الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة
وزارة التعليــم العــالي و البحــث العلــمي
المركز الجامعي عباس لغرور – خنشلة –

معــهد الآداب و اللغــات
قســم الأدب الــعربي

المنهج وتحولات النص

قراءة في نقود رواية "ريح الجنوب"لـــ"عبد الحميد بن هدوقة"

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في النقد المعاصر

إعداد الطالبة :
ســـارة مسعودي

إشراف الدكتور :
يـــوسف الأطرش

العـــام الجامعـــي 2010 - 2011

الفصل الأول: مدخل نظري حول مفاهيم النص، وحدود المنهج

أولا: مفهوم النص من البنيوية إلى النقد الجديد

ثانيا: في النص والمنهج:

تمهيـــــــد

- **أولا: <u>المستوى المعرفي</u>**

ثانيا: **<u>المستوى المنهجي</u>**

ثالثا: <u>المستوى الإجرائي</u>

تمهيد

- **أولا: تقديم كتاب "الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام"**
- **ثانيا: تحليل المستوى المنهجي**
- **ثالثا: تحليل المستوى المعرفي**
- **رابعا: تحليل المستوى الإجرائي**

الفصل الرابع: قراءة في دراسات وإبداعات ملتقى "عبد الحميد بن هدوقة"

تمهيد

1- **اشتغال نظرية المنظور الروائي في نقد "مصطفى فاسي**

- **ريح الجنوب" المرأة الريفية وقوة الواقع"**

2- **قراءة في نقد عبد الحق بلعابد:**

- **شعرية الفاتحة النصية في رواية "ريح الجنوب**

3- **قراءة في نقد بوقرومة حكيمة":**

- **الفضاء الحكائي في رواية "ريح الجنوب" لـــ"عبد الحميد بن هدوقة"**

تمهيـــــــد

صدر كتاب "الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائـــي - دراســة سوســيو-بنائيــة في روايات عبد الحميد بن هدوقة-"، للباحث الناقد الجزائــري **عمــر عــيلان**، فــي طبعته الأولى سنة 2001، عن منشورات جامعــة منتــوري قســنطينة، بحجــم 327 صفحة. وقد أعيد طبعه ســنة 2009 فــي دار "الفضــاء الحــر" بــالجزائر بعنــوان "الإيديولوجيا وبنية الخطــاب فــي روايــات عبــد الحميــد بــن هدوقــة -دراســة سوسيوبنائية-"، بحجم 348 صــفحة، وهــي الطبعــة التــي ســنعتمدها فــي هــذه الدراسة.

قد تناول فيه الناقد جملة من القضــايا النقديــة المتعلقــة بالخطــاب الســردي، وحاول تطبيق أدواته علــى الــنص الروائــي الجزائــري، مســتلهما هــذه الأدوات النقدية من مفهوم الإيديولوجيا الــذي هــو موضــوع دراســته. بحيــث كــان هــذا المفهوم من أهم القضايا التي هيمنت على المشهد النقدي فــي العــالم العربــي. وقــد استفاد الناقد كثيرا، كما يبدو، من آليات علم اللغة وعلــم الدلالــة والســيميائية التــي بــرزت فــي العصــر الحــديث ضــمن توجهــات البنيويــة الشــكلانية والبنيويــة التكوينية، والنقد النصية؛ مما أعطى لهــذه الدراســة نكهــة خاصــة، بحيــث تحيــل القارئ على حقول معرفية متعددة، يكتشف مــن خــلال هــذه الإحــالات تقاطعــات المفاهيم، ومواطن صحة استخدام المصطلح أثناء التحليل.

قسم الناقد موضوع الكتاب إلــى: مقدمــة، وســتة فصــول؛ خصــص الأول للتعريــف بمفهــوم الإيــديولوجيا، والكيفيــة التــي تعامــل علمــاء الاجتمــاع مــع

المصطلح، وكذا صلته بمفهوم رؤية العالم[1] (Vision du monde) عند **لوسيان غولدمان**. كما بين العلاقة بين الإيديولوجيا والإنتاج الأدبي عموما والروائي على وجه الخصوص، مستفيدا من آراء مجموعة من المفكرين الغربيين منهم على سبيل المثال **بيير زيما** في كتابه "من أجل سوسيولجيا النص الأدبي" (Pour une sociologie du texte littéraire).

وفي الفصل الثاني الذي عَنْوَنَه بـ "السياقات الإيديولوجية في روايات عبد الحميد بن هدوقة"؛ عالج فيه الإيديولوجيا بوصفها نسقا من الأفكار المتداولة والمبثوثة في النص، والمعبر عنها بملفوظ المتكلمين والراوي، وذلك برصد مظاهر الإيديولوجيا في الروايات من خلال الحقول الدلالية، وتحديدها في الإيديولوجية النفعية وإيديولوجيا الرفض والتغيير.

أما الفصل الثالث فهو دراسة لعلاقة الموجودة بين الخطاب الروائي والإيديولوجية؛ بحيث استفاد الناقد من أفكار **ميخائيل باختين** فيما يخص طبيعة الخطاب الروائي الحوارية. كما فسر الإيديولوجية من خلال تحليل بنية الصيغة وبنية الرؤية في الرواية، مبينا أشكال الرؤية في الخطاب الروائي: رؤية الخطاب المباشر المعروض، ورؤية الخطاب المباشر المنقول، ورؤية الخطاب المختزل، موضحا بأن « العلاقة بين الصيغة والرؤية تقود إلى تشكيل الانطباع النهائي لدى المتلقين في إدراك طبيعة العلاقات في الرواية، المبنية

[1] مصطلح استخدمه لوسيان غولدمان للتعبير عن الرؤية الفكرية والأيديولوجية التي تختفي وراء الكتابة الإبداعية، والتي تلخص مجموع الرؤى السائدة في المجتمع ...

في جوهرها على تقابل في أشكال الوعي عند الشخصيات المبنية في خطاباتها ودور الرؤية المؤولة عن نقلها للقارئ في صيغة العرض أو السرد»[2].

يتضح من هذا التوضيح بأن الناقد مقتنع بأن الرؤية هي مركز توجيه الصيغ المختلفة التي تشكل الخطاب بوصفه جملة من العلاقات بين عناصر عالم الرواية، وبخاصة الشخصيات الحاملة للوعي، ومن ثم يتم اختيار أسلوب تقديم هذه الرؤية، والذي يتم عادة عن طريق العرض المبني أساسا على الحوار، أو عن طريق السرد الذي يعتمد على رواية الأحداث والتحكم في البنية الزمنية.

وفي الفصل الرابع تعرض الناقد لبنية الفكرة، مستلهما وسيلته من نقد **ميخائيل باختين** لروايات الكاتب السوفيتي **دوستويفسكي** في كتابه " شعرية دويتويفسكي". وقد اعتبرها الناقد **عمر عيلان** أساس القيم الإيديولوجية في النص الروائي. تناول هذه المسالة ضمن ثلاثة مباحث؛ ركز في الأول على تحديد أشكال الوعي بوصفها عناصر أساسية تخدم فكرة النص، مثلهما في ذلك بمفاهيم **غولدمان** حول أشكال الوعي. وفي المبحث الثاني قام بتحديد العلاقة بين فكرة الراوي وفكرة البطل في الرواية، والتفاعلات الممكنة بينهما في مستوى النص الروائي خطابيا وأسلوبيا. أما المبحث الثالث فقد تحدث فيه عن بنية الحكاية والدلالة التي تولدها البنية العميقة في تكوين المحاور الأساسية في الرواية.

[2]– عمرو عيلان. الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة – دراسة سوسيوبنائية– ط2. منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2009. ص: 111.

أما الفصل الخامس فقد تناول سميائية الفضاء ومدلولاته الفكرية في الرواية؛ اعتمد فيه منهجية استقصائية وتركيبية، وقد تأمل الناقد سميائية الرواية في علامات العنوان، والمتنن وطبيعة الفضاء الاجتماعي ودلالته. وسنتعرض لكل هذه القضايا فيما سيأتي من هذا الفصل في ضوء ما يوفره لنا التصور المنهجي الذي يحدد مسار هذا البحث.

خصص الناقد الفصل السادس والأخير لتحليل الدلالة التي يمكن أن يستخلصها القارئ من إيحاءات البنية الزمنية المشكلة للنص الروائي؛ حيث فسر الناقد الدلالات التاريخية والاجتماعية التي ينتجها الزمن الإنساني في رواية "بان الصبح" لـ **عبد الحميد بن هدوقة**، قائلا بأن «النظام الزمني للخطاب في رواية "بان الصبح" يتجسد كلية في الحاضر، الذي هو فاتحة الرواية وخاتمتها»[3].

يتضح من خلال هذا العرض الموجز لمحتوى هذه الدراسة، أن الناقد قد استعان بالكثير من المفاهيم والأدوات النقدية في قراءته لروايات **عبد الحميد بن هدوقة**، الشيء الذي يستدعي استعدادا منهجيا ومعرفيا في مستوى القيمة النقدية للكتاب، وبالتالي فإن المفاهيم التي عرضناها في الفصل الأول حول مفهوم النص بعامة، والنص الروائي بخاصة، ستكون عونا أساسيا لنا في هذه القراءة. كما يستدعي هذا الاستعداد الاستعانة بجملة من النظريات والمناهج التي وفرها مجال نقد النقد، ونظريات القراءة. ولا أدعي هنا الإلمام بهذه الحقول المعرفية، وإنما سأعتمدها قدر الإمكان من أجل التمرن على تجريب الأداة النقدية في تقييم النص القرائي، مقابل النص الإبداعي (الرواية)؛

[3]- المرجع السابق، ص: 331.

بحيث لا يمكن أن نقيم قراءة مهما كان مستواها دون الرجوع إلى النص، الذي يعد مرجعية هذه القراءة وتلك. وحتى تستقيم هذه القراءة رأيت أنه من الأنسب منهجيا أن أتناولها من خلال ثلاثة مستويات أساسية، هي: المستوى المعرفي، المستوى المنهجي، المستوى الإجرائي؛ باعتبار أن هذه المستويات تحصر البحث في إطار المستلزمات المنهجية التي يتقيد بها البحث.

- **أولا: <u>المستوى المعرفي</u>**

تتميز قراءة الباحث **عمر عيلان** باعتمادها بالدرجة الأولى على مفهوم الإيديولوجيا؛ هذا المصطلح الذي اكتنفه- وما يزال يكتنفه- الغموض وعدم الاستقرار فيما يخص تحديد دلالته، بحيث استخدمه من قبل الكثير من المفكرين والفلاسفة والباحثين في العديد من مجالات المعرفة، وبدلالات متعددة، كما يؤكد ذلك الباحث نفسه قائلا: « تصادفنا إشكالية تحديد مفهوم -الإيديولوجية- الذي تتوزعه آراء مختلفة تصل حد التناقض، فكثرة الكتابات النظرية حول المفهوم جعلت حقيقته تغيب وسط كم هائل من التعريفات والاقتراحات، التي تسندها منطلقات فلسفية شتى، فصارت لفظة -إيديولوجية- توظف لدى الكثير من النقاد دون اتفاق على ضبط واضح لإطارها المرجعي وخلفيتها النظرية، الشيء الذي انعكس على الدراسات التطبيقية التي تناولت الأعمال الأدبية»[4].

وعلى الرغم من هذا الاعتراف إلا أن الناقد لم يهتم بالمفهوم في حد ذاته، سواء أكان هذا المفهوم منهجا أم حقلا معرفيا، وإنما ركز أساسا على الجانب الإجرائي الذي توفره الإيديولوجيا؛ مع العلم أن لفظة إيديولوجيا في حد

[4]- المرجع السابق، ص: 08.

ذاتها ولدتها الدراسات النقدية والفلسفية التي تعتبر امتدادا للاتجاه الواقعي في الأدب، والنقد الذي هيمن على الحقول المعرفية طوال القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن العشرين. وهذا لا يعني أن النقد الإيديولوجي تراجع بعد ذلك، وإنما عاد بقوة في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، بعد تراجع البنيوية وبروز اتجاهات نقدية جديدة حاولت أن تبلور رؤية نقدية تستمد أدواتها من مختلف المرجعيات المعرفية والفلسفية، كما وضح الناقد هذا المسار في قوله، إن « هذا المفهوم الذي يثير ردود فعل فيها كثير من –الحساسية– لدى العديد من النقاد والدارسين والمشتغلين في حقل الدراسات الأدبية، فيذهب البعض إلى رصدها ضمن القضايا التي تتصل بالمضامين الفكرية للنصوص الروائية، وصلاتها بالمواقف السياسية للكتاب، ويتم تصنيف الكتاب وفق ما يعلنونه من آراء ومواقف تحسب على الاتجاهات السياسية المختلفة»[5].

يبدو أن الناقد هنا قد استوحى مفهوم الأيديولوجية من خلال رصده لأفكار المنظرين الماركسيين، الذين يفسرون المفاهيم الفلسفية في ضوء قناعاتهم الفكرية ومبادئهم الإيديولوجية، وهذا ما جعله يتجه نحو تتبع مفهوم الإيديولوجيا في الدراسات الأدبية والنقدية منذ ظهوره عند **ديستوت دو تراسي** (Destut De Tracy)، مبينا بأن المصطلح عينه ظهر لأول مرة عند هذا المنظر سنة 1796، وقصد به العلم الذي يهتم بالأفكار، كما تدل على ذلك مدلولية الكلمة ذاتها المركبة من اللفظين في اللغة اللاتينية (Idéo) وتعني "الفكر"، و(Logie) التي تعني "علم"، بمعنى المجال العلمي الذي يهتم بالأفكار

[5]– ينظر: المرجع السابق، ص: 06.

من حيث مرجعياتها العلمية واتجاهاتها الفكرية [6].وبالتالي فإن الإيديولوجية تعني "علم الأفكار" عند ظهور المصطلح، قبل أن تحمل مفهوما تهكميا في بداية تطورها الدلالي، كما يُبيِّن ذلك الكاتب قائلا: «في بداية الحديث عن تطور دلالة المصطلح يمكن التكلم عن المعنى التحقيري، الاستهجاني التعريضي الذي وصف به، بحيث صارت صفة إيديولوجي تشير إلى كل ما هو مثالي وميتافيزيقي، وبعيد عن الواقعية والعلمية»[7].

استعرض الناقد بعد هذه الإشارة مفهوم الإيديولوجيا في الدراسات السوسيولوجية، منطلقا من المفهوم الماركسي، حيث أشار إلى أن **كارل ماركس** (Karl Marx) ربط نشأة الأفكار بحركة الحياة الاجتماعية؛ وهو ما يعني ربط النشاط الفكري والوعي بالنشاط الاجتماعي والاقتصادي، وهذا من خلال الطرح الذي قدمه وفق ما يعرف بالبنية التحتية والبنية الفوقية. تعد هاتان البنيتان القاعدة الأساس لجميع الدراسات والأبحاث التي تتبنى الفكر الماركسي، لما لهما من أهمية في تفسير تطور مسار المجتمعات الإنسانية عبر التاريخ، لأنهما تتطوران في ضوء صيرورة جدلية تنتج الأولى الثانية بحسب ماركس، ويمكن أن تنتج الثانية الأولى بحسب رأي **أنجلز** ومن سار على منواله.

وضح الناقد هذه القضية مؤكدا على أهمية مفهوم البنية التحتية (المادية) في إنتاج الأيديولوجيا بالمعنى الماركسي قائلا: « البنية التحتية المتكونة في أساسها من الوسائل الإنتاجية، وعلاقات العمل وشروطه وملكية القوة

[6]– عمرو عيلان، ص: 12.

[7]– المرجع نفسه، ص: 13.

الاقتصادية، تعمل على إنتاج تصورات وأفكار ومفاهيم تتناسب معها، ومن هنا يتم توزيع الطبقات وأفكارها في المجتمع والتي تشكل البناء الفوقي»[8]؛ أي إنه يعطي مفهوما للإيديولوجيا من خلال تحديد الصلة بين النشاط الاقتصادي للأفراد وبين معتقداتهم وتصوراتهم وأفكارهم. كما دعم الناقد هذه العلاقة بما ذهب إليه المفكر الفرنسي **لوي ألتوسير** (Louis Althusser) حول مفهوم البنية الفوقية وعلاقتها بالإيديولوجية، بحيث يرى « بأن الإيديولوجية ليست وهما منطلقا من غيبيات بل هي وجود مادي ووجود خيالي»[9].

يستبعد هذا التوجه في النقد الأدبي النقد السياقي الذي تراجع في العصر الحديث نتيجة التصورات الفلسفية التي اتجهت نحو التأمل في طبيعة الأدب خارج القناعات التقليدية في النقد السياقي التي لخصت هذه الطبيعة في العلاقة بين النص ومبدعه. حاولت تطبيقات الناقد **عمر عيلان** في كتابه "الإيديولوجيا وبنية الخطاب" أن تلغي، أو على الأقل أن تستبعد هذه العلاقة، وتتجه نحو منهجية تمكن من معاينة العلاقة بين الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي، دون الوقوع في أحكام قيمية مسبقة. وقد استعان في ذلك بآراء الناقد المغربي **حميد لحميداني** في كتابه "من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية"، فيقول مؤكدا ذلك: « وقد وجدت في المحاولة التركيبية التي قام بها –حميد لحميداني– في دراسته "من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية" منطلقا أوليا تدعم بتصور جديد في الاستفادة من المنهج السوسيولوجي عند غولدمان، ومن مدرسة النقد البنيوي الفرنسية، وتمثل ذلك بالأساس في إعادة صياغة أفكار

[8]– المرجع السابق، ص: 18.

[9]– المرجع نفسه، ص: 19.

غولدمان ومنهجه البنيوي التكويني، بإدخال تصورات الناقد ميخائيل باختين. الذي يقسم الرواية في علاقتها بالإيديولوجيا إلى صنفين هما: الرواية الحوارية "الديالوجية"، والرواية المناجاتية "المونولوجية"»[10]. حيث حاول **لحميداني**، كما يقول الناقد، ألا يسقط في الآلية التي تقول بالانعكاس المباشر لأفكار الكاتب أو الإيديولوجيا التي تعبر عنها، فاجتهد في البحث عن البنيات الداخلية التي تكون العالم التخيلي للرواية[11]. وهو ما قام به فعلا الناقد عيلان حين انطلق من بنية النص الروائي للكشف عن تمثل الإيديولوجيا فيه، مستفيدا بشكل أوسع من أبحاث الشكلانيين واالبنيويين.

كان، إذا، كتاب **حميد لحميداني** معبرا للناقد نحو أهم مرجعيات النقد الأيديولوجي في الفكر النقدي المعاصر، بحيث اعتمد هو أيضا على الفكر البنيوي الفرنسي، وبخاصة البنيوية التكوينية وامتداداتها في النقد الجديد في فرنسا، والتي أرست قواعد ونظريات استفادت منها مختلف الاتجاهات النقدية الحديثة. كما اعتمد على أفكار الشكلانية الروسية، التي تعد من أهم الاتجاهات النقدية التي توجهت نحو شعرية النص الأدبي، إذ سعت إلى تحريره من أي أثر ذاتي، رافضة بذلك المقاربات النفسية والاجتماعية، وقد دعت إلى التعامل مع النص في حد ذاته، وهي تقوم على جملة من المبادئ والمفاهيم الأساسية يأتي في مقدمتها مفهوم الشكل؛ إذ رفض روادها ثنائية الشكل والمضمون، وأكدوا على « أن الوقائع الفنية ذاتها تشهد أن الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني وإنما في الكيفية التي

[10]– المرجع السابق، ص: 09.

[11]– محمد خرماش. إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر (البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق). ط1. مطبعة أنفو–برانت، فاس، المغرب، 2001. ص: 122.

يتم استخدامها بها»[12]. يتضح من خلال هذا التأكيد منظورهم للشكل، بوصفه كيفية إنتاج المضمون، إذ هو المميز الأساسي للخطاب الأدبي.

تبين لنا بأن الناقد **عمر عيلان** قد استفاد كثيرا من الأطروحات الشكلانية وزاوج بينها وبين البنيوية التكوينية على الرغم من الاختلاف الذي يبدو في الظاهر بين الاتجاهين، فطبق في دراسته على روايات **عبد الحميد بن هدوقة**، عن طريق هذه المزاوجة بين النقد الشكلاني والسوسيولوجي للكشف عن البنيات السوسيولسانية داخل النصوص الروائية.

ومصطلح البنية من المصطلحات التي قال بها البنيويون؛ حيث إن كل بنية تقوم على مجموعة من العناصر، كل عنصر يكتسب قيمته من خلال علاقاته بالعناصر الأخرى، أي إن البنيوية تهتم بالكليات، وعلى المحلل البنيوي البحث عن ما يوحد العناصر داخل النص الأدبي، حيث ترى هذه البنيوية الأدب كـ« صيغة متفرعة من صيغة أكبر، أو هو بنية ضمن بنية أشمل هي اللغة (أي الكتابة كمؤسسة اجتماعية)، تحكمه قوانين وشفرات وأعراف محددة تماما كما هي اللغة كنظام»[13]. ومن هذا المنطلق نظرت البنيوية إلى النص الأدبي كبنية مكتفية بذاتها متفرعة عن بنية أشمل هي اللغة.

قادته هذه الاستعانة إلى تقصي مختلف الاتجاهات النقدية التي تنضوي تحت لواء النقد السوسيولوجي بعامة، حيث كان اقتراح **حميد لحميداني** بإدراج مبدأ الحوارية عند **باختين** ضمن مرحلة الفهم عند **غولدمان**، منطلقا للباحث **عيلان**، الذي لم يكتف بهذا المقترح، نحو روافد نقدية أخرى وجد فيها خلفية

[12]– صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. ط1. دار الشروق، بيروت، لبنان، 1998، ص: 41.

[13]– ميجان الرويلي، سعد البازغي. دليل الناقد الأدبي، ص: 72.

معرفية زودته بجملة من المفاهيم والآليات مكنته من صياغة رؤية نقدية منسجمة تمكن من خلالها تفكيك بنية الخطاب الروائي بحثا عن "التمثلات الإيديولوجية فيه؛ من بين هذه الروافد النقدية ما حققته الدراسات الشكلانية الروسية وإنجازات البنيوية الفرنسية حول السرد، حينما ميزوا جميعا بين القصة والخطاب، وبين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وما نتج عن هذا التمييز من بحث في عناصر تشكيل الخطاب.

ومن أبرز عناصر الخطاب التي ميزت هذه الدراسات جميعها: الزمن، المكان، الصيغة، الرؤية، عند كل من **تزيفيتان تودوروف** و**جيرار جنيت جون ريكاردو** وغيرهم. كما كانت تحليلات بنية الحكاية عند الشكلانيين الروس محطة هامة في هذا المجال، وبخاصة نظرية الوظائف عند **فلاديمير بروب**، وامتداداتها عند كل من **ليفي ستروس** و**غريماس**، هذا الأخير الذي استوحى منها السميائيات السردية[14]. يتضح من هذه القراءة أن الناقد بدأ من حيث انتهى **لحميداني**؛ حيث استفاد من مقترحات هذا الأخير، كما أضاف مقترحات جديدة فيما يخص التحليل السوسيولوجي للإبداع.

تعد البنيوية التكوينية (Structuralisme génétique)، إذا، الأساس الذي انطلق منه **لحميداني**، حيث تنطلق من النص للبحث عن أشكال الوعي والتفسير الاجتماعي في البنية الروائية، وبالتالي تعتبر صورة متطورة للنقد الاجتماعي وفرعا من فروع البنيوية الشكلية، تنظر إلى الأدب بوصفه « ظاهرة اجتماعية تاريخية، لكنها تهتم ببنياته الخاصة وبتمثلاته الفنية لعالم الواقع ومتغيراته، على اعتبار أن كل أعمال الإنسان تأخذ بشكل بنيات يمكن

[14]– عمرو عيلان، ص: 09.

تفسيرها في إطار العلاقات الموجودة بين العناصر المكونة لها، وبينها وبين العناصر الخارجية المتفاعلة معها»[15]. وتقوم البنيوية التكوينية على مفهومين متكاملين هما: الفهم (Compréhension) والتفسير (Explication)، يهتم المفهوم الأول بالدراسة الشكلية البنيوية للنص؛ أما الثاني يتجاوز هذا الطرح ويضع النص بوصفه بنية لغوية في بنية أكبر وهي البنية الاجتماعية.

وقد أسهم عدد من المفكرين في صياغة هذا الاتجاه مثل: **جورج لوكاش** (George Lukacs)، على أن المفكر **لوسيان غولدمان** كان الأكثر إسهاما، بحيث سعى، كما يقول الناقد المغربي **محمد خرماش** « إلى تأسيس "علم حقيقي للواقع الإنساني" عبر مزيج من النظريات والفلسفات اشتمل على الماركسية، كمكون رئيس، مع أطروحات فلسفية لكانط وهيغل، بالإضافة إلى آراء بياجيه ولوكاش»[16].

استلهم **غولدمان**، نتيجة لهذا الاطلاع الواسع، مجموعة من المفاهيم النقدية وفرت للنقاد آليات وأدوات نقدية تميزت بالليونة والدقة، كالبنية الدالة (la Structure significative)، ورؤية العالم (Vision du monde)، والفهم (La compréhension)، والتفسير (L'explication). ولعل مفهومي الفهم والتفسير من أهم الإجراءات النقدية التي تميز نظرية **غولدمان**، بوصفهما مرحلتين محوريتين من مراحل نقد النص الأدبي، بحيث أخذ بهما جميع نقاد هذا الاتجاه، ويفسرهما **محمد خرماش** في كتابه "إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر –البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق" قائلا" «

[15]– محمد خرماش. إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ص: 06.

[16]– ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي، ص: 77.

وعلى أي **فلوسيان غلودمان** يعمل على تطبيق نظريته من خلال مرحلتين أساسيتين ومتجادلتين في الدراسة، وهما: مرحلة الفهم أو التأويل ومرحلة التفسير أو الشرح، ويعتبر أن الفهم هو مشكلة الانسجام الداخلي للنص، وهي تفترض أن نأخذ بحرفية النص كل النص ولا شيء غير النص، وأن نبحث في داخله عن بنية دالة شاملة، أما التفسير فهو مشكل البحث "الفاعل" فردا كان أو جماعة»[17].

قاد هذا التصور **عمر عيلان** إلى اعتماد منهجية تعتمد أساسا على مبادئ البنيوية التكوينية، ضمن ما عرف لاحقا بالنقد السوسيونصي، الذي ينطلق من البنية النصية بهدف الوصول إلى البنية المجتمعية التي أنتجته، من منظور سوسيولساني، لأن الأدب لا يتعامل مع قواعد نحوية محايدة، بل مع مصالح اجتماعية محولة إلى نصوص مرتكزة على المستوى الخطابي.

اعتمد الناقد في تأكيد هذا المعطى النقدي على اجتماعية النص الروائي، الذي ينطلق من الظاهرة المدرجة في النص، ويستعين بالنظريات التي تسعفه في تحديد انتمائها السوسيولساني، لأن طبيعة النص الروائي تجعله لا يخضع بصورة آلية وتلقائية للبيئة الاجتماعية؛ حيث يؤكد بأن «المنهجية المتبعة في هاته الدراسة تسعى لطرح تصور جديد في مقارنة ودراسة النصوص السردية، وذلك بالاستفادة من الإنجازات النظرية للمقاربات البنيوية والسوسيولوجية، ومبتعدة في ذات الوقت عن المنظورات السوسيولوجية التبسيطية والأطروحات الشكلانية الصرفة»[18].

---

[17]– محمد خرماش، ص: 26

[18]– عمرو عيلان، ص: 09

نستخلص من كل ما سبق أن المرجعية المعرفية التي اعتمدها الناقد **عمر عيلان** متعددة ومتشعبة، منها ما هو شكلي بحت، ومنها ما هو دلالي مفتوح على الاحتمالات التأويلية المختلفة، لأن الناقد كما يبدو لم يكن مقتنعا باتجاه نقدي واحد، حيث كان يلاحظ بالدوام قصور الإجراء النقدي الذي يعتمد مفهوما أو نظرية بمعزل عن امتداداتهما المعرفية في مختلف المدارس والاتجاهات النقدية. وهذا ما جعل النقد يستعين بالشكلانية الروسية التي كانت أحد الأقطاب الفكرية التي مهدت الطريق للنقد الأدبي الذي يرتكز على نتائج الأبحاث اللسانية كالبنيوية والسيميائية، أو ما يعرف بالنقد اللغوي. كما استعان بالتوجهات النقدية الماركسية، التي أسست خطابها النقدي انطلاقا من الأطر العامة التي رسمتها الفلسفة الماركسية، كالبنيوية التكوينية والنقد السوسيولوجي. ومن أهم الآليات التي اعتمدها الناقد في دراسته لروايات **عبد الحميد بن هدوقة**، التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي عند الشكلانيين الروس، ومبدأ الحوارية عند **ميخائيل باختين**، ونظرية الوظائف عند **فلاديمير بروب**، ونظرية العامل عند **غريماس**.

يتضح من خلال هذا أن الناقد حاول أن يستفيد قدر الإمكان من مجهودات رواد الفكر النقدي المعاصر، وبخاصة المفكر **لوسيان غولمان**، الذي سعى إلى إيجاد نقد بديل للنقد البنيوي الشكلي، لما عجز هذا الأخير عن الإلمام بقضايا النص الأدبي، ومن ثم كان سعيه منصبا تجاه النص في ضوء علاقته بمحيطه الاجتماعي، بوصفهما بنيتين غير منفصلتين، إلى أن اتجه تحليل النص في ضوء ذلك إلى البحث عن بنية المجتمع في النص، ثم بنية النص في المجتمع. وهذا ما جعل ناقدنا يقرأ روايات **عبد الحديد بن هدوقة**

بوصفها بنيات دالة ترتبط بحركية تطور المجتمع الجزائري في مرحلة حاسمة من تاريخه المعاصر.

ثانيا: **المستوى المنهجي**

يجد قارئ كتاب "الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي" متعة وهو يتتبع خطوات الدراسة فيه، بحيث يحدد الكاتب من البداية منهجية دراسته، التي يمكن أن نستخلصها من الآليات التي رصدها في مقدمة الكتاب، مبينا بأنها الآليات التي سيسعى إلى تطبيقها على المدونة، وهي آليات وفرتها نتائج الدراسات البنيوية والدراسات السوسيولوجية. يوضح قائلا: « إن المنهجية المتبعة في هاته الدراسة تسعى لطرح تصور جديد في مقارنة ودراسة النصوص السردية، وذلك بالاستفادة من الإنجازات النظرية للمقاربات البنيوية والسوسيولوجية»[19]. ويبدو من خلال هذا التقديم بأن الناقد سعى إلى بلورة رؤية منهجية جديدة، تزاوج بين صرامة الأداة البنيوية وليونة الأداة السوسيولوجية، حتى يفسح المجال لتأويل دلالات مختلف البنى السردية في الرواية.

