض النسقان يكون أحدهما ظاهر والآخر مضمر، مرورا إلى أن يكون المضمر ناقضا وناسخا للمضمر، وصولا إلى النص الذي يشترط الجمالية والجماهيرية "[4].

وعليه، نتمكن من القول، في النهاية، بأن النَّسق مفهوم لساني الأصل، لكن تمكن من أن يحقق نقلة نوعية في المرحلة المابعدية، وهو ما أكده سعيد يقطين بقوله: " مفهوم النسق بالمعنى الذي سيتخذه في المرحلة ما بعد البنيوية سيحل محل البنية والنظام، محملا بدلالات جديدة تتجاوز ما كان يتخذه في المرحلة السابقة"[5]، لينم على جملة الحمولات الثقافية.

12. النَّسق الثَّقافي وثنائية الظُّهور والضُّمور.

يُنظر إلى النَّسق الثَّقافي، الذي نمى وتطور في مرحلة ما بعد الحداثة، وتمخض من رحم اللسانيات، على أنه أي النَّسق الثَّقافي، أحد أهَّم الأدوات الإجرائية في النقد الثقافي، حيث صاغ بالفعل - النسق الثقافي-، طروحات نقدية جادة حول الخطابات على اختلافها وائتلافها.

وبالنظر إلى عمق هذا المصطلح الثَّقافي الغني بالدلالات، فإنَّ بعض الدراسات استلهمت للتفكيك، والحفر والغوص في عمق النصوص، على مفهوم النسق كما اجترحه عبد الله الغذامي.

واستناداً على ما تم ذكره سابقا، فإن " كل خطاب يحمل نسقين أحدهما ظاهر واع (ثقافي) والآخر مضمر (نسقي) وهذا يشمل كل أنواع الخطابات الأدبي ومنها غير الأدبي، غير أنه

---

[1] عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، المغرب، 2001، ط1، ص8.

[2] نادر كاظم، تمثيلات الآخر -صورة السود في المتخيل العربي الوسيط-، دار الفارس، عمان، 2004، ط1، ص 95.

[3] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية -، ص77.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 77.

[5] سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي البنيات والأنساق، دار الأمان، 2014، ط1، ص 81، ص 82.

في الأدبي أخطر لأنه يتقنع بالجمالي والبلاغي لتمرير نفسه وتمكين فعله في التكوين الثقافي للذات الثقافية للأمة"[1].

وهذا يعني أنَّ النسق نوعان، يتعلق الأول، بالنسق الظاهر والتي " يسمي لوتمان هذه الأنساق بالأنساق الوظيفية لأن كل نسق من هذه الأنساق يؤدي وظيفة معينة"[2]، أي أن وظيفة النسق الظاهر تكمن في اتكاء النسق الثقافي عليه، لكشف النسق المضمر المطمور المختال الخفي من وراء البلاغي الجمالي، أي ان " النسق الظاهر ماهو إلا أداة ووسيلة للكشف عن الأنساق المطمورة ، وبقدر ما يحويه هنا او هناك من الماح او ايحاء للنسق المضمر الكامن المخالف للظاهر" [3].

وفيما يتعلق بالنسق الثاني، الذي تتطاير معه جملة من المعاني: كالترسبات، القناع، الغطاء...وغيرها كثير، إذ تحدث عن هذا النوع الغذامي في كتابه: " نقد ثقافي، أم نقد أدبي؟ و" يأتي مفهوم النسق المضمر في نظرية النقد الثقافي بوصفه مفهوما مركزيا، والمقصود هنا أن نظرية الثقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة، وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو في دعوانا قناع الجمالية"[4]، أي أنَّ النقد الثَّقافي، يسعى لجعل الثَّقافة كحلقة وصل بينها وبين النص، كون هذا الأخير محمل بالأفكار والرؤى والأيديولوجيات، المترسبة تحت غطاء البلاغة، والتي سعى النقد الثقافي لتقويضها بدرجة أولى.

وهذه الفكرة يُشَّدد عليها الغذامي، لنتلمس أثرها في منجزه الآخر النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية-، بقوله: " النسق من حيث هو دلالة مضمرة، فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة..."[5]، وهذا النسق المضمر بعد استنباطه واستنطاق النص فهو " يحرر الخطابات من سلطة الثقافة، ويحين القراءة في مستوى ميتاثقافي يكشف عنه المضمر الدفين"[6].

كما يفترض على الباحث في النصوص، على جملة الأنساق المتوارية خلف الشاعري الجمالي " تستوجب من الناقد النسقي تبني استراتيجيات متشبعة بالفكر والثقافة من أجل "[7]، لتوجب على الباحث أن يكون ذو ثقافة تمكنه من التقصي والكشف عن مضمرات الخطاب.

---

[1] سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص 294.

[2] نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهما حجازي، منشورات جميل، بغداد، العراق، 2010، ط 1، ص 6.

[3] ينظر: عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، كلية التربية جامعة القادسية، جامعة بابل، العلوم الانسانية، 2014، المجلد 22، العدد 2، ص 317.

[4] عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، 2004، ط1، ص 30.

[5] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية -، ص79.

[6] لهوه الوليد، خطاب الانساق الثقافية في رواية قواعد العشق الاربعون لاليف شافاق، دار الأيام، عمان، 2018، ص25.

[7] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي - الشعر الجاهلي أنموذجا-، ص 22.

خلاصة:

إنَّ ما يمكن الركون إليه من خلال هذه الفصل:

أولاً: يعد النقد الثقافي من أحد الاستراتيجيات التي أفرزتها ما بعدالحداثة.

ثانياً: النقد الثقافي نشاط غربي نمى وتبرعم في بيئة غربية، وقد تلقاه العرب انطلاقا من المثاقفة مع الآخر، ويعد السعودي عبد الله الغذامي رائده عربيا.

ثالثاً: إنَّ الثقافة كمفهوم، قد تشعبت بتشعب النظريات والمهتمين بها، هذا ما نتج عنه ضبابية اصطلاحية.

رابعاً: إنَّ النسق بمفهومه الأدبي يختلف عن النسق بمفهومه الثقافي، إلا أن النسق كدال يرجع الفضل لاجتراحه إلى عالم اللسانيات اللغوي ديسوسير.

خامساً: للنسق عدة أنواع، ولعل أبرز الأنساق الثقافية هي المتجلية والخفية من وراء الخطابات الأدبية والغير أدبية، وهذه الأنساق خطرة، وتكمن خطورتها في تمرير جملة من الأيديولوجيات، والتي يمكننا القول عنها بأنها سلاح ناعم للكاتب.

الفصل الثاني:

النسق الديني في ثلاثية الأرض والريح

تمهيد

1. **العتبات النصية في ثلاثية الأرض والريح.**
2. **التبرك بالأضرحة وسؤال الكفر الصامت.**
3. **تمثلات النسق الديني.**

خلاصة

.

تمهيد:

لطالما شَكّل الدين العمود الفقري لكل أمة، فلا تكاد تخلو أي حضارة من دين وشعائر وثوابت ومعتقدات تؤطرها، فالدين مفهوم متشعب تختلف مفاهيمه باختلاف النظريات والبيئات التي تعنى بدراسته، فمن زاوية الفلسفة البارغماتية يختلف عن علم النفس، وعن الأنثروبولوجيا، والسيسيولوجيا، والماركسية.

ونظراً لأهميته فقد تم استلهامه كتمة داخل النصوص الأدبية، وفي مقدمتها السرد العرفاني، كونه من الطابوهات المحظورة، فدلالة طابو تعني الشيء المحرم.

ومن بين الطارقين في نصوصهم للدين نجد، أمين الزاوي في مقدمة الكتاب المهتمين بالدين، وجعله مركزا يدور في فلك سردياته، ولعل أبرزها رواية الملكة، ونجد أيضا آسيا جبار، يوسف زيدان، واسيني الأعرج.. وغيرهم كثر.

فالكاتب المعاصر خلخل كل المفاهيم المتوارثة عن الكتابة التقليدية، وطرق باب الصمت، ليبلور نصه وفق رؤية إيديولوجية غنوصية عقائدية، متحرراً من عبودية الكتابة التقليدية .

وتتقاطع هذه الرؤية مع ثلاثية الأرض والريح، كون جزء من أجزائها، يطرح قضية الدين، واللاهوت، والتبرك بالأضرحة، فقد أكد الروائي عزالدين جلاوجي ذلك من خلال تشرب رواياته " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، " الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال" " عناق الأفاعي "، والتي تنتمي إلى الرواية النهر، بتشربها من مصدر الدين لتبني خطابها الجمالي المنمق البلاغي.

فكان لزاماً على الفكر المابعد حداثي، أنْ يفكك تلك الخطابات المركزية، ويستخرج جملة الترسبات المتخفية من وراء البلاغة، ومن هنا يحق لنا أن نتساءل: كيف تمثل النسق الديني داخل متن ثلاثية الأرض والريح؟

المبحث الأول: العتبات النصية في ثلاثية الأرض والريح:

منْ أحد أهم العلامات المفارقة والمغايرة في الدرس النقدي المابعد حداثي، هو قدرته على زعزعة تلك الطابوهات، التي فرضتها البنيوية وظلت تتصدر وتؤطر، الدراسات النقدية إلى غاية زوالها واندثارها.

ليطفو على الأفق بعد ذلك عدد، من المناهج النَّقدية والاستراتيجيات التي أعادت الاعتبار لكل من المؤلف والقارئ، باعتباره مؤلفاً ثانياً، من خلال عملية التحليل والتفسير، وكذا الشرح والتأويل.

وبتعميق النظر نجد أولى المناهج والتي تحتل الصدارة في هذه العملية، السيميائية، والسيميائية سيميائيات - جيرار جينات، غريماس، شارل سندرس بيرس-، تطلق الأولى والثانية على رواد مدرسة باريس الفرنسية، أما الثالثة فهي تمثل المدرسة الأمريكية.

وبالرؤية إلى السيميائيات السردية نجد ما يعرف بالنصوص الموازية، التي اكتنزها المشروع الفكري النقدي " لجيرار جينت "Genette Gérard، والتي تهدف بدرجة أولى إلى دراسة ومعاينة الجزئيات التي تحوم بالنص وتحيط به، فالنصوص الموازية أو العتبات النصية كما هي شائعة كمصطلح نقدي متداول بين الباحثين والدارسين.

فهي بمثابة المفتاح الذي ينخرط به القارئ في النص، لفهم كنهه ومنعرجاته السردية، ورغم أنَّ هذه الدراسة تدور في فلك الحقل الثقافي، ومتبنين الاستراتيجية الثقافية في هذا البحث، إلاَّ أننا استبصرنا أنَّ عدم الاهتمام بهذه النصوص الموازية للنص، قد يغيب عنا فهم مجموعة من الترميزات الثقافية في العنوان، والذي يعتبر حلقة وصل للعمل السردي.

وهذه النصوص الموازية التي اجترحها الناقد الفرنسي جيرار جينات، قد لاقت قبولا بين النقاد العربيون وهم كثر، وربما أبرزهم جميل حمداوي.

1. في مفهوم العتبات النصية:

لربما أشرنا في البداية إلى أنَّ العتبات النصية، تشير إلى تلك الهوامش المحيطة بالعمل الإبداعي، سواء كان شعراً أو نثراً، أو هي جملة العناوين وكل ما يدرج في الغلاف، المصاحب للعمل الأدبي، والذي يقترن به.

والمصطلح الغربي للعتبات هو " (Para text) وتوجد عدة محاولات أخرى لترجمته مثل: المناص، والنص الموازي، والنص المحاذي، والنص المؤطر " [1]، فنجد بأن المصطلح para -textقد تم نقله الى البيئة العربية، وترجمته من قبل النقاد المختصين إلى النص الموازي وغيره من التسميات.

والمتأمل في هذا المصطلح، يجد بأنه لقي قبولاً واستقطاباً من قبل النقاد العربيون، وعلى رأسهم فيصل الأحمر الذي أشار لمفهوم العتبات بدوره بالقول : " قد سميت عتبات النص بهذا المصطلح - فيما هو جلي-، نسبة إلى عتبة البيت، فهي الأساس والركيزة التي يقوم عليها النص "[2]، لنجد بأن هذا التطابق الواقعي الذي أشار له فيصل الأحمر، والذي نسب فيه العتبة إلى عتبة البيت.

[1] عبد الحق بالعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008 ص 14.
[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص 23.

من خلال هذه الومضة المفهوماتية حول المصطلح النقدي للعتبات النصية، نجد أنَّ أصل هذا الاصطلاح غربي وقد تم نقله وترجمته من قبل النقاد، ليبصر على جملة من المفهومات أبرزها شالنص الموازي.

2. أنواع العتبات النصية:

لطالما شَكّلت النصوص الموازية حدثاً هاماً في السيميائيات السردية، فاجترح بذلك النقاد عدة مسميات تتواشج بين المناص، والنص الموازي، والمحاذي... وغيرها، من المصطلحات النقدية والتي تصب كلها في ماهية العتبات النصية.

ولهذه الأخيرة عدة أنواع، وقد قسم جيرار جينات المناصات إلى لونين، يؤطر اللون الأول المناص النشري، واللون الثاني المناص التأليفي.

- **المناص النشري:**

هو كل ما أنتجته دار النشر " إذ تتمثل في الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الاشهار، الحجم، السلسلة..."[1]

فثلاثية الأرض والريح، المكونة من رواية " الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال "، من إصدار (دار المنتهى، الجزائر)، وأما عن سنة طبع هذه الرواية 2017.

أما رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر "، من إصدار (دار المنتهى، الجزائر)، سنة 2021، ورواية (عناق الأفاعي)، من إصدار (دار المنتهى)، سنة 2021، فالملاحظ على هذه الثلاثية قد نشرت في دار واحدة وهي دار المنتهى، ومن هنا وجب علينا الالتفات إلى أهم عتبات المناص النشري.

- **عتبة الغلاف:**

يعد الغلاف الواجهة الأولى التي تثير انتباه المتلقي، ليحدث بعد ذلك نفور أو قبول، فالغلاف بكل ما يتضمنه يعتبر بمثابة أداة جذب للقارئ، فهو بمثابة لوحة فسيفسائية رامزة، تحمل خطابا بصريا صامتا، يحتاج للفك والتأويل، وتأتي أهمية صورة الغلاف انطلاقا من كوننا في زمن وعصر الصورة وقد تحدث حميد لحميداني عنه بالقول : " أنه الحيز الذي تشغله الكتابة بوصفها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشتمل طريقة تصميم معينة، ومن

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 45.

خلاله يعبر السيميائي إلى أغوار النص الموازي "[1]، ويضم كل عمل أدبي واجهتين أمامية وخلفية.

- **الغلاف الأمامي لثلاثية الأرض والريح:**

جاء غلاف رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، غارقا في اللون الأسود، وهذا السواد لا أحسبه ولا أمثله إلاَّ لسواد الليل المظلم الحالك الموحش، فهو رمز القهر والظلم والحزن والحداد والتمرد.

فاللون لا يمكن أن يوضع بشكل عشوائي، واعتباطي في غلاف العمل الأدبي كون " استعمال اللون في السياقات الأدبية أكثر صعوبة من استعماله في الأعمال الفنية، لأنه يعتمد بدرجة أولى على قدرة المبدع في اختيار اللون وترميزاته وما له من دلالات في نفس السامع من خلال التشكيل اللغوي الذي يصور أفكار الأديب "[2].

فاللون الأسود، قد يقودنا إلى نسق مضمر يتمثَّل في عنف المستعمر الفرنسي، وانتشار كل مظاهر البؤس والحرمان في تلك الفترة، لكن رغم المآسي والجور والقهر، يبرز نور الأمل في الأفق والذي يعبر عنه القمر الموضوع في منتصف الصفحة، وقد ذكر القمر في القرآن الكريم في عدة مواضع لقولة عزوجل " (تَبَارَكَ الَّذِي جَعَلَ فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَجَعَلَ فِيهَا سِرَاجًا وَقَمَرًا مُنِيرًا) الفرقان/ 61.

ولطالما كان القمر رفيق الشعراء، وملهمهم بنوره الأبيض الدال على الطهارة والنقاء، ومؤنس وحشتهم في الليل الحالك، وفي وقت الحروب وانتصارهم، كما هو حال الشاعر الذي انتصر بإعادة نساء قبيلته وتطابق جمالهن أي النساء مع القمر بقوله:

" قَد ذَبَحنا الأَطفالَ مِن آلِ بَكرٍ

وَقَهَرنا كُماتَهُم بِالنِضالِ

وَكَرَرنا عَلَيهِم وَاِنثَنَينا

بِسُيوفٍ تَقُدُّ في الأَوصالِ

أَسلَموا كُلَّ ذاتِ بَعلٍ وَأُخرى

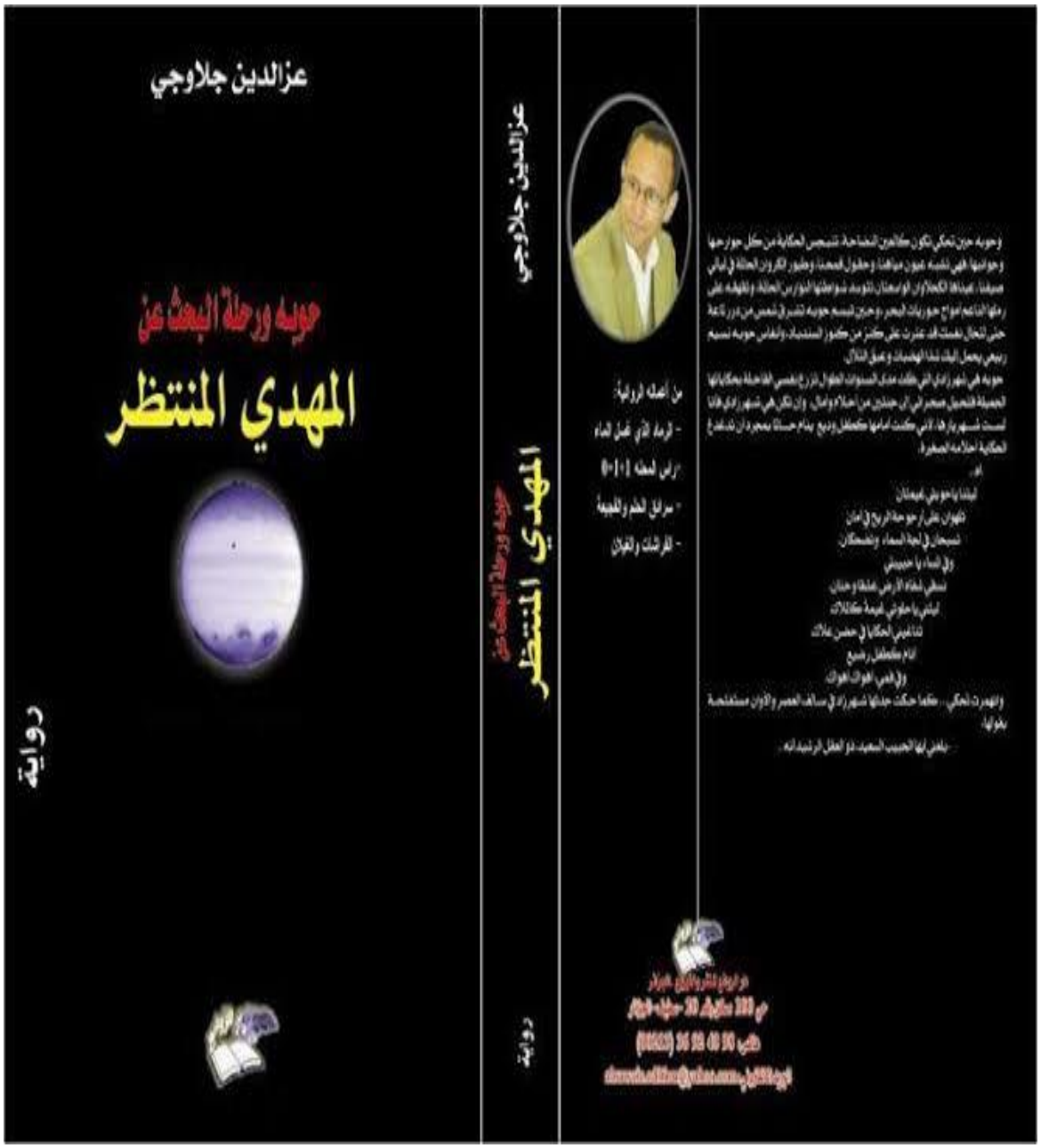
[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1993، ص111.

[2] ابتسام مرهون، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، أراد الأردن، ط1، 2010، ص66.

ذاتَ خِدرٍ غَرّاءَ مِثلَ الهِلال"[1].

وهي ذات الفكرة لدى الشعب الجزائري الذي تؤنسه فكرة التحرر يوما ما، وبزوغ نور الحرية، فالقمر الأبيض الذي برز من القمر، هو نفس اللون الذي كتب به اسم الروائي والذي اعتلى صفحة العمل السردي، أما العنوان فقد جاء العنوان الأولي بحجم صغير مقارنة بالعنوان الثانوي الذي كتب باللون الأصفر مقارنة بالأول الذي كتب باللون الأحمر.

[1] شيخو لويس، شعراء النصرانية قبل الإسلام، دار المشرق، بيروت، ط4، ص 275، 276.



لنمر إلى ثاني الروايات المندرجة تحت عباءة الثلاثية وهي رواية " الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال "، فالقارئ بعد تصفحه لغلاف الرواية أول ما يلفت نظره وانتباهه، هو الخيول الخمسة، والخيل الذي وضع في الواجهة جاء باللون الأسود وهو ما يعرف بالأدهم، أما الخيول الأربعة فهي تتواشج بين الأبيض والبني الفاتح، والرمادي الفاتح، متخذة وضعية اندفاعية، تتمثل في الجري وكلها مقولبة في دائرة بنية داكنة، وقد أجاد الشعراء العرب في وصف الخيل خاصة في الحروب، وهذا المتنبي يقول:

" مُلاقِيَةً نَواصيها المَنايا

مُعَوَّدَةً فَوارِسُها العِناقا

تَبيتُ رِماحُهُ فَوقَ الهَوادي

وَقَد ضَرَبَ العَجاجُ لَها رِواقا

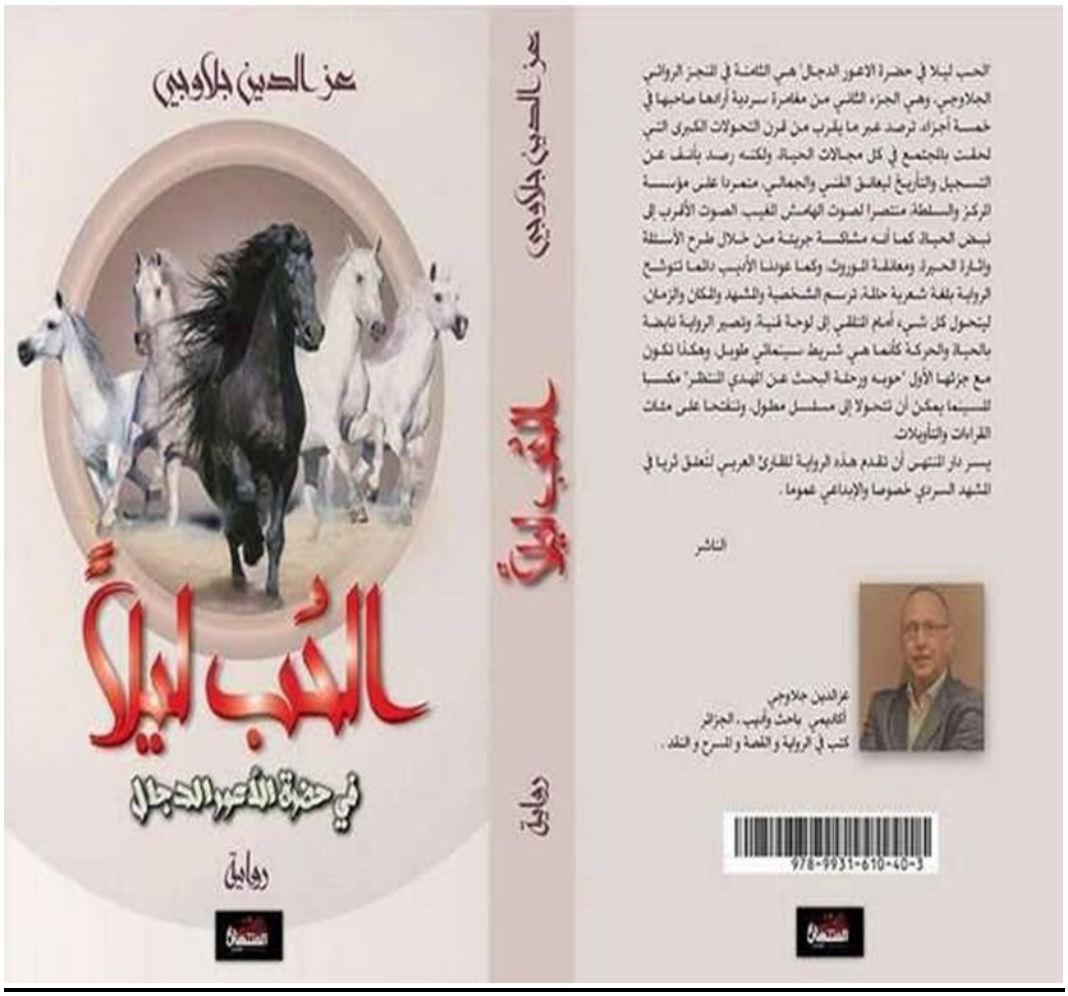
تَميلُ كَأَنَّ في الأَبطالِ خَمراً

عُلِلنَ بِها اِصطِباحاً وَاِغتِباقا"[1].

فالخيل كان صديق الشاعر والمحارب، ونظراً لأهميته فقد تم توظيفه كمركز بارز في صفحة الغلاف الأمامي، متعمدا وضع خمس أنواع للخيول والتي تدل على السلالة المتنوعة للأحصنة، وفي ذلك انعكاس على واقع المجتمع الجزائري، الذي عرف تقسيمات عرفية في المجتمع من قبل فرنسا، ورغم تلك التقسيمات إلا أنَّ الشعب بقي موحدا، ومتناغما في الهدف المرام بلوغه، والمتمثل في المقاومة من أجل تحقيق النصر ونيل الحرية.

لنمر بعد هذه القراءة البسيطة، إلى ثاني مكونات هذا الغلاف وهو الألوان التي جاءت متنوعة بين البني الغامق، والفاتح والأبيض، والأحمر، والأصفر، وكما أشرنا سابقا بأن الأسود القاتم يدل على الحزن، والأبيض على الأمل والنقاء، فإن البني الفاتح الذي جاء به كل الغلاف، فيه دلالات مشفرة ترمز للون تراب الأرض وهي أرض الشعب الجزائر.

[1] المتنبي، الديوان، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، 1979 بيروت، لبنان، ص45.

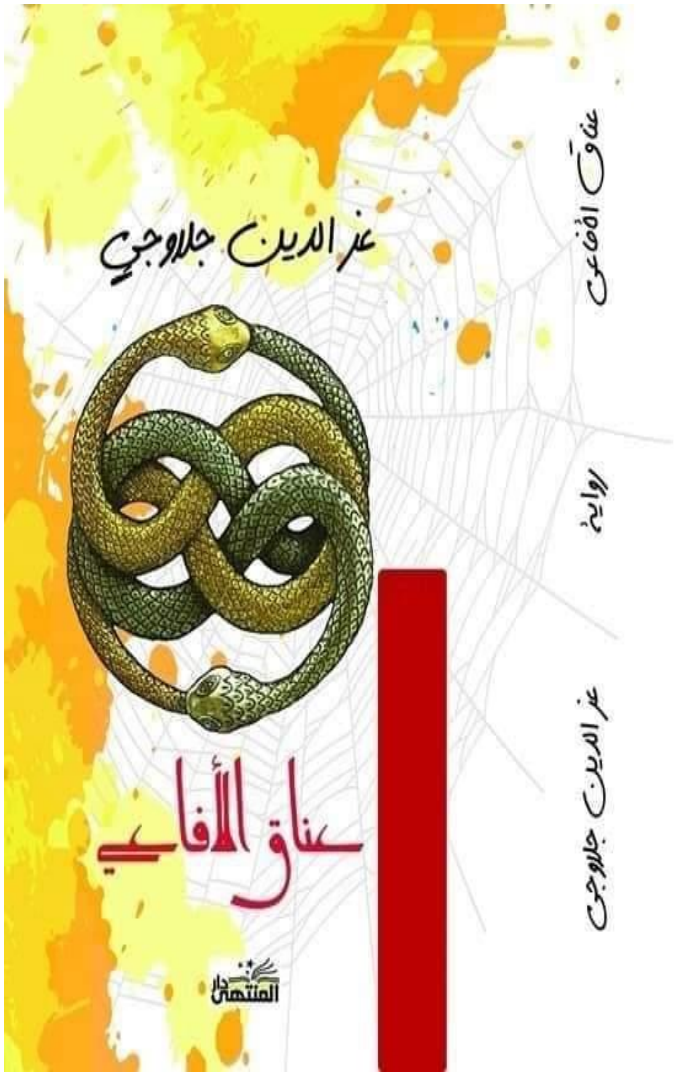


وآخر روايات الثلاثية " عناق الأفاعي "، فنجد أن غلاف الرواية قد حوى على صورة ثعبانين، يلتهم كل واحد منهما ذيل الآخر ليشكلان في النهاية صورة للعناق، والأفاعي في هذا الغلاف مزيج بين اللون الأصفر والأخضر، ولهما دلالتهما الرامزة، فالأفاعي رمز للغواية والطاقة السلبية والشر كما تناقلتها المرويات الشعبية والأساطير، وقد تم ذكرها في القرآن الكريم لقوله تعالى: " فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُبِينٌ " [طه: 107].

كما نجد الصورة الثانية المدرجة في الغلاف، تمثلها شبكة العنكبوت والتي ترمز إلى المستدمر الفرنسي، في دقة خططه من أجل الإطاحة بكل المقاومات الشعبية، ورغم تلك الدقة إلا أنَّها ضعيفة ووهنه، وقد جاءت هذه الصورة مطابقة لحادثة المشركين باتّخاذهم إله غير الله عزوجل بقوله تعالى: «مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاء كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ» (العنكبوت:١٤).

لنمر إلى اللون، وقد شكل الأصفر والأبيض الجزء الأكبر فيه، وله دلالة السلم والسلام، الأمن الذي حققته الجزائر بعد تحقيقها للاستقلال، بينما جاء اللون الأصفر منثورا على جوانب الغلاف، ليدل اللون الأصفر على الغيرة والغبط والحسد، وأطماع المستعمر وغيرته من ثروات بلاد هذه الأرض.

وآخر ما يبرز لنا في هذا الغلاف، اسم الكاتب الذي اعتلى صفحة الغلاف، وقد كتب باللون الأسود، على عكس العنوان والذي كتب بخط غليظ وقد جاء باللون الأحمر.



عناق الأفاعي نص روائي متفرد يبزغ في سماء المشروع السردي الجلاوجي الذي تجاوز العشرين عملا، يشاكس التاريخ ويسائله ويعيد استفزازه ليعري بجراءة ما تم ستره من سوأة عوراته، وما تم التدليس عليه تحت أستر الزيف، ثم هو استشراف إبداعي رائد، تنهض به الكتابة على آليات التجريب، ولغة الشعر، تتخطّى كوابح الأجناسية الروائية، حيث التعدد، كونها تفتحُ المُضمر من أسيقة الواقع والتاريخ والموروث، كي تخلص إلى ذلك الواعِد من أقاصي المرامي التي تشمل الإنسانية عبر حفريات مواجعها وآمالها.

- **الغلاف الخلفي لثلاثية الأرض والريح:**

جاء الغلاف الخارجي لرواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، بخلفية مضادة للون الداكن، فحمل لوناً بنياً فاتحاً جداً، مع كلمة الناشر حول هذه الرواية مكتوبة باللون الأسود، وصورة الروائي وسيرة موجزة عنه، وقد كتبت باللون الأسود الداكن، وهنا يقع التضاد بين اللونين- الفاتح والداكن- حتى تبرز الكتابة من جهة، ومن جهة أخرى حتى يعبر عن الثنائيات الضدية التي حملتها الرواية، المتواشجة بين الحرب والعدوان، الخير الشر، الخيانة والولاء...وغيرها كثير.

أمَّا رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، فقد جاء لون الغلاف بلون أسود داكن، مع تعريف موجز لحوبة وقد جاءت بلون فاتح أبيض، وهي الأخرى تحمل ثنائية متضادة كما أشرنا سابقا، وقد أغلق الكاتب روايته باللون الأسود للنهاية المغلقة، في الرواية والتي تدل على بقاء المستدمر الفرنسي.

أما رواية عناق الأفاعي، فقد جاء لون الغلاف الخلفي باللون الأبيض، الرامز للنقاء والسلم، ليدل على النهاية التي وضعها الكاتب في روايته والتي تبرز تحقيق السلام، وقد تضمن الغلاف الخلفي لها، سيرة مختصرة عن الرواية، وقد جاءت باللون الأسود.

- **المناص التأليفي:**

كل ما أنتجه الكاتب ويتعلق بصيغة مباشرة به، والمقصود بمناص المؤلف حسب عبد الحق بلعابد هو " كل الانتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب/المؤلف، حيث ينخرط فيها كل من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال...) " [1].

- **اسم الكاتب:**

لقد حظي المؤلف باهتمام النقاد في مرحلة سابقة، ونال اهتماما وافرا من قبل المناهج السياقية، ليتصدع ذلك الاهتمام ويحدث حراك في المناهج، ويتم تهميشه ودراسة النص كبنية مغلقة-دراسة النص لذاته أي النص من أجل النص -، بيد أن هذه الرؤية لم تستمر طويلا لتنفك القيود، وتظهر في الأفق مناهج واستراتيجيات أولت اهتماما بالغا، بالمؤلف أبرزها السيمياء ونظرية التلقي.

ونجد اسم الكاتب في هذه الثلاثية، قد اعتلى سطح الغلاف، وجاء بخط بارز واضح جلي للملتقي، وقد تحدث حميد لحميداني عن هذه الخاصية بقوله " وضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى "[2]، وفي ذلك الحضور دلالة رامزة على ذاتية الكاتب الطاغية من جهة، ومن جهة أخرى بغية الترويج والتوثيق.

وكما أشرنا بأنَّ صاحب هذه الرواية هو الدكتور عزالدين جلاوجي، القاطن بولاية سطيف، أستاذ محاضر بجامعة برج بوعريريج، مهتم بالتراث المحلي والشعبي الجزائري، وقد انعكس ذلك الاهتمام في أعماله الإبداعية، أهمها رواية عناق الأفاعي التي فازت بجائزة كتارا عام 2023.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 48.
[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 60.

- **التجنيس:**

يعد التجنيس أو ما يعرف بالنشر الجنسي على حد تعبير جيرار جينيت، من أحد أهم العتبات الفاصلة في نوع الجنس الأدبي، فمن خلاله يمكن أن تتحدد مقروئية العمل الفني لدى القراء، إذ " يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص "[1].

والوارد في أغلفة ثلاثية الأرض والريح الخارجية، أنها رواية، بحيث وضعت هذه العلامة اللغوية الخطابية في أسفل الغلاف بخط بارز ولون قاتم، واضح للقارئ، متوسطا العنوان ودار النشر.

- **العنوان:**

ينظر للعنوان بين أواسط النقاد والباحثين، بأنه من أحد أهم النصوص الموازية، كونه العتبة الأولى التي ثير انتباه المتلقي، فالعنوان بجزالة ألفاظه المكثفة دلاليا، الرامية إلى آفاق البنى الداخلية للنص، لتكشف بشكل كبير عن غياهبه، ونظراً لهذه الأهمية نجد بأن للعنوان دراسات معمقة ومطولة، تمخض عنها ما يعرف بعلم العنونة.

