الجمهوريـــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــة الشعبيـــــة
وزارة التعليـــــم العالـــــي والبحـث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة–
كليـــــــة الآداب واللغـــــات
قســـــــم الأدب العربـــــــي

الأنســـاق الثقافيـــة في روايـــتي حب بين الصخور والفجاج الشائكة لعز الدين جلاوجي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر (ل م د) في الأدب العربي
تخصص: –نقد حديث ومعاصر–

من إعداد الطالبتين:
– خلـــود قـــــدري
– رقيـــــــة حمانة

تحت إشراف الدكتور:
– كمال رايـــــــس

اسم الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
يوسف عطية	أستاذ محاضر أ	جامعة العربي التبسي – تبسة	رئيسا
كمال رايس	أستاذ محاضر أ	جامعة العربي التبسي – تبسة	مشرفا ومقررا
عبد الله عبان	أستاذ محاضر أ	جامعة العربي التبسي – تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2022/2021

الإهداء

إلى رمز التفاني والإخلاص والذي لم يمهله القدر وتوفي باكرا

والدي رحمه الله

إلى منبر الخير والتضحية والإيثار

والدتي أطال الله عمرها

إلى مثال الكبرياء والعطاء والسند

إخواني واخواتي.

إلى كبيرة المقام وأقرب الناس ودا

أختي لامية.

إلى أخي من يشتد عضدي به

علي

إلى من غمرني بفضله ودماثة خلقه وأحاطني برعايته وعلمه حتى إستقام البحث

الدكتور كمال رايس

إلى من شاركتني في السراء والضراء رفيقة دربي

ونادي وجدان.

إلى مفتاح الولوج إلى مسالك الإبداع في اللغة

الروائي الجزائري عز الدين جلاوجي

إلى من فاضت أرواحهم الطاهرة ثمنا لحب أينع بين الصخور

شهداء الوطن

مقدمة

مقدمـــــــــــــــــة

إن تطور الرواية كان بمثابة التحول الثقافي الذي مس الأدب حيث ساعد هذا التحول في تغيير رؤى العالم وتبديل الحساسية الأدبية ،وبالتالي إنتاج أنماط ثقافية ومعرفية وأشكال للكتابة الأدبية لم تعرفها الثقافة العربية إن المشهد الأدبي في الجزائر إعتمد على كتابة الواقع وتميزت النصوص الروائية بتأريخ لحوادث أليمة بأساليب فنية وجمالية تشكل لحظة مهمة للقارئ، وبهذا كانت الرواية الجزائرية رواية تأريخية تاريخية لقد اعتمد عز الدين جلاوجي على التوجه التاريخي والتراثي بصفة عامة فراحت رواياته(حب بين الصخور ،والفجاج الشائكة)تستنطق النص التاريخي والأحداث التراثية باحثة عن إجابات لما تعيشه الجزائر في فترة الأزمة لذلك صاحبته رغبة جامحة نحو التجريب المستمر وخوض مجالات جديدة في مجال الكتابة الروائية لتصبح البنية الفنية لرواية مفككة متجهة نحو اللارواية حيث امتزجت بالفنون ومسرح الحدث وبتلاعب الأزمنة والفضاءات وتغيب الحكاية وذلك إستجابة لواقع مضطرب ليتأسس بحثنا الموسوم ب (الأنساق القافية في روايات عز الدين جلاوجي حب بين الصخور والفجاج الشائكة أنموذجا) على الإشكالية الآتية :

1-هل تمثل مسرديتي حب بين الصخور والفجاج الشائكة لعز الدين جلاوجي تحولا نسقيا ثقافيا في عالم الرواية؟

2- كيف يمكن استنطاق خطاب روائي بما توفره معطيات النقد الثقافي؟

3-إلى أي مدى ساهم عز الدين جلاوجي في تطور الرواية العربية وهل شكل من خلالها عالم ثقافي متكامل المتعالم؟

للإجابة عن هذه الأسئلة التي تملكتنا ورغبة في استنكاه مايخبؤه النص الروائي من أنساق ثقافية إضافة إلى مقدرة النقد الثقافي على استنباط الممارسات الاجتماعية والسياسية والدينية ،متجاوزا كل ماهو إنساني معتمدين على المقاربة النقدية الثقافية في التحليل المصحوب بالتأويل مرتكزين على الثنائيات (المادي/المعنوي)(المركز /الهامش)(الرجل / المرأة)(الزمان

/المكان) للوقوف على الدلالات للمسردية وأبعادها الإنسانية إضافة إلى إعتمادنا على بعض المصادر الأساسية التي كان لها الأثر البارز في دراستنا وهي:

- النقد الثقافي لعبد الله الغذامي *قراءة في الأنساق الثقافية لعبد الله الغذامي.
- النقد الثقافي مفهومه ومنهجه وإجراءاته لإسماعيل خلباص.
- دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي لسمير خلباص

وكأي بحث واجهتنا بعض الصعوبات :

- بروز جنس أدبي معاصر على الساحة الأدبية والثقافية (المسردية) قلل من وجود المراجع خاصة في الجانب التطبيقي ليتضح لنا في هذا البحث جملة الاهداف:
- إعادة قراءة الرواية الجزائرية وفق النظريات الحديثة.
- إبراز الوظيفة الثقافية لروايات عز الدين جلاوجي.
- استنطاق النص الروائي وإبراز خصوصياته كالمفارقات والثنائيات والتفاعلات بينهما
- مواكبة المسردية لروح العصر وحشدها لأكبر عددمن القراء وإضفاء الصبغة الجمالية والتفاعلية بين (المسرح) و (الرواية).
- تمثل روايات جلاوجي الناطق الرسمي لذهنية الأفراد والمجتمعات أوهي الرصيد الفكري والثقافي لذا خصصنا هذه الدراسة للكشف عن ظاهرة الأنساق الثقافية وتجلياتها في الرواية الجزائرية خاصة ،وذلك بإعادة معاينة تاريخنا وما يزخر به من قيم إنسانية ولقد سيق بحثنا على الهيكل التنظيمي الآتي:

مقدمة وفصلان وخاتمة ليرد الفصل الأول(نظري) **تحت عنوان نظرية النقد الثقافي في الرواية مجالاته وإرتكازاته** كمحاولة للإحاطة بالجانب المفاهيمي للنقد الثقافي والتمييز بينه وبين الدراسات الثقافية ونقد الثقافة والتعرض لمرجعياته وعلاقة (النسق بالنقد الثقافي) وصولا إلى النسق الثقافي الذي يعتبر ركيزة بحثنا أما **الفصل الثاني**

(تطبيقي) فقد ورد بعنوان دراسة الأنساق الثقافية في روايتي حب بين الصخور والفجاج الشائكة لعز الدين جلاوجي تطرقنا إلى:

- الانتقال من النص المسرحي إلى مسرح اللحظة (مسردية)على يد جلاوجي ومن ثمة تحليل نماذج تمثل مختلف الأنساق الثقافية منها(النسق الديني، التاريخي، الاجتماعي،....) وأخيرا خصصنا ملحقا توضيحي ولايسعني في نهاية البحث إلا أن أتوجه بالشكر والإمتنان إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد خاصة بذلك أستاذي الموقر كمال رايس فله مني كل التقدير والعرفان.

الفصل الأول

نظرية النقد الثقافي في الرواية مجالاته وإرتكازاته

أولا : مفهوم النسق

ثانيا: مفهوم النسق الثقافي

ثالثا: مرتكزات النقد الثقافي

رابعا: خصائص النسق

خامسا: علاقة الرواية بالتاريخ

سادسا : جدلية التاريخ بالرواية

أولا : مفهـــــــــــوم النســـــــق (SYSTEME)

1-النسق في المعجم:

لغة: يقول **ابن منظور (ت 711): في لسان العرب:**" النسق من كل شيء ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء /.../ والإسم النسق، و قد اتصفت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسقت؛ والنحويون يسمون حروف العطف حروف النسق لأن الشيء إذا عطفت عليه شيئا بعده جرى مجرى واحدا /..../ والتنسيق، التنظيم والنسق: ما جاء من كلام على نظام واحد /..../ ويقال نسقت بين الشيئين وتناسقت".[1]

فالنسق يراد به في اللغة التنظيم، التماسك، الترابط ، التسلسل وتتابع الأفكار مشكلا بذلك نصا.

يقول **الزمخشري** في مادة نسقة: "كلام متناسق، وقد تناسق كلامه وجاء على نسق ونظام وثغر نسق".[2]

أما الشيخ **أحمد رضا** في معجم متن اللغة:" النسق مجموعة من العناصر يرتبط بعضها ببعض بحيث تكون كلا منظما وتتالت آراؤه في نسق فكري وتناسقت واتسقت وتنسقت أي تتابعت".[3]

وتدل كلمة النسق **système** في اليونانية القديمة **systèma** التنظيم، التركيب والمجموع، ومن ثم تحيل هذه الكلمة على النظام، الكلية، التنسيق، التنظيم وربط العلاقات التفاعلية بين البنيات والعناصر والأجزاء، ومن ثم فالنسق عبارة عن نظام بنيوي عضوي كلي وجامع.[4]

وتدل كلمة نسق **système** في المعاجم الأجنبية الحديثة والمعاصرة على مجموعة من العلامات اللسانية والأدبية والثقافية أو على مجموعة من العناصر والبنيات التي تتفاعل فيما

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر للنشر ودار بيروت، لبنان، طبعة 2003، مادة نسق حروف النون، ص247.
[2] الزمخشري: **أساس البلاغة**، تر: عبد الرحمان محمود، دار المعرفة للنشر والطباعة، بيروت، د ط 1979، ص 455.
[3] الشيخ أحمد رضا: **معجم متن اللغة**، الجزء الخامس، منشورات دار مكتبة الحياة، ص 81.
[4] الدكتور جميل حمداوي: **"نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة نظرية الأنساق المتعددة"**، شبكة الألوكة، ينظر الرابط https://www.alukah.net/authors/view/home/3835/ تاريخ الإطلاع 5 نوفمبر 2021، على 13:28د.

بينها، وفق مجموعة من المبادئ، القواعد والمعايير، ويتحدد النسق أيضا بواسطة مكوناته وعناصره وبنياته التي يتضمنها ، ومن خلال مختلف التفاعلات التي تقيمها العناصر فيما بينها، وعبر الحدود التي تفصل بين العنصر الذي ينتمي إلى النسق الداخلي أو الذي ينتمي إلى محيطه الخارجي تبيان آليات التفاعل التي تتحكم في النسق في ارتباطه الوثيق بمحيطه السياقي المجتمعي والثقافي.

أما في معجم **oxford** بأن الأنساق هي:" إلصاق شيء بشيء آخر بالشكل الذي يشكلان وحدة مثل: اتساق العائلة الموحدة، وتثبيت الذرات بعضها ببعض لتعطي كلا واحدا..."[1]

2-النسق إصطلاحا:

ظهر مصطلح النسق في العصر الحديث على يد **فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure (1857-1913)** واللغة عنده نسق فلا يمكن تحديد آلية عمل اللغة إلا بوصفها **(شبكة من العلاقات)**[2] ، ثم ارتبط المصطلح بالحركة "البنيوية" التي انتشرت في فرنسا ابتداء من الخمسينيات وهيمنت على الفكر الغربي خلال الستينات فنادت بموت الإنسان ورأت أن قيمة الشيء ليست في جوهره وإنما في وظيفته التي تصنعها العلاقة فيما بينه، وبين سواه لينتقل المفهوم إلى مجال النقد.

يقول **تينيانوف Tynianov**: " علينا الإقرار بأن الأثر الأدبي يشكل منظومة **(نسق)** وأن الأدب هو الآخر يشكل منظومة، بالاستناد إلى هذه القاعدة فقط نستطيع إقامة علم أدبي لا يكتفي بالصورة الفوضوية للظواهر والمتتاليات المتنافرة وإنما يتصدى لدراستها".[3]

نلمح أن النسق عند **تينيانوف** هو ما ينظم حركة العلاقة بين العناصر **(منظومة)** يتم دراستها وفق جملة من القواعد التي تحكمها .

---

[1] Oxford advanced learner's encyclopedic dictionary,Oxford University Press, 1992.. P 173.

[2] حسين خمري، **الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب**، منشورات إتحاد العرب دمشق 2001، ص 188.

[3] جان ميشال غوفار، **تحليل الشعر**، تر: محمد محمود، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر، بيروت، طبعة 1، 2008، ص 99.

ليتبلور مفهوم جديد مع الناقد الأمريكي "**فنست ليتش**" متمما به مشروعه النقدي ليجعله مرادفا لمصطلحي "**ما بعد الحداثة**" **وما بعد البنيوية**".[1]

لقد جاء مصطلح " **ما بعد البنيوية**" ليتجاوز نظام "**البنيوية**" لما فيه من عزل للنصوص عن كل سياستها مما أدى إلى سجن اللغة جراء هذا النظام المركزي والذاتي.

لقد لخص "**ليتش**" النقد الثقافي في ثلاثة نقاط:[2]

-تجاوز التصنيف المؤسساتي للنص والإنفتاح على ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة بوصفه ظاهرة ثقافية **(دراسة الخلفية التاريخية، الاستعانة بالموقف الثقافي النقدي)**؛

– دراسة التفاعل بين النص والعوامل الخارجية **(الانتقال من نقد النصوص إلى نقد المستهلك والمستهلك الثقافي)** لذا يعد النقد الثقافي مجموعة من المناهج والمقاربات المتعددة الإختصاصات التي تصب كلها في الحقل الثقافي، وخدمة الأنساق المضمرة اللاعقلية والأنظمة الأيديولوجية بعيدا عن الخطاب النقدي الرفيع الذي إعتدنا عليه في مجتمعاتنا.؛

– الاستعانة بأنظمة الخطاب في فترة ما بعد البنيوية خاصة بما يتعلق بالأدب والفن.

لقد إستبدل البنية الأدبية أو الفنية المنغلقة على نفسها والمتباينة الأشكال والأنواع بالبنية المفتوحة على ثقافتها المتفاعلة معها المستجيبة لها، أو المتناقضة معها أو الرافضة متجاوزا بذلك اعتبار النص وثيقة جمالية والتعامل معه كظاهرة ثقافية.

فالنص لا يقرأ لذاته وإنما لكشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها والسعي إلى الإلمام بشروط ميلاد النصوص وتبيان جدواها في فهم الظاهرة الإبداعية لأن النص يولد من رحم الثقافة.[3]

ويعرف **ايديث كريزويل (I.Kroussé.wilé)** النسق كالتالي:

---

[1] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2005، ص 31.

[2] **المرجع نفسه**، ص 32.

[3] إسماعيل خلباص حمادي، **"النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته"**، مجلة كلية التربية، واسط، العدد 13، 2013، ص 12.

" نظام ينطوي على استغلال ذاتي يشكل كلا موحدا وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها".[1]

أي أن النسق يشمل معنى النظام لذا وجب أن تكون عناصره منتظمة فلا قيمة لعنصر بذاته ليرتبط مصطلح "النسق" بمصطلح "القيمة".

أما **عبد الله الغذامي** في كتابه "**النقد الثقافي**" نجده قد حدد مفهوم النسق بالعودة إلى رومان جاكبسون **Roman Jackobon** وعناصره الستة مضيفا "النسق" أو الطريقة التي يتم فيها الاستقبال، فالنسق " يقوم على وظيفة الدلالة النسقية التي ترتبط بعلاقات متشابكة، نشأت مع الزمن لتتحول إلى عنصر ثقافي آخذا في التشكل، وهو أحيانا إما أن يكون ظاهرا وإما أن يكون كامنا" [2]

ومن خلاله: يتأتى لنا الكشف عن الأبعاد النسقية ليتحول النقد من الوظيفة الأدبية الجمالية إلى الوظيفة الثقافية؛ وبالتالي يصبح النص قابلا للتفسير والتأويل فالدلالة النسقية كما يوضحها الغذامي بقوله:" ترتبط من علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ جاك بتشكيل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا /.../ وظل ينتقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد الجمالي أولا ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والإختفاء".[3]

إهتم الغذامي بدراسة الخطاب في ضوء التاريخ والسيولوجية والمؤسساتية ومناهج النقد الأدبي .معتمدا على منهجية جديدة في التعامل مع النصوص والخطابات ليس من الوجهة الجمالية ذات البعد المؤسساتي ، بل من خلال رؤية ثقافية تستكشف ما هو غير مؤسساتي وما هو غير جمالي.

---

[1] ايديث كريزويل: **عصر البنيوية**، تر: جابر عصفور، دار سعادة الصباح، ط1، الكويت، 1993، ص 416.

[2] رامي أبو شهاب: "في **مفهوم النسق الثقافي: الممارسة والمطهر والتشخيص النقدي**"، القدس العربي، 5 جويلية 2016 ينظر الرابط www.alquds.co.uk تاريخ الاطلاع 08 نوفمبر 2021 على الساعة 14:00.

[3] عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2005، ص 72.

أما عند" **فوكو**" ما هو إلا علاقات تستمر وتتحول بمعزل عن الأشياء التي تربط بينهما، ويرى أنه يمثل فكرا قاهرا قسريا مغفول الهوية وهو أيضا نظرية كبرى تهيمن في كل عصر على الكيفية التي يحي بها البشر فحديث فوكو" عن هيمنة النسق يوضح طبيعة الاشتغال على موضوعات الهامش وتحليلها ثقافيا ذلك لأنها وردت ضمن ثنائيات ضدية ذات طابع اجتماعي كالفوقية والدونية والمركز والهامش وغيرها.[1]

ونستخلص من خلال ما تقدم من المفهوم اللغوي والإصطلاحي للنسق جملة من الإستنتاجات:

- النسق عنصر له نظام وانتظام وله وظيفة تعمل جامعة لكل عناصر البيئة.
- يتكون من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي يترابط بعضها ببعض مع وجود مميز أو مميزات بين كل عنصر وآخر.
- يتض أبعاد النص كافة مكونا لأسس تلقيه وتأويله وسبل التفاعل معه.
- يشتغل على أنظمة الخطاب الظاهرة والمضمرة للكشف عن الأنساق الثقافية.
- تطور المصطلح وانتقاله تاريخيا ليكتسب في كل مرة مفهوما محددا ليدل على البنية – النظام– حضور الدلالة ليكتسب أخيرا قيمة دلالية وسمة إصطلاحية خاصة به.

ثانيا: مفهوم النسق الثقافي (SYSTEME CULTURELLE)

ظهر مصطلح النسق الثقافي في الدراسات الثقافية والأدبية الحديثة لذا استحوذ هذا المصطلح على اهتمامات النقاد الثقافيين أمثال: **فنست ليتش، روبرت شولز، غيتس.**

يرى **فينست ليتش** أنه وجب التمييز بين "الثقافة" و"المجتمع" فالثقافة culture من منظوره هي: «كلية متخيلة مختلفة وكيان مشكل وهي بذلك توحي بأن التصنيفات " التنظيمات" الإنسانية تصنيفات اعتباطية وقابلة للتحول في الماضي والحاضر.[2]

---

[1] عبد الله حبيب التميمي وسحر كاظم حمزة الشحيري، **"دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر"**، مجلة بابل، العلوم الإنسانية مجلد 22، ع:2/2014، ص 315.

[2] سمير الخليل **دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة**، تع: سمير الشيخ د ار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، 1971، ص 295.

أما المجتمع " يحيل على ضرب من التنظيمات التي تتسم بالثبات والحتمية"[1]

حاول فينست ليتش تحليل دقيق لمفهوم الثقافة واضعا بذلك حدا للتأويلات والمحمولات من مصطلح "الثقافة" فربطها بكل ما هو متغير وديناميكي على عكس المجتمع الذي اتسم عنده بالثبات والسكونية.

"**روبرت شولز**" وسع مفهوم النسق الثقافي ليربطه بمفهوم الايديولوجيا"[2]

"**غيتس**" جمع بين المفهومين السابقين فيقول:" شبكة واسعة من المؤسسات والممارسات والأفعال والتمثيلات كما أنه يتجاوز طابع الرسوخ والثبات والتماسك والتناغم الذي يميز "الأنساق الثقافية" فهذه الأنظمة في حركة دائمة من التشكل والتحول المستمرين".[3]

من خلال ما ورد من التعريفات السابقة نستنتج ما يلي:

- مفهوم النسق الثقافي هو تركيب لمفهومي "النسق" و "الثقافة" مكونة نظاما متواصلا متوارثا من جيل إلى آخر.
- النسق الثقافي يرتبط بنسق ثقافي آخر فليس بإمكاننا عزل الأنساق عن بعضها فالنسق الديني مرتبط بالتاريخي والتاريخي مرتبط بالثقافة وهكذا، وهي أنساق متنوعة مختلفة متعارضة ومتناقضة ومتغيرة ومتطورة وقابلة للحياة والموت.

– ظهور مصطلح التكامل الثقافي culturelle intégration مفسرا بذلك ما يحدث لدورة الحياة الثقافية (الولادة، الطفولة، القوة، الكهولة ثم الموت والانبعاث من جديد).

لنخلص إلى قيام مشروع نقدي ثقافي مستدركا ما فات النقد الأدبي فالدلالة النسقية تصغها الثقافية.

---

[1] **المرجع نفسه**، ص 295.
[2] **المرجع نفسه**، ص 295.
[3] **المرجع نفسه**، ص 295.

أما في البيئة العربية فتجدر الإشارة إلى موقف عبد الله الغذامي بقوله:" النسق هنا من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف ولكنها منكبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء".[1]

فالمقصود من هذه المقولة أن النسق الثقافي ليس من وعي المؤلف أو من وعي الجماهير وإنما هو دلالات مضمرة تعطى مع معطيات الخطاب سواءا كانت هذه المعطيات مقصودة من المؤلف أو ما يستنتجه القارئ مشترط جملة من الشروط يمكن إيجازها بـ:[2]

-توفر نسقين أحدهما ظاهر / علني والآخر مضمر/ خفي.

– أن يكون النسق المضمر/ الخفي، ناقصا، ناسخا، نقيضا مضادا لنسق الظاهر/ العلني.

-أن تتم التعارضات والتناقصات في نسيج نص يتوفر على شروط الجمالية، والمقصود بالجمالية ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلا " جمالية ثقافية".

– أن يحظى النص بالمقروئية عريضة حتى يتسنى ملاحظة ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي.

لتجتمع في الأخير كل هذه المفاهيم لتكشف لنا عن مشروع نقدي ثقافي عربي يعزى فيه الفضل إلى الغذامي.

ثالثا: مرتكزات النقد الثقافي: (LES FONDEMENTS DE LA CRITIQUE CULTURELLE)

لقد استنطق عبد الله الغذامي في مشروعه للنقد الثقافي " النظري والتطبيقي" الأخطاء التي عزت الشخصية العربية بفعل الشعر أو بفعل الفهم القاصر، المحدد له[3]، لذا حاول بناء مفاهيم نظرية وتطبيقية ينطلق منها الباحث لمقاربة النصوص والخطابات فهما وتمييزا وتأويلا وتتمثل هذه المفاهيم والمرتكزات فيما يلي:

---

[1] عبد الله إبراهيم: **المطابقة والإختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية**، بيروت، طبعة 01، 2004، ص 547.
[2] عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي**، مرجع سابق، ص ص 77، 78.
[3] حسين السماهيجي وآخرون **عبد الله الغذامي والممارسة النقدية**، العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، س: 2003، ص 47.

