وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر " بسكرة"

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

بنية الخطاب القصصي في الأشعة السبعة لعبد الحميد بن هدوقة

مُذَكِّرَةٌ مُقَدَّمَةٌ لِنَيْلِ شَهادَةِ الْمَاجِستيرِ في الأدبِ العربيِّ

التخصص: نقد أدبي

إعداد الطالبة:

فطيمة الزهرة حفري

إشراف الأستاذ الدكتور:

د. محمد بن لخضر فورار

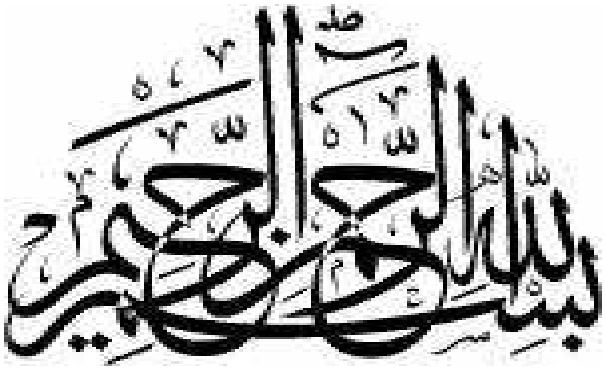
أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ. د .بشير تاوريريت	أستاذ	بسكرة	رئيساً
أ.د. امحمد بن لخضر فورار	أستاذ	بسكرة	مشرفاً ومقررًا
د. السعيد لراوي	أستاذ	باتنة	عضوًا مناقشًا
د.محمد عبد الهادي	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية :

1431 /1432 هـ

2011/2010 م



﴿ وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلاً ﴾

{الإسراء 70}

صدق الله العظيم

مقدمة

دأب النقاد المحدثون على وسم هذا العصر بأنه عصر الرواية والقص، لاحتوائهما على عناصر التسويق التي تجعل المتلقي يضاعف إقباله على تقبلهما. ولكون البشر قد أدركوا أن الإنسان جبل في تكوينه النفسي على حب الاستطلاع والإصغاء، فأخذه الفضول بأن يكون تواقا كما يسمع حتى يصبح فيما بعد أحد القابلين. ومن ثمة استأثروا هذا الفن الأدبي النثري في طيفه القصصي.

إن القص معين لا ينضب ولحظات الكشف عنه تظل خالدة في حياة كل فرد منا، ويكفي تدليلا على ذلك كون الرسالات الإلهية قد استندت على القصة لتلج القلوب قبل العقول، ومن هنا كان الصراط أيسر على الأنبياء والمرسلين، لسرد تلك النخبة من القصص، ولم تكن الوسيلة في ذلك لا شعرا ولا مسرحا. بل كانت الوسيلة التي لا طالما مثلت لغة الخطاب المثلى حق تمثيل، لأنها فوق متعتها تعلم والى جانب حركيتها ونبض أحداثها وشخصياتها ترشد وتنصح. وبعد ما كان النثر في القرون الماضية، محدود المجالات، ضيق الأنحاء، محصور الأغراض، بلغ اليوم في التوسع فظهر على أثره ما يعني بالخطاب في لونه القصصي، يعتمد بدرجة أولى على عناصر القص.

ومن هنا مضى فن القص قدما وتعاظما، ولا ريب إذا قلنا أنه أصبح لكل شيء في الوجود قصة يحاكيها. ولما كان القاص غير بعيد عن واقعه، جعل يفترق من الحياة بوصفها المصدر الأول للتجربة الإنسانية الخصبة، التي تصوغ فكر وتاريخ مجمع لتواصل سيرها فيما بعد في حماسة أساسها التجديد وفق مفازات ثقافية اجتماعية، ويميل الكثير إلى كون هذه الصياغة الأدبية النثرية تصور موقفا أو شعورا إنسانيا تصويرا مكثفا.

إذ تحوي هذه الصياغة الأدبية على شخصيات، أحداث، أمكنة، أزمنة، حوار، توتر، مفاجآت، مفارقات، أساليب فنية تشبهت بالجمالية، ولقد ارتأت موجة التغيير أن تمس هذا

البناء المعماري بعدما عهدناه، فتقدمت النهاية على البداية، والعقدة عليهما معا، لا تعرف محددات البداية ولا حدود النهاية، ولأهمية هذا الفن التعبيري وعملا بمقولة أرنست فيشر: « ليست وظيفة الفن أن يدخل أبوابا مفتوحة، بل أن يفتح الأبواب المغلقة».

رغبنا في فتح باب الخطاب القصصي وتجليه جوانب الأشعة السبعة، عبر دراستنا المتواضعة وبحثنا التحليلي الموسوم بـ « بنية الخطاب القصصي في الأشعة السبعة لعبد الحميد بن هدوقة».

أما القاص فهو عبد الحميد بن هدوقة، الذي ارتأى أن يناضل بالقلم ويحقق الحلم على طريقة فحول الكتابة في هذه المجموعة القصصية التي اعتمدناها خطابا وعولنا عليها تحليلا، إن هذا الاختيار الذي اتفقنا عليه دفعنا للبحث والتركيز على بواعث نوجزها فيما يلي:

- ألا يغدو الدال العنواني، فضاءا تتزاحم فيه العطاءات المرجعية والفكرية، بأبعادها المختلفة وفي طليعتها الدينية، التاريخية؟
- تأكيد مدى مساهمة الأنساق اللغوية وغير اللغوية في تشكيل علائقية المبنى القصصي بمتنه.
- هل باستطاعة الخطاب القصصي أن ينأى عن تلك القراءات الهشة والسطحية ليؤسس لبنى عميقة ؟
- فحولة إذا تشكلت لنا المعاني من خلال انفتاحنا على آفاق الايحاء ودلالة الخطاب .

- ألا يمكن أن ننأى بالمقولات النظرية من حيز الوجود النظري القولي، إلى حيز الوجود التطبيقي الفعلي؟

- ما الذي أراد ابن هدوقة أن يوصله إلينا عبر خطابه القصصي؟ وأي نوع من الخطابات هو ؟ أننظر للخطاب القصصي بوصفه رسالة قبل أن يكون موضوعا جماليا، والرسالة تتجه إلى ملتقي، هو نفسه نتاج لعلاقات اجتماعية متغيرة، فهل كانت الرسالة ذات بعد اجتماعي سياسي؟ أم أنها رسالة إنسانية الأعماق فلسفية الأبعاد؟

وبعد كل هذه البواعث التي كانت مدارا تحفيزيا، لمقاربة العناصر المكونة للفصول، سيكون اهتمام هذا البحث بيان الخطاب القصصي لبنية دلالية تنعكس وفقا لمحك التجربة، لتطرح هذه المجموعة القصصية على المستوى التأويلي مجالا خصبا، يسمح بأكثر من قراءة، وأكثر من تفسير، عن طريق ملئ الفراغات الشاغرة التي يمكن التقاطها من خطوط القص، ومهما كان تأويلنا لهذا الغريب فإننا نفترض إيديولوجية تتكشف لنا انطلاقا من عمليات تمشيط الدلالة، وكان على البحث أن يجيب على هذه البواعث إلا أنه احتاج في تطعيمه إلى إجراءات بنيوية وسيميائية.

وفي معرض الإجابة عن هذه البواعث يتم نسج متن هذا البحث وفق خطة تضمن له المسلك الأنسب، حيث قسمناه إلى مقدمة، ومدخل وخاتمة تتوسطهم ثلاثة فصول.

وكانت مقدمة البحث منطلقا يليها المدخل الموسوم بـ: « القصة الجزائرية ظهورها وعوامل تأخرها» وأردفناه بملحق نعرف من خلاله بالقاص عند عبد الحميد

كما أننا خصصنا الفصل الأول لمصطلح الخطاب، المفهوم بين المفكرين العرب والغرب، معرجين في ذلك على إشكالية النص والخطاب ويليها أنواع الخطابات.

أما الفصل الثاني فعالجنا النسق القصصي للأشعة السبعة بداية بالدال العنواني وفق مرجعية دينية شعبية فتاريخية.

وصببنا اهتمامنا على البنية الزمنية وما أحدثته من تطور ذو دلالة هامة. وحاولنا من خلال هذه الحركة أن نتبين علاقة الزمن بالمكون الدلالي.

وبعد هذا اهتم الفصل الثاني ببنية المكان بأبعاده: المغلقة و المفتوحة فبنية الشخصيات مقسمة بين فواعل ومفعولية إلى أن سقنا الحديث عن انتفاء البطل النموذجي.

أما الفصل الثالث فلقد اهتم بالمنظور التعبيري اللغوي الممثل في الحوار بنوعيه: الداخلي والخارجي، والحدث وفرعيه الرئيسي والثانوي. مرورا بالتواتر السردي وصيغته المتحققة.

ولم يتوقف الفصل الثالث عند التعبير اللغوي فحسب، بل تعداه إلى المنظور التعبيري غير الغوي، من وصف شكلي للشخصية متتبعة بعد ذلك العديد من الوقفات الوصفية، التي تساهم في خلق الأوضاع السردية.

أما الخاتمة فأثبتنا فيها نتائج البحث، لبلوغ ما نرمي إليه. ولابد بعد هذا من التنويه بشأن الكتب البلاغية العربية والنحوية والسردية القديمة والحديثة والمراجع العربية المعتمدة في البحث، فقد أفادتنا إفادة مزدوجة تبني بإسهام العرب في البحث والغربين المحدثين في شرح الغامض، وتفصيل المجمل، وإضافة الناقص، ولعل أهم الكتب التي اعتمدناها مادة علمية معرفية ما يلي: " الخطاب والنص "

لعبد الواسع الحميري ، سعيد يقطين " تحليل الخطاب الروائي "، " خطاب الحكاية " لجيرار جنيت، نضال الشمالي « الرواية والتاريخ»، " تحليل الخطاب السردي" لعبد الملك مرتاض"،« سيمياء العنوان» لبسام قطوس.

ولأن أصعب الأمور بداياتها فإن أكبر صعوبة واجهتنا: كيف نبدأ؟ وكيف نغوص؟ في هذا الكم الهائل من الكتب قديمها وحديثها؟ وكيف نتعامل معها؟ وأي الكتب نعتمد عليها؟ كما تبين لنا أن تشعب الموضوع وكثرة مراجعه وغزارة مادته صعوبة أخرى، فبذلك لم تكن قلة المراجع – كما هو الشائع– من العوائق والعراقيل. وفي الختام لا يسعنا إلا أن نرجو أن يتقبل البحث بصدور رحبة، لا تنشد الكمال.

ملخص

برزت الأشعة السبعة في سماء الخطاب القصصي شمسا استقطبت العديد من المناهج ولعل أبرزها المنهج البنيوي المطعم بالمنهج السميائي لتظفر هذه المجموعة القصصية بنفحات تأويلية تشاطرنا الرأي تارة، وتتبرأ منا تارة أخرى.

تظهر بنية الخطاب القصصي حاملة لبناء معماري مكتنز دلاليا، تتحدى قداسة الشكل فتتقدم النهاية على البداية ويعتمد الحوار الداخلي (النفسي) أكثر من الحوار الخارجي وعلى إثره تظهر الشخصيات المفعولية وتختفي الشخصيات الفاعلة وفق أحداث رئيسية وأخرى ثانوية لتحقق الصيغة السردية التي تكشف الغربة ضمن تواتر سردي جاد يحتكم إلى بنية زمانية وأخرى مكانية تؤكد جدية الخطاب القصصي.

مدخل:

تعد القصة الجزائرية جزء لامعا لا يتجزأ من القصة العربية، تداخل فيها الاختلاف والتنوع، الشيء الذي يجعل متنها وسياقاتها قمة في التنوع مما يؤكد قيامها بدورها في المجتمع، من رصد الواقع وإصلاحه ومن ثمة قدرتها الفائقة على التعبير، عن كل ما يتعلق بالإنسان في علاقته بذاته وبالآخرين وبالواقع والحياة والكون بشكل يتسم بالعمق والتركيز.

ومرد ذلك لكون القصة القصيرة في أحايين كثيرة تقوم بمحاكاة نسيج الحياة العادية القريبة، وذلك بتتبع مسارها وصراعها، وعليه أضحت القصة القصيرة الجزائرية ملمحا فنيا راقيا لاحتوائها على العديد من جوانب الحياة بدقة وموضوعية لذا أصبحت تنعت بـ :« سيدة الأدب المنثور بعد أن نهضت على سياقها، وتطورت بها الحياة وعملت على إرضاء تطلعاتنا وفضولنا وإحساسنا الجمالي وهكذا غدت أنموذجا فنيا مرتبطا بقضايا الناس ومشكلاتهم»[1] ولا شك في أنها أمدت أدبنا الجزائري رحيقا جديدا، ساهم في نبض ساحته بعدما فترت الساحة الجزائرية حركيتها، وتأخرت وذلك لعوامل ساهمت في تأخر وإعاقة ظهورها نذكر منها ما يلي:

– سياسة العدوان التي انتهجها الاستعمار الفرنسي، طوال احتلاله للجزائر.

– الحرب الاستئصالية ضد الأمة الجزائرية ومقوماتها الأساسية، الشيء الذي جعل العلاقة بين المحتلين وأهل البلد الشرعيين، علاقة حرب وتوتر دائم ، منعت أي احتكاك ايجابي بين الطرفين، ووقفت حائلا دون أي تلاقح أدبي مثمر.

– التخوف من الملاحقة الفرنسية التي تبيد ما من شانه أن يرفع لواء الوعي لدى الجزائريين، حتى الذين كتبوا« لم يجرؤوا على ذكر أسمائهم الحقيقية، وإنما كانوا يوقعون

---

[1] – محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ورشة أحمد زبانة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983، ص 15.

بأسماء مستعارة مثلما كان يفعل محمد العابد الجلالي الذي كان يوقع صوره القصصية* باسم مستعار وهو رشيد»[1].رغبة منه في التخفي والحيلولة دون أن يكشف أمره، ومن ثمة الإفصاح عما يشوب الواقع، والتحدث عن حيثياته، لبث وعي قومي ينهض لإشعال فتيل الثورة ويبرز مواقف الكتابة التي تطوع الخطوط خدمة للشعب فقط. فالأديب بين الأسماء المستعارة، وطموح التعبير بكل ما أوتي من تجربة لا يكون« فنا حقيقيا إلا إذا صور هذا الوضع الاجتماعي بكل تناقضاته الداخلية، بل إنه لا يقف عند مجرد التصوير، فهو تحويل وإعطاء صيغة ذات معنى وعالم متماسك».[2] ولو آثر الكاتب الإفصاح عن اسمه الحقيقي لما أمكنه التعبير وخذله التصرف.

– عدم مواكبة النهضة وذلك مرده لسياسة التضييق، التي اعتمدتها فرنسا، بغية ختق الأقلام الأدبية الجزائرية وخاصة التي تختص باللغة العربية تحديدا لأن:« فترة الاستعمار التي خضعت لها الجزائر من 1830 إلى 1962 فرضت اللغة الفرنسية حتى في مناهج التعليم.» [3]وذلك لكون متطلبات النظم الاستعمارية تسير وفق محاولة سد طرق التاريخ على المستعمرين، فقد بلغت نسبة الأميين آنذاك ثمانين بالمائة، فكيف لهم أن يحسنوا تصفح القصص، والقدرة على استنباط جواهر قيمتها، فمنذ الاستعمار وفرض السيطرة اعتبرت فرنسا اللغة العربية في الجزائر لغة أجنبية.

---

* مرت القصة الجزائرية القصيرة، بخمس مراحل هي: مرحلة المقال القصصي، مرحلة الصورة القصصية، مرحلة القصة الاجتماعية، مرحلة القصة المكتوبة خارج الوطن (في المهجر)، مرحلة القصة الاجتماعية والسياسية منذ الاحتلال.

[1] – عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري، ترجمة محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 306.

[2] – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، عالم المعرفة، القاهرة، د.ط، 1992، ص 253.

[3] – http: www- alsomal- com/ vb/ showthread. Php.T: 6679, page: 02.

ومن هنا حاولت الإدارة الفرنسية وبتخطيط منها مصادرة الهوية الجزائرية، ومقومات الدين، فقد عملت على نشر الخرافات بغية طمس العربية وتعويضها بالفرنسية، تخوفا من انتشار الوعي القومي بين الأهالي.

– طابع المجتمع المحافظ الذي لا يسمح للمرأة أن تكون حدثا قصصيا يمثل الحب فتجنبوا هذا النوع الذي من شأنه« يوقظ غرائز الناس بوصف الأدوار الغرامية، والنهود الكاعبة، والسيقان المدملجة والشفاه الكرزية والآليات الملومة الراقصة».[1] وعليه فالأدب عامة والقصة خاصة عليها أن تعبر التعبير الهادف المنشود الذي يخدم القضية التي استنفذت نضال جماهيرها، ومن ثمة كان موضوع الحب أمرا محضورا، ومن الطابوهات التي لا يمكن الاقتراب منها. وهذا ما أشارت إليه الكاتبة عايدة أديب بامية في قولها بأنه:« من المستحيل التفكير في الحديث عن عاطفة الحب».[2] في حضور قضايا مصيرية تأبى أن تتنصل من الشعب وعلى مستوياته المتباينة.

– حرص الاستعمار الفرنسي على محو المقومات الجزائرية والدينية، حتى أنها احتفلت احتفالا كبيرا بمرور قرن على احتلال الجزائر، نزوعا منها إلى فرض سيطرة أكثر وتحقيق امتيازات أعظم والاستحواذ على مناطق نفوذ بأقل الخسائر.

– سياسة نشر المسموح الذي يعد ثمار الرسالة الحضارية، التي لا طالما أدعى الاستعمار الفرنسي بأنه جاء لنشرها في الجزائر، وقد أختيرت آنذاك الأعمال الأدبية بعناية فائقة، ولأن المختارين نتاج المدرسة الفرنسية، وينتمون معظمهم إلى المتعاونين مع الإدارة الاستعمارية، والأمر لم يتعد هذه الأعمال الأدبية الخمس:« مجموعة سالم القبي الشعرية– السيرة الذاتية للقايد بن شريف– رواية زهراء امرأة المنجمي– مأمون – العلج

---

[1] – محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص 11.

[2] – عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري، ص 306.

أسير بربروسا »[1] ،رغم كل هذه العوامل وأخرى التي أعاقت ظهور القصة القصيرة الجزائرية وساهمت في تأخرها، إلا أنها من ناحية أخرى كانت مدعاة للتريث في نقل التجربة، ورصد الواقع دون تخوف وبكل صدق، وهو ما ذهب إليه صلاح فضل بقوله أن « كلمة الواقع، مثلها في ذلك مثل الكلمة الحقيقية أو الطبيعية أو الحياة مشحونة بمعان كثيرة».[2] وعليه كان لزاما على النص الأدبي من« أن يمثل فكر صاحبه في فترة تاريخية معينة وفي ظروف محددة»[3] لينقل لنا مفاهيما شاملة تحوي الواقع بجميع حيثياته فتسمو لتجسد لنا فنا يظهر« الركائز لصياغة فكر مجتمع يطمح إلى مستوى أفضل من الحياة».[4]

وعلى الرغم من قصر عمر القصة القصيرة الجزائرية والعوامل التي ساهمت في تأخرها، إلا أن هذا اللون الأدبي قد نال شهرة واعتناء عظيمين، فلقد حرص عليها المبدعون وجعلوها« تزاحم وتنافس الشعر الذي يعد أهم الأنماط الأدبية الإبداعية على طول تاريخها الفسيح، لتحقق لها شعبية واسعة»[5] لتزداد قيمتها باهتمام القراء، وتتسع آفاقها لتنافس أنماطا شعرية أخرى لا تقل عنها أهمية وذلك لأن« فن الناثر أشد صعوبة من فن الشاعر الذي تسنده قواعد محددة وتوجيهات تعتبر بمثابة علم كامل للصنعة».[6]

في حين نجد أن الناثر بصفة عامة والقاص بصفة خاصة يلازمه إحساس عميق بالإيقاع التائه دون قواعد يقينية، وتصاحب في ذلك صفات فطرية وقوة عالية في

---

(1) – http:// www. Awu- dam. Org/ book/03/ study 03/316- m- aaa/ ind book03- sdoo1. htm p171.

(2) – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 33.

(3) – مخلوف عامر: تجارب قصيرة وقضايا كبيرة، تجارب قصيرة وقضايا كبيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 07.

(4) – فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، ط2، يناير، 2008، ص 09.

(5) – خليل إبراهيم أبو ذياب: دراسات في فن القص، دار الوفاء، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ط1، 2006 ص 12.

(6) – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 16.

التفكير. وإحساس فني أكثر دقة وأشد رهافة لتغيير حركة الإبداع واللون ولهجة الأسلوب بحسب ما يريد إيصاله.

ومما لاشك فيه أنه لم يكن لشيء ألصق بالحياة قديما وحديثا وألزم لها يعد الشعر من السرد، أي من وضع الحكي والقص وذلك لكون التواصل قائما على الرواية. فقد كانت للعرب قصص تروي أخبارهم وأيامهم، متخذين في ذلك هدفا حكائيا سرديا قديما يندرج ضمن الأخبار بمعلومات وبسط التعليم وتحقيق المتعة.

أما مهمة القاص اليوم تكاد تختلف اختلافا كليا، في كونه ضرورة ينصهر فيها ضمن تجربة يضفي عليها تركيزا كثيفا، ودلالة أعمق وله القدرة على تنظيم عناصر الخبرة في تكوين فني قابل للتتبع ومحقق للتواصل، إذ يعد الطرف الثاني في عملية التواصل أي القارئ أو السامع أحد القائلين« فالقاص الجيد يضع نصب عينيه الجانب الآخر من العملية الإبداعية ألا وهو التواصل مع القارئ»[1] لأن عملية الإبداع لا تتم إلا ضمن تربية وظروف حياة القاص المختلفة، وهو ما أكده أوكونور بأن الملامح المهمة التي يترصدها القاص في إنتاجه الإبداعي الإنساني تعد« صوت العصر بقدرتها على التعبير عن الوعي الحاد» فيعتبر هذا الوعي تفردا إنسانيا يترتب عليه حضور مكثف للدلالة. [2] واستنطاقا لحركية تاريخ وطنه، وما يعمل في باطن مجتمعه من صراعات بين قوى سائدة.

ومن هنا يتجسد لنا دور القاص كمبدع له القدرة على تغيير الواقع وإعادة تشكيله، وبعث قراءة إنتاجية تمثل خلقا تكوينيا حقيقيا.

---

[1] – شاكر عبد الحميد: سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، دار غريب، الفجالة، القاهرة، 2001، ص 342.

[2] – المرجع نفسه، ص 341.

أما فيما يتعلق بقيمة القصة فأخذت هذه القضية وتيرة جدلية، مكمنها القيمي الهادف. فمنهم من يرده إلى شكلها وهذا ما قصد إليه سانتسيري بقوله:« إن القصة قصة الشخصية، قصة الدافع، قصة المكان، باعتبارها تجليا تقنيا إبداعيا. يفرضه الواقع الإبداعي ومداخلات الجدة في التوجه الكتابي، لم تصبح معنية على كونها نوعا أدبيا بل الصوت الدال على تقنية الإبداع».[1]

وجراه في هذا إبراهيم صحراوي بقوله أنه صار الإبداع:« علما لمن يتخذ القص صناعة»[2] متفقين على أنه في :« أرحام القيم الجمالية ليتخلق الأدب».[3] ومن هنا يتبين لنا ضرورة مهارة القاص وقدرته على الصياغة الشكلية. لليبرز عبقرية الإبداع، إلا أن هناك من يرفض الشكل ويرجع قيمة القصة، إلى القضايا التي تبرهن على وجودها وتحاكي تجاربها وهو ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل بأن القصة تحدث لتقول شيئا، ولتقرر فكرة، فالفكرة هي الأساس الذي يقوم عليه البناء الفني للقصة، فعلى القاص «أن يعمق فهمنا للحياة بأن يطلعنا لا على الرؤية(الشكل) الخارجي فحسب، بل على العالم الداخلي للفكر والشعور كذلك.. حتى نبدأ في فهم كيف يعيش الناس، ومن أجل ماذا يموتون».[4] فعلى القصة أن ترتدي الحياة، وتسعى إلى نقلها. نقلا يجلي النواحي المجهولة.

وأما نحن بين هذه الوتيرة الجدلية فنستند إلى وجه الجمع بين الشكل القصصي ومتنه وهو ما أكده الدكتور خليل إبراهيم في كون القصة:« شكل أدبي فني قادر على

---

(1) – عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة العامة المصرية، 2002، ص 386.

(2) – إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم(الأنواع والوظائف والبنيات)، الدار العربية، منشورات الاختلاف،ط1، الجزائر العاصمة– الجزائر، 2008، ص 27.

(3) – عبد السلام المسدي، ما وراء اللغة بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، أكتوبر 1994، ص 155.

(4) – عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 20.

طرح أعقد الرؤى وأخصب القضايا والقراءات الذاتية والغيرية والنفسية والاجتماعية، وبصورة دقيقة واعية من خلال علاقة الحديث بالواقع، وما ينجم عليه من صراع وما تمتاز به من تركيز وتكثيف في استخدام الدلالات اللغوية، المناسبة لطبيعة الحدث.وأحوال الشخصية وخصائص القص، وحركية الحوار والسرد، ومظاهر الخيال والحقيقة وغير ذلك من القضايا التي تتوغل هذا الفن الأدبي المتميز».[1] وعليه تكتسب القصة طابعا فنيا مهما يتطلب أفكارا واقعية يقف القاص أمامها لينتخب ما يمكن أن يفسر به الحياة ويهدي به السبيل، ومن هنا تتأكد أهمية القاص، وصدق الدكتور محمد يوسف نجم بأنه إلزاما علينا أن« نجل القاص ونقدر جهده، عندما نحس بأنه يساعدنا على اجتلاء بعض النواحي المجهولة، والانبعاثات الغامضة، في حياتنا».[2]

وعليه يرتسم ذلك العمل المجهد والمضني، ليكون إبداعا ينفض الغبار عن الهامش ليصوغ خبرات ومهارات غاية في الدقة بدء من« مراقبة الواقع ورصد سكناته وحركاته واستيعابها وتمثلها ومعالجتها داخليا ومحاولة تنظيمها، والاندهاش كما فيها من وهن وخلل وقصور».[3]

لقد أضحت القصة القصيرة الشكل النثري الأقدر على تجسيد هذه الخبرات بأبعادها المختلفة فأفسحت المجال أمام مبدعي القصة للتعبير عن أفكارهم وأحاسيسهم ومعاناة شعوبهم وإظهار إمكاناتهم الإبداعية ، ليكونوا ضمائرا لأدب ما، أو لشعب ما. أو لأمة ما، في زمن ما، يحدوهم في ذلك مناحي كثيرة تتطلب فهم الحياة والتعبير عنها. تعبيرا فنيا

---

[1] – ينظر، خليل إبراهيم أبو ذياب: دراسات في فن القص، ص 12– 13.

[2] – محمد يوسم نجم: فن القصة، دار صادر، دار الشرق، بيروت، عمان، 1979، ص 11.

[3] – شاكر عبد الحميد: سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، ص 335.

« فبعد أن كان الحديث عن الواقع، لا يعدو أن يكون تسجيلا له، أصبحت القصة تعبر عن هذا الواقع تعبيرا فنيا وتصوره، وتعكس إحساس الفنان نحوه».[1]

وقد يعيد القاص معالجة الواقع ليبحث عن مكامن الضعف فيه ويؤثره إعادة تشكيله. فالعمل الأدبي الفني مادة، تتطلب شكلا معينا ومن ثمة فإن الشكل أيضا يجعل الإنتاج عملا يجسد سيطرة القاص على مادته القصصية، وفقا لتلك القدرة على إعادة خلق العالم من خلال تمثل الواقع التاريخي والتجربة الإنسانية التي لها وحدتها المتكاملة.

هكذا أمرت القصة القصيرة في لونها الجزائري وبتقنياتها الحديثة، وأسسها الجمالية، وخصائصها الإبداعية، وسماتها الفنية، أن تعقد العزم بأن تكون أكبر من كل جنس أدبي، فأرادت أن تلم بمعاناة الشعب الجزائري، فكانت المعاناة أكبر من أن تحتويها أقلام الكتاب.

امتدت المعاناة والآلام إلى ما بعد الاستقلال، ولم تكن لتفهم القصة إلا بعد أن شهدت أسبابا. عجلت في ظهورها وتطورها، ودفعت عجلة حركيتها، لتعيش مرحلة انتعاش وحيوية، وانتشار هذا الفن الجديد وشيوعه عالميا وعربيا مهدت له طائفة من العوامل ولعل أبرزها:

- انتشار التعليم والديمقراطية وتحرير عبيد الأرض من سلطان الاستعمار.
- الحركة الوطنية التي اهتمت إلى جانب السياسة، بالأدب والثقافة.
- دور الصحافة الفعالة التي احتضنت التباشير القصصية الأولى، لأنها كانت تنظر إلى أن الأدب وسيلة تخدم القضية الوطنية، وقد لعبت جريدة المبشر دورا كبيرا في ذلك.
- ازدهار المقالة ولجوء كتابها إلى فنية حديثة، وهي المزج بين المقالة والقصة.

---

[1] – أنيسة بركات درار: أدب النضال في الجزائر، د.ط، 1984، ص 18.

– بـروز دور المـرأة فـي المجتمـع، ومسـاهمتها فـي مجـالات الحيـاة، والميـادين الاجتماعيـة، السياسـية، الفكريـة والفنيـة وبهـذا فـالمرأة« بـذلن جهـدا كبيـرا فـي التعبيـر عـن الأحداث الثوريـة، وخصوصـا دورها فـي حـرب التحرير، وكأنهـا تقوم بوظيفـة المؤرخ، أي جعل القصـة شاهدا على الثورة».[1] يتوقف عند انتصاراتها، ويطمح إلى تحقيقها.

– مساهمة الصحافة بأشكال جلية، في رواج القصة وذيوعها، لمساعدة الناشرين ماديا ومعنويا.

– « ظهور الطباعـة بأشكالها المتطورة وازدهارها »[2] ممـا يسـهل عمليـة النشـر المحلي.

– « لا يكاد يشك مؤرخ منصف بـأن للنهضـة الأدبيـة فـي الجزائر صدى لرائدتها فـي المشـرق»[3] لقـد كـان للتـأثير بالمشـارقة، دور كبيـر فـي ظهـور القصـة الجزائريـة وتطورها. فعلى هدي النهضة المشرقية نسجوا، وبإشعاعاتها تلمسوا طريق الإنتاج.

فمهمـا تطـورت القصـة الجزائريـة إلا أنهـا تبقـى تـدين بـالكثير للنهضـة الأدبيـة فـي المشرق، فإن تطلعت إلـى ذاتيـة إنتاجيـة مستقلة فهي تنزع في جذورها إلـى تلك النهضـة. وهذا إثر قدوم فطاحلة المشارقة إلـى الجزائر، وهو مـا أشـار إليـه أحد أفراد تلك الطليعة الهادي السنوسي فـي مجلة ثقافيـة بقولـه:« من هنـا معشـر الأدبـاء الجزائريين، من لم يفتح عينيـه منذ أن انتهت الحرب الكبرى علـى آثـار مدرسـة إسماعيل صـبري وحـافظ وشـوقي وطه حسين وأحمد أمين والمنفلوطي والزيات من أفراد الرعيل الثاني. لأنهم سبقوا بالشيخ محمـد عبـده وبمـن التفـى حولـه مـن أمثـال رشـيد رضـا وعبـد العزيـز جـاويش وطنطـاوي جـوهري وعلـي يوسـف والمرصـفي ، وكـان أسـاتذتنا لا يفتـأون يتحـرون لنـا مـن منظـومهم

---

[1] – عبد الملك مرتاض: فنون النشر الأدبي في الجزائر(1995– 19954)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1983 ، ص 14.

[2] – خليل إبراهيم أبو ذياب: دراسات في فن القص، ص 11.

[3] – صالح خرفي: الشعر الجزائري، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية، الجزائر، د.ط.د.ت، ص 14.

ومنثورهم ما يؤثروننا به لتثقيف عقولنا، وإصلاح ألسنتنا، وتبصيرنا بما تجود به أفكار المدرسة الحديثة في عالم العرب».[1] فما لبثت هذه التأثرات بالمشارقة حتى فجرت القريحة الأدبية الجزائرية صورة رائعة من الطاقة الخلاقة الكامنة.

– رحلات شخصيات أدبية جزائرية إلى المشرق، استطاعت هذه الروافد أن تتسلل لتجد لها في المشرق همزة وصل تربطها بالحداثة والنهضة الأدبية.

كالعلامة عبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيمي وأحمد رضا حوحو إلى جانب الذين كانوا ينشرون كتاباتهم في الصحف المشرقية نذكر منهم « عمر بن قدور، الذي نشر قصائده ومقالاته في جريدة (اللواء) في مصر وجريدة (الحضارة) في الآستانة، ومحمد سعيد الزاهري الذي نشر في كل من مجلة (الفتح) و(المقتطف) والرسالة».[2] لقد كان للكلمة المنشورة صوت مسموع تؤكد مضمار نشرها، فكانت بذلك زفرة جريحة تعتمد الصراحة لتؤكد على المأساة، وتجسم أبعادها.

قامت القصة مقام اللسان والقلم فأسست لصحوة عربية جزائرية أدبية، فهزت الشعور القومي، حتى طغت على المنشورات الصحفية موجة من الارتسامات القائمة، والانعكاسات السوداء كما تحياه الجزائر، وكادت الصحافة أن تصبح صحافة اجتماعية بالدرجة الأولى. وبفضل هذه العوامل وأخرى اقتدرت القصة أن تشكل خطابا.« يرتاد بنا الحياة ويخلق بيننا وبينها علاقات جديدة من الفهم والمعرفة».[3]

إن الحديث عن عوامل نهوض وتطور هذا الفن النثري، يستوجب الوقوف عند ظهور أول نص قصصي، وهو الوهج الذي أباح ملء ذلك الفراغ الأدبي، الذي عانت ويلاته الجزائر، رغم أن الريادة وأحقية السبق، تضاربت فيها الآراء، إلا أن أكثرها يرجع

---

[1] – نقلا عن: صالح خرفي، الشعر الجزائري، ص 15، مقال الأنور الجندي، مجلة الثقافة 18 مارس 1947، الدار القومية للطباعة. القاهرة. 1385/ 1965.

[2] – صالح خرفي: الشعر الجزائري، ص 14.

[3] – عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص 20.

تلك المجموعة القصصية الموسومة بـ « الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير وذلك عام 1928 لكاتبها محمد سعيد الزاهري»[1]

وكنتيجة لكل معاناة أضحت القصة القصيرة من « مستلزمات العصر الحديث، والحديث لا يضيق بها، بل يتطلب رواجها وكثرة المشتغلين بتأليفها، لأنها تناسب قلقه وحياته المتعجلة، وتعبر عن آلامه وآماله وتجاربه ولحظاته وتأملاته».[2] ومن هنا بات الخطاب القصصي غاية يطمح إليها القاص ويسعى إلى تحقيقها. باعتبار الخطاب طاقة هائلة تشع ألوانا طيفية لا يخبو معناها حتى يتجدد مع الإنسانية ومتطلبات الحياة، لأنه حاو لقوة خالدة، وخفقة قلب متسارعة تدفع إلى تحقيق الوجود، وفيه تلتقي الذات الباحثة والنص المحلل، فتلتقي الطاقة لتشع الدلالة، بعدما اكتسبت قوتها من آلاف التفاعلات، وهو ما ذكره فلوبير في أن الدلالة تجسد« طريقة الكاتب الخاصة في رؤية الأشياء»[3] ليتبنى القارئ فيما بعد تفسيرها. ومن هذا المنطلق أصبحت القصة كما أشار إليها الدكتور محمد يوسف نجم بقوله أنها:« مرآة متعددة السطوح وكل قارئ يلقي بناظريه على السطح الذي يعكس صورته، بأمانة ودقة ».[4] ليجد قارئ القصة لذة عظيمة

في اكتشاف سراديب المجهول، وأكتناه السر.

لقد أكدت القصة العربية عامة والجزائرية خاصة « وعيها بالواقع، فقد عبرت عن الحياة الواقعية، وعن تطلعات الفئات الدنيا وآمالها، وهي رغم بساطة وضعها، وحقارة حياتها في ظل المحتل وأعوانه الاقطاعيين والخونة– فإنها

---

(1) – http// www. Alsomal. Com/ vb/ shouthread- php 25- 6679- page: 07.

(2) – خليل إبراهيم أبو ذياب: دراسات في فن القص، ص 11.

(3) – عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص 26.

(4) – محمد يوسف نجم: فن القصة، ص 25.

لا تخلو من وطنية فطرية صادقة. ترى في الجبل حياة جديدة تحقق آمالها وتطلعاتها، وتطور نظرتها للحياة، بحيث تمحي الشخصية الفردية، لتتصهر في الشخصية الجماعية».[1]

وبعدما أكدت القصة الجزائرية احتواءها على الواقع، وقدرتها على صوغه صوغا فنيا. فإنها ستبقي صفحة جزائرية هامة من الأدب العربي، ولئن« حالت الظروف دون نشر هذه الصفحة أو إلقاء الضوء عليها».[2] فإن ذلك لم يقلل من مكانتها، بل حفز الباحثين للتنقيب عن جذورها وتحليل معظمها. ولعل بحثنا استجابة لهذا الحافز.

وأثناء تحقق هذه الاستجابة البحثية، تحقق لنا وجود خطاب قصصي آثرنا تحليله ونقصد بالذكر« الأشعة السبعة ».

لم يكن هذا الخطاب القصصي وليد الخيال ولا الأسطورة بل كان عصارة تجربة جسدها واقع الكلمات ومصدرها القاص الجزائري عبد الحميد بن هدوقة الذي تحققت معه مقولة أنطوان تشيخوف سنعمل لغيرنا حتى الشيخوخة وعندما تحين ساعتنا، سنموت دون صخب.

أود في البداية أن أشير، بأنني أجد نفسي ملزمة. بتقديم نبذة عارضة، عن حياة القاص والروائي، الأديب، الشاعر والكاتب عبد الحميد بن هدوقة، ظهر عبد الحميد رائدا في سماء القصة القصيرة، لكونه عمل على تعويض الشكل القديم للقصة الجزائرية،« وانتشل النص القصصي من التسجيلية والتقريرية »[3]. ويعد هذا الانتشال مظهرا من مظاهر التجديد، الذي سعى إلى إرساء دعائمة ابن هدوقة.

---

[1] – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 175.

[2] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، ط2، 1976، ص 21.

[3] – http:// www. Echorouk online. Com/ montada/ showthread- php t = 75156. page : 01.

ولد القاص عبد الحميد بن هدوقة في التاسع من جانفي خمس وعشرين وتسعمائة وألف للميلاد (01/09/ 1925م) بالمنصورة ببرج بوعريريج.« انتسب بعد التعليم الابتدائي إلى المعهد الكتابي بقسنطينة، ثم انتقل إلى جامع الزيتونة بتونس، ثم عاد إلى الجزائر ودرس بالمعهد الكتابي مرة ثانية إلى جانب نضاله ضد الاستعمار الفرنسي، الذي كان له بالمرصاد، ما دفعه إلى مغادرة التراب الوطني متجها نحو فرنسا، ليغادرها عام 1958».[1]

رجع ابن هدوقة إلى أرض الوطن، ليعالج الأديب موضوع الثورة. فإعتبرها واقعا كان أقوى من« أن يلفه في ثوب من الخيال واللامبالاة ، فوقف على عتبات هذا الواقع ليجعل الاستقلال ضرورة إنسانية»[2] تتطلب تحريضا أدبيا.

لكن عبد الحميد بن هدوقة استند على طريقة مبتدعة عرض فيها موضوعاته مستخدما:« أساليب قصصية فنية عديدة ، حرص فيها على تبني الفن وفق رؤية اجتماعية، يؤثرها على غيرها، في قصصه التي كتبها خلال سنوات الحرب التحريرية».[3] إن الجديد في« الأشعة السبعة » يتمثل خصوصا في ذلك المنهج الذي ارتسم على تنوع الأدوات الفنية المستخدمة بين السرد بضمير الغائب وموقف القارئ. الذي ينجذب نحو تلك النبرة الخطابية. وفقا للكثير من العطاءات التحليلية.

تقلد ابن هدوقة مناصب عدة، بعد عودته، وبعد أن وضعت الحرب أوزارها، شغل مديرا للمؤسسة الوطنية للكتاب، وبعدها رئيسا للمجلس الأعلى للثقافة، فعضوا للمجلس الاستشاري الوطني وفيما بعد نائب رئيسه، عاد ليتفق من جديد، إلى جوار قضايا الأمة العربية الإسلامية.

---

[1] – ينظر: زهية يهوني وآخرون: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، ط3، 2003، ص 115–116.

[2] – http:// www. Echorouk online. Com/ montada/ showthread- php t = 75156. page : 05.

[3] – عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي الجزائري، ص 162.

وافته المنية في شهر أكتوبر من عام 1996م، مخلفا وراءه كما هائلا يعكس امتيازه بثراء التجربة الأدبية وتنوعها، وممارسة فنون الكتابة المختلفة.

خاض عبد الحميد بن هدوقة غمار الكتابة دون وهن، كتب المقالة والقصة القصيرة والتمثيلية بنوعيها، الإذاعية والتلفزية، ويعد أحد رواد الرواية الجزائرية، المكتوبة باللغة العربية.

ألا يمكن لهذا الرصيد الأدبي الجزائري، أن يثبت الأديب والقاص والروائي والشاعر، نموذجا يستضاء به في غياهب الفكر؟ لقد ترك عبد الحميد بن هدوقة نتاجا ضخما ثريا ولعل أبرزه ما يلي:

أعمال نثرية: لعبد الحميد بن هدوقة أعمال نثرية ترقى بالأدب الجزائري في لونه النثري. كتب القاص« سنة 1960م- ظلال جزائرية» وسنة 1962م الأشعة السبعة* وسنة 1972م الكاتب وقصص أخرى، أما سنة 1986م فكتب ايركوتسك.

أما فيما يتعلق بالروايات نذكر منها، ريح الجنوب سنة 1971م، نهاية الأمس سنة 1974م، الجازية والدراويش سنة 1983م، غدا يوم جديد سنة 1991م، بان الصبح سنة 1981م.

لم يتوقف ابن هدوقة عند كتابة القصص والروايات بل تعداها إلى كتابة الأمثال الجزائرية وذلك عام 1990م، وكتابة المقالات« التي من بينها وأكثرها شيوعا تلك التي تعاين الجزائريين بين الأمس واليوم وذلك عام 1958م».[1] وكان لعبد الحميد بن هدوقة أعمال شعرية، ولعل أشهرها الأرواح الشاغرة سنة 1967م.

* – ورد في موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين ص 115. (الأشعة السبعة شعر 1962م) والصواب أن الأشعة السبعة مجموعة قصصية أي نثرا.

[1] – ينظر: زهية يهوين وآخرون: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 116.

إن صدى الكتابة تلقفته أيادي الترجمة، فقد ترجمت أعمال عبد الحميد بن هدوقة إلى لغات أجنبية نوجزها فيما يلي:

1- ترجمت " ريح الجنوب " إلى الفرنسية والألمانية والهولندية والاسبانية والبولونية والسلوفانية والروسية والصينية والصربية وأخيرا إلى التشيكية.

2- أما « نهاية الأمس» فقد ترجمت هي الأخرى إلى الفرنسية والهولندية وأخيرا إلى الصربية.

وفيما يتعلق برواية " الجازية والدراويش" فهي كذلك ترجمت إلى الفرنسية والروسية والصينية.

إن الحديث عما نشر وترجم لقليل. مقارنة بما لم ينشر لقد بلغ ما لم ينشر بعد من منتوج ابن هدوقة، ما يتجاوز 2000 تمثيلية ومسرحيات تلفزيونية، وإن دل على شيء فإنه يدل على غزارة الإنتاج وكثافة التجربة الإبداعية الأدبية.

أما المجموعة القصصية التي اعتمدناها مدونة للتحليل فهي « الأشعة السبعة» التي وصفها مجموعة من الباحثين العرب بأنها عملت على « تغيير شكل القصة القصيرة الواقعة، والمتخيلة، فاهتمت الأشعة السبعة بالذات، وبالإنسان وبالتأمل، وبالنفس، وبالعجائبية، وبجوانب عدة، بعدما آمنت أن معيار الصدق الفني لم يعد يدخل فيه الواقع كثابت أحادي، ولا حتى إيديولوجي، إنما معيار آخر وهو المحتوى التعبيري، و أساليبه التقنية، وبالتالي تخلصت الأشعة السبعة من الشكل الأساسي، ومن سلطة النصوص التأسيسية ، لتنتهج شكلا متفردا يناسبها بوصفها تعبيرا برقيا، مقتطع من عالم مشتت، ومن لحظات ذوات حائرة وسط هذا العالم، مقتربة بذلك من الجنس السردي الوحيد الميتاريخي»[1]

(1) - http:// matarmatar. Net/ vb/ t 10653/ 23. page: 10.

أما محمد مصايف فقد اعترف بهذا الانتصار الذي حققه ابن هدوقة في أشعته السبعة وحكم على إحدى قصص المجموعة فقال: « لقد وفق عبد الحميد إلى وضع قصة رائعة هي قصة دمعة قديمة كتبها كلها بأسلوب الخطاب، دون أن تظهر مملة».[1]

ولم تتوقف « الأشعة السبعة» عند رأي محمد ناصف بل أكد أهمية هذه المجموعة القصصية أحمد شريبط في كتابه الفن القصصي في الأدب الجزائري بقوله أن ابن هدوقة « حرص فيها على تبني الرؤية الاجتماعية للفن، ويؤثرها على غيرها، سواء في قصصه التي كتبها خلال سنوات الحرب التحريرية أو في قصصه التي جاءت في عهد الاستقلال»[2] وهكذا كان اعتمادنا على « عبد الحميد بن هدوقة » مشروعا إبداعيا، نطمح إلى تحقيقه.« ولا شك أن هذه الأشعة الخفية»« إذا تسلطت، لا تصمد أمامها أقوى الفائق».[3] إذ أشار محمد زكي العشماوي بأن « التعبير الأدبي هو حصيلة اتحاد ذاتية الأديب بالوجود الخارجي أولا، وتعبير عما يوجد بالقوة أو بالفعل في نفوس الغير ثانيا». وقد أدرك ابن هدوقة هذا الواقع المرير وأراد أن يصوغ، في مجموعته القصصية الأشعة السبعة، إنها تعبر عن الصراع المصيري القائم آنذاك بين الإنسان المحلي والقوى الخارجية. فكان للقاص منحى في فهم حياة الشعب الجزائري، والتعبير عنه، فإرتبطت حياة الأشعة السبعة بمن حوله. ومن ثم لا تكاد أن تخلو هذه المجموعة من عنصرين أساسيين هما ذات الكاتب. وذات الوجود الخارجي»[4]. وهو ما جسدته الأشعة السبعة، تلك المجموعة القصصية، التي لا يتجاوز عدد صفحاتها مائة وخمسين صفحة، تضم ثلاثة عشر قصة قصيرة في مقدمتها الأشعة السبعة وهو عنوان المجموعة القصصية.

---

(1) – محمد مصايف: النثر الشعري الحديث، ص 73.

(2) – أحمد شريبط: الفن القصصي في الأدب الجزائري، مجهول البيانات، ص 164.

(3) – مدحت عبد الجبال: النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001، ص 94.

(4) – محمد زكي العشماوي: الأدب وقع الحياة المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان1980، ص 05.

كتبت هذه القصة خلال فترتين مختلفتين، عن بعضهما البعض كل الاختلاف، فالفترة الأولى تمثلها.« الإحدى عشرة قصة الأولى ، كتبت والجزائر تحيا في اللهب ، لتنتزع حريتها من أياد غليظة سوداء، لاستعمار بغيض متغطرس.

أما الفترة الثانية فتمثلها القصتان الأخيرتان" حلم صيف " و" الوصية " كتبها والجزائر تتنفس الحرية بكل ذرات وجودها، متجهة بخطى عملاقة نحو مستقبل مشرق تبنيه لبنة، سواعد أبنائها وأقلامهم كل يوم.

أما فيما يتعلق بالفترة الزمانية التي تغطيها هذه المجموعة القصصية، « تتجاوز العشرين سنة وهي المسافة الزمنية التي تربط بين أول قصة من هذه المجموعة وآخر قصة».[1] شهدت " الأشعة السبعة " طبعتين اثنتين:

1- نشرت هذه المجموعة لأول مرة« الشركة القومية التونسية للنشر والتوزيع وكان ذلك في بدايات 1962، بعد أن تم تسليمها بالضبط في 1961/10/17 بتونس. وقد نشرت آنذاك في ثلاثة آلاف نسخة كما أنه نشر جل هذه القصص في مجلة « الشهاب الجزائرية» التي كانت تصدرها وزارة الداخلية للجمهورية الجزائرية المؤقتة.

2- أعيد طبع هذه المجموعة القصصية وقد مضى على نفاذ الطبعة الأولى أكثر من خمس عشرة سنة. أي ما يعادل 19 سنة عام 1981. من طرف الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. مركب الطباعة وحدة رغاية بالجزائر العاصمة.

مصرحا في هذه الطبعة بأن« عملية الإبداع ليس لها معنى في حد ذاتها، وإنما يتحقق مدلولها بالاستعمال، فالأدب إذن لا يستطيع أن يطمح لأن يكون وظيفة اجتماعية، ولا أن يسهم بأي شيء في الحياة بدون أن يقرأ، إنه في حد ذاته شيء موات، والقارئ وحده هو الذي يعطيه الحياة »[2] وهي مقولة أكد عليها رولان بارت بأن القراءة« تحريك

---

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: الأشعة السبعة، الشركة الوطنية للنشر. الجزائر، ط2، 1981، ص 05.

[2] – الأشعة السبعة: ص 08.

لرموز ميتة لخلق الحياة».[1] في النص، إذ لا يمكننا أن نكشف واقع الكلمات والنص الإبداعي عبر القراءة وحدها، لكن عبر عملية أخرى، وهي فك الرموز اللغوية التي تعد قراءة ثانية.

فالخطاب القصصي الذي بين أيدينا ألغيناه من بدايته « نظام رمزي من بين أنظمة رمزية أخرى، يقدم تصورا عن العالم والعلاقتين الشخصية المتبادلة، والكشف في النهاية عن معنى الأشياء كلها أو يعلن عن خلوها منه»[2] ومن ثم كانت للأشعة السبعة القدرة على « رسم الواقع، ونسج تقاسيم الكائن، واستشراف آفاق الممكن ورحابته».[3] والاقتراب من هذه المعاني يقتضي نبش وتجلية السياق الخارجي، والرحم الذي تخلقت فيه وتمخضت عنه هذه المجموعة. فكان جديرا بنا أن ننفذ إلى أعماق الظواهر المعطلة، لاكتشاف دلالاتها. وعليه تبقى القصة الجزائرية خاصة والعربية عامة مدارا تحليليا استوجب التكثير من البحوث.

---

[1] – رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط1، 1986، ص 48.

[2] – رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط3، 1985، ص 36.

[3] – المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، ط1، 2001، ص 27.

الخطاب:

ما زال الخطاب (Discours) يستلهم قريحة النقاد، سواء على المستوى التنضيري أو التطبيقي، فأخذ يستميل جل اهتماماتهم، ويشغل عظيم تفكيرهم.

يعد الخطاب مسمى قديم، فأول من كتب عن الخطاب الشفاهي هم اليونان، بل هم مستنبطو قواعده، ومشيدوا أركانه، ومقيموا ببنيانه، وذلك لأن« أهل أثينا قويت فيهم رغبة القول، واشتدت فيهم داعيته، إذ صار يأسرهم القول البليغ دون سواه، وكانت تقتضي شريعة البلاد أن يتكلم صاحب القضية بالذات، ومن ثم كانت تقتضي شريعة أحد الخطباء، يلتمس منه تأليف خطاب له، يحفظه ليتلوه في مجلس القضاء»[1]حتى يستلين حكم القاضي.

إلا أن هذا المسمى استعير لمصطلح حديث، اشتغلت عليه البحوث والدراسات، ومن هنا اكتسب " الخطاب" دلالات عديدة تتناسب مع الحقل الثقافي الذي ينشأ فيه، فيغدو تجسيدا لكثير من المعاني القارة في الذهن، والتي أوردتها معظم المعاجم العربية والغربية، ولكي نتمكن من تحديد مفهوم الخطاب بشكل دقيق، علينا الرجوع إلى جذوره اللغوية، ودلالاته المعجمية.

وهذا ما ألفيناه في القاموس المحيط، إذ تحيل المادة المعجمية (خطب) إلى عدد هائل من الحالات. فـ (الخطب) الأمر العظيم، والأمر الذي تقع فيه المخاطبة، ومنه قولهم(حل الخطب)، وجمعه (خطوب)، و(الخطبة) بكسر الخاء، طلب الزواج من الولي، و (الخطبة) بضم الخاء، الكلام المنثور الذي يتبناه الخطيب، وقد يقترن الخطاب بقرينة كقول الله تعالى« وفصل الخطاب» أي الحكم. [2]

---

[1] – ينظر: محمد أبو زهرة، الخطابة (أصولها، تاريخها في أزهر عصورها)، دار الفكر العربية، القاهرة، ط1، 1934–1946، ص 285.

[2] – الإمام مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الفيروزأبادي: القاموس المحيط " مادة خطب "، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ج2.

أما الخطاب عند ابن منظور فقد ورد بصيغ مختلفة فهو من (خطب) يقال خطب فلان إلى فلان فخطبه وأخطبه أي أجابه، والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان، والخطب مثل الرسالة التي لها أول ولها آخر، والخطب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن والحال. [1]

كما جاء بفظ " الخطاب " عند الزمخشري في أساس البلاغة بمعنى: المواجهة بالكلام فيقال خطب وخاطبه أي أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام. [2] وهي دلالة معجمية تقترب من الذي قصد إليه ابن فارس في مقاييس اللغة إذ يعني الخطاب عنده :« كلام متبادل بين اثنين».[3]

مثلما ترددت لفظة الخطاب في المعاجم ترددت في مصادر أخرى ولعل أهمها القرآن الكريم، إذ وردت اللفظة بصيغ متباينة.

فمرة بصيغة الفعل في قوله تعالى:« وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما».*

ووردت بصيغة المصدر مرة أخرى في قوله تعالى:« رب السماوات والأرض لا يملكون منه خطابا»* وقوله أيضا :« وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب».* وهي دلالات اختلفت من مقام إلى مقام آخر.

وإن دلت على شيء، فإنما تدل على اكتناز اللفظ بالكثير من الدلالات. وحضور اللفظ الغربية، فإذا أخذنا بالمعجم الرائد في اللغة الفرنسية لوجدنا أن " الخطاب" كمصطلح

---

[1] – أبو الفضل جمال الدين بن منظور: لسان العرب، دار صادر ، بيروت، 1997، مادة " خطاب " ص276.

[2] – أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل سود العيون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، 1998" خطب" ، ص 255.

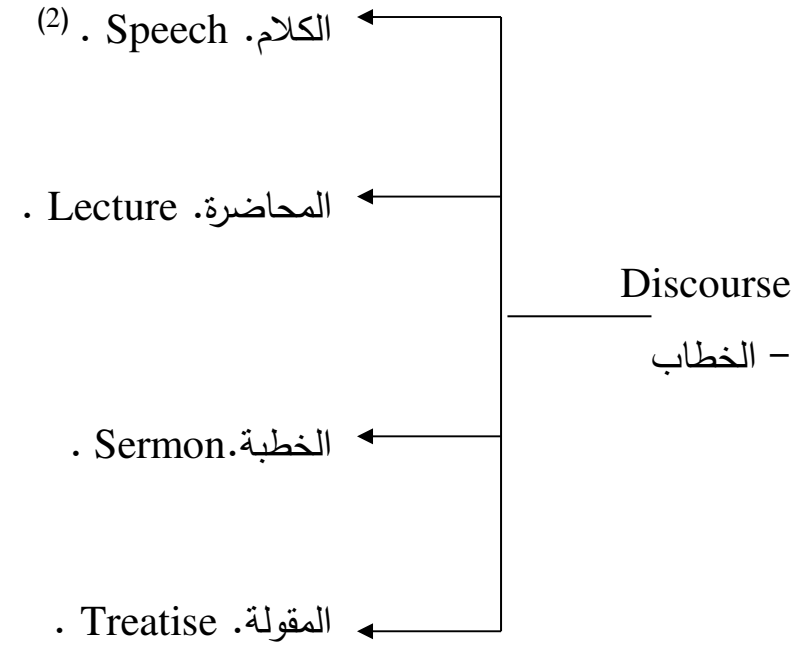
[3] – http:// www. Echoro/ lonline. Com/ montada/ showthread, ph. 75156.

* الفرقان 25.

* النبأ 78.

* ص 38.

فرنسي فوجدناه يعني « النماء اللغوي اللفظي الموجه للجمهور ومراجعة الكلام سواء داخلي أو خارجي، ويعني، طريقة إيصال الرأي والتأثير في الملتقى الفطن»[1] أما الخطاب في المعجم الانجليزي الشهير Oxford، فقد حضي بالتعدد، إذ ورد بالمعاني الآتية:



جمة هي المعاجم العربية والغربية، التي نقبت عن أصول لقطة الخطاب: وما سبق من الدلالات اللغوية للمادة المعجمية " خطب" يثبت ما ذكرنا. وعليه نخلص بالقول أن المعاجم على اختلافها إلا أنها تضمنت. دلالات رئيسية وضرورة شرطية لتوافر الخطاب، وهما المخاطب والمخاطب. وما يمكن أن نستدعيه في هذا الصدد.

إن اللفظ لا يتوقف عند حدود المعاجم بل يستوجب تعاريفا يقينية، ومفاهيما متباينة، نثبت « الخطاب» معنى موجه يقتضي صيغة.

---

(1) – Le Larousse, Edition, Mise A jour , France, mai 2003 p 247.

(2) – Oxford. Advanced learner 's, Dictionary of curent English bu as hornby, 1984, p 245.

الخطاب عند العرب:

إذا كانت المعاجم العربية والغربية قد وقفت عند اشتقاقات مادة " خطب " ، فإن الدراسات الحديثة تجاوزت الدلالة الاشتقاقية إلى مفاهيم قديمة، حديثة ومعاصرة، وبما أن "

الخطاب " لبس لم تنته وتيرته منذ الأزل، ارتأينا أن نشير إلى تلك الإحالات العربية القديمة " للخطاب " لما لها أهمية راسخة القدم.

إنه مصطلح عرف الكثير من المفاهيم عند العرب« فلقد اهتم به علماء الكلام، وعلماء الأصول»[1] على أنه جنس من الكلام« يقع به التخاطب سواءا كان شفويا أم كتابيا».[2]

ولقد أدرك العرب ولاسيما القدماء منهم الأهمية العظمى لهذا المصطلح، فعقدوا بشأنه آراء تتقارب تارة، وتتباعد تارة أخرى. ولعل هذا ما نثبته لاحقا.

لقد لامس النحاة أطراف الخطاب منذ القديم فحددوا«أنت» ضميرا للخطاب، وكاف « الخطاب» التي لا محل لها من الإعراب. في حين أفاد المصطلح من الجاحظ عندما نوه، إلى ذلك الشرك الذي أقام عملية التخاطب، وهو ضرورة الإقناع بأنه« نظام مقنع أو نظام القول أو الفعل العقلي القائم على الحجة والدليل».[3] وقد أضاف ابن خلدون إلى ضرورة الإقناع بالحجة شرطا آخر وهو توخي المقصدية.« إن العلم الذي تخصص فيه علماء العربية، في تحليل الخطاب انطلاقا من علاقته بالسياق هو علم المعاني، هذا العلم الحادث في الملة بعد العربية واللغة، وهو من العلوم الإنسانية كأنه متعلق بالألفاظ وما تفيده »[4]

---

[1] – العباس عبد وش وراوية يحياوي: التجريب في الخطاب الروائي المغربي « الذاكرة الموشومة» لعبد الكبير الخطيبي و" حصان نيتشه " لعبد الفتاح كيليواو، أنموذجين، دورية، الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع4، جانفي، 2009، ص 215.

[2] – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، اعادة المركزية الجزائر، ط1، 1995، ص 262.

[3] – ابن عثمان عمر بن بحر الجاحظ: البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج1، ص 137–138.

[4] – عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت، ط6، 1976م، ص 1604.

لم يتوان ابن خلدون في جعل الخطاب مصطلح مضمر، تضمنته علوم العربية وفق معطيات لغوية.

أما أبو حامد الغزالي، فتناول الخطاب بالنظر إلى أحد طرفيه وهو المخاطب، واشترط بين ضرورة ثالثة، وهي الصدق فقال:« أعلم أن الكذب ليس حراما لعينيه، بل لما فيه ضرر على المخاطب أو على غيره».[1] وهكذا ألح الإمام على المخاطب قول الحقيقة كما هي موجودة في الواقع، أو كما يتصورها المتكلم انطلاقا من إدراكه للواقع. وبعد هذه الإحالات القديمة، أضحى " الخطاب " لفظ عربي أصيل معطيا تبنته اللسانيات والنقد الأدبي. فاستحال إلى أكثر المفاهيم ترددا على ألسنة المحاضرين، وأقلام المحللين حيث يتعرضون للنصوص الأدبية بالمعالجة، ومن ثم توسع المعاصرون في هذا المفهوم وانتشر لديهم بسرعة مذهبة، ولعل أبرز الباحثين العرب الذين خاضوا تشعبات « الخطاب» وأبعاده المفهومية هو« عبد الملك مرتاض»[2] .إذ اعتبر الخطاب« من المصطلحات اللسانية الحديثة: معادلا للمصطلح الأجنبي (Discours) في اللغة الفرنسية Discourst) في الانجليزية و (Discuro) في الاسبانية»[3] إذ يرى عبد الملك مرتاض بأن النص أضيق من دلالة الخطاب ويعلل ذلك بقوله:« أن النص يطلق على وحدة محددة من الكلام الأدبي، مثل قولك: نص القصيدة، في حين أن الخطاب يشمل مجموعة من الكتابات

(1) – أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، تحقيق الإمام حافظ العراقي، دار الثقافة، الجزائر، ط1، ج3، 1991، ص 255.

(2) – مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي (دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2005، ص 141.

(3) – عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 261.

الشعرية ولذلك تقول: الخطاب الشعري عليه شبكة سردية من النصوص الموكول إليها سرد حكايات مختلفة مجتمعة عبر شبكة سردية متواشجة مترابطة تجمعها حكاية واحدة كبيرة».[1]

إذ قصد بهذا التعريف أن الخطاب بنية ذهنية مجردة تحتوي مجموعة من الكتابات شريطة التواشح السردي.

وهو ما انساق إليه رشيد بن مالك حيث يجعل الخطاب« ملفوظ سردي يمكننا، الانتقال من الصعيد العميق إلى الصعيد السطحي».[2]

فتحقق الصيغة الشكلية وفقا لمضمون خطابي معين. ليتضح هذا المضمون من خلال وجهتين:« داخلية تراعي العلاقات والأنظمة والعلامات، وخارجية تدرس علاقة هذه البنية بالأطر الاجتماعية والنفسية التي تولد عنها»[3] الخطاب.