وقد عرفه الشريف حاتم بقوله:" العنوان في حقيقته هو الكلمة أو الكلمات التي تختصر الكتاب بصفحاته ومجلداته وتعتصر جميع معانيه في تلك الأحرف التي ترقم على واجهة

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص89.

الكتاب "[1]، والعنوان قسمين قسم مركزي وآخر فرعي، وهو ما نتلمس حضوره في ثلاثية الأرض والريح.

- **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:**

إنَّ القراءة الأولية للعنوان، تحيلنا للون الذي كتب به ذلك العنوان، وعنوان هذه الرواية قد كتبا بلونين متمايزين، الأول كتب باللون الأحمر والذي تمثله " حوبة ورحلة البحث عن "، والثاني" المهدي المنتظر " كتب باللون الأصفر، وقبل الغوص في إبراز رمزية اللون، سنشرع في البدء بتفكيك المعنى اللغوي.

فقد ورد في لسان العرب "الحَوْبُ والحَوْبَةُ: الأَبَوانِ والأُخْتُ والبِنْتُ. وقيل: لِي

فيهم حَوْبَةٌ وحُوبَةٌ وحِيبَةٌ أَي قرابة من قِبَلِ الأُمّ، وكذلك كلُّ ذِي رَحِمٍ مَحْرَمٍ. وإِن لِي حَوْبَةً أَعُولُها أَي ضَعَفَة وعِيالاً. ابن السكيت: لي في بَني فُلان حَوْبَةٌ، وبعضُهم يقول حِيبَةٌ، فتذهب، الواوُ إِذا انْكَسَر ما قَبْلَها، وهي كلُّ حُرْمةٍ تَضِيع من أُمٍّ أَو أُخْتٍ أَو بِنتٍ، أَو غير ذلك من كل ذاتِ رَحِمٍ. وقال أَبو زيد: لي فيهم حَوْبَة إِذا كانت قرابةً من قِبَلِ الأُمّ، وكذلك كلُّ ذِي رَحِمٍ مَحْرَمٍ.

وفي الحديث: اتَّقُوا اللهَ في الحَوْبَاتِ؛ يريدُ النِّساءَ المُحْتاجات، اللاَّتي لا يَسْتَغْنِينَ عَمَّنْ يقومُ عليهِنَّ، ويَتَعَهَّدُهُنَّ؛ ولا بُدَّ في الكلامِ من حذفِ مُضافٍ تَقْدِيرُه ذات حَوْبَةٍ، وذات حَوْباتٍ.

والحَوْبَةُ: الحاجَة. وفي حديث الدعاءِ: إِليك أَرْفَعُ حَوْبَتي أَي حاجَتي." [2].

فقد مثلت حوبة في هذا المنجز السردي دور المرأة الساردة، التي تروي تلك الأحداث المتواشجة بين الواقعي والتخيلي، وهو ما تعبر عنه لفظة الرحلة، فقد ارتحلت حوبة في عوالم عجائبية واقعية، لتسردها للروائي الذي حمل على عاتقه، مهمة الكتابة والتوثيق والتدوين بلغة شعرية جمالية تخفي من ورائها جملا ثقافية.

فحوبة هنا تعيدنا بذاكرتنا للوراء إلى شهرزاد التاريخ، شهرزاد المرأة التي تمكنت من خلخلت وقلب المنظومة الذكورية انطلاقا من الحكي والسرد من جهة، وهو ما دلت عليه المقطوعة السردية التالية : " حوبة هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع في نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال "[3].

---

[1] الشريف حاتم بن عارف العربي، العنوان الصحيح للكتاب تعريفه وأهميته، وسائل معرفته وإحكامه، أمثلة للأخطاء فيه، عالم الفوائد للنشر والتوزيع، ط1، ص18.

[2] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج1، مادة حوبة، ص 236.

[3] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار المنتهى، 2012، الجزائر، ص 9.

ومن جهة أخرى فإن حوبة كدلالة رامزة إلى ما يخفيه المتن، فقد جاءت لتمثل الوطن كونها تقص تلك الأحداث الدامية التي عاشتها الجزائر، فأصبح لهذا الوطن لسان فضح كل مسكوت عنه.

لنمر إلى الشق الثاني والذي ساهم في تكوين العنوان هو " المهدي المنتظر "، فمن الشائع والمتعارف عليه أن المهدي هو الإمام المهدي الذي سيعود في آخر الزمان ليخلص الأمة الإسلامية من كل المظاهر المشوهة للدين الاسلامي، وينشر العدل والسلم والسلام، وقد اختلفت المرويات حوله، لكن السؤال الذي سنطرحه هنا، كيف تمثل المهدي في هذه الرواية؟

لقد مثلت كل صور انتشار الوعي، والعلم، والتفاؤل، والجهاد من أجل الخلاص وتحقيق الحرية، من جور واستبداد المستعمر، عن المهدي المنتظر.

- **الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال:**

بعد استقرائنا وتحليلنا لعنوان رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، نمر لثاني روايات هذه الثلاثية والتي تمثلها رواية" الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال "، وقد كتب العنوان على شاكلة عنوان الرواية الأولى، فقد جاء في جزئه الأول بعنوان " الحب ليلا "، وقد كتب بخط غليظ بلون أحمر، أما جزئه الثاني والذي حمل عنوان " في حضرة الأعور الدجال "، فقد كتب بلون أصفر يميل إلى الخضرة.

إنَّ لفظة الحب تبرز مجموعة من العواطف والمشاعر الإنسانية، والتي ترتبط ارتباطاً مباشرا مع متن الرواية، فلفظة الحب تنعكس لتبرز علاقة الحب بين العربي الموستاش وزوجته الأولى حمامة من جهة، ويتضح ذلك في متن الرواية بإنشاده " عندي حمامة ترن في بر عالي

حرقت قلبي وشغلت لي بالي

صوتها لحن مشكل لالي يا لالي

مشيتها حجلة حجلة تثير يادلالي "[1].

ومن جهة أخرى، عن علاقة الحب المستحيل بين عبد الله وحورية ابنة سوزان، المرأة الفرنسية وهي زوجة العربي الموستاش الثانية، وأيضا لفظة الحب تدل على التآزر والتلاحم بين المجتمع وتكتله.

[1] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، دار المنتهى، الجزائر، 2017، ط1، ص 121

بيد أنَّ ذلك التلاحم الأخوي، سعت أيادي ملطخة بالخيانة لتفكيكه وهدمه، وقد مثلت لفظة ليلا عليه.

لنمر إلى الشّق الثاني الذي حمله العنوان وهو، في حضرة الأعور الدجال، لنجد بأنَّ للأعور الدجال حضور في المرويات الدينية، وقد ذكر في سورة الأنعام لقوله تعالى:" (يوم يأتي بعض آيات ربك لا ينفع نفسا إيمانها لم تكن آمنت من قبل أو كسبت في إيمانها خيرا) سورة الأنعام، الآية 158.

وكما هو شائع عنه بأن المسيح الدجال، ينشر الفتنة بين الناس ويدعي الربوبية، وهو يرمز إلى فرنسا والكيان الاستعماري، الذي حاول طمس الهوية ونشر الفساد ومسخ الثقافة الدينية.

- **عناق الأفاعي:**

نصل أخيراً إلى ثالث روايات الثلاثية، رواية " عناق الأفاعي"، وقد كتب عنوان هذه الرواية بخط بارز غليظ ولون أحمر، وترمز لفظة العناق إلى التآلف والمحبة والتآزر، بينما الأفاعي فهي رمز للشر والغيظ والشكر والحيلة والخبث.

وعند إسقاطنا لدلالة العنوان على متن الرواية، نجد بأن له صلة وثيقة بها، فالعنوان يؤشر إلى تلك المحبة الظاهرة، والحقد الباطن الذي نتج عنه اللاولاء وخيانة كل من الداي حسين والأمير عبد القادر.

- **الإهداء:**

كثيرا ما يدرج الكاتب في نصوصه الإبداعية باختلاف أنواعها وألوانها، بجملة من الدلالة اللغوية التي تبرز قيمتها المعنوية المتعلقة بالحالة النفسية للكاتب، ويكون هذا الإهداء موجه إلى الآخر، وهو " تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كان أشخاصا، أوْ مجموعات (واقعية واعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إمَّا في شكل (موجود أصلا في العمل/ الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة "[1]، وبالعودة إلى الإهداء المندرج في رواية حوبة بالقول :

" إلى بني الإنسان

***

يا بني الإنسان

الأرض واحدة، والشمس واحدة تحابوا

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص93.

لا تفرقوا في دهاليز الظلام "[1].

نجد بأنَّ الروائي عزالدين جلاوجي، قد قدم إهدائه إلى بني الإنسان أجمعين، بتعداد أجناسهم وأعراقهم وألوانهم، وفي هذا دلالة على عدم التمييز العنصري من جهة، ومن جهة أخرى للتحفيز على التكتل وقد دلت عبارة " الشمس واحدة تحابوا، لا تفرقوا " على ذلك.

مروراً إلى الاهداء المتضمن في رواية الحب ليلا والذي جاء كما يلي:

" إليكم

إلى كل الأرواح النبيلة التي ارتقت ومازالت ترتقي دفاعا عن شرف الإنسان وكرامته ضد وحشيته الإنسان وهمجيته

لا مكان في الأرض لجحافل الظلم والأحقاد، لا مكان للشر والاضطهاد "[2].

فقد جاء الإهداء موجها إلى كل روح طاهرة نقية، تدافع عن الإنسان، إذ يحمل هذا الإهداء بشكل عام، في ثناياه خطاباً ثائراً بألفاظه، التي تبرز الموقف المضاد للظلم والاضطهاد الذي تمارسه البلدان المستعمرة على البلدان المستعمرة.

وصولاً إلى آخر الروايات المكونة لهذه الثلاثية وهي عناق الأفاعي، وقد جاء الإهداء متصدراً أولى الصفحات، وهو على شاكلة الإهداءات المتواجدة في الروايتين السابقتين، بالقول:

" إلى المتحابين في حدائق الإنسانية

المتسامين على جراح الأنانية

المتعالين على سبيل الكراهية

أرفع هذا السفر "[3].

فالإهداء موجه لفئة معينة من البشر دون غيرها، وهي الفئة النيرة بروحها، البعيدة عن براثن الحقد والكراهية والأنانية.

[1] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 5
[2] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 5
[3] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، دار المنتهى، الجزائر، 2021، ص 5.

انطلاقاً مما سبق، يمكننا القول بأن جملة العبارات المهدات، في متن ثلاثية الأرض والريح لعزالدين جلاوجي، لها علاقة وطيدة بمتن الرواية، وذلك من خلال نبذ كل الصفات التي مارسها المستدمر الفرنسي اتجاه الأرواح الطاهرة ظلما وجورا.

- **عتبة الاستهلال:**

لكل نص معماريته الخاصة، وهيكلته البنائية في تجسيد الشَّخصيات والأحداث، غير أنَّ التعرض لتلك الأحداث لا يتأتى فجأة، إذ لابد لبدايات تمهد طريق ذلك العمل، وهو ما أصبح يعرف بعتبات الاستهلال، إذ تعد من أحد أهم النصوص المحاذية للنص، وقد تم تعريفها بأنها "ذلك المصطلح الأكثر تداولا واستعمالا في اللغة الفرنسية واللغات عموما، كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي بدأياً كان أم ختمياً والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النص لاحقا به أو سابقا له "[1].

ونجد عزالدين جلاوجي قد افتتح، عمل روايته حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر بالقول: " أنا لا أؤمن بالمهدي المنتظر، هو مجرد خرافة رسمها خيال العامة المنهزمين تعلقا منهم بأمل، سيشرق يوما ما ليهزم ظلماتهم.

لكن حوبة تؤمن به وتنتظره بشوق كبير، وتظل تحكي عنه دون ملل أو كلل "[2].

يصرح بعبارات واضحة بعدم إيمانه بالمهدي المنتظر، إذ يرى فيه مجرد أسطورة ظلت حبيسة المعتقدات الجمعية، وفي ذلك إشارة وتمهيد لما يتضمنه المتن الروائي، واحتوائه على بعض الطقوس والمعتقدات الخاطئة، والتي تقود العقل إلى الانحراف عن مساره الحقيقي.

وهذه الرؤية هي معاكسة لرؤية حوبة، والتي أشرنا سابقا لها بأنها المرأة التي تسرد، وقد تدل على الوطن، فهذا الوطن الذي ينتظر الخلاص من ذلك المهدي، الذي مثلت كل من الوعي والجهاد أبرز سماته.

مروراً إلى ثاني المنجزات السردية وهي رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، والتي افتتحها عزالدين جلاوجي برسالة " حبيبي:

بقدر الشوق المرفرف إلى حناياك المزهرة، فشوقي إلى الحقيقة أكبر، وأنا التي رميت نزواتي ومشاكساتي في قعر جب سحيق، وعلى ظهري حملت رغبتي في البحث وسرت في الدروب الكأداء."[1].

[1] بلعابد، عبد الحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص112.
[2] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص9.

حمل الخطاب في ثناياه عبارات طافحة بالحب والشوق، بيد أن الشوق للحقيقة المسكوت عنها والمطمورة في غياهب التاريخ المهمش، والمزيف في كثير من الأحيان أكبر.

ولعل في هذه الافتتاحية ما يمنح القارئ الفضول، والتشويق لتقصي الحقيقة التي يسعى لكشفها الروائي من خلال ثلاثيته، فهو لم يكف عن البحث والتقصي عما حدث سابقاً، وعن الأسى الذي عايشه الشعب الجزائري في ظل الاستعمار، فتلك النكبة حفرت في عمقه.

لتأتي بعد ذلك رواية " عناق الأفاعي"، لتثبت صحة ذلك من خلال استمرارية السعي في البحث من أجل تدوين حقائق منسية، وفضح أطماع الشخصيات التي رفضت الولاء لشعبها، متخذة من الآخر الفرنسي سنداً لها، وهو ما يتضح بالقول: " كانت المفاجأة كبيرة اليوم وساعي البريد يسلمني طردا صغيرا ملفوفا بإحكام. أسرعت ألج البيت لأفك قيوده، وكانت مفاجأتي أكبر، وأنا أعثر داخله على كتاب مخطوط قد تآكلت جوانب أوراقه الصفراء السميكة، في حين ظل غلافه الجلدي السميك سليما رغم أن لونه الأصفر الذهبي قد حال إلى السواد بفعل الرطوبة "[2].

انطلاقاً مما سبق يمكننا القول، بأن عزالدين جلاوجي قد وضع كل تلك العتبات والتي تعتبر نصوصا موازية، بشكل دقيق ومخطط، فلم تأتي بشكل عشوائي واعتباطي.

المبحث الثاني: المعتقدات والطقوس وسؤال الكفر الصامت؟

ها نحن نعود مرة أخرى لنتحدث عن الدين بوصفه ظاهرة روحانية مقدسة، مرتبطة بالإنسان الذي يمارس سلوكات ذاتية تتداخل بين الديني والحضاري، أي الثقافي.

ومن المعلوم أن الدين " مصطلح جامع شامل يريد به نظاما للحياة، يذعن فيه المرء لسلطة عليا لكائن ما، ثم يقبل طاعته، ويتقيد في حياته بحدوده وقواعده وقوانينه، ويرجو في طاعته العزة والترقي في الدرجات وحسن الجزاء، ونخشى في عصيانه الذلة والخزي وسوء العقاب "[3]، ويراد بالدين حسب هذا المفهوم بأنه سلوك ونظام ينقاد خلفه المرء خشية ورهبة للنزول من المراتب العليا إلى الدنيا.

---

[1] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص7

[2] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 7.

[3] المودودي أبو الأعلى، المصطلحات الأربعة في القرآن، تعريب محمد كاظم سباق، دار القلم، الكويت، 1971، ط 5، ص 126.

أمَّا من وجهة نظر محمد عبد الله الدين، والذي فرق بين الدين والتدين، فهو يقر بأن " الاعتقاد بوجود ذات _ أو ذوات غيبية علوية لها شعور واختيار وتدبير للشؤون التي تعني الإنسان اعتقادا من شأنه أن يبعث على مناجاة تلك الذات السامية في رغبة ورهبة جديرة بالطاعة والعبادة هذا إذا نظرنا إلى الدين من حيث هو حالة نفسية était subjectif بمعنى التدين، أما إذا نظرنا إليه من حيث هو حالة خارجية fait objectif فنقول هو جملة النواميس النظرية التي تحدد صفات تلك القوة الإلهية وجملة القواعد العملية التي يرسم طريق عبادتها "[1]، نتلمس الفرق بين الدين والتدين، كونه فعل إنساني بينما الأول فعل إلاهي.

وعليه جاءت مفاهيم الدين متنوعة فلقد " قدم الغربيون عشرات التصورات المقتضبة للدين، فالدين وفق المنظور الغربي: هو الرباط الذي يربط الإنسان بالله، وهو الشعور بالواجب من حيث هو قائم على أوامر إلهية، وهو الشعور بالحاجة والتبعية المطلقة، والدين هو مجموع واجبات المخلوق نحو الخالق، ونحو الآخرين ونحو نفسه، والدين هو الإيمان بقوة لا يمكن تصور نهايتها الزمانية والمكانية، والدين هو الإيمان بالكائنات روحية، والدين هو محاولة تصور مالا يمكن تصوره والتعبير عما لا يمكن التعبير عنه "[2]، نعلل هذا التعريف الجامع للدين بالقول : أن الدين مقدس غير مدنس، يشرع القوانين وفق مبدئ (حلال - حرام)، وهو خطاب روحاني موجه للبشرية.

بيد أنَّ سلوكات الفرد المعاصر تختلف عن سلوكات الفرد البدائي، بفضل العولمة التي تكونت وفقا لقوالب حداثية، لتمس بذلك الدين ويجتث من جذوره، وقد جردته من قيمته المقدسة الصحيحة، بانحرافه عن التعاليم المشروع.

وهذا الانحراف كان نتاجا للانفتاح الثقافي، والتغيرات السياسية والاقتصادية التي أدت بدورها إلى تغيرات محسوسة في الشعائر الدينية، ليمتد هذا التغيير الديني ويصبح تمردا مخالفا لتعاليم المؤسساتية.

من هنا نكتسب شرعية التساؤل التالي: هل التبرك بالأضرحة والاستنجاد بالأولياء الصالحين كفر مسكوت عنه؟ وإذا كان كذلك أين تمتد جذوره في الثقافة العربية؟ وفيما تتمثل رؤية المستعمر الفرنسي حول هذه المعتقدات؟

إذا ما أردنا الخلود للقيم الدينية وفق التشريعات الإلهية المقدسة في وقتنا المعاصر، كان لزاما علينا التحرر من بعض المعتقدات والطقوس المتوارثة عن الصوفيين، والمتمثلة في التبرك بالأضرحة والاستنجاد بالأولياء الصالحين والكرامات وغيرها من المعتقدات السائدة، وقبل التطرق لهذه الفكرة، وجب علينا تحديد مفهوم المعتقد.

---

[1] دراز محمد عبد الله الدين، بحوث ممهدة لدراسة تاريخ الأديان، دار القلم، الكويت، ص52.

[2] مصطفى حسن علي، نشأة الدين بين التصور الإنساني والتصور الإسلامي، مؤسسة الإسراء، مصر، 1991، ط1، ص 22، ص23.

المعتقد يمكن اعتباره جملة من الأفكار المتوارثة والقابعة في الذاكرة الجمعية، معتنقا إياها ذلك الفرد لتساهم في تسطير قراراته، والمعتقد " أول أشكال التعبيرات الجمعية عن الخبرة الدينية الفردية التي خرت من حيز الانفعال العاطفي إلى حيز التأمل الذهني "[1]، أي هي فكرة متفق عليها في الوعي الجمعي، لذلك وجب الإيمان والتسليم بها.

أو هو كما يرى كريتش " تنظيم له طابع الاستقرار والثبات للمدركات، والمعارف حول جانب معين من عالم الفرد، أو هو نمط المعاني لمعرفة الفرد حول شيء محدد "[2]، فحسب هذا التعريف الشامل للمعتقد، فإن أولى سماته الثبات والاستقرار، أي أنه غير خاضع للتغيير والتبديل.

ولهذه المعتقدات عدة أنواع من بينها المعتقدات الشعبية، وأشهرها المعتقد الديني الذي يمكننا اعتباره هو الآخر " شأن جمعي بالضرورة...فإن عقول الجماعة تعمل على صياغته كما تعمل الأجيال المتلاحقة على صقله وتطويره "[3]، أي أنه معتقد وضعي - تم الاتفاق والاصطلاح عليه من قبل الجماعة - شعوبي.

وفي ذات الرؤية المتعلقة بالمعتقدات والتي تعد نسقاً ثقافياً، فقد تحدث عالم الاجتماع تالكوت بارسنوز، عن نسق الأفكار والمعتقدات، والذي بدوره ينقسم إلى معتقدات معرفية والكزمولوجيا " تتصل من حيث محتواها الثقافي بثلاث مقومات أو عناصر، وفي مقدمة هذه العناصر الشعائر، وتخدم أهدافا دينية وسحرية والابتهال Supplication أو التوسل وهي أدعية أو عبادات يقوم بها الناسك...ثم التأمل Contemplation وهو حالة عقلية، تظهر في تقبل الفاعل لتأثير القوى الخارقة " [4]، يتجلى من هذا القول فهذه القضايا الكزمولوجية الوجودية ترتبط في لبنتها الثقافية على فكرة الشعائر والتأمل.

فنجد بأنَّ رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال قد صورت، معتقد التوسل والتأمل وانتظار القوى الخارقة لمنحهم البركات، كما هو حال الشخصية التخيلية حمامة التي تقف أمام قبر والدها لكحل، والذي يعتبر شخصية رمزية مقدسة، فقد تحول ضريحه إلى مكان مقدس يزوره الناس بالقول: " فاسحة المجال للبقية كي يدخلوا روضة الولي الصالح " سيدي علي" طلبا البركة "[5]، فهذا التصور حول فكرة الاضرحة يعتبر حقيقة زائفة، لأنه بعيد كل البعد عن الثوابت الدينية.

---

[1] فراح السواح، دين الإنسان - بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني-، دار علاء الدين، دمشق، 2002، ط4، ص48.
[2] عبد اللطيف محمد خليفة، المعتقدات والاتجاهات نحو المرض النفسي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992، ص 41.
[3] فراس السواح، دين الإنسان - بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني-، ص48.
[4] محمد عبد المعبود مرسى، علم الاجتماع عند تالكوت بارسنوز بين نظرتي الفعل والنسق الاجتماعي، ط1، ص 93.
[5] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 30.

فهذه البركات المطلوبة من الأضرحة، والتي تعتبر فضاء مقدسا كونها " مجال أرضي معزول عن العالم المدنس "[1]، باعتبار الأضرحة مكان طاهر شريف، يمكن أن يحقق من خلالها المرء السكينة والهدوء.

إذ " يسعى الإنسان عن طريق الطقوس التقرب من العالم المقدس وهو موضع تهدئة اضطراباته "[2]، فهذه الطقوس من شأنها أن تحقق الهدوء وهي مسلك لتحقيق السلام النفسي. وهو نفس ما تحدثت عنه صوفية السحيري بالقول : " إن الاعتقاد في الأولياء...ينبغي اعتباره ردا على قلق الإنسان أي كنسق للطمأنينة يمتص جزءا من التوتر النفسي والقلق، إذ أن القلق معكى أساسي في نفسية الإنسان "[3]، فهذا الخلاص الذي يتحقق من بعض الممارسات المتداولة بين الصوفيين، تحقق للمرء الطمأنينة باعتبار تلك الأماكن روحانية مقدسة صوفية ـ

وقد عبرت رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، عن هذه الفكرة والتي تظهر في زيارة والدة العربي لقرابة سيدي علي بالقول : " كان يزور مع والدته قرابة سيدي علي، جدهم الأول ووليهم الصالح، تدعوه أمه أن يلتزم الصمت وهما يقتربان منه...تجلس عند الضريح المغطى بقماش أخضر، تشعل البخور والشمع، وتنتحب، تستمد العون منه على هموم الزمان "[4]، فهذا المشهد الذي يرغب فيه الولد الصمت من قبل والدته، كونه مكان مقدس والمتمثل في قرابة " سيدي علي "، لكن لماذا يقترن لفظ سيدي بالولي الصالح ؟

اقترنت الخطابات الدلالية الرمزية، بالخطابات المقدسة، وهذا الاقتران يحتاج إلى تأويل وتفكيك ترميزات الخطاب، لاستقصاء المضمر الخفي، وممارسة الحفر لتحديد ما وراء المعنى، فاقتران لفظة سيدي بالولي الصالح من شأنها الإعلاء من قيمته لتوقيره وتبجيله وإجلاله، نظراً لمكانته القدسية الروحانية، والتي شملت وشاح الضريح والذي يرمز، إلى لون روحاني مقدس، كل تلك القداسة التي منحت له ومني بها سيدي علي، توجب على والدة العربي موستاش أن تمارس طقوسا خاصة وتتمتم بترانيم لنيل بركته، فكلما " تحدث والده عن سيدي علي إلا وأحاطه بقداسة عظيمة، هي من قداسة النبي وسيدي علي "[5] ـ

---

[1] يوسف شلحود، بنى المقدس عند العرب قبل الإسلام وبعده، تعريب: خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، ص46.

[2] نورالدين طوالبي، الدين، الطقوس، التغيرات، منشورات عويدات، بيروت، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص38.

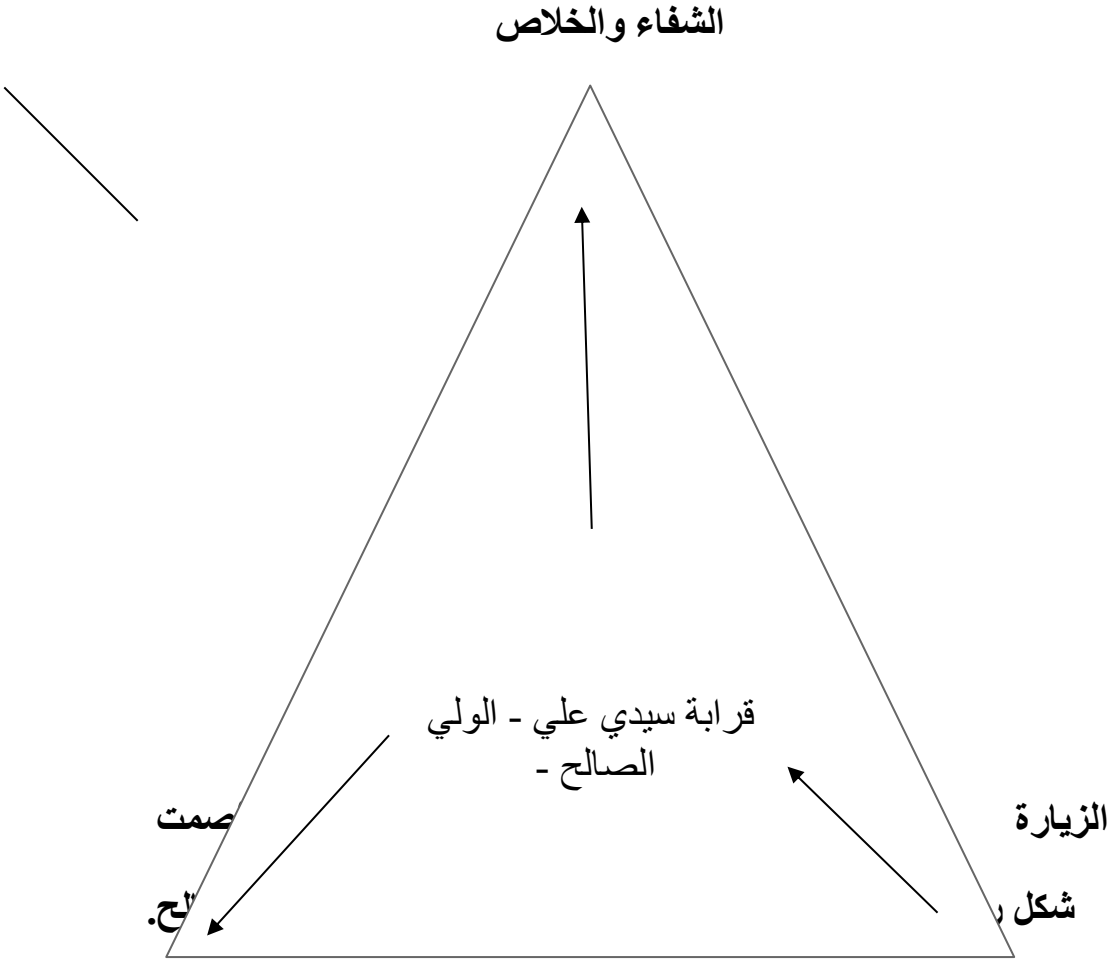
[3] السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع، دراسة أنثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، دار محمد علي الحامي، تونس، 2008، ص 317.

[4] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 39، ص 40.

[5] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 40.

* مثلث التأويل: ينصب حوار المشتغلين بالتأويل على مثلث المؤلف، والنص والقارئ، أما العلاقة بين هذه الأطراف فمحورها كما يبدو هو النص، وهو الموضوع الذي يرتد إليه القارئ. عبد القادر الرباعي، تحولات النقد الثقافي، دار جرير، 2007، ط1، ص 97.

وبالاستعانة على مثلث التأويل * نوضح العلاقة وفق الخطاطة التالية:



فهم يرون في الولي الصالح الكمال والعظمة، وهذه النظرة الطوباوية تعتبر " الكمال البشري قد يتحول إلى لون من الشرك (الشرك الخفي، كما يسميه المتصوفة)، وهو أكبر الكبائر في الإسلام. هذا ما يقوله مشايخ الصوفية الثقات في الاسلام، وهذا أيضا ما يثبته كل مرشد روحي خبير حقا في كافة الروحانيات الدينية "[1]، فرمزية هذه القداسة تتحول إلى شرك، والتمرد على ثابت عبادة الله عزوجل وحده لا شريك له.

وتقف رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر على تلك النقطة، لتحرك ذلك الوعي الزائف القابع في المخيلة الشعبية، من خلال بناء أضرحة وكرامات خاصة بكل قبيلة، ولكل قبيلة ولي صالح خاص بها، وهو ما نعلل عنه بالقول من الرواية: "بنى فيها ضريحا لأبيه

[1] جوزيبي سكاتولين، تأملات في التصوف والحوار الديني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012، ط1، ص 192.

ليتخذه الجميع مزارا، وبقدر ما ظل الناس يدعونهم أولاد سيدي بوقبة، كانوا يدعونهم أيضا اولاد سيدي أحمد وراحت المخيلة الشعبية تنسج حولها الأسامي الأساطير"[1]، وعليه فإن الأساطير المنسوجة حول الولي الصالح، واقترانه بالألوهية ماهي إلا من اختراع الجماعات الشعبية.

وهذا المنجز السردي قد رصد السلوكات المحظورة في الدين الإسلامي العاصفة بوجوده، والتي بدورها تحجب الحقيقة المطلة عن العقل فهذا " السلوك الطفولي، وهو من المؤشرات البينة لعقل غير ناضج "[2]، التصورات تحجب العقل.

ونحن لو تتبعنا جذور هذا الوهم الزائف والذي يؤشر لكفر مسكوت عنه، نجد له جذور غابرة في التاريخ فمنذ عهد الإغريق في مصر تحديدا، كانت نوع من أنواع العبادة سائدة تتمثل في عبادة الأشخاص أي تأليه الإنسان، لنمر لليهودية ونجد عبادة الأشجار والصخور، فهذه " الأساطير التاريخية المتوهمة ظلت تتحكم على عقول البشر قرونا طويلة وكانت في أغلب الأوقات مصدرا عاما لأيديولوجيات عديدة في غاية التعصب والتطرف "[3]، فهذه المعتقدات الاسطورية تجريد للحقيقة الالهية المطلقة، والمتمثلة في وجود اله واحد - الله -.

ويستحضر الروائي مرة أخرى هذه المعتقدات، والطقوس الممارسة فيها حيث " تكاثر الناس حول قرابته يذبحون الأضاحي، و يقربون الهدايا، ويتبرعون بأعز ما يملكون من أنغام وبهائم وحبوب وأراض، مقابل دعوات يرجون قبولها، أو حصوات يحملونها من القبر وما حوله تدفع عنهم غائلة الزمن القاسي"[4]، فهذا الخطاب ينبني على النظرة الهامشية الإقصائية لأصل الدين.

من خلال هذه المقطوعة السردية، نستشف بأن لهذه المعتقدات جملة من الطقوس التي تمارس فيها منها: نزع الحذاء، الصمت عند زيارة الولي، الحناء، الشموع، الوعد، الزردة، النقود، تقبيل الوشاح الأخضر، البخور، الذبح.

والذبيحة تعرف على أساس أنها قربان، والقربان هو نذر " فالنذر هو عقد إذا جازت اللفظة، أو وعد بين العابد والمعبود، يقدم الأول قربانا للثاني لاستبعاد سوء، أو لكسب عطف أو استرضاء "[5].

---

[1] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 48.
[2] تأملات في التصوف والحوار الديني، ص175.
[3] جوزيبي سكاتولين، تأملات في التصوف والحوار الديني، ص118.
[4] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 49.
[5] على زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف نحو الاتزانية إزاء الباطنية والأوليائية في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص211.

وبالعودة إلى الخلفية التاريخية الدينية، فإننا نجد فكرة النحر من أجل التقرب لله عزوجل كما ورد في قصص القرآن، تتمثل في قصة قربان هابيل، عندما عبد كل من هابيل وقابيل الله عزوجل، وتم تقديم قربان للتقرب له، فقدم قابيل من أغنامه لله عزوجل، لقوله تعالى في التنزيل الحكيم: {وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ} [المائدة:٢٧].

أما القصة الثانية فتتمثل في فداء إسماعيل، حيث رأى النبي إبراهيم بأنه يذبح سيدنا إسماعيل وهو ما جاء في القرآن الكريم بالقول: " يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَىٰ فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَىٰ"، [الصافات، 102] ليرد عليه الابن بالبار بالقول: "قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ ۖ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِين، [الصافات، 102] لتنزل الحكمة الالهية " وفديناه بِذِبْحٍ عَظِيمٍ." [الصافات، 107].

فالمصادر الدينية أثبتت بأن التقرب لا يكون إلا لله عزوجل، وما دونه فهو شرك لقوله تعالى: ﴿وَلَا تَدۡعُ مِن دُونِ ٱللَّهِ مَا لَا يَنفَعُكَ وَلَا يَضُرُّكَۖ فَإِن فَعَلۡتَ فَإِنَّكَ إِذٗا مِّنَ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾ [يونس: 106]، فهذه الطقوس والممارسات جعلت من الدين ينحرف من وظيفته الحقيقية، والمتمثلة في عبادة الله الواحد الأحد.

ويمكن اعتبار هذه المعتقدات بمثابة علل دينية متوارثة في الثقافة الشعبية، ولشدة الإيمان بهذه الأفكار الخاطئة الممارسة، من طرف شعوبي فهم لا يتوقفون عن زيارة الأولياء الصالحين كما ورد في الرواية بالقول : " ولاد عامر وليهم سيدي الخير، صاحب البركات والكرامات، ضريحه خارج المدينة والناس لا يتوقفون عن زيارته"[1].

