الجمهوريَّة الجزائريَّة الدِّيمقراطيَّة الشَّعبيَّة
وزارة التَّعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة محمَّد بوضياف بالمسيلة

كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربيّ

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

الرقم التَّسلسليّ:
رقم تَّسجيل الطالب: 2101378862 / رقم تسجيل الطالبة:171735091189

السِّيميائيَّةُ السَّرديَّةُ في رواية " عناق الأفاعي " لعز الدِّين جلاوجي

مذكّرة مقدَّمة ضمن متطلّبات نيل شهادة الماستر
تخصّص: أدب جزائريّ

إعداد الطَّالبين:
- مهدي عنتر
- لقليب سعيدة

إشراف الأستاذ:
د/ مفتاح خلوف

أمام لجنة المناقشة المكوّنة من السَّادة الأساتذة:

الاسم واللَّقب	الرّتبة	الصّفة
أ.د. عزوز ختيم	أستاذ محاضر " أ "	رئيـــــــــسا
أ.د. مفتاح خلوف	أستاذ محاضر " أ "	مشرفا و مقرِّرا
أ.د. محمد زعيتري	أستاذ مساعد " أ "	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيَّة: 1443- 1444هـ/ 2022- 2023م

مقدّمة

تحتلّ السّيميائيات في المشهد الفكريّ المعاصر مكانة مميّزة؛ فهي نشاط معرفيّ بالغ الخصوصيّة، من حيث أصوله وامتداداته، ومن حيث مردوديّته وأساليبه التَّحليليَّة، إنَّها علم يستمدّ أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفيّة؛ كاللّسانيات والفلسفة والمنطق والتَّحليل النّفسيّ والأنتروبولوجيا (ومن هذه الحقول استمدّت السّيميائيات أغلب مفاهيمها وطرق تحليلها)، كما أنَّ موضوعه غير محدّد في مجال بعينه، فالسّيميائيات تهتمّ بكلّ مجالات الفعل الإنسانيّ، إنّها أداة لقراءة كلّ مظاهر السّلوك الإنسانيّ بدءًا من الانفعالات البسيطة، مرورا بالطّقوس الاجتماعيّة وانتهاءً بالأنساق الإيديولوجيّة الكبرى.

ومن هنا ينطلق هذا البحث للكشف عن مدى **حضور السّيميائية السَّرديَّة في الرِّواية الجزائريّة**، من خلال تحليل عمل الرِّوائي الجزائريّ **(عز الدِّين جلاوجي)**، حيث احتوت السِّيميائيّة السَّرديّة في هاته الرّواية على كلّ العناصر المكوِّنة للمتن الرِّوائيّ من خلال **الغلاف** الّذي يكتسب أساسيّته و**العنوان** أهميّته و**الشَّخصيَّة** دورها و**المكان** حركيّته و**الزّمن** دلالته، وهذا يتجلَّى في روايته " **عناق الأفاعي** "الّتي اخترناها نموذجًا للدّراسة.

هذا وتدخل دراستنا الموسومة بـ "**السِّيميائيَّة السَّرديَّة لرواية " عناق الأفاعي " لعز الدِّين جلاوجي**" في إطار الدِّراسات الّتي تسعى للولوج إلى عالم الرِّواية الجزائريَّة المعاصرة من خلال دراسة نموذج من نماذج الرِّوائيّ الجزائريّ " **عز الدِّين جلاوجي** "والموسومة بـ: "**عناق الأفاعي**" وتقديم تصوّر أوَّليّ **لمضامين الرِّواية** وما ميَّزها من **بنية سرديّة حكائيّة** منحتها الفَرادة والتَّميّز من خلال تدعيمها وتطعيمها من لدُن الرِّوائيّ **ببُنى تصويريَّة وتخييليَّة جمعت بين الذّاكرة والتّراث والتَّاريخ** أثارت حفيظة المتلقِّي واستفزته من أجل خوض غمار **القراءة الفاحصة** والتَّحليل الدَّقيق ومحاولة البحث والتَّأمّل في أسرارها وألغازها وألغامها.

إنَّ **أهميَّة هذه الرِّواية** تكمن في كونها تشكِّل إحدى **النَّماذج السَّرديَّة للمكتبة العربيَّة** والوقوف عندها **بالمساءلة والتَّحليل**، من شأنها أن تُنبِّه القارئ إلى مسالكَ ممكنة لولوج عالم النَّقد، وتمنح للمتلقِّي بوساطة التَّحليل والتَّأويل إمكانات مختلفة **للقراءة** ويضيء ما تعتَّم منها.

فما كان لمثل هذه النّصوص السَّرديَّة أن تثير الاهتمام لولا توسيع أفق الكتابة والتّصوير والتّخييل عند الرّوائيّ، فأثرنا إثارتها في سبيل تعميق فهم النَّصّ السَّرديّ الجلاوجيّ وتأويله، متخذِّين رواية " **عناق الأفاعي** " نموذجا لهذه المقاربة. وهنا حَرِيٌّ بنا أن نتساءل: **ما هي السِّيميائيَّة السَّرديَّة؟ وكيف نشأت، وما هي مقولاتها النَّظريَّة والإجرائيَّة؟ وما مدى حُضورها في الخطاب الرِّوائيّ العربيّ والجزائريّ وبخاصَّة أعمال عز الدِّين جلاوجي؟ وهل بإمكان هذه المقولات القرائيَّة أن تسهِّل الولوج إلى المتن الحكائيّ الجلاوجي وتحقِّق القصدية؟**

وقد دفعتنا عدَّة **أسباب** للمُضي قدما في بحثنا هذا، منها **أسباب ذاتيَّة وأخرى موضوعيَّة** والّتي كانت بمثابة الحافز لنا فزادت من رغبتنا في العمل بجدٍّ وكدٍّ، نذكر منها على سبيل المثال:

- تماشي موضوع بحثنا مع تخصّصنا، ورغبتنا في التَّطرّق إليه وفق منهج ورؤية فنيِّة في الرِّواية الجزائريَّة.
- حداثة الموضوع لا سيما ما يتعلَّق بنُصوص الرِّوائيّ الجزائريّ جلاوجي.
- قلَّة الدِّراسات المتخصِّصة في مجال السِّيميائيَّة السَّرديَّة.
- إثراء مكتبة الجامعة بمثل هذه البحوث العلميَّة الجادَّة.
- الرَّغبة الشَّخصيَّة لاكتشاف جماليَّة النّصوص الرِّوائيَّة المُعاصرة لا سيّما الجزائريَّة منها ومدى تأثيرها على القارئ.

تتلاقى هذه الأسباب والتَّساؤلات لتُشكِّل المحرِّك المعرفيّ والجماليّ لهذه الدِّراسة الموسومة بـ: **(السِّيميائيَّة السَّرديَّة لرواية " عناق الأفاعي " لعز الدِّين جلاوجي)** والّتي تسعى إلى طرح قضيَّتين جوهريَّتين: الأولى تتعلَّق بمصطلح **السِّيميائيَّة السَّرديَّة** وحُدودها المفهوميَّة من حيث **التَّأصيل** و**المرجعيَّة المعرفيَّة**، وكذا **استقصاء خصائص النَّص السَّرديّ الجزائريّ وبنياته وآفاقه الرُّؤيويَّة**. أمَّا الثّانية فترتبط **بعناصر البنيّة السَّرديَّة** داخل **المتن الرِّوائي الجلاوجي** على مستوى **الشَّكل** وعلى مستوى **الرُّؤية** من خلال **قراءة عتباته** على

مستوى **العنوان والغلاف والصورة**، ثمّ عناصر **المتن الحكائيّ** على مستوى **الشَّخصيّة**، و**الحدث**، و**الزَّمن**، و**المكان**،...

ولكي نجيب عن **الإشكاليَّات** حاولنا تصميم **خطّة بحث** ضمَّت **مقدَّمة** و**ثلاثة فصول** و**خاتمة**، وقائمة **للمصادر والمراجع** و**فهرس للموضوعات**؛ إذ ضمَّ **الفصل الأوَّل** مِهادًا نظريًّا تمَّ فيه ضبط **الحُدود المفهوميَّة للسِّيميائيَّة السَّرديَّة، ونشأتها في الخطاب الغربيّ والعربيّ وخلفيّتها المعرفيَّة. والبحث في مقولاتها النَّظريَّة والإجرائيَّة.**

وفي **الفصل الثَّاني** تناولنا فيه **خصائص النَّصّ السَّرديّ الجزائريّ المعاصر، وأبرز قضاياه الفكريَّة والفنِّيَّة.**

لنسلط الضَّوء في **الفصل الثَّالث** على رواية "**عناق الأفاعي**" **لعز الدِّين جلاوجي**؛ إذ قدَّمنا فيها قراءة في **عتباتها وأبرز مُكوّناتها البنائيَّة**، و**مضامينها** من خلال **العودة واستحضار الذّاكرة والتّاريخ** إن على مستوى **الأحداث أو الشَّخصيّات أو البنيّة الزَّمكانيَّة.**

وفي نهايةِ المطافِ ختمنا البحث **بخاتمة** تحوي أهمَّ **النتائج** المتوصَّل إليها. لنصل إلى **المصادر** و**المراجع** المعتمدة، و**فهرس الموضوعات.**

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الإجرائي في **مقاربةِ رواية جلاوجي**، وذلك بوصفها إحدى الطرق لتفجيرِ النَّصِّ واستكشافِ خفاياه وخباياه، بالإضافة أنَّها تمنحنا كنقاد حريَّةً أكبر في التَّحليلِ والتَّأويلِ وذلك لأنَّ السِّيميائيَّة بحثٌ عميقٌ في الدّوال والمتواليات الحكائيَّة. وهذا ما سيجعل **المنهج السِّيميائيّ** هو الأنسب للدِّراسة.

أما في **الجزء النظريّ** فقد اعتمدنا **المنهجين التَّاريخيّ** و**الوصفيّ التَّحليليّ**، من خلال جمع مادَّة البحث العلميَّة ووصفها وتحليلها.

وطبيعيّ أنَّنا حين سلكنا طريقنا في خوض **غمار هذا البحث**، كُنَّا متيّقنين أنَّ هذه الدِّراسة لم ولن تكون سهلة يسيرة بل هي محفوفة بالكثير من **المصاعبِ والمتاعبِ** لعلَّ من بينها: قلَّة الدِّراسات التَّطبيقيَّة الحديثة حول هذا الموضوع، ناهيك عن عُمق نُصوص الرِّوائيّ جلاوجي الّتي تحتاج إلى قراءة وتأمّل أكثر.

وفي الأخير ما عسانا إلاَّ أن نتقدَّم **بعظيم العرفان والامتنان** وأسمى كلمات الشّكر **لأسرة جامعة محمَّد بوضياف– المسيلة** – الّتي منحتنا فرصة البحث والعمل. وإلى **أساتذتنا الأفاضل** في قسم اللّغة العربيَّة وآدابها.

وكلّ الشّكر والتَّقدير للدّكتور **مخلوف مفتاح** الّذي وضع قلمه على عتبة هذا البحث، ورافق مسيرته من ألفه إلى يائه.

كما نشكر كلّ من كانت له يد المساعدة من قريب أو بعيد قراءةً أو جمعًا وتدوينًا ونخصّ بالذّكر الأستاذ **بوشيبة اسماعيل.**

على أمل أن نفيد ونستفيد، فإن وفقنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشَّيطان، واللّه المستعان وعليه التّكلان.

الفصل الأوَّل

ضبط المفاهيم

1- السِّيمائيَّة، مفاهيم نظريَّة وإجرائيَّة:

يعدّ **المنهج السيميائي** من مناهج **ما بعد البنيوية** مع أنّه نشأ مع البنيوية وفي أحضانها ولعلّ القضية التي تواجهنا عند الحديث على هذا المنهج هي **قضية المصطلح،** فتارّة يسمّى **بالمنهج السيميولوجي،** وتارّة **بالمنهج السيميوطيقي،** وتارّة أخري **بالمنهج السيميائي،** وهذا **المصطلح الأخير مصطلح عربي.**

والسبب الرئيس في **تعدّد المصطلح** يرجع أساسًا إلى **تعدّد الروافد الثقافية المختلفة،** فمن نقل عن "**دي سوسير**" أو **مدرسة جنيف** آثر المصطلح **(السيميولوجيا)،** ومن نقل **الثقافة الأنجلوسكسونية** آثر مصطلح **(السيميوطيقا)،** غير أنّ بعض النقّاد العرب آثر أن يبحث في تراث لغتنا العربية عن كلمة مناظرة للمصطلح الغربي أو تؤدِّي بشكل تقريبي الدلالة اللغوية المطلوبة في العلم الحديث فاختار **(السيمياء)،** واشتقّ منها **(السيميائية)،** ومن الملاحظ أنّ المصطلح الأخير قد شاع استخدامه بين نقّاد بلاد المغرب العربي[1].

ومهما اختلفت تسمية المصطلح، فالمهمّ أن نبحث عن «**ما هي السيميولوجيا؟**» أو ما هو «**المنهج السيميائي**».

نجيب فنقول: أنّ **المنهج السيميولوجي،** أو **السيميائي،** أو **السيميوطيقي:** هو **المنهج الذي يهتمّ بدراسة حياة العلامات اللغوية وغير اللغوية في النص دراسة منتظمة،** وينطلق من التركيز على **العلاقة بين الدال والمدلول،** وهو من هذه الوجهة لا يكاد يختلف عن المنهج البنيوي سوى في أنّه يهتمّ بالإشارات غير اللغوية التي تحيل على ما هو خارج النص بما في ذلك الدال والمدلول والمرجع[2].

والسيميولوجيا أو **السيمياء** هي أيضًا «**كلمة منقولة عن الإنكليزية يعبَّر عنها بمصطلحين اثنين، هما (Sémiology) و (Sémiitics)**».

---

[1] إبراهيم عبد العزيز السّمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ط**1**، دار الآفاق العربية، القاهرة، **2011**م، ص 285.

[2] المرجع نفسه: الصفحة ذاتها.

وهذان **المصطلحان** منقولان عن **الأصل اليوناني (semeoin)** أي **الإشارة والسيميولوجيا- تعريفا-** هي **علم الإشارة الدّالة مهما كان نوعها وأصلها**، وهذا يعني أنّ النظام الكوني بكلّ ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، وهكذا فإنّ **السيميولوجيا** هي **العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون ويدرس بالتالي توّزعها ووظائفها الداخلية والخارجية**[1].

ومن هنا **فالسيميائية أو السيميولوجية** تولي أهمية **لدراسة الرموز والإشارات** وأنظمتها حتى ما كان منها **خارج اللغة** التي تشكّل الحيَّز الداخلي للخطاب.

أو بمعنى آخر؛ فإنّ **التحليل السيميائي** ينطلق من حيث ينتهي **التحليل اللغوي**، ولذلك عدوا **السيمياء جزءًا من اللسانيات** على خلاف "**دي سوسير؟**"[2]؛ الذي أسهم في تلك الحركة اللسانياتية الكبرى التي سادت في أوربا في مطلع القرن العشرين إلى التنظير للسيميائية أو السيميولوجية، حينما صرّح قائلا:

«وإذ فإنّه من الممكن أن نتصوّر علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية ونقترح تسميته (sémiologie) (علم الدلائل) وليس الألسنية سوى قسم من هذا العلم العامّ والقوانين التي يكشف علم الدلائل، سيكون تطبيقها ممكنا على الألسنية»[3].

ليردّ عليه "**رولان بارت**" بقوله: **«يحب منذ الآن قلب الأطروحة السوسيرية؛ لأنّ اللسانيات ليست جزءًا من علم العلامات، بل السيميائية وهي التي تشكّل فرعًا من اللسانيات»**[4].

---

(1) مازن الوعر: دراسات لسانية تطبيقية، ص 156، نقلاً عن/ لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص 124.

(2) إبراهيم عبد العزيز السّمري: المرجع نفسه، ص 285- 286.

(3) فرديناند دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، تر/ صالح القرمادي وآخرين، الدار العربية للكتاب، 1985، ص 354.

(4) حلام الجيلالي: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مقال مجلة الموقف الأدبي، ص 28- 30، نقلاً عن/ إبراهيم عبد العزيز السّمري: المرجع نفسه، ص 286.

هذا ولم يظهر **الاتجاه السيميائي** بوصفه **منهجًا نقديا** إلاّ مع **الستينات** من **القرن العشرين** وذلك بعدما أخذت البنيوية في الانحسار نتيجة انغلاقها على النص، وإلغائها لكل الملابسات والسياقات المتصلّة بفضائه الخارجي[1].

وعلى هذا الأساس، كان لأحداث **1968م** في فرنسا الأثر العامّ في وقف المدّ البنيوي ومضاعفة النقد وبدء ثورة السيميولوجية أو فيما يطلق عليه **(السيميائية)، كمنهج ونظرية** جاءت نتيجة علمية النقد الصارم للنظرية البنيوية، تتبنّى طريقة تركيبية في كثير من المفاهيم، وهي وريثة اللسانيات البنيوية في نمطية جديدة «**تهدف إلى القراءة المفتوحة على نقيض البنيوية التي تدعو إلى تأصيل القراءة وفق قواعد موضوعة سلفا، بقراءة فاعلة منفعلة**»[2].

هذا وقد استعمل أوار **السيميائية في النقد الأدبي**، ابتداء من **مطلع ستينات هذا القرن بفرنسا خصوصًا**، حيث برز **عمالقة النقد السيميائي** "**رولان بارت**"، "**جوليان غريماس**" "**جوليا كريستيفا**"، "**جيرار جينيت**"،...

أمّا **السيميائية في الوطن العربي** فقد انتقلت خلال **الثمانينيات**[3]، حيث عرفت الحركة النقدية المعاصرة **رجّة قوية** بعدّ تسرّب **المنهج السيميائي** إلى حدود **العالم العربي** وتغلغله في **الممارسات التحليلية النقدية للنصوص الشعرية، والروائية خاصّة**، فانكبّ عدد من **النقّاد** على **التلقّي النظري الإجرائي و التطبيقي** لمعطيات هذا المنهج الجديد خاصّة من بوابة **المغرب العربي المعاصر**.

---

(1) إبراهيم عبد العزيز السّمري: المرجع نفسه، ص 286.

(2) إبراهيم عبد الله: التفكيك الأصول والمقولات، ص 31، نقلاً عن/ مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2005، ص 15.

(3) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، **2002م**، ص 133.

وهذا من خلال الأقلام التي أسهمت في هذا الحقل، نذكر على سبيل المثال لا الحصر كلّ من: **(محمد مفتاح، وعبد الفتاح كليطو، ومحمد الماكري، والسعيد بنكراد)** من **المغرب (وعلي العشي، وسمير المرزوقي)** من **تونس**، وإلى **(عبد الملك مرتاض، وعبد القادر فيدوح وعبد الحميد بورايو، ورشيد بن مالك، والطّاهر الروابنية)** من **الجزائر (وعبد الله الغذّامي)** من **السعودية**، **(ومحمد خير البقاعي)** من **سوريا**، وهناك **لبنانيون، عراقيون** و**مصريون** أيضًا...[1]

ولما كان هذا العلم غير موجود- حتى الآن- في **النقد العربي المعاصر** إلاّ في صورته الإجتزائية من خلال بعض التجارب، فإنّ اشتغال أواره في **فرنسا** على يد **عمالقة النقد السيميائي**، يسّر نقله إلى **الجزائر** من طرف الباحث "**عبد الملك مرتاض**" في مطلع **الثمانينات** داعيا إلى إرساء قواعد هذه النظرية ثم اعتبارها «**متطوّرة تحاول أن تكون كليّة النظرة، شمولية النزعة، بحيث تتسلّط على كلّ ما هو لغة وخطاب ونص ودلالة وتركيب وتأويلية ومدلول وكلّ هذه المصطلحات التي كان معجم اللسانيات يعجّ بها قبل ظهور هذا العلم**»[2].

ففي كتابه «**ألف ليلة وليلة» تحليل سيميائي تفكيكي** لـ **(حكاية جمال بغداد)** مثلاً أفصح الباحث عن تأثّره **بالدراسات الغربية** قائلا: «**فلتكن هذه محاولة منهجية لدراسة التراث العربي السردي، ولتكن قبل كلّ شيء، مدرجة لإثارة السؤال ومسلكه لاستخدام الجدال ولتكن أيضًا دعوة إلى التجديد، ابتلتنا ولكن بعيدا عن فخّ التقليد الذي ابتلينا به هذه النظريات التي نقرؤها في لغاتنا الأصلية طورًا، ونقرؤها مترجمة طورًا آخر، فإذا عدواها تسري كالسموم التي تتسرّب في أجسامنا...**»[3].

---

[1] حفناوي بعلي: التجربة العربية في مجال السيمياء، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 15- 16 أفريل 2002، ص 164.

[2] عبد الملك مرتاض: أ/ ي- دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي» لمحمد العيد، ص21، نقلاً عن/ مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، ص 15.

[3] المرجع نفسه: ص 15- 16.

ولتأكيد إفادته في **مجالات النقد السيميائي** أضاف قائلاً: «**أمّا ما نوّد نحن، فهو أن نفيد من النظريات الغربية القائم الكثير منها على العلم كما نفيد من بعض التراثيات ونهضم هذه وتلك، ثمّ نحاول بعد ذلك عجن هذه مع تلك عجينا مكينا، ثمّ بعد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلّة مستقبلية**»[1].

كان هذا على المستوى **المنهجي**، أما **إجرائيا** فقد استفاد الباحث في هذه المعالجة في كثير من «**تقنيات السرد**»، مستمدًّا نظرياته من **النقد العالمي وروّاده** ممّا يشكّل تقنياته المستمدّة من الثقافة النفسية قاصدًا إفادة غيره بها، وقائلاً: «**نوّد أنّ نقدّم نبذة صغيرة عن هذه التقنية القصصية للقارئ غير المتمكّن من اللغات الغربية الحديثة، فالعمل السردي أو علم السرد الذي يتحدّث عنه، فيتخذ له موضوعًا للبحث، هو علم مكمّل لعلوم السردية التي تشمل كلّ ماله صلّة بهذه التنقية التي تعدّ أمّ التقنيات الأخرى**»[2].

وقد قام بدراسته هذه من خلال العديد من **المستويات**؛ فقد درس في **(المستوى الأوّل) الحدث** في حكاية «**جمال بغداد**» بوصفه **مفهومًا أسطوريًا واقعيًا** فهو **رصد للواقع** الذي يفضي تلاحمها إلى تشكيل **مادّة حكائية** في حدّ ذاته، ومثل هذا التصوّر جعله يرى بأنّ **العمل الحكائي** أو **العمل السردي** بوجه عامّ يقوم على **شبكة من المعطيات اللسانياتية والفنّية** شديدة التعقيد ومن العسير الفصل بين عناصر هذه الشبكة العجيبة.

ومن هنا نجد بأنّ الباحث قدم ضروبا **للحدث** أهمّها: «**الحدث المحظور، الحدث المسحور الحدث المجهض، الحدث المانع، والحدث العتيق، وغيرها...**»[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية «جمال بغداد»)، ص 11، نقلاً عن/ مولاي علي بوخاتم: المرجع نفسه: ص 16.

[2] المرجع نفسه: الصفحة ذاتها.

[3] المرجع نفسه: ص 70.

كما اعتمدّ على آلية "**الحيَّز**" كتقنية أخرى اشتغل في ضوئها بنيويا وأثار من خلالها مصطلحات مثل "**المكان**"، "**الفضاء**"، "**المجال**" ثم تعامل مع هذه التقنية وفق **(المنهج المركبّ)**...[1]

وفي مقاربته المنهجية **(للحدث)** نجده قد تأثّر واستفاد من آراء "**فلاديمير بروب**" في مؤلفه **(مورفولوجية الحكاية)** خاصّة في دراسة الحكاية الشعبية بما فيها الحكاية الشعبية العربية وفي طبيعتها حكايات "**ألف ليلة وليلة**"[2].

أمّا في **المستوي الثاني**، فقد درس عالم **الشخصية** في "**ألف ليلة وليلة**" معضدًا منهجه بجداول إحصائية مستخلصًا من خلالها أسماء الشخصيات ودرجاتها مرتبة بحسب تواتر ردودها في النص الحكائي[3].

كما اعتمدّ على **تقنيات السرد** في "**ألف ليلة وليلة**" معتبرًا **عنصر السرد** عنصرًا أساسيًا في الأنسجة الروائية ومستفيدا من منهجيات عنصرية معتمدّة في النقد المعاصر ذلك بتطبيق مقاييس موضوعية ومعايير نوعية تتمتّع بدرجة عالية من الكليّة والشمولية ويبدو ذلك من خلال ما استخلصه من **قواعد السرد «الارتداد، التداخل، الرؤية من الخلف، الرؤية المستوياتية أو المصاحبة، المونولوج الداخلي والتعدّدية السردية»**..[4]

ليتطرّق بعدها إلى دراسة **(الزمن)** كمفهوم **معقّد مكثّف** والذي احتلّ في **النص الروائي الحكائي حيَّزًا كبيرًا في النقد العربي الحديث**، ثمّ تناول مجال **خصائص البناء في لغة السرد ولغة الحوار**، بالإضافة إلى تناوله عنصر **(الإيقاع)** في النص السردي. وبذلك اكتملت دراسته في تحليل الخطاب من خلال مدوّنة "**ألف ليلة وليلة**"، واتّضحت **معالم الإفادة من**

---

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 83.

(2) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة ص 23، نقلاً عن/ مولاي علي بوخاتم: المرجع نفسه، ص 70.

(3) المرجع نفسه: ص 71.

(4) المرجع نفسه: الصفحة ذاتها.

المنهج السيميائي في صورتها المجزّأة والمركّبة بإجراءات من البنيوية والأسلوبية والإحصائية.

وتلي هذه الدراسة **ممارسة أخرى في تحليل الخطاب الشعري** كانت أكثر نشاطًا وفعالية في مجال **التنظير الشعري وتحليله** وتجلّت ذلك في كتابه الموسوم بـ **(دراسة سيميائية تفكيكية لنص «أين ليلاي» "لمحمد العيد آل خليفة")**[1] ، وقد حدّد "**مرتاض**" في كتابه هذا منهجه بقوله: «**اضطرّتنا إلى تناول هذا النص وهو «أين ليلاي؟»- ويقع في ثلاثة عشر وحدة- من تفكيك المدلول ومن حيث البناء اللغوي، ومن حيث الحيِّز الشعري، ومن حيث الزمن الشعري، ثمّ من حيث التركيب الإيقاعي وخصائصه عبر هذا النص، فكان لا مناص من تناول كلّ عنصر من هذه العناصر في فصل مستقلّ بذاته**»[2] بالإضافة إلى كتابه **(شعرية القصيدة- قصيدة القراءة- تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانية للشاعر اليماني "عبد العزيز المقالح")**.

كما توجد بعض **الجهود النقدية (السيميائية)** عند الدكتور "**عبد القادر فيدوح**" من خلال كتابه **(دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري)**.

ويري الدكتور "**يوسف وغليسي**" بأنّ الناقد "**فيدوح**" فشل في تنظيم جهازه المصطلحي إذ استعمل **مصطلحيين لمفهوم واحد (الدلائلية والسيميائية)** بحيث غاب عنه بأنّ **الدلائلية** تقابل كلمة **(sémiotique)**، كما ازدادت الأمور تعقيدا عندما استعمل الناقد **مصطلحات أخرى** أثناء الممارسة للدلالة على المفهوم نفسه **كالسيميولوجية والسيميوطيقية والتأويلية**[3].

ورغم هذا **التداخل الاصطلاحي المفهوماتي** فنجد الناقد واضح في **اختياره المنهجي** إذ يصرَّح بأنّ النص: «**لم يعدّ يحمل الراية الإيديولوجية التي اعتمدت بنية الخلل الاجتماعي**

---

(1) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة ص 23، نقلاً عن/ مولاي علي بوخاتم: المرجع نفسه، ص 71- 72.

(2) عبد الملك مرتاض: أ/ ي- دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي» لمحمد العيد، ص07، نقلاً عن/ فيصل الحمر: دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009، ص 10- 11.

(3) ينظر/ يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر في اللانسونية إلى الألسنية، ص 134- 135.

مظهرًا لها، ولا البطاقة الاستنطاقية الاستبارية والاستخبارية، بوصفها علبة سوداء تساعدنا على استكشاف عبقرية الذات الواعية الفردية والجماعية: إنّما محاولة الكشف عن غموض كينونته الاحتمالية صفة مميّزة له ضمن إجراء تنظيم ولادته المتجدّدة...)[1]، ومن هنا يعترض على مقولته «**النص جواب جاهز**» ويدخل مع النص في «**رهان**» استفهامي لا ينتهي، يوطئ له بمدخلين نظريين: **(سيميائية النص الأدبي)، (البعد التأويلي للسيميائية).**

والمتتبِّع للكتاب يجد بأنّ الناقد في **المجال التطبيقي** قد عرض **قصيدة جزائرية قديمة** من خلال تتبّع **(ضمير الشعر الجزائري من خلال بكر بن حمّاد في نونيّته)**، كما حاول **فكّ شفرات القصيدة** من خلال **فضاء النص ولحمته، وتحليل البنية السطحية، ودراسة إيقاع القصيدة الداخلي والخارجي** بالإضافة إلى **الوزن**، وفي هذا الصدّد يقول "**فيدوح**":

«وضمن هذا الإطار جاءت قراءتنا لنص "بكر بن حمّاد" محاولة لمقاربة نص قديم في ضوء أساليب وأدوات حديثة، وهي محاولة أيضًا لمقاربة تصبّ في قالب القراءة التأويلية...»[2].

لينتقل بعدها إلى **(شعرية الأقلام الغضّة)** لدراسة **الجيل الصاعد الجديد** حيث يقول: **«لنا في شعرية الجيل الجديد ما يبرهن على البنية العميقة للتغيير بالسؤال وما يعيد الصلّة بين الناص وإفرازاته من خلال التأسيس المغاير في توقيعاتهم، وقد تضمّنت فاعليتهم الشعرية جرأة التمرّد على الواجهة جاذبية اهتمامهم التعبير عن ذات الأنا في سبيل دفع نبض الواعية الجماعية...».**

ويقول: «**... من ذلك أجدني أحاول في هذه الوقفة استقراء أدب الجيل الجديد، ومحاولة معرفة أبعاد رؤيته للحياة وتمرّده عليها...**»[1].

---

[1] عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1993، ص 02.

[2] المرجع نفسه: ص 33.

ودراسة **الجيل الصاعد الجديد** من خلال قصائدهم أمثال "**سعيد هادف**"، "**خيرة حمر العين**" "**عاشور فني**"...) ثم يشرع في دراسة سمات تلك النصوص وخصائصها، كسمة **(التشاكل)** و**(التشابه)** وغيرها من عناصر الدرس السيميائي.

ومن الأسماء **(السيميائية) الجزائرية** الأخرى التي ينبغي ألاّ نتجاهلها، وقد قدّمت إسهامات نقدية نذكر الدكتور"**الطّاهر روابنية**" من خلال **أطروحته لنيل درجة دكتوراه الدولة** الموسومة بـ **(سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مقاربة نصّانية تطبيقية في آليات المحكي الروائي)**، والمتصفِّح **لمقدّمة الدراسة** نجد بأنّ الباحث أبان مسلكه في البحث، وترسم خطوط تحليلية **للمدوّنة الروائية المغاربية الجديدة** حيث يقول في ذلك: «**وقد اعتمدت في دراستها منهجًا يستندّ إلى نظرية المحكي، وما أنجزته السرديات في هذا المجال بدءًا بتراث الشكلانيين الروس، ولكنَّي آثرت الجمع بين توجيهين يزاوجان بين المقاربة الشكلانية والتأويلية، ممثلين في دراسة "مايك بال" M. Bal للدلالة السردية في الرواية، وفي الدراسة السيميائية التعاقبية للرواية الحديثة "لفلاديمير كريز نسكي" W. krysinski**»[2].

