يرتبط مفهوم"الرمز"بمجاله الذي يشتغل فيه ، يعتبر الرمز من المصطلحات التي استعملت في مجالات مختلفة، ولكنه في الأدب يتجه إلى التعبير عن معان كثيرة، يغلب عليها الإيحاء، كما أن الأدباء قد و جدوا فيه ضالتهم، إذ إن الأدب يحتاج إلى التعبير عن معان تُحَسُ ولا تلائمها صراحة القول التي لا تنسجم مع روح الأدب.

المبحث الأول: الرمز بين الدلالة المعجمية والاستعمال الاصطلاحي

أولا– الرمز في المقاربة المعجمية:

أصل هذه الكلمة في اللغة اليونانية "(sumbolein) والتي تعني الحزر والتقدير"[1] وهي مؤلفة من: (Sun) بمعنى (مع) و (bolein) بمعنى (حروز).

ولهذه الكلمة (symbole) تاريخها الطويل في علوم اللاهوت (théologie) إذ تترادف مع كلمة (Greed) والتي تعني دستور الإيمان المسيحي ، كما أنها استعملت في القديم في الشعائر الدينية ، والفنون الجميلة عموما والشعر خاصة ، وما تزال حتى اليوم ذات قيمة إشارية في المنطق والرياضيات وعلم الدلالة اللغوية . والعنصر المشترك بين كل هذه الاستعمالات هو" أن شيئا ما يعني شيئا آخر"[2].

ولقد شرح **لسان العرب** كلمة الرمز: "الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس ، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت ، و إنما هو إشارة بالشفتين و الفم ، و الرمز في اللغة كما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أ وعين.... و رَمَزَتْهُ المرأة بعينها تَرْمُزُهُ رَمْزًا ، غَمَزَتْهُ"[3] .

[1] – هنري بير :الأدب الرمزي، تر:هنرى زغيب، سلسلة زدني علما، منشورات عويدات، بيروت، ط1 ،1981، ص 07.

[2] – محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة ، ط3، 1984، ص33 .

[3] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (رمز) ، ص222 -223

ويراه **الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ)** "تصويت خفي باللسان كالهمس أو إيحاء ، و إشارة بالعينين أو الحاجبين أو الشفتين "[1]

أما **الأزهري** في كتابه "التهذيب" فيعرف الرمز "الحركة و التحرك... كما يقال للجارية الغمازة بعينها رَمَّازَة، أي تَرْمُزُ بفمها و تَغْمُزُ بعينها "[2].

فالرمز بهذا المفهوم الهمس بالصوت و الغمز بالحاجب، والإشارة بالشفة، و يكون الرمز هو سبيل التغيير عن تلك الإشارات.

و في **القرآن الكريم** ورد ذكر الرمز بمعنى الإشارة في **قوله تعالى {قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّي آيَةً قَال آيَتُك أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزا وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيرا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيّ وَالْإِبْكَارِ(41) }**[3].

ولفظ الرمز هنا كما شرحه **محمد حسن الحمصي** بمعنى" أن تعجز عن تكليمهم بغير علة فلا تتفاهم معهم إلا بالإيماء ، و الإشارة "[4].

كما ورد هذا اللفظ أيضا في الشعر العربي القديم بالدلالة نفسها، يقول الشاعر:

رمزت إلي مخافة بعلها **** من غير أن تبدي هناك كلاما

---

[1] – الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب المعنى ،تح : عبد الحميد هنداوي ،باب (الراء) ، دار الكتاب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط4، 2003،ج2 ، ص149

[2] – أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة ، مادة (رمز) ،تح :أحمد عبد العليم البردوني، مر :علي محمد البجاوي ، الدار المصرية للتأليف، مصر، 2001 ، ص250 .

[3] – سورة آل عمران ، الاية 41.

[4] – المصحف الشريف مع أسباب النزول وفهرس المواضيع والألفاظ ، تح : محمد حسن الحمصي ، طبع دار الهدى عين مليلة ، الجزائر ، دت ،ص55.

و قد أورد **السكاكي** (ت 626 هـ) هذا البيت ليوضح أن " الرمز هو ما يشار به إلى قريب منك على سبيل الخفية"[1].

فمفاهيم الرمز لغويا ترادف الإشارة و ترادف الإيحاء أيضا ، كما أن استخدام الرمز والعدول عن الكلام الواضح يرجع إلى أن الرامز يحجم عن الإفصاح للجميع لسبب ما فيلجأ إلى الرمز"فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم"[2].

و هذه الغاية تقارب وظيفة الرمز في الأدب ، وهي الإيحاء و التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية الخفية التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها المعجمية ، فيكون مناطا لمستويات عديدة من التأويل و التفسير.

ثانيا– الرمز في المنظومة الاصطلاحية:

أ– المعنى اللغوي للرمز:

إن تحديد مفهوم شامل ودقيق للرمز، لا بد أن يمر على مفاهيم جزئية له، تختلف باختلاف مجال اشتغال الرموز، والمفهوم اللغوي أحد هذه المفاهيم، فكيف نظر اللغويون إلى الرمز؟

–الرمز عند أرسطو(448–380ق.م)

يعد أرسطو أقدم من خاض في الرمز، إذ عرفه على أساس لغوي قائلا "إن المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"[3] .

فالكلمات عنده رموز لمعاني الأشياء، أي أن الكلمات سواء المكتوبة منها أو المنطوقة هي رموز لمعان مجردة في الذهن.

[1] –جلال الدين أبو عبد الله القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998،ص305.

[2] – محمد أحمد العزب: طبيعة الشعر وتخطيط النظرية في الشعر العربي ، منشورات أوراق المغرب، 1985 م ، ص115.

[3] – محمد فتوح أحمد :الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص35.

وحسبنا، فالأصح القول بأن الكلمات"تشير"إلى المعاني المجردة، ولا "ترمز" إليها، وهو مقصد أرسطو، وهذه الرمزية لا تعدو أن تكون الدال في علاقته بالمدلول اللذين جاء بهما **دي سوسير** بعد قرون، أو لنقل إنها التعريف البدائي الساذج للغة الرمز فيها مجرد واسطة غير مرئية تربط الدال بالمدلول أو اللفظ بمعناه أو على أحسن تقدير المحسوس بالمجرد.

– الرمز عند ستيفن أولمان:

لا يكاد يختلف مفهوم" أولمان "عن مفهوم" أرسطو "خصوصا في النوع الأول من الرموز عنده، فأولمان يقسم الرمز إلى تقليدي وطبيعي:

➢فالرمز التقليدي عنده هو الكلمات المنطوقة والمكتوبة ولا علاقة منطقية بين شكلها ودلالتها، هذه العلاقة هي الرمز أي بمعنى جامد تماما كالرمز عند أرسطو.

➢و الرموز الطبيعية هي التي تربطها كما ترمز إليه علاقة ما، أ وصلة ذاتية معينة و يضرب لها المثل بـ " الصليب الذي يرمز للمسيحية "[1].

وإن كان أولمان أضاف إلى الرمز في نوعه الثاني، أهم صفاته، وهي العلاقة الذاتية الداخلية التي تربط الرمز بالمرموز إليه، إلا أن المعنى في هذا المفهوم لا يعد وأن يكون إشاريا أكثر منه رمزا.

– الرمز اللغوي عند الألماني أرسنت كاسرر (1874م–1945م)

يرى العالم اللغوي كاسرر أن لجوء الإنسان إلى الرمز يرجع إلى طبيعة الإنسان نفسه ، هذا الإنسان الذي لم يتعود التعامل المباشر مع الأشياء " فقد اعتاد التواصل مع ما في الكون عن طريق الوسائط ، بل واقنع نفسه بجدوى الوسائطية في كل شيء ، و الرمز أحد هذه الوسائط .... فالإنسان طوّق نفسه بأشكال لغوية و " رموز

[1] – المرجع السابق : ص36.

فنية " ، برموز أسطورية ، لدرجة لم يستطع معها أن يرى أو يعرف أي شيء إلا من خلال هذا الوسيط الاصطناعي"[1].

وخلاصة القول إن الذين تناولوا الرمز محددين إياه في قالب لغوي جامد حصروه غالبا في معنى الإشارية على ما بين الإشارة والرمز، ذلك أن الرمز إيحاء، في حين لا تغدو الإشارية أن تكون وصفا لموضوع معلوم سلفا وقد أ كد هذا المعنى" عز الدين إسماعيل "حين اعتبر أن الرمز اللغوي" رمز اصطلاحي في الحقيقة وأنه ينفلت إلى الإشارية أكثر ، مادام اللفظ " يشير "إلى ما يدل عليه ، و الرمز اللغوي نفسه رمز اصطلاحي تشير فيه الكلمة إلى موضوع معين إشارة مباشرة ، كما تشير كلمة " باب" إلى" الشيء " الذي اصطلحنا على الإشارة إليه بهذه الكلمة، ولكن دون أن تكون هناك علاقة حيوية بين الرمز و المرموز إليه"[2].

ب – المعنى العام للرمز

أما في المفهوم العام فهو قيمة إشارية يمكن أن نلحظ خلال الحياة كلها كما يقول **أدوين بيفان** Edwin (Bevan) ، و هو يقسم الرمز إلى نوعين:

- **الرمز الاصطلاحي** :و يعني به نوعا من الإشارات المتواضع عليها كالألفاظ بوصفها رموزا لدلالتها.
- **الرمز الإنشائي** : ويقصد به نوعا من الرموز التي لم يسبق التواضع عليه " كالرجل الذي ولد أعمى فتوضح له طبيعة اللون القرمزي بأنه يماثل نفير البوق "[3].

أما **ويستر** (**wester**) فيحدد الرمز بأنه " ما يعني أو يومئ إلى شيء عن طريق علاقة بينهما كمجرد الاقتران أو الاصطلاح أو التشابه العارض (accidentel) غير المقصود "[4].

---

[1] – عثمان حشلاف :الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر،2000 ، ص06.

[2] – عز الدين إسماعيل : في الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الثقافة، بيروت ، دت ، ص198.

[3] – محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص35 .

[4] – المرجع نفسه: ص35 .

وواضح أن كثيرا مما أدرجه **ويستر** عن مفهوم الرمز ليس رمزا بالمعنى الأدبي لأن الاصطلاح أو التلاقي العرضي يفقده القيمة الإيحائية المشروطة في الرمز، إذ ينهض الرمز على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالمرموز إليه و هي علاقة أعمق من مجرد التداعي أو الاصطلاح أو التشابه الظاهري"[1].

ويرى **بودلير**(**Baudelaire**) أن الرمز " كل ما في الكون رمز، و كل ما يقع في متناول الحواس رمز، يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علامات"[2].

و قد تطرق أحد أقطاب الرمزية ، **ملارميه** (**Mallarmé**) إلى الرمز و ألمح إلى أنه " فن إثارة موضوع ما شيئا فشيئا، حتى يكشف في النهاية عن حالة مزاجية معينة، أو هو فن اختيار موضوع ما ثم نستخرج منه مقابلا عاطفيا " و لكنه أضاف " أن هذه العاطفة أو الحالة المزاجية يجب أن تستخلص عن طريق سلسلة من التكشفات"[3].

وجعل **محمد غنيمي هلال** الإيحاء "هو التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المتسترة، التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، و الرمز هو الصلة بين الذات و الأشياء ،بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية و التصريح"[4] .

وخلاصة القول من خلال التعريفات السابقة يتبين لنا أن الرمز قائم بالدرجة الأولى على الإيحاء و التكثيف، و الابتعاد عن المباشرة، و الاعتماد على اختزال الألفاظ و تكثيف الدلالة بحيث يدعوا القارئ للانخراط في الكشف عن الدلالات ، و في خلق ما تحمله و توضيح جماليات العمل الأدبي.

---

[1] – المرجع السابق: ص34 .

[2] – المرجع نفسه: ص 112.

[3] – تشارلز تشادويك :الرمزية ،تر :نسيم يوسف إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1992م ، ص41 –42.

[4] – محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ،دار العودة ، بيروت ، ط5 ،1987 م ،ص398 .

ج –المعنى النفسي للرمز:

أضحى علم النفس الحديث يعتمد في حل معضلات لم يكن يجد لها تفسيرا، على النظرية اللاشعورية التي ابتدعها **سيغموند فرويد** حيث "فسح لها المجال لبحث اللاشعور الذي غدا أوسع ميدان لعلم النفس في القرن العشرين"[1]. وقد طال التفسير النفسي اللاشعوري الرمز أيضا، إذ عد في عرف المشتغلين بعلم النفس، تعبيرا عن الرغبات المكبوتة للأنا في طبقة اللاشعور نتيجة لقوة الرقيب الاجتماعي أو الأخلاقي، لكن كيف كان موقف عميد هذه النظرية من الرمز، وما الجديد الذي أضافه كارل يونغ ؟.

لم يدقق (فرويد) في مفهوم الرمز إذ اعتبره مجرد نتاج للخيال اللاشعوري وهو خيال أ ولي يشبه صور الأساطير التي ترد في التراث "[2]. أي أن الرمز مجرد متنّفس تخيلي" يشير "إلى رغبات أو صور مكبوتة في الذاكرة اللاشعورية، يستحضرها الرامز حال غياب الرقيب، ومن ثمة لا علاقة للرمز بالوعي أو اللاشعور، فالرامز إذ يرمز غير واع بهذه التجربة، وهذا ما يتنافى و قصدية الرمز .

ورغم أن فرويد لم يدقق في معنى الرمز، ولم يحدده إذ"لم يعنه منه إلا كونه دلالة أو إشارة إلى شيء معين"[3]، إلا أنه فتح المجال أمام الباحثين الآخرين الذين عاصروه، والذين جاؤوا بعده، بفضل نظريته في اللاشعور.

إذ التقف بعض الباحثين المتأثرين به تفسيره للرمز، مسقطين إياه على الشواذ ، فاعتبروا نفسية الشاذين مفتاحا لموضوع الرمزية ، وأن رغبات الكاتب تنبع أصلا من غرائزه التي تلتمس لها الإشباع عن طريق المناورة، لا التصريح، وذلك لقوة الرقيب الاجتماعي والأخلاقي وقد ذهب فرويد في كتاباته الأولى إلى "أن كبت هذه

[1] – مصطفى ناصف :الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، دت، ص170 .

[2] – محمد فتوح أحمد :الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص36 .

[3] – مصطفى ناصف :الصورة الأدبية، ص 170.

الدوافع الغريزية الموجودة في اللاشعور يتم على يد الرقيب"[1] وهو القوة النفسية التي وضعها فرويد كحارس للممرين الموجودين بين اللاشعور وما قبل الشعور من جهة، وبين ما قبل الشعور والشعور من جهة أخرى.

وبالتالي كان ضغط الرقيب الاجتماعي أو الأخلاقي على المبدع أحد الدوافع لأن يعبر في موارية عما يكبته، "ورغبات الكاتب التي تنبع من غرائزه تلتمس إشباعا بالاستبدال لأنها تجد ما يعوقها عن الإشباع المباشر، ففي بعض الأحيان يظهر الكاتب هذه الرغبات دون إخفاء، ولكن الإلزام الخلقي قد يضطره إلى أن يعبر— في نقاب – حتى يبدو مسايرا للعرف والتقاليد، وهكذا يستحيل التعبير الرمزي تسوية بين الرغبات الأصلية والقانون الأخلاقي، ويصبح الرمز والإبدال سواء"[2].

والإبدال بهذا المعنى هو نقل للفكرة والتخيل أو الرغبة بالأحرى من موضوع كانت تقصده في الأصل إلى موضوع آخر بقصد التمويه، وإشباع الغريزة المكبوتة في أمان، وهذا ما يتم في الغالب دون وعي المبدع، ويؤكد "عزالدين إسماعيل" أن النزعات النفسية للمبدع يمنعها الكبت، ولهذا "تظل متحّفزة للظهور، ولكنها تبقى مع كل هذا مختفية فيما يسمى باللاشعور، وهي تحاول في كل وقت أن تطفو على السطح، وأن تظهر بصورة إيجابية، ولكن الذات العليا والأنا في بعض الأحيان ما دامت متنبهة وواعية فإنه لا مجال لطفوها، وتحققها ، .... وفي اللاشعور تتخذ ثيابا رمزية"[3]، وإذا سّلمنا جدلا بهذا المفهوم، فإننا قد نجده يصدق على بعض أشكال الإبداع، ولكننا سنقف عاجزين أمام عجزه عن تفسير أكثر الأعمال الإبداعية، إذ ليس كل إبداع تنفيسا عن غريزة هذا من جهة، وليس هو نتاجا غير واع من جهة أخرى.

[1] – سيغموند فرويد :مقدمة الأنا والهو، تر :محمد عثمان نجاتي، ص15 .

[2] – مصطفى ناصف :الصورة الأدبية، ص178 .

[3] – عز الدين إسماعيل :التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، دت، ص47.

-الرمز عند كارل يونغ:

ابتدع يونغ طبقة ثالثة تجمع الشعور باللاشعور، وسماها اللاشعور الجمعي "الذي يضم ذلك الإرث الجماعي من المعاني المخزنة في طبيعتنا الموروثة، هذه الصور تتجسد في شخصية بطل أسطوري وأوضاع أسطورية تكررت في ذاكرة العرق مرات لا تحصى، وهذه هي النماذج البدئة الراقدة في وعينا، والمفترقة عن ذكرياتنا الشخصية، بحيث إنها فينا وليست منا، إنها منحدرة إلينا من تجارب العرق"[1].

ولهذا كانت مصدر اشتقاق الرمز، ومصدر إثرائه، "فالرمز يشتق دائما من مكونات أزلية قديمة مطبوعة في أصل غرس الجنس ومن الخطأ في رأيه، أن نبحث عن الرمز في المنابع الشخصية، ذلك أن هذه المنابع لا تزيد على أن تنشط الصور البدائية أو الانطباع القديم"[2]. و أفضل ما جاء به **يونغ** أنه فرق بين **الرمز** و**الإشارة**:

فالرمز : إيماء و إيحاء لما لا يمكن التعبير عنه.

أما **الإشارة**: فتدل على " شيء معروف ، و معالمه محددة في وضوح ، فالملابس الخاصة بموظفي القطارات إشارة و ليست رمزا، إذ الرمز أفضل طريق للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه"[3].

الرمز عند لاكان Lacan :

أما العالم النفسي "**لاكان**" فقد استعمل مدلول كلمة رمزي كأحد العناصر الثلاثة الأساسية التي يمكن التمييز بينها في مجال الدراسات النفسية، إضافة إلى المدلول الواقعي و الخيالي ، فمدلول كلمة " رمزي " حسب **لاكان** يحيله إلى المجال اللغوي ليدل على تلك الظواهر التي يتناولها التحليل النفسي باعتبارها أبنية لغوية، و هكذا فإنه يكون بذلك قد أولى اهتماما ببناء النسق الرمزي الذي قد يتحقق عن طريق المشابهة التي تنطوي على عنصر الخيال.

---

[1] – محي الدين صبحي :الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1،1987، ص09.

[2] – مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، ص173

[3] – محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ، ص 63.

وخلاصة القول إن الاتجاه النفسي في تفسير مفهوم الرمز قد جعله مجرد متنفس شعوري أو لاشعوري لمكبوتات أو صور محفوظة في الذاكرة سلفا و لهذا كان الرمز عندهم خير معبر عن تناقضات الذات و مخزوناتها و شحناتها وغرائزها غير أنهم بهذا أبعدوه عن حقيقته الأدبية، فجعلوه مجرد متنّفس واع– أو لاواع – لمكبوتات أو صور محفوظة سلفا في الذاكرة.

د– المعنى السيميائي للرمز:

تعنى السيميائية كعلم، بدراسة إنتاج المعنى في المجتمع، كما تعنى بعمليات الدلالة والتواصل، وقد ظهرت في بدايات القرن العشرين ، وهي "علم تصوره رائد المعرفة اللغوية الحديثة في مطلع هذا القرن محددا إياه بالعلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات مما يفهم به البشر بعضهم عن بعض"[1].

وقد تم اقتراح السيميائية– في نفس الوقت تقريبا –علما شاملا للعلامة من قبل رائدين كبيرين هما : السويسري **فيردنيان دي سوسير**، والأمريكي **شارل ساندرس بيرس**، على ما بين المدرستين الأوربية والأمريكية من اختلاف في الإيديولوجية. والذي يعنينا من تعقيدات السيميائية، ومجاهيلها نظرتها إلى الرمز، فما موقعه في طلاسم السيميائيين؟

من المعلوم أن العلامة عند دي سوسير تنقسم إلى دال ومدلول، وأن العلاقة بينهما اعتباطية،غير مفسرة و"العلامة– وفق تصور دي سوسير –هي كيان نفسي ذو وجهين، مفهوم، وصورة سمعية أو دال ومدلول، والعلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية، أي هي علاقة غير معللة"[2]، وبالتالي فقد أقصى الواقع الخارجي الذي تشير إليه العلامة، وهو (المرجع).