بيد أن هذه الممارسات ليست مرتبطة بالصوفيين والمعتزلة فقط، بل متجذرة منذ القديم كون "الضريح لم يكن حكرا على الولي الصوفي، دون سواه، وإنما كان يقام أيضا للأئمة والأمراء ممن ارتقت منزلتهم في وجدان المسلمين، وكثيرا ما كانت تبنى الأضرحة للسلاطين والأمراء ملحقة بالجوامع والمدارس التي كانوا يشيدونها "[2].

من نفس الزاوية يتحدث الروائي في منجزه الآخر عناق الأفاعي عن هذه الظاهرة بالقول : " ضريح الولي الصالح سيدي الخير، هو وحده يملك ببركته القدرة على إغاثة الناس، إنه حامي المدينة وأهلها والناس يتناقلون من كراماته مالا يتصوره أحد "[3]، إنَّ حضور هذه الطقوس والمعتقدات في الرواية، ظاهرها تقرب إلى الأولياء الصالحين من أجل القبول، ونيل البركات، ومضمرها كفر مسكوت عنه، فهذه القضية تعود وتحرك فينا قضية عبادة الأوثان، التي ابتدعتها الشعوبية الطقوسية، كون الوثنية حادثة ثقافية، فهي لاتزال حية

[1] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 189.
[2] زكي محمد حسن، فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، 1981، ص25.
[3] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص386.

ومستمرة بطرق مغايرة، فالولي الصالح أصبح بمثابة إله مقدس يعبد، ومنه تستمد البركة لتحقيق النصر، وهذا ما نعلل عليه بالقول من الرواية : " اللهم نصرا، اللهم بركة هذا الشهر، وبركة هذا الولي الصالح سيدي محي الدين وأجداده الطيبين الطاهرين "[1].

وفي خضم هذه الطروحات المتعلقة بالتبرك بالأضرحة، والأولياء الصالحين والكرامات وغيرها من المعتقدات، فقد تعددت زوايا النظر إليها، منها النظرة الأنثروبولوجية والنظرة الاستشراقية الكولونيالية الفرنسية إذ " يقول الدكتور محمد قطب :" إن السر الكامن وراء اهتمام المستشرقين الخاص بقضية التصوف والفرق الصوفية والباطنية بين المسلمين، بل وظهور متخصصين في هذا الموضوع مثل نيكلسون وآوليري، هو أنهم يقدمون الحركات الإسلامية المنحرفة باسم الإسلام " [2].

ومن المؤكد أن هذا الاهتمام من قبل الآخر ما هو إلا اهتمام سلبي هدفه تدمير الكيان الإسلامي وتشويه الدين وتغيير مساره الحقيقي وتجريده من هويته، فالهدف الأساسي من الحملة الفرنسية على الجزائر هدف تبشيري، وقد عني به عدة من المستشرقين من بينهم ادموند دوتي، بول مارتي والذي أسهب في الحديث عن الزوايا العربية.

المبحث الثالث: تمثلات النسق الديني في ثلاثية الأرض والريح :

إذا كان النسق يؤشر على البنية والنظام، فإن التمثيل يدل على التصوير، حيث يرجع أول ظهور لهذا المصطلح مع شوبنهاور في كتابه " العالم إرادة وتمثلا"، وهناك من يرجعها إلى دوركايم.

[1] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 246.

[2] محمد حسن زماني، الاستشراق والدراسات الإسلامية لدى الغربيين، تر: محمد عبد المنعم، القاهرة، 2010، ط1، ص 330.

والتمثلات مفردة " تمثل " فهي " مشتقة من كلمة مثل، يمثل، مثولا، ومثل التماثيل أي صورها، ومثل الشيء بالشيء أي شبهه به وتصوره حتى كأنه ينظر إليه وامتثاله أي تصوره"[1]، أي أن التمثل يقابله مصطلح التصوير.

وهو ما نجده ماثلا في المعجم الفلسفي لجميل صليبا، " تمثل (مثل الشيء بالشيء): سواه وشبهه وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه، أن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلا، وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه التمثيل "[2]، أي أنه يجب عدم الخلط بين التمثيل والتشبيه.

غير أن التمثيل يأخذ منحى آخر ليدل على المحاكاة من جهة، كما هو الحال عند أرسطو، والفرابي وابن سينا وابن رشد، لنجد بأن دوران قد منح للتمثيل صفة مغايرة تماما ترادف " الفعل الخيالي "[3].

بيد أنَّ التمثيل من زاوية الدراسات الثَّقافية قد تم إدراجه ضمن آليات الهيمنة حسب رؤية ميشال فوكو الذي يصرح بأن " التمثيل ليس مجرد موضوع للعلوم الإنسانية، بل هو ميدان العلوم الإنسانية بكل امتدادها، إنه الأساس العام لهذا النوع من المعرفة "[4]، والتمثيل الذي يؤشر إليه ميشال باعتباره آلية فاعلة للمعرفة والتي بدورها تفرض الهيمنة.

وهي نفس الفكرة التي دعمها إدوارد سعيد بالقول : "تمثيل الآخر الخاضع سيكون بالضرورة أكثر انفتاحا وتسامحا اتجاه الثقافة المهيمنة، ذلك أن التمثيل إنما يعتمد في حقيقته، على إساءة التمثيل "[5]، فسوء التمثيل لدى إدوارد سعيد قد تمخض عليه ما يعرف " بالجغرافيا التخيلية "، ليكون بذلك التمثيل الوجه الآخر للاستشراق.

انطلاقاً مما سبق؛ يمكننا القول بأن التمثيل في الحقل الأدبي يدل على التصوير والتشبيه كما هو وارد عند النحاة واللغويين ففي البلاغة عدوه في باب التشبيه ومنهم من خصصه بالاستعارة، وهو مغاير تماما لماهية التمثيل في الدراسات الثقافية.

وفي ضوء ما تقدم، يتضح لنا أن الدين قد تمثل في متن ثلاثية الأرض والريح وفقا لمايلي:

1. الصلاة :

نرصد تجلي أحد أهم أركان الإسلام، وقد وردت في أكثر من موضع لقوله تعالى: ﴿إن الصلاة كانت على المؤمنين كتابا موقوتا﴾ [النساء/103].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد 11، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ط 1، ص 726.
[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص 341.
[3] العربي الذهبي، شعريات المتخيل، إقراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 200، ط1، ص244.
[4] نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل الغربي الوسيط، ص40.
[5] المرجع نفسه، ص450.

وأيضا يقول الله عز وجل: (اتْلُ مَا أُوحِيَ إِلَيْكَ مِنَ الْكِتَابِ وَأَقِمِ الصَّلاةَ إِنَّ الصَّلاةَ تَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ وَلَذِكْرُ اللَّهِ أَكْبَرُ وَاللَّهُ يَعْلَمُ مَا تَصْنَعُونَ) العنكبوت/45

وقد تمثلت الصلاة في رواية الحب ليلا، في الفصل الأول، إذ جاء على لسان السارد قوله: " ارتفع آذان الفجر، هب يوسف الروج من مكانه، استوى سي رابح واقفا، وبدأ بعض النائمين يسرعون إلى الوضوء ما داموا جميعا سيصلون جماعة في البيت...لم يتحرك آخرون، ظلوا يغطون في نوم عميق، قال سي رابح :

-حتى بعض الطلبة لا يصلون "[1].

وفي هذه اللوحة السردية، رمزية ثنائية متضادة لطاعة الله عزوجل وعصيانه، بتجاهل ركن من أركانه، بيد أن ذلك العصيان لم ينشأ من فراغ، فبسبب ظلم المستعمر الذي زرع الرعب في نفس الشعب، أصبح أداء الفريضة يتقاطع مع حياتهم، فكما هو مرسخ في الذهنيات الجمعية والكتب التاريخية عداء فرنسا للإسلام والمسلمين، وهذا ما يبرر انتهاجها لكل الأساليب القمعية وتشتيتهم لتروض المجتمع عن الخوف وعدم أداء مناسكهم، ليبلغ الأمر ذروته ويتم تهديم المساجد وإقصاء الدين الإسلامي، ومسخه وإبداله بالمسيحية، ليعجز بذلك الفرد الجزائري عن الممارسات الدينية .

لتصور ذات الرواية تهكم وسخرية يوسف الروج، بسبب عدم أداء الصلاة والتي تعتبر فرضا على كل مسلم ومسلمة، بالقول: " تزعمون الدعاء للميت وقراءة القرآن على روحه، وأنتم لا تصلون؟" [2].

ففي هذا الخطاب دلالة نسقية فقهية تم الفتوى فيها من قبل شيوخ الإسلام، بطرح حكميين يمثل الأول عدم قبول الدعاء لمن لا يصلي، كون الصلاة كحبل وصل بين العابد والمعبود، أما الحكم الثاني فيقر بقبول دعوات من لا صلاة له باعتباره فاسقا.

2. الدعاء :

عندما يحتاج المرء بعمق، فإن الدعاء يحضر بشرعية، فالإنسان أحوج لتمتمات روحانية تحقق سلامه الداخلي، كما جاء في التنزيل الحكيم " وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ ۖ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ ۖ فَلْيَسْتَجِيبُوا لِي وَلْيُؤْمِنُوا بِي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ " البقرة (186).

[1] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 82.
[2] المرجع نفسه.

لذا فإن الرواية تمكنت من تجسيد تلك الحاجة، عبر توسدها على شخصيات أدت ذلك الإلهام الإلهي، حيث جسدت ثلاثية الأرض والريح، ذلك من خلال ثاني منجز " الحب ليلا"، بالقول: تهاطلت دعوات الجميع ستمطر الرحمات لأم الجميع لالة تركية "[1].

وفي نفس الدائرة يستمر حضور الدعاء بالقول:" رفع سي الهادي يديه بالدعاء فلهج الجميع بالتأمين "[2]، فالدعاء ما هو الا دلالة عن ذات تتوجس الأمان وادراكها بقدرة الغيبيات على تحقيق السلام الروحي.

ومما لا شك فيه، أن الروائي قد اعتمد على توظيف الدعاء كمصدر ديني، لتشريب نصه ومنحه هويه ثقافية دينية، باعتبار الدعاء ترجمة للسلوكات الدينية على اختلافها، وهو ما تبرزه الشخصية التخيلية عيوبه الذي " راح يتمتم بالدعاء "[3]

وبقفزة خاطفة إلى منجز عناق الأفاعي نجد حضوره بالقول: " انتهى الآذان تمتم بالدعاء كما تمتم أبو حمزة القرطبي الذي فاضت عيناه بالدمع، وهو يدعو: اللهم لا تجعل الكافرين علينا سبيلا، اللهم احم بيوتك، واحم عبادك الصالحين يارب "[4].

انطلاقاً مما سبق؛ يمكننا القول بأن تمثل الدعاء داخل هذه الثلاثية لم يكن بشكل اعتباطي، فقد تم تجسيده تباعا للصلاة، وكان هذا المنجز حلقات دينية متراصة، جاء كل فصل منها ليكمل ويتمم نقائص الفصول السابقة، فاللاحق يكمل السابق من خلال هذا المنظور.

3. الرؤيا :

يمكننا القول بأن الرؤيا اتصال روحاني باطني، وهي بمثابة إشارات سماوية لها رمزياتها، ونستحضر هنا قصة الشابان المذكوران في سورة يوسف لقوله تعالى: ﴿وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ ۖ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا ۖ وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ ۖ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ ۖ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴾ [يوسف: 36].

ونظراً لمكانتها القدسية كونها تتجلى لعباد الله الصالحين، تم استنبات هذه العلامة في متن رواية عناق الأفاعي، وكما جاء على لسان الشابة التي ساعدت إبراهيم آغا في مكره على الداي حسين، ولإدراكهم بقيمتها فقد تم استغلالها للوصول إلى الحكم، بالقول :

---

[1] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 72.
[2] المصدر نفسه، ص 84.
[3] المصدر نفسه، ص 96.
[4] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص142.

"رؤيا رأيتها مرتين، وصرت كلما نمت خشيت أن أراها مرة أخرى "[1]، فالشخصية اوهمت الداي برؤيتها التي لم تراها، لمعرفتها بمدى تمسك الداي بدينه ومعرفته بأن الرؤيا جزء من الوحي وهو ما نعلل عليه بالقول : "رؤيا..فعلا رؤيا، والرؤيا جزء من الوحي "[2].

4. القرآن:

درج الروائي عزالدين جلاوجي في متن ثلاثيته الأرض والريح، أكثر من نص قرآني، ونتلمس ذلك من أولى فصول كل عمل من أعماله " حوبة وعناق الأفاعي والحب ليلا "، وما هذا إلا دليل على اتجاهه الإسلامي للكاتب من جهة، ومن جهة أخرى فهو برهان وحجج تقدمها الشخصيات للإقناع والاثبات، وهو ما نجده ماثلاً على لسان شيه الإسلام بالقول : " دخل شيخ الإسلام يمشي بحذر وقد طأطأ رأسه متمتما محركا حبات السبحة، مد بصره كأنما يبحث عن شيء ما، ثم جلس جانبا دون أن يتوقف..ثم تلا بخشوع ويمكرون ويمكر الله والله خير الماكرين "[3].

فالعلاقة التي تربط النص القرآني المتمثلة في قول الله تعالى: ﴿وَإِذْ يَمْكُرُ بِكَ الَّذِينَ كَفَرُوا لِيُثْبِتُوكَ أَوْ يَقْتُلُوكَ أَوْ يُخْرِجُوكَ وَيَمْكُرُونَ وَيَمْكُرُ اللَّهُ وَاللَّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ﴾ [الأنفال: 30]، بفحوى الرواية والتي تتمثل في مكر صهر الداي حسين به والرغبة في الاستلاء على الحكم، وهو نفس ما حاولت قريش فعله مع رسولنا الكريم بالمكر ومحاولة اغتياله .

ليستمر حضور القرآن الكريم داخل متن رواية عناق الأفاعي على لسان شيخ الاسلام بالقول: " أمسك شيخ الإسلام طرفي إزاره وقال :

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله في السراء والضراء، والحمد لله في الأفراح والأقراح، يأيها الذين آمنوا اتقوا الله وكونوا مع الصابرين، قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا "[4]، فقد تم تذيل هذا النص السردي من النص القرآني وتحديدا في سورة التوبة وكما جاء في التنزيل الحكيم قوله تعالى : ﴿ قُل لَّن يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَانَا ۚ وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ﴾ التوبة: 51.

ليتكرر حضور الآية الكريمة في الفصل الأخير على لسان الشخصية التخيلية كث اللحية مخاطبا شامخة بالقول : " قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا "[5]، وفي حضور هذه الآية رمزية للثبات ومواجهة الحياة باليقين في الله عزوجل، فرواية عناق الأفاعي تصور فكرا صوفيا للشخصيات التي حركت المشاهد السردية، وهذه الشخصيات لها رمزيتها العقائدية.

---

[1] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 52.
[2] المصدر نفسه.
[3] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص55.
[4] المصدر نفسه، ص 121.
[5] المصدر نفسه ، ص 505.

وهذه الرمزية العقائدية التي تتمسك بها الشخصيات جعلت القرآن الكريم بمثابة دستور يسطر قراراتهم وهو ما نعلل عليه بالقول من الرواية" أما نحن فقد نص ميثاقنا المقدس على" وأوفوا بالعهد إن العهد كان مسؤولا و" أوفوا بعهد الله إذا عاهدتم ولا تنقصوا الأيمان بعد توكيدها وقد جعلتم الله عليكم كفيلا، إن الله يعلم ما تفعلون "[1].

ومن بعض الحجج القرآنية التي دعم بها عزالدين جلاوجي نص عناق الأفاعي، تلك الآيات القرآنية التي تحث على القتال وأنه فرض عين على كل مسلم، كما وضحه هذا المشهد التخيلي بالقول : " أصبح معه أمر مجاهدتهم فرض عين على كل مسلم ومسلمة وقد قال الله تعالى:" وقاتلوا في سبيل الله الذين يقاتلوكم ولا تعتدوا إن الله لا يحب المعتدين "[2]، فحضور هذه الآيات والنصوص القرآنية ان دل على شيء، فهو في حقيقة الأمر يدل على عملية التناص وتحديدا ما يعرف بالتناص القرآني، فقد ضمن جلاوحي متن روايته من القرآن الكريم، كما جاء في هذه اللوحة السردية بالقول" نحن لا نخون ولا نهون، فإما حياة السعداء أو موت الشهداء " يأيها الذين أمنوا لا تتخذوا اليهود والنصارى أولياء، بعضهم أولياء بعض"[3].

وفي هذا دلالة نسقية على رفض الآخر، والتي تحيل بدرجة أولى على الصراع والجدال حول المذاهب والأديان، وكل هذه الدلالات النسقية سنحاول إيضاحها وفقا للجدول التالي:

الجملة النسقية	الجمالي المعلن	النسقي المضمر
وَيَمْكُرُونَ وَيَمْكُرُ اللَّهُ وَاللَّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِين	**مشاكلة لفظية مجاز مرسل**	**الغدر**
قُل لَّن يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا	**تلقين الجواب**	**الثقة والإيمان المطلق**

[1] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 299.
[2] المصدر نفسه، ص247.
[3] المصدر نفسه، ص 124.

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّخِذُوا الْيَهُودَ وَالنَّصَارَىٰ أَوْلِيَاءَ ۘ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ ۚ	النهي والتحذير	صراع الأديان
وقاتلوا في سبيل الله الذين يقاتلوكم ولا تعتدوا إن الله لا يحب المعتدين	أسلوب إنشائي غرضه النهي والأمر	الجهاد فرض عين

جدول رقم1 :يوضح الدلالات النسقية للنص القرآني.

انطلاقاً من عرض بعض الآيات القرآنية الموظفة في الثلاثية والتي لم نعرض جلها، فإنَّ الدائرة النسيبة ستوضح النسبة التقريبية لتوظيف القرآن في كل رواية كمايلي:

خلاصة:

1. في هذا الفصل المعنون بالنسق الديني والذي يتضمن ثلاث مباحث، اخترت للمبحث الأول العتبات النصية في ثلاثية الأرض والريح، حيث استقصينا فحوى كل من العنوان والغلاف وكل ما يندرج تحت عباءة العتبات، وفق المقاربة السيميائية.
2. المبحث الثاني والذي يحمل عنوان المعتقدات والطقوس وسؤال الكفر الصامت، وضحت فيه كيف ينحرف الدين عن مسراه الحقيقي انطلاقا من بعض الممارسات الروحانية، والتي يراها الفكر الجمعي ممارسة مقدسة.
3. في المبحث الثالث تطرقت فيه لتمثلات الدين داخل متن ثلاثية الأرض والريح وذلك انطلاقا من تأثيث البنية السردية بعدة أفعال دينية شرعية، تتمثل في كل من الصلاة والدعاء وحضور القرآن الكريم، والرؤيا والتي يمكن اعتبارها جزء من الوحي.

الفصل الثالث:
النسق التاريخي في ثلاثية الأرض والريح

تمهيد

1. **النسق التاريخي في ثلاثية الأرض والريح وعمق التاريخ.**
2. **الشخصيات التاريخية: بين تفعيلها للحدث وتضادها.**
3. **الشخصيات التاريخية المقصاة عن الحدث.**
4. **الأحداث السردية مرآة عاكسة للوقائع التاريخية.**

خلاصة.

تمهيد:

تعتبر ثُلاثية الأرض والريح، نسقٌ ثقافي أدبي، مقيد بجملة من السيَّاقات والأيديولوجيَّات، التي طعَّمها الكاتب بأحداثْ ووقائع تاريخية كبرى، مثَّلت تاريخ الجزائر - قبل وبعد الاستعمار الفرنسي-، والتي يتكئ فيها على شخصيات خلدَّها التاريخ، وكان لها دورٌ في بلورة الأحداث التاريخية الكبرى التي شهدتها الجزائر.

فهذه الملحَمة التي تجمع بين " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، و" الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال"، و" عناق الأفاعي "، تعبر عن طرفي تواصل، مثَّل الطرف الأول

الكاتب أو المؤلف والطرف الثاني بيئته، التي شرَّبت فكره وتماهى معها ليشكل نصوصه، والتي اعتمد فيها على تأثيث فصولها بالتاريخ تأثيثاً قصدياً.

وقد كشف بهذا عزالدين جلاوجي، المسكوتَ عنه كاسراً بذلك الصمت، الذي تعلق بالاستبْدادِ والمقاومة، والوعي الثوري، وفق قوالب وتقانات سردية نحوية، تتخفى من ورائها جمل نسقية مرجعية.

فهذا التَّشكيل النصي للثُلاثية، عبر عن ذاته من جهة أي ذات المؤلف، ومن جهة أخرى عن فترة تاريخية بائدة خاصة، فرضت أنساقاً مطمورة داخل تلك الخطابات والنصوص التي وجب الحفر فيها لاستنباطها، فهذا البحث هو بحث في عمق التاريخ والماضي المتعثر الذي أرق الباحثين.

من خلال هذا التقديم نطرح الإشكالية التالية: هل النسق التاريخي نسق موءود؟ وهل هو مسوغ لحقبة ماضية مخبوءة في الملفوظ؟ ولماذا يمثل المستوى النسقي الحلقة المفقودة فيه؟

المبحث الأول: النسق التاريخي في ثلاثية الأرض والريح وعمق التاريخ:

في البدء يجب أن نعي ماهية النسق التاريخي، ذلك المصطلح الذي لا نريد إهماله بوعي منا لأهمية ذلك المصطلح، كونه عبارة غامضة نميّز فيها بين مصطلحين يؤطّران ويشكلان هذا المفهوم.

فالمصطلح الأوّل الذي يؤطّره هو النسق - تم توصيفه نظريا- أمّا المصطلح الثّاني الذي يؤطّره هو التاريخ، والذي بدوره تتنوّع مفاهيمُه، والميادين التي عنيت بدراسته، وتتألق في تقديمه كعلم يتجاوز به مرحلة السرد والإخبار.

فالتَّاريخ والذي بدوره يختلف عن التأْريخ " يعتبر ذاكرة جماعية تعادل الذاكرة الفردية والتفريط فيه من شأنه أن يعرض مجتمعا بكامله إلى فقدان الذاكرة "[1]، فمن مستوى هذه الرؤية، نجد بأنَّ التاريخ محفوظ في الذاكرة الجمعية، والتي وجب الحفر داخلها، لاستخراج أمجاد الأمة وتخليدها.

[1] عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ سلطان الحكاية، حكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2010، ط1، ص34

ومن زاوية أخرى، و كما يرى فيصل الدارج " يبدو التاريخ علما موضوعيا مبرءا من كل الأهواء والمصالح له أسانيده، ووثائقه والجهود المتعددة التي أنجزت مناهجه "[1]، ففيصل الدراج منح للتاريخ صفة العلم، وهو نفس ما ذهب إليه ابن خلدون في مقدمته.

فمن خلال مفهوم التاريخ، يمكننا التَّشْييد وفقه لمفهوم " النسق التاريخي " كمادة يستلهما السرد وتضحى داخله نسقاً متخفيا خلف الأبنية اللغوية الشاعرية، لتكون بذلك " التوليفة التحليلية للخطاب شاملة لثلاث مستويات رصدت في الخطاب الروائي للرواية التاريخية، الأول التركيبي السردي ويشمل كل الخطابات الروائية، الثاني : التاريخي ويختص بالروايات التاريخية فقط"[2]، أي أنَّ هناك ثلاث مستويات تكون الخطاب التاريخي السردي، وما يهمنا هنا هو المستوى الثالث.

إذن لابد أن يكون " الإدراك النصي الجديد للتاريخ صنع لكي يشجع نقاد الأدب من أجل تشكل تصور حول التاريخ بوصفه قطعة / جزءا من اللغة ولكي يتأملوا أي نقاد الأدب في ما وراء التشكيلات الجمالية "[3]، فمن البحوث الجادة التي عنيت بهذه النقطة دراسات " غرينبلات " وغيره من الباحثين، وهو ما نجده ماثلا في المنجز الجلاوجي كالتالي:

أ- الشخصيات التاريخية: بين تفعيلها للحدث وتضادها.

عندما يتشظى الواقع، وتضمحل هويته، فلابد لشخوص وطنية أن تتحرك، لتسترد مجد الأمة المستلب.

هذا ما سعى الروائي عزالدين جلاوجي لكشفه في ثلاثية " الأرض والريح"، وفق شخصيات حقيقية واقعية، نقلها من كتب التاريخ، وأثث بها مشاهد البنية السردية، فالشَّخصية التاريخية، يمكن اعتبارها شخصية مرجعية على حد تعبير فيليب هامون، وهي شخصيّات ذات وجود حقيقي واقعي، ويُقصَد بالشخصية الوجودية، تلك الشخصية التي "تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أن مقروئيتها تظلّ دائماً رهينةً بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة"[4].

[1] ينظر: فيصل الدارج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية، والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2004، ط1، ص82.

[2] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ - بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية-، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006، ص 105

[3] يوسف محمود عليمات، النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الاهلية للنشر والتوزيع، الاردن، 2015، ط1، ص12.

[4] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 218.

وبعبارة أدق "هي شخصيّات تاريخيّة ومجازيّة واجتماعيّة"[1]، أي أنها شخصيّات ذات وجود تاريخي، وهو ما نستدل عليه من خلال متون ثلاثية الأرض والريح كالتالي :

أ.1. ابن باديس:

انبنى الخطاب التاريخي على عدة شخصيات واقعية، ذات توجه منتصب على فكرة المقاومة والنضال بشقيه - السياسي والعسكري-، لتضحى سمة من السمات التي ألبسها عزالدين جلاوجي لشخصياته، والتي اقتبسها من التاريخ، ونثرها على متن ثلاثيته.

فالعلامة ابن باديس رمز من رموز الوعي الثوري، ومؤسس جمعية العلماء المسلمين، وكان له دور فاعل في الثورة حيث حارب فرنسا بتدجينه لفكرة الاندماج والانصهار معها، وهو ما نجده ماثلا في متن رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر "، وذلك عندما " اقترح عليهم ابن باديس شعارا تبنوه سريعا، الجزائر وطننا، الإسلام ديننا، العربية لغتنا"[2]،

وهو ما أكده مرة أخرى، بتصريحه المباشر ليكون علامة معارضة محورية في هذا القول " نحن لسنا فرنسا ولا يمكن أن نكون فرنسا ولو أراد بعضكم "[3].

فقد جسد عزالدين جلاوجي الواقع التاريخي للشخصية وفقاً لسلوكها المعارض، ومواقفها البائنة والفاعلة بغرسها للوعي داخل الفئة البسيطة أنذاك والتي تمثل نواة المجتمع، وهي تمثل تيمة رئيسية داخل متن الرواية، وذلك عندما " ألقى ابن باديس خطبة نارية في نادي الشرقي منددا بجريمة غلق المساجد والمدارس، وتحرك النواب فرفضوا جريمة الغلق "[4]، فهذه الحقائق التاريخية لابن باديس حولها جلاوجي إلى عمل روائي، يوجه من خلاله القارئ لحقبة زمنية ماضية، منفكة على حاضره، ليدرك حقائق أرخها التاريخ.

ومن بين تلك الحقائق تأييد بعض الاندماجيين لفرنسا في حربها مع الألمان، وهذا ما رفضه ابن باديس، لعلمه أنَّ التأييد يمثل خيانة بدرجة أولى، وهذا التأييد سيؤدي إلى التغلغل القوي لفرنسا في الجزائر بقوله " قضيتنا عادلة، وسنواصل الدفاع عنها ضد كل من يقف في طريقها، لن أرسل تأييدا، ولو قطعوا رأسي "[5].

انطلاقاً مما سبق؛ نتمكن من القول بأنَّ شخصية ابن باديس كان لها دور فاعل، في تحريك الأحداث في الرواية، وهي نفس الصورة المجسدة في الواقع، والتي أبرزت ذلك الصراع الأيديولوجي بين " المستعمر (بكسر الميم)، والمستعمر."

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 218.
[2] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 487.
[3] المصدر نفسه، ص 359.
[4] المصدر نفسه، ص409.
[5] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 484

بيد أن السؤال الذي يعترضنا، لماذا يتعالق التاريخ مع الفن الروائي؟

كما أشرنا سابقا، إلى أنَّ التاريخ هو الخزان الذي يحفظ في الذاكرة الجمعية للشعوب، وبه تتحدد هوية كل أمة، وهذه المعارف يتم تمريرها عبر جملة من التقانات ولعل أبرزها السرد الأدبي.

إذ يقول الناقد الماركسي جورج لوكاتش في كتابه "الرواية التاريخية"، والذي يتقصى فيه ما للرواية من دور، في نقل التاريخ دون زيف أو تشويه، فالرواية التاريخية حسبه، " رواية تاريخية حقيقية، أي، رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات "[1].

لعل هذا التعريف المقتضب، يبت لنا في مستهل الأمر، باقتران الرواية بالتاريخ الذي لا ينفصل عن الحاضر، ليبقى ماثلا بطريقة فنية أدبية، معايشا إياها القارئ كحادثة مواكبة لعصره.

أو بمعنى آخر فالرواية التاريخية " تتخذ من الواقع التاريخي مجالاً إبداعيا تعبر فيه عن أحداث وشخوصه، برؤية واعية يتفاعل فيها الماضي مع الحاضر، وتؤدي العناصر الفاعلة فيه دورها في عملية الاسقاط التي تكشف الحاضر وتفضح خباياه "[2].

على هذا النحو؛ تتبدى لنا العلاقة التي تكاد تكون شائكة بين الرواية والتاريخ، إذ يمكن اعتبار التاريخ من أحد أهم المصادر التي تتوسد عليها الرواية التاريخية في بنيتها السردية، كونها " سرد قصصي يرتكز على وقائع تاريخية، تنسج حولها كتابات تحديثية ذات بعد إيهامي معرفي، وتنحو- الرواية التاريخية- غالبا إلى إقامة وظيفة تعليمية وتربوية "[3].

ضمن نطاق هذه المفهومات، ولا يمكننا إنكار أنَّ هناك جملة من التساؤلات التي تحيط بالرواية التاريخية في نسيجها العام، وكلها تتمحور حول العلاقة القائمة بين الرواية والتاريخ، كذلك تحيط بها بعض الأسئلة المرتبطة بمنابت هذا النوع الأدبي.

جل ما في الأمر، أننا سنقدم إشارة خاطفة لا تدخل إلى عمق هذه القضية - أصل هذا النوع الأدبي -، والذي نمى وتتطور في بدايات مطلع القرن 19، إثر الاصطدام الحاصل مع الغرب، بعد حملة نابليون فلقد " ظل هذا الفن في حالة جمود حتى هبت راح التجديد،

[1] جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ط2، ص 89.
[2] عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع (دراسة تحليلية فنية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص7
[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، ص103

والتغيير من الغرب، فأدخلت فن القص في الصور الغربية، وفتحت نافذة جديدة باستحداث قالب الرواية "[1]، ويمكن اعتبار والتر سكوت مؤسس هذا النوع بمنجزه " وافرلي.

في خضم ما تم التعريج له، حول منابت الرواية التاريخية، ومن التباعد الجغرافي، إلى التقارب المعرفي والفكري، ففضلا على أنَّ الرواية التاريخية تعود جذورها إلى البيئة الغربية، نسجل بعد ذلك أول ظهور عربيا " للرواية التاريخية كان في لبنان على يد البستانيين وعلى رأسهم سليم البستاني وروايته الأولى زنوبيا سنة 1871، وقصة بدوي والهيام في فتوح الشام وغيرها، بعده جاء جورجي زيدان الذي أخذ على عاتقه إعادة كتابة التاريخ الاسلامي على طريقته الخاصة، حيث قام بمسح شامل لكل العصور الاسلامية "[2].

وبناء على الجهود السابقة؛ فإنَّ الرواية التاريخية، جنس مقتبس عن الآخر الغربي، بدءاً بالترجمة والاقتباس مرورا إلى عملية التعريب.

فمن البديهي أنه بين الرواية بمفهومها الفضفاض والتاريخ، حدود متاخمة، وهي ما تتضح في كل من الشخصية، والزمان، والمكان، والأحداث، والقص.

ونظرا لهذه العلاقة المفخخة، بإشكالات عدة، اجترحتها أقلام النقاد والدارسين، كون التاريخ "خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الواقع"[3]، والرواية "خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الجمالية"[4]، وانطلاقا من وظيفة كل من التاريخ والرواية، تتجلى لنا المفارقة بينهما.

وإذا كان عبد الله ابراهيم، قد حدد موقف التباين بين كل من التاريخ والرواية، إلا أنَّ سعيد يقطين يقر بوجود " مطابقة تامة بين ما تقدمه الرواية والتاريخ "[5]، أي أنَّ هناك انسجام بينهما، من خلال استدعاء الرواية للتاريخ.

فالرواية التاريخية تستلهم المرجعي " بطريقة تخيلية حيث تتداخل الشخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة، إننا في الرواية التاريخية نجد حضورا للمادة التاريخية لكنها مقدمة بطريقة ابداعية وتخيلية ولهذا السبب، نجد كل الذين حاولوا البحث فيها يلجؤون إلى المقاربة بين السرد التاريخي والرواية التاريخية تمييز بينهما من جهة الحقيقة والخيال "[6]، ليظهر بذلك في النصوص الروائية، عنصر تاريخي عالي التواتر، ودائما ما يحمل هذا العنصر حمولات ثقافية، قابلة للحفر والتأويل فيه.

---

[1] سيزا قاسم - بناء الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1994، ص28.
[2] عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ص169
[3] عبد الله ابراهيم، التخييل التاريخي، السرد، الإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2013، ص 9.
[4] المرجع نفسه، ص 9.
[5] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، سلسلة السرد العربي، القاهرة، 2010، ط1، ص 237.
[6] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص 227

ونظرا لهذه العلاقة، التي شغلت الباحثين وعلى رأسهم نادر كاظم في كتابه" تمثيلات الآخر"، عندما تحدث عن اقتران التاريخ بالفن الروائي بقوله " التاريخ يدرك أو يتشكل بوصفه حكاية تتألف من أحداث ووقائع وشخصيات "[1]، فهنا نجد دور الكاتب الذي ينتحل شخصية المؤرخ، وذلك بإعادة سرده للتاريخ، في سياق جمالي تتخفى وراءه جملة من الأنساق، والتي يمررها الكاتب بقصد أو غير قصد.

أ.2. فرحات عباس :

إنَّ الاطلاع على الشخصيات التاريخية المذكورة في الثلاثية، يحيلنا للقول بأنَّ الشخصيات لم تكن كلها شخصيات نقية وبيضاء، ففرحات عباس يمثل الذات المثقفة، والتي تتمتع بتحرر فكري، تمخض عن العلاقة القائمة مع الآخر، هذا ما يؤدي إلى حتمية التأثر به.

وهو ما أفصحت عنه رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر "، من خلال ذكر السارد لصفاته، فقد " كان فرحات عباس قد أنهى دراسة الطب والصيدلة في الجزائر العاصمة، وكان إلى جانب ذلك شابا طموحا مثقفا مطلعا بشكل عميق على آداب الغرب وثقافته، متأثرا بهما "[2].

فهذا الانفتاح أسس لشرعية تبنيه لفكرة الاندماج، وهي شخصية مضادة لابن باديس الذي " رفض فكرة الاندماج "، وهو ما جاء بتقرير مباشر في متن رواية " الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال "، بالقول " لا معنى لنضال الإصلاحين في جمعية العلماء ولا للاندماجيين خلف فرحات عباس "[3]، من خلال هذا الملفوظ الذي يستتر من وراءه نسق مخبوء، يتمثل في انقسام القادة إلى جبهتين متعارضتين.

ليستمر ذلك الفكر الغنوصي، والذي يدعو من خلاله فرحات عباس الشعب إلى الذوبان داخل فرنسا بقوله " في فرنسا يا إخوان الكثير من الجوانب المضيئة، وعلينا أن نستغلها إن أردنا أن نكون أقوياء في مستقبل الأيام "[4]، فهذه الشخصية المركزية لاقت استنكارا واضحا من قبل فئة الشعب، وذلك بعد كل خطاب يلقيه فرحات عباس.