وقد اعترف من البداية بأن عمله استفاد من المنهجين البنيوي والسوسيولوجي، وتبدو استفادته من هذين المنهجين واضحة وجلية من خلال فصول كتابه الستة. ويمكن أن نميز هنا بين مصدرين منهجيين هامين اعتمدهما الناقد؛ الأول هو المنهج السوسيولوجي، وبخاصة اتجاه البنيوية التكوينية عند كل من **غولدمان** و**باختين**؛ الثاني هو المنهج الشكلاني باتجاهيه الشكلانية الروسية والبنيوية الفرنسية، وبخاصة في مجال السرديات.

[19]– عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب، ص 09.

سنحاول هنا استخلاص بعض السمات الجوهرية في كل من الأطروحات البنيوية، والمقاربات السوسيولوجية، وبخاصة تلك التي استفاد منها الناقد **عمر عيلان** في دراسته ككل، وفي الفصل الخامس على على الخصوص، وهو الفصل الذي تناول فيه رواية "ريح الجنوب" بالدراسة موضوع بحثنا.

ولعل أبرز ملاحظة يمكن تسجيلها حول طريقة تحليل النصوص الروائية، هي أن الناقد بدل جهدا كبيرا في تحليل البنيات الداخلية للنصوص الروائية، بحثا عن تَمَثُّل العناصر الإيديولوجياة فيها. وقد انطلق لتحقيق ذلك من أطروحات الناقد الاجتماعي **لوسيان غولدمان**، الذي ركز على التحليل الذي ينطلق من بنية النص، أو ما يسميه **غولدمان** بمرحلة الفهم التي تتناول العمل الأدبي بوصفه بنية دالة. أو كما فسرها **عمر عيلان** عندما وصف هذه المرحلة من التحليل بالإجراء الفكري الذي يصف البنية الدالة، على حد فهمه لمنهج **غولدمان، فبقول بأن** « الفهم في تقرير غولدمان هو إجراء فكري يتعلق بوصف البنية الدالة، بكل ما هو أساسي ونوعي فيها، أي باستخلاص المعنى المحايث فيها، وبتوضيح بنياتها الداخلية التي لها تركيبها وتجانسها الخاص»[20]؛ وعليه فالفهم هو محاولة استنتاج البنية الدالة من خلال الدراسة المحايثة للنص.

لا يختلف هذا التصور عن اتجاه **باختين** في هذا المجال حينما يدمج ما هو اجتماعي في مكونات النص الدالة. انطلق **باختين** من أرضية معرفية صلبة قوامها معرفة فلسفية متنوعة بنظرية الرواية، ومن ثم اعتمد تصورا

[20]– محمد خرماش. إشكالية المناهج في النقد الأدبي المعاصر، ص: 33.

منهجيا متكاملا، ولم تمنعه ماركسيته من الاستفادة من الشكلانية والألسنية وحتى السميائية، شكل هذا الاطلاع الواسع حجر زاوية في بناء شعرية سوسيولوجية.

لقد انطلق **باختين** من استيعاب لخصوصيات الرواية كجنس متفرد وكسوسيولوجية، فهي ملتقى أدلة أو علامات إيديولوجية، على اعتبار أن العلامة لا توجد إلا حيث توجد الإيديولوجية لـ«أن كل ما هو إيديولوجي إلا وهو معبر عنه بالدلائل، كما أنه يمتلك في الوقت نفسه قيمة دلالية " Valeur sémantique"»[21]. وما دامت الدلائل تعبر عن مضامين أيديولوجية، فإن الرواية ملتقى إيديولوجيات بوصفها بنية دلائلية (سميائية) كبرى، لأن نمطها الخاص يرتكز على الدليل/العلامة، الذي بواسطته تواجه الرواية العالم و/أو الواقع، ومن ثم فإن أي دراسة للدلائل هي بالضرورة تحليل للعلاقات الإنسانية المختلفة، كما يوضح ذلك **حميد لحميداني** وهو يتحدث عن مفهوم الدليل اللغوي بوصفه علاقة، يقول: « فدراسة الدلائل اللغوية تعني في الوقت نفسه التعامل مع العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، ومع الإيديولوجيات الموجودة في الواقع...» [22]. وهذا ما ذهب إليه أيضا **مبارك حنون** حينما اعتبر الدليل اللغوي عنصرا أيديولوجيا، يقول موضحا: « فالدليل يتناسب والإيديولوجيا؛ فحيث يوجد الدليل توجد كذلك الإيديولوجيا»[23]؛ بناء على هذا نكاد لا نميز بين العلامة اللغوية والدلالة الأيديولوجية.

---

[21]– حميد لحميداني. النقد الروائي والإيديولوجيا –من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي– ط1، المركز الثقافي العربي، 1990، ص: 74.

[22]– المرجع نفسه، ص: 74.

[23]– حنون مبارك. دروس في السيميائيات. ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص: 41.

يجب أن نشير هنا، ولو عرضا، لما ذهبت إليه الناقدة البلغارية **جوليا كريستيفا**، حينما فسرت البنية السميائية للمعنى في النص الأدبي، حيث اعتبرت أن كل علامة دالة تشكل جزئية ايديولوجية، وتُستخلص إيديولوجية العمل الأدبي من مجموع العلامات المشكلة للنص، بوصف هذا المجموع بنية لغوية و/أو ايديولوجية. وهذا بطبيعة الحال لا يختلف عما ذهب إليه **ميخائيل باختين**، الذي « استطاع .. أن يحدد طبيعة البنية في العمل الأدبي باعتبار أن المظهر اللساني للأدب هي في نفس الوقت مظهر اجتماعي، وأن "الدال" اللغوي فيه، له دائما "مدلول" اجتماعي، ويمكن تحليل هذه البنية عنده، اعتمادا على مفهوم "الحوارية" الذي يقابله مثلا أو يقترب منه أو يوضحه مفهوم "تعددية اللغات" (Plurilinguisme)، أو مفهوم "تعددية الأصوات" (Polyphonie)»[24]. تعد هذه المفاهيم منطلقا ذكيا لتفسير البنى النصية، وبخاصة "تعددية الأصوات" التي تعتبر سمة جوهرية في نقد **باختين**، فقد ميز فيها «أشكالا لسانية وأسلوبية مختلفة، تنتمي إلى أنساق مختلفة للغة الروائية»[25]. وقد اعتمدها هو نفسه في تحليل أعمال أدبية هامة، كأعمال الكاتب الروسي **دوستويفسكي** في كتابه " شعرية دوستويفسكي"، الذي يعد من أهم الدراسات النقدية التحليلية في هذا المجال.

طبق **باختين** هذه المفاهيم التنظيرية في هذا الكتاب، حيث وجد في أعمال **دوستويفسكي** الروائية، أرضا خصبة لتجريب نظريته، المبنية على الحوارية، وتعدد اللغات، وتعدد الأصوات، وشعرية الفكرة وما إلى ذلك من

[24]– محمد خرماش: مرجع سابق، ص 144–145.

[25]– جان إيف ثاديه: النقد في القرن العشرين، ص 133.

الآليات التي يستحضرها النص. وانطلاقا من هذا التجريب توصل **باختين** إلى نتيجة أن الرواية ذات وظيفة تواصلية؛ بحيث تلعب اللغة أدوارا جوهرية فيها عبر مستويات ثلاثة: التهجين (L'hybridation)، الأسلبة (Stylisisme)، الحوارات الخالصة (Les dialogues purs). وبناء على ذلك فإن مفهوم الرواية عند باختين يتحدد بناء على هذه المفاهيم في مجموعها، وفي هذا الصدد يرى حميد لحميداني بأن « أسلوب الرواية وفق تصور باختين هو بناؤها وعلاقاتها الداخلية، وحواريتها»[26].

لقد نحا **باختين** منحى نقديا جديدا في بداية القرن العشرين، استفاد فيه من اجتهادات **جورج لوكاش**، الذي قرأ أعماله قراءة نقدية مستفيضة، كما استفاد كثيرا من نتائج الأبحاث اللسانية باتجاهاتها المختلفة، وبالتالي تمكن من إنشاء نظرية للرواية بوصفها جنسا أدبيا يتميز بقوانينه الداخلية الخاصة به.

لقد عرضنا هذه الأفكار لما رأينا بصماتها المنهجية واضحة في دراسة الناقد **عمر عيلان** موضوع بحثنا، بحيث تأثر بشكل واضح بالاتجاهات النقدية المتجهة مباشرة نحو التحليل الداخلي للنص الروائي، ومن بينها، البنيوية، الشكلانية، السيميائية، حيث يقول: «ونستزيد في هذا المجال بالسياق المنهجي الذي حددناه في بداية هذه الدراسة، وبالإنجازات التي حققتها الدراسات الدلالية السردية، التي تنطلق من أعمال بروب في كتابه "مورفولوجيا الحكاية"، وتودوروف في "أنماط السرد الأدبي"، و"شعرية النثر"، وغريماس في كتابه "علم الدلالة البنائي"»[27].

---

[26]– حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 80.

[27]– عمرو عيلان. مرجع سابق، ص: 200.

نكاد نكتفي بهذه الأعمال لرسم الخطوات المنهجية التي اتبعها الناقد في قراءته لروايات **عبد الحميد بن هدوقة**، وبخاصة رواية "ريح الجنوب"، التي لم يدرس فيها إلا الفضاء. لكن الضرورة المنهجية في مثل هذه الأبحاث تستدعي تتبع المعالم المنهجية في المدونة كلها. وهذا ما حاولنا أن نقوم به، وأجلنا الحديث عن شعرية الفضاء لحينه، لأن قراءة الناقد لرواية "ريح الجنوب" اقتصرت على بنية المكان، ومن ثم لا يمكن أن نحلل هذه القراءة من دون الإشارة إلى شعرية المكان في الفكر النقدي المعاصر، سواء أكان ذلك على المستوى المعرفي أم على المستوى المنهجي أو على المستوى الإجرائي. غير أن الملاحظة الأساسية التي يجب أن نؤكدها هنا، هي أن الناقد تبنى أساسا منهج النقد السوسيولوجي كإطار عام لقراءاته، ومن خلال التجليل استعان بأدوات شتى أخذها من البنيوية والشكلانية، ومن الشعريات المعاصرة كما عند **باختين وغريماس**.

ثالثا: <u>المستوى الإجرائي</u>

قراءة الناقد "عمر عيلان" لرواية "ريح الجنوب" جاءت ضمن الفصل الخامس من الكتاب، وقد حملت عنوان "سيميائية الفضاء في الرواية"، حيث أخذ الناقد على عاتقه دراسة الفضاء وتجلية الدلالات والإيديولوجيات التي تحملها الاستخدامات المتنوعة للفضاء، وقد افتتح دراسته بتحديد كيفية تعامله معه –الفضاء– حيث قال: «نحاول في هذا المستوى أن نستجلي مكونا أساسيا للنص الروائي وعنصرا بنائيا جوهريا هو الفضاء، وسنتبع في ذلك منهجية استقصائية وتركيبية»[28]؛ بحيث رأى من المفيد أن يؤسس قراءته وفق مقاصد تحليلية.

[28]– عمر عيلان: مرجع سابق، ص 227.

بعد أن استعرض بعض الأفكار النظرية فيما يخص دراسة الفضاء في الدراسات الغربية، نجده قد قسم قراءته بالشكل الآتي:

* دلالات الفضاء في الرواية ← فضاء القرية ← القرية وهيمنة الطبيعة.

سيميائية ريح الجنوب ← العنوان.

المتن.

* طبيعة الفضاء الاجتماعي ودلالته ← فضاء المقهى.

فضاء المقبرة.

* طبيعة الوصف ودلالته ← الراوي وطبيعة الوصف ← وصف الطبيعة.

وصف الفضاء الإنساني.

الأشياء ودلالتها في الرواية.

إن قراءة الناقد "عمر عيلان" موجهة إلى عنصر محدد؛ بحيث جاءت في سياق جملة من القراءات التي خدمت مفهوم الإيديولوجيا، ولا نستغرب هذا لأن الباحث من البداية كان اهتمامه موجه نحو الإيديولوجيا، فيقر بأن «شخص المكونات الأولية للفضاء بقوة رمزية إيحائية تنقله من المستوى التعييني الحقيقي والواقعي إلى تثمين أفكار وتصورات، تنعكس في ذهنية المتلقي في شكل قيم وأحكام وتصنيفات نظرية تقترب من مجال التأويل الإيديولوجي»[29].

وقد رأى الباحث من المفيد أن يستفيد من آليات المنهج السيميائي لأنه يفيد في استبيان الدلالة «فسيميائية الفضاء في النصوص الأدبية تجعله أبعد من أن يكون مجرد تشكيلات هندسية وأبعاد فراغية مسطحة، بل يتحول إلى

[29]– عمر عيلان: مرجع سابق، ص 228.

إشارات محملة بقوة إبلاغية قادرة على تقديم الرؤية الفكرية والإيديولوجية بصورة تحدث الأثر الجمالي في المتلقي»[30].؛ فيتضح أن الهدف من تبني هذا المنهج هو توليد الدلالات النصية، إذ سيمياء الدلالة «لا يدرس، أبدا، الواقعة إلا باعتبارها دالة، وافتراض الدلالة يعني اللجوء إلى السيميولوجيا»[31].

تناول الناقد الفضاء الروائي من خلال لغة الوصف؛ إذ يقول «اتصالنا بفضاء الرواية يتم عبر اللغة المستعملة لأسلوب الوصف الذي يعد أهم وسيلة يعتمد عليها لتصوير الفضاء في الأعمال الأدبية»[32].وطبعا انطلاقه من اللغة هو من صميم السيمياء لـ«إن كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن الأشياء تحمل دلالات، غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة»[33]، فلا يمكن للسيمياء إلا أن تلجأ إلى اللغة للوقوف على المعاني والمدلولات، ويعد وصف الأسلوب الأمثل لتقديم المكان لـ«أن ضوابط المكان في الروايات المتصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار»[34].

لقد انطلق الناقد من البحث ثنايا الإنتاج الحكائي وطرق تمظهره سعيا منه للحديث عن أهمية الفضاء ووظيفته. وهو في كل ذلك نحى نحو الاستخدام المكثف للمصطلح في هذه الدراسة، من مصطلحات سردية وسيميائية وبنيوية...، وإذا حاولنا إرجاع كل مصطلح لمجاله اكتشفنا أن الناقد يوظف

30– المرجع السابق، ص 234.

31– حنون مبارك: دروس في السيميائيات ص 74.

32– عمر عيلان: ص 235.

33– حنون مبارك: م ن، ص 74.

34– حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 62-63.

الجانب الدلالي لهذا المصطلح أو ذاك؛ وفق وجهة نظره النقدية، وعليه تصبح دراسته للفضاء دلالية إذ «تنتقل –فيه– من الحيز المكاني المحدود بحدود جغرافية معينة إلى حيز أكثر اتساعا هو الحيز المجازي والدلالي والرمزي والإيحائي الذي تصوره الأمكنة المختلفة في الرواية، أو لنقل الانتقال من الحيز ذات البعد الواحد إلى الحيز ذات الأبعاد المتعددة»[35].

«ومن هنا يكون المكان قد أصبح الأساس الذي تركزت حوله حلقة البناء المركزية للرواية، وجعل عالمها يتدرج في بيئة ريفية لتسهل المقابلة بين الرؤى الإيديولوجية، ويتبين مساراتها انطلاقا من عرض فضاء القرية، بمستوياته الطبيعية والاجتماعية والثقافية وانعكاساته المشكلة في نفسيات الأفراد»[36].

«وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة، كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية»[37].

---

[35]– مراد عبد الرحمان مبروك: جيبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص167.

[36]– عمر عيلان: ص 242.

[37]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 63.

«وتتمثل تضاريس الفضاء الدلالي في كشف المساوئ السياسية والاقتصادية والثقافية والفكرية والحضارية والاجتماعية، وذلك من خلال فضاء الأمكنة»[38].

المصطلح	دلالته	وظيفته
* السيميائية	الكلمة في اللغة الإنجليزية تكتب بهذا الشكل Semiotic، فهي تماثل صورتها في اللغة الفرنسية من حيث الأصل وتغايرها في اللاحقة، ويقابل الكلمة الإنجليزية عربيا في مقدمة ابن خلدون علم السيمياء ويندرج ضمنه علم أسرار الحروف.... غريماس، كورتيس: تستخدم كلمة Semiotique للدلالة على معاني مختلفة، فقد تستعمل للإشارة إلى: أ- أي مقدار بين من المعرفة نبدي رغبتنا لمعرفته. ب- موضوع معرفته كما يظهر أثناء وبعد وصفه. ج- مجموعة الوسائل التي ترد معرفته ممكنة.	* فسيميائية الفضاء في النصوص الأدبية تجعله أبعد من أن يكون مجرد تشكيلات هندسية وأبعاد فراغية مسطحة، بل يتحول إلى إشارات محملة بقوة ابلاغية قادرة على تقديم الرؤية الفكرية والإيديولوجية بصورة تحدث الأثر الجمالي في المتلقي. * سيميائية ريح الجنوب.
* أيديولوجية	Idéologie 1- في علم الاجتماع: مجموعة من الأفكار والصور والسلوكات المشتركة بين مجموعة من الأفراد يشكلون وحدة- طبقة	

[38]- مراد عبد الرحمن مبروك: جيبوليتيكا النص، ص 169.

	(الإيديولوجية البرجوازية) أو دولة (الإيديولوجية السوفيتية، الصينية..) في المجالات الثقافية والروحية كالسياسة والدين والإبداع الفني، وذلك لطمأنة الفرد من جهة ولإجباره للخضوع للأنظمة التي تعكس الأيديولوجية من جهة أخرى. 2- في السيميائية: ...تتبنى الإيديولوجية مجموعة من القيم، يلغى تحقيقها (يعني اتصال الفاعل بموضوع القيمة) الإيديولوجية مباشرة، بعبارة أخرى تعنى الإيديولوجية بالبحث الدائم والمستمر عن القيم.	
* قيمة	Valeur: 1- يحمل مصطلح القيمة مفاهيم جد متنوعة، وقد استعمل في مجالات علمية مختلفة، في الألسنية، المنطق، الاقتصاد السياسي، علم الجمال وفي علم الاجتماع إلخ... 2- يرجع الفضل إلى دي سوسير الذي أدخل مصطلح القيمة الألسنية: يجسد المعنى إلا الفوارق الملتقطة بين الكلمات، أثناء تقييده لهذه الملاحظة طرح مسألة الدلالة على أساس القيم المناسبة التي تتحدد في علاقات بعضها البعض يمكن أن تماثل القيمة في الألسنية السيم المتلفظ داخل المقولة الدلالية (والممثلة بواسطة المربع السيميائي). 3- يمكن أن نميز بين قسمين كبيرين من القيم: القيم الوصفية (الأشياء المستهلكة أو المدخرة، ملذات...إلخ)، والقيم الكيفية (الإرادة، القدرة، الواجب... إلخ)، يمكن أن	* وتتحقق الحركة في الرواية عبر موقف الشخصية بالانتقال في المكان من واقع القرية إلى أفضية خيالية مجازية تابعة ومتولدة من الرغبة الفعلية في تغيير الإقامة، فحلم نفيسة بالتغيير كقيمة فكرية متصل بصورة أساسية بتغيير المكان. * القرية التي لم تعرف التطور وعناصره الفاعلة في حياة الأفراد والجماعات فبقيت حبيسة السير البطيء المنجذب بقوة إلى الماضي المنكفئ على قيم سوسيوثقافية متوارثة، المبنينة على سلسلة مسلمات وقناعات جاهزة وثابتة. * فتفاعل الشخصيات مع

	تتجزأ القيم الوصفية بدورها إلى قيم ذاتية (أو أساسيا متصلة عادة بالفاعل، في اللغات الطبيعية، بواسطة الرابطة "كان") وقيم موضوعية (أو "طارئة" مقترنة عموما بالفاعل بواسطة الفعل "ملك" أو أشبه المرادفات).	الفضاء الذي تعيش فيه ينتج رؤية خاصة، وأحكام قيمة تتبعها مواقف فعلية تصنف في خانة رد الفعل المندمج أو المنفصل الرافض.
* فضاء	Espace: يرتبط الأدب والفضاء بعلاقتين: الأولى تكوينية قائمة في تكوين النص الأدبي، والثانية مضمونية قائمة على في موضوعه. وقد حدد جيرار جينيت G. Genette أربعة فضاءات قائمة في صلب التكوين الأدبي: 1- فضاء اللغة: اللغة نظام من العلاقات المميزة، يكتسب فيه كل عنصر صفته من موقعه داخل النظام، ومن العلاقات الأفقية والعمودية التي يقيمها بالعناصر القريبة والمجاورة. 2-فضاء الكتابة: تعتمد الكتابة على التأثيرات البصرية للخط والتبويب وللكتاب ككيان تام. 3- فضاء التعبير: لا تؤدي الكلمة في العبارة الأدبية معنى بسيط ومباشرا، بل كثيرا ما تزدوج لتؤدي معنيين: حقيقي ومجازي، ظاهر وباطن، مباشر ورمزي... 4- فضاء الأدب: يتمثل لنا فضاء الأدب حين ننظر إلى الإنتاج الأدبي ككل، أي كنتاج ضخم يتجاوز حدود العصور والجغرافيا. إلى جانب هذه العلاقة التكوينية بين الأدب والفضاء هناك علاقة مضمونية، فالرواية ترسم الإطار الذي تتحرك فيه شخصياتها،	* إن الفضاء يشكل في الرواية العنصر البنائي الأساسي والجوهري في بناء الدلالة. * إن طبيعة الفضاء في "ريح الجنوب" أحادية. * إن مواصفات الفضاء الواقعي الذي تتحرك فيه "نفيسة" يحمل دلالة الهيمنة والطابع القمعي الذي يحد من حرية الحركة والانطلاق. * إن الفضاء النفسي يتأسس في الذاكرة، وتصبح مدينة "الجزائر" بمثابة الذاكرة والحلم ووجهة الهروب. * وهو ما يحمل دلالة على أن الفضاء المفتوح بإمكانه تقبل التغيير، والسير فيه بوتيرة أكبر من الفضاء المنعزل والمغلق. * في حديثنا عن الدلالة التي يولدها فضاء القرية نتناول عنصرين متكاملين مكونين لهذا

	سواء أكان إطارا طبيعيا (الغابات، الصحراء)، أو مصنوعا (منتزه، مدينة، بيت، منجم)؛ وسواء أكان جامدا (كما في الأمثلة السابقة) أو متحركا (كما في رواية الرحلة ورواية الحرب). تبني الرواية فضاءها من خلال الوصف، ولكنها لا تقتصر عليه، فالعناصر المعجمية البسيطة (ألفاظ، المكان، والحركة، إلخ...) المنتشرة في أنحاء النص، والتي لا يمكن دراستها خارج الإطار اللساني، تشارك في بناء الفضاء الروائي. يمكن مقاربة فضاء الرواية من وجهين: دراسة وسائل التصوير، أي الوسائل البيانية والبلاغية المستخدمة فيه، ودراسة المواقع التي يحتلها في النص، أي وظائفه فيه ودوره في رسم بنية الرواية.	الفضاء وهما: طبيعة القرية وموقعها في المستوى الأول، وما ينعكس داخله من حياة اجتماعية مرتبطة به تكون المستوى الثاني، الذي يحدد منظومة القيم والمعاملات، والأفكار. * ... فتخلقت أفضية فردية تشكل خانات مستقلة داخل الفضاء الاجتماعي. * فضاء المقهى. * فضاء المقبرة.
وصف	Déscription:وهو تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها، مكانيا لا زمانيا. قد يحدد الراوي الموصوف في بداية الوصف ليسهل على القارئ الفهم والمتابعة، أو يؤخر تحديده إلى نهاية الوصف لخلق الانتظار والتشويق. وهناك طرق مختلفة للوصف منها: - بيان الحال (Aspectualisation) الذي يقوم على تعيين الخصائص الأساسية للموصوف (الشكل، اللون، الحجم...) أو على تعداد أجزائه.	* نحاول في سياق البحث عن طبيعة الوصف ودلالته أن نمسك بالدور الذي ينهض به عرض الفضاء الروائي عبر تقنية الوصف من إنتاج الرموز الدالة على القيم الفكرية والإيديولوجية المختفية خلف العناصر المتعددة للفضاء والطريقة التي تم بها تركيب هذه الأجزاء ومنهجية تشكيلها. * ومن هنا فإن الراوي يشتغل على مستويين: يقوم الأول على

	– وبيان العلاقة (Mise en relation) الذي يقوم على تعيين موقع الموصوف داخل المكان والزمان، أو على مقارنته بموصوفات أخرى من خلال التشبيه والاستعارة وصيغ الموازنة والنفي (ليس هو كذا، ليس عنده كذا...) غاية الوصف هي إعادة تكوين الوضع (Situation) داخل السرد واستيعابه كسياق لغوي. فالأوضاع الخارجية التي يذكرها النص ينبغي أن تكون مفهومة لكي يصبح النص مفهوما. وللوصف وظائف مختلفة تتحدد في كل رواية (وظيفة واقعية، وظيفة معرفية، وظيفة سردية، وظيفة جمالية، وظيفة إيقاعية...)	اختيار مجال الوصف وضبطه بما يتلاءم والقيمة الفكرية الأيديولوجية المقصود إثارتها... أما المستوى الثاني فيعمل على كشف مكونات المجال الموصوف. * إن شعرية الوصف تكمن أساسا، في إمكانية تحويل العلاقة اللغوية إلى شكل تعبيري ورمزي. * إن وصف فضاء البيت لم يتخذ طابع الوصف المدرسي الذي يتابع تكريس الأشياء وتصنيفها بغرض تزييني، بل ثمن مكونات البيت ليتشبع بوظائف بنائية في سياق القص تتفتح آفاق التأويل والرمز والدلالة.
بنية	Structure: ظهر هذا المصطلح لدى **جان موكاروفسكي** (Mukarovsky) الذي عرف الأثر الفني بأنه «بنية، أي نظام من العناصر المحققة فنيا والموضوعة في تراتيبية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية العناصر». هناك مفهومان للبنية الأدبية أو الفنية: فالأول تقليدي يراها نتاج تخطيط مسبق فيدرس آليات تكوينها، والآخر حديث ينظر إليها كمعطى واقعي فيدرس تركيبها وعناصرها ووظائف هذه العناصر والعلاقة	* ويصبح المكان بنية نسقية للفصل بين الواقع والحلم. * إن النماذج السابقة توضح اتصال البنية الحديثة في الرواية وسيرورتها بحضور أفضية متعددة واقعية أو خيالية. * فالبنية الاجتماعية الثقافية السائدة في مجتمع القرية منسجمة إلى حد بعيد مع طبيعة

	القائمة بينها.	البيئة الخارجية وملازمة لها.
تبئير	Focalisation: هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته. سمي هذا الحصر بالتبئير لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تعدد إطار الرؤية وتحصره. والتبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي فالمقصود بالتبئير هو حصر معلومات الراوي (وبالتالي القارئ) حول ما يجري في الحكاية. أما أصناف التبئير فثلاثة، تتحصل من مقارنة معلومات الراوي بمعلومات الشخصية التي يتناولها التبئير. فإذا كان الراوي يعلم أكثر مما تعلم الشخصية كان التبئير غير موجود (أي كان السرد في حالة لا تبئير)، وإذا تساويا في المعرفة كان التبئير داخلي Focalisation interne ا، وإذا كان الراوي يعلم اقل مما تعلم الشخصية كان التبئير خارجيا ,Focalisation externe	* وبذلك يكون الحيز الذي يشغله الفضاء الحيوي المتصل بالسلطة الاجتماعية والاقتصادية محل تبئير لمجمل وقائع الرواية.
عنوان	Titre: هو الاسم الذي يميز الكتاب بين الكتب كما يتميز الإنسان باسمه بين الناس. واختيار العنوان لا يتم عفو الخاطر، فهو مسألة تحتاج إلى نظر وتدقيق بسبب تركيبة وطبيعة المادة التي يتألف منها. اقترح **جيرار جينيت** (G. Genette) ثلاثة مصطلحات لتبويب ما يبدو لنا عنوانا: العنوان (Titre) والعنوان الفرعي (Sous-titre) وبيان النوع (Indication génétique).	* "ريح الجنوب" اتخذت عنوانا يحمل دلالة مكانية اعتبارا أن الجنوب متصل بقيمة تحديد الجهة والاتجاه.

	تنصب دراسة العنوان على قيمته (الصوتية والدلالية والتصويرية)، وعلى علاقاته بالقارئ (ماذا يعني له، بم يذكره، كيف يتلقاه، كيف يتصرف فيه تلفظا واختصارا) وعلاقاته بنص الرواية، وبعناوين روايات المؤلف نفسه، أو النوع الروائي نفسه، أو العصر نفسه	
استرجاع	Analepse: مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق، وهذه المخالفة لخط الزمان تولد داخل الرواية نوعا من الحكاية الثانوية. ولا شيء يمنع أن تتضمن الحكاية الثانوية بدورها استرجاعا، أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية. يمكن أن يكون الاسترجاع موضوعا (Objective) (مؤكدا) أو ذاتيا (Subjective) (غير مؤكد). أما وظيفته فهي غالبا تفسيرية: تسليط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السرد، والاسترجاع أنواع: خارجي (Analepse externe) وداخلي (Analepse interne) ومختلط (Analepse mixte)، وجزئي (Analepse partielle) وتام (Analepse complete)	* وإذا كان ذكر مدينة الجزائر يتصل بمدى الاستذكار والاسترجاع، فإن مدى الاستشراف ينتقل إلى الحلم بأماكن يطغى عليها الطابع العجائبي والسحري. * كما أن بيت العجوز "رحمة" يدفعه الاسترجاع معاناته السابقة «فرؤية العجوز وبيتها المظلم والأواني و الأثاث والصندوق الأسود وكل ما في البيت من أثاث أعاده إلى الأيام الطويلة التي قضاها جريحا في هذا المكان...»
الاستشراف (الاستباق)	Prolepse: هو مخالفة لسير زمن السرد يقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد، ويتخذ الاستباق أحيانا شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات	

	صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل. والاستباق أنواع مختلفة باختلاف موقع الحدث المستبق في زمن السرد الأولي، أي زمن حكاية الراوي الأساسية استباق تام (Prolepse complete) جزئي (Prolepse partielle)، خارجي (Prolepse externe)، داخلي (Prolepse interne)، مختلط (Prolepse mixte).	