أما الرمز عند **سويسر** فهو يقابل الدال و المرموز إليه الفكرة تقابل عنده المدلول وقد استخدم سوسير كلمة (رمز) لتعيين العلامة الألسنية التي يسميها الدال، كما أنه يشير إلى طبيعة العلاقة في الرمز و التي تختلف

[1] – عبد السلام المسدي :النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ديسمبر 1983 ،ط1، ص35.

[2] – أحمد حساني :مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994 ، ص44 .

عن العلاقة في العلامة اللسانية يقول " أن للرمز صفة ليست هي شكل عام اعتباطية أبدا، و هذا الرمز ليس بفارغ أيضا، إذ هناك بعض من ملامح الرابط الطبيعي بين الدال و المدلول، ولا يمكن تبديل الميزان ، و هو رمز العدالة بأي شيء آخر كالعربة مثلا"[1].

و الرمز عند **سوسير** غير العلامة ، فإذا كانت العلامة قد تكتسب دلالات متنوعة من خلال سياقات مختلفة ، فإن الرمز بدوره يشير إلى شيء أو ذهنية موجودة سلفا.

-الرمز عند شارل ساندرس بيرس:

تدين السيميائية بانطلاقتها العملية للفيلسوف الأمريكي(شارل ساندرس بيرس)، حيث أرسى قواعد للعلامة اللغوية تختلف عن تلك التي ابتدعها نظيره السويسري (فيردينان دي سوسير) وقد كان تَمَثُّل **بيرس** للعلامة يرتكز على ثلاثة أركان الأيقونة و الرمز و الإشارة.

فالإشارة Index :أو المؤشر علامة دالة على معلوم، و موضوعها محدد سلفا و علاقتها به علاقة جوار، و تدعى أيضا بالمؤشر لأن علاقتها بما تؤشر عليه علاقة سببية ، و من ذلك الدخان الذي يشير إلى وجود النار.

أما الأيقونة فهي تشترك مع الإشارة في أنها تدل أيضا على موضوع معلوم، غير أن ما يميز علاقتها بموضوعها، هو أنها تحاكيه، أي تشبهه ولا تجاوره، تماما كالصورة الشمسية التي تدل على شخص بعينه، لا تتعداه إلى غيره، وهي تأخذ عنه خصائصه فتشبهه.

أما الرمز : هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفعل الاصطلاح ، تعتمد على التداعي بين الأفكار عامة متجاوزة التجاور والتشابه ، " فهو كلمة تشير معنى معين مباشرة على سبيل الاصطلاح و التواضع"[2].

[1]- فرديناند دوسوسير : محاضرات في الألسنية العامة ،تر: يوسف غازي، مجيد نصر،المؤسسة الجزائرية للطباعة ،الجزائر، 1986 ، ص88.

[2] - ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب ،معالم وانعكاسات الكلاسيكية ، الرومنطيقية ، الواقعية ،دار الملايين، بيروت ط2 ، 1984،ص40.

وخلاصة القول فالرمز رغم تيهانه منذ القدم في مفاهيم مختلفة ، و قد تكون متضادة ، إلا أنه عند " **بيرس** "علامة تتجاوز الجوار و المشابهة ، و يشترط لتحققه أن يتواضع عليه الناس و يصطلحوا ، و من ذلك الميزان الذي يرمز للعدالة، مما جعله غابة " معان " تختلف باختلاف المؤولين و هو ما جعل النص الرمزي مفتوحا على الهواء متعددة القراءة لا نهائي في التأويل، بل هو في حضور و إرجاء.

هـ – المعنى الأدبي للرمز:

تغير مفهوم الرمز واختلف باختلاف الباحثين، وقد حاول الأدباء أيضا الخوض في الموضوع، فتعددت نظرياتهم، وتنوعت ، غير أنها ظلت قاصرة عن بلوغ المعنى الكلي المعقد لهذا المصطلح.

الرمز عند غوته: (1749-1832)

يعتبر أول من نظر إلى الرمز بمنظار أدبي، وكان هذا عام 1887 حين اعتبره "امتزاجا للذات مع الموضوع الخارجي وحين يمتزج الذاتي مع الموضوعي يشرق الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء أو علاقة الفنان بالطبيعة"[1]، فغوته يجعل من الرمز اتحاد الذاتي بالموضوعي على طريقة المتصوفة عند العرب ، أي نعلق الذات المبدعة بالطبيعة.

فالرمز امتزاج للداخل مع الخارج، أو الوجدان مع الطبيعة أو الموضوع الداخلي مع الموضوع المادي، وهذا المفهوم على بساطته يكاد يكون الأقرب إلى مفهوم الرمز، وقد فتح المجال أمام باحثين آخرين للبحث في جوهر الرمز الأدبي.

[1] – فطيمة بوقاسة: جميلة بوحيرد الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، إشراف يوسف وغليسي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة،2006-2007، ص 45.

الرمز عند كانط:(1724م–1804م)

اشتهر "كانط" ببحثه في فلسفة الوجود كله حتى ولو كان أدبا إذ اعتبر الرمز كسابقه، علاقة جامعة للذات بالموضوع الخارجي، إلا أنه حدد طبيعة هذه العلاقة، حيث الرمز عنده مستقل بذاته عما أُخذ منه، فبمجرد انتزاعه من الطبيعة يكتسب طبيعة جديدة لها ميزتها، وخصائصها، وكينونتها، وهو بهذه الصيغة الجديدة معنى مجرد لا تربطه بما أخذ منه إلا النتائج، التي لا تشترط أبدا التشابه الحسي بين الرمز وما يرمز إليه، "فالعبرة بالواقع المشترك والمتشابه "[1] ، أي الذي يتم عليه الاصطلاح ، والتواطؤ من قبل المبدع، والمتلقي على السواء، ففلسفة كانط " تفسح مجالا لعالم الأفكار ، وتصرح بتعّذر معرفة العالم الخارجي عن غير طريق صوره المعكوسة فيه"[2] ، والرمز وسيلة ذلك وأداته.

ومن هنا نستنتج أن معظم هذه المفاهيم صبت في قالب المثالية، التي تنظر إلى الكون من خلال مدرسة الذات، فترى في الطبيعة ملاذها، وكل ما فيها هو إسقاط لحالات الباطن، وانعكاس لدواخل الذات الشاعرة.

–الرمز عند باحثين آخرين:

المفهوم الأول الذي ارتأينا أن يكون تعريفا، ورد في ملحق لكتاب"مشكلات الحداثة في النقد العربي" والتي هي لـ"سمير سعيد"وفيه يعرفه بمصطلح اللغة الرمزية والتي هي حسبه "بناء عام ذو عناصر متشابكة يتكون من لغة مقننة، تبرز أو توضح معنى أو فكرة محددةفي نص أو في قصة أو في رواية "[3] .

ويرى عثمان حشلاف أن الرمز واسطة العقد التي تربط الإنسان بما حوله، وتمنحه القدرة على التكيف مع محيط مليء بالفوضى، فالشاعر من خلال الرمز، يطلعنا "على جوهر العلاقة التي تربط بينه وبين العالم الموضوعي أو الحياة من حوله، وهي علاقة يطبعها التوتر، والتفاعل، والتأثر المتبادل بقصد الوصول إلى الانسجام والتوازن أو

[1]– المرجع السابق ، ص 46.

[2] – نسيب نشاوي: المدارس الادبية في الشعر العربي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1982 م، ص461 .

[3] – سمير سعيد : مشكلات الحداثة في النقد العربي ، الدار الثقافية للنشر ، ط1،2002، ص248.

تحقيق قدر من المصلحة بين الذات والموضوع "[1] . ولهذا يلتجئ الشاعر إلى الرموز "التي تمكنه من إحداث هذا التواصل وتجديد الصلة بالأشياء والأحياء، بقصد تحقيق الانسجام الذي يتعرض إلى انقطاع وتوتر لسبب من الأسباب"[2].

إضافة إلى هذا السبب، قد يلجأ الشاعر إلى الرمز لأسباب أخرى تتكاثف فيما بينها لتضطره إلى التيه في غابة الرموز ومنها "ضيق المعجم اللغوي نفسه، وعدم كفايته في التعبير عن كل رغبات الإنسان، وازدياد مطالبه الروحية أو محدودية العالم الخارجي وتصلبه في الزمان والمكان بالقياس إلى رحابة الفكر الإنساني، ومرونته، واتساع خياله"[3].

فالباحث عثمان حشلاف يعزي استعمال الشاعر المعاصر للرمز إلى أمور تتعلق إما بالشاعر نفسه، والكون المحيط به، أو إلى اللغة التي يستعملها.

فالشاعر يعيش فوضى التقدم، وصراع الذات والوجدان مع الزمن المتسارع المتطور، ويجد في الرموز حلا سريعا يمكنه من مواكبة العصر المتحرك بسرعة وأداة طيعة تحافظ على صلته بما حوله.

أما أدونيس فالرمز عنده نص داخل نص، إنه كالتناص بالمعنى الدقيق، يقول " الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو— قبل كل شيء –معنى خفي، وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف علما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع نحو الجوهر"[4].

فالرمز— حسبه –هو المعنى الخفي الذي يتكشف لكل واحد منا، بعد أن يقرأ لغة قصيدة، أو هو بحث دؤوب، وسعي أبدي نحو الحقيقة، إنه الخيط الرفيع الذي يربط الحقيقة بالزيف، والذي تستطيع به أن تصل إلى

[1] – عثمان حشلاف : الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ، ص 5.

[2] – المرجع السابق، ص 6.

[3] – المرجع نفسه، ص 7.

[4] – نسيمة بوصلاح : تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر ، إصدارات رابطة إبداع الجزائر ، 2000،ص84.

الجوهر، وهذا يعني أن الرمز ليس معنى جاهزا، أو متفقا عليه، بل هو الجهد المبذول من قبل كل قارئ– يستفزه المبدع بشفرات لغوية، تساعده على فهم ما يقرأ – ليصل إلى مغزاه، دون أن يكون هذا المغزى مفروضا عليه.

أما مصطفى ناصف فيبتدع نوعا رمزيا جديدا يسميه الرمز البؤري أو الرمز البؤرة فالرمز المتمثل في كلمة واحدة كالشلال مثلا، كلما اختلفت استعمالاتها باختلاف الحالات والذوات الشاعرة، تستحيل رمزا، وكلما تخلصت هذه اللفظة من المدلول المادي المتعارف عليه، كلما تمت، وتأهبت لتغدو رمزا يتعانق مع صور وتصورات غيره تؤهله ليصبح رمزا بؤريا، ومن " هنا نقرأ القصيدة التي تدور على الشلال في الظاهر فتبدو تصوراته أكبر مما هو عليه في الواقع :عانق غيره، وأصبح بؤرة تبلور فيها قيمة كبيرة، والعلاقة بين الشلال من حيث هو رمز، وما يتحرك نحوه ليست قائمة بداهة على أي تشابه في المظهر الحسي، وإنما مردها إلى علاقات داخلية أخفى، ولا ريب فقد استحال الشلال صدى لجوهر لا يمكن تحليله "[1].

ومما سبق نخلص إلى أن متابعة كل المفاهيم المتعلقة بالرمز أمر شبه مستحيل، فكثيرون أدلوا بدلائهم وحاولوا تحديد معنى له، وكلها في الحق معان أدبية لا تبرز بصدق كل جوهر الرمز، ولا تجلو حقيقته المركبة والمعقدة، وخير ما يمكن أن نختم به هذه المفاهيم قول لـ"تاندال " يمكن أن نقتنع منه بعدم جدوى تفسير كنه الرمز أو وضع التعاريف له، ذلك "أن أمر الرمز يماثل تماما تلك المقولة التي نطقها الراقص حين قال لو استطعت أن أقول ما يعنيه– يقصد الرقص– لما كانت بي حاجة إلى أن أفعله "[2].

إن تَمَثُّل وحدة الرمز يمنحنا معناه ويفهمنا إياه، ويعزز جدواه، "إذ ثمة فرق بين الفهم النظري للرمز، والتمثل الداخلي له، في الحالة الأولى لا يبرح الرمز معطيات الحواس الخمس فيظل بذلك خارجيا مباشرا في حين

[1] – مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص 154.

[2] – محمد فتوح : الرمز والرمزية ، ص 43.

هو في الحالة الثانية يتجاوز علائقه الحسية، ويعمل على تنوير العمل الأدبي، وإكساب المعنى سحر الجدة والحداثة..."[1].

[1] – مصطفى السعدني :البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مصر، 1987 ، ص71.

المبحث الثاني: الإرهاصات الأولية للحركة الرمزية

أولا : بـدايات الرمزية

تعد **الرمزية " Symbolisme**" أحدى الاتجاهات الهامة في الأدب، فالتطور الكبير والهائل الذي طرأ على مفهوم الرمز يعود إلى ظهور الحركة الرمزية، فهي حركة فنية جديدة ظهرت في فرنسا وأول ما أعلن عنها رسميا في أواخر القرن التاسع عشر وإن كانت إرهاصاتها الأولى قد ظهرت في أمريكا ولكن لم يعلن عنها و لم يوضع لها اسم ، و لم تحدد خصائصها إلا على يد الفرنسيين حيث صدر أول بيان يعبر عن آراء أصحابها في مذهبهم و خصائصه في 18 سبتمبر 1886 "في مجلة (le figaro) في باريس ، أعلنه شاعر رمزي يدعى **جان موریاس** (Jean-Morillas) و هو يوناني الأصل "[1] وأول رواد هذه الحركة كانوا من كتاب الرواية والقصة ، وقد ظهروا في أمريكا قبل ظهور الحركة في فرنسا ويعد **ادجار ألن بو**(**Edgar Allan Poe** 1809–1849) الأمريكي أبرز من أثّر في الحركة الفرنسية وكان قد اشتهر بقصصه الرمزية الجديدة و الغريبة على الأدب ، و أول قصة ترجمت له إلى اللغة الفرنسية هي قصة "**الصرصور الذهبي** "عام **1845** ، و مرت رعشة الإعجاب بها في الصحف الفرنسية"[2].

فالمدرسة الرمزية لم تنشأ دفعة واحدة ، "بل ظهرت على مراحل زمنية متتالية وعلى أيدي أدباء عديدين قام كل واحد منهم على حدى ببلورة بعض من المبادئ و الأفكار التي كونت النظرية الجمالية التي عرفت فيما بعد بالرمزية"[3].

---

1 – علي جواد الطاهر : الموسوعة الصغيرة ، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي ، دار الجاحظ ، العراق ،دت، ص159.

[2] – المرجع نفسه ، ص140 .

[3] – نهاد صليحة : المدارس المسرحية المعاصرة ، دار هلال للنشر والتوزيع ، مصر ، ط1 ، 2000، ص 20.

ثانيا: أهم أقطاب الحركة الرمزية

إن من أهم أقطابها " **بودلير (1821–1867م)** الذي كان رائدا لها في فرنسا و بعدها مع " **بول فيرلين** (**Paul Verlaine** 1844-1896) **ميلارميه** (1842–**1898**) أشهر شعراء الرمزية.

والحركة الرمزية لم تنشأ من فراغ لأن ظهورها كان نتيجة رد فعل ضد بعض المذاهب الأدبية التي فقدت الكثير من مبررات وجودها في تلك الفترة.

فكانت الرمزية " رافضة للرومانسية لانجرافها مع الانسياب التلقائي للأديب ، و البرناسية في شكليتها الضيقة ، و الواقعية في رصدها التسجيلي و الفوتوغرافي للواقع"[1].

فالرمزية نتيجة نهائية للتطور الذي بدأ مع الرومانسية التي ظهرت خلال القرن الثامن عشر ، التي كانت تنطوي على أفكار معقدة ولم تكن مجرد نزعة عاطفية ولا تعبر إلّا عن حالات النفس الباطنية في بحث مستمر عن الذات.

وقد دعا الرمزيون إلى الإهتمام بالتعبير عن أسرار الكون و الوجود و ما وراء الطبيعة وعالم الأفكار والمشاعر الغامضة والشعور الداخلي، وهي ضد التقريرية و الخطابية، ويبرز **محمد مندور** هذا المزج أدبيا فيقول"من الواجب على الأديب أو الشاعر الذي يريد أن يستفيد من كل ما في نفسه و ينقله كاملا إلى نفس الغير، أن ينقل ألفاظا من مجال حسي معين، إلى مجال آخر، إذا كان هذا النقل يعينه على هدفه، و هو نقل الأثر النفسي إلى الغير"[2] ، ولقد وجدت الرمزية صدى كبيرا في الأدب الأوربي سواء كان شعرا أو نثرا ، و لكن هل لامس هذا الملمح أدبنا العربي الحديث ؟.

إن الرمزية بمفهومها الفلسفي الذي عرف في الربع الأخير من القرن التاسع عشر لم يعرفها الأدب العربي القديم ، و إنما عرف رمزية المجاز ، بألوانه البيانية المعروفة ، التي لم يمسها الغموض إلا نادرا و في مواقع محدودة ،

[1] – نبيل راغب :موسوعة النظريات الأدبية ، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط1، 2003 ، ص 299 ،
[2] – محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ، دار نهضة مصر،القاهرة، 1960 م ، ص33 .

ذلك أن الأديب القديم كما يقول **أنطوان كرم** " أمْيَلُ إلى الوضوح و الواقع منه إلى الغموض و التجريد"[1] ، و غير بعيد عن هذا المفهوم يرى محمد فتوح أحمد أن الأدب العربي ، قد عَرَف منذ أمد طويل نمطا آخر من أنماط الرموز العامة وهو الرمز الصوفي ، فكل من الرمز و الصوفية يعبر عن حالات وجدانية تتسم بالغموض و التجريد، فتتمرد على عالم الحس ليتحد بالمجال الإلهي، فتعجز اللغة بدلالتها المتواضع عليها عن استيعاب تلك الحالات ، فلجأت الصوفية إلى المعجم اللغوي للغزل والخمريات لتقرير تلك القيم الروحية ،فكان القرب و البعد، الوحش والأنس، الغيبة والحضور، بمثابة رموز صوفية على أن" شعراء الصوفية كثيرا ما كانوا يكفون المتلقي عناء البحث عن مضامين رموزهم لشعرهم ، أو يعقبون عليه مما يجلوا غموضه و يكشف عن مراميه "[2].

فالرمز الصوفي لم ينطبق تماما على معنى الرمز الفني بالمفهوم الحديث لافتقاره إلى الإيحاء والتلقائية وكثرة التأويل.

أما الأدب العربي الحديث فقد عرف الرمزية بمفهومها الفلسفي نتيجة الاحتكاك المتواصل مع المنتوج الغربي، و قد لاقت صدى لها في الأدب العربي حيث تأثر بها بعض الأدباء بنسب مختلفة، و يعد الشاعر المهجري جبران خليل جبران "المنير الأول للرمزية العربية، كما تمثلت سمات الرمزية بصورة جلية لدى الكاتب المصري (نجيب محفوظ) في عديد من رواياته ، و يمكن أن نذكر على سبيل المثال أسماء شعرية وظفت الرمز بكثافة حتى غدا النص غابة من الرموز كـ" **نزار قباني** ، **محمود درويش** و **أمل دنقل** و غيرهم.

و الرمزية العربية انبثقت من الالتزام القومي فهي كتابة جديدة هدفها "خلق معادل للتحول الحاصل ، و كما يمكن أن يحدث في المستقبل"[3].

و نلخص مما ذكر سابقا أن الرمز يختلف عن الرمزية بالرغم من التأثيرات و الاستفادة المتبادلة بينهما.

---

[1] – أنطوان غطاس كرم :الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف ، بيروت ، لبنان ، 1949 م ، ص11 .

[2] – عبد الحكيم حسان : التصوف في الشعر العربي ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، 1954 ، ص318 -321.

[3] – نسيب نشاوي : المدارس الأدبية في الشعر المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1982 م، ص500 .

فالرمز وسيلة و طريقة فنية للتعبير ، استخدمه الإنسان منذ أقدم العصور ، كي يتعرف من خلاله على الكون و الحياة و مظاهرها ، و يتعمق فيها ، و يميط اللثام عن معمياتها و يفض أسرارها، و ينظم علاقته بها.

فالرمز إذن طريقة في الأداء الفني تعتمد على الإيحاء بالأفكار و المشاعر " مفتوح الفضاء ، متجدد العطاء ، يستوحي مادته الأولية من حقول معرفية متعددة من الطبيعة و معطياتها ، و الواقع و علاقاته"[1].

أما الرمزية فهي مدرسة فنية ظهرت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، و كان ظهورها نتيجة ظروف وعوامل مختلفة، و رد فعل على مذاهب أدبية سابقة و استفادت من أفكار فلاسفة مثاليين ، و شعراء سابقين ، و ديانات، و لها أعلامها الذين ساهموا في تشكيلها، و رسم حدودها، و إرساء قواعدها و وضع قوانينها.