لتستمر أحلامه الطوباوية " إني أحلم أن نعيش إخوة في هذا الوطن، تصور مدينة تضم اليهود والنصارى والمسلمين؟ "[5]، فهذه الجملة يمكن اعتبارها جملة ثقافية، تؤدي وظيفة نسقية تتمثل في فكرة التعايش السلمي مع الآخر، والدعوة لفك النزاعات الدينية الطائفية المتصارعة.

---

[1] نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل الغربي الوسيط، 2004، ط1، ص 53.
[2] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 381.
[3] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 20.
[4] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 407.
[5] المصدر نفسه، ص 436.

وبالعودة إلى المصادر والأبحاث التاريخية، وفي مقدمتها كتاب " فرحات عباس - الشباب الجزائري- "، نجد بأنَّ فكرة الاندماج العابرة في متون الثلاثية، والتي دعى إليها فرحات عباس، حقيقة تاريخية جاءت بائنة في الوثائق التاريخية بالقول " دعاة الواقعية كانوا يطالبون فرنسا الاستعمارية بالمساواة ثم الاندماج للتمتع بثمار الحضارة...وكان فرحات عباس من دعاة الواقعية "[1].

أ.3. مصالي الحاج:

إذا كانت الفكرة المحوية التي بنيت عليها ثلاثية الأرض والريح لعزالدين جلاوجي، تدور في فلك التاريخ، فقد تقاطعت شخصية مصالي الحاج مع هذه الفكرة، فلم يلغي عزالدين جلاوجي الحقائق المتعلقة به، فأعطى للشخصية بعدا إيديولوجيا، ناجما عن عدة مسلمات سياسية دافع عليها مصالي الحاج، وأولى هذه المسلمات " رفض النضال العسكري وتشجيع النضال السياسي".

فقد لعب مصالي الحاج في رواية " الحب ليلا "، دورا أساسيا، وكان شخصية مفعلة لأحداث الرواية، ومنحها طابع الديمومة والسيرورة، ليطبعه الروائي عزالدين جلاوجي بعدة صفات داخلية وأخرى خارجية تشخصه، ويتضح ذلك بالقول " صور مختلفة لمصالي الحاج، أو أبونا كما يحلو له أن يسميه بقامته الممتدة، وشعره المنسدل على رقبته ولحيته الكثة وطربوشه الأحمر وبرنسه الذي لا يكاد يفارقه، وأكثر من كل هذا كبرياؤه الذي يلمع مع عينه"[2].

فهذه الصفات الجسمانية والتي تدل على المظهر الخارجي للشخصية، تجعل من القارئ يقف على لفظة " الطربوش الأحمر "، والذي يحمل دلالة نسقية تتمثل في إلغاء ثقافة القبعة الفرنسية المنتشرة في فترة الاستعمار، وأيضا لما لها من رمزية سياسية تتمثل في السلطة.

وعندما نتعمق في متن الرواية، نجد بأنَّ الكاتب عز الدين جلاوجي لم يكتفي بنقل الصورة الخارجية له، بل تعادها إلى صفاته المعنوية بالقول: " متى يظل الزعيم مصالي الحاج عنيدا قوي الثكيمة أمام جبروت فرنسا"[3]، فهذه السمات يتمتع بها كل ثوري مناضل.

---

[1] فرحات عباس الشباب الجزائري، تر: احمد منور، عن وزارة الثقافة، 2007، ص7.
[2] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 22.
[3] المصدر نفسه، ص81.

وانطلاقاً من هذه السمات التي طبعت بها هذه الشخصية، تتجلى دلالتها النسقية في منح مصالي الحاج " شرعية كاريزمية"، وقد لاق هذا المصطلح اهتماما بالغا من قبل " ماكس فيبر"، الذي يعتقد بأن الكاريزما لها دور في التأثير على الأشخاص، اتجاه القائد الذي يتمتع بسلطة تشرعنها جملة من القوانين، لتترجم سلوكات القائد في ذهنية الآخر بالصلاح والفلاح، وهذا ما يقود بالآخرين للخضوع لهم.

فإذا كانت الشرعية الكاريزمية قد تخول السلطة والحكم، فقد أثبتت الرواية صحة هذا المعتقد كون مصالي الحاج يشغل منصب قائد حزب الحركة الوطنية حيث وصفه السارد بأنه " أب الحركة وأب الشعب مصالي الحاج "[1].

ونظرا لهذه المكانة التي تميز بها مصالي الحاج، فقد كاد أن يكون شخصا مقدسا في نظر الشعب، لتعبر رواية حوبة عن هذه المكانة شبه ميتافيزيقية بالقول " وغدا مصالي في نظر الجميع بطلا أسطوريا كبيرا، زعيما وطنيا عظيما "[2].

أ.4. إبراهيم آغا:

إنَّ التاريخ لا ينتهي بانتهاء شخوصه، ومثلما عبرت الملحمة السردية " الأرض والريح " عن حقبة بائدة، مثلتها فترة الاستدمار الفرنسي، فقد حملت رواية " عناق الأفاعي"، فترة تاريخية تمثلت فيما قبل الثورة وتحديدا الفترة العثمانية.

وللتعرض لتلك الحقبة التاريخية، كان لزاما على الكاتب أن يتوسد على شخصيات محددة، يفعل من خلالها الحدث الروائي، وأول هذه الشخصيات، هي شخصية " إبراهيم آغا "، الشخصية التي أعماها طموحها.

فقد أضحى بذلك علامة ثقافية داخل النص، الذي يؤرخ للعلاقة بين إبراهيم آغا و الداي حسين، والمتمثلة في كونه صهره، وهذا ما سعت رواية عناق الأفاعي لتشخيصه بالقول:" عليك أن تكون مؤدبا يا ابراهيم آغا، لا تنس أنك تخاطب سيدك ومولاك الداي حسين، ولولا أنك صهري لكان حسابي معك عسيرا"[3]، فهذه البذرة التاريخية وجدت الناقل لها والمتمثل في تدوينها ونقلها للقارئ عبر معارج القسم الأول من الرواية.

بيد أن شخصية إبراهيم آغا تعبر عن نسق معين، فما هو النسق الذي يتخفى من وراءه؟ وماهي أهم الإجراءات المجاورة " للنسق"، التي تساعد في إظهاره؟

---

[1] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 20.
[2] المصدر نفسه، ص 457.
[3] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 34.

إن الحفر العميق في البنى الثقافية وتفكيكها، يساهم بصورة مباشرة في الكشف عن الودائع الثقافية داخله، وبعد الغوص في سلوك شخصية " إبراهيم آغا"، نجد أنها تمثل ذات " المصلحة الشخصية " أو ما يمكننا الاصطلاح عليه " بنسق الطمع "، وهذا النسق ظل قابعا في الثقافات على اختلافها وائتلافها.

وكما وضح فرويد بأنَّ الهو يتحكم في الأنا لا شعوريا، واللاشعور يترجم في كثير من الأحيان، ويمكن إدراكه وهذا ما تحدث عنه سيغموند فرويد بالقول " إننا نستمد إذن مفهومنا عن اللاشعور من نظرية الكبت. ونعتبر المكبوت كنموذج للاشعور...الذي يكون كامنا ولكنه يستطيع أن يصبح شعوريا "[1].

فإنَّ المصلحة الشخصية لاشعور تحكم في سلوك إبراهيم آغا وفرض سطوته عليه، ليتجرد من كل القيم والمبادئ الأخلاقية، ليصل للحكم وهو ما دلت عليه الكلمات اللغوية، المحملة بشفرات نسقية، ويتضح بالقول " لا بد أن نغسل رأسه الأحمق، لن أطمئن حتى أرى رأس هذا الثعلب اللعين معلقا تلعب به الصبيان، لن أطمئن حتى أعين على رأس الجيش، إبراهيم آغا قائد جيش الداي حسين"[2].

فهذا الإقرار المباشر الذي جاء على لسان إبراهيم آغا، يتمثل في سعيه لتحقيق رغبته، على حساب قطع رأس يحى آغا، بتحريض الداي حسين عليه، من خلال الحوارات التي دارت في متن الرواية بينهما بالقول " ومن يكون يا سيدي غير يحيى اللعين "[3].

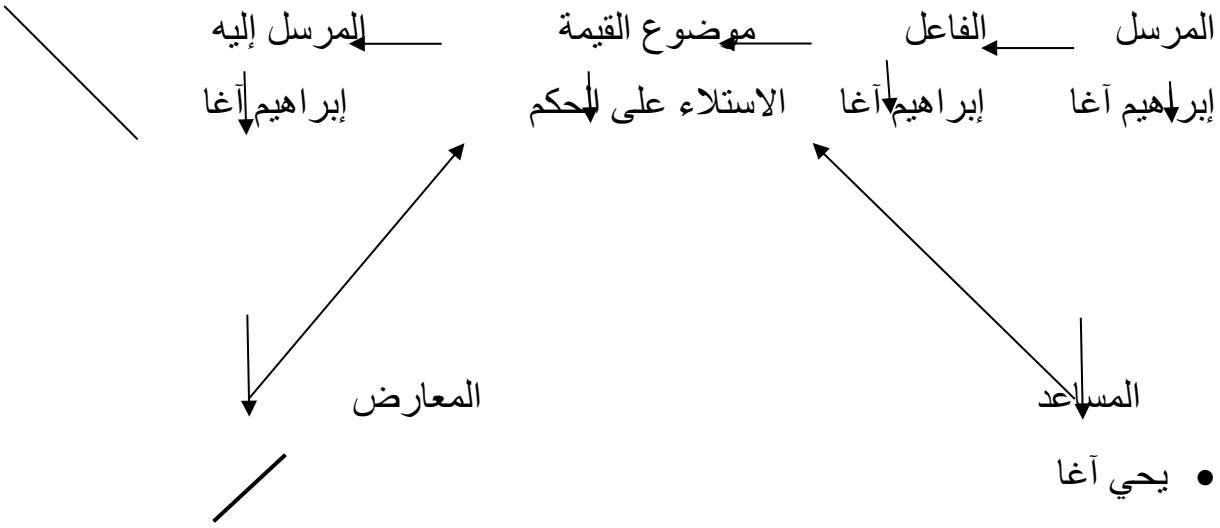
وبالمحاذاة مع ما تم عرضه في الاستراتيجية الثقافية والتي عنيت بإبراز كل ما هو مضمر دفين، فإن غريماس قدم لنا ذات الفكرة من خلال مربع التصديق والذي نستثمره لتوضيح وتفسير شخصية" إبراهيم آغا " الحاوية لظاهر وباطن دفين وهو ما سنصل إليه بعد التطرق للمكون السردي:

- **المكون السردي:**
- **النموذج العاملي:**

النموذج العاملي تم اجتراحه من قبل الناقد غريماس رائد السيميائيّات الفرنسية، وهو مهتم بإبراز علامات الصراع القائم بين الشخصيات الفاعلة في أحداث الرواية، وقد ذكر السعيد بن كراد أهمية هذا النموذج بقوله: " إن هذا النموذج بعلاقاته المتنوعة وبنمط اشتغاله، كذا من خلال المحاور التي يستند إليها في عملية تكونه يشكل إبدالا، أي تصنيفا مشكوكا

[1] سيغموند فرويد، الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ط4، ص 28.
[2] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 38.
[3] المصدر نفسه، ص 36.

لمجموعة من الأدوار التي نصادفها في كل الحكايات بشكل كلي أو جزئي "[1]، وهو ما يتضح جليا في النموذج التالي :



- يحي آغا
- الحيلة عن طريق الكلام
- منارة

شكل رقم 1: يجسد النموذج العاملي للنسق المضمر.

وبعد تعمقنا في رواية عناق الأفاعي، والتطلع على النموذج العاملي نجد بأنَّ عزالدين جلاوجي لم يكن هدفه الكتابة من أجل الكتابة فقط، وإنما كان هدفه تعرية التاريخ وكشف كل الخونة، وفضح أطماع الشخصيات التاريخية للمتلقي.

وأمامنا البرنامج السردي الذي يوضح أكثر الصراع بين إبراهيم آغا ويحي آغا للوصول للحكم لتحقيق موضوع القيمة وهو كما يلي:

- **البرنامج السردي:**

التحريك: رغبة إبراهيم آغا المرسل في الاستلاء على الحكم والذي يمثل موضوع القيمة، من خلال الفاعل وهو إبراهيم آغا نفسه.

الكفاءة: حتى يستطيع إبراهيم آغا الفاعل الوصول للحكم وتحقيق موضوع القيمة وجب أن تتوفر فيه شروط الفعل.

الرغبة في الفعل: تظهر رغبة إبراهيم آغا في الاستلاء على الحكم بالقول:" لن أطمئن حتى أعين على رأس الجيش "[1]

[1] سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تنميل للطباعة والنشر، 1994، ط1، ص 86.

وجوب الفعل: غير متوفر لأن إبراهيم آغا لم يكن مجبرا للاستلاء على الحكم.

معرفة الفعل: عرف إبراهيم آغا كيف يصل للحكم عن طريق الحيلة بدسه لهواجس وأفكار سلبية حول يحيى آغا في عقل الداي حسين بالقول: " ولكنك يا سيدي لم تبت حتى الآن في شأن ذلك الثعلب اللعين "[2]، هذا من جهة ومن جهة أخرى بوضع منارة كطعم للداي حسين.

القدرة على الفعل: استطاع إبراهيم آغا الوصول للحكم.

الإنجاز:

فعل الفاعل ← ف(ف١) ← U ← موضوع القيمة

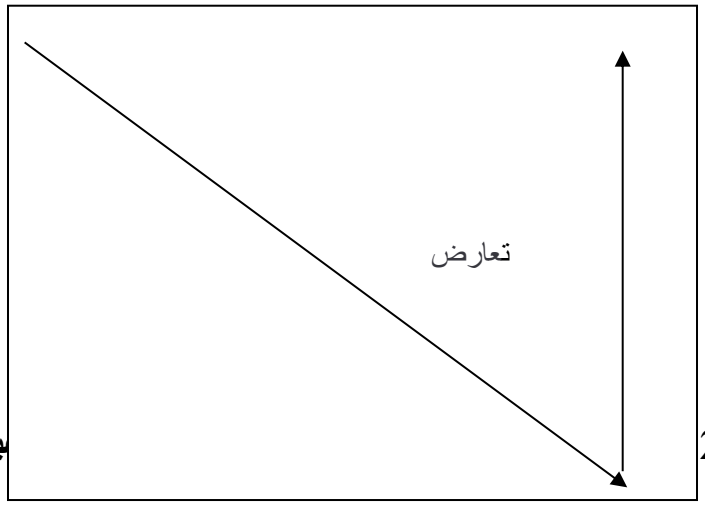
إبراهيم آغا ↓ إبراهيم آغا ↓

ف 2 ← ∩ ← موضوع القيمة

إبراهيم آغا ↓ الاستلاء على الحكم ↓

الجزاء: مصافحة إبراهيم آغا للعدو " مد كوهين يده مصافحا بإراهيم آغا بحرارة وقال: المهم أن لا تمدوا عيونكم أنت وجيشك من أبنائك إلى محاصيل الخمر و الخمور، العهد بيننا أن تظل تحت تصرفي".[3]

- **مربع التصديق:**



شكل رقم2 يم آغا.

وكمقابل لنسق الطمع الذي أحال إلى الخيانة الذي جسدته ذات إبراهيم آغا، فإنَّ يحي آغا يمثل نسق القناعة والذي يحيل على الوفاء، فقد " رفع يحى آغا عينه في إبراهيم آغا وفهم

[1] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 38.
[2] المصدر نفسه، ص 36.
[3] المصدر نفسه، ص 78.

الرسالة، ثم حدق في الداي حسين قائلا: نحن لا نخون من يصنع فينا ثقة "[1]، فالقناعة كشعور قابع في ذاته، ترجمها سلوكه المتمثل في الإخلاص والوفاء.

ونظراً لاستقامته فقط استمال الشعب لحبه وهو ما يبرز في حوار الداي حسين مع إبراهيم آغا بقوله:" ما رأيك في أن الجميع يحبه، إنه يكسب الإجماع حوله، كل الجزائريين يدينون له بالطاعة والاحترام "[2].

ليقودنا سلوك شخصية إبراهيم آغا إلى واقع حتمي مفاده، قتل يحى آغا وتوليه للحكم، وخيانة الداي حسين مع فرنسا.

أ.5. الداي حسين:

عند الحديث عن الداي حسين، فإننا نطرق بابا من أبواب التاريخ العثماني، كونه آخر دايات الجزائر والذي تلتصق به عدة أسئلة، زخمها التاريخي يتغذى على أشهر حادثة عرف بها " حادثة المروحة "، وهو ما تناقلته المرويات والسرديات.

وقد تجلت هذه الحادثة التاريخية في متن رواية عناق الأفاعي، على لسان الشخصية الفرنسية التخيلية كوهين بالقول:" تجرأ على ضرب قنصلنا بيار دو فال يوم العيد، وامتنع أن يعتذر"[3].

فهذه الحادثة لم تكن سوى ذريعة شرعية، لتقتحم بها فرنسا الجزائر، وتمارس همجيتها واستدمارها، إلا أنَّ الفساد في الحكم، واستعمال السلطة لقوتها لتستبد بها من تشكك في ولائهم وتصافح بعد ذلك من ينكثها، سيؤدي إلى حضور الآخر المستعمر بشرعية، وهو ما جسدته شخصية الداي حسين، بشكه في خيانة يحيى آغا، وكما جاء على لسان السارد " انتفض الداي حسين واقفا، يمد في اضطراب بصره إلى كل جهة وهو يقول مكلما نفسه: يحى يحى الخائن؟!! يحى الخائن؟!! " [4].

وكجزء يثبت عنف السلطة، وفرض هيمنتها واستبدادها، في كل من تشك فيهم، وهو ما تم التصريح به بالقول: " الجميع يعرف أن الداي حسين الجبان هو الذي اغتال يحى آغا، لأنه

[1] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 61.
[2] المصدر نفسه، ص 37.
[3] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 79.
[4] المصدر نفسه، 54.

خشي على مكانته ومنزلته "[1]، وفي هذه الجملة اللغوية البسيطة بتركيبتها، العميقة بترسباتها الثقافية، يمكننا استخراج النسق المضمر والمتمثل في " عنف السلطة "، واستبدادها.

أ.6. الأمير عبد القادر:

في زمن الملاحم والبطولات، يخلد اسم الأمير عبد القادر، مؤسس الدولة الجزائرية، والذي عرف بنضاله ضد فرنسا بسيفه وقلمه من جهة أولى، ومن جهة ثانية كونه ذو فكر عقائدي صوفي أصولي، وقد عرف كاتبا وشاعرا، وإن بصر ذلك على شيء، فإنما يبصر عن ذات الرجل المثقف في زمن الاستعمار.

فقد حاولت فرنسا طمس هوية الأمة الجزائرية، وتشويه معالمها وقادتها الثورين وتدجينهم، إلا أن الإرث التاريخي والفكري الذي تركه الأمير عبد القادر، فند كل تلك المعتقدات ومحصها، والتي تصور الجزائري بأنه همجي قولا وفعلا.

إلا أنَّ عزالدين جلاوجي قدم هذه الشخصية التاريخية القيادية في صورتها الحقيقة، من خلال الأشعار التي كان الأمير يلقيها في المجالس والخطب، وهذا ما عبرت عليه هذه اللوحة الشعرية، حيث قال الأمير عبد القادر :

"لنا في كل مكرمة مجال ومن فوق السماك لنا رجال

ركبنا للمكارم كل هول وخضنا أبحرا ولها زجال

إذا عنها توانى الغير عجزا فنحن الراحلون لها العجال "[2]

فالمثقف هو من يؤدي دورا إيجابيا فاعلا في المجتمع وذلك بالسيطرة على كل السلبيات، ومحاولة التأثير الإيجابي في الآخر، وهذا ما عبرت عليه هذه الرواية، من خلال قيادة الأمير عبد القادر للثورة، وانتهاجه لعدة سياسات أبرزها " سياسة التقشف."

عن الجهة الأولى يتضح جليا لنا من خلال متن الرواية، الكفاح السياسي والدور الذي لعبه في مواجهة الاستدمار الفرنسي، والذي قام به الأمير عبد القادر، من خلال الاتفاقيات والمعاهدات التي كان يبرمها، وهو ما تدل عليه هذه الأسطر التي جاءت على لسان السارد بالقول: " قال الأمير عبد القادر للحاج مصطفى :

- اجمع لي أعضاء المجلس الثوري، لابد أن نناقش بدقة بنود المعاهدة "[1].

---

[1] المصدر نفسه، ص 67.
[2] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 326.

ليستمر دوره الفعال في النضال والكفاح السياسي، والذي ذكرته الرواية في أكثر من موضع بالقول: " أخرج الأمير عبد القادر من لفافة جلدية، أوراقا أخرى وقال :

-هذه أيها الإخوة معاهدة سرية أخرى استطعت أن أرغم الجنرال دي ميشال على التوقيع عليها شرط أن تبقى سرية " [2] .

فهذا التسلسل الكورنولوجي للأحداث، والتي ساهم فيها الأمير بشكل جلي للقضاء على فرنسا من ناحية، ومن ناحية أخرى للقضاء على الخونة بالقول: " بعد المغرب عقد الأمير عبد القادر اجتماعا مع مجلس الثورى، كانت النقطة الوحيدة التي عرضت للنقاش هي كيفية مواجهة الخونة والجواسيس "[3].

أما عن الجهة الثانية، والذي يمثلها فكره الصوفي، فقد دلت عليه هذه المقاطع السردية بالقول: " قضى الأمير عبد القادر ليلة قائمة وهو يصلي، وهي عادة دأب عليها مذ كان فتى يلازم أباه "[4] ففكره مشبع بالقيم الإسلامية والتي ترجمها سلوكه بدءا بالصلاة وصولا إلى الدعاء والتضرع، وهو ما نستدل علية بالقول : " رد الأمير عبد القادر وهو يتأمل رجاله كأنما يودعهم، ثم رفع وجهه ويديه إلى السماء داعيا..."[5].

أ.7. الجنرال ديميشال:

من أكثر القضايا المطروحة في الساحة النقدية " العلاقة بين الآنا والآخر"، وهي علاقة قائمة على التوتر في كثير من الأحيان، ومن زاوية نظرنا لهذه الرواية، نجد حضور الآخر الفرنسي بصورة واضحة.

وكما فعلت الشخصيات التاريخية الجزائرية أحداث البنية السردية، فقد أدت شخصية دي ميشال دورا فاعلا فيها، من خلال " المعاهدة التي وقعها بوهران، والمعروفة بمعاهدة دي ميشال "، وهو ما نجده ماثلا في متن الرواية بالقول: " ليس إلا المعاهدة التي أبرمتها مع عبد القادر، اعتبروها خطأ استراتيجيا منح العدو قوة أكبر، وشجع العرب في إقامة دولتهم التي لم يحلموا بها من قبل "[6].

وكنتيجة حتمية لتوقيع تلك المعاهدة، التي خلفت نتيجتين، تتمثل الأولى في الاعتراف بدولة الأمير عبد القادر، والثانية عزله من منصبة، وهذه الحقيقة التاريخية، تم استنباتها في متن

---

[1] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 299.
[2] المصدر نفسه، ص 301.
[3] المصدر نفسه، ص 314.
[4] المصدر نفسه، ص 302.
[5] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 335.
[6] المصدر نفسه، ص 20.

الرواية والتي تظهر على لسان السارد بالقول: " تم عزل الجنرال دي ميشال، وعوضوه بالجنرال تريزيل"[1].

أ.8. أحمد بوزيان :

أحمد بوزيان ما هو إلا أنموذجا للذين مثلوا المقاومة الشعبية الجزائرية في واحة من واحتها، والتي حملت اسم " مقاومة الزعاطشة" نسبة لواحة الزعاطشة، وقد خلدت هذه الثورة في أشعار ودواوين، وعلى لسان الشعراء وعلى رأسهم مفدي زكريا في بالقول :

"وساجل بسكرة نجوى الأصيل وهمس الرمال بأذن النخيل

تنافحت من طلعها النسما. ت العذاب يوقعن سجع الهديل

ويبهرك منها انسكاب النجو. م، على وجنات النخيل الجميل

وذوب العراجن في صدرها. على لحن جدولها، السلسبيل

وبين النخيل، وبين الرما. ل، عزائم تهزأ بالمستحيل

يواكب " عقبة" في الخالد. ين مسيرتها لسواء السبيل

ويحدو (الزعاطشة) الثائرو. ن، جحافلها للمصير الجليل

وتقسم طولقة بالطلاق ثلاثا، فتلهب نار الخليل"[2].

ورغم قصرها زمنيا، إلاَّ أنها أدت دورا هاما في مواجهة الاحتلال الفرنسي، بزعامة عدة شخصيات، وعلى رأسهم " بوزيان"، الذي عرف بفطنته ودهائه في التخطيط، وهذا ما نقلته الرواية من خلال الخطب التي كان يلقيها على الشعب بالقول:" وخطب الشيخ أحمد بوزيان في الجميع داعيا إياهم إلى كثير من الحيطة والحذر"[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص 325.
[2] مفدي زكريا، الالياذة، منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر، 1972، ص 64.
[3] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 552.

فبعد غرس الوعي في الشعب ومدى أهمية الجهاد في سبيل الله، والتخطيط المحكم لإطاحة العدو، قامت المقاومة الشعبية، حيث " تسلل الشيخ أحمد بوزيان وكبار رجاله إلى أعماق الواحة لدراسة الأرضية جيدا وبداية الإعداد للمعركة القادمة "[1].

وهذا الاستعداد لا يتم إلا بعد التخطيط الصارم الفطن، حيث " استغل الشيخ أحمد بوزيان تراجع الحرارة الشديدة في هذه الأمسية الصيفية القائظة ليعقد اجتماعا لمساعديه من قادة جيشه داخل خيمته الكبيرة التي نصبها مموهة تحت أشجار النخيل "[2].

ورغم كل الجهود التي قام بها، إلا أنَّ ثورة الزعاطشة باءت بالفشل، حيث طوقها المستعمر وتمكن من قمعها حتى لا تكرر نفس الأخطاء مع مقاومة الأمير عبد القادر، ليقع ضحية لفرنسا ويتم إعدامه " بعد لحظات تم سحب الشيخ أحمد بوزيان والحاج موسى الدرقاوي بضع أمتار، وسريعا تم إعدامهما بعشرات الطلقات"[3].

ب- الشخصيات التاريخية المقصاة عن الحدث:

إنَّ الاطلاع على المفاهيم التي أسست لماهية الشخصية، والتي تجسدها أعمال كل من جيرار جينات، وفيليب هامون، غريماس، رولان بارت بالإضافة إلى جهود النقاد العرب من مثل فيصل الأحمر، عبد المالك مرتاض وغيرهم، ولعل الاطلاع على منجز التاريخ والرواية لنضال الشمالي يقودنا، للحديث عن الشخصية المقصاة عن الحدث.

فقد أدت الأسباب الفنية في كتابة الرواية التاريخية في كثير من الأحيان، إلى تجاوز تفعيل الشخصية المرجعية في الأعمال الفنية، ولعل من بين الأسباب " التي دفعت كثيرا من الروائيين أن يوظفوا الشخصيات التاريخية في أعمالهم توظيفا محدودا جدا، ومن ثم الدخول في الاحتمالات والافتراضات أن الشخصية قالت ذلك أو لم تقله"[4].

وبهذا يضطر الكاتب إلى نفي الشخصية التاريخية، رغم دورها الفاعل في حقبة ماضية، ليعزلها ويمنحها صورة نمطية، خالية من الحركية والدينامية " فمن كان بطلا في التاريخ قد يغدو شخصا ثانويا في الرواية "[5].

وفي هذا السياق؛ يتلمس القارئ في هذه الثلاثية، التي تتواشج ميكانيزماتها الجمالية بالأيديولوجية، تمثل الشخصيات التاريخية المعزولة عن الحدث الروائي، وهي إجمالا كالتالي:

---

[1] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 564.
[2] المصدر نفسه، ص 538.
[3] المصدر نفسه، ص 590.
[4] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 230.
[5] المرجع نفسه، ص 230.

الشخصية التاريخية	حضورها في الرواية	الرواية	المرجعية التاريخية
• **تنهنان :**	• "راح أمقران يحدثه عن تنهنان الملكة المتمردة، صاحبة الحكمة والدهاء، الكثيرة السفر والترحال، حتى سميت تينهنان أي ناصية الخيام"	• عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 196.	• ملكة أمازيغية حكمت الطوارق سابقا، وهي رمز للمرأة الحاكمة.
• **أحمد باي.** • **لالة فاطمة.**	• " تحدث طويلا عن الداي، وسيدي فرج، والأمير عبد القادر، أحمد باي، ولالة فاطمة "	• عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 208.	• من أشهر القادة ذو الأصول العثمانية، اللذين خلدهم التاريخ في مقاومة الاستعمار الفرنسي، وأشهر المقاومات تلك التي نسبت إلى اسمه" مقاومة أحمد باي" 1830 – 1847. • اسمها الكامل فاطمة سيد أحمد، اقترنت بها لفظتي " لالة ونسومر "، لترمز الأولى للسيدة والثانية نسبة لمنطقة نسومر، وقد عرفت محاربة وزعيمة في المقاومات الشعبية مع ثلة من القيادين إبان الثورة من بينهم الشريف بوبغلة.

• **البشير الإبراهيمي.**	• اسمه الكامل البشير الابراهمي، من كبار العلماء طاف كثيرا من الدول العربية"،	• عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 233.	• **البشير الابراهيمي:** اسمه الكامل محمد البشير الابراهيمي، الاسم الذي تحول إلى علامة ورمز وطني، بسبب كفاحة السياسي ضد فرنسا، عرف بثقافته الواسعة وحكمته البالغة، له عدة منجزات أشهرها: عيون البصائر
• **الكاردينال لافيرجي.**	"لقد صرح الكاردينال لافيرجي (cardinal Lavigerie في هذا الاحتفال قائلا : إن عهد الهلال في الجزائر قد ولى وإلى الأبد "	• عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ، ص 360.	ذو أصول فرنسية، حامل راية التبشير المسيحي في الجزائر، ويعتبر الرعيل الأول لجمعية الآباء البيض
• **يوسف بن خدة.** • **لمين دباغين.**	" وأخذ الوفد إلى بيت هيىء لهم خصيصا، ريثما تلتحق شخصيات من المصاليين، وسريعا بدأوا يتوافدون كان سي يوسف بن خدة وسي لمين دباغين على رأس من حضر	• عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 35.	• **يوسف بن خدة:** من أبرز الرجال السياسي، تولى عدة مناصب قيادة في فترة الاستدمار الفرنسي، شغل منصب رئيس دولة بصفة مؤقتة. • **لمين دباغين:** من الرجال الثوريين

			المثقفين، عرف بوعيه الثوري، ترأس حزب الشعب بعد اعتقال مصالي الحاج.
• **ديدوش مراد.** • **مصطفى بن بولعيد.**	" استشهاد ديدوش مراد قائد المنطقة الثانية، واعتقال مصطفى بن بولعيد قائد المنطقة الأولى وهو عائد من تونس "	• عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 143.	• **ديدوش مراد:** من أبرز القادة الجزائريين الثوريين، والذين انخرطوا في صفوف الجهاد في سن مبكرة، انخرط في عدة أحزاب من بينها " حزب الشعب الجزائري". • **مصطفى بن بولعيد :**عرف بأب الثورة، كان له دور فاعل في الثورة الجزائرية من خلال نضاله العسكري، بقيادته للمنطقة الاولى
• **بشير شيهاني.**	" كانت كل كلمات بشير شيهاني سحرا، وكان هو مدرسة كبرى للوطنية والتضحية ونكران الذات "	• الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 278.	• **بشير شيهاني:** من أحد أهم القامات الثورية، ووجه من وجوهها الرمزية، عرف بنضاله السياسي والعسكري لمواجهة فرنسا، ومفجري الثورة المجيدة.

• العقيد لطفي. • سي الحواس. • سي عميروش.	" فقدت الجزائر أبطالا كبارا كان آخرهم البطل الشهيد العقيد لطفي، وقبله بسنة فقدنا البطلين العقيدين سي الحواس وسي عميروش، والشاعرين الربيع بوشامة وعبد الكريم العقون "،	• عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 494.	• **العقيد لطفي:** من أصول تركية، قائد المنطقة الخامسة، تمكن من تحقيق دور فاعل في الثورة، من خلال العمليات التي قام بها ضد العدو. • **سي الحواس:** الشخصية الثورية التي لم تخشى النضال، اسمه الحقيقي أحمد بن عبد الرزاق، عرف بفطنته وحنكته في التخطيط والتنظيم، • **سي عميروش:** واسمه الكامل عميروش آيت حمودة، أحد أعضاء حزب حركة انتصار الحريات الديمقراطية، عرف بولاءه للثورة، وعدائه الشديد لفرنسا، كما ساهم في التنظيم لمؤتمر الصومام
• **الرايس حميدو.**	" ذكرى استشهاد الرايس حميدو، وهو يخوض معركة ضد	• عزالدين جلاوجي، عناق	**الرايس حميدو:** قائد الأسطول البحري الجزائري، حقق نجاحا

	الأسطول الأمريكي والبرتغالي قريبا من الشواطئ الإسبانية "،	الأفاعي، ص 20.	كبيرا ونال شهرة بالغة من خلال الاطاحة بالسفن الامريكية 1793.
• **شارل العاشر**	" لن ينسى لك ملك فرنسا المعظم شارل العاشر هذا الصنيع يا إبراهيم آغا "	• عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 79	• **شارل العاشر**: اسمه الحقيقي شارل فيليب أحد ملوك الدولة الفرنسية.
• **حمدان خوجة**	" حضور حمدان خوجة الذي وصل في عربيته الأنيقة برفقة حارسيه"	• عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 90.	• **حمدان خوجة:** رائد من رواد الحركة الوطنية، عرف بنشاطه السياسي، داخل وخارجه الوطن بتأسيسه لعدة جمعيات وأحزاب أهمها " حزب المقاومة"، له عدة منجزات على رأسها " المرآة".
• **الكونت دي بورمن**	" حضر الكونت دي بورمن، صافحه كوهين بحرارة وقال: تشرفت سيادة الجنرال"	• عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص92.	• **الكونت دي بورمن:** جنرال فرنسي، ارتبطت باسمه المعاهدة الشهيرة " معاهدة دي بورمن" والتي تنص للاستلاء على الجزائر.
• **لويس الرابع عشر**	اسمع كوهين انه العظيم فرانسوا كوبران، كان الموسيقار المفضل للملك لويس الرابع	• عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 95.	• **لويس الرابع عشر:** ملك من ملوك فرنسا، تولى الحكم في سن يافعة، لقب بملك الشمس.