1- **الدلالة النسقية(DISPOSITION CONNOTATIVE)** يستند النقد الثقافي إلى ثلاثة دلالات:

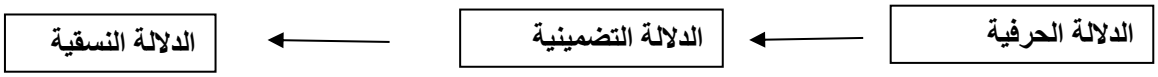
- الدلالة المباشرة الحرفية.
- الدلالة الإيحائية المجازية الرمزية.
- الدلالة النسقية الثقافية.

يقول الغذامي:" /.../ إذ أن ما نعده من دلالات لغوية لم تعد كافية لكشف ما تخبئه اللغة من مخزون دلالي، ولدينا الدلالة الصريحة التي هي الدلالة المعهودة في التداول، وفي الأدب وصل النقد إلى مفهوم الدلالة الضمنية"[1].

نلمح من خلال ما تقدم أن الدلالتين الأولى والثانية متصلتان بالوعي المباشر أما الأخيرة (الدلالة النسقية) فهي في المضمر، يقول **جميل حمداوي:**" الدلالة النسقية /.../ تحتاج إلى أدوات نقدية مدققة تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي تكتشفها ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء".[2] وهذا ما أشرنا إليه سابقا (النسق أو الطريقة التي يتم فيها الإستقبال) الذي أضافه عبد الله الغذامي للعناصر الستة لرومان جاكبسون.

2- الوظيفة النسقية: (FUNCTION CONNOTATIVE)

إهتم النقد الثقافي بالضمير في النصوص والخطابات منتقلا من الدلالة الحرفية والتضمينية إلى النسقية:[3]



[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: **نقد ثقافي أم نقد الأدبي**، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص 26.
[2] جميل حمداوي: **"النقد الثقافي بين المطرقة والسندان"**، ينظر الرابط .com http://www.diwanalarab، تاريخ الإطلاع 03 ديسمبر 2021، س: 17.23.
[3] **المرجع نفسه**

نستنتج أن الوظيفة النسقية تبحث عن كل ما هو ضمير في النصوص والخطابات يقول **سهيل الحبيب:**" /.... / إنه هو الذي يدرس الخطاب بغض النظر عن كونه شعرا أو خطابا أو غير ذلك فيقوم بتحليله لكشف أنظمته العقلية وغير العقلية بتعقيداتها وتعارضها."[1]

3- الجملة الثقافية:(LA PHRASE CULTURELLE)

إعتمد النقد الثقافي على التمييز بين ثلاث جمل رئيسية وهي:

أ-الجملة النحوية: (la phrase grammaticale) وهي الأكثر كما ومقارنة بقريناتها والمقصود بها أنها ذات مدلول تداولي.

ب- الجملة الأدبية: (la phrase literaire) وهي ذات مدلول ضمني، مجازي وإيحائي.

ج- الجملة الثقافية:(la phrase Culturelle) هي "دلالة اكتنازيه وتعبير مكثف" وبالتالي فهدفنا من دراستها هو استكشاف المنطوق الثقافي وتحصيل المعنى السياقي الذي يحيلنا على المرجع الثقافي الخارجي.[2]

4- المجاز الكلي:METAPHORE GLOBALE

توسع الغذامي في مفهومه للمجاز متجاوزا بذلك اعتماده على "**ثنائية الحقيقة والمجاز**" فالمجاز لا يقف عند حدود اللفظية والجملة بل يتسع ليشمل النسقية من خلال البحث عن مضمرات ثقافية مجازية كاشفا بذلك عن اللغة الكبرى فكل خطاب لغوي يؤسس لقيمة دلالية غير واضحة المعالم.

فالمجاز قناع تلبسه اللغة لتمرر أنساقها الثقافية دون وعي منا إنه "العمى الثقافي" على حد تعبير الغذامي.[3]

5- التورية الثقافية:(METAPHORE CULTURELLE)

---

[1] سهيل الحبيب: **خطاب النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر**، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2008، ص 12.
[2] جميل حمداوي: **المرجع السابق**.
[3] عبد الله إبراهيم: **عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص 65.

إن مصطلح التورية تم نقله من علم البلاغة إلى حقل النقد الثقافي مع التوسع في مفهومه ليدل على دلالة كلية متجاوزا بذلك المعنى القريب وغير المقصود إلى المعنى البعيد المضمر وهو المقصود.

فالتورية أحد الأدوات للكشف المنهجي عن النسق المضمر والعميق، نسق كلي ينظم مجاميع من الخطابات والسلوكيات مثلما تنتظم الذوات الفاعلة والمنفعلة.[1]

6- النسق المضمر(LA TENDENCE IMPLICITE)

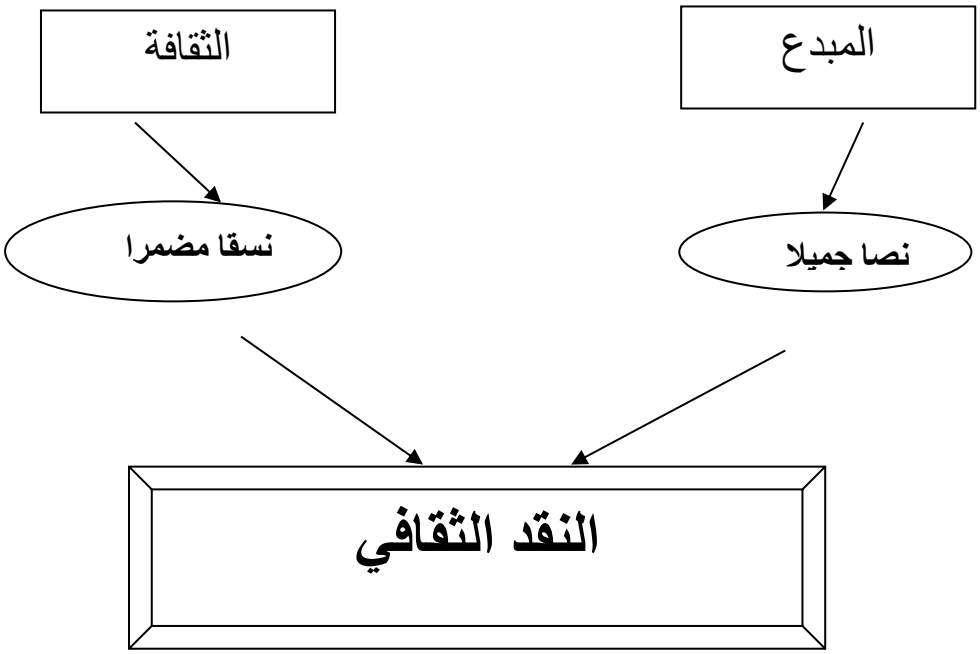
المقصود بالنسق المضمر هو كل خطاب يحمل نسقين أحدهما واع والآخر مضمرا وهذا يشمل كل أنواع الخطابات الأدبي منها وغير الأدبي، لذا أعتبر النسق المضمر نسقا مركزيا في إطار المقاربة الثقافية.[2]

7- المؤلف المزدوج: (DOUBLE AUTEUR)

يتضح لنا من خلال لفظ المزدوج أن هناك كاتب جمالي وأدبي ينتج أنساقا أدبية وجمالية ظاهرة مباشرة وغير مباشرة عن طريق الرمزية والايحائية في المقابل نجد المبدع الثقافي الذي يتمثل في الثقافة نفسه متواريا وراء الظاهر" أنساق مضمرة" هذه المنظومة الاصطلاحية تؤكد أن هناك مؤلفا آخر إزاء المؤلف المعهود، وهو الثقافة فتشارك المؤلف المعلن لتغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف فتشارك الثقافة كمؤلف فاعل ومؤثر ليبدع نصا جميلا فيما الثقافة تبدع نصا مضمرا، ليتم الكشف عن كل ذلك من خلال النقد الثقافي وبأدواته المقترحة.[3]

---

[1] عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية، مرجع سابق**، ص 71.
[2] **المرجع نفسه**، ص 67.
[3] عبد الله إبراهيم، عبد الله الغذامي **والممارسة النقدية والثقافية، مرجع سابق :ص67.**



نستخلص مما ورد ظهور مصطلح " النقد الثقافي" وما شهدته الساحة النقدية من ثورة مفاهيمه خاصة في مفهوم الثقافة حيث غادر فيها لمفهوم مواقعه الأولى،[1] معلنا الغذامي عن موت النقد الأدبي وعجزه ليحل محله النقد الثقافي، إلا أن **سعيد يقطين** يقول في رده عن الآراء التي أعلنت موت النقد الأدبي في حياتنا، وإن لنا ضد تنوع اتجاهاته وتياراته والنقد الثقافي واحد منها"[2]

وبعبارة أخرى أن لكل من النقد الأدبي والنقد الثقافي وظائف خاصة به وقد يستعين أحدهما بأدوات الآخر فلا حاجة إلى خلق هذا التنافس الجذري بين هاذين النشاطين المهيمنين.[3]

[1] بشرى موسى صالح: بوسطيقا **الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي من إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة** العربية، بغداد، ط1، 2012، ص 13.

[2] سعيد يقطين: **النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية نحو كتابة عربية رقمية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 49.

[3] عبد الله الغذامي وعبد الله إصطيفا: **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص 187.

رابعا: خصائص النسق(caractaire du systeme)

إن النسق وبأبسط معانيه يمثل العلائقية والارتباط والتساند حيث تؤثر مجموعة وحدات وظيفية بعضها ببعض لتشكل لنا نسقا، من خلال هذا التحديد يمكن إستخلاص عدة خصائص لنسق منها:[1]

-إن كل شيء مكون من عناصر مشتركة ومختلفة فهو نسق.

- له بنية داخلية ظاهرة.

- له حدود مستقرة بعض الاستقرار يتعرف عليها الباحثون.

- قبوله من مجتمع لأنه يؤدي وظيفة لا يؤديها نسق آخر.

فيستطيع مفهوم النسق الوفاء بكثير من متطلبات التحليل الوظيفي ولعل أهمها أنه يمكننا على مستوى التجريد من التعرف على النشاطات المختلفة والخصائص المتميزة للمجتمع ككل، فالمجتمع يوصف بأنه نسق اجتماعي عام يتولد عنه نسق سياسي، ونسق ثقافي ونسق اقتصادي علمي وهذه الأنساق في علاقتها ببعضها البعض مستقلة ومتساوية المسافة.

وتتضمن فكرة النسق الإشارة إلى البيئة المحيطة به، وتنطوي هذه البيئة على أقصى درجات التفاؤل والتداخل بين مختلف عناصر ومكونات النسق، كذلك تثير مسألة البيئة ومشكلة حدود النسق، والحدود هي الإطار الذي يحيط به النسق ويتبادل معه التأثير والتأثر.

خامسا: علاقة الرواية بالتاريخ (la relation de la roman avec l'histoire)

لطالما إعتبر تاريخ الجزائر عامة والفترة الإستعمارية الفرنسية خاصة حقلا معرفيا منفتحا على جميع التخصصات، التاريخية، الأدبية ،النفسية، الإجتماعية، التاريخية و الإنثربولوجيا...إلخ، وتدويل القضية لتصبح القضية الجزائرية محطة فاصلة ليس على المستوى المحلي (الجزائر) وإنما تجاوزنها للتداول كأرضية خصبة للدراسات الحديثة والمعاصرة يقول **عبد الكريم الحسناوي:**" أصبح تمثيل الماضي قضية إشكالية ومثيرة للجدل والنقاش في سياق ما بعد

[1] محمد مفتاح: **التشابه والإختلاف**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1996ط1، ص 156.

الحداثة وتحديدا في حقل التاريخ والنظرية الأدبية، وإنطلاقا من إرتياب ما بعد الحداثة في الأقمار والتصورات الكبرى والمغلقة فإنها تنظر إلى التاريخ بعين متشككة وهي تمييز بين التاريخ، وهو تصور إفتراضي وبين معرفة التاريخ أو كتابة التاريخ، والتاريخ هنا هو جملة الوقائع والحوادث قبل أن تدخل في نص وتكون جزء من الخطاب أي قبل أن تخضع لعملية التنصيص أو ممارسة خطابية /..../ لأن التاريخ لا يكشف عن نفسه إلا في شكل سردي وفي قصص صممت لتنتج المعنى من خلال التنظيم السردي، وهي الفكرة التي ركز عليها بول ريكو (poul Ricoeur) وهايدن وايت (Hayden White) واحتفى بها التاريخيون الجدد وكتاب ما بعد الحداثة فالتاريخ إنشاء نصي للماضي، وهو إنشاء ذو طبيعة سردية وتخيلية[1].

سادسا: جدلية التاريخ بالرواية La dialectique de l'histoire avec le roman :

الرواية التاريخية أنسب مجال لتحقيق جدلية "الواقع" و "الممكن" /...../ أنها أبلغ مجال لاستكشاف الوجود شاعريا، فقطب الرحى في الرواية هو وقع الظروف التاريخية إلى خلق وضع وجود جديد لشخوصها يمكن من فهم التاريخ في حد ذاته وتحليله بوصفه وصفا إنسانيا ذات مدلول وجودي /..../ المطلوب هو فهم ما في الرواية فالتاريخ يقص علينا أحداثا تملك براهين موضوعية على حصولها بصفة ما في الواقع، في حين أن أحداث الرواية وتشعباتها لا تحتاج في وجودها إلا لعرض نفسها من حيث هي إمكانية إنسانية قابلة للحصول فالروائي يرسم خريطة الوجود أثناء اكتسابه لإمكانيات غير معروفة تعكس أعماق العلم الإنساني.

غير أن إختلاف الجنسين لا يلغي حضور التداخل بينهما يقوم بالأساس على اقتحام كاتب الرواية التاريخية لأجواء الوقائع تعميقا لإبعاد نصه الوجودية متمحصا في ذلك أعقد أشكال الدهاء والمخاتلة مع سبق الإصرار وترصد لأحد لهما.[2]

---

[1] عبد الرحمان الحسناوي:" **السرد التاريخي والسرد الروائي، بحث في مستويات الخطاب**، مجلة العاصمة، مجلد 9، 2017، قسم اللغة العربية كلية الجامعة، كيرالا، الهند، ص 41.

[2] محمد القاضي: **الرواية والتاريخ دراسة في تخيل المرجع**، ط1، دار المعرفة لنشر تونس، 2008، ص ص 10، 11، 12.

لمقاربة النص التاريخي بوصفه إنتاجا أدبيا حاول كل من "هايدن وايت" و "بول ريكو، رولان بارت.

فيما يخص "**هايدن وايت**" يرى أن:" التاريخ يدرك أو يتشكل بوصفه حكاية تتألف من أحداث وشخصيات ومواقف وهذه الحكاية أو هذا الترتيب والإنتقاء المقصودين للوقائع ليس موجودا في الأحداث الوقائعية بل على المؤرخ أن يصوغ حبكة هذه الوقائع كما عليه أن يسرد تاريخه بصياغته بطريقة معينة وبترتيب محدد بان يجمع حدثا ما بوصفه سببا أو آخر بوصفه أثرا وبان ينتقي بوقائع ويغيب أخرى.

بمعنى آخر عليه أن يضع كومة الأحداث المتناثرة والفاقدة للترابط في مسار حكائي معين بحيث تكون ذات حبكة تنطوي على الترابط والمعنى معا.[1]

أما "**بول ريكو**" ميز بين السرد الحقيقي (التاريخ) والسرد التخيلي (الرواية والملحمة) يقول: " إن الطابع المشترك لتجربة إنسانية المميز والموضح من لعب فعل الحكي في جميع أشكاله إنما هو الطابع الزمني".[2]

وبالنسبة "**رولان بارت Rollan Barth» كغيره** بأنه:" لا فرق بين سرد المؤرخ لأحداث الماضي والسرد القصصي لرواية أو الملحمة، بل إنه يعتبر السرد التاريخي شكل من أشكال الأدب".[3]

من خلال تتبعنا نلاحظ أن هناك من يفرق بين الرواية والتاريخ على أساس أن التاريخ ضرب من المحكيات ذات النزوع إلى الحقيقة، فيما السرد محكي تخيلي، ويترتب على هذا التمييز تمييز آخر واقعية التاريخ ولا واقعية التخيل الروائي غير أن هذا التمييز هنا لا ينفي المشتركات التي تجمع بين الرواية والتاريخ سواء على مستوى الشكل أو الوظيفة فيما يشتركان في شكل السرد أولا وفي العمق الزمني للتجربة البشرية ثانيا، وهذا ما يسميه "بول ريكو"

---

[1] طيب ميلود بالعالية دومة: **التواصل، التاريخ بحث في فلسفة التاريخ عند بول ريكو**، دار بن نديم، بيروت، 2012، ص 151.

[2] بول ريكو من النص إلى الفعل: **أبحاث في التأويل** بل ترجمته محمد حسان بن رقية، عين للدراسات، القاهرة، 2001، ص 08.

[3] ديفيد كوترر" **هوى النظرية الهيرمو نيطيقا والتاريخ"**، خالدة حامد، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 2000، ص 182.

و"هايدن وايت" بصياغة الحبكة أي مجموع الأنساق والترتيبات التي تتحول من خلالها الأحداث المتناثرة إلى حكاية منسجمة وذات معنى.

هذا التساؤل حول العلاقة بين التاريخ والرواية طرحه أيضا **عبد الفتاح الحجمري** بمقال موسوم بـ" هل لدينا رواية تاريخية". [1]

هذا التساؤل خص به الرواية العربية وما تحمله من خصوص وذلك إنطلاقا من " خاصيتها النصية" مميزا بين مرجعيتين:

- مرجعية حقيقية متصلة بالحدث التاريخي.
- مرجعية مقترحة بالحدث الروائي.

لنجد أنفسنا أمام إشكالية: كيفية إشتغال الحقيقي ضمن التخيلي؟ مميزا بينهما تمييزا وظيفيا " فالتاريخ منظومة من الأحداث والتمثيلات لواقع متجه نحو الماضي" أما التاريخي فهو أيضا منظمة من الاحداث والتمثيلات لواقع متجه نحو المستقبل"، وبالتالي ليست هنا حقيقة للعالم ولكن هناك تأويلات للعالم لذا راهنت الرواية التاريخية على تعريف لاستنطاق الماضي، وهذا ما حاول فعلا **عز الدين جلاوبي** العمل عليه في مسرديته فلطالما إرتبطت الرواية بالتاريخ لتعبر عما لا يقوله التاريخ، فالمسافة بين الماضي والحاضر مسافة زمنية وأيضا مسافة جمالية وبالتالي التاريخ يستعير من التخييل والتخييل يستعير من التاريخ في خضم ذلك تكتسب الرواية الخاصية السردية.

أ. **التـــــاريخ: (L`HISTOIRE)**

- ✓ يقدم حقائق ومعلومات تاريخية واقعية
- ✓ يستخدم التعبيرات الحقيقية.
- ✓ المنهج التاريخي منهج موضوعي.

[1] عبد الفتاح الحجمري:**" هل لدينا رواية تاريخية، ينظر الموقع الإلكتروني"**www.aljabriabéd.net ،تاريخ الاطلاع 03 نوفمبر 2021، الساعة 11:32.

- ✓ يركز التاريخ على رصد الأسباب والنتائج، الأسباب والنتائج عناصر أساسية في التاريخ.
- ✓ الطريقة التي تعتمد عليها التاريخ في تعامله مع الأحداث والظواهر والشخصيات تحليلية ونقدية.

ب. الروايـــة (LE ROMAN)

- ✓ –تقدم إنعكاسا لواقع متخيل وأحيانا لعوالم إفتراضية.
- ✓ كثيرا ما تستخدم التعبيرات المجازية.
- ✓ المنهج الروائي منهج ذاتي.
- ✓ تركز الرواية على التصوير.
- ✓ الطريقة التي تعتمد عليها الرواية في تعاملها مع الأحداث والظواهر والشخصيات تصويرية وتخيلية.

ومن خلال كل ما ورد سابقا من مصطلحات ومفاهيم مرتكزات وخصائص وعلاقة الرواية بالتاريخ نستنتج ما يلي:

*النسق الثقافي هو مجموعة آليات معرفية وفكرية لفئة اجتماعية ما أو إيديولوجية مترابطة ومتمايزة ومتفاعلة تخص اللغة والمعتقدات والمعارف والأخلاق.

* ارتباط مفهوم النسق بالثقافة وذلك من خلال الانتقال من جيل إلى جيل.

* إحداث التوازن بين النسق الخاص (داخل النص) والنسق العام (خارج النص).

* خضوع المناهج النقدية لجملة من الشروط والمرتكزات والخصائص.

* الدراسات النقدية الحديثة انفتحت على مجال التأويل.

* طبيعة النصوص هي التي تحدد تصورات النسق (مغلق أو مفتوح).

* التمييز بين النسق البنيوي باعتباره أعم وأشمل من البنية لأن النسق البنيوي مظهر من مظاهر النسق العام وهو نسق مغلق أما المناهج النقدية مثل السيمائيات والتأويليات المعاصرة فهو نسق مفتوح.

لذالك سنحاول دراسة الأنساق الثقافية في روايتي "**حب بين الصخور**" **والفجاج الشائكة**" لعز الدين جلاوجي من خلال تحليل الأنساق داخل الروايتين، وربطهما بالمجتمع الذي ينتمي إليه وفق المضمرات الثقافية.

الفصل الثاني

الأنساق الثقافية في روايتي حب بين الصخور و الفجاج الشائكة

أولا: من النص المسرحي إلى مسرح اللحظة

ثانيا: دراسة الأنساق في رواية حب بين الصخور

ثالثا: دراسة الأنساق في رواية الفجاج الشائكة

أولا: من النص المسرحي إلى مسرح اللحظة:

إستهل **عز الدين جلاوجي** مسرديته الموسومة بـ" **حب بين الصخور**" بتوطئة عنوانها بـ" **بين يدي النصوص**" أوضح فيها ما يلي:[1]

1-قدم للقارئ نبذة موجزة عن أسباب ضياع الآلاف من المسرحيات منذ زمن الإغريق والسبب راجع إلى ارتباطها بالمشاهد التي تختفي باختفاء العروض.

2- تسجيل العروض المسرحية صوتا وصورة وبالتالي الإحتفاظ بالمادة المسرحية واستمداد القراء والمتخصصين في مرحلة من مراحله لمادته الخصبة والثرية إلى أنه خسر الكثير منهم والسبب راجع إلى ظهور وسائط مختلفة شوشت عليه ليصبح منبوذا، فاقدا سحره فيتخلى عنه القراءة والمنتجين.