أما جوزيف كورتيس فعرف الخطاب كونه ذلك« الملفوظ التعاقدي يقع بين مرسل ومرسل إليه».[4] وقد تبعه في ذلك عبد الله إبراهيم غذ نظر للخطاب على أنه« دائرة الأداء الشفوي، الذي هو شكل من أشكال الكلام»[5]

إذ يقر في هذا السياق بأن الخطاب ينحصر في الأداء الشفوي للمتكلم، ويصرح بوجود تلازم دلالي بين الكلام والخطاب.

لقد خضع مفهوم الخطاب (Discours) المجموعة من التحديات النظرية الأخرى، فطرحت تبيانا مع سابقيها.

---

(1) – المرجع نفسه، ص 263.

(2) – ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيمائية السردية، دار القصبة، الجزائر، ط1، 2000، ص 17.

(3) – مدحت الجبار: النص من منظور اجتماعي، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001، ص 55.

(4) – جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 160.

(5) – http:// www- abdala. Ibralrime, com/ page 2271 htm (on line).

فهذا عبد المجيد نوسي يذهب في تعريفه إلى عكس ما أكد عليه رشيد بن مالك تماما إذ يجعل الخطاب« فعل تركيبي ينتج عن التحويل من المستوى التركيبي السطحي إلى مستوى عميق».[1]

وزاد التباين في تعريف الخطاب أكثر من قبل عندما أصر كل من العباس عبدوش ورواية يحياوي بأن تعريف الخطاب يندرج كبنية ذهنية يسعى المخاطب تلبيسها محتوى معين أثناء تصريحهما بأن الخطاب هو:

« الطريقة التي بها تتشكل الجمل مكونة نظاما متتابعا، تسهم في تشكيل نسق كلي المعايير، ومتحد الخواص»[2].وزاد إصرار تباين« الخطاب» عندما وافق سعيد يقطين هذا التعريف تماما ورأى بأن الخطاب هو« الطريقة التي تقدم بها الحكاية»[3] كمحتوى أو مضمونا خطابيا أو من حيث هي خطاب« لها واهب تصدر عنه ومرسل إليه يمثل مآلها، ولا تخلو من راو ومستمع أو قارئ».[4]

إن اعتبار الخطاب بنية ذهنية أو طرية نظامية فكرة يسعى عبد الواسع الحميري إلى طرحها في جميع كتبه ولعل أبرزها كتابه الموسوم بـ« ما الخطاب ؟ وكيف نحلله؟».

وعليه يرى عبد الواسع الحميري أن الخطاب :« إستراتيجية التلفظ، أي أنه نظاما مركبا من عدد من الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والوظيفية (النفعية)، التي تتوارى وتتقاطع جزئيا أو كليا في ما بينها».[5]

---

(1) – عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 26.

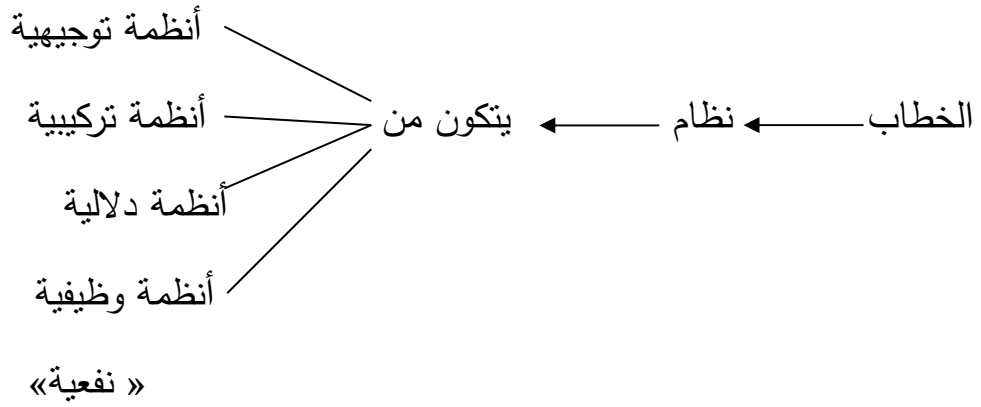
(2) – العباس عبدوش وراوية يحياوي: التجريب في الخطاب الروائي، ص 215.

(3) – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،ص 07.

(4) – محمد القاضي: تحليل النص السردي، ص 39.

(5) – عبد الواسع الحميري: ما الخطاب ؟ وكيف نحلله؟ المؤسسة الجامعية مجد للنشر– بيروت لبنان، ط1 2009، ص 09.

ولم يتوقف في تعريف للخطاب عند كونه إستراتيجية أي نظام مركبة، بل راح يفصل في عناصر هذا النظام ويمكن للخطاطة أن تجمل هذا التفصيل:



أما حميد لحميداني فعد الخطاب طريقة الكتابة فإعتبره« الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مسافة الورق».[1]

إن نقل الخطاب من بنية مجردة إلى حيزا طباعيا عند حميد لحميداني، في حين إن ما ذهبت إليه يمنى العيد فهو مختلف تماما عن سابقتيها من التعاريف فأخذت تجمع بين مصطلح النص والخطاب فأوردتهما مصطلحين كمفهوم شامل يغطي معنى واحد وذلك عندما قالت بأن« النص خطاب لغوي، أي نظام من العلامات (دال)، وبالتالي مفارق لواقعه المرجعي، الذي قد لا يكون موجودا »[2]، هادفة بهذا التعريف أن تجعل من الخطاب بنية تتجرد من أي محتوى يجعله سليل واقع وحيد.

---

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص 55.

[2] – يمنى العيد: فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، دار الآداب، بيروت ، لبنان، ط1، 1998، ص 25.

وتعريفا يصادق عليه الجميع، وهذا ليس بعيدا عما طرحه محمد معتصم في كتابه الرؤية الفجائعية كتعريف للخطاب بأنه« صيغة خارجية، ناظمة للمحتوى الموزع والمتشعب»[1]

مما لا شك فيه أن هذه الصيغة الخارجية لا تتحقق في غياب المحتوى الذي هو « الكلام الأدبي كونه يتعلق بقطاع محدود من الكلام، فيحقق جنس خاصا»[2]، وهذا الأخير يتطلب صيغة عامة.

إذ يرى معظم الباحثين أن هذه الصيغة العامة هي صيغة ذهنية تحوي العديد من المفاهيم والبيانات، إن الخطاب حسب ما سبق، يجمع نسيج المعطى سواء لغوي أو اشاري ليضمنه قالبا مجردا يحوي النصوص على اختلافها، وتعددها.

وبعيدا عن هذه التعريف ليأتي تعريف إبراهيم صحراوي ليحدد الخطاب بأنه« كل مجموع له، معنى لغوي شفويا، كان أم كتابيا».[3]

ليضيف إبراهيم صحراوي على إن الخطاب لا يرتبط بالمشافهة فحسب بل يرتبط بالكتابة، لأنها تجسيد لما يقال شفاهة.

أما محمد عابد الجابري فجعل تعريفه للخطاب بالنظر إلى عنصر توخي الحجة واعتماد الصغة اللفظية سواءا كان الخطاب شفاهة أو كتابة فقال بأن الخطاب« هو عبارة عن نوع من القول تجتمع فنية الصغة اللفظية والحجة المقنعة، مع عدم الأثقال على السامع».[4]

---

(1) – محمد معتصم: الرؤية الفجائعية (الأدب العربي في ناهية القرن وبداية الألفية الثالثة) منشورات الاختهاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 121.

(2) – عبد الواسع: في آفاق الكلام وتكلم النص. المؤسسة الجامعية، مجد، بيروت، 2008، ص 01.

(3) – إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 05.

(4) – محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1986، ص 25.

وما يمكن أن نخلص إليه من هذه التعاريف، أن البحث في الخطاب مسعى جد العمل فيه، وأخذ اهتمام الباحثين فقدموا أسمى المفاهيم رغم تباينها.

ففريق عرف الخطاب تعريفا وظيفيا، يحقق مقصدية أرادها المخاطب.

وفريق ثان الخطاب تعريفا شكليا، على أنه بنية مجردة ذهنية، أكبر من النص والجملة، تعتمد على عناصر اتساق وانسجام وترابط بين وحدات صغرى.

أما الفريق الثالث فقد أخذ الخطاب بنظرة تداولية، يحقق حدثا ملموسا سواء كان الخطاب شفويا أم كتابيا.

وبين هذه الفرق الثلاثة، نرجع تعريف أحمد المتوكل القائل بأن:« الخطاب يوحي أكثر من مصطلح النص، بأن المقصود ليس مجرد سلسلة لفظية تحكمها مستويات داخلية (صوتية، صرفية، نحوية، تركيبية، دلالية) بل كل إنتاج لغوي ترابطت فيه البنية الداخلية، والإحالات المقامية»[1] لكن هذا لا ينفي أن النص يمثل الدلالة، وأساسا للانطلاق والاهتمام بجوانب أخرى« تتجاوز الراوي إلى الكاتب، المروي له إلى القارئ، والبنيات السردية إلى الدلالية، وصيغ الخطاب إلى بنيات النص».[2]

ولعل أهم ما يقال في الخلط بين مفهومي النص والخطاب، الأخذ بذلك التوحيد الذي عمد إليه محمد خطابي في كتابه " لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب " بأن كل من المصطلحين« مسمى لشيء واحد، وبناء عليه يصبح النص الخطاب، متتالية من الجمل»[3] تتطلب صيغة تشكيلية معنية.

---

[1] – أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية(بنية الخطاب من الجملة إلى النص)، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص 16– 17.

[2] – سعيد يقطين: من النص المترابط ، مجلة عالم الفكر، ع2، م32، أكتوبر، ديسمبر، 2003، ص 76.

[3] – محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 13.

إلا أن هذه المتتالية من الجمل« تعتبر متتالية متماسكة دلاليا عندما تقبل كل جملة فيها التفسير في خط داخلي بالنسبة لتفسير غيرها من الجمل التي سبقتها».[1]

وما يجدر بنا القول بعد هذا أن الخطاب له قدرة خارقة على أشكال قرائية جديدة، تستمر لتفك أسرار المفهوم، وعليه لا يمكننا أن ننظر للخطاب في مباشرته وبداهته، بل ننظر إليه « كخطاب معهم وغامض، وكخطاب عائق يعرقل عملية التواصل ويعمل على تعقيدها»[2]

فعلى الباحث أن يدرك هذه المغيبات، ويستخرج كنوزها، ويفتح مغاليقها، ليبحث عن خفايا الأمور ودقائق الحكم الصحيح، ويتحقق هذا الحكم كاستجابة تستجلي الخطاب كتابة أم شفاهة.

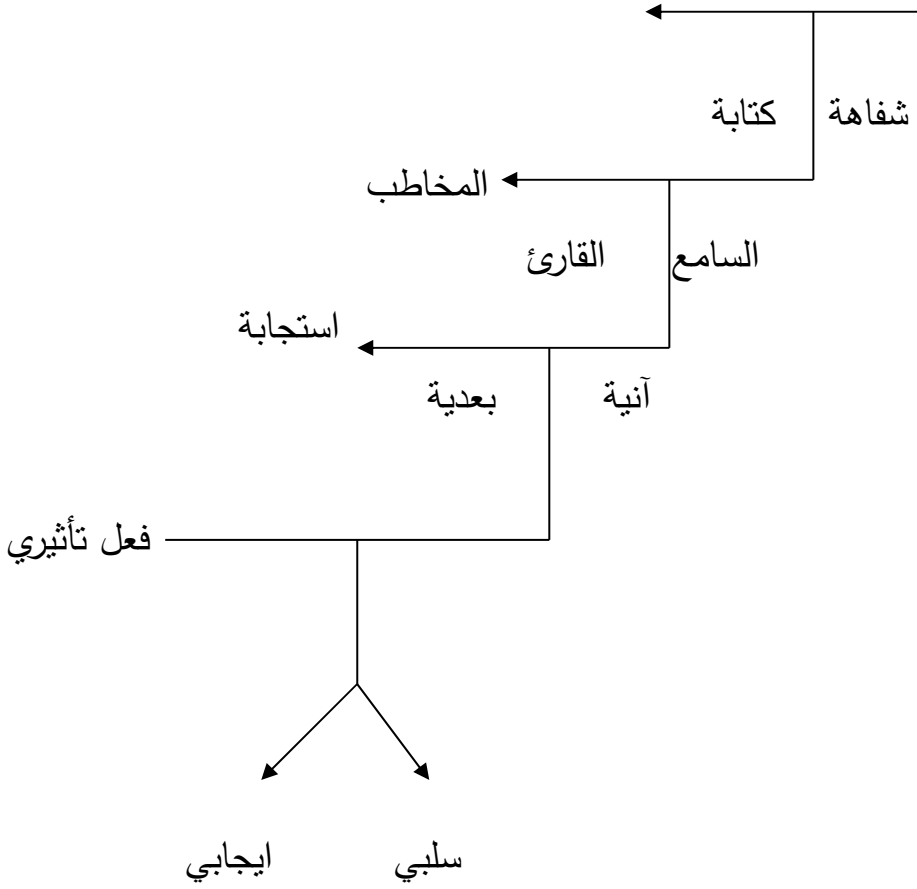
ويمكن أن نجمل هذا القول في هذه الصنافة:

الخطاب

---

[1] – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ص 237.

[2] – Ben Salahe Bachire- Kayder Salime : Quel Ques Re Flescions Sur les Sicens Culturels. P 483.



الخطاب عند الغرب:

بعدما شهد مصطلح" الخطاب " حالة مد وجزر عند العرب، ليس بأفضل حال هامنا، إن متتبع الوعي الغربي لمفهوم الخطاب، يرى أنه قد تعددت دلالته، تبعا لتعدد زوايا النظر إليه، ومجالات تناوله وتحليله.

إذ شهدت الساحة النقدية واللسانية الغربية العديد من المفاهيم والتعاريف لمصطلح الخطاب. لعل أبرزها تعريف زيلنج هاريس ًZelling Harris . إذ يعتبر الخطاب:

« متتالية من الجمل، تكون مجموعة متعلقة، يمكن من خلالها، معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية ، وبشكل يجعلنا في مجال لساين محض»[1] إذ يعد « الدرس اللساني الحاضن الشرعي الأول لمصطلح الخطاب في صورته الحديثة»[2]

يتقدم زيلنج هاريس Zelling Harris على رأس الباحثين الغربين في تقديم هذا التعريف للخطاب الذي سابقة يؤكد عليها صحي إبراهيم الفقي فيقول:« في الوقت الذي اهتم العالم بالبنية الصغرى أي الجملة، جاءت مدونة زيلينج هاريس Zelling Harris – الموسومة بـ " تحليل الخطاب " Discourse analysis " عام 1952 فإهتم بالروابط والسياق الاجتماعي»[3] نجد أن هاريس يجعل من الخطاب سلسلة تتدرج ضمن انتظام معين، يتخيره المخاطب وفقا لسياق اجتماعي يدركه المخاطب.

وهو تعريف قريب لما أورده جيرار جنيت عندما قال بأن الخطاب:

« آلة بصرية يقدمها المؤلف للقارئ، ويفترض وجود متلق»[4] يحيط الخطاب بمرجعياته السياقية.

---

(1) – نقلا عن: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989، ص 17.

(2) – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص 17.

(3) – صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000، ص 23.

(4) – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، ترجمة، محمد معتصم، عبد الجليل الآزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص 269.

أما فان دايك فيعرف الخطاب بأنه« بناء نظري تحتي، مجرد، لما يسمى عادة خطابا»[1]

وهو تعريف يكاد يجزمه تودوروف عند وصف الخطاب بأنه تلك« البنية المجردة التي تنطوي عليها العملية الأدبية، من حيث هو نسق كلي يتجاوز النصوص المفردة، ويستوعبها في آن واحد».[2] نرى أن تودوروف يركز في تعريفه للخطاب، من حيث مقوماته التي تشكل بنية مجردة، ينطوي ضمنها الأثر الأدبي، وسانده في هذا التعريف ميشال فوكو عندما أراد أن يضبط تعريفا للخطاب فقال:« بدلا من أن أضيق من المعنى الفضفاض والواسع للقطة " خطاب " أعتقد أنني ضاعفت وأكثرت من معانيه بوصفة عملية إنتاج ذهني، ويعني أحيانا الميدان العام، كمجموع العبارات»[3] التي تحوي الكثير من المعاني التي أرادها المتكلم.

أما ماراح إليه إميل بنفينيست Emile- Benveniste فهو مختلف تماما عما سبقه من التعاريف إذ يعتبر الخطاب يساوي الجملة انطلاقا من أن« الجملة التي هي صنع غير محدد من التنوع اللامحدود ، هي جوهر حياة الكلام الآدمي أثناء الفعل».[4]، يعتبر إميل بنفينيست Emile- Benveniste . بان الجملة هي وحدة الخطاب، ويتوقف عند الملفوظ بوصفه الموضوع اللغوي المنجز، والمستقل عن الذات، التي أنجزته إذ يرى بأن الخطاب ذلك« الملفوظ منظورا إليه، من زاوية اشتغاله في التواصل أو اعتباره تلفظ يفترض متكلما أو مستمعا، وهدف الأول التأثير على الثاني بطريقة ما».[5]

---

(1) – فان دايك، النص والسياق، ترجمة، عبد القادر قنيني، إفريقيا– الشرق– المغرب، ط1، 2000، ص 29.

(2) – عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 99.

(3) – ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم ياقوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987، ص 76.

(4) – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص21.

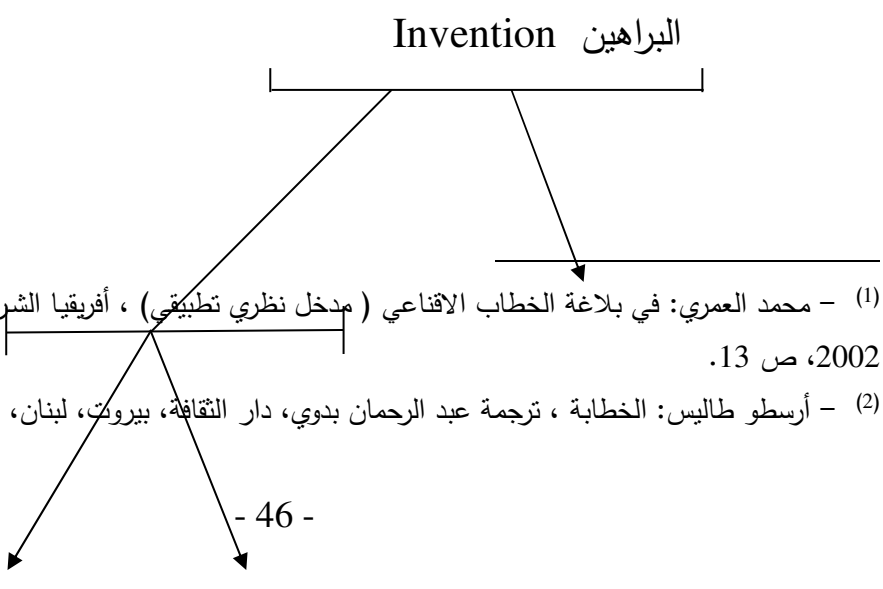
(5) – ينظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 18.

إن هذا التعريف أضاف إلى مفهوم الخطاب " المقصدية " ، باعتباره يشاغل وظيفة إجرائية يتوخاها المخاطب، وهو ما راح إليه معظم الباحثين في أن أصل الخطاب فعل إجرائي يتم بين المتكلم أي المخاطب والمستمع أي المخاطب لتتحدد غايته بعد ذلك.

وقد أورد الدكتور محمد العمري تعريفا لشوبنهور Shopenhouer مجد فيه الكثير من المعطيات التي تؤكد تفاعل أطراف الصيغة الخطابية إذ يرى بأنه :« ملكة جعل الآخرين، يشاركوننا آراءنا وطريقة تفكيرنا في شيء ما، وكذلك إيصال عواطفنا الخاصة إليهم، وجماع القول أن نجعلهم يتعاطفون معنا، ويجب أن نصل إلى هذه النتيجة بغرس أفكارنا في أذهانهم بواسطة الكلمات، وذلك بقوة تجعل أفكارهم الخاصة، تنصرف من اتجاهها الأولي لتتبع أفكارنا التي تقودنا في مسارها».[1]

يشير هذا التعريف كذلك إلى أن الخطاب ضرورة تلتمس إقناع المخاطب وجعله ينساق وراء الأثر بكل فطرة، ويستجيب لأفكاره لا محاله، فالإقناع شرط عرفه اليونان قديما وساهم في تقنينه، فهذا أرسطو يشترط في الخطابة الإقناع بقوله:« الريطورية قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد»[2] ما يريد المخاطب نحققه.

ويقسم أرسطو هذه البراهين والتي يجدها تندرج ضمن أطول الإقناع إلى ما يلي:



(1) – محمد العمري: في بلاغة الخطاب الاقناعي (مدخل نظري تطبيقي) ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2002، ص 13.

(2) – أرسطو طاليس: الخطابة ، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1976.

جاهزة (غير مصطنعة) مستكشفة (مصطنعة)

مثل: الاعترافات تحت التعذيب

- الشهود
- القوانين

ذاتية موضوعية

« عاطفية» « منطقية»

وعلى الخطيب حسب هذه الضافة الاريسبطية أن يتخير الدليل أو البرهان ليقنع بخطابه من يريد إقناعه.

أما الخطاب عند " بروب " فهو يرتبط كذلك ببنية ظاهرية وهو ما نال إعجاب جوزيف كورتيس وقرر أن يتبناه كتعريف في كتابه " مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية "

والذي مفادها أن الخطاب « تتابع الواحد تلو الآخر، أثناء المظهر الخطي للسردية في شكل خطاب».[1]

إذا كان جوزيف كورتيس قد استأنس تعريف بروب للخطاب فإن محمد القاضي يؤثر تعريف شلوفسكي لأنه يهتم بالخطاب« لكونه ذلك البناء الجمالي»[2] للأثر أي أنه ينظر إليه بمنظار شكلي.

وحسب ما سبق من التعاريف نجد كلها تشير إلى أن الخطاب مجمل القوالب الشكلية بغض النظر عما تكتنفه هذه القوالب من مقاصد، إلا أن المخاطب يفترض وجود سياق خارجي يعول عليه المخاطب في تفسير الأثر.

---

[1] – جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيمائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، منشورات الاختلاف، العاصمة، ط1، الجزائر، ط1، 2007، ص 21.

[2] – محمد القاضي: تحليل النص السردي، ص 43.

إن هذه " المقصدية" ضرورة أشار إليها روجيه جارودي بأن الخطاب « يحولنا من دراسة المعلوم إلى دراسة المجهول، ومن البنية السطحية إلى البنية العميقة، ونهدف بهذا، إلى الكشف عن البنية اللاواعية المضمرة في كل مؤسسة».[1]

كتابية كانت أم شفاهية.

إن انتفاء المقصدية في الخطاب، قد تقضي كل ذات قائلة، باعتبار الخطاب، ظاهرة لغوية في حضورها العيني المباشر وما وراءها من انساق فكرية أو إيديولوجية هي التي تنتجها وتساهم في إعادة إنتاجها، لتتطلع إلى قراءات الآلاف.

أما قريماس فيجد عبد الملك مرتاض أنه ينزاح في تعريف الخطاب إلى جعل الخطاب والنص مسمى واحدا لمفهوم واحد وذلك بأن« الخطاب هو النص الكامل المتكامل المنجز، أي النص المهيأ للطبع والقراءة»[2] وقبل أن ينجز طباعة وقراءة فإنه كان« بنية سطحية خطية أكثر إدراكا ومعاينة».[3]

إلا أن هذا التعريف قد عرف تطورا وخاصة عندما نظرا الباحثان الغربيان نان ريبو Nane Re Bou وجاك ميشال JacQues Moeschele، إلى الخطاب نظرة براغماتية نفعية على أنه« تلك المنظومة اللسانية، التي تعمل على تفسير المبهم، باعتباره، متوالية جملية تتطلع إلى تفسير، باعتبار الخطاب، ذلك التركيب اللساني بين الجمل متشكلة في وحدة لسانية».[4]

---

(1) – ينظر: روجيه جارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1985، ص 32.

(2) – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 262.

(3) – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 43.

(4) – et JacQues Moeschele , pragmatique du discours, Ed A Ramand colin, paris, France, Nane Re Bou 1998 p 07- 14.

إذا كان قد عرفا الخطاب تعريفا براغمتيا، فإن الباحث الغربي الآخر هرمان باري قد عرفه تعريفا إجرائيا عندما اعتبر الخطاب« فعل الإنتاج الكلامي، ونتيجته الملموسة، المرئية أو المسموعة»[1].

ليتبين لنا في آخر هذه التعاريف أن الخطاب ليس سوى تمظهر سطحي لبناء تحتي.

وعليه إن هذه التعاريف الغربية والعربية مهما تعددت فإنها تتقارب. لكن ما ينبغي ذكره في هذا المقام أن هذا التقارب لم يشفع. للخطاب من أن لا يلزمه ذلك الخلك الشهير بينه وبين النص إذا اعتبر سعيد يقطين أن:

« الخطاب في حد ذاته مشكلة»[2]. إن إشكالية التفريق بين " النص " و" الخطاب " قضية شاعت شيوعا منقطع النظير في الكتابات العالمية، فنذرت هذه الكتب صفحاتها لتفق عند هذا الخلط الذي يجمع بين " النص " و" الخطاب " فيتقاربان إلى درجة التماهي أحيانا، ويتنافران حتى ينتقل كل واحد بمدلوله الخاص أحيانا أخرى.

هي إشكالية كانت السبب لإعطاء البحث الحق في مشروعية إعادة طرحها، لما نشأ بين المفهومين من علاقات، تمخضت عنها اختلافات متباينة.

يتضح أن معظم الباحثين أبدوا في الآونة الأخيرة اهتماما بالغا بالنص والخطاب والتمييز بينهما.

فمنهم من ذهب في تمييزه بين المصطلحين إلى مقياس الأسبقية فهذا الكتاب مولاي علي بوخاتم الذي ارتضى خيار محمد مفتاح رأيا صائيا حيث يعتبر« النص هو الأعرق

---

[1] – عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، ص 128.

[2] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 16.

والأقدم، روجت لـه الكثيـر مـن الدراسـات القديمـة، وعـرف تعـاريف عديـدة تعكـس توجهـات معرفية ونظريات اجتماعية، أدبية، نفسية ودلالية».[1]

ومنهم من يجعل أساس التمييز بين المصطلحين أساس تداوليا.

فيربط الخطـاب بالمشـافهة والـنص بالكتابـة، إذ يجعلـون الخطـاب فعـل كلامـي موجـه إلـى الغيـر، يعتمـد الآنيـة، أمـا الـنص فهـو تحقـق حرفـي لهـذا الفعـل الكلامـي يعتمـد البعديـة، ولعل أبرز الذين اتخذوا هذا المقياس المتيزي ميشال فوكو الذي يرى بأن

« الخطـاب يتشكل مـن وحـدات هـي " المنطوقـات" وهـي تشـكيلات خطابيـة، تتمحـور دائما في حقل خطابي معين، تحكمها قوانين التكوين والتحويل»[2] وهو مقياس ارتآه ميخائيل باختين فرقا.

كما أكد لنا عبد الواسع الحميري في قوله:« فليس التواصل اللفظـي المباشر الشفاهي بين شخصين بل التفاعل اللفظي الذي يحدث في شكل تبادل بين الملفوظات».[3]

على أساس التلفظ أو المشافهة.

في حين نجد أن رومان جاكوبسون يأخذ بنفس المقياس للتفريق بين النص والخطاب ونقصد بالذكر« المشافهة والكتابة».

وهـذا المقيـاس تجسـد لنـا عنـدما أورد محمـد القاضـي فـي كتابـه " تحليـل الخطـاب السردي " تساؤل رومـان جاكوبسون الذي مفاده « مـا الـذي يجعل من رسـالة كلاميـة عمـلا فنيا»[4]. وهنا إحالة من الرجل كون الخطابة رسالة كلامية ومن ثم شفاهية.

---

(1) – مولاي علي بوخاتم: الدرس السميائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون– الجزائر، 2005، ص 155.

(2) – عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، ص 104.

(3) – المرجع نفسه، ص 103.

(4) – محمد القاضي: تحليل الخطاب السردي، ص 31.

لم يتوقف هذا المقياس عند ميخائيل باختين وورومان جاكيسون فحسب بل كذلك ديفيد كريستال إذ يرى بأن الخطاب Discourse « يرتبط باللغة المنطوقة بينما النص Text يرتبط باللغة المكتوبة»[1] لكنه أكد أن الخطاب مهما تعددت مسمياته فإن الأهم هو وظيفته التواصلية.

إن التمييز بين الخطاب والنص لم ينف تلك إجماع تلك النخبة العلمية، التي راحت تساوي بين المصطلحين وتقلع عما أوردته من تمايز قبل. ولعل من بينهم رومان جاكبسون إذ يعتبر النص خطاب أدبي أما جيرار جنيت وتودوروف فإنهما لا يميزان بين النص والخطاب ويستعملونهما بنفس الدلالة، وهذا ما ألغيناه كذلك عند مد عابد الجابري عندما ساق الحديث عن الخطاب في كتابه الموسوم بـ« تحليل الخطاب العربي المعاصر». فجعل كل من النص والخطاب ليندرج ضمن مفهوم واحد فإعتبر« النص رسالة من الكاتب إلى القارئ فهو خطاب، والخطاب باعتباره مقول الكاتب فهو بناء من الأفكار، يحمل وجهة نظر».[2] قائله ووسطه.

أما قريماس فيرجع تماما عما قاله من فرق ميز به بين المصطلحين ليقر بأن تداخلا قد لمس هاذين المفهومين وينتهي في الأخير بأن « كلمة نص غالبا ما تأتي مرادفة لكلمة خطاب»[3] ،وهذا رأي أخذ به تودوروف عندما جعل النص مرادفا للخطاب، وقد أشار إلى هذا محمد القاضي في كتابه الموسوم بـ " تحليل النص السردي " بأن « مقومات النص من حيث هو خطاب يقودنا إلى استخلاص البنية الأدبية للأثر، ولابد لنا من الوصل بين نظام النص والحياة»[4] ،وعلى رأس محمد عابد الجابري وتودوروف يأتي رأي آخر

---

[1] – ينظر: صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 35.

[2] – محمد عابد الجابري: تحليل الخطاب العربي المعاصر، دار الطبيعة، بيروت 1985 ص 08.

[3] – http: les formes de la communication, html, php/1.

[4] – محمد القاضي: تحليل النص السردي، ص 49.

يجمع بين النص والخطاب على أساس الزمنية الخطية بحيث تتساوى زمنية الخطاب مع زمنية النص وهو ما أورده محمد القاضي حيث اعتبر« حد الخطاب أنه ملفوظ يتم في مقام هو مقام التلفظ(Situation- d'enonciation) ويترتب على هذا، أن الخطاب يدل في آن واحد على عملية إنتاج الكلام وعلى نتيجتها الملموسة عن طريق السماع أو القراءة، فالنص من هذه الناحية نتاج Produit) له قوانين».[1] يعتمدها المخاطب في أداء خطاب ما .

والذي يجدر بنا قوله، بين هذه المفاهيم والتحديدات، والاختلافات والتقاربات أن نقول، أن الخطاب والنص مهما تنازعتهما صيغ التقارب، والتباعد، أو التطابق فإنهما يصوغان نمطا سرديا ينقل إلى ملتق قارئ أو سامع. ليبقى المصطلح وان تعددت مفاهيمه دالا مفتوح الدلالة، مهيئا لاستقبال التحديدات. مثله مثل ذلك البركان الذي تكونت مادته الخام من ترسبات سابقة، لكنها تماسكت، وشكلت كينونة طارئة تقاوم أي ضعف.

وعليه فإن الخطاب والنص« بنية ذهنية مجردة تتجسد تجسيدا فعليا».

هكذا سعى الخطاب في نوعه القصصي جاهدا، اختراق نواميس العالم، ليشكل لنا دلالات، تستوعب المرجعيات والرؤى فتمحو الفواصل، وترفع الذات القارئة إلى عالم ينبض حيوية دلالية.

أنواع الخطابات:

يظهر الخطاب في شكل لغوي، ولاشك أن هذا الشكل تربطه علاقة بالمعنى الذي يتوخاه صاحبه، مما يلزم عنه الربط بين قصده والنوع الخطابي الذي يصوغ الخطاب من

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 67.

خلاله. لأن في هذا المقام التخاطبي لا يمكن للمرسل أن ينتج خطابه عبثا وإنما بغية تحقيق هدف معين يتضمنه الخطاب، وفق وضع ذي طبيعة متعارف عليها بين قطبي التواصل.

ولهذا لم تجد الدراسات العربية مناصا من الاعتناء بالخطاب وإعطائه عدة مفاهيم، تحيل إلى جوهر اللفظ وكثافته الدلالية ومن ثمة تتعدد أنواع الخطابات بتعدد المعارف، إلا أنه يظهر هذا التعدد في اقتران الخطاب« بوصف آخر، مثل الخطاب الثقافي، الخطاب الصوفي، والسياسي، التاريخي، والاجتماعي».[1]

ويضيف إدريس بلمليح« الخطاب الصحفي، الفلسفي، الديني، الاشهاري، التشكيلي(دراسة لوحة فنية أو زربية أو دراسة الملصقات– والمسبوكات)، والخطاب السينمائي، الموسيقي»[2].

لا يتوقف إدريس عند رصف هذه الأنواع الخطابية بل يأمل بأن ينفتح الأدب على خطابات أخرى تتعلق بالظواهر الانتروبولوجية الطبيعية والثقافية المهشمة كظاهرة الوشم والطبخ والأزياء واللغة والجمال والجنس والموضة، وعلى إثر هذا المطلب أصبح الخطاب فكرة « نابغة من كلمة مكتظة بدلالات ، متعددة المشارب، دينية، ثقافية، اجتماعية، حضارية».[3] إلا أن الخطاب حسب يمنى العيد إرتوى من مشرب آخر وهو الإعلام، حتى يكون« خطابا إعلاميا».[4]

---

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجية الخطاب(مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتب الجديدة– بنغازي– ليبيا، ط1، 2004، ص 34.

[2] – إدريس بلمليح، الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1984، ص 24.

[3] – نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 63.

[4] – يمنى العيد، فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، دار الآداب ، بيروت، 1998، ص 25.

إلا أننا نتخير في هذا الصدد الخطابين الأكثر تداولا بين الناس وهما الخطاب الديني والخطاب السياسي أما عن الخطاب الأدبي وتحديدا القصصي سيظهر جليا في الفصول اللاحقة.

1) الخطاب الديني:

أشار عبد الواسع الحميري بأن« الخطاب عبارة عن نظام يتحكم في عملية التلفظ المعبر عن رغبة القائل في الاستحواذ والسيطرة، بحيث يشمل سلطة المتكلم وسلطة العقل وسلطة الشرع».[1]

وعادة ما تستخدم هذه السلطة الأخيرة لفظة الخطاب الديني للدلالة على خطاب الشارع الحكيم التكليفي، لتنتقل الصفة الأولية الرئيسية من خطاب ديني إلى صفة فرعية أي خطاب تكليفي يرتبط بالأحكام التكليفية الخمس(الواجب- المندوب- المكروه- الحلال والحرام). الموجهة للمكلفين. وقد اختلف في هذا الخطاب طرائق توصيله وتعددت، فقد يكون الخطاب التكليفي مباشر أو غير مباشر، وهو ما نصبو إلى توضيحه في هذه الصنافة:

خطاب تكليفي ـــــ مباشر ـــــ كخطاب الله سبحانه وتعالى مع موسى عليه السلام

خطاب تكليفي ـــــ غير مباشر ـــــ بواسطة الملك جبريل عليه السلام

[1] – عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص ، ص 29.

إلقاء عن طريق الوحي في قلوب الرسل
إلقاء في المنام
إلقاء في اليقضة

ويمكن أن نجعل الخطاب التكليفي وفق هذه الضافة بقول الله سبحانه وتعالى:« وما كان لبشر أن يكلمه الله إلا وحيا أو من وراء حجاب أو يرسل رسولا فيوحي بإذنه ما يشاء».*

ويبقى الخطاب التكليفي خطابا يستدعي الإصغاء والفهم ومن ثم الانتهاء أو الاعتقاد بالضرورة الشرعية.

2) الخطاب السياسي:

إنه نوع من الخطابات ، إذ يعد اسم لحدث التخطاب الشفاهي الجاري مجرى الإلقاء أي مجرد التلفظ المتبري المعبر عن سلطة ما.

أو إرادة السلطة، فالأصل في الخطاب:« أنه عبارة الكلام الحاسم، أو المعبر عن إرادة الحسم».[1] استنادا لشروط الإقناع والتأثير.

إن الخطاب السياسي يأتي عادة كفن موجه إلى مجموع يقتضي توجيه إرادة هذا الأخير وجهة تحقيق نواياه، شريطة أن يعتمد سلم من المستويات اللغوية والغير لغوية.

ولعل الإقناع أهم هذه المستويات لما له من ضرورة اتصالية ولا يقل عن هذا المستوى، مستوى المعرفة الموسوعية، فالخطاب « يجمعه في نسيجه العلائقي ما يصله بدوائر علوم اللغة والاجتماع والسياسة والفلسفة والتاريخ والأدب والإحصاء والرياضيات،

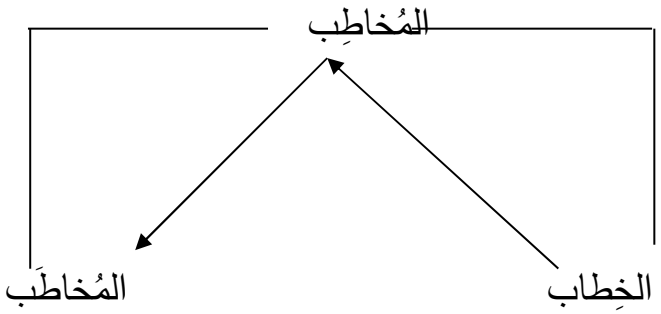
* الشورى: 51.

[1] – عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص ، ص 15.

فضلا عن علوم ووسائل الاتصال والدراسات الثقافية والأدبية».[1] على الخطيب السياسي أن يتشبع بأنواع المعارف، والثقافات، ليحقق من خلالها نجاح الخطاب إذ تتأكد نتيجة الملموسة، في مدى استجابة المجموع للسلطة والتأثر بدعائم هذا الخطاب.

وما ينبغي أن لا يصرف الخطيب النظر عنه، هو ضرورة أن يتزين خطابه بألفاظ مستحبة في الآذان، مقبولة في الأذهان، رغبة في سرعة استجابة الجمهور وانتفاء الشواغل عن قلوبهم.

وما يمكن أن نستنطقه من دروب هذا الفصل وتشعباته، هو أن : الخطاب شكل من أشكال التليغ، سواء أكان كتابيا أو شفويا، باعتباره حدثا لغويا، يفترض مخاطب يلقي خطابا ، ومخاطب يتلقى الخطاب بواسطة قناة، ووضع يجمع كل من المخاطب والمخاطب داخل حال خطاب مناسب وعلى هذه الخلاصة ترتسم عملية التخاطب مرتكزة على قطبيه الرئيسيين كما يلي:



(1) – http: www. Les formes de la communicatio, html php02.

الفصل الثاني:

النسق القصصي للأشعة السبعة

1* الدال العنواني

1-1- المرجعية الدينية

1-2- المرجعية الشعبية

1-3- المرجعية التاريخية

2* بنية المتن القصصي:

2-1- بنية الزمن

2-1-1- التطور في حركة الزمن ودلالته.

2-1-2- علاقة الزمن بالمكون الدلالي.

2-2- بنية المكان.

2-2-1- المكان المغلق.

2-2-3- المكان الطباعي.

2-3- بنية الشخصيات.

2-3-1- شخصيات فواعل.

2-3-1- شخصيات مفعولية.

2-3-3- انتقاء البطل النموذجي

الدال العنواني:

دأب المحللون على عد العنوان مفتاحا سحريا، ووجها مختزلا يمكننا من ولوج النص، وقد نال حقلا استراتيجيا في الدراسات النصية، حتى أنه أصبح يندرج ضمن علم: « ألا وهو علم العنوان أو العنونة La titrologier كما يحلو للفرنسيين تسميته».[1]

فالعنوان هبة من الذات الكاتبة« يشكل قوة، تسمح للقارئ بولوج دقائق النص والبحث في لملمة هذه الدقائق».[2]ويعد بذلك« أول عنصر يفتتح به النص، ونقطة الانطلاق الطبيعية للنص، فهو النواة التي يمكن أن يتوالد منها الخطاب».[3]

ولطالما شكل العنوان باعثا استفزازيا لدى القارئ، ببؤرته الإشارية التي تحيل إلى علاقة عمودية، تمثل تكثيفا لدلالة النص إذ يشير إلى إحالات غير لغوية،« باعتباره معلما بارزا من معالم المناهج الحديثة، على خلفية أنه هوية النص التي يمكن أن تختزل فيها معانيه، ودلالاته المختلفة».[4]

يعتبر العنوان عنصرا من العناصر الأولية للنص، ليتوازى بعد ذلك مع اسم المؤلف، واسم الدار وتاريخ النشر والهوامش، غير أن أهمية المقارنة ببقية العناصر تبدو جلية للعيان، فإذا كانت الدراسات التقليدية الكلاسيكية النقدية ركزت على المتن النصي في تحليله، مولية ظهرها للعنوان، فإن الدرس الحديث والبحوث العلمية قد شملت بالاهتمام وتسعى إلى تأويله وفق مدارات إيديولوجية وقرائية.

---

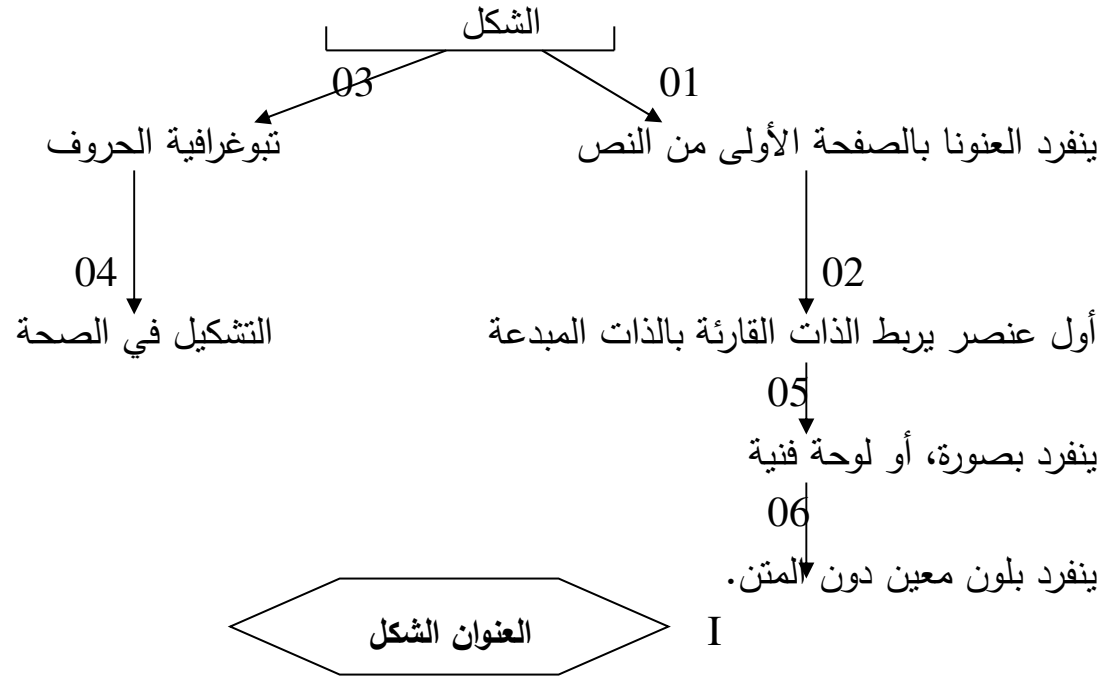
(1) – الطيب بودربالة: قراءة في كتاب " سيمياء العنوان " للدكتور بسام قطوس، الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، 15 ، 16 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر– بسكرة، ص : 23.

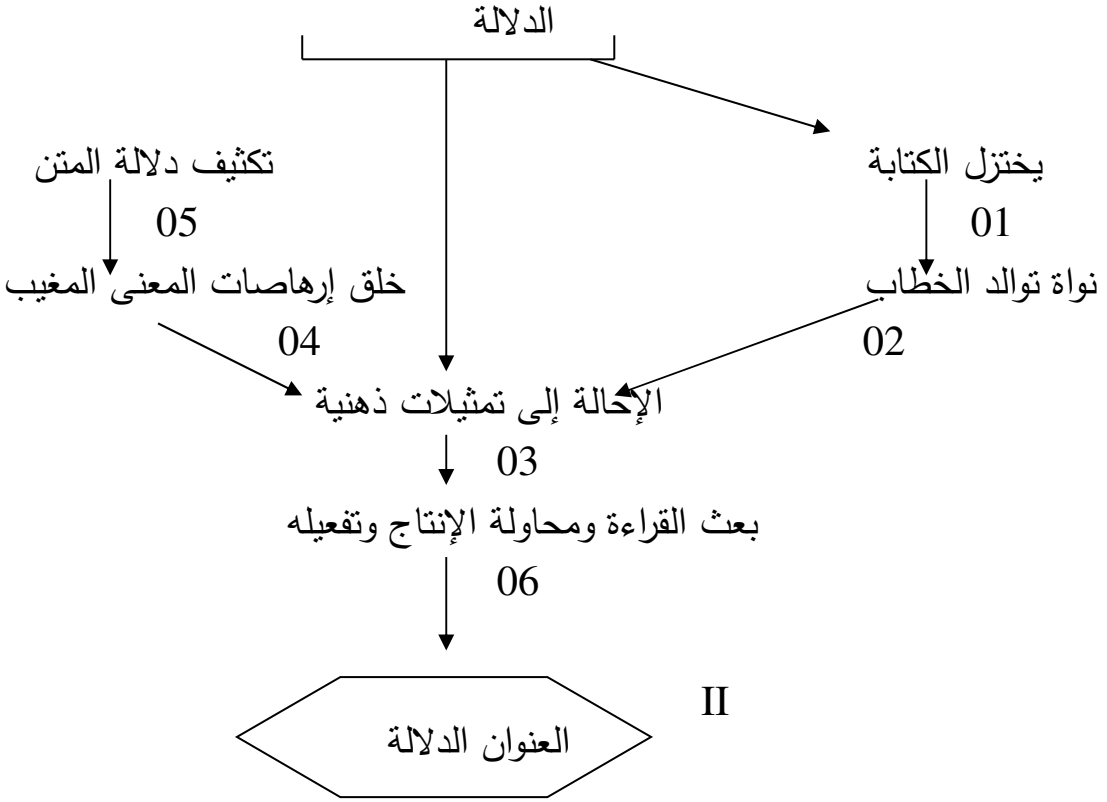
(2) – Shain laid, analyse l'exico , senantique du titre comme révéllateur d'hypothès de sens dans le manuel scolaire, memoire de magistère, sciens du largage p: 13.

(3) – عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص : 110.

(4) – أحمد قنشوبة: دلالة العنوان في رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي، الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، 15، 16 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص 271.

ومن هنا أصبح العنوان يشغل حيزا يكاد يستقل من خلاله أو يعدم تبعيته ضمنيا، واليك الخطاطة التي تحمل هذا الاستقلال وتؤكد مرجعياته على مستوى الشكل والدلالة.





يبدو العنوان وحدة معجمية ايقونية، يتكون من حروف تيبوغرافية غليظة مثبة وسط صفحة الغلاف، ويحتل حيزا واسعا من الخطاب القصصي إذ يعكس نوعا من البروز والتميز.

واعتمادا على أهمية الموقعية باعتباره فاتحة الخطاب القصصي فقد شكل لدينا علامة إخبارية، تجعله نواة مركزية ترتبط به دلالات الجزيئة الأخرى التي ينتجها الخطاب، وعليه يضحى العنوان عنصرا مهيمنا.« يكون صورة كلية تحدد هوية الإبداع وتجمع شرراته في بنية لفظية تعتمد ترميزا معينا، تتقاطع فيها المرجعيات».[1] واحتوائه على مرجعيات وإيديولوجيا قد تضاعف قدرته على ممارسة الفعل الاغرائي ومد شرايين الدلالة بين العتبة الأولى، والمتن القصصي ومن ثم يحتل« العنوان الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي فيتمتع بأولوية التلقي»[2] وأحقية الكشف. إذ أكد حكمة النوايسة بأن العنوان يشير« من خلال مفرداته إلى أنه معين تعرف منه المدونة وتوظفه في نسجيها».[3]

فعلى القارئ الحذق أن يربط بين العنوان باعتباره مرجعا للخطاب القصصي، والخطاب باعتباره مرجعيا للعنوان. ومن هنا نقم وشائج النص بالعنوان لنصل إلى المرامي ونتطلع على مختلف الإيحاءات. وعليه ينتقل الدال العنواني من الصورة العكسية التي تدرك عن طريق الحواس من كينونتها المادية، إلى حيث تصبح بؤرة إشعاعية

إيحائية لا تحد. ومن هنا أمسى مفتاحا تأويليا مكتنزا دلاليا رامزا و« كيانا حسيا يثير في الذهن شيئا آخر غير محسوس»[4]، إذ يعكس لنا الخطاب القصصي في تضاريسه السطحية

---

(1) – ينظر: رحماني علي: سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل، الملتقى الدولي الخامس، ص : 293.

(2) – شادية شقرون: سيميائية العنوان في " مقام البوح" لعبد الله العشي، الملتقى الوطني الأول (السيميائية والنص الأدبي)، 7–8 نوفمبر 2000، منشورات جامعة خيضر، بسكرة، ص: 271.

(3) – حكمة النوايسة: استراتيجية التناص وتأويله في سرادق الحلم والفجيعة(لعز الدين جلاوجي، الأردن)، ص : 103.

(4) – محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب القاهرة، 2007، ص : 11.

والعميقة، ومن ثم فالعنوان هو الخطاب القصصي، والعلاقة بينهما علاقة تفاعلية، وما لخطاب إلا تكملة للعنوان وتمطيط له عبر التوسع فيه والتقليب في صيغ مختلفة.

إن العنوان كثيرا ما يملي الإيحاء،« ويطيح بتوقعات المتلقي، ويتكتم على نفسه، فيراوغ ويتمنع ولا يخلص إلى الإحالة والتعيين»[1] إلا أن هذا لم يعدم يتمفصل« الأشعة السبعة» إلى مجموعة من الإحالات حكمتها مرجعيات متعددة، ساهمت في ثراء الدال العنواني.

لقد مكننا تحليل الدال العنواني، بناء على موقعه الافتتاحي الدلالي التركيبي، أن نقوم بصياغة افتراضات مرجعية واختبار هذه الافتراضات يقتضي الربط بينها وبين متن الخطاب القصصي ولعل أول المرجعيات " للأشعة السبعة" هي المرجعية الدينية، لتضطلع المرجعية الشعبية في المرتبة الثانية، أما المرجعية التاريخية فرغم سيطرتها على المتن القصصي إلا أننا ارتأيناها في المرتبة الأخيرة.

المرجعية الدينية:

لقد شكل الدين النصيب الأوفر و« الغذاء الروحي، والجذوة التي استهدى بنورها».[2] ابن هدوقة في تخيره للمقدرة الثانية من الدال العنواني، فإذا كانت الشمس مصدر النور

---

[1] – ينظر: بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، إربد، الأردن، ط1، 2001، ص : 117.

[2] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص : 22.

ومصدرا للحق يتمتع به كل شيء في الوجود، فإن الأشعة هي الأخرى مصدر للشمولية والاتساع والامتداد.

ولو أمعنا النظر في الدال العنواني« الأشعة السبعة» فنجده مكونا من مبتدإ وخبر أي مسند ومسند إليه، وقد اقترن المبتدأ وهو الأشعة بالعدد سبعة. وهنا ينتقل العنوان إلى عدد ومعدود، وما نلمحه هو تقديم المحدود الأشعة على العدد سبعة، وهي تقنية مستحدثة.

لقد اقترنت مفردة الأشعة بالعدد سبعة الذي يشكل عددا فولكلوريا أصيلا في الذهنية بحيث تردد في أساطير الأمم، وقد ارتبط هذا العدد بالمعتقدات الدينية والشعبية والطب العامي والسحر، والرقية، ولعل أهم هذه المعتقدات، تلك الطقوس الدينية القائمة على سبعية الأشياء، ومن بينها« مناسك الحج، حيث تلقى كثيرا منها يقوم على الفعل السباعي مثل الطواف، السعي بين الصفا والمروة، ورمي الجمرات، ولأن هذه الطقوس موروثة عن الأزمنة الغابرة لم ينفها الإسلام لأنها لا تتناقض ومبادئ الإسلام الجوهرية».[1]

لم يبرء سطر في هذا الخطاب القصصي إلا ولامسه ذكر العدد سبعة كونه« اعتقاديه دينية شعبية تجسد ذهنية معينة لطبقة من الناس».[2] ولا شك أن العرب قد استعملوا العدد سبعة، كرقما شرعيا يستمد قدسيته من الدين الإسلامي الحنيف وتقر ثريا التيجاني بهذه القدسية في قولها بأن:« أصل المعتقد ديني، ويعني التبرك بفعل الشيء سبع مرات حتى يثبت ويصلح».[3] وقد اعتمد ابن هدوقة هذا العدد البارز ليبدي لنا مدى إيمان المجتمع الجزائري بالدين الإسلامي الحتيف والتأثر بتعاليمه السمحاء ومحاولة تطبيقها ويتجلى ذلك في محاولة الاقتداء بما جاد به الإسلام.

---

(1) – عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص : 94– 95.

(2) – المرجع نفسه: ص : 95.

(3) – ثريا التيجاني: دراسات في القصة الشعبية الاجتماعية، ص : 55.

ولعل عبد الملك مرتاض يوافقنا الرأي عندما جعل مصدر العدد سبعة دينيا، برجوعه إلى عدد أيام الأسبوع، كونه الوحدة الكاملة الكبرى لحسبان الزمن، وأن العدد ورد في قبل أن يعرف العرب الحضارة الإسلامية، عرف الناس الحساب بواسطة الأصابع. واستعملوا الحصى والحجارة، وتوصلوا إلى ربط عدد أيام الأسبوع بأسماء الآلهة والكواكب، وقد نقل هذه الأسماء الإلهية السبع« الرومان والإغريق وغيرهم، عن عرب الكلدان الناطقة بالانجليزية».[1]

هي أسماء أيام الأسبوع المستمدة من الآلهة والكواكب والتي تقابل بدورها العدد 07 تبركا منهم بقدسية العدد. ندرجها على النحو الآتي:

السبت ← يوم زحل (saturn) → Satur-day

الأحد ← يوم الشمس (sun) → Sun- day

الاثنين ← يوم القمر (Moon) → Mon-day

الثلاثاء ← الإله تيو (Tui) → Tues-day

الأربعاء ← الإله وودن(Woden) → Wodnes-day

الخميس ← الإله ثور (Thor) → Thurs-day

الجمعة ← الإله فريغ (Frigg) → Fri-day وكانت لهذه الأيام السبعة عند القدماء، محكا يتلمسه الناس في الاحتفال بكل يوم من الأسبوع. يجعلون لليوم مسمى من أسماء الآلهة، ويحتفلون به تحت مسمى آخر من أسماء الكواكب والآلهة وسنوضح هذا بالشكل الآتي:

[1] – هشام طالب: بناء الكون ومصير الإنسان، حقائق مذهلة في العلوم الكونية والدينية، دار المعرفة، بيروت، لبنان،ط1، 2006، ص : 117.

Saturday ← يحتفلون بـ ← يوم زحل Saturn

Sunday ← يحتفلون بـ ← يوم الشمس Sun

Monday ← يحتفلون بـ ← يوم القمر Moon

Tuesday ← يحتفلون بـ ← يوم مارس Mars

Wodnesday ← يحتفلون بـ ← يوم عطارد Mercury

Thursday ← يحتفلون بـ ← يوم جوبيتار Jupiter

Friday ← يحتفلون بـ ← يوم فينوس Venus

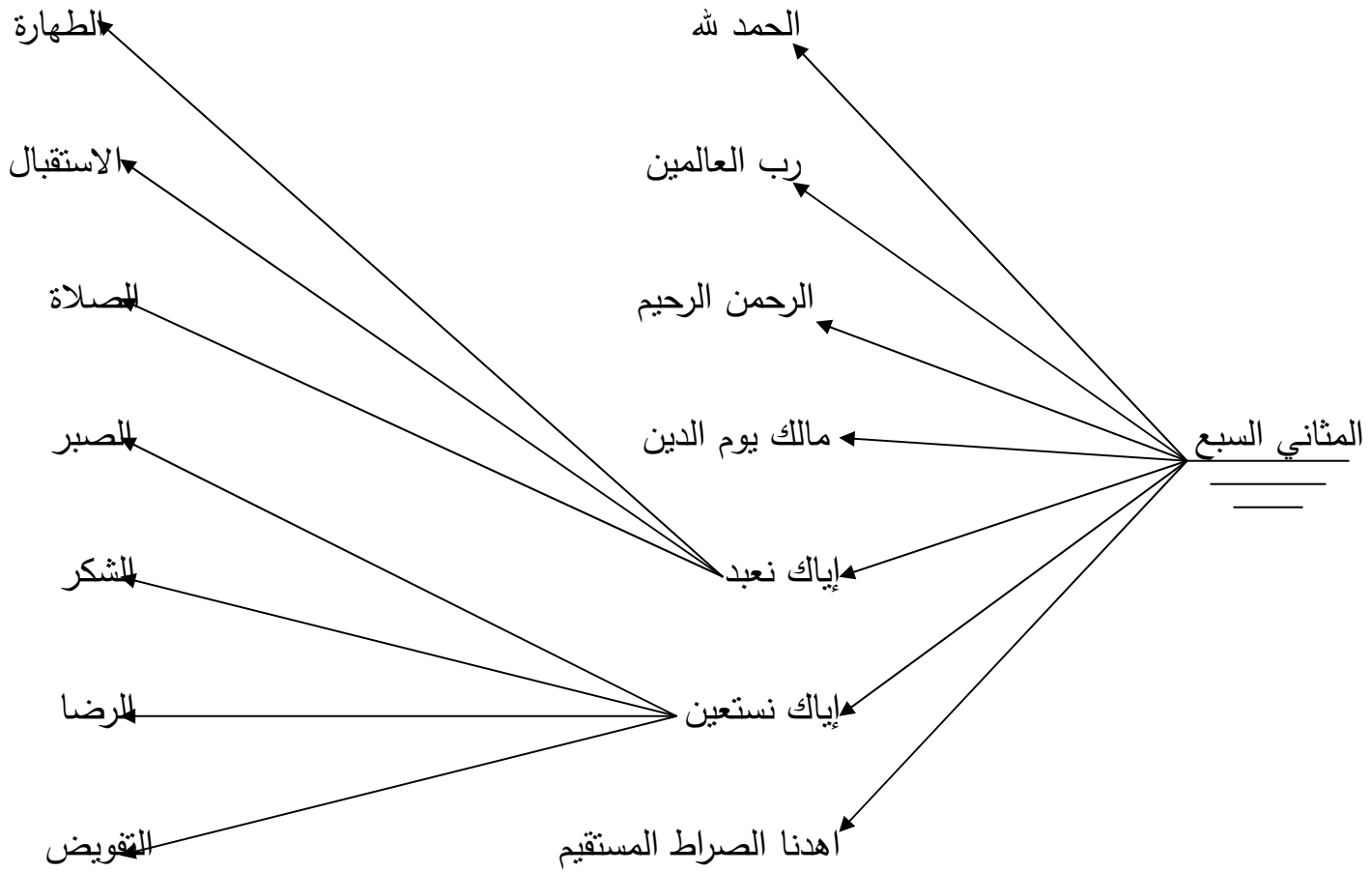
مثلما ارتبط العدد سبعة بذهنية القدماء، كانت به خطوة أعظم بمجيء الإسلام، حيث نال قداسة في القرآن الكريم، فقد ورد بأعداد كثيرة وفي مجالات متعددة نفضلها كما يلي:

أولا: المثاني السبع

لقد اقترن العدد سبعة بالمثاني السبع فقال الله سبحانه وتعالى:« ولقد آتيناك سبعا من المثاني»*، وتعتبر الفاتحة هي الأساس الأول لقيام الصلاة، فلا تقبل ركعة في غيابها. ولن ينال المصلي أجر صلاته إن تجاوزها أو غيبها. فتكاد الفاتحة تجمل موضوع العقيدة وهو الوحدانية إذ تبعها من المواصفات كالعبودية – الملك– التوكل– الهداية–.... الخ.«و للفاتحة عبارة عن: خطاب منزله الله سبحانه وتعالى. ومتلقيه الأول النبي صلى الله عليه وسلم لينذر به الكافرين ويبشر المؤمنين، ويصحح العقدية، التي كذب بها الشرك وأكدها الإيمان ولعل الرابط الدلالي بين آي الفاتحة هو تأكيد نصر الجانب المؤمن على الجانب الغير المؤمن، ومن ثم العقيدة واحدة والحساب متعدد».[1]

* الزخرف: 43.

[1] – يُنظر: صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق(دراسة تطبيقية على الصور المكية)، دار قباء، القاهرة، مصر، ج1، ط1، 2000، ص : 187.


المثاني السبع
الحمد لله
رب العالمين
الرحمن الرحيم
مالك يوم الدين
إياك نعبد
إياك نستعين
اهدنا الصراط المستقيم
الطهارة
الاستقبال
الصلاة
الصبر
الشكر
الرضا
التفويض

ثانيا: السماوات والأرض والبحار

لقد ارتبطت السماوات والأرض والبحار بالعدد سبعة في القرآن الكريم. حيث قال الله سبحانه وتعالى في محكم كتابه عن سبعية السماوات والأرض: « الله الذي خلق سبع سماوات ومن الأرض مثلهن»* وبعد ذلك استوى على العرش.

أما فيما يتعلق بالبحار، فهي الأخرى، اقترنت بالعدد سبعة في قوله عز وجل في سورة لقمان« ولو أن ما في الأرض من شجرة أقلام والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفذت كلمات الله، إن الله عزيز حكيم».* وما ينبغي ذكره في استعمال القرآن للعدد سبعة أنه عادة ما يكون دليلا على« الكثرة لا للقلة، لأنه أكثر الأعداد إيحاء للكثرة، من دون الأعداد الأخرى».[1]

ثالثا: طبيعة تركيبة البشر

إن طبيعة البشر ترسم لنا العديد من مشاهد الاختلاف والتنوع، إلا أن الملفت للنظر هو احتكام الله سبحانه وتعالى في جعلها طبائع خلقية وخلقية سبعة. وهذا ما أورده ابن كثير عن النبي صلى الله عليه وسلم كاعتراف بهذه التركيبة السباعية لخلقه وأخلاق البشر بأن « الله خلق آدم من قبضة قبضها من جميع الأرض، فجاء بنو آدم على قدر الأرض فجاء منهم: الأبيض والأحمر والأسود وبين ذلك، والخبيث والطيب، والسهل والحزن وبين ذلك».[2] ولا يمكن أن نتوقف هنا فحسب بل عند مراحل تطور الإنسان في بطن أمه.