فالرمزية إذن مدرسة واضحة المعالم ، مرسومة الحدود ، مبينة الخصائص ، مميزة السمات ، محددة الأهداف و الغايات ، تنشد المثال ، تنبذ الواقع المحسوس تتخذ من الموسيقى قدوة و مثلا ، تؤمن بعالم من الجمال المثالي .

فالرمزية مذهب أدبي وفلسفي، يعبر عن التجارب الأدبية الفلسفية من خلال الرمز والتلميح، نأياً من عالم الواقع وجنوحاً إلى عالم الخيال، وبحثاً عن مثالية مجهولة تعوض الشباب عن الفراغ الروحي، وذلك باستخدام الأساليب التعبيرية الجديدة، والألفاظ الموحية، وتحرير الشعر من كافة قيود الوزن التقليدية.

[1] – محمد مصطفى كلاب :الرمز ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، رسالة دكتوراه مخطوط،جامعة الفاتح ، 2002 م، ص12 .

المبحث الثالث: سمات الرمز وخصائصه:

إن كل مدرسة أدبية تتمتع بخصائص و سمات تميزها عن غيرها ، لها أدواتها الفنية الخاصة التي يتشكل منها بناؤها الفني، فالمدرسة الرمزية لا تبتعد عن هذه القاعدة فهي تختص بسمات تجعلها تنفرد عن غيرها و بمقدار ما تتوافر هذه الخصائص في العمل الفني الرمزي يكون المبدع قد تشرب مبادئها وتمثلها خير تمثيل وأجاد في التعبير عنها.

وللرمز أدواته الفنية المختلفة، وعناصر بنائه المتعددة والمتنوعة المكونة للنص، بحيث تشكل في النهاية صورة رمزية مكثفة ومنسجمة مع تجربة المبدع.

وإذا كان المبدع مقتدرا على امتلاك هذه الأدوات والعناصر وأحسن استخدامها وتوظيفها في بناء الرمز، فإنه يفلح في التعبير بقوة عن مشاعره وأحاسيسه، وأفكاره و توصيلها إلى القارئ و التأثير فيه.

أ -الإيحاء:

يعتبر الإيحاء من السمات اللصيقة جدا بالرمز، فهو ركن أساسي من أركان بنائه و عنصر رئيسي في تكوينه الفني، ومبدأ الإيحاء في الرمز قوي، لأنه إيحائي بجوهر هو أن " مجد الرمزية قد قام على طاقتها الإيحائية "[1] ، و يذهب محمد غنيمي هلال إلى أن تسميه المذهب بالرمز خطأ فادح ، فالأصح تسميته بالإيحائي"[2] ، لأنه يقوم على العبارات المكثفة ذات الإشعاع الدلالي، والتي توحي بما يختلج في صدر الشاعر من عواطف وأحاسيس ومشاعر فليس " الإيحاء سوى الاقتصاد في التعبير المفصل عن الأفكار ولا يشرح نظامها المنطقي، بل يتجلى في إثارة الصور والأفكار فى نفوسنا بامتزاج الكلمتين"[3] ، فالكلمة عند الرمزيين طاقة إيحائية ذات إشعاع قوي و تنبع قيمتها في ذاتها و في السياق وما تستدعيه طاقتها اللغوية من مدلول آخر يتشكل في سياقها وهنا تكمن القدرة

[1] – عبد الرحمن القعود :الإبهام في شعر الحداثة : عالم المعرفة ، عدد 279 ، الكويت ، 2002 م ، ص10.

[2] – المرجع نفسه، ص101.

[3] – صلاح فضل: شفرات النص ،عين للدراسة والبحوث الإنسانية والاجتماعية ،القاهرة ،ط1، 1995م، ص31 .

الفنية في تفجير تلك الطاقة الكامنة "[1] وما تثيره في النفس من تداعيات تجريدية أو صور لا حد لها في توفير الطاقة الفكرية والشعورية، فآليات الإيحاء تتسم بالخصوصية، لكونها تنبع من مكونات النص نفسه، و من تجارب المبدعين وبذلك تتباين هذه الآليات من مبدع لآخر ويختلف تفسيرها من قارئ لآخر.

"والإيحاء لا يكون موفقا إلّا إذا استطاع المبدع أن يخلق جوا من الإيحاءات المتجددة ، المتوالدة تنقلنا إلى عالم جديد لا نعرفه"[2] يدفعنا إلى الكشف عنه واستكناه طبيعته .

ب -الموسيقى:

سعت الرمزية إلى الاستعانة بإمكانات الفنون الأخرى خاصة الموسيقى واستغلال الخصائص النغمية التي تتمتع بها للإيحاء والتعبير عن الأحاسيس والمشاعر و الانفعالات للتأثير بها على المتلقى، فإذا كان البرناسيون قد جعلوا النحت المثال الأعلى للفن، فإن الرمزيين جعلوا الموسيقى المثال الأعلى ذلك أن الموسيقى هي الفن الذي يعبر بالأنغام الموحية و الحالة في النفس"[3] ، فأصبحت الموسيقى وسيلة فعالة من وسائل الإيحاء،"لأنها أقرب وأهم الفنون صلة بالشعر , والموسيقى إلا شعر صوتي"[4].

واعتمد الرمزيون الموسيقى أيضا لما فيها من" طاقات إيحائية غامضة غير محددة ،تساعد على خرق الستار المبهم الذي يلف الذات و نقل الأجواء النفسية بطريقة مؤثرة" بحيث أن اللقطة تصبح الفكرة ذاتها و ليس صورة لها"[5]

فسعى الرمزيون بكل طاقاتهم للتخلص من نثرية اللغة و فوضى الألفاظ و إعادة صياغاتها في أرقى مستويات الموسيقى بحيث تصبح الكلمات في ترابطها وأسبابها وتفاعلها كاللحن الموسيقي .ولكن توجد ألوان أخرى في فنون الكتابة كالقصة والرواية والمسرحية وغيرها .

---

[1] – رجا عيد : القول الشعري ،منشأ المعارف، الإسكندرية ،مصر ، 1995 م ، ص1.

[2] – علي أحمد سعيد:كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت، ط1، 1989 ،ص3.

[3] – ايليا الحاوي: في النقد الأدبي ، دار الكتب اللبناني ، بيروت ، 1980 ،ج5 ، ص63.

[4] – محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية ، ص103.

[5] – أمية حمدان : الرمزية و الرومانتيكية في الشعر اللبناني ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، 1981 م ،ص 28.

و هي التي يصعب اقترابها من الموسيقى كثيرا كما هو حال الشعر "فهي فنون تقوم في جوهرها على الحكاية ولمعاني الكلمات ومدلولاتها هنا دور أكبر بكثير مما لها في الشعر"[1] ، فالكلمة في الشعر قد تستخدم لموسيقاها فقط ولظلالها الموحية كجزء من مكونات الرمز أما في القصة والرواية والمسرحية فالمعنى المدلول هو الذي يلعب الدور الأول"[2] ، و قد سبب هذا صراعا رمزيا لكتاب القصة و الرواية ، وهم في طريق محاولاتهم لخلق فن رمزي في ألوانهم ،"فهم ولا شك تشابكوا مع قيود الكلمة والجملة والمعنى وهم يحاولون نسج النسق الذي يصنع الرمز وفي نفس الوقت يقيم البناء الفني والذي يستطيع أن ينقل إحساس الكاتب إلى قارئه"[3].

و لكن بالرغم من كل هذه الصعوبات فقد نجح كتاب النثر في إبداع أنساق من التعبير ، و لغة شعرية لا تخلو من إيقاع.

ج -**تراسل الحواس:**

ارتبطت ظاهرة تراسل الحواس بالمذهب الرمزي ،الذي سعى إلى إحداث رؤيا جديدة للكون و للعالم ، قائمة على تحطيم العلاقات المألوفة في نظامه ، و إقامة علاقات جديدة، و كذلك تحطيم العلاقات الطبيعية المألوفة لنظام اللغة ، و اكسابها نظاما جديدا قائما على علاقات جديدة و غير مألوفة.

وقد ظهرت نظرية التراسل على يد الشاعر الرمزي وأحد أقطاب ومؤسسي المذهب"**بودلير**" في قصيدة له تحمل نفس الاسم "التي تقوم على وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات و مدركات الحاسة الأخرى فتعطي المسموعات ألوانا ، و تعيد المشمومات أنغاما.... وبهذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة ، في هذا النقل ليتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرا و شعورا"[4] ، فالعالم الحسي

[1] – شارلز تشادويك: الرمزية ، ص22 .

[2] – المرجع السابق : ص23.

[3] – المرجع نفسه : ص22.

[4] – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ،دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1979 م ، ص35 .

عند أصحاب هذه النظرية صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى و الأكمل مما أدى إلى الاستعانة بتراسل الحواس لكمال التعبير بالصورة.

ولا يسعى الرمزيون من خلال نظرية العلاقات إلى التلاعب بالكون و مفرداته و الوصول بها إلى حد الغرابة و التعقد المحض، فهذه النظرية تمثل عنصرا مهما في فلسفة الرمزيين، و ترمي من وراء التعبير عن التآلف وخلط الحواس المختلفة ومزج الحس بالنظر والسمع إلى تحقيق اندماج و تفاعل أدبي إلى خلق جو شاعري باطني وتفاعل نفسي يوحي بأحاسيس ما وراء الواقع الملموس "[1].

و من أسباب استخدام تراسل الحواس أن الشاعر أو الأديب "يتحدث بلغة الروح والباطن و المشاعر الخفية وليس بلغة العقل"[2] فتجده قويا في استخدامه للرموز بابتكاره لألفاظ تتآلف ومعطيات الحواس " فتصبح المرئيات عاطرة بتوليد لغة تعني بها اللغة الشعرية و لا تستطيع اللغة الوصفية التعبير عنها"[3].

د-**الغموض**:

إن ظاهرة الغموض ليست جديدة في عالم الأدب، بل هي ظاهرة قديمة تطرقت إليها كتب البلاغة و النقد العربي القديم ، فمنها من دعا إلى الوضوح و استقبح الغموض في الشعر، ومنه من أحبه واستملحه.

و الغموض الذي يصل إلى درجة الإبهام و الانغلاق غير مستحب ومرفوض و كذلك مع الوضوح التام ،

لكن هذه الظاهرة لم تأخذ قديما الحجم الذي أخذته في العصر الحديث فقد أصبحت إحدى سمات المدرسة الرمزية ، قبل أن تنتشر في الشعر المعاصر الذي أصبح كثيرا منه يكتنفه الغموض، و يحتاج إلى إعمال الذهن و كدّه كي يتوصل إلى مراد الشاعر و في بعض الأحيان بل في أحيان كثيرة يفشل الإنسان في ذلك .

[1] – عمر الدسوقي : المسرحية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط 2 ، دت ،ص28

[2] – خفاجي عبد المنعم : الأدب في التراث الصوفي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، د ط ، 1980 ، ص184

[3] – محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص399.

لكن ما يميز المدرسة الرمزية أن هذه الظاهرة تمثل سمة أساسية وخاصية رئيسية من خصائصها لأن الرمز كي يكون رمزا لا بد له من قدر من الغموض الموحى يمنحه عمقا و تعدادا في الدلالة ،ويجذب القارئ ويشعره بمتعة المتابعة والمشاركة و لذة المعرفة، وعند الرمزيين إن تسمية الشيء تفقده متعته و الرمزيون يؤمنون بأنه "ليست الفكرة الواضحة ولا الشعور الواضح المحدد ولا نقل الأخبار هي غاية الشعر عندهم ، غاية الشعر هي غموض الأحاسيس، تصوير الحالات النفسية الغامضة بما يشاكلها من تعبير غامض "[1] ، لذلك كان الأدب الرمزي يسوده نوع من الغموض وهذا الغموض يرى فيه الرمزيين " قيمة جمالية و فنية لا يتحقق في التعبير الواضح "[2].

وإذا كان الغموض الذي يصل إلى درجة الإبهام مرفوض و مذموم فإن الغموض الموحي و الشفافية من السمات المقبولة و المستحبة في الرمز ، فمن دواعي التوفيق فيه أن يلجا المبدع إلى " غموض يكشف عن دلالته بالتأمل و إلى صور شعرية ظليلة تسبح في جو من الغموض الذي لا يصل إلى الألغاز"[3].

وإذا رجعنا إلى مدلول كلمة الغموض في الدراسات النقدية ، فسوف نجد أن **ابن الأثير** في "المثل السائر " يرى أن" أفخر الشعر ما غمض فهو لا يعطيك غرضه إلا بعد مماطلة"[4] ، وما يصدق على الشعر يصدق على النثر كالرواية والمسرحية بحيث إننا حين نكتب نصا غامضا يكون ثريا من حيث الدلالة و التأويل، مما يجعله قابلا للاكتشاف و الانزياح أيضا بما يحمله بناؤه اللغوي من إيحاء، ولا مكان في النص للسطحية و التقريرية و المباشرة بشرط أن لا يكون الغرض من الرموز إخفاء الأشياء من أجل البحث عنها فيتحول النص الأدبي إلى لغز كبير تحار فيه الأفهام. و هكذا يكون الغموض من أسباب اختلاف رؤية متلقي العمل الأدبي و وقوعه في دائرة الاغتراب ، و بذلك تكون ظاهرة الغموض ليست ظاهرة سلبية أ واعتباطية بل هي وسيلة و أداة فنية للتعبير عن أحوال النفس ، و لإثراء العمل الفني و إكسابه دلالات كثيرة.

---

[1] – عبد الرحمان القعود : الإبهام في شعر الحداثة ، ص102 .

[2] – تسعديت آيت حمودي : أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، لبنان ، ط1، 1986م، ص 29.

[3] – محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص3 .

[4] – ابن الأثير :المثل السائر في أدب الكتب و الشاعر، تح :أحمد الحوفي ، بدوي طبانة ، دار النهضة ، القاهرة ، دت، ج4 ،ص7.

مدخل

أثارت قضية التراث في الواقع الثقافي العربي منذ الستينيات جدلا واسعا في أوساط المفكرين والمثقفين والفلاسفة وتعددت تبعا لذلك المواقف والآراء حول وظيفة التراث وما يتعلق بإشكالية الأصالة والمعاصرة ، بل أخذ الأدباء المعاصرون يستثمرون التراث في كثير من الأعمال الأدبية المختلفة وتعينه في إنتاج تجارب فنية متميزة.

لهذه الأسباب أصبح التراث مكونا من مكونات الأمة ،إذ يحتوي مخزونا فكريا وثقافيا ونفسيا واجتماعيا ووجدانيا، فتعامل الأدباء مع التراث من خلال مصادره، ومعطياته ومفاهيمه الغنية مستحضرينه في أعمالهم الأدبية الإبداعية، وسيلة للتعبير البليغ ، شكلا ومضمونا ، لإثبات الذات وقراءة الحاضر، وتشكيل رؤى وملامح المستقبل.

وعلى الرغم من التأخر الزمني الذي شهدته الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي ، إلا أنها تميزت منذ نشأتها في النصف الأول من القرن العشرين بأكثر من توجه جمالي لغوي جعلها مفتوحة على مختلف أسئلة الإنسان الجزائري ، وهو صراعه مع الاستعمار الفرنسي ، ثم صراعه من أجل تحقيق الذات بعد الاستقلال ، حيث سعى الروائي الجزائري إلى تأسيس تجربة روائية متكاملة تنحو نحو الأصل من أجل تكريس خصوصية للخطاب الروائي ، فراح يبحث عن أشكال يثبت من خلالها هويته و يؤسس لتجربة مطبوعة بطابع المحلية، و كان التراث معلما بارزا و ملمحا واضحا، يقول

الروائي الكبير واسيني الأعرج " وفي زمن وجيز، إذا ما قيس ببلدان عربية أخرى لم تتعرض مقوماتها تستدرك نقصا كميا و قيميا ، ولغويا مهولا"[1] .

تجاوزت الرواية الجزائرية كل النقائص التي لحقت بها و هزت كيانها، بل أصبحت جزءا من الرواية العربية بامتياز من خلال أهم تجاربها، هل مرد ذلك فقط المواهب الفردية للمبدعين الجزائريين أم أن هناك إرثا خفيا يأتي من بعيد بدأ يتحول مع الزمن إلى مادة خيالية تنسج في لا وعي الكاتب كيانا روائيا متميزا ، وهذه التجربة ذات النوع التأصيلي تعمل ضمنيا لرد الاعتبار لهذه الجذور القديمة و لتفادي استنتاج الأشكال الروائية الغربية و خلق أشكال فنية للرواية الجزائرية ، تستمد عناصرها من التراث العربي، لم تتم بتقليد هذا الشكل تقليدا سطحيا ، وإ نما تمت عبر تطويره لمقتضيات العصر وتحويله إلى جنس أدبي حديث قائم على التخييل (Fiction) .

وتعد وليدة البحث عن أشكال جديدة مستخرجة من التراث سعيا وراء خصوصية فنية تمنع الذات من الذوبان في حضارة الشمال وتسهم في إثراء الثقافة التي يجب أن تقوم من هذا المنظور على التنوع والاختلاف.

إن سبل التعامل مع التراث و الاستفادة منه تختلف باختلاف التجارب ولكنها تلتقي عند هدف واحد وهو الاشتغال على التراث كسبيل إلى التحديث الروائي وخلق هوية خاصة بالرواية العربية عامة و الجزائرية خاصة.

[1] – واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة ، انطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية ، التأصيل الروائي ، الفضاء الحر الجزائر ، أكتوبر، 2007 ،ص 06.

إن التراث ليس نصوصا جامدة تحفظ في أمهات الكتب القديمة ، وليس متحفا للأفكار نفخر بها و ننظر إليها بإعجاب ، و نقف أمامها بانبهار، بل هو نظرية عمل وتحد حقيقي على مستوى الفكرة و الإبداع أمام أدباء كل جيل.

المبحث الأول : مـــــاهية الموروث

تعد المادة التراثية بما تحمله من زخم معرفي ثقافي ، وفني أدبي أهم رافد يتكئ عليه الخطاب الفني عموما ، و السردي خصوصا.

فالتراث بأنواعه نتاج حقبة زمنية ماضية يعكس سياقات فكرية متنوعة بين فلسفة دينية ولغوية وأدبية، تتحقق له صيرورة الانفتاح على أزمنة لاحقة تخلقها عقول تعي ضرورة تأصيل الحداثة بالعودة المستلهمة للتراث. ومن هنا يكسب كل موروث (تراث) صلاحية مطلقة يتجدد شكلها وبتجدد الوعي بها و استخدامها ، فيصبح بذلك جاهزا لكل التطورات والرؤى التي تمتد إليه لتستمد منه ما يناسب مذهبها المعرفي الفني .

أولا : المدلول اللغوي

إن لفظ تراث (héritage) في اللغة العربية مشتق من مادة (ورث) وتعني ما يرثه ابن من أبيه من مال و حسب ، أي انتقل إلى الشخص ما كان لأبويه من قبل فصار ميراثا له.[1]

وتجعله المعاجم العربية القديمة مرادفا لـ (الإرْثُ) ، و(الوَارثُ) و (الميرَاثُ) ، فالورثُ والميرَاثُ خاصان بالمال ، وأما الإرْثُ فخاص بالحسب.[2]

وقد وردت كلمة تراث وما تبعها من مادة ورث في القران الكريم في سورة النمل**{وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ}**[1] وفي أية أخرى من سورة الأحزاب جاء في قوله تعالى **{وَأَوْرَثَكُمْ أَرْضَهُمْ وَدِيَارَهُمْ**

[1]- ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، المجلد 2، ط2 ، 1992، مادة (ورث)، ص199 - 2000 .
[2]- المرجع نفسه : ص 2000.

وَأَمْوَالَهُمْ وَأَرْضًا لَمْ تَطَئُوهَا}[2] كما وردت في سورة الأنبياء صفة من صفات الله عزوجل قال تعالى **{وَزَكَرِيَّاءَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ رَبِّ لَا تَذَرْنِي فَرْدًا وَأَنتَ خَيْرُ الْوَارِثِينَ}**[3] ، وقد وردت كلها للدلالة على انتقال الأمر إلى من ورثه عن الأصل ، وفي سورة الفجر جاءت كلمة تراث في قوله **{ وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَمًّا }**[4].

ولفظة تُراث أصلها ورَاث "فقلبت الواو تاء لثقل الضمة على الواو كما جرى النحاة على القول".[5]

ويقول عبد السلام هارون بأن – لفظ تُراث – تاؤه أصلها واو، أي "الوارث " ثم قلبت الواو تاء لأنها اجلد من الواو وأقوى فصارت "تُراث"[6].

أما عند الغرب فان مدلول مصطلح تراث في القواميس اللغوية الثنائية أو الثلاثية تشير إلى أنه يقابل (patrimoine) وتعني الإرث الأبوي[7] ، فالمصطلح عند الغرب يشير إلى الثروة المادية الموروثة عن الأب.