3- ظهور السرد على الساحة الأدبية فارضا نفسه، محققا آفاق الملتقى ليكسب العديد من الأنصار في خضم كل ذلك إسترجع النص المسرحي تألقه وذلك بإعادة النظر فيه ليحدوا الكتاب إلى:" إعادة النص المسرحي ولكن بنكهة السرد"

فتكسب القارئ أولا وتأخذ ثانيا بيده ليعود إلى خشبة المسرح دون أن يحرج كبرياءه بحيث يكون النص مهيبا أيضا للعروض على الخشبة، ويمكن أن يستفيد منه المخرج والممثل معا

نلخص من خلال ما ورد سابقا أن **عز الدين جلاوجي** أسس لمصطلح جديد أطلق عليه " **مسرح اللحظة**" أو " **المسردية**" متجاوزا بذلك السائد والمألوف من خلال تجربته الإبداعية المتنوعة (قصة، مسرح، رواية) إضافة إلى النقد... إلخ، هذا التنوع الإبداعي في الإنتاج مصرحا في الكثير من الحوادث واللقاءات بأن رواياته لاقت إقبالا كبيرا قراءة ونقدا على عكس نصوصه المسرحية يقول:"... ظل الإقبال على نصوص المسرحية شحيحا ..... والأمر ذاته بالنسبة لعموم نصوص المسرح، حتى التي كتبها كبار الأدباء، لا نرى إقبالا على اقتناء النص المسرحي وقراءته ونقده، إننا نسأل المئات من الطلبة في الجامعات ماذا قرأوا من نصوص

[1] عزالدين جلاوجي: **حب بين الصخور**، د ط، دار المنتهى للنشر والطباعة، الجزائر، 2015، ص ص 7،8.

شكسبير وبريخت وأبسن والحكيم ووتوس وبرشد والمسعدي والمدني ونفاجأ بالتصحر، رغم أنهم يعرفون كل هؤلاء".

لقد لاحظ **عز الدين جلاوجي** العزوف الذي مشى الإقبال على المسرح، قراءة وإنتاجا ونقدا كغيره من الكتاب المبدعين إلا أنه تجاوزهم، ولم يكتف بعرض الأسباب وسرد الظاهرة ليقوم بإعادة تشكيل نوع جديد أطلق عليها مصطلح " مسردية" ثم أضاف لها مصطلح «**مسرح اللحظة**» هذا المصطلح لم يكن وليد الصدفة إنما مر بمراحل هي:

1-كتابة مسرحيات لم تلق رواجا كغيره من كتاب المسرح.

2- محاولة حصر الأسباب مما نتج عنه هدم الشكل التقليدي لهندسة المسرحية.

3- إعادة بعث شكل جديد مراعيا خصوصية المسرح " الركح" مضيفا إليه عبقرية السرد.

هذا الجمع بين المسرح والسرد تجلى في مسرديته "**حب بين الصخور**" التي هي محط دراستنا.

ثانيا: دراسة الأنساق في رواية حب بين الصخور

1-نسق اللغة (Agencement linguistique)

أ/ العامية / الفصحى (dialecte/arabe classique)

اللغة وظيفة التعبير الكلامي عن الفكر داخليا وخارجيا، والمعنى العام للغة "نسق من العلامات يمكن من التواصل" واللغة وعاء الفكر والثقافة الإنسانية وهي ذاتية وموضوعية، فردية واجتماعية، فطرية ومكتسبة، كما أنها آداة لانتاج الفكر وتبليغه من نفس الوقت، وهي تؤدي وظيفة آنية باعتبارها أداة للتواصل بين أفراد المجتمع ونقل الدلالات إلى الملتقى، وهي أيضا وظيفة زمانية تاريخية باعتبارها وسيلة لحفظ تراث المجتمع العلمي والفني والثقافي ونقله إلى الأجيال المتعاقبة[1].

[1] عمر لحسن: **اللسانيات والترجمة.**

لقد مزج عزالدين جلاوجي في مسرحيته" حي بين الصخور" بين اللغة الفصحى والقريبة من العامية واللهجة الجزائرية إلى أن هذا المزج يغلب عليه إستخدامه اللغة الفصحى ومن أمثلة ذلك:[1]

-إندفع بشير يصافح الجميع وهو يقول بحماسة.

- هل يمكن يا إخوان أن تهزم هذه الإرادة؟ هل الشعب عظيم يجب أن يعيش حرا سيدا على أرضه.

- يقاطعه عباس وهو يكمل المصافحة.

- حتى بنات الجزائر جئن لنصنع النصر جميعا نساءا ورجالا، صغارا وكبارا.

- نصرنا نصنعه جميعا، أرضنا نستردها جميعا، وسنرفع جميعا رايات المجد، نستطيع ملء الحناجر، المجد يا جزائر، المجد يا جزائر، تتعالى الهتافات.

- الله أكبر، الله أكبر، المجد للجزائر، المجد للجزائر.

كما نجد اللغة العامية (الدارجة الجزائرية) مثل (الكسرة، ولد الكلب)، كأني أشم رائحة الكسرة تتضح لقد بدأت النساء العمل.

-يقف مسددا (بشكل دقيق، يطلق مرات)

- ولد الكلب.

- سدد إلى جهة قريبة أيضا ويطلق.

- أولاد الكلب إنهم أكثر من واحد.

لقد فرضت طبيعة اللغة العربية " الفصحى+ اللهجة" نفسها في مسرحية عز الدين جلاوجي هذان النسقان النحويان المتعارضان عملا على تطوير اللغة العربية، وهذا ما أكده عباس محمود العقاد عندما ميز بين:[2]

1-النسق الإعرابي المرن في الفصحى

[1] عزالدين جلاوجي: **حب بين الصخور**، ص ص 30،31.
[2] عباس محمود العقاد: **ساعات بين الكتب**، المكتبة العصرية، بيروت، 1991، ص 146.

2- نسق إسقاط الإعراب والإعتماد على الترتيب المقيد لعناصر الجملة في العامية.

إن هذا التفاوت بين الفصحى واللهجة يعتبر ثراء من خلال توظيف خبرات الفصحى في التعبير عن الثقافة العربية، فهي حاملة لهذه الثقافة القومية إضافة إلى ما تمتاز به اللهجة كونها لغة الكلام في حياتنا اليومية مبثوثة بحيوية الحياة لتصبح مكملة للأخرى (الفصحى).

يقول **آمين الخولي** مدافعا عن اللغة العامية التي لاقت هجوما من قبل المحافظين:"..... هي تستجيب لسن الإجتماع، مرنة طيعة، فلا تتأثر تلك المهاجمة، بل مضت تنمو نموا مطردا، فتثري في مفرداتها، وتزيد طاقاتها الفنية، فتتخذ أوزانا للفن القولي جديدة.

غير تلك التي عرفتها الفصحى، وبهذه القوة تقدمت فألزمت الفصحى مكانها المحدود في الحياة الرسمية.[1]

ب- السرد/ الشعر (narration / poéme)

إن لغة الشعر في مسرحية " **حرب بين الصخور**" تعتمد بالأساس على توجيه المتلقي توجيها جماليا يفاجئه عن طريق تحرير طاقات اللغة التعبيرية وعلى جميع مستويات الصوتية الدلالية والتركيبية.

هذا النسق اللغوي " **الشعر**" يهدف إلى التحدث عن آلام وأمال الشعب الجزائري مبرزا الموقف النفسي لهؤلاء المجاهدين من خلال الشعر ومن أمثلة ذلك قول **عز الدين جلاوجي** على لسان الشبوكي:[2]

-جزائرنـا يـا بـلاد الجـدود.
نهظنـا نحطـم عنـك القيـــود.
ففيـــك برغـم العـدا سنســود.
وتعصـف بالظلـم والظالميـــن.
* * * *
-سلامـا سلامـا جبـال البـلاد.

[11] آمين الخولي: **"لسان العرب اليوم"**، بحث ألقن في مؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الدورة 27، 1961، ص 52.
[2] عزالدين جلاوجي: **مرجع سابق**، ص ص 115، 116.

-فأنت القـلاع لنــا والعمـــاد.

- وفيـك عقدنــا لواء الجهـاد.

- ومنك زحفنا على الغاضين.

* * * *

-نعاهدكم يـا ضحايـا الكفـاح.

- بأنـا العهـد حتـى الفـلاح.

- تقوا يـا رفاقـي بأن النجاح.

- سنقطف ثمــاره ياسميـن.

إضافة إلى اعتماده على السياقات التاريخية المكانية التشخيصية المبنية على المخاطبة والمناجات والتي توحي دلالتها المجازية التصويرية بآمال الشعب الجزائري وأحلامه ويتجلى ذلك في:[1]

-يا بلادي يا بلادي أنا لا أهوى سواك.

- قد سلا الدنيا فؤادي وتفاني في هواك.

يظهر بشير من بعيد مرددا نشيدا أخرى كأنه يرد عليه:

-من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للإستقلال.

- يناديـنـا للإستقـلال إستقـلال وطننـا.

- تضحياتنـا لـلوطن خيـر مـن الحيـاة.

- أضحـي بحياتـي وبمالـي عليـك.

نخلص إلى أن لغة الشعر كانت حاملة لنبض حياة جديدة داخل صفوف المجاهدين، فاللغة على حد قول محمد النويهي: " فالشعر .... يقترب من روح الحياة، ونبض القلوب وحركة الواقع ليعيد خلق ذلك فينا، ولغة الشعر تأخذ من لغة النثر العادي وأسلوب الحديث اليومي وإن كانت تريدها تنظيما وتركيزا إجادة وإرهافا"[2].

[1] **المرجع نفسه**، ص 61.

[2] محمد النويهي: **قضية الشعر الجديد**، دار الفكر، مكتبة الخانجي، ط2، 1971، ص 40.

لقد عبر النويهي من خلال مقولته أيما تعبير عن اقتراب الشعر من الحياة اليومية ليصبح وسيلة التخاطب اليومي لتدرج لغة الشعر كلغة يومية متجاوزة الإستعلاء التي طالما رافقها.

أما السرد فهو من أهم عناصر تأليف المسردية، فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانا، ويبرز الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية.

ينبع السرد من الشخصيات حيث يهدف إلى الشرح، وتوضيح الأفكار والأحاسيس التي تريد الشخصية التعبير عنها ويتجلى ذلك من خلال المسردية في:

- **الحوار (dialogue)**: يطلق عليه أيضا "**المشهد**" الذي يخلق توازنا بين أمن السرد وأمن القصة وهو النسق السائد في جل الروايات فمسرحية حب بين الصخور احتوت ثلاثة عشر مشهدا، هذه المشاهد تستهل مسرحيتها فمن خلال اعتماد الكاتب **عز الدين جلاوجي** على الحوار إستطاع أن يعطي الصورة الحقيقية وأن يعبر عن مكنونات تلك الشخصيات، ولو أتيح لها (الشخصيات) التعبير عن نفسها لما استطاعت، حيث تركها تنطق بما تريد وتحاور بعضها بمفرداتها الخاصة، وباللهجة العامية التي تتناسب مع ثقافتها وطبيعتها ومن أمثلة ذلك:[1]

– ما طبيعة الأرض التي ستخوض فيها المعركة؟

يقترب الضابط الثاني منه أكثر متأملا الخريطة أيضا.

–منطقة جبلية حصينة تسمى قلعة الجرف، ولكني....

يقاطعه الجنرال بوفر باهتمام وقلق.

–ولكنك ماذا؟ لا أريد إستدراكات.

– يحسن الضابط الثاني لإحراج فيسرع بالرد.

[1] عزالدين جلاوجي: **حب بين الصخور**،ص 14.

-أخشى أن تمتد المعارك إلى المناطق المجاورة، وكلما اتسعت دائرة المعركة لا نأمن إشتراك القبائل المحيطة فيها وهي قبائل معادية لفرنسا، بل معادية للغرب منذ قرون.

تمثلت غاية هذا الحوار في الإبانة والوضوح والإظهار.

-يشد بشير على يده بحرارة.[1]

- لنار الحياة ياسي صالح، ولهم الموت والفناء.

- يرفع عباس يده برشاشة صائحا بحماس.

- يحيا الوطن، تحيا الجزائر.

- يحيا الوطن، تحيا الجزائر.

-.....

إسمعوا يا إخوان إسمعوا إرادة الرجال، ستنتصر سننتصر، وكم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة، بإذن الله والله مع الصابرين.

فهذا الحوار يجسد الثقة والحماس الكبيرين في المجاهدين، وكل يهتف بالحياة للجزائر حاملة في صوتهم أمل المستقبل.

كما استطاع الكاتب أيضا أن يجعل الحوار مرتبطة بالشخصية في المستوى العاطفي والفكري والإجتماعي.

لنجد نوعا آخرا من الحوار وهو **الحوار الداخلي** ودلالته واضحة داخل المسردية لإبراز الصراع القائم بين الأنا والآخر والأنا ذاتها ويتجلى ذلك من خلال محاورة يوفر بنفسه يقول:[2]

يخرج الضباط في حين يبقى الجنرال بوفر" يذرع الغرفة قائلا:

-هذه الأرض فرنسية ويجب أن تبقى فرنسية، لقد إكتسحناها بآلاف المعمرين واغتصبنا فيها

[1] **المرجع نفسه**، ص، ص: 25، 26.
[2] عزالدين جلاوجي: **حب بين الصخور**،ص 18.

الأرض البكر من أهلها الهمج، وحولناها إلى جتات معروشات تطعم كل أوروبا.

يسكت لحظات يدور في قلق، يبتسم ثم يعلو ضحكه.

-يرغبون في الحرية بالهم من أغنياء سذج، إنتهى كل شيء، هذه الأرض لنا، لنا وحدنا، لقد غيرنا فيها كل المعالم، حتى أسماء المدن، بل وأقمنا فيها مدننا أيضا.

يمد يده كأنها يخاطب شخصا أمامه.

-يا هنود العرب والأمازيغ، هذه ستكون أمريكا الثانية

يسكت لحظات يضرب صدره بباطن يده.

-المجد لك يا بوفر، حين نقضي على هذا القطيع النافر سيعلو مجدك، ستكرمك فرنسا بالرتب العالية والتماثيل الشامخة، وسيمجدك التاريخ، سيمجدني التاريخ، سيمجدني.....

يقف عند تمثال الجنرال **بوجو**، يقدم التحية العسكرية.

-معذرة سيدي الجنرال بوجو، أيها العبقري الفذ لقد أهديت لنا جميعا هذه الجنة، إطمئن تماما نضيعها أبدا، وإطمئن تماما.

يعتبر الحوار الداخلي تقنية فعالة للبوح عن مكنونات الشخصية والكشف عن دوافعها ونواياها، وتشخيص هوياتها سلوكها وطباعها كل ذلك مصحوبا بتصوير الصراع الذي يدور فيها " فالحوار معيارا نفسيا دقيقا يستطيع أن يصنف نفسيات الشخصيات بذكاء، وحذق، بالإضافة إلى تطوير لهذه الشخصيات وتنميته للحدث"[1].

هذا الحوار الداخلي الذي أورده **عز الدين جلاوجي** من خلال شخصية "بوفر" محاورا ذاته بضمير جمع المتكلم كقوله: إكتسحناها، اغتصبنا، حولناها، يرغبون أقمنا، مدننا،.....

هذه الصيغ تتم عن التجذر في الماضي والتمجد به مع استمراريته من خلال توظيفه صيغ حاضرة تستشرق على المستقبل كقوله" سيعلو، سيكرمك، سيمجد لك، سيمجدني....إلخ"

[1] طه عبد الفتاح مقلد: **الحوار في القصة المسرحية والإذاعة والتلفزيون**، د ط، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1975، ص 19.

لقد لخص " بوفر" تاريخ فرنسا الإستعماري ووحشيتها في إبادة الشعب الجزائري مستشهدا بما حصل للهنود الحمر من قبل الأمريكيين إنه إسقاط تاريخي هدفه دحض الشعب الجزائري ومقوماته (الأمازيغ).

إن الحوار هو " الرابط بين ما هو درامي وما هو أدبي إنه مكتوب المؤلف به يعبر عن مجموع الدلالات التي يريد إيصالها، إن الحوار يمتلك وظيفة مزدوجة على اعتبار أنه أداة تعبير وتواصل في نفس الوقت، إنه أداة تعبيرية في يد المؤلف وشخوصه، وهو أداة تواصل بين المؤلف والناس، بين الشخوص والناس، وبين الشخوص والشخوص، إنه أداة للكشف كذلك به تحدد الشخوص مواقعها من الأحداث ومن بعضها البعض"[1] والحوار ذو وظيفة مزدوجة فهو علامة لغوية تنظم عملية إتصال عناصر البناء الدرامي باعتباره " المظهر اللساني والغلاف اللغوي للعملية المسرحية"[2] وأيضا إتصال هذه العناصر بالمتلقي من جهة كما يميل هذا المفهوم إلى نوعين من الحوار:

❖ **الحوار الخارجي والحوار الداخلي**(dialogue. Monologué)

- فالأول: يكون فيه الحوار بهذه الصيغة " أنا" تخاطب " أنت" بنظام الدور فتوجه شخصية ما الحديث إلى شخصية أخرى فتنصت ثم تجيب بدورها وتتحول إلى متكلم ويتجلى ذلك في:[3]

–هل تمكنتم من إحصائهم، وتحديد مكانهم بالضبط؟

– نعم يا سيدي، عيوبنا تؤكد أنهم في حدود الأربع مئة مقاتل يضرب الجنرال بوفر المكتب بعصاه بانتشاء، وقد انبسطت أساريره.

– رائع غنيمة لا تعوض، إن القضاء عليهم يعني القضاء على نصف قطاع الطرق، بل على معظمهم، معناه خمود هذا التمرد المجنون، إلى غير عودة.

---

[1] إنفتاح النص المسرحي على السرد" **مسرديات عزالدين جلاوجي**" ، زبيدة بوغواص، قسم الفنون الشكلية، كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة3، الجزائر، الملتقى الدولي عبد الحميد هدوقة لرواية الخامسة عشر.

[2] جلال أعراب، **خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة**، تكريما للمبدع محمد مسكين، الناشر: محمد جلال أعراب، 2009، ص 131.

[3] **المسردية: حب بين الصخور**، ص ص 12، 13.

الحوار الخارجي جلي واضح في المسردية:

-هل تتوقع أن المعركة ستطول؟[1]

يؤرجح عباس رأسه إلى الأمام وإلى الخلف.

-قد تدوم أياما، لست أخاف من السلاح، بقدر خوفي من نفاذ الدواء والغذاء.

يتحرك عباس إلى الأمام منطلقا إلى البعيد، مواصلا:

-متى تتوقع هجومهم؟

- حتما سيكون آخر الليل سيستغلون تعبنا واستغرقنا في النوم، والحرب خدعة يا أخي عباس.

قالها بشير، فلوح عباس برأسه مؤيدا.

-مرجع هذا جدا، غير أننا يجب أن تنتظره في كل حين، كما قلت الحرب خدعة.

يقف سي صالح فجأة يتطلع إلى بعيد وقد بدأ الجو يظلم، ينظر معه البقية وقد لمحوا شخصا يعدوا باتجاههم.

-أنظر عباس كأنه عون.

- صدقت سي صالح وإنه عون، لم ترك مكانه وجاء في هذه اللحظة؟

يدقق بشير النظر جيدا قائلا:

-خلفه إمرأة ورجل أيضا.

يصل عون لاهثا، وخلفه بعض من نساء ورجال.

-السلام عليكم

- وعليكم السلام.

ردها الجميع وسأل بشير

-ما وراءك يا عون؟ من معك؟ ولماذا تركت مكانك؟

- جمع من نساء الأعراش ورجالها إلتحقوا بنا

يندفع أحد الرجال قائلا:

---

[1] **المرجع نفسه**، ص ص 28، 30.

-علمنا بالمعركة، لن نترككم لوحدكم، جمعنا ما استطعنا من طعام ودواء والتحقنا بكم من نسائنا، إن لم نستطع القتال، قلنا أن نساعدكم، نداوي جرحاكم ونحضر أطعمتكم.

إضافة الحوار الذي دار بين بشير وعباس:[1]

يظهر عباس وبشير جنبا إلى جنب يتخندقان إنتظارا لهجوم العدو قريبا منهما ينام سي صالح.

يتحرك بشير في مكانه ليستوي قاعدا يستمع قليلا:

-عباس.... عباس.

يتحرك عباس من مكانه دون أن ينهض

-أو تظن أني نائم؟

-أعرف أنك أفطن من ذئب بري، لكني أردت أن أستأنس بصوتك يزعجني هذا الصمت الرهيب.

- عدت منذ لحظة من تفقد جبهتنا الشمالية، كل شيء على ما يرام، الجميع يقظه تامة، لن يمروا يا بشير إلا على جثتنا.

- عدت اللحظة من الجبهة الجنوبية، معنويات الإخوان أعلى وإصرارهم على الانتصار أشد، بل نحن الذين ستمر على جثتكم بحول الله- ستكون المفاجأة صادمة للعدو.

- هل تعتقد أن سي صالح نائما.

- أيقظه إن شئت.

- الأفضل أن ندعه يستريح، لقد تعب كثيرا

يتململ سي صالح في مكانه، فيسمع صوت سلاحه قائلا:

-لقد فزع النوم مني ففر مذعوراً إلى غير رجعة.

لغير عباس دفة الحديث:

-ألا ترون أنهم تأخروا في الهجوم؟

يستوي سي صالح جالسا:

[1] **حب بين الصخور**، ص ص 35،36.

–صدقت، إنهم يراهنون على إتعابنا، نسوا أننا نتعب الليل ولا نتعب يضحك بشير لقول سي صالح ويقف في مكانه.

– المهاجم دائما يا سي صالح يملك إحداث المفاجأة.

يقف عباس إلى جانبه:

–إطمئني ليسوا أذكى منا، مفاجأتنا ستكون أقوى أيضا، يغير سي صالح الحديث وهو يقف أيضا.

– كأني أشم رائحة كسرة تنضج، لقد بدأت النساء العمل.

– إنه الفجر يزحف على الليل يا إخوان، لقد بدأت الجزائر بالعمل.

كما نجد أيضا **الحوار الخارجي** مجسدا في المشهد الرابع من المسردية بين **الضابط الأول و"أندريه بوفر"**

في مكتب القيادة وحده الجنرال أندريه بوفر" كان يدور في قلق ظاهر، يطل من النافذة من الباب، يعود إلى مكتبه دون أن يجلس.

أصوات القصف تكاد تصم الآذان.

يدخل عليه الضابط الأول.

يسرع إليه الجنرال بوفر" يسأله بلهفة.

–ما وراءك؟

– ألهبنا الحبل بالقذائف، حولناه إلى نار جهنم

يندفع الجنرال "بوفر" إلى النافذة ماذا أنفه يتشمم.

–كأني أشم رائحة لحم آدمي أيها الضابط الأسد.

يقهقه الضابط عاليا **منتشيا**.

–بل تشبه لحوم الآدميين فقط يا سيدي الجنرال، فمن نحارب ليسوا منا، وعليك أن تسد أنفك جيدا يا سيدي، فروائحهم لا تطاق.

يزداد حماس الجنرال فيضرب بلكمته اليمنى في كف يده اليسرى بحنق

–يجب أن نربى هؤلاء المارقين على القانون، يجب أن تعطي هؤلاء الأوباش درسا قاسيا لن ينسوه أبدا، أن لا أحد يجرؤ على تحدي فرنسا ولا تحدي الجنرال "أندريه بوفر"

يرتفع صوت الضابط عاليا.

–عاشت فرنسا العظيمة عاشت فرنسا المجد.

– هؤلاء الأغبياء لا يقرأون التاريخ.

– صدقا سيدي الجنرال لقد نسوا ما فعلناه بالأمير عبد القادر وبوعمامة وأحمد باي، ولالا فاطمة نسومر.