---

* الطلاق: 65.

* لقمان: 31.

[1] – نازنين عمر عبد الرحمان: العدد في القرآن الكريم(دراسة تراكبية)، منشورات دار دجلة، المملكة العربية الهاشمية، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص : 123.

[2] – نقلا عن: ابن كثير، قصص الأنبياء، ص : 29.

رابعا: الأجر والجزاء.

لقد تزين الأجر والجزاء بحلة سباعية، عندما خاطب الله سبحانه وتعالى المنفقين في سبيل الله، في سورة البقرة فقال عز وجل:« مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله، كمثال حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مئة حبة، والله يضاعف لمن يشاء والله واسع عليم».*

مما لا شك فيه أنك تفطنت إلى تقديم العدد سبعة عن العدد مئة رغم أن العدد الأخير يوحي بالكثرة وما هذا، إلا انعكاس لقدسية العدد، وتميزه عن بقية الأعداد. إلا أن العدد سبعة ينتقل من دلالة الأجر والجزاء إلى دلالة المؤمنين، الذين يظلهم الله بظله يوم لا ظل إلا ظله، وهو عدد ارتبط كذلك بالقرينة سبعة. في قول رسول الله صلى الله عليه وسلم« سبعة يظلهم* الله في ظله، يوم لا ظل إلا ظله»[1] وفي مقابلة الأخيار الأبرار. يأتي الأشرار الفجار، بعدد سباعي كذلك أوردهم ابن كثير في تفسيره ونقل عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قوله:« سبعة لا ينظر إليهم يوم القيامة ولا يزكيهم، ويقول أدخلوا النار مع الداخلين».[2] مثلما ارتبط العدد سبعة بأجر الإنفاق وجزاء الشرك وثواب الإيمان ارتبط بالرخص الشرعية وتيسير الصعب وتسهيل المشقة.

لقد اقترن صوم الحاج عند رجوعه من الحج، بالعدد سبعة، تيسيرا من الله سبحانه وتعالى على الحاج لما يلاقيه من متاعب وعناء ومشقة السفر ومشقة أداء مناسك الحج في قوله تعالى:« فمن لم يجد فصيام ثلاثة أيام في الحج وسبعة إذا رجعتم»*. رأفة بالحاج،

---

* البقرة: 261.

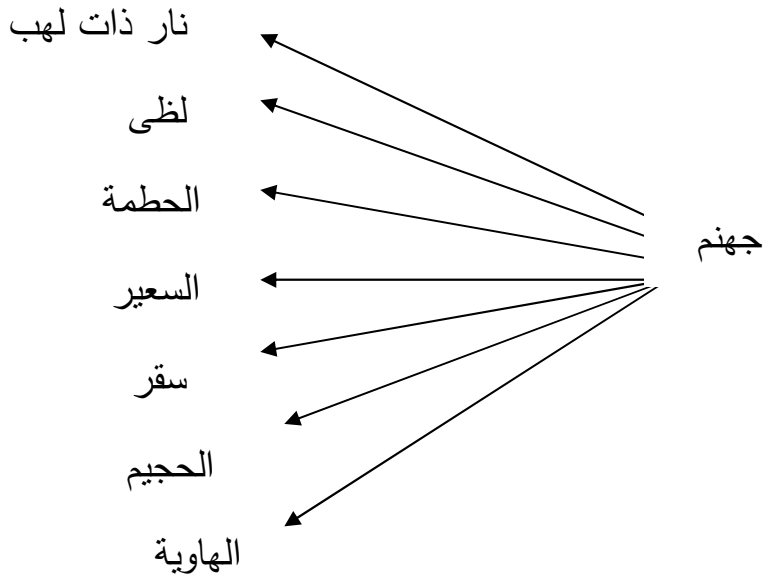
* إمام عدل نشأ في عبادة الله تعالى* رجل قلبه معلق في المساجد* رجلان تحابا في الله اجتمعا عليه وتفرقا عليه* رجل دعته امرأة ذات منصب وجمال فأبى مخافة من الله* رجل تصدق بصدقة فأخفاها حتى لا تعلم شماله ما تنفق يمينه* رجل ذكر الله خاليا ففاضت عيناه.

(1) – البخاري ص: 1423* مسلم ص : 1031.

(2) – ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ص : 243.

* الطلاق: 65.

ورحمة من الله سبحانه وتعالى. والذي لا يمكن أن نتجاوزه في سبعية الأجر والجزاء، هو وصف الله سبحانه وتعالى لأبواب جهنم، وجعلها تتدرج ضمن العدد سبعة، فقال عز وجل:« لها سبعة أبواب لكل باب منهم جزء مقسوم»*وكأن الله سبحانه وتعالى أراد بعث الرهبة في قلوب المشركين بهذا العدد القدسي، حيث جعل جهنم درجات تقابل فعل البشر. وهي على النحو الآتي:



خامسا: سيدنا يوسف عليه السلام

* الحجر: 44.

تعد قصة سينا يوسف عليه السلام، من أفضل النماذج القصصية القرآنية، لما لها أثر في النفوس، وقوة حضور في القلوب، هي سورة اغترفت من العدد سبعة في كثير من آياتها، فارتبط العدد سبعة بالبقرات* وبالعجاف* وبـ السنابل الخضراء* وبسنين الدأب* وبسنين القحط والشدائد*. ولعلها قصة بتركيب الرؤية التي مرت في تفسيرها بعدة مراحل بداية بـ ذهاب عزيز مصر إلى سيدنا يوسف عليه السلام وتيقنه من صدق تأويله ، ختاما بتحقق تأويل سيدنا يوسف عليه السلام ولنتبع هذه المراحل السبع فيما يلي:

1* الرؤيا.

2* سماع الرؤيا.

3* استجابة لإلتماس العزيز ورغبته في التأويل.

4* يزرع القوم سبعا ولا يحصدون ويذرونه في سنابله.

5* يأكل الزرع سبع شداد " بداية القحط".

6* يأتي الفرج بعام يغاث فيه الناس.

7* وفيه يعصرون.

تحقق الفرج في المرحلة السابعة، وخرج أهل مصر من القحط والجفاف والفقر. ليعيشوا النعمة ويشكروا الله عليها.

سادسا: مقاييس المادة

---

* يوسف: 43.

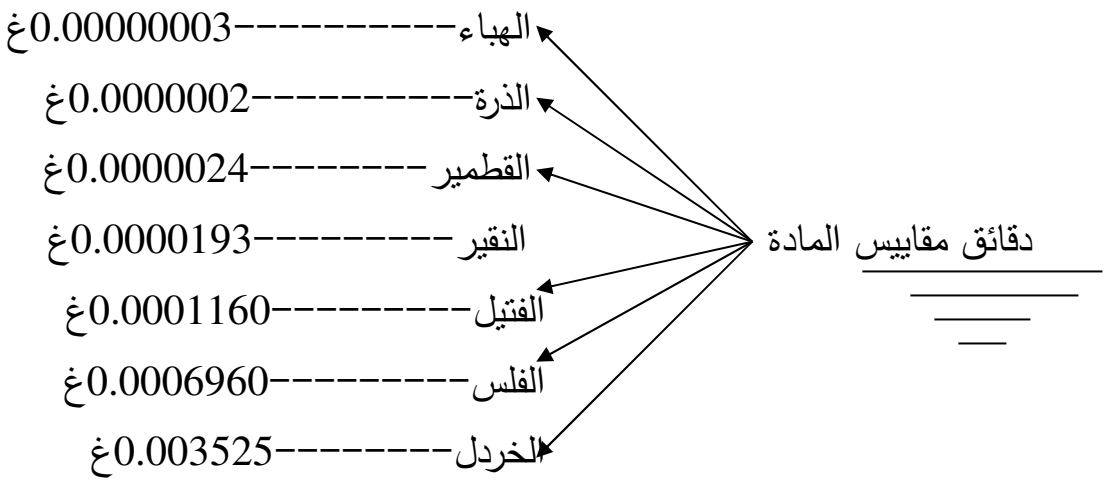
* يوسف: 46.

* يوسف: 46.

* يوسف: 49.

* يوسف: 49.

لقد ارتشفت مقاييس المادة، من الرحيق القرآني للعدد سبعة، فوردت في سور مختلفة، تعكس عظمة صنيع الله ، حيث جعل لكل شيء قدر، وقد تنبه العلماء إلى هذه المقاييس، وجعلوها مراتبا سبعة، لكن الوارد منها جاء في مواضع قرآنية متعددة، فورد مقياس " الخردل" في سورة الأنبياء :« وإن كان مثقال حبة من خردل آتينا بها وكفى بنا حاسبين»*. كما ورد " النقير" في سورة النساء. وذلك في قوله تعالى:« أم لهم نصيب من الملك فإذا لا يؤتون الناس نقيرا»* وورد " القطمير" في قوله تعالى:« والذين تدعون من دونه لا يملكون من قطمير».* أما عن " الذرة" فقد ورد هذا المقياس في قوله تعالى:« وما يعزب عن ربك من مثقال ذرة في الأرض ولا في السماء».* وورد مقياس " الهباء" في قوله تعالى:« وبست الجبال بسا فكانت هباء منبثا ».*. وهذه المقاييس السبعة القرآنية للمادة دفعت بـ الدكتور هشام طالب إلى وضع هذه الصنافة[1]:



* الأنبياء: 47.

* النساء: 53.

* فاطر: 61.

* يونس: 61.

* الواقعة :06.

[1] – هشام طالب: بناء الكون ومصير الإنسان: ص: 440.

يسعى الدال العنواني لتأسيس إستراتيجية إغرائية، تأسر الباحث، وتحمله على تتبعه في رحلة استكشافية ممتعة. إذا كان ما سبق هو تفصيل لمعطيات العدد " سبعة" فإن"الأشعة "بدورها شكلت لدينا متعة أخرى ساهمت في تبيان الدال العنواني كاملا.

إن الأشعة تتولد عادة « من تصادم الالكترونات السريعة»[1] إلا أن الدال العنواني استنطق هذا التصادم من الخطاب القصصي. وأثبت قدرته في تفعيله انطلاقا من كونه« مفتاحا مهما، ومنطلقا علاميا دالا، يقرب البعيد، ويفتح المستغلق، ويضيء المبهم. فيحتوي مدلول النص ليحيل إلى المرجعيات الخارجية».[2]. فتتقدم دلالة الأشعة من حيث العدد سبعة حيث تخير نيوتن« الألوان، وجعلها مكونة من حزمة من الأشعة، جمعت لديها سبعة ألوان ربطها بالإبرام السماوية، أو الكواكب السبعة، وبالنغمات السبعة للمدرج الدياتوني في الموسيقى: الأحمر (نغمةc) والبرتقالي (d) والأصفر (نغمةe). والأخضر (نغمةF) والأزرق (نغمة G) والنيلي (نغمةَA) والبنفسجي(نغمة B).» [3] «على الرغم من أن مجموعة الطيف تمتد في شريط يحكمه المزج بين الألوان إلا أن نيوتن جعلها في شكل سباعي عبقري».

فمن المستحيل أن نتخيل العالم بدون ألوان، إذ يعتبر اللون جزءا من العالم المحيط بنا، وهو يلازمنا في حياتنا، ويدخل في كل ما حولنا. ولقد أعطت كثير من الديانات للألوان قيمة خاصة، فاتخذت لها دلالات رمزية ومنها من ربط بعض الممارسات الدينية بألوان خاصة. فاللون الأصفر le jaune مثلا« لون مقدس ليس فقط في الصين والهند، ولكن كذلك في المسيحية الدينية الأوروبية، واستخدمت الكنيسة اللون الأصفر في اللوحات

---

[1] – هشام طالب:ب ناء الكون ومصير الإنسان، ص: 222.

[2] – يوسف وغليسي: سيميائية الاوراس في القصيدة العربية الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص 98.

[3] – أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1982، ص : 112.

المقدسة في شكل خلفيات من أوراق الشجر الذهبية، ولإرتباط اللون الأصفر بالشمس والضوء، استخدمه قدماء المصريين رمزا لإله الشمس رع».[1]

أما ما يجدر بنا ذكره، أن الشمس أعظم طاقة سخرها الله سبحانه وتعالى لخدمة الإنسان وجميع الأحياء على سطح الأرض، إلا أن العجيب ها هنا أن نهايتها هي الأخرى ارتبطت بالعدد سبعة، فقد« قدر العلماء أنها تحتاج لسبعة آلاف مليون نسمة، حتى تصبح عملاقا احمر ثم تنهار»[2]. فالشمس التي نراها تمد الأرض بالنور والطاقة والحيوية وتجمع بين المتغيرات اللونية صفراء اللون إلى بياض في النهار وبرتقالية عند المغيب.

« إن منظومة الألوان تحتوي على ألوان قاعدية(Les couleurs de base) وأخرى تركيبية (Les couleurs de synthv)» [3] بداية بالأبيض (Le Blanc) يوحي هذا اللون الأبيض إلى آلاف الدلالات .فإرتأت الناس في لبوسهم منذ القدم أن يجعلوا غالب أزياء الصيف ذات لون أبيض، وكان لذلك علما وأسبابا تفرضها الطبيعة فمن المعلوم فيزيائيا أن البياض هو اجتماع كل الألوان، وأن الأسود هو غيابها الكلي، فإذا أسقطت « أشعة الشمس على الأبيض، فإن مركباتها الذبذبية، والتي من بينها حزمة ما وراء البنفسج تنكسر على مثيلاتها مما يجتمع في اللون الأبيض، فيرتد جزء منها بحسب قياس زاوية الميل، فلا يصل إلى الجسم من وراء الرداء الأبيض كل الحرارة بل يخف بعضها».[4]فاللون الأبيض منذ غابر الأزمان، كان مقدسا ومكرسا عند القدماء، فإذا كان هذا اللون في حضارة الرومان يرمز لإله الرومان Zupiter فإنه عند المسلمين لباس لأداء مناسك الحج والعمرة،

---

(1) – المرجع السابق: ص : 163.

(2) – هشام طالب: بناء الكون ومصير الإنسان، ص: 275.

(3) – vue bachir ben salahe: l'interpretation sotioulturelles des couleurs. : 489- 491.

(4) – عبد السلام المسدي: ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله– تونس، أكتوبر 1994، ص : 51.

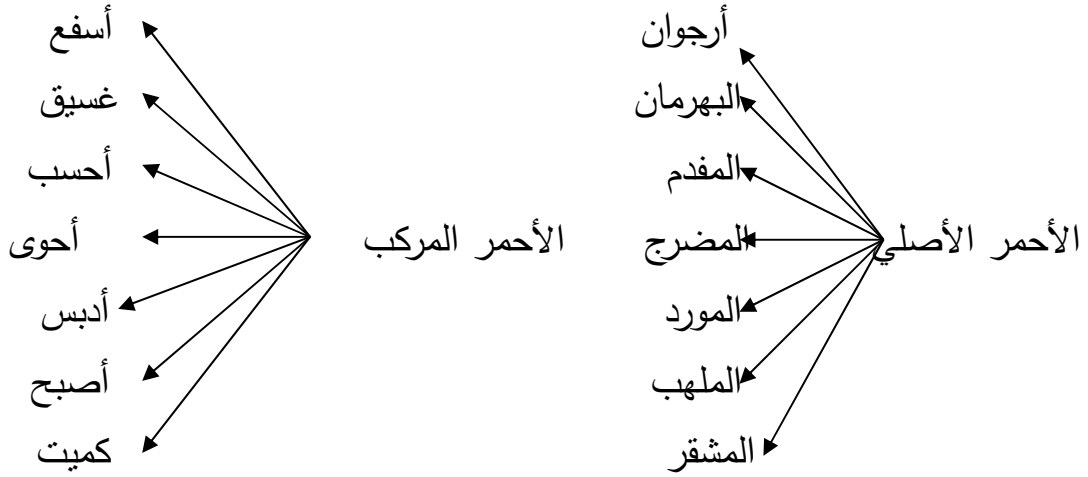
وكفن للميت، وقد استخدم القرآن بياض الوجه يوم القيامة رمزا للفوز بالجنة نتيجة العمل الصالح، فهو رمز الصفاء والطهر والنقاوة و الطبيعة، العدالة، الاستسلام، العرس، وقد يشير إلى حداد أهل الميت، والى عدة المرأة.

الأخضر(Le vert):

يسمح هذا اللون بإعادة البناء، أو كاسترجاع لون البراعم النباتية الربيعية، فهو لون يوحي بالأمل، أما على مستوى العقيدة فيمثل الإخلاص والخلود والتأمل الروحي. وهو لون لباس المسلمين في الجنة. كما أنه لون لبعض مقاعد الجلوس (رفرف خضر) في الجنة. أما في المعتقدات المسيحية فيقال أنه« لون الكاثوليك المفضل، يستعمل في عيد الفصح ليرمز إلى البعث. وهو لون التعميد Babtism كذلك».[1]

الأحمر(Le Rouge) :

يرمز في كثير من الديانات إلى الاستشهاد، والى لون الدم ولون جهنم لأنها توصف بالحمراء، لون يوحي بشدة العزم وقوة المشاعر وينقسم اللون إلى سبعة أقسام:



[1] – أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 182.

الأزرق(Le Bleu) :

يمثل اللون الأزرق مكانة في العبرية، فهو لون يهوه (Lord Zahovds) الرب. وهو أحد الألوان المقدسة عند اليهود، وكان لون الآلهة الشمس التي عبدها المصريون قديما. في حين يستخدمه الصينيون رمزا للميت والحزن عليه. وقد يوحي الأزرق بالهدوء والاسترخاء.

الأسود (le Noir) :

يرمز عادة للحزن والألم والموت، كما انه رمز للخوف من المجهول والميل إلى التكتم، فهو لون يدل على العدمية والفناء في حين أنه يثاب يتخذه الأغلبية كلون للجنائز. الأسود يعكس خطايا الإنسان ومعاصيه، كما أنه يوحي بالاستلام النهائي إذ يرمز للجهل والتعنت.

البني (Le Marron) :

« يكون البنى ذا مغزى إذا وقع في المركز السابع»[1]. حيث يقل فيه النشاط، إذ يوحي هذا اللون بالهدوء الخلاق، والقوة الفعالة. إذ يشير إلى الجذور التي تعكس صلابته الأرض.

ومن هنا كان للون دلالة سباعية تحمل بين ثناياها الكثير من الإحالات. فإحتوى على هذه الألوان السبعة، لما لها أثر في تحويل المجاهيل إلى معاليم ليصوغها ضمن عرف من الأعراف اصطلاح من الاصطلاحات الحديثة. ليبقى العنوان جمعا بين عدد الأشعة ولونها« يتوشح في كل مرة بمعنى إضاف، وهو ما يجعل التطور والنمو داخل القصة القصيرة».[2] ومن هنا يتبدى العنوان عتبة أولى يطؤها الباحث، ليلج مكامن الخطاب القصصي، إذ شكل

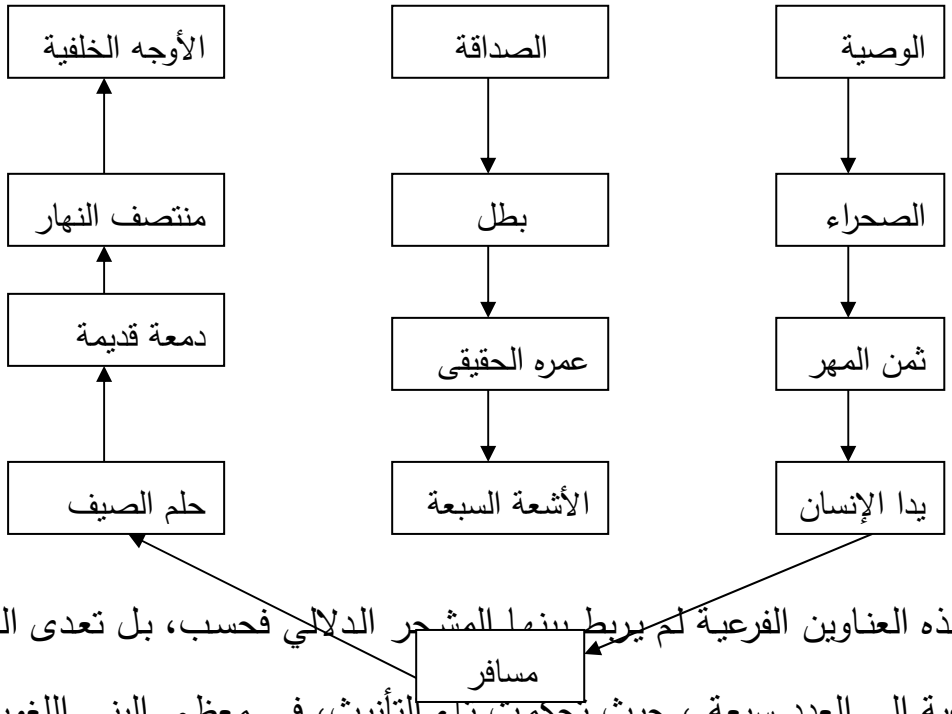
---

(1) – أحمد مختار عمر: اللغة واللون: ص : 190.

(2) – مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، قسم الأدب العربي، ع1، 2004، ص : 72.

لدينا أخاديد دلالية أخرى ثبتتها العناوين الداخلية (intertitres). لتبوح وتجمل ما يكتمه العنوان الرئيس.

تقوم البنية اللغوية لعناوين الأشعة السبعة الداخلية على مركبات اسمية تعكس الثبات، لتتجرد من عنصر الفعلية الذي يحيل لزمن معين يعطل الحركة. حرص القاص عبد الحميد بن هدوقة على إثبات هذه العناوين لإثبات الثورة الجزائرية المجيدة وتقرير حريتها. ولو عدنا إلى العناوين الفرعية « للأشعة السبعة» لتشكلت في هذه المعاني. حيث حرك القاص، الطفل الأبكم لتنفيذ الوصية وهي الذهاب إلى الصحراء بنفسه لإحضار ثمن المهر بيده فيسمى بهذا الذهاب مسافرا يبتغي الهدف لينشد حلم الصيف ويجعل حياته الماضية دمعة قديمة يمحوها حضور ثمن المهر منتصف النهار ليثبت الأوجه الخلفية التي ساهمت في تحويل الصداقة إلى زواج ، فأصبح بطلا يتحقق عمره الحقيقي في الأشعة السبعة.



إن هذه العناوين الفرعية لم يربط بينها المشجر الدلالي فحسب، بل تعدى الربط بين عناوين فرعية إلى العدد سبعة ، حيث تحكمت تاء التأنيث، في معظم البنى اللغوية. للدال العنواني الفرعي. لتؤكد التاء على مطلبها فتكررت سبع مرات.

الأشعة

	السبعة
	الصداقة
التاء	الخلفية
(7 مرات)	دمعة
	قديمة
	الوصية

ليتبين لنا في الأخير أن المطلع على " الأشعة السبعة " تعانقه الدهشة، منذ الإطالة الأولى على العنوان، وما مصدر هذه الدهشة إلا قدرة القاص على تطويع العدد " سبعة " كمعطى ديني، ليخلق لنا بقداسة العدد، علائق جديدة فيها يناعة الابتكار، وتمنع الافتعال.

وهكذا شكل الدال العنواني، حالة إغراء، جذبتنا نحوه، وأجلت إمساكنا بتلابيبه، فأقامت هالة من القدسية على الخطاب القصصي، لتتصر جانب الإيمان وتمثل أمام القدرة الخلاقة، حيث مد الدال العنواني المتن بوشائح تصل البداية الاستهلالية بالخاتمة النهائية ، حيث « العنوان إرهاصات المعنى»[1] التي تسهم في تكوين مادة الخطاب القصصي.

المرجعية الشعبية:

لقد كون الإنسان لنفسه منذ أقدم العصور معتقدات خاصة، وقد كان سعيه لهذه المعتقدات، نتيجة تفكيره السلبي تارة والايجابي تارة أخرى. ظهرت عدة معتقدات

[1] – عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي: البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة، دار النشر، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص : 110.

شعبية،يتداولها المجتمع من حين لآخر، ولعل أهم الاعتقاد في وجود"خطاف العرائس"،ولقد ارتبطت مواصفاته حسب الخطاب القصصي بالعدد سبع « إذا كان يشاع أن عملاقا أبيض ذا قرون سبعة يختطف العرائس في ليلة زفافهن».[1]

إذ يتخذ الأماكن الخالية مستقرا له بحيث لا يغشاها أحد، ولا يقترب منها إنسان، وهي مرجعية شعبية اعتمدها القاص لإحتوائها على العدد سبعة فأتت المرجعية مكثفة دلاليا، أن يوم الخطف يكون في الليلة الأخيرة من الأسبوع أي ليلة العرس عادة.

إن وجود الجن في المعتقدات الشائعة بحدة وهو عالم خفي مواز لعالمنا الواقعي. يتمثل عالمهم بوجود كائنات خفية لا تراها العين المجردة، وإن رأتها تظهر لها في صورة بشرية أو حيوانية، تكون فيما بينها أسرا وعشائر مثل البشر تتزاوج وتتظاهر، وهي قادرة على القيام بأعمال صالحة تسعد الإنسان، كما أنها تستطيع العكس، أي تحطمه إن شاءت. وهو الاختيار الذي وقع عليه خطاب الأشعة السبعة وتحديدا في " بركة العذارى" وهي « مكان خال تشبه بحيرة صغيرة، ماؤها داكن الزرقة هادئ الأديم».[2]

لا يقترب منها أحد، ولا يذكرها حتى بالاسم« نظرا لما يعتقده الناس، أنه لا ينبغي أن نذكر الجن باسمها المجرد، خوفا من آذائها، لأن الاعتقاد ارتسم في شرها أكثر من خيرها، وحق يسمو من آذانها لابد أن يذكروها باسم فيه شيء من الاحترام والتستر مثل قولهم العالم الخفي».[3] وقد استدعى ابن هدوقة هذا الرمز الشعبي، خطاف العرائس واستقى من أبعاد ثلاثة:

---

(1) – الأشعة السبعة،ص: 10.

(2) – الأشعة السبعة، ص:10.

(3) – ثريا التيحاني:دراسة اجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري " وادي سوف نموذجا" ، دار هومة، الجزائر، د، ط، ص :44.

أولا: الخطف فعل إجرامي غير مشروع، يسلب حقا من حقوق الفرد وهو الحرية إذ يصبح مصير المخطوف مجهولا. والمجهول هو تلك الفترة التي يعيشها الإنسان من الزمن في حياته، وتتعت بالصعوبة، حيث لا يدرك صغائر أفعاله فلا يفرق بين الأشياء الجميلة والقبيحة.

ثانيا: الخطف يكون للفتاة العذراء، والمساس بها يعد انتهاكا للشرف في عرف المجتمع، وزنا بالنسبة للشريعة. والاغتصاب في القضاء أي أخذ ما ليس حقا.

ثالثا: الخطف نهاية حلم الفرح ودليل الإحساس بالحزن وبه يتم إعلان الجن لامتلاك العروس، والاستيلاء عليها دون وجه حق، حيث لا تكتمل فرحة العروسة، بأسرتها المستقبلية وهو إبادة قبل الخلق. إنها أبعاد، نبتت على مشارف الخيال مرة وعلى الواقع الممزوج به مرة أخرى، هي قرائن أودعها ابن هدوقة في خطابه حتى يثبت لنا تلك، المعاناة الجزائرية والضغط المر الذي عايشه الشعب الجزائري تحت طائلة العدو المستدمر.

ذهب ابن هدوقة إلى أبعد دلالات العدد سبعة في المرجعية الشعبية، حيث يعكس سبعية العدد على ظاهرة شعبية أخرى وهي شروط اختيار الخطيبة وفقا لذهنية شعبية، فجعلها تتدرج ضمن مواصفات سبعة تعي الكثير في أي أسرة جزائرية« فهذه الصفات عند أمي معان مضبوطة لا تتعداها، فالجمال يعني أن خطيبتي»[1] على المستوى الخلقي والخلقي:

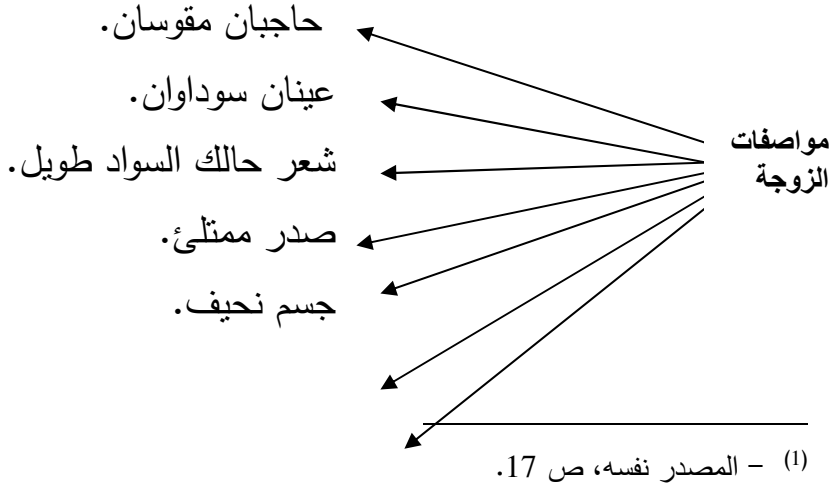
1 ← ليست مريضة.
2 ← ليس بها عيب من العيوب الجسمية.
3 ← الحياء معناه الطاعة.
4 ← الصمت (كونها لا تنقل أخبار حياتنا الداخلية إلى الجيران).

(1) – الأشعة السبعة، ص : 17.

5	القدرة على الطبخ	الشؤون المنزلية الأساسية
6	القدرة على النسج	التي بدونها لا تكون الفتاة في ريفنا
7	القدرة على غسل الثياب	فتاة صالحة.

مرجعية شعبية تعود للمفردة الثانية من الدال العنواني، ومن ثم هي صفات سبعة تنكح المرأة لأجل توافرها فيها. حتى تتيح لها هذه الصفات فرصة أن تكون زوجة صالحة تؤسس لمجتمع صالح.

لم يتوقف تعاطي القاص مع هذا العدد، عند حدود صفات الزوجة الصالحة في الريف، بل تجاوزها إلى سنها، حيث قرن ابن هدوقة عمر الزوجة بالعدد سبعة كذلك عندما قال:« كانت في السابعة عشرة من العمر».[1] تبركا بالقرينة العددية سبعة، لتثبت الزواج وصلاحه. وغالبا ما تلجأ الأم الجزائرية إلى مياسم تحبذها في فتاة ابنها يتفطن القاص إلى هذا اللجوء ليصور لنا مياسم الخطيبة تصويرا دقيقا وفقا للعدد سبعة:



[1] – المصدر نفسه، ص 17.

منسجمة الأعضاء ومستقيمة القوام.
أثواب حريرية فضفاضة.

هي سمات إشعاعية سباعية، أرادها ابن هدوقة لاستكمال خيال الرجل الجزائري، وموافقته على الزواج فيها الكثير من الرضا الذي يؤثر السعادة على الكثير من المعاني الأخرى. وإن دل على شيء فإنه يدل على قداسة الزواج وقيمته الإسلامية.

هكذا استنطقت المرجعية الشعبية دلالة العنوان المكثفة.

المرجعية التاريخية:

يعد الخطاب القصصي المحطة التي استوقفت حبر الطليعة، القادرة على بلورة القراءة وتشكيل الوعي، فإذا كانت أشعة هذا الخطاب تعاني مخاضا، فإنه لا يكتمل هذا المخاض إلا بالعودة إلى مرجعياته ولعل من بينها ذلك الشق التاريخي، ولا ريب في أن البحث فيه والتنقيب عن مكنوناته، يعد ضربا من المغامرة تفتك دلالات عدة لتبرهن عليها الدراسة

التحليلية كفعل إجرائي يستند إلى معارف معينة. وعليه إذا كانت القصة القصيرة صورة تعكس الواقع فإن الأشعة السبعة هي فترة مقتبسة من ذلك الواقع، وما عهدناه دائما أن التاريخ ينحصر في توظيف شخصية أو حادثة فحسب.

أما اليوم، فأصبح يمتد ويتفرع ليشمل تفاصيل أكثر دقة، أي ليدل على فئة معينة أو حقبة تاريخية، وهنا تبتدي جليا مهمة القاص ابن هدوقة حين أعاد« بناء السوابق التاريخية للعمل الفني».[1] لتظهر فيما بعد قيمة التاريخ التي تساهم« في استمرار مواطن القوة فيه ليتساوى في ذلك التاريخ الشخصي والتاريخ العام».[2] وتلك المواطن لا شك أن لجوء القاص لها« يتجاوز الهدف التعليمي البحت: بل إن القول بذلك يجانب الحقيقة فتوظيف التاريخ وتسخيره يندرج ضمن إعادة صياغة التاريخ فنيا، ومن ثم كشف المسكوت عنه، تسخير يندرج ضمن استشراف المستقبل بقراءة الماضي».[3]

ومن هنا يكفي للعدد سبعة أن يتكرر ليقرع الذهن بشكل مكثف يمكننا من استحضار تلك الحقبة التاريخية الجزائرية التي امتدت سبع سنوات وهو« عمر الحرب التي أنهت الأرض الجرداء فأصبحت معشوشبة».[4]

إن المتصفح لتاريخ الأدب الجزائري حديثه ومعاصره يستدعي انتباهه ذلك المعين الذي لا ينضب، والقبس الذي كادت تتخطفه أيادي الاستعمار الفرنسي، فمازالت حرب

---

(1) – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص : 68.

(2) – محمد عبد الله القواسمة: جماليات القصة القصيرة.ص: 115.

(3) – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب)، ص : 103.

(4) – http: www. Alsomal. Com./ vb/ showthread. Ph. P: 05.

الجزائر، « كما يسميها الفرنسيون والحقبة الاستعمارية، مصدر الإلهام ومرجعا ثريا للخيال الأدبي».[1]

فإذا كانت الجزائر قد احتلت قلب الحدث الأدبي الفرنسي عند صدور روايتي كل من لورون موفيلي (Leurent Mavileir) " رجال" (Des Hommes) وجون ميشال غيناسيا (Zean- Michel Guenassia)". نادي المتفائلين الفاسدين

(Le Club des Lnoovrigibls Optimisles) .

فإنها ميزة رئيسية وعلامة بطولية فارقة في حياة الشعب الجزائري الثائر الذي لطالما وسم بها واقترن نضاله بالإخلاص لمبادئها، فكيف لا ؟ وهي« غيث سحساح يجرف الطحالب والأغصان الهشيمة، ويغذي العروق الحية لتزهر وتخصب وتثمر».[2] من جديد لتجعل الساحة الأدبية أثناء الثورة التحريرية تلمع بأسماء عديدة لكتاب جزائريين، أمثال أبو العيد دودو، الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة ومناط دراستنا مجموعة هذا الأخير.

إنه أحد كتاب جيل الثورة الذين لم يترددوا في دفع عجلة الثورة بأقلامهم دون هوادة لأن« الثورة التي لا تتخذ المثقفين سمادا لها ستظل عرجاء»[3] وقد انتشلها عبد الحميد بن هدوقة من هذا النقص انتشالا مشهودا عليه.

عبد الحميد بن هدوقة كبير كبر الثورة، شامخا شموخ جبال الأوراس، احتل الطليعة بين الواصفين لتلك التضحيات الجسام والانتصارات الباهرة، التي أبداها الشعب الجزائري الأدبي الحر في« غيرلين أو هوادة أو مهادءة أمام عدو لا يعرف سوى لغة الرصاص

---

(1) – مسعودة بوطلعة، الجزائر في قلب الحدث الأدبي الفرنسي، جريدة الخبر، ع5758. الأحد 13 سبتمبر 2009 الموافق لـ 23 رمضان 1430هـ، ص : 25.

(2) – محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص: 13.

(3) – المرجع نفسه، ص : 11.

والكلمة المجلجلة التي لا يشتم منها سوى رائحة البارود والموت».[1] المعبرة عن أحقية الشعب في افتكاك لواء الحرية وإعلاء صوت الحق عاليا.

أراد ابن هدوقة أن يفجر الاستقلال بعمل أدبي جاد يضمن له« التخلص من ربقية التبعية السياسية القاهرة والتقاط زمام المبادرة الفكرية والإيديولوجية واستعادة أرضه التي فقدها بالاحتلال الغربي ومصادرته على حرية الإبداع».[2]

ومن ثم وظف ابن هدوقة أدبه في خدمة القضية الوطنية، ولا مس قلمه العديد من القضايا الفرعية الجديدة، التي أظهرها تطور المجتمع الجزائري، خصوصا بعد الاستقلال، ولعل أبرزها: الهجرة، الريف الجزائري، المغتربين، الزواج بالأجنبيات، غلاء المهور.

اتخذ القاص للخطاب القصصي مرجعية تاريخية، استوحاها من التاريخ الجزائري، هادفا بذلك تجسيم الثورة الجزائرية المجيدة« بالكلمات والدلائل والمعطيات لتتشكل منها اللوحة الواقعية لما صار في هذه الحرب، وما أفرزته من نافع، وضار، وما تكشفت عنه من إمكانات ونواقص، ومن أعداء وأصدقاء، وما أكدته من حقيقة الإنسان العربي الذي يعي قضيته، ويملك الإيمان بها، وشرف التضحية لأجلها والبسالة في القتال ذودا عنها».[3]

لقد استقى ابن هدوقة من الإطار التاريخي خطابا إيديولوجيا يستعيد فيه التاريخ تارة. ويضيء انعكاساته على الحاضر تارة أخرى. وهذا ما جعل من الخطاب أطروحة لوعي وطني، يجد في مرحلة الاستعمار هزة عنيفة، وقطيعة حادة في صيرورة المجتمع، لتصل فيما بعد هذه المرحلة خلقا ايجابيا لما قبلها. وعليه شكلت الثورة التحريرية مجالا خصبا مثله ذلك« التبدل الذي لا يلبث أن يشكل انفصاما في التاريخ وحدا فاصلا يقسم الأزمنة والأفكار

---

[1] – مصطفى بيطام: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ص : 01.

[2] – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص : 82.

[3] – نجاح العطار: أدب الحرب، دار الآداب بيروت، دمشق، سوريا، ط1، 1976، ص : 01.

والعادات والمعتقدات والقوانين، ومواضع الاهتمام، وأساليب التفكير والتدبير والسلوك إلى ما قبل والى ما بعد».[1]

تفطن ابن هدوقة في هذا الخطاب القصصي إلى ذلك الصراع المرير الذي مثله معسكران، أولهما الجزائر الوطن وثانيهما الاستعمار الفرنسي إذ يعيشان صراع الوجود على خلفية بقاء طرف، إلغاء لحق في البقاء وأحقيته على الجزائر.

إنه مفهوم عصي للحق يستمد شرعيته من هول الحدث أكثر مما يستمده من طبيعته.

ولذا كان ابن هدوقة من بين الذين اعتنوا بالثورة التحريرية.« واتخذوها موضوعهم التاريخي، باعتبارها حوضا ينهلون منه الأحداث وبه يصوغون الفضاءات والشخصيات، والتطلعات التي كانوا يقرؤون بها حاضرهم».[2] لقد أبدى ابن هدوقة الثورة وهي تحمل أحلام الناس في التحرر والانتماء لإيقاعات الأمل والتقدم. هي ألفاظ ومفردات رددتها الثورة مرة والخطاب القصصي مرة أخرى. فتآخت الأصوات ، وعذابات الواقع، ممثلة في الإحساس بمرارة الطغيان والباطل.

ومن هنا قرر ابن هدوقة، مغادرة رصيف الماضي الاستعماري، وهدم منارات وأسوار السلطة الاستعمارية التي لم تورث غير الانشقاق. فرست هذه المغادرة على قيم مغايرة ترفض الخضوع للاستيلاب الاستعماري. وعلى أثرها، أخذ مفهوم الثورة يرتبط بالحراك الاجتماعي. بغية إشعال فتيل التغيير، لبناء وعي شعبي يخدم الأرض المسلوبة.

رأى ابن هدوقة أن اكتمال صورة الجزائر أمر تشاطره الشقيقة تونس وإن عبر هذا عن شيء.« فإنما يعبر بالدرجة الأولى على أن وحدة العروبة سواء على المستوى الإقليمي أو

---

[1] – البخاري حمانة: فلسفة التحرير والثورة الجزائرية ضمن ثقافة المقاومة، مركز دراسات الوحدة العربية المصرية، ط1، 2007، ص : 199.

[2] – يوسف ناوري: الرواية الجزائرية، وعي الثورة وسئلة التحديث، كلية الآداب– الرباط، اكدال، محاضرات الملتقى العربي للرواية (أسئلة الدانه في الرواية الجزائرية)، رابطة أهل القلم، 2008، ص : 45.

على مستوى الوطن العربي الكامل، هي أمر مصيري أو حتمية تاريخية، ومستقبلية معا».[1] ليصنع القاص بالأشعة السبعة، محطة تاريخية ملحمية متميزة، أقوى من أن تلف في ثوب من الخيال. ومن هنا راح يستنطق تاريخ الشقيقة.

تزخر الذاكرة التونسية خاصة والعربية عامة بالتاريخ النضالي البطولي المجيد، وهو ما أحيا في القاص جذوة النخوة الوطنية ودفعه إلى استذكار علاقة العروبة، ليجدد بذلك اعتزاز أبناء الوطن بوطنهم، وبدماء شهدائه، وتضحيات مناضليه، الذين كافحوا طويلا من اجل الحرية والعزة والكرامة، ليشهد التاريخ فيما بعد بتلك التضحيات الجسيمة لرجال تونس وتخليص بلادهم من براثن الاستعمار الفرنسي.

تضحيات غذاها الوعي الوطني، لتستنطق قريحة ابن هدوقة.ومن هنا اهتدى إلى رسمها صورة لامعة، تحمل إشارات التبجيل من خلال قراءته المستمرة لأبطال تونس الذين كسبوا رهان الاستقلال، وافتكاك السيادة الوطنية والعربية، وهو ما داس على الوتر الحساس لدى القاص، فارتأى ضرورة الكتابة عن تلك المعركة التي تؤسس لعلاقة الشعبين ومدى معاناتهما في صورة ناصعة، وكيف لا ونحن نعلم أن القاص والمصور أجيران للفن، والصدق، وكلاهما مدين بالإجادة والتدقيق، فكما أن المصور لا يقدر أن يتقن صورته، إلا إذا تزود بجانب وافر من الشعور والإحاطة فكان له المنظر الذي يريده. فكذلك القاص لا طاقة له على امتلاك العقول إلا إذا امتلك ناصية التصوير، الذي يقوم في ميدان ذهنه. ولأن الحرية كامنة كمون النار في الحجر تظهر آثارها عن طريق معاناة الشعب الجزائري والشعب التونسي، من ألم وعذاب ومحن، وهو يخوض حرب التحرير التي أسالت دماء الجزائريين والتونسيين في جداول واحدة على أيدي جلادي القاعدة العسكرية الفرنسية.

---

[1] – الأشعة السبعة: ص : 07.

لقد استقى ابن هدوقة مادته التاريخية التونسية من التجربة العربية الحربية وهو ما أكده الدكتور، ثناء انس الوجود في قوله: بأنه« قد أفاد ابن هدوقة كثيرا من المرجعية التاريخية، التي انتقى منها أحداثا مختلفة، قديمة وحديثة، أثرت على مضمون عمله القصصي، وقد مثله مادة الإيهام الواقعي التي هي صلب عمله».[1] وأساس التغيير فيه، باعتبار أن كل من الثورتين قامتا من أجل خوض معركة شرسة، لا رجعة فيها، وبكل الوسائل المتاحة، قصد وضع حد لمسلسل رهيب من الجرائم والمظالم التي أثقلت كاهل الجزائري والتونسي، وكادت هذه المظالم أن تفقده آدميته ووجوده فوق البسيطة لولا تدخل الكتابة في نشر الوعي ولو بشكل مبسط فقد« كان دور الكلمة بطبيعة الحال في تلك الملحمة كبيرا وكبيرا جدا».[2] حيث لم يتردد رجال القلم من أدباء وروائيين وقصاص، من دعم تلك الثورة ومساندتها وقد كان ابن هدوقة في طليعة القصاص الواصفين لتلك البطولات والتضحيات الجسام، التي شكلت مفهوما للواقع المرير فكانت موازية لـ:

« كلمة الحقيقة أو الطبيعة أو الحياة المشحونة بمعان كثيرة».[3] ويبدو أن ابن هدوقة آثر أن يدافع عن الشعبين الجزائري والتونسي، بالكلمة المدججة الملغمة بمعان عظيمة يعسر على الفرنسي تفسيرها والحيلولة دون فهمها.

إن الجمع بين ثورتين مجيدتين خالدتين، في مجموعة قصصية واحدة يحطم كل أسلاك التطويق أو التقسيم، ورغبة من ابن هدوقة في جعل التاريخ رابطا قيميا، أسقط أشعته السبعة على أرض الشقيقة تونس، بوصفها موقعة الاستدمار الفرنسي. لقد استحضرها القاص كمآثر شعب أبي يمتلك أمجادا ناصعة وتضحيات صادقة أنها " معركة الجلاء" التي

---

(1) – ثناء أنس الوجود: قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء، القاهرة، 2000، ص : 11.

(2) – مصطفى بيطام: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي(1954– 1962) ، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون– الجزائر، ص : 01.

(3) – صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص : 33.

خلقت بطلا حقيقيا لم يخلقه الوهم بل« خلقته معركة بنزرت التي خاضها هو الأول وعاش لحظاتها الرهيبة لحظة لحظة حتى النهاية».[1]

ولعل ما اتسمت به مسيرة الكفاح التونسي هو الحصول على الاستقلال التام، وإن كلفه ذلك خوض معارك دامية، بغية تحقيق الهدف المنشود، فلم يتوقف النضال عند اعتراف فرنسا باستقلال البلاد في 20 مارس 1956، بل تواصل النداء من أجل الحصول على السيادة التامة وتخليصها من شوائب الاستعمار. استمر هذا النداء والمطلب التنديدي خاصة بعدما تمسكت فرنسا بحضور عسكري في عدة مناطق من البلاد ومن أهمها " بنزرت" التي تتميز بموقعها الاستراتيجي وأراضيها، التي تعد أخصب الأرياف التونسية.

وبعد مواجهات عديدة أمكن للمناضلين، والمقاومين عبر مراحل سبعة من تحقيق الجلاء:

1- ⟸ عن رمادة في 03 جويلية 1958. [2]

2- ⟸ عن قفصة في 13 جويلية .1958

3- ثم عن صفاقس في 14 سبتمبر 1958.

في حين بقيت مدينة بنزرت في يد فرنسا التي تمسكت بعدم التحلي عنها، لكن هيهات! فقد وقف الشعب الأبي، بكل فئاته وقفة حازمة من أجل كسر حاجز التعنت الفرنسي، لاستكمال استقلال تونس وسيادتها. وهي مراحل ساهمت في استعداد المناضلين والمقاومين للمعركة الحاسمة.

4- لقد اندلعت معركة الجلاء في 19 جويلية 1961، وهو ما استنبطناه من الخطاب القصصي إذ قدم لنا ابن هدوقة ملامح دلالية، توحي بتاريخ المعركة ضمنيا كمقدمة لما

---

[1] – الأشعة السبعة: البطل، ص : 77.

[2] – صلوحة البوكاري: بنزرت الجلاء، جريدة الحرية التونسية، الأربعاء 15 أكتوبر 2008، ص :03.

سيحدث في قوله:« والأوقات التي قضتها هاتان العائلتان* كلها صفاء ورونق، ومضت كلها مسرات متجددة حتى حل شهر جويلية الأخير، فبدأ الوجوم يسود العائلتين الصديقتين، بدأ في الليلة الثامنة عشرة من هذا الشهر، في تلك الليلة لم تسهر، العائلتان معا، بل كل منهما التزم حجرته».[1] لتنعكس الدلالة على ذلك الهدوء الذي سبق العاصفة. بين القوتين التونسية والفرنسية ليحل بعدها اليوم التاسع عشر من الشهر، باندلاع معركة الجلاء، إذ تشهد « أرض بنزرت على هذا الحدث، الذي لن يمحي من الذاكرة، التي تروي أروع البطولات والتضحيات الجسام التي كان ثمارها إخراج المستعمر الفرنسي من التراب التونسي، والحصول على الاستقلال التام».[2] وقد استمرت العوامل العسكرية غير المتوازنة بين قوات الاستعمار والتونسيين، لتدوم المعركة أربعة أيام بلياليها، قصفت أثناءها الطائرات الفرنسية على المراكز التونسية ببنزرت.

5- ليأتي يوم 22 جويلية من عام 1961. وهو تاريخ صادق فيه مجلس الأمن الدولي على قرار. يقضي بوقف إطلاق النار، وأسفر العدو مجزرة رهيبة. لقد أشار إليها ابن هدوقة في خطابه كون التونسي « يرى كل ماضيه مسترسما في خط زماني له نهاية هي الأحد 22 جويلية في الساعة الحادية عشرة عندما عاد إلى داره بعد أن هجرها ثلاثة أيام بلياليها من أجل تحرير بنزرت فوجدها أنقاضا وركاما».[3] بفعل فرنسي لا يعير أدنى اهتمام لأي قرار مهما كان رسميا وقد أحالنا القاص إلى تكذيب فرنسا للقرار واعتبرته كلمة تونسية لا تنقص ولا تزيد شيئا فراحت فرنسا تفند هذا القرار على خلفية مصدره فقالت عن تونس« تكذب....

* العائلتان هما: عائلة مونيك الفرنسية وعائلة دينا التونسية.

[1] – الأشعة السبعة، ص : 65.

[2] – صلوحة البوكاري: بنزرت الجلاء، ص : 03.

[3] – منتصف النهار: ص : 56.

تكذب».[1] وأعاد المستعمر الفرنسي « كلمة " تكذب " بكل قواه، كأنه ينتقم من حروف التاء والكاف والذال والباء»[2]،وكأن الحروب تداعت لكن الذال ببيان، لم تتقبل صداه فرنسا.

ولم يتوقف موقف فرنسا بتكذيب القرار والطعن فيه بل راحت تصف أعضاء مجلس الأمن الدولي بالخيانة لأنها غلبت البلد العربي على بلد أحق بالرعاية فخاطبت هيئة الدول الأجنبية:« تكذب.... تكذب .... لو أحبتني لمسكت بذراعي كما هي ماسكة لهم».[3] وواصلت فرنسا.

6- رفضها القرار الذي لم يلق التطبيق بسبب تعنتها وتمسكها بموقفها متحدية بذلك القرار الاممي.

7- أما في المرحلة السابعة فقد أجبرت قوى السلم في العالم. باعتبارها مناصرة للقضية التونسية. على الدخول في مفاوضات ليتم الاتفاق على الانسحاب في 18 من سبتمبر عام 1961 من بنزرت وهو اتفاق أشار إليه القاص حين راح يصف معصم كاثرين (فرنسا)،« بعد انتهاء المعركة، بعد الجلاء.... معصما مخضبا بالدم تحت الردم.... معصم كاثرين».[4]وهي إحالة اشارية تجزم بالانسحاب من بنزرت. وموت مؤكد لقوة ظالمة تبيد الصغير قبل الكبير، والشاب قبل الكهل، والرضيع قبل الشيخ.

وبعدما ساهمت هذه المراحل السبعة في إثبات شرعية مطالب الثورة التحريرية التونسية. شرعت مراحل سبعة تحقق الجلاء الكامل للسلطة الفرنسية ندرجها كالآتي:

1- بداية الانسحاب النسبي للقوات الفرنسية وذلك يوم 29 سبتمبر 1963.

2- اكتمل الجلاء التام عن قاعدة بنزرت في 15 أكتوبر 1963.

---

[1] - المصدر نفسه، ص : 58.

[2] - المصدر نفسه، ص : 58.

[3] - المصدر نفسه، ص : 58.

[4] - منتصف النهار، ص : 59.

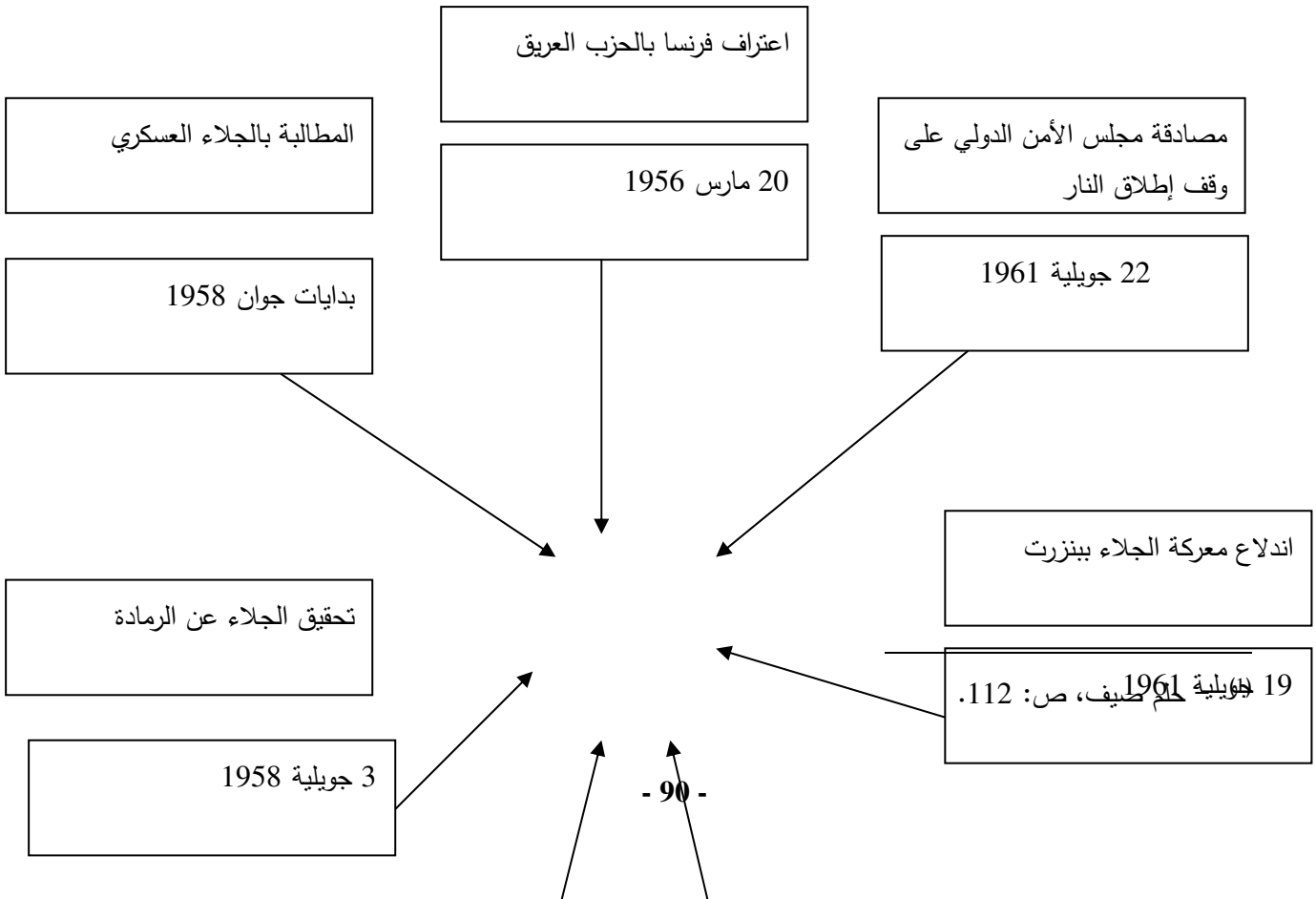
3- والتاريخ ذاته، كان تتويجا للجلاء وللنضال التونسي من أجل السيادة التامة وعليه تم.

4- إصدار الدينار التونسي في 18 أكتوبر 1963 وقد أحالنا إلى هذا القرار ابن هدوقة بقوله أن« الحكومة أنقذت الدينار من الهوان».(1)

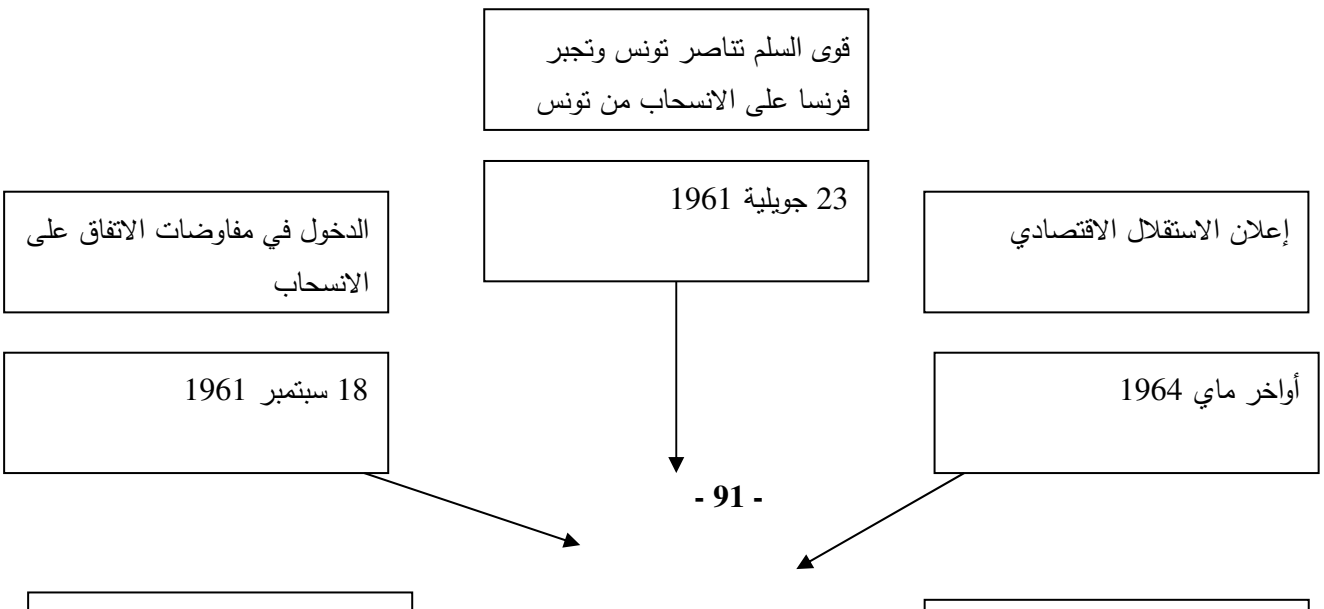
5- تأميم الأراضي الفلاحية 12 ماي .1964

6- إعلان الاستقلال الاقتصادي.

7- تأميم كافة أراضي المعمرين البالغة مساحتها الإجمالية قرابة 800 ألف هكتار.



1- حلم صيف، ص: 112.


قوى السلم تناصر تونس وتجبر فرنسا على الانسحاب من تونس
23 جويلية 1961
الدخول في مفاوضات الاتفاق على الانسحاب
إعلان الاستقلال الاقتصادي
18 سبتمبر 1961
أواخر ماي 1964

شكل كل من المخططين التوضيحيين، محطات تاريخية ملحمية، بارزة في مسيرة الحركة التحررية والدفع بها قدما نحو الهدف المنشود، سنامها افتكاك الاستقلال مثل ساشر الشعوب، ليغم أبناء تونس به، ولم يتوانوا حتى اضطلعوا به، بعدما قادوا مراحل الكفاح من نصر إلى نصر. فإن دل هذا على شيء فإنه يدل على عراقة تاريخ الشقيقة تونس وأصالة شعبها، العظيم بانجازاته، الرائع برصيده، المراهن ببطولاته.

وما يمكن أن نخلص إليه هو أن ابن هدوقة أفاد كثيرا من المرجعية التاريخية التي انتقى منها الأحداث، فأثرت على مضمون خطابه القصصي، وقدمت له مادة الإيهام الواقعي. وهي قيمة يؤكدها التاريخ لأن قيمة تكمن في استمرار مواطن القوة فيه، فيتساوى بذلك التاريخ الشخصي والتاريخ العام.

وتبعا لهذه المراحل استحضر ابن هدوقة مآثر شعب أبي صنع أمجادا ناصعة. فذلك اعترافا وتقديرا لروحهم الوطنية ورغبة في مد جسر الوحدة العربية بتلك الروح الوطنية ليتثبت بها الأجيال. وهو الحلم الذي لا طالما راود القاص وأراد تحقيقه وفقا لمبدأ الوحدة وضرورتها التي أشار إليها سبع مرات:

1- المتظاهرون يحملون أعلاما جزائرية تونسية.

2- صور رؤساء الأقطار المغربية بالخصوص تونس والجزائر يحملا جل المتظاهرون. [1]

3- الجزائر كلها ذاهبة إلى تونس. [2]

4- لقد تقرر في الأسابيع المقبلة الوحدة بين كافة أقطار المغرب العربي. [3]

5- لقد أعلنت الوحدة بين الجزائر وتونس. [4]

6- ألست مسرورا بالوحدة؟ إنه حلم وليست حقيقة!.[5]

7- اتفق رؤساؤنا فتوحدت بلداننا والسلام! إذن انتهت أيام السوداء. [1]

---

[1] - حلم صيف، ص : 126.

[2] - المصدر نفسه، ص : 118.

[3] - المصدر نفسه، ص : 118.

[4] - المصدر نفسه، ص : 130.

[5] - المصدر نفسه، ص : 130.

إنه حلم القاص. أراد أن يحققه وفقا لمقولة الأنا الكاتبة، المتحدثة باسم شعبين أرقهما الألم وعانا ويلات الحرب معا. فأثر عبد الحميد بن هدوقة أن يحفز التاريخ، وينقب عن الجذور ليصنع تلك الوشائج العربية الإسلامية العرقية، التي تساهم بشكل أو بآخر في توطيد مفهوم الوحدة وتأسيسه مقولة شاملة، ألا وهي وحدة العروبة. لقد أكدت« الأشعة السبعة» وعيها بواقع الجزائر وتونس المرير لتبقى تلك الصورة النضالية الوطنية، عالية تعكس الاستجابة الفطرية العربية (الممثلة في الشعبين معا) لنداء الواجب، بصنع ذلك الحدث التاريخي، الذي ستحفظه الذاكرة الوطنية مهما تعاقبت الأيام ومرت السنون.

وهكذا تميز ابن هدوقة كاتب جيل الثورة وبمرجعيته التاريخية، التي تجاوز فيها بفنياته كل تقليد، فقدم جهودا إبداعية عبرت عن صورة الحرب، ورسمت نضال الشعب الجزائري إلى جانب شقيقة التونسي لطرد براثن المستعمر الفرنسي ومن ثمة أسهم الأدب في دعم الثورة وإسالة العديد من الحبر.

وما يمكن قوله أن القاص اهتدى في خطابه القصصي إلى المرجعية التاريخية، فاستحضر بطولات فاقت الكتابة، إلا أن الذي يلفت النظر ليس قدم الموضوع أوجدته، بل يتعلق الأمر بالتقنيات المستحدثة في خطابه القصصي " الأشعة السبعة " على وجه الخصوص. والتي نعتبرها مظهرا من مظاهر التجديد في الكتابة القصصية. ونقصد بالذكر " المرجعية التاريخية " وهي الحرب فهذا الموضوع ليس جديدا، لكن الجديد هو طريقة تناوله ، فالكاتب ابتعد عن التقريرية والمباشرة، وهذا لم نعهده من قبل، فجدته تظهر بداية بالعنونة، وتستمر إلى قدرته في التعامل مع الزمن، وهو نهج أخذ يرتسم في مجموعته التي سعى من خلالها إلى وسم التجديد على نفسه.

