الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أحمد بن يحي الونشريسي –تيسمسيلت
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د) مشروع دراسات نقدية
تخصص: نقد جزائري معاصر
الموسومة بـــ:

تجليات الهوية الثقافية في النقد الجزائري
ـ عبد الحميد بورايو أنموذجا ـ

إعداد الطالب: عطية محمد
إشراف الأستاذ الدكتور: قردان الميلود

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
د رندي محمد	أستاذ محاضر أ	جامعة تيسمسيلت	رئيسا
أ.د قردان الميلود	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيسمسيلت	مشرفا ومقررا
أ.د عطارخالد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيسمسيلت	ممتحنا
أ.د طعام شامخة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيسمسيلت	ممتحنا
أ.د بن عطية كمال	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجلفة	ممتحنا
أ.د ابراهيمي بوداود	أستاذ التعليم العالي	جامعة غليزان	ممتحنا

السنة الجامعية
1447هـ/1448هـ–2025م/2026م

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

قال الله تعالى:

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾

[النمل آية:١٩]

شكر وعرفان

أحمد الله عزّ وجلّ الذي أتمّ علي نعمه وعظيم فضله.

ـ أتقدّم بأسمى عبارات الشكر والعرفان إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور "قردان الميلود" الذي رافقني طوال هذا البحث دعمًا وتوجيها.

ـ وإلى رئيس المشروع الأستاذة الدكتورة "طعام شامخة".

ـ وإلى كلّ أساتذة كلية الآداب واللغات بجامعة تيسمسيلت.

ـ وإلى كلّ من كان سببا من قريب أو بعيد في مساعدتي لإنجاز هذا العمل.

ـ كما أتقدّم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة على ما ستقدّمه من ملاحظات وتوجيهات تزيد من رصانة هذا العمل وتقوّم اعوجاجه.

الإهـــداء

- إلى والدتي العزيزة مصدر الحنان ونبع الأمان أطال الله في عمرها.

- إلى روح أبي الطاهرة (رحمه الله وغفر له) الذي طالما حلم بهذه المحطة.

- إلى سندي في الحياة زوجتي الحبيبة.

- إلى قرة عيني وفلذة كبدي أولادي (سفيان. هبة. أسامة. سجود).

- إلى إخوتي. أحبائي. أصدقائي. زملائي.

- إلى كل من علّمني حرفا. إلى كل من أحبّ العلم.

- إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد

أهدي هذا العمل المتواضع.

مقدمة

يعدّ التراث الثقافي رمزا للهوية، وكنزا للأمة، وجزءًا جوهريا في حياتها، به تفرض وجودها وتحقّق طموحها وتثبت ذاتها وخصوصيتها. لذا وجب الحفاظ عليه من الاندثار وحمايته من كل محاولات التهميش والتقزيم، من خلال التشبّث به ومحاولة إحيائه وبعثه من جديد.

ولأنّ التراث الثقافي بمختلف فنونه التعبيرية (الحكايات الشعبية، الخرافات، الأساطير، الأغاني الشعبية، الحكم، الأمثال والألغاز...) نابع من أعماق الشعب ومن مخياله الأدبي والثقافي، ولأنّه خزان للقيّم الإنسانية وللمعاني الجمالية التي تكشف عن الهوية الثقافية للأمّة، وما تختزنه في ذاكرتها من كنوز ثقافية تعبّر عن أخلاقياتها، وتجسّم نضالها الطويل من أجل البقاء، وتطلعاتها لبناء مستقبل أفضل. فقد أصبح جزءًا لا يتجزأ من مصادر الإبداع الأدبي؛ بما يحمله من رّموز وإيحاءات. غير أنّ الأدب الشعبي ظلّ مهمشا ولم يتعرّض لاهتمامات النقد الأدبي وتحليلاته، ولا للدراسة والتفسير الدقيق إلى غاية صدور دراسة "فلاديمير بروب" سنة 1928 الموسومة بـ «مورفولوجيا الحكاية الخرافية»، التي تعدّ نقطة انطلاق جوهرية لدراسة هذا الأدب، والتي قام من خلالها بروب بتحليل بنية الحكايات الخرافية الروسية وتحديد وظائفها.