– الدروس كثيرة حقا لكن التلميذ غبي هذه المرة يجب أن نبيدهم غن آخرهم، يجب أن نعصف بحفنة التراب التي تزعم أنها ستعمي عيون الشمس.

يجلس الجنرال على كرسي بعيد عن المكتب، يضع ساقه على الأخر يشعل سيجار وينفث في انتشاء فيما يواصل الضابط حديثه واقفا.

–ألا ترى سيدي أن أسلافنا قد أخطأوا في تساهلهم مع هؤلاء الهمج كان الواجب هو إقناؤهم.

– لقد قتلوا منهم الآلاف، أحرقوا قرى بأكملها، أما الذين أبقيوا أحياء فليجعلوا منهم عبيد لخدمة الأرض.

– لكن للأسف لم يحفظوا هذا الجميل وهاهم يثورون ضد أسيادهم.

– تحياتي سيدي.

– يقدم التحية.

– المجد لكم يا أبناء فرنسا الأوفياء.

يرد الضابطان بحماس شديد.

–المجد لفرنسا الوطن، المجد لفرنسا الوطن.

يشرق وجه الضابط قائلا:

–هل أنهيتم المرحلة الأولى؟

يندفع الضابط الثاني بحماس أيضا

-نعم سيدي، أنهينا بنجاح.

يعطي الجنرال أمره مادا ذراعه

-فتبدأ المرحلة الثانية

يظهر الضابطان معا استعدادهما.

-حاضر سيدي الجنرال.[1]

- **أما الثاني** فهو مخاطبة الذات وفق الصيغة الآتية " أنا" يخاطب "الأنا" أو حديث النفس للنفس بطريقة مسموعة أو ملفوظة أو غير مسموعة، تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية القريبة من اللاوعي.

مما يوحي بوجود أفكار تتداعى جزءا تراكمات نفسية سابقة، وهي تقنية حوارية يسمح بها الكاتب للشخصيات ليعبروا عن دواخلهم بأنفسهم ويتجلى ذلك في:[2]

-يسكت فجأة، يكلم نفسه وقد تغيرت ملامح وجهه.

- تبا لهم، من أين جاءهم هذا العدد الضخم؟ هل يعقل؟ أربع مئة مقاتل في هذا الجبل؟

أما العلاقة بين الحوارين فهي علاقة إتصال من حيث أدائها لوظائف بعينها وتقع عليهما أعباء كثيرة، بل عليهما وحدهما تقع كل الأعباء فهما وجهان لعملة واحدة هو الحوار" يعبر بها الكاتب عن فكرته ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرديته وعن شخصيات ومراحل تطورها"[3].

فهو بمثابة القناة الرئيسية الحاملة للمعاني والدلالات الموجودة في أي نص وممارسة للكشف عن أبعاد الشخصية وعن أساس المسردية وأيضا عن الأحداث المقبلة.

---

[1] **حب بين الصخور**، ص ص 41،43.

[2] **المرجع نفسه**، ص 13.

3 عادل النادي: **مدخل إلى فن كتابة الدراسات**، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص 28.

2- النسق التاريخي: (SYSTEME TENDANCE HISTORIQUE)

لقد تم مرور مسردية" **حب بين الصخور**" سنة 2015 وبالتالي فهي تنتسب الأعمال الرواية التي أنجزت في الفترة ما بعد الكولونيالية* أي في مرحلة الإستقلال، وأغلبها متأثر بالثقافة الإستعمارية في أساليب الكتابة واستعمال اللغة الفرنسية التي اعتبرها الروائيون وردا على إدعاءات المركزية، لذا استثمر الروائيون الجزائريون أقلامهم في السرد المضاد أو ما يدعى برد الكتابة لتفويض المركز الكولونيالي المهيمن وتفكيك مقولاته ونقضها، فاستطاعت أن تعيد الذات الجزائرية المهمشة وجودها فعملت على تشكيل هويتها وثقافتها، وأعادت كتابة التاريخ الجزائري المغيب بصيغة العربي وعين المتعمد " يفتح الميم" والذي يكشف معاناة الجزائريين وجرائم الإستعمار الفرنسية.

ومسردية " **حب بين الصخور**" من تلك المسرديات التي إنتقدت الحركة الإستعمارية، وأعادت تاريخ فرنسا الإجرامي الدموي والذي لا يتفق وشعار الحرية والإنسانية الذي تدعيه، يقول السارد "**عز الدين جلاوجي**" في مشاهد من مسرديته.

أيضا الضابط الكبار، يا أبناء فرنسا المخلصين، حان الوقت أن تقدموا مهجكم خالصة للوطن، وقد ثارت ضد شر ذمة من الأوباشر، من الهمج الرعاع، ضد عشرة أشهر كاملة تحركت مجموعة قليلة من قطاع الطرق ضد فرنسا الدولة العظمى.

وها هي الفرصة مواتية لاقتلاع مخالب هذه القطط، ما تقومون به أيها الأماجد اليوم سيدخل التاريخ من أبوابه الواسعة، وسيخلد تاجا على رؤوسنا جميعا، بل على رؤوس العالم المتمدن، وهو يحارب هذه الشعوب المتحلقة.

يسكت القائد فيندفع الضباط صائحين بصوت واحد دون أن يغيروا وضعية الإستعداد العسكري.

-المجد لفرنسا، الصوت لقطاع الطرق، الموت للرعاع الهمج.

***الكولونيالية:** تعرف بمعنى الهيمنة والسيطرة لدولة ما على أراضي دول أخرى وشعوبها، وقد درجت الترجمات العربية على توصيفها بالإستعمار والإستعمارية.

تزداد ملامح الجنرال" أندريه بوفر" صرامة، يخطو خطوتين بانضباط عسكري يتم عن ثقة كبيرة يمعن النظر في الضابط الأول سائلا بصرامة.

-هل تمكنتم من إحصائهم، وتحديد مكانهم بالضبط؟

- نعم سيدي، عيوننا تؤكد أنهم في حدود الأربع مئة متقاتل.

يضرب الجنرال بوفر المكتب بعصاه بإنتشاء، وقد انبسطت أساريره.

-رائع غنيمة لا تعوض، إن القضاء عليهم يعني القضاء على نصف قطاع الطرق، بل على معظمهم، ومعناه خمود هذه التمرد المجنون، إلى غير عودة.

يسكت فجأة، يكلم نفسه وقد تغيرت ملامح وجهه.

-تبا لهم، من أين جاءهم هذا العدد الضخم؟ هل يعقل؟ أربع مئة مقاتل في هذا الجبل؟

يعود بالسؤال مرة أخرى للضابط الأول.

-وكيف هو حال تسلحهم؟

-عند معظمهم بنادق صيد، قليل جدا منهم يملك رشاشات وبعضهم من دون سلاح، اللهم إلا أسلحة بيضاء.[1]

وهذا ما يبرز بشاعة ودناءة وغدر العدو الفرنسي وما برز عليه من عدوانية وحقد وكراهية، ومن صور سلبية قوامها الظلم والتعسف.

كما نجد حب وتمجيد الضباط لبلدهم لكن على حساب من هذا الحب؟

-سنسحقهم كالذباب

ويضيف الثالث بحماس أشد.

-إطمئن سيدي القائد سنصيرهم رمادا تذروه الرياح، في كل فجاج هذا الوطن الذي ضحى من أجله أجدادنا ليكون قطعة غالية من فرنسا يركز بوفر نظره على الخريطة حتى يكاد يلتصق بها ثم يوجه خطابه للضابط الثاني.

-ما هي طبيعة الأرض التي ستخوض فيها المعركة؟

[1] **حب بين الصخور**، ص ص 12، 13.

-يقترب الضابط الثاني منه أكثر متأملا الخريطة أيضا.

- منطقة جدلية حصينة تسمى قلعة الجرف، ولكنني

يقاطعه الجنرال بوفر باهتمام وقلق:

-ولكنك ماذا؟ لا أريد استدراكات

- يحس الضابط الثاني بالإحراج فيسرع بالرد.

أخشى ان تمتد المعارك إلى المناطق المجاورة وكلما إتسعت دائرة المعركة لا نأمن إشتراك القبائل المحيطة فيها، وهي قبائل معادية لفرنسا بل معادية للغرب منذ القرون.

-ستكون معركتنا يا سيدي الجنرال نزهة ممتعة، نصطادهم الواحد تلو الآخر كما نصطاد الأرانب البرية.

يجلس الجنرال بوفر" إلى كرسيه، يضع عصاه على المكتب، يفتح دفترا على منتصفه ينكشف فيه قلم طويل، يرفع رأسه سائلا:

-هل تأكدتم من قادة المعركة؟

- نعم سيدي، هم مجموعة من القادة أهمهم عباس، وبشير:

يضرب "بوفر" بقيضته على المكتب وهو يقوم:

-هذان الثعلبان أريدهما حيين أسيرين بين يدي هاهنا يعتدل الضابط إستعدادا ويرد الثاني.

- أمرك سيدي.

- تعدد القادة يعني إمكانية الصراع والفرقة.

- أعتقد أنه أمر يجب استغلاله سيدي لا تركه للصدفة.

- ماذا تقصد؟

- يمكن استغلال بعض المندسين الموالين لفرنسا ليقوموهم بزرع الفتنة والبلبلة.[1]

[1] **حب بين الصخور**، ص ص 14، 15.

وهذا ما يظهر طمع ويتسع المستعمر الظالم باغتصاب الأراضي وقتل الأبرياء وتجويعهم وحرمانهم من حقوقهم وممتلكاتهم المادية والمعنوية إضافة إلى التاريخ العدواني الذي صور المستعمر (صورة الجنرال الآمر والناهي والمخطط).

ويبدو ذلك واضحا من بعض العبارات:

-هذه الأرض فرنسية ويجب أن تبقى فرنسية، لقد إكتسحناها بالآلاف المعمرين، واغتصبنا فيها الأرض البكر من أهمها الهمج، وحولناها إلى جنات مفروشات تطعم كل أوروبا.

يسكت لحظات يدور في قلق، يبتسم ثم يعلو ضحكه.

-يرغبون في الحرية يالهم من أغبياء وسذج، إنتهى كل شيء هذه الأرض لنا، لنا وحدنا، لقد عيرنا فيها كل المعالم، حتى أسماء المدن، بل أقمنا فيها مدننا أيضا.

يمد يده كأنما يخاطب شخصا أمامه.

-يا هنود العرب والأمازيغ، هذه ستكون أمريكا الثانية.

يسكت لحظات يضرب صدره بباطن يده.

-المجد لك يا بوفر، حين تقضي على هذا القطيع النافر سيعلو مجدك التاريخ، ستكرمك فرنسا بالرتب العالية والتماثيل الشامخة و سيمجدك التاريخ .

سيمجدني التاريخ، سيمجدني.....

يقف عند تمثال الجنرال بوجو، يقدم التحية العسكرية.

-معذرة سيدي الجنرال بوجو"، أيها العبقري الفذ، لقد أهديت لنا جميعا هذه الجنة، إطمئن تماما لن نضيعها أبدا واطمئن تماما هذه الشراذم لن تفعل شيئا.

يخطو خطوات خارجا، يستدير فجأة

-تصبح على خير أيها السيد الجنرال يندفع خارجا.[1]

* * * * * * * * * * * * *

[1] **حب بين الصخور**، ص ص ص 16،17،18..

وهذا ما يبرز إهتمام المستعمرين إلا بمصالحهم وأطماعهم، ومخططاتهم ولا يوجد لديه أي وازع من استهداف الأمة التي يقع عليها الإحتلال في معتقداتها وثقافاتها.

إضافة إلى ثرواتها البشرية التي يعمل فيها قتلا وتعذيبا وثرواتها الطبيعية التي مصيرها السلب والنهب، فالمستعمر الفرنسي فيروس خطير عندما يدخل في ملفات غيره يخرجها، وربما يضيعها.

لقد تمرد "**عز الدين جلاوجي**" في مسرديته على موجبات وشروط المركزية الغربية ناشدا إرساء سرد مغاير يقوم بتفكيك تلك المركزية في الوقت الذي يؤكد فيه اختلافه مقوضا بذلك الآخر من خلال عجزه وكسله ونخص آدميته، وذلك من خلال السرد المغاير مصاحبا للغة مبتكرة وصادمة، محاولا بذلك كسر احتكار الغرب لحقل السرد مضيئا بذلك جانبا معتما، سعى الغرب (فرنسا) لابقائه معتما.

ومن أمثلة ذلك ما يعبر عن العجز وانهزام الآخر:

يسرع إلى الهاتف وقد كان فوق المكتب يحمله ويده ترتجف.

-أين أنتم يا مجانين؟ أين أنتم؟

بصوت أخشن.

-إنتهى أمرنا سيدي، نحن محاصرون.

-ويلك محاصرون ... كيف؟ هل تحاربون شياطين؟

- إنهم أكبر من الشياطين، إنهم أبالسة يا سيدي

- أبالسة؟ كيف كيف؟ لم أعد أفهم شيئا.

- إنهم يخرجون إلينا من كل مكان، كأن الأشجار والصخور تتحول بشرا، إنهم بالآلاف، بمآت الآلاف، يقاتلون بجنون لم نعهده إنه..... إنه....

- ماذا إنه؟ ... أيها الجبان.... ماذا إنه.....؟

- وأين بقية الضباط؟ لماذا لايردون علي؟

- البقاء لك؟

– ماذا تقول؟

في حالة هستيرية

– سأسحقهم بالطائرات، لا حل إلا الطائرات، الطائرات.

– الطائرات، الطائرات، الطائرات.

يصبح الضابط فيه مذعورا:

–أرجوك سنموت جميعا، أجسادنا ملتصقة بأعدائنا.

ستقضي على جنودك جميعا، أرجوك سيدي أرجوك.

يصرخ الجنرال "بوفر" بهستيريا أشد:

–إلى الطائرات، فلتسحقهم الطائرات.

يسمع أزير الطائرات وانفجارات القصف المتتالية.[1]

3–النسق الثقافي: المادي/ المعنوي

(TENDENCE CULTURELLE MATERIELLE ET MORALE)

يعد النسق الثقافي هو المحدد والملازم للعلوم الاجتماعية، فالثقافة ظاهرة تختص بها كل المجتمعات وتتفق فيها عمومياتها، لكنها تختلف عن بعضها في الخصوصيات، فهي المنبر الأساسي لتفسير وفهم السلوك الإنساني، وأنساق المعتقد، القيم وببعض أفراد الشخصية المميزة لثقافات.

ونجد تايلور (taylor) يعرف الثقافة بأنها:

" ذلك الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة والمعتقدات والفن، والأخلاق والقانون، والعادات، أو أي قدرات أخرى أو عادات يكتسبها الإنسان بصفته عضوا في المجتمع"[2].

فالثقافة تعبير عن شمولية الحياة الإجتماعية للإنسان وتتميز ببعدها الإجتماعي، وهي مكتسبة وبالتالي فهي تشمل السمات الروحية، المادية، الفكرية يتميز بها مجتمع بغينه أو فئة بعينها.

[1] **حب بين الصخور**، ص ص 58، 59.

[2] محمد السويدي: **مفاهيم علم الإجتماع الثقافي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1991، ص 50.

لقد اختفى **عز الدين جلاوجي**" في مسرديته بتقاليد، وإعتد بالعرف والموروث من خلال وصفه للباس، فغلب النسق الراسخ الذي حفز مخياله من أجل تكريس القيمة المركزية لنظام الجزائري، والذي إتسم بالبدواة فتميز عن غيره من أنماط معيشته لمجتمعات أخرى وتتجلى ذلك في جملة من العبارات:

" معظمهم بالقشبيات، نساء الأعراش، لبسن لباس الحرب، قطعة من الشاشية.... إلخ تجسيدا لديمومة ثقافية قائمة على الإلتزام بالتقليد الراسخ والتمسك بالتراث.

تبدو هيمنة النسق الثقافي لعدة ألوان منها ما يتضمن العادات، التقاليد، ومنها ما احتمل كثافة رمزية وشعورية لتتخلى من ماديتها وسكونها ونحجرها لتصبح رموزا تنطوي على مختلف الدلالات، لقد خلق الإنسان الجزائري ثقافته المادية وأحاطها بمعالم معينة، كما رسم لها ملامح ميزتها جاعلا لها وظيفة إجتماعية من خلالها يمكننا تحديد قراءة الذات الإنسانية بوصف الثقافة" ذاكرة جمعية " تتجه في الغالب إلى الماضي لحفظه وصيانته.

لقد ربط "**عز الدين جلاوجي**" بين ما هو مادي ومعنوي لوصف أسلوب حياة الجزائريين، وإبراز كيفية عيشهم مؤكدا أن الماضي يبقى حاضرا إذا امتد بجذوره ليشمل المستقبل ويحتويه.

ولأن النسق الثقافي مرتبط بلا وعي العقل البشري وكونيته "فلا يحتم علينا ذلك إغفال حركيته وتحولاته وانتظامه الداخلي فهو لا يفقد أساسه الجوهري ولكنه يمتلك مرونة التحولات ويستجيب لمقتضى المتغيرات فيتكيف معها دون أن يتلاشى جوهره"[1].

فالنسق الثقافي هو نسق مركزي في إطار المقاربة الثقافية باعتبار أن كل ثقافة تحمل في طياتها أنساقا مهيمنة.

[1] عبد الفتاح يوسف: **القراءة النسقية (سلطة البنية، ووهم المحاثية)** منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2003، ص 122.

4- نسق المكان / الزمان: (Système du lieu/temps)

يقول يوري لوكمان:" إن علاقتنا بالمكان تنطوي إذا على جوانب ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لا شعورنا، فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الإستقرار، وأماكن طاردة تلفظنا فالإنسان لا يحتاج إلى مساحة عريقة يعيش فيها، ولكنه يسبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته ومن ثمة يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مكان ترى فيها الآنا صورتها فاختيار المكان، وتهيئته يمثلان جزءا من بناء الشخصية البشرية (قل لي أين تحيا أقول لك من أنت).[1]

حاول "**عز الدين جلاوجي**" في مسرديته " حب بين الصخور" إبراز حقائق واقعية ربطها بالأنساق السردية مرتكزا في بنيته السردية على الموضوعية والنفسية والتعبيرية لتجد نماذج كثيرة مرتبطة بالأماكن الواقعية (قلعة الجرف) لإبراز الأحداث وتصويرها، فالواقع دائما ما يوظفه عزالدين جلاوجي" دون إخفاء شيء منه ومن أمثلة ذلك:[2]

منطقة جبلية تسمى قلعة الجرف

في قمة قلعة الجرف يظهر عشرات المجاهدين، هذه الأرض أرضنا جبهتنا الشمالية، الجبهة الجنوبية، ألهبنا الجبل وهو يجلس عباس على صخرة، هذا التراب الطاهر.

وما ينتظر في القرى المجاورة، المجد لفرنسا....

-لقد كانت الجزائر مكانا جاذبا للجزائريين لافظا لغيرها وهذا ما أثبته التاريخ على مر القرون، لقد ساهم المكان (الجزائر) بشطريها المادي والمعنوي في تشكيل شخصية وبنا الأنا فالدارس لهذه الأنا كان دائما ولا يزال يربطها بالمكان الجزائري/الجزائر والعكس، فلكي تعرف الجزائر وجب عليك معرفة الشخصية الجزائر أولا.

---

[1] لوتمان بوري: **مشكلة المكان الفني**، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف، الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة، غ:6، سنة 1989، ص 83.

[2] عزالدين جلاوجي، **حب بين الصخور**

أما **نسق الزمن** فنجده واضح جلي منذ بداية المسردية متجليا في أحداث المعركة 22 سبتمبر 1955 (الزمن التاريخي).

وهذا ما برز في كل مشهد من مشاهد المسردية:[1]

-الفجر يتنفس على جسد جبل الجرف

حركة الآليات الثقيلة بدأت تزحف باتجاه الجبل مزعجة جمال الكون.

المجاهدون يكمنون منتظرين المهاجمين.

ومن العبارات الدالة على ذلك:" **مع ساعات الفجر الأولى، بدأت الخيوط الفجر الأولى تسلل، عدة اللحظة، النهار في آخره، ضوء النهار، بدأ الليل يزحف، الوقت منتصف الليل أو يزيد.... إلخ).**

لقد كان الزمن في مسردية " حب بين الصخور" عاصف بالأحداث والمواقف.. والمشاهد الملحمية.

-ضوء النهار يعم الفضاء.[2]

يسكن أزير الطائرات

يبدو الجبل وقد التهب بالقنابل.

صمت رهيب يعم المكان.

فجأة يصل الآذان زمجرة الدبابات، وقد بدأت تشق طريقها مركز القيادة بقلعة الجرف.

تدب الحركة في المجاهدين ويبدأون الخروج من أماكنهم إستعدادا للمواجهة.

يأتي عباس من بعيد وقد بدأت مغربا، يصيح في الجميع

لقد وصلوا يا رجال، إستعدوا للموت في سبيل الوطن.

يخرج سي صالح من مكمنه ويده على الزناد.

-الموت لهم والحياة لنا، الله أكبر تحيا الجزائر.

---

[1] **حب بين الصخور**، ص 49

[2] **المرجع نفسه**، ص 91.

يدوي الجبل كله بالهتاف.

الله أكبر تحيا الجزائر.

5- نسق المركز/ الهامش: (TENDENCE MARGE/CENTRE)

للحديث عن المركز والهامش، سيحضر الذهن صورة تتجلى في أصل الأشكال الهندسية وهي الدائرة إذ لكل دائرة مركز ومحيط، وبذكر المحيط والمركز نذكر الموضع والموقع، والهامش والمتن، وهذه الألفاظ فيها من التقابل ومن التضاد، فهذه سلسلة من الأسئلة قد لا تنتهي وقد تدخلنا في بذل ما يراه الواحد منا مركزا يراه الآخر هامشا والعكس صحيح.

فالمركز" تعبير يستخدمه علماء الإجتماع بمفهوم إجتماعي وجغرافي، للدلالة على العلاقة القائمة بين قلب القوة والثقافة لمجتمع ما، ومناطقه المحيطية"[1]

ليحيلنا إلى التقسيم الطبقي، الذي يمايز بين فئتين متقابلتين ومتصارعتين منذ الأزل، وهما فئة الأسياد والأغنياء، وتمثل (المركز) مقابل فئة الفقراء والعبيد، وتمثل (الهامش) وهو نفس الشيء ونفس الصورة بالنسبة لشعب الجزائري، والمستعمر الفرنسي.

أما "فانسون باير"Vincent payer يوضح لفطة الهامش بقوله:

" فالهامشية بين المنحرف والمتشرد من الناحية القانونية وبين المجنون والمدمن من الناحية الصحية وبين الأمي والمهاجر من الناحية الثقافية وبين الفقير جدا والعاطل من الناحية الإجتماعية والإقتصادية.[2]

وعرف الدكتور ألبيين تودمان A. TODMAN مفهوم التهميش على أنه:" جملة الإجراءات والخطوات المنظمة التي على أساسها توضع الموانع أمام الأفراد، الجماعات حتى لا يتحصلوا على الحقوق والفرص والموارد وخدمات السكن، الصحة، التوظيف، التعليم، المشاركة السياسية، وغيرها من الحقوق المتاحة للمجموعات الأخرى، والتي هي أساس التكامل

---

[1] ميشيل مان: **موسوعة العلوم الإجتماعية**، تر: عادل مختار الهواري، يعد عبد العزيز، سنة 1989، دار المعرفة الجامعية، ص 99.