---

(1) – المصدر نفسه، ص : 131.

بنية المتن القصصي:

جعلت الحاجة إلى الجدة وغير مألوف والنادر غير متوقع رغبات خالصة لدى القاص، عبد الحميد بن هدوقة، فوجد في التجديد وسيلة لتحقيق المفيد والنافع بقدر ما هو

استجابة انفعالية يطرحها طبيعة الإبداع القصصي، لأن القصة اليوم أصبحت« صوت العصر»[1] وهذا ما أكده شاكر عبد الحميد في كتابه سيكولوجية الإبداع.

تعد القصة القصيرة من أبرز الملامح التي تميز الإنتاج الإبداعي للإنسان، حيث أثبتها التفرد الإنشائي فتنقل الباحث من حالة التأثر إلى حالة القدرة على التأثير فكيف لا نتأثر ونحن أمام قاعدة تستصفي المكفون« لأن الأثر الفني الصالح هو الذي ينبع من الاقتضاء، ففي الأسباب الداعية إليه تكمن قيمته، وليست عليها أي وحي آخر».[2] لأن الخطاب القصصي الموسوم بـ:« الأشعة السبعة» استدعت الضرورة الوطنية فيه أن تجعل القارئ أمام محك الانتماء فتتحداه بالإغراء، ويصبح المخفي المسكوت عنه صاحب السلطة حيال المذكور المنصوص عليه. لقد حاول القاص أن يجعل من خطابه آخر طراز من النسيج تربط أليافه العديد من العطاءات ولعل أولها الزمن.

بنية الزمن:

[1] – شاكر عبد الحميد: سيكولوجية الإبداع، ص : 341.

[2] – عبد السلام المسدي.

يعد الزمان أحد المكونات القصصية التي تشكل بنية الخطاب القصصي، إذ« يمثل العنصر الفعال الذي يكمل بقية المكونات، ويمنحها طابع المصداقية».[1] وبنية لا تقتصر على مستوى تشكيل البنية فحسب، وإنما على مستوى مدلول الخطاب إذ يحدد الزمن طبيعة القصة، ويشكلها في خلق المعنى ويساهم في « الحدث ويكمله»[2] وبهذه الميزات، يلعب الزمان دورا مركزيا داخل المنظومة القصصية.

ومما لا ريب فيه أن البنيويون درسوا الزمن، وجعلوه من المستحيل أن ينفصل عن الحكي، وذكروا بأن النص المروي« يحتوي على زمن طبيعي مستمد من الزمن الفلكي، وزمن ذاتي إنساني يوحي بعمق الحياة الإنسانية».[3]

وبناءا عليه يكتسب الخطاب القصصي مدلوله عبر الزمن مثله في ذلك مثل أي إبداع إنساني، إنه زمان مركز ، فكلماته السطحية وإشارته العميقة، تتواصل الواحدة تلو الأخرى، وتمشي الأحداث وفق مسارات يؤكدها الزمن، باعتباره عنصرا يثير النشاط في الخطاب، وهذا الأخير« يستخرج من الحياة الزمن ويجبره على التواءات داخلية وخارجية».[4] وهو ما أحالتنا اليه ياء النسبة في الأشعة السبعة، وتحديدا في قول ابن هدوقة أن« هذه هي الصورة التي أعادتها إلى ذاكرتي " ياء النسبة "».[5] اعتمد القاص على زمن نحوي، رسم لنا من خلاله صورة الذاكرة التي جمعت بين الجزائر وتونس الشقيقة، على مستوى التاريخ والإسلام ومقومات العروبة.

---

(1) – مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص : 233.

(2) – رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغاربية، الرباط، ط2، 1982، ص : 52.

(3) – مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص : 234.

(4) – ازكن أندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، ص : 253.

(5) – دمعة قديمة: ص : 96.

فمن المعلوم أن « الياء قاسما مشتركا بين مفاهيم الصفة والنسبة والمصدر الصناعي، التي تتداخل فيما بينها ويلتبس بعضها ببعض في عملية التوليد»[1] فكأن المصدر الصناعي أصبح صيغة للهوية، هوية ذلك العربي سواء كان جزائريا أو تونسيا. وقد أكدت ياء النسبة ذلك الزمن الماضي الذي ربط تونس الشقيقة بالجزائر ربطا أصدر قراره المستعمر الفرنسي.

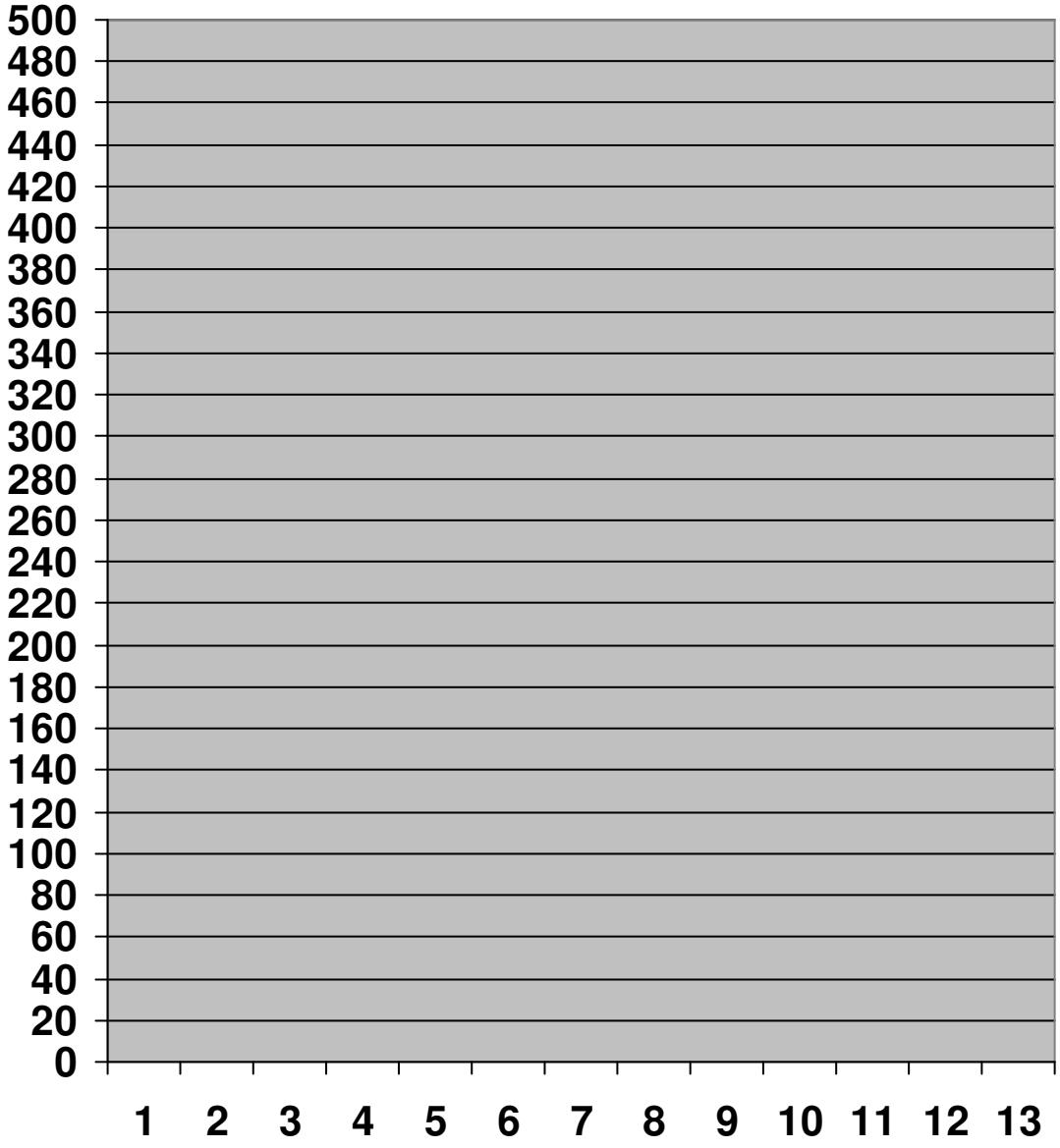
إن كانت النسبة همزة وصل بين المصدر والياء أو بين المنسوب والمنسوب إليه وبين الصفة وقرينتها. فعن أهميتها تجسدت أكثر عندما أطلعتنا على زمن الوصال وجسر التلاحق في الأشعة بين تونس والجزائر حيث« توالت المراسلة بيننا واتسع موضوعها، فشمل ما نطالع وما نفكر وما نحيا فيه، ومسار لصداقتنا عمر في الزمان وفي نفسيهما».[2] والزمن النحوي لم يتوقف عند حضور ياء النسبة بل راح إلى تلك النخبة من الأفعال الماضية والمضارعة التي تؤكد زمنية الخطاب حيث، مثل أمام زمن ماضي يوحي بتاريخ الشعوب وزمن مضارع يتطلع إلى الاستقلال.

ومن هنا ورد الفعل الماضي في الخطاب 1598 مرة وبنسبة تقدر بـ 99.93 ٪ أما الفعل المضارع فقد ورد أكثر من 2327 مرة أي بنسبة تقدر بـ 99.95 ٪، واليك المنحنين البيانيين الآتيين.

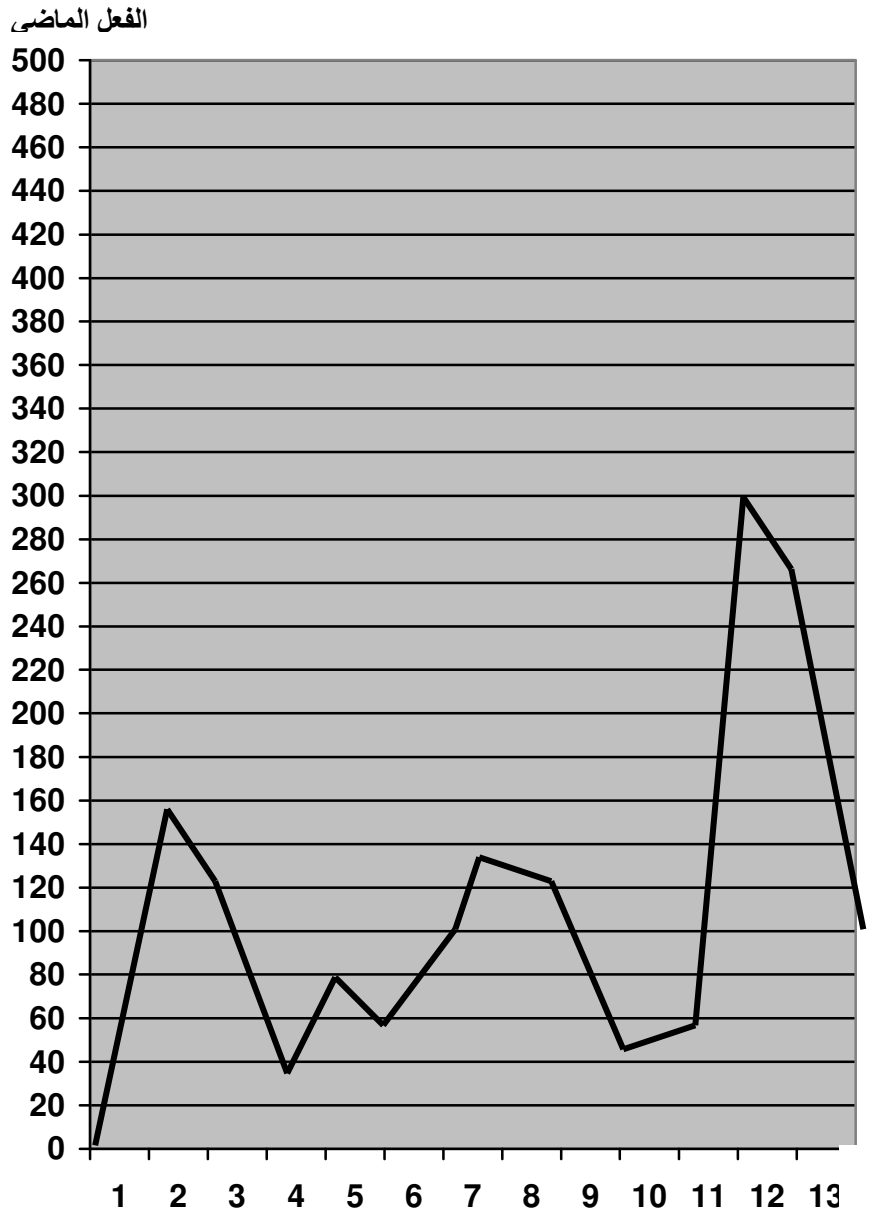
الفعل المضارع

104- الأشعة السبعة
144 - المسافر
133 – يد الإنسان
157- ابن الصحراء
72 – ثمن المهر
134 منتصف النهار

[1] ـف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص : 499.
[2] ـة قديمة، ص : 96.



الفعل المضارع



1) الأشعة السبعة–166 مرة
2) المسافر – 125 مرة
3) يد الإنسان – 33 مرة
4) ابن الصحراء –85 مرة
5) ثمن المهر – 66 مرة
6) منتصف النهار–99 مرة
7) الصداقة – 136 مرة
8) عمري الحقيقي–129 مرة
9) البطل – 40 مرة
10) الأوجه الخلفية – 49 مرة
11) دمعة قديمة –304 مرة
12) حلم صيف–261 مرة
13) الوصية – 105 مرة

1 سم – العنوان
1 سم – 50 مرة تكرار

الفعل الماضي

فإذا أمعنا النظر في كل من المخططين البيانيين نجد أنه من البساطة أن نحكم على تلك البنية الزمنية في شقها الماضي، كون القاص ابن هدوقة استنطق الماضي وطوعه ليقرأ علينا تلك المرحلة التي عايشها الشعب الجزائري فتحولت دلالة الزمن النحوية إلى دلالة زمن نفسية « تستمد شرعيتها من واقع عصي احتوى الجزائر وعناء شعبها، وصور صراعاتها»[1] استوحى القاص ذلك الزمن الذي صير الجزائر حبيسة السلطة الفرنسية، ومن ثم ما عاناه الشعب تحت وطأة المستعمر.

إنه زمن نفسي نقتفي أثره بتتبع متن الخطاب القصصي بداية بـ ابتهال والد الصبي الأبكم. فلقد كان« لا يشكو حاله إلى احد، فإذا ما شعر بانقباض هب إلى المحراب حيث السكينة السماوية، تعيد إلى القلوب اليائسة. بعض ما فقدت من أمل».[2]

صنع هذا الزمن النفسي مرحلة حرجة عانى ويلاتها الأب، إلا أنه تحدى هذا الزمن بالسكينة فكان تحديه نسبيا لم يصمد أمام مخلفات الزمن المصطنع فأرداه«حزينا متألما ولكن يأسه».[3] من انطلاق فلذة كبده الوحيد« مكنه من أن يحيا في حزنه هادئا، وبين آلامه مطمئنا اطمئنان الرهبان»[4] إنه هدوء حرم الأب من الفرح فكان« كئيبا لا تعرف البسمة شفتيه. والانطلاق محياه»[5] إنه زمن استوقف نفسية الوالد وجعلها محكا تفاعليا.

إنه زمن نفسي حاك لواعج الوجود الإنساني مبينا تلك الأحقية غير شرعية للفرنسيين في سلب حرية الجزائريين والإطاحة بأحلامهم التي باءت في حضور السلطة هباء منثورا، حيث يتكشف لنا الزمن النفير عن قصة ثابتين« كانا وحدهما في مكان. كل ما فيه يدعو

---

(1) – عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر. اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص : 60.

(2) – الأشعة السبعة: ص : 09.

(3) – المصدر نفسه، ص : 09.

(4) – نفس المصدر، ص : 09.

(5) – الأشعة السبعة: ص : 09.

إلى تبادل عبارات الغرام وتساقي كؤوس الهوى، وكان ذلك اللقاء الأول».[1] بينهما فعلى حد تعبيرهما أنهما« بدل أن يرشف من جداول الحب النابعة من قلبينا، ولو رشفة ونطفئ ذلك اللهب المتأجج في نفوسنا إذا بنا نتحدث عن الموت».[2]

اتخذ القاص الزمن النفسي متغيرا دلاليا، أكسبه الاستعمار الفرنسي القدرة على تقليب بنيات زمنية وتعطيل حركيتها، فإنتقل الزمن من موقف غرامي يجسم معاني الحب ويتطلع المحبون من خلاله إلى حلم السعادة إلى موقف يتخذ فيه الموت النصيب الأكبر من زمن المحبين إنه زمن فضح لنا دسيسة الاستعمار. التي غيرت معالم الحياة وأردتها إلى مقام لا يذكر فيه إلا الموت.

عمد القاص إلى هذا الزمن النفسي حتى يؤكد بشاعة المستعمر وتفننه في تدمير أحلام المراهقين وتحويلها إلى أضغاث أحلام أو دون ذلك، فلم يدع المستعمر ذلك البوح الغرامي من الاسترسال حتى أبكمه ومحاه بدوي الطائرات« إذ دوى في السماء أزيز رهيب، أسود يائس، يملأ النفوس ذعرا»[3] ليهب المحبين مسرعين بالعودة إلى البيت.

إن زمن العودة إلى البيت الذي صاحبته السرعة لم يكتمل حتى هز أزيز الطائرات فرائس المجين وجعلهم يعيشون زمنا أليما ينفطر له قلب البشر فراح المحب مرة أخرى يستوقف هذا الزمن ليكابد عناه نقله لنا فقال« ولكن ذلك الأزير كان قد اقترب حتى لا نكاد نتخيله، يئز في قلوبنا، ويعصف بكل ما كان فيها من أحلام ومن يأس أيضا، وزلزلت الطائرات زلزالها، وأطلقت أثقالها على القرية المطمئنة، وأخذ لهب المحرقة يرتفع من الدور والشجر عاليا إلى السماء، معلنا أن أهل القرية أيقاظ، فأضاءت نيران القنابل والرصاص

---

(1) – الأشعة السبعة: ص : 24.

(2) – المصر نفسه، ص : 24.

(3) – الأشعة السبعة: نفس الصفحة.

القرية من جميع أقطارها. وانمحى الليل منها».[1] وانمحى الصمت والظل، وصورة الليل، إنه زمن التحسر على صنيع المستعمر، إذ حولت الزمن الطبيعي« الليل» إلى « نهار مضيء» أنارته القنابل وصيحات الأرامل، وتحولت زمن السكينة إلى زمن العويل وتحولت الظلمة إلى نار محرقة، فجعل الشعب يعيش« غيبوبة تشبه العدم».[2] أو تعدم الزمن.

وقد استوقفنا إلى جانب هذا الزمن، زمن آخر يعكس الحيرة والتحسر، وعدم القدرة على التجاوب في اتخاذ أدنى القرارات. فوقف ابن هدوقة مرة أخرى، حائرا يسأل الزمن، ويجيب مرة أخرى فقال: [3]

إلى أين تذهب؟[4]

لست أدري؟

كيف لا تدري؟ هل هناك مسافر لا يعرف إلى أين هو مسافر؟

نعم. هو أنا؟

وأنا؟

لم يستسلم عبد الحميد بن هدوقة للهدوء، فواصل تساؤلاته التي تحمل المعاناة وتعكس تشضي حالته بين الحيرة والحسرة فقال: [5]

هل الساقية تغني؟[6]

نعم تغني.

وماذا تقول؟

---

[1] – الأشعة السبعة: ص : 25.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المسافر: ص 20.

[4] – المسافر: ص 20.

[5] – المصدر نفسه، ص : 21.

[6] – المصدر نفسه، ص : 21.

نقول ما دام الماء يملأ أحشائي فلن أدع الضمأ يلفح القلوب.

قلوب من ؟

كل شيء؟

إنها أسئلة تتفاوت، إلا أنها تربطهما زمنية خطية، جعلت من الساقية تغني مرة وتتوعد الاستعمار مرة ثانية إنه زمن ساهم بتفاصيله في تعطيل وعي الجزائريين، فجعلهم لا يصدمون أمام هول الفاجعة ليعبروا عن المعاناة تعبيرا يستبعد الألفاظ، ليضع محلها تساؤلات ذهنية تستفز القارئ وتستوقف القاص. فيسترسل في صوغ هذه التساؤلات ويقول[1] : هل صحيح أن أرواح المحبين تتلاقى بعد الموت ؟[2]

ليحاول تغيير زمن الحيرة ومحوه باستشراف الاستشهاد في سبيل الله، فهو سبب ارتآه ابن هدوقة، ليضمن حقوق من جمعهم حب الوطن، فتسارعوا لنيل الشهادة، ليؤكد لهم لحظة الالتقاء في الجنة، لأنهم أرادو نصرة الأرض، وانتصار الحق فنصرهم الله.

إلا أن زمن النصرة هذا قد استبق زمن الرؤية التي جعلها القاص تهلل تباشير هذه النصرة فقال مخاطبا:« كانت عيناي تسبحان في لوحة كبرى، منظرها الأمامي يمثل طريقا طويلا تحف به البنايات، ووراء المدينة بعيدا في المشهد الخلفي كانت ترى قمتا جبل تناجيان السماء. وكنت أجد لذة لا تقدر، وأنا أنظر إلى القمتين المستأنستين، لم أكن أنظر إليهما فيما أعتقد، كما ينظر الناس، إذ لم أكن أرى فيهما جمود الجبال وقصور المادة بل كنت أستمد من توازيهما وتساويهما وتناجيهما الصامت حلما لا ينتهي».[3] يستجيب لأمر حتمي ألزم الشعب الجزائري المطالبة به وتحقيقه واقعا. شهد هذا الحلم الاستمرارية فبقيت

---

[1] – المسافر: ص : 24.

[2] – المسافر: ص : 24.

[3] – دمعة قديمة، ص : 89.

عيناه« معلقتين بالقمتين البعيدتين »[1] ليتطلع القاص إلى زمن استرجاعي تذكر فيه غلبة العدو الذي سلب الأرض من أصحابها، وأقرها ملكية خاصة، له كامل التصرف في إدارتها.

ومن هنا طوع ابن هدوقة الزمن وحمله بنفسية متحسرة حينا، ومستشرفة خيرا حينا أخر. غير أن القاص لم يشبع غليله الزمن النفسي فعاد أدراجه يناشد الزمن الطبيعي بمقايسه المألوفة(صباح- مساء- ساعة- أسبوع- شهر- سنة- عام.....) إن وجود الزمن الطبيعي بصفة صريحة، جعلنا نعيش الواقع الجزائري بحذافيره، وبدقة متناهية. وتتبع حيثياته. فوجدناه ورد تحت مسميات عدة فكان أكثرها ورودا هو لفظ الغد».

ارتبط الزمن الطبيعي بالغد استشرافا وتطلعا إلى ما سيحدثه، ولعل هذا ما تؤكده " يد الإنسان " عندما قصت لنا صورة الانتظار، حيث :« كان عامل البريد يبتسم ليونس كأنه يؤكد له إن البريد حافظ أمين وخطر بباله إن يسأله:

- متى سيصل تقريبا؟
- غدا.
- شكرا.
- بقي يونس واقفا أمام الشباك ينتظر توصيل الإرسال من عامل البريد، وعيناه شاخصتان نحو سلة الطرود المحاذية للعامل.

وردد في نفسه:« غدا سيصل.... سيفرح به قابضه».[2]

لقد كان لهذا النوع من الزمن قدرة إيحائية كبيرة، فربط القاص البشري بالرسالة، وربط تحقق هذه البشرى بيد الإنسان، وكأنه يسعى إلى تقديم أبعاد دلالية أخرى للزمن، ولعل أهمها

---

[1] - المصدر السابق، ص : 89.

[2] - يد الإنسان: ص : 27.

أن الإنسان له القدرة على تغيير مصائر الشعوب وجعلها تتنفس هواء الحرية، وتكسب صفة الحياة وهي إحالة أشار إليها القاص بقوله:« كتبت فوقها أسماء تدل على حيوانا».[1]

مثلما اغترفت يد الإنسان من بشري رسالة الغد، كانت قصة المسافر هي الأخرى قد استندت إلى هذا الزمن الطبيعي. فلما سمع المحب أزيز الطائرات وقصف القنابل ودمدمة المدافع، غاص في غيبوبة ينتظر الزمن فيبوح لنا ما أخفاه له الزمن ويقول: [2] « وفي الغد وجدت نفسي في مكان كثيف الأشجار لا يبعد كثيرا» وظف القاص الزمن الطبيعي فجعله تنازليا يعكس حالة القاص(أمل وطموح وانتصار إلى الحالة التي آل إليها الشعب (يأس وألم فاستشهاد)، تواصل الاستشهاد في سبيل نيل الحرية، وأصبح تردد الشعب عليه يوميا حتى اعشوشبت جوانب الأرض« وأزهر حفافها واكتسى ترابها بحلة خضراء ناعمة مما شربت»[3] من تضحيات وبطولات خلدها الشعب الثائر.

وراح على أثرها الكثير إلى الصحراء، لكن ليست المادية الطبيعية التي نعرفها بل هي الصحراء النفسية التي قضى فيها الشعب حياته تائها يح بالضياع وعدم الاستقرار واليأس أنه« من الصحراء.... لا يكره الموت بقدر ما يكره الظلام ولا يؤلمه العذاب مثلما يؤلمه القيد، ولا يضيق بالسير حافيا على العقارب والنار كما يضيق بالحدود والأوامر . يفضل الحرية على الماء...». [4]

عانى الشعب ويلات هذا الضياع النفسي الذي ورثته إياه السلطة الفرنسية، وساهمت في تحجيم الألم، وتصغير الحقوق، ونفي المطالب فجعلته يردد.« مؤلم حقا أن يحرم الإنسان

---

[1] – المصدر نفسه: صفحة نفسها.

[2] – المسافر، ص : 25.

[3] – الأشعة السبعة: ص : 14.

[4] – ابن الصحراء: ص : 39.

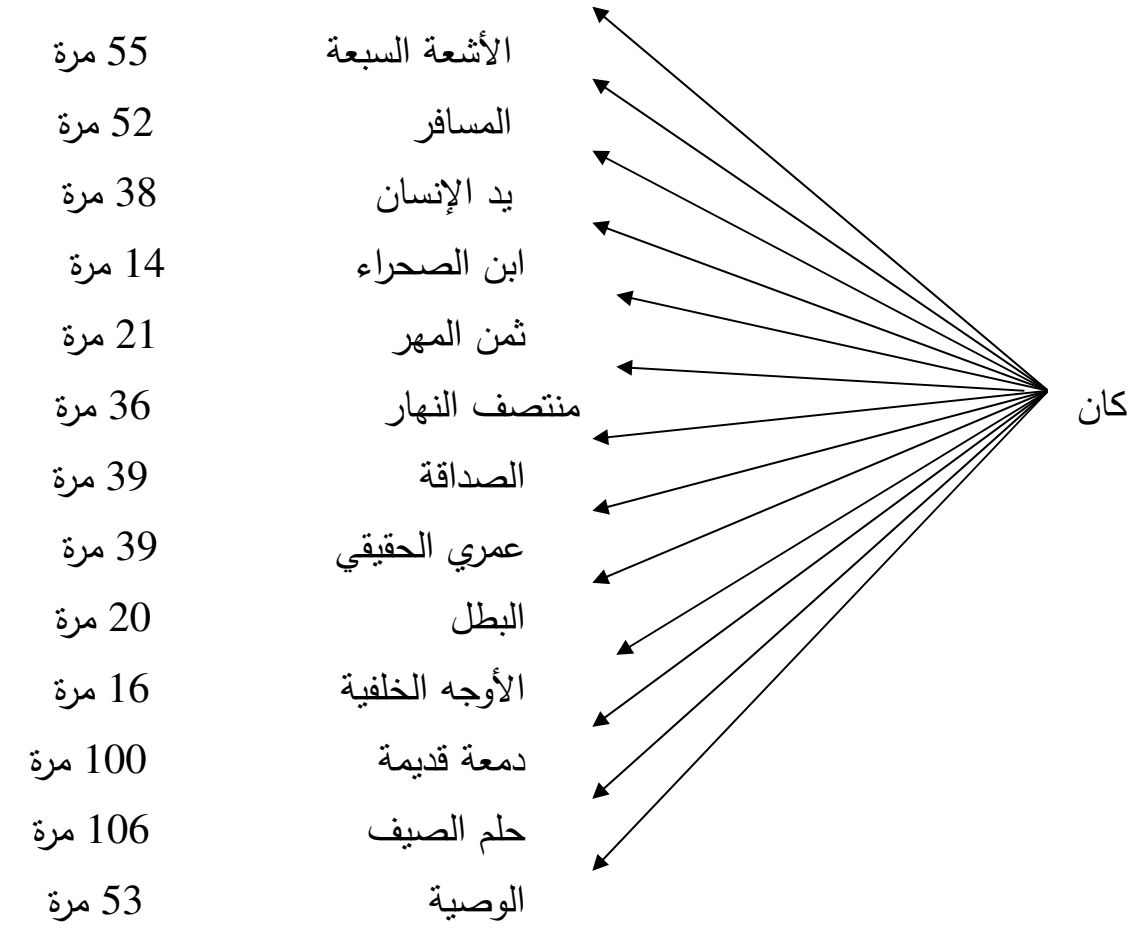
حتى من الحزن».[1] وكان الضياع أفقده الحزن أيضا لكنه في الوقت نفسه كان دافعا في تفعيل الثورة والاطمئنان إلى غد، استأصل الخوف والحزن من قلب دينا كما ورد في قول القاص: [2] « وفي الغد بعد خروج زوجها متسللا للحاق برفاقه المرابطين بالولاية لم تكن تشعر بحزن ولا بخوف على زوجها كما وقع لها في السابق. بل كادت أن تصيح فيه وهو خارج: أن لا ترحم أحدا منهم (من الفرنسيين)». وكأن دينا استأنست للغد، وراحت تستمد من القدرة على البقاء ومجابهة الأعداء، وهكذا كان الزمن الطبيعي إلى جانب الشعب الجزائري وطريقه إلى الحرية.

إلا أن الخطاب القصصي، لم يول ظهره للزمن النحوي، فيبدو جليا للمطلع. على " الأشعة السبعة" انه تكرر ورود الفعل الماضي الناقص (كان) بصفة متميزة عن بقية الأفعال. حيث نجده يتكرر في:

---

[1] –الصداقة، ص : 61.

[2] – المصدر نفسه، ص : 68.



لو رجعنا إلى الزمن النحوي. لوجدنا انه لا ينفصل تعريف الفعل عند القدماء عن مستواه الزمني وشكله المعرفي أو صيغته وجل الكتب النحوية تتبني تعريفا يشبه هذا التعريف العام أن الفعل ما دل على اقتران الحدث بزمان. ومن هنا أراد القاص أن يستجمع أحداث الجزائر الثورية، ليصوغها لنا بزمن ماض يتطلع إلى مستقبل أفضل، عن هذا ما يؤكده سيبويه في قوله:« وما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع وما هو كائن لم ينقطع».[1] بحيث أن الفعل لا يرتبط بالماضي فقط، بل

[1] – أبو بشر عمرو سيبويه: الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1988، ج1، ص : 12.

يفيد الحاضر والمستقبل أيضا.«ليتوسم الزمن لغويا بواسطة مقولات لغوية متنوعة»[1] عكسها الخطاب القصصي، فكان أبرزها الفعل الماضي الناقص " كان ". يقول ابن يعيش في المفصل أن« الفعل الناقص ما جرد من الدلالة على الحدث، وأفاد الزمن. إنها (الأفعال الناقصة) لا تدل على الحدث. بل تفيد الزمان مجردا من معنى الحدث». ومن خصائص الفعل الناقص دخوله على ما كان أصله مبتدأ أو خبرا ورفع الأول ونصب الثاني».[2]

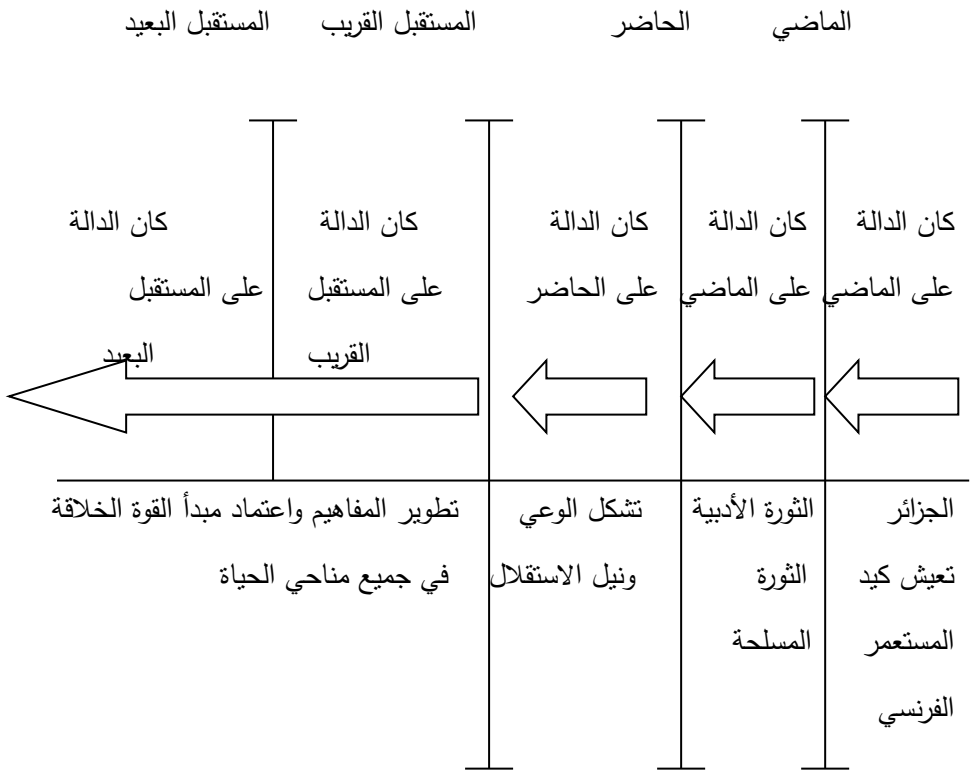
لم يكن اعتماد القاص على الفعل الماضي الناقص« كان»، ضربا من العبث بل مقولة زمنية نحوية تعكس دلالته بذلك التعالق الدلالي. الذي صنعه نقص« كان» فأوحى لنا بأن الجزائر عاشت لهب الثورة وحرقة الاستعمار فإنتقص ماضيها، وتحولت أصولها العربية الإسلامية، ومقوماتها الوطنية إلى هوية يمنحها المستعمر للخونة وأرذال الأرض.

لقد استوعبت « كان» الزمن النحوي فاحتواها الخطاب القصصي ليدل على ما في الأمة مرة وتطلع أبنائها إلى الحرية مرة ثانية وإلا كيف يتم تحقيق هذا الحلم مرة ثالثة، وآفاق ما بعد تحقق الحلم مرة أخيرة يتوضح ما سبق الإشارة إليه في هذه الصنافة.

---

[1] – عبد المجيد جحفة: دلالة الزمن في العربية، " دراسة النسق الزمني للأفعال"، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص : 29.

[2] – أبو البقاء ابن يعيش: شرح المفصل: إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة، د. ت، ج7، ص : 03.



إن التعبير عن الزمن في الخطاب القصصي موكول مهمته، لصيغة الفعل الناقص« كان» ودلالاتها المختلفة. حيث دلت على ما كان، لأنها تفيده في غالب الأحوال، ودلت على ما يكون، وواصلت حتى بلغت ما سيكون قريبا وما سيكون بعيدا.

فعلى الرغم من أن دلالة الفعل الماضي الناقص تأتي« للتعبير عن مراحل زمنية مضت وانقطع أثرها»[1] إلا أن ابن هدوقة لم يقطع أثرها وواصل يكتب بها المضارع والمستقبل، كون الزمن« له أثر في توجيه المعنى الزمني للصيغة، يربط بين زمنين، الزمن الداخلي والزمن الخارجي».[2]

---

[1] – بكري عبد الكريم: الزمن في القرآن الكريم، دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط2، 1999، ص : 73.

[2] – المرجع نفسه، ص : 23.

لقد اعتمد القاص إلى جانب« كان». ودلالاتها المتفاوتة، " لكن" حيث وردت هي كذلك بصفة بارزة تتجاوز 298 مرة. إذا أزحنا الوظيفة اللغوية للفعل الناقص« لكن وأرجعناها إلى طبيعتها المعجمية بغية إسقاطها على دلالة الخطاب القصصي فيجدها تدل:« على اللكن. ويقال من/ لكن ! أي ثقل لسانه ولم يستطع الإفصاح بالعربية».[1] إنها مرجعية زمنية أراد القاص أن يحيلنا إليها ليعبر لنا عن حسرته، ويبرر لنا هذا الثقل الذي عاشه لسانه، وحرمه من الإفصاح عما يختلج لواعج مشاعره، فاستند على زمن طبيعي، ليسوق ما عاشه فيقول: [2] « عشرون سنة من حياتي قضيتها في القراءة والمطالعة والحياة الغربية والثقافية الغربية، مغترا بالسراب والأشعة الاصطناعية باحثا عن المثل الأعلى، عن هذه الشمس التي تزيل القر والصر عن الإنسان وما فكرت يوما أنها لا يمكن أن تطلع من الغرب، ياللسذاجة»...

يركن القاص قليلا إلى الهدوء، ويستأنف الحديث ليستنطق مرة أخرى الدلالة المعجمية للفعل الناقص« لكن» الذي يفيد الاستدراك فيقول[3] : « يا عزيزتي؟ يا حبيبتي؟ يا أختي؟ عن مدلولات هذه الكلمات كان لها حينئذ في نفسي ما يصدقها، ولكن متى استطاع الإنسان إن يقول كل شيء؟».

إنه استدعاء التستر الكتابي وعدم الإفصاح بلغة يعيها الفرنسي قبل الجزائري، فكان لزاما على القاص أن يحتكم أسلوب التضليل وتغييب المعنى، واستيطان الوعي، حتى لا يكشف صنيعه التوعوي.

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، مادة (ل ك ن) ، ص : 1298.

[2] – عمري الحقيقي: ص : 75.

[3] – دمعة قديمة: ص : 93.

إذا كان بعض الجزائريين قد ضعفوا وخانتهم التعابير وانساقوا أمام المغريات والوعود الخلابة، فإن آخرين كانوا أكثر وعيا وفطنة مكنتهم من أن يبحثوا عن الوجه الآخر للتعبير، وهو تعبير حضاري يسمو بالمثال الإنساني، ويحاول تخطي الصعب منها، ليقفز على جبهات الحاضر فيصنع المستقبل.

وما يمكن قوله أن مهما عانى الشعب ضعف اللغة الذي أصاب جل الجزائريين، لم يلبث هذا الضعف حتى إلى وعي كامل بحقيقة الغزو الثقافي، الذي كان يستهدف مسح الشخصية الوطنية الجزائرية، ويمحوا مقومات العروبة الإسلامية، لقد فهم الشعب من خلال هذه السياقات، إن الحضور الغربي في الجزائر قد يسحب اللغة العربية من ألسنة الشعب، ويجعلها لغة مستهجنة من قبل أبناء الجزائر، بغية تشويه الحضارات والتاريخ العربيين فيها.

إن البنية الزمنية في مدونتها تتأرجح بين زمن نفسي وزمن طبيعي وآخر نحوي. إلا أن هذا التأرجح يجعل القارئ يسترجع الزمن مرة ويستبقه مرة أخرى. فلم يعمد القاص إلى ذلك الاتصال المطرد الذي ينفي التقاطع، بل حاول أن يمنح الأشعة السبعة بنية خطية، تستوقفها حالة الشعب الثائرة، لتواصل سيرها متصلة بمحاولة تحقق النهاية لهذه الحالة.وهذه الطريقة، سمحت للقاص عبد الحميد بن هدوقة من أن يربط الفعل الماضي الناقص « كان» بدلالة الماضي الذي صنع الحاضر. وربط « لكن»، باستدراك ما فات لبلوغ المستقبل، وهذا ما جعل دلالة الزمن تستوعب جميع المراحل الزمنية، فلم تكن البنية الزمنية مجرد تقديم لمقولات زمنية نحوية ونفسية وطبيعية، بل تعدتها إلى تكريس ظلال دلالية وتثبتها معارف ومعاني توحي بالكثير. وتعطي إيحاءات خاصة.

ونكاد نستند فيما ذكرناه آنفا، إلى قول عبد الجليل مرتاض بأن تحليل البنية الزمنية لا يعني الوقوف عندما أمكن عرضه من كيفيات، بل ليس محالا أن تخضع هذه البنية في

تسللها وترتيبها إلى عالم داخلي يستوحي من القاص الحديث وهكذا تعلو قيمة البنية الزمنية وتكتسب آلاف الدلالات والقراءات.

وما نخلص إليه أن اعتماد القاص على مقولات زمنية موجزة اختصر الزمن بوسائل فنية وعبقرية إبداعية فذة.

التطور في حركة الزمن ودلالته:

يعد الزمن من أبرز المقولات الأساسية في الخطاب القصصي، فمعظم مفاهيمه تستند إلى الواقع وتشتق من عملياته الطبيعية، وعلى ذكر هذه العمليات، يتبدى لنا من خلال ذكر القاص للفصول الأربعة مرتبة تعكس التطور الزمني الدلالي. بداية بفصل الصيف: حيث

« كان الفصل صيفا، التهبت حرارته واستعر قيظه. فخطر لها في جحيم تلك الحرارة أن تذهب إلى البحيرة فتغسل ابنها وتغتسل».[1] لم يتوقف هنا بل راح يصف الصيف أكثر فقال:« كانت أشعة الشمس ملتهبة في السماء ساخطة، انعدم الظل للأشياء في الأرض».[2] « وكان الشاطئ مكسوا بالمظلات»[3]، فعلى المرء أن يأخذ في هذا الفصل الحار« ميزان الحرارة»[4] لننظر إلى ذلك المسكين الذي« يتقد حمرة ويحتدم حرارة»[5] لم يستطع القاص أن يحرك ساكنا إزاء الوضع.

راح مرة أخرى يقف عند مخلفات فصل الصيف، وعلى أثرها تطورت حالة المسكين من حالة الحمرة الخفيفة إلى « حمرة علت وجهه، وزادتها سمرة وجهه قناوة»[6] وكان لمع

---

(1) – الأشعة السبعة: ص: 13.

(2) – منتصف النهار: ص : 59.

(3) – الصداقة: ص: 62.

(4) – عمري الحقيقي:ص : 71.

(5) – المصدر نفسه، ص : 75.

(6) – الأوجه الخلفية: ص : 85.

بريق الصيف بهذه الصفة. جعله يتمتع « برؤية الرجل نائما في العراء»[1]. يؤكد رؤيته بأنها ضرورة« عطلة هذه السنة» أي« الصيف».[2]

ومن فصل الصيف ينتقل القاص إلى فصل الخريف إذ يلمح له بالكثير من الإشارات التي تدل على هذا الفصل دون غيره نتمثلها في قوله:« كانت الشمس تلفظ آخر أشعتها فبعدما كان الفصل صيفا انتهى بآخر يوم من أيام أوت».[3] ثم تحول إلى شبه شتاء « لاثغاء خراف فيه، ولا عواء كلاب، ولا نداء، تتساقط زهور الرمان على الأرض فرادى ومثنى وثلاث».[4] فآثرت الزهور أن« ترمي بحركة غضب حزين مكبوت في نفسها».[5] لتحي «شجرة الرمان وكرمة التبن، كثيفة الأوراق، عالية الأغصان».[6]

لا يتوقف ابن هدوقة عند فصل الخريف بل يهرع لتطوير حركة الزمن ومد خيوطه إلى فصل ثالث، ألا وهو فصل الشتاء فتأتي«العواصف على أصلب الأعمدة»[7] فالأمطار« لم تكن تسيل بل كانت تنهمر غزيرة، كأنها تغرق في أشعة سوداء انطفأت منذ آلاف السنين»[8]. فتأثرت الصحراء بهذا الفصل فشاع فيها قر شديد، وظلام مديد.

أما فيما يتعلق بفصل الربيع فكان إشارة أمل ساهمت في تقديمها حركية زمنية، عمد إليها القاص فقال عن« الربيع مدعاة للأمل، ترى أشجار اللوز وقد تلحفت بلحاف أبيض شفاف من الزهور الصغيرة الجميلة، واستمع تلك الأغاني العذبة التي لا تنتهي، المنطلقة من

---

(1) – دمعة قديمة: ص : 104.

(2) – حلم الصيف: ص : 107.

(3) – المسافر: ص : 18.

(4) – المصدر نفسه، ص:22.

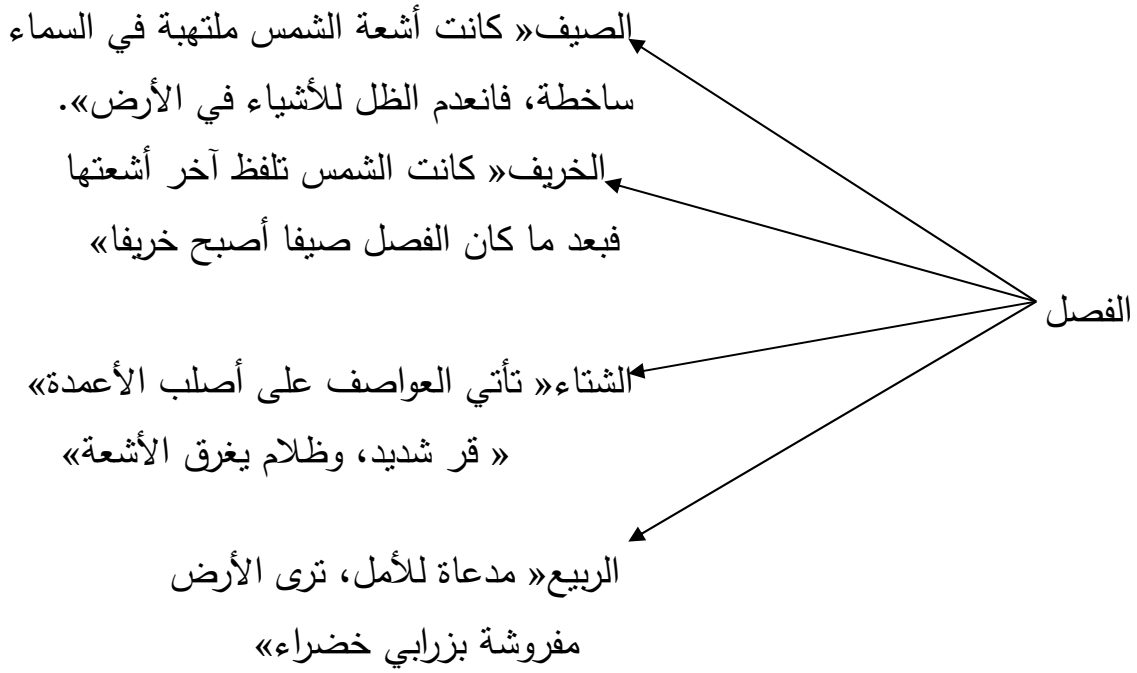
(5) –نفس المصدر، ص : 23.

(6) – المسافر: ص : 21.

(7) – دمعة قديمة: ص : 150.

(8) – المصدر نفسه، ص : 99.

زقزقة العصافير وثغاء الجديان والخراف وخرير الجداول، ترى الأرض مفروشة بزرابي خضراء جميلة من العشب والنور».[1] فكان الطقس جميلا ولم يجعل القاص فصل الربيع حكرا على الجزائر فقط، بل هو فصل تتشاطر جماله مع الشقيقة تونس، ليوطد حركية الزمن ويطوره فيجعل فصل الربيع شذرات أمل وملامح تفاؤل تناشد مستقبلا واعدا بين البلدين حينا، والاستقلال من براثن الاستعمار حينا آخر. فيقول: « مدينة تونس هي الأخرى غارقة في خضرة أشجارها وأزهارها فوصفت تونس بالخضراء».[2]



أراد القاص أن يجعل من الزمن، جسرا يربط المتن القصصي بفصول أربعة، تشهد الكثير من التقلبات وتعيش عظيم المتغيرات، إلا أنها تحاول أن تتغلب على فصل، بمناشدة

---

[1] – ثمن المهر: ص : 48.

[2] – حلم الصيف، ص : 121.

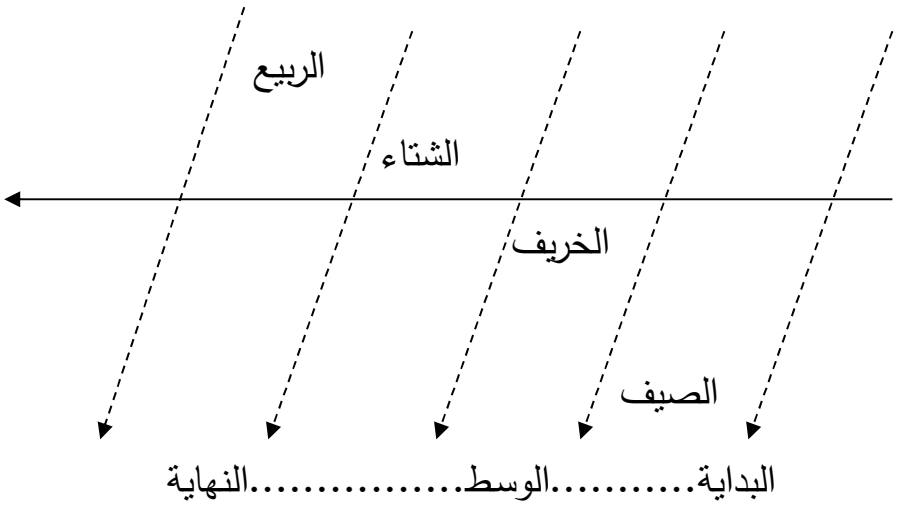
فصل آخر. وهكذا كانت الجزائر قد شهدت هي الأخرى مراحل ساهمت في ترويض الوعي الثوري تارة وتطعمه تارة أخرى.

وما يمكن أن نؤكد عليه في تطور حركيته الزمن انه يميز الخطاب القصصي. باتخاذه خطا صاعدا ذا بداية معلومة أثبتها فصل الصيف فاستمر هذا الخط إلى نهاية معلومة صنعها فصل الربيع. وما هذه الخطية الزمنية إلا إحالة لما عاناه الشعب الجزائري من لهيب الظلم وغطرسة السلطة، وإبادة الحياة، فكانت المعاناة بمثابة فصل صيف، مهدت له العديد من الظواهر الطبيعية.

غير أن القاص، لم يصمد أمام هذه المحرقة، فأراد أن يبعث بصيص التفاؤل، والأمل فاتجه إلى فصل الربيع وجعله فصلا يعول على الانتصار، ويقيم بطولات الشهداء في جنة الخلد. لكن عبد الحميد لم يحتكر الأمل للشعب الجزائري فحسب بل سعى في بعثه، في نفوس شهداء تونس الشقيقة، إنها فصول أربعة ساهمت في إنماء الزمن وتطوير حركيته خدمة للخطاب القصصي.

تظهر الهيئة الخطية المتطورة، خطابا مطعما بالتاريخ، إنها طريقة ابن هدوقة في قص أحداث متدثرة بعباءة الملفوظ التاريخي. وما لاحظناه أن الخطاب القصصي يقوم في زمنيته التي تشهد تطورا على مجموعة هائلة من المسببات التي تكون نتيجتها الحتمية بداية الموت والاحتلال، إذ يعد الموت مفارقة استفزازية عدوانية مسلطة ، بوصفه نقصانا إجباريا يعتري الأشياء، فيؤدي إلى اختفاء الأشياء.

إن بنية الزمن في تطورها حاولت أن تزاوج بين الحلم والواقع لتدل تارة على إدانة الواقع، وتارة أخرى الرغبة الساحقة في الهروب منه.



خط صيرورة الزمن وتطوره.

بنية المكان:

لقد أثبت المكان منذ القديم دوره العظيم، في تكوين حياة البشر و ترسيخ كيانهم، و بتثبيت هويتهم، ليعمل على ربط لحمة الذوات بأماكنها و تحديدًا في مجال القصة.

تعمل القصة جاهدة لتكون نسخة من حياة البشر، وعينة من بعض مناحيها. إذ تشهد على حضور المكان فتفصح عنه، « فبيئة القصة، هي حقيقتها المكانية، أي كل ما يتصل بوسطها الطبيعي، و بأخلاق الشخصيات، وشمائلهم وأساليبهم في الحياة »[1] تستوحي القصة من بعض جمالياته و تعكس صورته. فالمكان قرين الحياة، إذ يحول معطياتها و ينظمها تنظيما ماديا وقد يكون المكان أحيانا هو البطل الأساسي « كما في " زقاق المدق " لنجيب محفوظ، و " الأرض " لعبد الرحمان الشرقاوي، و " الجبل " لفتحي غانم »[2].

و من هنا أصبحت القصة تحاكي المكان بكل تفاعلات، و هو ما نجده حاضرًا بشكل متعدد في " الأشعة السبعة ". لقد إتخذ تعدد المكان في هذا الخطاب القصصي، ظاهرة جمالية تقاطع فيها المكان بنوعين المغلق* و المفتوح* إلا أن العثور على مكان مفتوح « في زمن الثورة و الحرب و بالذات في القصة الثورية ليس بالأمر الهين »[3] لأن الحصار المشدد الذي فرضته فرنسا كان أكبر من أن يتخذ القاص أماكنا مفتوحة.

---

[1]– محمد يوسف نجم: فن القصة، ص 108.

[2]– أبو شوارب محمد مصطفى: المدخل إلى فنون النثر الأدبي و مدارات التعبيرية، ص 143.

*– المكان المغلق: يمثل ذلك الحيز الذي يحوي حدودًا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، و يكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، و قد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ و الحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدًا عن صخب الحياة.

*– المكان المفتوح: حيز خارجي لا تحده حدود ضيقة تتغير دلالته بتغير صفاته.

[3]– أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص 51.

إلا أن عبد الحميد بن هدوقة، جعل الحيز المدني أكثر من الحيز الريفي ويكاد يطغى عليه و قد استنتج عبد المالك مرتاض في دراسة له لمجال " المكان " أن:« في الأشعة السبعة حجم الحيز المدني يبلغ 76,92 %، و يفوق حجم الحيز القروي حيث يبلغ 60% »[1] إلا أن هذا لا يمنع من ذلك التداخل بين الريف والمدينة فيكونان نسيجا متشابكا من الصلات و الدلالات.

و لطالما شكلت البنية المكانية في الخطاب القصصي المادة الجوهرية له، و أي إقصاء للمكان، إنما هو إلغاء لجوهره لأنه مدار الأحداث و الأزمنة و الشخصيات. و من هنا تبنى البنيويون المكان على أنه « مفهوما محددًا، و مكونًا من مكونات القصة، له بنية مؤثرة »[2] أحيانا تتشكل في مكان مفتوح و أحايين كثيرة في مكان مغلق يعكس التستر والتكتم الذي يسعى إليه الفرد لتحقيق آماله، و هو ما نطمح تحديده في هذا الخطاب القصصي، لقد ألفينا الخطاب القصصي " الأشعة السبعة " ببنيته المكانية تحديدًا. مجالا تعددت فيه الأماكن بين محراب، و سجن، و بركة، مستشفى، و حديقة، و معامل، و شوارع و شواطئ، و فنادق... إلخ. إنها بنيات ارتأينا إدراجها وفقا لمقولتين اثنتين، بنية مكانية مغلقة، و بنية مكانية مفتوحة.

المكان المغلق

المحراب:

يعتبر المحراب، مكانا مغلقًا، حيث يختفي بين جدرانه الكثير من الأسرار و قد ارتبط في الأشعة السبعة بحالة الأب الذي كان « لا يشكو حاله إلى أحد، فإذا ما شعر بانقباض

---

[1]– عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1992، ص 99.

[2]– أوريدة عبود: المكان في القصة الجزائرية الثورية، ص 31.

هبّ إلى المحراب حيث السكينة السماوية تعيد القلوب اليائسة بعض ما فقدت من أملٍ »[1] و هذا الأمل لم يكن وليد الخطاب القصصي لأول مرة، فلطالما شكل المحراب حيّزًا دينيا، يُعنى بالخلوة و التعبد و هو مكان شريف لا يقصده إلا الشريف فهذا المكان يستحضر معه القارئ مريم البتول التي إتخذت من المحراب مكانا تعبد الله فيه ليلا و نهارًا، و هو موضع عبادتها، فالمحراب مكانا تتحقق فيه الأماني. « **كلما دخل عليها المحراب** »* زكريا و جد ثمارًا و رزقًا غريبًا، وفي غير أوانه فطمع زكريا في تحقيق إنجاب الولد فدعى ربه في المحراب. يا من يرزق مريم الثمر في غير أوانه هبْ لي ولدًا من صلبي؟ و يقابله هذا الخطاب القصصي تلك الأمنية التي أرادها الأب فكان يردد « في صلواته و دعواته متوسلا لإبنه: يا رب، لا أسألك إنطاقه و لكن أسألك أن تمكنه من فعل عقباه الخير و الفلاح »[2]، « بعد أن سلب منه القول »[3] وقد اقترن دعاء الأب الذي « لم يجد عزاؤه و سواه إلا في المحراب »[4] بلوازم دينية ندرجها على النحو الآتي:

الإنابة: و هي إقبال الوالد على الله، و التماس النطق لولده، و في هذه اللازمة نستحضر قول الله تعالى: ﴿ **و إذا مسّ الإنسان ضرٌ دعا ربه، منيبا إليه** ﴾* إنها إنابة تبعث الصبر وتستشرف الفرج، فبعدما توهم الأب من كثرة ما سمع من « الأطباء أن آفة ابنه حقيقة طبيعية تكونت فيه منذ التكوين »[5] تأكد أن قدرة الله تفوق قرار الأطباء، فلم يعد الأب يبالي بما يتلفظ به الأطباء فآثر أن يدعو لإبنه في المحراب منيبا.

---

[1]– الأشعة السبعة: ص 14.

*– آل عمران: من الآية 37.

[2]– الأشعة السبعة: ص 09.

[3]– نفس المصدر: ص 14.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*– الزمر.

[5]– الأشعة السبعة: ص 14.

التضرع: و هي لازمة دينية، إرتبطت بالمصاب الجلل الذي أصاب الوالد، في فلذة كبده، و ما يعانيه الصبي من مرارة فيكفيه أن يقال عنه " أصم أبكم "، و يبدو أن الوالد وجد سلواه في قول الله تعالى: ﴿ **فإذا مسّ الإنسان ضرٌّ دعانا** ﴾* الذي إعتبرها الوالد فرجا قريبا، و كشفا للمصاب، و تحققت أمنية الوالد التي كانت سليلة المحراب في آخر القصة حيث نطق الولد « و صاح بكل قواه " أمي "»[1].

– إنها لوازم دينية اقترنت بالمكان و عجلت باستجابة الدعاء، فكيف لا ؟ و الله سبحانه و تعلى خاطب الإنسان بقوله: ﴿ **بل إياه تدعون فيكشف ما تدعون إليه إن شاء** ﴾*.

إن المحراب مكان قدسي إستمد شرعيته من الدين الإسلامي الحديث، فإذا كان زكريا قد دعا ربه و قال: ﴿ **ربي هب لي من لدنك ذرية طيبة إنك سميع الدعاء** ﴾*. هناك سأل زكريا هبة الولد، رغم كبر سنه، إلا أن ابن هدوقة إستحضر المكان و المشهد الديني فوجده مناداة، و دعاء مستجاب يمحي القنوط، فسؤال الأب كان ملحًا.

مثلما كان المحراب: – موضع لبشرى مريم باصطفائها من بين سائر نساء العالم.

– موضع لإنجاب ولد من غير أبٍ.

– موضع للتبشير بنبيّ يكلم الناس في المهد.

– موضع لإجابة الدعوة.

– موضع للقداسة و الابتهال و صدق الدعاء.

– موضع للطمأنينة و الخير الكثير.

– موضع لتحقيق المعجزة، و تجسيد الأمنية.

---

*– الزمر: 49.

[1]– الأشعة السبعة: ص 16.

*– الأنعام: 31.

*– آل عمران: 38.

كان المكان يؤثره الأب – يبث حزنه فيه

على غيره من الأمكنة حيث – ينفرد فيه العبد بربه.

– يعكس قدسية تشعره بالانقباض و الرهبة.

– يسرع إليه متضرعا متوسلاً.

– يستعيد فيه الوالد الأمل.

– يتقرب فيه الأب تقربًا لا نظير له لله سبحانه و تعالى.

– تتحقق فيه أمينة الأب بالخير و الفلاح.

هي أفعال توسمها القاص في الوالد، و تحديدًا في المحراب، فشكل لدينا هذا المكان بقدسيته بعدًا دلاليا و هو الإيمان بقدرة الله سبحانه و تعالى على أنه يمحي هذه الآفة الطبيعة (الصمم و البكم)، لكنها ليس عاهة طبيعية بقدر ما هي عاهة تسبب فيها المستعمر الفرنسي ليحبس الكلام، و يصم الآذان، و محوّ العنصر الجزائري، و القضاء على هذه العاهة يتطلب الاستعانة بالله سبحانه و تعالى، لقد كثر عناء الشعب الجزائري و إشتد بلاؤه، و تضافرت أعداؤه، فارتأى القاص أن يُحمل المكان طاقة إيحائية كبيرة، لقد تشبث الوالد بدعائه، و تشبث الشعب بالثورة و كأنهما ينتظران فرجًا قريبا، فالمحراب حوى مريم العذراء و النبي عيسى عليه السلام الذي يُعد مضرِب مثل في التقوى، البرّ و الرضا، و لا ضرر إذا استحضرنا قدرته التي استمد منها القاص قوة تعبيرية، إنه عيسى ابن مريم وليد المحراب، وليد المعجزة.

ذكر الإمام الحافظ بن عبد الرحمان السخاوي في كتابه القناعة فيما يحسن الإحاطة من أشراط الساعة أن عيسى عليه السلام يُبعث ليهلك المسيح الدجال و منه يخلص البشرية من شرّ الفتنة و يقضي على أصولها، فقال الإمام: « يخرج الدجال فيبعث الله عيسى بن

مريم فيطلبه فيهلكه »[1]،إنها القدرة على تغيير استحضرها ابن هدوقة حتى يبعث الأمل في قلوب الثائرين، ليطلبوا فرنسا فيهلكوها، و يدكوا معالمها المعنوية
و المادية. أثرى المحراب الخطاب القصصي بمعان قدسية، تعكس إيمان الشعب الجزائري بصدق الثورة، و بأحقية الانتصار على براثن مستعمر غاشم لا يبق و لا يذر.

القبر:

يشكل مكانا مغلقا، يوحي لنا بنهاية الإنسان، نهاية للحركة، و هذا ما نجده مبثوثا في الخطاب القصصي، فربط ابن هدوقة حقيقة نهاية الإنسان بالقبر فقالك « الآن انتهى كل شيء، فترة من الندم تتبع هذه النهاية، قد تمتد شهورًا، ثم تأخذ يد النسيان في محوها، سوف تزول آلام أهله و ذويه و أحزانهم عليه، سيمحى ذكره و فعله و لن يبقى له ظل في هذه الأرض سيتخذ له مسكن– في مستطيل لا يزيد طوله عن مترين و عرضه عن ذراع... لن يستطيع أخذ شيء من هذه الأرض. سيصير هو نفسه أرضًا في الأرض. أرضًا لن تراها الشمس أبدًا. ستقبل وجهه الديدان »[2].