وإذا تحدثنا عن النقد الجزائري، فقد تأثر عبد الحميد بورايو بأعمال ودراسات الشكلانيين الرّوس ـ خاصة "فلاديمير بروب"ـ وأفاد من الإجراءات والآليات النقدية الغربية الحديثة، حيث اشتغل على التراث الأدبي الشعبي الذي ظلّ مهمشا ومستبعدا من طرف البحث الأكاديمي في الجزائر لفترة زمنية طويلة رغم كونه جزءا هاما من ثقافة مجتمعنا. وشكّلت الثقافة الشعبية (الحكايات الشعبية، الخرافات، الأساطير، المغازي ...إلخ) بما تحمله في طياتها من أفكار ورؤى تساهم في تشكيل وترسيخ الهوية الثقافية للأمة المادة التي مارس عليها "بورايو" نقده. وحاول من خلالها تأصيل وتوطين نقد جزائري حديث. فنظر إلى التراث بعين معاصرة ساهمت في إعادة فهم ذلك التراث السردي الشعبي.

ونظرا للدور الذي يؤديه الأدب الشعبي في حفظ الذاكرة الجماعية وتعزيز وترسيخ الهوية الثقافية للمجتمعات، حيث ينقل عبر الأجيال المتعاقبة خلاصة القيّم والعادات والتقاليد التي تشكّل بنية الثقافة المحلية. وسعيا منا للكشف عن تمظهرات عناصر الهوية الثقافية في النقد الجزائري اخترنا المدونة النقدية لعبد الحميد بورايو بالدراسة لارتباط اسمه بالأدب الشعبي.

وتعود أسباب ودوافع اختيارنا لهذا الموضوع، إلى اهتمامنا بالنقد الجزائري ومحاولة التأسيس والتأصيل له، فأثناء معالجتنا في مذكرة الماستر الموسومة بـ "سيميائية اليتم في الشعر الجزائري المعاصر" لمدوّنة "أحمد يوسف" النقدية، والتي تطرّق فيها إلى يتم النص الجزائري (الجينيالوجيا الضائعة) وخفوت السلالة الشعرية (الهوية الغائبة). رصدنا الكثير من المفاهيم دون الخوض في غمارها، وهو الأمر الذي ولّد لدينا رغبة شديدة في البحث عن هذه المفاهيم، والخوض في قضايا الهوية والتراث وارتباطها بالإبداع والنقد الجزائري. إضافة إلى التجربة الرائدة للناقد "عبد الحميد بورايو" في دراسة الأدب الشعبي ـ الذي يمثّل الذاكرة الحية في المجتمع ـ وفق آليات وإجراءات نقدية غربية حديثة.

وقد استقرّ موضوع بحثنا موسوما بـ «**تجلّيات الهوية الثقافية في النقد الجزائري ـ عبد الحميد بورايو أنموذجا ـ**».

وتتمحوّر إشكالية الموضوع الرئيسية حول فكرة مركزية تتعلّق بالكشف عن عناصر الهوية الثقافية في النقد الجزائري، فكان على بحثنا أن يجيب على الإشكالية الرئيسة التالية:

- كيف تجلّت عناصر الهوية الثقافية في مدونة عبد الحميد بورايو النقدية؟

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات نذكر منها:

- إلى أي مدى ساهمت قراءة النصوص التراثية السردية في ترسيخ الهوية الثقافية وتعزيز الوعي بأهمية التراث الشعبي؟ وما مدى مساهمة النقد في إحياء تلك النصوص؟

- كيف تفاعل النص الشعبي الجزائري ـ بخصوصيته وإكراهاته وحمولته الثقافية ـ للآليات النقدية الغربية؟

وقد اقتضت منا طبيعة البحث والذي يندرج تحت نقد النقد الاستعانة والاعتماد على أكثر من منهج، لأنّ منهجا واحدا ـ في نظرنا ـ لا يفي هذه الدراسة حقها. فاعتمدنا المنهج التاريخي لتتبّع ورصد واقع ومسار الحركة النقدية في الجزائر، محاولين الإحاطة قدر الامكان بكلّ المدونات النقدية الجزائرية. كما اعتمدنا آليات الوصف والتحليل من خلال تقديم بعض المفاهيم النظرية، ووصف الآليات والإجراءات التي اعتمدها الناقد في معالجته للنصوص، واستعنّا في ذلك بالمقارنة بين الآليات التي اعتمدها عبد الحميد بورايو والآليات النقدية الغربية التي أفاد منها لبيان مدى أصالة مقارباته النقدية. وكان المنهج السوسيوثقافي هو المنهج الأنسب لاستخراج الأنساق الثقافية من مدونة عبد الحميد بورايو النقدية، فاعتمدنا على إجراءات وأدوات النقد الثقافي في استنطاق النصوص السردية التراثية، وكشف الأنساق المضمرة الكامنة في ثنايا النصوص، وتفسيرها وربطها بالسياقات الثقافية العامة.