[2] بركات محمد أرزقي: **الثقافة الهامشية على الإنحراف**، دراسة ميدانية نفسية إجتماعية، رسالة لنيل شهاد الدكتوراه، الطبعة الثالثة من علم النفس الإكلينيكي، جامعة الجزائر، السنة الدراسية 1958، 1989.

الإجتماعي وقد اعتبر ألبين أن مفهوم التهميش يتم استخدامه في أجزاء واسعة من العالم، ليعبر عن التمييز والإقصاء الإجتماعي[1].

وتقترب الباحثة والدكتورة " مي مجيب عبد المنعم" من مفهوم التهميش بقولها هو:" عملية الإستبعاد من المشاركة الفعالة في المجتمع" [2]

لتكون ثنائية المركز والهامش ملحما للإختلاف، وعسر التواصل[3] وسوء الفهم، وافتقار للسياق المشترك في ظل واقع كرس وضع الفوق لصالح المركز واحتفى به ووضع التحت للهامش الذي أقصاه وغيبة فالأصل في العلاقة بين المركز والهامش هو الصراع والتنافس لذلك كانت علاقة التكامل بينهما نادرة وقليلة فالتكامل يكون بناء على حاجة كل طرف للآخر.

ذهب " **عبد الرحمان بن خلدون**" في مقدمته إلى أن:" الرياسة إنما تكون بالغلب وجب أن تكون عصبية ذلك النصاب أقوى من سائر العصائب "ليقع الغلب بها وتتم الرياسة لأهلها"[4].

فالسلطة والحكم يكون للأقوى والأقدر ويمكن تحديد نقاط القوة والهيمنة في ثلاثة عناصر وهي كالآتي:

أ-عناصر مادية: تمثل الأساس الموضوعي لقوة الدولة كالموقع والمصادر الطبيعية والمساحة، ومدى انتشار التعليم والمهارات العلمية والتكنولوجية التي يمتلكونها.

ب- عناصر عسكرية: تتمثل في عدد القوات المسلحة والتكنولوجيا العسكرية المتاحة للدولة.

ج- عناصر نفسية: ومن ذلك إستعداد الدولة لاستغلال مواردها واستخدام نقاط قوتها للتأثير على الدول الأخرى في النظام ويدخل في ذلك عدة عناصر مثل: الأيديولوجية، والشخصية القومية وشخصيات القادة السياسين والمهارات الدبلوماسية.

---

1 عادل إبراهيم شالوكا:" حول مفهوم التهميش وأشكاله:"، 2012/07/15. الموقع: http// www.alrakoba.nét يوم 2016/01/17، على الساعة 18.30

2 **المرجع نفسه**

3 عادل إبراهيم شالوكا: **حول مفهوم التهميش وأشكاله**.

4 عبد الرحمان بن محمد خلدون: **مقدمة بن خلدون**، تج: مجدي فتحي السيد، دار التوقيفية للتراث، القاهرة، مصر، 2010، ص 147.

فتضافر كل من العناصر العسكرية والمادية والنفسية يصبح الدولة قوة لا تقهر تجعلها قادرة على التبرير والتأثير في الآخر.

فمسردية " حب بين الصخور" في الولهة الأولى كان المركز هو فرنسا نظرا لتحكم في كل ما يسير واحتكارها لخيرات البلاد والسلطة والقوة مهيمنة على الهامش (الجزائر) وهو ما يبدي لنا المعادلة غير المتكافئة الأطراف من خلال الفروق التي ترسم لنا طرفين غير متوازيين أحدهما يمثل المركز الفني والمسيطر، الذي سيتأثر بكل الإمكانات المادية والطبيعية والآخر يتسم بقدراته الضعيفة.

إن سياسة المركز بمثابة:" الهالة القدسية، التي تنفذ بها الأحكام المعيارية، بصدد الأطراف والهوامش، بحيث يتجلى الإزراء بالهوامش كجزء من الإقرار بقدرة الخلق وتفضيل الإلهين"[1].

فدول المركز تمثل السلطة العليا التي بمقتضاها تصدر الأوامر وعلى الدول الرضوخ لها، الإمتثال لأوامرها.

ويتجلى ذلك في العبارات التي تبرز المركز الفرنسي:

" **أيها الضباط الكبار، المجد لفرنسا، هل تمكنتم من إحصائهم، يضرب الجنرال بوفر لمكتب بعصاه، نسحقهم كالذباب، نصطادهم الواحد تلو الآخر كما نصطاد الأرانب البرية.**

-المدافع، الدبابات، الطائرات وكلها رهن إشارتك سيدي، وكل الجنود في أتم الجهوزية لخوض هذه المعركة، نحاصرهم من ثلاث جهات المشرق، الشمال والجنوب، يا هنود العرب والأمازيغ هذه ستكون أمريكا الثانية، هذه الشرائم لن تفعل شيئا"

إضافة لذلك المخزون المادي والحضاري وكل ما يملكون من جنرالات وسلطة الجنرال أندريه بوفر) جعل الجزائر تستحوذ كل ذلك بما تملكه من أبسط الوسائل والتكنولوجيا إسقاط مركزيتها واحتلالها باستقرار واكتساح التراث لأنه يمتد في عمق التاريخ ليجذر هوية الأمة ويرسح

1 شرف الدين ماجدولين: الفتنة والآخر، **أنساق الغيرية في السرد العربي، دار** الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص 69.

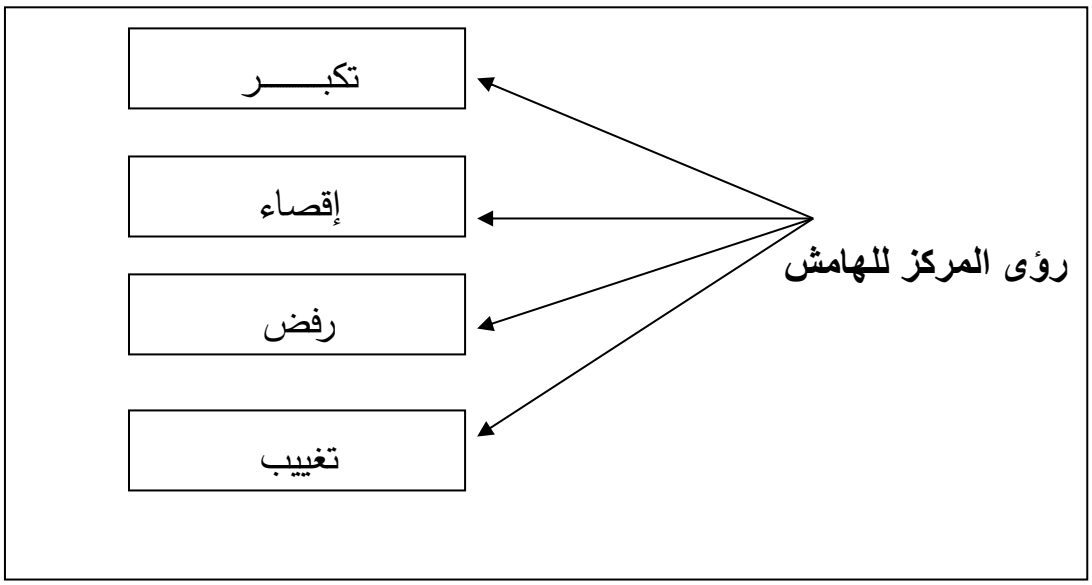
لكينونتها ويخلد إسمها مبرزا جذورها وعناصر أصالتها وأسرار ذاتها من أجل تدعيم الحاضر والمستقبل وتأكيد الوجود وإثبات الذات العربية.

واشتغل "**عز الدين جلاوجي**" في مسرديته على السيرة الشعبية للجزائر متخذا شعبها نموذجا متحضرا الشخصية الأصلية الحافظة للعهد سواء بالنسبة لرجل أو المرأة، غير أنه بقدر ما سرد في مسرديته من تلك الصور بقدر ما تحاكيها في الواقع متماشية مع التغيرات وروح العصر.

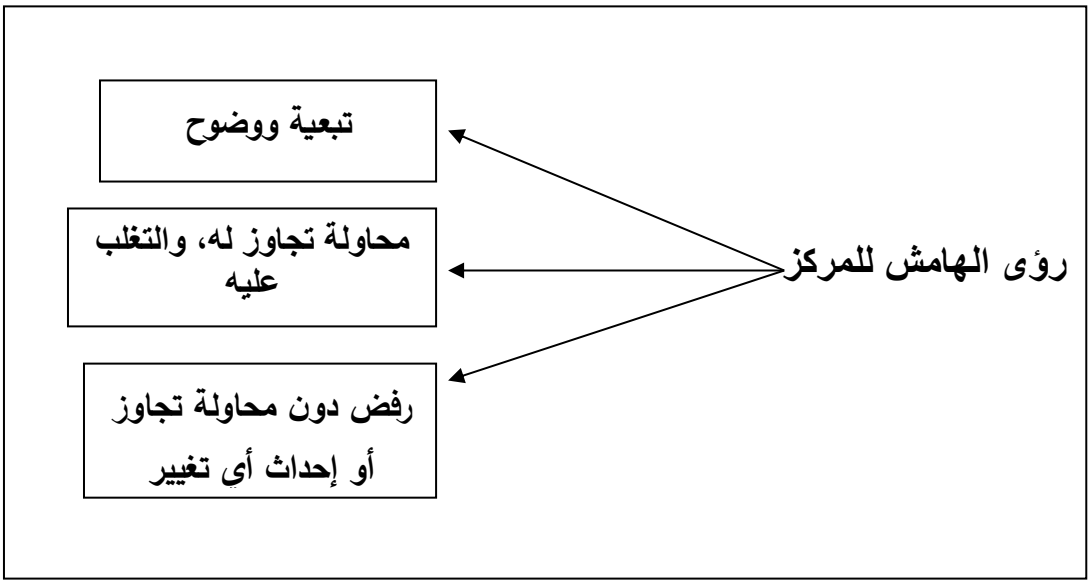
وهكذا إستحضر" جلاوجي" التراث ليعبر عن أفكاره ومن خلالها إثراء تجربته الروائية وتأصيل الهوية الجزائرية محافظا على الروح الوطنية والتلاحم الشعبي من طيات النسيان.

فالحكم على المركز والهامش يستوجب رؤى مختلفة من زوايا متعددة وسنحاول عرض هذه الرؤى على اختلافها كالآتي:

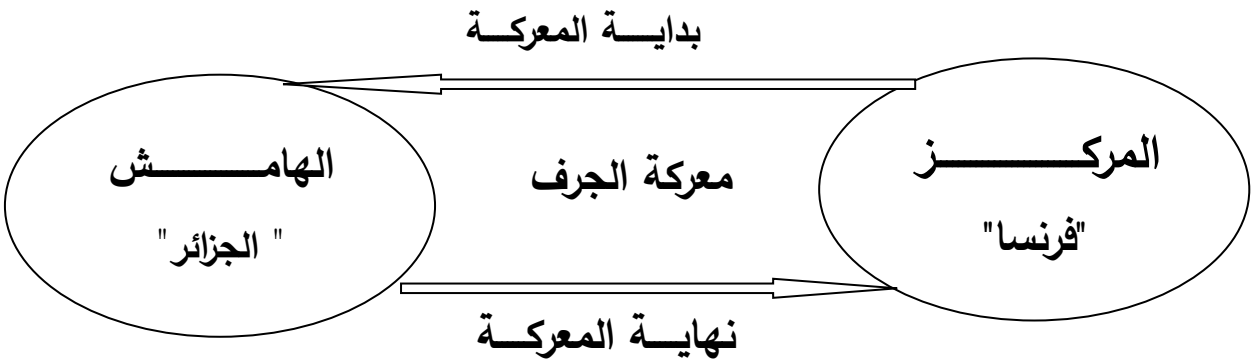
المخطط رقم 01: رؤية المركز للهامش



المخطط رقم 02:رؤية الهامش للمركز



نختتم بقولنا أن المركز والهامش ثنائية لا مناص منها، فهي تعشعش فينا بكل واحد منا، ونراها في كل زاوية، وفي كل مكان بداخلنا بوعينا و لا وعينا.....



6- النسق المضمر: اللغة المسكوت عنها:

(LA TENDENCE IMPLICITE)

لعل من أهم التحديدات التي يمكن رصدها لمفهوم الأنساق المضمرة أنها:" أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسل بها لعمل عملها الترويضي"[1].

كما يمكن أن يكون للأنساق المضمرة مفهوم آخر أيضا لا يبتعد عن هذا المفهوم بأنها:" كل دلالة نسقية تحت غطاء الجمالي ومتوسلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة"[2].

فمسردية" **عز الدين جلاوجي**" زخرت بمجموعة من الأنساق المضمرة منقسمة حول أجزائها منذ البداية حتى النهاية جاعلة مهمة القارئ الكشف عما تخبئه من دلالات تقتضي حفرا وتنقيبا وهي مهمة تبدو أصعب في البحث عن الخفاء المفاهيمي وهذا راجع إلى ثقافة المتلقي (دينية، سياسية، تاريخية، ثقافية....)

كاشفا ومبرزا الكشف عن ذلك الغطاء أو القناع من خلال ربط ما هو حاضر بما هو سابق ويتجلى ذلك في:

إهتمام دور النشر بجماليات العتبات الأولى للكتب الصادرة عنها، وتشتمل هذه العتبات على الغلاف والعنوان والإهداء، وما إلى ذلك، هذا الإهتمام بالعتبات الأولى جعل المتلقي يقرأها قراءة نقدية تحليلية بوصفها المرشد إلى متن النص، مما يدفع إلى تأمل العتبات الأولى وتحليلها وربطها بالمتن النصي.

ويعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيسي حيث يساهم في توضيح دالة النص واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية إما فهما أو تفسيرا أو تركيبا، ومن ثم فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص والتعمق في شعابه التائهة والسفر في دهاليزه الممتدة،

---

[1] **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3؟، 2005، ص 78.

[2] **نقد ثقافي أم نقد أدبي**: عبد الله الغذامي، عبد النبي إصطيف، دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 33.

والعنوان هو الأداة التي يتحقق بها أنساق النص وانسجامه وبها تبرز مقروئية النص أو الرواية وتتكتشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة، ذلك يرى البعض أمن النص هو العنوان والعنوان هو النص وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية أو علاقات تبعية أو إيحائية، أو علاقات كلية أو جزئية، إذ هو بمثابة الرأس للجسد ذو صلة وثيقة بأفق، إنتظار القارئ على تعدد فهم مستويات هذا الأفق، إن أفق هذا الإنتظار يتحدد بالعنوان أولا ليكون سببا للدخول إلى النص، باعتباره أول ما يقف عليه القارئ، فلا يحتاج القارئ إلى ذكاء أو براعة تأويل ليصل لدلالة هذا النص.

الإهداء: إلى القطرات الطاهرات الزاكيات

التي تراذت من دماء الشهداء ومجاهدي معركة الجرف.

فأزهرت وأينعت وكانت جزائر الحرية.

وربطه بعنوان المسردية " **حب بين الصخور**" فالمسردية ما هي إلا رسالة تحمل مضمونا للحب والتضحية في سبيله، فالعنوان "حب بين الصخور" يشتغل على ثنائيتين اللين **(الحب)** والصلابة **(الصخور)** والجزائري **(بينهما)**.

❖ **المضمرات الدينية:**

الدين لغة كما جاء في لسان العرب هو الطاعة ومن الدين جاءت لفظة (ديان) وهي من أسماء الله ومعناها الحاكم القاضي والقهار [1]

أما من الناحية الاصطلاحية هو ما إصطلح أهل كل دين عن دينهم ويعتقدونه ويكون تعريفا واضحا وثابتا ومفهوما بقدر ما تكون هذه الديانة واضحة ومفهومة التي يعبر عنها هذا التعريف.

عرف الدين كما ورد في معجم مصطلحات العلوم الإجتماعية للدكتور أحمد زكي بدوي بأنه:" مجموعة من المعتقدات تؤمن بها جماعة ما وتكون نظاما متصلا ويتعلق في الغالب بعالم ما بعد الطبيعة وممارسة شعائر وطقوس مقدسة والاعتقاد في قوة روحية عيا وقد تكون هذه القوة متكررة أو أحادية..

[1] بدوي أحمد زكي، معجم **مصطلحات العلوم الاجتماعية**، بيروت ،1986، ص 25.

الدين إذن هو نشاط إجتماعي يقوم على علاقة الانسان بكائن أو كائنات أو قوى فوق الطبيعة أو إله أو آلهة يؤمن بها ويعبدها عن طريق وسطاء يعتقد أنهم يمتلونهم أو يمتلونه، ويتجسد الدين بنسق سلوكي وقانوني أخلاقي.

ويعرف الدين على أنه نسق من المعتقدات والممارسات المباشرة الموجه نحو إهتمامات المجتمع الأساسية والجوهرية، ويعرف أيضا بانه مجموعة من النظم الصارمة.

وعرفه **كانط** بانه الإعتراف بواجباتنا كأوامر إلهية، ومن قبل قال سقراط " الدين الكريم المنير الشفي للعدالة الإلهية".[1]

أما "**ماركس ميلر**" الدين محاولة تصور فلا يمكن تصوره عما لا يمكن التعبير عنه".

وبهذه الكيفية يتجه نحو التوحيد بينها وبين قواعد الأخلاق التي لا تخرج من كونها قواعد سلوكية كذلك.

كما عرفه "**هيجل**" أيضا:" بإن الدين معرفة تكتسبها النفس المحددة بجوهرها كروح مطلقة، في حين يرى "**سبنسر**" أن الدين هو الإحساس الذي تشعر به حينما تغوص في بحر الأسرار.

والدين عند الفلاسفة هو الإعتقاد بما وراء الطبيعة المقدس الإلهي كما يرتبط بالأخلاق والمؤسسات المرتبطة بذلك الإعتقاد.

فالنسق الديني كان بارزا في معظم المشاهد من المسردية وهذا ما يتجلى في:[2]

-الله أكبر، الله أكبر. المجد للجزائر، المجد للجزائر.

-يدوي الجبل بالتكبير، ويبدأ الجميع في أخذ أماكنهم إستعدادا للمعركة فيما راح الظلام يغطي كل شيء.

ويمكن إسقاط ذلك إستنادا لقوله تعالى:" **فاذكروني أذكركم واشكروا لي ولا تكفرون**"[3]

---

[1] **الدين وآليات الضبط الاجتماعي**، مجلة أوروك، العدد الثاني، المجلد العاشر، 2017.
[2] **حب بين الصخور، مرجع سابق**، ص 31.
[3] **القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 152.**

وفي تأويل قوله تعالى:" فاذكروني أيها المؤمنون بطاعتكم وإياي فيما آمركم به وفيما أنهاكم عنه، أذكركم برحمتي وهذا يدل على ديانة الشعب الجزائري وقوة إيمانهم إذ أول ما انفتح به ذكر الله ثم التكبير ثم الإستعداد للمعركة.

-لقد بدأ الهجوم يا رجال.

- الله أكبر، النصر أو الشهادة.

- الصمت لنأخذ أماننا يا بشير، لابد أن نمتص هجومهم بقوة صبرنا.[1]

إضافة إلى اعتماده على الصبر والأمل بان الله سينصرهم ولو بعد حين مؤكدا بقوله:" النصر أو الشهادة" الإنتصار أو الموت.

إذ ذكرت كلمة " شهادة" في القرآن الكريم في عدة مواضع منها قوله تعالى:" **ولا نكتم شهادة الله إنا إذ لمن الأثمين" المائدة الآية: 106.**

لقوله تعالى:" **ومن أظلم ممن كتم شهادة عنده من الله وما الله بغافل عما تعلمون" البقرة 140.**

وقوله تعالى أيضا:" **آمنا بالله وأشهد بأنا مسلمون" "آل العمران " 52"**

" **فاكتبنا مع الشاهدين"" آل العمران 53.**

-اللهم ثبتنا وأنصرنا على أعدائك وأعدائنا....

- اللهم ثبتنا وانصرنا على أعدائك وأعدائنا....

تبدو هيمنة النسق الديني واضحة جلية في كل مرة.

لقد قتلوا منهم الآلاف، أحرقوا قرى بكاملها، أما الذين أبقوهم أحياء فليجعلوا منهم عبيدا لخدمة الأرض.

فالجزائر رغم خسارتها لآلاف المجاهدين والشهداء لن تتوقف عن الحرب مقينة وآملة الإنتصار وأن الموت بشرف أحسن من الهزيمة وضياع أرض الحرية.

[1] **حب بين الصخور، مرجع سابق**، ص 37.

قوله تعالى:" **ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون" آل عمران الآية 169.**

كما تجلت عدة شفرات واضحة يعرفها المتلقي المسلم من الوهلة الأولى لأنها جامعة لكل ما تحمل ديانته بارزة في عبارات (الموت في سبيل الوطن، الله أكبر، الشهادة، التكبير....)

وما يحيلنا في هذه المسردية رغم كل الضغوطات التي سادت من طرف العدو الفرنسي من ظلم وقهر وإمكانيات (دبابات، سلاح، طائرات عسكرية) وسلطة إلا أن الشعب الجزائري لن يتخلى عن دينه وإيمانه وممارسته كل الطقوس الدينية والتمسك بحبل الله مجسدا صورة الإلتحام والوفاء حتى للموتى.

-ضعاه هنا، ضعاه، هذا المكان **مستوي** تماما.

تضعه إمرأتان وتعودان للساحة، تمدده جميلة جيدا على بطنه وقد اشتد ألمه.

-رصاصة غادرة أصابت كتفه الأيمن.

- إنه ينزف بشدة لابد من إيقاف النزيف فورا.

تنزع محرمتها من فوق رأسها وتشد جرحه جيدا، ثم تأمر الأخريات.

-إحملنه بهدوء إلى المركز، لابد من الإعتناء به.[1]

7- نسق الرجل / المرأة: (SYSTEME HOMME / FEMME)

يقول "**سيمون دي بوفوار**": إن الإنسانية تتعلق بالذكر وليس بالأنثى وإن الرجل هو الذي يعطي المرأة وجودها وماهيتها وهذا ما كان **ميشيليه** "**Michelet**" يقصده من وصف المرأة بأنها كائن نسبي، أي أنه لا يمكن فهمها أو دراستها إلا بالإشارة إلى الرجل.[2]

هذه المقولة رسخها الشعب الجزائري بتشكيلته الثنائية الرجل والمرأة.

قدم **عز الدين جلاوجي**" في مسرديته صورة المرأة الجزائرية المناضلة في شخصيتي جميلة وفاطمة، حيث تميزت هذه الصورة بقيمة إجتماعية عبرت عن الواقع المعيشي إبان الثورة ودور

[1] **حب بين الصخور، مرجع سابق**، ص ص 52،53.
[2] أحمد أبو زيد: **المرأة والحضارة"**، في علم الفكر العربي، المجلد 07، العدد 01 أفريل –ماي- جوان 1976، ص 19.

المرأة والعلاقة التي ترتبط بوطنها وأبنائها وتجلى ذلك في عدة صور دلت على التكافل والإلتحام بين المرأة والرجل أثناء خوضهم معا جنبا إلى جنب في معركة الشرف واسترداد الكرامة.