إن القبر كنهاية حتمية تجبر الإنسان، أن يعمل جاهدًا للظفر بها وفقا لمحك السعادة و الخير و الفلاح و هو ما تمناه الوالد بأن يمكن الله والده « فعل عقباه الخير و الفلاح »[3]. رغم أن القبر مكان يتطلع فيه المؤمن للجنة و نعيمها إلا أنه « يعطي شعورًا بالرهبة، فصورته قابضة للنفس »[4] إذ يعبر عن مصير يجعله جميع من في الأرض، و يعلمه

---

[1]– السخاوي محمد بن عبد الرحمان سمش الدين : القناعة فيما يحسن الإحاطة من أشراط الساعة، دار الكتاب الحديث، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 75.

[2]– يد الإنسان: ص 28.

[3]– الأشعة السبعة: ص 09.

[4]– حمودة حنان محمد موسى : الزمكانية و بنية الشعر المعاصر، ص 104.

الميت في قبره دون سواه، عكس القبر ذلك العجز الذي يشعر به الشعب الجزائري و الذي شل الحركة و الوقوف ضد جبهة أقوى.

إلا أن القبر « يحوي الأجداد، و الأصول، و يمنحنا الشعور بقوة الأجيال الماضية على الصمود في وجه التغير »[1] استمد القاص قوة الشعب الجزائري الذي بدى لأول مرة خانعا راضيا، من قبر الأموات، ليذكر الشعب بضرورة السيّر على نهج الأجداد الذين شاورا و رابطوا و صابروا فنالوا الحرية بفضل صنيعهم.

المستشفى:

يكتسب المستشفى طبيعة مكانية تنغلق على نفسها، لتشعر المريض بالراحة و الهدوء، أنه مكان مغلق أراده القاص لبث فترة النقاهة في نفوس الجرحى الذين أرقهم حلم الحرية، إنه مكان للجريحة الأرض، التي ترفض أي تدخل فرنسي إسعافي وأيّ خدمة من طرف السلطة المستعمرة فتقول: « لا. لا تقتربي مني، لن أسمح لك بعلاجي، يد تقتل و أخرى تداوي »[2] إنها الأرض الجريحة مهما تعددت أسماءها إلا أنها تعاني مرارة الأمل، فتأبى أن تعالج من طرف يد فرنسية، تواصل الأرض رفضها بلغة صارمة فيها الكثير من المخاطرة فتقول:« لن أقبل العلاج من فرنسية و لو نزف دمي حتى آخر
قطرة »[3].

إنها دعوة صارخة في وجه العدوة فرنسا، إذ تعزز هذه الدعوة بالرفض المطلق لأي تدخل و إن كان يفيد الأرض. و مما لا ريب فيه أن معايشة الحرب ليست شبيهة بنطق ألفاظها. و لا إطلالة على مستشفى يتفقد المرء المرضى. لقد صيّر القاص المستشفى وعاءًا

---

[1]– المرجع السابق، ص 105.

[2]– الصداقة: ص 61.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

امتلىء بالألم فقال: « كانت قاعة المستشفى تعج بالألم. في كل سرير ألم، و تجربة خاصة، لا تصورها الألفاظ و في كل سرير قصة »[1] إنها قصة البطولة التي استبشرت بها الأرض في المستشفى، حيث يشهد ألم الجريحة كل من عاش فيها.

احتوى المستشفى « آلام المعركة التي عاشها كلها مرسومة على ملامحه »[2] مبثوثة بين جدرانه يشهد عليها الأطباء و المرضى على حدٍ سواء. و من الشائق أن ينفرد هذا المكان المغلق، بميزتين متضادتين فهو: مكان يتخلص فيه المريض من الألم فتشفى جراحه، و يسعد من حوله، و في الوقت نفسه مكان يحوي إعلان نهاية حياة الموتى، فيمسون جثث « تطوعوا للموت تلبية لنداء الوطن »[3]و بداية لتشيع الشهداء بالتكبير و التهليل في موكب يسوده الحزن على « صبية و رضع فأرهقت أرواحا بريئة قد لا تكون فهمت إطلاقا لماذا قتلت، و بأي ذنب أخذت»[4].

لم يتوقف القاص عند عتبات المستشفى الذي إحتضن الجريحة الجزائر فحسب،بل أدرك ما تعانيه الجريحة تونس في المستشفى البنزرتي. دكت معالم تونس فتجمعت عليها قوى النابالم و الروكيت، فبدلاً أن يضمد المستشفى جراح تونس أصبح كتلة ملتهبة، لم يسلم المريض و لا المحتضر و لا الشهيد.

ارتبط موضع المستشفى بذلك المصل الذي مصدره « زجاجة السيروم »[5] التي « تقطر برتابة و انتظام قطرة قطرة »[1].عاشت الجريحة تونس و الجزائر على نبض قلب متثاقلاً، أبطأت حركية السلطة الفرنسية، قلب تثاقل من مخلفات الاستدمار و ما قامت به

---

[1]– عمري الحقيقي: ص 71.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– عمري الحقيقي: ص 72.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[5]– الوصية: ص 133.

فرنسا من تنكيل و تعذيب، حتى أصبحت الأرض الجريحة ترفض الحياة. لقد شكل المستشفى نقطة احتضار الأرض و مآل تنفيذ الوصية التي مفادها أن الأرض لا يمكن أن تسلب و لا يمكن أن يتخذ المستعمر فيها التقسيمات و أن يجعلها مشروعًا استوطانيا، فتساءلت أثناء الاحتضار « فهل تقسم الأمهات »[2]، أبدا أنها الأم التي احتضنت كل البشر، فكيف لها أن تنشطر، و تقسم؟

السجن:

يعكس الانغلاق بما يحويه من ظلمات الأنين، و مرارة الألم، إنه مكان ضاق بالسجناء فلم يترك لديهم خيار غير التفكير في الهروب، لقد أفقدهم النوم و حرمهم من أبسط الحقوق، فلم يعد يستطع أحدهم النوم في « بيت من حجر »[3] تسوده الظلمة، و يستيقظ الفرد فيه على وقع الظلام الدامس، إنه « بيت لا ترى من خلاله السماء، لم يبن لحيّ »[4] بيت حجري يجعل الفرد يكره « الظلام فلا يؤلمه القيد فيختار أن ينام في خيمة تطوقها الأفاعي و العقارب، أو في معركة تحوط بها المدافع و الألغام على أن ينام في بيت من حجر، لا شعاع يقتحمه، و لا نسمة تتسلل إليه »[5].

إن تموضع السجن كبنية مغلقة « يمثل الواقع الأشد مرارة، واقع الإنحباس والإنغلاق ».[6] لأن وظيفته تسعى إلى ترسيخ هذه المرارة لأنه « هيكل بنائي أقيم للقمع... »[1] إذ يشعر فيه السجين بعدم الإحساس و الانتماء و التفرد. استخدمته فرنسا لترحم

---

[1]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– الوصية: ص 16.

[3]– ابن الصحراء: ص 39.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– نفس المصدر: ص 39.

[6]– أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، ص 62.

السجين حتى من معرفة التهمة الموجهة إليه، رغم أن الكل يعلم أن لحكمة الجزائريون الحقيقية هي الذود عن المواطن الجزائري، و الدفاع عن الأرض المسلوبة ففي محاولة عابثة فاشلة أراد السجين الجزائري « أن يفهم لماذا هو في هذا البيت المظلم ».[2] إلا أن هذه المحاولة إلا أن هذه المحاولة التي تنتظر تبريرًا يقابلها المسؤول بابتسامة فيها الكثير من الازدراء تعكس سخرية القدر فردّ: « عندما يطلع النهار »[3].

إنه نهار الحرية التي يرى فيها المستعمر الفرنسي حلم يستحيل تحققه، فيعمل جاهدًا لمحوه نهائيا من الأذهان الجزائرية. يتخطى القاص محيط السجن، ليدق بابه و يطلعنا على الحالة التي يعانيها سجناء الجزائر « في مكان عدواني، لأن الكائن فيه يعاني معاناة شديدة الوقع على مستوى ثنائية الداخل و الخارج ».[4]، ليشير هذا المكان إلى تلك الآثار النفسية « فتنقلب فيه القيم و يستجيب الجسد لانفعالات جديدة تفرضها عليه الظلمة و الجدران و يولد الإحساس بالوحدة و العزلة ».[5] و يشعر السجين بأنه ميت مثله في ذلك مثل من سكن القبر، و هو تساؤل تردد في الخطاب القصصي بكثرة حيث يقول السجين مستفهمًا: « نحن بين هذه الجدران ؟ أموتى نحن ؟ »[6].

إن السجن الذي عولت عليه فرنسا كان في خدمتها خدمةً جرّدت الجزائري من إنسانيته فاستخدمته « مكانا للنفي و التغييب كي تحمي نفسها، و تنفذ مشاريعها في غياب من

---

(1)– عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص 57.

(2)– ابن الصحراء: ص 40.

(3)– المصدر نفسه، ص 40.

(4)– مرشد أحمد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 129.

(5)– أوريدة عبود: المكان في القصة القصير الجزائرية الثورية، ص 63.

(6)– ابن الصحراء: ص 40.

تصفهم بالخارجين عن القانون، و ممن يخالفونها من الأبرياء، و أصحاب الرأي، بوضعهم في جدران السجن »[1].

و فيه يتضافر الموت المعنوي مع ظلمة الجدران لتصنع فرنسا عالمين أقلهما مرارة يمحي الوجود الجزائري نهائيا.

لا يتوقف السجين الجزائري عن الأسئلة التي تثير مشاعره فيقول: « من أين لنا أن نعرف طلوعه في الظلام ؟ لو خرجنا لإستطعت أن أعرف كم مضى من الليل، و كيف يكون نهار الغد ؟ »[2] إنه مكان إحتكر كل معاني الألم و الضياع، و أفقد السجناء صوابهم فأصبحوا لا يفرقون بين الليل و النهار، و كان مصدر هذا الفقدان البيت الحجري، الذي أعدم تعاقب الليل و النهار، هي حقيقة أدركها السجناء فتداولوها بينهم، ترتبط بعدم تحركهم فقالوا: « سنبقى بالليل ما دمنا هنا و لو طلع النهار »[3].

إنه إنعكاس لمكان« تحبس فيه حريات الناس، بغض النظر عن أصنافهم و أسباب حبس حرياتهم، فهو مكان له حدود و حواجز لا يستطيع من بداخله الخروج منه إلا بتحطيم هذه الحدود. و الحواجز ».[4] هي حواجز أحال إلى تخطيها القاص في قوله: « أما أنا فلن أبقى في هذا السجن ».[5] فرأى أنه لا جدوى « من بقائهم أيقاظا في الظلام »[6] شجاعة منهم على الإقدام لتنفيذ مغامرة خطيرة فلم يكن يدري أحدٌ منهم « أن الناحية التي كان فيها مطوقة بالأسلاك الشائكة و بالجنود، ثم بالحجر ».[7] فلم يستسلموا

---

[1]– أوريدة عبود: المكان في القصة القصير الجزائرية الثورية، ص 63.

[2]– ابن الصحراء: ص 40.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– حمودة حنان موسى محمد : الزمكانية و بنية الشعر المعاصر، ص: 100.

[5]– ابن الصحراء: ص 44.

[6]– المصدر نفسه، ص 43.

[7]– نفس المصدر، ص 45.

لتلك الأسلاك الشائكة فكرروا « من خرج يقتل ».[1] حتى لا يستفيق الشعور بالعودة إلى السجن، فقررا الهروب منه نهائيا.

إنه مكان قاسٍ، يأوي السجين حيًّا ليذيقه مرارة الواقع، و يتكفل به لينفذ فيه حكم الإعدام الذي يتحقق بفعل النداء و الاستجابة له. لأن « الخروج و التجول ليلاً ممنوع »[2] إلا على من يريدونه قتيلا أو جثة هامدة، فحرب فرنسا لم تكن تختص بالقتل فقط بل كانت تحرم النسيم لتقتل الحرية و تبيد الثورة، « ففي هذا الظلام و بين هذه الجدران »[3] انتظار السجناء أبشع من الحرب في حدّ ذاتها.

إن الأوضاع السياسية الفرنسية، جعلت من ذكر السجن، مكانا يقشعر له البدن، فيتحمل ظلامه الدامس في تيه و ضياع، إنه ظلام يبعث الحيرة و الجنون، و يثير في نفوس السجناء الكثير من الصدمات النفسية فيعترفون بها فيقولون: « أما أن نبقى هكذا لا نستطيع القتال و لا الخروج أمر لا نستطيع فهمه »[4] إنه فقدان لعامل توازن بين القوى.

و قد لا يعني القاص عبد الحميد بن هدوقة السجن ذلك المكان الجغرافي « المحدود له أبعاد جغرافية »[5] فقد تكون النفس هي السجينة داخل الجسد حيث أنها لا تقوى على تحريك ساكن، و أن تحقق الخروج من هذا الجسد السجن تتحقق آمال المجتمع لأن الفرد جزءٌ من المجتمع، و المجتمع كلٌ للأفراد.

إلا أن فرنسا لم تدع أسلوب تنكيل إلا و تفننت في تجريبه على السجناء، فلم تحرمهم من أحقية الدفاع عن أرضهم و موطنهم بل راحت تحرمهم من ذلك النور الذي بات من

---

[1]– المصدر نفسه، ص45.

[2]– ابن الصحراء: ص 44.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– نفس المصدر: ص 42.

[5]– حنان محمد موسى: الزمكانية و بنية الشعر المعاصر، ص 101.

ضرورات الحياة إلا أن أصبحت أمنية السجين حيث غمرت « نفسه أملاً و بعثت في فؤاده شوقا عنيفا إلى رؤية الأشعة الفضية الجميلة التي تملأ الفضاء و التي يحجبه عن رؤيتها سقف هذا البيت و جدرانه »[1].

إنها أمنية صارعت ذهن السجين بغية التحقيق، هكذا اعتمدت فرنسا المكان لتسلب حرية الجزائريين، و هكذا أراد ابن هدوقة أن يعتمر خطابه بمعاناة السجناء داخل بيت حجري مطوق بأسلاك شائكة، و مدافع تستجيب لصاحبها بين الليلة و ضحاها.

لقد شكل السجن بنية مكانية، لها سياقاتها الكامنة في حق تاريخ الجزائر، تارة و أنه تمثل في عزل الجزائيين عن العالم الخارجي، و استلاب حريتهم تارة أخرى، و من ثم إنّ هذا السلوك الممارس على السجناء يفقدهم إنسانيتهم، و يؤدي بهم إلى الموت خنقا و ظلمةً. إلا أنه « رغم الأسوار العالية، و القضبان الفولاذية، فقد كانت هناك نافذة صغيرة تطلع من الجزائر إلى الخارج... خارج السجن الذي عاشت فيه طوال الحكم الفرنسي، و لم يكن هذا التطلع إلى الخارج بلا هدف، أو خيالا من التعبير عن إحساس داخلي عنيف »[2]. بل كان التطلع مصيري هادف، يمهد لانتصار عظيم تستشرفه النافذة و تترقبه السجينة.

المقهى:

يشغل المقهى مكاناً بارزًا في حياة المجتمع الجزائري، باعتباره مركزا يتجمع فيه الجزائريين مساءً أو صباحًا، فيتخذون منه مكانا للسهر و السمر و تبادل أطراف الحديث. و هو أيضا يعنى بضرب المواعيد، كما أنه للعب الأوراق و مدارسة أمور المجتمع المستجدة و

---

[1]– ابن الصحراء: ص 43.

[2]– أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، باب الخضراء، تونس، د.ط، 1985، ص 107.

الخوض في مختلف الأحاديث الثقافية، الاجتماعية، الاقتصادية والتجارية، الرياضية و السياسية، فالمقهى بمثابة مركز إعلامي تتوارد إليه أخبار المجتمع خاصة و العالم عامة.

و قد برزت المقهى في الخطاب القصصي في أكثر من موضع، تعكس نقطة تتجمع فيها الجزائر و تونس على مختلف طبقاتهما، و لعل من بينهم ذلك التونسي الذي استرعى انتباهه رجل نحيف طويل، تلف جسمه أسمال رثة، مشقوقة الأطراف، فينقل لنا القاص هذا الانتباه الذي صحبه الترقب فيقول: « كنت أراه كل يوم بعد الزوال، عندما أذهب إلى المقهى المقابل لمحطة " التراموای " في شارع الحبيب بورقيبة »[1] فتكررت الرؤية

و ازداد الاهتمام. وارتبط التونسي بالمقهى أكثر من قبل فقال:« و في إحدى المرات كنت جالسًا في مكاني المعتاد* في نفس المقهى »[2].

إنه مكان يستجلب الترقب، فارتبط بكشف التونسي للرجل الفرنسي الذي يترصد زحمة الشعب لينفذ ما أمر به من مهمة فرنسية إلا أنه لم يفلح، لأنه اكتشف قبل فوات الأوان ذلك « الشيطان المرد في زحمة... بعد ممارسة المهنة و التدرب على الإلحاح»[3] في تنفيذها.

لقد شكل المقهى مكانا يحمل خصيصتين متضادتين، فإذا كان نقطة يتجمع فيها الوعي، و يتولد التفكير فهو، نقطة أخرى تستهدف الأبرياء لتتسرب الرذيلة بينهم، إلا أنه مكان « لتجمع العاطلين عن العمل، لنفث همهم »[4]. كانت فرنسا تخشى تلك التجمعات التي يؤطرها المقهى، وعيا منها بأن المقهى« ملتقى ولادات الوعي و الفكر و منطلق لها، هي مكان يتجمع فيه الثوار الذين يتباحثون في أمر قضيتهم، ليرسموا صورة الغد

---

[1]– الأوجه الخلفية: ص 83.

*– وردت في المدونة القصصية " المتعاد ". ص 85.

[2]– الأوجه الخلفية: ص 85.

[3]– الأوجه الخلفية: ص 84.

[4]– حنان موسى حمودة: الزمكانية و بنية الشعر المعاصر، ص 106.

المشرق »[1].

لقد تعددت وظائف المقهى، بعدما كان المقهى لبث الوعي الثوري، و التأكيد على أحقية الوقوف في وجه العدو، نجده في موضع آخر من الخطاب القصصي يُعنى بالمتعة و التقدم و الرقي و هذا ما يتجلى في « مقهى فندق المرديان الذي يحمل اسم افريقيا »[2] أنه مقهى تونسي يقع في شارع الحبيب بورقيبة، مكان استخدمه المسافرين لشرب القهوة، و يرتاح فيه الناس. فالمقهى شهد تطورًا كبيرًا يعكس مستوى عالٍ من الخدمة فكان ثمن شرب القهوة هناك باهظا و هذا ما استنتجناه من تساؤل الجزائري« قهوة بمائتين
و خمسين مليمًا ؟ »[3]، على الرغم من غلاء الأسعار إلا أن « المقاهي هنا مكتظة في كل وقت، فكأن الناس لا عمل لهم »[4] إلا الجلوس في المقاهي لكن أسباب الجلوس تتعدد و تختلف من فردٍ لآخر.

تعمل المقهى جاهدة لبث المتعة، لأنها على مستوى كبير من التنظيم، يعكس قدرتها على استقطاب الناس و يقابل هذه المتعة في الخطاب اعتراف ذلك الصديق الذي « يأتي كل يوم لمقهى " لانترنا صونال " يجلس فيه ساعتين للمتعة من الساعة العاشرة إلى الثانية عشرة »[5]. إنها متعة ظاهرية، و أبعد ما يقصد إليه القاص، أنه يقصد المعنى الباطني الذي استأثر قريحة القاص، إنها متعة الوعي، متعة التفكير الهادف الذي يحمل قضية الشعب محمل الجدّ فيحقق الانتصار. هكذا تنازعت الدلالة المكان، فمرة يوحي بالتخطيط الهادف و مرة أخرى بالمتعة التي تريح النفس ليواصل درب التفكير الواعي.

---

[1]– المرجع نفسه، ص 107.

[2]– حلم الصيف: ص 125.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– نفس المصدر، ص 125.

[5]– حلم الصيف: ص 125.

البحيرة:

أعدم القاصّ وظيفة البحيرة المتعارف عليها في القرية، و التي أساسها توفير أحد أهم عناصر الحياة، كما أنها أظل مكان يجتمع فيه نسوة القرية، ليتناقلن أخبار الدشرة، و أخبار العالم بل أخبار المحبين و العشاق من أهالي القرية، فأخبار خصومات الأهالي و مصالحتهم فضلا عن هذا كونها أفضل مكان يختار فيه الشاب عروسه أو العكس. فهي مكان نسائي على عكس المقهى الذي يعدّ مكان رجالي، و لم تكن البحيرة كما عهدناها، تستأثر اهتمام المرأة فهي تقابل الحمام في المدينة.

و من المذهل أن يجعل القاص صورة أخرى لهذا المكان، فيرسمها مركز يثير هلع النسوة و تخوف الرجال لقد كان « كل سكان القرية يخافون »[1] هذه البحيرة لاقترانها بأكذوبة فرنسية تحرم الشعب الجزائري من التجمع، و تبيد الحديث عن الثورة، فما كان على السلطة الفرنسية إلا أن تشيع أسطورة العملاق الأبيض، حتى تضمن أنه لن تطأ أقدام الجزائريين البحيرة، و من ثم لا يصل الوعي إلى أذهانهم.

إنها بحيرة تقع في أرض « لا عشب على سطحها و لا ظل إلا التراب و الأشعة المحرقة، كان لا يغشاها أحد و لا يقترب منها إنسان »[2].

إنها إيحاءات ترمز إلى البنى القاعدية التي تتأسس عليها المجتمعات، اعتبارا أن الماء هو الحياة و هو رمز الخصوبة، و التراب الذي يشير إلى الأرض التي تحقق الانتماء، إلا أن هذا المكان يبعث « الحيرة و الذهول » حيث شغلت من الأشعة حضورًا مكثفا حيث ترددت أكثر من 28 مرة، ارتبطت البحيرة كمكان مريع. باستعادة الحق الطبيعي الذي لا يكون إلا بالتكتل و التكاثف ضد مستعمر غاشم، فارتبطت أيضا بالطفل الأبكم الأصم، و

---

[1]– الأشعة السبعة: ص 13.

[2]– الأشعة السبعة: ص 10.

كأنها أصبحت ضميره الحي الذي يؤنبه على صمته المنبوذ بلعنة فيها الكثير من المعطيات و هذا ما نجده في قول القاص لقد: « أحس الفتى بصوت عميق إمتد من قرار البحيرة امتدادا حتى اتصل بنفسه اتصالا رفيعًا وديعًا لذيذًا و شعر بنشوة تتدفق من أقصى روحه فتسري في جميع كيانه، لم يتذوق مثلها في حياته و شعر أن الران الذي كان يغلق قلبه و سمعه و لسانه أخذ ينحل و يذوب و يتلاشى في غمرة ذلك الصوت الهامس المنبعث من قرار البحيرة الواصل إلى قرار نفسه »[1].

لقد استلهم القاص ذلك الامتداد و الاتساع ليربطه بنفسية ذلك الفتى، الذي أرقه الدهر فلابد أن يستمد منها القوة و الأمل بعدما سمع لقرار البحيرة « أخذت تزول عن ملامحه تلك الكآبة الحزينة، و بش وجهه، و انطلق محياه، و شعت نظراته و ابتسمت شفتاه »[2] لم يتوقف القاص هنا، بل راح يؤكد على ذلك الوصل التأملي حيث « انبعث الصوت. الحنون من أعماق البحيرة إلى أعماق نفسه »[3].

إنّ ارتباط الفتى بالمكان و تحديدًا البحيرة لم يكن حكرًا على الوقوف بجانبها و تأملها فقط، بل بلغ الارتباط بها أثناء عودته إلى الدار فكان عند مغادرة البحيرة: « يأتي بسطل و يملؤه من ماء البحيرة »[4].

بما أن هذه البحيرة شكلت رابطا بينها و بين الفتى، فبعثت فيه الأمل و القوة على الصبر، لم يمنعها من أن توقع الألم في نفس الفتى و تشعره بمرارة الواقع، و يظهر هذا عندما حلّ هذا الألم بفقدان الأم و اختطافها من طرف عملاق البحيرة، إلا أن هذا السلب لم يكن حائلا دون ذهاب الفتى إليها، فرغم الألم الذي سببته له فإنه « تواصل اختلاف الفتى

---

[1]– المصدر نفسه: ص 11.

[2]– نفس المصدر، الصفحة نفسها.

[3]– الأشعة السبعة: ص 11.

[4]– الأشعة السبعة: ص 12.

إلى البحيرة، و تردده عليها أصبح يوميا »[1] فتواصل ذلك الامتداد الروحي و كان « بصره مصوبا إلى البحيرة »[2] التي يسودها الهدوء.

لم يلبث هذا الهدوء حتى كدرت صفوه الترسانة الفرنسية، حيث قطعت تلك اللحظة التأملية لجيل ينتظر الحرية، و يتعطش لها ، إنها « قنبلة منقضة كالصاعقة على البحيرة انطلقت من إحدى الطائرات فتدفق الماء من بطن البحيرة إلى السماء في عنف »[3] يتخذه الفتى مرة أخرى مصدرًا للقوة لاسترجاع ما سلب منه عنوة، إنه فقد الأمومة و فقد النطق و السمع فلم يجد بدًا إلا الاحتكاك بالبحيرة التي استنطق جوهرها و تحققت بعد ذلك المعجزة التي محت الإعاقة الطبيعية.

القرية:

لقد شغلت القرية حيّزًا كبيرًا في بنية الخطاب القصصي، و أكسبته دلالة من خلال تركيز القاص على هذا المكان دون غيره، تعد القرية Le Village امتداد للريف و لكنها أرقى نوعًا ما منه، إذ تتميز بكونها تجمعًا سكانيًا، و تكون عين الرقابة الاستعمارية فيها أكثر تحكمًا و هيمنة باعتبارها مكانا مغلقا، يقوم فيه أهلها بحرفٍ متنوعة، فهناك من يعتمد الرعي و الزراعة كمصدر حياتي له، بينما يعتمد آخرون على التجارة و بيع المواشي كما تعد أسواقها، موردًا أساسيًا لتموين الأهالي بالحاجات الغذائية، فإليها يتسوقون و منها يقضون حاجاتهم المعيشية، و فيها يحصلون على أغراضهم الإدارية، كما يتم فيها التقرب من أجهزة الإدارة كأعوان الدرك و القيادة و الشنابط.

---

[1]– المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[2]– نفس المصدر: ص 14.

[3]– الأشعة السبعة: ص 15.

و لم تكن القرية تشغل هذه المساحة النفعية فقط، بل عمد القاص يصعب الوصول إليها حتى تفضي لنا الدلالة بأن القرية تحوي أسرارًا لا يمكن للسلطة الفرنسية أن تتنبأ بها من خلال قوله بأنها: « كانت القرية تبعد بنحو 10 كلم، و لهذه المسافة في الأرياف الجزائرية معناها الهام فليست هناك طرق معبدة، و لا وسائل مواصلات غير وسائل الإنسان الأولى »[1] التي ارتأى فيها القاص قطع لأسرار الجزائر عن الذيوع و الانتشار، فيبدوا أن القرية استحسنت هذه المسالك الصعبة لتخفي الكثير.

و قد غدت القرية في الخطاب القصصي بعد هذه المسالك الصعبة عبارة عن سجن تسلب فيه الحريات تحدد فيه العموميات ليفقد الأهالي فيها الكثير من الامتيازات المعنوية و المادية، و تخضع شؤونها خضوعًا تامًا لنزوة الأوروبيين الذين يقيمون بها و يتحكمون فيها، إذا تحرك ساكن في القرية تحركت القوى الفرنسية الاستعمارية و لو اختفى المتحرك في بطن أمه لأحضروه.

إن القرية تبرز صورة الفرنسي من خلال تلطيخه وجه القرية و خاصة البحيرة منها فكانت « طائرة من نوع (بـ 26) تحلّق... كأنها تبحث عن منزل »[2] الأهالي.

فالقاص ابن هدوقة لم ينظر للقرية على أنها « ذلك الحيز المكاني الخصب، الذي يؤثر في الإنسان و تشدّه الأرض، و كونها تتميز جغرافيا بامتداد حقولها، و بساطة أبنيتها التي تعكس حياة أصحابها »[3] بل نظر إليها كبنية مكانية تستر مخططات تنفذها القرية متى وجدت اللحظة المناسبة.

---

[1]– المسافر: ص 17.

[2]– المصدر نفسه: ص 18.

[3]– حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية و بنية الشعر المعاصر، ص 29.

لقد كانت القرية « صامتة صمت المآسي، ساكنة سكون الخراب، مطمئنة اطمئنان السجون، حزينة حزن اللاجئين »[1]، ساد القرية نوع من الاطمئنان، و لكن في قلب الاطمئنان « كانت الثورة ثائرة »[2].

لقد ارتبطت تلك المقولات الضدية بالقرية لما لها « من دور فعال في إشعال فتيل الحرب »[3]. إلا أن السلطة الفرنسية كانت تطوق القرية بأغلال موثوقة و تحكم وثاقها بأيادي خشنة سوداء، تعكر صفو القرية بتلك القرارات المجحفة. كانت « السلطة العسكرية الفرنسية فرضت في صيف تلك السنة الثانية للثورة على القرية، أن يذهب يوميا جميع السكان إلى قرية أخرى حيث المركز العسكري لمبايعة العلم الفرنسي: إعرابًا عن ولائهم... وضج الأهالي من هذا الولاء المفروض فقرروا أن يكون يوم العيد نهاية الولاء الإجباري، و بدء العصيان الحر »[4]. لقد شهدت القرية للثورة بعدما كانت القرية الجزائرية الهدف الأول لغارات العدو و أثناء الثورة الجزائرية، نظرًا لقرارات المستعمر التعسفية فألفيناها في الخطاب القصصي« الطعم الأول لغذاء الثورة، إنه الحطب في نار الثورة المجيدة، بما فيها من أناس و بهائهم، و ما يضم هؤلاء من أحجار الطوب

المتداعية »[5] التي استمدت منها القرية تداعي الوعي في أذهان الأهالي.

اقترنت القرية بعد هذا الصمت المروع بالحركة فكان الأهالي « كخلايا النحل»[6] في القرية، فتعمها الحركة، حركة يرجع أصلها إلى ذلك الوعي الذي تبدى جليا في أذهان الأهالي، إذ يحيل إلى ضرورة الثورة و تجسيدها أمرًا واقعًا. لقد شهدت القرية « أغاني الرعاة

---

[1]– المسافر: ص 19.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص 21.

[4]– المسافر: ص 19.

[5]– محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص 21.

[6]– المسافر: ص 19.

العذبة المتجاوبة هنا و هناك فوق الربى و التلال، و هناك صهيل الخيل و عويل الحمير المتصاعد من الحقول و المروج و هناك عواء الكلاب الذي لا ينتهي »[1].

إنها الحركة التي تخفي فعلا إجرائيا مطعما بالكثير من الوعي الذي لم يتوان القاص في لملمة هذه الحركة فراح يواصل دربها. و لعل ما زاد الحركة نسبة هو حلول العيد. فكانت « من عادات القرية في ليالي العيد لا تنام فيكثر فيها الذهاب و الإياب و التزاور و التنادي، و يعلو في كل بيت أزيز رتيب منظم، أزيز المهاريس التي تهرس حناء العيد، و يرتفع في كل جهة ثغاء جميل حزين، ثغاء الأكباش و الخراف التي لا تنام ليلة العيد »[2] لتفتر الحركة في القرية بعد نداء المهاريس ليحل الصمت و يؤجل الأهالي العيد، إدراكًا منهم، بأن «عيدهم الحقيقي ما يزال حلمًا في رؤوس الجبال »[3].

لم تكتمل فرحة القرية بالعيد حتى صيّرت فرنسا هذا المكان إلى محرقة تلتهب كلما عصفت فرنسا بأثقالها. هذا الذي دفع بالقرية أن تعلن إضرابًا عنيفًا جراء ذلك الدمار « حيث أنمحت من الأرض الدار و القرية »[4].

و قد تعددت مواضع القرية بين عربية و فرنسية، فهذه « قرية لا سيوطا La ciotat التي تبعد بخمسة و ثلاثين كلم عن مرسيليا »[5] إنها القرية التي ارتبط بها حلم الخاطب التونسي المغترب الذي أراد الزواج بـ " كاثرين " الفرنسية، إنها المرأة الحلم

---

[1]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– نفس المصدر، الصفحة نفسها.

[3]– المسافر: ص 20.

[4]– المصدر السابق: ص 25.

[5]– منتصف النهار: ص 57.

التي حولت البنية المكانية السعيدة إلى بينة تشهد التهشم فيجلس الخاطب« فوق كوم من أنقاض بيته المهدم، و أخذ يدور بين حطام أثاثه المنزلي »[1].

إنها صورة المنزل الذي أسست له كاثرين فجعلته حطاما بين ليلة و ضحاها، ليست الدار أو المنزل « مجرد شكل هندسي و إنما هي عنصر فاعل »[2] يخدم الخطاب القصصي خدمة تعبيرية إيحائية. لم تبق كاثرين من أثاث المنزل إلا « صورته هو و كاثرين يوم زفافهما »[3]، لقد ألهيت المنزل و جعلت حبيس الدمار و الخراب و هو ما أفقد حميده التونسي أعصابه فكان « يحس أنه لا يمشي على الأنقاض فقط بل على ماضيه و على ذكرياته، و على حياته مع كاثرين و على كل شيء »[4].

لكن حميدة فوق هذا الدمار الذي حطم المكان، قرر إعادة اعماره من جديد فقال: « سأبني من جديد كل شيء »[5] ليدفن الماضي المرّ و تصبح من تسببت في هذا الدمار المكاني تحت الردم أيضًا، و هكذا شكلت القرية عانة و المنزل خاصة إشعاعًا تنويريًا في مرحلة ما، لتتجلى في مختلف التصورات الثورية.

الدار:

مكان يشهد الانغلاق فهو حسب غاستون باشلار هو ركننا في العالم إذ يعد: « مملكة الإنسان الذي يمارس فيه حياته، و وجوده، و يشعر بذاته فيه »[6] تتخذ الدار موقعًا هندسيًا في الخطاب القصصي، وفقًا لنمط معماري جزائري ريفي، شاهدنا هذا المعمار من خلال تلك الصورة التي رسمها لنا القاص في قوله « لدارنا فناء واسع، به نجلس أيام

---

[1]– المصدر نفسه، ص 54.

[2]– رشيد بن مالك: السيميائية السردية، ص 98.

[3]– منتصف النهار: ص 58.

[4]– المصدر نفسه: ص 59.

[5]– نفس المصدر، الصفحة نفسها.

[6]– حنان محمد موسى: الزمكانية و بنية الشعر المعاصر، ص 97.

الصيف »[1]. تشغل الدار حيزًا مكانيا لا بأس به، إلا أنها تبقى قبلة لمراقبة فرنسية جوية، نظرًا لأنها تنطوي تحت جملة من المقاييس التي تميزها عن باقي الأديرة فهي « مطوقة بالكروم و الدوالي و شجر الصفصاف و الرمان »[2]، و تقع هذه الدار بمحاذاة « جبال أولاد ثائر »[3] و هي قرية غرب برج بوعريريج. إنها دار جزائرية تستمد قوتها من شموخ جبال ثائرة تثير الحماسة في نفوس الجزائريين، لتدفعهم قدمًا، نحو التخطيط للنيل من المستعمر الفرنسي و العمل على تشتيت شمله و دحض مهمته الاستعمارية، و تفنيد شرعيته الكاذبة.

الحقل:

أراد القاص من هذا المكان المفتوح أن يجعله مغلقا، و قد ساعده على ذلك استعارة السقف النباتي الذي طوق الحقل. أنها بنية مكانية « كثيفة الأوراق عالية الأغصان »[4] يقع « على الساقية المارة من هناك »[5].

يتخذ الحقل من أشجاره الرمان و الكروم و الدوالي و الأزهار تضحيات، يدفع بها كل يوم بنبرة حزينة، هي « نوع من التضحية تعرفه الطبيعة »[6] أمام « رياح قاسية »[7] لا يهمها سوى إسقاط الثمر.

لقد ارتبطت التضحية بالحقل، حتى يحيلنا القاص إلى أنه شكل بنية مكانية استقطبت العديد من الأفكار الثورية، فكان مدارًا مكانيًا يتوافد إليه الثوار، للبحث في كيفية نيل الحرية، و استرداد حقهم الطبيعي في تقرير المصير، في جو يسوده التكتم و التستر.

---

[1]– المسافر: ص 18.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– نفس المصدر، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص 21.

[5]– نفس المصدر، الصفحة نفسها.

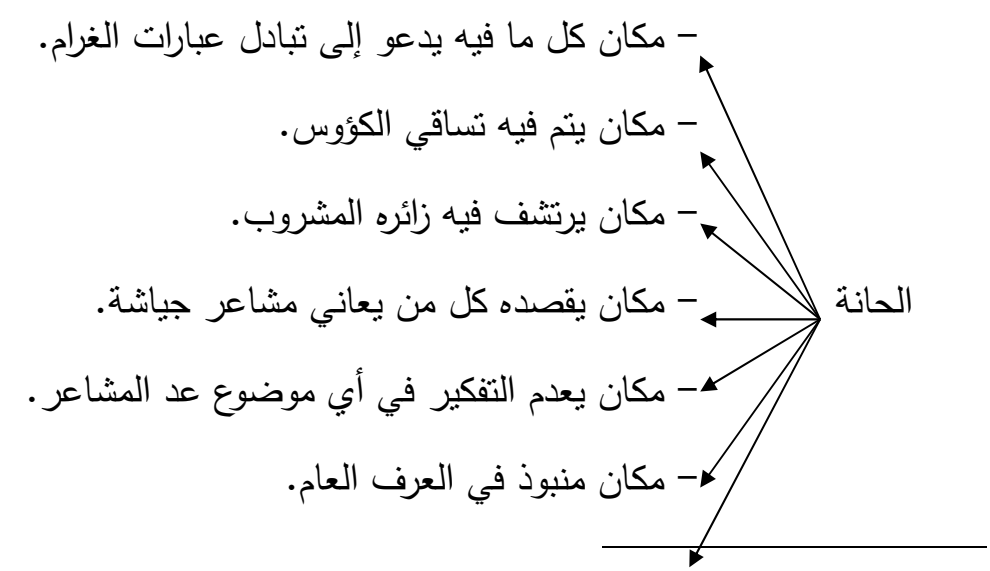
[6]– المسافر: ص21.

[7]– المسافر: ص 22.

الحانة:

تعتبر مكانًا مغلقًا دخيلاً، عولت عليه فرنسا حتى تطمس الدين الإسلامي، و تفتح المجال واسعًا، أمام انتشار الرذيلة و الأخلاق التي لا تمت بصلة إلى الجزائر، عمد إليها اللقاء، حتى يفضح لنا دسيسة المستعمر الذي لا يفتر لحظة في توجيه عقول الشباب إلى مواضيع تبعدهم عن قضيتهم الأم، و قد أشار إليها ابن هدوقة ضمنيا فنقل لنا صورة الحانة على لسان شابين فقال: « كنا شابين وحدنا في مكان كل ما فيه يدعو إلى تبادل عبارات الغرام و تساقي كؤوس الهوى، كان ذلك اللقاء الأول بيننا، و بدل أن نرشف من جداول الحب النابعة من قلبينا و لو رشفة و نطفي ذلك اللهب المتأجج في نفوسنا إذ بنا نتحدث عن الموت، خرجنا لنتحدث عن حياتنا و إذا بحياتنا تحدثنا عن الموت »[1].

جعل القاص المكان مسكوتا عنه، فلم يبح لنا باسمه كونه مكانا محضورًا، إلا أنه استند إلى قرائن، تفيدنا في تحديد نوع المكان، و إعطائه مسمى يعكس هذه القرائن نفصلها على النحو الآتي:



[1]– المصدر نفسه، ص 24.

– مكان للقاء الأحبة و خلوهما و حدهما.

و بعدما دخلنا هذا المكان المغلق الذي يثير الخوف من المجتمع، آثر القاص أن يخرجنا منه فجعل الشابين يفكران في الخروج منه فقالا: « هممنا بالعودة إلى البيت مسرعين »[1] حتى لا يكشف أمرهما.

إنها أماكن أدخلتها السلطة الفرنسية لتغيب الضمير الديني، و تقهر مبادئه، و تحول الأنظار نحو الفساد و الظلال، و من ثم يفضل الشاب الهجرة من الريف إلى المدينة و هذا ما أكدته صديقته في قولها: « إذن أنت مسافر؟ »[2] و ستكون وجهة حتما المدينة.

إنّ الإنتقال من الريف إلى المدينة يلزمه انتقال آخر، يكون الفاعل المستقل بين أمرين: إما أن يلغي ذاته و المكان الذي استكن فيه و إما أن يحافظ عليها و ينسجم مع المكان الذي يقصده و هذا ما يوافقنا فيه الرأي رشيد بن عبد المالك فيقول: « إما أن يلغي ذاته و يتبنى في فعله قيما لا يعرف نفسه فيها فينسجم مكرها و يدخل في تواصل بالآخر على حساب قناعاته، و إما أن يصمد و يدخل في مواجهة الآخر دفاعا عن قناعاته »[3].

يبدأ المكان المغلق في التلاشي، لأن الوعي عمّ الشعب الجزائري، و التستر عن الثورة بات من الماضي في حضور التفكير الجاد و البذل في سبيل أن تحيا الجزائر. فأدرك الجزائري « المكان المفتوح بمحتواه الدلالي الذي تجمع فيه جملة المعاني المتصلة بالحرية و الوضوح، و التنافس مع الطبيعة »[4] المكانية، التي تساهم في عدم الثورة الجزائرية، إن المكان بانجازه « لهذا النوع من الوظائف يلعب دورًا أساسيًا في التحكم بمجرى سريان

---

[1]– المسافر: ص 24.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– رشيد بن مالك: السيميائية السردية، ص 99.

[4]– أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، ص 58.

الأحداث »[1]. فيغدو كل فرد في هذا المكان أشبه بنجم يضيء أمام أمنية أخيه الإنسان طريق الحياة، و يصغي فيه الإنسان لأخيه كما يصغي لأركان الثورة، فيحضر الرجال على أديمه، عظماء يسترجعون حرية أرضهم.

إذا كان عالم القرية عالم مغلق تسوده الطمأنينة، و يعكس الهدوء و الفطرة و يتخذ منه القاص التخطيط للثورة الجزائرية، بعد ما صال و جال فيها محاولة منه استعادة ما قد ولى، فإن عالم المدينة مغاير تماما فهي « صاخبة ثائرة تقزم الإنسان، و تختصر وجوده، فالليل فيها صاخب، و كذلك نهارها »[2].

المكان المفتوح

المدينة:

تشكل المدينة مكان مفتوحا و طرحا بارزًا في الخطاب القصصي، رغم أن بدايته ازدانت بالقرية، إلا أن المتن كان أكثر استلهاما للمدينة و استيعابا لمعالمها، و مختلف تشكلاتها. فكانت المدينة ناصعة الصورة يبدو فيها الكثير من الصخب و كان تأثيرها قويا في تفعيل الثورة، و الأخذ بمبادرة الوعي السياسي و الفكري معًا.

لطالما مثلت المدينة حلم يتوق الريفي إلى تحقيقه فهي في نظره بمنزلة الحلم الجميل الذي يصعب مناله، و القبض عليه، فهذا يقابل عزم " يونس" على الهجرة، لكن إلى أين ؟ أجابنا القاص على لسانه فقال: « أذهب إلى باريس »[3] لكنه قرر بعد ذلك الانسحاب من هذه الهجرة يقينًا منه « أن فرنسا كهذا القطار تسحق كل من يعترض سبيلها »[4] لكن هذا المكان لم يكن بمعزل عن استشهاده في الجسر عندما قرر يونس العودة إلى أرضه.

---

[1]– مرشد أحمد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 217.

[2]– حنان محمد موسى: الزمكانية في الشعر المعاصر، ص 50.

[3]– يد الإنسان: ص 33.

[4]– المصدر نفسه، ص 36.

لقد كانت المدينة منبعا، يشهد التطور المذهل، حيث استقطبت تفكير الناس و خاصة النساء منهم، لدوافع اجتماعية و نفسية، فباتت المدينة حلمٌ تبغي المرأة تحقيقه حتى « لا تبقى أضحوكة بين نساء الريف »[1]، و عليه أخذت المدينة على عاتقها تحقيق حلم هذه المرأة، بمكانين اثنين فهما حسب الخطاب القصصي السوق و الشاطئ.

السوق:

مكان مفتوح كان قبلة « للنساء اللواتي جنّ جنونهن »[2] في الريف « سوق كان يباع فيه كل شيء و يشترى »[3] هو مكان وقفت أمامه الزوجة « منبهرة أمام الأدوات المنزلية، من مكينات تصنع الجبن و الياوورث إلى القدر السريع، إلى معدات الحلويات المختلفة! زد على ذلك ماكينات الصوف و الخياطة من طرازات مختلفة! و الأواني، و أكثر أنواعها! أنها تصنع وحدها الأطعمة أو تكاد! »[4].

آثرت المرأة الجزائرية القروية المدينة، لتتعرف على ما هو جديد، لتطمح في تحقيق منعزل عن الدنيا فتقول « كم في الدنيا من خيرات و لا يصل منها شيء »[5]. إلى الريف. فالمكان يعكس الرغبة في الشراء التي « صيّرت الكماليات من الأشياء ضروريات »[6] في مجتمع أقل ما يقال عليه أنه يلتمس الذرائع ليحقق حرية الأفراد. مدينة ساهمت بمكانها التجاري التسويقي في إرساء معالم التقدم و التطور حتى يتحقق حلم المرأة الريفية المهمشة التي تعيش بساطة القرية و تستلهم جمودها.

---

[1]– حلم الصيف: ص 100.

[2]– المصدر نفسه، ص 109.

[3]– حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية و بنية الشعر المعاصر، ص 101.

[4]– حلم الصيف: ص 121.

[5]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]– نفس المصدر، ص 112.

لقد أنهى المكان ذلك التأزم الذي عايشته المرأة على اختلاف مستوياتها، في مجتمع رجالي، لأن القرية تضع فروقا بينية بين الرجل و المرأة، فيحتل فيها الرجل المكانة العالية المرموقة التي تخوله الدفاع عن رغباته و متطلباته مهما كان نوعها. لتبدو الحياة في المدينة أكثر جمالاً فهي تتصف « بالشوارع الطويلة، و بالليل الذي يبدي سماؤها صافية، و نجومها متلألئة، تتحدى قمم الجبال علوًا، و الياسمين عطرًا، أما البحر فمرآة السماء ترى فيه وجهها »[1].

تتردد صورة المدينة على لسان معظم الريفيين، و خاصة في فصل الصيف، ليقصدوا الشواطئ، فتكاد أحاديثهم عن هذه الشواطئ تجسد أحلام اليقظة تتحقق بقدوم هذا الفصل في الأشعة السبعة لتظهر كمكان مفتوح.

الشاطئ:

شكل الشاطئ مكانا مفتوحا، احتوى العديد من المعاني أراد القاص أن يبثها لنا سرًا، فجعل الشاطئ متنفسا لأرواح اختنقت من القرارات الغير شرعية من طرف السلطة الفرنسية، ليعرج بهذا المكان إلى متنفسًا أقدم عليه المستعمر الفرنسي لتنفيذ خطته السياسية، بواسطة علاقة جمعت القوتين التونسية و الفرنسية في مكان واحد « على الرمال الذهبية التي تغطي شاطئ بنزرت الجميل »[2] حيث كان « مكسوًا بالمضلات الصيفية ذات الألوان الجميلة يشبه من بعيد حديقة عمومية منسقة الزهور...

و كان البحر أزرق لماعًا تبتسم فوق أديمه أشعة الشمس ابتسامات فضية جذابة، و كانت موجاته متلاحقة متعاقبة كأحلام العذارى »[3].

---

[1]– رشيد بن مالك: السيميائية السردية، ص 99.

[2]– الصداقة: ص 62.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لكن صورة الشاطئ لم تبق كم اشتهت المرأة الريفية و غيرها من الأهالي رؤيتها، أنها انمحت، لتحلّ صورة الجمال « بألوانها كاسفة مظلمة، تشبه من بعيد مفازة تملؤها الأفاعي و الثعابين »[1] و على إثر هذا انتقل الشاطئ من بنية تفاؤلية تأملية إلى بنية تشاؤمية، تشيع الرعب و تعجل الهلع « لينهزم الإنسان أمام قهر الواقع الاجتماعي،
و بصورة مأساوية »[2].

يتجلى الشاطئ مدارا مكانيًا، يسمح بعلاقة صداقة قامت بين دنيا التونسية و مونيك الفرنسية اللتين أصبحتا صديقتين مخلصتين لبعضهما البعض، لكن بتغير المكان و تنقل العلاقة من تعارف على الشاطئ إلى بيت تتقاسمه العائلتين، دون أن تلحظ دنيا التونسية العداء المبطن الذي تكنه لها مونيك، لتتحمل الصديقة التونسية الدمار الذي تسببت فيه الفرنسية، لتجعل المكان تحت الردم.

يتجاوز القاص هذا المكان ليعود بنا إلى شارع الحبيب بورقيبة، إنها لوحة جغرافية أراد القاص أن يتوقف عندها ليتأمل ما يوحي له بالحال الجديد الذي آل إليه الشارع، فلاحظ « ما يشبه المظاهرة في شارع الحبيب بورقيبة »[3]. يردد «المتظاهرون... تحيا الوحدة العربية! يحيا المغرب العربي ».[4]إنه حلم الوحدة الذي حققه المخلصون للوطن، إن الوقوف عند هذا المكان بأبعاده المعمارية يكشف لنا عن جو المدينة الجديد، من فنادقه و عمارات و مقاهي ترتسم على جُلاسها ملامح البشرى و الأمل.

لقد نجح ابن هدوقة في إدراج هذا المكان ضمن الخطاب القصصي، لما له من بعد ثوري جسدته الوحدة العربية، لطرد المستعمر الفرنسي من الأرض المسلوبة، و من هنا

---

[1]– نفس المصدر، الصفحة نفسها.

[2]– مدحت الجبار: النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001، ص 91.

[3]– حلم الصيف، ص 126.

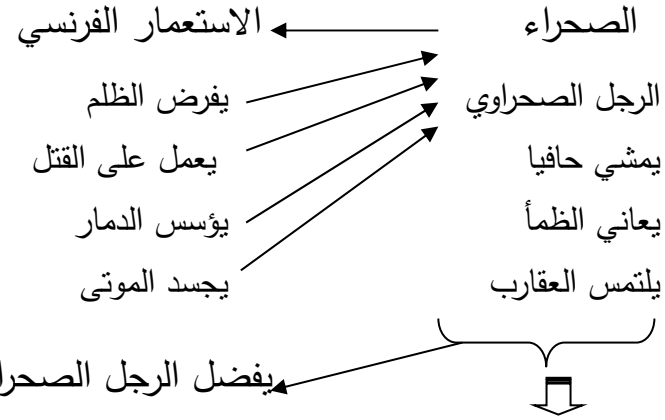
[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أصبح شارع الحبيب بورقيبة ينبض بالحياه بعدما كان مركزًا يوحي بسخط الشعب و غضب الأرض.

الصحراء:

تشغل الصحراء مساحة مفتوحة في الخطاب القصصي، تعكس صبر و بسالة الشعوب العربية، و في طليعتها الجزائر و تونس، لقد شكلت الصحراء بنية مكانية تعادل موضوع المعاناة التي عاشها الشعبين جراء مرارة ظلمة الاستعمار. فحولت هذه شساعة الصحراء إلى ضيف يخنق الأنفاس، و ظلام يبعث الهلع، بلا أن الصحراء اقترنت بلا

(النافية) حتى تعدم الموت و تحول دون تحققه و هذا ما تبرزه الصنا



إن الرجل الصحراوي العربي « لا يضيق بالسير حافيا ظامئًا على العقارب و النار، كما يضيق بالأوامر، فيفضل الحرية على الماء »[1]. آثر الصحراوي أن يتخطى المخاطر فضلا عن العيش تحت يد تحركه كالدمى. لقد « رضعت عيناه النجوم، و ارتوى بنورها قبل أن يرتوي بحليب أمه، و شرب الحرية في أحضان الصحراء الحنون قبل أن يعرف اسم الماء »[2].

---

[1]– ابن الصحراء: ص 39.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

و هكذا أطرت الصحراء المكان بالعديد من المعاني التي تحيل إلى الصبر و القوة و ما كان على ساكنها إلا أن يستمد منها قوى خلاقة لا ترضخ للسلطة الفرنسية، و تنفي التبعية لها. و يبدو من خلال هذا المكان أن القاص بعدما جاب دهاليز الصحراء، ارتأى أن يغيره، ليأخذنا بأشعته السبعة إلى مدن أجنبية تعكس ببنيتها المكانية « الضياع العربي في بلاد الغرب فأصبحت المدينة الأجنبية رمز النفور و الرفض النابعين من الغربة، إنه صراع دائم للبحث عن الذات من خلال الدمار النفسي الناتج عن الغربة »[1] و عن المستعمر الفرنسي. لقد وجد الجزائري في العاصمة الفرنسية « باريس »[2] التي لا حرارة فيها للعاطفة، أنه عندما « لا يعمل يقاد إلى السجن... »[3] هناك. إنها عاصمة فرضت الظلم على الجزائريين، فضيقت صدورهم، و جفت جلودهم.

و هكذا يجد الجزائري المجبر نفسه متجهًا إلى إحدى معامل فرنسا، و لعل أهم ما جاء منها في الخطاب القصصي « معامل سيطروين »[4]، التي كانت قبلة لمن أرادتهم فرنسا عمال بلا أجر، لتكون هديتها فيما بعد لهم المشي، « بقية النهار في باريس »[5] و تحديدا « سان لازان و ساحة كليشي »[6]. على الرغم من شساعة العاصمة الفرنسية و ضواحيها، إلا أنها صيرت المكان من مفتوح إلى مغلق، ينسدل فيه القهر، و يحاسب الجزائري على حقه المشروع. ليس غريب أن تشكل فرنسا بأماكنها المتعددة، نقاط توقفت عندها النفس الجزائرية و التونسية على حدٍ سواء، لتعاني استبداد الغطرسة و الجبروت الفرنسي.

---

[1]– ينظر: حنان موسى حمودة، الزمكانية و بنية الشعر المعاصر، ص 80– 81.

[2]– يد الإنسان: ص 34.

[3]– المصدر نفسه، ص 34.

[4]– نفس المصدر: ص 31.

[5]– المصدر السابق، ص 33.

[6]– يد الإنسان: ص 33.

و من هنا شكل المكان بنوعيه المغلق و المفتوح، جلسات تراوح الحديث فيها بين التخطيط للثورة المجيدة، و بين ما يعانيه المستعْمَر في أرضه، و بين الملامح الحضارية التي يطرحها المستعمر لاستجلاب الطاقة الشبابية، و تغيير الاهتمام بالقضية الأم، لقد عمدت فرنسا إلى أن « تتحدث بعض الأماكن عن نفسها، فالبيوت الخاوية تطالب بأن تطوف بأرجائها الأشباح، و تطالب بعض الشواطئ بالغرقى »[1].

[1]– أنريكي أندرسون: القصة القصيرة، ص 324.

المنظور التعبيري للأشعة السبعة:

إن الحديث عن مكونات القصة القصيرة الجزائرية وتحديدا الأشعة السبعة، لا يمنعنا، بل لا يعفينا من الحديث عن اللغة التي استخدمها القاص في خطابه القصصي، وهي العامية. وعيا منه أن« طريق الكلمة الحرة المدوية، لم يكن في يوم من الأيام مفروشا بالورود».[1]التي تحيل إلى صورة عربية فصحى.

ولو عدنا بأذهاننا إلى فترة ما قبل ثورة الفاتح من نوفمبر 1954، لوجدنا أن الأدب الجزائري قام بدوره كاملا في تجنيد الشعب الجزائري لهذه الثورة، وكان لزاما على الأدب أن يخاطب الثوار بلغة تظهر التباشير الأولى للوعي الثوري، واسترجاع الكرامة.

وعليه قد« استطاع التعبير العامي أن يعبر عن المدلول وفق وعي بالمضمون»[2] الثوري، « ولكي تتحدث مع الشعب لابد وأن نفهم لغته، ولغة الشعب هي المحلية، اللغة الدارجة التي تفتقت عنها العبقرية، لا الكلاسيكية الفصحى المحفوظة في الكتب، لغة العلماء».[3] لقد كانت اللغة وما زالت منذ البدء تجسيدا للحياة، واستشرافا للمستقبل من آثر أن يتقدم ليقرع باب الانتصار والحرية. أصبح الخطاب القصصي الذي بين أيدينا، وثيقة باقية تشهد أن أدبنا الجزائري لم يكن معزولا عن الحرب والسلم، فالقاص« يمتاز بالحساسية والوعي، ومن غير المعقول أن يكون في حالة انفصام عن حياة المجتمع الذي يعيش فيه كما أنه من غير المعقول أن يعيش في مجتمع الاستبداد ولا يوظف أدبه للثورة»[4] ولا يخدم الشعب بلغة يستوعبها.

---

[1] – محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص86.

[2] – المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، ص 182.

[3] – ينظر: شريبط أحمد شريبط، دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث، منشورات المكتب الوطنية الجزائرية، ص 156.

[4] – نجاح عطار حنا مينا: أدب الحرب، ص18.

لقد لعبت اللغة عامة والكلمة الثورية خاصة، دورا هاما في حرب التحرير والمقاومة، فأعدت الكلمات لتصاغ سيوفا تشهر في وجه العدو والذي « لا يمكنه إغفاله أن ثورة التحرير الجزائرية هي الأخرى موضوعا مشاعا بين الأدباء، وقد تبارت الأقلام في تخليدها»[1]دون مراعاة اللغة التي كتبت بها.

فمن الشائق ملاحظة أن لغة الخطاب القصصي متوافقة مع المضامين الفكرية، فالكلمات تحمل عبق الثورة. وكشف من« جاء ليسلب الشعب ويزور التاريخ ويحطم كيانه، ويشغل ثروته، وبذلك تعرضت شخصية الأدب التي ظلت محتفظة بمقوماتها إلى هزات عنيفة كادت تفقدها تلك المقومات» [2]الجادة.

غير أننا نحتكم في رأينا إلى اللغة العربية باعتبارها عنصر أساسي يمثل الهوية الثقافية للشعب الجزائري، ولا يمكن فصل شخصيتها عن اللغة الوطنية التي تعبر عنها. ولهذا فإن إتقان اللغة كوسيلة للكتابة عملية خلاقة تشكل إحدى المهام الأساسية للمجتمع الجزائري في مجال التعبير عن كل ما يراد التعبير عنه.

وما يمكن لنا أن نقوله في هذا المقام هو أن اللغة الدارجة العربية، ما هي إلا نسخة مشوهة للغة العربية الأصل، وهذا ما ألفيناه في الأشعة السبعة، فلو وقفنا قليلا مع لغة الخطاب القصصي لوجدنا أن لغة الحوار خاصة تعكس لغة دراجة تبرز التفاعل العضوي القائم على ثلاثة مفاهيم أساسية:اللغة الفصحى،اللغة الفرنسية الدارجة،اللغة العربية الدارجة.

الحوار:

---

[1] – مخلوف عامر: تجارب قصيرة وقضايا كبيرة، ص 82.

[2] – بلقاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، 1985، ص 88.

يعتبر الحوار في الخطاب القصصي الشكل الطبيعي للتخاطب بين الشخصيات، وما يميزه عن الأشكال التعبيرية الأخرى طابعه التبادلي أي وجود طرفين يتحاذبان أطراف الحوار ويحققان تواصلا تعبيريا.

لقد اعتنى به القدماء، فجعلوه ضربا من الخطابة ومراجعة المنطق، كما أنه ورد في القرآن الكريم في أكثر من موضع* ، ليزداد قيمة في الأذهان وتقبلا من الذوات الكاتبة.

لقد شهد الحوار مفاهيما متعددة، فالحوار عند محمد عبيد الحمزاوي« ضرب من الخطابة، يدور بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي، أو بين ممثلين، أو أكثر على المسرح، فهو يعتمد أساسا على ظهور صورتين على أقل تقدير لشخصين مختلفين ، وهذا ما يجعل الكلام ينسجم بطريقة مثيرة».[1]

وقد عرفه أحد المهتمين بالحوار كنظام انه « بنية من التبادلات الكلامية المتتابعة والمتسلسلة»[2].غير أن هذا التعريف لا يوسم بالدقة، ولكي نتمكن من الحديث بصفة دقيقة عن الحوار لا يتعين حضور شخصين على الأقل ليتبادلان الأدوار الكلامية ويشهدان بسلوكهما غير الكلامي وجودهما في المحادثة، ولكن يتعين عليهما تحديد أقوالهما بأنفسهما حتى يبلغا رسالة تحاورهما للمتلقي وهذا ما أكد عليه فؤاد قنديل عندما عرف الحوار أو الديالوج قائلا:« هو المحادثة التي تدور بين شخصية أو أكثر، وهو أحد التقنيات الفنية المشاركة في البنية القصصية، لأنه أولا: نافذة بليغة وحارة يطل منها الصدق وينفذ إلى حنايا

*ورد في سورة الكهف من الآية 34،« قال له صاحبه وهو يحاوره»، كما ورد في سورة المجادلة، من الآية الأولى قوله عز وجل« والله يسمع تحاور كما»، والمحاورة مصدر كالمشاورة.

[1] – محمد عبيد الحمزاو: فن الحوار والمناظرة في العصر الحديث، تقديم محمد زكي العشماوي، ط1، 2001، ص03.

[2] – عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص58.

القصة، وثانيا: لأنه وسيلة فنية لتقديم الشخصيات والأحداث والتعريف بها من داخلها لا من خارجها، بلسانها وليس بلسان المؤلف».[1]

إن طبيعة الحوار الخارجي، تختص بإضفاء الحيوية على الخطاب القصصي لتغمره بالدفء، الذي تفجره الذات المرسلة والمستقبلة. يكتسب الحوار الخارجي أهمية عظمى في المتن القصصي لأنه بإمكانه أن يثير فينا من خلال عبارة حوارية واحدة، ما لا تستطيع أن تثيره فينا صفحة كاملة من السرد.« مادامت الغاية هي امتناع القارئ فإنه يترتب على ذلك أن يكون ثم طرق عدة تيسر للكتاب بلوغ هذه الغاية»[2] المساهمة في تطوير المضمون، وهو ما أدركه أنريكي أندرسون إمبرت عندما عرف الخاطب قائلا بأنه:

« جزء من الحبكة، وكل ما يقول شخص لآخر في وقت وزمن معينين، إذ يسهم في أحداث تأثير خاص في تطوير المضمون»[3] إلا أن هذه المساهمة الفاعلة لن تتحقق إلا إذا احتكم القاص إلى القدرة على توظيف الحوار وإقرار أهميته، وقد تفطن فؤاد قنديل* في كتابه فن الكتابة القصة إلى صوغ تركيبة تخص الدعائم التي يتعين أن تتوافر في الحوار الفاعل الذي يولد في المتلقي الإحساس بالأخذ والرد بين المتحاورين، فليس نسخة حرفية من الواقع ولا نسخة تتكرر عند كل طرفين. على الحوار الجاد أن يجسم الخصائص الآتية:

1- أن يجيد التعبير عن الشخصية، ويوافق تركيبتها النفسية، البيولوجية، الثقافية، الاجتماعية والدينية.