ونزوع الباحث نحو **التحليل السيميائي النصّاني**، وولعه به جعله يعود ثانية إليه، وتحديدًا إلى ما أنجزه "**فلاديمير كريز نسكي**" من سيميائية تعاقبية في كتابه **(ملتقى العلامات Carrefour des Signes)** فيقارب به رواية «**الموت والبحر والجزر**» "**لفرج الحوار**" لكنّه لا يستقرّ على ذلك حتى ينتقل إلى معمارية النص يستعين بها على القراءة والتحليل...[3]

---

[1] المرجع نفسه: ص 62- 63.

[2] الطّاهر روابنية: سرديات الخطاب الروائي المغاربي، مقاربة نصّانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي، ص د، نقلاً عن/ سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي: د.ط، دار سحر للنشر، تونس، 2009، ص 306.

[3] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص 213.

والى جانب "**الطّاهر روابنية**" نذكر أيضا الأستاذ "**حسين خمري**" من خلال دراسته الرائدة (**«ما تبقى لكم» العنوان والدلالات**) التي أسّست لعلم العنوان «**titrologie**» في **الخطاب النقدي الجزائري...** مع سحبه على رواية "**غسان كنفاني**" من باب **تجاوز الدراسة السيميائية** للنص إلى محيطه (**العنوان، الإهداء، التوطئة، علامات الوقف،...**) وكذلك دراسته (**سيميائية الخطاب الروائي**) التي تعرض لرواية "**عبد الملك مرتاض**" (**صوت الكهف**) برؤية سيميائية تتقصّى سمات: (**الصوت/الكهف، العقد/ الحقد، المرأة/ الخنجر في إطار (نظام الأشياء)**)[1].

كما نجد توأم الأستاذ "**حسين خمري**" النقدي الأستاذ "**رشيد بن مالك**" الذي قدّم دراسات **سيميائية** عديدة **في الرواية الجزائرية** كتحليله السيميائي لقصّة «**عائشة**» للكاتب "**أحمد رضا حوحو**"، و«**نوار اللوز**» "**لواسيني الأعرج**" **سيميائية النص الروائي**[2].

بالإضافة إلى ترجمة كتاب "**جان كلود كوكي jean claude coquet**" (**السيميائية مدرسة باريس**) حيث أعلن المترجمّ في مقدّمة كتابه بأنّ هذه الدراسة هي «**رصد لأهمّ الإنجازات السيميائية التي حقّقتها مدرسة باريس**»[3] التي ينتمي إليها "**غريماس**" بل إنّه من أبرز أعلامها.

بالإضافة إلى كتابه الموسوم بـ (**السيميائيات السردية**) والذي يهدف من خلاله إلى القاء خدمة أخرى من الضوء على «**السيميائية**» بوصفها خيارًا منهجيا مغايرا للمناهج النقدية التقليدية بها يساعد على تطوير «**سيميائية عربية**» ليست نسخة حرفية أو مطابقة للسيميائية في الغرب على حدّ تعبيره[4].

---

(1) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 137- 138.

(2) المرجع نفسه: ص 138- 139.

(3) جاك كلود كوكي: السيميائية، مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003، ص 05.

(4) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2006، ص 07.

والمتفحَّص للكتاب يجدّ بأنّ صاحبه قد خصّص مدخلاً نظريًا **لقراءة بعض الانجازات السيميائية العربية الراهنة ومعالجة مشاكلها العالقة**، وفي **القسم التطبيقي** تناول مجموعة من النصوص السردية بالدرس والتحليل، كنص **(النصيحة)** التي أسداها الفيلسوف "**بيدبا**" "**للملك دبشليم**" كما ورد في "**كليلة ودمنة**" "**لابن المقفع**"، ورواية **(نوار اللوز- تغريبة صالح بن عامر الزوخري)** "**لواسيني الأعرج**"، ورواية **(عواصف جزيرة الطيور) لجيلالي خلاص).**

وما دمنا في **المجال السيميائي السردي** فلا بدّ أن نشير إلى إسهامات الأستاذ "**عبد الحميد بورايو**" كونه «**واحد من الروّاد المؤسِّسين للحركة السيميائية في الجزائر، وقد ظهرت دعوته إلى هذا التيّار في وقت مبكِّر من خلال الدروس التي كان يلقيها... في بداية الثمانينيات... وفيها يعلن الباحث عن تمردِّه على الوضع النقدي في الجزائر وتصدِّيه للنصوص السردية بالدرس والتحليل**»[1] ويقول أيضًا: «**... نستمدّ أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها لنفس المدرسة السيميائية، والتي يمكن أن نطلق عليها المدرسة العزيماصية ذات التوّجه الشكلاني، والتي كان لها اليد الطولي في تطوير السرديات (أو علم السرد) منذ الستينيات حتى اليوم، وكان لها امتدادها في الدراسات السردية الحديثة عبر دوائر البحث العلمي في الشرق والغرب**»[2].

وهذا ما نجده في **أطروحته المقدّمة لنيل درجة الدكتوراه (المسار السردي وتنظيم المحتوى،دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة)**، أضف إلى ذلك **أعماله النقدية** الأخرى **في مجال السيمياء السردية** نجد **كتابين مترجمّين** هما: **(الكشف عن المعنى في النص السردي- النظرية السيميائية السردية)** وهي تجربة خاصّة في مواجهة مسألة ترجمة المصطلحات... كما أنّها تجربة واكبت مرحلة البحث عن المصطلح العربي

---

(1) نقلاً عن/سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص 241.

(2) عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، (مخطوط دكتوراه)، قسم اللغة العربية، جامعة الجزائر، 1995- 1996، ص 01.

المناسب في ميدان السيميائيات على حدّ قوله[1]، و**الآخر (الكشف عن المعنى في النص السردي، السرديات التطبيقية)**؛ حيث عالج **التحليل الجمالي ومكوّنات الحكاية الشعبية**، إضافة إلى مقاربته **السرد- الخطابية** لقصّة الغراب والثعلب ومقاربته **السيميائية** لحكاية الصيّاد والعفريت...[2]

بالإضافة إلى كلّ ذلك نجد الباحث "**السعيد بوطاجين**" من خلال كتابه **(الاشتغال العاملي- دراسة سيميائية لرواية غدًا يوم جديد بن هدوقة عيّنة)** الذي حدّد فيه **الترسيمات العاملية (المدينة -الموضوع) (الكتابة -الموضوع) (الزاوية -الموضوع) (الأرض- الموضوع) (المدينة -الموضوع)**،كما حدّد **المثلثات العاملية**[3]، من خلال توّصله إلى اقتراح **مثلثين عاملين** شيّدهما على تحوّل بعض الممثِّلين، ومنهم "**ابن القائد**" و"**المعلِّم**" إلى ذوات صغرى لها **برنامجها السردي**، ولها أيضًا انتماءاتها المتشعبَّة والمتناقضة... [4]

وفي هذا الصدد نجد الباحثة "**سليمة لوكام**" تقيِّم تجربة "**السعيد بوطاجين**" حيث تقول: **«... نرى أنّ تجربة مثل التي نهض بها "السعيد بوطاجين" وظّفت النظري واستثمرته إجرائيًا خليقة بأن تعد من الجهود التي تؤسِّس بلا ريب لإشاعة الفعل النقدي في الجزائر الذي طالما ظلّ حبيس المنابر الأكاديمية، وسجين نظرة "أعط القوس باريها" التي تكرِّس حضور شرطي التخصيص والتجويد وتقصي هاوي جمع القواس، أو راغبًا في بريها على النحو الذي تجعل استعمالها ممكنا ووافيا بالغرض»**[5].

---

[1] عبد الحميد بورايو: الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السرية، ط1، دار السبيل، بن عكنون، الجزائر، 2008، المقدمة.

[2] عبد الحميد بورايو: الكشف عن المعنى في النص السردي، السرديات التطبيقية، ط1، دار السبيل، بن عكنون، الجزائر، 2009.

[3] السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية «غدًا يوم جديد» لابن هدوقة عيَّنة، ط1، دار هومة، عين مليلة، الجزائر، 2000.

[4] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص 362.

[5] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي:ص 363.

هذا ونجد **ملامح السيميائية** أيضًا في كتابة **(السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث)** وتتجلّى ذلك من خلال قراءته لنماذج روائية كرواية **(الانطباع الأخير)** "**لمالك حدّاد**"، ورواية **(تميمون)** "**لرشيد بوجدرة**"،و**(ذاك الحنين)** "**للحبيب السائح**"... و**(ذكريات وجراح)** "**لعبد الحميد بن هدوقة**"، وهذه الأخيرة درسها من خلال **ثنائية الثابت والمتحوّل كمفهوم سيميائي** بحيث لا يخلو أيّ نص أدبي من ثنائية الثابت والحركة، أي **الحالة والتحوّل بالمفهوم السيميائي،** أو **السردية** إذا أردنا تحديد المصطلح والأدوات الإجرائية المنتهجة حديثا في تحليل البنى النصّية إلى بنيات متآلفة تشكّل مجتمعة **النص** أو ما يسمّى **النسيج** في الترجمة الدقيقة[1].

فضلاً عن **دراسات أخرى** للكاتب المغتال "**بختي بن عودة رحمة الله**"، و"**أحمد شريبط**" و"**عبد القادر فهيم شيباني**" من خلال كتابه **(السيميائيات العامّة أسّسها ومفاهيمها)** والسيميائيات العامّة في نظرة هي فضاء نظري لمساءلة قوانين المعرفة السيميائية وحدودها... وهي فلسفة للمفاهيم تعف عن التحليلات الخاصّة، وتسعى لطرح جملة من المقولات العامّة التي تشرف على احتواء مختلف الوقائع السيميائية[2].

2- مفهوم السرد:

السرد من أهم المواضيع التي عني النقاد بدراستها إذ يعد لفظا فضفاضا شاملا لكل أداء للغة متتابع، ثم تجاوزها ليشمل الأدب قديما وحديثا ويضم السرد جميع الأجناس الأدبية، القصة، الرواية، ... الخ.

أ. لغة: جاء في **لسان العرب لابن منظور** "السرد هو تقدمة شيء إلى شيء ما، تأتي به مشتقا بعضه في أثر بعض متتابعا، و يقال سرد الحديث: و يسرده سرداً: إذ تابعه، و

---

(1) السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص 165.

(2) عبد القادر فهيم الشيباني: السميائيات العامّة أسسها و مفاهيمها، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 07.

فلان ليسرد الحديث سرداً: إذا كان جيد السياق له، و منه كلامه صلى الله عليه و سلم: لم يكن السرد الحديث أي يتابعه و يستعجل فيه و سرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، و سرد فلان الصوم إذا والاه و تابعه"[1]

وهو أيضا: "السرد في اللغة و هو التتابع و إيجاد السياق".[2]

ومن خلال هذه التعريفات اللغوية نستنتج أن السرد يعني تداخل العناصر مع بعضها البعض.

ب. اصطلاحا: أما من الناحية الاصطلاحية فهناك تعاريف مختلفة و كثيرة للسرد: "يعد مصطلح السرد من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل فهناك العديد من المفاهيم المختلفة التي استخدم فيها هذا المصطلح يطلق الكثير من الباحثين مصطلح **(السرد)** بوصفه مرادفا لمصطلح **(الحكي)** ولمصطلح **(الخطاب)**"[3]

"والسرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي الذي يتدرج من الأفعال البدئية للتلفظ بكلمات تعطي دلالات متتابعة وصولا إلى الرواية التي تجسد وجوده الفني بأكمل صورة"[4]

والسرد عند "حميد لحميداني": "هو الكيفية أو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي الحاكي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي و يتم ذلك عن طريق قناة الراوي و المروي له"[5]

أما السرد في حد تعبير "**سعيد يقطين**": "فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد و حيثما كان"[6]، بمعنى

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مجلد 13، مادة (سَرَدَ)، ص173.

[2] المرزوقي سمير وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، د.ط، الدار التونسية، تونس، د.س، ص29.

[3] عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2004، ص98.

[4] صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003، ص09.

[5] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، سوريا، ط3، 2000، ص45.

[6] سعيد يقطين: الكلام و الخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص19.

أن كل جنس أدبي يعتمد على السرد في تمييزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى و أن السرد دائما يتضمن أحداثا تدخل في فلكه.

"ويميز الشكلاني الروسي "**توماشفسكي**" بين نمطين من السرد: سرد موضوعي و سرد ذاتي ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو (طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر، متى و كيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه"[1]

ومنه فإن السرد يتكون من جزأين هما " القصة والخطاب":

أ. **القصة:** تشتمل دائما على تسلسل زمني، فهي تتطور وتتحول وتنتقل من الحالة أ إلى الحالة ب فيمكن للقصة الواحدة أن تروى بأكثر من طريقة.

ب. **الخطاب:** السرد لا يكتفي بأن يعكس ما يحدث و إنما يكشف و يقترح بما يمكن أن يحدث و لا يصف لا يسترد التحولات التي تحدث في الحالة فقط و إنما يشكلها و يؤولها بوصفها أجزاء دالة و السرد عامة يلقي الضوء على الزمن و البشر كمخلوقات زمنية"[2]. بمعنى أن أي عمل ما (سرد) يتطلب قارئ أو متلقي يفهم العمل ويؤوله لاكتماله العملية السردية وذلك عن طريق اللغة في زمان معين ومكان محدد، إضافة للشخصيات التي تقوم بإنجاز هذا الحدث سواء الملقي أو المتلقي.

"ولقد أقر الباحثون اللاحقون في حقل السردية ريادة بروب المنهجية و التاريخية لهذا العلم و أصبح بحثه موجها أساسا لعدد كبير من الباحثين مثل "غريماس"، "بريمون"، "**تودوروف**" و قد عمل هؤلاء على توسيع حدود السردية ليشمل جميع مظاهر الخطاب السردي".[3]

---

[1] حميد لحميداني: المرجع السابق، ص46.

[2] جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، بيروت، نشر بالقاهرة، مصر، ط1، 2003، ص124/122.

[3] عبد الله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ط2، دار فارس للنشر و التوزيع، بيروت، 2000، ص18.

واستجماعا لما سبق يمكن القول أن السرد عموما يتطلب راويا هو الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، ومروي هي الحكاية أو الرواية، ومرويا له يتلقى خطاب الراوي.

وقد تفرعت عن مفهوم السرد مصطلحات أخرى أهمها وأكثرها انتشارا بين النقاد والباحثين وأهل الاختصاص مصطلح السردية.

2-1- مفهوم السردية:

السردية هي "ظاهرة تتابع الحالات والتحولات الماثلة في الخطاب والمسؤولية عند إنتاج المعنى وعلى هذا النحو فإن كل نص يمكن أن يخضع للتحليل السردي، وما الفصحى إلا صنف محدد يختص بأن الحالات والتحولات فيه متصلة بشخصيات مفردة ويقودنا هذا إلى التمييز بين الدلالة وأنماط تجليها، فإذا كانت النظرية السيميائية العامة تهدف إلى التعريف بتمفضل الكون الدلالي وتجليه من حيث هو كل معنوي ثقافيا أو شخصيا فإنه يتعين علينا أن تتصور درجة بنائية مستقلة هي محل تنظيم حقول الدلالة الكبرى وهذه الدرجة ينبغي أن تدرج ضمن النظرية السيميائية العامة وهي ما يمكن أن نطلق عليها اسم السردية".[1]

كما تعني السردية أيضا " باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها، ووصفت بأنها نظام نظري غني وخصيب بالبحث التجريبي وهي تبحث في مكوناتها البنية السردية من **(راو ومروي ومروي له)** بما كانت بنية الخطاب السردي نسجا قوامه تفاعل تلك المكونات أمكن التأكد على أن السردية هي المبحث النقدي الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا و بناء و دلالة."[2]

و السردية هي "-علم السرد- ذلك أن لكل محكي موضوع و هو يصطلح عليه بالحكاية هذه الأخيرة لا يلقاها القارئ مباشرة و إنما من خلال فعل سردي هو الخطاب السردي.[3]

---

[1] محمد قاضي ومجموعة مؤلفين: معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص254.

[2] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2005، ص117.

[3] المرجع نفسه، ص117.

وجاء في تعريف آخر أنها: "خاصية معطاة تشخص نمطا خطابيا معينا و منها يمكننا تمييز الخطابات السردية من الخطابات غير السردية"[1]

والسردية عند **غريماس** هي: "مداهمة اللامتواصل المنقطع للمطرد المستر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة إذ تعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تدرج ضمنها التحولات... ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها"[2]

وجاء في تعريف **ناصر العجيمي** على أنها: "تقوم على علاقات الفواعل بعضها ببعض والمشاريع العملية المؤدية إلى انتقال الموضوعات انتقالا متنوع الوجوب"[3]

كما عرفها **عبد الله إبراهيم:** "تحليل مكونات الحكي وآلياته" ويقسم السردية إلى نوعان هما:

أ. السردية الدلالية: يعني هذا التيار دراسة الخطاب أو ما يسمى بالمبنى دون الاهتمام بالسرد الذي يكونه فيبحث في البنى العميقة التي تتحكم بهذا الخطاب.

ب. السردية اللسانية: تعني بالوظائف اللغوية للخطاب فتدرسه من مستواه البنائي وما ينطوي عليه من علائق تربط الراوي بالمروي وأساليب السرد والرؤى"[4]

ومنه نستنتج أن السردية تعنى باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها وكما أنها تبحث أيضا في مكونات البنية السردية.

3- البنية السردية:

[1] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، 2007، ص29-30.

[2] محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، د.ط، الدار العربية للكتاب، 1993، ص56.

[3] المرجع نفسه، ص57.

[4] ينظر عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المرجع السابق، ص117.

عرفت البنية السردية مفاهيم مختلفة وذلك يرجع لاختلاف التوجهات والتيارات المختلفة.

فالبنية السردية عند عبد الله إبراهيم هي "عبارة عن مجموع الخصائص النوعية للنوع السردي الذي تنتمي إليه، فهناك بنية سردية روائية و هناك بنية درامية، كما أن هناك بنى أخرى للأنواع غير السردية كالبنية الثغرية وبنية المقال".[1]

"ولقد تعرض مفهوم البنية السردية الذي هو قرين البنية الشعرية و البنية الدرامية في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة، فالبنية السردية عند فورستر مرادفة للحبكة، فعند رولان بارث تعني التعاقب والمنطق والتتابع أو البنية أو الزمان والمنطوق في النص السردي، وعند أودين موير تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الأمر، وعند الشكلانيين تعني التغريب وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالا متنوعة ومن ثمة لا تكون هناك بنية سردية واحدة بل هناك بنى سردية متعددة الأنواع وتختلف باختلاف المادة و المعالجة الفنية في كل منها"[2]

ولقد رأى فاضل ثامر: "أنه من الصعب تحديد مفهوم البنية السردية"[3]، وذلك بسبب اختلاف اتجاه دراستها في النقد السردي فهو يقول بشأن ذلك: "يلاحظ الناقد والاس مارتن وجود أربعة اتجاهات إنسانية في مجال السرديات حول مفهوم البنية السردية **الاتجاه الأول** يذهب إلى الاعتقاد بأن البنية السردية تكمن في الحبكة تحديدا، أما **الاتجاه الثاني** فيرى أن البنية السردية تكمن في إعادة تتابع لما حدث زمنيا وتحديد دور الراوي في مثل هذا التتابع الزمني وتغيراته حيث يجري تقديم عرض للسياقات الزمنية للحظ القصصي والطرق التي سيطرتها التغيرات وهي وجهة النظر على إدراكنا، أما **الاتجاه الثالث** فيذهب إلى أن السرد المحكي والدراما والسينما متماثلة بشكل أساسي وتختلف فقط في مناهجها من التمثيل، كذا تتم دراسة الفعل والشخصية والخلفية، ثم تعالج وجهة النظر والخطاب السردي بوصفها

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المرجع السابق، ص07.

[2] ينظر/ عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2005، ص18.

[3] محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي، المرجع السابق، ص49.

تقنيات موظفة في السرد لنقل تلك العناصر إلى القارئ".[1] أما **الاتجاه الرابع** فيقتصر على معالجة تلك العناصر المفردة في السرد حول وجهة النظم وخطاب الراوي في علاقته بالقارئ و ما شابه ذلك".[2]

أي أن مصطلح البنية السردية لم يتوقف على مفهوم واحد مستقل بل تعددت الآراء حوله في قضايا السرد.

4- مفهوم الرواية:

4-1- لغة: "إن الأصل في مادة روى في اللغة العربية هو جريان الماء أو وجوده بغزارة أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال أو نقله من حال إلى حال أخرى من أجل ذلك ألقيناهم يطلقون على المزادة الرواية، لأن الناس كانوا يرتوون من مائها ثم على البعير الرواية أيضا لأنه كان ينقل الماء فهو ذو علاقة بهذا الماء، كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء هو أيضا الرواية"[3]

ويقال روى فلان شعر إذا رواه له متى حفظه للرواية عنه، قال الجوهري: "رويت الحديث والشعر رواية فأنا راوٍ في الماء والشعر، ورويته الشعر ترويه أي حملته على روايته أو رويته أيضا، وتقول أنشد القصيدة يا هذا ولا تقل أرويها إلا أن تأمره بروايتها أي استظهارها"[4]

وواضح أن "أصل معنى (الرواية) في العربية القديمة إنما هو الاستظهار[5]

إذن فالمدلولات المشتركة للرواية تفيد في مجموعها عملية الانتقال والجريان والارتواء المادي "الماء أو الروحي"، "النصوص والأخبار"، و كلا النوعين ذات أهمية في حياة

---

[1] فاضل ثامر: البنية السردية و تعدد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، ط5، الأقلام، بغداد، العراق،1997، ص68.

[2] المرجع نفسه: ص68.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1990، ص22.

[4] ابن منظور: لسان العرب، المرجع السابق، (مادة روى)، ج 20، ص1786.

[5] ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص23.

العربي، "فلقد كان الماء هدفهم المنشود من أجلهم يحلون ويرتحلون و كانت رواية الشعر الضرورة اللازمة لكل شاعر، كما كانت الرواية الوسيلة الأولى لحفظ الأشعار والأخبار والسير".[1]

4-2- اصطلاحا: إن بالقدر الذي تبدو فيه الرواية معروفة فإن تعريفها ليس بالأمر الهين نظرا لحداثتها ولتطورها المستمر، وبهذا فقد اختلف تعريفها فنجد:

أولا- عند العرب:

محمود أمين العالم: يحدد الرواية من المنظور الإيديولوجي و الواقع فيرى أن: "الخطاب الروائي بشكل عام هو بنية دالة أو تشكيل لغوي سردي دال يصوغ عالما موحدا خاصا تتنوع و تتعدد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأزمنة دون أن يقضي هذا التنوع والتعدد على خصوصية هذا العالم ووحدته بل هو يؤسسها"[2]

أما معجم المصطلحات الأدبية لفتحي إبراهيم فقد جاء فيه أن الرواية: "سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث و الأفعال و المشاهد، و الرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية و الوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية و ما صاحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية"[3]

تضَمَنَ هذا التعريف جملة من المصطلحات التقنيات الروائية التي تستحق بدورها التوضيح وتصلح مواضيع لبحوث أخرى مثل السرد والشخصيات والأفعال، فهو تعريف واسع، وقد أهمل تحديد الرواية بعدم ذكر حجمها وأنواعها وتطورها... واكتفى بربط ظهور الرواية بنشوء الطبقة البرجوازية التي حررت الفرد.

---

[1] ينظر صالح مفقودة: نشأة الرواية العربية في الجزائر (التأسيس والتأصيل)، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص4.

[2] محمود أمين العالم: الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيات، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1986، ص14.

[3] فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، ج1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1988، ص176.

مع أن الحديث لا يتسع في هذا المقام لتناول تقنيات الرواية والوقوف عند كل عنصر بالتفصيل إلا أن ذلك لا يمنع من الإشارة إلى حجم الرواية الذي يتميز عموما بالطول مما حدا بالباحث المغربي "حميد لحميداني" إلى القول: "الميزة الوحيدة التي تشترك فيها جميع أنواع الروايات هي كونها قصصا طويلة"[1]

أما الرواية لدى "سانت بوف" فهي "حقل فسيح من الكتابات التي تتخذ لها سيرة الإنقدار على التفتح على كل أشكال العبقرية"[2]

قد يكون أبسط مفهوم للرواية هو أنها: "فن نثري تخيلي طويل نسبيا بالقياس إلى فن القصة القصيرة مثلا، وهو فن بسبب طوله يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا، وفي الرواية تكمن ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة، ذلك أن الرواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء أكانت أدبية أو غير أدبية"[3]

"إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها و لكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية و وسط و نهاية"[4]

ثانيا- عند الغرب:

بالرغم من صعوبة تعريف الرواية فإننا نحاول التصدي لتعريفها باستعراض بعض التعاريف التي أوردها بعض الدارسين الغربيين، ومما جاء في تعريفها نذكر:

فوستر: الذي أعطى لمصطلح الرواية معنى واحد عرفه بأنه: "عمل نثري تخيلي بطول معين"، أما **جورج لوكاتش** يقول: "أن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي تصبح فيه قيم الروائي مشكلات جمالية في الأثر"[5]، وهو يعني بذلك "أن الرواية هي الشكل الأدبي الذي

---

[1] حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، ط1، دار الثقافة، الرباط، المغرب، 1985، ص80.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص15-16.

[3] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2015، ص27-28.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، مرجع سابق، ص46.

[5] رفيقة البحوري بن رجب: الأدب الروائي عند غسان كنفاني، ط1، دار التقدم للنشر والتوزيع، تونس، 1982، ص30.

ينطلق من أفكار الأديب وترجمة قناعته ليحولها إلى هياكل فنية ومواقف روائية، وهي تحتم أن يختفي الروائي تماما وتفرض أن يكون استقلال ما عن صاحبه، وفي هذا تختلف الرواية عن بقية الأشكال الأدبية الأخرى"[1]

وقد عبر عن هذا المعنى فقال: "إن الرواية هي الشكل القائم على المغامرة وهي التي تتناسب مع قيمة الخاصة للتبطين أن محتواها هو حكاية تلك النفس التي بذلك الامتحان تظهر قدرتها وتكشف جوهرها الخاص"[2]

وفي الأخير نصل إلى أن الرواية جنس أدبي منفتح وغير مكتمل تتخلله عدة أجناس أدبية كبرى وصغرى، وتتسم كذلك بالطابع الدينامي والتشعب والتوسيع الخيالي والتعدد اللغوي والصوتي والأسلوبي، بالإضافة إلى كونها مرآة لتشخيص الذات والواقع وطرائق انكتابها وصياغتها، كما أن الرواية صراع جدلي بين الذات والموضوع، وتعبير عن اغتراب الإنسان في مجتمع منحط يفتقد القيم الأصيلة والمبادئ الكيفية، فهي في الأخير تصوير لنثرية المجتمع المعاصر الذي تنخره الماديات وتنهشه الغرائز الكمية.

5- نشأة الرواية الجزائرية:

إن الحديث عن الأدب الجزائري هو جزء من الحديث عن الأدب العربي بصفة عامة، بحكم الروابط والعلاقات والجذور المشتركة بينهما والضاربة في القدم، وعمق التاريخ وهي جذور عربية طبعا.

لقد عرف الأدب الجزائري عدة فنون نثرية تطورت مع مرور الزمن وبتطور الأشكال الفنية والأدبية، ومن بين هذه الفنون نجد الرواية.

وإذا ما أردنا التحدث عن نشأة هذه الرواية الجزائرية فعلينا أن ندرك أن هذه النشأة ليست منفصلة عن النهضة والثورة التي عرفتها الرواية في الوطن العربي، وهي نشأة ليست

[1] رفيقة البحوري بن رجب: الأدب الروائي عند غسان كنفاني، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص118-119.

بمعزل عن التأثر بالأدب الأوروبي عموما، والرواية الأوروبية خصوصا، فطالما كان لعامل الثقافة الأوروبية الحديثة الأثر الذي لا ينكر في تطور حركة الأدب الحديث.[1]

وهذه النشأة الروائية العربية تختلف طبيعتها وملامحها وظروفها من وطن عربي لآخر دون أن يلغى هذا الاختلاف تلك الجذور المشتركة بين هاته البلدان العربية «أولا في صيغ قصص القرآن الكريم والسيرة النبوية، وثانيا في البذور القصصية الأولى في مقامات "الهمداني" و "الحريري" التي ترجمت إلى عدة لغات مثل الإنجليزية والفرنسية والألمانية فضلا عن الفارسية والتركية»[2]

وهذا يعني أن الرواية العربية اشتقت ملامحها الأولى من التراث العربي النثري المتنوع إضافة إلى البذور الأولى التي كانت في الرسائل مثل رسالة الغفران لأبي علاء المعري، والتوابع والزوابع لأبي شهيد بن أبي مروان وغيرها، مما يعني أن نشأة الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا لم تكن وليدة الصدفة أو الحظ إنما هي نتائج لمقومات حضارية عربية قديمة.

إذا قرأنا الكتب التي أرخت للرواية في الجزائر قراءة دقيقة فإننا نجد هذه الأخيرة قد اتخذت مراحل عدة في نشأتها، من بينها المرحلة التي اتخذت فيها الرواية الجزائرية ضربا من الحكاية أو القصص، فكانت أولى الأعمال التي تصدرت هذه المرحلة للسيد محمد بن إبراهيم المدعو الأمير مصطفى بعنوان حكاية العشاق في الحب والاشتياق (1849)، كما ظهرت الرحلات التي اتخذت شكلا قصصيا منها: "ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس (1856م، 1878م، 1902م)"[3]

أما المرحلة الثانية فهي تلك التي تميزت بالتردد والتعثر وعدم الاكتمال الفني إذ ظهر للوجود محاولات روائية، بدأت تحتضن الفن الروائي بشيء من الوعي والجهد، فكانت أول

---

[1] عبد السلام محمد الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، ط1، دار الحداثة، 1985، ص70.

[2] عمر بن قينه: في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعها وقضايا وأعلام)، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت، الجزائر، ص195.

[3] المرجع نفسه: ص197.

محاولة «لأحمد رضا حوحو بعنوان غادة أم القرى وهي رواية تعكس معاناة المرأة الجزائرية في ظل الحرمان والجهل والاستعمار، وكانت التجربة الثانية لعبد الحميد الشافعي باسم طالب منكوب وهو عمل يصور مأساة طالب في الحب، وثالث هذه المحاولات بعنوان الحريق لنور الدين بوجدرة، رابعها الغرام لمحمد منيع وللطاهر وطار»[1]، وهي محاولات وتجارب كانت تطمح لاعتناق التجربة الروائية بطريقة فنية وحاولت الارتقاء بمستوى الرواية الجزائرية إلى مستوى مصاف للرواية العربية سواء في المشرق أو في المغرب.

لقد استمر وضع الرواية الجزائرية المتردد والمتعثر طيلة فترة الأربعينات والخمسينات إلى غاية مطلع السبعينات حيث عرفت التجربة الروائية بالجزائر شكلا آخر، و لشكل الفني ذو المنهج الواضح والناضج والمكتمل من حيث الحدث والأسلوب والشخصيات، حيث يذهب بعض النقاد إلى أن الرواية الحديثة لم تظهر في الجزائر إلا خلال السبعينات من هذا القرن.[2]

إذن فترة السبعينات كانت الانطلاقة الحقيقية والفعلية في مسار الرواية بالجزائر وهي المرحلة التي تزعمها الروائي عبد الحميد بن هدوقة صاحب أول رواية فنية في الجزائر بعنوان "ريح الجنوب" التي أنجزها في 1970/11/05.