	عشر"،		
• **الملكة ماري إملي**	" هدايا ثمينة من جلالة الملكة ماري إميلي زوجة جلالة الملك لويس فيليب أرسلتها خصيصا للكنيسة "	• عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 165.	• **الملكة ماري إملي:** اسمها ماريا أماليا، زوجة لويس فيليب. • **لويس فيليب:** حاكم فرنسا لمدة 18 سنة، عرف بتواضعه حيث لقب بابن الشعب، رغم جذوره الارستقراطية
• **الدوق دومال**	" تاه الدوق دومال ومسد لحيته وصلعته "	عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 430.	• **الدوق دومال:** شخصية تاريخية فرنسية، عرف بكرهه الشديد. للجزائرين، فقام بكل انواع الجرائم بحقهم، وقد ارتبط اسمه بزمالة الأمير عبد القادر التي قضى عليها.
• **فيليب الأول**	" يقينا أنت تعلم أني ابن فيليب الأول آخر ملوك فرنسا، أنحدر من عائلة نبيلة، يسري في قلوبنا الدم الأزرق، مما يجعلنا الأرقى في سلم البشرية "،	• عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 430.	• **فيليب الأول:** ملك من ملوك فرنسا، شهدت فترة حكمه توقيعا لعدة معاهدات أشهرها معاهدة السلام.
• **السلطان عبد الرحمن بن**	" ذات مساء بلغ رسول السلطان عبد	• عزالدين جلاوجي، عناق	• **السلطان عبد الرحمن بن هشام:** من أصول

هشام.	الرحمن بن هشام، محملا بكثير من الهدايا وبرسالة إلى الأمير عبد القادر "	الأفاعي، ص 470.	مغربية، شهدت فترة حكمه عدة مساعدات من بينها: دعمم لمقاومة الأمير عبد القادر.
• **موسى الدرقاوي**	" تنحنح الحاج موسى الدرقاوي، وقال وعلى ملامحه ابتهاج لم يستطع إخفاءه "	• عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 563.	• **موسى الدرقاوي:** من أبرز القادة القوميين الشعبيين، ارتبط اسمه بمقاومة الزعاطشة التي لم تدم طويلا وتم اعدامه رفقة بوزيان.
• **أحمد بن بلة** • **حسين آيت أحمد** • **محمد بوضياف** • **محمد خيضر** • **مصطفى الأشرف**	" هل يمكن أن تنتهي الثورة بعد أن ألقت فرنسا القبض على زعماء الثورة التاريخين، أحمد بن بلة، حسين آيت أحمد، محمد بوضياف، محمد خيضر، ومصطفى الأشرف؟ "	• عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 331.	• **أحمد بن بلة:** رئيس سابق للجزائر، دامت فترة حكمه عامين، ويعتبر رمزا من رموز ثورة أول نوفمبر المجيدة. • **حسين آيت أحمد:** زعيم سياسي جزائري، عرف بنشاطاته السياسية وتوجهاته الفكرية. • **محمد بوضياف:** رئيس سابق للجزائر، من أحد المساهمين في تفجير ثورة أول نوفمبر. • **محمد خيضر:** سياسي جزائري، له

			عدة مساهات في تفجير الثورة، بحيث كان المزود الأول للسلاح فيها. • **مصطفى الأشرف:** ثوري جزائري وأحد علمائها، انخرط في عدة منظمات وأحزاب في فترة الثورة، وبعد الاستقلال عين كمستشار للراحل بومدين.
• **محمد بوراس.**	" إنه محمد بوراس، أخي بوراس، قلب الكشافة النابض، وعقلها الخلاق". " مساء السابع والعشرين من شهر ماي شاعت فاجعة اعدام البطل محمد بوراس رميا بالرصاص في الميدان العسكري بالخروبة"	• عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 449 • عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 501	• **محمد بوراس:** الرعيل الأول للكشافة الاسلامية، عرف بوعيه الثوري والذي نقله إلى الشعب عن طريق خطبه.
• **سالم التومي.**	" هؤلاء الأتراك اغتصبوا السلطة منذ ثلاثة قرون حيث قتلوا سالم التومي شنقا"	• عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 49.	• **سالم التومي:** من أمراء الجزائر، التصق اسمه بالاتفاقية التي وقعها مع عروج.

جدول رقم1 :يوضح الشخصيات التاريخية المقصاة عن الحدث.

المبحث الثاني: الأحداث السردية مرآة عاكسة للوقائع التاريخية:

إنَّ ما يميز النصوص التي تتمحور تيماتها الكبرى حول التاريخ، هو قدرتها على استنبات الوقائع التاريخية داخل بنيتها السردية، باعتبار العلاقة بين التاريخ والرواية علاقة كيميائية.

لذلك نجد القارئ تتجشم عليه مسؤولية الحفر والاستنباط، داخل كينونة النصوص التي تحمل وقائعا، وحوادث واقعية وجودية لا متناهية لها قيمتها التاريخية، والتي لا تقل عن قيمتها الفنية الجمالية، فالأفكار التي اجترحها كل من ستيورات هال، وغرينبلايت، لا تقل أهمية عن أفكار فينسينت ليتش.

فلقد كانت هذه الأفكار، هي المحرك الأول والذي يسطر توجهات الأبحاث الثقافية متجاوزا بذلك الاجراءات والآليات الكلاسيكية التي تبلورت على شاكلة المنهج التاريخي، وعلى الرغم من قدرة هذا المنهج على استنباط الواقع التاريخية، إلا أنه بقي مرتبكا حرجا، لعدم قدرته على الغوص العميق في كنه النص وتفكيكه والحفر في ترسباته الثقافية.

ليكون هذا التداخل بين الاهتمامات - البحث عن الحوادث التاريخية -، والمفارق في الاجراءات، كان يوحي منذ البدء بتفوق الاستراتيجية الثقافية في الكشف عن جملة الوقائع التاريخية، نظرا لعمقها .

وثلاثية " الأرض والريح " لعزالدين جلاوجي، مليئة بالأحداث التاريخية المبطنة من وراء الألفاظ الجمالية المنمقة، فمن خلال رصدنا لهذه الوقائع الوجودية التي احتوتها كل من " عناق الأفاعي" و" الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال "، و" حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر "، تمكنا من إدراك الترميزات الأيديولوجية المرام إبلاغها للقارئ.

1. مجاز 8 ماي 1945 :

يمكننا الحديث عن مجازر 8 ماي باعتبارها حدث مأساوي تراجيدي عاشه المجتمع الجزائري سابقا، دون أن نلزم إلى الرجوع إلى السجلات التاريخية، كونها حادثة تاريخية ضلت قابعة في الذهنية الجمعية.

وليس منافيا للرواية أن تستلهم تلك الحوادث، وتستثمرها كرمز دلالي، يحتاج للفك في متونها السردية، وهو ما سعى الروائي عزالدين جلاوجي للإشارة إليه بصورة خاطفة في متن رواية الحب ليلا على لسان أحد الشخصيات التخيلية بقوله: " سنوات مرت على مجازر الثامن ماي كأنما هي تقع الآن، تأتيه الصيحات إلى أعماق أعماقه، ويأتيه العويل وزخات الرصاص، وسواقي الدموع والدماء من كل الفجاج"[1].

فهذه اللوحة السردية التي تصور بشاعة المشهد ظاهريا، الذي راح ضحيته ألاف من الضحايا، وإن دلت على شيء فهي تدل على عنف السلطة الفرنسية واستبدادها، ليملأ بذلك عزالدين جلاوجي بعض الفراغات ويفضح المسكوت عنه.

2. معركة الجرف، هجومات الشمال القسنطيني:

اشتغل جل الأدباء والروائيين منهم في أعمالهم، وتحديدا بعد فترة الاستقلال، على عدم خيانة النسيان، وتمجيد البطولات وتخليدها في نصوصهم، ليتداولها القراء، ويشتغل عليها النقاد والدارسين.

وقد جسد عزالدين جلاوجي، بعضا من تلك البطولات، من خلال النصر الذي حققه الشعب في كل من معركة الجرف، وهجومات الشمال القسنطيني، وهو ما جاء على لسان " سي رابح" بالقول: " حققنا انتصارا عملاقا في معركة الجرف؟ وحققناه في هجومات الشمال القسنطيني"[2].

عن المعركة الأولى؛ معركة الجرف، وتعتبر من أهم المعارك التي شهدتها جبال الاوراس وتحديدا منطقة تبسة، عام 1955، وقد خلدت هذه المعركة الدووين الشعرية، والسجلات التاريخية لأهميتها.

أما الثانية؛ هجومات الشمال القسنطيني، الواقعة في ذات عام معركة الجرف، إذ تعتبر معركة محورية في تاريخ الجزائر، وتعتبر هذه الأخير فعلا ثوريا لمواجهة الاستعمار.

3. مؤتمر الصومام:

[1] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 12.
[2] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 273.

حين نلقي ببصيرتنا اليوم، إلى تاريخ الثورة المجيدة، وبعد كفاح دام قرن ونصف قرن، نجد بأن هذا التحرر لم يتحقق إلا بجملة من الآليات العسكرية والاجراءات السياسية، وعلى رأسها الاتفاقيات والمعاهدات والمؤتمرات، ومن بين هذه المؤتمرات " مؤتمر الصومام."

فالروائي عزالدين جلاوجي، استطاع أن يخلد هذه الحادثة التاريخية واستثمارها في متن رواية الحب ليلا، بذكره للنتائج التي حققها هذا المؤتمر والمتمثل في زعزعة القوات الفرنسية عسكريا، وهو ما يبرز على لسان السارد بالقول: " كان انعقاد مؤتمر الصومام أكبر صفعة على قفا الاحتلال"[1]

4. تحويل جامع كتشاوة إلى كنيسة:

بقدر ما عمل الإرهاب الفرنسي على تدمير الهوية العربية وتشويه رموزها ومعالمها، أصبحنا اليوم لا نترك عملا سرديا إلا وأثثنا به جرائم المستعمر، لفضح المسكوت عنه.

فرواية عناق الأفاعي، عملت على نقل وتصوير أهم محطة في تاريخ الجزائر، وذلك بتحويل مسجد كتشاوة إلى كنيسة، بعد اجتياحه وقتل الالاف من المصليين، وهو ما تم تداوله في الرواية على لسان الدوق دور فيغو الشخصية الفرنسية الفرنسية، " لقد قال الدوق دو روفيغو: يلزمني أجمل مسجد في المدينة لنجعل منه معبدا إله المسيحين.

-وليس أجمل من جامع كتشاوة أو الجامع العتيق "[2].

ونظرا لمكانة هذا المسجد التاريخية والجغرافية، ليمسخ بذلك الدوق الفرنسي المسجد ويحوله إلى كنيسة بالقول: " فوصلت وهران يوم 11 سبتمبر ليخوض معركة اقتحام مع السكان دامت خمسين يوما، انتهت بسقوط المدينة، وتحويل جامعها الأعظم إلى كنيسة "[3].

فالحملات الفرنسية كانت لها عدة غايات أولها اقتصادية سياسية وأهمها الغايات التبشيرية، لنشر المسيحية وهذا ما يبرر فعل المستعمر بتحطيم المساجد وتحويلها لكانئس.

[1] المصدر نفسه، ص 332.
[2] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 142، 143.
[3] المصدر نفسه، ص 272.

خلاصة:

إنَّ ما يمكن الوصول إليه من خلال هذا الفصل:

- إنَّ الكتابة السردية، تعكس توجهات الكاتب الفكرية والسياسية والإيديولوجية، فهي تعبر عن ذات الرؤية التاريخية التي عكستها متون ثلاثية الأرض والريح.
- التعالق مع التاريخ والإحالة عليه كان عبر التوسد على شخصيات واقعية وأحداث تاريخية، والتي يمكن اعتبارها نصوصا غائبة.
- استراتيجية توظيف التاريخ خضعت للتمثيل بطرق جمالية، مما أدى بضرورة الحفر فيها واستقصاء ذلك المضمر الخفي في صفحات التاريخ.
- استخراج الأنساق الثقافية شكل من أشكال فضح كل ما هو صامت ومسكوت عنه.

الفصل الرابع:
النسق الاجتماعي في ثلاثية الأرض والريح

تمهيد

1. **تمثلات القيادة النسوية في ثلاثية الأرض والريح.**
2. **السلطة الأبيسية (البطريركية).**
3. **النسق القيمي في ثلاثية الأرض والريح.**
4. **التراث الشعبي في ثلاثية الأرض والريح.**

خلاصة

تمهيد:

من البديهي أنَّ المجتمعات في سيرورة دائمة، إذ لا تعرف الانغلاق في كثير من الأحيان، وإنما تنجر نحو الانفلات من أسر العادات والتقاليد، لترتقي إلى مراتب المجتمعات المتقدمة، والتي تقابلها في كثير من الأحيان الصورة الغربية.

بيد أنَّ هذه المجتمعات والأمم، تتكون وفق جملة من المعطيات والمعايير والمكونات، وأبرز تلك المكونات التي تساهم في بناء المجتمعات، المرأة التي تعرضت للتهميش في فترات سابقة، نتيجة للعنف الرمزي الممارس عليها على حسب نظريات بيار بورديو.

إلاَّ أنَّ المرأة في العصر المعاصر قد تمكنت من الانفلات من صفة التابع، لتتحرر بفكرها، وتتجاوز تلك الأفكار المترسخة في الذهنيات العربية، القائمة على تصوير المرأة بصورة نمطية سلبية.

والواضح أنَّ؛ لكل مجتمع ثقافته الخاصة التي تميزه عن غيره، وتجعله يتمتع بخصوصية ثقافية مغايرة، وهذا الاختلاف الثقافي نابع من نمط حياة يؤطر مجتمع عن غيره، بمختلف سلوكاته، وعاداته وتقاليده، التي يكون التراث واجهتها الأولى.

والكاتب ليس بمعزل عن هذه الثقافة، التي يستثمرها بوعي منه أو غير وعي، داخل منجزاته الإبداعية على ائتلاف وتنوع أجناسها، فالمرء ابن البيئة التي يعيش فيها على حد تعبير جي دي موباسان.

وقبل الحديث عن كيفية تأثير الكاتب في مجتمعه من خلال نصوصه، كان لزاماً علينا الإشارة إلى أنَّ الكاتب يتأثر بشتى المظاهر والسلوكات التي يحملها مجتمعه، لنجد على سبيل المثال لا الحصر: شيوع الغزل الماجن في العصر العباسي لعدة أسباب منها: كثرة ليالي السهر والسمر، وإدمان الخمرة، وكثرة الجواري...وغيرها.

إنَّ تأثير الكاتب في مجتمعه يتم عن طريق توعية الأفراد من خلال كتاباته، بغرس القيم والمبادئ والسلوكيات الصحيحة من خلال فكره، الذي يقوده بدرجة أولى لاستشراف حلولاً للمشكلات انطلاقا من تجارب السابقين.

ليطرح بذلك الكاتب في متون نصوصه جملة من الأيديولوجيات الخاصة، وتعرجيه على عدة قضايا: كالهوية وتمزقها، الحرب والاستعمار، الجنوسة، العنف الرمزي، العصبية القبلية وغيرها كثير، مكنتها من تحقيق الاصالة والالتفات إلى المعاصرة، باستنبات مختلف التقانات الحداثية.

وينظر المتلقي إلى ذلك النص، من زوايا رحبة، رحابة الأشياء الخفية التي تكونه، والثقافة الخصوصية أبرزها، هذا ما تمخض عليه استحضار الأدوات الإجرائية اللازمة، لاستبطان ذلك المضمر الخفي، واستنطاق النصوص التي تعرف هجنة في النوع، وتفكيكها والحفر فيها.

المبحث الأول: تمثلات القيادة النسوية في ثلاثية الأرض والريح:

لقد حفظت الذهنية العربية معاناة وتشتت الذات النسوية وتشظيها على مر العصور، فقد غيبت هوية المرأة كذات فاعلة في المجتمع عن طريق السلطة الذكورية القامعة لها باسم الوصاية المشرعنة، وهذه الشرعية قد خولها له المجتمع بدرجة أولى.

بيد أنَّ صوت الأنثى الغير مسموع والمقموع والمغيب في كثير من الأحيان، أجبر المرأة على رد فعل منها، ليقابل ذلك القمع بالتمرد، لتعبر عن ذاتها وعن بنات جنسها، وتخلخل النظم المعهودة والمتوارثة وتنتقل من الهامش إلى المركز، وتتحرر من فكرة التابع.

فما شهدته المرأة تمكنت النصوص من التعبير عنه، بتمثيل المعاناة والقهر والتهميش والعنف الرمزي الذي تجرعته في فترات سابقة، ومن أبرز السرود الناقلة للظلم الذي عاشت في كنفه المرأة، نأخذ على سبيل المثال لا الحصر: رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق، ثلاثية أحلام مستغانمي، اعترافات امرأة لعائشة بنور...

بيد أنَّ الملاحظ على المجتمعات الأولى، أنها مجتمعات قائمة على النظام الأمومي، والتي حل محلها لاحقاً النظام الأبوي، الذي تسيد المشهد الثقافي والاجتماعي باعتباره بنية سيكولوجية انسلت عبر جملة من المراحل التاريخية، فالمرأة كانت هي الحاكمة، صاحبة القرار، المالكة، القائدة، الحكيمة...، " ففي المجتمع الأمومي، اسلم الرجل قياده للمرأة لا لتفوقها الجسدي بل لتقدير عميق وأصيل لخصائصها الانسانية وقواها الروحية وقدراتها الخالقة وايقاع جسدها المتوافق مع ايقاع الطبيعة "[1]، لتشرعن بذلك الطبقية والمساواة بينها وبين الرجل، فكانت مسؤولية الإنتاج لها والدفاع والحصانة والصيد للرجل.

ففي عصر ما قبل التاريخ نجد حتى أنَّ الألوهة مؤنثة، فقد تحدثت الكثير من المصادر عن عدة نماذج وفي مقدمتها " عشتار الأم الكبرى "، والتي تتواشج رمزيتها في الحضارات السابقة البائدة بين الحب والجمال والشبقية، الشفاء والإنبات والخصوبة...وغيرها من الرموز التي تقترن بها.

[1] فراس السواح، لغز عشتار - الألوهة المؤنثة وأصل الدين في الأسطورة -، ط8، دار علاء الدين، سورية، دمشق، 2002، ص 32.

بيد أنَّ الأمر الذي جعل من السلطة تنفلت من المرأة، ويحدث حراك في الأنظمة هو العلاقات الجنسية التي كانت تقوم بها المرأة الغير خاضعة للضوابط وهذا ما نتج عنه أولا : صعوبة تحديد والد الولد، وثانيا : الابن ينسب إلى المرأة، وهذا ما نستشف عليه بالقول :" أن النكاح عند أجددنا الأولين كان فوضويا وغير محدد لشروط...، ثانيا : أن لا سبيل في هذا النكاح المطلق إلى معرفة أب الولد والانتساب إليه...، أي أن النكاح أولد الأمومة أو سلطة الأم..."[1].

من هنا جاءت فكرة الانقلاب من أسر السلطة الأميسية والانتقال إلى السلطة الأبوية - سلطة رجولية -، إذ " تتميز الأبوية على أنها تشكل اجتماعي ذو بنية فريدة، وذلك لأنها حصيلة ظروف حضارية تاريخية خاصة "[2].

لتتمحور الريادة حول الرجل (الأب، الابن، الزوج) والذي طعمت هذه السلطة المشرعنة جملة من العادات والتقاليد، لتصبح المرأة في هذا النظام أمة الرجل على حد تعبير أنجلز، ولا يمكن لهذه الأمة أن تحقق ذاتها ونفسها إلاَّ من خلال الفحل الذكر، حتى أنَّها بالنظرة البيولوجية في خدمة الرجل، واعتبارها مجرد آلة للطهو والإنجاب فقط، لتتولد بذلك الحركات النسوية والتي سعت لإعادة النظام إلى أصله - أمومي -.

ليقف بذلك القارئ على مجموعة من الأعمال الأدبية والتي ظهرت في بدايات مطلع الألفية الثالثة، والتي أشارت بين مجاهلها السردية الرامزة، إلى المجتمع الأمومي والذي تحكمه المرأة، وإلى دورها الفاعل في الحكم والسلطة، ومنافستها للرجل في الأعمال التي كانت حكرا عليه.

وضمن هذا النطاق، تحتل ثلاثية الأرض والريح لعزالدين جلاوجي مكانة هامة في الدراسات النسوية والتي لا نريد الخوض فيها والتعمق في قضاياها، وذلك من خلال تصوير المرأة بصورة إيجابية مختلفة، عما تناقلته باقي الأعمال الأدبية، وهو ما مثلته ذات المرأة سطيفية بمشاركتها في الثورة من خلال المهام التي كانت تقوم بها، واللباس الذي كانت تلبسه، ونستشهد على ذلك بالقول: " كانت المرأة تلبس قشابية خفيفة، وتغطي وجهها بلثام لا يرى منه الانصف عينيها، تمتم:

- أي شبح هذه؟

[1] جورج ألكسندر ويلكن، الأمومة عند العرب، ترجمة: بندلي صليبا الجوزي، د. ط، مؤسسة هنداوي، 2017، ص6.
[2] هشام شرابي، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، تر: هشام شريح ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، 1992، ص 45.

سحبته من مكمنه، وحملته وهو في دهشة كالوليد غير مبالية بضخامته، نزلت به درجات قليلة واستدارت في حديقة تقوم في ربوة ودخلت به مخبأ آخر واسعا "[1]، ليتوارى خلف هذا الخطاب الصريح والمعلن عن اللاطبقية بين الرجل والمرأة في أداء الجهاد وقت الثورة.

ولعل ما يود أن يشير إليه عزالدين جلاوجي هو الدور الفاعل للمرأة، ومسح تلك الصورة النمطية السلبية التي اقترنت بالمرأة على مر العصور، فسطيفية التي كانت أفعالها كأفعال رجل تؤكدها اقوال الطبيب في الرواية: " كل الشكر لك سطيفية راجل "[2]، فسطيفية إلى جانب شجاعتها وفحولة أنوثتها، نجد بأنها امرأة مثقفة متعلمة، لتكرس بذلك جهودها لخدمة المتضررين أثناء الثورة، " بمجرد أن وصل غسلت جراحه جيدا، واستعملت أدوية خفيفة لتطهيرها، كما علمتنا بالضبط "[3]، فسطيفية لم تكتفي بتقديم المساعدات بل جعلت من بيتها "مركزا لعلاج جرحى المجاهدين"[4].

فهذا الطرح والرؤية التي تعلقت بتمثل صورة المرأة في أكثر من موضع، كدلالة ومؤشر واضح على رغبة الروائي في كسر وخلخلة المنظومة التقليدية التي تداولتها جل السرود الأدبية عربية كانت أو غربية، فمقران الذي أرسل شفرة رمزية على لسان ابنته، لتبلغها إلى خالتها العارم من أجل انطلاق الثورة بصفة رسمية، وهو ما نقلته الرواية في الفصل الثالث بالقول: " ورفع عقيرته يدعو ابنته التي لبت عجلة، قربها منه وهمس في أذنها:

- الآن تذهبين إلى خالتك العارم، تهمسين في أذنها بهذه الجملة:

الخير في الوادي "[5].

فوعي المرأة جعلها عنصرا فاعلا ومشاركا في اندلاع الثورة، فما عادت المرأة بهذه الصورة مجرد أداة للطهو والتكاثر، فقد تجاوزت الوظيفة البيولوجية التي حصرها فيها الرجل، فهي الآن المرأة المثقفة، ويتضح ذلك من خلال شخصية حورية: " كانت حورية تسوق السيارة بتؤدة وسعادة"[6]، فهذه المقطوعة السردية تدحض هي الأخرى فكرة أن المرأة مجرد هامش بلا قيمة فكرية ولا معرفية.

ويشاكل هذه المقطوعة السردية، باقي اللوحات السردية، حيث ورد في الفصل الرابع ما يلي:

---

[1] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 261.
[2] المصدر نفسه، ص 264.
[3] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 264.
[4] المصدر نفسه، ص273.
[5] المصدر نفسه، ص 286
[6] المصدر نفسه، ص 290.

" الجبهة كلفت وريدة المرموقة بالمهة التي نجحت فيها لكنها دفعت مقابلها حياتها شهيدة كما ظل يؤكد سي الهادي "[1]، فهذا التكليف الذي منحته جبهة التحرير الوطني لوريدة، فيه إقرار بكيان المرأة التي تتجاوز فكرة اعتبارها موضوعا هامشيا، باعتبارها عنصرا مهما، يتلقى الخطاب وينفذه.

ويستعين عزالدين جلاوجي بشخصية تخيلية أخرى ليبرز من خلالها الدور الإيجابي للمرأة، على حمامة التي كانت تدرب رفيقاتها كونها " لا تكف عن التركيز على رفيقاتها التي لم تكن إلاَّ مجاهدة تم إلقاء القبض عليها في جبال الجلفة بكامل عدتها القتالية "[2].

فهذا شكل ودور آخر، من الأدوار التي كانت تقوم به المرأة في المكافحة ضد المستعمر الفرنسي، والذي في كثير من الأحيان يستبد بها لتلقى حتفها وتتجرع كل ألوان التعذيب والقهر والاغتصاب وكل مظاهر التعنيف من الآخر الفرنسي.

ولذلك أراد عزالدين جلاوجي من المرأة أن تكون مقاومة مكافحة، وتنقلب بفحولتها من هامش إلى مركز، وهو ما جسدته حليمة بسلوكها فقد" تجرأت حليمة ورفعت العلم الجزائري فوق الحمام "[3].

ونقرأ في رواية عناق الأفاعي هي الأخرى، الصورة الإيجابية للمرأة من خلال الشخصية المحورية شامخة، تلك الفتاة المثقفة الحازمة والصارمة والتي تتمتع بقوة تضاهي قوة الرجال، " وعلى مدخل خاص بالنساء وقفت شامخة تحشد همم النساء اللواتي لم تكن هممهن أقل من همم الرجال "[4]، فالكاتب أعطاها اسم شامخة وهو من الشموخ والذي يرفض الانصياع.

ولعل أولى السمات القيادية التي تمتعت بها شامخة، جعلت منها في كفة موازية للرجل، إذ تتجسد الدلالة النسقية في عبارة "لم تكن هممهن أقل من همم الرجال"[5]، فهذه المساواة تؤطر الفكرة الجوهرية، التي يبحث فيها هذا المبحث والمتمثل في إعطاء صورة مفارقة ومغايرة عن المرأة.

وسيستمر حضور هذه الصورة، بمنح المرأة صفات رجولية، فهذا التجسيد المادي الذي صبغته شخصية شامخة بإعطائها دور الرجل القائد، يتضح بالقول: " جلست شامخة إلى جواره، وهي في عدتها الحربية "[6].

---

[1] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 330.
[2] المصدر نفسه، ص 471.
[3] المصدر نفسه، ص 513.
[4] المصدر نفسه، ص146.
[5] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص146.
[6] المصدر نفسه، ص 102.

ويظل حضور فعل المرأة القائد حاضرا في هذه الجمل البلاغية، التي تخفي دلالة نسقية متمثلة في عودة المرأة، إلى العصور الوسطى بحكمها وقيادتها، " لكن ننتظر انضمامك إلينا نسعى لتجنيد جميع المخلصين...احتضنت شامخة مكحلتها بين ساقيها وقالت ولما أصلح في رأيكم ؟"[1].

فلا سبيل لشامخة بعد تجردها من أنوثتها غير حضورها بين الفرسان وهو ما تؤكده الرواية "مرحبا بك بين الفرسان"[2]، فقد منح عز الدين جلاوجي لهذه الشخصية الأنثوية صفات رجولية، ليس للإنقاص من شأنها ومسخها بصفة سلبية، بقدر ما أراد لها أن تبرز ذاتها من خلال محاربتها ومشاركتها في القضايا الثورية والقيادية، " كانت شامخة قد استعدت لكل طارئ، تنكرت في ثياب تاجر بسيط، وحشت مكحليتها جيدا بالبارود، لن يمنعنها عن تحقيق مرادها أي عائق "[3].

بيد أنَّ هذه الجمل السردية الثقافية، تحيلنا لطرح سؤال جوهري وهو: ما المقصود بالمرأة القائد؟

إنَّ المفهوم الذي يتبوأ مكانة هامة في هذه الدراسة هو القيادة النِّسوية، والتي تضمر العديد من الإشكاليات، ففي ضوء الدراسات النسوية أصبح مصطلح القيادة النسوية، من جهة، يبصر عن الأعمال التي تشترك فيها المرأة مع الرجل محققة بذلك (المساواة)، ومن جهة أخرى، أصبح يرتبط بمفهوم الجنوسة التي تمخض عنها مصطلح " المرأة القائدة ".

توضح السطور السابقة على الأقل، معنيين جوهريين يرتبطان بمصطلح القيادة النسوية، أمَّا الأول: فيتعلق بتحول " نظرية الرجل العظيم " لتوماس كارليل من شأن ذكوري إلى شأن أنثوي.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أنَّ الأنثى قد سعت لخلخلة كل المعطيات النقدية السابقة، وخلق هدف جديد يتمثل [représenté] في البداية بالمساواة الجزئية ثم المساواة المطلقة، وبالإمكان أن نستشف هذه الملامح بداية من تعبير Rouleau carooll عندما عرف القيادة النسوية بقوله : " مجموعة الخصائص المميزة في أداء النساء بالمقارنة مع الرجال والتي تمكن المرأة من تحقيق النتائج المرغوبة والفاعلية والحفاظ على النجاح، وفي عصرنا هذا هي المهام التي تقوم بها المرأة التي كانت احتكارا للرجل فقط "[4].

---

[1] المصدر نفسه، ص162

[2] المصدر نفسه، ص201.

[3] المصدر نفسه، ص233.

[4] مريم سلمان عباس الدليمي، خصائص القيادة وأثرها في تطوير رأس المال النفسي، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، عمان، 2016، ص17.

مروراً إلى التوضيح الذي قدمه vechio بخصوص مفهوم القيادة بقوله: " إن مفهوم القيادة والجنس من حيث التذكير والتأنيث، قد تطور بصورة متقابلة ومتشابهة، ففي السابق كان التصور السائد بأن الذكورة والأنوثة قطبين متضادين...وتبين Marshall بأنه لا يوجد اختلاف جذري بين أسلوب المرأة وأسلوب الرجل في القيادة "[1].

بناءً على ما سلف ذكره، نجد بأن المرأة قد اتجهت في مضمار مغاير كل المغايرة، إذ تلاشت الحدود الفاصلة بينها وبين الرجل، وفككت كل المفاهيم المتوارثة عن الهامش الأنثوي محققة بذلك سمة المساواة، لتعود بذلك إلى الأفكار الأولى التي عبرت عليها السلطة الأميسية في عصور ما قبل التاريخ، فهذا المصطلح بمثابة حلقة وصل بين الحاضر والماضي.

أمَّا المعنى الثاني : الذي يطرح مصطلح " المرأة القائدة" والذي تمخض عن الأفكار التي طرحتها الجنسانية - الجنوسة -إذ " يذهب دارسوا الجنوسة إلى أن الفرق بين (الرجل) بصفاته الإيجابية و(المرأة) بسماتها السلبية (مما ينجم عنه الهرمية الضدية بين الذكر والأنثى) إنما هو فرق أيديولوجي ثقافي اجتماعي دافع عنه المجتمع والثقافات المختلفة بقوة القانون والسلاح "[2]، إذ تعد الجنوسة من المصطلحات الضبابية التي تتوسد عليها الدراسات النسوية، ونحن لو قمنا باقتباس مقولة ميشال فوكو لقلنا بأنها أشبه " بانفجار استطرادي ".

وضمن هذا المعطى ؛ تولد مصطلح المرأة القائدة " Dux femina بالمرأة التي تعمل عمل القائد أو التي تحاول أن تمارس السلطة الإمبراطورية imprimer.وهذا المصطلح يقصد به الإساءة والتحقير للمرأة، لأن كلمة dux تناسب الذكر أي القائد الذي يمارس سلطته القانونية على جيشه، وعندما يقترن بالاسم المؤنث femina يقصد به إساءة لكل امرأة تقوم بمهام القائد الرجل " [3]، فهذه النظرة التي تتصف بالدونية للمرأة والحط من قيمتها إذ اقترن بها فعل القيادة والتي تعتبر سلوك سلبي، فهذه النظرة السلبية قائمة على التصنيف الجنسي -ذكر، أنثى - والذي يعتبر " محور دراسات الجنوسة ينصب على تناقض النتيجة في الانتقال مما هو بيولوجيا (أنثى) إلى أن الأنثوي أقل قيمة مما هو مذكر "[4].

وما من شك أنَّ الحديث عن القيادة النِّسوية، يقود إلى الحديث عن القائدات النسويات اللائي ذكرهن التاريخ وأخريات منسيات، ويرجع سبب تهميش ذكرهن إلى أنَّ أغلب المؤرخين ذكور، وفيه دلالة مضمرة عن العقلية البطريركية، إذ تخبرنا المصادر أنَّ المرأة تمكنت من

---

[1] ابتهاج أحمد علي، المرأة وأنماط القيادة الإدارية، المؤتمر النسوي الرابع في الإدارة - القيادة الإبداعية لتطوير وتنمية المؤسسات في الوطن العربي -، المنظمة العربية للتنمية الإدارية، سوريا، دمشق، 2003، ص349، ص350.

[2] ميجان الرولي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص151.

[3] نهى أحمد مهدي، نموذج المرأة القائد " Deux femina عند تاكيتوس وفرجيليوس في إطار نظرية الجندر، مجلة الأوراق الكلاسيكية، العدد 16، 2019، ص، 892، ص، 893.

[4] المرجع السابق، دليل الناقد الأدبي، ص 152.

اقتحام المهن التي كانت حكرا على الرجل - الحكم، السلطة -، من أمثال ملكة سبأ بلقيس، والتي تعتبر نموذجا للقيادة النسوية فقد أشار لها القرآن الكريم مبصرا عن ما لدور المرأة في القيادة، ونستشف ذلك من قوله تعالى : في﴿ إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ ﴾ النمل (23)، الحرة بنت السعيد - حاكمة تطوان - أميرة الجهاد البحري وقد تقاسمت حكم البحر الابيض المتوسط مع بربا روس، القائدة كليوباترا - حاكمة مصر ، مارغريت تاتشر والتي تعرف بلقب المرأة الحديدية - أول امرأة حظيت برئاسة وزراء المملكة المتحدة -، أنديرا غادي - المرأة الوحيدة التي نالت منصب رئيس وزراء الهند -، الكاهنة القائدة البربرية والتي تم ذكرها في كتاب يهود الجزائر 2000سنة من الوجود بالقول: "شرع العرب في غزو بلاد المغرب عام 688 وعلى رأسهم سيدي عقبة، الهجوم الأول عام 665مني بالفشل. فقد هزموا البيزنطيين بكل سهولة بينما ألحق بهم البربر الهزائم المتتالية من 688 إلى 708 وبالأخص في الأوراس بقيادة امرأة، هي الكاهنة "[1]، نجد أيضا قائدات جزائريات من مثل لالة فاطمة نسومر - ساعدت في قيادة المقاومة ضد المستعمر الفرنسي -، جميلة بوحيرد...وغيرهن.

وبهذا يتوضح لنا من خلال رواية عناق الأفاعي، تمثل القيادة النسوية في الحرب التي كان يحضر لها الأمير عبد القادر، من خلال شخصية شامخة التي " كانت شامخة تدرب مجموعة من الفتيان التحقوا حديثا بالمقاتلين "[2].

والمرأة في هذا المجال تبرز حضورا طاغيا جعلها تتساوى مع الرجل " لن أتأخر عن المعركة القادمة، لست أقل شأنا من الرجال، ولا من الصحابيات اللواتي شاركن في الغزوات والفتوحات "[3].

فهذه القيادة ليست بحدث طارئ كما ورد في هذه المقطوعة السردية، فمن بين النساء اللواتي شاركن في الحروب وكما نقلت المصادر التاريخية الدينية، عائشة بنت أبي بكر في مشاركتها في حرب الجمل، رفيدة بنت سعد والتي كانت تتولى مهنة التمريض وعلاج الجرحى في الحروب...وغيرهن كثير.

والكاتب باستحضاره لهذه الشخصية، لها دلالة رمزية على أهمية وقيمة المرأة، بوصفها مركز في ظل الأيديولوجيات التي تطوقها، فقد كانت شامخة رمزا للمرأة القائد والتي يأخذ برأيها، وهو ما جسده حوار الأمير عبد القادر مع الشخصية التخيلية شامخة بالقول: " سأل الأمير عبد القادر بحيرة:

ما ترين شامخة؟

[1] عيسى شنوف، يهود الجزائر 2000 سنة من الوجود، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر، ص 26.
[2] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص325 .
[3] المصدر نفسه، ص 327.