وأمّا هيكل البحث فقد حدّدته الخطة الآتية المقسّمة إلى مقدمة وثلاثة فصول (فصلين نظريين وفصل تطبيقي) وخاتمة، وبدورها جاءت الفصول مقسّمة إلى مباحث كما يلي:

الفصل الأول: بعنوان "تحوّلات الفكر النقدي الجزائري ـ من الانطباعية إلى ما بعد الحداثة ـ". توزّع على أربعة مباحث، تتبّعنا فيها مسار الحركة النقدية في الجزائر. حيث عرف الخطاب النقدي الجزائري تحوّلات وتطوّرات كبيرة، تعدّدت فيها مناهج وآليات مقاربة النصوص الأدبية، انطلاقا من النقد الانطباعي وصولا إلى النقد مابعد الحداثي، مرورا بالمناهج السياقية والنسقية، وظهرت أسماء نقدية حملت على عاتقها التأسيس للنقد الجزائري مثل: أبو القاسم سعد الله، عبد الملك مرتاض، عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك، عبد القادر فيدوح... وغيرهم من النقاد والباحثين الذين تنوّعت أعمالهم بين التنظير والترجمة والتطبيق.

والفصل الثاني: بعنوان "التراث الشعبي ودوره في الحفاظ على الهوية الثقافية"، وهو الآخر فصل نظري، ضمّ ثلاثة مباحث خصّصت لتحديد بعض المفاهيم النظرية. المبحث الأول حول مفهوم ومقوّمات الهوية الثقافية، بينما تطرّقنا في المبحث الثاني إلى دور التراث الشعبي في تشكيل وأصيل الهوية الثقافية. أمّا المبحث الثالث حول العولمة وتداعياتها على الثقافة.

أمّا الفصل الثالث: فهو فصل تطبيقي بعنوان "قراءة ثقافية في تجليات الهوية الثقافية من خلال أعمال عبد الحميد بورايو النقدية". وبحكم أنّ الحكاية الشعبية أكثر الفنون الشعبية شيوعا بين أفراد المجتمع، وأكثرها ارتباطا بفكرة الهوية الثقافية لما تحمله في مضامينها من مخزون ثقافي للجماعة الشعبية. ركزّنا في الجانب التطبيقي للبحث على الحكايات الشعبية المتضَمنة في المدونة النقدية دون غيرها من الفنون الأدبية التي تناولها بورايو بالدراسة.

وتوزّع الفصل بدوره إلى مبحثين. تناولنا في المبحث الأول المرجعيات والآليات النقدية في مقاربات عبد الحميد بورايو للنصوص التراثية الشعبية، والمتمثلة في وظائف "بروب"، وبنيوية "غولدمان" التكوينية، والمنهج البنيوي الأنثروبولوجي عند "ستراوس"، وسيميائيات "غريماس" السردية، ومقترح "كلود بريمون" في منطق الحكي، وشعرية "تودوروف". وتطرقنا من خلاله لبعض تحليلات عبد الحميد بورايو التي حاول فيها الكشف عن دلالة النصوص السردية الشعبية وربطها بالجماعة الشعبية المحتضِنة لها. أمّا المبحث الثاني فقد تناولنا فيه حضور النسق الثقافي في المدونة النقدية لعبد الحميد بورايو من خلال نماذج الحكايات الشعبية المدروسة. من خلال الكشف عن النسق القرابي والنسق السلطوي والنسق الأخلاقي والنسق الديني ونسق اللغة.

أما الخاتمة: فقد اشتملت على أهم النتائج التي توصّلت إليها الدراسة.

وقد ذيلنا بحثنا بملحق تضمّن ملخصات الحكايات الشعبية الواردة في مدونة عبد الحميد بورايو النقدية، تليها قائمة المصادر والمراجع التي تمّ الاستعانة بها في البحث.