وبناءً على هذا فإن ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة واللاز للطاهر وطار كانتا الانطلاقة الجادة لرواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية، سرعان ما اتسع مجالها وتعددت كتاباتها فظهرت طيلة خمس وعشرين عاما أي من سنة (1970 إلى غاية 1994) أعمالا روائية تجاوزت في عددها ثلاثين عملا إبداعيا[3]، اختلفت في المستوى كما تنوعت في التوجهات والمواقف والقضايا.

بعد هذا يمكننا القول: إنه مهما كانت طبيعة كل مرحلة وخصائصها ومهما تميزت بسقطات وإنجازات فإن طبيعة التجربة الروائية بالجزائر "هي في الحقيقة مجموعة تجارب

[1] عمر بن قينه: في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعها وقضايا وأعلام)، ص197-198.

[2] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ط1، دار الغرب الإسلامي، 1998، ج8، ص126.

[3] عمر بن قينه: المرجع السابق، ص240.

تتقارب و تتباعد لكن يجمعها التاريخ والمجتمع على الرغم من أن العلاقة بين البنيات الفنية والتاريخية أو الاجتماعية ليست دوما جلية"[1]

وربما يقودنا هذا القول إلى فكرة أخرى وهي أن الموضوع الغالب على الرواية الجزائرية في مختلف مراحلها كان التاريخ إذ سيطر هذا الأخير على معظم الروايات الجزائرية. فقد كان هذا التاريخ المنتج والمسؤول في الوقت نفسه وذلك يعود إلى الظروف الاستعمارية القاسية التي مر بها الشعب الجزائري والتي أنتجت أدبها الخاص.

وكانت الرواية من بين ذلك الأدب الذي أرخ أو عكس تلك الفترة ولهذا السبب غلبت المواضيع الإيديولوجية على روايات أغلب الروائيين الجزائريين: "إذ كانت المحنة التي عرفتها الجزائر لمدة عشر سنوات قد أنتجت أدبها الخاص المتفرد بخطابه و رؤيته"[2]، ومن تلك الروايات نذكر: ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة والتي جاءت تعبر عن حدث سياسي مهم و هو الثورة الزراعية، وبرز أيضا مولود فرعون و مجموعته الروائية المعبرة عن الحياة الصعبة والظروف المزرية التي مر بها الإنسان القروي في ظل الاستعمار كالأرض والدم 1954 والدروب الوعرة 1955... الخ.

كذلك نجد محمد ديب وثلاثيته المشهورة (الدار الكبيرة، الحريق، النول) وهي ثلاثية عكست معاناة الإنسان البسيط وما تعرض له من سلب ونهب واضطهاد من طرف المستعمر الغاشم إضافة إلى الطاهر وطار، مرزاق بقطاش، مالك حداد وغيرهم، فالتاريخ إذن كان من أهم المحاور التي دارت حولها مواضيع التجربة الروائية بالجزائر.

[1] آمنة بلعلى: المتخيل السردي في الرواية الجزائرية، دار الأصل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ص08.

[2] آمنة بلعلى: المتخيل السردي في الرواية الجزائرية، ص50.

الفصل الثّاني

ماهيّة وخصائص النّصّ السّرديّ الجزائريّ

1/ مفهوم النص السردي:

يستعمل هذا النمط من النصوص غالبا في الرواية والقصة، حيث يحيل الى ذكر توالي الأحداث في اطار زمكاني، تحت قراءة واقع تجري فيه هذه الأحداث " يبين فيه الذي يحكي كيف تتحول الأحداث وكيف تتطور عبر الزمن[1]" وذلك من خلال الحكي بكل تفاصيل المجريات والنمط السردي يندرج ويتكون عبر مستويات اختلف الباحثون في تحديدها فحسب ما تجده عند الباحث جرار " جينت " فنجده يحدد مستويين هما:

– السرد الابتدائي: وفيه يكون الراوي أو السارد مشترك في احداث الرواية

– السرد الثانوي: وهو ما يسمى بالحكي داخل الحكي"[2]، ويكون ذلك عندما يكون احد الشخصيات يروي سردا اخر، فيمكننا القول انه يمكن ايجاد رواية تتضمن المستويين معا، ولعل النص السردي يمر بمراحل ثلاث وهي الحالة الاولية ثم التحولات الطارئة ثم الحالة النهائية ويفرض وجود هذه المراحل تعاقب الاحداث حيث نجد القصة او الرواية تحمل في البداية احداثا معينة قد تبدو للمتلقي غير هادفة الا اننا نلمس بعد متابعة القراءة انها تمهيد لما سيحدث بعدها وهذه هي المرحلة التالية ثم المرحلة النهائية وهنا يحل اللغز او العقدة.

إذًا فالنص السردي ما هو الا ذكر الاحداث ونقلها وفقا لتسلسلها بالاعتماد على اللغة او التصوير ومختلف وسائل التعبير وهذه الاحداث يتخللها عدد من الشخصيات التي تمارس افعالا مذكورة في العمل الأدبي.

2/ خصائص النّص السرديّ:

– المعايير النصية:

لكي يتحقق المعيار النصي في أي عمل اتفق الدارسون على معايير سبعة وهي:

[1] الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، ط1، أربد، الأردن، 2011م، ص24.

[2] ينظر/ عمر عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، ط1، دار الهدى للنشر والتوزيع، 2003م، ص15.

1/ الاتساق : يعد اهم معيار اذ ان " لسانيات النص تتعامل مع النص على انه وحدة كلية ولذلك كان المدخل الى التحليل النفسي عن طريق ابراز الخواص التي تؤدي الى تماسكه وتعطي تغيير لمكوناته التنظيمية[1] "، من خلال هذا المعطى نلاحظ ان هذا المصطلح تشير الى الادوات الكلامية التي تؤسس العلاقات المبادلة بين التراكيب ضمن الجملة او بين الجمل، ويعرفه " محمد خطابي " على أنه " ذلك التماسك الشديد بين الاجزاء المشكلة لنص خطاب ما، يهتم فيه بالوسائل اللغوية " الشكلية " التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب برمته [2]"، فالاتساق اذا يلعب دورا كبيرا في تحقيق وحدة النص وتماسكه وهذا ما يؤهله لأنه يميز بين النص واللانص، فالتماسك القوي بين الوحدات اللغوية الصغرى تكون لنا كلا متعاملا، فالاتساق يهتم بمظاهر النص كبناء العبارات والجمل واستعمال الضمائر وغيرها.

2/ الانسجام: لقي هذا المصطلح تباينا في اراء الدارسين من خلال ايجاد مقابل عربي له ، فهو " يتصل برصد وسائل الاستمرار الدلالي في عالم النص او العمل على ايجاد الترابط المفهومي "[3]، اي انه يهتم بدلالة النص وقوة الروابط الدلالية على عكس الاتساق الذي يهتم بالروابط الشكلية.

3/ القصدية: بها تكمن الابانة عن هدف النص وموقف منشئه " فهو موقف منتج النص لبناء نص مترابط ومتماسك حتى ثبت بذلك معرفة او يتوصل الى هدف مرسوم في خطة معينة "[4] اي ان يتمكن منتج النص من ايصال فكرته او هدفه الى متلقي النص تحت اطار نص متماسك، فالنص اذا لم تكن له غاية او هدف فهنا لا تكمل القيمة الجمالية او الدلالية له.

---

[1] منذر العياشي: العلاماتية وعلم النص، نصوص مترجمة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003م، ص15.

[2] محمد خطابي: لسانيات النص، نصوص مترجمة، ط1، المركز الثقافي، بيروت، 1990م، ص05.

[3] أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2001م، ص90.

[4] قولفجانج هاني تمان بيتر فيهقجر: مدخل الى علم لغة النص، تر/ سعيد حسن بحرى، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2003م، ص81.

4/ المقبولية: وتتعلق بتقبل التلقي للنص حيث " يشير المصطلح الى قدرة المتلقي على التلقي واستحضار كل الحيثيات السياقية، والمقامية التي تصاحب النص في انتاجه وتلقيه"[1]، اي انها تتعلق بموقف متلقي النص ودرجة قبوله له، وشريطة تماسك وتلاحم الدلالات التي يطرحها النص وتوفر الوحدة الموضوعية وهذا ما يزيد من نسبة التقبل وهي متعلقة بالفعل الناتج عن القول

5/ الاخبارية او الاعلامية: ايضا من بين المعايير السبعة "يشار بهما الى ما يحمله النص. من المعلومات التي تهتم السامع او القارئ ويتحقق بهما هدف التواصل بين منتج النص ومتلقيه"[2]. فهي تتعلق بإمكانية توقع المعلومات الواردة في النص او عدم توقعها، وتربط بين انتاج النص وتلقيه.

6/ المقامية: يتفق الدارسون على ان لكل نص رسالة معينة يسعى المنتج الى ايصالها لمتلقي النص في ظروف معينة ملائمة، فهذا المصطلح يشير الى "السياق او المقام المصاحب لإنتاج النص فلا بد للنص ان يتصل بموقف ينبثق منه تتفاعل فيه مجموعة من المرتكزات والتوقعات والمعارف"[3]، فكل ما سبق ليس له قيمة اذا بتر النص من مقامه خاصة من الناحية الدلالية، فالنص لا بد له من الا يبتعد عن مقامه او ظروفه الخارجية التي اسهمت في انتاجه فكل مقام مقال فاذا ابتعد النص عن هذه الظروف فسيختل توازنه كما نجد الكتابات النثرية والشعرية خلال الثورة الجزائرية مثلا فنجاح هذه الاعمال يعود بالدرجة الكبرى الى عدم ابتعادهم عن الظروف المحيطة سواء الاجتماعية او الاقتصادية او غيرها.

7/ **التناص** :خلال دراستنا لمفهوم النص وجدنا ان بعض الباحثين يقر بأن النص تناص، وذلك لأنه يمثل عملية اثراء واغناء للنصوص بقيمة دلالية وشكلية فهو يمثل عند "ج كريستينا ..." ترحالا للنصوص وتداخلا بينهما في فضاء نصي معين, فتتقاطع وتتنافى

[1] محمد خطابي: لسانيات النص ، ص05.

[2] دي بوجراند: الخطاب والاجراء، تر/ حسان، ط1، دار الكتب، مصر، القاهرة، 1998م، ص105.

[3] محمد خطابي: لسانيات النص، ص05.

ملفوظات عديدة متقطعة مضمنة"[1] ومعنى ذلك ان التناص تختزل تلك العلاقات الداخلية بين النصوص أي تعالق نص مع نص اخر فيبنى النص الجديد بمعنى أن النص يقيم علاقة مع النصوص الاخرى سواء ظـاهرة او خفية من خلال كتابة التي تعتبر قراءة لهذه النصوص المضمرة.

وما نخلص اليه في الاخير ان هذه المعايير السابقة تتحدد فيما بينها لتكون نصا متكاملا شكلا ومضمونا واي نقص في احدها يخل به وعند تقسيمنا لهذه المعايير وتصنيفها نجدها تنقسم الى ثلاثة اقسام رئيسية وهي:

– ما يتصل بالنص نفسه: الاتساق والانسجام.

– ما يتصل بمستعمل النص : متكلما كان او مستمعا: القصدية والمقبولية.

– ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص: الاخبارية والمقامية والتناص [2].

3/ تطور النص السردي الجزائري:

مر النص السردي الجزائري بتغييرات عدة منذ ظهوره بشكل رسمي في الجزائر فقد اسهمت الحركات الثقافية التي ظهرت في بدايات القرن العشرين في الحفاظ على اللغة العربية , وكان ذلك بفضل جهود مجموعة من المثقفين الجزائريين، كان على رأسهم الشيخ "عبد الحميد ابن باديس" الذي أسس جمعية العلماء المسلمين التي اراد خلالها "جمع الناطقين باللغة العربية وتوحيد آرائهم الدينية وتنسيق جهودهم في حفل التعليم الحر"[3] حيث انها كانت توجد اعمال طفيفة نهاية القرن التاسع عشر انها كانت تقليدا لإعمال تراثية عربية واعمال غربية فعمل على توحيد اصحاب هذه الاعمال، فقصد التحرر بآراء واعمال ناضجة

[1] نعمان بوقرة: المصطلحات الاساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، ط1، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، 2009م ، ص30.

[2] يوسف سليمان عليان: النحو العربي بين نحو الجملة ونحو النص مثل كتاب سيبويه المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلة7، العدد1، الأردن، 2011م، ص194.

[3] عبد المالك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925م – 1954م)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، 1983م، ص42.

كما نجد أيضا الشيخ "محمد البشير الابراهيمي" الذي قام بتأسيس جريدة البصائر الاولى التي أصدرها "ابن باديس" بأسلوب ادبي بليغ وجميل واسس معهد يعتبر اول مدرسة باللغة العربية في الجزائر، كما نجد ممن حاولوا بأقلامهم ان يقدموا اصلاحات جذرية في البنية الاجتماعية ومن بينهم نجد "احمد رضا حوحو" الذي كان يعالج في كتاباته قضايا اجتماعية مهمة كقضية المرأة وما عليها وقضايا اخرى "[1] ....

ففترة الاستعمار كانت لها الفاعلية في نضوج السرد الجزائري فما يمحص ذلك هو احداث 8 ماي 1945م التي كان لها بالغ الاثر في تحول الوعي الثقافي لدى الاديب الجزائري حيث اصبح الادب بعد هذه الفترة الصعبة " ادبا انسانيا يحاكي قضايا الشعب الجزائري في الامه وامله "[2]، اصبح الادباء يملون فيض مشاعرهم عن طريق الكتابة إثر ما يمر بالشعب من تشريد وحرمان وخوف، ومثال ذلك رواية غادة ام القرى "احمد رضا حوحو" اذ أنها تعتبر اول رواية تكتب باللغة العربية سنة 1974م وتلتها رواية " الطالب المنكوي " لـ عبد المجيد الشافعي سنة 1951م، اضافة الى هذه الاعمال القليلة كانت اعمالها مكتوبة باللغة الفرنسية بأيدي الجزائريين خاصة خلال الفترة الممتدة ما بين " 1945- 1953 " من ابرزهم نجد " كاتب ياسين " " مالك حداد " " مولود فرعون ".

4/ مميزات النص السردي الجزائري:

تعد الرواية من أهم الاشكال السردية التي حظيت بالعديد من الدراسات ولا تزال محل اهتمام النقاد والباحثين كونها تمثل سجل المجتمع البشري، ومرآة عاكسة للواقع وازماته حيث يتطرق الروائي المبدع لمعالجة القضايا التي شغلت المجتمع في مختلف المجالات وعلى جميع المستويات بأسلوبه الفني معتمدا في ذلك على طريقة السرد هذا الاخير الذي " يعد اداة من ادوات التعبير وصيغة ضرورية لفهم المواقف الإنسانية، وجوهرا مهما في النصوص الادبية عامة والسردية خاصة ولكل روائي طريقته المميزة في السرد، وادواته الفنية في

[1] ينظر / المرجع نفسه: ص42-43.

[2] ينظر/ المرجع نفسه: ص 149 .

توظيف المكونات السردية وكيفية بنائها في العمل السردي"[1]، فقد استحوذ مجال السرد على اهتمام جل الادباء والنقاد المحدثين وكافة انواع الحكي القصة القصيرة والسيرة والرواية، وهذه الاخيرة ورغم تأخر ظهورها الا انها اكتسحت الساحة الادبية والنقدية واحتلت المقام الاول من كتابات العديد من الادباء والمبدعين الجزائريين، فجاءت معبرة عن مرجعيات الشعب الجزائري عبر الازمنة والعصور واتخذ هذا القني السردي ابعادا كثيرة جعلته اقرب ما يكون الى نفس القارئ ملامسا لعواطفه واحاسيسه، فاهتمت الرواية بمعالجة القضايا الاجتماعية تاريخية والسياسية والصراع بين الواجب والرغبات المكبوتة التي تحاول ان تخرج الى الواقع حيث " اعتمدت الرواية تقنيات ومناهج حديثة عمت بينهما وساهمت في تطويرها وتغلغلها داخل المجال الفني مدعمة بذلك ابحاث الدارسين الذين ارسو معالم السرد واتخذوه منها تنطلق منه كل الفنون بما في ذلك فن الرواية"[2] .

ساهم السرد برواده وباحثيه في ارساء تقنيات ومناهج تعتمد عليها الرواية كفن او كإبداع فني بارع في الوصول الى المبتغى فالإبداع الراقي هو الذي يجعل المبدع يطل على المتلقي بتحفه وأصاب في اختيار التقنيات السردية الروائية جاعلا من عمله الفني غاية في الابداع ويستعرض فيما يلي التقنيات السردية الذي تحتوي الروائية الجزائرية والمكونات الاساسية لها:

أ/ الزمن الروائي:

يعد عنصر الزمن الروائي عنصرا مهما في البناء السردي للرواية فمن غير الممكن ان نعثر على سرد خالي من الزمن ولكل رواية نمطها الزماني الخاص بها باعتبار الزمن محرر البنية الروائية " انه من غير الممكن قراءة اية رواية دون التوقف عند مكون الزمن الروائي فهو عبارة عن لعبة سردية يقوم من خلالها المؤلف بعرض احداثه وتقديم شخصياته في قضاء واحد وبطبيعته المرنة تمنحه القدرة على التشكل داخل الخطاب الروائي بأنواع

[1] مهى مباركي: تقنيات السرد في رواية الجنرال خلف مسعود، الأمعاء الخاوية لمحمد الكامل بن زيد، تحت اشراف/ رضا معرف ، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 2015م – 2016م، ص01.

[2] مهى مباركي: تقنيات السرد في رواية الجنرال خلف مسعود، ص01.

مختلفة وبالتالي يعد الزمن المحور الاساسي الذي يضم باقي المكونات الاخرى كالشخصية والحدث والمكان بهدف تقديم عمل متناسق ومنتظم لإثارة التشويق والانتباه لدى المتلقي "[1] ويؤكد لنا " الشريف حبيله " على ان الزمن بنية اساسية في العمل الروائي وهو بنية محورية في العملية السردية , ويعتبر الزمن المادة المجردة، التي يتشكل منها اطار كل حياة وميز كل فعل وحركة والنص الروائي لا يمكن ان يقوم الا عندما ترتبط عناصره بعناصر الزمن باعتبار هذا الاخير الشخصية الرئيسية في الرواية كما انه يخلق الاستمرارية في تنظيم العمل الروائي وبذلك يجلب المتلقي ويترك فيه الاثر ف " الزمن هو الخط الذي تسير عليه الاحداث ويمثل دورا كبير في رسم الشخصيات وافعالها اي يعتبر عنصر الزمن العنصر الفعال والمهيمن في النصوص الحكائية وهو المحرك الاساسي في المكونات الاساسية من احداث وشخصيات وللزمن ايضا اهمية بالغة في بناء النصوص السردية ومن المتعذر ان نعثر على سرد خالي من الزمن " [2]

العنصر الزمني في الرواية عنصر مهم في طريقة تسييره للأحداث والشخصيات الروائية كما ان له الدور الكبير في تشكيل بنية النص السردي الروائي فهو بمثابة العمود الفقري الذي يشتد أجزائه.

ويتوفر الزمن الروائي على صنفين اساسيين يمثل الصنف الاول في زمن القصة او الحكاية والصنف الاخر هو زمن السرد او الخطاب وسنقدم فيما يلي مختصر حول هذين الزمنين:

1/ زمن الحكاية : " وهو زمن الاحداث المرتبطة بنظام تسلسل منطقي من خلال ترتيب الاحداث وفق زمن وقوعها وهو الخيط الرابط بين الاحداث المحكية في سيرورتها من ماض

[1] الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، ص24.

[2] المرجع نفسه: ص25.

لحاضر فمستقبل وهو بمثابة الزمن الخارجي الذي يحدد الاطار العام للرواية لكل قصة بداية ونهاية " [1]

يتميز هذا النوع من التتابع المنطقي للأحداث المحكية والربط بينها في قالب روائي.

2/ زمن السرد :يتيح زمن السرد للروائي إمكانيات واحتمالات متعددة ومختلفة فلو أعطينا قصة واحدة لمجموعة من الروائيين فإن كل سيمنح لأحداثها ترتيبا زمنيا يتناسب مع اختياراته الفنية وغاياته.[2]

هذا الزمن لا يحترم التسلسل الزمني بمعنى أنه يتجاوز الزمن التاريخي بأساليب متنوعة من خلال استعمال نمطي الاستباق والاسترجاع لإضفاء التشويق على القصة، فنجد الراوي أحيانا يلجأ الى الاستباق أي بذكر أحداث مستقبلية نسبة الى الحدوث المسرود في اللحظة الحاضرة، وأحيانا يلجأ الى الاسترجاع، أي استعادة احداث من الزمن الماضي بالنسبة الى الحدث المسرود في اللحظة الحاضرة.

وبالتالي يمكن القول ان زمن الخطاب هو وسيلة التي تميز كل عمل ابداعي عن الاخر باعتبار عن المبدعين لهم آراء مختلفة حتى وان كان لهم نفس الموضوع وهذا ما نلمسه في الرواية الجزائرية حيث ان الروائيين لهم اراء متعددة وان كان لهم نفس الموضوع فموضوع السرد الروائي الجزائري الحديث خاصة تناولوا نفس الموضوع وهو الثورة الجزائرية، .. لكن صياغة الأحداث وترتيبها زمنيا تختلف من راو الى آخر.

– **المفارقات الزمنية:** وتعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث او المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الاحداث او المقاطع الزمنية نفسها في القصة [3] هي بناء أحداث النص وفق ترتيب زمني كاذب, كما تعد المفارقة الزمنية من بين التقنيات السردية التي تساعد الروائي على اطلاق العنان لإبداعاته من خلال التلاعب بالأزمنة وهذا من اكثر التقنيات السردية الاكثر حضورا في الرواية الجزائرية الحديثة " مثلث

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2010م، ص87.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم): ص88.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 47.

ثلاثية الجزائر لـ : عبد المالك مرتاض منعطفا جديدا للرواية التجريبية من تجاوز الزمن الخطي وتداخلها بين عدة ازمنة فكان لها ان وظفت المفارقات الزمنية من استرجاع واستباق"[1] ، فالمفارقة الزمنية قد تكون استباقا اي توقعا لأحداث لم يصل وقتها بعد واما ان تكون استرجاعا لأحداث قد جرت في الماضي وذكرت في لحظة الحاضر وبهذا يمكن للمفارقة الزمنية ان تكون استرجاعا او استباقا.

- **الاسترجاع:** يشكل كل استرجاع بالقياس الى الحركة التي يندرج فيها التي يضاف اليها حكاية ثانية زمنية تابعة للأولى ونطلق من الآن تسمية الحكاية الاولى على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس اليه تتحدث مفارقة زمنية بصنفها كذلك[2].

وقد لمحنا الاسترجاع في الكثير من الروايات الجزائرية كتقنية حديثة للرواية الجزائرية الحديثة ومثل ذلك الجمالية الفنية التي تركتها هذه التقنية في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر للروائي عز الدين جلاوجي " ينقل السارد ما تحكي له حوبة الساردة هي ايضا في الرواية حيث تسترجع أحداث الثامن ماي الدموية هذه الرواية والتي تعقب بالاسترجاع على مستواها ... [3]

لقد كانت هاته الرواية غنية بالاسترجاعات وتعد استرجاعية بالأساس، حيث استرجع السارد احداث الثامن من ماي الدموية اثناء الاستعمار وكان ذلك بغرض اضفاء الجمالية الفنية على الرواية ويكون الاسترجاع بـ : " الاعتماد على الذاكرة بغرض الاسترجاع هو من التقنيات المستحدثة في الرواية ... فالاعتماد على الذاكرة يضع على الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية وبصيغة خاصة يعطيه مذاقا عاطفيا ".[4]

---

[1] الهام غلول: جماليات النظام الزمني في الرواية الجديدة، مجلة منتدى الاستاذ، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، العدد 3، أفريل 2007، ص 129م.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 60.

[3] سوسن رمضان: بنية الخطاب السردي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي، تحت اشراف بوجمعة بعيو، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة سكيكدة، 2014م- 2015م، ص 16.

[4] مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م، ص197.

يشكل الفن الروائي الجزائري الإطار الفني الذي يشغل في الاسترجاع مساحة مهمة حيث تميل أغلب الروايات الجزائرية إلى استرجاع الماضي المرير خاصة أن الجزائر ماضيها لا ينسى ولقد شكل بدوره محطة مهمة لانطلاق الفن الروائي الجزائري، وذلك للأثر الكبير الذي خلفــه الاستعمار الفرنسي من جهة، وما خلفته العشرية السوداء من جهة أخرى. ولتقنية الاسترجاع نوعين هما:

. **الاسترجاع الخـــارجي** : وهو " ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى "[1]

. **الاسترجاع الداخلي** : " تلك الاسترجاعات التي تتناول خطا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الاولى وهي تتناول إما شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضافتها أو شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد ولعل هاتين هما وظيفتا الاسترجاع الأكثر تقليدية ".[2]

أما النوع الثاني للزمن الروائي هو :

أ – الاستباق: " الاستباقات أو الاستشرافات هي ما يتعلق باستشراف الزمن الآتي، وهو ورود تلميحات الى المستقبل ، فإلى جانب رجوع الرواية الى أحداث ماضية فهي تنظر الى المستقبل وتستشرفه من خلال رؤى الشخصية أو أحلامها ، أو الاشارة الى ما هو آت لم يحدث ، وهذا النوع من السرد يسمى بالسرد الاستشرافي "[3]

والمقصود من القول أن السرد الاستباقي يستعمل للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها مستقبلا ، أي انه تطلع مستقبلي وسرد احداث قبل وقوعها ويسمى أيضا بالسرد الاستشرافي.

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص60.

[2] المرجع نفسه: ص61.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي" الفضاء– الزمن– الشخصية" ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008م، ص121.

وقد كان للزمن الاستشرافي حضورا في الرواية الجزائرية استنادا الى المآسي الماضية وتطلعا الى غد أفضل، ومن بين الروايات التي استعملته تقنية الاستباق كمفارقة زمنية داخل العمل السردي " شرفات بحر الشمال " لواسين الأعرج.

ان الزمن بتقنياته هو الذي يحدد طبيعة الرواية ويحفظ لها ماء الوجه مثلما يحدد شكلها الفني ويتمفصل الزمن في ثنايا البناء السردي فيبعث بقيمة الرواية الفنية الجمالية ويثير انتباه القارئ.

ب – المكان السردي الروائي:

يعد المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني الى جانب الشخصية والزمن وقد اختلف الدارسون حول مفهوم هذا المصطلح، وبات كل ما يتعلق له مثار للجدل خاصة حول شكله ومضمونه نشأته وتطوره باعتباره مكون اساسي للفضاء الروائي فيكون: "تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع , بمعنى يوهم بواقعيتها انه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن تصور وقوعه الا ضمن اطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة الى التأطير المكاني، غير أن درجة هذا التأثير وقيمته تختلفان من رواية الى اخرى" [1]

إن ذكر المكان في الرواية يجعلها اقرب الى الواقع ولا يمكن تصور احداث وهو المكان بعينه الذي تجري فيه احداث الرواية ويشير الى خصوصية العمل السردي الروائي فهو يعبر عن مقاصد المؤلف ولذا فهو يختلف من عمل روائي الى آخر.

ان المكان " يمكن أن يقوم بدور العاكس لأحاسيس الشخصية الروائية بل أكثر من ذلك، اذ يمكنه القيام بدور الشخصية ذاتها وذلك باعتبارها تصويرا لغويا بشكل معادل حسي ومعنوي للمجال الشعري والذهني للشخصية". [2]

---

[1] حميد حميداني: بنية النص السردي، ص65.

[2] بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، 1986م، ص132.

هناك علاقة وطيدة بين المكان السردي الجزائري والواقع فالإنسان الجزائري هو الذي يربط بينهما بقوته الخيالية ومشاعره ويرتبط به ارتباطا وثيقا، فدراسة المكان تعكس لنا مثول الانسان في صورته الخيالية، لان هذه الشخصية ما كان لها ان تضطرب الا في حيز جغرافي او في مكان، فمعظم الامكنة في الروايات الجزائرية هي الوطن بالدرجة الاولى ثم العربة والمنزل العائلي لان الروايات الجزائرية تحكي كما سبق وذكرنا في اغلب رواياتها مآسي الوطن من الاستعمار والثورة الى العشرية السوداء.

ج – بنية الراوي في النص الروائي :

ان الرواية ليست فقط قصة تحكى، أو مجموعة أحداث قد تكون وقعت فعلا أو واقعة من باب الاحتمال وشخصيات روائية قد تلتبس بشخصيات الحياة الواقعية لكن العمل الأدبي خطاب في الوقت ذاته حيث هناك راوي يتكفل بإرسال القصة لمتلقي يستقبلها عن طريق السرد يلجئ الراوي الى الاستعانة بـ " شخصية تخييلية تتولى عملية القص وسميت هذه الشخصية الأنا الثانية للكاتب ".[1]

ويقصد بالشخصية التخييلية الراوي حيث لا يوجد سرد (قصة / رواية) بلا سارد والعمل التخييلي بما يحمله من أحداث وشخصيات وأمكنة يظل حبيس الشخص الذي انتجه، وتبرز أول وظائف الراوي بـ " نقل المعرفة ممن يعرف الا من لا يعرف " [2]

ونظرا لكون الراوي هو ركيزة العمل السردي التواصلي، فهو الذي يجعل عناصر ومكونات السرد تتلاحم فيما بينها لتشكل عالما نصيا قائما بذاته لينتج عنه ميثاق سردي بين الراوي والمؤلف وهو : علاقة الراوي بالمؤلف وهي عبارة عن " ميثاق سردي بين السارد

[1] سمير احمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لنجيب محفوظ)، د.ط، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص131.

[2] يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل (دراسة في السرد العربي)، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986م، ص58.

والمؤلف والقارئ فكأن هؤلاء الثلاثة مهيؤون لتبادل الأدوار والمواقع في أي لحظة من لحظات التشكيل السردي " [1]

يشير النص الى ان العلاقة بين السارد والمؤلف والقارئ علاقة تبادلية خلال تكون العمل السردي الا ان بعض النقاد فصلوا هذه العلاقة " يتقاسم المروي له مع الراوي الكثير من الخصائص منها على سبيل الذكر لا الحصر ان كليهما شخصيتان ورقيتان من نسخ الخيال للمؤلف اضافة الى ان وجود راوي صريح يجب ان يقابله مروي له صريح والعكس صحيح، وهناك نمطان من المروي له وهما: المروي له داخل حكائي، والمروي له خارج الحكائي "[2]

إن حضور كل من الراوي والمروي له في منظور " جيرالد برانس " لا غنى عنه في النص السردي.

ويجرنا الحديث الآن عن انواع الراوي في النص الروائي:

- انواع الراوي في النص الروائي:

"وضعية الراوي كخيط مرشد للسرد كافية لتحديد بناء العمل بكامله "[3]، فالراوي لا يقتصر عمله دوره على نقل أفعال الشخصيات وأقوالها بل يتعرف إلى أن يترك بصمته في العمل الادبي في شكله النهائي.

ويتحلى حضور الراوي في الرواية عموما في أربع صور هي:

1- **الراوي الغائب:** وهو " راو غير متضمن في القصة التي يرويها، راو إطاري يستهل سرده دون ان يشير إلى نفسه أو يحدد هويته ويظهر كذلك في نهاية الحكاية التي يرويها"[1]

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص203.

[2] جيرالد برانس: قاموس السرديات، ص120 – 121.

[3] مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية (لتحفيز نموذجا تطبيقيا)، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، 2002م، ص29.