لا أرى شيئا، لقد التحم الفريقان، هم الآن لحمة واحدة نسأل الله النصر "[1]، كل هذه المقطوعات النثرية، تجعل من القارئ يتعدى ويتحرر من تلك الصورة النمطية السلبية عن المرأة والتي تتراوح بين التابع والجسد، وهذا ما أثبتته مقولة ابن عربي " صدق ابن عربي " مالا يؤنث لا يعول عليه "[2]، وفي هذا المقولة، إدراك لقيمة الأنثى التي فرضت نفسها كقيمة مركزية في هذا السرد.

فقد تجردت هذه الشخصية من كل المعايير الأنثوية، من خلال اختيارها للباسها الذي يتماشى مع المرأة القيادية التي لم تغيب وتهمش بالقول: " استلت شامخة سيفها، دون أن تغفل عن مكحلتها المثبة فوق ظهرها، استلت زنوبيا سيفها أيضا وقالت:

لن أدعك تخوض هذه المعركة وحدك "[3].

فالمرأة هنا أثبتت ذاتها ووجودها في ظل التقسيمات الجنسانية، ورغم هذا الاصطدام الحاصل بين الرجل والمرأة، في أداء مهامه فإنها لم تعرف الإقصاء، وهو ما حمله مشهد تدريب كل من شامخة وزنوبيا للنساء في آخر فصل من الرواية بالقول: " بين الخيام وقف شامخ والشيخ أحمد بوزيان يتأملان أفواج النساء، وكن بالمئات يتدربن على استعمال السلاح، وقد وقفت بينهن شامخة وزنوبيا يقدمان التوجيهات لهن "[4].

وبعد تأمل هذه اللوحة السردية، نصل إلى أنَّ المرأة اتخذت من هذه الصفات قناعا تتقنع به، وتورية تستتر من خلالها لإثبات نفسها كند مساوي للرجل، هادفة من وراءه لخلخلة المنظومة الاجتماعية المعهودة، القائلة بأنَّ المرأة كائن ضعيف بحكم الفروقات الفيزيولوجية.

على هذا النحو؛ يمكننا القول بأنَّ ثلاثية الأرض والريح، أعادت الاعتبار للمرأة ولم تبخص حقها، وتواجدها في ظل المنظومات المؤسساتية الثقافية، التي تعتبرها مجرد كائن له وظيفة محدّدة.

المبحث الثاني: السلطة الأبيسية (البطريركية):

لطالما ارتبط مفهوم الهيمنة بالذكورة، ليشكل بذلك حجر الأساس في النظام البطريركي، وفق بنية اجتماعية، وسيكولوجية متجذرة في الذاكرة، والتي تقوم على التسلط والخضوع وصد الأنثى اجتماعيا.

---

[1] المصدر نفسه، ص 337.
[2] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 386.
[3] المصدر نفسه، ص 559.
[4] المصدر نفسه، ص 572.

فالمجتمع العربي خاصة، مجتمع بطريكي، تكون فيه المرأة تابعة إليه بحكم الوصاية عليها - حكم مشرعن -، فمنذ فجر الحضارات، كانت المرأة ضحية مجتمع أبوي بطريركي، لتخضع بذلك المرأة للهيمنة الذكورية، والتي تعد مفهوما معقدا، يرجع فيه دور السلطة المشرعنة للفحل المركز، الذي خولته له كل الثوابت والمبادئ.

فقد تحدث هشام شرابي عن النظام الأبوي، الذي يقوم " على استعباد المرأة، من هنا كان العداء العميق والمستمر في لا وعي هذا المجتمع للمرأة ونفي وجودها الاجتماعي كإنسان والوقوف بوجه كل محاولة لتحريرها، حتى عند رفع شعار تحرير المرأة"[1]، نستشف من خلال هذا القول النظرة الإقصائية والمغيبة للمرأة، كون الثقافة الذكورية غيبت دورها كذات فاعلة موازرية للرجل.

ففي رواية الحب ليلا تجسد دور السلطة الأبوية، وذلك من خلال الشخصية التخيلية عيوبة الذي " فرض على زوجته أن تناديه باسم عمار، كما فرضه على أولاده "[2].

فقد فرض عيوبة سلطته على زوجته وأطفاله بسبب اسمه الذي يدل على إعاقته، ورغم إعاقته فقد تمكن عيوبة من فرض سلطته على ابنيه التوأم كونهما " لا يتحركان إلا بأوامر والدهما، ولا ينبسان في حضوره " [3].

لنرى صورة أخرى للسلطة الأبوية في ذات الرواية من خلال علاقة القايد جلول بزوجته، فقد نقل إلينا الراوي تلك الصورة بالقول: " طيري يا ملعونة، طيري من أمامي التفتت عائدة دون أن تنطق وقد تحول فرحها بعودته حزنا وكآبة لحقتها كلماته:

- القهوة بسرعة...سمعت؟

اللعنة عليك

تمتمت بها بين شفتيها، هذا الأحمق لا يراها إلا خادمة لتلبية رغباته ونزواته "[4].

في هذا المقبوس، تتضح لنا هيمنة الرجل داخل الأسرة، وذلك من خلال إلقاء الأوامر وتلبية الزوجة السمع والطاعة، فكل من لفظة طيري يا ملعونة، خادمة، الرغبات والنزوات، علامات لغوية تدل على استعباد المرأة وتسلط الذكر.

وقد علقت نوال السعداوي في كتابها الأنثى هي الأصل، عن فكرة استعباد المرأة بالقول: " إن استعباد الرجل للمرأة استمر آلاف السنوات، وقد صارعت المرأة ضد هذا الاستعباد آلاف

---

[1] هشام شرابي، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ص16.
[2] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 150.
[3] المصدر نفسه، ص 151.
[4] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 214.

السنوات أيضا، والصراع بين الجنسين حقيقة تاريخية وأنثروبولوجية ونفسية، قد يظهر الصراع إلى السطح أحيانا، وقد يختفي في القاع أحيانا أخرى"[1]، فحسب نوال السعداوي فالصراع بين المرأة والرجل صراع وجودي أزلي، فإنْ ظهر هذا الصراع في الأفعال والتصرفات، وإنْ لم يظهر فهو مخزن في لاوعي كل من الرجل والمرأة.

ليتجسد نموذج السلطة الأبيسية تباعا في رواية حوبة، من خلال إرغام سي الزيتوني أخاه سالم على الزواج الذي ينبض قلبه بحب زكية على الزواج، والذي يعد رابط شرعي بين الرجل والمرأة، غايته الأولى العفاف، ويتطلب الرضى بين الطرفين، وهو ما نقله الراوي بالقول: " أخوه الزيتوني يتدخل في أمره، ويفرض عليه الزواج من ابنة خالته متذرعا بأن أمه أوصته بذلك قبل وفاتها"[2]، فسلطة الأم على ابنها أباحت لها تزويجه.

وعليه، فإنَّ السلطة الأبوية تمثل الحجر الأساسي، أو الركيزة الأساسية التي تتوسد عليها الأسر، وهذه السلطة استقت شرعيتها من العادات التي ضمنت لها الديمومة والسيرورة.

[1] نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، مؤسسة هنداوي سي آي سي، 2017، ص186.
[2] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 88.

المبحث الثالث: النسق القيمي في ثلاثية الأرض والريح.

يحسن بنا قبل التطرق في تقديم ماهية النَّسق القيمي، أن نوَّضح أولاً معنى القيمة والتي تشكل الشق الثاني من المصطلح الذي يكونه كل من النسق والقيمة، التي يمكن اعتبارها" طريقة في الوجود أو في الفعل، يعترف بها شخص ما أو جماعة على أنها مثال يحتذى، ويجعل من التصرفات أو الأفراد الذين تنسب إليهم أمرا مرغوبا فيه أو تنشأ مقدرا تقديرا حسنا"[1]، أيْ أنَّ القيمة فعل تم التواضع عليه بالقبول من قبل الجماعة، لتحدد تصرفاتهم وسلوكاتهم.

وهي بحسب محمد عبد الغاني " مجموعة الاعتقادات المؤكدة والتي تمثل دستورا بالنسبة للفرد، حيث يؤمن بها وتحدد منها شرعية أفعاله وسلوكه"[2]، من هذا القول الذي يؤكد بأن القيمة دستور مشرعن لأفعال الجماعة.

فإننا نصل إجمالاً من المفهومين السابقين لمصطلح القيمة، والتي تتناثر معها معاني، الاتفاق والتواضع على سلوك معين، ليشرعن رؤية إيديولوجية أو اجتماعية سياسية وحتى الدينية.

وبعد استبصار خافت لمصطلح القيمة، نمر للمصطلح الثاني النسق القيمي، والذي أسهب في شرحه علماء الاجتماع، على وجه التحديد دوركايم الذي ربطه بالشعور الجمعي، ويمكننا القول على نسق القيم استنادا إلى تعريف محمد عاطف بأنه " نموذج منظم للقيم في مجتمع أو جماعة ما وتتميز القيم الفردية فيه بالارتباط المتبادل الذي يجعلها تدعم بعضها البعض، وتكون كلا متكاملا، هذا وعد النسق القيمي إطار لتحليل المعايير والمثل والمعتقدات والسلوك الاجتماعي "[3]، انطلاقاً من هذا التعريف المقتضب، نتمكن من القول بأنَّ نسق القيم، أقرب للمثال الذي يحتذى به بين الجماعات أو المجتمعات.

أو هو على حد تعبير عبد الرزاق جلبي " يشير إلى القيم التي يتبناها المشاركون في النسق الاجتماعي كموجهات سلوكهم، وهذه القيم هي المسؤولة على التوازن والوحدة، كما أنها تحقق التماسك وتمنح الفعل الاجتماعي شكلا وتعطيه معنى "[4]، أي أنَّها السلوكات المتفق عليها والتي يتبناها الفرد لتحقيق التوازن والتماسك.

من كل هذا نخلص إلى أنَّ؛ لكل مجتمع نسق قيمي يكونه ويميزه عن غيره في آن واحد، كون هذا النسق يتشرب من جملة العادات والتقاليد المتراكمة والمتوارثة جيلا عن جيل،

---

[1] غسان الخالد، الهابتوس العربي قراءة سوسيو-معرفية في القيم والمفاهيم، منتدى المعارف، لبنان، 2015، ص26.
[2] محمد عبد الغاني حسين، مهارات إدارة السلوك الإنساني متطلبات التحديث المستمر للسلوك، مركز تطوير الأداء والتنمية، ط2، ص 89.
[3] محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995، ص469.
[4] عبد الرزاق جلبي، الاتجاهات الأساسية في نظرية علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005، ص187.

فمفهوم التربية، أو العدالة وحتى الدكتاتورية تختلف باختلاف البيئات الجغرافية، لهذا لا يمكن اعتبار النسق القيمي كسلعة معلبة يمكن تصديرها من بيئة لأخرى.

وانطلاقاً من هذا سنحدد نسق القيم وسيرورته في متن ثلاثية الأرض والريح، وفقا لما يلي:

أ- العصبية القبلية:

ما جرى وما كان سائدا في العصور السابقة، لا يزال سائدا بطرق مباشرة أو غير مباشرة في العصر الراهن، ولعل أبرز التقاليد المترسبة والمتوارثة في ثقافتنا العربية، على وجه الخصوص الأخذ بالثأر، ويقابلها في الحضارة الغربية التمييز العنصري، الذي يعتبر حدثا تاريخيا مبكرا له رواسبه التاريخية والتي لا يمكن إرجاعها للعصر الجاهلي فقط.

فقبل أن نتطرق إلى قضية العصبية القبلية، والتي تتجاوز بمعناها الاصطلاحي عصبية القبيلة، يمكننا تلمس أولى مظاهر هذه العصبية، وكما ورد في القصص القرآني بين إبليس وسيدنا آدم عليه السلام، لقوله عزوجل: " قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ" سورة الأعراف آية:١٢، فتضخم الآنا وتعاليها من قبل إبليس، تبرز التعصب لجنسه كونه من نار وسيدنا آدم عليه السلام من طين.

من هذه الإشارة الخافتة في طرحها المتواضع، والتي حفظت لنا البدايات الأولى لها أي العصبية القبلية، والتي اهتم بها ابن خلدون كظاهرة سوسيولوجية، ويمكن اعتباره من أحد المهتمين بهذه القضية خصوصا في نشأة الدول ورقيها أو تقويضها.

فالعصبية القبيلة تلتصق بها عدة تساؤلات، ولعل أفضل إجابة عليها هي أراء الباحثين والدارسين، اللذين اختلفت نظرتهم باختلاف زاوية البحوث والمرجعيات المستقاة منها مفاهيمهم، إلاَّ أنها " كانت شائعة الاستعمال في اللغة العربية، خاصة بعد الإسلام الذي صرف معناها إلى الدلالة على التنازع والفرقة والاعتداد بالأنساب، وذلك في مقابل الدين الذي يدعوا إلى الوحدة والتآخي وتآلف القلوب "[1]، من هنا نستشف بأنَّ العصبية القبلية تجمع في مضمونها الحرب والذي يناقضه الدين بمفهوم السلام.

انطلاقاً مما سبق؛ يمكننا القول بأنَّ العصبية القبلية تتوسد على الدم أي صلة الرحم، ليكون بذلك الثأر منهجا تتبعه للمحافظة عليها وعلى ذويها، وهو ما أكده ابن خلدون بالقول :" وذلك أنّ صلة الرّحم طبيعيّ في البشر إلّا في الأقلّ ومن صلتها النّعرة على ذوي القربى وأهل الأرحام أن ينالهم ضيم أو تصيبهم هلكة فإنّ القريب يجد في نفسه غضاضة من ظلم قريبه أو العداء عليه ويودّ لو يحول بينه وبين ما يصله من المعاطب والمهالك نزعة طبيعيّة في البشر

[1] محمد عبد الله الجابري، ابن خلدون العصبية والدولة معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1944، ص، 168.

مذ كانوا ... ومن هذا الباب الولاء والحلف إذ نعرة كلّ أحد على أهل ولائه وحلفه للألفة الّتي تلحق النّفس من اهتضام جارها أو قريبها أو نسيبها بوجه من وجوه النّسب وذلك لأجل اللّحمة الحاصلة من الولاء مثل لحمة النّسب"[1]، فالعصبية القبيلة تتجلى فيها مظاهر الولاء، والاعتزاز والتفاخر بالأنساب.

ومن أبرز القبائل المتناحرة، والتي مثلت العصبية القبلية أعلى بنيتها الهرمية، ما حصل بين قبيلتي الأوس والخزرج والحرب الدامية التي حدثت بينهما.

استناداً على هذه المعطيات، جاءت ثلاثية الأرض والريح لتعبر على أحد أهم مظاهر العصبية القبلية والمتمثلة في الأخذ بالثأر، وتناحر القبائل فيما بينها، من مثل ما عبرت عليه رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، عندما جسدت الصراع القبلي بين أولاد النش وأولاد بوقبة.

وهنا تنفتح القراءة في الثلاثية، على فكرة الشعور الجمعي الدوركايمي، الذي يفسر ظاهرة العصبية القبلية، والتي يتسيد فيها الشخص الحكم، وبه تشرعن الأحكام والقرارات الكبرى الخاصة بالقبيلة، وهو ما نجده ماثلا في رواية عناق الأفاعي بالقول " أنا سيد العرش والي تعود الكلمة الأخيرة، وإياك أن تتصرف من دوني "[2]، فبهذا القول البدوي يتم فيه تقزيم الآخر كذات فاعلة، ليذوب وينصهر وفقا لقرارات الحاكم فيها.

إنَّ عزالدين جلاوجي بهذه الطريقة يطرح فكرة المركز والهامش، فسيد العرش يمثل مركز السلطة، بينما باقي أفرادها هوامش، تطبق عليهم القرارات دون أي معارضة، فقضية المركز والهامش شغلت الباحثين في فترات سابقة، ولا تزال تشغلهم كقضية نقدية، لها جذور اجتماعية، تتمثل في تسريب الأيديولوجيات وقلب ميزان القوة.

ولعل من أكثر مظاهر العصبية القبلية شيوعا الأخذ بالثأر، وكما أشرنا سابقا باعتباره وسيلة دفاعية ذاتية عشيرية، فلغة الطين كانت رائجة ومتوارثة جيلا عن جيل " كان من خلق القوم في الجاهلية: الحرص على الأخذ بالثأر على أي حال، واستشارة الهمم للقتال، ليتمثل بذلك اعتزاز العربي بعصبيته، وصون كرامته، والحفاظ على هذه الكرامة إنما هو حفاظ على حياته نفسها"[3].

فظاهرة الأخذ بالثأر التي يجد القارئ نفسه يبحث فيها، يمكن أن يرجعها إلى أسباب عدة أولى هذه الأسباب الرغبة في الانتقام بالقتل العمدي -هذه بتلك-، فقد عمد الكاتب من خلال طرحه لهذه القضية إلى إبراز الفكر المتسمم والسلوك الرجعي المتأصل فيها، وهو ما أبرزه

[1] ابن خلدون عبد الرحمن، الغبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد الوافي، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1965، ص، 226.
[2] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص85.
[3] خالد بن عبد الرحمن الجرسي، العصبية القبلية من المنظور الإسلامي، توزيع مؤسسة الجربي، ص38

طرفي الصراع بين العربي الموستاش والفرنسي فرانكو " لقد أخذ بثأرك العربي الموستاش حين قتل فرانكو كالكلب "[1].

فهذا الثأر لم يمثل ثأر ذات واحدة وإنما ثأر أمة جمعاء، وهو ما نستشف عليه بالقول: " ثأر وطن ينزف دما منذ أكثر من قرن "[2]، فهذا الفعل ما هو إلاَّ ترجمة لأوجاع أمة ارتشفت القهر من قهر السلطة الفرنسية المستبدة، وكان ذلك ماثلا من خلال إشفاء غليلهم عن طريق القتل العمدي.

ليتوالى هذا النسق المضمر بالبروز، ويتجلى ذلك فيما نقلته رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، انطلاقا من الحوار الذي أجرته فاطمة الزهراء مع ابنها بالقول: " إذا كان بلخير رجلا وترك رجالا فلابد أن يثأروا له "[3]، فقد أيقنت بأنَّ الجرح لا يشفى إلاَّ من خلال الثأر لدم بلخير، متخذين فكرة الدم بالدم والبادئ أظلم.

فالشخصيات التي ابتدعها عزالدين جلاوجي مشبعة بفكر بدوي قبلي، جعل من الانتقام ميسمها الأبرز، ليتواصل الصراع بين قبيلة النش وأولاد سيدي علي، فكان الثأر الهاجس الوحيد الذي يملأ فكر عيوبة فقد "خيل إليه أن كل جنيات العرش، تلاله، هضباته، وديانته، كل صخرة، وكل نبتة، كلها جميعا كانت تصرخ فيه تطالبه بالثأر من أولاد النش "[4].

إذ يقوم جلاوجي ببناء فكرة العصبية القبلية وتناحرها من خلال الصراع بين القبيلتين " إن بين العرشين صراعات تخبو حينا وتلتهب حينا آخر "[5]، فهذا النَّسق دل على الفجوة والشرخ الحاصل في المجتمع أثناء الثورة، ليغدو بذلك الأخذ بالثأر نواة تكبر في قلب كل حاقد بالقول : "بقدر ما يبني في قلبه عشا لحب حمامة يبني أيضا عشا آخر للحقد والثأر"[6].

ومن المؤكد أن التركيز على طرح هذه القضية المتمثلة في الأخذ بالثأر، جاء نتيجة وعي عميق بالبيئة العربية السابقة، والتي ورثت هذا الإرث المر للأجيال اللاحقة " يجب أن نثأر بأنفسنا، دم أبينا في رقبتنا وليس في رقبة أحد، إذا لم نثأر بأنفسنا ضاعت هيبتنا "[7]، فهذا النص يركز على فكرة استمرارية وتجذر هذا النسق داخل القبيلة.

وعليه بقى الكاتب يركز على هذه الفكرة في متن الثلاثية، لتنتقل في سرودها وتصل إلى رواية عناق الأفاعي، من خلال الصراع القائم بين الحاكم والمحكوم، فخوف الداي حسين على مكانته ومنصبه، جعله يأمر بقتل يحي آغا، ليظهر على السطح من يريد الأخذ بثأره

[1] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 19.
[2] المصدر نفسه، ص 19.
[3] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 13.
[4] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص13.
[5] المصدر نفسه، ص19.
[6] المصدر نفسه، ص 41.
[7] المصدر نفسه، ص 303.

وهو ما تناقله " مئات من الناس أن فتى مقنعا قد ظهر في السوق، يدعو إلى النفير لحرب الصلبيين، ولكنه أيضا يدعو إلى الثأر من دم يحيى آغا "[1].

فقضية الأخذ بالثأر تلزم أهل القتيل بذلك، فإن لم يقم بذلك ستبقى بصمة عار عليها أي على القبيلة، وإن وجد نص آخر يكشف على ملامح هذه القضية، هو قصة الأشقر مع شامخة التي قتلت عائلتها أحد أفراد عائلته، لذلك كان لزاما على الاشقر أن يأخذ بثأرهم من شامخة فيقول السارد: " استل الأشقر سيفه، وقال صائحا:

يا لثأري، وثأر أبائي وأجدادي "[2].

إنَّ ما نجده ماثلاً في هذه الثلاثية، حاول أن يحيلنا إلى قضية قبلية تتمثل في العصبية القبلية، والتي حاولت المحافظة على نفسها من خلال الأخذ بالثأر، الذي حضر كنسق مضمر متداول في البيئة العربية.

المبحث الرابع: التراث الشعبي في ثلاثية الأرض والريح.

إنَّ الحديث عن التراث، والذي تقترن معه جملة من التسميات الترجمانية أبرزها الفولكلور، يقودنا للحديث عن الحقول والمجالات التي اهتمت به، من بينها الأنثروبولوجيا.

[1] المصدر نفسه، ص 68.
[2] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص600.

إذ تتواشج أنواع التراث بين، التراث الثقافي بشقيه المادي واللامادي، والتراث الأدبي والتاريخي والديني، وما يهمنا في هذا المنعرج التراث الشعبي، الذي يحمل في بنيته التكوينية كل من المعتقدات الخاصة بكل مجتمع، وكل ما هو شعبي مخزن في الذاكرة الجمعية، وحسب هذه الرؤية جاء تعريف فتيودور جاسر حوله والذي يعتبره " ذلك الجزء من الثقافة، الذي يحتفظ به عن وعي أو غير وعي في المعتقدات والممارسات، والعادات والأساطير والحكايات، وكذلك في الفنون والحرف التي تعبر عن طباع الجماعة وعبقريتها "[1]، فالتراث حسب هذا المفهوم من أحد المكونات الثقافية والتي تتماهى المجتمعات معها.

ومن الممكن دعم رؤية فتيودور جاسر، بالرؤية الشاملة التي قدمها أرثر تايلور للفلكلور باعتباره " المادة التي تنتقل من جيل إلى جيل آخر، سواء عن طريق الكلمة المنطوقة أو العادة أو الممارسة، وأنه بذلك قد يكون في شكل حكايات أو أغان أو ألغاز أو أمثال شعبية أو أية مواد أخرى يعبر عنها بالكلمات أو في شكل أدوات أو معتقدات أو رموز أو أعمال تقليدية "[2]، ويمكننا الإشارة هنا إلى أنَّ التراث عبارة عن إرث انتقالي متواشج من مكونات عدة، وقد تأخذ الحكاية الشعبية أولى واجهاته.

من خلال التعريفين السابقين، نتلمس التقاطع الواضح بين المفهومين، والذي يربط الفلكلور بكل المعتقدات والحرف والطقوس المتجذرة في الوعي الجمعي، ونحن عند تعمقنا في ثلاثية الارض والريح لعزالدين جلاوجي، وجدناها تعرض جزءا مهما من الثقافة الشعبية الجزائرية، والمتمثلة في اللباس الخاص بها، وجملة العادات والتقاليد التي تعبر عليها حفلات الختان والزواج، والأغاني الخاصة، أضف إلى ذلك الألغاز والأحاجي والأمثال.

- **الألغاز والأحاجي:**

اتسعت مدارات التراث الشعبي، لتتضمن كل ما هو خاص مائز لثقافة شعب عن غيره، ومن بين الأشكال الخاصة لتراثنا الشعبي نجد الألغاز والأحاجي، وهو ما تمثل في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

فهذا الفن القديم والمتوارث في الثقافة الشعبية يظهر واضحا جليا من خلال شخصية الشيخ عمار بقوله: " أحاجيكم بالقرآن الكريم:" ميمتين ودلتين وتاء، وما تحصل فيها غير أنت "[3]، بيد أنَّ الحضور وعلى رأسهم القايد عباس قد أصابتهم الحيرة وبدأ الجميع يفكر بحل اللغز.

ليستمر الشيخ عمار، ويرفع سقف التحدي أكثر ليقول: " أضيف لكم أحجيتين، الأولى "يا طالب يا فيهم، أخبرني عن صورة ما فيها ميم..."[1].

---

[1] مرسي أحمد علي، مقدمة في الفلكلور، دار الثقافة، القاهرة، 1981، ص69.
[2] المرجع نفسه.
[3] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 31.

فما يهمنا هنا ليست الإجابة عن لغز شخصية الشيخ عمار، وإنما البحث عن أبعاد هذا الموروث الثقافي، والتي تجمع بين الديني، والاقتصادي، والتعليمي، والاجتماعي، فاللغز والأحجية الشعبية تحمل في بنيتها رسالة هادفة، كونها تحمل خبرة السابقين للاحقين، وفيما يلي بعد كل من الأحجيتين:

- **البعد الديني:**

لكل إنسان معتقد يؤمن به، وهذا الإيمان سيتجسد في سلوكاته وأفعاله وأقواله، هذا ما تجسد في سلوك شخصية الشيخ عمار، تلك الشخصية الصوفية المشبعة بتعاليم الدين، ليطعم بتلك التعاليم أحاجيه.

فالأحجية الأولى ميميتين ودلتين وتاء، فالمعنى المرام هو وكما جاءت في سورة الهمزة (فِي عَمَدٍ مُمَدَّدَةٍ)، وقد اختلف الفقهاء في تفسير لفظة ممدة، فهناك من يرجع ذلك العمود، عمودا من نار، وهناك من يرجعه إلى عمود من حديد، فقد جعل الله للكافرين أعمدة وأغلال حتى يطوقوا بها.

أما الأحجية الثانية؛ فالمقصود بها سورة البقرة، ويرجع سبب تسميتها، لكون هذه السورة قد قصت ونقلت لنا أحد أهم القصص القرآنية المتمثلة في بقرة بني إسرائيل.

وبعد التطلع على دور الشخصية في رواية حوبة، نجد بأنها شخصية ذات بعد ديني، نظرا لدورها في ترسيخ القيم والتعاليم الدينية في النشأ الجديد، متخذة من الأحجية وسيلة لتبليغ تلك التعاليم الدينية.

- **اللباس التقليدي:**

بين العولمة ورهاناتها، تقف الهوية الثقافية شامخة متمسكة بجذورها الشعبية، التي تخلق لها خصوصية مائزة عن غيرها.

اعتنى الروائي عزالدين جلاوجي بالشخصية من حيث بنيتها الخارجية، وذلك من خلال تركيزه على كل ما هو مادي مجرد وإلحاقه بها، فقد أولاها عناية كبيرة من خلال اللباس المعبر عن الهوية الشعبية الخاصة بالمجتمع الجزائري، ولعل أبرز الألبسة التقليدية ما يلي:

[1] المصدر نفسه، ص 32.

- **سروال عرب:**

المعروف بسروال اللوبيا أو المدور في الثقافة الشعبية، وهي قطعة رجالية عادة ما تكون بيضاء أو سوداء، وقد تم ذكرها من خلال شخصية الزيتوني بالقول:

" لبس الزيتوني سروال العرب الذي تكاد طياته تلامس الأرض، ثم قندورته البيضاء التي ورثها عن أبيه، وسوى العراقية فوق رأسه، وفوقها وضع بعناية عمامته البيضاء "[1].

لنجد حضور هذا الزي التقليدي مرة أخرى، في رواية عناق الأفاعي بالقول:" كان الثاني يلبس جزائري، يرتدي سروالا عريضا ينتهي أسفل ركبته فيكشف عن قوة الساقين، وقلنسوة حمراء يلف عليها عمامة بيضاء وصدرية صوفية بيضاء تحتها قميص أبيض، ويتمنطلق بحزام جلدي عريض "[2].

- **العجار:**

قطعة من القماش أو الدونتال الابيض تغطي به المرأة نصف وجهها، وقد تعددت المرويات حول هذه التسمية، وعادة ما تنوع رمزية العجار بين الحرمة والعفة والشرف والحياء، وقد وردت بالقول:

" حمل المتاع من أمام حمامة التي راحت تسير خلفهما في عجارها الأبيض تلفه على رأسها"[3].

- **البرنوس:**

لباس مغاربي، شائع الاستعمال في الثقافة الجزائرية، وهو رداء يناسب كل من الرجل والمرأة، والشائع العام في أن البرنوس يتم ارتداء من قبل زعماء القبيلة أو رجالها، أو ترتديه العروس في يوم زفافها، وقد ورد هذا اللباس التقليدي في الثلاثية، من خلال شخصية سي رابح بالقول: " سي رابح الذي ظل جامدا تحت برنسه الأبيض كتمثال حجري قديم "[4].

---

[1] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 59.
[2] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 285، 286.
[3] المصدر نفسه، ص 145.
[4] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص9.

- **القشابية:**

قطعة شتوية صوفية تقليدية خاصة بالرجال، تختلف قليلا عن البرنوس، وقد حضرت في ثلاثية الأرض والريح، من خلال شخصية على التمار بالقول: "هلل علي التمار بصوته الجوهري وهو يتدثر كثيرا من الملابس تعلوها قشابية درعاء"[1] .

- **الحائك:**

لباس تقليدي، يصنع من القماش الأبيض، ترجع أصوله إلى اليونانيين وهناك من يرجعه إلى الأندلسيون، ويطلق عليه الكساء، وقد حضر بالقول: " وفي لحظات كانت تلبس حائكها الأبيض وتخرج مسرعة "[2].

- **العمامة:**

عبارة عن قماش من شاش، يلف فوق رأس الرجل، وقد حضرت من خلال الشخصية التخيلية العربي الموستاش بالقول: " تخلص العربي من عمامته وقلمونته، ورمى بالكيس بعيدا "[3].

- **الختان:**

الختان أو الطهارة كما هو متعارف عليها في الذاكرة الجمعية، وقد تم إطلاق لفظت الطهارة والتي تطابق معنى الختان لأنها " تطهر الأطفال وتجعلهم على استعداد للقيام بالممارسة الدينية مستقبلا، بالإضافة إلى الاعتماد بأهمية هذه العملية بالنسبة للزواج والإنجاب في المستقبل"[4]، ونظرا لقيمتها الدينية ورمزيتها في الثقافة العربية، فقد تم تجليها في رواية الحب ليلا، وتحديدا في الفصل الأول وذلك بختان الولدان، وذلك بدءا بتحضير " قندورتا الختان

[1] المصدر نفسه، ص 17.
[2] المصدر نفسه، ص 173.
[3] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص428.
[4] فاروق أحمد مصطفى، الأنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعبي، دراسة ميدانية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 2007، ص111.

بحذاءيهما المطرزين وطربوشهما الأحمرين، وبالحناء التي ستخضب يدي الصبيين وأيدي من أحاط بهما "[1].

مرورا إلى ذبح الكباش لإقامة حفل الختان فقد " أشرف العربي الموستاش ليلة البارحة على ذبح الكباش الأربعة، مستعينا بابنه بلخير ورفيقه عبد الله وخلاف التيقر على تقطيعها"[2].

وبعد التطلع على كيفية الاحتفال ونوعية اللباس، تأتي أهم مرحلة والتي يمثلها حضور الطهار " بقامته الطويلة ومظهره الأنيق، كانت عمامته الصفراء وقندورته.....جلس الطهار جانبا مداعبا الطفلين بكلمات معسولة وبحبات حلوى أخرجها من محفظته، التي أخرج منها أيضا لوازم الختان "[3].

ليتم في النهاية "دفن القفلتين، أرجو أن يبدأوا بإطعام الناس "[4].

- **الزواج:**

إنَّ الحديث عن الزواج في وقتنا الراهن أصبح من الأمور الشائكة، نظراً لعمق القضايا الملازمة له، فالزواج يمكننا اعتباره حادثة عالمية اجتماعية ثقافية مائزة، بتغاير البيئات والمجتمعات والطقوس الملازمة له، فالزواج " عبارة عن اتحاد رجل وامرأة اتحادا يعترف به المجتمع عن طريق حفل خاص "[5]، فهذا مفهوم الزواج من وجهة أنثروبولوجية والتي تختلف فيه عن الدين، وعلم النفس الذي ربطه بالجانب الجنسي.

لذا نجد عزالدين جلاوجي لم يغفل هذا الموضوع أيْ الزواج، ليطرحه في متن ثلاثيته من خلال عرض شروط الزواج في المجتمع الجزائري، وما يترتب عليه من لوازم وطقوس.

فنجد في البدء في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، وذلك من خلال قصة زواج حمامة والعربي التي طلبها من أبيها ليعقد سي الطالب خطبتها بحضور ولي أمرها والتذكير بأهم شرط يتمثل في مهر العروس، كما هو موضح في هذه المقطوعة السردية : " دس الزيتوني قطعة نقدية في يد سيدي الطالب فاندفع يتلو آيات القرآن الداعية للألفة والمحبة، ثم ذكر بشروط الزواج واستنطق ولي الزوجة وولي الزوج، وذكر بالمهر، ثم رفع يديه فرفعوا معه يتلون أم الكتاب "[6]، فهذا الزواج والذي عقد بين حمامة والعربي لم يكن زواجا تقليديا كما هو متعارف في الثقافات التقليدية، فلطالما انتظرت حمامة هذا اليوم الذي تجتمع فيه مع العربي.

---

[1] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 32.
[2] المصدر نفسه، ص 32.
[3] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 33.
[4] المصدر نفسه، ص 34.
[5] محمد صفوح الأخرس، تركيب العائلة ووظائفها - دراسة ميدانية لواقع لواقع العائلة في سوريا، دمشق، 1976، ص174.
[6] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 102.

فبعد الموافقة على هذا الزواج، ستشرع العائلة في التحضير للعرس بزف العروس من أهل بيتها في موكب حاشد كما بينته الرواية على لسان السارد بالقول: " وصلت العروس مساء في موكب حاشد، على فرس أدهم حملت، وعلى بغل خلفها حمل صندوقين الخشبي المنقوش، وقد حوى كل لباسها وزينتها"[1]، فتنقل العروس على فرس أدهم والذي تتواشج رمزياته بين القوة والفحولة.

وبعد وصول العروس إلى بيت العريس تشرع النسوة في الغناء والرقص وهو ما أكده السارد بالقول: " تركت فسحة لدخول النساء يتفنن في الرقص وقد وضعت على رؤوسهن ووجوه محارم، ومن خلفهن تتعالى الزغاريد، وارتفعت طلقات البارود تزعج هدوء الليل"[2].

إجمالاً يمكننا القول بأنَّ الزواج تختلف شروطه وطقوسه من بيئة إلى أخرى، لكن ما يتفق عليه جميعا أنه رابطة قوية بين الرجل والمرأة.