الفصل الثالث

قراءة في نقد

محمد مصايف

تمهيد

- **أولا: تقديم كتاب "الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام"**
- **ثانيا: تحليل المستوى المنهجي**
- **ثالثا: تحليل المستوى المعرفي**
- **رابعا: تحليل المستوى الإجرائي**

تمهيـــــد

سأتناول في هـذا الفصـل نقـد محمـد مصـايف لروايـة "ريـح الجنـوب" بالدراسة والتحليل، معتمدة بالدرجة الأولـى علـى مـا جـاء فـي هـذه الدراسـة الرائدة حول الرواية العربيـة الجزائريـة، لأتقيـد قـدر الإمكـان بحـدود مسـار البحث، تجنبا للاستطراد والخوض في مختلف القضـايا النقديـة التـي قـد تبعـدني عن أهداف هذا البحـث. فالناقـد **محمـد مصـايف** عـرج علـى اتجاهـات نقديـة مختلفة، ووظف أدوات نقدية كثيرة، مما يجعـل جمعهـا ونقـدها أمـرا مستعصـيا في هذا البحث الذي تقيده الصـرامة المنهجيـة، والمـدة الزمنيـة التـي ينبغـي أن ينجز فيها، وبالتالي سأحاول أن أقدم قراءة نقديـة أختبـر فيهـا قـدراتي المنهجيـة، وخبرتي المعرفية التي اكتسبتها فـي مسـاري الدراسـي، وبخاصـة فـي مرحلـة الماجستير، التي استفدت فيها كثيرا من خبرة أساتذتي الأفاضل.

سأحاول هنا أن أقدم قراءة واصـفة لمحتـوى فصـول الكتـاب، ثـم قـراءة نقدية على المستوى المعرفي الذي وظفه الناقـد فـي دراسـته هـذه، والتـي تتبـع بقوة من حسه الوطني، ومن غيرته الكبيرة على النتـاج الأدبـي الجزائـري. أنتقـل بعدها إلى المستوى المنهجي، أتتبع فيـه الخطـوات المنهجيـة التـي سـلكها الناقـد في تقييمه للرواية الجزائرية الرائـدة، ويبـدو أن الناقـد مشـبع بالثقافـة الواقعيـة، وبمـا ولدتـه مـن طرائـق منهجيـة لدراسـة وتحليـل الأدب، وبخاصـة النقـد الإيديولوجي والنقد الفلسفي والنقد النفسي، على الـرغم مـن أن هـذه المنـاهج لـم تكن ناضجة في ثقافتنا العربية في الجزائر آنـذاك، وعلـى هـذا الأسـاس تميـزت نقود مرحلة السبعينيات والثمانينات مـن القـرن العشـرين بـالكثير مـن البسـاطة والإسقاط، نتيجة التوجه النقدي الذي صاحب الحركة الاجتماعيـة فـي مرحلـة مـا

بعد الاستقلال، حيث كان الهدف الأسمى هو تأسيس خطاب نقدي يحمل السمات الخصوصية للكاتب الجزائري. حمل المرحوم **محمد مصايف** لواء هذا الرعيل من الكتاب الذين تحدوا الواقع الذي خلفه الاستعمار، وتمكنوا من بلورة رؤية نقدية أسهمت بشكل كبير في إيجاد قاعدة نقدية، وجهت الأدب الجزائري المعاصر نحو آفاق فنية وجمالية، جعلت هذا الأدب يتبوأ منزلة لا يستهان بها في مسار الرواية العربية في الوطن العربي بخاصة، والرواية العالمية بعامة.

وأخيرا سأحاول أن أحلل نقد محمد مصايف على المستوى الإجرائي، من خلال تتبع وإحصاء مختلف المفاهيم والأدوات التي وظفها الناقد في قراءة الرواية الجزائرية. هذا ولا أدعي تقييم نقد محمد مصايف بقدر ما أسعى إلى اكتساب خبرة منهجية تمكنني مستقبلا من الدخول في مجال نقد الأدب ونقد النقد بخاصة.

- أولا: تقديم كتاب "الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام"

"الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام"، كتاب في النقد لصاحبه "محمد مصايف"، جاء في 315 صفحة عن الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983. وقد قسم الناقد دراسته في هذا الكتاب إلى:

– تمهيد تحدث فيه عن أسباب تأخر النهضة الأدبية في الجزائر عن باقي دول العالم العربي، وبخاصة ما تعلق بالرواية المكتوبة بالعربية، وقد أرجع هذا إلى أسباب اجتماعية وسياسية، حيث يرى بأن «ظروف الصراع السياسي والحضاري التي كان يعيشها الشعب الجزائري كانت تقتضي الأفعال في النظرة، والسرعة في رد الفعل، وعدم التأني في التعبير عن المواقف والمشاعر. وهي شروط جعلت الأديب يميل إلى القصيدة الشعرية والأقصوصة التي تعبر عن اللمحة العابرة أكثر مما تعبر عن موقف مدروس في أبعاد إيديولوجية وفنية واضحة»[1]. وقد كانت للثورة الجزائرية المسلحة عند الأدباء بعد الاستقلال النصيب الأوفر فيما يتعلق بتناولها في الروايات، حيث إن «الوقوف عند الماضي الثوري، وعن ما ينجم عنه من أوضاع سياسية واجتماعية خاصة، هو الذي جعل فننا الروائي يتجه في بداية الأمر إلى الثورة يستقي منها ومن بطولاتها موضوعاته الأساسية»[2]. وهكذا كانت ظروف الثورة وما تبعها من صراع سياسي وحضاري تستدعي التعبير الآني عن الأحداث وفي الوقت نفسه إسهام الأديب في الثورة، وهذا ما وفره الشعر

1– محمد مصايف. الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام. الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص: 07.

2– المرجع نفسه، ص: 08.

والمقالة والقصة القصيرة... فيرى بـ «أن مرور حوالي عقد من الزمن في عهد الاستقلال قبل ظهور الرواية العربية الجزائرية الأولى أمر طبيعي اقتضته ضرورة التمرس بهذا الفن المعقد ودعت إليه الحاجة إلى دراسة الأوضاع الاجتماعية الناجمة عن الثورة الجزائرية، والمترتبة على استرجاع الشعب الجزائري لسيادته الوطنية، وهذا الوقوف عند الماضي الثوري، وعند ما نجم عنه من أوضاع سياسية واجتماعية خاصة، هو الذي جعل فننا الروائي يتجه في بداية الأمر إلى الثورة يستقي منها ومن بطولاتها موضوعاته الأساسية»[3].

وكما يرى **واسيني لعرج** فإن الظروف التي مرت بها الجزائر عطلت الحس الجمالي لدى الكتاب والفنانين الذين يستخدمون اللغة العربية أداة لهم، غير أن ما أحدثته الثورة التحريرية الكبرى من تقلبات، وما خلقته من آمال وطموحات، ظل يغذي وعي الكتاب الجزائريين، غير أنه لم يستجب بسرعة على مستوى الكتابة الروائية، كما استجابت لذلك بعض الفنون الآنية كالشعر والقصة. ويضيف موضحا بأن موضوع الثورة استلهمته بعض الأقلام بعد استقلال الجزائر سنة 1962، في فترة السبعينيات من القرن العشرين، المرحلة التي شهدت تغيرات كبيرة على مستوى جميع البنى، حيث يقول بقناعة كبيرة: «... طبعا هذه الانجازات صاحبتها صراعات وتناقضات ليست إلا الوجه الآخر لأي ثورة تغييرية تستهدف تفويض أركان العلاقات الإقطاعية

3- المرجع السابق، ص: 08.

والبورجوازية على حد سواء، فالثورة الزراعية جعلت من أهم أهدافها تخريب العلاقات البالية، كونت لها أعداء وأنصار جددا حقيقيين» [4].

حدد **محمد مصايف**، إلى جانب هذا التمهيد التفسيري لأسباب تأخر ظهور الرواية العربية الجزائرية، الروايات التي سيتناولها بالدراسة والتحليل، وهي جميعها تتناول جميعها الثورة التحريرية موضوعا لها، أو الآثار الاجتماعية والنفسية الناجمة عنها، وفي هذا يقول: « إن أغلب الروايات العربية الجزائرية التسع التي ندرسها فيما يلي تعالج الثورة المسلحة، أو الآثار الاجتماعية والنفسية المترتبة على هذه الثورة...»[5]. هذا، بعد أن أشار إلى اهتمامات الرواية الجزائرية الحديثة إجمالا، برر اختياره للروايات التي سيتناولها في هذا الكتاب، كما جاءت بحسب فصول الكتاب، حيث تناول في كل فصل اتجاها معينا، وفق قناعاته المنهجية والنقدية؛ حيث صنف الروايات التي اختارها إلى رواية أيديولوجية، وإلى رواية هادفة، وإلى رواية واقعية، وإلى رواية التأملات الفلسفية، وإلى رواية الشخصية.

خص كل اتجاه بفصل، وأنهى دراسته بجملة من القيم الفنية التي ميزت هذه الروايات، من حيث لغتها، ومن حيث أسلوبها الفني، وفي هذا يقول: « يمكننا أن نعتز بنجاح هذا البناء...ولعل أول ما يميز هذا البناء الناجح هو هذا السير الهادئ الواعي في الخط المرسوم من أول العمل إلى آخره. وربما كانت روايات "اللاز" و"الزلزال" و"ريح الجنوب" و"الشمس تشرق على الجميع" و"طيور في الظهيرة" أحسن نموذج للنجاح في البناء الفني...» [6]. ولعل

4- واسيني لعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص: 24.

5- محمد مصايف، ص: 08.

6- المرجع نفسه، ص: 13-14.

الملاحظة التي أشار إليها الناقد هي أن «جميع كتابنا يأخذون بمبدأ الفصحى في رواياتهم»[7].

- **الفصل الأول:** عنونه بالرواية الإيديولوجية، وتناول فيه بالدراسة كلا من روايتي "اللاز" و"الزلزال" لـ **الطاهر وطار**؛ حيث يقول مبينا قناعته التامة بصنف هاتين الروايتين: « ما من أحد يقرأ روايتي "اللاز" و"الزلزال" إلا ويحس أن صاحبها ينطلق من رؤية إيديولوجية واضحة، رؤية الاشتراكية العلمية والشيوعية العالمية التي تنادي بوحدة الحركة العمالية في العالم...»[8]. فـ "اللاز" رواية ثورية إيديولوجية، يظهر توجهها التاريخي من أحداثها المستلهمة مباشرة من ثورة التحرير الكبرى، وفي هذا الإطار الزماني الذي اختاره المؤلف لهذه الأحداث، وهو سنوات الثورة المسلحة التي تبتدئ في فاتح نوفمبر 1954، وتنتهي في 05 جويلية 1962، تظهر الإيديولوجية في مواقف الشخصيات التي قادت هذه الثورة، أو شاركت فيها، وفي هذه المناقشات والمحاورات والمطامح التي تصادفنا في فصول الرواية، وبخاصة في قسمها الثاني، حيث اتضحت المواقف، وتحدد الخط العام الذي قررت الثورة أن تتبعه في مقاومتها للاحتلال الفرنسي. وتضمنت رواية "اللاز" أيضا قضية من أعوص القضايا التي أخرت الثورة التحريرية، وهي قضية الخلافات السياسية التي سبقت اندلاع الثورة. ومن المعروف أن هذه الخلافات كانت من القوة والعنف بحيث لم تكد تتحد الحركة الوطنية الجزائرية إلا في سنوات الحرب التحريرية، وبعض هذه الخلافات اختفى أثناء الثورة أو قضي عليه لظروف

7- المرجع السابق، ص: 18.

8- المرجع نفسه، ص: 11.

سياسية معينة، وبعضها ظل قائما بالرغم من هذه الظروف، وهو ما يشكل محور هذه الرواية الإيديولوجية[9].

- **الفصل الثاني:** جاء بعنوان "الرواية الهادفة"، ويندرج ضمنه كل من روايات "نهاية الأمس" لـ"عبد الحميد بن هدوقة"، و"الشمس تشرق على الجميع" لـ"إسماعيل غموقات"، و"نار ونور" لـ"عبد المالك مرتاض"؛ قارن **محمد مصايف** في تحليل هذا النوع من الرواية بين جملة من المواقف الفكرية تجاه الثورة، والمواقف من الإصلاح الزراعي في عهد الاستقلال في رواية "نهاية الأمس" إلى حد الاقتراب من الرواية التعليمية الهادفة والواعية للتاريخ والواقع نتيجة ما تصوره من سلوك وعلاقات تنم كلها عن تبني الفكر الاشتراكي، لأن الصراع القائم في عالم الرواية يتمحور حول ملكية الأرض، وحول كل ما يترتب عنها من سلوك وصراع، حتى أن ديمقراطية التعليم وحرية العمل، وما إلى ذلك لن يتحقق إلا في ضوء إعادة النظر في ملكية الأرض.

وفي هذا يقول الناقد: « من هذه التصرفات الثورية التي تندرج بشكل أو بآخر في إطار العقيدة الاشتراكية بعض المواقف التي اتخذها البشير من إقطاعية ابن الصخري، فقد أكد في إحدى المناسبات أن إعادة النظر في توزيع الأرض ينبغي أن تسبق كل إصلاح"[10]. حاولت الرواية، إذا، أن تنقل الرؤية السياسية لواقع المجتمع الجزائري في مرحلة السبعينيات من القرن العشرين، التي تميزت بالسعي إلى بناء مجتمع تسود فيه الحرية والعدالة، ولن يتحقق

9- المرجع السابق، ص: 26.

10- المرجع نفسه، ص: 115

ذلك إلا عبر تحرير الأرض من الإقطاع الزراعي؛ فالأرض هي القاعدة الأولى لجميع بنى المجتمع، هذا على الأقل ما حاول الكاتب أن يصوره روائيا.

يقول الناقد واصفا الرؤية التي سماها "هادفة" في رواية "نهاية الأمس"، بأن الديمقراطية تتحقق في جميع مجالات الحياة عبر تحرير الأرض، يقول الناقد موضحا هذه الرؤية: « ما لم تتغير هذه الأوضاع الظالمة لملكية الأرض حتى التصنيع نفسه مرتبط بالأرض، ومنها اعتقاده أنه ليس من طبائع الأشياء أن يملك شخص أكثر مما تملكه قرية مجتمعة. إن مثل هذه المواقف توحي بنزعة ثورية اشتراكية لدى صاحبها، غير أن الواقع، واقع الصراع، وواقع الشخصيات الأساسية في الرواية ينفي هذا الانطباع، ويصف رواية "نهاية الأمس" من بين الأعمال الأدبية الإصلاحية الهادفة»[11].

أما رواية "الشمس تشرق على الجميع"، فتتضمن المستوى الحضاري والتعبير عن استمراريته في الخصوصية الحضارية والثقافية، ونجد بروزا للأوصاف والأحاديث النفسية في رواية "نار ونور".

- **الفصل الثالث:** خصه الناقد لتحليل الرواية الواقعية، وقد صنف تحت هذا العنوان كلا من رواية "ريح الجنوب" لـ"**عبد الحميد بن هدوقة**"، و"طيور في الظهيرة" لـ"**مرزاق بقطاش**"؛ بحيث، كما يرى، عالجت الرواية الأولى الموضوع الاجتماعي الجزائري، والموقف من قضية الإصلاح الزراعي للتحرر من قيود الماضي القريب والبعيد. وفي هذا يقول واصفا هذه الرواية فـ « ابن هدوقة في رواية ريح الجنوب لا يريد أكثر من تحديد حالة الجمود

11- المرجع السابق، ص ن.

والتخلف والفاقة والمرض التي كانت تعيشها القرية، والربط بين هذه الحالة المزرية وبين النفسية التقليدية المحافظة التي كان يمثلها الإقطاعيون وعلى رأسهم ابن القاضي...»[12].

وعن المقدمة التي كتبها "الطاهر وطار" لرواية "طيور في الظهيرة"، يرى محمد مصايف بأنه قد حاول تحديد موضوعها حين يقول: « الطاهر وطار قد حاول تحديد الموضوع العام الذي حوله رواية "طيور في الظهيرة" وفي نظره هو المدينة الكبيرة بما فيها من مشاكل وطموحات، وما تختلف به عن الريف في أسلوب الحياة ومواجهة الأحداث»[13].

- **الفصل الرابع:** تحت عنوان "رواية التأملات الفلسفية"، درس الناقد رواية "الطموح" لـ"محمد عرعار العالي"؛ يقول عنها: « تأتي رواية الطموح لمحمد **عرعار العالي** في أوانها لتؤكد الآتي الذي يكاد ينفرد به... إن **محمد عرعار** يهتم بالإنسان الجزائري في علاقته الروحية والنفسية والأخلاقية، وفي حيرته أمام سر الوجود، وتساؤله حول مصيره ومصير العالم أجمع...» [14]. فرواية "الطموح" تعد استثناء، كما يرى، حين ألفها صاحبها على شكل رواية ذهنية ميتافيزيقية، أكثر منها رواية اجتماعية أو ثورية.

- **الفصل الخامس:** خصصه الناقد لرواية الشخصية، تناول فيه رواية "ما لا تذروه الرياح" لـ"محمد عرعار العالي"، ويقول "**محمد مصايف**" عنها: « يحس الناقد من الوهلة الأولى أنه أمام تجربة أولى في ميدان الرواية، ويظهر هذا في أسلوبها ومحتواها، وخطها الإيديولوجي، ولغتها وبنائها الذي يستقيم

12- المرجع السابق، ص: 14.

13- المرجع نفسه، ص: 211.

14- المرجع نفسه، ص: 241.

أحيانا، ويضطرب أحيانا أخرى »[15]. هذا من حيث بناؤها، أما من حيث مضمونها فإن موضوعها يدور حول قضايا ترتبط بالإنسان بعامة، وبعيدة كل البعد عن موضوع الثورة، غنما الإشارات القليلة لهذه الثورة كانت عابرة وثانوية، جاءت لخدمة الغرض العام وهو الإنسان الممزق بين حضارتين، بين الشخصية الوطنية الجزائرية، وواقع الثقافة الغربية التي يعيش وسطها باهتا مندهشا، وفي الوقت نفسه مقتنعا بهويته الوطنية التي قامت الثورة من أجل الحفاظ عليها.

فعلى الرغم من وضوح الصراع بين المجتمعين وبين الثقافتين خصوصيته، إلا أن **محمد مصايف** صنف هذا الموضوع في خانة القضايا الإنسانية العامة، ووصف هذا الصراع بالمغامرة، وكأني به قد اقتنع بأن هذا الوضع كان اختياريا؛ فواقع الأمر أن المجتمع الجزائري كان ممزقا بين الحضارتين قبل وبعد الاستقلال، وليس بالضرورة أن تكون القضية إنسانية، اللهم إذا قارنها بالأوضاع المشابهة في مجتمعات العالم الثالث، إلا أن الرؤية آنذاك لم تكن ناضجة عند الكتاب الجزائريين سرديا، وبالتالي جاءت صورة البطل في هذه الرواية باهتة، لا ترقى إلى مستوى الشخصية الإنسانية كما ظهرت في الرواية الجزائرية لاحقا، عندما امتلك هؤلاء الكتاب أدوات الأساليب الفنية المختلفة، بعد احتكاكهم بالرواية العالمية.

لا ندعي نقد آراء **محمد مصايف** حول هذه الرواية أو تلك، وإنما هي مجرد أراء جاءت نتيجة لقراءة أخرى في زمن آخر. وما يبرر تصنيف الناقد لهذه الرواية ضمن القضايا الإنسانية هو تتبعه لمضمون الثورة

15- المرجع السابق، ص: 285-286.

التحريرية في الرواية الجزائرية الرائدة، لأن تركيزه على موضوع الشخصية كان بهدف استبعاد موضوع الثورة عن الرواية، وهذا بطبيعة الحال يستلزم تأكيد موضوع آخر. وهذا ما نستنتجه من قوله" الأحداث القليلة التي تتعلق بالثورة، التي تصادفنا من حين لآخر في فصول الرواية، إنما هي أحداث ثانوية ذكرت كجزء من جو عام أحاط بشخصية بطل الرواية في مغامراته خارج الوطن، وفي وجوده في وسط أجنبي يجد في القضاء على الشخصية الوطنية الجزائرية التي كان البشير يمتلكها بشكل أو بآخر والتي اندلعت الثورة من أجل الحفاظ عليها، والدفاع عن مقوماتها الحضارية أمام الغزو الثقافي الأجنبي"[16].

إن استبعاد موضوع الثورة هو تأكيد له كما يبدو، لأن وجود الشخصية في هذه الوضعية، وبهذا الشعور، وبهذه القناعة، دليل على انتمائه الثوري، وقد كانت الثورة، ربما، سببا في هذه الوضعية، لأننا نستطيع أن نفسر هذا الوضع من وجهة نظر غير متعاطفة مع الثورة؛ فللثورة وجهان، وجه سلبي وآخر إيجابي، وبالتالي فإن هذا الوضع الذي عاشه البطل، نموذج للشريحة الاجتماعية الجزائرية التي هاجرت إلى أوروبا بحثا عن الرزق، لأن الثورة لم تحقق لهم ظروف الحياة التي تجعلهم يحافظون على مكتسباتها، ومن ثم اختاروا الغربة والاغتراب، ليس عن طيب خاطر، وإنما يأسا وخيبة، والتاريخ قد أثبت ذلك، وما يزال موضوع الصراع الحضاري جزءا هاما من بنية الشخصية الوطنية.

[16]- محمد مصايف. الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، ص: 06.

ثانيا: تحليل المستوى المنهجي

لعل منهج الدراسة والتحليل من أعقد القضايا التي يجب أن يوليها الباحث اهتماما خاصا، لأن تعيين المنهج يعني ضمان النتائج. فالمنهج في عرف البحث العلمي هو التصور الذهني للخطوات التي سيتبعها الباحث من أجل تحقيق نتائج يسعى إليها عبر خطوات يرسمها وفق ما تمليه عليها النظرية و/ أو جملة النظريات التي يستند إليها في تفسير الظاهرة التي يتناولها بالدراسة والتحليل. فاختيار المنهج، إذا، يتطلب استعدادا خاصا نفسيا ومعرفيا، من أجل الإلمام بالحقل المعرفي الذي يتضمن مجال البحث، وبالتالي يتطلب مسحا معرفيا شاملا للمرجعيات العلمية والثقافية التي تنتمي إلى حقل البحث.

تزداد هذه الصعوبة عندما يتعلق الأمر بتقييم منهج دراسة محققة، لأن الباحث في هذه الحال يتموقع بين خطابين على الأقل؛ خطاب أدبي و/أو أعمال أدبية، يجب أن يقرأها الباحث بتمعن وبصيرة؛ وخطاب نقدي، هو محور الدراسة والتحليل والاستنتاج. فعلى الرغم من من المتعة التي يشعر بها الباحث في هذا الموقع، إلا أنها لا تتحقق بسهولة، نظرا لكثرة القضايا التي يثيرها هذا التقاطع، الذي يسميه نبيل سليمان "الخطاب النقدي المثلث"، موضحا الغاية الأساسية من مثل هذه الأبحاث قائلا: « فنقد النقد يستنهضك إلى التبصر بما يكمن وراء الظاهرة الأدبية، ووراء العملية النقدية في نفس الوقت من متشابكات، يتعاون كل من الأدب والنقد على إخفائها، فهو بذلك يستحثك أن تهتك الحجب والأستار، فتنفذ بعين التبصر وروح الاعتبار إلى حيث يغيب بصر الآخرين»[17]. لعلي لا أستطيع على مثل هذا التبصر لأكتشف ما يخفيه

[17] – أنظر: نبيل سليمان. المتن المثلث. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004. ص: 9
يشير الكاتب إلى أن هذه الصيغة قد استلهمها من الروائي والناقد المغربي أحمد المديني.

خطاب الرواية الجزائرية الرائدة التي صورت مرحلة متميزة من مراحل تطور المجتمع الجزائري، وما يخفيه خطاب نقد هذه الرواية، الذي يعد هو أيضا رائدا في تقييم نهضة أدبية تميزت بالتأسيس والتأصيل. إلا أن قناعتي المنهجية النابعة من طموحي لاكتساب خبرة أكاديمية في قراءة الخطاب النقدي، شجعتني على تحليل نقد **محمد مصايف** لهذه الرواية، دون أن أدعي، كما قلت سابقا، بأن هذه القراءة نقدية تقييمية، وإنما هي مجال اخترته للتدرب على الأدوات المنهجية التي وفرها منهج نقد النقد.

حدد الناقد "**محمد مصايف**" المنهج الذي سيتبعه في دراسته حين يقول في مقدمة الكتاب: « ومنهجي في هذه الدراسة هو المنهج الذي أختاره دائما لأعمالي الدراسية النقدية. وهو منهج يقوم أساسا على الموضوعية في البحث، والاعتدال في الحكم، واحترام شخصية الكاتب ومواقفه الفنية والإيديولوجية. فلا أتخذ موقفا إلا عند الحاجة، وانطلاقا من النص الذي أدرسه. وهكذا سيلمس القارئ لهذا الكتاب مجهودا كبيرا أحدد من خلاله موضوع الرواية، واتجاه صاحبه فيها، وأناقش بناءها الفني، والأدوات التقنية، معتمدا في كل ذلك على نصوص تسند ما أذهب إليه من أحكام ومواقف»[18].

ومن خلال التدقيق في متن الكاتب نلاحظ أن **محمد مصايف** قد اعتمد فعلا المنهج الموضوعي في كشف تقنيات السرد الروائي وصياغاته المختلفة كما جاءت في الروايات التي درسها. ويذكر سبب اختياره لهذا المنهج دون غيره، ويحدد هذه الأسباب في ثلاث نقاط هي:

18- المرجع السابق، ص ن

1- أن المنهج الأكاديمي يفرق بين العمل الأدبي وصاحبه، مما يسهل على الناقد عملية الحكم، بحيث يبعده عن الأحكام الذاتية، التي قد تسيء للنص أو للمؤلف.

2- أن الدراسة النقدية في المرحلة الحالية (مرحلة الناقد محمد مصايف) مطالبة بتحديد الاتجاهات والاهتمامات لأدبنا المعاصر، أكثر مما هي مطالبة بإلقاء الأحكام جزافا على هامش الأعمال الأدبية.

3- أن هذا المنهج هو وحده الذي يفيد العمل الأدبي وصاحبه والقارئ والنهضة الأدبية معا[19]، هذا إذا عرفنا الأدبية معا، وهذا أيضا إذا عرفنا أن المنهج (Méthode) هو «فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار العديدة، إما من أجل الكشف عن الحقيقة حين نكون بها جاهلين، أو من أجل البرهنة عليها للآخرين حين نكون بها عارفين»[20].

وهذا ما حدث للناقد عندما يرى بأن اهتمام "ابن هدوقة" في رواية "ريح الجنوب" اهتمام اجتماعي واضح، بمعنى أن الناقد على دراية بما تصوره الرواية؛ غير أن ميل الكاتب إلى الأسلوب الواقعي -كما يرى الناقد- جعل هذا الاهتمام في الرواية يبدو وكأنه أمر ثانوي بالنسبة إلى هذه الغاية الأساسية الأخرى، وهي وصف القرية، وتقاليدها، ونفسية أهلها، ولاسيما النفسية المحافظة التي يمثلها "ابن القاضي" و"العجوز رحمة"[21]. يجرنا الحديث عن اهتمامات الرواية العربية الجزائرية الحديثة إلى الحديث عن اتجاه هذه الرواية

19- المرجع السابق، ص: 06.

20- الربعي بن سلامة. الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000-2001، ص: 10.

21- محمد مصايف، ص: 10.

من الناحية الموضوعاتية ومن الناحية الفنية، وفي هذا يقول الناقد بأن الحديث عن هاتين القضيتين يؤدي حتما إلى الحديث عن الجانب الأيديولوجي والموقف الذي يتخذه الكاتب من الواقع، والجانب الفني بوصفه الشكل الذي تظهر فيه هذه الرؤية اليديولوجية[22].

يتساءل الناقد في هذا التمهيد المنهجي حول البناء الفني لهذه الروايات، التي يهتم بها في دراسته، ويقول في هذا الصدد: «يمكننا أن نعتز بنجاح هذا البناء في الرواية العربية الجزائرية الحديثة، فقد استطاع روائيوها، أن يكتبوا حسب خطة محكمة مدروسة. ويكاد كتابنا يتساوون في هذه الميزة الهامة التي تبشر بأن روايتنا العربية مدعوة لأن تحقق نجاحات فنية رائعة في المستقبل»[23].

و"ابن هدوقة" في رواية "ريح الجنوب" لا يريد أكثر من تحديد حالة الجمود والتخلف والفاقة والمرض التي كانت تعيشها القرية، والربط بين هذه الحالة المزرية وبين النفسية التقليدية المحافظة، التي كان يمثلها الإقطاعيون، وعلى رأسهم "ابن القاضي". وللتعبير عن كل هذه الموضوعات اجتهد في استخدام كل الأدوات الفنية، والبراعة اللغوية، والخبرة بالأمثال والحكم الريفية، لتحقيق هذا الهدف. أما حديثه المحتشم من حين لآخر عن ضرورة الإصلاح الزراعي. وعن ضرورة الأخذ بيد القرية وأهاليها، وإجراؤه في فترات غير متباعدة بين "ابن القاضي" الإقطاعي وبين "مالك" شيخ البلدية حينا، وبينه وبين الفلاحين الصغار حينا آخر. ما كل ذلك إلا وسائل مختارة

22- المرجع السابق ، ص: 11.

23- المرجع نفسه ، ص: 13.

ومدروسة لتعميق الإحساس بالحالة المزرية التي تعيشها القرية بخاصة، والريف بعامة. وفي هذا يقول الناقد: « إن القارئ لرواية ريح الجنوب لا يكاد يحس مرة واحدة أنه يقرأ شيئا على هامش الهدف الذي حدده المؤلف لروايته، وهو هدف تحديد حالة القرية والريف اجتماعيا ونفسيا في صدق وواقعية»[24].

ومن خلال المنهجية التي اتبعها الناقد "**محمد مصايف**" في كتابه، فإنه قد ابتعد عن ترتيب مادة بحثه ترتيبا تاريخيا، حسب تاريخ صدور كل رواية وبدل ذلك يقول: «رتبتها تحت عناوين فرعية تحفظ بعض الانسجام بينها. وهكذا درست "اللاز" و"الزلزال" تحت عنوان "الرواية الإيديولوجية" و"نهاية الأمس" و"الشمس تشرق على الجميع" و"نار ونور" تحت عنوان "الرواية الهادفة" و"ريح الجنوب" و"طيور في الظهيرة" تحت عنوان "الرواية الواقعية"، و"الطموح" تحت عنوان" "الرواية الفلسفية" و"ما لا تذروه الرياح" تحت عنوان "رواية الشخصية»[25].