2- أن يعكس سن الشخصية، فلا يعدم أهمية الفروق الفردية كذلك.

3- أن يعتمد فيه الإيجار الايجابي، المكتنز بالدلالة.

---

[1] – فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص187.

[2] – محمد يوسف نجم: فن القصة، ص16.

[3] – أنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة، النظرية والتقنية، ص 325.

*ينظر: فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص 191- 192.

4- أن يمثل لأزمة تستدعيها القصة.

5- أن بنشد الوضوح والدقة ف الطرح.

6- أن يؤتى به في الوقت المناسب، والمكان الأنسب، حتى لا يكون حشوا.

7- أن يوزع على القصة توزيعا يخدم المعنى، واللفظ.

ولقد اهتم الكاتب محمد مصطفى بالحوار فأورد له تعريفا شاملا فقال بأن: « الحوار هو Dialougue وهو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، كما يمكن أن يطلق على كلام الشخص الواحد تجوزا»[1] إلا أنه يسعى جاهدا إلى تطوير الحدث وتجليته، ليعبر عما تتميز به الشخصية من الناحية الجسمية، النفسية الاجتماعية وحتى الثقافية، وقبل أن نمضي لاستعراض أمثلة الأشعة السبعة التي تبين التطبيق العملي لطبيعة الحوار، ودوره في إضاءة عتمة الخطاب القصصي، وتشكيل معماره الفني نرى لزاما علينا الخوض في حقيقة اللغة الحوارية.« إن عملية الكتابة ليست إلا كفاحا متصلا مع متطلبات المعنى والقصد، فليست سوى عملية ترجمة، والحوار جزء هام منها»[2] قد يشوبه النقص من خلال إدخاله ضمن الدراجة أو العامية وهي قضية أثارت الجدل بين مساند ومعارض. فثمة« توزع في استعمال الحوار بين العامية والفصحى».[3]

فمن النقاد من يرى في اعتماد الدارجة أو العامية نقيضة ومن هنا يميلون إلى أن لغة القص« يجب أن تظل لغة مثالية متسامية حتى وهي ترتبط بالواقع، أما النزول بها إلى أن تصبح لغة سوقية فإنه يفقدها كثيرا من خصائصها الجمالية»[4].

---

[1] – محمد مصطفى أبو شوارب: المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث، ومهاراته التعبيرية، ص 68.

[2] – محمد يوسف نجم: فن القصة، ص 96.

[3] – محمد مصطفى أبو شوارب: المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراته التعبيرية، ص69.

[4] – محمد ناصر: العصر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925- 1975)، دار المغرب الإسلامية، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 394.

إن« استخدام بعض الكتاب العرب للهجات المحلية أو العامية في الحوار. أمر ينطوي على قدر غير قليل من المغامرة ، تتسبب في أن تتضاءل بشكل ملحوظ عدد قراء القصة. ليس فقط على مستوى الوطن العربي، بل ربما على مستوى البلد الواحد».[1]

ومن البديهي أن العامية« لا تدخل في الأسلوب القصصي، إلا في المواقف الحوارية»[2] وهي خصيصة نالت استحسان بعض النقاد معللين استحسانهم لكون الدارجة استعمال يومي في الحياة وخاصة تلك التي تتصل بالمجتمع كونها نشاط اجتماعي إنساني لا يمكن الاستغناء عنه في تفسير الواقع والعمل بمعطياته. ومن بين الذين يميلون إلى كون الحوار بنية تتطلب لغة الدارجة نجد مدحت الجبار الذي يقول بأن الخطاب« يمثل صوت المبدع وقد يستخدم العامية لأنها تتسق مع الوصف وحال المطلوبين. كما أن العامية تشكل مطلبا جوهريا في لحظة تفسد الفصحى فيها السياق العاطفي التلقائي»[3] وقد سانده في هذا الرأي محمد عيد عندما جعل العامية ضرورة تعكس« المظاهر الاجتماعية التي تسود بين أعضاء مجتمع من المجتمعات مهما كان صغيرا، حيث ينظر إليها على أنها مجموعة من الأصول السلوكية التي ينبغي مراعاتها كما ارتضاها المجتمع وذلك كالعادات والتقاليد والملابس والأسواق وطريقة المعيشة وخاصة اللغة»[4]– ولا ضرر في تطعيم اللغة الفصحى بالدراجة إن استدعت الضرورة.

تحتل اللغة الفصحى في مخزوننا الثقافي قيمة في حد ذاتها. وهي قيمة تتجلى بأدائها من حيث وظائفها التي تنجزها، ويتلخص الأمر في« مدى ما تنقله اللغة في سياق أنها عامل وسيط، فهي الناقلة لمضمون بلاغها، هي إذن اللغة الرسالة وأداة التواصل بين

---

[1] – فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص 192.

[2] – محمد يوسف نجم: فن القصة، ص 99.

[3] – مدحت الجبار: النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء. الإسكندرية، 2001، ص113.

[4] – محمد عيد: المستوى اللغوي للفصحى واللهجات للنشر والشعر، عالم الكتب، القاهرة، د،ط، د،ت،ص14.

طرفين، وهي اللغة الترجمان: لأن في جوهرها آلة تحويل الدلالة بين قطبين»[1]يشدها الحوار سواء أكان ديالوجا أو مونولوجا.

لقد شغلت مشكلة الفصحى العامية مواسم أدبية فيما مضى لنجدها حقيقة جسدها الخطاب القصصي، لنقول في هذا المقام أن كل قيد يقف أمام الفنان ويحول بينه وبين حرية التعبير وصحة الأداء يجب أن يحطمه دون أن يحتسب شيء، فإذا شعر القاص خاصة بأن تعبيره لن يكون كاملا ولا نابضا ولا حيا، وأن أداءه لن يكون سليما، ولا كاملا إلا باستعمال اللغة الدارجة ، فإنه يحتم عليه أن لا يستخدم غيرها كضرورة فنية.

ولا يسعنا في هذا المقام إلا أن نقول أن اللغة الدارجة« تسند إلى – الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل او بالقوة»[2] أما اللغة الفصحى« فهي لغة تسع الروح في انطلاقاتها والفكر في تطلعه اللامتناهي، يتجاور خطى الماضي ليشهد تمرد الحاضر. وحيرة المستقبل، باعتبارها عنصرا أساسيا في كفاءة الهيكل لأنها أداته الوحيدة، فعلى اللغة أن تكون مفهومة، وان لم تكن فإننا نفر منها».[3]

فمن الخطأ أن يظن الباحث أن الحوار القصصي سواء خارجي أو داخلي ما هو إلا نقل حرفي كما يدور على ألسنة الشخصيات في الحياة الواقعية. ولو كانت دلالته الفنية هزيلة تافهة، بل عليه« أن يضع نصبة عينيه، تحقيق القيم الفنية في المقام الأول. وهذه لا يمكن تحقيقها إلا إذا كان الحوار تمثيلا سريعا، يشعر القارئ بصدق طبيعته».[4]

---

[1] – عبد السلام المسدي: ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، ص 113.

[2] – بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد، ط1، 2006، ص 70.

[3] – ينظر: بشير تاوريريت، نفس المرجع، ص86– 134.

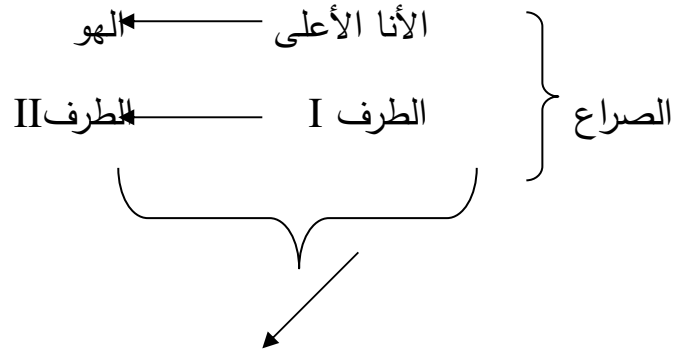
[4] – محمد يوسف نجم: فن القصة، ص 98.

الحوار الداخلي (المونولوج):

لا تقتصر اللغة القصصية على حضور الحوار الخارجي أو الديالوج فحسب بل تتعداه إلى نوع ثان وهو الحوار الداخلي أو المناجاة الفردية أو كما يشبع تسميته بالمنولوج وهو حوار تلقيه شخصية واحدة على نفسها في كلام مقروء دون مقاطعة وقد عرفه فؤاد قنديل بقوله أنه« حوار يدور بين الإنسان ونفسه، وهو استرسال في التعبير عن المشاعر الدفينة أو

النوايا التي يعتزم صاحبها العمل على تنفيذها، ومن ثم يشغل فكره كيفية التغلب على العقبات التي تقف في سبيلها»[1]

وقد إهتم الأجانب بهذا النوع الحواري فاعتبروه« حوار غير مباشر، يساهم في تنمية الأحداث، وهو تقنية تشكل الأنا التي تكون لها أراء خاصة تريد تجسيدها على أرض الواقع فهو لعبة ترك الصوت ليحل محله الأفكار الدفينة»[2]. لأن العلاقات بين فن اللغة لا تستمد نسقها القصصي الرائع من واقع الحياة اليومية بالنظر إليها من جانبها المعجمي أو الدلالي، بل تستمده أساسا من عمق الفكرة، وتلميح الصورة، وصدق الإحساس وذلك وحده يقدم تجربة حية نابضة، وتتحقق عن طريق المونولوج وهو اختيار وقع عليه عبد الحميد بن هدوقة في أشعته السبعة، ليعكس« ذلك الصراع الأبدي بين مختلف مكونات الكيان البشري الداخلي، فهو صراع بين القيم الاجتماعية والأخلاقية والثقافية... الخ من جهة ومن جهة أخرى هو صراع بين الرغبات، والميول والأحاسيس و الغرائز».[3] صراع ترسمه الصنافة الآتية:



(1) – فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص206.

(2) – Marie, Eve Threrny, l'Analyse du roman, collection dirige par Germanyue et yves Mantres, Hachette Superieur, le Monologue p, 124-125.

(3) – عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص 59.

يتحول الصراع الداخلي إلى مونولوج بين متكلم خفي ومخاطب مسكوت عنه، إنه حوار داخل النفس البشرية، وقد تعمل على تفعيله عدة عوامل لعل أبرزها النوازع المختلفة، الرغبة في الحب والرغبة في الحياة و الحرية الشخصية و حرية الآخرين.

يعمد عبد الحميد في خطابه القصصي على استحضار المونولوج بصفة مكثفة. ندرجه تباعا. تتجلى بداية المونولوج في قصة يد الإنسان عندما حادث يونس نفسه فيقول:« أنا أيضا إنسان! أشبه هذا الطرد... من يستطيع أن يعرف ما أضمره؟ من بإمكانه أن يسبر ضميري ويدرك أني إنسان مجرم؟ أشبه هذا الطرد تماما، وهو يحمل الموت وأنا أحمل الجريمة، فظاعة ما يخفي عظاها ظرفه، وبشاعة ما أضمر يغطيها جسمي، بطوابعه البريدية يمشي حيث أردت، وبابتسامتي أمشى حيث أريد، لكنه يحمل موت غيره وأحمل بذرة موتي.» (1)

يوحي المونولوج بنفسية الوطن الصامد، الذي قادته اليد الاستعمارية إلى مصيره المحتوم، الذي لون بشتى ألوان الاضطهاد والتعذيب فقد بدأ صوت الوطن يظهر إذا ما قورن بالمستبد، فالعزيمة والرأي السديد كان في مقدورهما جعل الوطن حديدا، تظهر قوته للعيان.

يتريث يونس قليلا ليقول في نفسه مرة ثانية« إنني جبان، أمرت بقتله في مكتبه لا بهذه الطريقة، كان علي أن أنفذ الأمر بكل دقة، أوامر الإنسان أقوى من أوامر السماء. كان التوسع فيها يعد تمردا... لم أومر بإرسال طرد له يحوي قنبلة، أمرت بقتله، كان علي أن أطبق الأمر وأعاين إنجازه. كان علي أن أقتله بخنجر. إنني جبان».[2]

---

[1] – يد الإنسان: 28.

[2] – المصدر السابق: ص29.

يعتبر حديث يونس النفسي حديثا ينتقم فيه صاحبه على ما أقدم عليه، من تصرف جعله يتصف بالجبن، لم يتحمل يونس وجود القائد الفرنسي في المكتب فآثر تغيير أسلوب قتله حتى لا يشفق على رب عمله أثناء القيام بانهاءه من الدنيا.

يواصل عبد الحميد بن هدوقة استنطاق الحديث النفسي لشخصياته لنقف عند ذلك البطل. الذي لم يتوان لحظة في تأكيد بطولته في حديث النفسي فيقول في صمت« لا، لن أستسلم... إذا استسلمت لهم فأما أن يقتلوني فأسعى لحتفي بأنفي وإما أن يبقوا علي فأقتل الشعب التونسي والكرامة التونسية، وأطعن الجيش التونسي طعنة لا يلتئم جرحها إلى الأبد».[1] حديث نفسي يحيل إلى ضرورة التكتم، وعدم إفشاء سر الثورة، وجسامة الخيانة جعلت البطل مجهولا، حتى لا يكتشف موضعه بين الشعب التونسي. على الرغم من بطولته إلا أنه آثر الحديث النفسي مخافة من نتائج البوح التلقائي.

يواصل البطل حديثه النفسي ليكشف جبن العدو الفرنسي ويفصح ما فعله عندما احتل الجزائر فيقول في نفسه.« لو كنت بعيدا من هنا وسمعت ما أسمعه الآن لظننت أنهم بصدد خوض أعنف معركة ولكن ها أنذا هنا وحدي في هذه الجهة، طلقة تنطلق من بندقيتي يردون عليها آلاف الطلقات من مختلف أسلحتهم. إنهم جبناء يفعلون هذا لإرهاب الناس وتغطية جبنهم»[2]. وكأن بهذا الحديث النفسي يقدم لنا وجها مختزلا يقارن فيه صاحبه قوة بندقيته بقوة ترسانة حربية فرنسية لا تضاهيها قوة في العالم.

ننتقل من هذا الحديث النفسي العابر، إلى حديث نفسي يشكل عادة في قصة حلم صيف وخاصة حديث الزوج الذي يرفض فكرة السفر إلى الخارج لكنه رفض يبقيه حبيس الصدر والكتمان فكان عندما يسمح موضوع السفر من زوجته يقول في خاطره« يقينا أنها لا

---

[1] – البطل: ص77.

[2] – عمري الحقيقي: ص80.

تعرف شيئا عن الحياة في بلاد الناس... لماذا السفر؟ إذ كان من أجل المبيت في فندق رخيص ليلتين أو ثلاثا؟ إنها يقينا لا تعرف شيئا عن معنى السفر هي وكل هؤلاء النساء اللواتي جن جنونهن في هذه السنة من اجل السفر إلى الخارج!». [1]

حديث نفسي خول لنا أن نشاهد زوجين ينتميان إلى واقع بسيط، رغبة من القاص في طرح قضية تتعلق بالزواج غير المتكافئ .فنحن نقرأ عدم التكافؤ على لسان الزوج في حديثه النفسي إذ يقول في نفسه« " ماري أنطوانيت " موجودة في كل امرأة»[2] انه حديث نفسي يحيل إلى معرفة الرجل، وقدرة دراسته الموسوعية. الذي ارتأى فيها القاص فرقا خلق بوان شاسعا وتسبب في تلك الخلافات الزوجية التي تقوم لأتفه الأسباب.

يظهر لنا القاص فيما بعد حديث الزوجة النفسي الذي يوحي بجهل الزوجة وتمردها، هي محاولة من القاص لتصوير ذلك التناقض الذي تظهره الزوجة في حديثها النفسي فتقول ساخرة من الوضع بعد ما تأملت زوجها برهة من الوقت، متسائلة في نفسها« هل هو ساذج أو غبي؟»[3] وفضلت أن تنتقي له الصفة الأولى في نفسها، ليبرز لنا القاص من خلال هذا الإنتقاء تصوير التناقض النابع من الواقع، رغم أنه زوجها، إلا أنها لا تتريث أبدا في النيل منه.

يرحل القاص ليأخذ معه التقنية النفسية ويضعها في قصة " الوصية " لنعيش على وقع الألم الذي يعانيه الابن الأول للشيخ وينقله لنا في صمت وعينية تترقرقان وهو يقول في نفسه:« لو إنقطع السيروم عن تغذية هذا الجسم الهزيل لإنتهى الأمر»[4] وكان الحديث النفسي الذي راود الإبن الأول هو حديث ربط به حياة والده عامة والوصية خاصة بذلك

---

[1] – حلم الصيف: ص109.

[2] – المصدر نفسه،ص109.

[3] – حلم الصيف، ص109.

[4] – الوصية: ص133.

المصل الشفاف الذي مصدره زجاجة السيروم. ليتساءل الابن في نفسه مرة أخرى جراء شعوره بالألم فيقول في صمت« ما قيمة الحياة، إذا تحولت إلى أجهزة خارجية، ليست هي أجهزة الجسم ؟».[1] يتوقف الابن الأول، ليفسح المجال للابن الثاني ويتركه يتحدث لنفسه متفائلا فيقول:« إنه حي، حتى لو بقي بلا سيروم لما مات! لأنه هكذا هو، يتحدى الموت دائما، لا يموت!» [2]

وقد أفضى حديث هذا الأخير إلى إحالة أثبتتها القضية الجزائرية ميدانا، فلن يتوان، أحد في دفع نفسه فداء من أجل أن تحيا الجزائر حرة مستقلة. استند عبد الحميد بن هدوقة في خطابه القصصي على الحوار في نمطه الداخلي حتى يحيل إلى الجزائر التي راحت تبكي في ليل مظلم وتنادي أبناءها مستغيثة في صمت، فتئن أنينا يكاد ينفطر له الصخر، عطفا وحنانا، فجمال الجزائر مطعم بجلال الصمت، وهيبة الوقار. لقد كان الطريق أمام دموع الجزائر طويل لتترك مساراتها أخاديد موجعة.

وعليه، لقد مثل المونولوج أعلى درجات الصدق، لأنه منح الجزائر عامة والشعب خاصة التعبير عما بأعماقه التي يشكلها وعيه ولا وعيه، وهو من خلالها عبر عما كان يجيش به صدره لذا. ارتبط الحديث النفسي بالمناجاة والاعترافات الثورية الخطيرة ومن هنا لم يتردد عبد الحميد بن هدوقة في كشف آهات المعاناة والكيد.

وما نخلص إليه في هذا المضمار، أن الحوار تقنية شريكة القص في تصوير أحداث القصة سواء أكان الحوار خارجي مع الغير أو داخلي مع النفس، قد كشف لنا عن طبيعة الشخصيات وساهم في إثراء الأحداث وتطورها، فالمونولوج فجر اعتراف الشخصيات وكشف

---

[1] – نفس المصدر، ص136.

[2] – المصدر نفسه، ص134.

دموع ضعفها، وعرض أمانيها، ومشروعاتها التي لم يحن الوقت بعد للجهر بها، وهكذا يؤثر الكثير من القراء حضور المونولوج في القصة، ليكتشفوا ثمرة الوجدان، والعواطف المدفونة.

لقد استخدم عبد الحميد بن هدوقة الحوار الخارجي وجعله هادفا، فتخير مواضعه بعناية فائقة، حتى إنه تفطن لاستخدام بعض التعابير والمفردات الدارجة، ليضع تلك الفروق التي ورثتها فرنسا للجزائريين. ويتجلى هذا في حضور الحوار العادي والحوار العابث وأخيرا الحوار الأحادي أو السلبي.

الحوار الخارجي:

وقع اختيارنا في هذا النمط الحواري على ذلك الذي دار بين القاص وبائع التذاكر التونسي، بأسماله البالية يميز عن غيره من الباعة أنه يقف بجانب الشجرة عند محطة « الترامواي». إلى جانب غرابة حيائه، لكنها ليس غرابة مقارنة برغبة عبد الحميد بن هدوقة في إقامة حوار عاجل يحكمه إصرار ملح فيتحقق الحوار بمناداة القاص لبائع التذاكر:

- اسمع..... أنت ، أنت؟
- ماذا تريد ياسيدي؟
- أريد تذكرة.
- لا... لا أبيع لك.... لا. أبدا.
- لأني لا أريد أن أبيع.... ألست حرا؟.
- انك حر... ولكن أريد أن اعرف السبب. لماذا لا تريد أن تبيع إلي؟[1]
- هذا لا يهمك.... فأنا حر. أفهمت؟ أنا حر.
- ومن سلب عنك حريتك؟
- خذ تذكرة من عند من تريد، واذهب في سبيلك... إنني. [1]

[1] – الأوجه الخلفية: ص85.

أعرف من أنت

– تعرف من أن ؟ كيف؟ من أنا؟.

يستغرب القاص من الشاب التونسي الذي يعرفه، فتتملكه الدهشة ويغلق الحوار، إلى أن يضطر القاص إلى فتحه سالك في ذلك ملاطفة الشاب واستدراجه.

– قل لي... من أنت ؟ وكيف تعرفني؟

– كيف لا يمكن أن أعرفك وأنت تعرفني، كما قلت ؟.

– هل محال أن أعرفك دون أن تعرفني؟

– لا، ولكن لابد أن أكون أعرفك ونسيتك، فمادمت أنت تعرفني.

– طأطأ رأسه إلى الأرض مرة أخرى قائلا في أسى وحزن« لعل النسيان لون من ألوان السعادة».

واصل القاص مساءلة البائع التونسي عن من يكون، وكيف يعرفه لكن الشاب تنصل من الإجابة، حتى فقد القدرة على دفع الحوار قدما، وضمان استمراره فقال بنبرة يحكمها الغضب:

– من أنا؟ أتريد أن تعرف من أنا ؟.[2]

– نعم.....أود.

– كيف، تفضل: أنا أنت!

– كيف؟ لم أفهم؟ لاشك انك مجنون؟

– نعم أنا أنت. [3]

---

[1] – المصدر السابق: ص86.

[2] – الأوجه الخلفية: ص86.

[3] – المصدر السابق: ص87.

لقد لعب الحوار القاص. المتواضع. مع الشاب التونسي، دورا هاما في شد لحمة الإحساس بالآخر وخاصة العرب منهم. لقد أفرغ ابن هدوقة ما في جعبته، ليملئ وعاء الفكر العميق. ساعيا إلى تعميق المفهوم الحضاري للحرية والعيش بسلام في كنف الإخوة والتعاون. والعمل على تجنيد كل ما من شأنه أن يخدم الشباب. حوار عكس إحساس القاص الجزائري بمعاناة الشباب التونسي، إنها صورة تجسد البحث عن حلول ما يعكر صفو الشباب، ويجعلهم يعيشون عقدة البطالة، ومن ثم يشهدون بشلل المجتمع، دون تحريك ساكن. هكذا ارتأى عبد الحميد أن يقف إلى جانب نخبة شباب الشقيقة تونس، وينظر إلى مستقبلهم، بعين مستشرفة تتطلع للأفضل.

الحوار العابث:

ارتأى القاص ضرورة حضور هذا النمط الحواري، حتى يعكس لنا تمرد جيل ما بعد الثورة، بعدما داهمتهم الحضارة الاروبية، وزينت لهم طريق التقليد، إلى درجة تعاطي الحديث بلغة فرنسية مكسرة وهو ما يظهره الحوار الأتي عندما أراد أحد الشباب أن

« يداعب الفتاة فخاطبها بفرنسية فاسدة»[1] تؤكد عمق الفكر والتجربة الغربية قائلا:

«ALLo!Mademoiselle. ti connais paris »؟[2]

ابتسمت الفتاة بالرغم منها، ولكنها لم تجنب، فالتفت إلى رفيقيه قائلا: (دائما الفرنسية):

Mademoiselle C'est gentille

استرسل يونس في أفكاره هذه وإذا بالعامل يقول: [3]

«Iai ya pas le Metro, Mademoiselle, a paris ya le Métro !»

لم تجب الفتات

---

[1] – يد الإنسان: ص32.

[2] – نفس المصدر، نفس الصفحة.

[3] – المصدر السابق: ص33.

وواصل قائلا:

La-bas, moi, tous les dimanchres y va a Sanazare- (St- lazare). »
A la place clichreu. Ah! Oui, moi la- bas tous les dimanchres marcher, marcher… Tout, la Journée dans (paris),c'est pourquoi moi- connais «(Baris).

لعب الحوار العابث دورا هاما، في كشف النوايا الفرنسية التي تسعى جاهدة إلى طمس اللغة العربية، لغة القرآن الكريم، وتعويض ها بلغة فرنسية أفسدتها فرنسا بسياسية القهراتي انتهجتها في سبيل قتل روح الإسلام أو مقومات العروبة.

يستمر القاص في نقل صورة الحوار العابث الذي أسس للجهل والأمية ويتجلى هذا كسمة بارزة في استدعاء عبد الحميد بن هدوقة للغة دارجة كرستها فرنسا بعد ما حرمت الشعب الجزائري من التعليم وتوعدت من تشتم فيهم رائحة العلم بالقتل دون رحمة.لتظهر اللغة الدارجة بين الفنية والأخرى رغبة من القاص في محاولة محو الأمية وتنحية إرهاصات الجهل باستحضار الوعي ونشر الفكر. ندرجها على النحو الآتي:

- عندما تخبرك ساعتك أن النهار قد طلع صح. [1]
- أصحيح انك ذاهب إلى فرانسا؟[2]

- سيقارة. [3]
- لن أبقى ضحكة بين النسا؟
- « كوكوت مينوت»،«كاست حمام».

---

[1] – ابن الصحراء:ص44.
[2] – ثمن المهر: ص47.
[3] – حلم الصيف: ص 109– 113.

– من يسير معامل البيرة. [1]

يتلخص الحوار العابث في قضيتين اثنتين وهما الأوجه الخلفية" و" حلم الصيف ". يلجأ القاص في قصته الأولى إلى حوار جعله يدور بطريقة شعبية بين بائع تذاكر والمسافرون المارة، ليقدم لنا القاص الواقع المعيش دون تضخيم أو تهويل« من خلال الحوار الدارج الذي يخدم القصة خدمة كبيرة دون مبالغة ولا مباشرة، لأن الواقع في هذه القصة يتحدث عن نفسه».[2]

بائع التذاكر شاب تونسي، يعكس صورة الإنسان المسحوق في المجتمع، تؤدي هذه الصورة إلى خلق محادثة عامية، سليلة تفشي الجهل والبطالة، على الرغم من أن بعض القصاص العرب، قد تنبهوا إلى تلك الأمراض المزمنة التي يعانيها الشباب العربي بين غنى فاحش وفقر مدقع، ولكننا نجد في خطاب " الأوجه الخلفية "، شخصية حقيقية يقدمها لنا عبد الحميد بن هدوقة في الحوار الأتي:

« آرتي– آرتي، قليبات،[3]

بيتزة سخونة ياودي»

« العمل، الصباح، لا دبيش».

انضمت إلى هذه الأصوات أصوات أخرى جاءت بها فاكهة الفصل في تونس.

« قرقب».[4]

« السكر ياودي السكر».[5]

---

[1] – الوصية: ص142.

[2] – مصطفى فاسي: البطل في القصة التونسية من الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص354.

[3] – الأوجه الخلفية: ص84.

[4] – الأوجه الخلفية: ص84.

[5] – نفس المصدر، ص85.

« بطيخ مخير».

«عنب أحمر».

إعتمد القاص على فصل تكثر فيه الفاكهة وهو ما أباح للباعة حرية التعبير، فأصبحت مطلب الجميع، تترصد الواقع لتوحي بتباشير الانتصار والحرية. يتجلى حضور الحوار العابث بصفة مكتنزة، وواضحة في قصة " حلم الصيف"، إذ يبدي ذلك الحوار من الواقعية العابثة ما يجعلنا نعيش مع الزوجين، وكأننا نراهم ونسمعهم يأتي عبد الحميد بن هدوقة بحوار الزوجين الدارج وأراد أن يحصره في ملفوظ الزوجة، تأثيرا منه على القارئ،واستدرارا لرأيه فقدم لنا صورة أقرب من الحقيقة، انه حوار عابث دار حول طول الموز والكمية التي ينبغي أكلها ننقله على النحو الآتي:

- سألت زوجها: [1]
- كم طول حبة« البنان»؟
- قلت لك كم من مرة، انه يسمى بالعربية«الموز».!
- ماذا جرى لك يارجل، تريد أن تقرأ علي درسا في الطريق؟.
- لماذا تسألين عن الطول؟.
- لم يفهم أن لذتها وهي« موز» لا ترتفع إلى مستوى لذتها وهي« بنان»!

حوار عابث أرادت الزوجة أن تعترف من خلاله بأنها أكلت منه أكثر مما يتصوره العقل. « وبحثت عن صورة تقدمها للسامع عما أكلته من موز، ليكون الحديث جميلا تقبل

[1] – حلم الصيف: ص123.

عليه النفس»[1] إلا أنها غالطت نفسها بالدرجة الأولى فليست قيمة الشيء في تعدد مصطلحاته. إنما القدرة على تجسيده معنى يدركه العام قبل الخاص.

تسترسل الزوجة التي تشبعت أمية وفقرا وحرمانا في حوراها الذي لم تتوان في تطعيمه من سذاجتها، وقلة معرفتها. لتربط بين فوارق يحكمها بوان أوسع فتتذكر أن« لفظة «البنان» تعني بالعربية أطراف الأصابع، وتعني الأصابع كلها، وأن صورة الأصابع أقرب إلى صور الموز من الموز نفسه»[2] فكرة تبعث الدهشة فكيف لها أن احتكمت إلى أوجه التشابه، وليس هذا فحسب بل أحالت ألبابنا إلى قضية، أرقت الفكر العربي وهي قضية التعريب الذي يعكس الحوار الآتي:

- هل البنان ليس اسما عربيا؟.[3]
- ليس اسما عربيا.
- مطلقا؟
- والأصابع بماذا تسميها؟

لقد أفحمت الزوجة الغير متعلمة، زوجها الذي يعلم شاردة الثقافة وواردة ليرد بعدما راوده الشك حول طبيعة أسئلة زوجته الموقرة فيقول: [4]

- أما أنها أصابع فهي أصابع.... وقوية! لم تترك لنا مليما!
- تعيرني بذلك، هل أكلت وحدي؟.
- كم طول حبة الموز، ما أكلناه من موز لو وضعناه موزة أمام الأخرى لساوى طوله طول شارع الحبيب بورقيبة.

---

[1] – المصدر السابق، نفس الصفحة.

[2] – المصدر نفسه، ص124.

[3] – حلم الصيف: ص124.

[4] – نفس المصدر، نفس الصفحة.

– أنت تبالغ. كم طول البنانة؟

– من النوع الذي اشتريت منه لا أقل من عشرين سنتمترا؟.

– كم طول شارع الحبيب بورقيبة؟

– لا أدري، خمسمائة مترا او أقل أو أكثر.... أردت بكلامي التمثيل لا المسافة.

– قلت لك أنت تبالغ!

على الرغم من اعتراف القاص الصريح بعبثية الحوار في قوله« كانا يمشيان بشارع الحبيب بورقيبة أثناء هذا الحوار القصير العابث».[1]إلا أننا نتوسم في حضوره حضورا بارزا في الخطاب القصصي. وتضمينا لقضية أخرى هي. انتشار الحرمان والفقر المدقع الذي يصير الكماليات، ضروريات. لم يكن حضور هذا الحوار العابث جزافا، أو حشوا لفظيا، إنها ورد صيغة هامة تحيل إلى قضية أراد أن ينتشل جذورها القاص، في خطاب القصصي هذا. إنما عبثية تعكس الفوضى التي كان يعيشها المجتمع الجزائري، والجهل بأبسط الأمور.

فكان عبدا متعطشا للمعرفة والرقي حتى على مستوى الحديث، وهو ما نرجع مصدره إلى المستدمر الفرنسي، الذي عمل على تحطيم الوعي، وبث الجهل في نفوس أقل ما يقال عنها أنها تمثل البراءة.

الحوار الأحادي« السلبي»:

[1] – حلم الصيف، ص124.

يشيع الخطاب القصصي، ظاهرة حوارية غريبة، تجسدت في الحوار الأحادي وخاصة في قصة« الوصية»، ويتحقق حينما طلب الابن الأقرب لأبيه من رئيس المشرفين عندما أراد استنطاقه بأسئلته المستمرة لتظهر تبعا في قوله محاورا:

« هل يمكن الحديث معه (الأب)؟». [1]

« أليست هناك وسيلة لإنطاقه؟».

«أليست هناك وسيلة أخرى؟».

« لو كتبنا أسئلة وطلبنا إليه أن يجيب بنعم أو بلا؟». ألا يستطيع؟»

« لو طلبنا إليه أن يجيب إشارة" نعم " بخفض بصره و " لا" يرفعه» ؟.

حوار يعكس التهميش الذي يعانيه الأبناء في غياب الوالد ولعلها إشارة ذكية من القاص. لفضح تلك الجرائم التي جعلت كل أبناء الجزائر يعيشون يتما حقيقيا في غياب أهاليهم، وقتل ما يرعى شؤونهم إنه حوار صارخ تعدد فيه الاستفهامات لتبقى الإجابة عنها معلقة بيد المستعمر الفرنسي. إنه حوار يعكس استمرارية التساؤل، عما حل بالجزائر الأم. والأرض، والوطن. يتقدم الابن صاحب المسبحة الذهبية ليواصل التساؤل لكن هذه المرة موجها لأبيه فيقول:

من يأخذ البرنس؟[2]

المريض لا يخفض بصره ولا يرفعه؟.

من يأخذ البندقية؟

المريض لا يجيب.

من يسير معامل البيرة؟

---

[1] – الوصية: ص142.

[2] – نفس المصدر: ص 143.

المريض من يجيب.

من يتولى المزرعة والبقر والديون؟

المريض يواصل صمته....

حوار سلبي سطر معالمه الأب، ليحول فكر أبناءه الباحثين عن الثروة، فكرا عقيما، يحول دون جدوى تحقق الإجابة. واصل الأب صمته حتى عندما أدرك أحد أبنائه الخلل الذي انتاب صياغة الأسئلة وأبطل الإجابة عنها. حوار أحادي أراده بن هدوقة مناسبا لمحتضر يريد أن ينقل وصيته إلى من يأمن سرها، فارتأى في عدم الإجابة، صياغة سرية تحملها الوصية بين طياتها ليوحي لنا القاص أكثر إلى الوصية التي تتبع التخطيط الثوري الذي يصطحبه التكتم التام، والتستر العميق.

الحدث

الأحداث الرئيسية :

ينفرد الخطاب القصصي الذي بين أيدينا بأحداث رئيسة ساهمت في تفعيل الكتابة لدى القاص، وإنماء أفعال الشخصيات، وأخرى ثانوية سايرت الرئيسية ومهدت لها طريق الخلاص، ومن الشائق أن الوصل بينهما كان وصلا وثيقا، لقد ارتبطت الهجرة بالمهر وغيره من الدوافع، كما ارتبطت الثورة بتحقيق الوحدة العربية، ومحو مخلفات الاستعمار الفرنسي، لنجد الهجرة حدثا ثانويا قد مهدت له العديد من الأحداث الرئيسية.

تعد الهجرة حلا أعرجا، عانى عاهته الشعب الجزائري. وأراد أن يرتقي بها إلى مستوى« فعل حقيقي من أجل تغيير الراهن والتطلع من أجل التخلص من هذا الوضع».[1] المرير. لقد سعى القاص في خطابه إلى جمع أكبر عدد من الأسباب الممكنة التي تنطلق منها الهجرة ولعل أهمها شعور المواطن الجزائري بعامل الغربة وضرورة الارتحال وذلك لأنه في وطن تحكمه السلطة العظمى إلا وهي« المستعمرة فرنسا»، إضافة إلى تحول المواطن الجزائري إلى ذلك الإنسان الناقم على الحياة البسيطة فكشرت عليه البساطة بأنيابها وجعلته يتتبع بصيص الهجرة دون الإعتبار لمخاطرها.

لقد تعددت الحاجة إلى الهجرة وكثرت، أهمها البحث عن العمل،وهذه الحاجة تزداد من سنة إلى أخرى، لقد أضاف الفرنسيون إلى مغرياتهم السابقة وسيلة أخرى لأنها لا تقل نجاعة عن سابقاتها، لتشكل به هدفا مباشرا وتستهدف المهاجر الجزائري الذي ضعف وانساق وراء تحقيقه للحلم. إن موضوع الهجرة لا يتعلق بالابتعاد عن الأهل والأرض بل يتعداه إلى الانغماس الحضاري الكامل، الذي يفقد المهاجر من خلاله شخصيته وأهم مميز لهذه الشخصية ألا وهو لسانه الذي يعد ملمحا فارقيا بينه وبين غيره من الأجانب، وخاصة أن أغلب المهاجرون أميون. ليتعبه في هذه الهجرة ارتباطه الحتمي بأجنبية، وما تعكس على

---

[1] – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سيميائية مركبة الرواية، زقاق "المدق " ، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية– بن عكنون – الجزائر، ص 37.

زوجها من تقاليد وعادات لا تمت بصلة لامتداد العرب الحضاري الإسلامي. وهكذا استقطبت الهجرة فكر عبد الحميد بن هدوقة فأرادها حدثا، فضح من خلاله أخطارها التي تجعل الفرد يذوب في المجتمع الفرنسي تحديدا، وهذا بسبب المغريات العديدة، التي يواجهها المهاجر الجزائري مدة إقامته في فرنسا، التي لا تتردد في دفع المواطن الجزائري إلى أرضها، لأنها سليلة الفتن، بمحاولاتها المتكررة من خلال زرعها فكرة التهجير بغية العيش أفضل.

الثورة الجزائرية:

تعتبر إبادة الجنس البشري، أعظم الآثار المتطرفة، المترتبة على الكراهية العنصرية، والرغبة في الاستيطان، وتحقيق المشروعية، ليأتي هذا الخطاب القصصي معلنا عن هذه الرغبة في محاولة من القاص لتجريم الفعل الفرنسي، فجعل الثورة الجزائرية حدثا رئيسا في قيام الأشعة السبعة، حتى تتصدى إلى ذلك الإنكار الوجودي الذي يتنافى مع الضمير العام ليرسم على جبين الجزائر آمارت لن تمحى.

اعتمد القاص موضوع الثورة حدثا رئيسا« فالجزائر دولة عظمى تعرف بتاريخها العريق والثقافي على المستوى العالمي»[1] لقد« توجت الثورة بنصر مبين، هذا النصر الذي جاد لنا به الدهر مرة واحدة في عام أغر 1962، ورغم كل الملابسات فإنه سيبقى خالدا في تاريخ الجزائر إثر ثورة نوفمبر، ثورة ديمقراطية بالشعب وللشعب، كمصدر للسيادة والعدالة الاجتماعية، والمبادئ الإسلامية كإطار للدولة، وتثبيتا للهوية في إطار الانتماء العربي الإسلامي والوحدة المغربية».[2]

(1) - Couririer Du Savoir: Sintifique. Prodique de L' unversite Mohaned Kider. Issm. 111233. Biskra- Algerie. p07.

[2] – إبراهيم مياسي: قبسات من تاريخ الجزائر، دار هومة ، الجزائر، 2010، ص 198.

لقد فتح عبد الحميد بن هدوقة عينيه على الثورة الجزائرية فأخذ من عنفوانها قوة، فكان مراهق نشد الحب فيها، وكانت هي الرمز، الذي أثار غريزته إذن« فتح عينيه على أرض قد مزقتها الخناجر، وعلى شعب قد أثخنته الجراح، فراحوا في إنتاجهم يجمعون المزق ويستبدلونها بخيوط الشمس ويضمدون الجراح ويحولون دماءها خمرة حب وأمل، غير أن الشمس كانت أقوى من الشعب الذي ينسجون له تلك الخيوط، والخمرة كانت أعتى من العواطف التي يسكبون لها الخمرة، فكان ذلك هو مصدر ثورتهم».[1]

خاطب عبد الحميد بن هدوقة في خطابه القصصي الذي بين أيدينا الشعب الثائر داعيا إياه المضي قدما في درب النضال« وبذل كل غال ونفيس من أجل عزة الجزائر واستقلالها مؤكدا على الوفاء لعهد الآباء والأجداد»[2] ومما لا ريب فيه أن« الثورة صنعت ذاكرة البطولة، ذاكرة الحرية، واسترجاع الكرامة، وقد رعت الثورة عينا سهرت على تضميد جراح ثوارها، فالحرية حقيقة نضال كرر من خلالها المواطن الجزائر هذه المقولة: يهون العمر، وبه نمحي الاستعمار في سبيل الوطن».[3]

كانت من منطلقات ابن هدوقة حسب تحليلنا للخطاب القصصي، أحذ ما في الثورة الجزائرية من معاني في استعادة حية تنمي الصلاح وتطرح، ما هو متخلف، وترفض الاستدمار المعوق للفكر تحت وصاية المؤسسات الرعوية الضبابية والمجانبة للعلم ومسار التقدم فتبنى الجديد في الأشعة السبعة والتجديد فالتزم بالقضية الأم، فوهب الشعب الجزائري

---

[1] – ينظر: أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص145.

[2] – مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي(1954–1962)، دراسة موضوعية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 1998، ص 72.

[3] – السبتي شلواي، حصة في إذاعة الزيبان من تقديم فوزي مصمودي ذكرى الفاتح من نوفمبر 01 نوفمبر 2010، على الساعة، 10:43 سا.

ما يصوغ منه إنسانا جديدا، فأمده القدرة على تجاوز تخلفه، فمنحه الغلب على معوقات حياته ليكون سيد واقعه ومصيره لا عبدهما.

تستقي الثورة الجزائرية أهميتها لكونها احتلت مكانا خاصا في تاريخ الحركات التحررية، فهي أطولها عمرا وأشدها مرارة. وقد تجاوزت حدودها واتخذت أبعادا عالمية واسعة، بحيث قدمت المثل الأعلى للشعوب المضطهدة بمواصلة الكفاح من أجل الحرية والاستقلال باعتبارها ثورة شعبية من الشعب إلى الشعب.

* لقد حطمت الثورة الجزائرية حسب ما ورد في الأشعة السبعة أسطورة تفوق الإنسان الأوروبي على غيره فحررت الشعوب من عامل الخوف والرهبة.

* استندت الكثير من الشعوب المستعمرة على كفاح الشعب الجزائري البطل فحذت حذوه في محاربة الاستعمال.

* عملت على تعميق مفهوم الاستعمال والاستغلال وأسلوب المقاومة الناجحة والوعي الوطني.

* اعتبرت الثورة الجزائرية بحق معجزة العرب في تاريخهم المعاصر كما اعتبرت نصرا للأمة العربية ولحقوق الإنسان.

* امتازت الثورة الجزائرية بأنها قامت ضد نظام أجنبي وأقوام مستعمرين عنصريين كانوا قد أنكروا ولم يعترفوا بالقومية الجزائرية، وحاولوا مسخ وفسخ الشعب الجزائري والتشكيك في لغته ودينه وجنسيته.

* امتازت الثورة الجزائرية عن غيرها بوحدة السكان من حيث العادات والدين واللغة.

* عدم بروز زعيم لها مما جعلها تنجو من التنافس الفردي ومن الانقسامات بين صفوفها.

* امتازت الثورة الجزائرية عن بقية الثورات في كونها أقل ضحايا وأكثر إنسانية وهذا ما جعل العالم يعطف على الثورة الجزائرية.

استند القاص لإبراز الثورة الجزائرية كحدث رئيس في الخطاب القصصي على مبادئ سبعة تعكس قوة الشعب الجزائري وبسالته التي تفوق المعقول، وقدرته على صوغ ثورة، كانت يعد ذلك مفخرة الأجيال. تتظافر هذه المبادئ لتصوغ الانتصار والاعتراف بالدولة الجزائرية ندرجها على النحو الآتي:

- إصرار الشعب على مواصلة الكفاح وتحطيم قوات العدو، حتى يتحقق الاستقلال التام.
- الجنوح إلى أقصى ما يمكن من الحركة والتخفي والى التفرق ثم الالتئام بعد الهجوم.
- إحكام أواصر الوصل بين مراكز القيادة ومختلف الوحدات.
- توسيع شبكة الاستخبارات وسط العدو ووسط المواطنين.
- تقوية روح الإمتثال للأوامر، والملازمة النظام في صفوف جيش التحرير الوطني.
- تجسيد مبدأ الأخوة والتضحية ميدانيا، والعمل على التحريض في نفوس المجاهدين.
- مراعاة المبادئ الإسلامية، والقوانين الدولية في تحطيم قوات العدو.

لنختم هذه المبادئ بقول أحد المفكرين بأنه:« لولا تاريخ الجزائر وثورتها ما وجدنا نحن العرب ما نكتب، لأن تاريخ الجزائر من انصع الصفحات للأمة العربية الإسلامية».[1]

الثورة التونسية:

لقد خضعت بلدان المغرب العربي الكبير في القرن التاسع عشر للاستعمار ، وكانت الجزائر أولى الدول التي خضعت للاستعمار الفرنسي، ثم تونس، أما عن هذه الأخيرة، فقد أراد المستدمر الفرنسي أن يجعل منها البلد الغني بثرواته الطبيعية المتنوعة وغلاته الزراعية

[1] – مجهول المؤلف: ص303.

المختلفة كمصدر خامات يستغله لخدمة أغراضه السلطوية بالإضافة إلى الإستغلال البشري الذي أسسته فرنسا خاصة خلال الحربين العالميتين الأولى والثانية.

رغم ما تعرض له الشعب التونسي من استغلال، وما عاناه من عذاب إلا أنه نال الاستقلال، واستعاد كرامته وحريته بعدما قدم الكثير من التضحيات الجسام، لقد اتخذ الكفاح المسلح في المغرب العربي صورة أكثر عنفا وشدة منها في المشرق العربي.وما يمكن أن نشير إليه في هذا المقام أن جذور التذبذب بين المستعمر الفرنسي، والمستعمر يعود إلى« العلاقات بين الشعب التونسي وفرنسا سنة 1911 حينها انتهكت حرمة موتى المسلمين بشراء أراضي المقبرة، واعتبر هذا القرار اهانة بحق الموتى المسلمين».[1]ومن هنا احتدم الصراع، وزادت وتيرته فأخذ المقيم الفرنسي يسلط أشكال الإرهاب وأنواع القمع على المواطنين. ليأتي إعلان القاعد لحبيب بورقيبة هدف الحكومة الجديدة، وهي العمل على تحريض التونسيين لإعادة السيادة شرط أن تكون على مراحل، متخذا في ذلك مبدأ« خذ و طالب» أي سياسة المراحل. لقد تفطن القاص الجزائري إلى الدور الريادي الذي قامت به الشقيقة تونس في الموقف المشهود له إبان ثورة التحرير الجزائرية. حينما راح يحاول رئيس الحكومة الجديدة لحبيب بورقيبة في 20 ماي 1950 يتوسط بين الثوار الجزائريين وفرنسا على أساس إقرارها بحق الجزائر في الاستقلال.

ما لبثت تونس أن قطعت علاقاتها مع فرنسا بعد خطف زعماء جبهة التحرير الوطني. فأشبك المتظاهرون التونسيون مع القوات الفرنسية مما أدى إلى سقوط العديد من القتلى. استحضر عبد الحميد بن هدوقة لتلك الصورة اللامعة التي جمعت بين الجزائر وتونس ليضع منها حديث جيل الثورة وما بعد الثورة. عن ما خلفه الاستعمار« إنه مثل الواد السيال، الذي يغمر في خضم فيضانه السهول ويقلع الأشجار ويهدم المنازل، ويأخذ التراب من جانب

[1] – مجهول المؤلف: ص 126.

ليضعه في الجانب الآخر، والكل يهربون من أمام ذلك السيل فيرجعون عن أي شيء كانوا ينوون القيام به عاجزين عن إقامة شيء لإيقافه».[1]

إلا أن القاص الجزائري وقف موقف قوة في الخطاب القصصي فجعل تونس التاريخ، تتحدث عن نفسها، لنجده يشبه في هذا النقل كتاب عظام أمثال يلزاك وتولستوي وغوركي وشولو خوف وهمنجواي وبريخيت وفايس قد نقلوا التاريخ عبر نشاطاتهم الأدبية« وقد عرفوا أن التاريخ أساس وشرط لازم، فكتب تولستوي مستندا إلى أحداث التاريخ رائعته (الحرب والسلم) كما كتب شولخوف،« الدون الهادئ»، وهمنغواي(وداع للسلاح) ومالزو(الشرط الإنساني)». [2]ارتأى عبد الحميد بن هدوقة، أن يستحضر بصورة الشقيقة تونس، روح الوحدة المغربية التي أسست عوالمها أجيال سالفة طامحة، في مد جسر وحدوي يربط الشقيقة الجزائر بتونس.

مسيرة الكتابة:

كانت الكتابة ولا زالت تجسد الواقع، وتستشرف المستقبل فهي« ليست تعبيرا جماليا صرفا عن وجود الإنسان، بل هي وجوده ذاته، وجوده كفعل متطور متجدد عبر مسيرته كلها، وقد ارتسمت ملامح هذه المسيرة في الكتابة»[3] القصصية عند عبد الحميد بن هدوقة.

إذا كان بعض الجزائريين قد ضعفوا أمام المغريات والوعود المنمقة، فإن عبد الحميد بن هدوقة كان أكثر وعيا من هؤلاء الذين أخذوا يبحثون عن الوجه آخر المزيف للحضارة الغربية، ألا وهو وجه العلم والتقدم والمثل الإنسانية العليا وبدرجة أولى الكتابة الهادفة حيث جسدها لنا القاص في قوله:« عشرون سنة قضيتها في القراءة والمطالعة في الحياة الغربية، مغترا بالسراب والأشعة الاصطناعية باحثا عن المثل الأعلى، عن هذه الشمس التي تزيل

---

[1] – نيكولو ماكياقيلي: الأمير، ص123.

[2] – نجاح العطار حنا مينا: أدب الحرب، ص27.

[3] – نفس المصدر: ص18.

القر والصر عن الإنسان».[1]ومهما يكن من الضعف والوهن الذي عاناه القاص في مسيرة الكتابة، لم يلبث أن تحول إلى وعي كامل، وبالرغم من أن المثقف الجزائري وجد نفسه متأرجحا بين الثقافة الغربية وحضارته الخاصة إلا أنه كان يفضل التروي والوقوف على أرض صلبة. لقد عانى عبد الحميد بن هدوقة ويلات الكتابة شابا فتخفى بين الفينة والأخرى، وراء مفردات حالت دون تفطن الاستعمار لمدلولها.

أراد القاص أن يضمن المجموعة القصصية قصتين جديدتين من آخر ما كتب وهما "حلم صيف"و "الوصية "، وذلك ليجعل القارئ تحت مظلة الحدث الرئيس وهي ضرورة القراءة المقارنة بين قصص الرجل شابا وكهلا. لقد مضى بين القصص الإحدى عشرة الأولى والقصتين الأخيرتين أكثر من عشرين سنة إذ صرح القاص بهذا في قوله:« إن المسافة الزمانية التي ترتبط بين أول قصة من هذه المجموعة وآخر قصة، تتجاوز العشرين سنة»[2] فالإحدى عشر قصة الأولى كتبت والجزائر تحيا لهيب الثورة وتحترق بنيران العدو، لتنزع الحرية من العدو الغاشم الفرنسي.أما عن القصتين الأخيرتين، فكتبتا والجزائر تحقق الحلم وتتنفس الحرية وتخطو خطى التقدم والتطور، ليشرق المستقبل بتضحيات أبنائها بنور الشهادة والقلم كل يوم.

رغب القاص في أن يجعل مسيرة الكتابة حدثا لم يرد الإفصاح عنه بل الإشارة إليه، إلا أن مسيرته رفضت التخفي فآثرنا أن ننيرها ونكون منها حدثا رئيسا، باعتبارها جمع لشتات تجربة حية نطمع في معايشتها والتعبير عنها حتى تستيقظ المجموعة القصصية من ذلك التابوت الخشبي الصلب– فتضيء بوضعها القراءة. وتروض الباحث على الفعل

---

[1] – عمري الحقيقي: ص75.

[2] – الأشعة السبعة: ص02.

القرائي. لقد استوحينا معاناة الكتابة في لونها القصصي من الخطاب القصصي نفسه وتحديدا من« دمعة قديمة و« الوصية ».

ومن هنا اتخذت الكتابة عند عبد الحميد بن هدوقة معادلا موضوعيا مع المرأة الحبيبة الصديقة، التي اختلى بها في حجرته وهو« جالسا أمام النافذة»[1]، فجعلته يستفيق صباحا لينقل لنا إحساسه معها فيقول: « آه، كم كان ذلك الصباح جميلا، كنت لا أفكر ولكن احلم، وكانت أنسام معطرة بزهور الياسمين والورد تملأ الحجرة. ونفسي شذى ذكيا، ونبطة حلوة».[2] مصدرها استفاقة مبكرة تجعل الذهن خاليا ومن ثم القدرة على الإبداع.

اعتبر القاص الكتابة قمة ثانية بعد الحرب فقال عن هذه القمة« كنت أبحث عمن يمكن أن يكون القمة الثانية ؟ وفي النهاية كنت أنت القمة الثانية: علوا وطهرا وعزلة».[3] لقد كانت الكتابة القصصية منبرا اعتلاه القاص، حتى يثبت لنا ما يعيشه من عذاب فيقول بهذا الصدد« كانت نقطة الانطلاق إلى هذا الجحيم الذي أحيا فيه، وكانت النواة الأولى في بناء هذا الكون من العذاب الذي أعيش فيه».[4]

إنّ تردد القاص في مسيرته الأدبية بين أخذ ورد، يعكسها حرصه الشديد واحتياطه من جرأة لا يحدد نتائجها، لكن هذه المرة قرر قرارا لا رجعة فيه فخاطبها قائلا« هذه المرة أنارت بسمتك كل شيء أمامي وخلتني سأسير في النور إلى نهاية الطريق حيث أجد الفجر الذي حلمت به منذ فجر حياتي وأشرب من إشعاعه حتى الثمل»[5] لتتوحد الكتابة وطرائقها مع ذات القاص فتشكل لديه فجر الكتابة وحلول النجاح. شكلت الكتابة هاجسا أحس القاص

---

[1] – دمعة قديمة: ص 89.

[2] – نفس المصدر، نفس الصفحة.

[3] – المصدر نفسه، ص90.

[4] – دمعة قديمة: ص90.

[5] – نفس المصدر، نفس الصفحة.

بحضوره تريث قليلا فأخبرنا عن حضور صديقة في حياته تحزن لتعاسته وتفرح لابتهاجه فخاطبها بنبرة دفينة« أتعرفين يا صديقتي أنك كنت حاضرة في نفسي حضورا مطلقا ؟ أبديا ؟ أجل، كنت أبحث عنك وراء أفاق بعيدة».[1] تستهدف حضور واقع يحرك تحررها من قيود استبعدها القدر قبل الذات الكاتبة.

ومما لا ريب فيه أن الكتابة عند عبد الحميد بن هدوقة كانت لديه بمثابة حلم اليقظة الذي راوده في حياته فآثر البحث عن حلم الكتابة وقد اعترف بهذا الحلم في قوله« كنت أبحث عنك حلما أو ينبوعا من الشعر أو شعاعا بعيدا أروى ظمئي ».[2] ليتحقق هذا الحلم حقيقة تقرها الأرض التي يحيا فيها، فتجسد الكتابة لديه جمال كلي وهو ما يؤكده قوله:« أنت كل شيء عندي، وليس من شيء عندي إلا أنت، وإذا أنت في النهاية ينبوع من الحب متدفق في نفسي وفي الكون، كلما شربت منه ازداد ظمئي إليه.» [3] اعتبر القاص الكتابة جزءا لا يتجزأ من كيانه الوجودي، فحضورها العيني يعني حضوره وغيابها يعني انعدامه. أسند القاص مجموعة من الصفات إلى الكتابة وجعلها تتفرد من خلالها فيرى أنها مقام يحوي الكون فجعلها:

- ينبوع لا يرتوي شاربه.
- شعلة يستمد منها الكون ضياءه.
- نسمة سماوية تقبل بجناحها وجه الأرض.
- أغمية مساء يغنيها الملاح التائه.
- الأمل الذي يشع في أعين المحرومين.
- الحلم الذي يبتسم في نظرات المتعبدين.

---

[1] – المصدر السابق: ص90.

[2] – دمعة قديمة: ص90.

[3] – نفس المصدر، ص91.

- العودة التي تناجي قلوب اللاجئين.
- الشمس المشرقة ذات الأشعة السبعة.
- الحقيقة التي يبحث عنها.
- النجوى التي تبثها الليالي الطويلة.
- القمة الثانية.
- الحب والبسمة.

وبعد ما وسمت الكتابة بكل هذه الصفات التي تجعلها متفردة. استحضر القاص بداية الكتابة لديه وهو شاب قائلا:« علمتني السنوات التي امتدت ورائي والتي بها يثوي شباب أنني لا أجعل لنفسي أملا يتوقف، ولم أكن ألتمس مداخل ذميمة أو غايات شاذة».[1] لم يكن عبد الحميد بن هدوقة أن يوسم بالشذوذ في كتابته أو الوهن بل كانت يتريث في كل كتابه حتى تعبر عما بداخله ويستنطق ما يختلج مشاعره. حتى تأتيه لتؤكد ما يعيشه ويبرر لنا حقيقتها لقد« كانت حروفها تنبض بما ينبض في مشاعري من حنا، كنت أحس أن نفسي يغمرها الحنان من أقصاها إلى أقصاها، وتبحث عمن توليه ذلك الحنان، عمن يستحقه، تبحث عمن تجد لديه حنانا لا تشوبه شفقة، حنانا صرفا تلقائيا».[2]

أصر القاص على حب الكتابة، والبوح بهذا الحب المتفرد. قد يستوجب بدايات محتسمة. تعكس بداية الكتابة لديه، لتأخذ المحاولات النصيب الأوفر من التجربة الإبداعية لترتبط بطريقة بديهية بقراءة هذه المحاولات، ولعل هذا ما يوحي به قول القاص بالقراءة

---

[1] – دمعة قديمة: ص92.

[2] – نفس المصدر، نفس الصفحة.

« قرأت... المرة والأولى والثانية والثالثة.... وكانت التي تتجدد كلها أعدت القراءة وأحسست أن شيئا ما يربطنا بعضنا إلى بعض يتحدى كل الفوارق وكل الظروف. وأخذت في الكتابة».[1]

لطالما عد القاص الكتابة من أعسر المهام. وهذا ما ينعكس في كتابته للأشعة السبعة التي دامت عشرون سنة، ليبرز لنا هذه الصعوبة، فيقول:« لكم كانت شاقة ! كل الكلمات بدت لي جامدة لا تستطيع أن توحي بما أشعر به، إلا إذا سلكت طريق التصريح وأعطيت للأشياء مسمياتها... وفي ذلك من التسرع ما لا يليق، لقد امتلكتني الحيرة الحائرة في خضم ما توارد على ذهني من الكلمات، فأيها اتخذ وسيلة للتعبير...، وأيها اذر؟».[2]إن التعبير عن قضية أرقت الشعب الجزائري أمر ليس بالسهل أبدا، فعلى القاص، أن يحتكم لقوة اللفظ وقدرته على التخفي حتى لا يكشف المعنى، ويفصح المستور إلا أنه يستوجب هذا التعبير الفهم والتبليغ الغير المباشر الذي يحيط به الحذر والحيطة.

وعليه يخشى القاص من عدم فهم مقصديه التعبير، وحملها وفقا لمباشرتها وهذا ما شكل لديه مخافة عظمى فقال معبرا:« خشيت أن تفهم الكلمات على ما لا أبتغيه بحال، وتراءت لي المفردات اللغوية إما جامدة أو نمامة مفضحة، بل وجدت الحرج والمشقة... متى استطاع الإنسان أن يقول كل شيء؟»[3]. أبدى القاص في محاولته المستمرة التستر والتخفي الذي يشوب التعبير فيجعله مشفرا عميقا ويقول عن طبيعة تعابيره:« ووجدت فيها ما يفي بما أريد، وكأني بها اتخذت عمقا قاضيا وأبعادا متنائية. وكأني بذلك العمق يصور عمق عواطفي، ولك الأبعاد كل ما لا أستطيع التعبير عنه، وفي الحقيقية إن الكلمات المبتذلة ليس

---

[1] – دمعة قديمة: ص92.

[2] – نفس المصدر، ص93.

[3] – المصدر نفسه، ص93.

الاستعمال هو الذي يفقدها جمالها وإنما قلة الصدق والمطابقة كما في النفس»[1] وكأن عبد الحميد اشترط في الكتابة الصدق وهو ما طبقه فعلا في الأشعة السبعة وقد صرح بتحقيق هذا الشرط في كتابته قائلا:« وأنا كنت صادقا بالغ الصدق فكانت لذلك رغم شيوعها جديدة جميلة»[2] إن تحري الصدق في الكتابة يمثل سمة الكتابة الجادة والمجدية، التي تعبر عن معاني الحياة بكل عمق« فليست الكلمة وإنما هي حقيقة تعيش في أعماق الروح»[3].

أشار القاص إلى كيفية إخراج مجموعته القصصية واقعا ضمن لغة مشفرة استدعت الضرورة لفك هذا التشفير لنطلع على حقيقة الكتابة عنده. تبدأ الكتابة عند بن هدوقة برؤية المشهد، لتصعد الصورة إلى ذهنه فترسم على شفتيه تعبيرا ليطلعنا في آخر المطاف على الصورة النهائية المكتملة فيقول:« وها هي الآن بهذا العنوان الصغير مرتسمة لحما ودما في أعلى الرسالة، وفي نفسي وفي مكان ما بين الأسوار».[4]

ليشعر القاص بعد اكتمال مجموعة بالسعادة فصرخ معلنا سعادته« لكم أنا سعيد باكتشافي الجديد.... اكتشفت حقيقة الكلمة وحقيقة نفسي»[5] التي استطاعت أن تصوغ تاريخ قضية وترسم معالم الوعي بها. اعتمد عبد الحميد بن هدوقة في كتابته القصصية على المطالعة الغربية، فقد أشار إلى أن الأشعة السبعة شملت على ما طالع من قصص غريبة قصة« صاحبة الفندق» لدوستويفسكي .منها قصة « دروب الحياة» لسارتر.

لكن هذه المطالعة القصصية لا تعني أبدا أن القاص كان مقلدا في كتابته من خلال ما طالعه بل خشي هو نفسه من التقليد فقال:« لقد خشيت لأني لا أعرفك جيدا، ولأن الحياة

---

[1] – دمعة قديمة: ص 93.

[2] – نفس المصدر، ص93.

[3] – المصدر نفسه، ص94.

[4] – دمعة قديمة: نفس الصفحة.

[5] – نفس المصدر، الصفحة نفسها.