ينطلق الرجال، وتبقى مجموعة النساء في نفس مكامن الرجال التي كانوا فيها، وقد اشتد الإشتباك....، تقبل إمرأتان بجريح تهرع إليه فاطمة.[1]

-ضعاه هنا، ضعاه هذا المكان مستوي تماما

-إنه ينزف بشدة لابد من إيقاف النزيف فورا.

-إحملنه بهدوء إلى المركز، لابد من الإعتناء به.[2]

يحمل الجريح بعيدا إلى المركز، تنهض فاطمة قائلة:

-لابد أن نخوض المعركة فعليا مع الرجال.

-صدقت.

- لابد أن نكون وسطها.

- تحمل جميلة سلاحها كأنها تستعد للإنطلاق

تظهر النساء وهن يحملن الجرحى من المعركة الواحد تلو الآخر.

يقف سي صالح يرقب المشهد.

-أنظر للنساء لولاهن لخذلنا في المعركة.

- إنها معركتنا جميعا يا سي صالح، حضورهن من قراهن كان صائبا وكان في الوقت المناسب.[3]

[1] **حب بين الصخور**، ص 36.
[2] **المصدر نفسه**، ص 52.
[3] **المصدر نفسه**، ص ص 53، 65.

كانت الحرب فرصة لتعبير المرأة عن نفسها بصورة مضاعفة تثبت قوتها للمستعمر وللرجل في الوقت نفسه، وبذلك فإن الثورة كانت ثورة في عقول الرجال لتقبلهم كفاح المرأة معهم جنبا إلى جنب.[1]

فالمرأة الجزائرية مشاركة في معركة الجرف لرجل جنيا إلى جنب إذ رسمت صورة المرأة المجاهدة بفخر واعتزاز ونظرا المجاهد إليها نظرة الأخ لإخته وعاملها باحترام وتقدير لأن هذه المجاهدة أتت مثله لتحمل مشعل المجد، وكل واحد منهما وهب نفسه في سبيل تحرير الوطن من براثن الإستعمار وتحقيق نفس الأهداف السامية ويتجلى ذلك في المشهد الثاني من المسردية:

–قواتهم أيها الإخوان تفوق العدد، وأسلحتهم لم يراى لها مثل يظهر الإضطراب على ملامح بشير، فيمد يده إلى لحيته الكثة ثم يسير إليه.

– لا توهن العزائم يا عباس، نحن بحاجة إلى زاد معنوي لمواجهة هذه الهجمة الجهنمية الرهيبة.

يرفع صوته للجميع وهو يتحرك خطوات:

–ومتى إنتصرنا أيها الإخوان بكثرتنا، حين قررنا أن نرفع السلاح في وجه المستعمر الغاضب، كنا على يقين أننا سننتصر لأننا أصحاب الحق وأصحاب الأرض، ولن يخذلنا الله أبدا، سننتصر عليهم أيها الإخوان مهما بلغت قوتهم.

يقاطعه عباس منقلا بصره بين المجاهدين.

–ثقتنا دوما عالية، لكني أردت أن أنقل الإخوان الصورة الحقيقية فلا تتهاون ولا تتخاذل، ولنعلم أننا أمام جيوش جرارة.

وإن إنكسرنا لا قدر الله لن ننكسر نحن فحسب، بل سينكسر شعب كامل يضع فينا ثقته وينتظر غده عبرنا.

يأخذ بشير حفنة من تراب ويمد راحته بها للجميع:

[1] مفقودة صالح، **المرأة في الرواية الجزائرية**، ط2، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2009، ص 18.

-هذا التراب لنا هذه الصخور لنا، الأرض أرضنا سنقاتل معا كل ذرة فيها، وكل صخرة، وكل نبتة، سننتصر، نعم سننتصر، وسنرد كيد هؤلاء المعتدين على أدبارهم خانعين.

يجول بصره إلى عباس مواصلا، فهو يضرب على كتفه.

-صدق أني عباس نحن اليوم نقاتل بدل الملايين من شعبنا.

ونحن مصممون على الموت، دفاعا عن شرفنا وعزتنا، وعن تاريخنا المجيد الذي رصعه الآلاف من أجدادنا بدمائهم الزكية.

يقاطعه سي صالح بحماس وقد أثرت فيه هذه الكلمات.

-فإما موت الشرفاء أو حياة الأعزاء هما طريقان لا ثالث لهما، ولا تنسوا أيها الإخوان أن موتنا بشهادة، والشهداء مع الأنبياء في جنة الخلد، لقد تركنا خلفنا نسائنا، وأبناءنا وعوائلنا، بل تركنا الحياة كلها، ولم نفعل ذلك رغبة في الموت، وإنما فعلناه رغبة في الحياة، حياة حرة كريمة.

يشد بشير على يده بحرارة

-لنا الحياة يا سي صالح، ولهم الموت والفناء.

يرفع عباس يده برشاشه صائحا بحماس

-يحيا الوطن، تحيا الجزائر.[1]

وهو ما يبرز الروح المتلاحمة البارزة فالمرأة كانت من السباقين لتحضير أرضيه لوطنها فتبنتها، وآمنت بها، واحتضنتها، ودافعت عنها بكل إخلاس وتابعتها لتحقق النصر، فبرهنت عن وعي عميق، وكفاءة عالية وعن شجاعة وإخلاص قادرين... وأثبتت أنها جديرة بأداء رسالتها النضالية إلى جانب أخيها الرجل، فأحدثت بذلك انقلابا جذريا في المفاهيم والأفكار وفي نظرة المجتمعات إليها.

ومن الأمثلة التي جسدت ذلك أيضا:

-أنظر عباس كأنه عون.

[1] **حب بين الصخور**، ص ص 24، 26

-صدقت سي صالح إنه عون لم ترك مكانه، وجاء في هذه اللحظة؟

يدفق بشير جيدا قائلا:

-خلفه إمرأة ورجل أيضا.

يصل عون لاهثا وخلفه بعض من نساء ورجال.

-السلام عليكم.

- وعليكم السلام

ردها الجميع وسأل بشير:

-وما وراك يا عون؟ من معك؟ ولماذا تركت مكانك؟

- جمع من نساء الأعراش ورجالها إلتحقوا بنا.

يندفع أحد الرجال قائلا:

علمنا بالمعركة لن نترككم لوحدكم جمعنا ما استطعنا من طعام ودواء، والتحقنا بكم مع نساءنا، إن لم نستطع القتال، فلنا أن نسندكم، نداوي جراحاتكم، ونحضر أطعمتكم.

إندفع بشير يصافح الجميع وهو يقول بحماس:

-هل يمكن يا إخوان أن تهزم هذه الإرادة؟ هذا الشعب عظيم، ويجب أن يعيش حرا سيدا على أرضه.

يقاطعه عباس وهو يكمل المصافحة.

-حتى بنات الجزائر جئن لنضع النصر جميعا نساء ورجالا صغارا وكبارا.

- نصرنا نصنعه جميعا، أرضنا نستردها جميعا وسنرفع جميعا رايات المجد.

سنصيح ملء الحناجر، المجد يا جزائر، المجد يا جزائر تتعالى الهتافات.

-الله أكبر، الله أكبر، المجد للجزائر، المجد للجزائر.

أما في المشهد الثالث من المسردية فدور المرأة جلي بشكل واضح:[1]

-كأني أشم رائحة الكسرة تنضج، لقد بدأت النساء العمل.

[1] **حب بين الصخور**، ص ص 30-31.

– إنه الفجر يزحف على الليل يا إخوان، لقد بدأت الجزائر بالعمل.

وسيوصل الرجال الطعام إلى المجاهدين في مكانهم.

فجأة تدوى قذائف المدفعية، تعطل على الجبل، يندفع عباس إلى الأمام.

–لد بدأ الهجوم يا رجال.

– الله أكبر، النصر أو الشهادة.

الصمت لنأخذ أماكننا يا بشير، لابد أن نمتص هجومهم بقوة صبرنا يتفرقون في أماكن إختفائهم، تبدأ النسوة وبعض الرجال في توزيع قطع الكسرة على المرابطين، رغم القذائف التي راحت تزعج صمت الفجر وتبقر ظلامه ظل صوت بشير يلهج بالدعاء.

–اللهم ثبتنا وانصرنا على أعدائك وأعدائنا...

– اللهم ثبتنا وانصرنا على أعدائك وأعدائنا...

يشتد القصف وقد بدأ النهار يبزغ.[1]

فالمرأة ساهمت وساندت في المعركة من الناحيتين المادية والمعنوية ولم تهن ولم تضعف وتشتكي وهذا بارز في معظم مشاهد المسردية وخاصة في المشهد السابع.[2]

يشتد الإلتحام بين المجاهدين والفرنسيين، وتتعالى الصيحات الله أكبر، ممزوجة بأزيز الطائرات ودوي التفجيرات.

تظهر النساء وهن يحملن الجرحى من المعركة، الواحد تلو الآخر، يقف سي صالح يرقب المشهد.

–أنظر للنساء لولاهن لخذلنا في المعركة.

– إنها معركتنا جميعا يا سي صالح، حضورهن من قواهن كان صائبا وكان في الوقت المناسب.

[1] **حب بين الصخور**، ص 36، 37.

[2] **المرجع السابق**، ص ص 65-66.

تصل إمرأتان بجريح تحملانه فوق مرفع ضعناه من أغصان أشجار الغابة. تنظر فاطمة إليهما.

-كثر شهدائنا.

تردن جميلة وقد كان نفسها ينقطع

-وجرحانا أكثر

يحمل سي صالح وعون الجريح وينزلانه أرضا، يقول سي صالح:

-عزاؤنا أن قتلاهم أكثر، وسننتصر لا محالة، نحن أصحاب الأرض والحق، إستريحا قليلا.

تجلس المرأتان وهما في لباس الحرب للراحة، تقول جميلة:

-ستلحق الأخريات بباقي الجرحى، القصف شديد، وعلاجهم حيث هم مستحيل.

تنظر فاطمة إلى بعيد

-أنظروا قد وصلوا جرحى آخرون.

يهرعون لتقديم المساعدة، يحمل جريحا وصل فوق ظهر إمرأة.

-إليك أيها الأخت بوركت إنك تنزفين أيضا.

تنهار على الأرض، ينشط الجميع في ترتيب الجرحى وتقوم أخريات بتضميد الجراح، يئن أحدهم طالبا الماء، تصبح فاطمة:[1]

-إلى الماء

تهرع جميلة بالماء وتقوم بسقيه قائلة لفاطمة:

-فلنضمد جرحه إنه ينزف

- نعم فلتربط عضده جيدا قبل أن تنزف

- رصاصة أخرى تسكن بطنه أيضا

- لعله سيكون بخير، سيقاوم سيشفى

[1] **حب بين الصخور**، ص ص 66-67.

يندفع عون عائدا إلى المعركة، يقبل عباس من بعيد ويلحق به سي صالح لتفقد الجرحى، تلقاه فاطمة

-شهداؤنا كثر عباس وجرحانا أكثر.

- لا تقولي هذا الكلام مرة أخرى، إقتربنا من النصر، لقد بدأت، فلولهم بالإنكسار والفرار ورجالنا يطاردونهم.

- الله أكبر تحيا الجزائر.

تستمر في عملها تقدم الإسعاف للجرحى، يجلس سي صالح متسائلا:

-كيف هي أحوال المعركة؟

يجلس بجواره يرد وهو يهم بشرب الماء.

-جبهتنا على ما يرام، سيكون النصر حليفنا.

تسأله فاطمة دون أن تتصرف عن إسعاف الجرحى:

-وباقي الجبهات؟

- كل شيء على ما يرام عدت منذ لحظات منها، معنوياتنا كبيرة جدا

- بشير يشرف على جمع الغنائم ودفن الشهداء نحن في آخر.

أما المشهد الخامس:[1]

-تقوم جميلة من علاج الجريح وقد كانت تتابع الحديث.

فعلا بدأ الليل يزحف نكاد ننهي إسعاف كل الجرحى يقترب عون مستبشرا.

-لقد وصل الإخوة، غنائمنا أكثر من أن تعد، يهتف الجميع، وهم يقفون يستقبلون العائدين.

- الله أكبر، تحيا الجزائر.

يواصل عون:

-ما غنمناه يكفينا للقتال شهرا كاملا.

يدخل بشير متهلل الأسارير، يرفع يديه برشاشه.

[1] **حب بين الصخور**، ص ص 68،69.

-الله أكبر.

- يردد الجميع معه أيضا.

- الله أكبر، الله أكبر.

يرشف بشير جرعات ماء وهو جالس بجانب عباس" على صخرة.

-أكملنا دفن الشهداء، جمعنا الغنائم، لقد أفنيناهم، قتلاهم تملأ السفح كله، وفلولهم كالجرذان لا يسعها رحب الأرض، نحن نحاصر عشرات منهم في الجبهة الشرقية، كانت إرادة الرجال أقوى، لنخرج لترتيب الأسلحة وإعادة توزيعها، لابد أن يأخذ مقاتلونا قسطا من الراحة، ستكون المعركة القادمة أشرس.

يخرج الجميع للمهمة، يقول سي صالح"

-فلنكن حذرين من هجوم ليلي مفاجئ.

يربت عباس كتفه قائلا:

-لا تخشى رتبنا كل شيء نحن في قلعتنا في أمان.

يخرج الجميع وقد أسدل الليل ستائره الحالكة، فاسحا المجال لأنات الجرحى، وأصوات الحشرات وعويل الذئاب.

ثالثا: دراسة الأنساق في رواية الفجاج الشائكة

تقع مسردية الفجاج الشائكة في خمسة دفاتر هي (الجذور العميقة، خطوات صغيرة، حفلة النور، لعبة للكبار، معراج إلى الملكوت) موضوعها موضوع كبير استوحاه الكاتب من سجل الثورة التحريرية الكبرى ويتعلق الأمر بإحدى الأسر الريفية الجزائرية التي عايشت فترة ما قبل الثورة التحريرية وعانت وطأة الإستعمار وويلات القهر والحرمان.

1-نسق اللغة: (Agencement linguiqtique)

إن مكمن الشعرية في التركيب الاستعاري هو المعنى الجديد الذي يتم إنتاجه من خلال التأليف بين المتنافرات التي يرصدها المبدع وهو يكتب نصه. ويتجلى ذلك من خلال المقتطف التالي الذي تصف فيه الأم حالها بعد استشهاد أخيها:

" كادت تفور منا الصدور ولم ننطق

كادت تنفجر منا القلوب ولم ننطق

وفي فم كل واحد منا فوهة بندقية

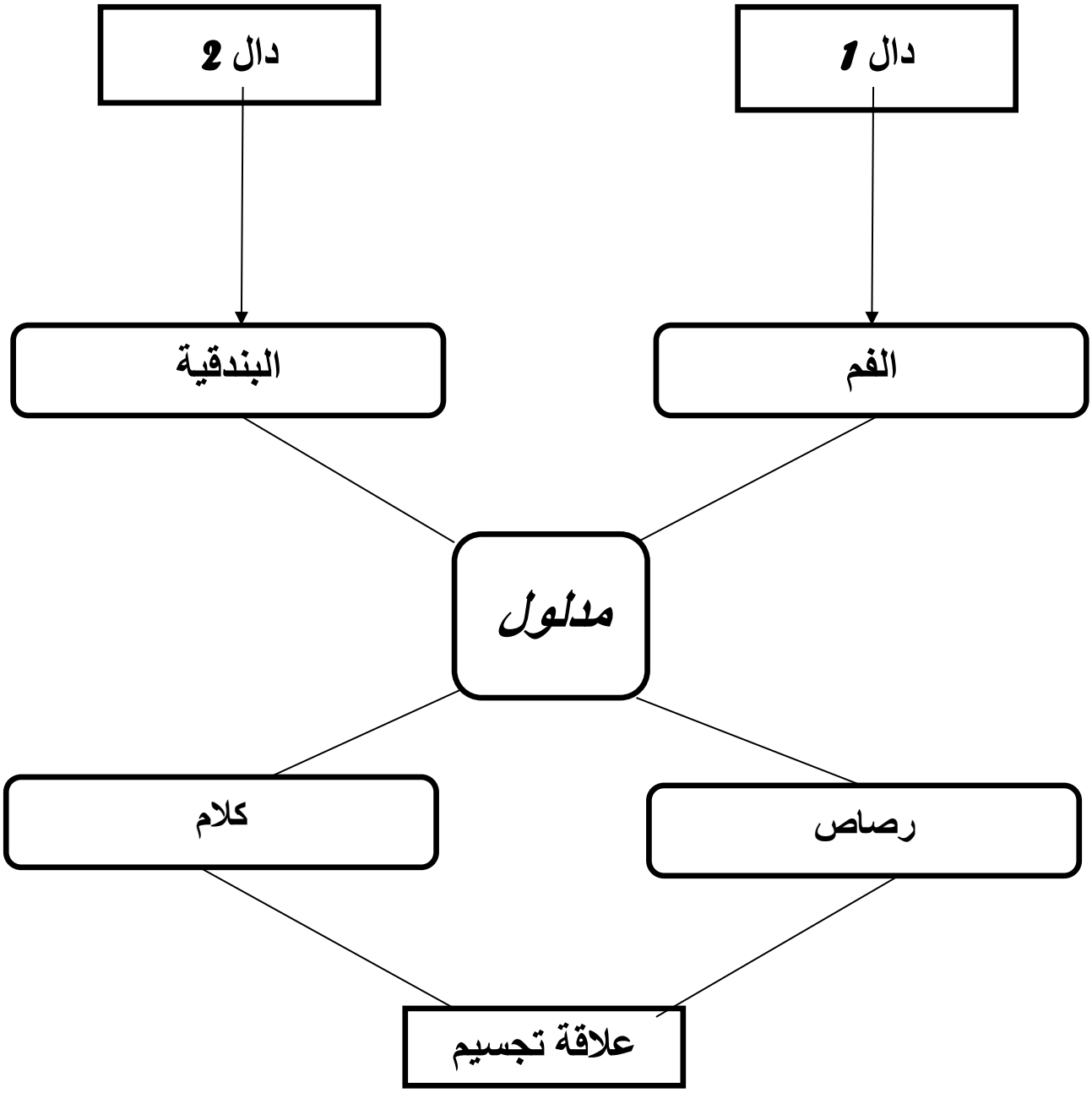
وفي صدر كل واحد منا ماسورة رشاش"[1]

أقام الكاتب علاقة ترابطية بين الفعلين (الفوران) و (الصدور) جاعلا من الفعلين دالا بينهما رابطا ربطا إستعاريا ولد من خلاله مدلول جديد غير اعتيادي، فعادة لا تفور الصدور ولا تنفجر القلوب وكأن الكاتب أخرج هذه الصورة الإستعارية الدلالية (يفور–ينفجر– الصدور– القلوب) من سياقاتها العادية إلى سياقات أخرى خلقا بذلك صورا تخيلية يتصورها القارئ ذهنيا فتظهر أبعادها الدلالية المتمثلة في الحزن الشديد.

زود الكاتب رؤية تجسيمية "**الفم**"←**(دال1) وهو فم الإنسان "بفوهة البندقية"**←**(دال 2)** وهي أداة مادية وبإتحاد الدَالين تقع "علاقة التجسيم" التي هي تقديم المعنوي في صورة الحسي, إذ تحول الفم إلى فوهة بندقية ترمي بالرصاص بدل الكلام أي أن الفم صار يتكلم رصاصا فتحول الكلام إلى رصاص محسوس ومرئي.

[1] عز الدين جلاوجي، **الفجاج الشائكة**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع ،2020، ص 18.

لقد رسم عزالدين جلاوجي صورة إستعارية أخرى قوامها التجسيم تحيل على ذلك الغيظ الشديد والغضب الذي ضاقت به الصدور.



لقد مارس عزالدين جلاوجي لعبة القفز بالدَوال على المدلولات والخروج بها عن سياقاتها الإعتيادية وهو بذلك إنما يؤكد على موضوع الأرض المستلبة التي هي موضوعه الأصيل متجسدا ذلك في قوله:

"ستنتفض الأرض كالمارد الجبار

نزرعها شظايا ونار

نزرعها بالجراح الحمر

بالزنود السّمر"[1]

تظل "الأرض المسلوبة" هاجس وموضوع المبدع الذي لا يكاد ينفصل عنه: إذ يشبه الأرض بالمارد الجبار. فالأرض "دال" على معنى محسوس يُقْرِنُهُ الكاتب بدال آخر يدل على معنى غيبي أو ما ورائي للإحالة على وجه الشبه بين الدّالين (الأرض) و (المارد) وهو القوة الخارقة. فالأرض بالنسبة للكاتب "أرض قوية" ومن ثمة فهي لا تستلب. وفي هذا التركيب الإستعاري يرغم الكاتب الدوال التالية (ستزرع، الشظايا، النار، الجراح الحمر) على الاتحاد على سياق واحد هو سياق فعل "الزّرع" ويهدف للانسجام والتناغم مع دوال متنافرة من حيث المعنى وهذا ما يخلق الفجوة ومن ثمة الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية الجامدة.

لقد جعل الكاتب للشعب دربا للعزة والكبرياء يسير عليه ليحقق مراده الذي استراد الأرض لتبقى الأرض محور إشعاع يحرك به الكاتب مدارات نصه ويتحلى ذلك في المقتطف:

"سيسير شعبنا قوافل على درب الكرامة والعزة

ليسترد لهذه الأرض عزها وكبرياءها.

يغسل وجهها الجميل بدمائه الغالية.

يطهره من كل رجس وخبث"[2].

لقد قام عزالدين جلاوجي في هذا المقتطف بالانزياح على دوال متفرقة وإرغامها على الانصياغ و البوح بمدلولات جديدة ليتم استحضارها أي –المدلول الجديد– في ذهن المتلقي. وعليه ربط

[1] الفجاج الشائكة، **مصدر سابق** ص 25.

[2] الفجاج الشائكة ، **مصدر سابق**، ص 25.

الأرض بالوجه الجميل التي تطهره الدّماء والماء والغاية توضيحه في هذه الصورة الإستعارية هو أن الغسل كدالٍ وسيلته الماء وغايته التطهير. لقد حدث الإنزياح وتلاعب الكاتب بالدّال لتحصيل المدلولات الجديدة التي تتدفق في ذهن المتلقي مؤكدا على فكرة القوة والتضحية والصمود...

ليتساءل الكاتب:

كيف نفرح –بالله عليكم– ونسعد

وترتفع أغانينا وزغاريدنا

وأرضنا تبكي تنادينا

تئن تصيح فينا...؟؟

كيف؟؟ كيف ؟؟[1]

لقد قام الكاتب بإنشاء تجميعية خاصة لمتوالية الأفعال **(تبكي، تنادي، تئن، تصيح)** وهي دوال تتدرج ضمن حقل دلالي واحد وهو الحزن الذي خيّم وساد على الأرض وعلى ما سبق ذكره للأفعال السابقة يجعل من الأرض إنسانا يبكي، يئن، يصيح، ينادي وهي قصة التشخيص الذي يعد من الأدوات الفنية التي يلجأ إليها الأدباء في استخدامهم للتصوير الإستعاري لنقل تجاربهم وانفعالاتهم.