وأثناء بحثنا هذا وجدنا أنفسنا أمام جملة من الدراسات التي وجهت طريقنا، منها ما تبنى فكرة النسق الثقافي في نصوص إبداعية، ومنها ما تناول مدونات نقدية جزائرية بالدراسة في إطار نقد النقد. غير أنّنا ـ على حد علمنا ـ لم نعثر على دراسة مستقلّة تناولت فكرة الهوية أو الأنساق الثقافية في مدونات نقدية. ومن بين هذه الدراسات نذكر:

- أطروحة دكتوراه للطالب المسعود قاسم بعنوان "اتجاهات النقد الأدبي في الجزائر. النقد الأدبي عند عبد الحميد بورايو عينة".
- أطروحة دكتوراه للطالبة رفيعة مهدي بعنوان "الخطاب النقدي السيميائي السردي الجزائري المعاصر. قراءة في مدونة عبد الحميد بورايو".
- رسالة ماجستير للطالب حمزة بسو بعنوان "آليات التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو".
- رسالة ماجستير للطالبة فاطمة قمولي بعنوان "التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبد الحميد بورايو".

وقد رافقتنا في الدراسة مجموعة من المصادر والمراجع، أهمها كتب ودراسات عبد الحميد بورايو النقدية، التي تطرق فيها بدراسة وتحليل الحكايات الشعبية مثل: (القصص الشعبي في منطقة بسكرة، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، الأدب الشعبي الجزائري، التحليل السيميائي للخطاب السردي، المسار السردي وتنظيم المحتوى، البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري).

وبما أنّ لكل رحلة بحثية صعوبات تواجهها، ولكوّن موضوع الهوية الثقافية موضوع متشعب الرؤى والمفاهيم، تتداخل فيه مختلف العلوم (الفلسفة، علم الاجتماع، الأدب)، يتطلب من الباحث إلماما واسعا بهذه العلوم وأعلامها. وكأي باحث فقد واجهتني جملة من

الصعوبات والعقبات أهمها عدم وجود دراسات تناولت موضوع الهوية الثقافية في النقد الأدبي.

هذا ما وفقنا للوصول إليه، وفي الأخير أحمد الله وأشكره أن وفقني لإخراج هذا البحث على هذه الصورة، ولا يسعني إلا أن أتقّدم إلى الأستاذ الدكتور "قردان الميلود" الذي أشرف على إنجاز هذا البحث بالشكر والامتنان، وأسأل الله أن يجازيه عني خير الجزاء. وشكري موصول لكل من ساهم في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد. كما أتقدّم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء قراءة وتقويم هذا البحث وتصويبه.

والله تعالى من وراء القصد.

عطية محمد

تيارت يوم: 2025/09/30

الفصل الأول:

تحوّلات الفكر النقدي الجزائري
ـ من الانطباعية إلى مابعد الحداثة ـ

توطئة:

حاول المستعمر الفرنسي طمس الثقافة الجزائرية العربية الإسلامية، بنشر ثقافته الكولونيالية كثقافة بديلة، والقضاء على معالم الهوية الجزائرية وبخاصة اللغة العربية، حيث "دخل الاستعمار الجزائر وهي لا تعرف مشكلة ثقافية وينتشر فيها التعليم بنسبة تسعين بالمائة، وخرج والجزائر تعاني مشكلة ثقافية حادة، وتبلغ فيها الأمية لسوء الصدف تسعين بالمائة أيضا"[1]. ولم يسع المستعمر إلى طمس معالم الهوية واللغة فقط بل تعدّاها إلى محاربة كل ما من شأنه إعادة الاعتبار لمجد الجزائر، وبالرغم من محاولات الطبقة المثقفة إثبات انتمائها العربي الإسلامي ومكافحة كل أشكال طمس الهوية فقد ترك الاستعمار بصمات واضحة في مجال الحياة الاجتماعية والثقافية والفكرية.

وفي ظل هذا الجو اتّسمت الحركة الأدبية في الجزائر في الفترة الاستعمارية بالضعف والاضمحلال والركود، "وإذا كان النقد حلقة في السلسلة الثقافية التي تسود المجتمع في ظروف معينة، فإنّه ـ من غير شك ـ يتأثر بالوضع الثقافي العام في الوقت الذي يمارس فيه ـ هو الآخر ـ تأثيره في البنية الثقافية"[2]، فضعف النقد من ضعف الأدب والعكس صحيح. وهذا الضعف أمر طبيعي له مبرراته، كَوْن أنّ الاستعمار هو الفاعل الرئيس والمؤثر السلبي في الحركة الأدبية، إضافة إلى اشتغال جلّ الأدباء بالجانب السياسي ملبّين نداء الوطن.