وهذا النوع يكون غائب في الحكاية التي يسردها ويكون عالما بكل شيء عن عالمه الروائي. استخدم الرواة الجزائريين هذا النوع بصيغة ضمير الغائب (هو) وهو أكثر الصيغ توظيفا ويكون فهما يسيرا على المتلقي، فالضمير (هو) بمثابة القناع الذي يتخفى خلفه الكاتب الجزائري ليمرر افكاره وبسهولة دون ان يكون تدخله مباشرا وظهر هذا جليا في الابداعات الروائية في زمن المحنة حيث يقدم لنا الراوي الشخصية المحورية بضمير الغائب.

2- **الراوي المشارك:** ويقدم لنا " ما يشاهده من احداث ترتبط به ويكون شاهدا عليها ويسمى هذا بالراوي المشارك او المصاحب "[2]، هذا الراوي يعايش الاحداث مباشرة ويخوض غمارها ويكون بصبغة (ألانا) هذه الصيغة اكثر الاصوات المسموعة في السرد المعاصر.

اما النوع الثالث فيسمى:

3- **الراوي الثنائي:** ويتميز هذا الراوي " بالخروج عن مفهوم البطل الروائي من موقع واحد مهيمن، الى قص يصدر عن روائيين بطلين لهما موقعان متصارعان بالصراع بينهما ينمو فعل القص "[3]

4- **الراوي المتعدد:** تنزع بعض الاعمال الروائية الى تعدد الرواة و " تعد الرواة هو تناوب الابطال على الرواية احداث الاحداث وذلك من نشأته ان يخلق شكلا متميزا اصطلح عليه الحكي داخل الحكي او الرواية داخل الرواية ".[4]

هـ - بناء الشخصية في الرواية: تعتبر الشخصية مكونا مهما وعنصرا اساسيا في تشكيل وبناء الرواية وهي بمثابة مرآة عاكسة للعديد من الجوانب المتعلقة بالواقع وبفضل قدرتها "على تقمص الأدوار المختلفة التي يحملها اياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقا بحيث

---

[1] محمد صابر عبيد/سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان)، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2012م، ص211.

[2] عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي (مقارنات في التناص والرؤى والدلالة)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999م، ص119.

[3] يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل، ص84.

[4] حميد حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص49.

بواسطتها تعرية اي نقص، واظهار اي عيب يعيشه افراد المجتمع"[1] الشخصية لها دور فعال في الرواية بتفاعلاتها الايديولوجية بحيث تعمل على أداء وظائفها المختلفة وتسير لتقديم الشخصية بكل مواصفاتها.

1- التشخيص: وهو تقنية من التقنيات المعاصرة يلجأ اليها المؤلف لعرض " رسم الشخصية من خلال وصفها وتسميتها واطلاق الاحكام عليها وتصويرها من الداخل (تصوير نفسي) ومن الخارج (تصوير فردي اجتماعي) "[2] ولها نوعين:

1- أ – **التشخيص المباشر:** والمقصود به تقديم معلومات عن الشخصية وذلك بوصفها لنفسها بمعنى ان " الشخصية تعرف نفسها بذاتها باستعمال ضمير المتكلم , فتقدم معرفة مباشرة عن ذاتها بدون وسيط من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو من خلال الوصف الذاتي مثلما نجد في الاعترافات والمذكرات والرسائل "[3].

أ-ب- التشخيص غير المباشر:

وفيها يتعرف القارئ ويتلقى معلومات عن شخصية ما من طرف الراوي :" حيث يخبرنا عن طبائعها واوصافها أو يوكل ذلك الى شخصية اخرى من الشخصيات الرواية، في هذه الحالة يكون السارد وسيطا بين الشخصية والقارئ " ، اي يتم معرفة شخصية روائية عن طريق الراوي الذي يقوم بوصف مظهرها الخارجي وحالتها النفسية بطريقة غير مباشرة.

تعتبر الشخصية البؤرة الأساسية التي يرتكز عليها العمل السردي الروائي الجزائري وهي عموده الفقري ويعود الاهتمام الزائد برسمها في الرواية الجزائرية بنسبة الى هيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية والايديولوجيا السياسية في الشخصية الروائية، وكذلك لارتباط هذه الاخيرة بالقاص او المؤلف ارتباطا وثيقا ومن ثمة تتكون العلاقة بين الشخصية والروائي فهو "يتحدث بلسان الشخصية حينا، ويتيح لها فرصة لتتحدث بنفسها حينا آخر، وهذا ما يحتم عليه أن يتخذ موقعا تتشكل من خلاله لتتحدد بذلك دلالة الرواية لأن الراوي يقوم بتقديم

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص79.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص79.

الخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات والاحداث ويصقل جميع هذه العناصر ويقدمها للقارئ" وهذا يعني ان الراوي يتخذ عدة مواقع في الرواية، يعرض وجهة نظره الخاصة من جهة كما يمكن ان يعوض وجهة نظر الشخصية من جهة اخرى وقد حدد الأدباء والنقاد ثلاثة انواع للرؤيا أي وجهات النظر التي تحدد علاقة الشخصية بالراوي وهي:

1- الرؤية من الخلف: ومن خلالها " الراوي يعلم أكثر مما يعرف البطل وتحكي الروايات من هذا النوع بضمير الغائب ".

2- الرؤية المصاحبة: وفي هذا النوع من الرؤيا " يكون الراوي مساو للشخصية في المعرفة حيث يتعرض للعالم الداخلي من منظور ذاتي داخلي للشخصية بعينها ".

3- الرؤية من الخارج: وفيها " يكون السارد اقل معرفة من أي شخصية "[1]

وترتبط علاقة الشخصية بالزمان بالراوي حيث " ترتبط الشخصية مع الزمن بعلاقة جدلية، يتأثر كل منهما بوجود الآخر، فالزمن يحتوي الانسان بين قطبيه الميلاد والموت حيث يولد ويكبر ويمر بمراحل التكون مع حركة الزمن ".

وتتكون العلاقة الشخصية بالمكان في كونها تكشف عن الحالة النفسية التي تعيشها وهو يؤثر على نفسيته " المكان لا يكون في معزل عن غيره من بقية عناصر السرد , فهو دائما في تفاعل معها وله علاقات متعددة ومتكاملة مع بعضها البعض , فعلاقته مع الشخصيات أو الأحداث تساعد على فهم الدور النصي الذي بقيمه الفضاء الروائي داخل السرد "

فالمكان هو الذي يخلق العلاقات المتعددة والمتكاملة مع عناصر الحدث السردي ضمن العمل الروائي.

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص68.

الفصل الثَّالث

تمظهرات وتجلّيات البنية السَّرديَّة

في رواية "عناق الأفاعي"

لعز الدين جلاوجي:

1- عز الدين جلاوجي، بطاقة هويَّة:

أستاذ محاضر، دكتوراه أدب حديث ومعاصر، مهتم بالسرد والمسرح إبداعا ونقدا وتدريسا إضافة إلى الكتابة في النقد والشعر وأدب الطفل قصة ومسرحا، من مدينة عين ولمان سطيف، ولد عام 1962، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة وهو على مقاعد الثانوي، ونشر أعماله الأولى في الثمانينيات عبر الصحف الوطنية والعربية، صدرت له مجموعته القصصية الأولى سنة 1994 بعنوان "لمن تهتف الحناجر؟"، له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي فهو: رئيس ربطة أهل القلم الثقافية الوطنية التي أسسها مع ثلة من أكاديمي ومبدعي الجزائر منذ 2001/ ومؤسس وعضو المكتب الوطني لرابطة إبداع الثقافية الوطنية منذ 1991 حتى توقفها طواعية عن العمل/ وعضو الأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين، بين سنتي 2003 إلى 2008

له حضور قوي في المشهد الثقافي الوطني والعربي، أسس وأشرف وشارك في عشرات من الندوات والملتقيات داخل الوطن وخارجه، نشر عشرات البحوث المحكمة في مجلات وطنية وعربية، وأجريت معه عشرات الحوارات في كثير من المنابر الإعلامية في الجزائر والوطن العربي وخارجهما.

قدمت عن أعماله مئات الدراسات والرسائل الجامعية وطنيا وعربيا، منها أكثر من 30 رسالة دكتوراه وماجستير في الجزائر خاصة، وفي بلدان عربية عديدة، وأيضا في فرنسا إسبانيا إيران تركيا ومصر، منها: استراتيجية التناص في رواية سرادق الحلم والفجيعة، البنية الاستعارية في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، البنية الزمكانية في رواية الرماد الذي غسل الماء، النص المسرحي للأطفال في الجزائر دراسة في البناء الفكري والتربوي لمسرحيات عزالدين جلاوجي، سيميائية النص الموازي في المسرح الجزائري الحديث مسرحيات عزالدين جلاوجي أنموذجا، بلاغة التقابل في روايات جلاوجي، بنية الخطاب السردي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعزالدين جلاوجي، تأويل الخطاب الديني في رواية العشق المقدنس، تجليات الشعرية في الرواية الجزائرية روايات

عزالدين جلاوجي أنموذجا، جماليات تلقي الرواية الجزائرية رواية سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا، حركية النمودج العاملي واستراتيجيته في الخطاب الروائي رواية حائط المبكى لعزالدين جلاوجي أنموذجا، خطاب الوعي التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، سيكولوجية الشخصية في مسرح الطفل بالجزائر، مسرحيات عزالدين جلاوجي أنموذجا، سيميائية العنوان في روايات عز الدين جلاوجي، شعرية التناص في روايات عز الدين، شعرية السرد في روايات عز الدين جلاوجي، صورة الأرض في روايات عز الدين جلاوجي، مسرح الطفل في الجزائر مسرحيات عز الدين جلاوجي أنموذجا، الرؤية والبناء في روايات عز الدين جلاوجي، الصورة الفنية في سرديات عز الدين جلاوجي، المركز والهامش في روايات عز الدين جلاوجي، تجليات الشعرية في روايات عز الدين جلاوجي، معالم تجربة عز الدين جلاوجي في الكتابة المسرحية، ...

يعمل على أن يؤسس لنفسه مشرعه الإبداعي الخاص من خلال جملة من المعالم أهمها: الاشتغال على التجريب، وعلى اللغة التي تشكل للكاتب هاجسا كبيرا، استحضار الموروث، التنوع في الأشكال التعبيرية، حيث ظل الأديب يحلق في عوالم مختلفة ومتنوعة، كالنقد والقصة والمسرح والرواية والشعر وأدب الأطفال، الإيمان القوي برسالة الأدب المنحصرة في ثلاثية الخير والحب والجمال.

عمل على التأسيس لشكل جديد في الكتابة الإبداعية مصطلحا وتنظيرا ونصوصا، أطلق عليه "المسردية" كلمة منحوتة من المسرحية والسرد، وفيها أعاد كتابة النص المسرحي بطعم السرد، كما أسس لـ "مسرح اللحظة/ مسرحيات قصيرة جدا"، إيمانا منه أن الأدب العربي يجب أن يكون خالقا مبدعا فعالا لينتقل من مرحلة التقليد وردود الأفعال.

له أكثر من أربعين كتابا في فنون أدبية مختلفة:

الرواية: سرادق الحلم والفجيعة، الفراشات والغيلان، راس المحنه 1+1=0، الرماد الذي غسل الماء، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، العشق المقدنس، حائط المبكى، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال.

القصة: لمن تهتف الحناجر؟، صهيل الحيرة، رحلة البنات إلى النار.

المسردية: البحث عن الشمس، الفجاج الشائكة، النخلة وسلطان المدينة، أحلام الغول الكبير، هستيريا الدم، غنائية الحب والدم، حب بين الصخور، مملكة الغراب، الأقنعة المثقوبة، رحلة فداء، ملح وفرات، في قفص الاتهام، مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا.

لافتات شعرية: مسدسي

مسرحيات الأطفال: الثور المغدور 10 مسرحيات للأطفال، غصن الزيتون 10 مسرحيات للأطفال، الليث والحمار 10 مسرحيات للأطفال، محتال طماع 10 مسرحيات للأطفال قصص للأطفال: عقد الجمان 3 قصص للأطفال، السلسلة الذهبية 3 قصص للأطفال الدراسة النقدية: النص المسرحي في الأدب الجزائري، شطحات في عرس عازف الناي، الأمثال الشعبية الجزائرية، المسرحية الشعرية المغاربية، تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية، أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية، قبسات سردية "قراءة في المشهد السردي"، قبسات مسرحية "قراءة في المشهد المسرحي"، قبسات شعرية "قراءة في المشهد الشعري"، النقد الموضوعاتي "في نماذج تطبيقية."

السيناريوهات: الجثة الهاربة، حميمين الفايق، قطاف دانية.

درس في كتب خاصة منها: سلطان النص مجموعة من الباحثين، تجربة جزائرية بعيون مغربية دراسات في روايات عزالدين جلاوجي مجموعة من الباحثين المغاربة، سيميولوجيا النص السردي. مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان، الزبير ذويبي، مجلة الخطاب عدد خاص بأعمال اليوم الدراسي حول الأديب عزالدين جلاوجي، جامعة تيزي وزو 2012، من النص إلى التناص، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعزالدين جلاوجي أنموذجا، للباحثة ريمة جيدل، صورة الأرض في روايات عزالدين جلاوجي لجبالي مريم أنيسة، التواتر الروائي من نقد الأنساق إلى فاعلية الاتساق الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال اختيارا الدكتور صفاء الدين أحمد فاضل،... إلخ

وفي كتب مشتركة مع أدباء آخرين منها: علامات في الإبداع الجزائري ل د. عبد الحميد هيمة، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد ل د. عبد القادر بن سالم، السيمة والنص السردي ل د. حسين فيلالي، بين ضفتين ل د. محمد صالح خرفي، محنة الكتابة ل د. محمد ساري، الأدب الجزائري الجديد ل د. جعفر يايوي، متون وهوامش ل د سليمة لوكام، المتخيل الروائي العربي الجسد الهوية الآخر ل د. إبراهيم الحجري.

عرفت بعض مسرحياته طريقها إلى الخشبة، منها: البحث عن الشمس، ملحمة أم الشهداء، سالم والشيطان، صابرة، غنائية أولاد عامر، قلعة الكرامة.

2- رواية " عناق الأفاعي "، مُلخَّص المضامين:

جاءت الرواية موسومة بعنوان" **عنـاق الأفاعي** "، وهو عنوان مركب من كلمتين: **عناق** و**الأفاعي**، وهو **تركيب إضافي** يبرز لنا ما تعرضت له الجزائر من تكالب للقوى الاستعمارية منذ القدم. إذ يعود بنـا الروائي عز الدين جلاوجي، إلى فتـرة الصراعات التي تعاقبت علـى الجـزائر بدايـة مع الحملات الإسبانية، مرورا بالوجود العثماني نهاية مع الاحتلال الفرنسي، وما نتج عنـه من تحولات داخل المجتمع الجزائري من معانـاة، وحرمـان، ونهب للممتلكـات والثروات. فتناول الروائي الذاكرة الوطنية، بطريقـة تخييلية ابداعيـة فنيـة.

بلغ عدد صفحات الروايـة ستمائة وعشر صفحـات **(610)**، قسمّها جلاوجي إلى ثلاثة أقسـام، كـل قسم يكمل الآخر، فأحداثها من بدايتها إلى نهايتهـا تمثلت في مغامـرات "**شامخـــة**"، وتنقلاتها بين القبائل لشحـذ الهمم، وتحريضهم علـى المقاومـة، والجهـاد في سبيل الله، والدفـاع عن الوطـن بالنفـس والنفيس، بـدءا من رفـض الوجـود العثماني، والعزوف عن سلطته إلى الاحتلال الفرنسـي، الذي حاول طمس الهويـة الجزائريـة، والديـن الإسلامي بكل ما أوتي من قـوة، والـذي واجهـه الشعب الجزائري، بالمقاومات الشعبية خاصة **مقاومة الأمير عبد القـادر**، التـي دامت أكثر من خمسة عشرة سنة، والتي أرهقتها الخيانات الغـادرة، وكانت من أبطـال هاتـه المقاومات "**شامخة** " وهي تعد رمـز للخلاص،

والنجـاة، وقد التقت " **شامخة** " فـي الأخير أخاها "**شامخ**"، وانتهت الرواية بالقضاء على الخونـة وفي المقابل صعـود روح" **شامخـــة**" للسماء كنجمة تضيء وتنير الكون.

2-1- عتبة العنوان:

يتبوَّأُ العنوانُ مكانةً إستراتيجيَّةً في ترسانة المفاهيم الإجرائيّة التِّي يحفل بها التّحليل النّصِّي، باعتباره عنصرًا جوهريًّا في مكوّنات النّصّ وبؤرة دلاليّة قد تكون المفتاح السِّحريّ الّذي يتسلّح به المحلِّل للولوج إلى أغوار النّصّ العميقة قصد استنطاقها وتأويلها وحلّ شفراتها الملغزة الملغمة، إذ يستطيع هذا المكوِّن أن يقوم بتفكيك النّصّ، من أجل تركيبه، عبر استكناه بنياته الدّلاليّة والرّمزيّة، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النّصّ وغمض، وهو أيضا مفتاح تقني نجسّ به نبض النّصّ وتجاعيده وترسّباته البنيويّة وتضاريسه التّركيبيّة على المستويين الدّلاليّ والرّمزيّ.[1]

والعنوان قديمًا كان يحتفي ويحتفل بالتَّسجيعات ولا يحمل في طيّاته بعدًا إشاريًّا، بل تصريحيًّا؛ إذ كان شغله الشاغل هو أن يهيمن على مضمون الكتاب من ألفه إلى يائه. أمّا في الدّرس النّقديّ الحديث والمعاصر فقد حاول أن يخلق بدلا من ذلك عنوانا ذا أبعاد تلميحية خصوبيّة، على اعتباره سلطة وواجهة إعلاميّة مُرمّزة، كما أنّه الباب الأوّل الّذي من خلاله يلج القارئ إلى النّصّ مُحمّلاً بذخيرته المعرفيّة لكي يطأ جناح المغامرة ويبحث عن المعنى داخل الجسد النّصِّيّ/السّرديّ.

تعدّ عتبة العنوان أهمّ وأغزر العتبات النّصِّيّة، وقد خضعت لدراسات واسعة وعميقة في السّنوات الأخيرة وبلغ الأمر ببعض المهتمّين بها إلى وصفها بـ **(نظريّة العنوان الأدبيّ)**، لذلك " يمكن وصف عتبة العنوان بأنّها العتبة المركزيّة الأهمّ في سلّم ترتيب العتبات النّصِّيّة في النّصوص عمومًا، وذلك لاعتبارات بصريّة كون العنوان يتصدّر النّصّ ويوحي على نحو

1 ينظر/ جميل حمداوي: السّيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلّد25، العدد 03، مارس/يناير1997 م، ص96. نقلاً عن/ إبراهيم الحجريّ: الرّواية العربيّة الجديدة، ص21.

ما بهويته ويحيل على رؤيته، واعتبارات سيميائيّة تتصدّى القراءة للكشف عنها وتنوير منطقتها بإزاء مساحة العنونة الضّيّقة المتمركزة في رأس النّصّ ومساحة النّصّ كاملاً "[1].

ترتسم صورة العلاقة بين لغة العنونة ولغة النّصّ المسار الّذي يمكن بواسطته إدراك القيمة التّعبيريّة والتّشكيليّة لجسد النّصّ؛ إذ أنّ ÷لغة العنوان تضيف إلى دلالاتها المعجميّة والكامنة في الذّاكرة الجمعيّة دلالات جديدة من خلال تعالقها مع سياق النّصّ اللّغويّ والجماليّ، من خلال الإيحاء والتّرميز لا المباشرة والتّسطيح ×[2].

ولم تحظ في نظريّات النّصّ الحديثة عتبة قرائيّة بمثل ما حظيت به **عتبة العنوان**، فهو بمثابة المدخل والباب الذّي يسهم في تلقّي النّصوص وفهمها وتأويلها. " إنّ العنوان وإن كان يقدّم نفسه بصفته مجرّد **عتبة SEUIL** للنّصّ، فإنّه بالمقابل لا يمكن الولوج إلى عالم النّصّ، إلاّ بعد اجتياز هذه العتبة. إنّها تمفصل حاسم في التّفاعل مع النَّصِّ... باعتباره سمًّا وترياقًا في آن واحد: فالعنوان، عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النّصّ وقراءته، يكون ترياقًا محفِّزًا لقراءة النّصّ، وحينما ينفّر القارئ من تلقّي النّصّ؛ يصير سمًّا، يفضي إلى موت النّصِّ وعدم قراءته"[3].

ويرى **محمّد بازي** أنّ " العنوان حامل معنى وحمّال وجوهٍ، مُوازٍ دلاليّ للنّص، وعتبة قرائيّة مقابلة له، توّجه المتلقّي نحو فحوى الرّسالة ومضمونها، وهو حامل معنى من حيث كونه يوّجه إلى مقصد بذاته أو يلمحّ للمحتوى. ثمّ إنّ المادّة اللغويّة الّتي تشكّل منها تكوّن لدى المتلقّي فروضا استكشافيّة، بناءً على ما تثير لديه تخمينات وحُدوس؛ فكلّ كلمة تخلق فضاءً تصوّريًّا وأفقًا للتوّقعات، لا تتحدّد مساحته إلاّ بعد النظر في محتويات الكتاب أو العمل ككلّ"[4].

---

[1] محمّد صابر عبيد: النّصّ الرّائيّ، أسئلة القيمة وتقانات التّشكيل، ص362.

[2] ناصر يعقوب: اللّغة الشّعريّة وتجليّاتها في الرّواية العربيّة(1970- 2000م)، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، 2004م، ص156.

[3] ينظر/محمّد بوعزة : من النّصّ إلى العنوان، ص408. نقلا عن/حافظ المغربيّ (عتبات النّصّ والمسكوت عنه، قراءة في نصٍّ شعريٍّ) – مجلّة قراءات – جامعة محمّد خيضر، بسكرة – العدد 3 – 2011م، ص 160.

[4] محمّد بازي: العنوان في الثّقافة العربيّة، التّشكيل ومسالك التّأويل، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، ص19.

كما يرى أنّ: "العنوانَ موضوع للتّأويل، ومفتاح تأويليّ للنّصّ الّذي يعنونه وإن كان من الممكن أن يكون خادعًا، مراوغًا، سرابيًّا، عندما يُبنى على قصدية الإثارة والإغراء، وهو ما يحتّم على القارئ الاستعداد لتلقّي عناوين توهيميّة، تمارس مكرها اللّغويّ والدّلاليّ. وتستخدم سلطتها الاعتباريّة في الإغراء ممّا يتطلّب من المتلقّين التّزوّد بمكرٍ قرائيٍّ مضادّ"[1].

ويرى **عز الدين جلاوجي** أنّ للعنوان **وظيفة جماليّة**، كيف لا وهو مثير محفّز مقلق، كما أنّ له **وظيفة فكريّة** لا يمكن إغفالها، فكثيرا ما تكون العتبة الكبرى مشحونة بقيّم ورؤى في نظره. والعنوان على حدِّ قوله هويّة النّصّ الّتي يمكن أن تختزل فيها معانيه ودلالاته المختلفة بل حتّى مرجعيّاته وإيديولوجيّته.[2] بالاضافة أنّه هو الخارطة المختصرة الّتي تفصح عن طبيعة النّصّ وخصائصه الشّكليّة والضّمنيّة في الوقت نفسه.

العنوان يعمل على جذب القارئ ولإغرائه بتراكيبه المفخّخة والمنمّقة؛ لكونه نصًّا مفتوحًا على أكثرةٍ قرائيّةٍ، يلمّح ويلوّح بالمعنى دون أن يبوح ويصرّح به، ليمارس فعل الغواية على القارئ ويسحبه إلى عالم المغامرة، ويفتح له شهيّة التّلقّي ومواصلة القراءة، وله وظائف منها[3]:

1-الاقتصاديّة:

- يجيز ما في النّصّ بلغة مكثّفة موجزة موحية بما في المتن.
- يسهّل عمليّة التّسوّق والتّداول بين النّاشرين والبائعين والقرّاء والمؤلّف من جهة وبين القرّاء أنفسهم من جهة ثانية.

2-الإشهاريّة: هذه الوظيفة تقوم بصدام القارئ وتحفّزه على قبوله والإقدام عليه، ولذلك يتّخذ لغةً خاصّةً، وشكلاً خاصًّا، وتركيبًا مميّزًا غالبا ما يجنح إلى توظيف الجملة الاسميّة ليستقطب المتلقّي ويجذبه إليه بسهولة وبساطة.

---

[1] المرجع نفسه: ص20 .

[2] عز الدين جلاوجي: العتبات والتّحول في روايات الطّاهر وطار – مجلّة قراءات – جامعة محمّد خيضر، بسكرة – العدد 3 – 2011م، ص 31.

[3] آليّات التّلقّي في قصيدة اللّعنة والغفران: عبد الرّحمان تبرماسين، مقال ضمن مجلّة جامعة أمّ القرى لعلوم اللّغات وآدابها، العدد 1، مطابع جامعة أمّ القرى، 2009 م، ص313.

3-فتح شهيّة القراءة: وقد يكون العنوان آخر ما يكتبه المبدع، والفنّان، وحتّى الكاتب والناقد أيضا ... فهو حلقة الوصل بين المتلقّي والنّصّ.

وممّا تقدّم يمكن تعيين وظائف العنوان[1]. في النقاط التّاليّة:

- **وظيفة تسميّة النّصّ:** هذه السّمة تشكّل الطّابع المألوف لطبيعة ووظيفة هذه النّصوص، فالعنوان هو بمثابة اسم للكتاب.
- **وظيفة التّعيين الأجناسيّ/الجنسيّ:** ويضطلع بهذه الوظيفة كلّ من التّعيينات الجنسيّة (رواية – قصّة – مسرحيّة).
- **وظيفة تحديد مضمون النّصّ والغاية منه:** وهي وظيفة كلّ من عنوان صفحة الغلاف والعناوين الدّاخليّة والخطاب التّقديميّ والتّنبيهات.
- **وظيفة التّجسير:** أي عبور القارئ السّرّي من عالم اللاّنصّ (الخارج) إلى عالم النّصّ (الدّاخل) هذا فضلاً عن وظيفته الإغرائيّة، والاقتصاديّة، الإشهاريّة والتّأثيريّة.

وهكذا نجد للعنونة وظائف إحاليّة، وأخرى بنائيّة، وثالثة دلاليّة، ورابعة تداوليّة، وخامسة بصريّة أو أيقونيّة تستغل فراغ محيطها، أو تنوّع في الخطوط وألوانها وأحجامها وطرائق رسمها وهكذا دواليك.[2]

وهذا يعني أنّ المؤلّف في كلّ ذلك يلغّم العنوان بطاقة عالية من القصديّة في مسعى منه لخلق حالة من التّمنع والاحتجاب والتّستّر المفضي إلى خلق حالة من حبّ الفضول والتّشوّق، لفكّ المستور ونزع الحجاب عمّا هو مخفيّ ومن ثمّ الوصول إلى حالة من المتعة واللّذة القرائيّة، وبذلك يكون المؤلّف قد خلق حالة من التّوازي في العمليّة الإبداعيّة فمثلما على المبدع " حتّى يصل إلى إبداع ذلك النّصّ أن يبتل بماء اللّغة وأن يحترق بنارها"[3].

---

[1] ينظر/عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة، ط1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقيّة، سوريا، 2009م، ص45.

[2] بسّام قطّوس: سيمياء العنوان، ص119.

[3] ينظر/ بسّام قطّوس: تمتّع النّصّ متعة التّلقيّ: قراءة ما فوق النّصّ، ط1، دار أزمنة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، 2002م، ص29. نقلاً عن/ نخبة من النقّاد الأكاديميين: فضاء الكون السّرديّ، جماليّات التّشكيل القصصّيّ والرّوائيّ، ص221.

وعلى القارئ أن يبتل بالماء نفسه، ويحترق بالنّار نفسها حتّى يصبح قادرًا على مجاراة المبدع وفضح أوكار تخثُّله.

وهنا نجد أنّ العنوان هو الّذي يفرض وجوده ومنه يتولّد النّصّ، فيغدو العنوان وكأنّه بنيّة رحميّة تقوم بتوليد النّصّ، فتبدأ خيوط النّصّ بالتّجمّع والانضمام بعضها إلى بعض مشكِّلة نسيجًا مخلصًا للعنوان. " إنّ العلاقة بين العنوان والنّصّ في هذه الحالة أشبه ببذرة زرعت في الأرض ثمّ نمت نموًّا طبيعيًّا لتؤتي أكلها من نوع البذرة نفسها وليس من غيرها، وهكذا يكون النّصّ مخلصًا للعنوان، فيتشكّل النّصّ بل يتولّد من العنوان"[1].

هذا ولم يعد الكاتب المعاصر يستعمل العنوان بطريقة واضحة المعالم مثلما كان في القديم، فقد أصبح العنوان غامضا ومبهما، وهذا ما نجده في رواية **(عناق الأفاعي)** "**لعز الدين جلاوجي**" ولتوضيح ذلك لابد من دراسة العنوان على مستوى البنية النحوية والمعجمية والدلالية.

البنية النحوية:

كأيِّ قراءة تحليليّة لابدّ أن نقف وقفة تقديريّة للحُذوف المتكرِّرة في العتبة العنوانيّة؛ من خلال ملأها وتعبئتها بتقديرات مُتاحة مُباحة، فلنقرأ ملفوظ عنوان **(عناقُ الأفاعي)**:

جاء عنوان **(عناق الأفاعي)** جملة اسمية "مركب إضافي"، ولا يخفى على دارس الأدب أن الجملة الاسمية تدل على الثبات والسكون. وينقسم عنوان الرواية إلى وحدتين أساسيتين متمثلة في:

- **عناقُ:** مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف.
- **الأفاعي:** مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة المقدرة على الياء منع من ظهورها الثقل.

[1] بسّام قطّوس: سيمياء العنوان، ص105.

البنية الدلاليّة:

رواية "**عز الدين جلاوجي**" تحت عنوان "**عناق الأفاعي**" هذا الأخير يثير فضول وتشويق القارئ بالإضافة إلى أنه يثير في نفسية القارئ عدة تساؤلات وتكون الإجابة عنها من خلال قراءة المتن الروائي، فالعنوان يختزل من النص، ولا يقع اختيار الكاتب على هذا العنوان اعتياديا بل يكون مقصودا وذلك لإيصال رسالة هادفة للمتلقي أو القارئ وهو عنوان يتكون من كلمتين:

عناق + الأفاعي

الكاتب لا يضع عنوانا عبثيا بل يتخير ألفاظه ويعتني بها أيّما اعتناء لأنها هي أول عتبة وواجهة تواجه القارئ، إما بالجذب والاستفزاز فيغوص في أعماق النص بحثا عن أسراره وألغازه وألغامه، أو بالتنفير فيبتعد عنه ويجافيه. لكن المفارقة في هذه الرواية أن المبدع انطلق من نص مُوازٍ المتمثل في المخطوط الذي أهدته له حُوبة؛ حتى ينسج عليه أحداث روايته، وقد حمل هذا النص عنوانا مغايرا لعنوان الرواية فجاء اسمه كالآتي:" **حكاية شامخة وشامخ الأخوان في قتال يأجوج ومأجوج الجنيان ومن ساندهما من شرار بني الانسان**"، فهذا المخطوط يمثل النسخة التاريخية من الرواية؛ التي أراد المبدع اطلاعنا عليها وهي بدورها متخيلة إلا أنه أراد أن يُوهم القارئ من البداية بتاريخيتها وواقعيتها، فجعل الحكي يسير بشكل مُتوازٍ في ذهن المتلقي. وبعودتنا لعنوان الرواية **(عناق الأفاعي)** نرى بأنه يثير حفيظتنا القرائية ويجعلنا نعود إلى داخل الرواية علّنا نجد تفسيرا لهذا العنوان.