---

[1]- سورة النمل ، الآية 16.

[2]- سورة الأحزاب ، الآية 27

[3]- سورة الأنبياء ، الآية 89.

[4]- سورة الفجر ، الآية 19.

[5]- عابد الجابري : التراث والحداثة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1 ، يوليو 1991، ص 22.

[6]- هارون عبد السلام : التراث العربي ، العدد 35، دار المعارف ، مصر ، د.ط ، 1978، ص 3 ، 4.

[7]- فريديريك معتوق:إشكالية التراث،مجلة الموقف الادبي ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، العدد 429، كانون الثاني 2007، ص 16.

ومن هنا يمكن القول بأن الترجمة الأجنبية للمصطلح لا تتطابق مع ما نقصده بالتراث في لغة الضاد ، مما يضطر الدارسين الاعتماد على المصطلح الأقرب إلى المقصد العربي (cultural patrimong) والذي يعني الإرث الثقافي.[1]

وان شئنا إمعان النظر في آثار الغرب والعرب قديما فإننا لانكاد نجد لها ذكرا للدلالة على التراث الثقافي والفكري الذي نفهمه اليوم من هذا اللفظ .

فنجد الكندي مثلا في مقدمة رسالته المعروفة بـ "كتاب الكندي إلى المعتصم بالله في الفلسفة الأولى عن فضل القدماء وواجب الشكر لهم وضرورة الأخذ عنهم – في مجال العلم والفلسفة- يورد قوله : " ما أفادونا من ثمار فكرهم " وهنا يقصد القدماء ، وقد ابعد لفظ تراث بمقصديته اليوم واستبدل تعبيرنا الشائع " تراث الأقدمين " واستعمل تعابير أخرى ، والشيء نفسه يقال لابن رشد في كتابه " فصل المقال " فنجده يقول على سبيل المثال " يجب علينا أن نستعين على ما نحن بسبيله بما قاله من تقدمنا في ذلك ، وسواء كان ذلك والغير مشارك لنا أو غير مشارك في الملة "[2].

وقد أطلق على التراث في اللغات الحية الأجنبية الحديثة كلمة (heritage) كمعنى مجازي للدلالة على العادات والتقاليد لحضارة ما ، وتشمل بصورة عامة التراث الروحي"[3].

ومما تقدم نخلص إلى "أن التراث بمعنى الموروث الثقافي والفكري والديني و الأدبي والفني ، وهو المضمون الذي تحصله الكلمة في خطابنا العربي المعاصر"[1] لم يكن موجودا لا في خطاب العرب

[1]- المرجع نفسة : ص 16.

[2]- سعيد سلام : التناص التراثي ،الرواية الجزائرية أنموذجا ، عالم الكتب الحديث ، الاردن ، ط1 ، 2010 ، ص 12.

[3]- المرجع نفسه : ص 13.

القديم ولا في تفكيرهم ، ولا في خطاب اللغات الحية الحديثة ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حداثة اللفظ و قصده وعن إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر لا خارجه .

ثانيا : المصطلح و المفهوم

لقد واجه العقل العربي إشكالية التراث في سياق مواجهته للآخر الغربي وذلك منذ البدايات الأولى للنهضة وهذا الصراع بين الأنا و الأخر بفعل الاستعمار وكون التراث مرتبط بهوية الأمة وكيانها هذا ما جعله يطرح نفسه دائما على الجميع وبقوة ، فالتراث جزء من عملية الدفاع عن الذات التي تشترك فيها جميع شعوب الأرض.

إن تراثنا هو كل ما هو حاضر فينا من الماضي سواء انتمينا إلى هذا الماضي أو اطلعنا عليه من قريب

أو بعيد ، إنه الحامل للفكر والسلوك و الآثار المادية مما قد يشمل موروثا قوميا يحضر فيه الإنسان من ماضي غيره.

إن ترثنا ما اتصل فيه الماضي بالحاضر بل والمستقبل أيضا ، " فليس التراث هو ما ينتمي إلى الماضي البعيد وحسب ، بل هو أيضا ما ينتمي إلى الماضي القريب ، والماضي القريب متصل بالحاضر ، والحاضر مجاله ضيق فهو نقطة اتصال الماضي بالمستقبل .... ، فما فينا أو معنا من حاضرنا من جهة اتصاله بالماضي هو تراث أيضا "[2]. فالتراث قد وظف في الخطاب النهضوي الحديث للدعوة

[1]- محمد عابد الجابري : التراث والحداثة ، ص 23.

[2]- المرجع السابق ، ص 45.

للارتكاز على الأصول في النقد الحاضر والماضي القريب "و القفز بعد ذلك إلى المستقبل من أجل تدعيم الحاضر و تأكيد الوجود إثبات الذات"[1].

وقد ظل التراث لفترة مديدة مرتبط بفترة ماضية ، ولكن هذه النظرة سارت إلى التغيير ، وأصبح التراث لا يدل على فترة زمنية محددة بل يمتد حتى يصل إلى الحاضر ، ويشكل أحد مكونات الواقع كالعادات والتقاليد والأمثال وتعيش كلها في وجدان الشعب وتكوّن مجمل حياته الخاصة، فالتراث نتاج ثقافي اجتماعي ومادي لأفراد الشعب.

وهناك تعريفات عديدة للتراث نذكر منها تعريف الدكتور محمود عابد الجابري فيقول: "بأنه الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية ، العقيدة ، الشريعة واللغة و الأدب والفن والكلام والفلسفة والتصوف "[2].

أما الدكتور **فهمي جدعان** فيوسع مفهوم التراث بعد أن تعددت دلالاته وتشعبت بقوله: "فهو تارة الماضي بكل بساطة ، وتارة العقيدة الدينية نفسها ، وتارة الإسلام برمته ، عقيدة وحضارة ، وتارة التاريخ بكل أبعاده ووجوده ، فيضم إلى الجانب الفكري الجانبين الاجتماعي كالعادات والتقاليد ....و المادي كالعمران "[3].

ونعني به كل ما وصل إلينا منذ أقدم العصور من عطاء متعدد المضامين سواء كان دينيا أو ثقافيا أو أدبيا أو فكريا أو أخلاقيا لنستعين به في مراحل المسيرة الحضارية للأمة.

---

[1]- المرجع نفسه ، ص25.

[2]- المرجع نفسه ، ص 30.

[3]- فهمي جدعان : نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ، 1985، ص 16 و 18.

"فالتراث ليس نصوصا جامدة تحفظ في مصادرنا القديمة ، وليس متحفا للأفكار نفخر بها وننظر إليها بإعجاب ونقف أمامها بانبهار وندعو العالم معنا للمشاهدة والسياحة الفكرية ، بل هو نظرية للعمل موجه للسلوك ، وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان وعلاقته بالأرض "[1].

واتجه الدكتور **غالي شكري** في تعريفه للتراث منحى تتجلى فيه صفة الفعالية والتأثير والشمول حيث يرى بأن: " جماع التاريخ المادي و المعنوي للأمة منذ أقدم العصور إلى الآن "[2].

وهنا استطاع **شكري غالي** أن يجدد للتراث ميزة هي الاستمرارية والقدرة على الحياة مدة طويلة ، ومن ذلك فإن احتواء التراث على عنصر الحركة المتغلغلة فيه يجعله ينمو ويتطور ويتحرر ويتغير أثناء انحداره عبر الأجيال ، ولعل هذا ما أورده **أدونيس** إذ يقول : "ليس التراث ما يصنعك بل ما تصنعه ، التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك ، التراث لا ينقل بل يخلق"[3].

ويؤكد **أدونيس** في موضوع آخر أن :" ليس الماضي كل ماض ، الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة "[4] ومن هنا تنبع حاجة البدع إلى التواصل مع تراث أمته قصد الاستفادة منه باستلهامه وتوظيفه.

أما قول **شكري غالي** عن التراث "جماع التاريخ المادي والمعنوي " فانه يوغله في أعماق الزمن ، فماضي الشعوب وحضاراتها المادية و المعنوية تشكل كلها تراثا للإنسانية .

---

[1]- حسن حنفي : التراث والتجديد ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1981، ص 11.

[2]- غالي شكري : التراث والثورة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، د.ط ، 1973 ، ص 18.

[3]- أدونيس علي أحمد سعيد : الثابت والمتحول(بحث في الإتباع والإبداع عند العرب) ، دار العودة ، بيروت ، ط4 ، ج 3 ،1983 ، ص 313.

[4]- المرجع نفسه ، ص 313.

ومن كل ما سبق تبين لنا أن التراث مصطلح غامض نعرفه تعريفا ننطلق منه في دراستنا وهو : التراث هو الموروث الثقافي ، و الاجتماعي و المادي المكتوب و الشفوي ، الرسمي و الشعبي اللغوي وغير اللغوي الذي وصل إلينا من الماضي البعيد و القريب .

فهذا التعريف يُراعى فيه الشمولية في تحديده ومقوماته من ثقافية تضم الأدب والتاريخ واللغة و الدين والجغرافية ، واجتماعية كالأخلاق والعادات والتقاليد ، ومادية كالعمران وغيرها .

التراث والرواية الغربية :

عرفت الرواية الغربية كقالب سردي بشكله الجديد مع بدايات القرن الثامن عشر الميلادي ، حيث ميز هذا الشكل استقلاليته التي فرضت غياب النتاج القصصي الروائي مع العصور القديمة وخاصة القرون الوسطى .

لكن غياب هذا الجنس في العصور القديمة و الوسطى لا يعني أنه ولد من العدم ولا أن علاقته بالتراث اليوناني أو تراث القرون الوسطى واهية ، " فثمة جذور للرواية الغربية نجدها في القصص اليوناني الذي استمرت بعض خصائصه ولا سيما ما تعلق بالفلكلور (folklore) في الرواية الغربية المعاصرة ، وهذا ما أكده **ميخائيل باختين** (mikhaa'il bakhtin) في معرض دراسته للزمان والمكان في روايات **رابليه** المفتوحة على مصادر أدبية قديمة و متنوعة"[1].

ومع مطلع العقد الخامس من القرن العشرين شهد المجتمع الغربي و حياه الإنسان هناك جملة من المتغيرات الحضارية والثقافية ، التي امتدت يدها إلى الرواية ؛ فغيرت منحاها وطوعت شكلها بما

[1]– محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د. ط ، 2002، ص 09.

يتناسب وهذه التحولات ، واستسلمت للعبث و التشاؤم و نبذت القيم ، و كفرت الزمان وحطمت الشخصية الروائية"[1].

وقد صاغت تقنية تكسير الزمن في الرواية الغربية المعاصرة "معنى الاغتراب و حقيقته ، أي معنى الإنسان المهمش في مجتمع صناعي تتحكم فيه الآلة ويسيطر على حياته الإعلام"[2] ، وقد نجدها أيضا من جهة مقابلة تصوغ معنى تأبد دكتاتورية الفرد الحاكم وزمنه في مجتمع يفتقر إلى وسائل عيش وحياة متقدمة "[3].

وفي ظل هذا التمزق والاغتراب لجأ الروائي الغربي إلى بعض التقنيات السردية التي تنهل من العلوم المجاورة للأجناس الأدبية أو حتى البعيدة عنها ، فاستلهم الموسيقي و الخيال العلمي و العجائبي والموروث الأسطوري .... وغيرها من المجالات التي يكسر بها الزمن ويكفره .

كما دفعت المبدع الغربي رغبته في السيطرة على صور العقم والفوضى التي صبغت تاريخه ، ولإحداث التوازن بين العالم القديم والعالم الجديد لاستعارة شكل الأسطورة القديمة كما تجلى ذلك في رواية أوديسيوس **لجيمس جويس** (James joyce) .

التراث و الرواية العربية:

سعت الكتابة الإبداعية الجديدة إلى تحرير التراث من نمطيته وعرضه في مختبر التحليل والتفكيك ، أو الهدم والبناء فكانت قراءة ثقافية ، تاريخية ، انثروبولوجية أو اجتماعية للتراث .

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 10.

[2]- يمني العيد : فن الرواية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1998 ، ص 27.

[3]- المرجع نفسه ، ص 285.

وإن وعي الكتابة الجديدة بالتراث وتجاوزها له خطا بها إلى إعادة النظر في التراث وفهمه ، ومن ذلك اعتبرت التراث جدلا متواصلا بين الماضي والحاضر الذي نتأثر به ، و التاريخ و المستقبل الذي لم يصنع بعد.

ظهرت السرديات الحديثة في مرحلة الإنعتاق من أسرار الفكر التقليدي الذي ساعد الثقافة العربية ردحا من الزمن و أثبتت قدرات إبداعية هائلة في طرح أزمات تجمع الكاتب للنص وقُراءه من إشكاليات الفرك والصراع الإيديولوجي وحوار الأنا والأخر ، فأصبحت بعد ذلك كله (أي الكتابة الروائية الجديدة) ديوان العرب المحدثين"[1].

وقد أنجبت هذه السرديات الحديثة فن الرواية التي غدت " الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور و علامات التحولات من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعاش ، وبأسئلة الإنسان العربي داخل تاريخه الحديث المتسارع الإيقاع ، المزدحم بالإحداث و الهزات و الهبوط ...."[2].

وقد سعى الكثير من كتاب الرواية إلى تغيير الواقع من خلال نصوص سردية هي بطبيعتها حمالة أوجه ، تناقش قضايا المجتمع الساخنة وأزماته الحادة عن طريق سرد يعتمد الكناية والزمن والدلالات البعيدة"[3].

[1]- طه وادي : الرواية السياسية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ط1 ، 2003 ، ص 264.

[2]- محمد برادة : أسئلة النقد ، مطبعة النجاح الجديدة ، المغرب ، ط1 ، 1996 ، ص 56.

[3]- طه وادي : الرواية السياسية ، ص 269.

إن توظيف الكتاب للزمن واعتمادهم الدلالات البعيدة ما هو إلا ضرب من اعتماد التراث و الإسناد عليه أو هو وجه من وجوه العودة إلى التراث واستلهامه .

وإذا التفتنا إلى علاقة الإرث الثقافي (أدبي ، تاريخي،...) بالجنس الروائي وجدنا أن الراوي العربي ينطلق من وعيه الجاد بحقيقة الانتماء وضرورة احتواء الماضي الإنساني باعتباره من مقوماته الحياتية ، و لأجل خلق إستراتيجية إبداعية وتحقيق خصوصية في الكتابة تجعله متفردا ذا قيمة.

فانطلق الروائي العربي لتحقيق ذلك وهو مطمئن "إن التراث بمختلف جوانبه جزء من مقوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية ، وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال "[1].

هذا الانشغال بالتراث وبأشكاله جعل الروائي العربي يعيش نوعا من الاغتراب أبعد النص عما يعيشه الإنسان والمجتمع الجديد ، يقول **وتار**:"فقد كان للمقومات تأثيرا واضحا في الروايات المترجمة والمؤلفة من الناحيتين الشكلية والأسلوبية فخضعت لغة الرواية للسجع وكثرة المترادفات والمفردات الصعبة ، وكان لألف ليلة وليلة تأثير واضح في المضمون ، فبرزت في النص الروائي معالم بطل الحكايات ، وخضعت الأحداث للمصادفات و العجائبي الخارق ...."[2].

لم يكن الاشتغال بالتراث الاغتراب الوحيد الذي عاشته الرواية العربية في عصر النهضة وما بعدها ، فقد اتجه الروائي العربي إلى الشكل الروائي الغربي والسير على منواله والكتابة على خطاه وهذا ما تسبب في انصهار الرواية العربية في الرواية الغربية ، فلما فقدت هويتها في تمسكها بالقديم اغتربت بالإتباع الغربي ، وما كان عليها لإيجاد هويتها وتحقيق الخصوصية التي سعى إليها الروائي أولا

[1]– سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2006 ، ص 143.

[2] – محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص 07.

إلى مصارعة تياري التراث والغرب ، فانشغل العربي على التراث بهدم محاور نصية قديمة وتحويرها إلى ما يناسب الذات والواقع الجديدين ، كما حاول الاستفادة من الغربي فيما يتعلق ببنية النص وتقنيات الكتابة الجديدة .

وتشمل ظاهرة التراث التي ظهرت بشكل واضح في العقود الثلاثة الأخيرة من الروايات العربية طريقا لتحقيق الانتماء إلى الثقافة العربية والاستغلال عن الثقافة الغربية وإتباع رواياتها.

وقد غدا استلهام الموروث في الرواية المعاصرة العربية وخاصة الجزائرية أداة جمالية تقدم معرفة مثقلة بروح التساؤل عن وجود الإنسان ، وأزمنة التاريخ ، وهوية الأنا ، وحوار الأنا والآخر ، وصراع الإيديولوجيات ، فكان الانفتاح على الإرث العربي الإسلامي وكذا العالمي سمة التشكيل الإبداعي الجديد ، إذ لا يكاد يخلو النص الروائي من أشكال التراث المختلفة .

التراث والرواية الجزائرية

لم تنتج الرواية الجزائرية من استثمار التراث في طياتها شكلا ومضمونا ، فقد أغنى المشهد الروائي الجزائري في هذا المجال ثلة من المبدعين الذين احتفوا بالتراث قلبا وقالبا ، كالروائي **الطاهر وطار** من خلال إبداعاته في رواية "اللاز" إلى "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ثم **عبد الحميد بن هدوقة** الذي توسل بألوان تراثية في نصه "جازية والدراويش" وصولا إلى المبدع **واسيني الأعرج** في نصه "نوار اللوز" موضوع الدراسة ، حيث اختار لبناء نصه "معمارية السيرة الهلالية مركزا على شخصيات

(تغريبة بني هلال) بحيث جعلها منطلقا موازيا لروايته ، يقتات على موضوعاتها في تشكيل صراع نفسي يسهم في أبراز الشخصيات المعاصرة"[1] .

وحول غايته بالتراث العربي الحكائي الذي ظل يستفيد منه في بناء روايته يقول واسيني الأعرج "العودة إلى التراث الحكائي المكتوب منه و الشفوي بما يحمله من عوالم مدهشة بسحرها و محليتها، هو الطريق الوحيد لنحت خصوصية للرواية العربية يمكن من خلالها أن تضيف للإبداع الروائي العالمي مثلها مثل أدب إفريقيا السوداء ، أو أدب أمريكا اللاتينية"[2].

إن عملية توظيف نصوص سابقة ومعاصرة ، واستلهامها من نصوص أدبية لاحقة عبر خلق حيز التفاعل والحوار معها ، أو من خلال ترميزها لتكون دلالات أو معان خفية وإيحاءات قصد التعبير عن الواقع الحالي ليس أمرا سهلا ، بل هي عملية معقدة تحتاج إلى تجريب واطلاع ودراية ، فلم تكن العودة إلى التراث قضية عبثية بل وجد فيها الشاعر والأديب المعاصر الملاذ والملجأ ليعبر به عن هموم الذات والجماعة وآلام الواقع للخروج من مستنقعاتها إلى رحاب الأفاق النقية يستمد من قواها للمواجهة . والتراث جزء مهم من كيان الأمة وشخصيتها وهو حلقة الوصل بين الماضي والحاضر والمستقبل .

[1] – بلحيا الطاهر : التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ، منشورات التبيين الجاحظية ، سلسلة الإبداع الأدبي 2000 ، ص 167.

[2] – واسيني الأعرج : مجمع النصوص الغائبة ، انطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية، ص 10.

أما المصدر التراثي بالنسبة للكاتب أو الأديب فهو كل ما ورثه عن سابقيه من أساطير وأغان وعادات دينية واجتماعية وسير شعبية وأمثال وحكم .... وقد تكون تلك الأمور فردية الطابع أو جماعية .

ولكن واسيني الأعرج استخدم الأنواع التراثية المختلفة ليعبر من خلالها عما وصل إليه حال الوطن وعن الحالة الاجتماعية فيه ، فتراه ينسج خيوط بنائه الروائي اعتمادا على أبعاد سيميائية رمزية تضفي على هذا النسيج بعدا فنيا غير بعيد عن ذلك الصراع الذي ساد الجزائر في بداية العقد الأول من مرحلة الاستقلال .

وفي مرحلة ما تمثل استلهام التراث في اتخاذ عناصره رموزا لها دلالات واسعة ، إذ لم يعد العنصر التراثي في الرواية الجزائرية مجرد سرد ، بل لازمة من لوازم البناء الرمزي في الرواية ، بذلك اتسع نطاق الدلالة الرمزية "كما يتم التواصل بين الماضي والحاضر من أجل احتواء التراث القديم في صورة تعبيرية رمزية "[1].

وقد حرص الروائي واسيني الأعرج من خلال روايته (نوار اللوز) على تحديد تجربته الإبداعية وتوسيع دائرتها من خلال توظيف التراث بأشكاله المتعددة ، وفي هذا التوظيف استلهم نوعا من التعمية والإيحاءات وراء الرموز الشعبية والتاريخية ، لان ميزات التراث اتصافه بالجدية والمزية والشمول .