- **الأغاني:**

إنَّ انفتاح الرواية على باقي الأجناس الأدبيّة والغير أدبية واحتضانها لها في متنها، جعل منها جنسا مرنا غير قابل للتصنيف، هذا ما تلمسناه في ثلاثية الأرض والريح من خلال تشرب هذه الثلاثية من الأدب الشعبي بمختلف ألوانه، بحيث نجد عزالدين جلاوجي يستحضر الأغنية الشعبية، والتي يمكن اعتبارها " وسيلة تعليمية بجانب وظيفة الترويح عن النفس"[3]، فنجد أن الأغنية الشعبية حسب هذا المفهوم مرتبطة بالجانب التعليمي والترفيهي.

أو هي "تلك المقطوعة الشعرية التي تغنى بمصاحبة الموسيقى في أغلب الأحيان والتي توجد في المجتمعات التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفاهية "[4]، لتكون بذلك الأغنية الشعبية أحد مكونات الثقافة الشعبية.

من جهة أولى نجد حضور الأغاني في المناسبات والأفراح، كالختان عندما شرعت كل من حمامة والياقوت في الغناء في حفلة الختان بالقول:

" طهر يا الطهار ويا بوشاشية.. ويا بوشاشية

ما تجرحش اوليدي العزيز عليا.. العزيز عليا

طهر يا الطهار يا بوخيط أحمر.. يا بوخيط أحمر

[1] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص113.
[2] المصدر نفسه، ص، 114.
[3] فاروق أحمد مصطفى، مرفت العشماوي عثمان، دراسات في التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2008، ط 1، ص205.
[4] فاروق أحمد مصطفى، دراسات في التراث الشعبي، ص 204.

طهر لي ولدي وطهر بالنظر..وطهر بالنظر "[1].

فتحاول كل من حمامة والياقوت من خلال هذه المقطوعة الغنائية الشعبية، مخاطبة الطهار بعدم جرحه للصبي بالقول "ما تجرحش " " طهر بالنظر "، ليعكس خوفهما عليه والحب الشديد الذي يكنانه له.

كما نجد عز الدين جلاوجي في موضع آخر في نفس الرواية، يستحضر الغزيل من أشعر الاغاني الشعبية _ على لسان حسن العنابي بالقول:

واحد لغزبل بجماله سباني

ظريف مزعبل مالهفي الملاح ثاني

بوصله يبخل ويرضى بهجراني "[2].

تحضر هذه الأغنية لتشير إلى جمال المرأة وبخلها بعدم اللقاء وهجرانها لمحبوبها، وهي نفس فعل حليمة التي هجرت سي رابح.

- **الأمثال الشعبية:**

تتعدد الأمثال الشعبية بتعدد الثقافات والمجتمعات المستقاة منها فالمثل الشعبي " من الأنواع الثابتة لا يختلف عن المثل الفصيح، وهو يعبر عن مواقف من الواقع الاجتماعي والنفسي، بتكثيف المقولة الكلامية، ويرمي إلى تأصيل أو معالجة ذكية تطرح الإشكال في تلميح لغوي يكمل بالبحث في تصريح منشئه ومضربه "[3]، فمن خلال هذا القول نجد بأن المثل الشعبي يماثل المثل الفصيح في ميزاته، والتي تجمع بين التكثيف والإيجاز.

وهو نفس ما ورد في جمهرة الأمثال بإبراز أهم خصائص المثل، والتي تتفق مع المقبوس الأول في التكثيف والايجاز، ونظرا لأهمية الأمثال الشعبية ويسرها في الحفظ في الذاكرة الجمعية استعملت العرب " الأمثال تصرف في أكثر وجوه الكلام، وتدخل في جل أساليب القول، وأخرجوا في أوقاتها من الألفاظ ليخف استعمالها ويسهل تداولها، فهي من أجمل الكلام وأنبله، وأشرفه، وأفضله، لقلة ألفاظها، وكثرة معانيها، ويسر مؤونتها على المتكلم من كثير عنايتها، وجسيم عائداتها، ومن عجائبها أنها مع إعجازها تعمل عمل الاطناب "[4].

---

[1] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص33.

[2] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 39.

[3] مبروك الدريدي، القصة الشعبية في منطقة الهضاب، منشورات مدينة الثقافة لولاية سطيف، الجزائر، 2010، ط1، ص45.

[4] أبو الهلال العسكري، جمهرة الأمثال، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، عبد المجيد قطامش، المؤسّسة العربيّة الحديثة القاهرة، 1974، ج1، ص7.

ونظرا لما للمثل من أهمية فقد سعت السرود على اختلاف خطاباتها وصيغها الإبلاغية، على تبنيه في داخل متونها السردية، وهو نفس ما انتهجه عزالدين جلاوجي في ثلاثيته، وتم ذلك على لسان الشخصيات المزاوجة بين التخيلية والواقعية، وقد حاولنا تتبع هذه الأمثال واستقصائها كما هو موضح في الجدول التالي:

المثل	رمزيته	الصفحة
الشامي شامي والبغدادي بغدادي	يقال في حالة عدم الاتفاق حول موضوع معين، وغايتها الفصل.	حوبة، 233
الخدمة مع النصارى ولا القعاد خسارة	تفضيل العمل مع النصارى، خير من العزوف والتقاعس عن العمل.	الحب ليلا، ص 59
المزود الرقيق قداه يهز من الدقيق	من يأكل ولا يسمن	الحب ليلا، ص 59
كي اروح الزين يخلي امايرو	يشيخ الجمال وتبقى بقاياه	الحب ليلا، ص 59
جوع كلبك يتبعك	عدم التصرف بلين ويسر مع كل لئيم	الحب ليلا، ص91
حشيشة طالبة معيشة	البساطة	الحب ليلا، ص 94
بارد القلب يموت سمين	اللامبالاة	الحب ليلا، ص 98
من سبقك بليلة سبقك بحيلة	الخبرة في الحياة نظرا للأسبقية العمرية	الحب ليلا، ص108
من لدغته الأفعى يخاف لحبل	من تألم من شيء، سيبقى خائفا منه إلى الأبد.	الحب ليلا، ص131
الفم المغلوق لا يدخله الذبان، والفم المحلول تدخله الغولة	التحفير على الصمت والكتمان.	الحب ليلا، ص 166

جدول رقم1: يوضح الأمثال الشعبية في ثلاثية الأرض والريح.

انطلاقاً مما تم استنباطه في هذا المبحث، يمكننا القول بأنَّ التراث الشعبي بجميع مكوناته، له دلالة نسقية في النصوص تتمثل في الحفاظ على الهوية الثقافية الخاصة بكل مجتمع، فهذا التوظيف بمثابة السد والجدار الذي يحمي التراث بطريقة فنية، تعرض للسطح عن طريق أقنعة بلاغية.

خلاصة:

إجمالاً مما تقدم يمكننا القول بأنَّ النسق الاجتماعي مرتبط ارتباط وثيق بالبنى الاجتماعية والتي يتغلغل داخلها، وقد تجسد في متن الثلاثية وفقا لما تم ذكره، من عادات وتقاليد، وسلوك الشخصيات النسوية القيادية، ولا ننسى كذلك أهم مظهر من مظاهر هذا النسق المطمور والذي مثلته العصبية القبلية.

الفصل الخامس:
النسق السياسي في ثلاثية الأرض والريح

تمهيد

1. **النسق السلطوي وتمثلاته في ثلاثية الأرض والريح.**
2. **نسق الولاء والرفض: بين قبول الأنا ورفضها.**

تمهيد:

تتبوأ السياسة في السُّرود المعاصرة ركيزة أساسية يتوسد عليها الكاتب في نصوصه، ليجعل الروائي بذلك السياسة تيمة مركزية في أعماله، مستلهما أهم القضايا فيها، ليلقي الضوء على أبعادها الرمزية، التي تبصر على وعي الكاتب بالمعطى السياسي، وببعده الثقافي.

وقد ارتبطت السياسة بمنظورها السطحي غير العميق، بالعلاقة التي تربط الحاكم بالمحكوم، والتي تبرز طرفين يمثلهما كل من الآنا والآخر، وهذه العلاقة متماهية حد التشابك.

فاللافت للانتباه حول تلك العلاقة التي تقود في كثير من الأحيان، إلى الاحتدام والتصادم، يتمخض عليها في نهاية المطاف تهميش وإقصاء، ليتحول بذلك الحاكم إلى مركز والمحكوم إلى هامش بمنظورنا هذا.

لتكون الرواية بذلك حاوية لكل تلك الثنائيات الضدية المتواشجة بين القوة والضعف، وغيرها من المتناقضات، كون هذه الأعمال السردية أنتجتها ذوات حقيقية، عبرت من خلالها عن الواقع السابق والراهن المعاش.

وبهذا يمثل النسق السياسي في ثلاثية الأرض والريح، مرجعا هاما للباحثين والدارسين، كونه عالج عدة قضايا مرتبطة بالاستبداد والمثقف والدين والولاء، وغيرها من الأنساق التي تدور في فلك السياسية.

المبحث الأول: النسق السلطوي وتمثلاته في ثلاثية الأرض والريح:

لربما كثرت التساؤلات والاشتباكات حول السلطة كفعل لا كمفهوم، بسبب الهيمنة التي تفرضها الفئة الفوقية على الفئة التحتية، أي تجلي فئتين، الأقوى والتي تمثلها السلطة، الهشة والتي يمثلها المجتمع المدني.

ولهذا تشير السلطة في أبسط معانيها إلى " القوة التي بها تأمر شيء ما وتفرضه، وقد تكون مبنية على الضعف والقوة، أو على الحق والقانون "[1]، فالسلطة بحاجة دائمة إلى نظام تشرع من خلاله القوانين والقرارات مستعملة بذلك كل أنواع القوة على اختلافها -رمزية كانت أو فيزيائية حركية -.

بيد أنَّ هذا المفهوم على سهولته يضمر العديد من الإشكاليات، الناتجة على ممارسة السلطة التعسفية، والمهيمنة على المشهد السياسي والاجتماعي والثقافي، لتستبد به دون منازع، فالسلطة في رأي إليوت تعني " القوة الرسمية المتوقعة والمشروعة أو هي ذلك الاستخدام المشروع للقوة في مؤسسات المجتمع "[2]، لتكون القوة التي تستعملها السلطة بطرق شرعية.

[1] جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات، ص 242.
[2] عدنان علي الشريم، الأدب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 1، 2007، ص17.

ونظراً لحضور السلطة كنسق سياسي، فقد حظيت بمكانة هامة في الدراسات المعاصرة، جعلها تحظى باهتمام كبير من قبل الباحثين والدارسين وعلى رأسهم إدوارد سعيد، إذ يصعب تحديد أشكالها أي السلطة في الأعمال السردية.

وبإضاءة دهاليز ثلاثية الأرض والريح لعزالدين جلاوجي، نجد بأنَّ حضور السلطة قد تجلى وفق ثلاثية الدين، والاستبداد، والمثقف، كما يلي:

- **السلطة المستبدة:**

بداية وقبل الغوص في تجليات عنف السلطة الاستعمارية واستبدادها، لابد أن نشير إلى معنى الاستعمار ذاته، لأنه تحت مجهر النقاد الغربيين يخالف في ماهيته النقاد العربيين، فالرؤية الغربية للاستعمار توازي وتطابق معاني الرقي، والتحضر، والتمدن، والتطور والازدهار، والإنتاج، وكل ماله علاقة بالتغيير الإيجابي في المجتمعات المستعمرة.

وهذه الرؤية يدعمها إيميه سيزير بالقول: " إن وضع حضارات مختلفة على احتكاك فيما بينها لأمر جيد، وأن مزاوجة عوالم متجانسة لأمر رائع، وأن أي مدينة مهما كانت عبقريتها الداخلية، لابد أن تصاب بالضعف إذا ما انكفأت على ذاتها، فالتفاعل هنا هو أشبه بالأوكسجين "[1]، وهذا ما يجعل من تجلي الآخر أي الاستعمار حضورا ايجابيا من خلال اصطدام الحضارات التي تنتج تبادلا إيجابيا يمس جميع الميادين.

غير أنَّ هذه الرؤية التي تدعم حضور الآخر بشرعية تطوير العوالم المتواضعة، أو ما يعرف بدول العالم الثالث، نجد بأنَّ القوى الكبرى والرأسمالية فشلت على التصرف برقي وحضارة، ونحن لو استعرنا مقولة جون بول سارتر " أتركوا أوروبا هذه التي لا يتوقفون فيها عن الحديث عن الإنسان ومع ذلك يقتلون البشر أينما وجدوهم "[2]، لقلنا بأنَّ المستعمر إرهاب إيديولوجي.

فالسجالات التاريخية والواقع الذي نشهده في الصراع القائم بين القوى التي تفرض هيمنتها على الآخر المهمش تكشف الوجه الزائف والمسمم بأفكار مؤدلجة جعلت من الاستدمار " يعمل على ضرب شخصية الشعوب الخاضعة في الصميم، وطمس ملامحها المميزة،

[1] إيميه سيزير، خطاب حول الاستعمار، تر: ميشال سطوف، منشورات anep، الجزائر، 2006، ص11
[2] زكية عرعار، الخطاب النقدي ما بعد الكولونيالي عند مصطفى الاشرف، دار كنوز المعرفة، 2022، ط1، ص 77.

وتعطيل كل ما من شأنه أن يساعد على تطويرها في طريقها الخاص "[1]، وهذا هو ما يروم له الاستعمار من خلال مسخ ثقافة الشعوب الخاضعة، وإبدالها بثقافته.

ونحن إذا ما ألقينا نظرة فاحصة ومعمقة على الفكر الحداثي وما بعده، فإننا نجد بأنَّ الاستعمار أحد مفرزات ذلك الفكر المتشرب بأهداف علمانية، كونه أي الإستعمار يحمل أهدافا سياسية دينية اقتصادية، ولعل أولى الأهداف هي طمس الهوية الدينية عن طريق السياسات التبشيرية، التي تضمن ديمومة واستمرارية الآخر الغربي.

فنجد بأن تاريخ الجزائر الاستعماري مثل منعرجا هاما في السرود الجزائرية المعاصرة، لتكون بذلك فرنسا وجرائمها حاضرة بوضوح في ثلاثية الأرض والريح لعزالدين جلاوجي، الذي صور سادية الفرنسي وسوداويته وغطرسته، وكل مظاهر العنف والعدوان والاغتصاب، التي بانت على لسان الشخصيات الروائية بالقول : " حتى فرنسا تبالغ في القمع، وأخشى أن لا يتحمل الناس أكثر من هذا "[2]، فنجد بأن فرنسا استخدمت من أجل تأديب كل معارض كل أنوع الاضطهاد والقمع، لتخمد التمرد عليها من خلال ترويض الشعب وترهيبه، ومن جهة أخرى من أجل تشتيت وإلهاء الشعب عن الفعل الثوري.

فهذا الخطاب يستفز وعي القارئ ليدرك حجم الأسى والألم الذي عانته الشعوب المستعمرة عامة، فالمستعمر الفرنسي استعمل كل الادوات الردعية والقمعية، من بينها التوسد على القوة العسكرية لإخماد المظاهرات التي كانت تقام ضدها.

وقد صورت رواية حوبة من خلال هذه المقطوعة السردية ذلك المشهد بالقول: " وما كاد سي الهادي يكمل كلامه حتى أطلقت عيارات نارية، وارتفعت مكبرات الصوت محذرة، وتدخلت قوات الجيش بفظاظة مستعملة كل أنواع القوة لتفريق المتظاهرين في كل اتجاه "[3].

فقد شكل القمع بجميع صوره، معلماً بارزاً وحضر حضوراً قوياً في هذه الثلاثية، فرواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر جاءت محملة بكل المظاهر الدكتاتورية بحق شعب يناضل من أجل الحرية، ففرنسا لم تعد " تحسن إلا سياسة العصا الغليظة، لتركيع الشعب الجزائري "[4].

وتستمر هذه السوداوية القاتمة بالحضور، ليتعدى استبداد السلطة إلى الأماكن المقدسة " توزع جنود الاحتلال في كل زاوية، يمنعون الناس من مغادرة منازلهم لأي سبب مهما كان

[1] ألبر مامي، صورة المستعمر، تر: ميشال سطوف، دار الطبع المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، 2008، ص55.
[2] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 33.
[3] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 417.
[4] المصدر نفسه، ص، 433

ضروريا، استعملوا القوة لقمع المصليين، ظلت أبواب المسجد العتيق موصدة بإحكام "[1] ، وهذه القوى المتغطرسة بلغت حتى الجماد حيث " أبادت قوات الجنرال بيجو كل متحرك وأحرقت حتى الجماد"[2].

ففرنسا لم تكتفي فقط بقمع الشعب الجزائري واضطهاده، وإنما راحت تسلب منه ممتلكاته كما سلبت منه حريته، وقد عبرت لفظت " الاغتصاب " المسندة إلى الأراضي عن الأفعال الشنيعة التي ارتكبها المستعمر منذ دخوله إلى الجزائر، ويظهر على لسان الشخصية التخييلة الشيخ عزيز بالقول: " لقد اغتصبوا أراضينا كلها وسلموها للمعمرين، لم يتركوا لنا إلا الأراضي البور "[3].

فقد جاءت الثلاثية مليئة بالحمولات اللغوية العنيفة، تجمع بين القتل والدم والحرب والاغتصاب الذي يعتبر سلوكا بشريا يتجسد عن طريق العنف، الذي انتهجه المستعمر ليوضح سلوكها اللاحضاري الذي يتزاوج بين العدوان الرمزي والحركي، وهذا ما تحدث عليه بالقول " هؤلاء الخنازير الذين قتلوا منذ دخلوا الملايين، واغتصبوا أرضنا وأعراضنا"[4].

فالجنود الفرنسيين انتهكوا المحظور بالاعتداء على جسد المرأة واضطهادها من خلال تدنيس وتلطيخ هوية جسدها، فقد جاءت النصوص معبرة عن ذلك الاضطهاد الذي يلغي كينونتها كأنثى بالقول: " احتضن جندي فرنسي الباهية يسحبها بعيدا، يعصر نهديها بذراعه وأصابعه، دفعته فانهار أرضا "[5].

ومن بين الصفات والمشاهد التعسفية الأخرى التي نقلتها ثلاثية الأرض والريح، المجازر التي هيمنت على أغلب المشاهد السردية في الثلاثية، ليعري بذلك عزالدين جلاوجي الجرائم المسكوت عنها بحق الشعب الجزائري، بالقول " وصلهم نبأ مجزرة أخرى، لقد نفذت قوات الاحتلال الفرنسي الإعدام الجماعي في خمس مئة مقاوم أعزل، وتركت جثثهم في واد سحيق طعمة للوحوش وعوادي الطبيعة "[6]، يحيلنا هذا القول إلى الواقع المدني بحق الجماعات المقاومة والرافضة لحضور الآخر.

---

[1] المصدر نفسه، ص، 125.
[2] المصدر نفسه، ص507.
[3] المصدر نفسه، ص45.
[4] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص277.
[5] الحب ليلا، عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص، 295.
[6] المصدر نفسه، ص 47.

لهذا عمدت الروايات على تخليد بشاعة المستعمر ومحاولة تقويض الشعب الجزائري، فالعساكر" يعيثون في الأرض فسادا، بعد أن استقرت لهم مدينة قسنطينة راحوا يوسعون نفوذهم حواليها، يرتكبون مجازر في كل القبائل المحيطة بالمدينة "[1].

فالطريقة المثلى في عين فرنسا والتي ارتأت لانتهاجها مع المقاومين والثوريين هي القتل الجماعي - مجازر-، حتى أن نظرة الآخر للذات الجزائرية نظرة سلبية دونية ولفظة همج علامة دالة على تلك النظرة " مع هؤلاء الهمج لابد أن توغل في العنف، المجازر وحدها تردعهم، لقد قدمنا لكم مشروع الابادة الجماعية "[2].

فهذه النظرة المتزمتة والتي تبرز فوقية الآخر، وتعاليه على الذات العربية أي النحن، صاغت ملامح الآخر الذي ترأس المركز والذي يحاول طمس هويته، فهذه الثنائية المتقابلة التي تكشف " العلاقة القائمة على ثنائية الأشياء، وعلاقة التضاد القائمة بينهما، واستحالة الدمج بين هذه الثنائيات "[3].

ولا يتوقف الأمر هنا فحسب، بل انتهجت طريقة أخرى بعد الاعتقال والقمع والابادة الجماعية، نحو منحى آخر يتمثل في زج كل معارض لها إلى السجن، فالسجن كتجربة عايشتها أبطال رواية كل من حوبة والحب ليلا وعناق الأفاعي، " لقد قطعت فرنسا بفكرها كل الرؤوس التي كانت تشكل عليها خطرا فزجت بالكثير منهم في السجون والمعتقلات "[4].

وفي موضع آخر من رواية عناق الأفاعي، حضرت صورة السجن كمكان مغلق جبري، فالدراسات والأبحاث ما بعد الكولونيالية اهتمت به وجعلت منه بؤرتها المركزية كونه يرصد العلاقة المتوترة بين المسجون والسجان.

الذي يمتلك السلطة والتي يفرضها قصرا على الآخر، " لو رأيت كيف ذبحوا منا الآلاف، لو رأيت كيف فعلوا بالنساء والأطفال والشيوخ، لو رأيت كيف قتلوا أبا حمزة القرطبي، لو رأيت كيف عذبوني بوحشية في سجنهم اللعين "[5]، فهذا المشهد يبرز وحشية المستعمر وكيف تم زج المعتقلين المعارضين في السجون وتعرضهم للعنف.

فهذا المكان المعادي الرامز للواقع الاستبدادي القاهر، قد تكرر حضوره في رواية الحب ليلا بالقول: " راحوا يدفعون بهم بعنف شديد، سقط بعض المساجين تحت ضربات العساكر الشرسة، راحوا يجرون بعضهم كالخراف المنحورة، ويدفعون الآخرين بغلظة "[6].

---

[1] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص143.
[2] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 208.
[3] سالم معوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، 1998، ط1، ص9
[4] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص526.
[5] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص290.
[6] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص359.

فالسجن إذا، علامة ثقافية، ولم يكن حدثا طارئا على المجتمعات على تشاكلها، بل يمكن اعتبارها سلوكا منتهجا متوارثا لكل من يردع القوانين التي تسطرها الجهات الفوقية، والسجن كعلامة غيبت في القديم، ولم يتم إثارتها كونها تندرج تحت ما يعرف بالمعارضة، فالشعر قديما كان بمثابة سجال يبوح من خلاله الشعراء عن مكنوناتهم، إلاَّ أنَّ السبب السياسي والذي يتمثل في " الخوف من السلطان منع من تناقل ذلك الشعر وسيرورته بين الناس "[1].

كل هذا يبرز عنف المستعمر والذي يمكن اعتباره " استجابة سلوكية تتميز بصفة انفعالية شديدة قد تنطوي على انخفاض في مستوى البصيرة والتفكير، ويبدو العنف في استخدام القوى المستمدة من المعدات والآلات، وهو بهذا المعنى يشير إلى الصيغة المتطرفة للعدوان"[2]

انطلاقاً مما تقدم ذكره، فإنَّ فرنسا استعملت كل أنواع العنف لتهجين الشعب، وتدجين الهوية وتدنيس تاريخهم، كل ذلك حملته اللغة في أوعية ثقافية مترسبة، تم استقصاء دلالتها النسقية.

سلطة الدين وفخ الهيمنة :

ليس من باب التصادف، إثارة سؤال يركبه كل من ثالوث" الدين والسياسة والمجتمع"، وما العلاقة التي تجمعهما؟

فالواقع المجتماعتي الموازي للنصوص الإبداعية، الطافح بالتغيرات والابتكارات، يسوغ لنا طرح سؤال مركزي عن مدى تعالق الدين بالسياسة؟

وفي ظل المحاولة للإجابة عن هذه الأسئلة؛ وبعد الإطلاع على كتاب " العلاقة بين الدين والسياسة في إفريقيا "، نجد بأن العلاقة بينهما تكاملية كل منهما في خدمة الآخر، بهدف فرض الهيمنة والسلطة فقد " تم استغلاله من قبل النخب السياسية بشكل سواء في الفترة الاستعمارية أو في الفترة اللاحقة لها، فقد كان الاستعمار أول من تلاعب بالبعد الديني لخدمة الأهداف السياسية "[3]، فهذه المزاعم ماهي إلاَّ ذريعة شرعية - مؤسساتية- لتطويق الجماعة وإخضاعها للآخر المسيطر.

[1] واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1995، ط1، ص8.
[2] عصام عبد اللطيف العقاد، سيكولوجية العدوانية وترويضها، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ط1، ص100.
[3] عبير شوقي ذكي، العلاقة بين الدين والسياسة في إفريقيا، المكتب العربي للمعارف، القاهرة، 2015، ط1، ص198.

ومن خلال هذه الرؤية المزدوجة، الجامعة بين السياسة المصبوغة بالدين، من خلال التشريع لقوانين تخدم المصالح المشتركة باسم الدين ظاهريا، وباطنها ايديولوجي هدفه الأساس فرض الهيمنة.

ومطارحة مصطلح الأيديولوجيا، أصبح يحمل معه تحديدات شكلية، من خلال ارتباطها بالأفكار لتدل على " الوعي الزائف"، إلى حين تغير دلالات هذا المصطلح بعد فترة زمنية تمثلها فترة حكم نابليون، لتتجرد من تلك السطحية التي صبغت بها، ويصبح الحديث عن الأيديولوجيا مرتبط بتحقيق غاية معينة لتحقيق مصالح الجماعة - عملية -، وهذه المصالح قد تكون نافعة أو ضارة.

إذن فالأيديولوجيا بهذا التحديد، قد ترتبط بعدة مسلمات فكرية علمية وأخرى دينية من المحظور التشكيك فيها، كون الدين حي ومقدس غير مدنس، إلا أنه في فترة الحداثة وما بعدها، تمكن الغرب من عولمة هذا الدين - اجتثاث الهوية الإسلامية.-

في خضم هذه الطروحات، يحق لنا أن نتساءل: كيف يصبح الدين كأداة إيديولوجية لفرض الهيمنة؟ ألا يكون الدين من صيغ الهيمنة؟ وإذا كان كذلك كيف تمثل داخل متن ثلاثية الأرض والريح؟

مثلما صورت ثلاثية الأرض والريح عنف السلطة الاستعمارية، فقد صورت توسد تلك السلطة على الدين من أجل تحقيق الهدف المرام بلوغه، والسلطة الدينية "تعني –في كلمات بسيطة ودقيقة-أن يدّعي إنسان ما لنفسه صفة الحديث باسم الله وحقّ الانفراد بمعرفة رأي السماء وتفسيره، وذلك فيما يتعلق بشؤون الدين أو بأمور الدنيا.. وسواء في ذلك أن يكون هذا الإدعاء من قبل فرد، يتولى منصبا دينيا أو منصبا سياسيا، وسيان كذلك أصدرت هذه الدعوى من فرد أو من مؤسسة فكرية أو سياسية "[1]، ليصبح بذلك الدين نوعا من أنواع السلطة الرمزية الثقافية.

لتتبين بذلك في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ملامح السلطة الدينية، من خلال عرش أولاد سيدي بوقبة وشيخهم عمار كونهم " يمثلون السلطة الدينية التي يجب أن يخضع لها الجميع، ولها وحدها أن تفض النزاعات، وأن تعلن دخول رمضان وانتهاءه، وتحدد أيام العيد، ولها كلمتها المسموعة حتى عند الحاكم الفرنسي الذي زار الزاوية مرارا"[2]، فقد عبرت لفظة الخضوع على مدى قوة الدين لتحقيق السلطة.

هذا ما جعل من فرنسا تعين شيوخا وأئمة لخدمة مصالحها وتلبية رغباتها وأهوائها، وهو ما نستدل عليه بالقول : " استولى على زمام الزاوية يسير شؤونها بما يخدم أهواءه ومصالح

[1] محمد عمارة، الدولة الإسلامية بين العلمانية والسلطة الدينية دار الشروق، القاهرة، 1988، ط1، ص14.
[2] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 31.

فرنسا، واضعا يده في يد أولاد النش"[1]، فالزاوية مكان روحاني مقدس وهو أي " الزوايا جمع زاوية وهي مأخوذة من فعل زوى وانزوى بمعنى ابتعد وانعزل كما في كتب اللغة، وسميت بذلك لأنّ الذين فكروا في بنائها أول مرة من المتصوفة والمرابطين اختاروا الانزواء بمكانها، والابتعاد عن صخب العمران وضجيجه طلبا للهدوء والسكون اللذين يساعدان على التّأمل والرياضة الروحية، ويناسبان جوّ الذّكر والعبادة وهي من الوظائف الإسلامية التي من أجلها وجدت الزاوية "[2].

فقد كشف عز الدين جلاوجي عن هدف السياسة الاستعمارية، في تحقيق السيطرة عن طريق الدين، وهو ما أكدته رواية عناق الأفاعي من خلال تصريح أبو حمزة القرطبي بالقول: "صرتم تتاجرون بيد الله، تخرجون من أجربتكم لكل قضية ما يناسبكم...أنتم عثتم في الأرض فسادا ونحن سكتنا، والساكت عن الحق شيطان أخرس"[3]، فهذا الخطاب السردي الموجه لشيخ الإسلام بدفاعه بحجج من القرآن عن الداي حسين بعد حادثة قتل يحيا آغا.

يحلينا للقول إنَّ الدين أصبح كالتجارة خاضع للعرض والطلب، وفقا لأهواء شرعية، ميسمها الأبرز تحقيق ضروريات سياسية، وعادة ما يرتبط هذا النمط برجالات الدين، الذين يتمتعون بفكر غنوصي مؤدلج.

وقد أدركت فرنسا قيمة الدين في نفوس المسلمين، ومدى تأثرهم بقرارات رجال الدين وشيوخ الزوايا، وهو ما أكدته حادثة اقتحام المساجد وتحويلها لكنائس، فالدوق دو روفيغو استعان بمفتي حتى يقتحم المسجد بشرعية، وهو ما يؤكدّه خطابه له بالقول: " بل لك عليهم سلطان، تعرف جيدا تأثير رجال الدين في المسلمين، كلمة واحدة منك تحقن دمك ودماءهم "[4].

فهذه السلطة التي يتمتع بها رجال الدين، استغلتها فرنسا لرسم خططها السياسية الاستيطانية الاستبدادية، فيعلق الكواكبي على ذلك بالقول: "إنَّه ما من مستبدٍّ سياسيّ إلى الآن إلا ويتَّخذ له صفة قدسيّة يشارك بها الله، أو تعطيه مقام ذي علاقة مع الله، ولا أقلَّ من أنْ يتَّخذ بطانة من خَدَمَةِ الدِّين يعينونه على ظلم النَّاس باسم الله، وأقلُّ ما يعينون به الاستبداد، تفريق الأمم إلى مذاهب وشيع متعادية تقاوم بعضها بعضاً، فتتهاتر قوَّة الأمّة ويذهب ريحها فيخلو الجوّ للاستبداد ليبيض ويُفرّخ."[5].

---

[1] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 49.
[2] صلاح مؤيد العقبي، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر، تاريخها ونشاطها، دار البراق، لبنان، 2002، ص301.
[3] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 122.
[4] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص148.
[5] عبد الرحمن الكواكبي، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، دار الكتاب المصري، القاهرة، 2011، ص 24.

كما فعل عمار شيخ الزاوية الذي " امتلك سلطة دينية ورثها عن آبائه، وقواها بخبثه ودعم فرنسا له"[1].

فهذه التناقضات الواضحة، والتي تبرز ظاهر الدين الروحاني المقدس، وباطنه المدنس والمتمثل في تحقيق غاية السلطة الفرنسية من أجل فرض سطوتها ومصالحها الشخصية.

- **علاقة المثقف بالسلطة:**

قبل الشروع في تحديد العلاقة الجدلية القائمة بين المثَّقف والسُّلطة، والتي دارت في فلك الدراسات الثقافية بين مد وجزر النقاد، فقد وجب علينا في البدء التعمق في تحديد الإطار العام للمثقف، والذي أشرنا له بصورة خافتة في المدخل، فالمثقف والذي بدوره يختلف عن المفكر بفروقات عدة، وقد قدم أنطونيو غرامشي ضمن هذا السياق الفرق بين كل منهما، فبحسبه " جميع الناس مفكرون...ولكن وظيفة المثقف أو المفكر في المجتمع لا يقوم بها كل الناس"[2]، فبحسب غرامشي المثقف يختلف باختلاف دوره ووظيفته عن المفكر، أي أن العلامة الفارقة بينهما تكمن في الدور الذي يقوم به المثقف.

وقد تعمق في هذا الطرح أكثر عندما تحدث على نوعيين من المثقفين" الأول يضم المثقفين التقليدين مثل المعلمين والكهنة والإداريين، وهم الذين يستمرون في أداء ذلك العمل نفسه... والثاني يضم من يسميهم المثقفين المنسقين...وكان جرامشي يعتقد أن المثقفين المنسقين يشاركون مشاركة إيجابية في النشاط الاجتماعي بمعنى أنهم يناضلون دائما في سبيل تغيير الأفكار والآراء "[3].

فحسب هذا المفهوم نتلمس الفرق الواضح بين المثقف التقليدي والمثقف النسقي (العضوي) الذي أخذ الحيز الأكبر في طروحات غرامشي، ونحن بدورنا نرى بأن المثقف العضوي هو المثقف الحر الغير خاضع، لكل فكر مؤدلج يرمي به في نطاق العبودية، بغض النظر عن توجهاته الفكرية، هذا فيما يخص غرامشي، أما ميشال فوكو والذي تجاوز في طرحه لفكرة المثقف لكل التعريفات الشكلية والمعلبة، ليعطيه بعدا آخر يرتبط بدرجة أولى بالسياسية فالمثقف حسبه " الذي يستعمل معرفته وكفاءته وعلاقته بالحقيقة ضمن نطاق الصراعات السياسية"[4].

وانطلاقاً من فكر فوكو، وعند مدارسة متون الثلاثية تبين لنا، أنَّها قدمت صورة واضحة للعلاقة الشائكة بين المثقف، والذي تمثله الطبقة التي نددت بالكفاح السياسي، وبين السلطة التي مثلتها ذات المستعمر.

---

[1] بتصرف، عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 150.
[2] إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ط1، ص 32.
[3] المرجع نفسه، ص33، ص34.
[4] ميشال فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، ص 67.

إذ يقدم الروائي عزالدين جلاوجي الشخصية التاريخية محمد بن زعموم، أحد أبطال المقاومة الشعبية بمتيجة، فقد عرف بكفاحة السياسي من جهة، ومن جهة أخرى عرف بتوجهاته الدينية هذا ما خول له حق المبايعة ومنحه مسؤولية محاربة الافرنج، وقد اتضح موقفه من خلال الرسالة التي أرسلها للعدو وذلك من أجل الاستقلال، فقد " كتب الشيخ الحاج محمد بن زعموم لفرنسا رسالتين الأولى لعقد صلح ندي بين الطرفين، والثاني في تهديد لفرنسا"[1].

فقد اتخذت الرسالة بعدين، يتمثل البعد الأول في عقد الصلح مع العدو الذي طحنت على يديه الأتراك، أما البعد الثاني فيمثل تهديدا واضحا من خلال، شن الحرب مع العدو وأن الشَّعب مستعد لرفع السلاح من أجل الوطن.

لنواصل اقتفاء دور المثقف ورفضه للسلطة الاستعمارية في رواية عناق الأفاعي، من خلال الذات التاريخية والتي تحمل وعيا سياسيا الأمير عبد القادر، فالأمير عرف بفطنته، ورصانة قراراته، ودهائه.