يبدو أن هذا التصنيف يخضع بالدرجة الأولى إلى مضمون كل رواية، وليس إلى تاريخ صدورها، وهذا بطبيعة الحال جاء نتيجة التصور المنهجي الذي تبناه الناقد، بحيث إنه ينتمي إلى الجيل نفسه الذي كتب هذه الروايات، وهو جيل تشبع بالثقافة التي كانت سائدة آنذاك، وبخاصة التوجهات الأيديولوجية التي هيمنت على الساحة الثقافية الجزائرية في سبعينيات القرن العشرين. لقد كان النتاج الأدبي آنذاك استجابة للتوجه السياسي والاقتصادي

24- المرجع السابق ، ص: 15.

25- المرجع نفسه ، ص: 06.

الذي انتهجته الجزائر بعد الاستقلال مباشرة، وبخاصة بعد التصحيح الثوري سنة 1965. بناء على ذلك لا نستغرب أن يتجه النقد الاتجاه نفسه، ليقرأ هذا النتاج قراءة أيديولوجية أو واقعية أو نفسية، وما إلى ذلك من القناعات الفكرية التي ميزت الخطاب السياسي، والتوجه الاقتصادي اللذين استمدا أفكارهما من النظرية الاشتراكية الواقعية والفلسفة الماركسية التي هيمنت على ثقافة الشعوب في مراحل ما بعد الاستقلال.

ثالثا: تحليل المستوى المعرفي:

نتيجة للتحول الدائم الذي يطرأ على مفاهيم الأدب، نشأت وتنشأ تيارات فكرية وأدبية تماشيا مع هذا التحول، ومن بين هذه المفاهيم الأدب الواقعي والنقد الواقعي ونظرية الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية، وغيرها من المفاهيم التي غذت ثقافة الأنتليجنسية الجزائرية في مرحلة ما بعد الاستقلال. ومن أبرز هذه المفاهيم مفهوم الواقعية بدلالاته المتعددة وفروعه المختلفة، الذي تبناه النقاد الغربيون قبل أن يصبح إجراء نقديا هيمن على الساحة النقدية العربية طوال النصف الثاني من القرن العشرين. وقد شاع النقد الواقعي بمفهومه الواسع في العالم العربي على أيدي نقاد كبار أسسوا مدرسة نقدية أسهمت إسهاما كبيرا في بلورة خطاب نقدي عربي استمد وسائله وأدواته من المدرسة الواقعية الغربية، وبخاصة مدرسة الواقعية الاشتراكية السوفيتية.

من أبرز هؤلاء النقاد العالم العربي **محمود أمين العالم** و**حسين مروة** اللذين ذاع صيتهما في الساحة الفكرية العربية لعقود من الزمن خلال النصف الثاني من القرن العشرين. أما فيما يتعلق بهذا التوجه في النقد والأدب فإن

المتتبع لتاريخ الأدب ونقده سيكتشف بأن النقاد الألمان هم الذين استخدموا هذا المصطلح للتعبير عن توجه الأدب نحو تصوير الواقع والتخلي عن المثالية التي هيمنت على الأدب والفن لعصور طويلة. يرى صلاح فضل بأن مصطلح الواقعية قد شاع عند الرومانتكيين الألمان عندما وصفوا الأدب الفرنسي بالواقعية أكثر من وصفهم له بالمثالية، غير أن استخدامهم للمصطلح لم يكن ذا دلالة عميقة. أخذ المصطلح مفهوما شاملا وعميقا عندما أخذه عنهم النقاد الفرنسيون، حيث جعلوا منه تيارا أدبيا أصل لتوجه جديد في الأدب والفن منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وفي هذا المعنى يقول **صلاح فضل:** " شاع هذا المصطلح بين الأدباء الرومنتيكيين الألمان لكن بمدلوله المبدئي البسيط دون أن يعني تحديدا لأية مدرسة أدبية أو إشارة إلى مذهب معين، وقد التقطه منهم الكتاب الفرنسيون، وأقاموا –على عادتهم في تخمير البذور الغربية واحتضانها– هيكلا متناسقا متناميا، فتجد أحدهم يؤكد سنة 1826 أن هذا المذهب الذي يكتسب كل يوم أرضا جديدة، والذي يؤدي إلى المحاكاة الأمينة –لا للأعمال الفنية الكبرى وإنما لأصولها التي تقدمها الطبيعة يمكن أن يسمى بالواقعية»[26].

استخدم هذا المصطلح في عام 1833 كذلك الناقد الفرنسي "**جوستاف بلانش**" (Gustave Blanche)، الذي كان معروفا بعدائه للرومنتيكية، وتعني الوصف الدقيق للملابس والعادات. ونعود إلى تاريخ الواقعية لنجد أن ما كان في بدايته كلمة عامة تعبر عن مجرد تمثيل الطبيعة، أصبح بعد ذلك مصطلحا

26– صلاح فضل. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1978، ص:11–12.

دقيقا وشعارا لمجموعة من الكتاب الكبار على رأسهم في الجيل الأول "**ستندال**" و"**بلزاك**". ثم جاء الجيل الثاني فوجد نفسه مدفوعا بهذا المصطلح، وإن لم يشعر بارتياح كامل تجاهه مثل "**فلوبير**" الذي كان يرفض أن يسمى واقعيا. لكن حدث نوع من الاتفاق الجماعي بين هؤلاء – وإن ضمنيا- حول الخصائص الأساسية للواقعية، وهي نفس الخصائص التي أخذ خصومها يشنون عليها هجومهم ويعتبرونها سلبية، بخاصة في صورتها المتطرفة؛ مثل الإسراف في استخدام التفصيلات الخارجية الصغيرة، والتقليل من شأن القيم والمثل العليا التقليدية. كما رأوا أو ادعاء الموضوعية والتجرد من النزعات الشخصية عند الواقعيين في ذلك العصر، كان يعد ذريعة للاستهتار وستارا لنزاعاتهم المجافية للأخلاق.

وعندما نتابع الحركة الواقعية في تلك الفترة خارج فرنسا، ينبغي أن نميز بين موقفين مختلفين في البواعث والنتائج؛ موقف من يتعرضون لتحليل الحركة الواقعية الفرنسية ويعلقون عليها؛ وموقف من يؤصلون للمذهب الواقعي في بلادهم إبداعا أو تنظيرا. وقد تأخر ظهور هذه الطائفة الثانية بعض الشيء، ففي إنجلترا مثلا يظهر مصطلح الواقعية في تحليل بعض أعمال "**بلزاك**" عند منتصف القرن الماضي، ولكنه يتحدد بعد ذلك في كتابات بعض النقاد الذين أخذوا يقارنون بين أسلوب "**ديكنز**" القصاص الذي ينتمي إلى المدرسة الرومنتيكية، وأسلوب مجموعة أخرى من الشباب الذين أخذ تنمو وسطهم الروح الواقعية، والعناية بدقة الملاحظة في وصف الأحداث والخصائص الشخصية والبيئات العامة، مما يعطيهم طابعا عالميا.

أما في الولايات المتحدة الأمريكية فسرعان ما ترددت أصداء الواقعية الفرنسية، حيث تحمس لها بعض النقاد الذين تزعمهم "**هنري جيمس**" حوالي سنة 1864، ونصح بدراسة "النظام الواقعي الشهير"، موجها حديثه إلى أحد القاصين الشبان وهو يصفهم بـ: «الذين لم يرهفوا حواسهم بالقدر الكافي لتلقي الواقع»[27]، ومن هنا فإن هذا الكاتب قد اعتبر بعد ذلك حامل لواء المدرسة الواقعية الأمريكية.

وتردد المصطلح بعد ذلك في الأدب الألماني، لكنه لم يأخذ شكلا محددا حاسما إلا في كتابات "**ماركس**" و"**إنجلز**" التي سنعود إليها بالتفصيل فيما بعد، ولإن كانت تنبغي الإشارة هنا إلى ما كتبه "**إنجلز**" عام 1888 تعليقا على إحدى القصص، إذ يقول: «إنها ليست واقعية بالقدر الكافي، لأن الواقعية في رأيي تقتضي بالإضافة إلى صدق التفاصيل الجزئية تصويرا حقيقيا للملابسات والظروف»[28].

وقد بدأ استخدام مصطلح الواقعية في روسيا في الستينيات من القرن العشرين، حيث اتخذه بعض النقاد شعار إلهام، على أنه كان يعني لديهم حينئذ مجرد التحليل والنقد، « فالكاتب الواقعي ليس إلا عاملا يفكر» على حد تعبير أحدهم، وهو نفس التعبير الذي استخدمه "**ماو تسيتونغ**" فيما بعد. وقد برز في تلك الآونة موقف "**دوستويفسكي**" الذي كتب عام 1863 يرفض الطبيعة الفوتوغرافية، ويدافع عن اهتمامه الحي بالعناصر الخيالية الفريدة[29].

---

[27] - صلاح فضل:ص17

[28] - المرجع نفسه:ص18

29- ينظر صلاح فضل، المرجع السابق، ص: 13-19.

وقد جاءت الواقعية «كردة فعل على المذهب الرومنتيكي، وذلك بأن أعادت هذه المدرسة الأدب من عالم الخيال والشعور الفرديين إلى الواقع الإنساني العام، وإن كانت هذه الصورة سيئة رفضها الواقع، وإن أتت حسنة تكون الرواية، قد عالجت موضوعات اجتماعية وأخلاقية تفيد القارئ»[30]؛ حيث نشأت الواقعية ردا على الرومانتكية التي أوغلت في الخيال والأوهام والهواجس والأحلام، والانطواء على الذات، والفرار من الواقع الاجتماعي لابتعادها في ذات الوقت عن الواقع المعيش. وبدأت الواقعية بالرد على العوالم المثالية التي كانت تصورها الرومانتكية، وعلى هذا الأساس كانت تدعو إلى النزول إلى الحياة وتصويرها بكل ما فيها، فـ«الواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه، وتفسيره، وأن الواقعية الاشتراكية تهدف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته تتخذ مضمونها من حياة عامة الشعب ومشاكله إلا أن روحها متفائلة تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يأتي بالخير وأن يضحي في سبيله بكل شيء في غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة»[31].

لم تبرز الواقعية كمدرسة مستقلة واضحة السمات إلا بعد منتصف القرن التاسع عشر، ومن أعلامها الفرنسيين: **بلزاك** و**ستندال**، و**فلوبير**، و**ملارميه**، و**الأخوان غونكور**، و**دوماس الصغير** وغيرهم، ومن ثم ينسب معظم النقاد الواقعية للمدرسة الفرنسية، وفي هذا يقول **إيان واط:** « يربط النقاد مصطلح "الواقعية" بالمدرسة الواقعية الفرنسية، وقد استعمل أول الأمر

30- محبة حاج معتوق. اثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط1، 1994، ص: 16.

31- سالم المعوش. صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص: 25.

ظاهريا بصفته تسمية جمالية سنة 1835 للإشارة إلى "الحقيقة الإنسانية" عند رامبرانت مقابل "المثالية الشعرية" في الرسم الكلاسيكي الجديد، وتكرس فيما بعد بصفته مصطلحا أدبيا مميزا، عن طريق إنشاء جريدة تحمل اسم الواقعية سنة 1856 والتي أصدرها دورانشي»[32].

أما عن مبررات تلقي الواقعية في الأدب والنقد بسرعة في العالم العربي، فيرجعه الكثير من الدارسين لاستجابة هذا النوع من التعبير والتصوير لقضايا الإنسان العربي، الذي عاش وما زال يعيش أوضاعا اجتماعية معقدة، نتيجة السياسات المتبعة في الوطن العربي، التي لا تستجيب لطموحهن مما جعله يعيش في تأزم نفسي، وحالة من الرفض المستمر لواقع كان ينبغي أن يكون أفضل. وفي هذا المعنى يقول أحد النقاد مفسرا استجابة القارئ العربي لجماليات الاتجاه الواقعي في الأدب: « والأدب الواقعي كان ولا يزال أدبا موجها مباشرة إلى القارئ، لأنه يعالج قضاياه، ومشاكله، وأزماته النفسية في مختلف مراحل حياته، وهذا الأدب قريب من مفهوم القارئ لأنه يكتب عن موضوعات يعايشها في واقعه اليومي، ولا يمكن أن يتخطاها أو يتجاهلها ما دام الإنسان حيا»[33].

ويقول الناقد المغربي "**محمد خرماش**" مفسرا خصائص الاتجاه الواقعية في الأدب، بأن «الواقعية بالمعنى الواسع في الإنتاج الأدبي هي محاولة نقل الواقع أو الطبيعة بما فيها الإنسان وتصويرها بدقة وأمانة... وبمثل هذا المنظور تأسس أيضا مفهوم الواقعية الحديثة الذي يقوم على ملاحظة الواقع

32- إيان، واط. الأدب والواقع، تر/ عبد الجليل الأزدي. تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1992، ص: 10.

33- محبة حاج معتوق. أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص: 15.

وتسجيله لأعلى صور الخيال وتهويماته، قاضيا بأن يتجرد الأديب من نوازعه الشخصية ويلزم الحياد في تصوير الواقع وتتبع جزئياته ودقائقه بكل صراحة وأمانة وموضوعية»[34].

إن الواقعية تنطلق في تصويرها من جميع طبقات المجتمع وأصنافه، من أدنى الطبقات الفقيرة والمسحوقة، إلى أعلى الطبقات النبيلة والثرية، هنالك العمال، والفلاحون والمالكون والتجار واللصوص والسجناء ورجال السلطة... هنالك المجتمع بكامله وبكل أعضائه وأجزائه، إليه ينزل الكاتب، وفي أرجائه يتجول، ومنه ينطلق، ولأجله يكتب بحيث أصبح الشعب هو السيد.

ولابد من الإشارة إلى أمرين هما من لوازم الواقعية أولهما: العناية بالتفصيلات الدقيقة والثانوية حتى التافه منها، مما يتعلق بوصف الملامح والأصوات والألبسة والألوان والحركات والأشياء... إمعانا في تصوير الواقع وكأنه حاضر. والثاني: التركيز على الجوانب السلبية من المجتمع كالأخلاق الفاسدة والاستغلال والظلم والإجرام والإدمان. « بيد أن الواقعية كمذهب أدبي يسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره، ما لبثت أن أصبحت رؤية خاصة في تفسير الحياة والأحياء، ودعا أصحابها إلى ضرورة بناء العمل الأدبي انطلاقا من الملاحظة الدقيقة لما يحيط بالكاتب من مظاهر الطبيعة والإنسان بعد دراستها وفهمها ومحاولة تفسيرها تفسيرا منطقيا أو علميا أو أخلاقيا»[35].

34- محمد خرماش. إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر (الواقعية والواقعية الجدلية)، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، ط1، 2006، ص: 5-6.

35- المرجع نفسه، ص: 07.

فضل الواقعيون النثر على الشعر، لأنه اللغة الطبيعية للناس، فاختاروا جنس الرواية والمسرحية، ونالت الرواية النصيب الأوفر من أدبهم، لأنها تتيح مجالا واسعا ومرنا للوصف والإفاضة والتحليل، وتستوعب أزمانا طويلة، وتغطي أمكنة كثيرة وتتضمن شخصيات غير محدودة. وأتت المسرحية في المقام الثاني، ثم جاء الشعر في وقت متأخر مع المد الاشتراكي، كما فضلوا اللغة الواضحة البعيدة عن التوعر والتكلف من جهة، وعن الإسفاف والابتذال من جهة أخرى، زيادة على براعة الوصف والتصوير على المستويين الداخلي والخارجي، ونقل القارئ إلى عوالم جذابة ممتعة مثيرة للدهشة وحب الاطلاع، وفي هذا يقوا **محمد خرماش** بنوع من التعاطف مع البدايات الأولى للاتجاه الواقعي التي صاحبت حركات التحرر في العالم العربي: «إنها الواقعية الأولى التي حملت على عاتقها التحول ورصد التغيرات الاجتماعية التي تناوبت الإحلال بينها وبين (الرومانسية)، واستطاعت أن تمحو الكثير من المعتقدات والمعايير الفنية القديمة، وأبرزت وسائل جديدة كان من أهمها زيادة القصة والرواية لذلك القطيع الذي أتت على الكثير من مراعي (البرجوازية)، وإن ظلت في مرحلتها الأولى هذه فاقدة غاية محددة، أو هدفا محددا، غير مناهضة الواقع النفسي ومحاولة تغيير منحاه، خضوعا للواقع، عليه يجيء اليوم الذي يمكن أن يخضع فيه ذلك الواقع للفن، ما استطاع ذلك الفن أن يقود عجلة الحياة»[36].

ليس الفن الواقعي هو الفن الذي يقتصر على رسم الشخصيات المعروفة والموضوعات المستمدة من الطبيعة، بل الفن الواقعي هو الذي يكشف في

36- عزت محمد جاد. نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص: 225-226.

الوقت نفسه عن كل من فردية البشر وتشابههم مع جماهير البشر الأخرى. فبالرغم من المظهر والخلفية التاريخية الماضية المختلفة اختلافا كبيرا، فإنهم يعيشون حيوات متماثلة ويواجهون المشكلات عينها. والفن الواقعي ينبه الناس إلى جمال الطبيعة، كما ينبههم إلى جمال البشر؛ فهو يصور العلاقات الاجتماعية التي ينشغل بها الناس، ويصور القوى التي تسبب لهم الضرر؛ أو يصور الروابط التي تؤلف بينهم. وهذا الفن يبين عن طريق اختياره لموضوعاته كيف أن العالم يتغير، كما يبين ما هو الجديد وما هو المتحرك وما هو الناهض بين الناس في المجتمع، وهذا يمكن أن يقال عن الفن الواقعي أنه يعكس تاريخ زمانه[37]. لا يعني هذا أن الواقعية تسجيل حي للتاريخ، وإنما تستمد مادتها من التاريخ ومن الواقع لتصوغها فنيا؛ وبكل تأكيد فإن هذه الصياغة الفنية تتأثر بطبيعة هذه المادة، من حيث نمذجة الأشكال الفنية التي يختار الفنان عناصرها من الواقع ومن التاريخ.

يخضع هذا الاختيار إلى شروط معرفية دقيقة وواسعة تساعد وعي الفنان على إدراك هذه المرجعية، وعلى هذا الأساس كان الواقعيون الكبار يدرسون مجتمعاتهم دراسة وافية قبل تصويرها، وفي هذا المعنى يقول **محمد خرماش:** « ولكي يتحقق ذلك الهدف في التصوير والإخلاص للحقيقة لابد أن يكون الكاتب قادرا على فهمها وإدراكها أولا، أو بمعنى آخر لابد أن يستند إلى فلسفة خاصة أو فكر معين يساعده على ضبط حقيقة الواقع وتكوين رؤية نافذة لعالمه ولمجتمعه»[38]. كانت الرواية الواقعية في العصر الحديث هي المجال

37- ينظر سيدني فنكلشتين. الواقعية في الفن، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص: 11-12.

38- محمد خرماش. الواقعية والواقعية الجدلية، ص: 07-08.

الأوسع لاستيعاب هذه القدرات المعرفية من أجل صياغتها فنيا، لأنها « تعبير عن الحياة، والكاتب الموهوب يستلهم من الحياة فنه، فيعبر عن إلهامه بأسلوبه الخاص، وكلما كان الروائي أعمق تحليلا في صميم الحياة، وأصدق إلهاما في التعبير، كان لروايته حظ أوفر في عالم البقاء»[39]. تتطلب الواقعية، إذا، الإلمام بمعارف عديدة منها على الخصوص نتائج الأبحاث النفسية والاجتماعية من أجل تحليل الأحداث والشخصيات تحليلا فنيا، هذا إلى جانب القدرة على صياغتها أسلوبيا، لتجمع بين جمال التعبير وعمق التحليل؛ وهذا ما يضمن خلود الأعمال الواقعية الكبيرة، كأعمال الكاتب الفرنسي **بلزاك**، **و**أعمال الكاتب السوفيتي **تلستوي**، وأعمال الكاتب الأمريكي **هيمنغواي**، وأعمال الروائي العربي **نجيب محفوظ**، وغيرهم من الكتاب الذين خلدوا فن الواقعية في العصر الحديث.

نستخلص مما سبق أن أهم العناصر التي ترتكز عليها الرواية الواقعية وتعالجها هي:

أ/- الموضوع.

ب/- الشخصية.

ج/- البيئة.

د/- الأسلوب[40].

39- محبة حاج معتوق. أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص: 30.

40- المرجع نفسه، ص: 30-41.

سأحاول هنا أن أفسر باختصار كل عنصر من هذه العناصر التي تعد قاعدة الواقعية في الفن والأدب:

أ- **الموضوع:** لابد للرواية، ككل عمل أدبي، أن تختار موضوعا وتعالجه، سواء أكان هذا الموضوع يتعلق بالمجتمع وعاداته ومشاكله، أم كان يعالج قضية نفسية، لذلك نلاحظ أن كل رواية قيمة وبأي لغة كتبت تتضمن موضوعا يعالجه الكاتب، فلا غرو إذا رأينا أن القدرة الفنية العظيمة في الرواية تعتمد على عظمة موضوعها، وعلى الطريقة التي يتبعها الكاتب في معالجة موضوعه وإبرازه لهذا الموضوع، يبتكره الكاتب ويستمد واقعيته من محيطه، ومن الحياة الاجتماعية، إذ تمثل شخصياته دورا يبتكره الراوي، فيعود بالنفع على الحياة التي منها استمد مغزاه.

ب- **الشخصية:** يختار الكاتب الشخصية لتكون مدار اهتمام القارئ لتتبعه للحوادث، لأنها تظل حية في ذاكرته بعد قراءة الرواية، وهو يبتكرها من خياله الواسع، وبما أن الكاتب فنان خلاق، فإنه يفهم شخصيته فهما عميقا، وباستطاعته أن يرسم الشخصية الفنية بتركيزه على إمكانات الشخصية الإنسانية وطاقاتها، ويأتي بالشخصية من مراقبة محيطه ومجتمعه، لأن هذه الشخصية لها كيانها المستقل، وهي حية في حركاتها وسكناتها.

ج- **البيئة:** تستمد الرواية روعتها من تصويرها الصادق لبيئة ما، أو لطبقة اجتماعية معينة، وذلك عائد إلى كاتبها الذي عاش في هذا المجتمع وتأثر به، والبيئة هي مجموعة قوى وعوامل مكانية واجتماعية ثابتة وطارئة، تؤثر في حياة الإنسان وعاطفته وفكره وتصرفاته. تعالج الرواية الواقعية

الحياة وتثير انتباهنا وتجعل من شخصياتها، وكأنها أشخاص حية لأنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبيئة.

د- الأسلوب: في اللحظة التي يختار فيها الكاتب موضوعا لروايته، ويقرر أن يكتب تبدأ مسؤولية التأليف؛ والتأليف ليس فقط اهتمام باللغة، ولكن يشمل تحليل نفسية الشخصيات، وسرد الأحداث، ووصف الأجواء، لذلك فالأسلوب يتناول تأليف الجملة وتأليف الفصل، وتأليف الكتاب. وليس لكتابة الرواية قاعدة محددة وصارمة لتتبعها، بل كل رواية تبتكر نظاما خاصا بها، والقاعدة الوحيدة للرواية هي أن تكون عملا فنيا متقنا وأن ترضي القارئ.

تشكل هذه العناصر، إذا، القاعدة الأساسية لأي تأليف واقعي، لأن اجتماعها يؤهل الكاتب لتقصي العناصر الجزئية التي تخدم موضوع عمله، داخل هذا الإطار العام الذي يسمى عملا فنيا. وكما قلنا أعلاه، فإن الرواية الواقعية وحدها تستطيع استيعاب هذه العناصر مجتمعة، وإخضاعها لشروط الأسلبة اللغوية، لأن اللغة هي الوعاء الذي يحملها، ويقدمها في شكل جمالي للقارئ.

تسعى الرواية الواقعية الحديثة لتعميق الرؤية الفكرية والجمالية المبثوثة في ثنايا النص، الذي يحاول أن يعبر عن الواقع بجميع تفاصيله، وهذا أيضا يتطلب قدرة عالية لدى القارئ من أجل اكتشاف المعاني العميقة التي توصف عادة بالغموض، لأنها صيغت صياغة فنية لا يدرك جمالها إلا من خلال البحث عن أسرار التأليف التي تعتمد عادة على مرجعيات تاريخية واجتماعية دقيقة. وسر جمال الرواية الواقعية يكمن في علاقات عناصر النص بعضها ببعض، فمن العبث أن نبحث عن أساليب جمال الرواية خارجا عنها، في سيرة

مؤلفها، أو في المجتمع الذي عاش فيه، فتدرس الرواية الألفاظ، تدرسها من حيث العدد والترتيب، ومن قلة القلة والتكرار والحقيقة والمجاز، ثم تدرس الجمل فتفصلها، وتحللها، وتقدمها، وتدرسها من حيث التراكيب والسبل والإيقاع، ثم تدرس الفقرات من حيث التناسق والتدامج، إن موضوع بحثها وتأملها هي البنى (Les structures) [41].

- **بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية**

إن الحديث عن الواقعية في الأدب أو علاقة الأدب بالواقع ضروري في هذا الموضع، خاصة إذا قلنا إن « الواقعية هي في الحقيقة نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري في صورة مخلصة للحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعي والإنساني بشكل نموذجي وفني موحي»[42]. هذا إذا عرفنا أن «الأدب ليس كيانا جميلا وفارغا، إنما هو ذو حمولة فكرية أيضا، أو هو يحاول على الأقل، أن يقيم في الذهن تصويرا لمدرك عقلي لا يمكن أن تستقر مرجعيته في نهاية التحليل أو في نهاية التسلسل إلا في الواقع أو في الواقع الاجتماعي بالذات»[43].

يتضح من هذه الإشارات أن الكتابة الواقعية تتطلب شروطا فكرية وأخلاقية؛ من بينها الاهتمام بالموضوعات الكبرى التي تتناول المجتمع في كليته؛ ومن بينها أيضا الصدق في التصوير والتعبير. بمعنى ألا يحدث نفور أثناء قراءة هذه الأعمال الواقعية، لأن المسألة تتعلق بجدية تصوير المجتمع

41- المرجع السابق، ص: 30-41.

42- جورج لوكاتش. دراسات في الواقعية الأوربية، ت، أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص: 21.

43- محمد خرماش. الواقعية والواقعية الجدلية، ص: 08.

في حركيته التاريخية، ولا تدرك هذه الحركية إلا من خلال التفاعل الفكري والأيديولوجي بين ما يصوره العمل الواقعي، وثقافة القراءة التي يجب أن تنسجم مع ما يقدم لها من عوالم خيالية في شكل رواية أو قصيدة أو صورة.

عرفت الواقعية عبر مسارها، مع تطور الأدب ومفاهيمه المعرفية، مفاهيم متعددة ومتنوعة، وحاولت، مع تعددها، المحافظة على شروطها ما أمكن؛ فقد ارتبطت الواقعية في الغالب بنعوت وأوصاف تربطها بالهدف الذي تتوخاه، أو بالاتجاه الذي تبناه الكاتب في تعامله مع الواقع.

فنجد الواقعية النقدية، التي تستند في الغالب إلى خلفية عقدية، أو خلقية، أو فكرية في ضبط الواقع وفهمه، وصف الواقعية بـ "النقدية" لم يأت بعفوية، بل كان ذلك يستند إلى معطيات فكرية افرزتها تقلبات الواقع نفسه، وهذا ما يوضحه صلاح فضل عندما يقول: « لم يأت وصف الواقعية بالنقدية عفوا ولا اعتباطا، وإنما جاء محصلة ناضجة لإعادة تقييم الاتجاه الواقعي وإثرائه بحصاد التجربة الفكرية الحديثة، ثم استخدم هذا الوصف للتمييز بين الواقعية الغربية من ناحية والواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى، على ما بينهما من تلاحم يتجاوز كل أسباب التناقض الظاهرية»[44]؛ ويتخذ الواقعيون مادة عملهم من واقع الطبقات الدنيا، ومن السلوكات المنحرفة، وهي تقتضي تفطن الكاتب بأعماق النفس البشرية، لأن « صفة النقدية للواقعية –بهذا المفهوم الفلسفي– تجعلها أقرب إلى تمثيل الحياة وأعمق وعيا بها، وأبعد عن حالة الإدراك الفوري الذي يتم للوهلة الأولى، إذ لابد بعد ذلك من إخضاعه للنقد والتمحيص

44– صلاح فضل. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 37.

حتى يستوي في شكل ناضج من أشكال المعرفة الواقعية الحقة»[45]. هذا بخلاف الواقعية الاشتراكية، التي حاولت أن تعيد بناء المجتمعات المتهالكة جراء الهيمنة الرأسمالية.

يعرف المعجم الجمالي الروسي لعام 1965 الواقعية الاشتراكية بأنها عبارة عن منهج فني يتمثل جوهره في الانعكاس الصادق المحدد تاريخيا للواقع في تطوره الثوري، أي في مسيرة المجتمع نحو الشيوعية، وتقتضي الواقعية الاشتراكية من الفنان أن يحقق بوعي هدفا معينا هو تربية الإنسان بروح الشيوعية، والعون الفعال في التحول الثوري للواقع بوسائل فنية، وبناء مجتمع جديد، والنضال من أجل السلام والديمقراطية والاشتراكية، وصياغة إنسان جديد الذي يتمثل فيه تناسق الثراء الإيديولوجي والجمال الروحي والكمال الجسماني[46].

والواقعية النقدية كانت تعني الواقعية الأوربية الغربية التي تقف في مواجهة الواقعية الاشتراكية الشرقية، وهذا لا يعني اقتصار مفاهيمها على الغرب فقط، وإنما هناك تداخل كبير بين الواقعيتين في الشرق وفي الغرب على السواء، وهذا ما خلق نوعا من الصراع داخل المجتمع الواحد، سواء أكان ذلك في أوربا الشرقية، أم في أوربا الغربية. ويعتبر **صلاح فضل** التمييز بين الاتجاهين جغرافيا سذاجة فكرية، حين يقول بأنه « من المفارقات الطريفة أن عبارة الواقعية النقدية التي تميز الآن الواقعية الغربية من الاشتراكية كانت واسعة الانتشار في الأدب الروسي، وتطلق على التيار الواقعي الذي شغل

45- المرجع السابق، ص 37-38.

46- المرجع نفسه، ص: 90.