عناق الأفاعي بنية استعارية تشي بتحالف أعداء الجزائر فيما بينهم، سواء أعداء الداخل أم أعداء الخارج؛ وبتتبع أحداث الرواية يكتشف القارئ مدى خطورة هذه الفئة على الوطن، ويُظهر الكاتب حجم خطورة عدو الداخل ولولاه لما انتصر عدو الخارج، والعنوان هنا يُحيلنا على أكبر خيانة أدّت بالجزائر إلى الهاوية؛ فينطلق الكاتب في رحلة بحثٍ، عن هذه الأفاعي المتآمرة وكيف تمكّنت من نفث سُمها داخل جسد هذا الوطن، ورحلة تتبع لمقاومة هذا الشعب التي لم ولن تتوقف وهي متواصلة ما دام في هذا الوطن أحرار يسري في دمهم

حب الجزائر، وقد ربط بين العنوانين بحرف العطف "أو" ويحمل هذا الحرف دلالة كبيرة إذ استعمله المبدع للتأكيد على تفضيله للعنوان الثاني المرافق للمخطوط فجاءت "أو" بمعنى "بل"، وهذا يُحيلنا على قيمة هذا المخطوط رغم أنه من محض خيال المبدع؛ وإن كان يتحدث عن الأفاعي لكن حكاية شامخة وشامخ هي الأقوى والأهم.

3/ عتبة الغلاف:

يُعدُّ الغِلاَفُ العَتَبَةَ الأُولى الّتي تُصافحُ بَصَرَ المُتلقّين لذلك أصبح محلَّ عِنايةِ ورِعايةِ المُبدعين الّذين حوَّلوه من ترسيمةٍ تقنيَّةٍ لحفظِ الحَامِلاَتِ الطِّباعيَّةِ على فضاءٍ من المُحفِّزاتِ الإِخْرَاجِيَّةِ الخَارِجِيَّةِ؛ المُساعدةِ على تلقِّي المُتونِ السَّرديَّةِ، وعلى هذا الأساسِ يمكنُنا رَصْدَ أبرزَ أنماطِ التَّحوُّلاتِ الّتي طرأت على إخراجِ غلاف رواية أحمد طيباوي.

كما أنَّ صُورةَ الغِلاَفِ تُعدُّ ضروريَّةً في فهمِ مُحتوى النَّصِّ الرِّوائيِّ، أو تقريبِ القارئِ من مضمونِ الرِّوايةِ في اللِّقاءِ الأوَّلِ السَّابقِ للقِراءةِ، ومن هنا يتمُّ تَعَامُلَ النَاشِرِ والكَاتِبِ مع صُورةِ الغِلاَفِ اليومَ من مُنطلقٍ إشْهَارِيٍّ وإخْبَارِيٍّ يتوسَّلُ إلى مُخَاطَبَةِ القَارِئِ بلُغَةٍ غيرَ الكلماتِ. وتكوِّنُ لها الأهدافَ ذاتها للرِّسالةِ المكتُوبةِ. فهي "خطابٌ إخْبَارِيٌّ وإشْهَارِيٌّ، يستعملُ تقنيَّات دقيقةً ومُهمَّةً في التَّأثِيرِ على نفسيَّةِ القَارِئِ"[1].

ومن المُجحفِ اعتبارُ صُورةَ الغِلاَفِ شيئًا لا علاقةَ له بالنَّصِّ أو حتَّى اعتبارُه سندًا حقيقيًّا له. ذلك أنَّه بإمكانِ الصُّورةِ أن تَصْدِمَ أُفُقَ انتظارِ القَارِئِ أو تُفَنِّدَ احْتِمَالاَتَه ... والأهمُّ، في هذا كلِّه، أن نؤسِّسَ فرضيَّات للقراءةِ انطلاقًا مُواتيًا من كونها مُؤَشِّرًا دَالاًّ"[2]

هكذا تتَّخذُ لوحةُ الغِلاَفِ أهميَّتَها من كونِها دَالاًّ بَصَرِيًّا مُوَازيًا يكتنزُ بين تَضَارِيسِه الإِشَارِيَّةِ العديدَ من الإيحَاءَاتِ السِّيميائيَّةِ والتَّأْوِيلاَتِ المُحتملة لقراءاتٍ مُتعدَّدةٍ ومَفْتُوحَةٍ، فهذا الفضاءُ المُثيرُ، إضافة إلى كونه يُعتبرُ حيِّزًا مُهمًّا في المُنْجَزِ خَارِجِيًّا...

---

[1] محمّد معتصم: المتخيّل المختلف، دراسات تأويليّة في الرِّواية العربيّة المعاصرة، ط1، منشورات ضفاف والاختلاف، بيروت والجزائر، 2014م، ص160.

[2] ينظر/ عبده جيران: محمّد زفزاف الكاتب ... والحياة، ط1، دار النشرة المغربيّة، فبراير،1999، ص20. نقلاً عن/ إبراهيم الحجريّ: القصّة العربيّة الجديدة، ص45.

وما دامَتْ تُخاطِبُ فيه لُغةَ العَيْنِ ... فهي تفترضُ قراءةً من نوعٍ خاصٍّ تستندُ إلى الحِسِّ البَصَرِيِّ الذَّكِيّ، وعلى قُوَّةِ المُلاحظةِ والرَّبطِ بين المُؤَشِّراتِ الدَّلاَلِيَّةِ المُشَكِّلَةِ للخِطَابِ.[1]

3-1- مِنَ الغِلاَفِ إِلَى الصُّورَةِ:

يُعدُّ الغِلاَفُ من بين العناصرِ المناصِيَّةِ الّتي ذكرها **(جيرارد جينيت)**، وتحديدًا عُنصرٌ من المناصِ النَّشْرِيّ (أو مناص الناشر)، كونه دَعَامَةً مَادِيَّةً تحملُ الكتابَ/ الرِّوايةَ، فهُو نصٌّ يُوازِي نَصَّه الأصليّ.

ويُعدُّ أيضا من المَدَاخِلِ الأَدَبِيَّةِ المُهِمَّةِ، لأَنَّهُ يُقرَأُ كنَصٍّ قبْلَ النَّصِّ ... ، لهذا شَبَّه الغِلاَفَ بالإلهِ **جَانُوس (جانفي)** ذِي الوَجْهَين، فَوَجْهُهُ الأَوَّلُ هو الصَّفْحَةُ الأُولى للغِلاَفِ، وَوَجْهُهُ الثَّانِي الصَّفْحَةُ الرَّابِعَةُ للغِلاَفِ، فَلإِنْ كان جَانُوس حَارِسًا للبَوَابَاتِ، فإِنَّ الغِلاَفَ حَارِسٌ للعَتَبَاتِ.

وهُنا يَظهرُ لنا سُؤَالَ المَكَانِيَّةِ الّذي يُعدُّ من بين مبادئِ المَنَاصِ عامَّةً الّتي اشترطها "**ج.جينيت**"، وبخاصَّةٍ، الصَّفحةُ الأُولى منه، الّتي تُعدُّ مَسْكَنَ باقي العناصرِ المَنَاصِيَّةِ **(اسمُ الكَاتِبِ، العُنْوَانُ، الصُّورَةُ، دَارُ النَشْرِ)**. فالغِلاَفُ هو أَوَّلُ ما ينتبهُ إليه المُشَاهِدُ/ القارئُ، كونُه واجهةً اشْهَارِيَّةً للكِتَابِ/الرِّوايةِ، يكون دَائمًا سَابقًا عن النَّصِّ وقبلَ العناصرِ الأُخرى، بتقديمِ نفسَه كموضوعٍ للقِرَاءَةِ والتَّحْلِيلِ، لوقُوعِه في مُفترقِ الطُّرُحِ اللِّسَانِيِّ والإيقُونِيِّ، أينَ يُمارسُ فيه النَّصُّ حَسَاسِيَّتَهُ وهَشَاشَتَهُ السِّيمْيَائِيَّةِ، بوضْعِهِ لفرضيَّاتٍ (قِرَائِيَّةٍ) مُتَعَلِّقَةٍ ببِنَاءِ معنى النَّصِّ قبلَ النَّصِّ نفْسِه ، حيث يسمحُ للقارئِ بقراءتِه داخلَ إطارٍ استراتيجيٍّ الإنتاج والتّلقِّي.

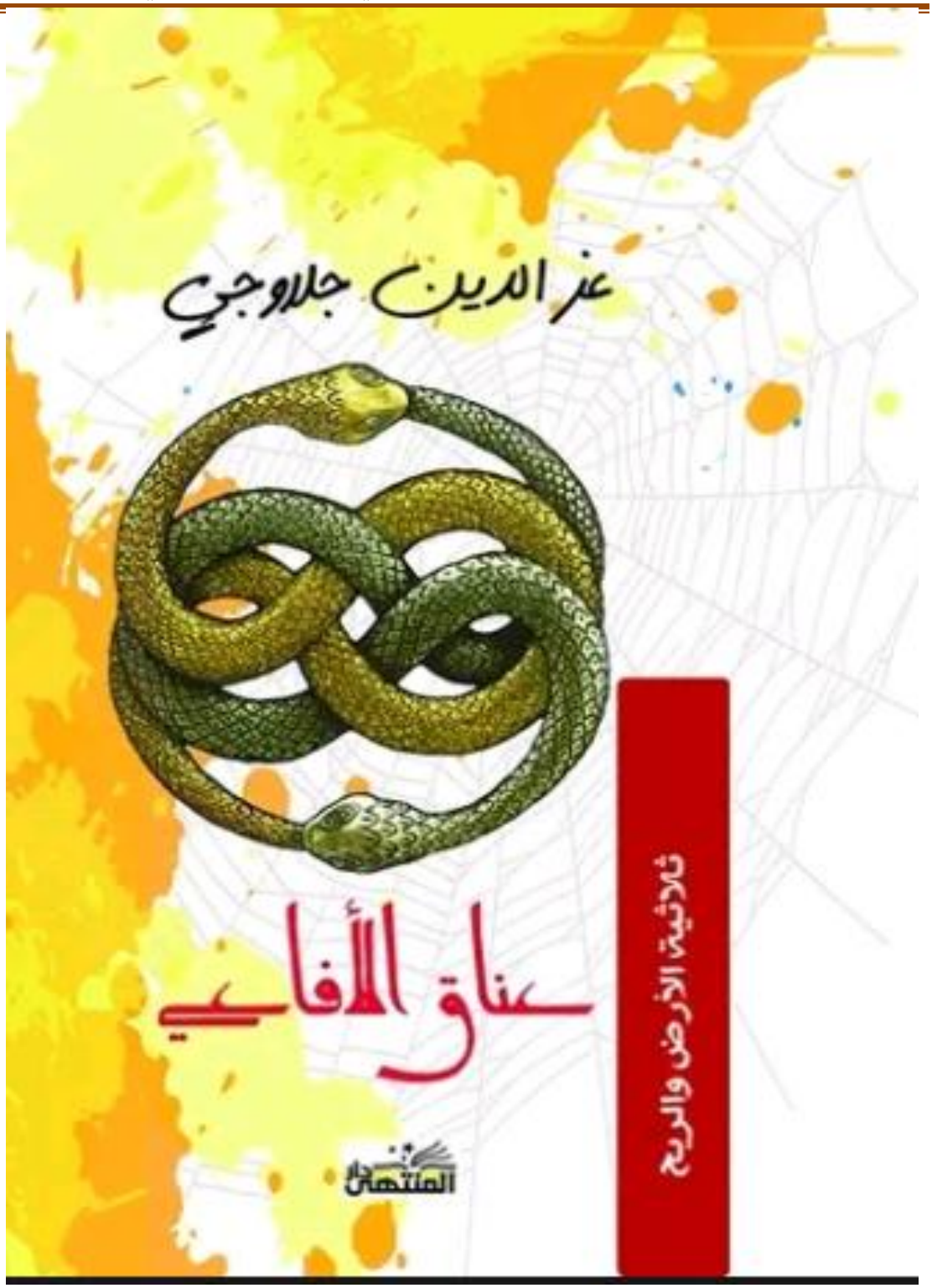
هذا وتُعدُّ صورةُ الغِلاَفِ من بينِ الفَوَاتِحِ والإضَاءَاتِ النَّصِّيَّةِ المُوَازِيَّةِ؛ وهذا لما تلعبُه من دَوْرٍ وَجَاهِيٍّ كفَاتِحَةٍ بَصَرِيَّةٍ عَلاَمِيَّةٍ يلجُ من خلالها القارئُ إلى جَسَدِ النَّصِّ، وبالتَّالي

[1] ينظر أكثر/ إبراهيم الحجريّ: الرِّواية العربيّة الجديدة، السّرد وتشكّل القيّم، ط1، النايا للدِّراسات والنشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، 2014، ص17.

إدخَالُه إلى غُرفةِ العَمَلِيَّاتِ لإِجْرَاءِ عمليَّةِ بَنْيَنَةِ احتمَالاَتٍ لروايةِ عز الدِّين جلاوجي وتسييجاتها المَسرديَّة.

أ- الغلاف الأماميّ:

يعدّ الغلاف الأماميّ الواجهة الأساسية للرواية فهو افتتاح العمل الروائي، فنجد الغلاف الأمامي في رواية "**عناق الأفاعي**" هو واجهة للكتاب، حيث أن الكاتب يقوم باختزال موضوع الرواية من صور وكلمات وألوان وأشكال وضعها في الواجهة الأمامية للرواية، فنجد أولا اسم الكاتب "**عز الدين جلاوجي**" ، مكتوب بخط واضح باللون الأسود، ثم يأتي تحته عنوان الرواية مكتوب في سطر واحد باللون الأحمر تتوسطهما صورة أفاعي متطاحنة متصارعة ربطت بين دال العنوان ومدلول الصورة، كما نجد على يمين العنوان أسفل الواجهة الأماميَّة للغلاف عنوانا فرعيا موسوما بـ : " **ثلاثية الأرض والريح** "، فكل هذه الأيقونات وجدت في الصفحة الأولى الأمامية للرواية، فقد وضع الروائي هذه الألوان وهذه الرسومات وذلك لإيضاح النص وبيانه ومعرفة الجانب الخفي المبهم في الرواية.



الواجهة الأماميَّة لرواية " عناق الأفاعي " لعز الدين جلاوجي – الطبعة الأولى –

ب/ الغلاف الخلفيّ:

ما أن نُشاهدَ الغِلاَفَ الأَوَّلَ ونمْتَلِئَ بالفُضُولِ القِرَائِيِّ حتَّى يدفعُنا الهَاجِسُ إلى الحِسِّ السَّيْكُولُوجِيُّ نحو قلبِ الكِتَابِ، بحْثًا عن إشاراتٍ تُفيدُ في فكِّ الشِّفْرَاتِ وتُساعدُ في التَّوْجِيهِ

القِرَائِيِّ بدْءًا من الأمامِ حتَّى الخَلفِ، إذ نجدُ هذا الغِلاَفَ **(الأَخِير)** جاء فَضَاءً لنَصٍّ من صُلْبِ العَمَلِيَّةِ السَّرْدِيَّةِ، أراد الكاتبُ فيه أن يُعطي تصوُّرًا مُقتضبًا حول عمله. وأنَّ " هذه العَتَبَةَ أشبهُ بتلخيصٍ تَكْثِيفِيٍّ يضعُ المقولةَ الرِّوائيَّةَ في سياقِها العامِّ داخلَ متناولِ القارئِ، الّذي من المُؤكَّدِ أنَّهُ يُطالعُ هذه الصَّفحةَ قبْلَ الشُّرُوعِ بقراءةِ الرِّوايةِ، وتمثُّلُ له على هذا الصَّعيدِ إضَاءَةً مُجْدِيَةً قد تُشجِّعُه على المُضي في القراءةِ على نحوٍ أكثر حماسًا ورغبةً في استكشافِ طبيعةِ"[1] الرِّوايةِ بصورةٍ أكثر تفصيلاً.

إنَّ الغِلاَفَ وما يحملُه من خُطُوطٍ وألْوَانٍ يُعدُّ العَتَبَةَ الأُولى من عتباتِ النَّصِّ الهَامَّةِ الّتي تدخلنا إشاراته إلى اكتشافِ علاقةِ النَّصِّ بغيره من النُّصُوصِ.كما أنَّ اللَّوحاتَ الفَنِّيَّةَ الّتي تتصدَّرُ أَغْلِفَةَ الأَعْمَالِ الأَدَبِيَّةِ أو تستحوذُ عليها " تحملُ في أجنحِتها مُؤوِّلاتَها الدَّلاليَّةَ، فهي ناطقةٌ بغير لفظٍ مُشِيرٍ بغيرِ يدٍ."[2].

فالغِلاَفُ مُحرِّضٌ للقارئِ على القراءةِ، ومُسَاعِدٌ على فهمِ النَّصِّ من خارجِه **(من حدود عتباتِه)**، والسُّؤالُ المُهمُّ الّذي يطرحه المُقاربُون للغِلاَفِ بعيدًا عن المبدأِ الجَمَالِيِّ لصناعةِ الغِلاَفِ، هل يمكن دراسةَ الغِلاَفِ بمعزلٍ عن نصِّه وما يطرحُه من مُفَارَقَاتٍ وحُرُوقَاتٍ وخُرُوقَاتٍ؟

ومع تقدُّمِ الشَّكْلِ الطِّبَاعِيِّ للغِلاَفِ ومَتْنِ النَّصِّ الأدبيِّ بدأ كثيرٌ من الرِّوائيين في العصرِ الحديثِ يُبدعُون في جماليَّاتِ صُورةِ الغِلاَفِ الأَمَامِيِّ ودَلاَلاَتِهِ، وهو ما سمَّاه البعضُ " **العَتَبَةَ الأُولى للنَّصِّ** "، ولعلَّ صُدُورَ أعدادٍ كبيرةٍ من الرِّواياتِ في المُدَّةِ الأَخِيرَةِ، جَعلَ المتلقِّي يُحاولُ أن يقرأَ هذه اللَّوْحَةَ قراءةً سِيمْيَائِيَّةً تَحْلِيلِيَّةً تَعْلِيلِيَّةً، مُقَارِنًا حُمُولاَتها وسُيُولاَتها بحُمُولاَتِ وسُيُولاَتِ المَتْنِ الحِكَائِيّ. وحَرِيٌّ بنا في هذا المقامِ أن نتساءلَ عن مدى تقاطُعِ

[1] ينظر/ محمّد صابر عبيد: عتبات الكتابة في رواية صبحي فحماوي " الحبّ في زمن العولمة "، ص2. نقلا عن/ نخبة من النقّاد الأكاديميين: فضاء الكون السّرديّ، جماليّات التّشكيل القصصّيّ والرّوائيّ، ص280.

[2] عبد الرّحمان تبرماسين: فضاء النّصّ الشّعريّ، القصيدة الجزائريّة أنموذجًا، محاضرات الملتقى الوطنيّ الأوّل، السّيميائيّة والنّصّ الأدبي، 7- 8 نوفمبر 2000م، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، ص183.

دَلاَلاَتِ غلاف رواية " **عناق الأفاعي** " مع مَتْنِها، وهل هناك تَوَافُقٌ بين الغِلاَفِ بتَضَارِيسِه وإيحَاءَاتِه والنَّصِّ بمكنُونَاتِه ومَخْزُونَاتِه؟.

يُشكِّلُ الغِلاَفُ تَمَظْهُرًا خَارِجِيًّا في العملِ الإبْدَاعِيِّ؛ إذ يُعدُّ أوَّلَ العَلاَمَاتِ النَّصِّيَّةِ الّتي تقعُ عليه عَيْنُ القارئِ أثناء اقتنائِه واقتناصِه للعملِ الإبداعيِّ، « ويمكنُ اعتبارُ العناوينَ وأسماءَ المؤلِّفين وكلَّ الإشاراتِ الموجودةِ في الغِلاَفِ الأمَامِيِّ دَاخِلَةٌ في تشكيلِ المظهرِ الخَارجيِّ للرِّوايةِ كما أنَّ ترتيبَ واختيارَ مواقعَ كلِّ هذه الإشاراتِ لابُدَّ أن تكون له دلالةً جماليَّةً أو قِيمِيَّةً »[1] حيث ينهضُ هذا التَّشْكِيلُ الخارجيُّ بوَظِيفتين؛ وظِيفةٌ إشْهَارِيَّةٌ تتعلَّقُ بالنَّاشِر، تنتهي بمُجرَّدِ اقتناءِ الكتَابِ واقتناصِه، ووظِيفةٌ تَأْوِيلِيَّةٌ تتعلَّقُ بالمتلقِّي، الّذي قد يكتشفُ علاقاتَ التَّماثُلِ الدَّلاَليَّةِ بين الغِلاَفِ والنَّصِّ، أو قد تظلُّ العلاقةُ عَائِمَةً غَائِمَةً مُعلَّقَةً في ذِهْنِه.

يعد الغلاف الخلفي عتبة مهمة وخلفية مهمة للرواية فهو مكمل للغلاف الأمامي ويقوم الغلاف الخلفي بوظيفة الإغلاق أي إغلاق الرواية في النهاية بغلاف خلفي.

وإذا ما جِئْنا **للغلاف الخلفيّ للرواية** وبمُجرَّدِ إلقَاءِ النظرةِ الأُولى نجده قد جاء بألوان متنوعة، كما نجد انقسام الواجهة إلى قسمين؛ على اليمين نجد صور ثلاثيته التي أصدرها آخرها رواية عناق الأفاعي. وعلى اليسار نجد كلمة الروائي التي تلخص مجيئات ومتون الثلاثية، وقد كتبها بخط عريض للدلالة على قيمة ملفوظاته ولجذب القارئ.

وبهذا نجد أن رواية "**عناق الأفاعي**" من الروايات الجديدة التي تنماز عتباتها بأنها تحمل دلالات معينة، فيها فرادة وتميّز من خلال ما خصّه للغلاف؛ إذ استعمل فيه رسومات وأشكالا موحية بالمعنى الدقيق للرواية (المتن الوجودي) وهذا مغاير لما كان سائدا في الرواية القديمة التي كانت لا تعنى بصورة الغلاف بالدرجة التي هي عليها الآن وكل ذلك يندرج ضمن ملامح التجريب والتجاوز والمُغايرة.

[1] حميد لحميداني: بنية النَّصِّ السَّرديِّ، ص60.

الواجهة الخلفيّة لرواية " عناق الأفاعي " لعز الدين جلاوجي – الطبعة الأولى –

3-2- عتبة اسم المؤلف:

عتبة المؤلف عنصر قارّ ومركزيّ موجود على الغلاف ولا يمكننا تجاوزها نظرا لأهميتها وقيمتها لدى الباحثين والدارسين والمشتغلين، والمؤلف من « بين العناصر

المناصية المهمة فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر لاسم إذا كان حقيقا أو مستعارا، ويكون غالبا في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكاتب[1]» أي أن اسم المؤلف هو الذي يثبت هوية الكتاب الذي قام الروائي بتأليفه، وهو الذي يعطيه حق الملكية الأدبية والفكرية لعمله، ثم إن اختيار موضع تموقع الاسم في الرواية لا يكون هبابا بل تكون لديه دلالة ومقصد وذلك لأن وضع «الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل. ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى »[2] وهذا ما تطرق إليه "**عز الدين جلاوجي**" فقد وضع اسمه في الأعلى وهو دلالة على التمييز وحضوره المستمر. ثم إن ظهور اسم المؤلف المتمثل في "عز الدين جلاوجي" في أعلى صفحة غلاف الرواية الموسومة بـ "عناق الأفاعي" بشكل واضح وخط غليظ له دلالة في توضيح النص، وتوثيق العمل الفني والترويج له.

4/ بنيةُ الشَّخصيَّة:

الشّخصيّة ركن ركين تنبني عليه الحكاية؛ فهي محور الأعمال مثلما يرى " **هنري جيمس Henry James** " الّذي يقول: " ما الشّخصيّة إن لم تكن محور الأعمال؟ وما العمل إن لم يكن تصوير الشّخصيّة وما اللّوحة أو الرّواية إن لم تكن محور وصف طباع الشّخصيّة؟ "[3] ما يؤهِّلها أن تصبح مركز اهتمام قطبي العمل الأدبيّ **(المبدع والقارئ)**؛ فالمبدع يقيم عليها حكيه، أمّا القارئ فيهتدي بواسطتها إلى تضاريس القصّة المختلفة، وبهذا تكون " ذات منزلة استراتيجيّة باعتبارها ملتقى الكتّاب والقرّاء والنّقّاد"[4].

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص 63-64.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص60.

[3] الصّادق قسومة : طرائق تحليل القصّة، د.ط، دار الجنوب للنّشر، تونس، د.ت، ص96.

[4] المرجع نفسه: الصّفحة ذاتها.

وقد اهتمّت الدّراسات السّرديّة والنّقديّة بها كعنصرٍ فاعلٍ من منظورِ وظيفتها ودلالتها، فهي " مدار المعاني الإنسانيّة ومحور الأفكار والآراء العامّة " على حدّ رأي غنيمي هلال. ممّا يجعل دورَها مرتبطًا بالموقف المعبِّر عنه، وقيمتها تكمن في قدرتها على التّعبير عن رؤى وأفكار؛ وجدت لحملها فهي الناطق والمسؤول عن الكثير منها داخل العمل، بحيث يتخفّى الكاتب وراء بعضها، ويتقمّص شخصيّة البعض الآخر، يقوم بتحريك خيوط لعبة القصّ من منظور الفاعل المهيمن على مجريات الأحداث، والمتحكِّم في حركة الشّخصيّات، والعليم بكلِّ ما يجري.[1]

والشّخصيّة – بتنوّع أنماطها وتعدّد مناهلها – أحد أبرز عناصر التّكوين السّرديّ، وهي الّتي تقوم بتحريك الحدث الحكائيّ وتفعيله وحمل مقولته وتوكيد حضوره في جسد الرِّواية. إذ لابدّ من قيام الرِّواية في أصل بنائها على تشكيل شخصيّ يقود النشاط القصصيّ داخل ميدان الفعاليّة السّرديّة، يمثِّله شخص أو مجموعة أشخاص " يقومون بدور رئيس فيها إلى جانب شخصيّات أخرى ذات دور أو أدوار ثانويّة، ولابدّ أن يقوم بينهم جميعًا رباط يوحّد اتِّجاه القصّة "[2]. وتسهم الشّخصيّة الرّئيسة بفعاليّاتها المهيمنة عادة في تحقيق هذا الرِّباط الموحّد بين مجموعة الشّخصيّات من أجل تحقيق وحدة القصّة؛ الّتي هي العامل الحاسم الأكبر في إنجاحها وإكسابها قوّة تداول كبيرة في منطقة القراءة.

تقوم الشّخصيّة بدور بالغ الأهميّة في ملء الفعل السّرديّ فيه بالمعنى والقيمة والفنيّة والحركة، على النحو الّذي يساعدها على إنجاز لحظة التّنوير السّرديّ المركزيّة في القصّة. إذ ينبغي على الفعل السّرديّ في هذا السّياق أن " تتبنّاه شخصيّة من الشّخصيّات القصصيّة، وعلى هذا يظلّ الفعل بعيدا عن كونه حدثًا فنيًّا إلاّ إذا تفاعل مع الشّخصيّة، ومن ثمّ يصبح من مقوِّماتها الفنِّيَّة "[3].

---

[1] هداية مرزق: جماليّات القصّة القصيرة بين النّظريّة والتّطبيق، ص462.

[2] محمّد غنيمي هلال: النقد الأدبيّ الحديث، د.ط، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، 1973م، ص569.

[3] شاكر النابلسيّ: النهاية المفتوحة، دراسة نقديّة في فنّ أنطوان تشيخوف القصصيّ، ط2، المؤسّسة العربيّة للدِّراسات والنشر، بيروت، 1985م، ص31.

هذا وتأخذ كلمة **(الشّخصيّة)** معانٍ مختلفة بناءً على المنظومات الّتي تتعامل معها **(الفلسفة/ الأدب/ اللاّهوت/ الاجتماع/ السّياسة ...)** وشكّل مفهوم الشّخصيّة الرّوائيّة قطيعة وتحوّلا **(في الدّرس النّقديّ السّرديّ الحديث)** ولاسيّما مع الأشكال الحكائيّة التّقليديّة **(الأسطورة، الملحمة، الحكايات الشّعبيّة)** واكتسب مفاهيمَ جديدة ومتعدِّدة وبتعدّد المدارس الأدبيّة والاتّجاهات النّقديّة.

وفي خضم النّظام السّيميائيّ لتحليل الشّخصيّة الرّوائيّة يمكن أن نرصد التّطوّرات المنهجيّة الآتية وعلى نحو موجز:

يعدّ الأنموذجُ المورفولوجيُّ للحكايات العجائبيّة الرّوسيّة الّذي قدّمه **(فلاديمير بروب Vladimir Propp)** العتبة الأولى للدِّراسات السّيميائيّة والمنصبّ على عدد وظائف الشّخصيّة والمعتمد على مبدأ **(الثّبات والتّحوّل)** فالشّخصيّةُ الحكائيّةُ في نظره كائنٌ متحوِّلٌ لا يشكِّل سمة يمكن الاعتماد عليها، والأجدى للدِّراسات أن تتخلّى عن هذا العنصر المتغيِّر وأن تركِّز اهتمامها في بنيّة الحكاية وما تقدِّمه من وظائفَ. وبذلك يبرز اهتمام **بروب** بالجانب المورفولوجيّ للشّخصيّة الحكائيّة على نحو عامّ مع اهتمام خاصّ بالوظائف الصّادرة عن الشّخصيّة.

الخطوة الثّانية الّتي استلهمت أنموذج بروب وحاولت تجاوزه ومن ثمّ تطبيقه على الفنِّ المسرحيِّ كانت لـ **(إيتيان سوريو Etienne Souriau)** الّذي أفاد من كون مفهوم الحدث هو تضارب القوى المتعارضة والمتلاقية، وبذلك فإنّ كلّ لحظة في الحدث تشكِّل موقفا للصّراع بين الشّخصيّات.

عمد **(غريماس Greimas)** في خطوة لاحقة إلى التّوفيق بين آراء **(بروب وسوريو)** ووسَّع من الإطار التّطبيقيّ للمفاهيم النّظريّة من خلال أنموذجه العامليّ الّذي يتَّسع ليشمل كلّ أنماط الخطاب السّرديّ، ومن خلال هذا الأنموذج تجاوز غريماس الوضع الدّاخليّ للشّخصيّة أي الشّخصيّة بصفتها وحدة معجميّة إلى الوضع الخارجيّ أي من المستوى التّركيبيّ إلى المستوى الدّلاليّ.

الخطوة المنهجيّة الأبرز في وضع قانونٍ سيميولوجيٍّ للشّخصيّات الرّوائيّة كانت مع **(فيليب هامون Philippe Hammoun)** الّذي عدّ الشّخصيّة الرّوائيّة " مفهومًا سيميولوجيًّا ووحدةً دلاليّةً ... وشكلاً فارغًا تقوم بنيته على الأفعال والصّفات وتكتسب معناها ومرجعيّتها من خلال سياق الخطابات، ولا تكتمل إلاّ حينما تنتهي الصّفحة الأخيرة من النّصّ، فباكتماله تكتمل الشّخصيّة، وتحدّد علاماتها"[1].

هذا ولجأت بعض الدّراسات إلى مقاربة مفهمة الشّخصيّة وتوصيف تمظهرها الوظيفيّ دواخل العمل الأدبيّ، فها هو **(فيليب هامون)** يرى بأنّ " مفهوم الشّخصيّة ليس مفهومًا أدبيًّا محضًا؛ وإنّما هو مرتبط أساسًا بالوظيفة الّتي تقوم بها الشّخصيّة داخل النّصّ ..."[2].