[1] – مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر ، دراسة نقدية (1914-1986)،القاهرة ،دار المعارف، 1991 ، ص 169.

فرواية (نوار اللوز) لم تكن عملا مجانيا بقدر ما خلقت نوعا من الترميز والإيحاء مع السيرة الشعبية لسيرة بني هلال لكونها تزخر بالقيم والمعاني والشخصيات ، ولما تزخر به من رموز ودلالات ، فهي رواية بقدر ما تتحدث عن أمور كثيرة يتوهم القارئ البسيط أنها حاصلة في زمن قديم ، إلا أن المسكوت عنه فيها كثير ، يندس بين سطورها ويكمن في بنيتها العميقة ، وهو يدل على واقع معيشي دون شك .

ففي الوقت الذي يغني فيه الأديب تجربته ، فانه يقدم خدمة جليلة للتراث بما يقدمه من دلالات وإيحاءات وبما يفجره فيه من قدرات متجددة بحيث ترتد هذه العناصر أكثر غنى وحيوية وتجددا وقدرة على البقاء والرسوخ .

الفصل الثاني: مظاهر الرمز التراثي في "نوار اللوز"

المبحث الأول: ملخص الرواية (استحضار الماضي ونشوة الحاضر).

رواية "نوار اللوز" هي رواية إسقاطيه عن سيرة "بني هلال" لكن بأبعاد رمزية مختلفة، فهي تستحضر بطلا إيجابيا، ليس كاملا و مثاليا و لكن حسناته غالبة على سيئاته وتتقاطع حياته مع السيرة الهلالية، فهو من بقايا الهلاليين لكنه "أحد أتعس سلالة بني هلال التي قادها الجوع إلى التهريب "[1] كما أن أبطال السيرة الهلالية يملؤون حياته، ليله ممتلئ "**بالجازية**" ، أما نهاره فيربط أحداثه بأحداثها في وعي كامل .يدرج الفصل الأول خمس مشاهد تحت عنوان " تفاصيل صغيرة " أكثرها تتمحور حول" **صالح بن عامر الزوفري** " في بيته الزنكي و قد أهلكه النبيذ، و ذهب به إلى أقصى حالات الهذيان فتشق الجازية الحائط ، ثم ترجع من حيث أتت دون أن يتمكن من لمسها، و تحضر " **المسيردية** " زوجته الراحلة أيضا، كما تحضر " لونجا " الصغيرة، أرملة الإمام ذات العيون المتسعة، و في هذا المشهد يكمن تقريبا ملخص الرواية ففيه نعرف تاريخ العامريين الذين اجتاحت الزلازل و المجاعات و الأمراض بلدتهم ، فركبوا الصحراء، و في الطريق مات أكثرهم ، أما الباقي فقد جُنّوا ، بسبب ما حدث بطمع غنيهم في فقيرهم ، لكن المؤرخ الذي تنبأ بهلاك هذه السلالة أبقى خيطا رفيعا من الأمل "دار عليهم الزمان و سيدور على ما تبقى من باقي هذه السلالة، و قد ينجو وجه محروق لم تتلفه رمال الصحراء.... و قد يبعث الذرية إلى الخلق من جديد"[2] ، و لعل هذه النبوءة تلخص حياة **صالح** الذي بقي بين اليأس و الأمل في تحقيق بعث ذرية الصالحين، بل إنها تلخص الحالة الجزائرية التي اجتاحها طوفان ثقيل مات خلاله أناس كثيرون، أما من نجوا فعادوا إلى التناحر والتنافس على امتلاك البلاد، مما دفع بهم إلى ظلم فقرائهم الذين كانوا وقود الثورة و دفعوا بهم إلى المزيد من الفقر.

[1] – واسني الأعرج: نوار اللوز، تغريبة بن عامر الزوفري ، الحمرا ، رأس بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1983م ، ص 8.

[2] – المصدر نفسه : ص 10 .

و في هذا الفصل تكون الكثير من الأحداث الصراعية ، حيث يقتل رئيس البلدية بسبب تهديده بكشف المختلسين ، سارقي المال العام ، و على " **السبايبي** " أحد أركان برجوازية البلدة ، الذي هو " **رأس الغول** " كما يطلق عليه **صالح** ، و حفيد عملاء الاستعمار الفرنسي الذي يحصل على امتيازات المجاهدين و على " **علي التوناني** " الراوي الرسمي الذي يقول عنه صالح : " أصبحنا نخافه حتى تحول إلى نبي ، كلامه فوق كل شيء "[1] إضافة إلى"**عمر بوحلاقي العجوز**" الذي يعظ الناس بأهوال القيامة وعذاب القبر، ويساهم في الاتكال على الآخرة ،و ترك العمل في الدنيا.

ثم نتعرف على " **موح الكتاتبي**" الذي يعرف تفاصيل ما حدث لرئيس البلدية السابق ، ويتميز **موح** بإبقاء الأمل في روح **صالح** بالخروج من النفق المظلم الذي تاهت فيه البلدة و يعطيه الأمل بمراجعة البلدية بأن يكون من المستفيدين من تأميم أراضي " **السبايبي**" حيث يخبره بأنه قد أدرج اسمه مع عمال السد المفترض إقامته في البلدة و هي رحلة عاد منها يائسا ، بعد أن عرف أن " **السبايبي** " حفيد العملاء ولديه امتيازات المجاهدين ، فعرف أن الحرب التي خاضها لتحرير بلاده قد آلت إلى هباء ، فكتبة البلدية اعتمدوا تقارير الفرنسيين التي تنص على أنه عنصر خطر، وبناء على ذلك حرم من الأرض التي ظل يحلم بها ليستقر ، ما دفع به إلى قمة التأزم ، الذي جعله يعود إلى ممارسة التهريب من جديد و خوض معركته الأخيرة على الحدود التي كاد يفقد فيها حصانه الحبيب . فمن خلال هذا الفصل يَبرز أبطال السيرة الهلالية و سبب وجودهم في عقل **صالح الزوفري** ، إنهم برجوازية الهلاليين الذين اشتغلوا بالتهريب في وضح النهار دون أن يمسهم سوء.

إن مسرح الأحداث هو بلدة قهرها الفقر والجوع " بلدة ينبت فيها الخوف على الرغيف .... تنام على أطراف الحدود ، في الحروب هي أول من يدهس ، وآخر من يتذكره المؤرخون **مسيردا** الجميلة التي يأكل حقولها

[1] – المصدر السابق : ص 13 .

دود (لا ليجو)* "[1] وهذا هو سبب تهاوي صالح إلى التهريب رغم كونه أحد أبرز مجاهدي الاستعمار،و رغم تمتعه بأخلاق الفارس ، فأصبحت الحروب و التهريب سمة **مسيردا** و سكانها الجائعين ، ولا ينسى صالح أن يعرفنا على المرأة الحية الوحيدة التي تشارك **الجازية** و **المسيردية** الرحلة أحلامه " **لونجا** " التي زوجت إمام القرية العجوز الذي كان متورطا في التهريب غصبا، و حين اكتشف أمره لم يجدوا حلا لهذه الورطة سوى اتهام زوجته ، فهي شابة غريبة وحيدة و هو إمام موقر ، فيستذكر مغامراته معها في رحبة التبن بعد وفاة زوجها، حيث تغلبت شهوته رغم أن الفتاة تصغره بحوالي ثلاثة عقود . وهو يقول أنه إذا ما رضيت عنه فسوف " يتحول هذا المخلوق البدوي البدائي المتوحش إلى قلب ينبض بحنان الأبوة المفقودة و الأمومة "[2] و لعل علاقة البطل العجوز بالفتاة الأمازيغية الشابة هي علاقة تلتبس فيها الأبوة و الحنان بالرجولة و الأنوثة في تلاقيهما الأيدي رغم الحواجز و العوائق التي يمكن أن تفرقهما و تنتهي الرواية بارتباطهما الأبدي الذي حققه حمل لونجا من صالح بعد أن ظل عمره كله محروما من خلق يبقى على سلالة العامريين ، وهو رمزية بداية التاريخ العربي الذي هو صالح الزوفري في بلاد المغرب و هي الشابة لونجا الأمازيغية.

أما أحداث الرواية فتبدأ مع رحلة البطل الطويلة التي تبدأ من سوق البلدة ، مرورا بالصحراء التي تستدعي أجداده الهلاليين ، في الطريق إلى مدينة سيدي بلعباس رجوعا إلى البلدة و المشاركة في دفن صديقه الذي قتل ظلما على الحدود ، و يستذكر خلال هذه الرحلة تاريخه و الأحداث المفصلية التي رسمت حياته : زوجته و طفله اللذين ماتا بسبب الإهمال الطبي ، و محقق الجمارك الذي يحتجزه بسبب تهريبه بعض الأقمشة التي يقتات من بيعها بينما يغض الطرف عن المهربين الحقيقيين.

* – لاليجو : كلمة تطلق على المتعاطفين مع فرنسا.

[1] – المصدر السابق : ص 19 .

[2] – المصدر نفسه : ص 21 .

و من خلال استذكار هذه الأحداث تمتزج السيرة الهلالية مع أحداث صالح الزوفري و تتطور، وبذلك تمتزج الجازية العربية الصحراوية القديمة بلونجا الشابة الجبلية لتصيرا وطنه ، فهي مصلحة هذا الوطن، و فقراؤه الذين يعيشون في بيوت الزنك الفقيرة ، ثم يعاهد صالح حبيبته على أن يظل صلبا، وعلى أن يكشف أوراق الخونة بمساعدة " الكتاتبي " .

لم تكن السيرة الهلالية إطارا خلفيا للرواية ، بل اندمجت أحداثهما على صورة اندماج الجازية الحُلمية بلونجا الواقعية في النهاية.

المبحث الثاني: مظاهر الرمز على مستوى العنوان:

يتشكل النص الإبداعي الحديث من معادلة لغوية ، أولها **العنوان** و ثانيها **النص** ، فالعنوان بمثابة مفتاح أساسي يساعد في ولوج أغوار النص العميقة ، و كشف دلالته المختزنة ، و هذا ما أبرزته بوضوح الدراسات السيميائية الحديثة التي ترى أن " العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص ، كما تؤدي وظيفة تناصية إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي .... ويمكن تشغيل العناوين علامات مزدوجة حيث أنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي تنتجها ، وفي الوقت نفسه تحيل على نص آخر"[1]

فالعنوان من أهم العتبات الدلالية التي توجه القارئ إلى استكشاف مضامين النصوص وتفكيك شفراتها ، واستقراء محمولاتها الدلالية ، مما يعطيه انطباعا أولي عن المحتوى ، " فهو يشرق عليه كما لو أنه ثريّا يضيء العتمات "[2] ولذلك يصعب عزله عن النص أو فهمه بعيدا عن بنيته الكلية ، لهذا لم يكن اهتمام

السيمياء بالعنوان اعتباطيا ، ولا من قبيل الصدفة بل لكون العنوان ضرورة كتابية ، جعلت منه" مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي ، ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها "[3].

فالعنوان أصل والنص فرع ، فهو حمولة مكثفة من الإشارات والشفرات ، التي إن اكتشفها القارئ وجدها تطغى على النص كله ، فيكون العنوان مع صغر حجمه نصا موازيا (transtextualité) ، ونوعا من أنواع التعالي النصي (paratexte)، الذي يحدد مسار القراءة التي يمكن لها أن " تبدأ من الرؤية الأولى للكتاب " [4]، انطلاقا من العنوان ولوحة الغلاف ، وشكل الكتاب ، ومسار الموضوع....

---

[1]- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، ع3 مارس 1997 ، ص98

[2]- أحمد فرشوخ : جمالية النص الروائي ، مقاربة تحليلية لرواية" لعبة النسيان"، دار الأمان للنشر والتوزيع،الرباط،ط1،1996م ، ص 22 .

[3] - جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة ، ص 96 .

[4] - عبد الحميد هيمه :علامات في الإبداع الجزائري ، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات ، سطيف ،الجزائر،ط2000،1 ، ص64.

وانطلاقا من ذلك فإن للعنوان وظائف شتى حددها **جيرار جنيت** (**G . Genette**) في كتابه **"عتبات"** أهمها :

1– الوظيفة التعينية : désignative

وتهدف إلى تحديد النص وإلى التعرف عليه " بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس"[1] ، فهي تعرف بالمتن وتشير إلى محتواه.

2 – الوظيفة اللغوية الواصفة : Métalinguistique

وهي وظيفة دلالية ، تجعل العنوان يقول شيئا عن مضمون النص ويصبح وَسْمًا وتسمية له ومؤشرا لتيمته الرئيسية.

3– الوظيفة الإغرائية :

وتعمل على لفت انتباه المتلقي وشده إلى المتن ، بما يقدمه العنوان اختزالا لمضامينه ولا يتم ذلك إلا من خلال الرجوع إلى النص لتوضيح الدلالات والإيحاءات والرموز .

فالعنوان يعمل لجذب الملتقي و إغرائه و تقريبه من عالم الكاتب و "تحفز وعيه و تستثير خبرته وثقافته ، ليكتشف التيارات الدلالية ، والطاقات الإيحائية التي تبشر بجوانب الإبداع المضموني للعمل الأدبي "[2] ، فالعنوان هو المرحلة الأكثر وعيا بالنسبة للمبدع وآخر ما ينتج ، والعنوان أيضا يبقى يستفز القارئ الذي يتحول إلى مبدع ومنتج ثان للنص .

و في ضوء هذه المداخل النظرية نأتي لنقارب تحولات **العنونة (titrologie)** في رواية " **نوار اللوز** "للكاتب الجزائري الكبير **واسيني الأعرج** .

[1] – جوزيب بيزا كاميروبي : وظائف العنوان ، تر:عبد الحميد بورايو ، الجزائر ، 2004 م ، ص20.

[2] – نبيل أبو علي : في نقد الأدب الفلسطيني ، دار المقداد للطباعة ، غزة ،ط1، 2001 م ،ص 94.

فالكاتب يتبع عنوان الرواية الأساسي "**نوار اللوز**" بعنوان فرعي يوضحه هو" **تغريبة صالح بن عامر الزوفري** " وبقدر ما يوضح النص فإنه يومئ إلى تماهيه مع التغريبة الهلالية ، ويأتي الإيضاح من زاوية أن العنوان الأصلي مبهم ، يعطي انطباعا بالتفاؤل والأمل ، أما العنوان الفرعي فيؤكد أنه في رحلة صعبة ، ومرة يحيطها الخطر والوحدة فكلمة " الزوفري " تعني الوحيد ، والكاتب لم يكتف بالعنوان الفرعي ، بل جعل لنصه بعد الإهداء عتبتين أخريين ، يقول في أولاهما :" قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة ، تنازلوا قليلا واقرؤوا تغريبة بني هلال ، ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم ما يزال بيننا وحتى وقتنا هذا :الأمير حسن بن سرحان و دياب الزغبي ، وأبو زيد الهلالي ، و الجازية "[1].

فالكاتب قد أسقط ما حدث في الماضي وصاغه التاريخ على الحاضر، وأن نماذج الشخصيات مازالت تتناسل وتتكرر، فهي رمزية لنماذج طبقة الحكام والمتنافسين على الزعامة ، والحروب التي حدثت في التغريبة بين هؤلاء ما تزال تحدث اليوم .

فالمقطع الأول من الرواية " **نوار اللوز** "هو اسم نكرة معرف بالإضافة فهو معنى ينفتح على دلالات متعددة وله أبعاد رمزية متباينة مفعم بالإيحاءات ، **فنوار اللوز** هو رمزية للانبعاث فينفتح نوار اللوز و يثمر، والمعروف أن اللوز يثمر في فصل الربيع وهو فصل الأمل والتفاؤل .

كما أن العنوان يحيل إلى رمزية أخرى و هي دلالة الألوان ، فهو يحيل إلى دلالة لونية تفاؤلية ، فنوار أشجار اللوز يتخذ من الألوان ،اللون الأبيض الناصع الذي يرمز إلى السلم و التفاؤل وزهر اللوز ينفتح في أواخر الشتاء و بداية الربيع ، فالشتاء هو رمز للتشاؤم و الربيع هو رمز للتفاؤل ، و لهذا دلالة فهو ينفتح في مرحلة انتقالية بين الحياة والموت ، وبين التشاؤم والتفاؤل ، فشجرة اللوز عندما تنور تختفي الأوراق والأغصان .

[1] – واسني الأعرج : نوار اللوز ، ص 05 .

تلبث شجرة اللوز كاسية من فوق الأرض بزهور بيضاء ، وما يزيد في جماله أنه من الخفة و الهشاشة بحيث لا تهب عليه ريح هادئة حتى يهبها ما تتلون به الأرض من بياض ، وهذا العنوان " **نوار اللوز** " يكشف مدى كثافة هذه العلاقة ويسعى إلى إبرازها في أقوى تمظهراتها الرمزية.

فنوار اللوز هو رمز خصوبة ومؤشر عطاء سواء من شكله أو من طعمه أو من لونه فهي لغة إبداع في اللغة والطبيعة لتشع الطاقات الجمالية الكامنة فيها.

ثم يلي الكاتب واسيني الأعرج المقطع الأول بمقطع ثاني هو " **تغريبة صالح بن عامر الزوفري** "وهو ما يدل على تماهيه مع التغريبة الهلالية ، وهذا ما تبرزه إشارتين لغويتين بارزتين هما" **التغريبة** " و" **الزوفري** " فهما بمثابة المفاتيح التي تفك بها مغاليق المقطع الثاني.

فالتغريبة هي واحدة من السير الشعبية العربية ، وهي عبارة عن ملحمة بطولية ، " فهي مجموعة أحداث إنسانية ، وأخبار متراصة متتابعة ، حدثت في فترة زمنية محددة ، وخلدت انتصاراتهم واستقرارهم ببلاد المغرب العربي ، بعد صدام طويل "[1].

و التغريبة تحيل على دلالة لذات جماعية في الأصل ولكن في الرواية هي تحيل على شخص واحد و هو " صالح بن عامر الزوفري " ، ولكن ما يجمعهما هو التغريبة فهي تحيل على ذات منغلقة على ذاتها ، تختصر العالم في الذات المغتربة و المتشائمة الوحيدة التي لا أنيس لها في وحدتها، فالمقطع الثاني هو رمزية للتشاؤم والغربة ثم كلمة **الزوفري** و التي تعني الوحيد و العازب ،فعنوان الرواية قد تم بناؤه وفق ثنائية رمزية ضدية.

فالمقطع الأول هو دلالة لغوية منفتحة على الآخر وعلى الطبيعة أما المقطع الثاني فهو دلالة منغلقة متشائمة و منغلقة على الآخر.

[1] – روزلين ليلى قريش : القصة الشعبية الجزائرية ، دار الثقافة ، الجزائر، 1980 م ، ص110.

المبحث الثالث: أنواع الرموز التراثية في الرواية :

لا تتوارد الرموز أو تأتي على الكاتب والأديب بطريقة اعتباطية أو عفو الخاطر، بل إنه حين يستفي عناصر رموزه ينتقيها بعناية ويختارها بحرص، كي تتلاءم مع تجربته الانفعالية و تتوافق مع الموقف الذي يريد التعبير عنه.

والكاتب ليس محكوما ولا محصورا في حقل معرفي بعينه ليستمد منه معطيات رموزه، فالمجال والفضاء الثقافي مفتوح أمامه ورحب وحقول المعرفة أبوابها مشروعة على مصراعيها ، وتراث الإنسانية ملك للجميع ، وليس حكراعلى أحد .

وليس من الضروري أن يلتزم الكاتب بنفس مواصفات أو خصائص المادة الرمزية كما استمدها من مصادرها الأصلية ، بل في مقدوره أن يقوم ببنائها و يعيد تشكيلها من جديد متخليا عن بعض سماتها أَو مكسبا إياها صفات وملامح دلالية جديدة، بما يتفق ويتناغم مع واقع تجربته الانفعالية و رؤيته الفنية " فالتراث بالنسبة للمبدع، رموز وحيوات مليئة بالحياة والإيحاء ، فليس مجديا إعادة تسجيله بهيكله ، ولكن باكتشاف القدرات الموحية والملهمة للإنسان المعاصر لإعادة بناء نفسه بوعي "[1] واقتطاف الأديب واستمداده وقائع وأحداث الماضي ليس لذاتها ، ولا بهدف التغني بها ، ولكن بغرض استجلاء صور مجتمعه و ما يعج به من أحداث .

وبذلك اهتدى المبدع إلى التراث واقتبس منه رموزا مشبعة ومكتنزة بالدلالات المعاصرة ، فأصبحت بذلك أحداثه وظواهره و شخوصه ، وأبطاله منبعا للوحي والإلهام الفني .

فتوظيف الرمز التراثي في العمل الأدبي يضفي عليه " رقة وأصالة ، ويمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي لخصبته المعطاء "[2].