تقوم عندنا على التقليد، فلقد كثرت اللحاء عند شبابنا والسراويل عند فتياتنا... لكنه لحسن الحظ لم تكوين في حاجة إلى تقليد فقد كانت شخصيتك مكتملة أخذت من الإسلام أصفى ما فيه، ومن الثقافة الغربية أجمل ما فيها، فإذا أنت مزيج طيب من الحياء الطاهر والتحرر المستقيم» [1] لتفصح الكتابة فيما بعد عما تبتغيه«صريحا لا يدعو إلى تأويل.» [2]

يختصر القاص مسيرة الكتابة بين كونه شابا وكهلا في وقوقه أمام المرآة ليرسم لنا صورة تذكره ببداية الكتابة ونهايتها فيقول:« كنت أحس جسمي ثقيلا يزن عددا من الأطنان قتمت في عناء أتعثر نحو المرآة، نعم وقفت أمام المرآة كأني لم أكتف برؤية نفسي من الداخل، فأحببت أن أراها من الخارج، كما يراها غيري، ورأيت على المرآة وجها هزيلا مستطيلا ناتئ الصدغين، تعلوه دكنة، دكنة جامدة خالية من كل تعبير. ورأيت على جبين ذلك الوجه المرتسم أمامي على المرآة خطوطا رقيقة متوازنة. كان وجها ككل الوجوه، ولكن في شكله الخاص الذي أعطي له منذ التكوين. أخذ الشباب ينطفئ من ملامحه وقسماته وتحل محله سمة باهتة ليست من الكهولة ولا من الشباب ولكن بينهما».[3]

لقد عكست مرآة عبد الحميد بن هدوقة كل ما من شأنه أن يوضح مسيرة الكتابة عنده، بل راحت تعدد منابع الإلهام لديه، حتى تبوح لنا ما تعلمه القاص فتقول« تعلمت خلال هذه التجربة العاطفية أن أمزج بينك وبين ثلاثة النور والعطر والنغم، أسمع لحنا أو أشم عطرا أو أرى نورا، فإذا نفني كلها عطر، وبصري كله نور وسمعي كله ألحان، وإذا أنا من كل ذلك في سكر، أراك جسما وروحا... فنظراتك هائمة في النور وكلماتك متنغمة فيما ينطلق من ألحان وأنفاسك متضرعة فيما يعبق من عطر... حاولت أن أنساك وفي الحقيقة

---

[1] – دمعة قديمة: ص 96.

[2] – نفس المصدر، ص 97.

[3] – نفس المصدر، ص103.

أرجعت لك أوراقا واحتفظت بكل ما وراء الأوراق، وحينئذ طويت قلبي كما يطوي الكتاب».[1] لقد اقترن بوح المرآة بتجربة الكتابة عند عبد الحميد بن هدوقة فاستدعى الإنعكاس حضور الكلمات المتناغمة، والرؤيا العميقة، والذكريات الخالدة، وأوراق النهاية، ومرجعيات الكتابة، لتطوي هذه المرجعيات مسيرة الكتابة، وتأخذ القاص إلى عالم غيبت فيه الكثير من التصريحات ليأسرنا في أشعته بالتلميح المشفر، هكذا شكلت الكتابة لدينا حدثا رئيسا تطلعنا إلى تحليله وتفسير معطياته.

الوحدة العربية:

إن الحديث عن الوحدة العربية،« يثير في النفوس كوامن الألم والأسى على ما ضاع من عمر أمتنا في التمزق والتشتت مما سبب لها النكبات الواحدة تلو الأخرى، حيث مس المزق صميم وجودنا ومصيرنا»[2]، إلا أن محاولات جمع التشتت وإقامة التكتل أصبح حقيقة لا تحتمل الشك والجدل كون الأمة العربية تتجه نحو الوحدة.

لقد مرت عبر مراحل عدة تهدف إلى تحقيق إقامة كيان عربي دولي واحد يقضي على أسباب التفرق والتجزئة ويؤمن للشعب العربي سلامته، وتحقق له أهدافه المنشودة.فما هو المانع إذن ؟ من أن تتوحد الأقطار العربية الموجودة بالقارة الإفريقية؟

و سؤال أراد القاص أن يحقق البحث في إجابته، رغبة منه القاص في إجلاء هذا الحدث. فليس صعبا على الشعوب العربية أن تحول قول من« يهتفون: تحيا الوحدة المغربية العربية! تحيا الوحدة العربية! يحيا المغرب العربي»[3] إلى فعل يختصر الأقاليم، ويقيم جسور العروبة.

---

[1] – المصدر السابق: ص103.

[2] – عبد الله الركيبي: عروبة الفكر والثقافة، ص36.

[3] – حلم صيف: ص 126.

لم يدع عبد الحميد بن هدوقة في أشعته السبعة إلى وحدة الأغاني والأناشيد والخطب، ولكنه عول على وحدة الثقافة والفكر الوحدوي. ليبدي لنا القاص أن الوحدة أقرب من حبل الوريد، لأن الظروف ستجبر العرب على الوحدة ، وتبجيلها على الكثير من العطاءات.

إذا كانت ذكرى الفاتح من نوفمبر قد عبرت عن نشوة الانتشار والابتهاج، فإنها مناسبة أعادت للإنسان كرامته، وحققت له الإنتصار على أرض حريته ومصير تاريخه.لقد استحضر القاص صورة الوحدة، من مشهد الشعب العربي الثائر. الذي لم يوقفه التاريخ، فراح يفجر ثورات عديدة ثورة بعد أخرى.

ومن هنا استجاب الشعب المصري لثورته ضد الملكية والإقطاع، وثار الشعب الجزائري على الاحتلال الفرنسي، وانفجرت ثورة الشعب السوري والعراقي والليبي على الأنظمة الرجعية المختلفة، ليثور فيما بعد شمال اليمن وجنوبه على الاستعمار والحكم العميل. لقد أسس عبد الحميد في خطابه القصصي. الوحدة العربية مفهوما، ارتسم على جبين الدول العربية، المناهضة للسلطة الاستعمارية، لتثور هذه الدول معا، وتحت راية واحدة، تجعل العصر الحالي، عصر تكتل ثقافي واقتصادي وسياسي وحضاري وحتى عسكري.

الزواج بالأجنبيات:

تحتل المرأة أهمية شرعية واجتماعية، ومكان في الأذهان قبل الوقائع وقد يتخذ منها الكتاب موضوعات وطرائف هامة. ليبرزوا عدل الإسلام ورحمته بها والوصاية عليها في كل المواطن، ولذا نفند مزاعم كل مفتر يثير أعاصير الشعب وضروب الكذب وشتى المفتريات على أن الدين قد ظلم المرأة.

إنّ الإسلام لم يغل يد المرأة ولم يقيدها إلا بقيود شرعية تسعى إلى تكريس مبادئ الفضيلة، وترفع مكانتها، وتزيد في سموها، لقد أخذ الإسلام بيد المرأة وأنقذها من الظلم وكرمها ولعل ما يبرز هذا ذلك الجسر الشرعي الذي ربطها بمن رآه مناسب لها، لتحل البركات عليهما، إذ يعد هذا الجسر من أقوى أسباب الرزق. ولقد أنار عبد الحميد بن هدوقة هذا الموضوع في خطابه القصصي فجعله حدثا رئيسا عول من خلاله بعث ما ينشده الجزائري في زواجه.

إن معظلة الزواج تحتل مساحة كبيرة في الخطاب القصصي خاصة وفي حياتنا الاجتماعية عامة. لتبرز هذه المعضلة تباين نظرة الشباب نحو طريقته وشروطه، فهناك من يرى أن طريقة الحب هي أنجع الطرق لتكوين أسرة هادئة سعيدة وهو ما عكسته علاقة عابد بزليخة أما عايد فهو« فتى من عائلة سيئة الحال، وكان يحب زليخة حبا كأعمق ما يكون الحب»[1] فزليخة تلك الفتاة الطاهرة التي تتفاءل بقدوم الربيع لترى

« عابدا راجعا من فرنسا، ليكون الربيع المقبل ليس ربيع جمال فقط بل ربيع عودة وربيع حب»[2] لأن فصل الربيع تاريخ لزواجها بمن تحب أي عابد.

وقد أدرك الخطاب القصصي، تلك الفئة الشبابية التي تؤثر أن يترك زمام الأمور لوالديه في اختيار شريكة حياته ولعل هذا ما نلحظه في قصة المسافر الذي أوكل مهمة اختيار الخطيبة لوالديه وهذا الذي صرح به في قوله:« لم أكن أعرفها ولم أكن أحيها. رضيت بالزواج منها استجابة لرغبة والدي ورضيت بالزواج بي رضوخا لوالديها، وكانت تحدثني أمي عنها بالكثير، كانت تحدثني عنها حديثها عن خطيبات إخواني الكبار

---

[1] – ثمن المهر: ص49.

[2] – نفس المصدر، ص 48.

قبلي».[1] ولقد تفطن القاص إلى تلك النخبة التي تفضل انتقاء الخطيبة بنفسها، وخاصة إذا كانت الخطيبة من بنات المدينة وعلى قدر كبير بالدارسة، وبحياة العصر، المتطلعات على تحديث الأسرة فهي من بفضلن، وهو اختيار وقع عليه يونس« أعجب يونس بفتاة أوروبية كانت تركب مع العرب، كانت عيناها زرقاوين صافيتين عميقتي النظرات، يعلوهما حاجبان أسودان، أنق عال يشعر بكبرياء صاحبته، أجزاء جسمها متناسبة متوائمة، لكن ملامحها كانت خالية من التعبير، تلبس قميصا أزرق من « النيلون» وفستانا قصيرا من « التيرقال» بلون البحر، تشد وسطها حميلة من « البلاستيك» بيضاء، وتحتذي حذاء صيفيا أبيض ، يداها لا تظهران. كانت تلبس قفازا أبيض»[2] لتوحي لنا هذه الخطيبة بمدنية صارخة، اتخذها يونس مقياسا لزواجه.

ومما لا ريب فيه أن بعض شبابنا لا يتطلعون أبدا للزواج من بنات المدن معليين هذا الرفض لكون طبائعهم تعكس الفجور والفسق والطيش والعناد، لذا يؤثرون الزواج ببنات القرى لأنهن حسب تفكيرهم الأقدر على الصبر، والهدوء، والطاعة وللقد استوحينا هذا من مواصفات تلك الزوجة التي شربت من طبيعة القرية فشابهتها أنها« فتاة ريفية شبت في قرية تطوقها الجبال، كالشجرة، مسها الحر والقر، وانغمست في الضباب أيام الضباب، وشربت من أشعة الشمس والقمر في أيام ظهور الشمس وبزوغ القمر».[3] ليظهر لنا القاص ما تتفرد به الخطيبة القروية عن بقية الخطيبات.

إلا أن هناك من الشباب من يأمل أن تكون شريكة عمره ذات شهادة مهنية فيرتفع مرتبه، ويفوز بادخار القرش الأبيض لليوم الأسود. وهو ما أظهرته صورة دنيا في قصة الصداقة:« كانت دينا في الحادية والعشرين من عمرها، كانت فتاة متوسطة الجمال، وكانت

---

[1] – المسافر: ص17.

[2] – يد الإنسان: ص30.

[3] – ثمن المهر: ص48.

غريبة التفكير والملبس، شرقية الروح والعاطفة، عندما تحصلت على شهادتها من ترشيح المعلمات التحقت بإحدى المدارس في بنزرت كمعلمة، وكانت هي وحيدة أبويها، وحياتها الجديدة كمعلمة أنضجت فيها بسرعة عاطفة الأمومة»[1] فاختارها شابا « في التاسعة والعشرين من العمر موظفا»[2] لتكون زوجته الأولى. ومن هنا كانت حقيقة الحياة الزوجية جد معقدة، تتطلب ضرورة حسن الاختيار، فإن أساء الزوج اختيار شريكة حياته ومستقبله قد ترك السوس يدب في بذور هذا الاختيار.

إن حسن اختيار الزوجة حسب الخطاب القصصي من أولى الدعائم التي ترتكز عليها الحياة البيتية الهنيئة، وإن المرغبات في المرأة أمور عديدة تختلف باختلاف المشارب والأذواق فيعضهم ينكحها لمالها وآخر لجمالها ومنهم من يقصدها لحسبها ومنزلة شرفها والبعض الأخر يشترط الدين والصلاح، وهو ما اشتمل عليه حديث الرسول صلى الله عليه وسلم« تنكح المرأة لأربع: لمالها ولحسبها، ولجمالها، ولدينها، فاظفر بذات الدين ترتب يداك».[3] وقد يخلق الاختيار مقصدية يبتغيها الزوج، فمن كانت مقتصديته :

* لعز زوجته ⟵ زاده الله ذلا.

* لمال زوجته ⟵ زاده الله فقرا.

* لحسب زوجته ⟵ زاده الله دناءة.

* لغض البصر وحصن الفرج ووصل الرحم ⟵ بارك الله فيها وبارك لها فيه، وقد يترتب على التخفي وراء مقصدية تشوبها نقصية الخيانة فيحل الشقاق محل الوفاق، والنفرة مكان الألفة، والوحشة موضع الإنس.

---

[1] – الصداقة: ص 63.

[2] – نفس المصدر، نفس الصفحة.

[3] – نقلا عن: حسيني عبد الجليل يوسف، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الثقافة، القاهرة، 1989، ص357.

إلا أن عبد الحميد ابن هدوقة توقف عند اختيارهم ليضيقهم ندم الاختيار، أنهم شباب آثروا الزواج بالأجنبيات بعدما تجدرت فيهم شحنة الغرب والسعي بين شوارع فرنسا العميقة خاصة ليقذفوا نظراتهم سهاما، ترجع عليهم في الأخير.

لقد عول القاص على حميدة الشاب التونسي مثالا حيا يحتذى به كل من سولت له نفسه الزواج بأجنبية، ليعيش مرارته، ويصعب عليه تحمل نتائجه الوخيمة على الفرد والمجتمع لتقف عند شعور حميدة بالندم لزواجه من الفرنسية كاثرين ليقول لنا:« عدت من الغربة لأعيش غريبا... بالغباوة ! لو تزوجت بتونسية لوجدتها هنا ميتة، ولكنت الآن أبكي عليها بكاء له معناه وله قيمته ولو كان مرا.... أليس الزواج بأجنبية غربة ؟ أما أنا فلا أستطيع البكاء ! كيف أبكي على فرنسية ؟».[1]

لقد آثرت الفرنسية التخلي عن زوجها التونسي، ليقف مكتوف الأيدي ماثلا أمام « خيانة زوجته له».[2] ليرد عليها بتوعد صريح، وتهديد صارم بقوله:« لن تعود إلى هذا البيت، ولن أسمح لها بالعودة إليه، سأعيد بناءه من الأساس، حتى هذه البقايا من الخيوط أهدمها بيدي، وأعيد بناءه، لن أعيش غريبا منذ اليوم... سأبني من جديد كل شيء، كل شيء».[3] لقد شعر حميده بندم كبير، ليعلن هذه المرة صراحة عما يعانيه من ندم، فيقول لنا:« لن تعود إلى هذا البيت، ولن أسمح لها بالعودة إليه، سأعيد بناءه من الأساس، واجعل بابه شرقيا، هي التي أرادت في الماضي أن يكون الباب غريبا في اتجاه البحر ولكن هذه المرة لن يتجه باب بيت اسكنه إلى الغرب... لن أكتري بيتا لأسكنه، ولن أتزوج بأجنبية،

---

[1] – منتصف النهار: ص56.

[2] – نفس المصدر، ص57.

[3] – المصدر نفسه، ص59.

فالمتزوج بأجنبية غريب بين أهله وذويه، وقد عشت غريبا ما فيه الكفاية، يجب أن أعيد بناء بيتي من الأساس، مهما كلفني ذلك، وأحيى حرا... في بيتي...» [1]

برع عبد الحميد بن هدوقة في تقديمه لصورة ندم حميده قبل سرده لزواجه، هادفا القاص بذلك تقديم النتيجة الوخيمة على مسبباتها، ليبعث وعيا لدى شبابنا العربي، بضرورة الإختيار الصائب، الذي لا ينفع معه الندم. وقد تفطن " حميده " لقوة« الإصرار والثبات والعزم كلمات كلها تحمل في ثناياها بذرة المصير فتنبثق من قوة واحدة هي الإرادة والشعور بالحرية».[2] ليؤكد لنا القص في الأخير على صدق قرار حميدة فيقول:

« يريد أن يخط له حياة جديدة ويبني بيتا جديدا ويعمل لمصير جديد، تتجسم فيه حريته هو...» [3]فبعدما اتجه حميده إلى الوجه المليح، والثوب القصير الذي يكشف عن السيقان المكتنزة، ويجري خلف الشقروات ومنهم كاثرين، عاد إليه رشده ليخربها من بيته إلى الأبد. لقد ارتبط حضور الزواج حدثا رئيسا بحدث آخر، ويتعلق الأمر بظاهرة استجدت في مجتمعنا الجزائري، ورثتها النظرة المادية للحياة، لنقصد بما أسلفنا ذكره، غلاء المهور أثناء الارتباط.

لقد نهى عمر بن الخطاب رضي الله عنه وهو يعتلي منبر الرسول صلى الله عليه وسلم، عن الإكثار في صداق النساء (أي المهر)، وهذا ما استحضره عبد الحميد بن هدوقة في أشعته السبعة، الذي ارتأى في تغلية المهور سبب لتقليل الزواج الذي به الصيانة والحصانة فبغيابه شيوع للفاحشة وتفشي المنكر، لكن القاص ليس في موقف يخوله بتحريم غلاء المهور، إنما أراد أن لا يجعل الأولياء هذا المعيار معيارا شاملا، ينصرف المتعفف من خلاله عن الزواج.

---

[1] – منتصف النهار: ص 53.

[2] – نفس المصدر، نفس الصفحة.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لعل هذا ما ناشده القاص في شخص أبو زليخة عندما« اشترط على الخاطب في المهر، فلم تبق هناك طريق يسلكها للحصول عليه والفوز بزليخة إلا عن طريق البحر وهكذا ذهب إلى فرنسا باحثا عن المهر، فلم يسعفه الحظ وبقي عالة على غيره، طيلة ثلاثة أشهر وعندما وجد عملا واستبشر بالحصول على المهر وسع أمل العودة في عينيه كان السل قد عشش في رئتيه»[1] لأن جسمه لم يتحمل تقلب المناخ، وتغيره من ثانية لأخرى، ومن هنا يمكننا القول بأن القاص نبه ضمنيا من تفشي هذه الظاهرة الدخيلة، وما يجنيه مرتكبوا من ظواهر سلبية أخرى تنجر عنها.

القهر:

عول القاص على البنية القهرية إلا أنه جعلها حدثا ضمنيا يستويحه القارئ، بعدما يتفاعل مع الملفوظ القصصي، ليمثل القهر أمامنا ويتضح مفهومه كونه« عائقا ضد " الحرية " الإنسانية النسبية، وليس القهر مجرد حرمان من الحرية، بل هو وصف لسلب الإرادة أو تعليقها لفترة أو لمدة طويلة.» [2]تقضي على الإنسان ، وتعجل بتعاسته.ومن خلال استطلاعنا لنسبة القهر، ارتأينا تقسيمها حسب وروده ضمنيا إلى أقسام:

أولا: قهر الاحتياج:

الذي مثله الفقر كمظهر عاشه الشعب الجزائري واقعا وأشار إليه عبد الحميد بن هدوقة حدثا. لقد كانت الجزائر أثناء الاحتلال وبعد الاستقلال خاصة تعاني الفاقة. الحرمان حيث استولى المستوطنون على كل الأراضي الخصبة، ولعل هذا ما يؤكده تساؤل الزوجة الآتي:« لماذا هنا تتوفر كل الخيرات؟ وفي الجزائر تمر حياة الناس في الطوابير الطويلة

---

[1] – ثمن المهر :ص49.

[2] – مدحت الجبار: النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001، ص131.

على أتفه الأشياء.» [1] يتريث الزوج قليلا حتى يشفي تساؤل زوجنه فيقول:« إن القدرة الشرائية في الجزائر جعلت الناس يرون في الكماليات... ضروريات، ويحاول إقناعها أن الخروج من التخلف يستلزم كثيرا من التضحيات».[2]تضحيات ترى في الفقر« جانبا هاما في صناعة التاريخ الإنساني، وهو مقدمة فطرية في تاريخ البشرية، إلا أنه يشكله في وجهه الأخر جزء، رئيسا في تخلف الأمة»[3] وتقهقر أوضاعها.

ثانيا: قهر الحرب:

تعطل الحرب إرادة الإنسان، فإن كانت الحرب تعطي الإنسان طاقة عالية للتخلص من هذا القهر المرتبط بقهر الأخر الغريب، أو الآخر العدو، فإنها تسبب قهرا للمجتمع أما النصر، وإما تنمحي الهزيمة فسجال الحرب ذاتها قهر بطيء.

ثالثا: قهر الموت:

قهر لا يصمد أمامه أحد، فهو قهر للجسد بتحويله إلى تراب، وقهر للروح بمفارقتها هذا الجسد، ولكن عبد الحميد بن هدوقة أراد أن يقهر المستعمر الذي عجل به فتعامل مع الموت على أنه استشهاد في سبيل الله وانتقال من عالم الدنيا المزيف إلى عالم آخر لا يفنى، فكتب له الخلد والنعيم. ولا يسعنا في هذا المقام إلا أن نقول أن المواطن العربي قد تحول إلى كائن متوتر، ينفث إحباطه ووجعه في إيذاء مقهور مثله، وما هذا إلا صوت سمع نداءه عبد الحميد بن هدوقة فأراد تبليغه لنا عبر خطابه.

الأحداث الثانوية

الأمية:

اعتمد القاص على هذا الحدث، وجعله ثانويا، فحاول محوه بتقديم لمادة الوعي الثورة، حتى لا يفلح المستعمر في إقرارها حدثا مشاعا رئيسا.لقد ترك احتلال فرنسا للجزائر أثرا

---

[1] – حلم صيف: ص122.

[2] – نفس المصدر، نفس الصفحة.

(3)- Mostapha, louznadji, English open Doors. (World problems) . Edik. Iben Kaldoune. 2003. p93- 96.

كبيرا، في حياة الجزائر السياسية والاقتصادية والثقافية، وذلك لما قامت به فرنسا من أعمال عنف واضطهاد نحو الجزائريين ومن ثم حرمانهم التعليم وذلك« لمحاولتها سلخ الجزائري عن جزائرية وأصالته بإقدامها على قهر الثقافة العربية وتشجيع الثقافة الفرنسية الاستعمارية»[1]، ولقد نتج عن هذا الاتصال غير المتكافئ أن الإنسان الجزائري العادي أصبح يعاني الأمية فأخذ ينظر إليه كرمز للضعف والحقارة.

الأمية حدث يصور تكالب الجيش الفرنسي في إقرار مصير شعب، دون وجه حق، وعليه آثروا تطعيم الجزائريين بمرارة الألم، وببشاعة الجرائم، ليجعلوه حبيسا طريحا، لصورة مقززة منفردة، تغوص الأعماق، لتحدث جرحا بليغا لا يمحى أثره، صورة استمدها ابن هدوقة من واقع استعماري مرير متعفن تجرد المستعمر الفرنسي من أبسط شروط الإنسانية، لأنه تمادى في ارتكاب الجرائم والقيام بأعمال بهيمية.

لقد أبان الخطاب القصصي تلك العادات السلبية التي تؤسس للجهل والأمية ولعل أبرزها، زرع الخرافة في أذهان الجزائريين.وتتجلى هذه الخرافة أو الأسطورة عندما ظهر عملاق البحيرة الأبيض او ما يذكره البعض باسم خطاف العرائس، من خلال ما قام به أثناء تردد الأم وابنها على البحيرة. وما حصل لها من اختطاف مفاجئ.

عمد عبد الحميد ن هدوقة إلى إضفاء جو أسطوري باستدعاء عملاق البحيرة الأبي، ليستمر هذا الجو الأسطوري إلى آخر قصة في مجموعة القصصية وهي« الوصية» وليؤكد القاص على محاولة فرنسا طمس الهوية الإسلامية والمقومات العربية استحضر زيارة الأولياء الصالحين. وعن هذا الموضوع يقول خليل أحمد خليل في كتابه مضمون الأسطورة

[1] – شريبط أحمد شريبط: دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث، ص91.

في الفكر العربي:« تعتبر كرامة الولي أدنى درجة بطبيعتها، من معجزة النبي، ولكنها تنتمي إلى الفكر الأسطوري وتعتبر بذلك مضمون اعتقاد»[1] لارتباطها بالغيبات.

وعليه كشف لنا الخطاب القصصي عما جعلته فرنسا من معتقدات أساسية عند الجزائريين، ويعتبر الاعتقاد في الأولياء أهم المعتقدات إذ رسخت الفكرة القائمة على اعتبار الأولياء رجال مقربون من الله بواسطة طاعتهم وأعمالهم الصالحة، تخولهم الاتصال بالله أكثر من باقي البشر. كما أنهم يتمتعون بقدرات خارقة للعادة في حياتهم ويحتفظون بتلك القدرات الخارقة حتى بعد موتهم، مما جعل الأهالي يبنون الأضرحة حول قبور هؤلاء الأولياء كرمز لاستمرارية قدرتهم.

إنّ بعض المسلمين قد ابتعدوا عن ربهم وقد كثر جهلهم بدينهم فمالوا إلى الشرك بالله والبدع والخرافات، ومن ضمن هذه الأشكال ما عجل بالكتابة عنه عبد الحميد بن هدوقة في " الوصية " ونقصد بالذكر الحديث عن الأولياء الصالحين، والتي يقام حولهم مقابر يؤمها الناس للزيارة والتبرك، والاعتقاد في قدرتهم على إغاثة الضعيف، وإنجاب العاقر، وتزويج العانس، وإصلاح الولد، والنجاح في شهادة، ومعاقبة الظالم- واشفاء المريض، لنجد هذه الأخيرة سببا في تقرير أبناء الشيخ ضرورة أخذه إلى ضريح سيدي عبد القادر ليلخصوا لنا زيارتهم في قول أحدهم:« لنذهب إلى ضريح سيدي عبد القادر، نذبح عنده ثورا، ونقيم زردة كبرى، نتوسل إليه بها أن يأخذ إلى جواره أبانا، ويريحه من عذابه... إنه يعاني من آلامه».[2]

لقد اتخذ الأبناء الضريح سيدي عبد القادر، وسيلة وساطة بينهم وبين الله سبحانه وتعالى. ليقضوا شفاء آبائهم. اعتقادا بقدرة هذا الولي الصالح على إلحاق النفع بالشيخ ودفع

---

[1] – خليل احمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط3، دار الطليعة، بيروت، 1986، ص 108.

[2] – الوصية: ص 145.

الضرر عنه. وعليه تعد زيارة الأولياء الصالحين، عادة سيئة غرسها الاستعمار الفرنسي في قلوب ونفوس العامة المعتقدة بها، ليبعدهم عن الاهتمام بالثورة المسلحة، ولقتل الوعي لديهم، ومن ثم انشغال الأهالي بزيارة الأولياء وجعلهم واسطة، تبعد صفة الإيمان وتحرم المؤمن لذته. ليحل محله. الشرك بالله والتبرك بغيره.

سياسة التعريب:

سياسة ارتأى أن يترك مخلفاتها عبد الحميد بن هدوقة في خطابه القصصي من خلال اللغة الفرنسية المكسرة. حتى يثبت سابقة ما أكده الرئيس الراحل هواري بومدين في خطابه عند تدشين جامعة قسنطينة سنة 1968 ما يظهر اهتمامه بسياسة التعريب في الجزائر. لقد وقف عند هذا الخطاب الخالد عبد الله الركيبي لينقل لنا حرص الرئيس الراحل فيقول:« وكما حرصنا على استرجاع جميع مواردنا وثرواتنا العادية سنعمل على تعزيز هذا التكوين بتربية وطنية مثلى، تساعدنا على استعادة جميع ثرواتنا المعنوية، وعناصر شخصيتنا والمكونات الأساسية لذاتنا، ومن أهمها الوسيلة الأولى للتعبير عن هذه الشخصية، وتماسكها وازدهارها حسب عبقرية شعبنا وأصالته، وبدون استرجاع هذا العنصر الهام الذي هو عنصر اللغة فإن مجهودنا سيظل أبتر، وشخصيتنا ناقصة وذاتينا جسما بلا روح».[1]

إنها إشارة من الرئيس للغة، وتحديدا ارتباطها بقضية التعريب التي انتهجتها فرنسا لتأكيد عدائها، ومن ثم تطمس هوية الجزائر وقد تدارك عبد الحميد بن هدوقة هذه القضية لتبرز أكثر في لغة الحوار الداخلية التي سبق الإشارة إليها.

يدرك القارئ للأحداث الرئيسية والثانوية التي اعتدها عبد الحميد بن هدوقة في خطابه القصصي، في يسر مدى الاجتهادات التي قام بها القاص ليستفيد إلى أقصى حد من التقنيات الحديثة. مشكلا صيغة سردية موضوعاتية. حيث جعل من غلاء المهور حتمية

[1] – عبد الله الركيبي: عروبة الفكر والثقافة أولا: المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، وحدة الرغاية، 1986، ص30.

تعيق طريق الزواج، ليتسبب في استدعاء الهجرة وأنماطها المختلفة ليعرج بنا إلى نتائج الزواج بالأجنبيات الذي كانت وراءه الهجرة.

لقد طوع القاص الأحداث على اختلافها، لكنها تعكس فيه الأخير الظواهر التي أرقت الجزائري والتونسي. فجعلها تدور وفق محك، يتصارع فيه الحاجة والضرورة. لتتغلب الحاجة وتصنع لنا أحداثا رئيسية وأخرى ثانوية يحملها العدد سبعة:

الأحداث بصفة عامة:

1- الثورة التحريرية ← الجزائرية
2- مسيرة الكتابة ← التونسية
3- الوحدة العربية
4- الزواج بالأجنبيات
5- القهر
6- الأمية
7- سياسة التعريب.

التواتر السردي:

يعد التكرار مظهر من المظاهر اللغوية التي يتجسد حضورها في- الخطاب القصصي بصفة بارزة. فالتكرار ببساطة يتجسم في إعادة ذكر الحرف أو الكلمة أو العبارة في مواضع متعددة من النص الواحد« وقد ألفيناه سمة من سمات الأعمال الأدبية الخالدة».[1]ويتفق الدارسون لبلاغة النصوص« أن البنية النصية ذات طبيعة تكرارية».[2]

إلا أن الدرس السردي الحديث قد فاق الاهتمام به، وثمن التكرار بمصلحات عدة، تعكس ثراء المعنى، إذ يعد جيرار جنيت من أوائل من درسوا سرديا موضوع التردد أو التكرار ولقد أطلق عليه جنيت مصطلح« التواتر السردي»[3]. ليقف فيما بعد عند تعريفه كونه:« بناء ذهني، يقصي من كل حدوث. يقوم على نسق من العلامات يمكن ترددها، ليظل التكرار النمط الترجيعي التفردي الذي يتعلق بالأحداث فليس ثم حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى».[4]

لقد تعددت مفاهيم التواتر لكننا سنقف عند أبرزها وهو تعريف نضال الشمالي القائل بأن« التردد أو التكرار أو التواتر هو العلاقة بين الحدث ومعدل تكراره، لأن الحدث قد يتكرر وقوعه مرات عدة. وتتكرر روايته فالشمس تشرق كل يوم، والموظف ينطلق إلى عمله في نفس الساعة، والقطاع ينطلق في موعده اليومي».[5] وهكذا يمكن للتواتر أن يمنحننا حق إعادة الحدث بعينه.

يعد« السفر» أبرز الأحداث تكرارا، لقد ارتبط بالمريض- كما أنه كان هدفا لطالب الشيخ الأزهري، في حين أنه كان غاية لطالب المهر، كما شكل حلما لدى الزوجة. وما هذا

---

[1] – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص268.

[2] – جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص83.

[3] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، المبحث في المنهج، ترجمة محمد معظم، عبد الجليل الازدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص129.

[4] – نفس المصدر، ص130.

[5] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص184.

إلا تكرار يعيد نفسه كل ما استدعت الأحوال لمثل هذا الحل الأعرج. لقد شكل السفر أو الهجرة بتواتره المكثف، معادلا موضوعيا لرغبة ملحة عميقة، تطمح في التغيير الموازي للحاجة، فيكون السفر أكثر من حلم في حضور التهميش والضياع، والأسقام الاجتماعية.

لذا يعده بعض المفكرين« ضربا من الهروب من الذات، والرحيل بعيدا عنها قد يكون هدفها البحث عن الحقيقة، أو السكنية. أو السلام، وقد تكون بحثا عن الخلود، أو اكتشاف مركز روحي»[1] آخر يتنصل من سلطة الواقع وسلطة الجسد. يطرح السفر شعورا عميقا بوجوب الفرار من عالم الواقع. المليء بالأخطار، التي تهدد كيان المسافر من كل جانب، في السر أو العلانية، وباختيار الإنسان لحل السفر يحي في عالم مثالي، ينعم فيه بما شاء من الملاذ، ويتفاءل بأحلام القدر الذي حملتها قواه.

لم يكن السفر حكرا على الرجل فحسب، بل كانت رغبة جامحة تتطلع الأنثى إلى تحقيقها، معللة ذلك برغبتها في التعلم« فالتعلم حق مشروع للمرأة، فهي من تبني أساس البيت لتنشئة أطفالها وتربيتهم تربية صالحة صحيحة».[2]إن الدعوة إلى التعلم تحت لواء رفع الجهل والمظالم عن المرأة. لا تقل في مرتبتها عن مكانة الدعوة إلى العمل، وغيرها من الرغبات المشروعة. فلو أدركنا حقيقة العلم والعمل كما أدركه عبد الحميد بن هدوقة في أشعته السبعة، لما تأخرنا عن باقي الأمم والشعوب المتقدمة.

وما حملنا بذور الآفات الاجتماعية المعدية، التي تتسبب في انهيار أسر. لا تعد ولا تحصى نسبتها. إن التكرار ظاهرة قد أشار إلى أهميتها جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني، إنها ظاهرة تقيم المعاني في صدور الناس، وتجعلهم يتصورونها في أذهانهم، وتختلج نفوسهم. وتتصل بخواطرهم. وهاته الخصال وأخرى هي التي تقرب القارئ من الفهم، وتجلي الإبهام

---

[1] – مروة متولي: حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي، ص112.

[2] – عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم(دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005. ص60.

عن فكره وتجعل الخفي ظاهرا، والغائب شاهدا، والبعيد قريبا، فالتكرار يخلص الملتبس، ويحل المنعقد، ويجعل المهمل مقيدا، والمجهول معروفا. لكون إظهار المعنى أوضح، كلما كان التكرار فيه أبين وأنور.

إن التكرار من هذا المنطلق، وسيلة شكلية بنائية تربط أجزاء الخطاب القصصي بعضها ببعض وهو ما انتهجتاه في تقصي هذه الظاهرة في الأشعة السبعة. فأصبح العنصر اللفظي أو العبارة، نمطا تكراريا يحل محل تأمل القارئ لاشتغاله أكبر مساحة، وهذا ما منحه شكلا معينا، بل مميزا يستشف الناظر منه شكلا هندسيا.

إذا كان تكرار الحرف وترديده يمنح المفردة جزالة وقوة، فإن تكرار الحدث في المنجز الخطابي لا يمنح القوة فقط بل يمنح الامتداد والتنامي للخطاب القصصي في شكل ملحمي انفعالي متصاعد، وخير مثال من واقعنا الديني الحركة الجمعية الناتجة عن التردد، كما في الجماعة، وفي الطواف ليبرز أجمل منظر تكراري يحقق صيغة القوة والحركة.

وما يمكن أن نستنتجه أن من خلال تحليلنا للخطاب القصصي والبحث عن البنية التكرارية، يمكن أن نعتبر التكرار في حد ذاته، وسيلة من الوسائل القصصية التي تعتمد على تأثير الكلمة أو الجملة المكررة أو الحدث كنتيجة معنية في الخطاب القصصي. ليجسد لنا هذا الأخير، مأساة الأنا القاصة، وما تعانيه تحت ظل المجاهل.وكل ذلك يغذي استمرارية الكتابة لدى عبد الحميد بن هدوقة من خلال رصده ما يتعلق بمأساة الأرض التي تواصل بحثها الدائم عن الحرية، الأمان، السعادة. النماء، الهدوء. كل ذلك منح الخطاب القصصي اتساقا على المستوى الشكلي والدلالي، لأن الاستمرارية قائمة على هذه الحقيقة، ولكن الحقيقة تكررت في الأشعة السبعة، بشكل تأنس إليه النفس، وتتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة. ليبقى السفر ومحاولة الهجرة الحدث الأكثر تواترا.

الصيغة المتحققة:

يعرفها تودوروف بأنها:« الكيفية التي يتم بها تقديم العمل السردي، إذن فهي الكيفية التي يستحضر بها النص عالما واقعيا أو غير واقعي مصنوعا من الكلمات أو من نشاطات مختلفة غير كلامية».[1]

إن حضور الصيغة السردية بهذا المفهوم في الخطاب القصصي يحيلنا إلى وصف الأشعة السبعة، مشروعا أدبيا، أكسبه إحساس القاص بمعاناة الشعب والرغبة في نزعها تنوعا. لقد اشتد ساعد« ابن هدوقة» في الكتابة، لأنه رفض أن يعيش بعيدا عن قضية وطنية، متنصلا من أصوله الثقافية فراح يغير مفهوم الكتابة ولعل أهم ما غيره الشكل بكل ما يحمله من دلالات الإفتراق، والتهديم لمعالم النص المعهودة لتعبر حسب القاص عن « التفرد والتميز الإنساني من خلال احتوائها على عذابات المبدع، فهي عبارة عن فعل إطرادي لا يعرف التوقف، دائم البحث عن معاني أكثر تعددا وعن آفاق أكثر اتساعا وعن معنى اللامعنى»[2]، فعليه أن يشق من لغة الواقع لغة أكثر تجديدا، وقدرة على احتواء الواقع. بأسلوب لغوي خفي مقتدر على تجاوز النقص الذي اعترى الإنسان.تتحقق الصيغة السردية، في قدرة القاص على احتواء السفر حدثا سرديا، لتتكرر مظاهر الغربة، التي توحي بمدى معاناة عبد الحميد بن هدوقة.

لنلتمس في طبيعة الغربة والسفر الذي وقع اختيار القاص عليهما كصيغة تحقق عدم القدرة على الإنسجام مع معطيات واقع ممزوج بالفشل والتدمير الذي يتعرض له كل واحد منا تحت معامل التغريب والغزو الثقافي والحضارة الأوروبية. إلا أننا نجد القاص يخطو فوق هذه المعاول ليعترض الغربة، بغرض تجاوزها، وصولا إلى الأجمل والأكمل.

---

[1] – ينظر: مجلة العلوم الإنسانية، ع8، سبتمبر2005(دورية دولية علمية)، جامعة محمد خيضر – بسكرة– الجزائر، 2005، ص203.

[2] – بشير تاوريريت وسامية راجح: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر(دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر. قسنطينة– الجزائر، ط1، 2006، ص76.

لقد تحققت الصيغة السردية وكشفت لنا قدرة القاص على تكرار الحدث نفسه لكنه، يلجئ إلى إضفاء زينة جمالية كلما انتقل به، ليمنحه رؤية دلالية. وما يمكن أن نجزم القول فيه أن لغة الخطاب القصصي لم تسعف القاص بالسعة والتبحر، ولم تمكنه من كل المعجم اللفظي فوقع التكرار وخاصة وقفته متحدثا عن مواصفات المرأة.

لقد وصف أم حامد بقوله:« كانت عيناها جذابتين فاتنتين بصفائهما وسوادها وطول أهدابها. كان أنفها رقيقا مستقيما، يوحي بكبرياء صاحبته وعزة نفسها.... كانت أعضاء جسمها متناسبة متناسقة».[1]نواصل القراءة لنتوقف عند وصف مشابه تماما وصفت به الخطيبة« حاجبان مقوسان، عينان سوداوان، شعر حالك السواد... جسم نحيف منسجم الأعضاء مستقيم القوام».[2] لا يبتعد القاص في خطابه القصصي كثيرا ليستدعي الوصف ذاته مرة ثالثة فيقول عن الفتاة الفرنسية التي اندهش لأجلها.« حاجبان أسودان، أنف عال يشعر بكبرياء صاحبته، أجزاء جسمها متناسبة متوائمة».[3]

رغم أن التكرار سمة برزت في الوصف إلا أنه. رسم لدينا صورة المرأة الجزائرية، بجمالها العربي الأصيل، فلم يقع تكراره ببراءة بل تكرار من قاص محترف، لينقل دلالة السواد من لون إلى طبيعة يلح من خلالها القاص على إبراز رغبة الرجل الشرقي حيث كان ولا زال الشعر الأسود« الذوق السائد لدى الشرقيين في تقويم جمال المرأة، من ضمن ما يتجسد فيه أساس، شعر طويل، وعينين سوداوين».[4]

وما يمكن أن نخلص إليه أنه لكل كاتب أو قاص أو شاعر معجمه اللغوي، فالموسيقار معجمه النوتات، والرسام معجم الألوان، والراقص معجمه الحركة أما الكاتب

---

[1] – الأشعة السبعة: ص13.

[2] – المسافر: ص18.

[3] – يد الإنسان: ص30.

[4] – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص269.

فمعجمه القدرة على احتراف المعنى وتنميق الكلام، وتزوير المكان، فتتمكن قريحته من ترداد بعض العبارات فتراه لا يقتصر على ورودها في عمل واحد بل أعمال أخرى له.

المنظور التعبيري غير اللغوي(الوصف):

يعتبر الوصف« تقنية سردية تقتضي تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقتصر» [1]، وقد ذهب إلى تأكيد هذا المفهوم حميد لحميداني كون الوصف« يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركيتها»[2] لأنه يرتبط عادة بمعطيات خاصة، تعمل على التصوير اعتبارا أن« الوصف من أهم الآليات التصويرية».[3] التي عرفتها الكتابة منذ القدم كونه« مصاحبا إلى حد ما النص».[4]مهما تعددت أنواعه.

يتوقف الزمن لحيلنا إلى الوصف الذي يربط الماضي بالحاضر وبهما معا نحو المستقبل، انه امتداد نفسي داخلي يتنصل من سلطة اللغة، فالوصف إيحاء بمعنى محجوب لا يتيح له القاص أن يظهر على السطح، الشيء الذي يجعل منه خلقا للمعنى وتحديد الأعماق المغيبة. إن الوصف في القص حتمية لا مناص منها له، إذ يمكن كما هو معروف، أن نصف دون أن نقص، ولكن لا يمكن أبدا أن نقص دون أن نصف. فالوصف علاقة حتمية بالقص حيث يظاهره على النمو والتطور كما يبدد من بين يديه الكثير من الأسئلة التي تراود المتلقي.

فلا ينهض الوصف بوظيفته القصصية حتى يشمل وصف المقامات والحركات، الوجوه والملابس، ليتعداها إلى وصف المناظر الطبيعية، والأحياز الخارجية، ووصف الليل حتى يدرك ما في الظلام من مجاهيل.

---

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 175.

[2] – حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص76.

[3] – سعاد طويل: تجليات المأساة الوطنية في رواية " الورم " لمحمد ساري، جامعة بسكرة.

[4] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية ، بحث في المنهج، ترجمة ص187. ص 112.

لقد توزع الوصف في الخطاب القصصي، بكيفية جعلته مبثوثا بثا متباعدا، ولم يأت به عبد الحميد بن هدوقة اعتباطا،« وإنما أتى من أجل غايات فنية منها إمداد المتلقي بمعلومات تتصل بالشخصيات، وصفاتها وطبائعها أو ما يحيط بها».[1]حيث وقع اختيار القاص على هذه التقنية الإشارية. كونها من الخصائص التعبيرية المحتوم لزومها في أي عمل أدبي يطمح إلى التفرد، قصصي كان أم غير ذلك، إننا أثناء قراءتنا للمتن القصصي، ألفينا الوصف من السمات البارزة فيه، وذلك قصدا من ابن هدوقة لأنه كلما كان واصفا، كلما اتضحت صورة الخطاب لأن « اللغة التعبيرية دائما لا تسعف القاص بالسعة والتبحر»[2] بقدر ما هو مطلوب، وكما هو معروف أن الوصف لا يتوقف« عند الأشياء والكائنات، لينص عليها من حيث هي مناظر»[3] بل يوحي بتلك الأوجه المتخفية وراء البنية السطحية المعرقلة.

الوصف الشكلي للشخصية :

ينبني القص كممارسة خطابية على أساس قاعدي، يتمثل في الوصف ويتحد هذا الأخير مع مؤشرات خطابية أخرى ليقوم« الملفوظ الوصفي على شكل لغة واصفة».[4]ومن

---

[1] – عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ص264.

[2] – نفس المصدر، ص268.

[3] – عبد الملك مرتاض،« ألف ليلة وليلة» تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، المطبوعات الجامعية، 1993، ص11.

[4] – المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، ط1، 2001، ص 156.

هنا يسعى الوصف ليعدم الحشو في الخطاب القصصي، ويضع محله حضور فاعل« ماذا لو أفصحت اللغة، عما بين الكلمات، مثلما تفصح بالكلمات ذاتها؟»[1] ألن يكون ذلك حشوا مستهجنا، على الوصف أن يشكل بؤرا دلالية، تعمل على إنتاج المعنى، والدلالة عليه. لأنه الأقدر على رصد الأشياء مهما كانت هامشية ودقيقة، إذ يعمل عمل« عين الكاميرا التي توجه عدستها نحو كل شيء»[2] ومن ثم فذات الواصف« تتميز بقدرة هائلة لاحتواء العناصر الوصفية المكونة لجمل الملفوظ الوصفي، انطلاقا من المعجم ومرورا بالإطارات الموسوعية للمجتمع»[3] لتلج كل ما يتميز به المجتمع عن غيره من المجتمعات الأخرى المتداركة في المنجز النصي.

لقد اقتضت الضرورة لدى ابن هدوقة في تقديمه لمادة خطابه القصصي أن تفرض عليه بعض الأحيان أن يتمهل في قص الأحداث، وإبراز تفاعل الشخصيات مع بعضها البعض، وإبطاء الزمن لتمديد القص. لذا نجده اعتمد بصفة مكثفة على ما يسمى بالوصف الذي يحمل« معاني ودلالات أبعد من كونه مجرد تمثيل للأشياء والظواهر، إنما وصف تأملي»[4]. حتى لا يوسم الخطاب بالإكراه الشكلي للمعنى و« أن يعد كل شيء دالا في النص الأدبي».[5]

يعد الوصف جزء لامعا لا يتجزأ من مكونات الخطاب القصصي وخاصة عندما يتضمن عروضا تصويرية لشخصيات فاعلة وأخرى مفعولية.« فليس الوصف سوى خديم لازم»[6] للقص، وعلى الرغم من هذه القرينة الإستلزامية فإنه يساهم بشكل كبير في انجاز

---

[1] – مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص333.

[2] – المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، ص190.

[3] – المصدر نفسه، ص168.

[4] – مرشد أحمد: البنية والدلالة، ص312.

[5] – المصدر نفسه، ص333.

[6] – المصدر السابق: ص64.

دلالة المضمون القصصي. ولهذا يمكن القول أن عبد الحميد بن هدوقة اعتمد في تقديمه لشخصيات القصة على وقفات وصفية تقف عند الوصف الخارجي أو الشكلي أو ما أسماه أحمد مرشد، الوصف البراني. لما له من قدرة على « إيقاف تنامي الأحداث بالحد من تصاعد مسارها».[1]

وعليه يبقى الوصف بوقفاته المتباينة إحدى تقنيات القص، وأبرز مظاهر اشتغاله في بنية الخطاب القصصي قوتها في تأويل المعنى، وتحديد الموصوف« فالوصف الذي ينهض بتحديد الملامح الخارجية المميزة للشخصية المقدمة»[2]. وصف لا يكتفي برصد حقائق الشكل الخارجي للموصوف، بل كشف لذاتية الواصف ومن ثم لشخصية جوانية تتحول من خلالها الوظيفة البنائية إلى وظيفة دلالية.

شخصية الأب:

« كان أبوه حزينا متألما ولكن يأسه من نطقه مكنه من أن يحيا في حزنه هادئا، وبين آلامه مطمئنا اطمئنان الرهبان».[3] ورد هذا الوصف الشكلي لشخصية الأب، كتفصيل لمحيًا عانى آلام وبكم ولده دون أن يرفع عنه هذه المعاناة، فساهمت هذه الوقفة الوصفية في إضفاء طابع الحزن الذي انعكس على ما يعاينه الوطن الذي لم يستطع المثول أمام قوى فرنسية عظيمة، وعليه اكتفت الأرض بالصمت فقط.

شكل الأب بصمته المحير معادلا موضوعيا للأرض التي داستها أقدام براثن الاستدمار الفرنسي، فأردتها صامتة صمت الأبكم الذي يرى الوضع الراهن فيتفاعل معه داخليا دون أن يزيد تفاعله أو ينقص شيئا. استنزفت فرنسا الأرض الجزائرية فصيرتها أرضا

---

[1] – مرشد أحمد: البنية والدلالة، ص310.

[2] – المصدر نفسه، ص65.

[3] – الاشعة السبعة: ص09.

بكماء، إلا أنها. استطاعت هذه الأرض ختاما أن تفقد الاستعمار توازنه، وأن توقظ وعي البلدان المستعمرة وتشجعها على رفض الذل والعبودية.

شخصية حامد:

« كان أبكم، وكان أيضا أصم، ولحكمة ما يقترن غالبا البكم بالصمم؟ وكان جميل الطلعة حسن الملامح، وكانت نظراته صافية عميقة تملؤها الأحلام، لكنه كان كئيبا بائسا لا تعرف البسمة شفتيه ولا الانطلاق محياه.... لم يكن يفهم ما يقال».[1]إن كل شيء إذا ما تم نقصان، كان الطفل حامد بهي الطلعة، بريء النظرة، إلا أنه كان يعاني من عاهة يقال أنها طبيعية، نالت منه منذ أن كان جنينا في بطن أمه، فحولت حياة الابن الحالم إلى ابن ناقم على الحياة. آثر الولد " حامد " العزلة والابتعاد لأن السماع مثير يتطلب استجابة وهي الكلام، ولم تتوافر هذه الشروط كملكات لدى الابن، وتحققها أصبح بتقرير طبي عابث، وضربا من المستحيل.

لكن سرعان ما تتحول هذه الوقفة الواصفة للشخصية من طفل يشعر بكآبة وحزن وأسى إلى طفل طاب له البقاء بين أحضانه أمه وهي تسبح وتداعبه بين الفينة والفينة الأخرى وتلك المداعبة، كانت مصدر ضحك الطفل الصغير لأول مرة.سرعان ما تتحول هذه الوقفة الوصفية مع الابن وأمه من مداعبة وضحك تشاطره الطفل وأمه. إلى صياح وصراخ وصدمة ومن ثم إلى بكم. لما رآها« الطفل وهي تصيح فصرخ صرخة كانت هي آخر صوت خرج من فمه».[2] لامست هذه الوقفة معاناة الطفل« حامد» لتنقلنا إلى معاناة لا تقل أهمية عن سابقتها.

شخصية أم حامد:

---

[1] – الأشعة السبعة: ص10.

[2] – الأشعة السبعة: ص14.

« كانت أمه بارعة الجمال، من أجمل فتيات القرية التي ولد فيها، كانت ذات شعر طويل أسود تشع منه زرقة إذ تعرض للضوء، كانت عيناها جذابتان فاتنتين بصفائهما وسوادهما وطول أهدابهما، كان أنفها رقيقا مستقيما يوحي بكبرياء صاحبته، وعزة نفسها، كانت شفتاها رقيقتين ساحرتين، كانت أعضاء جسمها متناسبة متناسقة وكان صوتها ممتلئا رخيما عذب النبرات».[1] إنتظر الابن عودة الأم التي لطالما حلم بها الابن الأبكم وهي عودة للتفاعل، عودة لتبادل كلمات الحب والعطف والمشاعر الحنو والرأفة، استدعى القاص هذا الوصف الشكلي لشخصية أن حامد حتى يجعل مقياس الجمال عندها هي عاطفة الأمومة. ليعبر القاص عن جمال آخر وهو جمال تلك الأم ليبث في الابن نوعا من المسحة الاستذكارية لها. لقد كانت الأم مثال حي للجمال في القرية، كانت أصولها عربية بقرينة سواد الشعر. وفتنة العينين وسوادهما.

جسدت هذه الوقفة الواصفة فتنة الأم التي همت تنعم بالسباحة وتتلذذ بها . تمهيدا لحدوث مفارقة الجمال واللذة فأعدمها ما صنع القدر لأم حامد،« ففجأة اعترى عرقها تصلب ؟ وحاولت بمرارة أن تخرج من البحيرة ولكن تصلب عروقها أفقدتها كل لين ومرونة لتستطيع الخروج... وصاحت صيحة مؤلمة يائسة بلع حر الصيف صداها، وغاصت في الماء».[2]

تتوحد أم حامد مع الماء وتصبح مصدر صدمة ثانية يعانيها حامد.أحالنا هذا الوصف الشكلي للأم الذي كبلها القدر إلى دلالة العجز والضعف ومنه عجز النفس عن معرفة ما ينتظرها في عالم غيبي، وهي إحالة وصفية لما أصاب الجزائر واعتراها من الاستعمار الفرنسي الذي جعل الوطن يسبح في دماء شهدائه الأبرار، لم تستطع الجزائر أن تتخلص من

---

[1] – نفس المصدر: ص12، 13.

[2] – المصدر نفسه: ص14.

هذه الصورة الدموية، إلا بمرور لهيب من النار فضح كل الوسائل الفرنسية التي حاولت قتل الشعب بقتل وعيه بلغته وعقيدته وحبه للحرية والكرامة وانتمائه التاريخي دون وجه شرعي في ذلك.

شخصية الخطيبة:

« كانت في السابعة عشرة من العمر... فتاة جميلة، حبيبة، صامتة، صالحة»[1]. بدأ القاص من خلال هذه الوقفة الوصفية، يؤسس للأنوثة الجميلة والصلاح.أردفت هذه الوقفة الواصفة بحديث الابن وأمه حول مياسم الخطيبة وشروطها، والمسافة التي تبعد بينهما، يتوقف القاص مرة أخرى مع خاطبها الذي كان يسقي مغروساته بالبستان، فإذا به يفتح الباب ليطلعنا مرة ثانية على الخطيبة فوجدناها« كأنها تشبه الفتيات الاسبانيات، صورة السواد طويل، صدر ممتلئ، جسم نحيف منسجم الأعضاء، مستقيم القوام، أثواب فضفاضة حريرية زاهية».[2]

اعتبر الخاطب هذه الصورة، صورة أولى ارتسمت في ذهنه، فهي سيدة قلبه المجيدة، فتاة هيفاء ناصعة الجمال، ولعلنا نجد أنفسنا أمام هذه الفتاة نستحضر صورة الأرض التي كان يبحث عنها المواطن الجزائر، إنها صورة الاستقرار، فإذا كانت الأرض مملكة للإعمار والتجربة والوعي، فإن المرأة الأنثى مدعاة للنماء والنسل والبناء.

استغل القاص هذه الثغرة الاستعمارية المشينة التي أرادت أن تمحو الجزائر، فاستدعى الماضي المقدس، لتستمد الخطيبة قدستها وشرفها من أشجار الكروم والرمان، فوصفها القاص بأنها« كالكرمة»[3] الشامخة شموخ الثورة المجيدة.

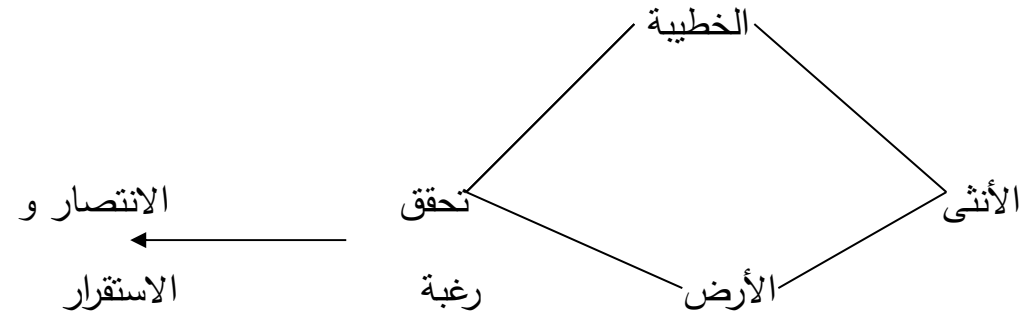
---

[1] – المسافر: ص17.

[2] – نفس المصدر، ص17.

[3] – المسافر: ص22.

ومن المتعارف عليه أن الأنثى زوجة، أما وأختا وابنة،« أيا من أولاء، كانت أبد الدهر الملاذ والحصن المنيع الذي يحتمي به من الانكسارات والنكسات، إذن المرأة مظهر للقوة، بيدها كل شيء في الوجود، وكل شيء في الإنسان، لاسيما إذا كانت تتمتع بالقدرة الإنجاز».[1] توج ابن هدوقة المرأة الأنثى معادلا موضوعيا للوطن لكونهما ينصهران معا في بوتقة واحدة. تترجمها الخطاطة الآتية:



لقد استطاعت المرأة أن تثبت وجودها على مستوى الخطاب القصصي، بعد مواجهة ضارية، ونضال مرير، بعدما كان لها تلك التدخلات البسيطة استطاعت أن تبني فاعلية أخرى، تطرح من خلالها قضايا الحياه، وخاصة افتكاك الحرية من أيادي مغتصبيها، وها نحن نجدها تلوح من وراء الخطاب القصصي لعبد الحميد بن هدوقة بطريقة ضمنية حاولنا الكشف عنها.

شخصية يونس:

[1] – حكمت النوايسة: استراتيجية التناص وتأويله في سرداق الحلم والفجيعة(عز الدين جلاوجي)، الأردن، ص168.

« يونس واقفا أمام الشباك ينتظر توصيل الإرسال من عامل البريد، وعيناه شاخصتان نحو سلة الطرود المحاذية للعامل».[1] اعتمد القاص وصف شكلي متفرد عن بقية الأوصاف إنها وقفة وصفية إغرائية غوائية تستدعي التتبع، فبعدما تأكد يونس أن « البريد حافظ أمين»[2]، فكانت هذه الثقة المتزايدة المحافظة، دافعا استفزازيا لتكتشف ما يحمله الطرد ومن هنا تداعت نخبة من الأسئلة لكنها تفتقد الإجابة.

- ما سر اهتمام يونس بهذا الطرد؟
- لماذا أصر على التأكد من أمانة عامل البريد؟
- هل سيفرح يونس كغيره من أصحاب الطرود التي تنتظر سلة البريد؟
- لماذا خشي يونس ضياع الطرد؟
- ما هي مواصفات الطرد حتى يتعرف عليه يونس؟
- كيف لطرد أن يؤسس لحياة شعب« فيفرح البعض لمحتواه والبعض يموت»؟[3]

الوقفة الوصفية الجسدية:

---

[1] – يد الإنسان: ص26.

[2] – نفس المصدر، ص28.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إن منطلق الوصف الذي يتميز به الخطاب القصصي، يحيلنا إلى تعدد الوقفات الوصفية، فمنها ما يتوقف عند الجسد لتصف آلامه وملامح وجهه وشكل جسده، وقد توافرت هذه الوقفة الوصفية في متن الخطاب القصصي عند ابن هدوقة في أشعته السبعة.

توقف ابن هدوقة بداية عند بائع التذاكر في الأوجه الخلفية حيث كان البائع:« نحيفا طويلا كالظل، تلف جسمه أسمال بالية مشقوقة الأطراف، كان يقف إلى جانب شجرة أمام المحطة، ويمد يده حينا بعد حين، عارضا تذاكره في اكتراث وحياء وتردد».[1] شكلت هذه الوضعية صورة ذلك الجسد النحيف الذي يلتحق أسمالا رثة مترامية الأشلاء، في عرضة الحر والقر. لم يستسلم القاص للكف عن وصفه فجمع المد بالبيد، والحياء بالتردد، ليوصف الموصوف« بكل ما في الحياة من بؤس وشقاء وجفاف».[2]

يسترسل القاص في وصفه لجسد باع التذاكر، النحيف الملفوف بالأسمال البالية، ليجعل من هذه الوقفة الوصفية فيما بعد، لازمة اقترنت بنفسية القاص فكانت وراء بثه التعبيري وقد صرح عن هذه اللازمة بقوله:« لازمتني ملازمة غامضة استحالت بمرور الأيام إلى حزن وانقباض»[3]. لتدفع بالقاص للخروج من تونس وتحديدا من المقهى المقابل لمحطة « الترامواي» المتواجد في شارع الحبيب بورقيبة.

فيقرر العودة إلى« تونس بعد غيبة دامت شهورا»[4]، محاولة منه طمس تلك الأزمة التي اقترنت بجلوسه في المقهى، ليستبدلها بوقفة وصفية أخرى مغايرة تماما، فيصف النسوة، وكيف يتجمعن ليتبادلن أطراف الأحاديث الشائقة فيجلسن« على المقاعد العمومية، هن

---

[1] – الأوجه الخلفية: ص83.

[2] – المصدر نفسه، صفحة نفسها.

[3] – نفس المصدر، ص84.

[4] – الأوجه الخلفية: ص84.

وأطفالهن، ليظهرن في أثوابهن الملونة المختلفة مظهر سوق أقمشة في حي عربي»[1] لكن هذه الوقفة لم تشفع لاستذكار صاحبه الذي لازمه وكان قد أسس بهذه اللازمة تفاعلا تأمليا مع منظر البائع ليجعله جسدا عربيا أرهقه الظلم والبطالة والقهر الجمعي.

بعدما غادر القاص تونس عاد إليها ليقف جنبا إلى جنب مع بائع التذاكر مرة أخرى، فوقف حتى يرى كيف أن البائع« طأطأ رأسه وعلت وجهه حمرة زادتها سمرة وجهه قناوة»[2]. ليعكس لنا عدم الشعور والارتياح اليائس الذي تعانيه الشعوب العربية وخاصة الشعب التونسي والجزائري. لتزداد هذه الوقفة الوصفية التصويرية وضوحا استعان القاص بالألوان، فالحمرة والسمرة وجهان لتأثر البائع بفصل الصيف فكان« الحر شديدا»[3] حر المعركة وجسامة الحرب الشنعاء.

نأى القاص مرة أخرى عن الوصف ليقر حقائق معينة لكنه يتدارك شيئا ليعود واصفا من لازمه ليجده مطأطأ الرأس إلى الأرض قائلا في حزن وأسى« لعل النسيان لون من ألوان السعادة».[4] فطأطأ الرأس انعكاس لرضوخ البائع الفقير لواقع مرير ساهم في تحويل معاني الحياة فجعل النسيان لون من ألوان السعادة الإنسانية، نسيان يوحي بعدم الانتماء، لأنه لا يحمل دليل الوطنية ولا الانتماء القومي إلا كونه بائع تذاكر، اشرأب جسده من حر الصيف، وفقا لهذا الرضوخ المستسلم للوقائع ومعطيات الحياة لم يحرك البائع ساكنا، ومن هنا كانت نتيجة حتمية لا مناص منها.

تجسدت نهاية البائع في وقفة وصفية أخيرة نلتمسها في قول القاص، حيث« أخذ شخصه يذوب، وأخذ صوته يتلاشى، وأخذت الأشياء تدور بسرعة تفوق التقدير، وانمحت

---

[1] – المصدر السابق، ص85.