النصف الثاني من القرن الماضي وأوائل القرن الحال، وهي تسمية تراعي ما يعتبر وظيفة الفن القصصي كأداة لنقد النظام الاجتماعي، الذي كان قائما حينئذ في روسيا، على أن بعض الكتاب كان يفضل تسمية واقعية "بوشكين" بالواقعية الفنية لتحديد مدى صلتها بالواقع الاجتماعي»[47].

عنيت، إذا، الواقعية على العموم بالتفاصيل الممتدة من الواقع عن طريق الملاحظة الدقيقة والتحليل المتأني للواقع، فقد « فهم ماركس وإنجلز ولينين الواقعية الفنية باعتبارها اقترابات الحقيقة التاريخية والموضوعية، وكشفا عن الجوانب الأساسية للواقع، وعرضا جريئا للتناقضات و"تمزيقا لكل أنواع الأقنعة" التي تسعى الطبقات المستقلة من ورائها إلى إخفاء الطبيعة الاستغلالية لحكمها، وفي نفس الوقت تحليقا جريئا للفكر، وحلما ثوريا عاطفيا ينبعث من الواقع وينتظر التحقيق في المستقبل، ومن وجهة النظر هذه فإن ما يسمى بالاندفاع الرومانسي إلى المستقبل هو أحد جوانب الواقعية الحقة»[48].

ومع الأسئلة الكثيرة التي تتعلق بالواقعية ومعناها، ومعنى الواقع، تعددت معانيها ووسائلها وفلسفاتها، ومن أهمها ما يسمى بالواقعية الجدلية، أو الواقعية الاشتراكية أو التاريخية أو الاجتماعية التي تلتقي مع باقي انواع الواقعة، وهذا ما نلاحظه في تعريف محمد خرماش، الذي يرى بأن « الواقعية الجدلية أو الاشتراكية تنظر إلى الأدب كظاهرة اجتماعية في نطاق العلاقة الدياليكتية بين الفكر والواقع الذي يفرزه ويوجهه، فهي واقعية لأنها تدعو إلى ملاحظة الواقع وتسجيله بدقة وموضوعية خالية من العواطف والتهيؤات أو

47- المرجع السابق، ص: 46-47.

48- ألكسندر فادييف. الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، ص: 63.

النزاعات الشخصية، وهي جدلية لأنها مرتبطة في معظم تجلياتها بالتفسير المادي للتاريخ وبمبادئ الفلسفة الماركسية اللينينية التي ترى أن الظواهر المختلفة للكون ما هي إلا أوجه متعددة للمادة في حركيتها الدائبة حسب قوانين الجدل بين ما هو سلبي وما هو إيجابي في الكون»[49]. يلخص هذا التعريف المبادئ الأساسية لتوجه الواقعية الاشتراكية، التي تستمد أسسها الفكرية من الفلسفة الماركسية اللينينية، التي هيمنت على الفكر الأوربي قبل سقوط المعسكر الاشتراكي؛ تطورت الواقعية الاشتراكية في ضوء الفكر الجدلي التاريخي الذي ولدته هذه الفلسفة التي تربط بين البنية المادية للمجتمعات والبنية الفكرية، بحيث تكون الثانية انعكاسا للأولى.

يرى بعض النقاد بأن هذا التوجه في الفن والأدب توجه تاريخي منطقي، لأن الواقعية بمعناها العام ظهرت مع ظهور الفن في حد ذاته، شأنها في ذلك شأن كل المعارف التي ارتبطت بالواقع في محاولة لتفسيره، والبحث عن إيجاد طرائق التكيف معه. فالأدب الواقعي عموما والاشتراكي خصوصا « مرحلة من مراحل التطور الفني للبشرية، مرحلة منطقية وجوهرية ومتناسبة مع المراحل السابقة للفكر الفني، وتمكننا التجربة الإبداعية لعصر النهضة والتنوير والرومانسية والواقعية من تفسير المنهج الجديد من زاوية التعميم التاريخي، ومن رؤية مدى العمق الذي يضرب به بجذوره في التاريخ، وفي نفس الوقت تمكننا الاكتشافات الفنية للواقعية الاشتراكية من أن ننظر نظرة جديدة إلى منطق التطور الأدبي»[50].

49- محمد خرماش. الواقعية والواقعية الجدلية، ص: 11.

50- الواقعية الاشتراكية والتطور الفني للبشرية، ص: 228.

غير أن العصر الحديث أعطى مفهوما أكثر دقة للتوجه الواقعي الاشتراكي، بحيث كان ظهوره مرتبطا بـ « المثل الثورية الاشتراكية وبنضال البروليتاريا التي كانت وقتها أكثر الطبقات انسحاقا. إذ إنه حينما تتغير الأسس الاقتصادية تتغير معها وبشكل طبيعي (ولكن بدون آلية) كل البنى الفوقية التي أفرزتها في الجوهر البنى التحتية. فإنتاج الأفكار والأعراف، والقوانين، والإيديولوجيات الممثلة للطبقات الحاكمة، فهذه العملية مرتبطة بالدرجة الأولى بالنشاط المادي وبالعلاقات القائمة بين الأشخاص»[51]. يتضح من هذا القول أن **واسيني لعرج** قد اعتمد في تعريفه مباشرة على مبادئ الفلسفة الماركسية، وبخاصة مبدأ الجدلية القائم بين البنية التحتية و/ أو العميقة للمجتمع، والبنية الفوقية و/أو الثقافية؛ بحيث ترى هذه النظرية أن النتاج الفكري والأدبي انعكاس شبه آلي لمستوى البنية الاقتصادية. أثبت التاريخ أن العكس أيضا صحيح، أي أن البنية الفوقية أيضا بإمكانها تطوير وبناء البنية المادية.

هذا دون أن ننسى مراحل التحمس لهذا الاتجاه في العالم، وبخاصة في بدايات ظهور مطالب الطبقة البروليتارية في العالم بعد انتشار أفكار النظرية الاشتراكية، واستجابة مختلف الحركات الثورية في العالم لمطالب الشعوب المقهورة. تبنت معظم الثورات في العالم الحديث مبادئ الواقعية الاشتراكية، وجسدتها في الواقع، وأنتجت أدبا راقيا في أمريكا اللاتينية والعالم العربي وجنوب آسيا، وغيرها من الشعوب التي ثارت ضد الاستغلال والاستعمار. وفي هذا المعنى يقول **أليكسندر فافييف:** « ففي ظروف ما قبل الثورة كان

51- واسيني الأعرج. ص: 10.

الفن البروليتاري الواقعي يكشف عن طبيعة الاشتراكية في رؤية فنية جديدة للعالم. تعكس نضال الطبقة العاملة من أجل المثل العليا الاشتراكية. بيد أن جدة الفن الاشتراكي، والتغيرات الأساسية في مبادئ المنهج الواقعي لم تتضح كلية إلا بعد الثورة، حين أصبح المثل الأعلى موضوع التحقيق الفعلي، وهدف النشاط الإبداعي اليومي للمجتمع ونتيجته، لقد اغتنت الواقعية بالمناهج الجديدة لخلق النماذج ولإبداع الصور الفنية، وبالعملية التاريخية الاجتماعية من حيث هي تحقيق للمثل الأعلى في الحياة الاجتماعية، وفي وعي بناة الاشتراكية»[52].

كانت الواقعية، إذا، مجالا واسعا للإبداع في شتى المجالات، بحيث مست نشاط الإنسان في حياته اليومية وسلوكه الاجتماعي والنفسي، مما أدى إلى ظهور مجتمعات جديدة مؤمنة بتحقيق مثل وقيم تُؤَمِّن الحياة، وتحقق الرفاهية والازدهار؛ غير أن هذا لم يتحقق في الواقع، نتيجة النعرات الجهوية في العالم، والصراع بين مختلف الأيديولوجيات داخل المجتمع الواحد، مما أدى إلى تراجع المد الاشتراكي، وبروز نظريات وتوجهات فكرية جديدة غيبت هذا الفكر، وأوجدت بدائل براغماتية تدعو إلى عولمة الفكر والثقافة، كما تمت عولمة الاقتصاد والإعلام، وجميع النشاطات المادية والفكرية.

يُلخِّص **واسيني لعرج** نتائج الواقعية الاشتراكية في جملة من الحقائق التي بقيت وتبقى مهما حدث من تطور في تاريخ المجتمعات، حينما يقول: « ونجاح الواقعية الاشتراكية ناتج عن تبنيها لهذا الفكر العلمي الذي يرتكز على قوانين موضوعية خارجة عن وعي الإنسان، وقدرتها على صياغتها جماليا،

52- ألكسندر فادييف. الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، ص: 11

مستفيدة في ذلك من كل إنجازات الثقافة البشرية ومن ارتباطها بالواقع اليومي المعيش في تناقضاتها كلها السلبي منها والإيجابي واضعة نصب اهتماماتها، تزويد الإنسان البسيط بالبهجة والمتعة الجمالية، ودفعه أكثر نحو الاهتمام الواعي، بمشاكله الجوهرية لكن هذه المتعة ينبغي أن لا تكون متعة غير حقيقية أو مموهة للوعي الإنساني، وتربي النزعة الهروبية من قسوة الواقع، فتضعف الإرادة الفعالة، وإنما ينبغي أن تكون هذه المتعة مربية لحاسة تذوق الحياة والجمال، وتعلم الناس كيف يناضلون من أجل المثل العليا للاشتراكية»[53].

نستخلص مما سبق أن الواقعية في الأدب والفن قد هيمنت على المشهد الأدبي الجزائري خلال السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، ويعد هذا التوجه أمرا طبيعيا إذا ما قارناه بالحركات الأدبية والفكرية التي سادت في دول العالم الثالث، وبخاصة الدول التي استقلت حديثا، حيث وجدت في هذا التوجه استجابة لطموحها وآفاقها الاجتماعية والاقتصادية. كما أن انتماء هذه الدول السياسي لأوروبا الشرقية كان عاملا أساسيا في نهج ما وفرته الواقعية باتجاهاتها المختلفة من أشكال التعبير الأدبي، وأساليب تصوير الواقع وفق رؤى أيديولوجية استمدت مبادئها من النظرية الماركسية.

53- واسيني الأعرج. ص: 15-16.

رابعا: تحليل المستوى الإجرائي:

إن رسم معالم منهج الناقد، يؤدي حتما إلى استخلاص الأدوات النقدية التي وظفها في تحليل النماذج التي اختارها في دراسته للرواية الجزائرية، ومن ثم نحاول أن نتتبع هذه الأدوات الإجرائية التي طبقها **محمد مصايف** في تحليل رواية "ريح الجنوب"، وهي الموضوع، الوصف، الشخصية، الأسلوب.

1- الموضوع

صنف الناقد "**محمد مصايف**" رواية "ريح الجنوب" ضمن اتجاه "الرواية الواقعية"، في ضوء المفهوم الذي وضعه للواقعية، مستمدا مرجعياتها من الفكر الأوربي الغربي، الذي وضع أسس وقواعد هذا الاتجاه الذي هيمن في أوربا منذ مطلع النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ثم تطور في أوربا الشرقية، حيث تأسست مدرسة الواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي في العقد الثالث من القرن العشرين.; والواقعية في الأدب من منظور فلسفي: « قد اتجهت اتجاهين فلسفيين: الواقعية الاشتراكية المادية، والواقعية الوجودية...»[54]. فالقصد هنا بالواقعية الوجودية، الواقعية النقدية بالمفهوم المدرسي الذي يؤرخ لظهور الاتجاه الواقعي في الأدب والفن في أوربا كما قلنا أعلاه. وفي ضوء هذا المفهوم العام يرى محمد مصايف بأن رواية "ريح الجنوب" قد استفت جيمع شروط الفن الروائي، وإلى جانب ذلك تعد أول رواية جزائرية تهتم بموضوع اجتماعي متزن وهادف، يمس شريحة كبيرة من المجتمع الجزائري. يقول واصفا موضوع الرواية: « موضوع الرواية إذن هو الريف الجزائري

54- سالم المعوش. صورة الغرب في الرواية العربية، ص: 46.

بما يطبعه من قساوة الطبيعة، ويتطلبه من صبر ووفاء وتضحية، ويشكله من نفسية ساذجة ومختلفة في أغلب الأحيان»[55].

يتضح، إذن، من البداية بأن دراسة الناقد ستكون دراسة موضوعاتية؛ فالناقد يتحدث عن موضوع الرواية وعن أهم التفاصيل والأحداث التي عرفتها، وقد جعل المحور الذي تدور حوله يتمثل في المرأة والأرض، يقول موضحا: «فليست الثورة المسلحة، ولا الآثار المباشرة لهذه الثورة، ولا الثورة الزراعية، بل ولا حتى الإصلاح الزراعي، محورا أو محاور أساسية لرواية "ريح الجنوب"، فهذه الرواية لا تعرض لأحداث الثورة، لآثارها، إلا عرضا وعندما تقتضي الحاجة الفنية... وكل صراع حدث في الرواية مهما كان نوعه وأثره في سير الأحداث إنما كان يبين هذه النفسية –نفسية الطبقة الإقطاعية– وبين المجتمع الريفي المتمثل في المرأة، والسلطة، والثقافة التي كان يمثلها الطاهر المعلم، ومالك...»[56].

هكذا إذن تطرح رواية "ريح الجنوب" قضية الإقطاع والإقطاعية في الجزائر –كما يمثلها ابن القاضي– وتهديد مراكزها، ثم قضية الأجراء المسحوقين ماديا ومعنويا، يضاف إلى ذلك قضية المرأة التي يناقش مصيرها في غيابها كما حدث مع نفيسة، وهي تكافح تجاه نماذج من ضروب الإذلال... في مجتمع يتعرض لتغيرات سريعة ذات طابع اقتصادي وثقافي واجتماعي[57].

55– محمد مصايف. الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص: 179.

56– المرجع نفسه، ص: 180–181.

57– ينظر عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986ص: 157.

2- الوصف

بدأ الناقد الحديث عن القرية وهي التي أعطاها "بن هدوقة" نصيبا من الوصف، باعتباره- كما يقول- يمثل الأشياء أو الهيئات أو المواقف أو الأحداث في المكان[58]، لأن الوصف هو إجراء توقيف الزمان، من أجل فتح المجال لوظيفة المكان بوصفه مشهد الحدث، تتصارع فيه الشخصيات.

والأسلوب الوصفي سمة بارزة من سمات الكتابة الواقعية، ويعتبر أداة ضرورية للتعبير الواقعي، وقد ظهر الأسلوب الوصفي مع ظهور الأدب، وبخاصة في الأدب الملحمي، وقد أخذت وظيفته تتطور بتطور الأجناس الأدبية ذاتها، فبعد أن كان يؤدي وظيفة جمالية بحتة عند كتاب المدرسة الواقعية الطبيعية، أصبح فيما بعد يؤدي إلى جانب هذه الوظيفة، وظيفة إخبارية وذلك عندما أصبحت الرواية أداة للوعي في المجتمعات المعاصرة لدى كتاب الواقعية الجديدة في القرن العشرين[59].

ويعتبر الوصف عنصرا بارزا من عناصر الرواية، فلا رواية من غير وصف، وإنه لأسهل علينا كما يقول "**جيرار جينيت**" (G. Genette)، أن نتصور وصفا خاليا من أي عنصر سردي من أن نتصور العكس لأن كل إشارة إلى عناصر الحدث أو ظروفه يمكن أن تشكل بداية وصف له[60].

تمتاز قرية "بن هدوقة" عنده بعدة مميزات، وهذه المميزات التي أحسن المؤلف تحديدها، وألح عليها في مناسبات عدة، هي التي شكلت الإطار العام

58- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص: 171.

59- ينظر يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، ص: 260.

60- لطيف زيتوني: المرجع السابق، ص: 172.

الذي تحركت فيه شخصيات الرواية على اختلافها، ولعل أبرز مميزات هذه القرية هو انعدام المرافق الضرورية للحياة، كما تمتاز بالجمود، هذا الجمود الشديد الدائم الذي نشاهده في مختلف القطاعات، والذي تشبهه "نفيسة" والمعلم "الطاهر" بالموت، وهذه المميزات هي التي خلقت ظروفا اجتماعية، أقل ما يقال عنها أنها وقفت حجر عثرة في طريق تطور القرية. وسمحت للإقطاعية الجزائرية التي تكونت في العهد الاستعماري أن تعيش في عهد الاستقلال. وتعمل على بسط نفوذها على الطبقة العاملة، وتحاول استغلال السلطة الوطنية في تثبيت أقدامها[61].

وقد كان لوصف القرية دور بارز في تبيين الحالة الاجتماعية التي تعيش فيها الشخصيات وتوضح عاداتها وسلوكاتها ومعيشتها، والملاحظ أن «الوصف الخارجي والداخلي للمكان تعمده الكاتب لتفاعله مع الشخصية الفنية، وهو يدل على مراقبة الكاتب للمكان وامتلائه منه، قبل الكتابة عنه، ما يمنح الرواية واقعية مميزة»[62]. ولتوضيح الفكرة أكثر نلاحظ هذا المقطع من الرواية والتي يتناول فيها الكاتب الوصف الداخلي عندما يصف حجرة نفيسة بقوله: «الحجرة ضيقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوة خارجية مطلة على جزء من البستان، ارتفاعها سبعون سنتيمتر وعرضها خمسون سنتيمتر، وفي هذه المساحة السرير القديم الذي تنام عليه نفيسة، وخزانة أشد قدما منه حيث حقيبتها وأثوابها وكتبها، وقرب الكوة منضدة ومقعد خشبي»[63].

61- المرجع السابق، ص: 184..

62- محبة حاج معتوق. أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص: 62.

63- عبد الحميد هدوقة. ريح الجنوب، ص: 08.

والملاحظ أن الكاتب قد أثقل الرواية بالإطناب في الوصف، والاستطراد الزائد في مواضع كثيرة جدا: فهناك القفز الذي يقطع معه المؤلف كل صلة بالسابق واللاحق، بل بين فقرة وأخرى، كما أن هناك التفصيلات التي لا يرجى من ورائها شيء، يضاف إلى ذلك بصفة عامة الاختلاف البين في مستويات العمل فنيا في الوصف والتصوير فقد يشرك الكاتب لمتابعته وقد يجعلك تزهد نهائيا فيما يقول ويقرر[64].

3- الشخصية

يتناول **محمد مصايف** في نقطة أخرى من هذه الدراسة أهم الشخصيات في هذه الرواية؛ والشخصية في الرواية كما يراها مصايف: «هي الحركة الأساسية في الرواية لتنفيذ مهمة أرادها الكاتب، ولكنها ذوات أصول ومنطلقات وأهداف تسعى لتحقيقها في ظاهر الحياة وباطنها وهي غالبا ما تكون من عامة الناس وخاصتهم... تنتمي إلى طبقات مختلفة وتعبر عن مواقف مناسبة لمنطلقاتها في أوساطها الاجتماعية المناسبة أيضا... سواء أكانت شخصيات جاهزة تؤدي عرضا ما وتغادر الحدث، أم تسير في نمو مطرد مع نمو الأحداث...»[65].

الشخصية، إذن، في الرواية هي كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخوص، بل يكون جزءا من الوصف. الشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها

64- عمر بن قينة. دراسات في القصة الجزائرية، ص: 172-173.

65- محمد مصايف، ص: 38.

وأقوالها. الشخصية دور، والأدوار في الرواية متعددة ومختلفة. فالشخصية تكون رئيسية أو ثانوية أو صورية، حاضرة أو غائبة، متطورة أو جامدة[66].

فتحديد دور الشخصيات جاء ضمن موضوع الرواية أو بالأحرى تناول الناقد دراسة شخوص الرواية ليتبين مدى تأثر كل واحدة بالموضوع الذي أرادها أن تمثله، فربط الإقطاعية بشخصية "ابن القاضي"، حينما قيمه: « ابن القاضي هذا يمثل الإقطاعية العقارية خير تمثيل، يمثلها في ذكائها، ونشاطها، وانتهازيتها، وقدرتها على كتمان حقدها خدمة لمصلحة عاجلة»[67]. وطريقة "ابن القاضي" في در الخطر عن نفسه وعن الأرض، كانت تتمثل أثناء الثورة في محاولة مصاهرة "مالك" أحد قادة جيش التحرير الوطني حينئذ وكان يريد أن يضمن بهذه المصاهرة سكوت المجاهدين عن جشعه، وإغضائهم عن علائقه المريبة مع الجيش الفرنسي، وقد وقع "مالك" في الشرك لولا أن الأمور سلكت مسلكا آخر. فطريقته إذن هي استعمال بناته في الحصول على الدعم له عند الحاجة. وبالرغم من أن الظروف قد تغيرت، إلا أن ابن القاضي لا يزال يستعمل الطريقة نفسها وينتهج نفس الفلسفة النفعية. ويحاول اليوم أن يستعمل الطريقة نفسها مع الشخص نفسه، مع "مالك" الذي أصبح الآن شيخ بلدية في القرية، ومسئولا مسموع الكلمة في الأوساط الحكومية[68].

يقول الناقد واصفا هذه الشخصية الانتهازية: « فابن القاضي رمز للإقطاع الذي يحاول التضحية بكل شيء في سبيل الحفاظ على المركز، ويتخذ كل السبل الشريفة على قلتها وغير الشريفة على كثرتها سعيا لغايته التي تهون

66- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص: 113-114.

67- محمد مصايف، المرجع السابق، ص: 184.

68- المرجع نفسه، ص: 186.

في سبيلها كل الوسائل مهما ضعف شأنها أو كبر، حتى الكرامة وعزة النفس تهون في سبيل الحفاظ على مركز ألفه الناس فيه، واطمأن له كسيد، ورب للأرض والماشية عليها خدم، هو يأمر، وهم يطيعون، ويعملون ويتأمل، لينال الكثير ولا يظفرون إلا بجزء من القليل»[69].

ويمكن أن نعتبر أن الشخصيات في الرواية أخذت منحى تشاؤميا وسلبيا من أجل المطالبة بحقوقهم، على الرغم من أن هذا الموقف لا يمثل الموقف العام للشخصيات في الرواية حيث نجد: «من هذه الشخصيات التي أظهرت نوعا من الوعي، وقاومت وإن في اندفاع رومانسي غير عملي، شخصية نفيسة التي تتابع دراستها العليا في الجامعة، وتعرف كثيرا عن حياة المجتمعات المتمدنة الراقية، وتعرف بصفة خاصة حياة المرأة في العاصمة، وتعرف الأولياء نحو بناتهم في المدينة»[70].

وقد لاحظ الناقد بأن هناك موقفا مزدوجا في شخصية "نفيسة" بنت "ابن القاضي" تجاه المرأة حين يقول: «لنفيسة من حالة المرأة في الريف موقف مزدوج، موقف رومانسي محض يدل على عدم الرؤية أكثر مما يدل على الثقافة والوعي، فهو الموقف الذي تقارن فيه بين المرأة في الريف والمرأة في الأمم الراقية... أما موقفها الثاني فهو موقف نظري يدل على وعي لا بأس به من القضية ويتمثل بصفة خاصة في اعتقادها أن سبب تعاسة المرأة إنما هو الجهل، جهل الرجل والمرأة معا»[71].

69- عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية، ص: 167.

70- محمد مصايف: مرجع سابق، ص: 191.

71- المرجع نفسه، ص: 192-193.

وإن دل هذا على شيء إنما على الحالة النفسية التي كانت تمر بها "نفيسة"؛ هذه الفتاة المثقفة التي وجدت نفسها فجأة المشروع المستقبلي لوالدها الذي يسعى إلى تزويجها من أجل الحفاظ على أراضيه الإقطاعية يقول الناقد محللا شخصية البطلة: «ومن هذا الموقف المزدوج لنفيسة تدرك أنها كانت في حالة تستوجب العطف، ولعل هذا هو ما أراده المؤلف عندما دفع بمأساة المرأة في شخص نفيسة إلى الحد الذي تعرفه في الرواية. فقد انتهت قضية هذه الفتاة المثقفة بمأساة، وكانت هي شاعرة بهذه المأساة قبل حدوثها، وقد حاولت تجنبها قدر الإمكان، ولكن الظروف عاكستها ولم تمكنها مما أرادت»[72].

والرسالة التي يحاول الناقد أن يوصلها لنا في دراسته، هي أن القضية التي تحدث عنها الكاتب – والمجسدة في شخص نفيسة– تتعلق بوضع المرأة في تلك الفترة، وبالذات في القرى؛ حيث إنها مطالبة بالرضوخ لإرادة الرجل كيفما كانت الظروف، وهو يعبر عن واقع تعيشه كل فتاة ريفية. والغريب في الأمر أن هذا الموقف من البنت أو المرأة بصفة عامة في الريف لا يختص بطبقة دون أخرى، بل هو الموقف المتفق عليه بين سائر الطبقات، بين الفقراء والأغنياء على السواء، «فالقضية إذن ليست قضية طبقة بقدر ما هي قضية مجتمع متخلف، وفي هذا المجتمع لا فرق بين غني وفقير في مثل هذه الأمور»[73].

أو كما عبر عن هذا الرأي "**عمر بن قينة**" في قوله: « ونفيسة ضرب من الجيل الجديد، إن بقيت فيها نزعة من ارستقراطية أبيها، فإن نفسها في

72- المرجع السابق، ص: 194.

73- المرجع نفسه، ص: 196.

ثورة على تقاليد سيمت فيها المرأة ألوان الظلم، ومن حقها وقد رحل الاستعمار... وقد عرفت الحياة أن تكون لها كلمتها»[74].

يستعرض **محمد مصايف** من خلال نقده لشخصية "مالك" شيخ البلدية، هذا الأخير الذي كان خطيب ابنة ابن القاضي والتي ماتت أيام الثورة، وهو نفس الشخص الذي يريد "ابن القاضي" تزويجه اختها "نفيسة"، ليس حبا في الرجل ولكن من أجل الحفاظ على أرضه، غير أن هذه الشخصية التي تمثل أمل "ابن القاضي"، شخصية سلبية كما تصوره الرواية، وكما يقيمها الناقد الذي يرى بأن « موقف مالك من الإقطاعية ومن الأرض موقف سلبي في عمومه كما سبق، كما أن هذه السلبية التي جعلت منه شيخ بلدية متفرجا على الأحداث لم تمنعه أن يعلن من حين لآخر كرهه لابن القاضي»[75].

فالكاتب جعل من شخصية "مالك" رمزا لذلك المناضل الجاد.. الحائر أيضا، أمام مظاهر التخلف والمعاناة، الطموح في التغيير لا يكفي، يجب العمل، ولكن العين بصيرة واليد قصيرة، والمسؤولية تتطلب تضافر الجهود.. ومع ذلك فهو لم يتحول إلى ناقم كما تحول البعض، كما لم يتحول إلى انتهازي ووصولي يتاجر بالثورة ويتخذها معبرا لمصالحه على مصالح الوطن[76].

ويصل الناقد إلى « أن موقف مالك لم يكن كافيا لمحاربة إقطاعية ابن القاضي المتعاظمة، كما كان موقف نفيسة من قضية المرأة موقفا شخصيا انفعاليا أكثر منه موقفا فلسفيا محددا شموليا يهدف على تحسين وضع المرأة

74- عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية، ص: 167.

75- محمد مصايف. الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص: 197.

76- ينظر عمر بن قينة: مرجع سابق، ص: 167.

في المجتمع الريفي الجزائري. ومثل هذا يلاحظ على ثورة الراعي رابح، وانقطاعه عن الرعي دفاعا عن كرامته وشرفه...»[77].

وهو نفس الطرح الذي يراه "عمر بن قينة" حيث تناول بالتحليل رواية "ريح الجنوب" ورأى في شخص "مالك": « الرجل الثوري المتواضع، الجاد في معظم حالاته، الواجم في أكثر الظروف، الذي يحمل هما ثقيلا لا تستطيع أكثر من قوة رفعه، هم القرية، وهم الحياة، وهمه هو بالذات، لكن دوره كما رسمه الكاتب لم يكن دورا مؤثرا كما ينتظر من رجل مرحلة تاريخية مثله، وقد كان أشبه بدور ثانوي جدا، يمكن أن يقوم به أي مناضل عادي أو مواطن على مستوى مقبول من الوعي»[78].

والملاحظة التي يمكن إدراجها هاهنا هي أن الناقد "**محمد مصايف**" قد اهتم في تحليله بالشخصيات الأساسية التي المتحركة في عالم الرواية، وهي: ابن القاضي، مالك، نفيسة، رابح الراعي، المعلم الطاهر، ليبرز وجهة نظر الكاتب فيما صوره في هذا العالم المتناقض. وليتتبع أيضا تفاصيل موضوع الرواية، وإبراز أهم الأفكار التي حملتها في حركيتها السريعة؛ فالناقد من خلال نقده لشخصيات الرواية حاول أن يربط كل شخصية بموضوع محدد، فحين تحدث عن "ابن القاضي" أبرز كل السمات والدلائل التي تعكس إقطاعية هذا الرجل، كما أنه حين تناول دراسة شخصية "نفيسة"، هذه الفتاة التي بالرغم من صغر سنها حاول أن يلبسها مواقف أكبر من تفكيرها، لا لسبب سوى لتأكيد صعوبة أوضاع المرأة في هذا المجتمع، وهذا ما جعله يسقط الكثير من

77- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص: 199

78- عمر بن قينة: مرجع سابق، ص: 170.

الأحكام على هذه الشخصية، ليتحدث عن مشكلة المرأة خارج عالم الرواية، وهذا ما يتضح من تقييمه لشخصيات الرواية، حينما يقول: « وهي شخصيات على العموم لم يستطع المؤلف أن ينفخ فيها روحا قويا، يجسد المعاناة الداخلية والأحاسيس الدفينة الحادة، بل غدا في مواضع كثيرة ينطقها بجمل خطابية وبتعابير حماسية معدة جاهزة محفوظة، لتنطق باسمه، فهو قائدها ومحركها، وكأن لا حول لها ولا رأي في موضوع يخصها، وقد كان في استطاعة المؤلف أن يمنح أبطاله فرصة التعبير عن همومهم وآلامهم، وهو ما لم يفعله إلا في القليل»[79].

4-الأسلوب

هذا، ولم يهمل الناقد الحديث عن لغة وأسلوب الرواية، بل عرج بالحديث عنها ضمن مقالته التي أفردها لدراسة رواية "ريح الجنوب"، يقول مقيما لغة الكاتب **عبد الحميد بن هدوقة** عموما ولغة رواية "ريح الجنوب" خصوصا: « مما يلاحظ على كتابات عبد الحميد بن هدوقة، وفي هذه الرواية بالذات أنه يعتني بأسلوبه ولغته قدر ما يعتني بأفكاره ومواقفه»[80]. ويدل هذا الاعتناء في نظر الناقد على شيئين هامين، أولهما هو تمكن "**بن هدوقة**" من ثقافته العربية ومعايشتها في الآثار القديمة والأصيلة، وثانيها هو وجهة نظره في الفن، وتتمثل وجهة نظره هذه «في كونه يفهم الفن على أنه نص وصياغة ورونق بالإضافة إلى أنه فكرة ومشاعر ومواقف...»[81].