وقد اتكأ الكاتب **واسيني الأعرج** في روايته " **نوار اللوز** "على جملة من الرموز التراثية حاول من خلالها أن يقدم لنا صورة متكاملة للحالة المعاصرة المتردية في الجزائر بعد الاستقلال من سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم

[1] – عباس عبد جاسم : قضايا القصة العراقية المعاصرة ،دار الرشيد ، بغداد ، 1988 م ، ص148 .

[2] – علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، دار الفصحى ، القاهرة ، 1978 م ،ص12 .

عن مصالح العباد . وينطلق من هذه الرموز لتحمل الموقف الحاضر بما تمتلكه من دلالتها السابقة من معطيات ، وقد تعددت مصادر تلك الرموز التراثية و تنوعت ولعل أبرزها : الرمز الديني ، والتاريخي ، والشعبي ، والأسطوري .

أولا :الرمز الديني:

إن الإنسان لا يستطيع أن يحيا منقطع الصلة عن تراثه بشكل عام ، وعن تراثه الديني على وجه الخصوص وقد أدرك الأدباء هذه الحقيقة وما للإحالات الدينية من تفاعل وتأثير عميق وقوي في وجدان الشعب ، فعمدوا على احتضانه ، واستخدام معطياته استخداما فنيا إيحائيا.

و لقد تعددت المعطيات التي استمدها **واسيني الأعرج** في روايته من المصادر التراثية الدينية ، فقد استمد منها نصوصا قرآنية ، وشخصيات دينية لدعم تجربته بشكل تام ، مع توظيف مفرداته ، و آياته اقتباسا ويبقى دائما " معينا زاخرا غنيا بالدلالات الإنسانية والفنية " [1].

أ _ من القرآن الكريم:

استعمل الكاتب بعض المفردات والتراكيب التي أخذها من القرآن الكريم ومن الرموز القرآنية قوله: " ويقول مؤرخ البلدة (...) الحمد لله الذي خلق الإنسان من سلالة من طين ، ثم جعله نطفة في قرار مكين ، ثم خلق النطفة علقة ، فخلق العلقة مضغة ، فخلق المضغة عظاما ، فكسا العظام لحما ، ثم أنشاه خلقا ، فتبارك الله أحسن الخالقين " [2]

فهو اقتبس من الآية الكريمة في قوله تعالى :**{ وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ طِينٍ (12) ثُمَّ جَعَلْنَاهُ نُطْفَةً فِي قَرارٍ مَكِينٍ (13) ثُمَّ خَلَقْنَا النُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَاماً فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْماً ثُمَّ أَنْشَأْنَاهُ خَلْقاً آَخَرَ فتبارك اللَّهُ أَحْسَنُ الخالقين (14)}** (سورة المؤمنون الآية 12-14) ،

[1] – محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975) دار الغرب الإسلامية لبنان،1984م ،ص 585.
[2] – واسني الأعرج : نوار اللوز ، ص 10 .

نقطة انطلاق لشعوره وفكره ، وركيزة فعالة في إثراء مضمون تجربته وتقويمها ، إذ يشير من خلالها على خلق الإنسان من سلالة من طين خاص بسيدنا آدم عليه السلام ، وكيفية خلق الإنسان لأول مرة ، فسلالة سيدنا آدم من أرقى السلالات ، و كذا الحال مع سلالة "عامر الزوفري " الذي يعتبر أن سلالته الهلالية من أرقى السلالات وأنقى أنواع الطين ، كناية عن نظافة أيادي رجال ، ونساء تلك السلالة الهلالية ونقاء سريرتها .

ثم يتبع الكاتب نصه بألفاظ قرآنية أخرى فيقول : "يهدي من يشاء ، ويضل من يشاء عن الخير و يجعله في الجحيم"[1]. فلفظة يضل من يشاء التي تتكرر في القرآن الكريم توحي ببشاعة المصير و النهاية المأساوية ، ولقد اتخذ الكاتب هذه اللفظة من قوله تعالى:**{ وَلو شَاءَ الله لَجَعَلَكُمْ أُمة وَاحدَةً وَلكن يضلُ منّ يشَاء ، ويهْدي مَنْ يشَاءُ ، ولنسألن عَمَا كُنتمْ تَعْمَلون}** (النحل الآية93)

وذلك بخذلان الله إياهم ، عدلا منه فيهم ، وهذا رمزية لما حدث بأولاد عامر حين طمع فقيرهم في غنيهم فدار عليهم الزمان ، فبعد ما كانوا من أرقى السلالات أصبحوا من أتعس السلالة التي قادها الجوع إلى التغريبة

وفي مقولة أخرى من النص ، اقتبس الكاتب من آيات القرآن التي أثرت معانيها من الرمز الديني "وإذا يأتيهم يوم البين والفصل ، ثم الأعوام مسرعة .... و ينقلب السل على ذويه ، .....العلامة بدأت تتضح يا بابا صالح .... إن العلامة ستظهر بعد تساقط الثلج "[2].

فالصالح بعد غيابه و خروجه من قريته " مسيردا " بعد أن أهلكه الظلم و الجوع و اتهموه بالخيانة الوطنية ، عاد لكي يظهر الحق من الباطل ، و يفضح برجوازية البلدة فلم يجد الكاتب إلا الاقتباس في قوله تعالى**{إِنَّ يَوْمَ الْفَصْلِ مِيقَاتُهُمْ أَجْمَعِين}** (الدخان، الآية40)، ليعبر عن تلك الإيديولوجية الصارخة في تغيير الحال ، فهو متناقض تناقض تركيبته النفسية والاجتماعية ، مهيأ للانفجار في كل لحظة .

ب _ من الشخصيات الدينية:

[1] – المصدر السابق: ص 10 .

[2] – المصدر نفسه: ص 168 .

لقد استطاع واسيني الأعرج توظيف شخصيات دينية في نصه وأن ينفث الروح فيها، فأصبحت قادرة على تجاوز حقبتها الزمنية ، واستخدامها استخداما بارعا في خدمة أفكاره وأغراضه الحديثة قادرة على تقديم قضاياه المعاصرة والتعبير عنها قسرا أو تعسفا ، حيث يقيم الكاتب روابط وثيقة بين تجربته و تجاربهم ، ومن تلك الشخصيات ، شخصية **المسيح الدجال** ، فلقد أورد الكاتب شخصية الدجال في روايته من خلال قوله:

"و يقيم السيف في الأقطار غمدا

و كيف يظهر الفارس الملثم

و يسقط تحت ضغط الدجال،

و يطوف الأرض شرقا و غربا "[1] .

فالدجال هو رمز للفتنة والكذب و التمويه بالباطل ، فالرمز هنا قد تجاوز إطار التعبير عن الشخصية المفردة إلى تجربة جماعية ، و هي رمزية لما آلت إليه البلاد كما اجتاحها طوفان الكذب والتناحر و التنافس على امتلاك البلاد ، و الأعيان الذين يجدون مصلحتهم في إبقاء الفقير على حاله.

فالكاتب قد وظف الدجال الديني ، و لكن أبعاده الرمزية تحيل إلى الدجل السياسي ، و من فتنة الدجال أن طائفة من الناس تتبعه ، و الطائفة التي تنصرف عنه تصبح ممحلة* وليس بأيديهم شيء من أموالهم و خيراتهم وهذه رمزية على واقع الحال مع سكان قرية مسيردا فمن لم يتبع الأعوان صار مصيره مثل مصير رئيس البلدية ، الذي وجد مطعونا عشر طعنات قاتلة لأنه هددهم بكشفهم ، مثلما هي نهاية من لم يتبع الدجال .

كما وظف الكاتب شخصية أخرى هي شخصية " **المهدي** " في قوله:

"يطوف الأرض شرقا و غربا ،....

و يفعل المعجزات ،.....

و يظهر المهدي"[1]

[1] – المصدر السابق : ص 11 .

و المهدي هو رمز العدل و السلام، و قد قام الكاتب بإسقاط شخصية المهدي على شخصية " موح الكتاتبي " الذي يعرف تفاصيل ما حدث لرئيس البلدية السابق. فهو يُبقي في روح " صالح الزوفري " الأمل بالخروج من النفق المظلم الذي تاهت فيه البلدة ، محاولا محاربة الفساد الذي رمز إليه مسبقا بشخصية الدجال " و هو ما يبقي على الأمل بالتغيير في البلدة.

و إشارة الكاتب إلى "موح" بأنه ابن شهيد لم يتلوث بالفساد، وأنه فاضح الروايات الذي بيده مفاتيح اللعبة.

و من خلال هذا التصارع الرمزي الديني ، يُدخل الكاتب أيضا شخصية **المسيح** عليه السلام " من خلال :" لكن ابن مريم يقهره ، ويملك العباد و بعدها ينكشف من وراء الدخان الكثيف وجه الديان العادل ، و يقتص لكل المظلومين "[2].

فالمسيح هنا رمز الحياة و البعث بعد الموت ، و خلود الروح والمسيح ليس هنا جوهر المضمون ، و إنما لون يصبغ به الصورة ، فهنا يقصد الكاتب بالمسيح الغربة (غربة صالح الزوفري)، التي كانت سببا في تهاوي صالح إلى التهريب ، رغم كونه أحد أبرز المجاهدين ضد الاستعمار ورغم تمتعه بأخلاق الفارس . فأصبح التهريب سمة "مسيردا" و سكانها الجائعين .

كما برزت أيضا صورة المسيح في رمز المقاومة و الاضطهاد و التضحية و الفداء من خلال اللقب ، فيقول: "و قبل أن ينطلق.... فاجأته لونجا ، فاتحة يديها كنبي مصلوب ،كانت حارة ، مسدت على وجه العود بجناحها المعهود"[3].

---

[1] – المصدر السابق : ص 11 .

*– ممحلين : أي مجذوبة أراضيهم ، ذاهبة زروعهم.

[2] – المصدر نفسه : ص 55 .

[3] – المصدر نفسه : ص 29 .

فلونجا هي تلك الفتاة القبائلية التي طمع في جسدها جميع أهل القرية ، ورغم هذا فهي تقاوم لتعيش بين تلك الضباع.

ثانيا: الرمز التاريخي:

إن الاهتمام بالتاريخ والإحتفاء به نابع من العلاقة الوثيقة التي تجمع بين الإنسان والتاريخ ، والتاريخ ليس أحداثا مضت و انقضت ، بل هو بالدرجة الأولى عبارة عن تجارب إنسانية حية و غنية نابضة بالحيوية ، وبمقدور الأديب أو المثقف أن يستفيد من هذه التجارب ، فالذي لا يعي التاريخ ، و يستوعب دروبه يبقى يتخبط في ظلام الخطأ ، وإن التاريخ يحتل مكانة كبيرة في تكوين الأديب المثقف ويُعتبر كذلك مصدرا مهما من مصادر الوحي والإلهام ، ويلجأ الكاتب إلى "معين التاريخ في عصور التردي والإنحطاط إذ يتوجه الفنان إلى التاريخ بحثا عن المثل الأعلى رغبة في التعويض العاطفي ، وربما رهبة من وطأة زمن العجز الذي يحياه ، وهربا إلى أحضان الماضي الذي يبدو مجيدا أو مثاليا بالقياس إلى الحاضر"[1] ، ووسيلة لاستنهاض الواقع المتعثر. واستخدام التاريخ بأحداثه و مواقفه و ظواهره و شخصياته يُمَكنُ الأديب من التعبير بحرية أكثر عن تجارب و معان لا يجرؤ على التعبير عنها بطريقة مكشوفة و مباشرة ، فيلوذ إلى التاريخ و يحتمي به من بطش احتلال أو أية سلطة قامعة مستبدة و تكمن مهارة الأديب في قدرته على توظيف المعطيات التاريخية في عمل فني يستطيع من خلاله أن يفجر فيها طاقات إيحائية مؤثرة و فاعلة في الواقع ، فالفنان في الطريقة المجازية "يرى في الحقيقة التاريخية شيئا أشبه بالهيكل العظمي ، فيكسوها بخياله الفني لحما ، و ينفخ فيها من روحه الإبداعية ، فإذا الحدث التاريخي قد استوى كائنا حيا، جاءنا عبر العصور ليس على صورته التاريخية الدقيقة ولكن في الإطار العام للحقيقة التاريخية ، فإذا التاريخ بشخوصه و أحداثه قد صار يعايشنا في حاضرنا "[2] وقد وجد الكاتب **واسيني الأعرج** في التاريخ ملاذا آمنا ، استطاع من خلاله التعبير عن رؤيته و أفكاره و قضيته و همومه الوطنية ، و خاصة بعد ما حدث في الجزائر

[1] – قاسم عبده قاسم : الشعر والتاريخ ، مجلة فصول ، الكويت ، مج 3 ، عدد 2 ، 1983 ، ص 235.

[2] – المرجع السابق ، ص 236.

بعد الاستقلال في ظل غفلة الزعماء عن مصالح الناس ، فالكاتب قد تلاحم في روايته مع التغريبة الهلالية ، تلك السيرة الهلالية: "قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة ، تنازلوا قليلا و اقرؤوا تغريبة بني هلال ، ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم و بؤسكم ، ما يزال بيننا و حتى وقتنا هذا : الأمير حسن بن سرحان ، و دياب الزغبي ، أبو زيد الهلالي و الجازية "[1].

لأن ما حدث في الماضي و صاغ تاريخ المكان مازال فاعلا في الحاضر ، بل إن نماذج الأمير حسن ، و ذياب وأبو زيد الهلالي وحتى الجازية مازالت تتناسل و تتكرر ، إنها نماذج لطبقة الحكام ، و المتنافسين على الزعامة ، والحروب التي حدثت في التغريبة بين هؤلاء ما تزال تحدث اليوم . وقودها الفقراء والمنسيون ، فوجد الكاتب ملاذ الشخصيات التغريبة و ترميزها في شخصيات أخرى.

و أكثر الشخصيات بروزا في هذه الرواية هو " **أبو زيد الهلالي** " الذي يرمز إلى البطولة و الشجاعة ، و القدرة الخارقة على اجتياز المصاعب . فتوظيف هذه الشخوص التاريخية كرموز في التجربة الإبداعية يضفي على النص الأدبي أبعادا فنية و إنسانية و إيحاءات متنوعة مفتوحة على التأويل والدلالة والقراءة.

1- أبو زيد الهلالي:

لقد استحضر الكاتب **واسيني الأعرج** على لسان البطل (الصالح بن عامر الزوفري) اسما تاريخيا هو **أبو زيد الهلالي** الذي حاول الخروج من سلطة التاريخ ليتحول إلى علامة سردية ،ارتبطت رمزيتها بالبطولة والشجاعة و الحيلة و التنكر، و القدرة الخارقة على اجتياز الصعاب.

فشخصية أبو زيد الهلالي هي شخصية تسبح في رأس البطل (صالح الزوفري) الذي ينقل من خلاله أحلامه و آماله لأنه شخصية اغتربت للبحث عن حياة أفضل لقبيلته وهذا هو الحال مع صالح الزوفري الذي امتهن التغريب للبحث عن حياة أفضل له ولسكان قرية **مسيردا**. فالصالح الزوفري : هو رمز الذات الجزائرية المثقلة بالهم

[1] – واسني الأعرج : نوار اللوز : ص 05 .

و الغربة والحزن ، حتى في عقر دارها " ماذا يا صالح يا آخر سلالة بني هلال ، بدأت تتفسخ مرغما.... ماذا بقي لك من أبي زيد الهلالي غير إرث السيف الذي لا يعرف الغمد "[1].

وهي رمزية على الطبقة الشعبية البسيطة التي تعاني ويلات تعنت **أولاد لاليجو** ، تلك الطبقة السلطوية ، فمن سلطة الاستعمار العسكري إلى سلطة الاستعمار الإداري(وهي سلالة القياد).

2- الجازية:

هي شخصية وهمية تشارك الصالح أحلامه مع زوجته الراحلة (المسيردية)،في بيته الزنكي، وقد أهلكه النبيذ و ذهب به إلى أقصى حالات الهذيان ، فتشق الجازية الحائط ثم ترجع من حيث أتت ، دون أن يتمكن من لمسها " هه يا الجازية ، يا أخت الحسن بن سرحان ليلة البارح انتظرتك ، بحب العاشق المحترق ، وحين جئتي في ساعة متأخرة من الليل .... حاولت لمسك فاحترقت بين أصابعي...."[2].

فالقيمة الرمزية التي تمثلها الجازية وهي شخصية محورية في البنية الروائية ، هي قيمة إنسانية ، إلا أن حركتيها قليلة في السياق الروائي.

فالجازية في مؤشراتها العامة تحيل على دلالات سيميائية تغوص في أعماق الفكر الشعبي الجزائري فهي تحيل على جازية السيرة الهلالية ، وهي رمز للحسن والجمال الخارقين ، حيث تتضارب الأوصاف و الأحكام بشأنها ، وهي امتداد التاريخ وامتداد في الذاكرة الشعبية وقد "تختلط صورتها أحيانا بصورة بطلات الحكاية الخرافية مثل: أميرة الجن ، و لونجا في صفة الجمال ،غير أنها تظل متميزة "[3].

و قد منحها الكاتب في بنائه الروائي مكانة أعلى فكان قوله:

"سأحكي لهم حتما عنك يا الجازية....

[1] – المصدر السابق : ص 09 .

[2] – المصدر نفسه : ص 09 .

[3] – عبد الحميد بورايو : منطق السرد ، دراسات في القضية الجزائرية الحديثة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1944، ص 119.

وعن أهلك الذين حاولوا مسخك....

وإذا جعت كثيرا ، سأرحل مضطرا إلى بلاد أخرى.....

فبلدتي أصابها القحط يا الجازية "[1]

فهي ترتقي في أبعادها الدلالية الرمزية لتجسد وتدل على الجزائر(الوطن) بكل زخمه وما يحمله من قيم ودلالات ، فالجازية لا تبدو ذات حركية فاعلة من حيث تفاعلها مع بقية الشخصيات ، لكنها تظل حاضرة من بداية الرواية إلى نهايتها ممثلة لعدد من الدلالات والرموز فالجازية ظلت في أعماق ذاكرة صالح الذي عشقها منذ طفولته في حكايات قوال المدينة ، ومثقلة بالهم والغربة إلى أن عثر على جازية حقيقية من لحم ودم ، كانت هي " لونجا ".

3- لونجا:

لونجا هي جازية صالح التي عوضته سنين الحرمان وملأت فراغه ببراءتها وقلبها الكبير، فلم يملا فراغه إلا عيونها " كنت طلبت منها أن تعانقني ، حتى تتلون هذه الأمطار ، وحتى تجف دموع الأيتام و تقتل هذه الوحدة التي ترهقني"[2].

لونجا هي رمزية الفتاة ذات الجمال الرائع الذي بلغت شهرتها الآفاق ، ولا يتزوجها إلا الرجل الذي يدافع عنها ويدفع مهرها غاليا والمخاطرة بحياته وسط الأهوال.

فلونجا هي الرمزية الثانية للجزائر بعد الجازية ، التي أصبحت محط الطمع الذي اجتاحها و التنافس على امتلاكها، فلونجا في الرواية هي شخصية قبائلية من أكثر أهل البلدة معاناة بعد وفاة زوجها إمام القرية ، أصبحت محط طمع الجميع.

[1] - واسني الأعرج : نوار اللوز، ص 52 .

[2] - المصدر نفسه : ص 53 .

فعلاقة البطل العجوز(صالح الزوفري) بالفتاة الأمازيغية الشابة تحمل بُعدا دلاليا يخفي في طياته تاريخ العرب الصحراوي مع الأمازيغ الجبليين ، كما تمثل مُكَوِنَي الجزائر الرئيسيين و وقود نهضتها ، وهي علاقة تلتبس فيها الأبوة والحنان بالرجولة و الأنوثة ، في تلاقيهم الأبدي رغم الحواجز والعوائق التي يمكن أن تفرقهما.

و بذلك تمتزج الجازية العربية الصحراوية القديمة بلونجا الشابة الجبلية لتصيرا وطنه ، أما مصلحته فهي مصلحة هذا الوطن و فقرائه الذين يعيشون في بيوت الزنك المتواضعة.

4 – ذياب الزغبي:

هي شخصية سلبية في الرواية ، فهو رمزية المقاتل الغدار المخادع المندفع بكل قوة انتصارا لنفسه ، ورغبة في امتلاك كل ما يظنه من حقه ، وفيه يقول الكاتب :" أخاف يا لرزق ، صدقني أني أخاف أن تقطع كل هذه المصاعب ، و في النهاية نسقط ضحايا لعبة تافهة ينقذها من وراء ظهورنا ، ذياب الزغبي بدبوسه الثقيل ، فرقابنا نضجت وأصبحت جاهزة للقطف"[1].

وأيضا يقول :" أتذكر وجه ياسين بأن له حُقُودا ، قطعة حديد ، يا لطيف مثل وجه ذياب الزغبي"[2].