وبهذا فإنّ **(هامون)** يضع حدّا للشّخصيّة الرّوائيّة يتوافق مع منطلقاته ومرجعيّاته الّتي سبقته **(بروب، سوريو، غريماس)** وكما يأتي: " اعتبار الشّخصيّة، وعلى نحوٍ قبليٍّ، علامة، أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا الموضوع من خلال دمجه في الإرساليّة منظورا إليها هي الأخرى كإبلاغ، أي مكوّنة من علامات لسانيّة"[3].

وإذا أردنا الوقوف على وصف الشّخصيّة ونوعيّة أفعالها فهي " نسق من المعدّلات المترجمة في أفق ضمان مقروئيّة النّصّ "[4].

لهذا فقد ذهبوا إلى جعلها بياضًا دلاليًّا تسهم في بنائه الذّات المستهلكة للنّصّ أثناء القراءة؛ فما من شكّ أنّ منتج النّصّ هو الّذي يخلق هذه الكائنات الورقيّة، فيجعلها ترتدي ألبسة، وتنبض بالحياة، وبهذه الطّريقة يمنحها كيانًا جديدًا، وحريّة على مستوى الوجود، والدّلالة فتكون " نقطة حبر تنسكب بعذوبة على ورقٍ ورديٍّ، وأخضر وأبيض وأصفر،

---

[1] نقلا عن/ سيميائيّة الشّخصيّة الرّوائيّة (تطبيق آراء فيليب هامون على رواية غدا يوم جديد) شريبط أحمد شريبط، ص200-201 ضمن كتاب السِّيمياء والنّصّ الأدبيّ.

[2] لطفي السّيد محمّد: أوراق عبد الله العرويّ، القوى السّرديّة الفاعلة،كتابات معاصرة، مجلّة الإبداع والعلوم الإنسانيّة، مجلّد11، عدد43، آذار/ نيسان، 2001م، ص72.

[3] سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة/ فيليب هامون/ت: سعيد بنكراد/ موقع سعيد بنكراد.

[4] الموقع نفسه.

وأزرق، وتتشكّل بعد ذلك ضمن النّصّ "[1]؛ ونجد الشّخصيّة " كائنًا موهوبًا بصفات بشريّة، وملتزمًا بأحداث بشريّة ممثّلاً بصفات بشريّة والشّخصيّات يمكن أن تكون مهمّة أو أقلّ أهميّة (وفقًا لأهميّة النّصّ) فعّالة (حين تخضع للتّغيير) مستقرّة (حين لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها أو مضطربة وسطحيّة (بسيطة لها بُعد واحد فحسب وسمات قليلة، ويمكن التّنبؤ بسلوكها) أو عميقة (معقّدة لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)، ويمكن تصنيفها وفقًا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها، ومظاهرها..."[2].

سنحاول تسليط الضّوء على أبرز الشّخصيّات الموجودة في رواية **عز الدين جلاوجي** " **عناق الأفاعي** "، من أجل تبيان الصّفات والأفعال والأدوار. بناءً على ما قدّمه **(فيليب هامون Philipe Hamon)** في قانونه السّيميولوجيّ عن الشّخصيّة الرّوائيّة تيبولوجيّة شكليّة تعتمد على المقولات الآتيّة [3]:

- إنّ الشّخصيّة ليست حكراً على الميدان الأدبيّ.
- إنّها ليست مقولة مؤنسنة دائمًا.
- ليست مرتبطة بنسق سيميائيّ خالص.
- إنّ القارئ يعيد بناءها كما يقوم النّصّ بدوره ببنائها.

وتأسيسًا على هذه المقولات الهامونيّة، يصنّف **(هامون Hamon)** الشّخصيّات الرّوائيّة إلى ثلاثة أنماط رئيسة، تتدرج ضمنها أنماط أخرى، ويمكن لأيّ شخصيّة عن طريق التّبادل والتّناوب أن تعدّ جزءًا من هذه الأنماط، ذلك أنّ كلّ وحدة تتميّز بتعدّديّتها ومقروئيّتها الوظيفيّة حسب مقتضى الحال.

---

[1] شريبط أحمد شريبط: سيميائيّة الشّخصيّة الرّوائيّة، تطبيق على آراء فيليب هامون، على شخصيّات رواية " غدًا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة، النّصّ الأدبيّ سيماه وسمياؤه، أعمال ملتقى معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 15-17 ماي، 1995م، ص179.

[2] جرالد برنس: المصطلح السّرديّ (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثّقافة، د.ب، 2003م ، ص42.

[3] حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائيّ، الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة، ط2، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، 2009م ، ص217.

وأبرز هذه الأنماط:

النّمط الأوّل: الشّخصيّات المرجعيّة: ويقصد بها الشّخصيّات ذات المرجع الدِّينيّ، التّاريخيّ، الاجتماعيّ، الثّقافيّ، أو الأسطوريّ ... " وهي الّتي تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أنّ مقروئيّتها تظلّ دائمًا رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثّقافة "[1].

وهذه الشّخصيّات **(المرجعيّة)** تتجذّر إلى أربعة أقسام لدى هامون[2]:

1- الشّخصيّات التّاريخيّة. 2- الشّخصيّات الأسطوريّة .3- الشّخصيّات الرّمزيّة .4- الشّخصيّات الاجتماعيّة.

هذا وقد وظف الروائي "**عزالدين جلاوجي**" في روايته مجموعة من الشخصيات تنوعت بين شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية حاول من خلالها رسم معالم متن نصه لما ميزها به من ملامح وسلوكات وأدوار وما أنطقها به من آراء وتعليقات.

4-1- تمظهر الشَّخصية التَّاريخيَّة " الواقعيَّة والمتخيّلة " في الرِّواية، تجلِّياتها وأبعادها:

تحبل رواية **(عناق الأفاعي)** وتحفل بتنوعٍ في الشخصيات الرئيسة لا سيما التاريخية منها والتي أدت دورا قارا في الرواية، وهيمنة الشّخصيات التاريخية يتجلى من خلال استدعاء بارز للشخصيات التاريخية كون الرواية تاريخية وهذا ما يتماشى وطبيعة موضوع الرواية؛ إذ تتناول مقاومة **(الأمير عبد القادر)، والمقاومات الشعبية الأخرى** رغم أن هناك شخصيات خيالية، قامت بأدوار تاريخية إلا أن الرواية لا تخلو من الشخصيات التاريخية، وهذا ما جعل العمل الروائي واقعيا. ومن **الشخصيات التاريخية الواقعيَّة** نجد:

1/ الشيخ محي الدين:

"شيخ البلد: في الجزائر كان يوجد شيخ البلد الذي كان مكلفا بالأعمال الشرفية بالإشراف على

[1] حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائيّ، الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة، ص217.

[2] نقلاً عن/ المرجع نفسه: الصَّفحة ذاتها.

الطوائف الحرفية، وتلك المتعلقة بإصلاحات البيوت، ونظافة وصيانة المباني، وهي صلاحيات حضارية هامة، يؤكدها وجود مكاتب شيخ البلد في قلب المدينة. "[1]

وتتمظهر صورة القائد المجاهد الفذ محي الدين وهو الذي كان تقيا، تظهر شخصيته داخل الرواية أنه إنسان زاهد متدين، وهو والد الأمير (عبد القادر) ويظهر ذلك في قول السارد: "**انظم آخر كان يتابع الحديث عن قرب قائلا لكن الشيخ (محي الدين) قائلا الملك لأنه زاهدا في الدنيا**[2] " أما التدين فيكمن في قول السارد :" **عند الفجر تناهى إليها ترتيل الشيخ محي الدين، وهو يصلي بالرجال داخل الخيمة تألم به بعض النسوة من داخلها فهرعت تتوضأ، وتقيم** [3]" وهو شيخ من أكبر شيوخ عصره كانت له كلمه آنذاك، وهو شخصية تاريخية حقيقة ذكرها السارد ثالثة وثلاثون مرة داخل الروايـة.

2/ الأمير عبد القادر:

هو قائد سياسي، وعسكري، ومجاهد عرف بمحاربته ومجابهته للاحتلال الفرنسي للجزائر، وقاد المقاومة الشعبية لخمسة عشرة عاما أثناء بدايات غزو فرنسا للجزائر يعتبر. ويعدّ مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة ورمزا للمقاومة الجزائرية ضد الاستبداد والاضطهاد الفرنسي، نفي إلى دمشق حيث تفرغ للتصوف، والكتابة، والشعر، وتوفي فيها يوم ستة وعشرين مايو 1883م.[4] لم يبق جهاد (الأمير عبد القادر) حكرا بالسلاح فقط، وإنما تعداه إلى جهاد آخر، وهو الجهاد بالكلمة والقلم، " ليس من السهل تلخيص حياة رجل عظيم قاد حركة الجهاد، والمقاومة المسلحة سبعة عشرة سنة كاملة، وبقي بقية حياته كلها جهاد آخر

[1] حمدان خوجة: المرآة، تر وتق وتح/ محمد العربي الزبيري، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص105.

[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ط1، دار المنتهى، الجزائر، 2021م، ص241.

[3] المصدر نفسه: ص242.

[4] ينظر/ فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م، ص33-34.

بالقلم، وملأت أعماله البطولية أسماع الدنيا كلها في القرن الماضي، والقرن الحالي، وما يزال حتى اليوم محل بحث، ودراسة، وتمحيص، وتحقيق لأعماله، وجهاده "[1].

وتظهر شخصيته داخل الرواية أنه فارس مغوار، وقائد آخذ بتعاليم ديننا الحنيف، ويتمظهر ذلك في قول السارد:" **قضى (الأمير عبد القادر) ليله، وهو قائم يصلي، وهي عادة دأب عليها مذ كانا فتى يلازم أباه، وأصبح في خيمته حيث يجب أن يعتكف مع نفسه، مطالعا ذاكرا، متأملا، وأخذته سنة من النوم فغفى ملفوفا في برنسه الأبيض، والأسود**[2]" . أما عن فروسيته فتكمن في قوله: " **ألجم ألمير عبد القادر جواده، وتوقف عن سيره، وأشار إلى فرسانه الذين كانوا خلفه يسيرون جماعات متباعدة ثم راح يلوّح بيده يعطي إشارات الانتشار وكانت الجماعات تتحرك بمجرد أن تصلها الرسالة المشفرة**"[3]

وهكذا يتضح لنا جليا أن شخصية الأمير عبد القادر، شخصية مركزيَّة ساعدت كثيرا في أحداث الرواية وحَراكها التسريدي.

3/أحمد بـــاي:

بالرجوع إلى معاجم وقواميس اللغة العربية نجد أن أصل كلمة **(باي)** في أبرز معانيها تعني الله معك؛ إذ تستخدم في الصلاة، والابتهال.

وأحمد باي هو أحمد بن محمد الشريف بن أحمد القلي كان أبوه خليفة في عهد الباي حسن، وجده أحمد القلي حكم بايلك الشرق 40 عاما، وهو ينتمي إلى عائله ابن قانا، وهي أقوى قبائل الصحراء، فقد هربت به أمه من قسنطينة بعد أن مات زوجها مخنوقا حتى لا تطال ابنها يد الخيانة، التي طالت أباه فهربت به إلى أخواله في صحراء زيبانة الذين ربوه أفضل تربية، على أخلاق الصحراء، والفروسية، والشهامة، وتعلم اللغة العربية، وقواعدها، وأدى الحج، وهو في سن الثانية عشر سنة، وأنه كان قائد العواسي، وهي قبيلة كانت موجودة في الإقليم الشرقي لإقليم قسنطينة، حيث يقوم بمهمة الرقابة لضباط القصر.

---

[1] يحي بوعزيز: موضوعات وقضايا من تاريخ الجزائر والعرب، ط2، الجزائر، ص153.

[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص322.

[3] المصدر نفسه: ص257.

ويرى الباحث **(حمدان خوجة)** في كتابه " **المرآة**" أنَّ " وصفا عاما لشخصية الباي النفسية، والسلوكية، تبين لنا أنه كان رجلا صارما، وشديدا يتمتع بالذكاء، وعزيز النفس، كان يتمتع بشخصية قوية بالقياس إلى البايات الذين سبقوه في الحكم، حيث استطاع أن يثبت بجدارته الداخل، والخارج ويخضع القبائل إلى إدارته إذ عرف كيف يبقى حتى سقوط الحكومة التركية "[1]

تتمظهر شخصيته داخل الرواية أنه قائد عسكري تصدى للهجمات بكل قوة وهذا ما جاء في ملفوظ الذات الساردة:" **كان أحمد باي في كل مكان بكل ما يملك من عنفوان يصيح في الجميع لن يمر إلا على جثتنا، وكان يحرص أن يفرض سيطرته على الجميع يحدد الميدان نوع السلاح، وزمن المواجهة، وطريقتها كأنما يخشى انقلاب الأمور من بين يديه، لكن قسنطينة سقطت في يد غاصبيها** "[2] وهي شخصية مركزية ذكرها اثني عشرة مرة داخل الرواية.

وقد أضفت هذه الشخصية بعدا إرثيا إحاليا ومسحة تاريخية؛ لأنها نموذج من نماذج المقاومة الجزائرية في الشرق الجزائري ضد الفرنسيين، وكان له دور في إرساء دعائم دولة قائمة على الأمن والاستقرار من أجل بناء دولة جديدة بصفته رجل دولة مقاوم، وكذلك من خلال الاهتمام بالجانب الثقافي والعمراني، وتفاوض الفرنسيين معه إلا أنهم فشلوا في ذلك.

4/ الداي حسين:

جاء في قاموس الأسماء والمعاني أن كلمة **(داي)** اسم أجنبي يطلق على الذكور، ويعني المضيء، والمتألق، والساطع، وله معنى أخر، وهو الصديق المحبوب. الداي حسين هو" حسين ابن الحسن آخر دايات الجزائر، ولد في مدينة أزمير التركية حوالي عام 1773 وكان أبوه ضابطا في سلاح المدفعية، ولهذا كان ميالا إلى العمل العسكري تلقى تكوينا خاصا، وبعدها أرسل إلى القسطنطينية لمزاولة دراسته في مدرسة خاصة كجندي بسيط كما

[1] حمدان خوجة: المرآة، ص173.

[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص516.

أنه مارس تجارة التبغ في إحدى مراحل شبابه حتى لقب باسم خوجه التي تعني بالعثمانية تاجر، بعدها تدرج في العسكرية درجة جندي بسيط إلى متخصص في المدفعية، وكان على قدر كبير من الثقافة الإسلامية كحفظه للقرآن، والتزامه بأحكام الشريعة المحمديــة"[1].

وقد تمظهرت شخصيته داخل الرواية بأنها شخصية دينية مسلمة من خلال ما جاء في ملفوظ السارد: " **اندفع الداي حسين، واقفا غضب حدق لحظات في الوافد ثم تمالك نفسه يرفع سبحته إلى الأعلى ثم قال أتسيء إلى السبحة إبراهيم آغا؟ أنت تسيء إلى شعائر الله.**"[2] وقد ذكره السارد فيما يقارب خمسة وستون مرة داخل الرواية، وهو شخصية حقيقية ساعدت في فترة حكم الوجود العثماني في الجزائر.

5/ابراهيم آغا:

بعودتنا إلى الحدود المفهومية لكلمة (**آغا**) نجد أن دلالتها الشرف، والسمو والعلو في كثير من اللغات كالكردية، والتركية وقيل أنها كلمة من أصل فارسي تطلق على أصحاب النفوذ، والوجهاء في الدولة من الرجال، والنساء، وقد درج عند العرب اسم الآغا كلقب على العائلات التي تميزت بقوتها، وسيطرتها على الثروات كالأنظمة الإقطاعية. أما أيام الحكم العثماني فإن لقب الآغا أطلق دلالة على الرئيس، والسيد، وهو لقب استخدم حينئذ بمجالات الحياة العسكرية.

هو "توماس كيت عسكري بريطاني حكم المدينة المنورة عام 1815 أطلق عليه الأتراك اسم (ابراهيم آغا)، وهو اسكتلندي مواليد أنقرة أثناء الحملة الإنجليزية على مصر، وابراهيم آغا كان يشغل منصب رئيس مماليك طوسون، وهو شاب في العشرين من عمره، وهو أحد الفرسان الذين ساعدوا طوسون بالصمود، وتنظيم جيوشه عندما تعرض فيها جيشه للحرب."[3]

---

[1] الداي حسين: (آخر دايات الجزائر)، ط1، الجزء الأول، ص03.

[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص34.

[3] https://ar.wikipedia.org/wiki. بتاريخ 2023/05/22 على الساعة 20.15 سا

تشكلت شخصيته داخل الرواية في صورة الإنسان الطموح، الذي تأخذه الأطماع باحثا عن السلطة، وذلك لأنه صهر الداي حسين فيريد أن يدبر له المكيدة ليطيح به، ويأخذ السلطة، ويتمظهر ذلك جليا من خالل الملفوظ الآتي: "**عليك أن تكون مؤدبا يا إبراهيم آغا لا تنس أنك تخاطب سيدك، ومولاك الداي حسين، ولوال أنك صهري لكان حسابي معك عسيرا**"[1]. أما عن أطماعه " **فليعلم الجميع أني داي هذه الجزائر الجنة، ومن بعد سيرث حكمها أبنائي إلى يوم القيامة شكرا شكرا وقبلنا ولائكم وبيعتكم** "[2] وهذا ما يبين أطماعه الحقيقية في السلطة.

الشخصيات المتخيلة:

تعرف الشخصية المتخيلة " بأنها الشخصية التي لا تملك وجودا موضوعيا خارج النص، لكنها تقوم ببعض الوظائف التاريخية، وتعمل على تسريع الوقائع (وقائع النص)، والتأثير فيها، وتغيرها "[3] أي بمعنى الشخصية المتخيلة ليس لها عمل خارج النص الروائي . الشخصية بهذا المفهوم شخصية خيالية ابتدعها، وابتكرها الكاتب لتقوم بأفعال وأدوات تساهم في استمرارية السرد لضرورة الرواية، وبهذا فإن وجودها يكون وجودا غير حقيقي، لكن العمل على انسيابها صفة واقعية التي يسند لها، فهي " شخصيات غير مستقرة، وغير ثابتة بمعنى أنها متغيرة، ونامية حسب المتطلبات السردية لتبقى في الإطار على وتيرة واحدة على طوال المسار السردي[4] "، أي الشخصية المتخيلة هي من إبداع الروائي.

إن لجوء الروائي إلى هذا النوع من الشخصيات، بسبب شحنها وتعبئتها بطاقة من الأفكار، والتعابير التي تتجسد في سيرورة الأحداث التي تعبر عن مجريات الحياة، وما تضج وتعج من مشاكل؛ فهي بمثابة القناع والرمز الذي يستعين به الروائي لتوصيل أفكاره، وتوصيف مشاعره للآخرين، وتأتي الشخصية المتخيلة داخل الأعمال الفنية التي تكسب

---

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص34.

[2] المصدر نفسه: ص58.

[3] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: في جماليات التشكيل الروائي، دراسة في ملحمة الرواية، ص165.

[4] المرجع نفسه: ص166.

صفة تاريخية لإكمالها المشروع الذي وضعه الروائي، وأراد إتمامه من خلال هذه الشخصيات لا تحدها مرجعية، ولا تقيدها نصوص التاريخ القديم فهي ليست وليدتهم، وإنما وليدة الأفكار، وتبلورها على نحو خاص، فالروائي يجسد أفكاره، وأحاسيسه، داخل الرواية من خلال الشخصيات المتخيلة. فمن هذه الشخصيات نجد شخصية:

1/ شامخة:

بالرجوع لمعجم لسان العرب لمادة **(شَمَخَ)**، نجد مفهمتها القاموسية تدل على: **العلو والرفعة.** نقول: **شمَخَ الجبل يشمخ شموخا علا وارتفع،** أما **شامخة:** كلمة أصلها الاسم **(شامخ)** في صورة مفرد مذكر، وجذرها **(شَمَخَ)**، وتحليلها **(شامخ + ة)** تعد هذه الشخصية قلب الرواية النابض بالحياة، والأمل، ورمز الخلاص، والنجاة، فهي فاعلة في أحداث الرواية، ويتمظهر ذلك من خلال ذكرها داخل الرواية مرارا وتكرارا، ناهيك عن بروزها من بداية الرواية إلى نهايتها، وهي شخصية اجتماعية تأثرت بمجتمعها الذي كانت تعيش داخله، أما عن حالتها النفسية فكانت تعيش حالة نفسية صعبة، وذلك لأنها تأثرت باستشهاد خالها الرايس حميدو أولا، وفقدان أخيها شامخ ثانيا، حاملة هم وطنها نظرا للظروف التي مرت به، فلْنقرأْ ما جاء في قول السارد: "**كانت كلما عنا لها الأمر ركبت أدهمها وانحدرت من الأعالي إلى مسكنها على شاطئ البحر، حيث ترسو لها سفينة ورثتها عن خالها، وعلى هذه الحكايات رافقته وجنوده كانت تتبع طرقة البحرية** "[1] ، وكانت فارسة تميل إلى العلم، والفن، فَلْنَقْرأْ توصيف الذات الساردة:" **وكانت أميل إلى العلم والفن أول الأمر ثم تعلق قلبها صارت تقضي كثيرا من وقتها في الفروسية**[2] " هي مرأة لكن في تصرفاتها وصفاتها كأنها رجل، وهذا يدل على أنها مرأة شجاعة ذات عزيمة وإرادة.

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص21.

[2] المصدر نفسه: ص31.

2/شامخ :

تتبني شخصيته وتدور في أنه منذ صغره تأثر بخاله فاتبع طرق البحرية، وقد تواتر كثيرا اسمه داخل الرواية، يقول السارد :" **جنح شامخ إلى عالم البحار، وأوغل فيه كلية بعد وفاة والده رغم محاولات والدته في أن تثنيه عما كانت تراه مجرد غي أودى بخاله رغم ما كان له من مواهب، وقدرات ركوب البحر، وخوض لججه، ومخاطره، وظل شامخ مصرا على عشق البحر، ومعانقة أهواله، وقد رضع ذلك صغيرا من فم والدته حتى كانت تهمس في قلبي الصغير بأساطير عن عبقرية خاله، وعن بطولاته، وعن انتصاراته على الجن، والعفاريت، والحيتان العمالقة، ولم يكن شامخ يدرج في المدينة حتى ملأت وجدانه حكايات، وأساطير لا تنتهي عن خاله يتناقلها الكبار، والصغار بكثير من الفخر والاعتزاز**"[1]. أما عن صلته بشامخة، فجاء في قول السارد: " **التفت إليه العيون أسرع يرحب، وهو يزيل اللثام عن وجهه ارتعشت شامخة، وهي تراه اضطربت قليلا في مكانها، وصاحت شامخة أخي شامخ**"[2]. هو شخصية ساعدت في أحداث الرواية رغم غيابها لمدة طويلة ولكن سرعان ما عادت واندمجت داخل الأحداث.

3/ نانا:

هو اسم علم شخصي مؤنث، وأحيانا مذكر له عدة أصول بلدان مختلفة. أما في ثقافتنا الشعبية يطلق اسم **(نانا)** على الجدات. هي خادمة شامخة، والتي أكملت تربيتها بعد وفاة أمها فكانت تساندها. يقول السارد:" **استقدمها علي القلعي من الشارع وقد كانت مشردة تعيش على صدقات الناس احتضنتها زوجته رفيقة لها خادمة، وعلى يدها تربى شامخ، وشامخة** "[3] وأما عن خدمتها لشامخة فتكمن في قول السارد: " **أسرعت إليها الخادمة نانا تجمع ما ترميه خلفها من وسائل المالحة التي تعودت أن تستعين بها حين تغيب أياما في رحلتها البحرية سحب الخادم الجواد بعيدا وظلت نانا تخطو بحذر خلف**

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص30.

[2] المصدر نفسه: ص530.

[3] المصدر نفسه: الصفحة ذاتها.

سيدتها وقد تمزق قلبها حصرة عليها "[1]. وهي شخصية، وظفها السارد لتكون مرافقة لشامخة، شخصية فاعلة دينامية متجددة في سير أحداث الرواية.

4/شيخ الإسلام:

جاء في معجم المعاني الجامع أن كلمة شيخ الإسلام: لقب يطلق على فقهاء الإسلام، وقد كان محصورا برجال العلم، والتصوف. وهو رجل دين، ولقد وظفه السارد بوصفه جزءا من البنية المعرفية التي تفرض وجودها داخل الوقائع، وتؤثر فيها فقد ذكره السارد داخل أحداث الرواية مرارا. وهو مساعد الداي حسين منذ بداية حكمه، ويظهر ذلك جليا في قول السارد: " **لكن شيخ الإسلام دخل فجأة، وانخرط في الحديث مباشرة. ولتجدن أقربهم مودة للذين امنوا الذين قالوا إنا نصارى ذلك بأن منهم قسيسين، ورهبانا وأنهم لا يستكبرون**"[2]. أما عن تفكيره في مكانته، وقربه من الداي حسين فجاء في الملفوظ الآتي:" **لم يكن شيخ الإسلام في تلك اللحظة يفكر إلا في مكانته من الداي حسين، وهل ستكون له خطوة في أن يرحل مع سيده ضمن حاشيته، وهو الذي خدمه منذ اعتلى سيده الحكم في هذا البلد؟**"[3]. نلاحظ بأن شيخ الإسلام رغم أنه رجل دين ومتصوف لكن يفكر في مكانته قرب الداي وهذا ما يتنافى مع التصوف.

5/حمود الحوات:

وهو طرف فاعل في أحداث الرواية، وهو بائع سمك بسيط يصفه السارد وصفا دقيقا يدل على بساطته، وحرفته فهو: شاب أسمر يعمل في صيد السمك، وصفه الكاتب بأنه يرتدي ثيابا خفيفة مما اعتاد الصيادون أن يلبسوه بعد الانتهاء من العمل[4]. فقد وصفه السارد وصفا خارجيا بأنه رجل يغير على رزقه داخل البحر.

---

[1] المصدر نفسه: ص15.

[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص131.

[3] المصدر نفسه: ص132.

[4] ينظر/ المصدر نفسه: ص42.

بعد جولتنا القرائية مع **الشخصيات المتخيلة داخل الرواية**، يتضح لنا بأن الروائي أعطى وأسند إليها أدوارا تاريخية بطولية، وقد ركز عليها كثيرا داخل أحداث الرواية مثال شخصية "**شامخة**" وهي شخصية موجودة في الواقع، إلا أنها ليست بنفس الاسم وهذا ما يربط الشخصية بالذاكرة، وبعد الانتهاء من العمل. دراسة بنية الشخصية في الرواية، نلاحظ بأن الروائي وظف شخصيات حقيقية، وأخرى متخيلة، كما أننا استطعنا من خلال هذه الشخصيات التاريخية استخلاص الأثر التاريخي، وكما دمج بين الأحداث التاريخية، والأحداث المتخيلة في قالب واحد، وهذا ما نسميه باستدعاء واسترجاع الذاكرة؛ أي ربط الشخصية بالذاكرة، وقد ساعدت الشخصيات بنوعيها في إضفاء صبغة جمالية تاريخية على مستوى نص الرواية.

5/ بنيةُ الزمن:

لقي الزّمان منذ القدم اهتمام العلماء والفلاسفة والأدباء وهذا لعلاقته الوطيدة بالحياة والإنسان، وقد حاولت الدِّراسات المختلفة في تناولها للزّمن أن تضع تفسيرًا يشرح مفهمته ووجوده وتوصيفه وعلاقته بالوجود الإنسانيّ، " ويظلّ مفهوم الزّمن الأكثر ميوعةً وهلاميَّةً في تحديده والكشف عن ماهيّته باعتباره حقيقة مجرّدة لا ندركها بصورة صريحة، ولكنّنا ندركها في الأحياء والأشياء"[1]. وهذا ما جعل الباحثين في الزّمن من فلاسفة أو علماء أو أدباء يقعون في حيرة حَيَالَ هذا التَّمظهر الطَّبيعيّ الّذي وجد بوجود الخلق، يعرفه الإنسان بالسّليقة ولكنّه لا يستطيع أن يوضِّح معالمه وحدود مَفهمته، ويمكننا في هذا المقام استحضار ما قاله **(أوغسطين a'oughstin)**: " لو سألني أحد إن كنت أعرف الزّمان؟ فسأجيبه: إنِّي أعرفه، ولو سألني ما هو؟ سأجيب: بأنّنِّي لا أعرفه ..."[2].

وللزّمن فاعليّة كبيرة في النّصِّ السّرديِّ فهو أحد الرّكائز الأساسيّة الّتي تستند إليها العمليّة السّرديّة؛ إذ أنّ دراسة الزّمن في النّصّ السّرديّ تكشف عن القرائن الّتي يمكن من

[1] مها حسن القصراويّ: الزّمن في الرِّواية العربيّة، ط1، المؤسّسة العربيّة للدِّراسات والنشر، 2004م، ص13.

[2] كريم زكي حسام الدِّين: الزّمان الدّلاليّ، دراسة لغويّة لمفهوم الزّمن وألفاظه في الثّقافة العربيّة، ط2، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2002م، ص24.

خلالها الوقوف على كيفيّة اشتغال الزّمن في العمل الرّوائيّ[1] فالزّمن يجمع العناصر السّرديّة كلّها، ولا يمكن أن يكتب أيّ نصٍّ روائيٍّ من دونه؛ إذ أنّ الإشارات الزّمنيّة في أيّ نصٍّ سرديٍّ تشترك وتتفاعل مع العناصر السّرديّة جميعها، مؤثّرًا فيها ومنعكسًا عليها، فالزّمن حقيقة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى[2].

إنّ وجود الزّمن في الأدب/ السّرد ضرورة حتميّة؛ إذ لا وجود لأدبٍ/ سردٍ من دون زمنٍ، ذلك أنّ الزّمن يتحدّد في الأدب بأنّه: " الزّمن الإنسانيّ إنّه وعينا للزّمن بوصفه جزءًا من الخلفيّة الغامضة وكما يدخل الزّمن في نسيج الحياة الإنسانيّة والبحث عن معناه؛ إذ لا يحصل إلاّ ضمن نطاق عامل الخبرة هذه، أو ضمن نطاق حياة إنسانيّة تعتبر حصيلة هذه الخبرات وتعريف الزّمن هنا خاصّ، شخصيّ، ذاتيّ، أو كما يقال غالباً نفسيّ"[3].

ومن بين المهتمّين بالزّمن السّرديّ نجد (**جيرار جينيت Gérard Genette**) الّذي بنى نظريّته السّيميائيّة على التّمييز بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، وكذلك المفارقات الزّمانيّة الّتي " يمكن أن تكون أكثر تعقيدًا، وبإمكان أيّ مفارقة أن تكون في شكل حكاية أولى بالنسبة لمفارقة أخرى تتألّف معها "[4]. ولكن التّعقيد الّذي يمسّ زمن الحكاية بسبب هذا التّنويع، وهذه المفارقات لم يمنع " **جيرار جينيت** " من قياس الزّمن السّرديّ، لهذا فقد وضع تقنيّة الدّيمومة الّتي من خلالها يتمّ قياس سرعة العمل السّرديّ المقاسة بالثّواني، والدّقائق، والسّاعات، والأيّام والسّنوات وبطول على طول النّصّ المقاس بالأسطر والصّفحات"[5].

---

[1] ينظر/ حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائيّ (الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة)، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، الدّار البيضاء، 1990م، ص113.

[2] ينظر/ سيزا أحمد قاسم: بناء الرّواية، دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، د.ط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص27.