إن انتماء الجزائري إلى أرضه يضفي عليها من إنسانيته، كينونته فتحدث بذلك شعرية الاندماجية أي اندماجية الذات الجزائرية بالأرض وهو ما يخلق النظرة الإستشراقية للمستقبل – مستقبل الأرض– وهو ما يعبر عته في المقتطف التالي:

"غدا أماه تُك فكف هذه الدموع

غدا نوقد في أرضنا من عظامنا الشموع

[1] الفجاج الشائكة ص 34.

غدا تزهر الدروب والربوع."[1]

عهد الكاتب إلى رصد مجموع الدوال (كفكفة الدموع،ايقاد الشموع، أزهار الدروب والربوع) على مدلولات إستشراقية تبتدل من خلالها الأرض من حال إلى حال.

تعد التراكيب والصور الإستعارية التي أتى بها الكاتب "عز الدين جلاوجي" في المسردية أداة فنية أوضح بها الكاتب مدلول الدال في ضوء دال آخر مخالف له وبذلك يكون قد حقق شعرية نصه، ساحبة القارئ إلى منطقة المسردية التي هي في أصلها مسرحية أعتقها جلاوجي.

2-نسق التراث الشعري (Système du patrimoine poétique)

لقد التفت جلاوجي في مسرحياته كثيرا إلى الشعر بوصفه ديوانا للعرب و العجم وبوصفه فنا ينفتح على الآخر، وتنفتح الفنون الأخرى عليه، فيمدها بمكنوناته و محمولاته و تمده بمادته و موضوعاته، فيكون الحوار نفعيا بين الشعر و المسرح، "وقد ارتبط المسرح بالشعر منذ نشأته الأولى عند الإغريق وظلت هذه الصلة الوثيقة قائمة بين الفنين حتى العصور الحديثة"[2] وتبقى دائما مادام الفنّين(الشعر و الرواية) مرتكزين على بعض أخذا وعطاء.

وظف جلاوجي كثيرا من النصوص الشعرية العربية القديمة و الحديثة و يوظف من نشيد "قسما" لمفدي زكرياء في المسردية.

"قسما بالنـازلات الماحـقات

والدماء الزاكيـات الطاهرات

والبنود اللامعات الخافـقات

في الجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثـرنا فحيـاة أو ممات

وعقدنا العـزم أن تحيا الجزائر

---

[1] الفجاج الشائكة ص39.

[2] عبد القادر القط: **من فنون الأدب –المسردية**– دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت،1978، ص 04.

فاشهدوا... فاشهدوا... فاشهدوا.."[1]

بحس فني وذوق غنائي يوظف جلاوجي مقاطع غنائية في نصوصه لتخدم غرضه وتساهم في بناء عمله المسرحي، لقد أصبح التجويب إستراتيجية للكتابة المسرحية تتجلى ملامحها في اختراق الماضي والحاضر بتقنيات متعددة، ووفق مستويات أهمها معرفة الذات جيدا، الحفر في تجاعيد الذاكرة و مراودة المطلق الذي لا يكتسب أبدا والذي يضمن قلق الإبداع.

3-نسق التراث الشعبي: (Système du patrimoine folklorique)

تعتبر الحكاية الشعبية بمعناه الواسع والشامل التي تتدرج في سياقها أحداث واقعية حقيقية أو خيالية دون الالتزام بأسلوب معين في القص أو الحكي، مما جعلها تختلف من فرد لآخر من حيث الطريقة التي تسرد بها الأحداث وترى نبيلة إبراهيم: "إنها المتعة الحاصلة عن تلقي أو إلقاء الحكايات الشعبية، وهي تلبية لخياله المتدفق من ناحية و تلبية لاحتياجاته النفسية من ناحية أخرى"[2]

وظف جلاوجي الحكاية الشعبية من خلال الموروث الشعبي الأصيل (بقرة اليتامى) إن الأصل من هذا العنوان هو تبيان دور البقرة اتجاه اليتامى من خلال تعويضهم عن حنان أمهما و عطفها عليهما .

فموضوع الحكاية واسع ومتشعب يدور حول ما يشغل الشعب(الاستقلال) والتمسك بوحدته والمحافظة على بناءه الاجتماعي والاقتصادي والسياحي لذلك فالحكاية استطاعت تثير عدة قضايا من خلال سلوكات عبرت بها عن واقعهم الاجتماعي و بنت من خلالها قيما أخلاقية.

تناولت الحكاية الشعبية في مضمونها قضية مهمة في الوجود الإنساني بأكمله ألا وهي قضية فقدان الأم وما يقابلها هو فقدان الأرض وما ينجم عنه من اختلال في توازن المجتمع وشتات استقراره فبغيابه وفقدانه تحل المشاكل والأحزان، فالحكاية تتمحور حول موضوع فقدان الأم

---

[1] الفجاج الشائكة ص58.

[2] نبيلة إبراهيم: **الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق**، مكتبة القاهرة، دط، مصر، دت، ص ص237، 263.

(الاحتلال) لتحل زوجة الأب محل الأم (فرنسا) وبقدومها عاش الشقاء و الغبنة و الكآبة و التمييز بين الأبناء والهدف الحقيقي من سرد هذه الحكاية الشعبية هو تأكيد قيمة الجزائر و الكشف عن أشكال اليتم (الاحتلال) وعقدة زوجة الأب (فرنسا).

ومن بين الأنساق الثقافية التي قصصتها هذه الحكاية الشعبية : نذكر:

النسق الأنثوي:

صورت حكاية بقرة اليتامى الوجه السلبي للمرأة الذي جسدته زوجة الأب الشريرة التي عاملت اليتامى معاملة سيئة نابعة من اللاإنسانية التي تعتري ذاتها.

4-النسق الأخلاقي (L'ordre moral)

لقد اشتمل النسق الأخلاقي على مجموعة من المقدسات التي ترتقي بالذات الإنسانية تكسبها قيما أخلاقية و تترك انطباعا يرتسم في المخيلة الشعبية منها قيمة الأمومة والوفاء والخير والرأفة، كما احتوت على مجموعة من المدنسات التي تنتقي من الجانب الأخلاقي والضمير الإنساني .

رمزية البقرة (الأرض):

لقد صورت لنا الحكاية علاقة الإنسان بالبقرة (الأرض) كونها المنبع الطبيعي الذي يستقي منه الولدين اليتيمين غذائهما من هنا يمكن إسقاط لفظة البقرة المعطاءة على الأرض (الجزائر) والتي يعتبرها الجزائريون رمزا للعطاء و النقاء والحب و العطف فالبقرة لها مكانة من بين الأنعام التي خلقها الله لذا خصها بسورة كاملة تحمل اسمها(سورة البقرة).

إن ما تم استنتاجه من خلال هذه القراءة الثقافية للحكاية الشعبية التي تشكل موروث شعبي أصيل وميدانا خصبا للكشف عن الخلفيات الثقافية التي تتضمنها الحكاية الفنية بالرموز و الإيحاءات الدلالية منها:

-عبرت الحكاية عن القهر والظلم الذي يعانيه الشعب الجزائري من قبل الاحتلال الفرنسي.

-الصراع بين الاستعمار الفرنسي ومحاولة الاستيلاء على خيرات الأرض وبين الشعب الجزائري الباحث عن حرية بلاده وخيراتها.

-شكلت الحكاية أصلا للجزائريين فالحكاية برغم مما تحمله من معاناة وألم وقهر وظلم إلا أن هناك أمل تحمله بانتصار الحق على الباطل.

5- النسق الديني: (L'ordre religieux)

اهتمت الرواية الجزائرية شانها شان الرواية العربية بالامتصاص القرآني لتعدد مذاهبه و مشاربه،وذلك بتوظيف نصوصه، مضامينه، لذا اهتم عز الدين جلاوجي بالنص القرآني المختزل والمعاني المستوحاة و الإيحاءات الكثيرة (لا اله إلا الله، الحمد لله، بسم الله ، لفظة الله ، عظم الله أجرك، احتسبه لله، سبحان الله) الخ.

بناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية، بالإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية.

يميل الروائي عزالدين جلاوجي إلى اللعب باللغة، وإن كانت بعض نصوصه تصطنع بالصيغة التقريرية المباشرة الناقدة للواقع، المحيلة إلى تأويلات تكشفها القراءة الفاحصة المتعمقة، هذا الاستدعاء للنص الديني والكلمة وكذا اللفظ يساهم في إيجاز العبارة وإعطائها بعدا دلاليا "كي تصبح الرؤية تعرية للأعماق"[1]

وهذا ما تجسد في مسرديته لقوله تعالى: "*ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون*" سورة آل عمران 169.

هذه الآية الكريمة فيها فضيلة الشهداء وكرامتهم وما منّ الله عليهم به من فضل وإحسان وفي ضمنها تسلية الأحياء عن قتلاهم وتعزيتهم وتنشيطهم للقتال في سبيل الله وتعرض للشهادة فقال : "*ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله*" أي في جهاد أعداء الدين قاصدين بذلك إملاء كلمة

[1] صلاح فضل: **شفرات النص**، دار الأدب، بيروت، 1999 ط1 ص88.

الله "أمواتا" أي لا يخطر ببالك وحسبانك أنهم ماتوا وفقدوا وذهبت عنهم لذة الحياة الدنيا والتمتع بها "بل" قد حصل لهم أعظم مما يتنافس فيه المتنافسون فهم أحياء عند ربهم أي في دار كرمته وقربهم من ربهم يرزقون من أنواع النعيم الذي لا يعلم وصفه إلا من أنعم به عليه.

إن الشهداء يتمنون نيل الشهادة لأقارنهم ويطلبون السرور بما يأتيهم من البشرى بحسن حال من لم يلحق بهم من خلفهم.

6-نسق الشخصية: (Modèle du personnage)

تقدم الشخصية من الناحية الاصطلاحية على أنها المحرك الرئيس الذي يقوم بتطوير الأحداث وتسلسلها داخل العمل الإبداعي والمسردية خصوصا.

وقد ضبطت عدة مفاهيم حول الشخصية باعتبارها "الركن العام الذي يتكفل بإبراز الحدث وعليها يكون العبء الأول في الإقناع بمدى أهمية القضية المثارة والمهيمنة في القصة وقيمتها".[1]

وهي أيضا " كل مشارك سلبا وإيجابا، أما من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل يعد جزء من الوصف".[2]

إذن هي الأداة التي بمقتضاها يستطيع المبدع بصفة محكمة إبراز الحدث و سيرورته و مدى انسجامه.

كما أعطاها " فيليب هامون " بعدا جديدا بوصفها آلة فاعلة تتجاوز النص يقول : " تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص ، فهذه الأخيرة تعتبر الآلة

---

[1] قادر أحمد عبد الخالق: **الشخصية الروائية بين أحمد علي باكثير ونجيب الكيلاني –دراسة موضوعية وفنة**– ط1–دار العلم والإيمان–2009م، ص40.

[2] عبد المنعم زكريا. **البنية السردية في الرواية**. ط1. الناشر عن بحوث إنسانية وإجتماعية. 205م، ص62.

التي يستخدمها المتلقي من خلال قراءته، فهي تكون أكثر وضوحا خارج النسق النصي وهي كذلك تساعده في طرح أفكار، بصفة فعالة متناسقة مع الأحداث "[1]

7-المسارات الوظيفية لشخصيات المسردية (Les parcours fonctionnel des personnalités narratives)

لقد حملت كل شخصية من الشخصيات دلالة تميز الواحدة عن الأخرى خاصة وأن موضوعها هو موضوع الثورة التحريرية الجزائرية الكبرى فنجد:

- **الراوي:** يقدم لنا شخصيات ويمرر أحداثها بل ويصفها تارة أخرى وهي أول الشخصيات التي افتتح بها عزالدين جلاوجي مسرديته، والكاتب لم يقدم لنا أي صفة من صفاته لنتمكن من التعرف عليه، أن نرسم صورة تقريبية له.

تحدث الراوي بصيغة المتكلم وهذا ما تدله الملفوظات السردية التي جاءت على لسانه

" كالنحلة كانت عائشة تفيض حيوية...ترتب الأواني في زاوية، وتطوي بعض الأغطية..."[2]

" وقد ظهر التعب على محياها..."[3]

- **عائشة:** هي شقيقة أحمد، وقد استخدم الكاتب هذا الاسم تعبيرا عن البعد التاريخي لهذه الشخصية إيمانا منه بالأصالة التي توزعت في كثير من أحداث وشخوص عمله هذا.

وقد قدمها الكاتب على أنها شخصية شجاعة اتجاه الأعداء.

ويتجلى ذلك في :

"....يفرغ الضابط مسدسه في رأس الصادق....فتتهاوى عائشة غارقة في دمائها "[4]

---

[1] حميد الحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1991، ص52.

[2] المسردية ص 07.

[3] المسردية ص 07.

[4] الفجاج الشائكة ص97.

لقد قدم لهذه الشخصية أوصافا داخلية كخوفها على أخيها أحمد جاءت في هذا المقطع :

".....وتردف عائشة خائفة....وتردد يحفظكم الله"[1]

- **أم عائشة:** نلمح لتمحور هذه الشخصية في المسردية بكثرة بل ذكرت في مواقع عدة ومن المقاطع التي وردت فيها نذكر قولها:

"وكنت يا بنيتي أقوم بشؤون النساء والرجال أيضا...."[2]

إضافة إلى الإشارة إليها في هذا الملفوظ مخاطبة ابنتها عائشة "إيه بنيتي أبوك تقدم به السن...."[3]

فالشخصية لها دور كبير في دفع مجريات الأحداث ودخولها مع شخصيات أخرى في عدة أحداث.

- **والد عائشة:** هي شخصية قوية تتولى شؤون البيت من عمل وتوفير للطعام " يجلس الأب على الكرسي الخشبي منهارا، وقد تدلى طرف من عمامته البيضاء "[4]

ويوصف في النص على أنه شخصية قوية حكيمة تتدبر الأمور وتقدم النصائح، لا يفارقه الأمل لحظة في استرجاع أرضه المسلوبة.

- **اللصوص:** هي صفة ألصقها الكاتب بـ: المستعمر الفرنسي وهم يسرقون أرض الجزائريين و يشردون أبنائها نحو قول الأب:

" لقد سرق اللصوص أرضنا يا عائشة..."[5]

- **الحاكم الفرنسي:** من صفاته أنه عنيف مغتصب، متسلط وجائر، يقول الأب :

"لقد أصدر الحاكم أمرا بنزع أراضي القرية"[6]

---

[1] الفجاج الشائكة ص 44.

[2] المصدر نفسه ص 08.

[3] المصدر نفسه ص 11.

[4] المصدر نفسه ص 12.

[5] المسردية ص 12.

[6] المصدر نفسه ص 14.

- **الإقطاعيون والموالون:** ذكرهم الكاتب في معرض حديثه عمّا حبوه من أرض الجزائر ظلما وحيازة لغير حق نحو قول الراوي "وتوزيعها على الإقطاعيين والموالين..."[1]
- **أحمد:** ظهرت شخصية أحمد كشخصية محورية دارت حولها أحداث هذه المسردية فقد كانت شخصية عاقلة يملأ قلبها حب الوطن، محب لمساعدة الناس، شجاع لا يقبل الهزيمة، مقبل غير مدبر، فقد أشار إليه الكاتب في أكثر من موضع في قوله : "يدخل أحمد....يلزم الجميع الصمت مطرقين في حزن...يرتدي ملابس تقليدية على ملامحها بؤس الشديد"[2]
- **فاطمة (زوجة أحمد):** شخصية فاطمة تنتمي إلى الشخصيات الصادقة المخلصة المحبة، الشجاعة، فهي التي تركت ابنها في بيت زوجها والتحقت بزوجها كممرضة في صفوف المجاهدين بإحدى المغارات في الجبل ويظهر ذلك من خلال قولها : "وداوينا الجرح وأعددنا الطعام...."[3]

فذكرت فاطمة أكثر من مرة وفي أكثر من موقع. فقد راح الكاتب عن قصد أو من غير قصد يذكر شجاعتها وتأملها العامر بالصبر والفرح، حتى يجعلنا الكاتب نقتنع بواقعية هذه الشخصية. فقدمت لنا حتى تتمكن من التعرف عليها ورسم صورة واضحة ودقيقة عنها.

- **بشير:** الطفل بشير ابن أحمد وفاطمة يقدمه لنا الكاتب في صورة البراءة، فهو ذلك الحالم ببلد يسوده الأمن والحنان، والآمل في حياة أفضل يصفه أبوه أحمد بقوله لفاطمة: "صار الآن رجلا يا فاطمة، لا طفلا صغيرا....ابننا في البيت ينعم بدفء الأهل، ليس له في الوجود أرأف عليه من جدته وجده"[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

[3] المصدر نفسه، ص 48.

[4] الفجاج الشائكة ص 52.

- **قائد مجموعة المجاهدين:** يقدمه الكاتب كعامل محفز للمجاهدين في التصدي لهجمات العدو الفرنسي، وقد تولى قيادة جيش المغارة، وحقق الكثير من الانتصارات المتتالية نحو قوله:

"لقد حققنا أيها الإخوان كل أهداف المعركة...وقد سيرنا وقائعها كما خططنا بالضبط"[1]

كما جعل من هذه الشخصية نموذجا في الإقدام والتخطيط الجيد من خلال ما يقمه من كلام في شكل خطب قصيرة يتعرض فيها مدى قوة المجاهدين وصبرهم وجزائهم....

يقول القائد: "اعلموا أيها الإخوان أن ثورتنا اليوم تكاد تحقق أهدافها الكبرى... وأن فرنسا الطاغية بعد الخسائر التي منيت بها قد بدأت تدرك حقيقة الأمر... ونحن ننتظر رايتها البيضاء من حين إلى آخر..."[2]

- **الضابط الفرنسي:** نلمح من خلال المسردية توزع هذه الشخصية في عدة مواضع فقد مثل دور القوة والسلطة الفرنسية والسياسي المحنك، هو من قتل الصادق بعد اعتقاله في إحدى المعارك وجاء به أسيرا لبيته، وأمام والديه، يفرغ في رأسه هو وأخته عائشة مع أبيهما كذلك لتبقى فقط الوالدة مع حفيدها بشير التي احتضنته إلى صدرها، ودماء زوجها وولديها يختلط بعضه ببعض....

يقول الضابط: "هذا هو الصادق الذي تقولون بأنه سافر إلى العاصمة، إنه من أكبر قطاع الطرق"[3]

- **المجاهدون الثلاثة:** دورهم ثانوي فقد حملوا أمانة من عند أحمد لأبويه بعد استشهاده في إحدى المعارك وهي عبارة عن قطعة قماش بها العلم الجزائري، حيث تسألهم والدته عنه بقولها:

[1] المرجع نفسه ص 56.
[2] المرجع نفسه ص 57.
[3] الفجاج الشائكة، ص 96.

"...وأين أحمد...؟ فيرد عليها أحد المجاهدين بقوله: "...عند الله حيث الخلود والبقاء..."[1]

ختاما ومما تم التطرق إليه نخلص إلى أن النظرة إلى الشخصية كعنصر له مكانته في البناء قد تغيرت من عصر إلى آخر فتارة تكون دالا وتارة أخرى مدلولا.

[1] المرجع نفسه، ص:90.

خاتمة

بعد رحلة البحث التي خضناها والدراسة التي قمنا بها في هذا الموضوع توصلنا إلى عدة نتائج منها :

- دراسة النقد الثقافي للأدب الفني والجمالي بإعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة، فهو ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن _تغير مفهوم الثقافة والنسق من جيل إلى آخر.
- تداخل الأجناس في المسردية التى تعزز خطى الأديب وهوسه بالتجريب _إعادة كتابة النص المسرحي ولكن بنكهة السرد فيكسب القارئ أولا ويأخد به إلى خشبة المسرح.
- المسرديتين (حب بين الصخور والفجاج الشائكة) نموذج فذ لصورة بلاغية وإشكالية لمآزق ثقافية وسياسية وإجتماعية _إعتماد عز الدين جلاوجي على السياقات التاريخية المكانية التشخصية المبنية على المخاطبة والمناجاة والمجازات التصويرية.
- احتفى في المسرديتين بتقاليد وإعتد بالعرف والموروث فغلب النسق الراسخ الذي حفز مخياله من أجل تكريس القيمة المركزية لنظام الجزائري.
- تنوعت أساليب جلاوجي في تقديمه للمسرديتين وقد تراوحت بين وصف تقليدي وآخر رمزي.
- زخرت المسرديتين بمجموعة من الأنساق المضمرة مهمة القارئ الكشف عما تخبئه من دلالات.
- اتسمت اللغة في المسرديتين بالتنوع والإختلاف لترسم للقارئ جماليتها وبصمتها الخاصة، فوجدنا تقابلات مختلفة ضمن مضمر مركزي وهامشي كاللغة الفصحى والعامية.
- محاولة نقل الواقع بكل خيباته فهو على يقين أن خطابه موجه لجميع فئات المجتمع البسيطة والمثقفة.
- توظيف جلاوجي للتراث كرمز ثقافي معاصر محاولا من خلاله التأصيل للهوية الجزائرية مع تضمين بعض العادات والتقاليد وإعتد بالعرف الثقافي.
- إعتناء جلاوجي بالموروث الشعبي وإبرازه وإخراجه من دائرة التهميش نحو الأضواء لتعريف بالتراث الشعبي عله يحظى يوما بطابع إنساني ويحتل الصدارة في المستقبل كما أن ذلك يعزز مساره في التجريب الروائي والسعي إلى رسم بصمة جلاوجية خاصة.

قائمة المصادر والمراجع

1. القرأن الكريم برواية ورش عن نافع، عالم القرآن الكريم، دمشق، ط4،2010 .

المصادر:

1- **عزالدين جلاوجي: حب بين الصخور**، د ط، دار المنتهى للنشر والطباعة، الجزائر، 2015.

2- **عزالدين جلاوجي: الفجاج الشائكة**، د ط، دار المنتهى للنشر والطباعة، الجزائر،2020.

أولا – الكتب العربية

1- أحمد أبو زيد: المرأة والحضارة"، في علم الفكر العربي، المجلد 07، العدد 01 أفريل –ماي- جوان 1976، ص 19.

2- الزمخشري: أساس البلاغة، تر: عبد الرحمان محمود، دار المعرفة للنشر والطباعة، بيروت، د ط 1979،

3- ايديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعادة الصباح، ط1، الكويت، 1993.

4- بشرى موسى صالح: بوسطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي من إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، بغداد، ط1، 2012، ص 13.

5- بول ريكو من النص إلى الفعل: أبحاث في التأويل بل ترجمته محمد حسان بن رقية، عين للدراسات، القاهرة، 2001،

6- جان ميشال غوفار، تحليل الشعر، تر: محمد محمود، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر، بيروت، طبعة 1، 2008،

7- جلال أعراب، خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة، تكريما للمبدع محمد مسكين، الناشر: محمد جلال أعراب، 2009.

8- حسين السماهيجي وآخرون عبد الله الغذامي والممارسة النقدية،العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، س: 2003،

9- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، منشورات اتحاد العرب دمشق 2001، ص 188.

10- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ،1991

11- ديفيد كوترر" هوى النظرية الهيرمو نيطيقا والتاريخ"، خالدة حامد، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 2000،

12- سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية نحو كتابة عربية رقمية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 49.

13- سمير الخليل دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، تع: سمير الشيخ د ار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، 1971،

14- سهيل الحبيب، خطاب النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2008،

15- شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012.