فذياب هنا رمزية للطبقة البرجوازية والقياد التابعين للسلطة الظالمة، فهم يشبهون بالخداع مثل (ذياب الزغبي) خاصة خداع الشعب ، فالسياسة عندهم خدعة.

فذياب ' ذئب ' لا وفاء له حتى مع شعبه، لا اعتراف بالجميل من طرفه ، و لعل الكاتب لا يورد هذه الشخصية إلّا ليؤكد هذا المعنى.

[1] – المصدر السابق : ص 128 .

[2] – المصدر نفسه : ص 20 .

المبحث الثالث: الرمز الشعبي:

يتشكل التراث الشعبي من الحكايات و الأغاني الشعبية والحكم و الأمثال و العادات والتقاليد ، و يعتبر استخلاصا لتجارب الإنسان و خبراته ، واختزالا لها في هذه الإبداعات الشعبية ، وهو ملكية اجتماعية ، لا يستطيع شخص معين نسبته إليه ، كما يمثل عاملا مهما من عوامل التكوين الثقافي العام.

إن توظيف التراث الشعبي و استخدامه في الرواية يصبغها بلون محلي إقليمي خالص يصعب أن يتخطى حدود الإقليم الواحد وهو يرسم بذلك مستوى آخر، أعمق دلالة على الإقليمية. " فحين يتعامل الأديب مع الموروث الشعبي ، و يصيغه أدبا ويعاود تقديمه للناس مجددا بعد تحميله الأفكار التي يريد لا يشعر الناس بالغربة أو النفور مما يقدم إليهم ، فيتم قبوله و التفاعل معه بسهولة ، و بهذا ينجح الأديب في نقل التأثير المراد إلى الملتقين"[1]

ويختار الأدباء التراث الشعبي العناصر المتوهجة التي تعبر عن رؤيتهم ، ويتواءم مع تجاربهم الإبداعية ، بحيث تصبح مكونا أساسيا من مكونات العمل الأدبي ، و منسربه في كيانه ، وليست مقحمة عليه ، لتتفق مع رؤيته ، ولإثرائها بدلالات جديدة ، فالتراث الشعبي بما يحمله من كنوز ملهم للشعراء والأدباء ، ومعينا لهم لإقامة صداقة مع الواقع ، ولإقامة العلاقة مع ذواتهم ومع المتلقين لتجاوز مستوى اللغة ومستوى الخطاب ، ومستوى الإبداع الحقيقي هو كذلك " الذي يخترق الإستعمال المألوف للغة ويستهلك صيغ الأساليب الجاهزة ، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي"[2].

أ _الأغاني الشعبية:

[1] – نزيه أبو نضال:الشعر الفلسطيني المقاتل،دراسة في الواقعية الثورية ،منشورات اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ،دط ،دت،ص 20.

[2] – نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة فى النقد العربى الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، دار هومة ، الجزائر، 1997م ، ج1 ، ص 179.

لقد أبدع واسيني الأعرج في روايته في استحضار الأغنية الشعبية باللغة الدارجة النابعة من واقع حياة الجزائريين المليئة بالأحداث ، والمعبرة عن أفراحه و أحزانه وحالات انتصاره وانكساره ، وعن عمق تجاربه وتفاعلاته مع الأحداث التي مر بها ، وعن أصالته وهويته الوطنية.

"و الأغاني الشعبية لا تعرف لها مؤلفا ، و إنما تتغنى بها الجماهير الشعبية "[1] ، لتجد فيها متنفسا للتعبير عن أفكارها و مشاعرها و عواطفها ، وقد لفتت هذه الأغاني أنظار الأدباء لما تتمتع به من تجارب عميقة ، ولما يكمن فيها من قيم مختلفة وأبعاد دلالية ، فعمدوا إلى استلهامها ، و تفجير طاقاتها و توظيفها في أعمالهم الإبداعية ، والأمثال الشعبية قوالب لفظية يفضل استعمالها المتحدثون في تحاورهم فهي ليست بالضرورة هي الأغنية التي خلقها الشعب ، ولكنها الأغنية التى يعنيها الشعب ، وقد أكد بعض الباحثين العرب أن " الأغنية الشعبية هي قصيدة ملحنة ، مجهولة بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس فى أزمنة ماضيه ، وبقيت متداولة أزمانا طويلة "[2] ، والأغنية الشعبية كما هو معلوم تعد معيارا حقيقيا للتعرف على ذوق وحضارة الأمم إذ أنها صورة مباشرة من صور التعبير عن المشاعر الإجتماعية والوجدان الجمعى للشعب كما أنها مصدر أساسي من مصادر التراث الشعبى الأدبى وأيضا هى موضوع هام ، " الأغنية الشعبية هي الأغنية المرددة التى تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها شفاها وتصدر فى تحقيق وجودها عن وجدان شعبي"[3].

فالكاتب " **واسيني الأعرج** " في روايته وظف العديد من الأغاني الشعبية ذات الطابع الدارجي منها أغنية "الصالح القمح البليوني" والتي غنتها فيما بعد المطربة الجزائرية الراحلة ثلجة وآخرون .

آه يا صالح يا صالح

يانا

يا القمح البليوني

[1] - عبد اللطيف البرغوثي : الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن،مطبعة الشرق العربية،القدس، ط1 1979م ، ص 12.

[2] – فوزى الغتيل:الأغنية الشعبية ، مجلة الدوحة ، عدد 14 ، ص 40.

[3] – أحمد مرسي : الأغنية الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، 1968م ، ص35 .

و عيونك يا صالح

كحل و عجبوني

يا صالح آ الزين

يا عينين الطير"[1]

هذه الأغنية هي من روائع الموروث الشعبي الجزائري الضارب في جذور الأغنية الجبلية الاوراسية .

والقمح البليوني هو من أجود أنواع القمح . يُتَغَنَى به منذ القديم ، وبحقوله الزاهية المترامية الأطراف و هو نوع خاص في الجزائر فقط.

فاستخدام هذه الأغنية خدم الجو العام في الرواية ، فالكاتب استحضر هذه الأغنية لتصف شخصية صالح الزوفري ، تلك الشخصية الأصيلة من سلالة دم الشهداء وشخصية اعتبرها الكاتب وطنية ، محلية ذات الجودة النادرة.

وقد اشتملت الرواية أيضا على مقطع آخر من أغنية شعبية تكشف جو طمع الحكام في البلاد بعد الاستقلال ، ومدى تدهور الحالة الاجتماعية في الجزائر:

"آ نارك ، آ بو نارين

آي نارك ما تطفاش

آ لسمر ا كحل العين

آي قطع خبرك ما جاش"[2].

فتضمين هذه الأغنية أنه بعد نار الجزائر إبان الاستعمار أصبحت في نار أخرى وهي نار السياسة الإدارية والخيانة الاجتماعية ، فهذه الأغنية منسجمة و متوائمة مع المضمون ، وما تجري به الأحداث في الرواية.

[1] – واسني الأعرج : نوار اللوز ، ص 09.

[2] – المصدر نفسه : ص 80.

ويُبْقى سؤالا في نهاية الأغنية عن مصير البلاد المجهول و هي رمزية للنهاية الكلاسيكية ، و الانهزامية أو بالأحرى في رحلتها للبحث عن وجودها.

ب – الأمثال الشعبية:

سجل المثل الشعبي حضورا كبيرا في الرواية ، لماله من تأثير كبير في حياة الناس الفكرية والنفسية ، بصفته حكمة أو خلاصة تجارب ومواقف وأحداث ، ولقدرته على أن يجود بدلالات سخية ، لأنه عبارة عن تجارب إنسانية عميقة ، أُودعَت في صيغة أو قالب مَثل باستطاعته أن يثري النص وأن يعبر عن اللحظة الحاضرة.

ويرتبط المثل بعلاقة حميمة مع الجماهير ، لأن الشعب بمجمل أفراده يظل المادة الأصلية لظهور الأمثال ونشأتها. " فهو عبارة عن جملة مفيدة ، موجزة متوارثة شفهيا من جيل إلى جيل ، وهي محكمة البناء بليغة المعنى ، واسعة الانتشار في الأوساط الشعبية على اختلاف مستوياتها و طبقاتها"[1].

وقد أفسح واسيني الأعرج المجال له في روايته لأنه يتمتع بقيمة إيحائية عالية ، ويستطيع التعبير عن عدد لا يحصى من المقامات المتكررة عبر العصور.

فالكاتب استهل روايته بالمثل: "داخلها مفقود ، و الخارج منها مولود"[2].

ليتم بها إيحاءه على حالة الشعب الجزائري حين انجرف في دوامة الصراع البرجوازي و الإداري، و الطوفان السياسي الذي دخلت فيه الجزائر بعد الاستقلال.

ثم يليه مثل آخر في طيات الرواية حين يقول :" هذا للي بقى للعمياء غير الكحل"[3].

مقتبسا مضمون المثل من "واش يخص العمشة في بلاد العميان غير الكحل" للدلالة على إعطاء الأراضي والمشاريع فقط للطبقة البرجوازية ، دون الطبقة الفقيرة ليزيد الغني غنى والفقير فقرا. وبهذا انقسام الذات الجماعية تتضح فيه التراتبية و الانقسامية ، ولكي يزيد في حدة هذا الانقسام وظف مثلا آخر يوضح به درجة الانقسام:

[1] – حسن علي لوباني : معجم الأمثال ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط1 ،1999، ص02.

[2] – واسني الأعرج : نوار اللوز ، ص 19.

[3] – المصدر نفسه : 101.

"اخدم يا التاعس على الراقد الناعس"[1] ، فالناعس يرمز إلى البرجوازية الانتهازية التي تتغذى مما تنتجه الطبقة الكادحة التي رمز لها بـ" التاعس" دون تحريك للضمير ولاشعور بالمسؤولية ، وبصوت فيه الكثير من المرارة والأسى ، وكذا التسليم بالأمر الواقع.

وفي هذا المثل تلخيص للرواية فهو الأطروحة التي يراهن عليها الكاتب في كل روايته ، فالتاعس هو رمز للطبقة الكادحة والناعس هو رمز للطبقة البرجوازية وهي المفارقة التي قامت عليها أحداث الرواية ، فالكاتب من خلالها حاول أن ينتقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية غير المنضبطة في المجتمع ، فوجه سهام نقده من خلال تخيره للأسلوب الرمزي وتقنية القناع.

و أنهى الكاتب روايته بالمثل : " هنا يموت قاسي "[2]، التي تحدى بها صالح الزوفري جميع الناس وخصوصا أولاد لاليجو و القواد البرجوازية ، وهو في هذا التحدي طبقة الشعب الكادحة المظلومة أمام الحكام وبصوت يقترب كثيرا من التحدي و التعالي ضد تلك القوى البرجوازية.

المبحث الرابع: الرمز الأسطوري:

يسعى الأديب دوما إلى استثمار كل إمكاناته وطاقات التراث الثقافي العربي والإنساني ، بما في ذلك التراث الأسطوري ، لتجسيد رؤيته ، وخدمته لقضاياه الفكرية والوجدانية.

فالأسطورة نفسها زمرة من الرموز، تكمن فيها دلالات معينة "[3] ولا يستدعي الأديب من هذه الرموز إلا ما يتناسب مع تجربته الإبداعية ، و يتلاءم مع واقعه ، ويقدر على تجسيد رؤيته و فكرته وانفعالاته"[4].

---

[1] – المصدر السابق : ص 102.

[2] – المصدر نفسه : ص 175.

[3] – أحمد كمال زكي : التفسير الأسطوري للشعر الحديث،مجلة فصول ،عدد4 ، 1981 ، ص 92.

[4] – واسني الأعرج : نوار اللوز ، ص 93.

والأسطورة يتخذها المبدع كقناع يتيح له حرية الخلق والإبداع ، والنقد اللاذع دون رقيب ولا حسيب وقد وجد الكاتب **واسيني الأعرج** في الأسطورة ما يعبر عن تطلعاته الدائمة إلى التغيير الجذري والثورة على ما هو مسكوت عنه.

1- الغول:

لقد وظف الكاتب الرمز الأسطوري "**الغول** " توظيفا جزئيا بسيطا الذي عبر في روايته عن مصادر المشاكل في البلاد وهذا ما يشير إليه من خلال: " ولّوح السبابيي (رأس الغول) بمعارفه في العاصمة وبسيفه الذي ورثه عن أجداده القيّاد "[1] ، فقد استلهم الكاتب من الخرافة الأسطورية شخصية الغول ليقدم من خلالها بنية رمزية تصوّر قضية الظلم السياسي ، وجنون السلطة السياسية ، والطبقة البرجوازية نحو قمع شعبها ، على اعتبار أن الغول هو رمز للبشاعة والوحشية والخيانة والتطاول على أرزاق الناس ، و بالأخص على الوطن من خلال نهب خيراته.

" لونجا إني أتحرق شوقا إليك

لونجا ، تحاصر جمالها الغيلان

وتنافسك فيها بلاد المصائب و الأهوال "[2]. فهو مثل الوحش الخرافي الذي نسمع عنه في الأساطير القديمة يعطل قوى الخير في الإنسان ، ويحدّ من حريته ونشاطه ، بل ينهش قواه وهذا هو وجه الشبه بين لونجا الوطن ، والغول الحكام والبرجوازية

2- العود لزرق " بو بركات":

"هو فرس أسطوري لا يوقفه أي حاجز"[1] ، وهذا البعد الجوهري للحصان اتخذ مظهرا أسطوريا في شكله واسمه ودوره وعن استحضار صورة الحصان في الرواية ، فإن الخيل اكتسبت تقديرا وقدسية في الثقافة الشعبية في

[1] - المصدر السابق : ص 11.

[2] - المصدر نفسه : ص 53

الموروث الثقافي ولقد اقسم الله تعالى بالخيل في قوله **عزّ وجل:{وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا(1)فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا (2)}** (سورة العاديات الآية 1-2)

وفي الحديث الشريف أن النبي صلى الله عليه و سلم قال:" **الخيل معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة فإذا رأيتموها فامسحوا على وجوهها وادعوا لها بالبركة** "[2] ومن هنا جاءت تسمية الحصان (بو بركات) فهو مشتق من البركة وهو تمهيد الخير.

إن حضور الحصان في الأساطير الشعبية مؤشر على كونه جزء من بيئة إنسان الريف، فهو وسيلة للنقل المتاحة في جغرافية المنطقة و وسيلة حرب لا غنى عنها ، فقد أدى هذا الاعتزاز بالحصان إلى أن جُعلَ محورا لأغانيه بل تعدى إلى المظهر الأسطوري

"أنت وأنا والبر بعيد يا صاحبي ، ومخيف كالذكريات ، سنطير إلى جبال الأغوال ، و الأهوال ونخرج لونجا من ضباب البحار والبخور المقرفة "[3].

فهذا الحصان الأسطوري أضاف له الكاتب من عنده فجعله حصانا أزرق طائرا له جناحان يصل بهما إلى أبعد الأمكنة لإنقاذ لونجا وهي رمزية الوطن.

فهو يرمز إلى الحرية ، يلهم استحضار التاريخ ممثلا في تلك الأيام المتوحشة بعد الاستقلال ، فأسطورة الحصان تظهر ككثافة رمزية حيث ينشر موجاته من خلال سلسلة من الإمتدادات الدلالية والموضوعية التي تتحكم في معنى الشبكة الاستعمارية لكل الرواية ، زرقة ، قوة ، حرية ، قتال، مجد، عزة ، شرف ، فهو يرمز إلى تلك الحرية المخبأة وراء وجوه مظلومة تحت سيادة ظالمة.

---

[1] – المصدر السابق : ص 26.

[2] – محمد علي الصديق الشافعي : دليل الفالحين لطرق رياض الصالحين ، تح: خليل مأمون شيحا ،دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان ، ج 7 ، ص128 .

[3] – واسني الأعرج : نوار اللوز ، ص 26.

ثم تأتي رمزية اللون ، فالكاتب قد رمز لحصانه باللون الأزرق فهو لون الحقيقة والعزيمة ، الإصرار والانتصار.

1985
جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:13/MD12/145

الرمز التراثي في رواية "نوار اللوز" للروائي واسني لعرج

مذكـــرة مكملة لنيل شهـــادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي **فرع:** أدب عربي **تخصص:** أدب جزائري

إعداد الطالب:
عبد الغني مرزوق

إشراف الأستاذ
عز الدين عماري

01	د/ حياة بوخلط	رئيســـا
02	د/ الربيع بوجلال	ممتحنـــا
03	د/ عزالدين عماري	مقـــررا
تاريـــخ المناقشة		2015/05/31

السنة الجامعية:2014م- 2015م

بعد رحلة بحث كان فيها الكثير من العناء الممزوج بالمتعة ، أحط الرحال في محطة اسمها الخاتمة ، التي تلخص النتائج التي تم التوصل إليها من خلال تلك الرحلة و يمكن بيانها كالآتي:

1. الرواية الجزائرية لها أبعادها الفنية ، كما أنها تزخر بالتراث الأدبي.
2. الكاتب واسيني الأعرج يعد من العلامات البارزة في الإبداع الروائي ، و هو من الأدباء الذين يسحبون المتلقي بقوة و وبراعة نحو الحدث في إنتاجاته لذلك عند دراسة الإنتاج الأدبي عند هذا المبدع يتوجب على الدارس الوقوف عند نقاط محددة لفهم المعنى الغزير.
3. رواية نوار اللوز رواية تراثية تميزت بالكثافة الرمزية و الانزياح الشديد ، لامس في كثير من الأحيان الغموض و الإبهام.
4. حاول الكاتب تفعيل الرموز التراثية على جميع مصادره ابتداء من العنوان ثم الشخصيات .فعلى مستوى العنوان غيب فيها الوظيفة الابلاغية للغة و كسر الرتابة في التعبير من خلال ثنائية ضدية بين طلوع النوار و تغريبة صالح الزوفري.
5. أما الشخصيات في الرواية فلا تكاد تخرج عن نمطين:الشخصية الوطنية ، و هي تلك الذات المظلومة و الطبقة الكادحة، و الشخصية العدائية و هي طبقة الحكام والبرجوازية.
6. لقد تعددت مصادر الرمز التراثي الذي تفرع من الرمز التاريخي و الرمز الشعبي و الرمز الأسطوري.
7. و قد حاول البحث أن يقف عند موضوع الرمز التراثي عند الكاتب واسيني الأعرج من خلال روايته " **نوار اللوز** "التي كانت رواية تراثية تمتزج بالواقع بالرغم من رمزيتها ، إذ يجسد واقعية الوضع الإنساني

العام ، و اللاواقعية التي شملت الفوضى و اللامعقول في زمن اليأس و الفراغ و تزداد الرموز كثافة و شدة ، و تنتهي إلى معاني الحرية و الكرامة الإنسانية.

8. مازالت هناك شخصيات تراثية تمارس طقوسها في واقعنا الحالي ، فالتغريبة الهلالية مازالت حاضرة في واقعنا الحالي بأحداثها و شخصياتها.

وما يسعني قوله في ختام هذا العمل هو أن البحث متعة وتعلم قبل كل شيء و علي أن أعترف أن ما جاء في هذا البحث ما هو إلا محاولة مني لاغتراف جرعة صغيرة من بحر العلوم و المعارف التي جادت بها مكاتبنا العربية ، لأطفئ بها ظمئي و ظمأ العطشى من محبي الأدب العربي عموما و الجزائري خصوصا، لعله يفتح الطريق أمام دراسات أوسع مجالا.

والله المستعان.

نسأل الله تعالى أن يوفقنا وأن يهدينا سواء السبيل

شكر وتقدير

إذا كانت كلمة الشكر تسع مجهودات الأستاذ المشرف" **عماري عزالدين**" فله ألف شكر على ما أولاني وبحثي من عناية واهتمام وطول أناة وجميل صبر فجزاه الله عني خير الجزاء.

كما لا يفوتني توجيه شكر خالص إلى اللجنة المناقشة لتحملها مسؤولية النقد الجاد للبحث وقراءة صفحاته بصبر ومن ثمة إفادتنا بتوجيهات قيمة هي بنت سنين طويلة من الخبرة العلمية.

فإلى هؤلاء أرفع جهد المقل

وعسى الله أن يقبل مني الصواب ويغفر لي الخطأ

فهرس الموضوعات

مقدمة.....:أ د

مدخل..... (06)

الفصل التمهيدي : التراث ودلالته في الرواية غربيا وعربيا

المبحث الأول: مـــــاهية الموروث:

01- تعريف التراث لغـــــــة .....(09)

02- تعريف التراث اصطلاحا .....(12)

المبحث الثاني : التراث في الرواية الغربية والعربية:

01- التراث والرواية الغربية..... (15)

02- التراث والرواية العربية.....(16)

الفصل الأول: آفاق المصطلح وأبعاد المفهوم

المبحث الأول :الرمز بين الدلالة المعجمية والاستعمال الاصطلاحي

01- الرمز في المقاربة المعجمية.....(24)

02- الرمز في المنظومة الاصطلاحية.....(26)

المبحث الثاني :الإرهاصات الأولية للحركة الرمزية.