79- المرجع السابق، ص: 168.

80- محمد مصايف، ص: 204.

81- المرجع نفسه، ص: 204.

ويخلص الناقد إلى أن أسلوب "بن هدوقة" «يمتاز بهذا الميل الكبير إلى وصف الأشياء والناس ونفسياتهم. ومما يروق كثيرا في هذا الوصف ما يتعلق بالمحيط ومظاهر الناس، أي هذا الوصف المادي الدقيق الذي لابد أن يؤثر على نفسيات الأفراد ومنه وصف المؤلف لبيت العجوز رحمة»[82]. وهذا الأسلوب هو من صميم الواقعية، الذي تميزت به كتابة "بن هدوقة". أسلوب يهدف «إلى تصوير الواقع بكل ما يعتمل فيه من أحداث وما يواجهه من مشكلات بأسلوب واضح بعيد عن الزخارف والألاعيب اللغوية»[83].

كما نجد استخدامه للأسطورة والتقاليد والأوهام والخرافات، « وهذا شيء يضيف على هذه الرواية قيمة كبيرة، حيث أن الموضوع هو المجتمع الريفي الجزائري، وهو المجتمع القائم على التقاليد، الذي تتكون ثقافته بالدرجة الأولى من هذه الخبرات والحكم والقصص التي تناقلتها الأجيال بعضها عن بعض... وقد نجح "بن هدوقة" في هذا إلى حد كبير ومن هذا التوظيف ما ذكره المؤلف على لسان العجوز رحمة بخصوص أسطورة الحاج حمودة»[84].

نستخلص مما سبق أن الناقد **محمد مصايف**، كان متعاطفا كثيرا مع الكاتب **عبد الحميد بن هدوقة**، سواء عند تحليله لموضوع الرواية، أم عند تقييمه لتقنية الوصف التي زين بها الكاتب عالم روايته، أو عند تحليله للشخصية الروائية ولغة الرواية. يمكن أن نفسر هذا التعاطف بانتماء كل منهما إلى المدرسة الواقعية التي هيمنت على فكر الكتاب والنقاد الجزائريين

82- المرجع السابق، ص: 206.

83- سالم المعوش: صورة الغرب في الرواية العربية، ص: 139.

84- محمد مصايف، ص 207.

الرواد على حد سواء، في مرحلة ما بعد استقلال الجزائري في سنة 1962. لقد وجد هؤلاء متنفسا كبيرا في جماليات الكتابة الواقعية بنوعيها النقدية والاشتراكية. وعلى هذا الأساس اختار الناقد منهجه ومجاله المعرفي وأدواته الإجرائية من هذه المدرسة، التي أغنت الفكر العالمي بمرجعيات فلسفية وأدبية ذات قيمة عالية، لأنها برهنت عن نجاعتها في تصوير المجتمعات المقهورة، وفي نقل هذه الصورة إلى العالم، مما أسهم في تعزيز حركات التحرر في العالم الحديث، والانتصار على قوى الطغيان، وبناء مجتمعات حديثة تستجيب لطموح الشعوب المحرومة.

هذا ما يفسر أيضا اهتمام الناقد بالموضوع وبالشخصية، لأنهما محور الحركة والثورة، في عالم مزقته الصراعات الأيديولوجية. أراد الناقد أن يجعل لرواية "ريح الجنوب" مكانة في مسار الكتابات الواقعية الخالدة، التي أرَّخت بطريقة فنية لأهم مرحلة من مراحل تاريخ الجزائر المستقلة. وللناقد مسار نقدي حافل بتقديم وتقييم الأدب الجزائري الحديث للقارئ العربي، بحيث أسهم إسهاما كبيرا في التعريف بهذا الأدب في المحافل العربية والدولية، ويكفيه فخرا أنه رائد النقد الجزائري الحديث في مجال الرواية والقصة.

تمهيـــــد

حظي الكاتب "عبد الحميد بن هدوقة"(*) باهتمام النقد الأدبي منذ أواخر ســتينيات القرن العشرين في مؤلفات نقدية عربية بعامة، وجزائرية بخاصة، بحيث بلغت أكثــر من أربعين كتابا. ثم تعالى الاهتمام الثقافي الجزائري بإبداعه من قبــل وزارة الثقافــة والتي قامت بتنظيم الملتقى الدولي للرواية باسم "عبد الحميد بن هدوقة" بمدينــة بــرج بوعريريج ولاية مسقط رأسه سنة 1997، بعد وفاتــه –رحمــه الله– ســنة 1996. محورت أشغال الملتقى خلال دوراته الثلاثة الأولى (1997–1999) علــى القــراءات والدراسات النقدية في أدبه، ثم أضيف محور ثان عن الرواية الجزائرية وموقعها فــي الأدب العربي والعالمي خلال ملتقيات 2000–2003، وزيد محور ثالث عن الروايــة العربية بعامة في ملتقيات 2004–2007.

أُلِّف أكثر من أربعين كتابا عن إبداع **عبد الحميد بن هدوقة**، ورد فيهــا ضــمن دراسات حول الرواية العربية، عند نقاد جزائريين وعرب نذكر من بينها:

1– المغامرة الروائية: دراسات في الرواية العربية، تأليف: "جورج سالم"، منشــورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1973.

2– دراسات في النقد والأدب: تأليف "محمــد مصــايف"، الشــركة الوطنيــة للنشــر والتوزيع، الجزائر، 1981.

* – ولد في 09 جانفي 1925 بقرية الحمراء (ولاية برج بوعريريج)، نشأ في أسرة فقيرة، وكان أبوه يدرس علوم الفقه واللغة، حفظ عنه القرآن والحديث ومصنف خليل في الفقه المالكي، من آثاره: الجزائر بين الأمس واليوم (دراسة اجتماعية تاريخية)، الأشعة السبعة (قصص)، ريح الجنوب (رواية)، نهاية الأمس (رواية)، قصص من الآداب العالمية (ترجمة)، النسر والعقــاب (قصة للأطفال)، ظلال جزائرية (قصص)، الأرواح الشاغرة (شعر)، الكاتب وقصص أخرى (قصص)، بان الصبح (رواية)، الجازية والدرويش (رواية)، غدا يوم جديد (رواية)، توفي في 1996/10/21 بمستشفى مصطفى باشا الجامعي، الجزائر.

3- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، تأليف: "واسيني لعرج"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

4- دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، تأليف "عمر بن قينة"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

5- تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، تأليف: "شريبط أحمد شريبط"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988.

6- من صور المرأة في القصص والروايات العربية، تأليف "لطيفة الزيات"، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1989.

7- مباحث في رواية المغرب العربي، تأليف: "بوشوشة بن جمعة"، منشورات سعيان، سوسة، تونس، 1996.

8- مظاهر التجديد في القصة الجزائرية، تأليف: "مخلوف عامر" منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

9- اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تأليف: "بوشوشة بن جمعة" المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999.

10- مقدمة في السيميائية السردية، تأليف: "رشيد بن مالك" دار العقبة للنشر، الجزائر، 2000.

11- الاشتغال العاملي دراسة سيميائية (غدا يوم جديد لابن هدوقة)، تأليف: "السعيد بوطاجين"، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

12- قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، تأليف: "عثمان بدري" منشورات ثالة، الجزائر، 2001.

13- متابعات في الثقافة والأدب، تأليف: "مخلوف عامر" منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

14- نصوص وأسئلة في الأدب الجزائري، تأليف: "صالح مفقودة" منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003.

15- السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص الجزائري الحديث، تأليف: "السعيد بوطاجين"، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

ويبدو واضحا أن النقد الخاص بـ"**ابن هدوقة**" صار شديد الأهمية في إظهار مكانته الإبداعية فكريا وفنيا، وفي تداوله المتألق للقضايا الإسلامية الجزائرية التاريخية والسياسية والاجتماعية والإنسانية والحضارية، وقد بدأ الاهتمام النقدي بأدبه بارزا منذ ستينيات القرن العشرين حتى اليوم، على أنه من رواد الرواية الجزائري، والقصة القصيرة. وبان ذلك مبكرا عند نقاد جزائريين وعرب وأجانب كما هي الحال لأول مرة في مؤلفات "**عبد الله الركيبي**"، و"**محمد مصايف**"، حيث نجد أن هناك أكثر من خمسة وأربعين كتابا تناول كليا أو جزئيا إبداعاته القصصية والروائية والشعرية. وقد عني النقد الخاص بـ"**ابن هدوقة**" بالتشكيلات السردية ومضامينها نظريا وتطبيقيا بالتزام الاتجاهات الأساسية كالواقعية والواقعية الجديدة والسميائية والدلالية والتداولية والنصية والجمالية والمعرفية، وقد طبق العديد من النقاد منهجيات البنيوية التكوينية والموضوعية والاجتماعية والوصفية التحليلية عناية بالإيديولوجيا والحرية والاستقلال والعلاقات السياسية والاجتماعية والحضارية.

يقول الناقد التونسي بن **جمعة بوشوشة**، الذي يهتم اهتماما كبيرا بالأدب الجزائري قراءة ونقدا، في تقييم الكتابة عند **عبد الحميد بن هدوقة:** « إنها تجربة تعكس –رغم هيمنة الثقافة التقليدية على صاحبها– نزعة تجريبية باحثة عن الأشكال التعبيرية الجديدة في ممارسة الرواية... وهو تجريب يقترن لديه بالتأصيل... وهذا ما تجسده نصوصه الروائية التي تعكس تطور وعيه بشروط كتابة الرواية وأدواتها الإجرائية، عبر البحث عن الأشكال الفنية الجديدة، القادرة على استيعاب الإشكاليات المستحدثة في المجتمع الجزائري، والتي أفرزتها مرحلة الاستقلال، بزخم تجاربها وما عكسته من تطلعات وانتهت إليه من إخفاقات تعلل التحولات المتأزمة التي شهدتها مختلف أبنية المجتمع الجزائري»[1].

تواصل النقد الأدبي الخاص بإبداع الكاتب "**عبد الحميد بن هدوقة**"، حيث دأبت وزارة الثقافة والاتصال منذ عام 1997 على إقامة الملتقى الدولي للرواية باسم "عبد الحميد بن هدوقة"، بالتعاون مع مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج (مسقط رأس الروائي والقاص عبد الحميد بن هدوقة)، وينعقد الملتقى سنويا إحياء لذكرى وفاته (21 أكتوبر 1996).

تأسس الملتقى الوطني للرواية تقديرا للمبدع الكبير "بن هدوقة"، وخص منظموه الكتابة النقدية، أبحاثا وشهادات حول إبداعه ثم أصبح الملتقى دوليا بدءا من دورته الرابعة، وأضيفت محاور أخرى عن الرواية الجزائرية بخاصة والعربية بعامة، والحق بالمحاور محور خاص بمبدع جزائري. وقد توجهت الأبحاث والشهادات إلى تحليل إبداعه السردي، قصة ورواية، وإضاءة سيرته الناهضة بالمعاني والمدلولات عن

1– بوشوشة بن جمعة. التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص: 106.

الوطن ومواطنيه من أضرار الاستعمار والاحتلال والعدوان الخارجي وهيمنته وتصديعه للأوضاع الداخلية إلى مواجهة الصراعات والفتن والمشكلات والنزاعات داخل الوطن والأمة.

كما اهتمت بتطورات إبداعه السردي القصصي والروائي من استلهام التاريخ والتراث إلى عمليات وعي الأوضاع الواقعية الراهنة، على أن قراءة غالبية رواياته تنهض بسير الوطن الجزائري، ويعمق انتمائه للأمة الجزائرية والإسلامية، ويتحقق التواصل الإنساني والحضاري مع الآخر الأجنبي. وهنالك الكثير من الأبحاث في نقد النقد الأدبي إلى جانب بعض البحوث عن النقد الفني، للتوكيد على إثراء إبداع "بن هدوقة"، وتجلياته في الشكل والتشكيل لإبراز المحتوى والدلالة والأدلجة والرؤى والأفكار.

وفي هذه الدراسة التي سأتناولها سأقتصر على ثلاث مقالات من ملتقى "**عبد الحميد بن** هدوقة"، هذه المقالات التي تناولت رواية "ريح الجنوب" بالدرس، وهذه المقالات هي:

1- "ريح الجنوب" المرأة الريفية وقوة الواقع، بقلم الأستاذ "مصطفى فاسي"، من كِتاب الملتقى الثاني.

2- شعرية الفاتحة النصية في رواية "ريح الجنوب" بقلم "بلعابد عبد الحق"، من كتاب الملتقى الثامن.

3- الفضاء الحكائي في رواية "ريح الجنوب" لـ"عبد الحميد بن هدوقة"، لـ"بوقرومة حكيمة"، من كتاب الملتقى التاسع.

1- اشتغال نظرية المنظور الروائي في نقد "مصطفى فاسي" (ريح الجنوب" المرأة الريفية وقوة الواقع)

اخترت محاضرة بعنوان "ريح الجنوب" المرأة الريفية وقوة الواقع لـ"**مصطفى فاسي**"[2] من خلال مجموع محاضرات الملتقى الثاني لـ"عبد الحميد بن هدوقة"، وتبدو الدراسة من البداية متعلقة بالمنظور أو الرؤية التي ينطلق منها "عبد الحميد بن هدوقة" لتجسيد صورة الواقع في الريف الجزائري مطلع سبعينيات القرن العشرين. هذا إذا علمنا بأن معنى المنظور (Perspective/Vision)، هو «إلى جانب كونه مصطلحا فكريا وأيديولوجيا، موقف صاحب العمل الأدبي الفلسفي، ورؤيته الفكرية»[3]، ويعني أيضا «إدراكيته للمادة القصصية، بحيث أن الكاتب أو الروائي، يقدم قصته أو روايته، من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بحسب رؤيتها الخاصة وزاويتها التي يختارها الكاتب -سواء أكانت إيديولوجية أم نفسية- بالإضافة إلى الأسلوب الذي يختاره الكاتب لتقديم روايته، والموقف الذي يقفه من زمان الرواية ومكانها وأحداثها والموقف الذي يقفه من القارئ نفسه»[4].

بناء على هذا المفهوم حاول الناقد من بداية التحليل أن يحدد التوجه الفكري والإيديولوجي لكل شخصية من شخصيات الرواية، من خلال المواقف التي وضعها فيها الكاتب. كما حاول أن يربط العلاقة بين الفكر الذي تطرحه الشخصية وبين ما سعى الكاتب لإثباته من وجهات نظر، خاصة إذا عرفنا أنه من خلال «المفهوم للمنظور الروائي تتحدد مهمة الناقد في دراسة العمل الأدبي، في الأبعاد الفكرية

2- مصطفى فاسي. "ريح الجنوب" المرأة الريفية وقوة الواقع، مجموعة محاضرات الملتقى الوطني الثاني، لعبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2-4 نوفمبر 1999، ص: 136.

3- يوسف الأطرش. المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004، ص: 05.

4- المرجع نفسه، ص.ن

للكاتب، وهي: البعد الإيديولوجي، والبعد الاجتماعي، والبعد الثقافي، والبعد النفسي. أي أن الناقد، أو الدارس عموما، يسعى إلى اكتشاف رؤية الكاتب العامة المنصبة في العمل الفني وشرحها من خلال مضمونها...» [5].

والبداية طبعا من "ابن القاضي"، الذي يعد الشخصية الأساسية التي أخذت النصيب الأوفر من الاهتمام، وإذا كان "**مصطفى فاسي**" يتفق مع "**محمد مصايف**" في أن موضوع رواية "ريح الجنوب" ليس الثورة الزراعية كما يرى ذلك بعض النقاد، فإنه يخالفه الرأي في تحديد منظور الكاتب من خلال روايته، وفي تحديد وجهة نظر الشخصيات فيها. فإذا كان "محمد مصايف" يرى بأن ابن القاضي يمثل شخصية "الرجل الإقطاعي"، فإن "مصطفى فاسي"، يرى أن "ابن القاضي" هذا لا يمثل سوى فلاح صاحب أملاك، ولابد أن يحافظ عليها بشتى الطرائق والوسائل، بمعنى أنه يجسد شخصية الانتهازي الذي يتحرك وفق مصلحته الشخصية، هذا بخلاف شخصية الإقطاعي التي تختلف من حيث الموقع الاجتماعي والانتماء الطبقي، وفي هذا المعنى يقول **مصطفى فاسي**: «لقد صار واضحا حتى الآن بأن المصلحية والانتهازية هما بدون شك من الصفات الملازمة لشخصية ابن القاضي»[6].

ثم نجده يطرح التساؤل إن كانت صفة الانتهازية والمصلحية تكفيان للجعل منه شخصا إقطاعيا[7].سعى الناقد للإجابة عن هذا التساؤل من خلال تحديد مكونات شخصية "ابن القاضي"، وصفاته، وكل ما يتعلق به من تحركات ومواقف، فيجد بأنه ليس سوى فلاح كغيره من الفلاحين الريفيين، فقراء كانوا أم أغنياء، فهو هذا الرجل

5- المرجع السابق، ص:06.

6- مصطفى فاسي. "ريح الجنوب" المرأة الريفية وقوة الواقع، ص: 139.

7- المرجع نفسه، ص: 139.

الريفي في أسرته، هذا الذي يمثل السلطة الأبوية، والحكم الفردي، وهو هـذا الـذي لا يعارض ولا يناقش، يقول الناقد واصفا هذه الشخصية المعقدة: «يمثل ابن القاضي فـي الرواية الرجل التقليدي في أسرته، أي يمثل السلطة الأبوية والحكم الفـردي الـذي لا يعارض، ولا يناقش، وهذا ما نجده عادة في القصة والرواية العربيتين اللتين تتنـاولان أمور الحب والزواج، حيث يمثل الأب دائما سلطة القمع الاجتماعي التي لا تعـارض، سلطة الأب في مواجهة جميع أفـراد الأسـرة من جهـة، ثـم سلطـة الرجـل فـي مواجهة المرأة وضعفها من جهة أخرى»[8].

فالناقد "**مصطفى فاسي**" لا يرى بأن الصفات التي تحملها شخصية ابن القاضـي في الرواية إلى حد الساعة تبين أنه إقطاعي، فالسـلطة الأبويـة، والانفـراد باتخـاذ القرارات لا تقتصر على الإقطاعيين وحدهم –كما يرى الناقد– بل بكل رجـل ريفـي محافظ كما يرى ابن القاضي يتصف من جهة أخرى بصفات حسـنة وإيجابيـة، كمـا وصفته الرواية، وإن كان يتصف بها من أجل الوصول إلى أغراضه وقضاء مصالحه: «وهو بصفة عامة، واحد من سكان القرية، عادي جدا في تعامله مع الآخرين، لطيـف جدا، لا يتكبر، ولا يغضب، عادي أيضا في حياته الخاصة.. فأين هي تلـك الأخـلاق الإقطاعية في التعامل مع الآخرين خاصة مع العمال المستخدمين؟»[9]. إذن كل ما قدمه الكاتب "ابن هدوقة" إلى اللحظة لا يجعل من "ابن القاضي" شخصية إقطاعية، وقد ارجع الناقد هذا إلى « إما أن هناك نقصا من طرف الكاتب في تصوير شخصية هذا الرجـل الإقطاعي، بحيث قدم لنا صورة غير مكتملة، إذا كان يريد أن يكون إقطاعيا، أو أنـه قصد قصدا إلى تقديم فلاح من فلاحي القرية له بعض الأملاك، ولكنه أبعد مـا يكـون

8– المرجع السابق، ص: 139–140.

9– المرجع نفسه، ص: 141.

عن الإقطاعية»[10]، ثم نجده يطرح بعض الأسئلة تفترض بأن "ابن القاضي" لو كان إقطاعيا لكان يملك الكثير من العمال، كان سيظلمهم، سيسيطر عليهم، أو على الأقل كان سيملك نظرة طبقية محملة بجميع صفات الإقطاع، فالناقد ينفي عنه هذه الصفات، وكأني به أراد أن يقارن بينه وبين واقع ملاك الأراضي في الجزائر بعد الاستقلال، الدين لم يبلغوا مستوى الفكر الإقطاعي، على الرغم من أنهم من ورثة المعمرين الفرنسيين، غير أن واقع الجزائر في مرحلة ما بعد الاستقلال لا يسمح باستخلاف معمر بمعمر، وبالتالي كانت ملكية الأرض غير كافية للارتقاء إلى مصاف الإقطاع. يبدو أن هذه الخلفية التاريخية هي التي جعلت الناقد ينفي هذه الصفة على "ابن القاضي"، وفي هذا المغنى يقول: « نحن إذن لا نلتقي بإقطاعي، ولكن بفلاح يملك بعض الأملاك، ويسعى للحفاظ عليها، وأما تعامله مع من يعملون عنده فلا نجد عنه إلا مثالا واحدا، هو تعامله مع رابح راعي الغنم، وحتى تعامله مع هذا... فقد كان في غاية اللطف والهدوء...»[11].

ويتوصل الناقد بعد هذا العرض والتحليل لشخصية "ابن القاضي" إلى نتيجة تبدو مقبولة إلى حد كبير، وهي أن الكاتب لم يفلح في نمذجة شخصية الإقطاعي، إذا كان قصده كذلك. يقول الناقد مقيما بناء الشخصية الروائية التي كان عبد الحميد بن هدوقة يريد أن يقدمها للقارئ: « ابن هدوقة قد أخفق في تقديم شخصية ابن القاضي إذا كان يريد تقديم شخصية إقطاعية، وحتى عند الافتراض بأنه كان يهدف –وهذا هو المرجع لدينا– إلى تقديم رجل ينتمي إلى تلك الفئة التي تمثل نسبة لا بأس بها من الفلاحين الجزائريين الذين كانوا يملكون بعد الاستقلال أملاكا كبيرة، فإنه يكون في هذه الحالة

10– المرجع السابق، ص: 141.

11– المرجع نفسه، ص: 142.

أيضا أخفق إلى حد ما في تقريب صـــورة هذا الفلاح الحقيقية من القارئ عندما اكتفى بالحديث عنه في معظم الأحيان من بعيد»[12].

بعد هذا التقييم المناقض لرؤية الكاتب، يتجه الناقد بالتحليل إلى شخصية أخـــرى من رواية "ريح الجنوب"، هي شخصية "نفيسة"، الشخصية البطلة بـــالمفهوم الـــواقعي النقدي[13] والتي يرى بأن «الكاتب سعى من خلال شخصية نفيسة إلى تقديم قضية هامة وكبيرة من قضايا العصر في الجزائر، هي قضية المرأة وحريتها وتطورها»[14]. وتعد هذه القضية من القضايا الهامة التي اهتم بها الكتاب فـــي العـــالم العربـــي والكتـــاب الجزائريين، بين مؤيد لحرية المرأة والدفاع عنها وفتح المجال لها لتكون فاعلـــة فـــي المجتمع، وبين معارض لها، واعتبار هذا التطور خروج عن الدين والأخلاق والعادات والتقاليد. وقد رأى الناقد بأن «الكاتب قد وفق كل التوفيق من حيث الإطار الذي وضع فيه هذه الشخصية، مما سيجعلها تؤدي الدور المنوط بها أحسن أداء، فالزمان ســـنوات قليلة بعد استقلال الجزائر، والمكان مكانان، مكان مؤقت، هو مجتمع العاصـــمة الـــذي تعلمت فيه نفيسة وفتح أمامها الآفاق واسعة، ومكان أصلي، وهو مجتمع القرية الـــذي يناقض الآخر ويعمل على هدم ما بناه»[15].

حلل الناقد شخصية "نفيسة" في ضوء واقع المجتمع الجزائري الذي ينتمي إليـــه كل من الكاتب والناقد، غير أن رؤية الناقد **مصطفى فاسي**، تبدو أكثر نضـــجا، وهـــذا بطبيعة الحال شيء منطقي مقارنة بزمني الرواية؛ زمن العالم الروائي وزمن الكتابـــة

12- المرجع السابق، ص: 143.

1- تتميز شخصية البطل في الواقعية النقدية بالسلبية (البطل السلبي)، بعكس صورة البطل في الواقعية الاشتراكية التي تتميز بالإيجاب.

14- المرجع نفسه، ص: 144.

15- المرجع نفسه، ص: 145.

المتقاربان جدا، وزمن القراءة الذي اتضحت فيه الكثير من الرؤى. فرؤية الناقد التقييمية مبنية على حقائق لم تكن متوفرة لدى الكاتب، ومن ثم أعطى أحكاما وفق رؤية تشكلت بعد عصر "نفيسة"؛ فصفة الاحتشام في تصوير الصراع، وسلوك الشخصية سمة من سمات الكتابة عند **عبد الحميد بن هدوقة** في كتاباته الأولى، وبالتالي لا نستغرب هذا النوع من الوصف. كما أن تأثر الرعيل الأول من الكتاب الجزائريين بالواقعية جعلهم يكتبون وفق الذوق العام السائد، مراعين الصدق في التصوير، وإلا لما كان لكتاباتهم أن ترقى إلى هذا المستوى من الاهتمام.

أعتقد بأن ما حكم عليه الناقد بالاحتشام، هو عنصر قوة في الرواية، لأنه هذه الصفة تفتح مجالا واسعا للتأويل، والدليل على ذلك، كما يقول الناقد نفسه، عرض الأحداث عن طريق الحوار والجدل، هذا على الأقل ما نفهمه من قوله: « ففي رواية "ريح الجنوب"، والتي طرح فيها الكاتب جدلية العلاقة بين الأرض والمرأة على صعيد التحرر، تبدو العلامات الدالة على تجريبيتها محتشمة، حيث يشكل استثمار الكاتب المكثف للحوار ابرز سماتها المفيدة، إذ يشتغل عليه وظيفيا للكشف عن الوضع المباشر للمرأة الجزائرية في علاقتها بالآخر/ الرجل والمجتمع، عبر عدد من النماذج النسائية: نفيسة، وخيرة، والعجوز رحمة...» [16].

والسؤال الذي يطرحه الناقد هنا هو: هل أن "نفيسة" أتقنت دورها بالفعل؟ هل وفقت في أداء دورها كما يجب؟ وتوصل إلى أن الكاتب كان من الممكن أن يطرح أفكاره بطريقة أبعد ما تكون عن المباشرة، وبطريقة تجعل "نفيسة" أكثر انسجاما مع واقعها، وأكثر طبيعية مع دورها. يقول الناقد معلقا على الصراع الذي تعيشه البطلة بين حياة الريف وحياة المدينة: « صحيح أن نفيسة تنتمي في الأصل إلى الريف،

16- بوشوشة بن جمعة. التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص: 107.

وصحيح أنها تعلمت في المدينة، وصحيح أن الريف الذي تنتمي إليه ظل محافظا وهو ما سيناقض مع أفكارها، ومن هنا يأتي الصراع في الرواية وتأتي الثورة على التخلف، ولكن الموقف كان سيكون أكثر تعبيرا وأعمق بكثير.. لو أن هذا الصراع وهذه الثورة كانا نابعين من ذات الشخصية، ومن تجربتها الخاصة ومن الموقف الذي وضعت فيه، لا من الأفكار النظرية العامة»[17]. يبدو أن الناقد واصل تقييمه بناء على المعطيات النظرية للفكر الماركسي الذي جسدته الواقعية الاشتراكية، لأن الاحتمال الوارد هو أن **ابن هدوقة** كان يقصد هذا النوع من التصوير، وفق قناعاته الفنية والأيديولوجية، لأن نقد الواقع شيء، وتصوير واقع ممكن شيء آخر، وبالتالي ليس شرطا أن تتفق قناعات الناقد بقناعات الكاتب. فالناقد يقر بأننا نشعر بنوع من الرتابة وعدم التطور في شخصية "نفيسة" مع أنها الشخصية الأساسية التي كان من المفترض أن يحدث فيها الكثير من التطور، وقد لاحظ أن التطور الذي حدث على هذه الشخصية لم يكن في الواقع سوى في حركتها الخارجية. أما في إحساسها وشعورها وفكرها فإن "نفيسة" في بداية الرواية هي نفسها في نهايتها، «ويرجع السبب في ذلك إلى أن الكاتب قصد عمدا تحميلها كثيرا من أفكاره "الثورية" والإصلاحية فيما يتعلق بتطور المجتمع وتحرير المرأة، كانت هذه الأفكار أفكار نظرية في معظمها»[18].

ونجد أنه من خلال المواقف والآراء التي تتخذها "نفيسة" في حديثها مع نفسها أو حتى مع الخالة "رحمة" نجدها محملة بأفكار أرادها الكاتب؛ « أن تحملها، حيث أراد الكاتب إذن لشخصية نفيسة أن تحمل أفكاره وآراءه في قضية المرأة ولقد أعدها وزودها بثقافة جيدة تؤهلها للقيام بهذا الدور، فهي عندما تجد نفسها في ذلك المأزق

17- مصطفى فاسي، م ن، ص: 147.

18- المرجع نفسه، ص: 147.

الصعب، تستنجد بقول أحد المفكرين مع أقسى محنة في الحياة تبقى للمرء حرية الاختيار»[19]؛ هي إذن مؤهلة لحمل أفكار الكاتب الإصلاحية من بداية الرواية، وكأنما أراد الكاتب أن يمنحها عندما جعلها موضوعا لتطبيق هذه الأفكار. كما رأى الناقد بأن الكاتب يتعرض لموضوع الزواج بالطريقة نفسها التي نعثر عليها في الكثير من الأعمال القصصية والروائية التي كتبت في البلاد العربية، هذه القصص والروايات التي جعلت المرأة دائما هي الضحية في مجتمع رجالي متعصب يقف في وجهها، وضد طموحها. وكالعادة فإن ظلم المجتمع يتمثل في معظم الأحيان في سلطة الأب القوية والمطلقة.