فالمثقف هنا يقدم على أساس أنه بطل وزعيم سياسي، فما يطرحه الأمير عبد القادر في كل البيانات والاتفاقيات السرية، تبين موقفه الرافض للسلطة الاستعمارية الاستيطانية، فقد " اقتضت الأحداث المتسارعة أن نعقد هذا الاجتماع الثوري، في ثلاث نقاط على الأقل، الأولى هي الرد على رسالة الجنرال دي ميشال مغتصب وهران وأرزيو ومستغانم "[2]، ومن بين المضامين التي تضمنتها بنود هذه البرقية، إطلاق سراح الأسرى العربيين الذين يعملون لصالح فرنسا، واقتضى الرد على تلك الرسالة من طرف الأمير عبد القادر، بالرفض كونهم خونة، فهذه الاتفاقيات تعتبر أداة وصل بين الانا والآخر.

ليواصل الأمير عبد القادر كفاحه السياسي، والذي كان يتضمن اتفاقيات سرية في كثير من الأحيان، وهو ما نستدل عليه بالقول: " أخرج الأمير عبد القادر لفافة جلدية أوراقا أخرى وقال:

هذه أيها الإخوة معاهدة سرية أخرى استطعت أن أرغم الجنرال دي ميشال على التوقيع عليها شرط أن تبقى سرية "[3]، فقد اقتضت بنود هذه الاتفاقية احتكار التجارة، وشراء الأسلحة دون الوصاية الفرنسية.

إنَّ هذا التشخيص البسيط لدور المثقف والذي مثل ذات المثقف الرافض، فحسب إدوارد سعيد فإن وظيفة المثقف هي المعارضة وذلك من خلال قوله : " إن دور المثقف هو أن

[1] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 215.
[2] المرجع نفسه، ص 291.
[3] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 301

يعارض، وأنا أفكر بهذا على أنه دور نحتاجه بشكل قطعي، بل بشكل يائس، أنا لا أقصد هنا أن يتم بطريقة سخيفة وسلبية...فأنا أقف ضد ذلك "[1]، فالمعارضة التي ينتهجها المثقف لا تكون اعتباطية وبطريقة عشوائية أو غير هادفة، بل لابد من هدف يسطر تلك الرؤية المناهضة للآخر.

في الجزء الآخر الذي يكون ثلاثية الأرض والريح، وبالتطلع على متن رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، اتضح دور المثقف وذلك من خلال المطالب الشرعية التي يندد بها كل من علماء الأمة وقادة أحزابها، وهذا ما يظهره المتخيل السردي على لسان شخصية سي الهادي بالقول : " وصلني نبأ بتحرك ابن باديس والابراهيمي وغيرهم لتأسيس جمعية إصلاحية، هدفها المطالبة باستقلال المساجد واستقلال التعليم العربي "[2]، من هذه المقطوعة السردية التي توضح لنا تحرك كبار القادة لإنشاء أحزاب سياسية هدفها الأول إصلاحي، يتمثل في التعليم، وتحرير المساجد التي تحولت إلى كنائس، وخير دليل على ذلك تحويل جامع كتشاوة إلى كنيسة، فالحملات الفرنسية كانت تبشيرية بدرجة أولى، وهذا ما يبرز فعلها الشنيع اتجاه رموز الأمة الإسلامية.

ليستمر دور المثقفين بتأسيس عدة أحزاب وتنظيمات سرية وعلى رأسها حزب الثوار، واللجنة الثورية للوحدة والعمل، وكان هدف الجبهة يتمثل في منحيين، المنحى الأول، يتمثل في تحفيز الشعب لأجل المقاومة " كانت الجبهة عبر إذاعتها تصدر البيانات النارية داعية للتلاحم والتراص "[3].

أما المنحى الثاني فيتمثل، في عقد مفاوضات مع العدو " قادة الجبهة يخوضون مفاوضات شاقة بينهم وبين الحكومة الفرنسية"[4].

وبهذا نتمكن من الوصول إلى أن؛ الشخصيات التي أثث بها عزالدين جلاوجي متن ثلاثيته تتمتع بوعي أرخ لها ميلادها كذات مثقفة وفاعلة، من خلال التصدي للاستعلاء والفوقية الفرنسية، وكذا استبيان المواقف المعارضة والصارمة التي نددت بها الشخصيات التاريخية في وجه المستعمر، كونها ليست تابعا له.

[1] إدوارد سعيد، الثقافة والمقاومة، تر: علاء الدين أبو زينة، دار الآداب، لبنان، ط1، ص 94.
[2] عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، 362.
[3] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 387.
[4] المصدر نفسه، ص500.

المبحث الثاني: نسق الولاء والرفض: بين قبول الأنا ورفضها.

يقوم هذا المبحث على ثنائية ضدية أو قطبين متضادين، يمثل عليهما كل من الولاء والرفض، بحيث يكون الولاء في أبسط معانيه يشير إلى " التفاني الإرادي والعملي الدائم، من قبل فرد ما تجاه قضية معينة"[1].

أمَّا المصطلح الثَّاني المضاد له أي الولاء، والذي يتمايز بمعناه النفسي والاجتماعي والفلسفي، فهو حسبهم " مقاومة الإرادة لدافع معين، أو على رفضها التصديق بالأمر، أو تأييده، والانقياد له مما يوجب اتصال صاحبه بقوة الإرادة لا بضعفها"[2].

وانطلاقاً من هذه المفاهيم، وبالتعمق في متن ثلاثية الأرض والريح، والحفر في بنيتها الثقافية العميقة، والتي تتجاوز كل ما هو جمالي بلاغي، فإنَّنا نجد حضور هذه الثنائية من خلال ما جسدته الشخصيات المحورية، في تكوين تاريخ الجزائر وخصوصا ثورة نوفمبر، من خلال صراع الشخصيات، فقد تجلت هذه الثنائية المزدوجة وفقا لما يلي:

أ- الولاء للآنا.

ب- رفض الآنا للآنا.

وهو ما سنحاول توضيحيه بالمخطط التالي:

أ- الولاء للآنا:

[1] فلسفة الولاء، جوازيا رويس، تر: أحمد الأنصاري، مراجعة حسن حنفي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ط2، ص 39.
[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص618.

تتبدى في متون الثلاثية، ضرب من ضروب المبايعة والتي تفرض الولاء بصورة مباشرة، فقد عبرت الشخصيات عن ذلك الولاء، بالوفاء للآنا ورفضها للآخر، من خلال مكابدتها في تحقيق النصر على العدو، معبرة بهذه الصورة عن الواقع الذي عايشه المجتمع الجزائري في الفترة العثمانية وصولا إلى ثورة نوفمبر المجيدة، فمن بين تمثلات الولاء، نجد في بادئ الأمر وبالتطلع على رواية عناق الأفاعي، نجد الحوار الذي دار بين حمدان خوجة وشيخ الإسلام بالقول: " قال حمدان خوجة:

فلنلق الداي حسين لنجدد له البيعة

لا حمدان خوجة، ومن سحب منه البيعة حتى نجددها له، متى..."[1].

فكل من حمدان خوجة وشيخ الإسلام، بموقفهما هذا اتجاه مبايعة الداي حسين، إنَّما يعبران عن ولائهما له، وهذا الولاء قد عبر عن سلوك الشخصيات التي شاركت في تفعيل الأحداث، وبدرجة أولى عن توجهاتها الفكرية والسياسية.

وتصطف المواقف في رواية عناق الأفاعي لتعبر عن ذات النَّسق، من خلال إعلان إبراهيم آغا للولاء الذي فرضته البيعة أولاً وقرابته - كونه صهر الداي حسين -، ثانياً كما جاء على لسانه: "جميعنا درع مولانا الداي حسين، وإن كان واجب البيعة يفرض عليكم الولاء، فإن الولاء تفرضه علي البيعة، وتفرضه علي البيعة"[2].

فهو بهذا القول الظاهر يعلن نوعا من القبول، والاندماج مع الداي حسين سواء كان ظالماً أو مظلوماً، فالبيعة في أبسط دلالاتها تشير إلى " إعطاء العهد على السمع والطاعة للحاكم أو الأمير من المبايع لإدارة شؤون الجماعة والأمة وفق أحكام الشريعة والالتزام بذلك "[3]، ومن هذا المفهوم نستشف بأن البيعة تتضمن كل أنواع السمع والطاعة للحاكم.

والبيعة من أحد أهم الأحداث المتجذرة في بيئتنا العربية، لنأخذ على سبيل المثال لا الحصر، بيعة النبي للصحابة وتناقلها للأجيال، لتصل إلى المبايعة التي قدمها الشيخ محي الدين لوالده الأمير عبد القادر، كما جاء على لسان السارد بالقول: " أسرع الشيخ محي الدين ينزع عنه برنسه ويلبسه ابنه عبد القادر ثم يعانقه مبايعا، واندفع من كان حوله يعانقه، ورفع المئات أذرعهم إلى الأعلى فرنسانا وراجلين صارخين بصوت واحد:

بايعناك على السمع والطاعة، في السراء والضراء، في الرخاء والبلاء "[4]، فهذه المبايعة والتي تفرض السمع والطاعة، لم تأتي من عدم، فوالده هو الذي أولاه الحكم بمبايعته، كما أنه

---

[1] عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 45.
[2] المصدر نفسه، ص 63.
[3] عبد الحكيم أبو شقة، تحرير المرأة في عصر الرسالة، دار القلم، الكويت، 1990، ط4، ص 230.
[4] المصدر نفسه، ص 261.

قد عرف بشجاعته وحسن تخطيطه منذ صغره، حاملا هموم وطنه، مدركا للاستبداد الذي مارسته فرنسا وجرمها ضد شعبه.

ومن الروايات المتناقلة في التاريخ عن قضية مبايعة الأمير عبد القادر، وكما جاء في نصها أي البيعة " بعد انعقاد البيعة للإمام المعظم والأمير الجليل المفخم، ابن أخينا السيد عبد القادر بن محي الدين، أحيا الله بهما الدين، بايعناه على السمع والطاعة وامتثال الأمر ولو في ولد الواحد منا أو نفسه، وقدمنا نفسه على أنفسنا، وحقه على حقوقنا..."[1].

في ضوء ما تقدم، نخلص إلى أن البيعة إذا تفرض الولاء، ومن طبيعة هذا الولاء تلبية السمع والطاعة للحاكم، كما أنها تفرض التزام الأنا اتجاه الآخر.

ب- رفض الآنا للآنا:

إنَّ الحديث عن الرفض، تقابله الخيانة كرد فعل عن الاعتراض، وفي ظل التصدع والتوتر الذي عايشته الجزائر منذ العهد العثماني إلى غاية حضور الآخر الفرنسي تحت ذريعة حادثة المروحة.

شهدت الجزائر صراعات خارجية وأخرى داخلية قومية ذاتية، وقد مثل هذا الصراع والتصدع الذي مس النواة العميقة للمجتمع " الحركى"، وكلمة حركة تعني " تنظيم عسكري يتكون من عناصر جزائرية ربطت بينهم وبين الإدارة الاستعمارية مصالح اقتصادية واجتماعية وثقافية، كانت لهم أسبقية في خدمة العلم الفرنسي على امتداد الوجود الاستعماري في الجزائر"[2].

فقد أخذ موضوع الخيانة نصيبا كبيرا في تاريخ الأمم، السابقة وزوالها واندثار حكامها وملوكها، وفي رواية عناق الأفاعي تجلى هذا الفعل والذي يعبر عن رفض الآنا لذاتها، بإعلان ولائها للآخر.

وتصوير هذا الَّنسق في الثلاثية كان الهدف من خلاله، تأكيد فكرة بأن العدو لا يمكن أنْ يكون مفارقا ومغايرا للذات، قد تكون الذات رافضة لبني جنسها، وهذا ما أكدته شخصية إبراهيم آغا بتواطؤه مع الآخر الفرنسي، وفي تصريح لكوهين إثبات لذلك " لن ينسى لك ملك فرنسا المعظم شارل العاشر هذا الصنيع يا إبراهيم آغا "[3]، فهذه المقطوعة السردية

[1] محمد ابن الأمير عبد القادر، تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، شرح وتعليق ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، 1966، ص، 159.

[2] عبد الكريم بوصفصاف، حرب الجزائر ومراكز الجيش الفرنسي للقمع والتعذيب في ولاية سطيف 1954-1962، دار البعث للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، 1998، ص 38.

[3] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 79.

تكشف رفض الأنا لمن ينتمي إليها جغرافيا وثقافيا وتاريخيا، فراح الفرد يثبت عدم ولاءه بخيانته وتمرده.

وبذلك تستمر الدلالات البلاغية الجمالية في البروز في الرواية، والتي تخفي من وراءها نسق الرفض، من خلال سلوك الشخصيات وكل ما يحيط بها، وهو الفعل الذي جسدته كلاب الخراسة اتجاه ابراهيم آغا بالقول : " لن تغدر بك الكلاب إبراهيم آغا، وهي تعرفك جيدا، لذلك لم تنبح "[1]، فهذا الفعل له دلالة ورمزية مباشرة على اعتياد ابراهيم آغا لارتياده هذا المكان ما نتج عنه الفة الكلاب له.

ولقد تنوعت الملفوظات البلاغية والنحوية التي ترمز للرفض الذات لذويها، كلفظتي الخيانة والزواف والتي راح عزالدين جلاوجي يكررها في متن ثلاثيته بصور مختلفة، تضمر في أغلبها الرفض كمقابل للولاء للآخر.

ومن هذه الملفوظات ما جاء على لسان الجنرال الفرنسي تيريزيل بالقول: " سنقطع هذه المسافة كلها، يرافقنا هؤلاء الخونة الذين انحازوا إلينا، طبعا لن نثق فيهم سندعهم في قبائلهم "[2]، فلماذا لا يثق الفرنسيون في الخونة؟

الثقة مرتبطة بالوفاء والولاء، فمن خان بني جنسه وقبيلته وأرضه، لا ثقة فيه.

ومنه ما جاء في تصوير المعركة التي دارت بين الجنرال كلوزيل والمجاهدين، والتي راح ضحيتها في بادئ الأمر الزواف - والزواف هي مجموعة من الفرق المحلية التي أنشأتها القوات الفرنسية داخل الدولة الجزائرية- بالقول:

"بدأت جموع الزواف تتراجع القهقرى تحت الضربات القاسية"[3]، فهذا النسق الثقافي يظهر طمع الآنا وشجعها، بانقيادها للآخر.

ولما كان هذا النسق مهما واصل جلاوجي بتضمينه في باقي متون الثلاثية من خلال إخبار الفتى لسي الهادي بخيانته وأن الجبهة ليست في سبات غافلة عن تحركات الخونة " سي الهادي بن فرطاس، حكمت عليك الجبهة بالقتل ذبحا"[4].

[1] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 113، 114.
[2] المصدر نفسه، ص 332.
[3] المصدر نفسه، ص 368.
[4] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 171.

وهكذا نتمكن من القول، بأنَّ الخيانة نسق غائر في عمق الحضارات، إلاَّ أنَّ ظهوره يرتبط بالحوادث وسلوك الشخصيات التي تفرض وجوده، وان دل ذلك على شيء، فإنما يبصر على نكران الهوية ورفضها.

خلاصة:

- بدأنا في بداية هذا الفصل، إلى الإشارة أهمية السياسية وعلاقة الحاكم بالمحكوم، وقد تبين لنا بأن هذه العلاقة عادة ما تكون متوترة واهية.
- يسجل النسق السياسي حضوره من خلال مجموعة من الأفكار المتوارثة في البيئة الواحدة.
- لعل أهم نسق مطمور استهدفته ثلاثية الأرض والريح، هو نسق السلطة وعلاقتها بكل من الدين والمثقف والتطرف.
- نسق الولاء والرفض لم ينفصل عن المعنى السياسي، انطلاقا من الخصوصية الثقافية التي صاغته، فيمثل الأولى البيعة، والثاني الخيانة.

خـــاتـــمـــة

خاتمة:

انطلاقاً من الدراسة التالية، والتي تحمل عنوان الأنساق الثّقافية في روايات عزالدين جلاوجي، وبعد تطرقنا إلى مضمرات الخطاب الروائي الجزائري، تمكنا من الوصول بعد دراسة مدونة الأرض والريح لعزالدين جلاوجي إلى النتائج التالية:

- تعّد الرواية فضاء جمالياً خطابياً، يحمل مضمرات ثقافية، تسربت من قبل لاوعي الكاتب في عمله الإبداعي، عاكسة بذلك جملة من العيوب التي تحملها ثقافة دون غيرها، كما هو حال ثلاثية الأرض والريح والتي يمكن تصنيفها ضمن ما يعرف بالرواية النهر.

- جاء عنوان الروايات المندرجة تحت عباءة ثلاثية الأرض والريح، مشحونا بدلالة مشفرة رامزة، للواقع الذي عاشه المجتمع الجزائري في فترة الاستدمار الفرنسي، بحيث يعتبر العنوان حلقة وصل بين متون المدونات السردية المختارة.

- عبر النّسق الديني عن جملة الطقوس والمعتقدات السائدة في المجتمع الجزائري، وذلك من خلال إنبات الروائي لفكرة الكرامات والتبرك بالأضرحة والاستنجاد بالأولياء الصالحين، وتلك الطقوس الملازمة لهذه المعتقدات، والتي يمكن اعتبارها كفر صامت تغلغل في ثنايا الثقافة العربية.

- تمثلت صورة المرأة في ثلاثية الأرض والريح، بطريقة وصورة مائزة عما ألفه القارئ، حيث قدمت للمتلقي بطريقة إيجابية، مشخصا فيها صورها القيادية في الثورة الجزائرية.

- تبوأت السياسة مكانة هامة ومتميزة في ثلاثية الأرض والريح، وذلك من خلال طرح علاقة المثقف بكل من السلطة والدين الذي فرضت من خلاله السلطة هيمنته المشرعنة وفق التعاليم الدينية، وكذا المثقف وعلاقته بها، إذ كانت العلاقة بينها شائكة غير قابلة للتوافق والتطابق.

- برز نسق الولاء، من خلال جملة المبايعات والرفض الذي عبرت عليه الخيانة، كل هذا تحت إطار النسق السياسي.

طغى الجانب التاريخي على مجريات الأحداث الروائية، فجاء محملاً بوقائع حقيقية جسدتها بعض الشخصيات التخيلية والواقعية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

1. القران الكريم
2. عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، دار المنتهى، الجزائر، 2017، ط1.
3. عزالدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار المنتهى، الجزائر، 2012.
4. عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، دار المنتهى، الجزائر، 2021.

ثانياً: المعاجم:

1. ابن منظور، لسان العرب، المجلد 11، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ط 1.
2. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج1، مادة حوبة.
3. أبو الهلال العسكري، جمهرة الأمثال، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، عبد المجيد قطامش، المؤسّسة العربيّة الحديثة القاهرة، 1974، ج1.
4. جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس.
5. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، بيروت، الجزء 1.

ثالثاً: المراجع:

1. ابتسام مرهون، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، أراد الأردن، ط1، 2010.
2. ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، 2003، ط1.
3. ابن خلدون عبد الرحمن، الغبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد الوافي، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1965.
4. أحمد اليبوري، في الرواية العربية - التكون والاشتغال-، شركة النشر والتوزيع والمدارس، الدار البيضاء، 2000، ط1.
5. أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ص 2007، ط1.
6. إدريس خضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، جذور للنشر، 2007، ط 1.
7. إدوارد الخراط، الرواية العربية، واقع وأفاق، دار ابن رشد، 1981، ط1
8. إدوارد سعيد، الثقافة والمقاومة، تر: علاء الدين أبو زينة، دار الآداب، لبنان، ط1.
9. إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ط1.
10. ألبر مامي، صورة المستعمر، تر: ميشال سطوف، دار الطبع المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، 2008.

11. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأصل، الجزائر

12. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2015، ط2.

13. إيميه سيزير، خطاب حول الاستعمار، تر: ميشال سطوف، منشوراتanep ، الجزائر، 2006.

14. الباردي محمد، انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000

15. بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2012، ط1.

16. بن جمعة بوشوشة، التجريب ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2003، ط1.

17. تزفيطان تودروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، 2005، ط1.

18. توم بوتومور، مدرسة فرانكفونت، تر: يعد هجرس، دار أويا، طرابلس، 2004، ط2.

19. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ط1.

20. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، لبنان، 1979، ط1.

21. جورج ألكسندر ويلكن، الأمومة عند العرب، ترجمة: بندلي صليبا الجوزي، مؤسسة هنداوي، 2017.

22. جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ط2.

23. جوزيبي سكاتولين، تأملات في التصوف والحوار الديني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012، ط1.

24. جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، تر: خليل أبو أصبع، فاروق منصور، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، مشروع، كلمة، 2014، ط1.

25. جيل فيريول، معجم المصطلحات علم الاجتماع، تر: أنسام محمد الأسعد، دارومكتبة الهلال، بيروت، ط 1.

26. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

27. حسن حاج محمدي، مدرسة برمنغهام، ماهيتها ورؤاها بوتقة النقد والتحليل، دار مخطوطات العتبة العباسية المقدسة، بيروت، 2019، ط1.

28. حسين قاصد، النقد الثقافي، ريادة وتنظير وتطبيق، العراق رائدا، التجليات، القاهرة، 2013، ط1.

29. حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، في ترويض النص وتقويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع، الاردن، 2011، ط1-

30. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1993.

31. دراز محمد عبد الله الدين، بحوث ممهدة لدراسة تاريخ الأديان، دار القلم، الكويت.

32. دنيس كوتش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، بيروت، 2007، ط1.

33. زكريا إبراهيم، مشكلة أو أضواء على البنيوية، مشكلات فلسفية معاصرة، دار مصر للطباعة، الإسكندرية، 1990.

34. زكي الميلاد، المسألة الثقافية- من أجل بناء نظرية في الثقافة-، المركز الثقافي العربي، 2005.

35. زكي محمد حسن، فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، 1981.

36. زكية عرعار، الخطاب النقدي ما بعد الكولونيالي عند مصطفى الاشرف، دار كنوز المعرفة، 2022، ط1.

37. سالم معوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، 1998، ط1.

38. السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع، دراسة أنثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، دار محمد علي الحامي، تونس، 2008.

39. السعيد الورقي البيومي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة، مصر، 2009.

40. سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تنميل للطباعة والنشر، 1994، ط1.

41. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1.

42. سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، منشورات الاختلاف، 2012.

43. سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي البنيات والأنساق، دار الأمان، 2014، ط1.

44. سعيد يقطين، القراءة والتجربة -حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، ط1

45. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، سلسلة السرد العربي، القاهرة، 2010، ط1.

46. سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، دار الجواهري، بغداد، 2012، ط1.

47. سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2016.

48. سيزا قاسم - بناء الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1994.

49. سيغموند فرويد، الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ط4.

50. الشريف حاتم بن عارف العربي، العنوان الصحيح للكتاب تعريفه وأهميته، وسائل معرفته وإحكامه، أمثلة للأخطاء فيه، عالم الفوائد للنشر والتوزيع، ط1.

51. شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، 2008.

52. شيخو لويس، شعراء النصرانية قبل الإسلام، دار المشرق، بيروت، ط4.

53. صلاح صالح، سرد الآخر "الآنا والآخر عبر اللغة السردية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003، ط1

54. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والانتاج الاعلامي، القاهرة، 2005، ط1

55. صلاح قنصوه، تمارين في النقد الثقافي، دار ميرين، القاهرة، 2002، ط 1.

56. صلاح مؤيد العقبي، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر، تاريخها ونشاطها، دار البراق، لبنان، 2002.

57. عاطف عطية، في الثقافة الشعبية العربية - بنى السرد الحكائي في الأدب الشعبي-، جروس برس ناشرون، 2016، ط 1.

58. عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات الياس خوري، دار الأزمنة، عمان، ط1. مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998.

59. عبد الحق بالعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

60. عبد الحكيم أبو شقة، تحرير المرأة في عصر الرسالة، دار القلم، الكويت، 1990، ط4.

61. عبد الرحمن الكواكبي، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، دار الكتاب المصري، القاهرة، 2011.

62. عبد الرزاق جلبي، الاتجاهات الأساسية في نظرية علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005.

63. عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ سلطان الحكاية، حكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2010، ط1.

64. عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات، من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2006.

65. عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع (دراسة تحليلية فنية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

66. عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، المغرب، 2001، ط1.

67. عبد القادر الرباعي، تحولات النقد الثقافي، دار جرير، 2007، ط1.

68. عبد الكريم بوصفصاف، حرب الجزائر ومراكز الجيش الفرنسي للقمع والتعذيب في ولاية سطيف 1954-1962، دار البعث للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، 1998.

69. عبد اللطيف محمد خليفة، المعتقدات والاتجاهات نحو المرض النفسي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.

70. عبد الله ابراهيم، التخييل التاريخي، السرد، الإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2013.

71. عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، دار الأمان، الرباط، 2010، ط1.

72. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1

73. عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ط1

74. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، - قراءة في الأنساق الثقافية العربية -، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط3.

75. عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، 2004، ط1.

76. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، 1998

77. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة.

78. عبير شوقي ذكي، العلاقة بين الدين والسياسة في إفريقيا، المكتب العربي للمعارف، ، 2015، القاهرة، ط1.

79. عثمان الكعاك، المدخل إلى علم الفولكلور، وزارة الارشاد في الجمهورية العراقية، 1964.

80. عدنان علي الشريم، الأدب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 1، 2007.

81. العربي الذهبي، شعريات المتخيل، إقراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزبع، الدار البيضاء، 200، ط1.

82. عز الدين لمناصرة، النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي، الأردن.

83. عزالدين المناصرة، علم الشعريات - قراءة مونتاجية في أدبية الأدب-، دار مجدلاوي، عمان، 2007، ط1.

84. عزيزة ميردن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1970

85. عصام عبد اللطيف العقاد، سيكولوجية العدوانية وترويضها، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ط1.

86. على زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف نحو الاتزانية إزاء الباطنية والأوليائية في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، 1979.

87. علي عبد الرزاق جلبي، دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية.

88. عمر عودة الخطيب، لمحات في الثقافة الإسلامية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1979.

89. عيسى شنوف، يهود الجزائر 2000 سنة من الوجود، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر.

90. غسان الخالد، الهابتوس العربي قراءة سوسيو-معرفية في القيم والمفاهيم، منتدى المعارف، لبنان، 2015.

91. فاروق أحمد مصطفى، الأنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعبي، دراسة ميدانية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 2007.

92. فاروق أحمد مصطفى، مرفت العشماوي عثمان، دراسات في التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2008، ط 1.

93. فاروق خو رشيد، أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبال للطباعة، مصر، 1994.

94. فراح السواح، دين الإنسان - بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني-، دار علاء الدين، دمشق، 2002، ط4.

95. فرحات عباس الشباب الجزائري، تر: احمد منور، عن وزارة الثقافة، 2007.

96. فلسفة الولاء، جوازيا رويس، تر: أحمد الأنصاري، مراجعة حسن حنفي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ط2.

97. فوزي العنتيل، ما هو الفولكلور؟، دار المعارف، مصر، 1965.

98. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ط 1.

99. فيصل الدارج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية، والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2004، ط1.

100. قسومة الصادق، الرواية مقوماتيا ونشأتيا في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، 2000

101. كليركرامش، اللغة والثقافة، تر: أحمد الشيمي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، 2010.

102. لطيف زيتوني، الرواية العربية البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2012، ط1.

103. لطيف زيتوني، مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، 2002، ط1.

104. لهوه الوليد، خطاب الانساق الثقافية في رواية قواعد العشق الاربعون لاليف شافاق، دار الأيام، عمان، 2018.

105. ماجد زكي الجلاد، تعلم القيم وتعليمها، تصور نظري وتطبيقي لطرائق واستراتيجيات تدريس القيم، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2005، ط1.

106. ماجد عبد الله، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2015 .يابوش جعفر، الأدب الجزائري الجديد، التجربة المآل، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافي.

107. مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، ط1.

108. مبروك الدريدي، القصة الشعبية في منطقة الهضاب، منشورات مدينة الثقافة لولاية سطيف، الجزائر، 2010، ط1.

109. المتنبي، الديوان، شرح عبد الرحمن البرقوقي، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، 1979.

110. مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، تر: علي سيد الهاوي، عالم المعرفة.

111. محمد ابن الأمير عبد القادر، تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، شرح وتعليق ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، 1966.

112. محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، 1996

113. محمد حسن زماني، الاستشراق والدراسات الإسلامية لدى الغربيين، تر: محمد عبد المنعم، القاهرة، 2010، ط1.

114. محمد صفوح الأخرس، تركيب العائلة ووظائفها - دراسة ميدانية لواقع لواقع العائلة في سوريا، دمشق، 1976.

115. محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995.

116. محمد عبد الغاني حسين، مهارات إدارة السلوك الإنساني متطلبات التحديث المستمر للسلوك، مركز تطوير الأداء والتنمية، ط2.

117. محمد عبد الله الجابري، ابن خلدون العصبية والدولة معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1944.

118. محمد عبد المعبود مرسى، علم الاجتماع عند تالكوت بارسنوز بين نظرتي الفعل والنسق الاجتماعي، ط1.

119. محمد عبده، مقامات الهمذاني، منشورات الشهاب، الجزائر

120. محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية دروس في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، مصر، 2017، ط1.

121. محمد عمارة، الدولة الإسلامية بين العلمانية والسلطة الدينية دار الشروق، القاهرة، 1988، ط1.

122. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف- نحو منهجية شمولية-، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ط1.

123. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1985، ط1.

124. محمود محمد املودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث - الرواية الليبية أنموذجا دراسة في النقد الثقافي -، عالم الكتب الحديث، عمان، 2010، ط1.

125. مرسي أحمد علي، مقدمة في الفلكلور، دار الثقافة، القاهرة، 1981.

126. مصطفى حسن علي، نشأة الدين بين التصور الإنساني والتصور الإسلامي، مؤسسة الإسراء، مصر، 1991ط1.

127. مفدي زكريا، الالياذة، منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر، 1972.

128. مها حسين قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ط1.

129. المودودي أبو الأعلى، المصطلحات الأربعة في القرآن، تعريب محمد كاظم سباق، دار القلم، الكويت، 1971.

130. ميجان الرولي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002، ط3.

131. ميشال فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير.

132. نادر كاظم، تمثيلات الآخر -صورة السود في المتخيل العربي الوسيط-، دار الفارس، عمان، 2004، ط1.

133. نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الامل للطباعة والنشر، تيزي وزو.

134. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ - بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية-، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006.

135. نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، مؤسسة هنداوي سي آي سي، 2017.

136. نورالدين طوالبي، الدين، الطقوس، التغيرات، منشورات عويدات، بيروت، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.

137. نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهما حجازي، منشورات جميل، بغداد، العراق، 2010، ط 1.

138. هشام شرابي، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، تر: هشام شريح ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، 1992.

139. هيثم أحمد العزام، النقد الثقافي، الوراق، الأردن، 2006، ط1.

140. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986

141. واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1995، ط1.

142. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1990، ط1.

143. يوسف شلحود، بنى المقدس عند العرب قبل الإسلام وبعده، تعريب: خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت.

144. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي، دار الفارس، 2004، ط1.

145. يوسف محمود عليمات، النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الاهلية للنشر والتوزيع، الاردن، 2015، ط1.

146. يوسف وغليسي، النقد الجزائري (من اللانسونية) إلى (الألسنية)، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر.

رابعاً: المقالات:

1. عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، كلية التربية جامعة القادسية، جامعة بابل، العلوم الانسانية، 2014، المجلد 22، العدد 2.

2. نهى أحمد مهدي، نموذج المرأة القائد " Deux femina عند تاكيتوس وفرجيليوس في إطار نظرية الجندر، مجلة الأوراق الكلاسيكية، العدد 16، 2019.

خامساً: المؤتمرات:

1. مريم سلمان عباس الدليمي، خصائص القيادة وأثرها في تطوير رأس المال النفسي، ابتهاج أحمد علي، المرأة وأنماط القيادة الإدارية، المؤتمر النسوي الرابع في الإدارة - القيادة الإبداعية لتطوير وتنمية المؤسسات في الوطن العربي -، المنظمة العربية للتنمية الإدارية، سوريا، دمشق، 2003.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة:.....أ

مدخل:

الرواية الجزائرية ذات اللسان العربي

تمهيد: 5

1. مفهوم الرواية: 6

2. نشأة وتطور الرواية العربية الجزائرية - من الظهور إلى التجريب-: 6

4. مكونات الرواية:.....14
خلاصة: 17

الفصل الأول:

النقد الثقافي: مفاتيح مصطلحية ومفاهيم

تمهيد: 19
1. النَّقد الثَّقافي: الماهية والاصطلاح.....20
2. السِّياقات التاريخية لنشأة النَّقد الثَّقافي:.....21
3. مرتكزات النقد الثقافي: 25
4. فنسنت ليتش ولحظة التأسيس:.....27
5. تلقي العرب للنَّقد الثَّقافي:.....28
6. رواد النَّقد الثَّقافي غربياً: 30
7. رواد النَّقد الثَّقافي عربياً: 30
8. الثَّقافة: تشعب المصطلح وقلق الانتماء.....31
9. مكونات الثَّقافة: 34
10. الثَّقافة وأنواعها: 36
11. النَّسق وانشطار المعنى والدلالة. 38
12. النَّسق الثَّقافي وثنائية الظُّهور والضُّمور. 42

الفصل الثاني:

النسق الديني في ثلاثية الأرض والريح

تمهيد: 46
المبحث الأول: العتبات النصية في ثلاثية الأرض والريح: 46
المبحث الثاني: المعتقدات والطقوس وسؤال الكفر الصامت؟.....62
المبحث الثالث: تمثلات النسق الديني في ثلاثية الأرض والريح: 69
خلاصة: 75

الفصل الثالث:

النسق التاريخي في ثلاثية الأرض والريح

تمهيد: 76
المبحث الأول: النسق التاريخي في ثلاثية الأرض والريح وعمق التاريخ:.....77
المبحث الثاني: الأحداث السردية مرآة عاكسة للوقائع التاريخية: 101

خلاصة: 104
تمهيد: 105
الفصل الرابع:
النسق الاجتماعي في ثلاثية الأرض والريح
المبحث الأول: تمثلات القيادة النسوية في ثلاثية الأرض والريح: 107
المبحث الثاني: السلطة الأبيسية (البطريركية): 114
المبحث الثالث: النسق القيمي في ثلاثية الأرض والريح.....117
المبحث الرابع: التراث الشعبي في ثلاثية الأرض والريح. 121
خلاصة: 130
الفصل الخامس:
النسق السياسي في ثلاثية الأرض والريح
تمهيد: 131
المبحث الأول: النسق السلطوي وتمثلاته في ثلاثية الأرض والريح:.....132
المبحث الثاني: نسق الولاء والرفض: بين قبول الأنا ورفضها. 143
خلاصة: 147
خاتمة:.....149
قائمة المصادر والمراجع:.....151
فهرس المحتويات 162

ملخص:

يعيد موضوع هذه الرسالة، طرح مجموعة من الأسئلة المتعلقة بالنقد، وربما أولى الإشكالات التي تسعى إلى فكها، تلك التي ترتبط بالاستراتجية الثقافية، والتي تختلف عن الدراسات الثقافية ويلتقيان في سحنة متواهنة، وقد تنوعت الآراء النقدية حول منابت هذا النشاط الثقافي، الذي تبرعم في بيئة غربية .

بيد أن هذا النشاط الثقافي له جملة من الآليات التي يتوسد عليها لتفكيك النص الأدبي على اختلاف أجناسه، ولم تكن روايات عزالدين جلاوجي بمعزل عن هذا النشاط الثقافي.

Abstract :

The subject of this letter is subtracting a range of cash questions, and perhaps the first problems seeking to be decomposed, which is associated with cultural strategy, which differ from cultural studies and meet in a consistent basis, and monetary views have been diverse This cultural activity, which is brought in an Western environment, accent. However, this cultural activity has a number of mechanisms that are regretted to dismantle the literary text .on the differences of its nations