01- بدايات الرمزية.....(42)

02- أهم أقطـــابها.....(43)

المبحث الثالث: سمات الرمز وخصائصه

01- الإيحاء .....(47)

02- الموسيقى.....(48)

03- تراسل الحواس.....(50)

04- الغموض .....(51)

الفصل الثاني: مظاهر الرمز التراثي في رواية " نوار اللوز"

المبحث الأول : ملخص الرواية .....(55)

المبحث الثاني : رمزية العنوان .....(59)

المبحث الثالث : أنواع الرموز .....(64)

أ- الرمز الديني.....(65)

ب- الرمز التاريخي.....(70)

ج - الرمز الشعبي..... .....(76)

د- الرمز الأسطوري .....(82)

خاتمـــــــــــــة: ..... (86)

قائمة المصادر والمراجع: .....(89)

فهرس الموضوعات

مـــــــلخص

المصادر و المراجع :

القرآن الكريم : رواية الإمام ورش عن نافع.

1. المصحف الشريف مع أسباب النزول وفهرس المواضيع و الألفاظ ، تح : محمد حسن الحمصي ، طبع دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر، دت.
2. الأعرج واسني: نوار اللوز ،تغريبة بن عامر الزوفري ،الحمرا ،رأس بيروت،لبنان،ط1 ،1983
3. ابن الأثير: المثل السائر فى أدب الكتب والشاعر، تح :أحمد الحوفي ، بدوي طبانة ، دار النهضة، القاهرة مصر، 1960 م،ج4
4. ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت، المجلد 2، ط2 ، 1992.
5. أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة ، مادة (رمز) ،تح :أحمد عبد العليم البردوني، مر : علي محمد البجاوي ، الدار المصرية للتأليف، مصر،2001 .
6. أبو نضال نزيه:الشعر الفلسطيني المقاتل،دراسة في الواقعية الثورية ،منشورات اتحاد الكتاب و الصحفيين ،دت.
7. أحمد محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، 1984 م.
8. أدونيس علي أحمد سعيد : الثابت والمتحول(بحث في الإتباع والإبداع عند العرب) ، جزء 3 ، دار العودة ، بيروت ، ط4 ، 1983.
9. الأعرج واسيني: مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجية الرواية الجزائرية التأسيسية، التأصيل الروائي ، الفضاء الحر، الجزائر، دت.
10. أنطوان غطاس كرم :الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف ، بيروت، لبنان ،1994م.
11. آيت حمودي تسعديت : أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، لبنان ، ط1 ، 1986م .

12. الأيوبي ياسين : مذاهب الأدب ،معالم وانعكاسات الكلاسيكية، الرومنطيقية ، الواقعية،دار الملايين ، بيروت ، ط2، 1984م.

13. البرغوثي عبد اللطيف :الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن،مطبعة الشرق العربية، القدس، ط1 ، 1979م.

14. بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، 2000م .

15. بير هنري :الأدب الرمزي، تر:هنرى زغيب، سلسلة زدني علما، منشوارت عويدات، بيروت، ط1، 1981م.

16. تشادويك تشارلز:الرمزية،تر:نسيم يوسف إبراهيم،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1992م

17. الجابري محمد عابد:التراث والحداثة، دراسات ومناقشات،الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي، 1991م.

18. الحاوي إيليا: في النقد الادبي ، دار الكتب اللبناني ، بيروت ، 1980 م.

19. حساني أحمد : مباحث في اللسانيات ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،1994م.

20. حسن حنفي : التراث والتجديد ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1981.

21. حشلاف عثمان : الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ،منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000 م.

22. حمدان أمية:الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني،منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، العراق، 1981م.

23. حمداوي جميل: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع3 مارس 1997 م.

24. خفاجي عبد المنعم :الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة ،د ط ، 1980 م.

25. الدسوقي عمر : المسرحية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط 2 ، دت.

26. زكي أحمد كمال:التفسير الأسطورى للشعر الحديث،مجلة فصول،عدد4 ،الكويت، 1981 م.

27. السد نور الدين:الأسلوبية وتحليل الخطاب،دراسة في النقد العربى الحديث(الأسلوبية والأسلوب) دار هومة ، الجزائر ، 1997 م،ج1

28. سعيد سلام:التناص التراثي،الرواية الجزائرية أنموذجا،عالم الكتب الحديث،الأردن،ط1،2010م.

29. سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 2006م.

30. سيغموند فرويد :مقدمة الأنا و الهو، تر :محمد عثمان نجاتي.

31. الطاهر علي جواد:الموسوعة الصغيرة،الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي،دار الجاحظ،العراق،دت.

32. طه وادي: الرواية السياسية ، الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان ، القاهرة ، ط1 ، 2003 .

33. عبد الحكيم حسان:التصوف في الشعر العربي،مكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة ،مصر ، 1954م.

34. عبد الحميد بورايو : منطق السرد ، دراسات في القضية الجزائرية الحديثة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1944.

35. عبد السلام المسدي:النقد والحداثة،ط1،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،ديسمبر 1983.

36. عبد جاسم عباس :قضايا القصة العراقية المعاصرة ،دار الرشيد ، بغداد ، 1988 م.

37. عز الدين إسماعيل :التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، دت .

38. عز الدين إسماعيل:في الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت ، دت.

39. العزب محمد أحمد: طبيعة الشعر وتخطيط النظرية في الشعر العربي،منشورات أوراق المغرب،1985م.

40. علي أحمد سعيد :كلام البدايات، دار الآداب ، بيروت، ط1989 ، 1 م.

41. علي عشري ا زيد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، دار الفصحى ،القاهرة ،1978م.

42. عيد رجا : القول الشعري ،منشأ المعارف، الإسكندرية ،مصر ، 1995 م.

43. غالي شكري : التراث والثورة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، د.ط ، 1973.

44. الغتيل فوزي:الأغنية الشعبية،مجلة الدوحة،عدد 14 ،دت.

45. الفراهيدي الخليل بن أحمد : كتاب المعنى ،تح : عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العلمية بيروت ، لبنان ، ط4، 2003م ، ج2

46. فرديناند دي سوسير : محاضرات في الألسنية العامة ، تر:يوسف غازي مجيد نصر المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ، 1986 م.

47. فرشوخ أحمد :جمالية النص الروائي، مقاربة تحليلية لرواية" لعبة النسيان" ،دار الأمان للنشر والتوزيع ، الرباط،ط1 ، 1996م.

48. فريدريك معتوق : إشكالية التراث ،مجلة الموقف الأدبي ،اتحاد الكتاب العرب ، سورية العدد 429 ، كانون الثاني ، 2007 م.

49. فضل صلاح:شفرات النص،عين للدراسة والبحوث الإنسانية والاجتماعية،القاهرة ط،19951م.

50. فهمي جدعان:نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى،دار الشروق،عمان،ط1985،1.

51. قاسم عبده قاسم : الشعر والتاريخ ،مجلة فصول ،الكويت ، مج 3 ، عدد2 ، 1983م.

52. قريش روزلين ليلى : القصة الشعبية الجزائرية ، دار الثقافة ،الجزائر، 1980 م.

53. القزويني جلال الدين أبو عبد الله : الإيضاح في علوم البلاغة ، دار إحياء، العلوم، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998م.

54. القعود عبد الرحمن : الإبهام في شعر الحداثة : عالم المعرفة ، عدد 279 ، الكويت،2002م.

55. كاميروبى جوزيب بيزا : وظائف العنوان،تر: عبد الحميد بورايو، الجزائر، 2004 م.

56. لوباني حسن علي : معجم الأمثال ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط1

57. مأمون شيحا ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان ، ، دت،ج7

58. محمد برادة : أسئلة النقد ، مطبعة النجاح الجديدة ، المغرب ، ط1 ، 1996 .

59. محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د. ط ، 2002.

60. محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث(اتجاهاته وخصائصه الفنية)،دار الغرب الإسلامي،لبنان، 1984.

61. محمد على الصديق الشافعي: الحديث النبوي الشريف، دليل الفالحين لطرق رياض الصالحين ، تح : خليل مأمون شيحا ،دار المعرفة للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان،ج7 ، دت

62. محي الدين صبحي :الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1 ،بغداد، 1987 .

63. مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر،دراسة نقدية ، دار المعارف ، القاهرة، 1991م.

64. مرسي أحمد:الأغنية الشعبية ،الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر،القاهرة، 1968 م.

65. مندور محمد : الشعر المصري بعد شوقي ، دار نهضة مصر ، 1960 م.

66. ناصف مصطفى : الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ،ط1

67. نبيل راغب:موسوعة النظريات الأدبية،مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر،القاهرة، ط1 ، 2003م .

68. نبيل أبو علي :في نقد الأدب الفلسطيني ، دار المقداد للطباعة، غزة ،ط1 ، 2001 م

69. نشاوي نسيب:المدارس الأدبية في الشعر المعاصر،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1982 م.

70. نهاد صليحة : المدارس المسرحية المعاصرة ، دار هلال للنشر والتوزيع ،مصر ،ط1 ، 2000م .

71. هارون عبد السلام: التراث العربي،سلسلة كتابك،العدد 35،دار المعارف،مصر،دط، 1978

72. هلال محمد غنيمي:الأدب المقارن ،دار العودة ، بيروت ، ط5،1987 .

73. هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث ،دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1979 م.

74. هيمة عبد الحميد :علامات في الإبداع الجزائري،مديرية الثقافة ولجنة الحفلات سطيف، الجزائر، ط1، 2000 م.

75. يمني العيد : فن الرواية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1998 .

يعد الرمز من أهم الخصائص الفنية التي تميز النص الأدبي، لما يتيحه من دلالات و أبعاد لا محدودة ، تبقى على قراءات ذات مستويات عدة تدْخل المتلقي في جدلية مع البناء النصي، يفْضي في أحايين كثيرة إلى تشويش التأويل بفعل الرموز التي تحملها مدلولاته وإيماءاته، وتتداخل فيه نصوص حاضرة وغائبة، و يتمازج الواقعي فيه مع الأسطوري، و تتداخل فيه وقائع شتى متنافرة مما يُولد عنه قراءات متعددة منفتحة و متباينة للنص الأدبي.

والرواية الجزائرية وجدت نفسها تنتقل نحو هذا المسار الرمزي، والنمط الإيحائي، الذي عبرت من خلاله عن الحدث بطرائق غير مباشرة، مما يعني أنه لا يمكن الولوج إلى عالم الرواية إلا انطلاقا من الرموز التي تشكلها البنية السردية فهي نظام يكشف عن أفكار النص ورؤيته الإيديولوجية وكيفية تواصله مع الواقع وفق زمن ومكان معينين عن طريق شخصيات مفتعلة.

وتعد من أسباب توظيف الرمز بوصفه نمطا تعبيريا هو مقدرته على المدارات خلف ستائر غير مكشوفة، من أجل تعرية أفضل لواقع ما دون حسيب ولا رقيب.

إن الأدب الجزائري سواء قديمه أو حديثه استعار نصوص غيره على غرار توظيفه للرمز التراثي، هذا الأخير يعد ملح الأدب ، الشعر بنوعيه عامي وفصيح، والنثر بأنواعه من مقامة، وخطابة، ورسالة ورواية ...لما له من لغة إيحائية تدعو إلى التأمل والتدبر وإعمال العقل والعودة إلى الماضي بغية استنطاقه وإسقاطه على الحاضر .

والرمز التراثي يوحي باطلاع الأديب على ثقافته الإرثية، ولما كانت الرواية ملتقى تزدحم فيه الأحداث والحوارات، وتتصارع فيه الشخوص وتحتبك .... وهي جامعة بين ماض وحاضر ومستقبل يمكن نعتها بالاستحضار والحضور والاستشراف، فمن المستقبل التوقعاتُ، ومن الحاضر الواقعُ، ومن الماضي التراث .

وفي هذا البحث أود تقديم قراءات للرمز التراثي في رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج، على اعتبار أن الرمز أصبح جمالية من جماليات الرواية المعاصرة.

على اعتبار أن واسيني الأعرج يمثل أحدى العلامات البارزة في الرواية، فهو قدم للقارئ الجزائري والعربي أدبا وفنا جادا بعيدا عن المحاكاة والتقليد لينتج روايته الراهنة التي يعبر بها عن أحداث

عاشها وتفاعل معها، في محاولة تجريبية منه، وكانت السمة البارزة في إبداعه توظيفه للتراث، وما يحمله هذا الأخير من أبعاد رمزية موازية للواقع ومحاكية له .

ووسم عنوان هذا البحث ب"الرمز التراثي في رواية نوار اللوز"للروائي واسيني الأعرج .

تكمن أهمية هذا البحث في انه يريد ربط الإرث التاريخي الإنساني لاسيما الرمزي منه بحاضر الأمة العربية التي نَتَمثلها في مدونة جزائرية لواسيني الأعرج في عمل سردي هو"نوار اللوز"، ومعرفة مدى توظيفه الرمز التراثي، وكشف اللثام عن شخصه من خلال روايته التي تعمد إلى عنصر الإيحاء.

ولمعالجة هذا الموضوع كانت الانطلاقة من إشكالية فحواها : ما مدى قدرة واسيني على توظيف هذا الجمال الحداثي، وهل هو تعبير عن واقع يفترض أن لا يصرح به بالاعتماد على التلميح و الإيحاء ؟ أم أن النص الأدبي المعاصر أضحى من سننه الاعتماد على الترميز ليحقق الانفتاح على التكثيف الدلالي، والتعدد في القراءة والتأويل؟.

ولتقصي هذه الظاهرة الفنية عند هذا الكاتب وقع الاختيار على رواية"نوار اللوز" لما تحمله من أبعاد دلالية تراثية عميقة.

ولقد اعتمد الباحث لأجل بلوغ أهدافه على المراجع التي تناولت الرمز في الأدب عامة، سواء كان شعرا، أو رواية و كذا الدراسات النقدية للرمز وللرواية في مختلف الدوريات المتخصصة، ويمكن أن أذكر من تلك المراجع:

- الرمز والرمزية في الشعر العربي لمحمد فتوح أحمد.
- الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر لعثمان حشلاف.
- الرمزية لتشارلز تشادويك، تر : نسيم يوسف إبراهيم.
- الأدب المقارن لمحمد غنيمي هلال

وإن من أسباب اختيار هذا الموضوع منها ما هو ذاتي :

- حب الاطلاع و الإثراء المعرفي في الجانب الروائي عموما، والجزائري خصوصا.

ومنها ما هو موضوعي:

– معرفة الدوافع والمحفزات التي أدت بالكاتب إلى انتهاج هذا النمط الرمزي في روايته"نوار اللوز".

– تبيين جمالية الرمز التراثي في الرواية العربية من خلال المدونة المذكورة.

– محاولة كشف الأقنعة التي كان الكاتب يتستر وراءها في نقل أحداث وقصص وحوارات حياة الشعب العربي عموما والجزائري خصوصا، وتشخيصه، ووصفه للواقع المعيشي، ومعرفة مدى إلمام الرواية الجزائرية بالتراث و عرض ظاهرة الرمز من خلال البناء الروائي، و مدى توافق الرواية الجزائرية مع الواقع المعيشي، والالتزام بقضايا المجتمع و الأمة.

أما الأهداف المبتغاة من هذا البحث، فهي الاهتمام بدراسة العمل الروائي الجزائري العربي وتفكيك رموزه التراثية المختلفة سواء الأسطورية أو التاريخية أو الدينية ...لما لها من إقناعية على النفوس، وظِلالٍ دلالية متعددة فيها الحضور و الإرجاء، أي عدم الوقوف على معنى نهائي، فالرمز إيحاءاته متجددة بتجدد الزمان والمكان لاسيما الرمز التراثي منه.

وبما أن المنهج هو المفتاح الذي بواسطته يتعمق الباحث في النص أيًا كان نوعه فقد اعتمدت المنهج الوصفي الذي فرضته طبيعة الموضوع، والتي استدعت في شق منها وصف ما هو كائن وهو الرمز التراثي، وفي شقها الآخر تحليل مدونة روائية لواسيني الأعرج بعنوان "نوار اللوز"بغية استجلاء ملمح الرمز واكتشاف أسراره الجمالية باعتباره يقف على البنيات الرمزية المشكلة للنص، كما أنه يستعير من أبجديات نظرية نقد النقد معيارا للدراسة والتقصي.

وقد سارت خطة البحث على النحو الأتي:

– فصل تمهيدي : وتعرض البحث من خلاله إلى إشكالية التراث واستثماره في الرواية الغربية و العربية و الجزائرية من خلال ضبط مصطلحاته وتحديد مفاهيمه، و تلاه فصلان:

– الفصل الأول سيكون في الجانب النظري و أعالج فيه مفهوم الرمز تحت عنوان : آفاق المصطلح وأبعاد المفهوم وضم تحته ثلاثة مباحث: الرمز بين الدلالة المعجمية والاستعمال الاصطلاحي ثم الإرهاصات الأولية للحركة الرمزية وأخيرا سمات الرمز وخصائصه.

- أما الفصل الثانى فيكون مدار التطبيق، سيُخَصص لدراسة الرمز التراثي في الرواية وذلك باستخراج المصادر التراثية للأبعاد الرمزية ، اندرج تحته هو الآخر ثلاثة مباحث من تلخيص الرواية إلى رمزية العنوان ،ثم بيان أنواع الرمز التراثي في الرواية.

ثم تأتي بعد ذلك كله خاتمة لخصت أهم النتائج المتوصل إليها، تلتها قائمة المصادر و المراجع المعتمدة في إخراج هذا العمل إلى النور.

أما عن الصعوبات التي واجهت العمل فإن أبرزها ضيق الوقت، لأنه لم يكن بالإمكان الإلمام بجميع العناصر و التوغل فيها في الوقت القصير فضلا عن غياب الدراسات المتخصصة في الرمز الروائي مما دفعني إلى اللجوء إلى مختلف الدراسات التي تناولت الرمز في أجناس أدبية أخرى.

في نهاية هذا البحث أتقدم بعبارات الشكر و الامتنان و لو أنها لا تكفي لأستاذي المشرف الأستاذ "**عماري عزالدين**" الذي تفضل بالإشراف على هذا العمل المتواضع ، فجزاه الله خيرا.
كما اشكر كل أساتذتي الكرام بجامعة المسيلة.
والى كل من أمدني بالمساعدة من قريب أو من بعيد، كما اشكر في هذا المقام لجنة المناقشة التي ستتجشم عناء القراءة والتصويب قصد توجيهي لما فيه الصواب و السداد، فلكل هؤلاء أرفع امتنانى و تقديري.

والله ولي التوفيق وبه نستعين

مرزوق عبد الغني

أولاد عدي لقبالة في:2015/04/27

ملخص:

يروم هذا البحث إلى مقاربة ظاهرة توظيف الرمز التراثي في التجربة الروائية لواسيني الأعرج فكانت " نوار اللوز" النموذج المعول عليه في هذه الدراسة ، ذلك أن الرواية الجزائرية وجدت نفسها تنقلت نحو هذا النمط الرمزي على اعتبار أنه أصبح جمالية من جماليات الرواية المعاصرة. مما يعني ذلك استحالة الولوج إلى عالم الرواية إلا انطلاقا من الرموز التي تشكلها البنية السردية ، فهي نظام يكشف عن أفكار النص ورؤيته الإيديولوجية و كيفية تواصله مع الواقع وفق زمن و مكان معينين عن طريق شخصيات مفتعلة ، كما وقف البحث عند رصد الأسباب الداعية لتوظيف الرمز التراثي في كونه نمطا تعبيريا له مقدرته على المدارات خلف ستائر غير مكشوفة من أجل تعرية أفضل لواقع ما دون رقيب و لا حسيب. و يمثل واسيني الأعرج إحدى العلامات البارزة في الرواية فهو قدم للقارئ الجزائري و العربي أدبا جمع فيه بين التراث و الواقع.

***Résumé**:*

This research purports to approach the phenomenon of employment heritage icon in the fictional experience of Wasini Al araj ,Nawar Elawz' relying upon the model in this study, so that the Algerian novel found itself moved towards this symbolic pattern on the grounds that it has become an aesthetic of contemporary aesthetics of the novel. Which means the impossibility of access to the world of the novel, without symbols that posed narrative structure, so it is a system reveals the text's ideas, ideology vision and the perspective communication with reality according to time and certain place by artificial personalities, moreover this research depicts the reasons for the employment code heritage of being a pattern expressive that has an ability to orbits behind the unexposed curtains to erosion a better reality without restrictions or shackles. So that we found Wasini Al Araj represents a landmark in the novel, he presented to the Algerian's and Arab's reader a collection of literature encompasses between the heritage and the reality.