يقول **مصطفى فاسي:** «قد يؤخذ على ابن هدوقة أنه جعل ثورة نفيسة ثورة فردية، ولكننا نعتقد أنه قصد بذلك قبل كل شيء، الإخلاص للواقع... وبقدر ما نشعر بانعزال قرية نفيسة هذه نشعر كذلك أن نفيسة بدورها تتأمل شخصيتها بشكل جيد، شخصية منعزلة تماما عن بقية السكان، بل سينتابنا إحساس واضح وقوي لأنها لا تنتمي أصلا إلى هذه القرية ومجتمعها، وإنما هي امرأة دخيلة لا تختلف عن أي امرأة أخرى سائحة أو طارئة على هذا المجتمع»[20]. فالناقد يؤكد بأن الملاحظة التي لاحظها من البداية هي أن "نفيسة" تتأفف من القرية وضيقها من وجودها فيها، وعدم إحساسها بأي عاطفة نحوها، وقد رأى بأن بعض الجزئيات في الرواية تجعلنا نقف حائرين إن كانت "نفيسة" ابنة القرية أم لا؟ لأن هذه الجزئيات تؤكد لنا بأنها لا تنتمي أصلا إلى هذه القرية، «وإلا فما معنى أن تلجأ نفيسة على اختلاق درس في الجغرافيا مع أخيها الصغير فقط لكي تصل على معرفة موعد القطار المتجه إلى الجزائر، مع أنها أكبر

19- المرجع السابق، ص: 149.

20- المرجع نفسه، ص: 150.

منه سنا وأنها –كما هو مفترض– من القرية نفسها، مع العلم أن النـــاس فـــي القـــرى يعرفون بالتفصيل كل شيء حتى الأحجار والأشجار كبيرها وصغيرها...»[21]. كما أنه يرى بأن الكاتب يؤكد لنا أكثر من مرة جهله بحياة الريف، وبأنه لا يعرف القرية جيدا.

أما الشخصية الثانية التي يتعرض لها "مصطفى فاسي" بالتحليل، والتي يعتبرهـــا الشخصية الثانية التي تقف في مواجهة ابن القاضي، نجد شخصية "مالك" رئيس البلدية. فالناقد يقر بأن «الكاتب عرف بشكل موفق تمام كيف يربط تلك العلاقـــات بـــين ابـــن القاضي ومالك، ويجعلها تقوم في ظاهرها على التفاهم والود والانسجام، بينما هي فـــي حقيقة الأمر تقوم على الحذر والاحتياط بين الطرفين فعداوتهما لم تكن صريحة بينهمـــا ولا معروفة لدى الناس...»[22]، بحيث يرى الناقد بأن الرواية من البداية تطرح قضية زواجه من "نفيسة" الفتاة الجميلة المتعلمة، إلا أن "مالك" يواجهنـــا فـــي البدايـــة بعـــدم الاهتمام بهذا الموضوع، وينسى تماما موضوع زواجه، وينسى التفكير في كل ما يتعلق بشؤونه الشخصية؛ ويظهر لنا من خلال صفحات الرواية دام الانشغال بهموم البلديـــة ومشاكلها، ومشاكل الوطن بصفة عامة وهذا إن دل على شيء –حسب الناقـــد– فإنمـــا يدل «أن مالك في هذه الرواية هو الذي يمثل وعي الكاتب المباشر بالحيـــاة وبـــالواقع وبما يجري في الجزائر لمرحلة ما بعد الاستقلال، هو الضـــمير الحـــي، والمخلـــص، والمتتبع لكل مجريات الأمور، نحن نشعر من خلال تفكير مالك بأن الكاتـــب أصـــيب بكثير من خيبة الأمل»[23].

21– المرجع السابق، ص: 151.

22– المرجع نفسه، ص: 154.

23– المرجع نفسه، ص: 157.

كما اهتم الكاتب بشخصية العجوز "رحمة"، وجمع لها من الأوصاف ما يجعلها شخصية محببة لدى جميع سكان القرية بلا استثناء، مما يؤهلها لأن تكون لها مكانة هامة بين الجميع، ومن ثم يكون لها تأثير واضح في مسار أحداث الرواية، فبحسب الناقد «أن الكاتب كان يريد عندما جمع كل هذه الأوصاف في العجوز رحمة أن يشير إلى أهمية دور المرأة الجزائرية التقليدية، وإلى مكانتها على الرغم من أميتها، فهي التي تمثل الأصالة الحقيقية للشعب الجزائري عبر العصور»[24]. كما أن الملاحظة التي يوردها الناقد هي أن الكاتب حمّل العجوز أكثر من مستواها الذهني، وهي غالبا ما تتحدث بمعان تفوق مستواها.

ينتقل الناقد بعدها لتحليل بعض الجوانب الفنية التي تثيرها "ريح الجنوب"، كاللغة والأسلوب، والبناء إلخ... «وأول ما يلاحظ على لغة هذه الرواية أنها لغة تميل في مجملها إلى العادي المألوف، هي لغة سردية حكائية عادية بسيطة في معظمها»[25].

والأسلوب يعتبر من بين أهم النقاط التي يتناولها الناقد في تحليله للأعمال الإبداعية «ويتناول الناقد أو الدارس أيضا، الأسلوب الذي اختاره الكاتب ليعبر من خلاله عن أفكاره، ويصل بعد هذا، إلى تحديد الإطار الذي حوى هذه الأفكار والمتمثل في الزمان والمكان»[26]. ويحدد الناقد الزمان الذي اختاره الكاتب والمتمثل في فصل الصيف، فأوضح سبب هذا الاختيار قائلا: «لقد اختار الكاتب فصل الصيف الحار إطارا لروايته من حيث الزمان، وقصد أن يضع لهذا الزمان أيضا إطارا آخر استقاه من الطبيعة الصحراوية القاسية، ولقد كانت هذه الطبيعة في القرية بما فيها من ريح

24- المرجع السابق، 159.

25- المرجع نفسه، ص 161.

26- يوسف الأطرش. المنظور الروائي عند محمد ديب، ص: 06.

جنوبية، تراب، غبار، ودوي عنيف، وجو قاتم، ولجنة دكناء، وفحيح وصفير، وصراخ مما يبعث في النفوس جوا من الهلع، ولا يدع فيها ومضة من سرور، كانت هذه الطبيعة التي تجري فيها أحداث الرواية منسجمة تماما مع تلك النهاية المأساوية التي أرادها الكاتب لروايته»[27].

يوضح الناقد أن الكاتب قد حدد زمان الرواية في أيام معدودة من فصل الصيف الحار، كما حدد الإطار المكاني الذي تجري فيه أحداث الرواية في حدود القرية الضيقة «ومثلما أن الحيز الزماني في هذه الرواية محدد بأيام معدودة من فصل الصيف، فكذلك الحيز المكاني لا يتجاوز حدود هذه القرية، وحتى على مستوى القرية فإنه لا يتجاوز أمكنة بعينها هي بيت ابن القاضي، وبيت العجوز رحمة، وبيت رابح الراعي، ثم مقهى الحاج قويدر، والمقبرة، وأحيانا قليلة طرقات القرية أو الغابة القريبة»[28].

ويرجع سبب اختيار الكاتب لمثل هذه الأماكن المغلقة عادة في رواية "ريح الجنوب" أو في رواياته الأخرى، إلى ميل الكاتب في أسلوبه إلى استخدام أسلوب الحوار، يقول الناقد موضحا أسلوب الكاتب في تعيين المكان: «والمكان لدى ابن هدوقة سواء في هذه الرواية أم في غيرها، هو عادة مكان التجمع مثل البيت، أو الحمام، أو المقهى، لأن طريقة الكتابة لديه تقوم عادة على إجراء الحوارات والمناقشات بين اثنين أو أكثر، والرواية لديه سردية تحكى من الخارج ولا تسمح للفرد الواحد بالحديث "النفسي" إلا نادرا»[29].

27- مصطفى فاسي. ريح الجنوب، المرأة الريفية وقوة الواقع، ص: 162.

28- المرجع نفسه، ص: 162-163.

29- المرجع نفسه، ص: 163.

لم يهمل الناقد الحديث عن تقنية الوصف عند **عبد الحميد بن هدوقة**، على الرغم من إعلانه في بداية الدراسة عن تحليل الرؤية التي توجه أحداث الرواية، وتبني الشخصيات. وهذا في الحقيقة لا يجعل من تحليل أسلوب الوصف في الرواية، لأن الوصف أيضا يخضع لرؤية الكاتب؛ فالرؤية السردية في مفهومها الواسع هي التي تتحكم في العناصر السردية جميعها، وتتحكم في توجيه القارئ نحو قصدية العمل الأدبي. وهذا ما جعل **مصطفى فاسي** يولي أهمية لهذا الجانب الهام في رواية "ريح الجنوب"، ويشير إلى أن أسلوب الكاتب يتميز بدقة التصوير في جميع أعماله، غير أن هذه الرواية كانت أكثر استخداما للأسلوب الوصف. قد يعود هذا إلى فكرة الصدق الواقعي الذي نادت به كل المدارس الواقعية باختلاف توجهاتها الفنية والجمالية. يقول الناقد معلقا على تقنية الوصف في هذه الرواية: « ومن بين الأمور الفنية الأخرى التي تلاحظ بشكل واضح في الكتابة الروائية –وخاصة في هذه الرواية– لدى ابن هدوقة اهتمامه بالوصف وتتبعه لدقائق الأشياء، فهو يقدم القرية التي تجري فيها الأحداث من جميع جوانبها في حياتها العادية البسيطة، فيصف الأشخاص وألبستهم، وخاصة الألبسة النسائية، كما يصف البيوت والأشياء والأواني في بعض الأحيان بدقة متناهية»[30].

إن رغبة الكاتب في تقديم كل شيء يلاحظه في القرية، وفي بساطة متناهية، جعلته يركز على تتبع الأشياء الصغيرة ووصفها، كما جعلته هذه الرغبة يلجأ إلى تقديم كل ما أمكنه من معلومات عن الأمور التي يعرفها، كما اهتم أيضا بأحجام الأشياء والمساحات والمسافات والتواريخ، وهو بكل هذا وغيره يذكرنا بأساليب الواقعية

30– المرجع السابق، ص: 163–164.

الأوربية والروسية في روايات القرن التاسع عشر عند "بلزاك" و"تولستوي" و"دوستويفسكي"... وغيرهم[31].

اتضح لنا من خلال هذه القراءة أن الناقد **مصطفى فاسي**، أطلق أحكاما موضوعية استندت إلى أهم مبادئ الكتابة الواقعية، وهذا ما جعله يقارن **عبد الحميد بن هدوقة** بالكتاب الواقعيين الأوربيين الرواد. وكما قلنا أعلاه فإن أغلب الأحكام النقدية جاءت في زمن مختلف عن زمن الكتابة، ومن ثم يبدو لنا بأن هذه الأحكام تندرج في خانة القراءات المحتملة لرواية "ريح الجنوب"، التي تبقى مفتوحة لقراءات أخرى وفي بيئات ثقافية مختلفة. فالقراءة الأقرب إلى قصدية الكاتب تستحضر، عادة، البيئة الثقافية للعمل، والظروف الاجتماعية التي كتبت فيها، بمعنى أن يتسلح الناقد بثقافة العصر الذي أنتج فيه العمل الأدبي.

لا ينقص هذا من القيمة العلمية لهذه الدراسة، التي تمكنت من إعطاء قيمة نقدية هامة للرواية. كما أن التطور السريع للرواية الجزائرية في العقود الأخيرة من القرن العشرين، لم يترك مجالا كافيا لنضج الخطاب النقدي في الجزائر في تلك المرحلة؛ التي تميزت بنوع من الانبهار أمام هذه الرواية التي عبرت بصدق كبير عن بنية اجتماعية حديثة النشأة، وعن التحول السريع جدا الذي شهده المجتمع الجزائري بعد الاستقلال.

كما يجب أن نشير إلى أن الناقد **مصطفى فاسي**، كاتب قصة قصيرة، وينتمي إلى جيل السبعينيات، ومن رواد الواقعية أيضا، وبالتالي جاءت أحكامه النقدية قياسا على قناعاته الفنية والجمالية، وبخاصة عند تحليله للشخصية الروائية في "ريح

31- المرجع السابق، ص: 165.

الجنوب"، حيث وصف أسلوب "**ابن هدوقة**" بالاحتشام وبالسلبية، وبرر ذلك بلجوئه إلى الاستشهاد بالنماذج الواقعية المعروفة في الآداب العالمية، والتي –ربما– قد تأثر بها هو نفسه في كتاباته الواقعية، لأن الرعيل الأول من الكتاب الجزائريين قد تأثروا جميعهم بهذه النماذج، لكن هناك تفاوت بينهم في تصويرها، وهذا شيء طبيعي، لأن الاختلاف هو سر التطور والنجاح.

- **عتبات النص والتفاعل النصي:** قراءة في: "شعرية الفاتحة النصية في رواية "ريح الجنوب" لـــ عبد الحق بلعابد

نحاول في هذا الموضع أن نحلل بشيء من الحذر الدراسة التي قدمها الأستاذ **عبد الحق بلعابد** حول رواية "ريح الجنوب" من وجهة نظر بنيوية تداولية، وهم مجال نقدي جديد، يدخل ضمن ما وفرته البنيوية من أدوات إجرائية تقرأ النص من زاوية دقيقة ومحددة.

قدم الناقد هذه الدراسة في الملتقى الثامن " عبد الحميد بن هدوقة"، الذي تنظمه مديرية الثقافة بـــ برج بوعريريج كما قلنا من قبل، تحت عنوان " شعرية الفاتحة النصية في رواية ريح الجنوب".[32]. اختار في هذه الدراسة –من الناحية المنهجية– مجالا آخر من مجالات القراءة النقدية، والمتمثل في العتبات النصية، معتمدا على نظرية **جيرار جنيت** في هذا المجال.

افتتح الناقد دراسته بتمهيد بين فيه اهتمامه بهذا الموضوع، وتوضيحه بأن العتبات النصية ليست وليدة الدراسات المعاصرة، وإنما شغلت اهتمام البلاغات اليونانية واللاتينية القديمة، كما اهتمت به البلاغات العربية، كما أن العتبات النصية تمثل أمكنة إستراتيجية للتنقيب عن الدلالة، ومناطق لتحليل الأشكال الإيحائية المتضمنة في النص. ويرى الناقد بأنه على الرغم من أهمية هذه العتبات «لا نكاد نجد لها التفاتا من النقاد بالدرس والتحليل، فهي وإن كانت تطرح صعوبات على المستوى النظري لضبابيتها،

32– عبد الحق بلعابد. شعرية الفاتحة النصية في رواية ريح الجنوب، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ص: 31.

وعدم القدرة على تحديدها تحديدا دقيقا، فهذا ليس مدعاة لمجانبة استنطاقها، فهي منجم من الأسئلة، يراد نتف أجوبته، بقراءة مختلفة لنص روائي درس من ذي قبل...»[33].

يتضح من قول الناقد أن تحليل عتبات النص من الصعوبة بمكان، وهذا صحيح إلى حد اعتبار دراسته مبتدئة في هذا المجال؛ أما أن يقول بأن النقاد لم يلتفتوا لهذا الجانب من مكونات النص، فهذا حكم قابل للنقاش، بحيث لم يحدد الخطاب النقدي الذي لم يعط أهمية لهذا الموضوع، والناقد نفسه اعتمد دراسات سابقة للعتبات النصية، يكفي أن نشير إلى اهتمام **جيرار جنيت** بكل ما يحيط بالعمل الأدبي، وقد اعتمد الناقد في مقالته هذه بهذه المرجعية الأساسية في هذا الموضوع.

والعتبات النصية تعد من بين أهم النقاط التي تشتغل عليها السرديات الحديثة، والتي تقوم على مبدأ التفاعل النصي، هذا الأمر الذي توسع فيه **جنيت** (G.Genette)، وألم فيه بكل الجوانب التي تحيط بالنصه، ومجمل العلاقات التي يقيمها مع غيره من النصوص خاصة مع ما قاله عندما سئل عن تعريفه للنص وقال: «مهما كان النص، بإمكاني أن أدخله وأن أحلله كما أشاء»[34]. لا نستغرب هذا من ناقد مثل **جيرار جنيت، الذي** يعرض خمسة أنماط من علاقات التعالي النصي، أو التفاعل النصي، هي [35]:

- التناص Intertextualité
- المناص Paratextualité
- الميناص Metatextualité

33- المرجع السابق، ص: 32.

34- جيرار جينيت. مدخل لجامع النص، ت: عبد الرحمن الأيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص: 90.

35 -G Genette : Palimpsestes la littérature au second degré. Edition du Seuil, 1982, pp 9, 1011, 12.

- جامع النص Architextualité
- التعليق النصي Hypertextualité

يعتبر **جينيت** المناص نوعا ثان من أنواع التعالقات النصية الخمس، وهو كما يقول: «علاقة النص مع ما يحيط به كالعنوان أو العنوان الفرعي، أو العناوين الداخلية، المقدمات، الملحقات، التنبيهات، المداخل والتوطئات وغيرها من أنماط العلاقات المرافقة للإمضاء الذاتي والتي توفر للنص محيطا..» [36]. بناء على هذا التعريف للمناص، يقدم الناقد على تحديد الفاتحة النصية لرواية "ريح الجنوب"، فنجده يطرح أهم التعريفات التي تساعده لاستنتاج العتبة النصية في الرواية، فبعد أن يقدم لنا مفاهيم لنقاد غربيين، ممن حاولوا تحديد مفهوم الفاتحة النصية، منهم **رولان بارت، قولدنشتاين** Goldenstien، **أندري دال لنقو**، نجده يقدم لنا أهم النقاط التي تتبعها في تحليله النقدي لعتبات رواية "ريح الجنوب"، والتي تمكن من خلالها تعيين الفاتحة النصية في الرواية، وتمييزها عن النص ككل، وقد جعلها في خمس نقاط:

1- بعض العلامات الإملائية والطباعية، التي يوجدها الكاتب في نصه، مثل الفواصل والنقاط والرموز الكتابية الموحية بنقلة نوعية من مستوى الافتتاح إلى ما بعده.

2- تخصيص بياض أو فراغ من شأنه أن يفصل بين الفاتحة النصية وما يليها فصلا ضمنيا.

3- تمحيص بعض السياقات السردية، للإعلان عن نهاية الرواية في شكل صيغ أو كلمات لافتة للانتباه من نوع (هكذا، إذن، وبعد هذه المقدمة...). وهذا ما لم نجده في الفاتحة النصية المدروسة.

36 -Ibid, p : 07

4- تحدث أحيانا تغييرات على مستوى التقنيات السردية، كتغيير في الأصوات السردية، أو حدوث نقلة في التبئير -إلا أن الفاتحة النصية في "ريح الجنوب" من الفواتح النصية الواقعية.

5- الفاتحة النصية مكثفة للرواية ككل بأزمنتها[37].

يصل بعد هذا العرض النظري للعلامات الدالة على التفاعلات النصية، إلى أن الفاتحة النصية في رواية "ريح الجنوب" هي هذه الصورة التي ترسمها الرواية في البداية: « كانت ريح الجنوب قد سكتت منذ أن طلع أول شعاع للفجر مصافحا قمم الجبال ومحييا من بعيد ما واجهه من تراب القرية التي قضت ليلتها تلك تحت الغبار والدوي العنيف، وكان اليوم جمعة تتوقف فيه غالبا كل الأعمال بسبب سفر السكان إلى السوق التي موعدها في ذلك اليوم»[38].

نتساءل هنا حول هذا القناعة عند الناقد، الذي جعل جينيريك عالم الرواية فاتحة نصية، باعتبار أن علامات العتبات النصية تكون عادة خارج نصية، وهذا ما سنجده لاحقا عندما يحلل ما تضمنته صفحة العنوان. عير أن هذه العلامات صنفها ضمن ما سماه الفواتح النصية الموازية والمتاخمة. ويبدأ بالعنوان؛ بحيث يرى بأن عنوان رواية "ريح الجنوب" تعد عتبة نصية، باعتباره « فاتحة الفواتح النصية، وأولى الفواتح الموازية، لاحتلاله الواجهة المركزية للغلاف لما يلعبه من دور كفاتحة مناصية بين الكاتب والنص»[39]. يتضح من هذا القول أن الناقد اعتبر الفواتح النصية موازية لمضمون النص؛ غير أن دراسة هذه الفواتح تكون عادة بعيدة عن النص، بحيث لا

37- عبد الحق بلعابد. شعرية الفاتحة النصية، ص: 33-34-35.

38- ريح الجنوب، ص: 07.

39- عبد الحق بلعابد. شعرية الفاتحة النصية، ص: 36.

يمكن أن نفسرها من خلال النص، وإنما تدرس وتحلل بوصفها عناصر شبه مستقلة عن النص، لأنها تنتمي إلى العمل الأدبي ككل. يبدو أن الناقد لم يميز بين العمل الأدبي والنص الأدبي. غير أنه يعود ويفصل العنوان عن النص، بوصفه نقطة الانطلاق فهو أول ما نقرأ.

ويبدو أن أغلب النقاد يتفقون على اعتباره أول جملة مفتاح النص «وما دام القارئ يدخل إلى النص من باب العنوان، وهو يحمل كل هذه الاحتمالات التي استنطقها إثر تفاعل عبارة العنوان بخلفيته المعرفية، فإنه من دون شك سيؤثر ذلك على استنطاق دلالية النص، فتأويل نص العنوان هو مسح قبلي لقصدية الكاتب، وهذا يجعل العنوان علامة تامة تماثل علامة النص، فالعنوان سمة النص لذا يستلزم عناية خاصة من قبل الكاتب وقد قيل قديما الكاتب من أجاد المطلع والمقطع»[40].

فالعنوان، إذا، مطلع النص، وباب التأليف، وفي الوقت نفسه هو البوابة التي يدخل منها القارئ لعالم النص، لأنه أول ما يقرأه، وعبر دلالاته الإيحائية يستعد نفسيا لتلقي ما يحمله له هذا العالم، فالقارئ يدرك عبر بنية العنوان تجانس وتشابك البنية الدلالية للنص، وبالتالي فالعنوان من أهم حوافز القراءة[41].

هذا، إذا انطلقنا من بوابة العنوان لاحتمال دلالة النص، أما بعد قراءة النص كاملا فإن العنوان يصبح علامة على هذه الدلالة، ويدخل ضمن الخلفية المعرفية للقارئ، بمعنى أنه كلما ذُكر العنوان استُحضر النص بجميع مكوناته، وبالتالي فإن العنوان علامة دالة على مضمون النص. بناء على ذلك يحلل العنوان بوصفه بنية ذات

40- يوسف الأطرش. دلالات العنوان في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات الملتقى الوطني الثاني، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ص: 192.

41- ينظر: المرجع نفسه، ص: 190.

صيغة قصدية محورية تشكل جزءا هاما من أجزاء المحيط النصي، وفي هذا يقول **يوسف الأطرش** في دراسة له حول عناوين روايات **عبد الحميد بن هدوقة:** « فبعد القراءة الكاملة للنص يصبح العنوان علامة على دلالة هذا النص، وبالتالي فإنه يتحول في ذهن القارئ كما هو في ذهن الكاتب إلى خطاب يرسم حدود خطاب النص وهو جزء من أجزاء عملية التفاعل المتشابكة بين شتى عناصر الأثر الأدبي، التي تمتد إلى عدد الكلمات الموظفة في العنوان وإلى الصيغة الفعلية والصيغة الاسمية، وإلى الألوان التي تزين صفحة العنوان إلى غير ذلك من العناصر التي تشكل المحيط النصي (Le paratexte)» [42].

درس **عبد الحق بلعابد** عنوان رواية "ريح الجنوب" في ضوء هذا المفهوم، ويرى بأن هذا العنوان لا يختفي طوال مسار عالم الرواية؛ يظهر كفاتحة نصية، كما يظهر كحدث في النص. وظف الكاتب **عبد الحميد بن هدوقة** عبارة "ريح الجنوب" في مواضع كثيرة من نص الرواية، بحيث لازمت ديكورها، وجعلها جنيريك الأحداث، وسببا رئيسا في تأزم الحالة النفسية للبطلة "نفيسة". وهذا ما جعل الناقد يؤكد على أهمية هذا العنوان في عالم الرواية عندما يقول: « فعنوان رواية بن هدوقة "ريح الجنوب" يستمر في الظهور من بداية الفاتحة النصية إلى نهايتها، إما باسم الرواية، أو بمتعلقاتها النصية»[43].

لم يوسع الناقد تفسيره لرمزية العنوان، بل اكتفى بإسقاط بعض التفسيرات النظرية العامة، كما أنه لم يعد إلى دراسات سابقة في هذا المجال، وإلا لاحظ بأن لفظة "الريح" قد استخدمت من قبل في القرآن الكريم بمعنى قريب من المعنى الذي استخدمها

42- المرجع السابق، ص: 192.

43- عبد الحق بلعابد. شعرية الفاتحة النصية، ص: 36.

فيه عبد **الحميد بن هدوقة**. وردت اللفظة بصيغة المفرد للدلالة على قساوتها وسوء طالعها، يقول الله عز وجل: "**مَثَلُ مَا يُنْفِقُونَ فِي هَذِهِ الحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَثَلِ رِيحٍ فِيهَا صِرٌّ أَصَابَتْ حَرْثَ قَوْمٍ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُم فَأَهْلَكَتْهُ وما ظَلَمَهُمُ اللهُ ولَكِنْ أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ**" (آل عمران، آية 117).

هذا بعكس ورودها بصيغة الجمع لتدل على الرحمة وحسن الطالع، كما في قوله تعالى: " **وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْرَا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ حَتَّى إِذَا أَقَلَّتْ سَحَابًا ثِقَالاً سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَنْزَلْنَا بِهِ الْمَاءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ كَذَلِكَ نُخْرِجُ المَوْتَى لَعَلَّكُمْ تَذْكُرُونَ**" (الأعراف، آية 57).

وردت اللفظة عند **ابن هدوقة** بالمعنى الذي ورد القرآن الكريم بصيغة المفرد، وهذا غير مستبعد إذا قيمنا ذلك بناء على ثقافته الدينية المتميزة. كما أن اللفظة نفسها وردت عند الشعراء الرومانتيكيين للدلالة على التغيير والثورة، بعكس "ريح" **ابن هدوقة**، التي تفسرها أحداث الرواية نفسها، على أنها ريح تولد اليأس والقنوط، تزيد من رتابة الحياة، وتعمق الشعور بالانقباض؛ بخلاف ريح الشاعر الإنجليزي **شللي**[44] التي ترمز إلى التغيير والثورة. يقول يوسف الأطرش مقارنا بين الاستخدامين لهذه اللفظة: «وريح الجنوب عادة ريح غير مرغوب فيها.. لأنها تعني الجفاف الذي يولد اليأس والقنوط وإنها ليست الريح التي ترمز إلى التغير وإلى الثورة، كما عند "شيللي" الريح الغربية التي تغير وتزرع الأمل. ريح بن هدوقة تحمل الحزن والعزلة والخوف

[44]- **شيللي (بيرسي بيش) Percy Bysshe Shelley1822-1792**
شاعر إنكليزي عظيم وأحد رواد المدرسة الرومانسية في الشعر. توفي غرقاً وهو في أوج شبابه وعطائه. شاعر ساخر ثائر كتب العديد من المسرحيات الشعرية والقصائد التي تركت أبلغ الأثر في تاريخ الأدب العالمي. من أشهرها قصيدة " أنشودة إلى الريح الغربية"**Ode to the West Wind**.
ar.wikipedia.org/wiki/شيللي

والموت...» [45]. الاختلاف يكمن في نوع الريح، بين الجنوبية والغربية، وهذا بطبيعة الحال يعود إلى بيئة كل كاتب وإلى ثقافته.

أما الفاتحة النصية الموازية التي حددها الناقد إضافة إلى "العنوان" نجد "الصورة" –صورة الغلاف– لما تلعبه من دور مهم كفاتحة مناصية بصرية، ويرى بأن الصورة الموضوعة على غلاف الرواية «هي لفتاة تضع كفيها على خديها، دليل على حيرة نفيسة، وعلى ما ينتظرها في القرية التي عادت إليها، لتريد الفرار من جديد...»[46]. فسر الناقد صورة الغلاف مباشرة من أحداث الرواية، وكأني به قرأ النص ثم فسر من خلاله العتبات النصية، مما غيب عنصر الإيحاء والمفاجأة. وهذا بطبيعة الحال لا ينقص من قيمة هذه الدراسة الجادة.

كما حدد الفصل الأول باعتباره فصل البدايات، ووصفه بأنه فاتحة نصية كبرى، غير أنه لم يوضح بدقة العلاقة الموجودة بين هذه، التي سماها الفاتحة النصية الكبرى، والفاتحة النصية"الموجودة فيه" كما يقول. تعود عدم الدقة هذه إلى نوع من التسرع في إعطاء الأحكام، وإلى إسقاط المفاهيم النظرية التي أخذها عن **جيرار جنيت**، إسقاطا لا مبرر له، و كأني به يريد أن يجعل من رواية "ريح الجنوب" نموذجا تنطبق عليه نظرية **جنيت** حرفيا، وهذا في الحقيقة بعيد عن الصواب؛ فالنقد تفسير لما هو محقق في النص، وليس تركيبا آليا بين النظرية والنص. فقوله بأن الفصل الأول من الرواية يعد « بمثابة فاتحة نصية (كبرى) متاخمة للفاتحة النصية الموجودة فيه تحديدا، وهذا لمشاركته لها في توجهه لجمهور أقل، ينحصر في المرسل إليه أي القارئ الذي انخرط

45– يوسف الأطرش. دلالات العنوان في رواية "غدا يوم جديد"، ص: 194.

46– عبد الحق بلعابد، ص: 36.

فعلا في قراءة النص/الرواية»[47]، حكم لا تبرره الرواية، لأن الرواية موجهة للجمهور العريض، لا تحدده مثل هذه العتبات النصية. هذا إذا عدنا إلى تاريخ ظهور الرواية، وإلى مدى استقبالها من قبل القارئ الجزائري، الجمهور الناقد تحديدا.

يواصل الناقد في مثل هذه الأحكام غير المبررة بشكل واضح، لأنها تنطبق على جميع عناوين النصوص الإبداعية، ليس عنوان "ريح الجنوب" فحسب؛ فالحكم بالمراوغة السميائية والوظيفة الترحالية والانفتاح والقراءة المتجددة، كلها صفات العنونة، حتى وإن كان الكاتب لم يقصد ذلك، لأن دلالة ريح الجنوب تعبر عن زمن الصيف في موقع جغرافي محدد، وظفها الكاتب لتأزيم الحدث ليس إلا، ومن ثم يصعب علينا تقبل ما ذهب إليه الناقد عندما يقول: « فالملاحظ أن الفاتحة النصية مستمرة الظهور على كامل مساحة الفصل الأول، إلا أنها تحاول مراوغتنا سيميائيا، من خلال تمظهراتها في باقي فصول الرواية لوظيفتها الترحالية عبر مناطق التخييل، ومسالك السرد، لتبقى دائمة الانفتاح على النص الروائي، وقراءته المتجددة»[48].