[3] هانز ميرهوف: الزّمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، د.ط، المطبعة الفنّيّة الحديثة، القاهرة، 1970م، ص15.

[4] Gérard Genette. Figure111.Seuil. Paris.1970.p.123.

[5] عبد الفتاح إبراهيم: البنية والدّلالة في مجموعة حيدر حيم القصصيّة " الوعول"، الدّار التّونسيّة، 1986م، ص120.

يتحرّك قارئ النّصّ القصصيّ " ... مع النّصّ في كلِّ اتّجاه، وإمّا نحو الماضي حيث تظلّ الأحداث شاهدة على الحاضر، أو نحو الحاضر، حيث الصّراعات المتشابكة والأصوات المتداخلة، أو نحو المستقبل، حيث افتراض التّوقّعات"[1].

ويجسِّد هذا الأخير نوعًا خاصًّا من المفارقات، وهي المفارقات الزّمنيّة، لأنّ القارئ الّذي يؤسِّس علاقات بين الماضي، الحاضر والمستقبل، يكشف عن قدرة النّصّ المتعدّدة الجوانب في عمليّة الرّبط الّذي يوهم القارئ بها وينغمس فيها، ويعيش أحداثًا واقعيّة، في حين أنّها ليست سوى عمليّة تصنيع أو تمثيل للواقع"[2].

وإذا ما عدنا إلى رواية **عز الدين جلاوجي** في روايته نجده يعود إلى الظروف التي مرت بها الجزائر في ظل الصراعات والتطاحنات المتعاقبة عليها، بخاصة الحملات الإسبانية إلى الوجود العثماني، ثم الغزو الفرنسي الذي واجهته المقاومة الجزائرية بشدة تحديدا مقاومة الأمير عبد القادر، فينقل لنا أهم الأحداث التاريخية البارزة في مقاومة الأمير عبد القادر.

" **قاد المجنون سفن قرصنته من هذه المدينة وهاجم ذات ليلة مقمرة من عام 1631 أي قبل قرنين من الآن قرية في التيمـور الايرلندية التي كانت تحت الاحتلال الإنجليزي**"[3]. وهنا قام السارد بداية فقط بذكر السنة لا بذكر اليوم والشهر وترك المجال مفتوحا، وذلك ليعطي مرجعية صادقة، وأحداث حقيقية عن روايته، وهي أسر الإنجليز دون أن يتعرض بالأذى إلى أحد من الايرلنديين، وهذه الأخيرة حادثة تاريخية ترجعنا الذاكرة إليها، وهي حصار الإنجليز وبيعهم عبيد وأغلب سكان القرية تقريبا أصبحوا عبيدا بعض السجناء عاشوا في سفن الجهاد البحري يمارسون مهام التنظيف، وأعمال أخرى في حين أن البعض الآخر قضى سنوات طويلة كجوارٍ أو كعمال فقط اثنان منهم عادوا إلى ايرلندا، وهنا يتبين لنا أن السارد ذكر السنة فقط، أما الذاكرة فأرجعتنا إلى أحداث تاريخية.

---

[1] نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النّظريّة والتّطبيق، ص13.

[2] المرجع نفسه: ص58.

[3] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص168.

أما في الملفوظ الموالي فيقول السارد:" واحتياطا تم إرسال جاسوس ثان فأعد خريطة محكمة عن مدينة وهران مما سمح للأسطول الإسباني الانطلاق يوم 22 أغسطس من سنة 1505 وكانت القوات تتكون من 150 سفينة و5 آلاف جندي، فوصلت وهران يوم 11 سبتمبر ليخوض معركة اقتحام مع السكان دامت خمسين يوما انتهت بسقوط المدينة، وتحويل جامعها الأعظم إلى كنيسة، وهلل الاسبان لانتصار الصليب على الهلال فأقاموا الاحتفالات لمدة أسبوع كامل، وأعاد الاسبان سنة 1509 الهجوم على وهران بأكثر من خمسة عشرة ألف مقاتل"[1].

نلحظ بأن السارد ذكر الزمن الطبيعي؛ إذ نجده صرح بثلاثة حوادث تاريخية بشكل دقيق اليوم والشهر والسنة. وهذا يدل على دقة الأحداث التاريخية داخل الرواية وتأرختها، وتسلسلها مما أعطاها طابعا تاريخيا واقعيا للأحداث المروية فتاريخ 22اغسطس 1505 هو تاريخ إقلاع الأسطول من ميناء "مالقا" الإسبانية.

أما تاريخ 11سبتمبر 1505 فيعبر كذلك عن حدث تاريخي، وهو نظرا للأهمية الاقتصادية الخاصة لميناء المرسى الكبير، وقربه من مدينة وهران التي تبعد عنه بـ 8 كيلومترات، وكذا قربه من اسبانيا، ولأجل "ذلك جعلت المخططات الإسبانية هذا الميناء هدفها الأول لحملاتها، وهكذا وصلت إلى المرسى الكبير في 11سبتمبر 1505، وتاريخ 1509 كان الهجوم على وهران، وذلك لأنها إحدى المدن الكبرى الواقعة غرب الجزائر، وثاني أهم ميناء، ومنفذ تجاري بعد ميناء المرسى الكبير، فقام هذا الأخير بإكمال إعداد الحملة، وأبحر الأسطول الإسباني ميناء قرطاجنة الإسباني يوم 7 ماي 1509 وكان مكونا من 15000جنديا فقتله (33) باخرة حربية (51) زورقا صغيرا إلى السواحل، وهران تحت تعيين الملك الإسباني فريناد الكاردينال.

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص272.

فقد اهتم السارد في الرواية، باستحضار وقائع الاحتلال الإسباني ضد الجزائر، وزمن غزوهم لميناء، وهران، واستلائهم على المدينة (وهران)، والتي بقيت تحت الاحتلال الإسباني عدة قرون إلى أن حررها الأخوان بربوس وعروج.

نستنتج أخيرا بأن التواريخ الثلاثة كانت مرتبطة ببعضها البعض، وهي الاحتلال الإسباني لسواحل وهران لكن التواريخ ذكرت مختصرة داخل الرواية، إلا أننا عدنا بذاكرتنا إلى الوراء فكانت لنا معرفة تاريخية، وهي الاحتلال الإسباني لسواحل وهران، واستحضارها للحوادث التاريخية لأن الذي لا ذاكرة له لا تاريخ له.

وبعد عودتنا وجولتنا مع **بنية الزمن في رواية عناق الأفاعي لعز الدين جلاوجي،** كان لزاما علينا بعد عرض كل تاريخ العودة إلى أحداثه الحقيقية، لذا عرضنا مادته التاريخية الخامة لأن بدونها لا يمكن إعادة بناء الماضي البشري، وهذا لا يتأتى إلا باستدعاء الذاكرة التاريخية فكانت الوسيلة الوحيدة لدراستنا لبنية الزمن، فالحوادث التاريخية التي ذكرت في الرواية عدنا إلى قصصها الحقيقية، واستنبطنا منها فهذا ما ربط الزمن بالذاكرة، وأكسبها اتساقا، وانسجاما، ضِفْ إلى ذلك كله أكسبها جمالية.

والحقّ أنّ هذا التّوظيفَ الزّمنيَّ من لدُن الروائي يعطي دالاً سيميائيًّا يشي بانغلاق الزّمن وسُكونه وركُونه، وتوقّف ديناميّته وحركيّته، فلم يبق للنّاس سوى البكاء والنّحيب على طلل الماضي، واستنشاق عبق ذكرياته، وكأنَّ الحياةَ واحدةٌ، وما استمرَّ فيها من وقائعَ وأحداثَ آيلةٍ للزَّوَالِ، في ظلِّ انتظار الإنسان نهايته.

إنَّ اتّكاء جلاوجي على تقانات التَّعجيل والتَّأجيل السَّرديِّ **(التَّلخيص والتَّقليص)** والتَّوصيفات المشهديّة الحواريّة أعطت الأضمومات الحكائيّة القدرة على التّعبير عن موضوعه الأساس، فالمفارقة السّرديّة الزّمنيّة كشفت اللِّثام عن انحياز الخطاب للزّمن الماضي عبر تكثيفه على حساب الزّمن الحاضر وحتّى المستقبل، في أجواء يختلط فيها الحابل بالنابل، الحلم بالواقع **(الاسترجاع أوّلاً ثمَّ الاستباق والاستشراف الحُلميّ ثانيًا)**، وهنا تتجلَّى المفارقة الزَّمنيَّة من خلال كسر وخلخلة خطِّيّته المتسلسلة ودخوله عالم الهلاميّة.

لعب الزّمن في الكشف عن معاناة الذات الساردة لا سيما في الماضي، كما أنّ المكان لا يخلو من فراغاته وتحوّلاته السّلبيّة الّتي أفرغت السّارد **(الصحراء – المدينة – القرية – الجامع – ...)**، وهذا ما سنكتشفه في المفارقة المكانيَّة لرواية جلاوجي.

6/ بنيةُ المكان:

المكان فضاء يتحكّم في حضوره الحدث، وفي طبيعته وتقاطباته، لا حدث دون مكان وزمن، وهذا التّعالق والتّعانق بين الحدث والمكان يضيف إليه مكوِّنًا ثالثًا وهو القوّة الفاعلة .وتبعًا لهذا فإنّ عمليّة اختيار الأمكنة وتوصيفها عند بناء النَّصِّ السَّرديِّ وهندسته تتحكّم فيها إجراءات تقابليَّة تقاطبيَّة، " ولعلّ لبناء المكان جماليّات تتّصل بالمعنى وتنفتح على أفق تأويليّ مفتوح "[1]؛ بمعنى أنّ السّارد يُحدِثُ هذه الانتقالات من مكان إلى آخر للحدث إمعانًا في تبيان الدَّلالة، وتحوّل الحدث، والاشتغال على المكان قد يحصل تلقائيًّا تبعًا لما تفرضه الأحداث، وقد يكون مقصودًا لذاته، وبالأخصّ في الكتابات التَّجريبيَّة الّتي تشتغل على الفضاء انطلاقًا من التَّقابل الواعي والمستهدف. و " هنا لا تغدو الأمكنة بقعًا جغرافيَّةً، ومبانيَ مشيَّدَةً، وصروحًا قائمةً، بل إنَّها تصبح علامات سيميائيَّة تنطق بخطابات الإنسان، ودوافعه، وهواجسه الفكريَّة "[2]. والسَّيطرة على الأمكنة ظلَّت محتاجةً للقوَّة؛ فهي القادرة على الحفاظ عليها، وهنا يظهر جوهر المُفارقة **Irony** فإذا كانت حيازة الأمكنة محتاجةً للقوَّة، فإنَّ الأمكنة تُصبح مجالاً من مجالات القوَّة الّتي تُتيحُ للإنسان فرصة ممارسة سلطته الثَّقافيَّة. فكلَّما تسلَّح الإنسان بالقوَّة كان أكثر قدرةً على حيازة الأمكنة، واحتكار مفاهيمها الثَّقافيَّة.[3]

أضحى المكان عنصرًا قارًّا في العمل السّرديّ يتّخذ أشكالاً وقوالبَ ضدِّيّة مختلفة، يفضحها التّحليل التّوصيفيّ المفارقيّ جريًا على المأثور: **(بِالأَضْدَادِ تُعْرَفُ المَعَانِي)**، لأنّ

---

[1] لونيس بن علي: الفضاء السّرديّ في الرِّواية الجزائريّة، رواية الأميرة الموريسكيّة لمحمّد ديب نموذجًا، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015م، ص40.

[2] هيثم سرحان: الأنظمة السِّيميائيّة، دراسة في السّرد العربيّ القديم، ص71.

[3] المرجع نفسه: الصَّفحة ذاتها.

المكان يخضع لمبدأ القطبيّة القائمة على ثنائيّة التّضاد بين الأمكنة، تتقابل معبِّرة عن العلاقات الّتي تربط الشّخصيّات بمكان تحرّكها أو عيشها تبعًا للثّقافة والعادات والأفكار والممارسات السّائدة فيه. ويمكن تجذير التّقاطبات المكانيّة الضدِّيّة والنديّة الّتي تخلق المفارقة في النّصّ الرّوائيّ انطلاقًا من مفهوم المسافة **(قريب/بعيد)** أو الحجم **(صغير/كبير)** أو الاتّساع **(محدود/لامحدود)** أو مفهوم الشّكل **(دائرة/مستقيم)** أو الحركة **(جامد/ متحرِّك، اتّساع/تقلّص، جذب/إقصاء، اتّجاه عمودي/اتّجاه أفقي)** أو مفهوم الاتّصال **(منفتح/منغلق، داخل/خارج)** أو مفهوم الاستمرار **(استمرار/انقطاع)** أو مفهوم العدد **(تعدّد/وحدة، مسكون/مهجور)** أو مفهوم الإضاءة **(مضاء/مظلم، أبيض/أسود)**.

ويلخصّها الباحث **(محمّد بوعزة)** في الخطاطة/التّرسيمة[1] الآتية:

المسافة	الحجم	الاتّساع	الشّكل	الحركة	الاتّصال	العدد	الإضاءة
مكان قريب/م كان بعيد	مكان صغير/م كان كبير	مكان محدود/م كان لامحدود	مكان دائري/م كان مستقيم	مكان جامد/مك ان متحرِّك	مكان منفتح/مك ان منغلق	مكان مأهول/م كان مهجور	مكان مضاء/م كان مظلم

وبغضّ النظر عن هذه **التَّقاطبات المكانيَّة**، نجد **التَّقاطبات الثَّقافيَّة** الّتي تصف الواقع الاجتماعيّ وممارساته الاجتماعيَّة والأخلاقيَّة والثَّقافيَّة والدِّينيَّة والإيديولوجيَّة والسِّياسيَّة. فعلى الصَّعيد الاجتماعيِّ مثلاً نجد التَّقاطب بين الرَّفيع **(القمَّة)** والوضيع **(القَّاع)**، وعلى الصَّعيد الأخلاقيِّ نجد التَّقاطب بين السُّموِّ والتَّدنيّ، وفي الدِّين نجد التَّقاطب بين الأرض والسَّماء، بين أهل اليمين وأهل الشَّمال، بينما السِّياسة فنجد التَّقاطب بين اليمين واليسار، يقول **(لوتمان Lotman)** في هذا الصَّدد " أنَّ النماذج الاجتماعيَّة والدِّينيَّة والسِّياسيَّة والأخلاقيَّة تتضمَّن، وبنسب متفاوتة، صفات مكانيَّة تارة في شكل تقابل السَّماء/الأرض، وتارة في شكل نوع من التَّراتبيَّة السِّياسيَّة والاجتماعيَّة حين تعارض

[1] محمّد بوعزة: تحليل النّصّ السّرديّ، تقنيّات ومفاهيم، ط1، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، 2010م، ص101.

بوضوح بين الطَّبقات (**العُليا**) والطّبقات (**الدُّنيا**) ... وكلُّ هذه الأشكال تنتظم في نماذجَ للعالم تطبعها صفات مكانيَّة بارزة، وتقدِّم نموذجًا إيديولوجيًّا يكون خاصًّا بنمطٍ ثقافيٍّ معيَّنٍ"[1]. وبعض هذه التَّقاطبات نجدها في رواية " **عناق الأفاعي** " متخطِّيًّا بها الحُدود المكانيَّة المألوفة.

هذا وتعدّ تِيمة "**المكان**" في رواية جلاوجي من التِيمات الّتي خلقت فجوات وثغرات؛ هذه الأخيرة تؤدِّي إلى تهييج القارئ كي يتملاَّها ويملأها بمشرحة الدَّرس والبحث والتَّحليل والتَّعليل. وعبر هذا الفحوى التّوصيفيّ المكانيّ الجلاوجي يمكننا أن نتساءل: **هل استطاعت المكانيّة الجلاوجية توصيف وتصوير عالم الشّخصيّات من الدّاخل والخارج، وما هي حدودها المُفارقيّة الّتي شكلتها وما دورها؟**

ومن خلال جولتنا القرائيّة للرواية، تبيّن لنا ذلك الثّراء الثّرّ للأمكنة فيها، وتعدّدها وتباينها فيما بينها، كما أنّ توصيف السّارد لأمكنة تسريداته وحكاياته لم يأتِ توصيفًا لها بحدِّ ذاتها بقدر ما كان توصيفًا للأجواء المخيّمة أو السّائدة فيها عبر مختلف المواقف الّتي تتّخذها شخصيّاته.

وإذا نظرنا لأغلب التّوصيفات المكانيّة في الرواية؛ تجلَّى لنا تأرجح المكان بين ثنائيّة ضدِّية نديّة مُفارِقة (**انفتاح، انغلاق**) تبعًا للخُيوط العاطفيّة الّتي تشدّ أوصال شخصيّاته المختارة في هذا المكان أو ذاك، دون أن نغفل عن المعنى المُفارقيّ الّذي اتّخذه المكان أحيانًا.

هذا وتؤدي الأماكن المغلقة دورا قارّا في الرواية بوصفها « مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان، ويبقى فترة طويلة من الزمن سواء بإرادته أم بإرادة الأخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية. ويبرز الصراع الدائم القائم بين المكان كعنصر فني

[1] المرجع نفسه: ص104 وما بعدها.

وبين الانسان الساكن فيه»[1] أي هو المكان الذي يعيش فيه الانسان وينتمي إليه، حيث أن مكوثه في هذه الأماكن المغلقة قد يكون لفترات طويلة، سواء كان ذلك بإرادته أو بإرادة غيره في مكان له حدوده الجغرافية والهندسية التي يتميز بها كالبيت والسجن وغيرها من الأماكن المغلقة. كما أننا نجد الروائي يزاوج في توظيف الأماكن المغلقة والمفتوحة في عمله السردي، وذلك من أجل نقل الواقع الاجتماعي بصدق.

وقد تمظهر فضاء المكان في رواية **(عناق الأفاعي)** مجسدا تجسيدا مميزا، ومتجاوزا الهياكل الخارجية والتأثيث السطحي، عاكسا بذلك آمال وعواطف شخصياتها خاصة شخصية "الأمير" وهذا راجع إلى براعة الروائي وتفرده وتميزه، وحسن تصرفه في هذا العنصر، فعمل على المناسبة بين الحدث والمكان، وأحوال الشخصيات، معتمدا على الطابع المرجعي التاريخي للرواية، ويعتبر فضاء المكان من العناصر الرئيسة في الرواية تجسد جزء من مقاومة (الأمير عبد القادر) للاحتلال الفرنسي بأسلوب مميز، وشيق لذا ارتأينا التركيز على الأماكن البارزة داخل الرواية نذكر منها:

6-1- المدينة:

ارتبطت رواية **(عناق الأفاعي)** بفضاء المدينة في صورة مفارقة؛ فمن جهة وصف المدينة، وعمرانها الذي يشي بالحضارة والتقدم، ومن جهة ثانية وصف الاضطراب والعنف الذي تحياه المدينة من الاحتلال صفات، هذه الأخيرة جعلت منها مكانا غير مرغوب فيه يفتقد الأُلفة والحميميّة، يدفع بالشّخصيّة إلى البحث عن أماكن بديلة يجد فيها ضالّته.

[1] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، دمشق سوريا، 2011م، ص44.

وقد ذكرت كثيرا داخل الرواية، وجاء ذلك في ملفوظ السارد: " ... **وكان السور المنمق أقصر من أن يمنع الرؤيا إلى حيث المدينة البيضاء تمتد آمنة حالمة**"[1]. وقال كذلك "**وهمت أن تمد ذراعيها على السور الوطيء لتمد بصرها بعيدا عن المدينة** "[2].

هو مكان ورد بشكل مكثف، ومتنوع، حيث استخدمه الروائي بكثرة نظرا لتنقل الشخصيات، وفي هذه الرواية نجد وصف المدينة، وعمرانها الذي يشي بالحضارة والتقدم، كما نجد في الوقت نفسه الاضطراب والعنف الذي تحياه المدينة من الاحتلال، كما أن للمدينة دلالة داخل الرواية، وهي المشاركة في مختلف المقاومات.

6-2- الصحراء:

من الطَّبيعيّ أن تتواجدَ الصَّحراءَ كمكانٍ فاعلٍ في الكثيرِ من الحكايا والمسرديات الجلاوجيّة لما لها من عِلاقةٍ وطيدةٍ مباشرةٍ بالشَّخصيَّاتِ والأحداثِ؛ تكمن في أنَّ الصَّحراء تقبع في الذّاكرة كالحلم الجميل، تستدعيها الذِّكريَّات كلّما شعرت الشّخصيّة ببلادة وضيق المدينة وضجيجها، وبين ظلم المدينة وضجيجها، تأتي السَّردنةُ الجلاوجيَّةُ بمفارقاتها الجماليَّةِ لتُنصفَ الصَّحراءَ كخَيْرَ مُحْتَكَمٍ في مَحْكَمَةِ الإبداعِ الأدبيِّ، خاصَّةً وأنَّ الصَّحراءَ بهُدُوئِها، ورَحَابَةِ صدرِها، ووَدَاعَةِ أهلِها تحوَّلت إلى يُوتُوبْيَا تفرُّ إليها الذَّات السَّاردة المختنقة كلَّما شعرت بحاجة لذلك، وما أكثر المناسبات الّتي تحوَّلت فيها بوابة الصَّحراء إلى محطّ أنظار/حلم بعيد، لتقفَ في خطٍّ مُفَارَقٍ لما تتمتَّع به المدينة من صخب/ضجيج/غموض وصولا إلى الانتهاء المادِّيّ أو المعنويّ، ممَّا يؤهِّلُ الصَّحراءَ أن تتبوَّأَ يُوتُوبْيَا الشَّخصيَّات، يلجؤون إليها هربًا من قسوة المدينة، وهذا ما يجعل جدليَّة الصَّحراء/المدينة قائمة دائمًا.

قد نفهم أن يكتب سارد عن المدن والحواضر، والشّوارع والحانات أو المتاحف والحدائق وناطحات السّراب، قد نفهم أن يسعى لتأثيث المدينة والبيت والشّارع والقصر

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص17.

[2] المصدر نفسه: ص18.

والحديقة بكلِّ معاني اللّغة وجماليّات الألفاظ فالمقام يسمح، لكن الفهم قد يصبح عسيرًا عندما يركب الطّموح كاتبًا يسعى لتأثيث الصّحراء والإمساك بالمطلق ووصف المجرّد.

وإذا كانت " عبقريّةُ الأدب حيِّزَه "[1]،كما يقولون فإنّ عبقريّة الأديب هي تعامله مع هذا الحيِّز، وفي كيفيّة تأثيثه بخيالاته وأحاسيسه دون الإخلال بالتزامه الأدبيّ، أو بالتزامه الإيديولوجيِّ في الأدب.

هذا وقد شكلت" **الصحراء**" تيمة بارزة في الرواية، يقول السارد: "**انتصر جدي صلى الله عليك وسلم فلول من قبائل متفرقة في الصحراء** "[2] وهي عبارة عن عالم تتحكم فيه وتكونه قوى الطبيعة، فعادة الصحراء تكون خالية من الناس، فهي الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد، كما يطلق عليها أحيانا الخلاء فهي تفتقد إلى المؤسسات الحضارية، والأماكن العامة. وقال أيضا: " **أعرفك شاعرا رقيقا يبكيك موت كروان عطشا في الصحراء**"[3]

وتتماز الأماكن المفتوحة كالصحراء بكونها تلعب دورا هاما في الرواية من خلال ايحائها بالاتساع والتحرر وهي عكس الأماكن المغلقة، فالأماكن المفتوحة عادة: «تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان. إن الحديث عن الأمكنة المفتوحة هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة حتى توحى بالمجهول كالبحر والنهر أو توحى بالسلبية كالمدينة.» 4 فالأماكن المفتوحة هي أماكن ذات مساحات واسعة التي يلجأ إليها الإنسان.

6-3- القريــة:

تعدّدت تصنيفات المكان الحكائيّ القصصيّ تبعًا لتوصيفات اللّغة والخيال من: داخليّ وخارجيّ، مفتوح ومغلق، ثابت ومتحوِّل، مركزيّ وهامشيّ، جغرافيّ ودلاليّ وهذه الثّنائيات تخلق علاقة جدليّة يحاول من خلالها المبدع تمثّل الواقع، وهنا تتشكّل المفارقة

[1] عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرِّواية، ط1، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، ديسمبر1998م، ص160.

[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص251.

[3] المصدر نفسه: ص250.

[4]مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص95.

المكانيّة الّتي تعجّ بها مسرديَّات جلاوجي في تعبيرها عن السّيكولوجيّ والسّوسيولوجيّ والجماليّ. ويمكن أن نمثّل لذلك بالقرية بوصفها مكانًا حميميًّا مُشرقًا للذّات المغتربة المُهترئة الطّامحة إلى التّحرّر.

وبعودتنا لمتن الرواية الجلاوجية نلاحظ أن فضاء **(القرية)** قليل الورود مقارنة بالمدينة، وهي فضاء مفتوح تجلى في متن الرواية من خلال ارتداد الشخصيات التي تعيش في المدن إلى ماضيها تذكر أيام الطفولة في القرى، تعتبر من الوالدات البكرية الأولى للأمكنة شأنها شأن رحم الأم، وبيت الطفولة تتميز بالبساطة، تقول الذات الساردة: " **قال قصتي أيها العقيد مع شامخة وشامخ تعود لأكثر من أربعين سنة، أو ما يقارب منتصف قرن، حيث كان أهلي يعيشون آمنين في قرية جنوب فرنسا**"[1]. أي كان الولوج لها قليلا مقارنة بباقي الأماكن الأخرى. فمن حيث ثالوث الأماكن التي ذكرناها **(المدينة، الصحراء، القرية)**، نلاحظ أن حضور **(المدينة)** كان غالبا على **(الصحراء والقرية)** دلالة على أن أحداث الرواية جاءت أغلبها في المدينة.

هذا واستدعى الروائي عز الدين جلاوجي مجموعة كبيرة من البلدان، والمناطق التي عبرتها الشخصيات الروائية نذكر منها (وهران، قسنطينة، الجزائر، البليدة، فرنسا، الأوراس، معسكر، تلمسان، الأغواط، أرزيو، بسكرة، مستغانم، عنابة، سكيكدة، سطيف)، وهذه كلها مدن ذكرها لها علاقة بالذاكرة التاريخية، لأنها شهدت أحداثا تاريخية هامة في ذلك الزمن. فَلْنَقْرأْ ما جاء في ملفوظ السارد:" **ولهذا الغرض سيقيم ممثلوا الأمير في وهران، ومستغانم، وأرزيو لمنع الصدام بين الفرنسيين، والعرب سيقيم الضباط الفرنسيون في مدينة معسكر** " [2] ومن خلال عرضنا لهاته الأماكن والمدن، نجد السارد ركز على بعض المدن دون غيرها كوهران وقسنطينة، ومعسكر، وعنابة وذلك راجع للمكانة التاريخية التي تتبوأها أثناء المقاومة

[1] المصدر نفسه: ص560.

[2] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص298.

الشعبية للاحتلال الفرنسي. وقد ذكر كذلك أماكن يمكن تصنيفها داخل الأماكن المغلقة فنجد:

الجامع: من الأماكن التي لجأ السارد إلى توصيفها من خلال التقاطب المكاني المغلق نجد **(الجامع)**، ولا أدل على ذلك من قول السارد:" **ما كاد حمزة القرطبي ينعطف مندفعا إلى الجامع العتيق حتى خرج عليه مسرورا يقذفه بكلمات نابية لا يكاد يرتبها**"[1].

وذكر كذلك **جامع كتشاوة** بصفة خاصة، فيقول: " **لا أريد أن نبتعد في موضوع اللقاء، أيها الإخوة، إنهم يخططون لاقتحام جامع كتشاوة، وتحويله إلى كنيسة تكون منطلقا لحملة تنصير كبيرة** "[2]. وذكر المسجد قليلا. فقال السارد: " **غير العادة خرج أبو حمزة القرطبي من باب النافورة، وهو أكبر أبواب المسجد العتيق**"[3].

وما نستخلصه من هنا هو أن الروائي ذكر الجامع، والمسجد، وجامع كتشاوة، ولكن جامع كتشاوة كان ذكره أكثر، وهذا راجع لقيمته في مدينة الجزائر فهو مسجد تركي قديم، وقد قام فيه الفرنسيون بمذبحة عندما قتلوا أربعة آلاف مُصَلٍّ تحصنوا بالمسجد، ورفضوا تحويله إلى كنيسة، ولذلك سميت الساحة الموجودة قربه بساحة الشهداء.

وما يمكن ملاحظته مع الأماكن الموظفة من لدن الروائي نصل إلى أنه استعمل المكان بنوعيه المغلق والمفتوح، وما نلحظه مزاوجته بين الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة.

و بعد جولتنا القرائية وعرضنا **لبنية المكان في رواية "عناق الأفاعي" لعز الدين جلاوجي**، تبين لنا أن الأماكن التي اختارها الروائي لها مداليل خاصة، وهذا لا يأتي إلا إذا ربطناه مع الذاكرة فبداية مدينة **(معسكر)** التي ذكرها السارد داخل أحداث الرواية، والتي لها قصة تاريخية يقول السارد: "**يجب أن تتخذ لنا عاصمة، وقد اخترت هذه المدينة المباركة مدينة أم العساكر معسكر المصونة لأهلها من فضل الشيم إلى رفع راية الجهاد وهي فضاء جرت فيه أغلب أحداث الاستذكار للأمير لأنها قريبة من مسقط رأسه خاصة ما**

[1] المصدر نفسه: ص32.

[2] المصدر نفسه: ص145.

[3] المصدر نفسه: ص41.

تعلق منها بالفترة الأولى من حياته ومنها انطلاقة مقاومتــه. أما بالنسبة لفضاء "**قسنطينة**" لقد ربط بمقاومة **(أحمد باي)** فقد جاء في قول السارد: "**سأسافر إلى قسنطينة لعلي أستطيع أن أقف إلى جانب أحمد باي في مقاومته المحتلين**"[1].

بالإضافة إلى مدينة **(وهران)** فهي كذلك فضاء ذكر داخل ثنايا الرواية بشكل كبير، وقد ارتبط باحتلال الإسبان للمرسى الكبير عام 1505 وقد ساعدت في المقاومة ضد الاحتلال الفرنسي. بمعنى إحياء المعارك التي وقعت في أماكن معينة مثل معركة التافنة، والمكان الذي تمت فيه البيعة في قرية أولاد عبد الواحد بسهل غريس جنب الدردارة. أي الذاكرة هي الهوية والمكان هو الوطن هي علاقة التاريخ، والهوية بالوطن.

وذكر كذلك مدينة **(عنابة)**؛ بوصفها مدينة كان لها أبطال طردوا الإسبان وأعادوا هيبة مدينتهم من بينهم البطل خير الدين. ضِفْ إلى ذلك مدينة **(الجزائر)** التي ذكرت أيضا داخل أحداث الرواية.

نخلص بعد دراستنا وجولتنا القرائية الشيقة والشاقة **لبنية الأحداث والشخصية الروائية، والبنية الزمكانية،** وعلاقتهم بالذاكرة، بأن الذاكرة فعل استعادة لزمن ماض كوسيلة لإصلاح الحاضر، والغاية فتح أبواب التعاطي مع مستقبل بوعي، وقد تكون بالعكس أي أن الروائي يهتم بالحاضر، وجذوره المستمدة من الماضي لكي ينشغل بها عن التطلع إلى المستقبل. وبذلك تغدو عملية التذكر بمثابة البوابة للانشطار الذاتي بين ماضٍ ذاهبٍ، وحاضرٍ راهنٍ، وهذا يجعل حياة الشخصيات مستمرة في عالم يتغير. أمَّا الذاكرة المكانية، فهي جزء من الذاكرة المسؤولة عن تسجيل المعلومات حول بَيْئَةِ الشخص وتوجّهه المكاني، على سبيل المثال فإن الذاكرة المكانية للشخص مطلوبة للتنقل في أنحاء مدينة يكثر التردد إليها، أو يعيش فيها تفاصيل حياته.