16- صلاح فضل، شفرات النصر، دار الأدب بيروت، طبعة الأولى، 1999.

17- طه عبد الفتاح مقلد، الحوار في القصة المسرحية والإذاعة والتلفزيون، د ط، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1975

18- طيب ميلود بالعالية دومة، التواصل، التاريخ بحث في فلسفة التاريخ عند بول ريكو، دار بن نديم، بيروت، 2012،

19- عادل إبراهيم شالوكا، حول مفهوم التهميش وأشكاله.1 عبد الرحمان بن محمد خلدون: مقدمة بن خلدون، تج: مجدي فتحي السيد، دار التوقيفية للتراث، القاهرة، مصر، 2010.

20- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراسات، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987،

21- عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، المكتبة العصرية، بيروت، 1991

22- عبد الفتاح يوسف، القراءة النسقية (سلطة البنية، ووهم المحاثية) منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2003،

23- عبد القادر القط، من فنون الأدب – المسرحية – دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1978 .

24- عبد الله إبراهيم، المطابقة والإختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، بيروت، طبعة 01، 2004،

25- عبد الله إبراهيم، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003

26- عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد الأدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004.

27- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2005.

28- عبد المنعم زكرياء، البنية السردية في الرواية، ط 1 ، الناشر عن بحوث إنسانية وإجتماعية،2008.

29- لوتمان بوري، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف، الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة، غ:6، سنة 1989.

30- محمد السويدي، مفاهيم علم الإجتماع الثقافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1991.

31- محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسة في تخيل المرجع، ط1، دار المعرفة لنشر تونس.2008.

32- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، مكتبة الخانجي، ط2، 1971، ص 40.

33- محمد مفتاح، التشابه والإحتلاف، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1996.

34- مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ط2، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2009.

35- ميشيل مان، موسوعة العلوم الإجتماعية، تر: عادل مختار الهواري، يعد عبد العزيز، سنة 1989، دار المعرفة الجامعية.

36- نبيلة إبراهيم ، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق ، مكتبة القاهرة ، دون طبعة ، مصر

37- نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين أحمد علي باكثير ونجيب الكيلاني – دراسات موضوعية وفنية، الطبعة الأولى، دار العلم والايمان، 2009.

ثانيا- الكتب الأجنبية

1- Oxford, adrancéd lés nérs éncyclopédia , oxford: oxford univérsity, 1989

ثالثا – المعاجم والقواميس

1- ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، طبعة 2003، مادة نسق حروف النون.

2- الشيخ أحمد رضا، معجم متن اللغة، الجزء الخامس.

3- بدوي أحمد زكي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، بيروت ،1986.

رابعا – المجلات والدوريات

1- إسماعيل خلباص حمادي، "النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته"، مجلة كلية التربية، واسط، العدد 13، 2013.

2- الدين وآليات الضبط الاجتماعي، مجلة أوروك، العدد الثاني، المجلد العاشر، 2017.

3- آمين الخولي: "لسان العرب اليوم"، بحث ألقن في مؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الدورة 27، 1961 .

4- إنفتاح النص المسرحي على السرد" مسرديات عزالدين جلاوجي"، زبيدة بوغواص، قسم الفنون الشكلية، كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة3، الجزائر، الملتقى الدولي عبد الحميد هدوقة لرواية الخامسة عشر

5- جميل حمداوي: "نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة نظرية الأنساق المتعددة"، الألوكة

6- عبد الرحمان الحسناوي:" السرد التاريخي والسرد الروائي، بحث في مستويات الخطاب، مجلة العاصمة، مجلد 9، 2017، قسم اللغة العربية كلية الجامعة، كيرالا، الهند،

7- عبد الله حبيب التميمي وسحر كاظم حمزة الشحيري، "دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر"، مجلة بابل، العلوم الإنسانية مجلد 22، ع:2/2014

خامسا – الرسائل الجامعية

1- بركات محمد أرزقي: الثقافة الهامشية على الإنحراف، دراسة ميدانية نفسية إجتماعية، رسالة لنيل شهاد الدكتوراه، الطبعة الثالثة من علم النفس الإكلينيكي، جامعة الجزائر، السنة الدراسية 1958، 1989.

سادسا – المواقع

1- جميل حمداوي: "النقد الثقافي بين المطرقة والسندان"، 7 جانفي 2017، على الموقع **http://www.diwanalarab .com**

2- رامي أبو شهاب: "في مفهوم النسق الثقافي: الممارسة والمطهر والتشخيص النقدي"، القدس العربي، 5 جويلية على الموقع **www.alquds.co.uk 2016**

3- عادل إبراهيم شالوكا:" حول مفهوم التهميش وأشكاله:"، 2012/07/15 على الموقع: **http// www.alrakoba.nét** يوم 2016/01/17

4- عبد الفتاح الحجمري:" هل لدينا رواية تاريخية" على الموقع الإلكتروني"**www.aljabriabéd.nét**

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ

الفصل الأول نظرية النقد الثقافي في الرواية مجالاته وارتكازاته 1

أولا: مفهـــــوم النســـق(SYSTEME) 2

1-النسق في المعجم 2

2-النسق إصطلاحا 3

ثانيا: مفهوم النسق الثقافي (SYSTEME CULTURELLE) 6

ثالثا: مرتكزات النقد الثقافي:(LES FONDEMENTS DE LA CRITIQUECULTURELLE) 8

1- الدلالة النسقية(DISPOSITION CONNOTATIVE) 9

2- الوظيفة النسقية: (FUNCTION CONNOTATIVE) 9

3- الجملة الثقافية:(LA PHRASE CULTURELLE) 10

4- المجاز الكلي:METAPHORE GLOBALE 10

5- التورية الثقافية:(METAPHORE CULTURELLE) 10

6- النسق المضمر(LA TENDENCE IMPLICITE) 11

7- المؤلف المزدوج: (DOUBLE AUTEUR) 11

رابعا: خصائص النسق(caractère du système) 13

خامسا: علاقة الرواية بالتاريخ(la relation de la roman avec l'histoire) 13

سادسا: جدلية التاريخ بالرواية La dialectique de l'histoire avec le Roman 14

الفصل الثاني الأنساق الثقافية في روايتي حب بين الصخور والفجاج الشائكة 20

أولا: من النص المسرحي إلى مسرح اللحظة 20

ثانيا: دراسة الأنساق في رواية حب بين الصخور 21

1-نسق اللغة (Agencement linguistique) 21

2-النسق التاريخي:(SYSTEME TENDANCE HISTORIQUE) 34

فهرس الموضوعات

3-النسق الثقافي: المادي/ المعنوي(TENDENCE CULTURELLE MATERIELLE ET MORALE) 39

4-نسق المكان / الزمان:(Système du lieu/temps) 41

5-نسق المركز/ الهامش:(TENDENCE MARGE/CENTRE) 43

6- النسق المضمر: اللغة المسكوت عنها (LA TENDENCE IMPLICITE) 48

7- نسق الرجل / المرأة (SYSTEME HOMME / FEMME) 52

ثالثا: دراسة الأنساق في رواية الفجاج الشائكة 60

1-نسق اللغة:(Agencement linguistique) 60

2-نسق التراث الشعري (Système du patrimoine poétique) 65

3-نسق التراث الشعبي (Système du patrimoine folklorique) 66

4-النسق الأخلاقي (L'ordre moral) 67

5- النسق الديني (L'ordre religieux) 68

6-نسق الشخصية (Modèle du personnage) 69

7-المسارات الوظيفية لشخصيات المسردية(Les parcours fonctionnel des personnalités narratives) 70

خاتمة 76

قائمة المراجع 78

فهرس الموضوعات 84

الملاحق

عزالدين جلاوجي:[1]

من مواليد 24 فبراير 1962 بمدينة سطيف بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولي في الثمانينات عبر الصحف الوطنية والعربية، له حضور فوري في المشهد الثقافي الإبداعي فهو: عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية، وعضو مكتبها الوطني وعضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم وعضو المكتب الوطني إتحاد الكتاب الجزائريين (2000-2003) مؤسس ومشرف ومشارك في عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية وطنيا وعربيا، زار الكثير من الدول العربية وقام بنشاطات ثقافية وإبداعية بها، أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد والقنوات التلفيزيونية والإذاعية اتلوطنية والعربية.

قدمت من أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية والعربية، درس أدبه في العديد من الكتب النقدية، وقدمت عنه العشرات من رسائل الماجستير والدكتوراه، عرفت بعض مسرحياته طريقها إلى الخشبة ومنها: (البحث عن الشمس) و (ملحمة أم الشهداء)، و(سالم والشيطان) و (صابرة)، و(غنائية أو المعامر) و (قلعة الكرامة).

النتاج الروائي:

-"الفراشات والغيلان" 2000

- "سرادق الحلم والفجيعة" 2000.

- " رأس المحنة 1-1=0" 2001.

- " الرماد الذي غسل الماء" 2005.

- " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" 2011.

- " العشق المقدس" 2014.

[1] الرابط الإلكتروني https // www.kataranovéls.com

- " حائط المبكي" 2016.

النتاجات الأخرى:

-" لمن تهتف الحناجر" (مجموعة قصصية) 1994.

- " صهيل الحيرة" (مجموعة قصصية) 1997.

معلومات أخرى (جوائز، ندوات، إستضافات...إلخ)

-جائزة جامعة قسنطينة سنة 1994.

- جائزة مليانة في القصة والمسرح سنة 1994.

- جائزة المسيلة سنة 1994.

- جائزة مليانة لأدب الطفل.

- جائزة وزارة الثقافة بالجزائر لعام 1997 وعام 1999.

- شارك في ملتقى البابطين الكويتي بالجزائر سنة 2000.

- شارك في ندوة الأمانة العامة إتحاد الأدباء العرب بتونس جانفي 2003.

- شارك في مؤتمر إتحاد الأدباء والكتاب العرب ديسمبر 2003.

- شارك في عكاظية الشعر بالجزائر العاصمة 2007.

- ملتقى الرواية الجزائرية بالمغرب 2007.

النتاجات النقدية:

-النص المسرحي في الأدب الجزائري.

- شطحات في عرس عازف الناي.

- الأمثال الشعبية الجزائرية.

- المسرحية الشعرية المغاربية.

- تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية.

- أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية.

- قبسات مسرحية " قراءة في المشهد المسرحي"

- النقد الموضوعاتي في نماذج تطبيقية.

السيناريوهات:

-..... الهاربة

- حميمين الفايق

- قطاف دانية.

وفي كتب مشتركة مع أدباء آخرين:

-علامات في الإبداع الجزائري عبد الحميد هيمة.

-مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد الدكتور عبد القادر بن سالم.

- السيمة والنص السردي لدكتور حسين فيلالي.

- بين ضفتين لدكتور محمد صالح خرفي.

- محنة الكتابة لدكتور محمد ساري.

- الأدب الجزائري الجديد لدكتور جعفر بايري.

- متون وهوامش لدكتورة سليمة لوكام.

- المتخيل الروائي العربي الجسد الهوية الأخر لإبراهيم الحجري.

القصة:

-لمن تهتف الحناجر.

- صهيل الحيرة.

- رحلة البنات إلى النار.

في المسرح:

-النذلة وسلطان المدينة (المسرحية)

- تيوكا والوحش ورحلة فداء.

- الأقنعة المثقوبة غنائية أولاد عامر (مسرحيتان).

- البحث عن الشمس وأم الشهداء.

معركة الجرف 22 سبتمبر 1955 " إستراتيجية عسكرية بنجاح"

معركة الجرف من أشهر المعارك المسجلة في تاريخ حرب التحرير الوطني، التي أبلى فيها المجاهدون البلاء الحسن في مواجهة الإحتلال الفرنسي، بحيث دامت من 22 سيتمبر إلى 29 سبتمبر 1955، بقيادة بشير شيهاني وعباس لفرور وعاجل عجول وصل صيتها إلى المحافل الدولية ودعمت نتائج هجومات 20 أوت 1955 في تدويل القضية الجزائرية، وكانت فرنسا قد خسرت فيها جيشا كبيرا وعتادا باهضا ولذلك قامت بتدريس هذه المعركة في الكلية العربية بسات سير كنموذج لحرب العصابات، ومن أهم المعارك التي لها دلالة واضحة هي معركة جبل أرقو (تبسة) بقيادة الشهيد "لزهر شريط" في جويلية 1959 والتي أصيب فيها العقيد بيجار برصاصة قرب قلبه وانكسرت فيها شوكة الإستعمار ومظلييه القادمين من الهند الصينية.

وقد خلفت المعركة خسائر بشرية تراوحت ما بين 600 إلى 700 جندي، وإصابة الطيران وعشر دبابات وثلاثين مزمجرات، و 60 شاحنة و 150 قطعة سلاح عشرين ذخيرة حمولة، عشرين جهاز لاسلكي، وبالمقابل إستشهد حوالي 170 مجاهد وقد خلدها الشاعر محمد الشبوكي في إحدى قصائده نذكر مقطعا منها:

سلوا جبل الجرف عن جيشنا يخبركم عن قوى جأشنا.

ويعلمكـم عن مدى بطشنـا بجيش الزعانفة الاثمين.

وفي فجر يوم 1955/22/09 نشبت معركة بنواحي تبسة على أشدها من طرف القوات الإستعمارية الفرنسية، ضد وحدات المجاهدين المتواجدة بقلعة الجرف، وبدأت بقصف مدفعي مكثف كتمهيد لتقديم وحداتها، إثرها ولت القوات الإستعمارية الفرنسية التقدم على جبهات ثلاث **(شرقية وشمالية وجنوبية)**.

واقتربت كتيبة دبابات يتبعها فيلق مشاة من اللفيف الأجنبي باتجاه المدخل الشمالي لمدخل الجرف، باقترابها من المدخل نفذت الخطة من طرف المجاهدين حيث تم احراق الدبابتين الأماميتين وعطب أربعة آخرين، وكان الإلتحام بالقوات الإستعمارية عن كتب بحيث لم ينجو من فيلق المشاة إلا القليل.

وفي الجولة الأولى للمدخل، تراجعت قوات الإستعمار خائبة وغنم المجاهدين كميات هائلة من الأسلحة الأتوماتيكية التي بقيت منتشرة بجانب الجثث المرمية بعضها فوق بعض.

في تلك اللحظات الحاسمة قدمت أسراب من الطيران المقاتل، مركزة قصفها على موقع الجرف، وتواصل القصف المكثف حوالي نصف ساعة حاولت القوات الإستعمارية التقدم على الجبهات الثلاثة، فاستدرجت في تقدمها تبعا للحظة الثورية المتعبة، فنشبت المعركة على أشدها بين جانبين لمدة ثلاث ساعات متتالية أجبرت القوات الإستعمارية على التراجع، فضربت من الخلف على الجبهات الثلاثة، سادها إرتباك وذعر مخيف، حاولت التخلص من الهجومات الخلفية بتدخل سلاح المدفعية، نظرا لعدم جدوى القصف المدفعي، وتواصلت المعركة بين الجانبين للمرة الثانية في اليوم الأول وحاولت القوات الإستعمارية إنقاذ قواتها فاصطدمت بجنود المجاهدين المحاصرين للعدو، كما حاولت القوات الإستعمارية عن طريق المساعدات التي لحقت فأصبحت المعركة بين جبهات متعددة جبهة المجاهدين بموقع الجرف، هجوم إستعماري مقابل تطويق من وحدات من المجاهدين ضد القوات الإستعمارية المشتبكة مع الجبهة الأولى إشتباك ثاني لصد نجدات العدو.

–وفي تلك الليلة تم القضاء على القوات الإستعمارية المحاصرة، كما تم غنم أسلحة أوتوماتيكية، وكميات هائلة من الذخيرة ومدفعين (بازوكا) وجهاز إرسال واستقبال لا سلكي.

في صبيحة اليوم الثاني من المعركة، بدأت القوات الإستعمارية بالقصف طويل المدى بالطائرات بناحية الدرمون شرقا وعربا، تمركزت شرق رأس العش، وبعد انتهاء القصف طويل المدى قصفت مدفعية الهاون لحماية تقدم الوحدات واقترابها من المجاهدون.

في مساء هذا اليوم قدمت نجدات من المجاهدين الأشاوس الذين يدفعهم قوة الإيمان بقضيتهم، وفك الحصار عن إخوانهم واشتعلت النيران بين الطرفين من جديد فوجدت القوات الإستعمارية نفسها محاصرة من الطرفين، وفشلت خطة هجوم الإستعمار الفرنسي لليوم الثاني، ولم يخرج من قوات الإستعمار إلا القليل جدا فلا بنفسه بدون سلاح.

في فجر اليوم الثالث حاولت القوات الإستعمارية التقدم على جبهات الثلاثة من مواقع الجرف إشتعلت النيران بين الطرفين على أشدها لمدة أربعة ساعات، ولم تستطع التقدم واضطرت إلى التراجع خلف منطقة العمليات بقليل وبدأ القصف الجوي بواسطة أسراب من الطائرات المعززة، والسرب يحتوي على 12 طائرة حربية مقنبلة بقصف مكثف على موقع الجرف في الجبهة الجنوبية لمنطقة المعارك، ثم إسقاط طائرة إستطلاعية من طرف المجاهدين.

فشلت القوات الإستعمارية في تقدمها وفي قصفها الجوي، وبالمدفعية طويلة المدى وسجل إنهزامها للمرة الثالثة في المعارك، بحيث خسر العدو ثلاث طائرات، دبابتين، وغنم كمية من الأسلحة الخفيفة الأوتوماتيكية وكميات معتبرة من الخراطيش، وفي اليوم الرابع والخامس والسادس تلقت أيضا نفس الهزيمة، تكبدت خلالها خسائر في الأرواح والمعدات الحربية، وتم التحطيم الكلي لدبابتين، وبالمقابل إستشهاد عدد من المجاهدين وجرح آخرين.

: ملخص مسردية " حب بين الصخور".

- **الفكرة العامة: معركة الجزائر ضد الإستعمار الفرنسي في قلعة الجرف.**

تدور أحداث مسردية "حب بين الصخور" لعزالدين جلاوجي حول المعركة الواقعة بين الإستعمار الفرنسي بقيادة الجنرال **أندريه بوفر** والمجاهدين بقيادة كل **من عباس ويشير سي صالح** بمنطقة الجرف بتبسة يوم 22 سبتمبر 1955 " حيث دامت هذه المعركة ثمانية أيام بذل فيها الإستعمار كل ما بوسعه بإبادة المجاهدين مستخدما كل من الوسائل المادية والبشرية من جنود ، رشاشات ، مدافع وطائرات...إلخ، غير أنه وجد الشعب الجزائري المناضل له بالمرصاد وأفشل كل خططه، إنه صاحب الحق والأرض كما أن العنصر النسوي كان حاضر جنبا إلى جنب مع المجاهدين ساعين إلى الحرية ونيل شرف الإستشهاد، وفي الأخير إنتصر الحق على الباطل نصرا عظيما واهزم العدو هزيمة نكرا.

- **المشهد الأول من المسردية** يستعد "أندريه بوفر" الجنرال الفرنسي الخوض لمعركة ضد المجاهدين، حيث كان واثقا من النصر واعتقد أنه من السهل القضاء عليهم وأنه سيجعل من الجزائر أمريكا الثانية وسيمجده التاريخ.

يا هنود العرب والأمازيغ هذه ستكون أمريكا الثانية

المجد لم يا بوفر حين تقضي على هذا القطيع النافر....

وسيمجدك التاريخ سيمجدني التاريخ..... سيمجدني.

- **المشهد الثاني:** كان بشير وعباس والبقية في أتم الإستعداد للدفاع عن الوطن ضد العدو الغاشم، كما إلتحق جمع من نساء الأعراش ورجالها عندما علموا بالمعركة لمساندة الثوار والمجاهدين في سبيل إسترجاع حقهم بالإرادة والعزيمة وقوة إيمانهم.

-هذا الشعب عظيم

---

* **معركة الجرف:** 22 سبتمبر 1955 وقعت بالجبل الأبيض قرب تبسة بين وحدات جيش التحرير الوطني وقوات الإحتلال، دامت ثمانية أيام ألحقت فيها المجاهدون بقواة المستعمر هزيمة نكراء.

ويجب أن يعيش حرا سيدا على أرضه.

-حتى بنات الجزائر جئن لنضع النصر جميعا نساء ورجال صغارا وكبارا.

- **المشهد الثالث:** كانت أحداثه تدور حول استعداد المجاهدين للمعركة وهم عازمون على أن يحدثوا المفاجأة ويصدموا العدو.

لقد بدأ الهجوم يا رجال النصر أو الشهادة.

الصمت لنأخذ أماكننا يا بشير أبدأ أن نمتص هجومكم بقوة صبرنا.

- **المشهد الرابع:** أمر الجنرال "بوفر" وجنوده بشن هجوم عنيف على المجاهدين إلى أنه قلقا ومتوترا.
- **المشهد الخامس** بدأ المجاهدون بالخروج من أماكنهم بعد الهجوم عليهم وهم مستعدين للموت في سبيل الوطن، كما إنضمت نساء الجزائر إلى جانب إخوانهم المجاهدين بحمل السلاح في وجه العدو، بينما الآخرين يسعفن الجرحى ما الذي جاء بكن.

نستعد إحداهن ببندقيتها.....

نريدكن للإطعام والعلاج....

بل نحن للقتال أيضا: لن نتخلف عن رجالنا، لا نعتقد أننا لم نخلق للمهمات العظيمة بل....

- **المشهد السادس والسابع** فتناول خروج المجاهدين إلى قلب المعركة حيث قاتلوا ببسالة لا مثيل لها، وقد أحدثوا الفارق في صفوف العدو رغم استشهاد بعض المجاهدين إلا أن خسارة العدو كانت أكبر.

أكملنا دفن الشهداء، جمعنا الغنائم لقد أفنيناهم، قتلاهم تملأ السفح كله، وفلولهم كالجرذان لا يسعها رحب الأرض....

- **المشهد الثامن والتاسع** فقد أعطى بشير وعباس وغيرهم درسا في التضحية والكفاح لن تنساه فرنسا أبدا وكبدها خسائر جمة، مما جعل أندريه بوفر يستعد لخوض معركة أخرى لينتقم لجنوده ويعيد لفرنسا هيبتها.

لا أرضى اليوم بغير إقتحام مقر قيادة العدو، لن أرضى بغير أن أرى رؤوس الجريمة أمامي كالكلاب العاوية.

- **المشهد العاشر والحادي عشر:** فدارت أحداثه حول الشعب الجزائري العظيم العنيد الذي لا يستسلم أبدا حتى يحقق النصر ويلحق الهزيمة بفرنسا مما جعل بوفر يقود المعركة الأخيرة بنفسه.

إستعدوا لنبدأ الهجوم بعد قليل، هذا آخر هجوم.....

يندفعون خارجين ويلحق بهم الجنرال بوفر واسع الخطو.

- **أما في المشهد الثاني عشر(المشهد الأخير):** فتناول ملحمة دامت ثمانية أيام من الصبر والمغالبة، حيث إشتدت المعركة وتلقى كلا من الطرفين الإمداد إلا أن العدو إنسحب ذليلا مهزوما وانتصر الشعب الجزائري الذي كان يريد الحياة الكريمة وحملوا الأعلام هاتفين الله أكبر تحيا الجزائر.