ثم يستعرض الناقد **عبد الحق بلعابد** أهم الوظائف التي تشغلها الفاتحة النصية لرواية "ريح الجنوب" وهي بالنسبة له:

1-وظيفة إغرائية:

وهي أولى الوظائف وأوكدها، لأن الإغراء ظاهرة نصية، تكشف عن القدرة التقريرية للفاتحة النصية، لذا يعسر علينا حصر أشكالها، وإن أمكننا تعيين بعضها كالإلغاء والإضمار في مستوى تعليق بعض الدلالات الرئيسية لفهم المراد، وتنويع

47- المرجع السابق ص: 37.

48- المرجع نفسه ، ص: 37-38.

عقود القراءة التي ينهض عليها الخطاب، وذلك بالانزياح عن المألوف منها لمفاجأة القارئ.

2- **الوظيفة التنميطية:**

إن الدور الوظيفي الذي تلعبه الفاتحة النصية لـ"ريح الجنوب" هو افتتاحها للنص/السرد، وهذا الافتتاح يعد بالضرورة تعريفا للخطاب، من حيث هو تلفظ مخصوص، يتم إبرامه بين الكاتب والقارئ، الذي سيحدد كيفية تلقيه، والتعامل معه على مستوى القراءة والتأويل.

3- **الوظيفة الإخبارية:**

الفاتحة النصية لرواية "ريح الجنوب"، ذات طاقة إخبارية (واقعية)، بحيث يخبرنا السارد بسرد خطي يدفع الحدث دفعا، بعيد عن الانزياحات إلا ما جاء من استرجاعات بذكر أيام الثورة، أو ما قبلها بقليل وما يتطلعون إليه في بلد حديث الاستقلال، والقضايا التي جاءت معه كالتسيير الذاتي والإصلاح الزراعي.

4- **الوظيفة الدرامية:**

تحدد الوظيفة الدرامية في الفاتحة النصية لـ"ريح الجنوب" انطلاقا من الحكي والكيفيات التي يتخذها في تناميه وساوقا مجرى الأحداث، حيث تبدأ الفاتحة النصية بتصعيد درامي خفت حدته وإن بقيت آثاره دالة عليه[49].

يختم الناقد دراسته بآلية مستحسنة، كسفت عن خطته في تحليل عتبات نص "ريح الجنوب"، حيث وازن بين الفاتحة النصية والخاتمة النصية، مستشهدا بهذا المقطع الوصفي من الرواية: « وتحركت الريح، وأخذ دويها يتصارخ بين جبال القرية ورباها، فإذا الأرض المقمرة تتلحف بلحاف من غبار.. غبار "القبلي"...»[50]؛ ويرى

49- المرجع السابق، ص: 38-41.

50- ريح الجنوب، ص: 266.

بأن هذه الخاتمة النصية متناسبة مع فاتحتها، من حيث حقلها المعجمي والدلالي، غير أنها لم تضع نقطة للنهاية، بل نقاطا مستمرة، دليل على أن نهاية الكلمات نوافذ تشرف على آفاق لا تحد، لتفسح مجالا للقراءة والتأويل لهذه النهاية، فربما فكر في بداية جديدة، فكانت الخاتمة النصية لـ"ريح الجنوب" مفتوحة، لأن النهاية لا تغلق البداية بل هي دائما في بدء قرائي جديد[51].

يبدو أن الكاتب **عبد الحميد بن هدوقة** في هذه الرواية متأثر بفن الإخراج السينمائي، بالنهايات المفتوحة تحديدا، وهذا ما جعل تحويل الرواية إلى سيناريو سينمائي[52] أمرا في غاية من الأهمية. وهذا ما لم يستغله النقد في تدعيم أحكامه النقدية، بل اكتفى بتطبيق الآليات التي وضعها **جيرار جنيت** لتحليل العتبات النصية، التي لا تنطبق بالضرورة على جميع النصوص الأدبية، لأن هناك خصوصيات ثقافية وبيئية لكل أدب، يجب أن تراعى في أي دراسة.

كما أن تفسير عنوان العمل الأدبي أو صورة غلافه، لا يستند بالضرورة لنص العمل، باعتبار هاتين العلامتين خطابان يُفَسَّران بمعزل عن النص، من أجل إنتاج خطاب قراءة يوازي أو ينسجم أو يناقض خطاب النص. مهما يكن تبقى دراسة الناقد جادة ومفيدة أضاءت الكثير من الجوانب الدلالية المتعلقة برواية " ريح الجنوب"، التي تعد رائدة الكتابة الروائية الجزائرية.

51- عبد الحق بلعابد. شعرية الفاتحة النصية، ص: 43.

52 ريح الجنوب رواية تقع في أكثر من 300صفحة.اختصرها المخرج-محمد سليم رياض- في ساعة وخمس وثلاثين دقيقة. ويمكن القول بأن فيلم -ريح الجنوب-فيلم شكل نقطة هامة في تاريخ السينما الجزائرية وشكل تواصلا هاما بين السينما والأدب، ومنه بين الكلمة والصورة.كما يبقى من الأعمال السينمائية الجزائرية الرائدة التي شكلت نقطة تحول من مرحلة السينما الثورية أو الأفلام التي تناولت حرب التحرير ووجهها المشرق، إلى مرحلة لا تقل أهمية عن الأولى ألا وهي إبراز صورة المجتمع الجزائري بعد الاستقلال والظروف التي عايشها خاصة في السنوات الأولى التي تلت 1962.
أنظر: الإبراهيمي، كريمة. ريح الجنوب من الرواية إلى الفيلم....alketaba.com/index.php?option=com...view

2- **شعرية الفضاء والتقييم النقدي:** قراءة في نقد "حكيمة بوقرومة":

"الفضاء الحكائي في رواية "ريح الجنوب" لـــ"عبد الحميد بن هدوقة""

إذا ما عدنا إلى كتاب الملتقى الدولي التاسع، سنجد دراسة أخرى اهتمت برواية "ريح الجنوب"، وتحمل عنوان "الفضاء الحكائي في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة"، للأستاذة **بوقرومة حكيمة**. ابتدأت الناقدة دراستها بالحديث عن شعرية الفضاء، و رأت أنها ظل مكونا هامشيا في الدراسات النقدية المعاصرة، حيث تقول: « لقد ظل الفضاء مكونا هامشيا في الخطابات النقدية المعاصرة، بالرغم من بعض الإشارات الحقيقية والعابرة إليه...لذلك تعتبر الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء الحكائي حديثة العهد، مما يؤكد أنها أبحاث لا تزال فعلا في بداية الطريق»[53]. ثم تحدثت عن الأسباب التي جعلت السرديات بكل الاجتهادات النظرية لم تهتم بالفضاء الروائي، متمثلة في آراء **هنري ميتران** (H. MITTERAND) في هذا الموضوع ثم عادت وتحدثت عن أنواع الفضاء كما يراها **ميشال بوتور**.

تنتقل مباشرة بعد هذه الإشارات المستعجلة إلى عرض موضوع الرواية والشخصيات المتحركة في عالمها. وقد رأت بأن رواية "ريح الجنوب" ترتكز على عنصرين هامين هما: المرأة والأرض. كما عرضت لأبطال الرواية فحللت نفسيتهم تحليلا عميقا، حتى جعلت منهم رموزا لطائفات تتصارع في كل مجتمع يسعى إلى تحطيم الأغلال لبناء مجتمع جديد [54]. من بين هذه الشخصيات التي تتحرك في فضاء مغلق "نفيسة"، والتي رأت أنها طالبة ثائرة متمردة على الأوضاع في قريتها وعلى

53- ينظر: حكيمة بوقرومة. الفضاء الحكائي في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي التاسع، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ص: 61.

54- المرجع نفسه، ص: 63.

سلطة والدها الذي رأت بأنه إقطاعي وانتهـازي. و"رحمة" صانعة الفخار، وغيـرها من الشخـصيات التي نكاد نعرفهم ونراهم في كل قرية من القرى الجزائريـة. تقـول الناقدة موضحة محور الصراع في فضاء الرواية: « إذا تأملنا الفضاء الفنـي لروايـة ريح الجنوب نجد بأن العلاقات المكانية تتأسس على ثنائيات ضـدية، تتـوزع علـى محورين أساسيين هما: القرية والمدينة»[55].

تنتمي إلى المحور الأول مجموعة من الأماكن: كالجبال، التربة، الدشرة، القرية المركزية، أشجار التين، أشجار اللوز، الفلاح، الدجاج، الغابة... بينمـا ينتمـي إلـى المحور الثاني: المدينة، البحر، الشوارع الطويلة، البنايات، الياسمين... ومن ثم ينشـأ الصراع النفسي للبطلة الناتج عن الفارق الكبير بين عالم القرية وعالم المدينة. ومصدر هذا الفارق ترجعه الناقدة إلى « تلك الثقافة الغيبية والأسطورية التـي تحكـم عقليـة الريف، وعالم المدينة الذي تنشده نفيسة هو في الحقيقة رغبة ملحة للانتصـار علـى الريف، وهو في الوقت نفسه نقمة على تلك العقلية المختلفة التي اتسـمت بهـا قريـة نفيسة»[56].

فالرواية تبدأ بوضع مضطرب ناتج عن عدم قدرة "نفيسة" على الانسـجام مـع واقع القرية، مما سبب لها جوا من الخلوة والصمت والحزن، إذ تبدو "نفيسة" من خلال المقاطع السردية في الرواية في حالة ضياع كلي؛ فـ «هذا الفضـاء القـروي فـي سكونيته وافتقاره إلى عناصر الحياة الضرورية، يقف كحاجز أو كفاعل مضـاد ضـد تحقيق رغبة نفيسة في الاستراحة في وسط أهلها، فتتحول القرية في نظرها من فضاء

55- المرجع السابق، ص: 64.

56- المرجع نفسه، ص: 64.

للعطلة والراحة إلى فضاء السجن والانغلاق»[57]، وتزداد حالتها تأزما عندما تجد نفسها في فضاء عائلي مغلق خاصة تلك الغرفة والتي وصفها الكاتب بشكل دقيق، فـ"نفيسة" تتذمر من وضعها هذا الذي تكاد تنعدم فيه الحياة، ولكنها رغم ذلك بقيت في هذه الحجرة تنام فيها وتقضي فيها حياتها المظلمة، تقول الناقدة معلقة على تناقض الفضائين، فضاء القرية وفضاء المدينة: « ومن هنا تتخذ الغرفة مدلولها المتهم بالبشاعة والباعث على الانقباض، ليتعالق ضديا بالمنظر الخلفي الجميل الذي كان يبعثها على انشراح واستمرار الحياة»[58].

فالوضع الذي آلت إليه "نفسية" كما ترى ذلك الباحثة، ناتج عن عدم قدرتها في لحظات الشحنة والفراغ أن تتجاوز ذلك العائق الفضائي المشحون، الذي يمنعها من ممارسة حياتها بكل حرية، حيث أن «التميز القائم بين الرجل والمرأة ينتج توزيعا فضائيا خاضعا لنظام القيم الذي يحكم علاقات الفاعلين في الوسط الريفي خاصة، والمجتمع بصفة عامة، هذا التغيير الفضائي يرافقه تغيير في القيم، فانتقال نفيسة من الجزائر العاصمة (المدينة) إلى القرية انتقال من نظام إلى نظام آخر مغاير له تماما»[59]؛ فـ"نفيسة" لم تحتمل وجود فروقات بين الرجل والمرأة في قريتها؛ حيث يبدو والدها مالكا لفضاء القرية، متحكما فيه يسيره كيفما يشاء، وهو مالك لشخص "نفيسة"، يتحكم فيها كما لو كانت آلة. «فعابد ابن القاضي (والد نفيسة) يسعى إلى تنفيذ برنامج قهري يتمثل في تزويج ابنته من مالك (شيخ البلدية). يحتل الوالد موقع فاعل منفذ يمارس أفعالا تخضع لرغبته فقط، مقصيا من حسابه اعتبارات الطرفين المعنيين

57- المرجع السابق ، ص: 65.

58- المرجع نفسه ، ص: 66.

59- المرجع نفسه، ص: 67.

بمسألة الزواج، فيصير الفعل الإقناعي المشحون بالإجبار والتهديد واجبا والقبول به حقيقة واردة في اعتقاده»[60].

من خلال كل ما سبق يتضح لنا أن الفضاء في القرية مرتبط عند الباحثة بالقيم المستثمرة، فرفض "نفيسة" لهذا الفضاء ناتج عن قناعتها بأن الحياة تتسم بالقبح والمرارة، نتيجة غياب معظم المرافق الضرورية للحياة، بالإضافة إلى قيم القرية التي تفقد المرأة جانبا من إنسانيتها، لتفرقتها الواضحة بين الرجل والمرأة، وخضوع المرأة لسلطة الرجل، وكل هذا جعلها تصف ذلك الجو الريفي بالسجن في انغلاقه. تقول الباحثة واصفة الفضاء الذي تعيش فيه بطلة الرواية: « وهو نموذج لسجن رمزي تعيشه هذه الفتاة، وهو فضاء غير متحقق داخل أدبية النص الروائي، إذ يكون مجرد فضاء ذاتي يعبر عن الحساسية المفرطة لنفيسة تجاه الواقع الذي تعيشه»[61]، تقرر بعدها "نفيسة" الفرار؛ وقد حاولت "نفيسة" أن تحقق برنامج الهروب الذي تسعى من خلاله في الحقيقة إلى تحرير المرأة في القرية الجزائرية التي قد تدهورت فيها الحياة.

هذا بالنسبة للفضاء المغلق، أما الفضاء المفتوح والذي ترى الباحثة أنه يتمثل في فضاء المدينة حيث تقول: «الفضاء المفتوح يتمثل في المدينة (الجزائر)، ولا نجد له حضورا مكثفا في الرواية إلا من خلال تعليقات نفيسة للمقارنة بين عالم المدينة وعالم القرية، فتتحدث عن فضائه وقيمه الجمالية، لأنها لا تجد صعوبة في ممارسة حضورها فيه، فكل ما هناك يستجيب لرغبتها في التمتع بجماله وعناصر طبيعته وزخرفته التي

60- المرجع السابق ، ص: 67-68.

61- المرجع نفسه ، ص: 69.

تفتقد إليها القرية»[62]؛ فالمدينة في نظر "نفيسة" منبع للإشعاع الثقافي والحضاري والعلمي، وخاضعة لمن يخدم الإنسان ويزيد من قوته لتحدي صعاب الحياة.

ترى الباحثة أن البطلة تسعى لجعل الثقافة العقلانية والعملية التي تصدر عن المدينة تنتصر على الثقافة الغيبية الأسطورية التي تحكم عقلية القرية؛ فسكان القرية يؤمنون بالشعوذة والمشعوذين، ويعتبرونهم سبب لشفاء الكثير من الأمراض، فجاء فضاء المدينة الذي تحدثت عليه "نفيسة" كنعمة على فضاء القرية. غير أن غاية الكاتب **عبد الحميد بن هدوقة** كانت عكس ذلك، لأن رؤيته الموضوعية للبلاد والعباد تختلف عن رومانسية الشخصيات، سواء أكانوا من شخصيات الرواية أم من قرائها، وهذا ما يجعلنا نختلف مع الناقدة فيما ذهبت إليه في مواضع عديدة، عندما بدت متعاطفة مع نفيسة، وكادت أن تلوم الكاتب على سجن "نفيسة" في هذه القرية المعزولة عن العالم المتحضر.

اكتفت الناقدة بالإشارة إلى ما صورته الرواية، دون أن تتحدث عن احتمالات أخرى يمكن أن تكون معبرة عن طموح ذلك الجيل الذي عانى العزلة والفقر والبؤس؛ فقصدية الكاتب كانت واضحة، وهي تصوير مرحلة تاريخية من تاريخ الجزائر المستقلة بالكثير من الصدق الفني، وهذا ما غيبته الناقدة، واكتفت بتقييم المشاهد التي صورتها الرواية، دون أن تتعمق في تحليل رؤية الكاتب الأيديولوجية التي تنتمي إلى جيل الثورة، وهذا ما جعلها تقول: « والملاحظ أن تركيز الكاتب كان أكثر على فضاء القرية، هو فضاء يتسم بالقهر والاستبداد، مما جعل نفيسة تقارن بين تلك القيم التي اكتسبتها في المدينة، وترفض الأولى على أساس أنها غير عادلة؛ وقد لاحظنا أن فضاء

62- المرجع السابق، ص: 71.

المدينة يكاد يغيب من الرواية ولم يذكر إلا حين راحت نفيسة تسترجع ذكرياتها التي تركتها وراءها عند عودتها إلى قريتها حيث ستقضي عطلتها الصيفية»[63].

مما سبق يتبين أن رواية "ريح الجنوب" مبنية على أساس فضائين مركزيين متضادين، تمر من خلالهما مجموعة من القيم، التي تعبر عن ذلك التناقض الذي افرزه انتقال الجزائر من عالم التخلف إلى عالم الحضارة، فأبى الكاتب في الرواية إلا أن يجعل "نفيسة" تعود إلى فضائها العائلي، حيث ينتصر فضاء القرية على فضاء المدينة. كما أن الكاتب أسبغ على بطلته قناعته الفكرية الثورية الاشتراكية وجعلها تتحدث باسمه لتعبر عن تلك القناعات التي يؤمن بها الكاتب، فكبلها بقيوده، وتحدث من خلالها[64].

كانت هذه المحاولة النقدية مختصرة جدا، إلى درجة أننا لم نعثر على مفاهيم جمالية للمكان، على الرغم من توفر ذلك في الكتابات النقدية الحديثة، وهذا ما جعل تقييم الباحثة لفضاءات رواية " ريح الجنوب" تقييما ساذجا 'لى حد كبير، بحيث اعتمدت في معظم الأحيان على اجتهاداتها الشخصية في تفسير الفضاءين، فضاء القرية وفضاء المدينة، من خلال المشاهد التي رسمتها الرواية. وقد اعتمدت وجهة نظرها الخاصة تجاه حياة المرأة في الجزائر بعد الاستقلال، ووجهة النظر هذه تبقى ذاتية مهما كانت صادقة تاريخيا.

63- المرجع السابق، ص: 72.

64- المرجع نفسه، ص: 74.

خاتمة

خاتمـــــــة

نستخلص مما سبق أن الحركة النقدية العربية قد شهدت تطـــورا ملحوظـــا منـــذ الستينيات من القرن العشرين، نتيجة تفاعلها مع معطيات الثقافة الغربية الوافـــدة. هـــذا التطور كان على مستوى الرؤية النقدية؛ إذ تلقى النقاد العرب المناهج الحداثية بكيفيات مختلفة لقراءة النصوص الإبداعية، مما أثار إشـــكالية المـــنهج، ومفهومـــه، وآلياتـــه، وطرائق تطبيقه، وعلاقته بالنص.

وقد رأينا بأن نظرية القراءة هي نظام الذي يوجد أو يجمع بين الســـلوك والفكـــر المتأتي عنه في نسق منسجم متكامل، يستقر على التعرف على الفهم فالتأويل، كما أنـــه من قبيل تبيين شدة الإحساس ومقياس الإدراك، فالتمثل الذهني، كلها أنشطة تخدم فعـــل القراءة. قد تنطلق الوظيفة الإبداعية لدى القارئ من فعل التعرف، لأن ذلك يولد لديـــه عنصر التفكير فيه، وتحديده نتيجة ذلك طبيعة المقروء والوجه التفسيري له.

وبعد التطبيقات المنهجية لبعض أدوات نظرية القراءة يمكن وصفها بمثابة طريقة في التفكير، تكمن من ثم الخوض في قضايا الفهم وطرائق التأويل الناجحة، وهذا تحت حدة الازدواجية، في ظل المعضلة القائمة بين الذاتية والموضوعية، حتى تصل النظرية في حد ذاتها إلى استيعاب ومعرفة القارئ بالدرجة الأولى، والتعرف على المقروء في الاعتبار الثاني. نظرية القراءة، إذا، آلية فكرية يتم توظيفها لإدراك منظومة القراءة.

يأخذ القارئ عبرها على عاتقه عنصر التركيز، ويصل بذلك إلـــى جملـــة مـــن القضايا اعتبرها صلب موضوعه، كصلة "ريح الجنوب" بكاتبها، ومن ثمة النصـــوص التي أنجزها لإشهار فكرة الصراع ومواجهة التحديات الفكريـــة والثقافيـــة والنهـــوض بالحياة الاجتماعية بوعي.

كانت قراءة الناقد "عمر عيلان"، كما بينا، وافية مستوفية في نظرنا يغمرها طابع تقني بالدرجة الأولى، لأنها كانت موضع رصد البنية المكانية، لأن الإنسان يعيش فـــي المكان، بحيث أصبح محيطه دال عليه، على تاريخه، على مجتمعه، على أفكاره وعلى نفسيته، وأثبت بأن الفضاء الإنساني مليء بالرموز الدالـــة علـــى الإيديولوجيـــة فـــي النصوص الروائية.

كما كانت قراءة الناقد "محمد مصايف" واقعية بالدرجة الأولى، تنطلق من الـــنص لإثبات علاقته الوثيقة بالواقع الذي كتب ضمنه، وهو نفس المنطلق الذي انطلـــق منـــه "مصطفى فاسي" حيث رأى وفق وجهة نظره أن النص يحمل أفكاره وآراءه في قضية المرأة، والظلم الاجتماعي الممارس ضدها في معظم الأحيان، ووصفها بأنهـــا ضـــحية المجتمع الرجالي المتعصب، والذي يقف في وجهها وضد طموحها.

على أن العمل الميداني في القراءة يتحرى الملموس دون أن يضبطه، باعتبار أن ظاهرة القراءة حتى وإن تخضع إلى ظروف مادية فهي سلوكات فكرية، وهنـــا تكمـــن الصعوبة، فمهما صدقت المحاولة، فقد نصف القراءة دون أن نعرف كنـــه القـــارئ إلا بمؤشرات دالة عليه، وبمنطلق المقروء يتحقق الفهم الصحيح نســـبيا فـــي الغالـــب لا بمنطلق القارئ في كل الأحوال، على نحو إدراك طبيعة الأدب لفهم جـــوهره، ولـــذلك فمعالجة إشكالية القراءة بين التنظير والممارسة تستدعي خلق صلة تربط الفكرة كخلفية معرفية بالممارسة، ولعل اصدق مثال في هذا تمثله عبر ردود القراءة فـــي تـــأويلاتهم النصيـــة، فبقدر ما تكون آليـــة القراءة واضحة لدى المختص ومن ثمة الناقد، يتعـــذر أو يصعـــب الكشف عنها لدى القارئ العادي، لأن الطرف الأول يصـــرح لنـــا علنـــا بمنهج قراءته والأدوات التي يلجأ إلى استخدامها، كما يمتلك قدرا من الوعي بظـــاهرة

القراءة وخلفيتها النظرية، فتجده يؤلف ويحلل ويوازن ويقارن، وهو أمر يصعب علـــى القارئ العادي.

يمكن لظاهرة القراءة أن تخضع إلى التنظير، طالما أن التفكير في هـــذا الفعـــل وبناء التصورات والمفاهيم وتبادل الآراء، بما يفسر إخضاعه للمناقشة والجدل ممكنـــا، وما ينبغي الأخذ به في كون أهمية نظرية القراءة ليس فقط ضمن حدود وجود أثرهـــا على قيد الممارسة، بقدر ما تعين الباحث على فهم الظـــاهرة دون أن تســـقط الحـــدس الفكري من حسابها، الذي يتسبب في وجوده القارئ نفسه، فهو يعبر عنه ومن ثم يتحقق إنجاز هذا الفعل؛ فلا نتصور سلوك تفكير قارئ معاصر، يبقى على شاكلة قارئ آخـــر سبقه في عمق التاريخ. كما لم تكن قراءة لأن توجد نفسها حضورا لتماثل قراءة سبقتها حتى وإن صدرت من قارئ واحد، وهو ما نلاحظه فـــي قراءتـــي الناقـــدين "محمـــد مصايف" و"مصطفى فاسي"، فبالرغم من أنهما انطلقا من نفس المنطلقات النظريـــة، إلا أن قراءة أحدهما تختلف عن قراءة الآخر كما رأينا، بشكل يؤكد ما قلناه.

ولعل أغلب القراءات التي حاولنا تحليلها في هذا البحث، رسخت أحقية النظريـــة في وصف العلاقة بين القارئ والنص والكاتب، ليس فقط من خلال فكرة التلقي، وإنما من خلال مقولتي التفاعل والاتصال، فعلى قدر تعدد هذه القراءات واختلاف مشـــاربها المنهجية، تحققت فيها هذه المقولات.

بيبليوغرافيا

بيبليوغرافيا

أولا- المصادر:

1- عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 1980.

2- عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسة سوسيوبنائية، الفضاء الحر، ط2، 2009.

3- مجموعة من الباحثين: محاضرات الملتقى الوطني الثاني لعبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 1999.

4- مجموعة من المؤلفين: دراسات وإبداعات الملتقى الدولي التاسع، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2007.

5- مجموعة من المؤلفين: دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006.

6- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

ثانيا- المراجع العربية:

7- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر.

8- أحمد بوحسن ومجموعة من الباحثين: نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب.

9- الأزهر زناد: نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصـــا، المركـــز الثقـــافي العربي، ط1، 1993.

10- بوشوشة بن جمعة. التجريب وارتحالات السرد الروائـــي المغـــاربي، المغاربيـــة للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003

حامد أبوزيد:إشكاليات القراءة وآليات التأويل،المركز الثقافي العربي ،الـــدار البيضـــاء المغرب،ط6 ،2001

11- حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى ســـيميائية الـــدال، منشـــورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007.

12- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي (في الخطاب الأدبي عند المعري)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

13- حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا (مـــن سوســـيولوجيا الروايـــة إلـــى سوسيولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1990،1.

14- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبـــي، المركـــز الثقـــافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

15- حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987.

16- الربعي بن سلامة: الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيـــات البحـــث العلمـــي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000-2001.

17- سالم المعوش: صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسســـة الرحـــاب الحديثـــة، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

18- سامي سويدان: جدلية الحوار في الثقافة واللغة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

19- سعيد بنكراد: السيميائيات ومفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، 2003

20- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003

21- سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985

22- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي.

23- سيزا قاسم: القارئ والنص (العلامة والدلالة)، المجلس الأعلى للثقافة، 2002

24- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، 1992.

25- صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، د. ط، 2002.

26- صلاح فضل. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1978

27- صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي. ط1. دار الشروق، بيروت، لبنان، 1998

28- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة(دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، منشورات الإختلاف،الجزائر، ط1، 2007.

29- عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

30- عبد الله إبراهيم:التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2، 2005.

31- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط2، 1991.

32- عبد الله الغذامي: تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

33- عزت محمد جاد. نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002

34- علي حرب: النص والحقيقة (نقد النص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

35- عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986

36- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008.

37- فاضل ثامر: اللغة الثانية(في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

38- لحسن أحمامة: قراءة النص، دار الثقافة مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1999،

39- محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

40- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، المغرب، 1999.

41- محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط1، 1998.

42- محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر (البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق)، مطبعة أنفو- برانت، فاس المغرب، ط1، 2001.

43- محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر (الواقعية والواقعية الجدلية)، مطبعة أنفو- برانت، فاس المغرب، ط1، 2006.

44- مراد عبد الرحمن مبروك: جيبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

45- منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

46- ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا). ط4. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

47- ميلود حبيبي. نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1993.

48- نبيل سليمان. المتن المثلث. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004

49- واسيني الأعرج: الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية (الرواية نموذجا)، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1989.

50- يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004.

51- يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض (بحث في المنهج و إشكالياته)، وزارة الاتصال و الثقافة، الجزائر، 2002.

ثالثا- المراجع المترجمة:

52- ألكسندر فادييف ومجموعة من المؤلفين . الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن،ترجمة محمد مستجير مصطفى ،دار الطباعة الحديثة ، ط1، مارس، 1976

53- برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟، تر/ محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

54- تزفيتان تودوروف: نقد النقد رواية تعلم، ت: سامي سويدان، ط1، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1986

55- ج.هيوسلفرمان: نصيات (بين الهيرمينيوطيقا والتفكيكية)، تر/ حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

56- جان ايف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر/ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994.

57- جورج لوكاتش. دراسات في الواقعية الأوربية، ت، أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972

58- جوليا كريستيفا: علم النص، تر/ فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

59- جيرار جينيت. مدخل لجامع النص، ت: عبد الرحمن الأيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986

60- خوسيه ماريا ايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، تر/ حامد أبو زيد، سلسلة الدراسات النقدية، القاهرة، مصر، د.ط.

61- روبرت هوليب: نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تر/ عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكادمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

62- رولان بارت: لذة النص، تر/ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1992.

63- سيدني فنكلشتين. الواقعية في الفن، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1981

64- فانسون جوف: رولان بارت والأدب: تر/ محمد سويرتي، افريقيا الشرق، ط1، 1994.
65- مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر، تر/ محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1997.
66- هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر/ رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004.
67- وولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر/ عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000.

رابعا- المعاجم:

68- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2002.
69- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

خامسا- الملتقيات:

70- دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد خاص حول جمالية التلقي، العدد 6، خريشتاء1992، فاس، المغرب.
71- علامات، العدد26، 2006، المغرب.
72- الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، 2004، الجزائر.
73- الملتقى الدولي السادس عبد الحميد بن هدوقة للرواية، ط6، 2003، الجزائر

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ
الفصل الأول: مدخل نظري حول مفاهيم المنهج وحدود النص 08
أولا– مفهوم النص من البنيوية إلى النقد الجديد 09
ثانيا– في النص والمنهج 24
الفصل الثاني رواية ريح الجنوب في ميزان النقد الايديولوجي.....42
تمهيد 40
المستوى المعرفي 47
المستوى المنهجي 57
المستوى الإجرائي 62
الفصل الثالث: قراءة في نقد محمد مصايف 74
تمهيد 76
تقديم كتاب الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام.....78
تحليل المستوى المنهجي 87
تحليل المستوى المعرفي.....92
تحليل المستوى الاجرائي.....112
الفصل الرابع: قراءة في دراسات وإبداعات ملتقى بن هدوقة 126
تمهيد 127
اشتغال نظرية المنظور الروائي في نقد "مصطفى فاسي" (ريح الجنوب" المرأة الريفية وقوة الواقع).....132
عتبات النص والتفاعل النصي: قراءة في: "شعرية الفاتحة النصية في روايـــة "ريـــح الجنوب" لـــ عبد الحق بلعابد.....146
شعرية الفضاء والتقييم النقدي: قراءة في نقد "حكيمة بوقرومة.....157
خاتمة.....164
قائمة المصادر والمراجع 168