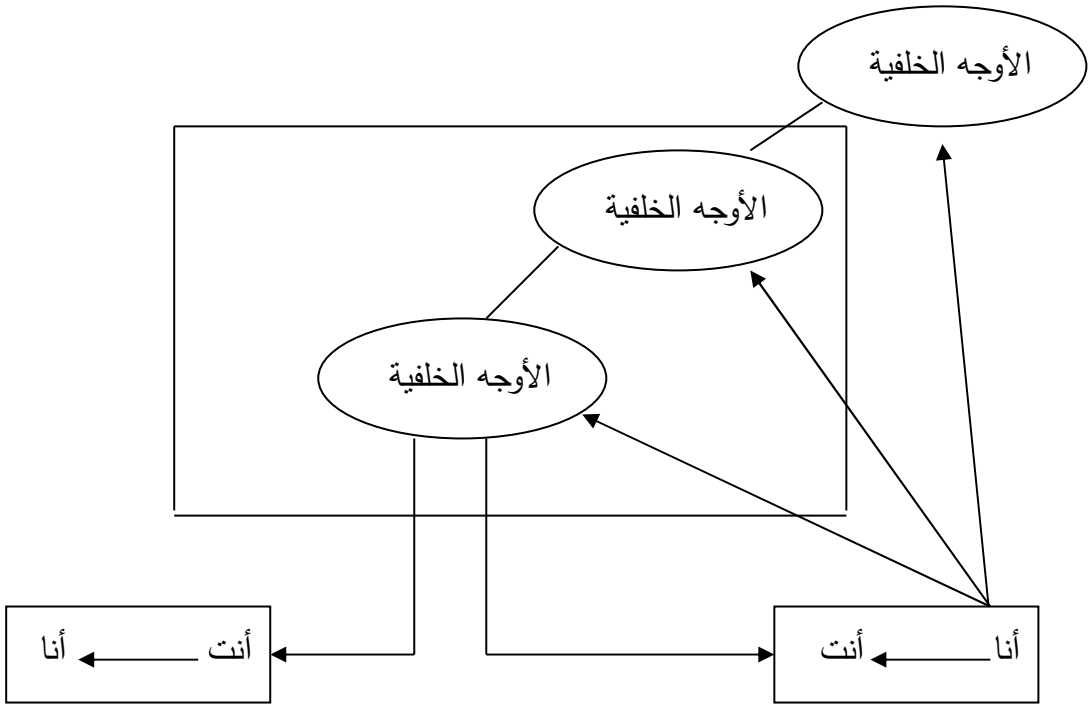
[2] – نفس المصدر، صفحة نفسها.

[3] – المصدر نفسه، صفحة نفسها

[4] – الأوجه الخلفية: ص86.

أشكالها وظلالها، لحظات ثم شيئا فشيئا بدأت من جديد تتخذ أوجهها الأمامية وأشكالها الحاضرة. بعدما أرتني منذ لحظات أوجهها الخلفية».[1]

وعليه ساهمت هذه الوقفات الوصفية الجسدية مساهمة فعالة في إنجاز الشعور بالآخر لكون القاص ربط وشائج العروبة، فتأثر القاص الجزائري ببائع التذاكر التونسي، إذ ألفيناه يهتم بمصير الشعب التونسي كونه اعتمد لازمة اقترنت به. فلا يتحدث إلا واستحضر صورة التونسي، وهذا ما يخولنا إلى إجمال ما ذكرنا سالفا في هذه الخطاطة:



وعليه عكست الوقفة الوصفية مع جسد بائع التذاكر ومعاناته، أوجه خلفية للانتماء والشعور برابطة مقومات العروبة والمصير الواحد والتاريخ المشترك. فالاستعمار الفرنسي أتى على الشعبين التونسي والجزائري ليجعلهم أوجه أمامية لأوجه خلفية دون وعي منه.

[1] – الأوجه الخلفية: ص87.

إن الشعور بالآخر في أشد اللحظات وأصعبها، جعل القاص يشعر بنفس شعور لبائع التذاكر التونسي حتى الذوبان أو التماهي. فبعد المسافة على مستوى البلدين، لم يمنع ذلك الإحساس بمصير واحد مشترك.

الوقفة الوصفية الشعرية:

تحتم على القاص، أن يتبنى موقفا وصفيا مغايرا عما تمثله سالفا، فجعل الخطاب القصصي يستوقف منبرا شعريا ليثبت صدق ما يختلجه من مشاعر يكاد يغيبها المستعمر الفرنسي أو بعدما تكتسب الوقفة الشعرية أهمية كتابية كبرى، لتوسطها في الكتابة الخطابية. حيث أنشد ابن هدوقة مع الغزالي قوله:

غزلت لهم غزلا رقيقا فلم أجد ◊ لغزلي نساجا فكسرت مغزلي. [1]

ولو أمعنا النظر في هذه الوقفة الوصفية الشعرية، لوجدنا أن عبد الحميد قد تخير الوقوف هنا فلم يكن اختياره اعتباطيا او جزافيا ولعل هذا ما يوحي به التقطيع العروضي الآتي:

غزلت لهم غزلا رقيقا فلم أجد ◊	لغزلي نساجا فكسرت مغزلي
غزلت لهم غزلن رقيقن فلم أجد	لغزلي نساجن فكسررت مغزلي
//0/ //0/0/ 0//0//	0//0// /0/0// /0// / /0//0/
فعول مفاعلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيل فعول مفاعلن

اعتمد القاص في اختياره على بيت شعري حكمي، من بحر الطويل الذي يستجيب لنفث ما يعاينه القاص، ويستوعب أغراض تعبيرية شتى وليصعب الكتابة النثرية احتوائها.

[1] – دمعة قديمة: ص103.

فبناء هذا البيت الشعري المختار أصابه في إحدى تفعيلاته القبض« حذف خامس الجزء الساكن»[1]، فعولن فعولْ

/0// 0/0//

أراد القاص هذا البيت الشعري دون غيره من الأبيات الأخرى لميزتين اثنتين هما.

1- احتوائه على قافية متداركة ونجدها في لفظة مغزلي.

مغزلي ← قافية متداركة
0//0/

تتكون « القافية المتداركة من متحركين بين ساكنين» [2]

لقد تدارك القاص بهذه القافية المتداركة الوضع الذي آلت إليه الجزائر وتونس فهب مسرعا، لينسج خطوط الكفاح عن طريق الوعي الكتابي الجاد بالقضية وضرورة إخراج المستعمر الفرنسي، وإجهاض مخططاته الاستلابية التعسفية.

2- ينتمي البيت الشعري إلى بحر طويل. لأنه ليس في الشعر أطول منه فليس ثمة بحر يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا. ليجد فيه القاص صرحا تعبيريا، يجسم الشكوى ، ويحوي الألم. في دورات منتظمة محكمة استطاعت أن تفجر طاقات إيحائية كثيرة، تثبت تغيرات الواقع المرير، من تفعيلة إلى تفعلية أخرى.

فتقطيع البيت أحالنا إلى أكثر من دلالة ولعل أبرزها التغير المفاجئ، وهو ما ندرجه في منظومة المتغيرات هذه.

---

[1] – عبد الرحمان تبرماسين: محاضرات في العروض وموسيقى الشعر، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ج1، السنة الجامعية، 2000، 2001، ص19.

[2] – عبد الرحمان تبرماسين: محاضرات في العروض وموسيقى الشعر، ص29.

0//0// 0/0// 0/0/0// /0//

مفاعلن فعولن مفاعيل فعول

v0 v0 vv0 vvv0 v00

2121 221 2221 211

$\frac{R2+T^2}{6}$ + RTRT $\frac{R^2+T}{5}$ $\frac{R^3+T}{7}$ $\frac{R+T^2}{4}$

VOVO

0//0// /0// /0/0// 0/0//

مفاعلن فعول مفاعيل فعولن

vovo ovo ovvo Vvo

RTRT 121 1221 221

2121 $\frac{R+T^2}{4}$ $\frac{R^2+T^2}{6}$ $\frac{R^2+T}{5}$

vovo

$\frac{R^2+T^2}{6}$ +

يمثل هذا التقطيع التوضيحي للبيت الشعري، تذبذب بين الأسباب والأوتاد. لتنعكس الدلالة. وفق هذا الشكل. انزياح القاص، الذي ابتعد في قصة عن المألوف المعتاد، ليحمل مغامرة تموجات الآداء العروضي، فيكشف لنا أسرار ما يعتمل في بنية خطابه القصصي، الجزائري والتونسي معا، فثار لذلك فوجدناه مؤثرا فنيا، لتكتسب الوقفة الشعرية قدرة على خلق أبعاد دلالية لا محدودة. *

* V ← حركة + ساكن R

O ← حركة T

الوقفة الوصفية للترسانة الحربية:

تتمثل الوقفة الوصفية ركنا رئيسا،إذ شهد حضورا مكثفا في الخطاب القصصي وهي محاولة من القاص « لتجسيد مشهد العام الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات وهو وصف تعريفي، لتجسيد صورة الموصوف في مخيلة المتلقي».[1]

1/ الطائرات:

شكلت الطائرات وقفة وصفية حربية أعاقت مسار الطفل حامد حيث تعرض الطفل الأبكم لهذا المشهد العنيف ،الذي تهتز له القلوب قبل تعينه العقول، بينما الأبكم في طريقه إلى البحيرة المعتادة فإذا « بسحابة من الطائرات تغطي السماء متجهة من الشمال إلى الجنوب....فل يفهم معنى لهذه الصناديق المجنحة السوداء التي لطخت وجه سماء القرية والوضاء المشرق ».[2]وبعد ما لمح الطفل هذه السحابة السوداء واصل سيره لأنه لم يع ما قد يحصل عليه جزاء هذه الترسانة الحربية، فكان قد وصل«البحيرة وعاد إليه سروره »[3]

يواصل بن هدوقة سرد ما يقوم به الطفل الأبكم "حامد"لكن سرعان ما يدعونا إلى وقفة وصفية أخرى ليفاجئنا بعودة السحابة السوداء كما اصطلح على تسميتها حامد.

« وبغتة لاحظ صورا سوداء تضطرب في ماء البحيرة... فإذا هو يرى سحابة من الغربان سالكة طريق الطائرات ».[4]استحضر حامد في هذه الرؤية،صورة الغراب الأسود،إذ يعني هذا الأخير في الذهنية العربية الشعبية تحديدا ملمح، للشؤم واستشراف مستقبل مظلم، ليسيطر على الإعاقة،والعجز عن رد أي فعل ايجابي.

---

[1] – الأشعة السبعة: ص 14.

[2] – المصدر نفسه،ص 15.

[3] – نفس المصدر،الصفحة نفسها.

[4] – نفس المصدر، نفس الصفحة.

يواصل الطفل "حامد"اللعب برمي الحجارة في البحيرة،وإذا به يشهد لحظة أخرى تحبس أنفاسه وتساهم في تعاسته إنها وقفة مع« قنبلة منقضة كالصاعقة على البحيرة انطلقت من إحدى الطائرات!». [1] لتجعله يفقد الأمل في النطق نهائيا.

استخدم القاص الطائرات بمثابة الترسانة الحربية الفرنسية التي عملت على وقف حلم البراءة، وعلى الإبادة الإنسانية،وقتل أمل الطفولة فولاده "حامد" مع هذه المتناقضات،نتيجة كان قد أقر استحالة تحقيقها الأطباء،فإذا به، يحز في نفسه شعورا يائسا مصدره الغربان السوداء المحملة بعيار القنابل الثقيلة،وعليه تأتي هذه الوصفات لتصف لنا المشهد القاتل تبعا على النحو الآتي:

وقفة مع الصناديق المجنحة

وقفة مع سيطرة الظلام الدامس

وقفة مع صورة العربان السوداء

وقفة مع أزيز الطائرات

وقفة مع دوي القنابل

وقفة مع تدفق المياه وعنف البحيرة.

شكلت هذه الوقفات الوصفية التي رسمتها الترسانة الحربية بتوترها،صناعة المعجزة ،وهي استرداد حامد لقدرته عن الكلام ليمحو العاهة الطبيعية التي أقرها الأطباء« الصم والبكم » توقف القاص مرة أخرى ليطلعنا على نتيجة ملموسة،فما كان الطفل"حامد" أن يصمد أمام التشكيلة الحربية المتنوعة فإذا به يصيح«بكل قواه"أمي" ».[2]

---

[1] – الأشعة السبعة:ص15

[2] – الأشعة السبعة:ص 16.

أما إذا انتقلنا إلى قصة المسافر نجد أن الوقفة الوصفية الحربية قد بدأت تحوم لتعكر مزيج الخطيبين،وتعلق الحلم،فتمحو صفو العلاقة بينها،كان الخطيبين يتصافحان كبداية التعارف بينهما فإذا «بطائرات من نوع (ب 26) تحلق فوقنا....وهكذا اقترنت صورة الخطيين بطائرة (ب 26)!» [1] وكأن القاص تعمد استدعاء هذه الوقفة الوصفية ليعلن نية الاستعمار الفرنسي في تخريب العلاقات ومحو أمل الفرحة،ليحل محلها التشاؤم والذعر والخوف من المجهول المخطط له،يتريث القاص برهة،فيدع الخطيبين،يعلق بداية التعرف بوقفة حربية مع الترسانة الفرنسية حيث «دوي في السماء أزيز رهيب أسود،يائس يملأ النفوس ذعرا،كان قد اقترب،ويعصف بكل ما كان فها من أحلام ...ولزلت الطائرات زلزالها وأطلقت أثقالها على القرية المطمئنة،وأخذ لهب القنابل المحرقة....فأضاءت نيران القنابل والرصاص القرية من جميع أقطارها وانمحى الصمت»[2] في أول لقاء بين الخطيبين وهما يتبادلان كؤوس الهوى ويتشاطران عبارات الغرام،ليبث فينا مرة أخرى مرارة القدر،ويطوق حلم الزواج ليعمل على إنهاء نسل العروبة بوقفة وصفية،انتهت بتعطيل الآمال وترسيخ العذاب فصور لنا الألم الذي يعانيه الخاطب،فقال متحسرا متألما«كانت جروحي بالغة وألمي شديدا ولكن خطيبتي ماتت»[3] إلا أن هذه المعاناة لم تتوقف عند ألمه فقط بل ازداد الألم باغتيال خطيبته،نهاية صنعتها طائرة حربية فرنسية لا تفرق بين حلم وحقيقة.

لم يؤسس القاص وقفاته الوصفية على الطائرات الحربية والطائرات الكشافة التجسسية والقتال،بل راح يفضح مقومات أخرى حربية ولعلنا نخص بالذكر الطرود الملغمة التي لا يعرفه صاحبها ما تضمر له، إنها طرود «تحمل الموت».[4]ولا تتوقف عند قتل

---

[1] – الأشعة السبعة: ص16.

[2] – المسافر: ص 24.

[3] – المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[4] – يد الإنسان: ص28.

صاحبها فقط لكنها «تحمل موت غيره».[1] يأخذنا عبد الحميد بن هدوقة في طريقه وهو يشهد تشييع هذه الطرود وفق «نظرة قاسية حمراء».[2]لينتقل القاص من فضح ما تحمله الطرود من ألغام ليتعرض لوصف عمال فرنسا،وكيفية تعاطيهم الضحك والحديث بأصوات عالية فرنسية «حطمتها ألسنتهم القوية الصلبة».[3] يتوقف ابن هدوقة مرة أخرى ليقطع حديث الفرنسيين،ويحيلنا إلى ما هو أهم،إلى قضية الأم الجزائر التي أصبحت «مدينة نائمة في اللهب»[4] تتداعى عليها أيادي الاستدمار الفرنسي،ليذكرنا بالوجود الاستعماري.

غير أن القاص حول هذا الوجود اللفظي الذي حاول محوه بلغة فرنسية فاسدة،إلى وجود فعلي أراد أن ينهي مهمته كجزائري فأوكل ذلك إلى وقفة وصفية صنعت نهاية قائد وكاتبة بطرد ملغم مع استشراف زمنية ومكانية فتح الطرد إذ قال «سيصله الطرد غدا أو بعد غد....سيصله عند الساعة الرابعة والنصف، لن يفتحه بالمكتب، سيأخذه إلى بيته ويفتحه هناك، لن يموت وحده، بل في قتل عدد من الأزواج قد يكون من بينهم طفل ».[5]

إنها وقفة وصفية مع التخطيط،وقفة من أجل الانتقام ورد الاعتبار،يعمل عبد الحميد بن هدوقة على تغيير هذا الطرد الملغم برشاشة الفرنسيين،التي تم إشهارها في وجه الجزائريين ليبثوا الرعب والهلع في الذوات الجزائرية،إلا أن المستعمرة الفرنسية لم تكتف بهذه الوسائل البسيطة فراحت تجوب البقاع. لتبحث عن وسيلة أكثر فاعلية وأقدر إجراما ونعني بالذكر القطار الملغم الذي توقف عنده القاص في قوله: «كان القطار يمزق الحقول أمامه تمزيقا عنيفا».[6] لنعلم فيما عد عن طريق الخطاب القصصي«أن القطار وصل إلى مكان

---

[1] – المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[2] – نفس المصدر، نفس الصفحة.

[3] – يد الإنسان: ص 31.

[4] – المصدر نفسه.الصفحة نفسها.

[5] – نفس المصدر،نفس الصفحة.

[6] – يد الإنسان: ص 36.

ملتو،تظهر عرباته الأولى مكتظة بالجند،وأخذت العربات الأولى تختفي».[1] ليؤكد لنا هذا القطار نواياه في كونه شبيها بـ :« فرنسا تستحق كلمن يفترض سلبيها ».[2]

يزداد التشبيه كثافة ببروز تلك اليد السوداء التي كانت تحرك القطار لتصل بت إلى جسر يختفي تحته لغم يتربص الركاب الجزائريين فتراءت اثر« الانفجار يد سوداء».[3]تتسبب في قتل الأبرياء وإراقة دم الجزائريين.

وبعد أن ألهبت نار الترسانة الجوية والأرضية الجزائر محيطة بها«المدافع والألغام».[4]غادرتها لتلهب النخيل،ومن ثم تقضي على رمز الشموخ والأنفة فأخذنا القص في وقفة وصفية لنتأمل المشهد المريع بعين دامية، لقد« كانت خيمة ونخلات سبع تلهب نارا، لقد مرت من هناك الجريمة،مرت طائرة فرنسية في قلبها نار نفذتها على الخيمة والنخلات السبع».[5] يعتبر النخل رمز للقوت والتظلل وإجمال المال،إلا أن فرنسا ارتأت قوة في تنحية هذا الرمز العربي الأصيل، لتنفث عليه بنيرانها لتمحو مصدر الرزق،ومن ثم ساهمت في قتل الجزائري ابن الصحراء جوعا،ورغبة من فرنسا لمصادرة مصدر الاسترزاق لتوجه الشعب الجزائري لخدمتها عنوة تحت مسمى الفقر أو المغادرة من أجل كسب القوت.

تريث القاص في تقديم النتيجة التي آل إليها«ابن الصحراء» كغيره من الجزائريين إلا أنه أقسم بأنه «لن يغادر المدينة حتى يغادرها الفرنسيون».[6] مهما حصل. يعجل القاص بعد تريثه ليجعل الجزائري الذي يتعهد بعدم الخروج إلى ما فعلته فرنسا لإخراجه وهو ما يتأكد لنا من خلال هذه الوقفة الوصفية التي حاكت معاناة الصحراوي خاصة والجزائري

---

(1) – نفس المصدر،نفس الصفحة.

(2) – المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

(3) – يد الإنسان: ص 37.

(4) – ابن الصحراء: ص 39.

(5) – نفس المصدر،ص 46.

(6) – ابن الصحراء: ص 45.

عامة، وما كان عليه إلا أن يبقى« جالسا فوق كوم من أنقاض بيته المهدم وعيناه تجولان في الركام، باحثين عن ذكرياته المتصلة بهذا البيت الذي صار خربا».[1] استدعت هذه الوقفة الوصفية نتائج الحرب من هدم،أنقاض ركام وردم وخراب،أباحتها الترسانة الفرنسية،وجعلتها صور ارتسمت بالأذهان الجزائرية،وخلقت بهذه الإباحية إحساس الجزائري بأن«قواه أخذت تنهار،ولم يعد قوى على الوقوف».[2]وما كان على القاص إلا أن يلتمس في جلوس الرجل الجزائري وقفة وصفية أخرى تؤكد هول المنظر،وتنقلت من التعبير حيث إلتمس الجريح« مكان فوق الركام،وجلس وأخذ ينظر إلى الصورة

من جديد ».[3] وكأنه في حالة ذهول تام أمام ما حصل له،وما آل إليه بيته. أما الجريح التونسي الذي تقاسم مع أخيه الجزائري، حسن الجوار،وفداحة القص،قررا إعادة بناءه وإعماره من جديد. ليطلعنا القاص على الرغبة في التنصل من يد سواء مضرجة بالدماء الجزائرية والتونسية.

وقف ابن هدوقة إلى جانب الوصف حتى يستطلع لنا اندهاش الشعبين الذي تلبس بإشعال فتيل الحرب والثورة،لم يستسلم القاص في كشف أفعال الترسانة الحربية، بل راح يبحث عن تلك العناصر غير المتكافئة ليفضح جبروت المستعمر الفرنسي فلم يكن يتصور قط « أن تتجمع علينا كل تلك القوى،لم نكن نتصور أن نقنبل «بالنابالم» و«الروكيت» لم نكن نتصور أن تكون ظهورنا هدفا للرصاص الغادر من المدنيين».[4]الذين أخفوا وظائفهم، ليأتوا على الشعب غفلة،ويجعلونهم عرضة مباشرة «تحت وابل القنابل والرصاص».[5]

---

[1] – منتصف النهار: ص 54.

[2] – نفس المصدر،ص 58.

[3] – منتصف النهار: ص 58.

[4] – عمري الحقيقي: ص 73–74.

[5] – الصداقة: ص 68.

لـم يتـوان الجنـد الفرنسـي فـي ادخـار سـلاح إلا واسـتخدموه ضـد الجزائـريين أطفـالا شيوخا،كهولا، شبابا، فتيات وعجائز معللين على ذلك،بمقاومتهم لمن أرادوا إخراجهم عنوة وتعسفا. آثر عبد الحميد بن هدوقة أن تكون هذه الوقفات الوصفية خطابا حربيا،لا يتجشم أصحابه عناء الانشغال بكيفية القتل بل في الظفر بأكبر عدد من القتلى فراح القاص مرة أخرى يستنطق صورة الحرب بسلاح النابالم والروكيت الممنوعين فلم ترى كيف تناثرت جثث شهداء موقعة بنزرت الشهيرة،فلم ينج من هذه الموقعة حتى الأطفال ولعل أبشع قتل للبراءة، بأبشع طريقة هي التي تعرض لها الطفل البنزرتي الصغير«قرب جامع بنزرت و هو يضطرم بنار النابالم».[1]

يستوقف الألم الخطاب القصصي ليد عنا نلملم عواطفنا التي تفرقت بين حقد على مستدمر، وفرحة بشهيد، وبوح شنيع رسمته « جثة امرأة بلا رأس في أحد أنهج بنزرت»[2] لم يحتمل ابن هدوقة فضاعة الصورة فإستنجد بوقفة وصفية أخرى استرجع فيها ما حدث لفرنسا ليثبت أنها مجرمة حرب تعمل على إبادة حرب أرقه البحث عن لقمة عيش فاستوقف التاريخ ليذكرنا « بما وقع في فرنسا خلال الحرب العالمية ».[3] وما أقدموا عليه النازيون فهم « لم يخربوا باريس ولا قتلوا نساءها وأطفالها عندما احتلوها،أما في بنزرت.... ».[4] فالصورة تبوح عن ألمها بنفسها، يحبس القاص أنفاسه، ويضع قلمه ليضعنا في صميم العدائية والبشاعة التي أكنتها منذ الأزل فرنسا للجزائر،فجعلت منها كتل جسدية ملتهبة تلفظ أنفاسها الأخيرة على يدي جلادين فرنسيين،فلم يكتفوا بإطلاق النار على الشعب المدافع بل شمل الإطلاق بالرصاص الحي، كل من ينحيني ليرفع الشهداء.

---

[1] – عمري الحقيقي:ص 74.

[2] – نفس المصدر،نفس الصفحة.

[3] – المصدر نفسه،الصفحة نفسه.

[4] – عمري الحقيقي: ص 74.

استرسل الوصف ليصنع لنا القاص وقفة تدمي القلوب، وتكبل العقول، فبعدما اقتربت جماعة من البنزرتيين من مكان المئذنة المقدس،حتى صاح أحدهم صيحة انمحت مهما زرقة السماء،يرجع مصدرها إلى من « أطلقوا عليه النار».[1] إنهم « وحوش المظلات المطوقة».[2] مخاطبة الجماعة البنزرتية بأسلوب فوقي « من مسه يمت معه..... ».[3] وسارع الفرنسيون لتجميد الحركة ليصطنعوا حركة ساخرة تصحبها لهجة الارتياح والسرور نستخلصها من تعليق القائد التالي: « لأول مرة أرى عن قرب رجل يلقط أنفاسه!منظر جميل ليس كذلك ».[4]

جسدت هذه الوقفة الوصفية الأليمة، جمع بين متناقضات يستحيل الجمع بينها فهل يبعث منظر احتضار شهيد مشرف في القائد الفرنسي،صورة جمالية تبعث السرور والبهجة في النفس الإنسانية ولم يدر بخلده أنه منح عمرا حقيقيا. لشهيد يخوله من خلاله الخلود في الجنة والتمتع بنعيمه ومن ثم يحقق مالي:

العمر الحقيقي للشهيد
- لكونه ضحى من أجل الأرض.
- لكونه ضيفا دائم مبشرا بالجنة.
- لكونه جعل من احتضاره أجمل منظر يعيشه الشهيد حتى يشيع إلى جنة الله.

---

(1) – نفس المصدر،ص 75.

(2) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) – المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

(4) – المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

غير أن حركة الجمود التي فرضها القائد الفرنسي وجنوده لم تصمد طويلا فتكسرت بفعل ما أقدم عليه،فارتأى القاص أن يقف أما هول المشهد الثوري فكان بمثابة فعل استفزازي يريد ه القائد شاهدا على صناعة المعاناة البنزرتية خاصة، أمام تصريحات الجماعة البنزرتية، فنطقوا أول مرة دون خوف فقالوا باستبسال « كنا أمامه وهو يحتضر دون أن نجد للحيلولة بينه وبين الموت سبيلا،كنا أمامه وهم ينزعون من زنده ساعته،وكان ما زال لم تخرج روحه، لد انقطرت قلونا ألما وغضبا ونحن نشاهد ذلك ذلك المنظر ،البشع».[1]

شكل هذا البوح البنزرتي صورة السطو والاعتداء المتبوع بفعل إجرائي استفزازي. عمل على تشيع شهيد آخر، بعدما وجد نفسه مرتميا على أحدهم لينقضه من الموت المؤكد... وهكذا لم يغادر القائد الفرنسي وأتباعه الجنود،المكان حتى تركوا الشهداء غائصين في دمائهم الطاهرة الزكية .

اعتمد القاص على جعل الترسانة الحربية وقفات وصفية لم تبق ولا تذر، بل أسست «من كل تلك المناظر والصور والأصوات».[2]الخليعة المروعة، وجها مختزلا يستذكر ملامحه كل تونسي عاش النكبة وساهم في محو آثارها.

جسم الشهيد التونسي بتضحيته المتفردة، الكيان العربي الذي « اكتشف نفسه في غمرة الموت التي تطوقه بلهيبها المنطق من الرشاشات والمدافع والقنابل من الأرض والبحر والجو».[3] ومعلوم أن مصدره الأوحد كان من القوة الغاشمة فرنسا.

تتزاحم الوقفات الوصفية للحرب والإبادة في ذهن القاص، لتلد من رحم المعاناة والألم وتقفر على ردح زمني طويل فتكون لحظة الكشف عن حقيقة غير شرعية، حيكت خيوطها من طرف ترسانة حربية فرنسية وهو ما بت أحد جنود بنزرت قائد:« أعرف أنني لا أستطيع

---

[1] – عمري الحقيقي: ص 76.

[2] – نفس المصدر: ص 76.

[3] – البطل : ص 77 .

التغلب على كل هذه الدبابات والطائرات والبواخر،وهذا العدد يضخم من الوحوش البشرية».[1] الضالة، الخارجة عن القوانين.

تهب هذه الوقفة الوصفية الخوف من حقيقة الاستسلام والرضوخ تحت سلطة البطش إلا أنه يواصل الحديث بمنطلق آخر ليتوعد هذه المرة.«لن أدع حلم الانتصار يداعب نفوسهم سأجرعهم علقم المقاومة التونسية إلى أن تنفذ آخر رصاصة... وحتى تسيل آخر قطرة من دمي».[2] ليصنع بالمقاومة التحرر، ويحقق الحلم.

باتت الفروق الحربية على مستوى العتاد والقوى حقيقة فرضتها السلطة الفرنسية واقعا.وأحالنا إليها عبد الحميد بن هدوقة وقفة وصفية تعكس روح الاستبسال والمقاومة وعدم الاستسلام،إنها صورة بنزرت التي تغرق في اللهب لقد كانت«مدافع الجريمة ترعد في السماء وتدمدم في البحر ،وتعصف بالأرواح البريئة في لأنهج والأزقة والبيوت،وكانت أدخنة الحرائق ولعلعة الرصاص والقنابل وروائح الفناء،وصيحات الألم المنطلقة من حناجر الأطفال والنساء والجرحى،ترتفع من كل جهة من جهات المدينة الشهيدة،وكان البحر أسود بشع المنظر،يبعث الذعر،كان أديمة مغطى السفن الحربية وضلالها السوداء،وكانت أصوات المحركات تئز أزيزا عنيفا متصلا في السماء والأرض والبحر أزيزا تنفطر له القلوب وتنفجر منه الرؤوس».[3]

تحبس هذه الوقفة الوصفية الأنفاس، وتلهب المشاعر،إنها صورة الجريمة التي لا تفي الألفاظ بوصفها، أمام حق مشروع سلبته أيادي المستعمر فصيرت المطالبة بت ضربا من العبث،فما ذنب « الأرواح البريئة التي لم يكن ذنبها سوى أنها طلبت حقها من مجرم سفاح

---

[1] – نفس المصدر، نفس الصفحة.

[2] – المصدر نفسه،ص 78

[3] – البطل : ص78.

قوي».[1] رغم هذا الهول الأعظم للقضاء على العنصر العربي تبقى الصورة الوصفية تؤرخ مرة أخرى لضمير حتى يأبى الذل و العبودية.

تختفي الرشاشة لتظهر مرة أخرى في أبشع صورة لتصوب على نهج« كانت فيه طفل وشيخ وامرأة هاربين وصيحات الفزع تجلجل في أفواههم ».[2] عملية نفذها أحد وحوش المظلات بعدما سدد رشاشته نحو الشيخ ومن معه، لم ييأس ابن هدوقة في استدراج تلك الوقفات الوصفية ليصل إلى تلك المحاولة التي أدت بممسك النور والحمامة إلى رجل« إمتلكه الذعر وأخذ يبكي وحده مرير البكاء ».[3] ذعر رسمه العداء الفرنسي، ذعر لم تخلقه حالة نفسية بل خلقه ميدان فقدت فيه السبب والغاية.

استعاد القاص قوته الوصفية ليحلم بتجسيد وقفة حربية، تصاحبها رغبته الجامعة في الرد على المستعمر الطاغي الذي اعترف بهذا علينا:« أرى الناس أماي صغارا، صغار أمام فوهة بندقيتي صغار بشكل غريب».[4]

ارتوى المستعمر الفرنسي من منع القوة المتعسفة التي أعطته« إياها البندقية والبذلة العسكرية».[5]في حرب غير متكافئة أخذت فيها فرنسا الكثير من الفرص للقضاء على الهوية وعلى الأصول الإسلامية العربية متناسية في ذلك أنها خلقت للشهداء الأبرار«طريق إلى الجنة».[6]

---

[1] – نفس المصدر،نفس الصفحة.

[2] – البطل: ص 81.

[3] – دمعة قديمة : ص،104.

[4] – الوصية : ص137.

[5] – المصدر السابق، نفس الصفحة.

[6] – نفس المصدر، نفس الصفحة.

لقد كان ذلك الجندي الفرنسي بقوة بندقيته يحتقر برصاصة منظر الشهيد وهو يحتضر« لينهال عليه بقساوة وهو يضحك ».[1] ضربا ليموت ويلفظ أنفاسه الأخيرة على يدي جلاد فرنسي. تصر هذه الوقفات الوصفية على استرجاع«الذكرى المؤلمة».[2] فتفقد التصرف لتعطي مرة أخرى الترسانة الجوية السحاب الكثيف «فتزداد السحابة تكثفا،وتصير ظلاما صلبا».[3] لا يمكن للجزائري اختراقه،إلا أنه صرخ فيما بعد معلنا رغبته في طرد فرنسا نهائيا من الأرض الجزائرية هو قرار رسمته هذه الوقفة الوصية معلنة رفضها للمستعمرة فرنسا« أيتها اللعينة أخرجي من هنا اللحظة،أخرجي كلك... ».[4] لتبقى البندقية تطارد الجزائري من مكان إلى آخر.

تواطأت فرنسا كثيرا مع جنودها،فساندتهم مع كل ما اقترفوه من تنكيل وتعذيب وإبادة غير شرعية،في مقابل ضعف العتاد الحربي وقلت الإمدادات الثورية،نجد بسالة شعب لا يقهر،فبادرة الجلد لدى الجزائريين،فاقت احتكامهم للسلاح والدفاع عبر جبهاته المختلفة.

لقد لبى نداء الثورة فئات جزائرية تتعدد مستوياتها، وتختلف فئاتها، ولعل أبرز مثال ذلك الفلاح الجزائري البسيط الذي لم يكن بعيدا عن حيثيات الثورة، محاولا الدفاع عنها بأبسط وسيلة حربية وهي البندقية التي ينعدم مفعولها أمام الترسانة الحربية الفرنسية«أمسك البندقية...في اللحظة الحاسمة،رمى العمامة،عرى رأسه! عندما تصير البنادق هي الألسنة ينبغي للعمامة أن تستريح». [5] فعلا صدق القاص،في ضرورة استراحة العمامة إذا نطقت البنادق وأشعلت فتيل الرغبة في التحرير،إنها وقفة وصفية تشيد بالقدرة على مجابهة العدو

---

[1] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – الوصية : ص 140.

[3] – نفس المصدر، ص141.

[4] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – الوصية: ص 146.

بأبسط الأسلحة، إنها استعادة للقوة، والتفاؤل الذي عمّ أرض الجزائر، تحت صرخات التكبير والتهليل.

صرخات عظيمة عظم الحدث، وعظم الثورة المجيدة، ومن هنا استأثر القاص أن يقف مرة أخرى عند هذه الوسيلة البسيطة مقارنة بترسانة فرنسا القوية فجعلها تضاهيها أو تكاد تفوقها قوة أو أثرا. ومن ثم استطاعت البندقية أن تظفر بالقدرة على خلق شخصيات خالدة « فالبندقية كتبت أسماء بنور أزلي في مسيرة التاريخ».[1] وتعد هذه الكتابة الاسمية رغبة جريئة من القاص.« لينير الطريق لكل عشاق البنادق في كل زمان ومكان»[2]استذكار منه لذاكرة « تاريخ الملوكية الطويل الذي أوقفته في لحظة بندقية،هنا وهناك».[3]

ما كانت الجزائر تعيش حياة الحرية مطلقا في غياب البندقية وإرادة التحرر بغية الاستقلال المكتمل من«قرون الاستعمار البغيض والغطرسة والأحذية الثقيلة التي داست كرامات الشعوب».[4]

لم يفلح المستعمر الفرنسي في دك منافذ إمداد الأسلحة للثوار رغم أنها قليلة وبسيطة إلا لأنها ساهمت في طرد قوة استعمارية عظمى تؤيدها أوربا، فكان لزاما على القاص أن يشيد بهذه الأسلحة البسيطة فاستوقفته ببساطتها ليكتب عن « عصي الرعاة وفؤوس الفلاحين في لحظة مضيئة!».[5] إنها لحظة أنارتها الرغبة الجامعة في دفع الثورة قدما للخلاص من براثن المستثمر الفرنسي.

---

(1) – نفس المصدر، ص146.

(2) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) – المدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) – الوصية: ص146.

(5) – نفس المصدر ،ص147.

اقتنع عبد الحميد بن هدوقة خاصة وكل الجزائريين عامة،بقوة البنادق والعصي والفؤوس،فرغم بساطتها إلا أنها هي من أنجبت القادة واستردت الريادة، برغبة جنونية في افتكاك الحرية من سالبيها لم تستسلم فرنسا لهذه الرغبة النمطية في التحرر، فراحت تنسج بترسانتها الحربية خيوطا كهربائية شائكة «تصطاد بها النجوم والأشعة ، لتصطف الدبابات قي صفوف طويلة تحجب النهار».[1]لم يتوقف جبروت فرنسا عند هذه الخيوط الشائكة بل قررت أن«تطير الطائرات في غطاء كثيف لتمنع الضوء من الوصول إلى الأرض».[2]

لقد أرادت فرنسا بمن يدعمها، أن تفرض سلطانها كليا على الشعب الجزائري فتحرمه أبسط حقوقه وهي الرؤية التي حاولت طمسها بتكثيف الطائرات الحربية، ومن ثم تخلق ظلاما دامس مرعب، حتى لا تفرق من خلاله عند القصف بين رضيع، وشاب، وكهل.

وما يمكن أن نخلص إليه أن عبد الحميد بن هدوقة بخطابه القصصي عامة، ووقفاته الوصفية خاصة،جاوز الأفق المسدود، فتتبع بؤرة التحرر عبر أكداس مظلمة ساهمت في خلق جو كان له الفضل الأكبر في« شد أواصر المجتمع بخيط ملتهب قابل للإنفجار عند الضرورة».[3] لتعتمد هذه الوقفات الوصفية في إيقاظ الوعي وبعث الحماسة معا، مدعما مسار التحرر وجعله الغذاء والجذوة في التضحية فالبندقية على بساطتها كانت قد رفعت بالشعب أن يتقدم عاجلا ليقرع باب النصر والحرية.

---

[1] – الوصية:ص 148.

[2] – نفس المصدر ،نفس الصفحة.

[3] – نجاح العطار: أدب الحرب،ص 21.

دورها في خلق الأوضاع السردية:

لقد ساهم عبد الحميد بن هدوقة بوقفاته الوصفية،في خلق الأوضاع السردية مختلفة،فكانت بداية الخطاب القصصي، بوضع مغيب غيبه فقدان الطفل لحواسه الأساسية ويتعلق الأمر ،بالصم والبكم،الإعدام فاعليته وأهميته في تقرير مصيره.

إن هذه الوقفة التي مثلت ترسم لنا واقع مرير راهن، استدعت الضرورة لوقفة، مارستها موقعة فقدان حامد لأمه. بسبب عملاق البحيرة الأبيض، لم تكتمل الصورة السردية، إلا بوصف الحالة التي آل إليها حامد، فاستحال الوضع السردي إلى جو يخنقه زيادة على ما يعانيه من عاهة يقال أنها طبيعة منذ ولادة القوة الاستعمارية الفرنسية في الجزائر.

أما فيما يتعلق بالترسانة الحربية التي تعددت أشكالها وأحجامها بتعدد المساعي الاستيطانية،فقد ساهمت هي الأخرى في صناعة أوضاع سردية،تكشف لنا عن إبادة العنصر البشري وخاصة الجزائري والتونسي بكل ما أوتي الإستدمار من قوة وبطش

لا يغتفر.

وما ينبغي أن نشير إليه في هذا المضمار أن الوقفات الوصفية لم تكن ترسم حدة التوتر بين الشعبين الجزائري والتونسي مقابل الاستعمار الفرنسي،بقدر ما رسمت وقفات وصفية أصرت أن تلج من خلالها مواضيع عانى منها الشعب الجزائري لتخلق بذلك أوضاعا سردية تختلف بإختلاف أوصولها.

ركز القاص على وصف المسافر وما يعانيه من مخاطر فجعله يجوب الصحراء مترامیا بين شساعتها وحرقتها ليصنع لنا وضعا سرديا يفضي إلى "غلاء المهور"وبروز ما يسمى بالطبقية التي تحتم على الشاب أن يجوب الأرض للحصول على المادة التي ترضي الوالد ليقف عند تلك الرحلة باحثا عن وضع سردي آخر،فاستند إلى وقفة وصفية راح يصف التقاء الخاطب بالحبيبة التي من أجلها سيرتحل من مكان إلى آخر لتنتهي هذه الرحلة بموت الحبيب الذي أرقه مهر زواجه.

ينهي عبد الحميد بن هدوفة خطابه بوقفة وصفية حزينة ترسمها صورة الشيخ وهو يحتضر لنقف مع القاص أمام مشهد، يلفظ فيه صاحب بالوصية وضرورة الأخذ بها، لتظفر الأرض الأم التي لا يحسن تقسيمها في هذه الوصية خاصة، وفي الخطاب عامة بآخر وضع سردي ختامه تجربة دالة كان لها الدور الهام في الخطاب.

الخاتمــة

تعد خاتمة هذه الرسالة بوابة لا نقصد من ورائها غلق دراستنا هذه ، بقدر ما نبتغي من خلالها فتح المجال واسعا أمام دراسات تعكس تطلعات متجددة، تجدد سبل البحث العلمي، وما يفرضه من دقة في المنهج،وصرامة في التحليل، على هذا الأساس نحاول صياغة بعض النتائج التي توصل إليها البحث والتي ندرجها كما يلي:

– لم تكن رغبة عبد الحميد بن هدوقة في الابتعاد عن المؤلوف والعادي لمجرد أنه يريد أن يكون مميزا، بل كانت رغبة تؤكد أن المبدع لا يكدح،ولا يكافح من أجل هجر الموضوعات التقليدية، بل يلح على ضرورة الكتابة على حد قول كافكا: (إنني اكتب على الرغم من كل شيء.وبأي ثمن ، فالكتابة كفاح من أجل البقاء.) لي تظل وظيفة القاص تحاكي الواقع وفق مرجعياته المتعددة ،فنستشرف أفاقا مستقبلية.

– كان الخطاب القصصي مجالا خصبا تعددت فيه الأنواع فقد حضيت المرجعية الدينية والتاريخية والشعبية باهتمام كبير يعكس الصراع ضد الاستعمار وسعي هذا الأخير في طمس الهوية الثقافية ، لذلك فلا ريب أن يستفيق الضمير الديني كرد فعل ايجابي يشكل مرجعا وحيدا لثقافة الجزائر وسلوكاته ومن هنا برز التفاعل الخطابي وخصوصا عندما ذيله القاص بنفحات دينية.

– سعى خطاب ابن هدوقة لنفض الغبار عن الهامش، وإدراج واقع يشهد له التاريخ، ليتبدى لنا جليا في واقع البنى المختلفة،حيث وجدنا أن القاص لا يتعسف في ايراد الوقائع أو إقحامها بشكل مجاني.حيث وظف ابن هدوقة البنى الموحية تارة والمحاكية للواقع تارة أخرى وخاصة تلك الهالة التي رسمتها بنية الدال العنواني والعدد سبعة.

– على الرغم من اختلاف الآراء وتعدد المفاهيم حول الخطاب، إلا أنه لا يمكن إنكار هذه الإشكالية البتة،فهي موجودة لتعكس ثراء المفهوم واكتنازه بالدلالة التي رسخها القدماء واستفاد منها المحدثون والمعاصرون .

– ينبني القص كممارسة خطابية على أساس قاعدي، يتمثل الموقع الذي ينجز به الفعل ، وتحدد هذه الممارسة في أحداث واقعية تارة وتخيلية تارة أخرى، تخلق في زمان

ومكان محدديين من قبل الشخصيات وتتحد أيضا في أفكار وأقوال الشخصيات، سواء كانت رئيسية أم ثانوية واقعية أم متخيلة.

– اقتضى الخطاب القصصي مؤشرين متلازمين، يتأطر من خلالهما الفعل القصصي ويتعلق الأمر ببنية الزمن ومؤشراته الطبيعية والنحوية والنفسية، وببنية المكان المفتوح والمغلق.

– جاءت البنية الخطابية حاملة لوعيين لغويين ، وعي فصيح يسعى لحماية القواعد الخارجية للخطاب القصصي عن طريق التركيب اللغوي العربي، ووعي عمي أصبح أكثر فاعلية، فتحدى قداسة المعجم الفصيح.

– ليست البنى الزمنية والمكانية والشخصيات والحوار، شحنة إيحائية عندما تكون مستقلة عن بعضها البعض، فهي إن عانت التفكك فتعدم المؤشرات البنيوية الدلالية، وتسقط التلاحم

– لقد أفضت دراستنا بعد أن تخطت تخوم الألفاظ ، لتصنع الدلالة،وتربط العنوان بالمتن وفق جسر لغوي وأخر اشاري .وتجعل مهمة الرسالة هي البحث لا في وجود الألفاظ فقط، بل في القدرة على القبض عليها ، ورصفها بإيحاءات ودلالات تثبت فهم الظرف الذي تم فيه نسج خيوط الخطاب حتى يمتلك الصيغة الأدبية الملائمة .

ختاما نجد أنفسنا ملزمين بجعل الموضوع يخضع لمزيد من الدراسة والتحليل بغية وضع اليد على قراءات بنائية أخرى .

لا يسعنا إلا أن نرجو من الله العلي القدير، ان نكون قد قدمنا عملا جديرا بالاهتمام والقراءة، ومفتاحا لأبواب أوسع تستقطب بحوثا أكاديمية.

ولله الحمد والمنة ، فإن وقع خطأ في الرأي، أو زلل في اللسان فمن النفس، وإن أصبنا شاكلة الصواب ، فمن فضل الله.

ومن الله نستمد العون والسداد إنه سميع مجيب. والحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم .**

- أولا : المصادر بالعربية :

1) الإمام محمد أبو زهرة : الخطابة- أصولها ،تاريخها في أزهر عصورها- دار الفكر العربية ، القاهرة، ط 1 1934 .

2) أبو بشر عمرو سيبويه: الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1988، ج1.

3) أبو البقاء ابن يعيش ، شرح المفصل، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة، د.ط ،د.ت

4) أبوحامد الغزالي ، إحياء علوم الدين، تحقيق :الإمام حافظ العراقي، دار الثقافة، الجزائر،ط 1، ج 3 ،1991.

5) عبد الحميد ابن هدوقة ، الأشعة السبعة، الشركة الوطنية للنشر ،الجزائر، ط2 ، 1981.

6) عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت، ط6، 1976م، ص 1604.

7) عثمان عمر بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ج 1، د.ط، د.ت.

8) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1997.

9) أبي الفيداء الحافظ الدمشقي ابن كثير: تفسير القران الكريم ،دار الفكر،بيروت، لبنان، د.ط ،2006.

10) أبي الفيداء الحافظ الدمشقي ابن كثير:قصص الأنبياء،دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط 1 ،2002.

11) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل سود العيون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، 1998.
12) أبوالقاسم محمود بن عمرو الزمخشري ، أساس البلاغة،تحقيق: محمد باسل سود العيون ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ج1 ،1998.
13) مجد الدين محمد بن يعقوب بن براهيم الفيروز ابادي : القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 2.

ثانيا – المراجع العربية :

14) إبـراهيم صـحراوي ، السـرد العربـي القـديم الأنـواع والوظـائف والبنيات،الـدار العربية ،منشورات الاختلاف،العاصمة ،الجزائر،ط 1، 2008.
15) إبراهيم مياسي: قبسات من تاريخ الجزائر، دار هومة ، الجزائر، 2010.
16) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، باب الخضراء، تونس، د.ط، 1985.
17) أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
18) أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2004.
19) أحمد المتوكل ، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية ، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان ، الرباط، المغرب، ط 1 2003.
20) أحمد قنشوبة: دلالة العنوان في رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي، الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، 15، 16 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة.
21) أحمد محمد عبد الفتوح: الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب القاهرة، 2007.

22) أحمد مختار عمر : اللغة واللون ،عالم الكتب، القاهرة، ط 1 ،1982.

23) ادريس بلمليح : الرؤية البيانية عند الجاحظ ،دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1 ،1984.

24) أنيسة بركات درار : أدب النضال في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط ،1984.

25) أوريدة عبود:المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دار الأمل ،2009.

26) البخاري حمانة: فلسفة التحرير والثورة الجزائرية ضمن ثقافة المقاومة، مركز دراسات الوحدة العربية المصرية، ط1، 2007.

27) بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، إربد، الأردن، ط1، 2001.

28) بشير تاوريريت وسامية راجح: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر(دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر. قسنطينة– الجزائر، ط1، 2006.

29) بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد، ط1، 2006.

30) بلقاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، 1985.

31) ثريا التيجاني:دراسة اجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري، وادي سوف ،نموذجا،دار هومة، الجزائر،د .ط،د .ت .

32) ثناء أنس الوجود: قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء، القاهرة، د.ط ،2000.

33) جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

34) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي ،بيروت، الدار البيضاء، ط 1 ،1990.

35) حكمة النوايسة: استراتيجية التناص وتأويله في سرادق الحلم والفجيعة(لعز الدين جلاوجي، الأردن).
36) حميد لحميداني: بنية النص السردي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.
37) حنان حمودة : الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، علم الكتب الحديث ،جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط 1 ، 2006 .
38) خليل إبراهيم أبو ذياب : دراسات في فن القص، دار الوفاء، الإسكندرية،جمهورية مصر العربية، ط 1، 2006.
39) خليل احمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط3، دار الطليعة، بيروت، 1986.
40) رشيد بن مالك: مقدمة في السيمائية السردية، دار القصبة، الجزائر، ط1، 2000.
41) رشيد بن مالك:البنية السردية في النظرية السميائية،دار الحكمة، ط 1 ،2001.
42)زهية يهوني، عائشة بنت المعمورة ، عبد الرحمن دحماني، حسين عبروس:موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين ،دار الحضارة، ط 3 ،2003.
43) الزواوي بغورة : المنهج البنيوي- البحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات- دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،ط 1 ،2001.
44) السبتي شلواي: حصة في إذاعة الزيبان من تقديم فوزي مصمودي ذكرى الفاتح من نوفمبر 01 نوفمبر 2010، على الساعة، 10:43 سا.
45) السخاوي محمد بن عبد الرحمان شمس الدين : القناعة فيما يحسن الإحاطة من أشراط الساعة، دار الكتاب الحديث، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
46) سعيد يقطين: من النص المترابط ، مجلة عالم الفكر، ع2، م32، أكتوبر، ديسمبر، 2003.
47) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989.
48) سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 2001.

49) شاكر عبد الحميد، سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، دار غريب،القاهرة 2001.

50) شريبط أحمد شريبط،دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، د.ط،د.ت .

51) الصالح خرفي ،الشعر الجزائري ، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية الجزائر،د. ط، د.ت .

52) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق(دراسة تطبيقية على الصور المكية)، دار قباء، القاهرة، مصر، ج1، ط1، 2000.

53) صلاح فضل :منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ،عالم المعرفة، القاهرة، 1992.

54) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت.

55) طالب هشام : بناء الكون ومصير الإنسان ، نقض لنظرية الإنفجار الكبير، حقائق مذهلة في العلوم الكونية والدينية ،دار المعرفة، بيروت ،لبنان، 2006.

56) عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر. اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000.

57) عايدة بامية : تطور الأدب القصصي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1982.

58) عبد الجليل مرتاض : البنية الزمنية في القص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر ، 1993.

59) عبد الجليل يوسف حسيني : عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الثقافة، القاهرة، 1989.

60) عبد الحميد جحفة: دلالة الزمن العربية دراسة النسق الزمني للأفعال، دار توبقال، الدار البيضاء ، المغرب، ط 1، 2006.

61) عبد الحميد شاكر، سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، دار غريب، القاهرة، 2005.

62) عبد الرحمان تبرماسين: محاضرات في العروض وموسيقى الشعر، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ج1، السنة الجامعية، 2000، 2001.

63) عبد السلام المسدي: ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله– تونس، أكتوبر 1994.

64) عبد السلام المسدي:ما وراء اللغة بحث في الخلفيات المعرفية، تونس، د .ط ،أكتوبر 1994.

65) عبد الكريم بكري: الزمن في القرآن الكريم، دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه ،دار الفجر، القاهرة، مصر، ط 2 ،1999.

66) عبد الله الركيبي : عروبة الفكر والثقافة أولا ، المؤسسة الوطنية للكتاب، وحدة الرغاية، الجزائر ،1986.

67) عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1992.

68) عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.

69) عبد المجيد جحفة: دلالة الزمن في العربية، " دراسة النسق الزمني للأفعال"، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

70) عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي: البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة، دار النشر، الدار البيضاء، ط1، 2002.

71) عبد الملك مرتاض ، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1954)– (1995)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1983.

72) عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم(دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005.

73) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة الرواية، زقاق "المدق "، ديوان المطبوعات الجامعية، المكتبة المركزية الجزائر، ط1، 1995 .

74) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، المطبوعات الجامعية، 1993.

75) عبد الهادي بن ظافر الشهري :استراتيجية الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة ،بنغازي، ليبيا ،ط 1، 2004.

76) عبد الواسع الحميري ،في آفاق الكلام وتكلم النص ،المؤسسة الجامعية،مجد، بيروت،2008.

77) عبد الواسع الحميري،الخطاب والنص، المفهوم العلاقة السلطة، المؤسسة الجماعية مجد ، بيروت، لبنان، ط 1 ،2008.

78) عبد الواسع الحميري: ما الخطاب ؟ وكيف نحلله؟ المؤسسة الجامعية مجد للنشر– بيروت لبنان، ط1 2009.

79) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، مدينة النصر، القاهرة، د .ط، د.ت .

80) علي بوخاتم مولاي: الدرس السيميائي (دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2005.

81) عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الإختلاف، ط 1 ،2003.

82) فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية ، ط2 ،2008 .

83) محمد العمري: في بلاغة الخطاب الاقناعي (مدخل نظري تطبيقي) ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2002.
84) محمد القاضي: تحليل النص السردي، دار الجنوب، بن عروس ،تونس، د.ط،1997.
85) محمد خطابي ،لسانيات النص مدخل الى انسجام النصوص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1 1994.
86) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
87) محمد زكي العشماوي: الأدب وواقع الحياة المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،1980.
88) محمد عابد الجابري: تحليل الخطاب العربي المعاصر، دار الطبيعة، بيروت 1985 .
89) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1986.
90) محمد عبد الله القواسمة، جماليات القصة القصيرة، قراءات نقدية ، المجتمع العربي ،عمان ، الأردن،2005.
91) محمد عبيد الحمزاوي: فن الحوار والمناظرة في العصر الحديث، تقديم محمد زكي العشماوي، ط1، 2001.
92) محمد عيد: المستوى اللغوي للفصحى واللهجات للنشر والشعر، عالم الكتب، القاهرة، د،ط، د،ت.
93) محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ورشة احمد زبانة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ،ط 1 ، 1983.
94) محمد مصطفى أبو شوارب : المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهارته التعبيرية ، دار الوفاء الإسكندرية، ط 1 1934.

95) محمد معتصم: الرؤية الفجائعية (الأدب العربي في ناهية القرن وبداية الألفية الثالثة) منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
96) محمد ناصر: العصر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1975)، دار المغرب الإسلامية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
97) محمد يوسف نجم: فن القصة دار صادر، بيروت ، لبنان، د. ط،1979.
98) مخلوف عامر: تجارب قصيرة وقضايا كبيرة ،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
99) مدحت عبد الجبار: النص الأدبي من منظور اجتماعي ،دار الوفاء،الإسكندرية، ط 1 ،2001.
100)مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس، عمان، الأردن، ط1، 2005.
101)مروة متولي: حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي ، دمشق، سوريا، ط 1، تموز ، 2008.
102)مسعودة بوطلعة: الجزائر في قلب الحدث الأدبي الفرنسي، جريدة الخبر، ع5758. الأحد 13 سبتمبر 2009 الموافق لـ 23 رمضان 1430هـ.
103)مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، اللاذقية ، سوريا، ط 1، 2001.
104)مصطفى بيطام: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي(1954-1962)، دراسة موضوعية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 1998.
105)مصطفى فاسي: البطل في القصة التونسية من الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

106)نادية بوشفرة: مباحث في السميائية السردية،دار الأمل، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ط 1 ، 2008.

107)نازنين عمر عبد الرحمان: العدد في القرآن الكريم(دراسة تراكبية)، منشورات دار دجلة، المملكة العربية الهاشمية، عمان، الأردن، ط1، 2008.

108)نجاح حنا مينا العطار: أدب الحرب، دار الآداب بيروت، دمشق، سوريا، ط1، 1976.

109)نجاح حنا مينا العطار: أدب الحرب ، منشورات دار الآداب، ط 2 ،1979.

110)نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006.

111)وجدان الصايغ :الصور الإستعارية في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط 1، 2003.

112)يمنى العيد : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب،بيروت، 1998.

113)يوسف ناوري: الرواية الجزائرية، وعي الثورة وسئلة التحديث، كلية الآداب– الرباط، اكدال، محاضرات الملتقى العربي للرواية (أسئلة الدانه في الرواية الجزائرية)، رابطة أهل القلم، 2008.

114)يوسف وغليسي: اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، ط 1 ،2008.

ثالثا : المراجع المترجمة:

115) أرسطو طاليس: الخطابة ، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1976.

116) انريكي اندرسون مبرت: القصة القصيرة ،النظرية والتقنية، ترجمة : علي ابراهيم علي منوفي، مراجعة : صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة ، د.ط، 2000.

117) جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيمائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، منشورات الاختلاف، العاصمة، ط1، الجزائر، ط1، 2007.

118) جيرار جنيت :خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ترجمة: محمد معتصم ، عبد الجليل الآزدي ، عمر حلى ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 2 ،1997.

119) روجيه جارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1985.

120) رولان بارت : درس السيميولوجيا، ترجمة : عبد السلام بن عبد العالي ،دار توبقال ، ط 1 ،1986.

121) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة ،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط،ط 3 ، 1985.

122) فان دايك :النص والسياق، ترجمة : عبد القادر قنيني ، إفريقيا الشرق، المغرب ، ط 1 ،2000.

123) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم ياقوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987.

رابعا: الرسائل والدوريات:

124) وردة سلطاني: خطاب القصة القصيرة عند زهور ونيسي ، رسالة ماجستير، إشراف : د عبد الله العشي ،قسم الأدب العربي، جامعة العقيد الحاج لخضر ، باتنة ، 2001-2002 .

125) جريدة الحرية التونسية، الأربعاء 15 أكتوبر 2008.

126) جريدة الخبر الأسبوعية .

127) مجلة الأثر ،ورقلة، الجزائر ، ع 6 ، ماي 2007.

128) مجلة العلوم الإنسانية ، دورية دولية علمية، جامعة محمد خيضر ، بسكرة،ع 8 سبتمبر 2005.

129) مجلة العلوم الإنسانية ،جامعة محمد خيضر ،بسكرة ، الجزائر ، ع7،ع 8 2005 .

130) مجلة العلوم الإنسانية، ع8، سبتمبر 2005(دورية دولية علمية)، جامعة محمد خيضر– بسكرة– الجزائر، 2005.

131) مجلة العلوم الإنسانية، ع8، سبتمبر 2005(دورية دولية علمية)، جامعة محمد خيضر– بسكرة– الجزائر، 2005.

132) مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، قسم الأدب العربي، ع1، 2004،ع 4 ، 2008.

133) مجلة قراءات ،قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، ع 1 2009.

134) الملتقى الدولي الخامس (السميائية والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، أفريل 2008.

135) الملتقى الوطني الأول (السيميائية والنص الأدبي)، 7–8 نوفمبر 2000، منشورات جامعة خيضر، بسكرة.

136) الملتقى الوطني الثالث (السميائية والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر ، بسكرة،19 – 20أفريل 2004.

137) الملتقى الوطني الثاني (السميائية والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، 15 – 16 أفريل، جامعة محمد خيضر– بسكرة.2002.

138) الملتقى الوطني الرابع (السميائية والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر ، بسكرة،28 –29 نوفمبر 2006.

139) منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع4، جانفي، 2009.

140) منشورات مخبر وحدة التكوين ، نظرية القراءة، المفهوم والإجراء ، البحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي ، جامعة بسكرة ،2009

خامسا : المصادر والمراجع الاجنبية :

*** المصادر :**

141) -Le Larousse, Edition, Mise A jour , France, mai 2003.

142) Oxford. Advanced learner 's, Dictionary of lurent English buas hornby, 1984.

*** المراجع:**

143) ABBADI –MONA ET ALI HADJAJ .courier du savoir sintifique .tknik que revue.perodique de l' iuniverste .mohamed kider. biskra .n°06juin 2005 .dr el houda .ain mlila .Algere .

144) BEN SALEH BACHIR .quel ques re flixiens sur les siecens cultureles.

145) Couririer Du Savoir: Sintifique. Prodique de L' unversite Mohaned Kider. Issm. 111233. Biskra- Algerie .

146) Marie, Eve Threrny, l'Analyse du roman, collection dirige par Germanyue et yves Mantres, Hachette Superieur, le Monologue

147) Mostapha, louznadji, English open Doors. (World problems) . Edik. Iben Kaldoune. 2003.

148) Nane Re Bou et JacQues Moeschele , pragmatique du discours, Ed A Ramand colin, paris, France, 1998.

149) Shain laid, analyse l'exico , senantique du titre comme révéllateur d'hypothès de sens dans le manuel scolaire, memoire de magistère, sciens du largage.

*** سادسا مواقع الانترنت :**

150) http: les formes de la communication, html, php/1.
151) http: www. Alsomal. Com./ vb/ showthread. Ph. P: 05.
152) http: www. Les formes de la communicatio, html php02.
153) http:// www- abdala. Ibralrime, com/ page 2271 htm (on line).
154) http:// www. Echoro/ lonline. Com/ montada/ showthread, ph. 75156.

فهرس المحتويات

مقدمة.....أ-هـ

مدخل.....10

الفصل الأول: الخطاب المفاهيم والمعالم.

- مفهوم الخطاب.....31

- الخطاب عند العرب. 35

-الخطاب عند العرب. 43

- أنواع الخطابات. 52

الفصل الثاني: النسق القصصي للأشعة السبعة.

1- الدال العنواني. 58

1-1- المرجعية الدينية. 62

1-2- المرجعية الشعبية. 78

1-3- المرجعية التاريخية. 81

2- بنية المتن القصصي. 97

2-1- بنية الزمن. 98

2-2- التطور في حركة الزمن ودلالته. 114

2-1-1- بنية المكان. 118

2-1-2- المكان المغلق. 119

2-1-3- المكان المفتوح. 143

2-2- بنية الشخصية. 150

2-2-1- شخصيات فواعل. 155

2-2-2- شخصيات مفعولية.....164

2-2-3- انتفاء البطل النموذجي. 71

الفصل الثالث: المنظور التعبيري للأشعة السبعة.

1- المنظور التعبيري اللغوي. 177

* الحوار.....179

- الحوار الداخلي.....185

- الحوار الخارجي. 190

* الحدث.....200

- أحداث رئيسية. 201

- أحداث ثانوية. 222

* التواتر السردي.....227

- الصيغة المتحققة. 231

2- المنظور التعبيري غير اللغوي.....233

- الوصف الشكلي للشخصية. 235

- الوقفة الوصفية. 242

- دورها في خلق الأوضاع السردية. 263

الخاتمة.....266

قائمة المصادر والمراجع.....269

فهرس المحتويات.....284