[1] عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص181.

الخاتمة

تأسيسًا على ما سبق، وبعد سَفَرِيَّتِنَا الشَّاقة/الشَّيِّقة مع رواية "**عناق الأفاعي**" نخلُصُ إلى ما يلي:

- استحوذ **مجال السّرد** على اهتمام جل **الأدباء والنقاد المحدثين** وكافة أنواع الحكي؛ **القصة القصيرة والسيرة والرواية**، هذه الاخيرة ورغم تأخر ظهورها الا أنها اكتسحت **الساحة الادبية والنقدية** واحتلت **المقام الأول** من كتابات العديد من **الادباء والمبدعين الجزائريين**، فجاءت معبرة عن **مرجعيات الشعب الجزائري** عبر الازمنة والعصور واتخذ هذا الفن السردي أبعادا كثيرة جعلته أقرب ما يكون الى نفس القارئ ملامسا لعواطفه واحاسيسه، فاهتمت الرواية **بمعالجة القضايا الاجتماعية والتاريخية والسياسية والصراع بين الواجب والرغبات المكبوتة** التي تحاول أن تخرج الى الواقع حيث اعتمدت **الرواية تقنيات ومناهج** حديثة عمت بينهما وساهمت في تطويرها وتغلغلها داخل المجال الفني مدعمة بذلك أبحاث الدارسين الذين أرسو معالم السرد واتخذوه منطلقا لكل الفنون بما في ذلك فن الرواية.
- عنوان رواية "**عناق الأفاعي**" أثار **فضول وتشويق القارئ** بالإضافة إلى أنه أثار في **نفسية القارئ** عدة تساؤلات وتكون الإجابة عنها من خلال **قراءة المتن الروائي، فالعنوان يختزل من النص**، ولا يقع اختيار الكاتب على هذا العنوان اعتياديا بل يكون **مقصودا** وذلك لإيصال رسالة هادفة **للمتلقي أو القارئ.**
- " **عناق الأفاعي** " **بنية استعارية** تشي **بتحالف أعداء الجزائر** فيما بينهم، سواء **أعداء الداخل أم أعداء الخارج**؛ وبتتبع **أحداث الرواية** يكتشف القارئ مدى خطورة هذه الفئة على الوطن، ويُظهر الكاتب **حجم خطورة عدو الداخل** ولولاه لما انتصر **عدو الخارج**، و**العنوان** هنا يُحيلنا على **أكبر خيانة أدّت بالجزائر إلى الهاوية**؛ فينطلق الكاتب في رحلة بحثٍ، عن هذه **الأفاعي المتآمرة** وكيف تمكّنت من نفث سُمها داخل جسد هذا الوطن، ورحلة تتبع **لمقاومة هذا الشعب** التي لم ولن تتوقف وهي متواصلة ما دام في هذا **الوطن أحرار** يسري في دمهم **حب الجزائر.**

- رواية "**عناق الأفاعي**" من الروايات الجديدة التي تتماز **عتباتها** بأنها تحمل **دلالات معينة**، فيها فرادة وتميّز من خلال ما خصّه **للغلاف**؛ إذ استعمل فيه **رسومات وأشكالا موحية بالمعنى** الدقيق للرواية **(المتن الوجودي)** وهذا مغاير لما كان سائدا في الرواية القديمة التي كانت لا تعنى بصورة الغلاف بالدرجة التي هي عليها الآن وكل ذلك يندرج ضمن **ملامح التجريب والتجاوز والمُغايرة**.
- ما لاحظناه في دراستنا لبنية **الشخصية في الرواية**، أن الروائي وظف **شخصيات حقيقية**، وأخرى **متخيلة**، كما أننا استطعنا من خلال هذه **الشخصيات التاريخية** استخلاص الأثر التاريخي، وكما دمج بين الأحداث التاريخية، والأحداث المتخيلة في قالب واحد، وهذا ما نسميه **باستدعاء واسترجاع الذاكرة**؛ أي ربط **الشخصية بالذاكرة**، وقد ساعدت الشخصيات بنوعيها في إضفاء **صبغة جمالية تاريخية** على مستوى **نص الرواية**.
- أما فيما يخص **بنية الزمن في رواية عناق الأفاعي لعز الدين جلاوجي**، فكان لزاما علينا بعد عرض كل تاريخ العودة إلى **أحداثه الحقيقية**، لذا عرضنا **مادته التاريخية الخامة** لأن بدونها لا يمكن إعادة **بناء الماضي البشري**، وهذا لا يتأتى إلا **باستدعاء الذاكرة التاريخية** فكانت الوسيلة الوحيدة لدراستنا **لبنية الزمن**، **فالحوادث التاريخية** التي ذكرت في **الرواية** عدنا إلى **قصصها الحقيقية**، واستنبطنا منها فهذا ما ربط **الزمن بالذاكرة**، وأكسبها **اتساقا**، **وانسجاما**، ضِفْ إلى ذلك كله أكسبها **جمالية** .والحقّ أنّ هذا **التّوظيفَ الزَّمنيَّ** من لدُن **الرِّوائي** يعطي **دالاً سيميائيًّا** يشي **بانغلاق الزَّمن وسُكونه وركُونه، وتوقّف ديناميّته وحركيّته**، فلم يبق للنّاس سوى البكاء والنّحيب على طلل الماضي، واستنشاق عبق ذكرياته، وكأنَّ الحياةَ واحدةٌ، وما استمرَّ فيها من وقائعَ وأحداثَ آيلةٍ للزَّوَالِ، في ظلِّ انتظار الإنسان نهايته.
- ومن خلال جولتنا القرائيّة **للرواية**، تبيّن لنا ذلك **الثّراء الثّرّ للأمكنة** فيها، و**تعدّدها وتباينها** فيما بينها، كما أنّ **توصيف السّارد لأمكنة تسريداته وحكاياته** لم يأتِ

توصيفًا لها بحدِّ ذاتها بقدر ما كان توصيفًا **للأجواء المخيّمة** أو **السّائدة فيها** عبر مختلف المواقف الّتي تتّخذها **شخصيّاته**. وإذا نظرنا لأغلب **التّوصيفات المكانيّة في الرواية**؛ تجلّى لنا **تأرجح المكان** بين ثنائيّة ضدِّية نديّة مُفارِقة **(انفتاح، انغلاق)** تبعًا للخُيوط العاطفيّة الّتي تشدّ أوصال شخصيّاته المختارة في هذا المكان أو ذاك، دون أن نغفل عن **المعنى المُفارقيّ** الّذي اتّخذه **المكان** أحيانًا.

نخلص بعد دراستنا وجولتنا القرائية الشَّيِّقة والشَّاقة **لبنية الأحداث والشخصية الروائية، والبنية الزمكانية**، وعلاقتهم بالذاكرة، بأن الذاكرة فعل استعادة لزمن ماض كوسيلة لإصلاح الحاضر، والغاية فتح أبواب التعاطي مع مستقبل بوعي، وقد تكون بالعكس أي أن الروائي يهتم بالحاضر، وجذوره المستمدة من الماضي لكي ينشغل بها عن التطلع إلى المستقبل. وبذلك تغدو عملية التذكر بمثابة البوابة للانشطار الذاتي بين ماضٍ ذاهبٍ، وحاضرٍ راهنٍ، وهذا يجعل حياة الشخصيات مستمرة في عالم يتغير. أمَّا الذاكرة المكانية، فهي جزء من الذاكرة المسؤولة عن تسجيل المعلومات حول بَيْئَةِ الشخص وتوجّهه المكاني، على سبيل المثال فإن الذاكرة المكانية للشخص مطلوبة للتنقل في أنحاء مدينة يكثر التردد إليها، أو يعيش فيها تفاصيل حياته. تأسيسًا على ما سبق، وبعد سَفَرِيَّتِنَا الشَّاقة/الشَّيِّقة مع رواية "**عناق الأفاعي**" نخلُصُ إلى ما يلي:

- استحوذ **مجال السّرد** على اهتمام جل **الأدباء والنقاد المحدثين** وكافة أنواع الحكي؛ **القصة القصيرة والسيرة والرواية**، هذه الاخيرة ورغم تأخر ظهورها الا أنها اكتسحت **الساحة الادبية والنقدية** واحتلت **المقام الأول** من كتابات العديد من **الادباء والمبدعين الجزائريين**، فجاءت معبرة عن **مرجعيات الشعب الجزائري** عبر الازمنة والعصور واتخذ هذا الفن السردي أبعادا كثيرة جعلته أقرب ما يكون الى نفس القارئ ملامسا لعواطفه واحاسيسه، فاهتمت الرواية **بمعالجة القضايا الاجتماعية والتاريخية والسياسية والصراع بين الواجب والرغبات المكبوتة** التي تحاول أن تخرج الى الواقع حيث اعتمدت **الرواية تقنيات ومناهج** حديثة عمت بينهما وساهمت في تطويرها

وتغلغلها داخل المجال الفني مدعمة بذلك أبحاث الدارسين الذين أرسو معالم السرد واتخذوه منطلقا لكل الفنون بما في ذلك فن الرواية.

- عنوان رواية "**عناق الأفاعي**" أثار **فضول وتشويق القارئ** بالإضافة إلى أنه أثار في **نفسية القارئ** عدة تساؤلات وتكون الإجابة عنها من خلال **قراءة المتن الروائي، فالعنوان يختزل من النص،** ولا يقع اختيار الكاتب على هذا العنوان اعتياديا بل يكون **مقصودا** وذلك لإيصال رسالة هادفة **للمتلقي أو القارئ.**
- " **عناق الأفاعي** " **بنية استعارية** تشي **بتحالف أعداء الجزائر** فيما بينهم، سواء **أعداء الداخل أم أعداء الخارج؛** وبتتبع **أحداث الرواية** يكتشف القارئ مدى خطورة هذه الفئة على الوطن، ويُظهر الكاتب **حجم خطورة عدو الداخل** ولولاه لما انتصر **عدو الخارج، والعنوان** هنا يُحيلنا على **أكبر خيانة أدّت بالجزائر إلى الهاوية؛** فينطلق الكاتب في رحلة بحثٍ، عن هذه **الأفاعي المتآمرة** وكيف تمكّنت من نفث سُمها داخل جسد هذا الوطن، ورحلة تتبع **لمقاومة هذا الشعب** التي لم ولن تتوقف وهي متواصلة ما دام في هذا **الوطن أحرار** يسري في دمهم **حب الجزائر.**
- رواية "**عناق الأفاعي**" من الروايات الجديدة التي تتماز **عتباتها** بأنها تحمل **دلالات معينة،** فيها فرادة وتميّز من خلال ما خصّه **للغلاف؛** إذ استعمل فيه **رسومات وأشكالا موحية بالمعنى** الدقيق للرواية **(المتن الوجودي)** وهذا مغاير لما كان سائدا في الرواية القديمة التي كانت لا تعنى بصورة الغلاف بالدرجة التي هي عليها الآن وكل ذلك يندرج ضمن **ملامح التجريب والتجاوز والمُغايرة.**
- ما لاحظناه في دراستنا لبنية **الشخصية في الرواية،** أن الروائي وظف **شخصيات حقيقية،** وأخرى **متخيلة،** كما أننا استطعنا من خلال هذه **الشخصيات التاريخية** استخلاص الأثر التاريخي، وكما دمج بين الأحداث التاريخية، والأحداث المتخيلة في قالب واحد، وهذا ما نسميه **باستدعاء واسترجاع الذاكرة؛** أي ربط **الشخصية بالذاكرة،**

وقد ساعدت الشخصيات بنوعيها في إضفاء **صبغة جمالية تاريخية** على مستوى **نص الرواية.**

- أما فيما يخص **بنية الزمن في رواية عناق الأفاعي لعز الدين جلاوجي،** فكان لزاما علينا بعد عرض كل تاريخ العودة إلى **أحداثه الحقيقية،** لذا عرضنا **مادته التاريخية الخامة** لأن بدونها لا يمكن إعادة **بناء الماضي البشري،** وهذا لا يتأتى إلا **باستدعاء الذاكرة التاريخية** فكانت الوسيلة الوحيدة لدراستنا **لبنية الزمن، فالحوادث التاريخية** التي ذكرت في **الرواية** عدنا إلى **قصصها الحقيقية،** واستنبطنا منها فهذا ما ربط **الزمن بالذاكرة،** وأكسبها **اتساقا، وانسجاما،** ضِفْ إلى ذلك كله أكسبها **جمالية** .والحقّ أنّ هذا **التّوظيفَ الزَّمنيَّ** من لدُن **الرِّوائي** يعطي **دالاً سيميائيًّا** يشي **بانغلاق الزَّمن وسُكونه وركُونه، وتوقّف ديناميّته وحركيّته،** فلم يبق للنّاس سوى البكاء والنّحيب على طلل الماضي، واستنشاق عبق ذكرياته، وكأنَّ الحياةَ واحدةٌ، وما استمرَّ فيها من وقائعَ وأحداثَ آيلةٍ للزَّوَالِ، في ظلِّ انتظار الإنسان نهايته.
- ومن خلال جولتنا القرائيّة **للرواية،** تبيّن لنا ذلك **الثّراء الثّرّ للأمكنة** فيها، و**تعدّدها وتباينها** فيما بينها، كما أنّ **توصيف السّارد لأمكنة تسريداته وحكاياته** لم يأتِ توصيفًا لها بحدِّ ذاتها بقدر ما كان توصيفًا **للأجواء المخيّمة** أو **السّائدة فيها** عبر مختلف المواقف الّتي تتّخذها **شخصيّاته.** وإذا نظرنا لأغلب **التّوصيفات المكانيّة في الرواية؛** تجلّى لنا **تأرجح المكان** بين ثنائيّة ضدِّية نديّة مُفارِقة **(انفتاح، انغلاق)** تبعًا للخُيوط العاطفيّة الّتي تشدّ أوصال شخصيّاته المختارة في هذا المكان أو ذاك، دون أن نغفل عن **المعنى المُفارقيّ** الّذي اتّخذه **المكان** أحيانًا.

نخلص بعد دراستنا وجولتنا القرائية الشَّيِّقة والشَّاقة **لبنية الأحداث والشخصية الروائية، والبنية الزمكانية،** وعلاقتهم بالذاكرة، بأن الذاكرة فعل استعادة لزمن ماض كوسيلة لإصلاح الحاضر، والغاية فتح أبواب التعاطي مع مستقبل بوعي، وقد تكون بالعكس أي أن الروائي يهتم بالحاضر، وجذوره المستمدة من الماضي لكي ينشغل بها عن التطلع إلى

المستقبل. وبذلك تغدو عملية التذكر بمثابة البوابة للانشطار الذاتي بين ماضٍ ذاهبٍ، وحاضرٍ راهنٍ، وهذا يجعل حياة الشخصيات مستمرة في عالم يتغير. أمَّا الذاكرة المكانية، فهي جزء من الذاكرة المسؤولة عن تسجيل المعلومات حول بَيْئَةِ الشخص وتوجّهه المكاني، على سبيل المثال فإن الذاكرة المكانية للشخص مطلوبة للتنقل في أنحاء مدينة يكثر التردد إليها، أو يعيش فيها تفاصيل حياته.

جـدول فـكّ الرُّمـوز

الرَّمـ.....ز	معنـ.....اه
تح	تحقيق
د ت	دون تاريخ
د ط	دون طبعة
شر	شرح
ص	صفحة
ط	طبعة
ع	عدد
مج	مجلَّد

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

1) **إبراهيم عبد الفتاح:**البنية والدّلالة في مجموعة حيدر حيم القصصيّة " الوعول"، الدّار التّونسيّة، **1986م**.
2) **إبراهيم عبد الله:** السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ط2، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، **2000م**.
3) **إبراهيم عبد الله:** موسوعة السرد العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، **2005م**.
4) **إبراهيم فتحي:** معجم المصطلحات الأدبية، ج1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، **1988م**.
5) **أحمد قاسم سمير:** بناء الرواية (دراسة مقارنة لنجيب محفوظ)، د.ط، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، **1984م**.
6) **أحمد قاسم سيزا:**بناء الرِّواية، دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، د.ط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، **1984م**.
7) **الأحمر فيصل:**دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، **2009م**.
8) **أشهبون عبد المالك:**عتبات الكتابة في الرِّواية العربيّة، ط1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقيّة، سوريا، **2009م**.
9) **بازي محمّد:** العنوان في الثّقافة العربيّة، التّشكيل ومسالك التّأويل، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، **2002م**.

10) **بحراوي حسن:** بنية الشّكل الرّوائيّ (الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة)، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، الدّار البيضاء، **1990م**.

11) **بحراوي حسن:** بنية الشكل الروائي" الفضاء- الزمن- الشخصية" ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، **2008م**.

12) **بحراوي حسن:**بنية الشّكل الرّوائيّ، الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة، ط2، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، **2009م**.

13) **برنس جرالد:**المصطلح السّرديّ (معجم مصطلحات)، تر/ عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثّقافة، د.ب، **2003م**.

14) **برنس جيرالد:** قاموس السرديات، تر/ السيد إمام، بيروت، نشر بالقاهرة، مصر، ط1، **2003م**.

15) **بلعلى آمنة:** المتخيل السردي في الرواية الجزائرية، دار الأصل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو.

16) **بن رجب رفيقة البحوري:**الأدب الروائي عند غسان كنفاني، ط1، دار التقدم للنشر والتوزيع، تونس، **1982م**.

17) **بن علي لونيس:**الفضاء السّرديّ في الرِّواية الجزائريّة، رواية الأميرة الموريسكيّة لمحمّد ديب نموذجًا، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، **2015م**.

18) **بن قينة عمر:** في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعها وقضايا وأعلام)، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت، الجزائر.

19) **بن مالك رشيد:** السيميائيات السردية، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، **2006م**.

20) **بوخاتم مولاي علي:** الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، **2005م**.

21) **بورايو عبد الحميد** :الكشف عن المعنى في النص السردي، السرديات التطبيقية، ط1، دار السبيل، بن عكنون، الجزائر، **2009م**.

22) **بورايو عبد الحميد** :الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السرية، ط1، دار السبيل، بن عكنون، الجزائر، **2008م**.

23) **بورايو عبد الحميد:** المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، (مخطوط دكتوراه)، قسم اللغة العربية، جامعة الجزائر، **1995- 1996م**.

24) **بوطاجين السعيد:** الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية «غدًا يوم جديد» لابن هدوقة عيَّنة، ط1، دار هومة، عين مليلة، الجزائر، **2000م**.

25) **بوطاجين السعيد:** السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، **2005م**.

26) **بوعزة محمد:** تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، **2010م**.

27) **بوقرة نعمان:** المصطلحات الاساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، ط1، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، **2009م**.

28) **ثامر فاضل:** البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، ط5، الأقلام، بغداد، العراق،**1997م**.

29) جلاوجي عز الدين: عناق الأفاعي، ط1، دار المنتهى، الجزائر، **2021م**.

30) **جيران عبده:** محمّد زفزاف الكاتب ... والحياة، ط1، دار النشرة المغربيّة، فبراير، **1999م**.

31) **حبيلة الشريف:** مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، ط1، أربد، الأردن، **2011م**.

32) **الحجري إبراهيم:**الرِّواية العربيّة الجديدة، السّرد وتشكّل القيّم، ط1، النايا للدِّراسات والنشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، **2014م**.

33) **حسن القصراوي مها:**الزّمن في الرِّواية العربيّة، ط1، المؤسّسة العربيّة للدِّراسات والنشر، **2004م**.

34) **حسن قصراوي مها:** الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، **2004م**.

35) **خطابي محمد:** لسانيات النص: نصوص مترجمة، ط1، المركز الثقافي، بيروت، **1990م**.

36) **خوجة حمدان:** المرآة، تر وتق وتح/ محمد العربي الزبيري، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، **1982م**.

37) **زكي حسام الدِّين كريم:**الزّمان الدّلاليّ، دراسة لغويّة لمفهوم الزّمن وألفاظه في الثّقافة العربيّة، ط2، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، **2002م**.

38) **سعد الله أبو القاسم:** تاريخ الجزائر الثقافي، ط1، ج8، دار الغرب الإسلامي، **1998م**.

39) **صالح السيد فؤاد:**الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، **1985م**.

40) **صالح صلاح:** سرديات الرواية العربية المعاصرة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، **2003م**.

41) **العالم محمود أمين:** الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيات، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، **1986م**.

42) **عبد الرحمن مبروك مراد:**آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية (لتحفيز نموذجا تطبيقيا)، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، **2002م**.

43) **عبد الواحد عمر:** شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، ط1، دار الهدى للنشر والتوزيع، **2003م**.

44) **عبيد محمد صابر /البياتي سوسن:** جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان)، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، **2012م**.

45) **عبيدي مهدي:**جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1،دمشق ،سوريا، **2011م**.

46) **عثمان بدري:** بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، **1986م**.

47) **العجيمي محمد ناصر**: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، د.ط، الدار العربية للكتاب، **1993م**.

48) **عفيفي أحمد**: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، **2001م**.

49) **عليان يوسف سليمان**: النحو العربي بين نحو الجملة ونحو النص مثل كتاب سيبويه المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلة7، العدد1، الأردن، **2011م**.

50) **العياشي منذر**: العلاماتية وعلم النص، نصوص مترجمة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، **2003م**.

51) **العيد يمنى**: الراوي الموقع والشكل (دراسة في السرد العربي)، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، **1986م**.

52) **غنيمي هلال محمد**:النقد الأدبيّ الحديث، د.ط، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، **1973م**.

53) **فهيم الشيباني عبد القادر**: السميائيات العامّة أسسها ومفاهيمها، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، **2010م**.

54) **فيدوح عبد القادر**: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، **1993م**.

55) **قاضي محمد ومجموعة مؤلفين**: معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، **2010م**.

56) **قسومة الصّادق**:طرائق تحليل القصّة، د.ط، دار الجنوب للنّشر، تونس، د.ت.

57) **قطوس بسّام**:تمتّع النّصّ متعة التّلقيّ: قراءة ما فوق النّصّ، ط1، دار أزمنة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، **2002م**.

58) **قولفجانج هاني تمان بيتر فيهقجر**: مدخل الى علم لغة النص، تر/ سعيد حسن بحرى، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، **2003م**.

59) **الكردي عبد الرحيم**: البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، **2005م**.

60) **الكردي عبد الرحيم:** السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، **2004م.**

61) **كوكي جاك كلود:** السيميائية، مدرسة باريس، تر/ رشيد بن مالك، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، **2003م.**

62) **لحميداني حميد:** الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، ط1، دار الثقافة، الرباط، المغرب، **1985م.**

63) **لحميداني حميد:** بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، سوريا، ط3، **2000م.**

64) **لوكام سليمة:** تلقي السرديات في النقد المغاربي: د.ط، دار سحر للنشر، تونس، **2009م.**

65) **محمد الشاذلي عبد السلام:** شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، ط1، دار الحداثة، **1985م.**

66) **مرتاض عبد المالك:** في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، **1998م.**

67) **مرتاض عبد المالك:**نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925م – 1954م)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، **1983م.**

68) **مرتاض عبد الملك:** الألغاز الشعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **1982م.**

69) **مرتاض عبد الملك:** في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، **1990م.**

70) **المرزوقي سمير وجميل شاكر:** مدخل إلى نظرية القصة، د.ط، الدار التونسية، تونس.

71) **معتصم محمّد:** المتخيّل المختلف، دراسات تأويليّة في الرِّواية العربيّة المعاصرة، ط1، منشورات ضفاف والاختلاف، بيروت والجزائر، **2014م.**

72) **ميرهوف هانز:**الزّمن في الأدب، تر/ أسعد رزوق، د.ط، المطبعة الفنِّيّة الحديثة، القاهرة، **1970م.**

73) **النابلسيّ شاكر**:النهاية المفتوحة، دراسة نقديّة في فنّ أنطوان تشيخوف القصصيّ، ط2، المؤسّسة العربيّة للدِّراسات والنشر، بيروت، **1985م**.

74) **وغليسي يوسف**: الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، **2007م**.

75) **وغليسي يوسف**: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، **2002م**.

76) **يعقوب ناصر**:اللّغة الشِّعريّة وتجليّاتها في الرِّواية العربيّة (1970– 2000م)، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، **2004م**.

77) **يقطين سعيد**: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، **1997م**.

78) **يوسف آمنة**: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، **2015م**.

<u>المجلاَّت والملتقيات والمخطوطات</u>:

1) **بعلي حفناوي**: التجربة العربية في مجال السيمياء، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، **15– 16 أفريل 2002م**.

2) **تبرماسين عبد الرّحمان**: فضاء النّصّ الشِّعريّ، القصيدة الجزائريّة أنموذجًا، محاضرات الملتقى الوطنيّ الأوّل، السِّيميائيّة والنّصّ الأدبي، 7– 8 نوفمبر2000م، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر.

3) **تبرماسين عبد الرّحمان**:آليّات التّلقِّي في قصيدة اللّعنة والغفران، مقال ضمن مجلّة جامعة أمّ القرى لعلوم اللّغات وآدابها، العدد 1، مطابع جامعة أمّ القرى، **2009م**.

4) **جلاوجي عز الدِّين**:العتبات والتّحول في روايات الطّاهر وطار – مجلّة قراءات – جامعة محمّد خيضر، بسكرة – العدد 3 – **2011م**.

5) **الجيلالي حلام**: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مقال مجلة الموقف الأدبي.

6) **حمداوي جميل**:السِّيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلّد25، العدد 03، **مارس/يناير1997م**.

7) **رمضان سوسن:** بنية الخطاب السردي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي، تحت اشراف بوجمعة بعيو، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة سكيكدة، **2014م- 2015م.**

8) **السيد محمد لطفي** : أوراق عبد الله العرويّ، القوى السّرديّة الفاعلة،كتابات معاصرة، مجلّة الإبداع والعلوم الإنسانيّة، مجلّد11، عدد43، آذار/ نيسان، **2001م.**

9) **شريبط أحمد** : سيميائيّة الشّخصيّة الرّوائيّة، تطبيق على آراء فيليب هامون، على شخصيّات رواية " غدًا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة، النّصّ الأدبيّ سيماه وسمياؤه، أعمال ملتقى معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، **15- 17 ماي، 1995م.**

10) **غلول الهام:**جماليات النظام الزمني في الرواية الجديدة، مجلة منتدى الاستاذ، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، العدد 3، أفريل **2007م.**

11) **مباركي مهى:** تقنيات السرد في رواية الجنرال خلف مسعود، الأمعاء الخاوية لمحمد الكامل بن زيد، تحت اشراف/ رضا معرف، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، **2015م – 2016م.**

12) **المغربي حافظ:**عتبات النّصّ والمسكوت عنه، قراءة في نصٍّ شعريٍّ – مجلّة قراءات – جامعة محمّد خيضر، بسكرة – العدد 3 – **2011م.**

فهرس الموضوعات

فَهْرَسُ المَوْضُوعَاتِ

كلمة لا بّد منها

مقدّمة.....**(أ.ب.ج.د)**

الفصل الأوّل: ضبط المفاهيم

1- السِّيمائيَّة، مفاهيم نظريَّة وإجرائيَّة: 07

2- مفهوم السَّرد:.....18

2-1- مفهوم السَّرديَّة:.....21

3- البنية السَّرديَّة:.....22

4- مفهوم الرِّواية:.....24

4-1- لغة:.....24

4-2- اصطلاحا:.....25

أوَّلاً- عند العرب:.....25

ثانيًا- عند الغرب:.....26

5- نشأة الرِّواية الجزائريّة:.....27

الفصل الثّاني: ماهيَّة وخصائص النَّصِّ السَّرديِّ الجزائريّ

1- مفهوم النَّصّ السَّرديّ: 32

2- خصائص النّصّ السَّرديّ:.....32

3- تطوّر النَّصّ السَّرديّ الجزائريّ:.....35

4- مميِّزات النَّصّ السَّرديّ الجزائريّ:.....36

الفصل الثّالث: تمظهرات وتجلّيات البنية السَّرديَّة

في رواية " عناق الأفاعي

لعز الدين جلاوجي:

1- عز الدِّين جلاوجي، بطاقة هويَّة:.....49

2- رواية " عناق الأفاعي "، مُلخَّص المضامين:.....52

2-1- عتبة العنوان:.....53

3- عتبة الغلاف:.....59

3-1- مِنَ الغِلاَفِ إِلَى الصُّورَةِ:.....60

أ- الغلاف الأماميّ:.....61

ب- الغلاف الخلفيّ:.....62

3-2- عتبة اسم المؤلِّف:..... 65

4- بنيةُ الشَّخصيَّة:.....66

4-1-تمظهر الشَّخصية التَّاريخيَّة "الواقعيَّة والمتخيّلة "في الرِّواية، تجلِّياتها وأبعادها....71

5- بنيةُ الزَّمن:.....80

6- بنيةُ المكان:.....85

6-1- المدينة:.....88

6-2- الصَّحراء:.....89

6-3- القريـة:.....90

الخـــاتمة

- نَتَائِجُ البَحْثِ:.....95

- جدول فك الرموز.....101

- مَكْتَبَةُ البَحْثِ.....103

- فَهْرَسُ المَوْضُوعَاتِ.....114

مُلخَّص البَحْثِ

ملخص البحث

الملخص بالعربية

تدخل هذه الدِّراسة الموسومة بـ "**السِّيميائيَّة السَّرديَّة لرواية " عناق الأفاعي " لعز الدِّين جلاوجي**" في إطار الدِّراسات الّتي تسعى للولوج إلى عالم الرِّواية الجزائريَّة المعاصرة من خلال دراسة نموذج من نماذج الرِّوائيّ الجزائريّ " **عز الدِّين جلاوجي** "والموسومة بـ: "**عناق الأفاعي**" وتقديم تصوّر أوَّليّ **لمضامين الرِّواية** وما ميَّزها من **بنية سرديّة حكائيّة** منحتها الفَرادة والتَّميّز من خلال تدعيمها وتطعيمها من لدُن الرِّوائيّ **ببُنى تصويريَّة وتخييليَّة جمعت بين الذّاكرة والتّراث والتَّاريخ** أثارت حفيظة المتلقِّي واستفزته من أجل خوض غمار **القراءة الفاحصة** والتَّحليل الدَّقيق ومحاولة البحث والتَّأمّل في أسرارها وألغازها وألغامها.

إنَّ **أهميَّة هذه الرِّواية** تكمن في كونها تشكِّل إحدى **النَّماذج السَّرديَّة للمكتبة العربيَّة** والوقوف عندها **بالمساءلة والتَّحليل**، من شأنها أن تُنبِّه القارئ إلى مسالكَ ممكنة لولوج عالم النَّقد، وتمنح للمتلقِّي بوساطة التَّحليل والتَّأويل إمكانات مختلفة **للقراءة** ويضيء ما تعتَّم منها.

The Summory of the study inac alafai

This study is included in the semiotic narrative of the novel which is snakes hugs written by Azzedine Djalaoudji in a frame of studies that seeks to enter the words of modern Algerian novel out of it the model of the Algerian novelist Azzedine Djalaoudji is described Snakes Hugs gives apremitive assumption about the contents of the novel that disting wihes the narrative story telling content gaviet uniquess and merit .

The novelist supported the novel by imaginary pictorial structures that collected the memory history and heritage these later attract the attention of receivers to read care fuly and closely . analyse escactly looking for its sucrets and puzzles .

The importance of the study appearsin the fact that it is one of the narrative frames of the Arabic library the study is based on questioning and analysing that raises the attention of the reader to enter the word of criticism and gives the receiver deffrent possibilities of readings through analysis and interpretation.