لقد وصف محمد السعيد الزاهري المشهد النقدي في الجزائر آنذاك حينما قدّم قصيدة تعمّد إبراز الضعف فيها ليختبر يقظة النقاد ومدى قدرتهم وحذقهم في الكشف عن

[1] – عمر بن قينة، المشكلة الثقافية في الجزائر، التفاعلات والنتائج، دار أسامة، الأردن، ط1، 2000، ص91.

[2] – عامر مخلوف، متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص205.

مواطن الخلل والجودة فيها[1] في جريدة الشهاب سنة 1925 بقوله: «أعرض على أدبائنا وكتابنا الجزائريين هذه القصيدة القصيرة، وأرجو من كل أديب (قدر على نقدها) أن ينتقدها انتقادا أدبيا، وأن يرينا أنموذجا من هذا الفن الجميل. فن النقد الذي هو ميز الخبيث من الطيب، والخطأ من الصواب، والصحيح من الفاسد. فإنّنا قد عرفنا أنّ بالجزائر شعراء فحولا، وكتبة متقدمين، وعرفنا مقدرتهم في أغلب وجوه الكتابة إلا في النقد الأدبي، فإنّنا لم نعرف مبلغه ببلادنا الجزائر»[2]. ويعدّ الزاهري من النقاد المناصرين للاتجاه التقليدي والمناهضين للاتجاه الحديث في النقد الأدبي، إذ هاجم طه حسين هجوما شرسا وطالب بحرق كتبه وتحريم إدخالها إلى الجزائر ولا سيما كتابه "في الشعر الجاهلي" في مقالة بعنوان «طه حسين شعبوي ماكر» اتهمه فيها بالشذوذ والنزق والشعبوية واستخدام الموضوعات والأساليب التي يريدها الاستعمار[3].

ورغم حالة الضعف فقد شهدت الساحة الأدبية في الجزائر قبل الاستقلال بعض المحاولات النقدية التي احتضنتها بعض الصحف والمجلات كالمنتقد، والشهاب، والبصائر، غير أنّها لم تخرج عن إطار الاتجاه التقليدي الكلاسيكي.

المبحث الأول: النقد الانطباعي في الجزائر:

1 – النقد الأدبي في الجزائر قبل الاستقلال:

اتّصف المشهد النقدي في الجزائر قبل الاستقلال بالضعف، وعدم وضوح معالم النقد الأدبي فيه، فلم يفصل فيه بين النقد الصادر عن الأدباء مثل محمد السعيد الزاهري والنقد الصادر عن أعضاء جمعية العلماء المسلمين بآرائهم الإصلاحية وتوجيهاتهم

[1] – ينظر، أحمد يوسف، السلالة الشعرية في الجزائر. علامات الخفوت وسيمياء اليتم، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، 2004، ص75.

[2] – محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. من أوائل العشرينيات من هذا القرن إلى أوائل السبعينيات منه، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص17–18.

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص24.

المحافظة. وقد قسّم أبو القاسم سعد الله الحركة النقدية في الجزائر إلى أربعة مراحل امتدت من بداية القرن العشرين إلى قبيل الاستقلال كالآتي[1]:

- **المرحلة الأولى:**

مثّلها شيوخ الجزائر وعلى رأسهم كل من: أبي القاسم الحفناوي وعبد القادر المجاوي والمولود بن موهوب ومحمد بن أبي شنب ومحمود كحول، من خلال ما أدلوا به من توجيهات في الصحافة المحلية، وفي المحاضرات والدروس التي كانوا يلقونها. داعين إلى الأخذ بالقديم باعتباره تراثا قوميا ونبذ الجديد والتشكيك في قيمته الفنية والموضوعية. وانتهت هاته المرحلة إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد سيطرت عليها النظرة التقليدية التي تدعو إلى التمسك بالتراث وإحيائه وبعثه.

- **المرحلة الثانية:**

ومثّلها عبد الحميد بن باديس الذي غلب الجانب الاصلاحي على آرائه، داعيا الشعراء إلى تكريس شعرهم من أجل الوطن والشعب والإسلام والعروبة، وتجريده من المعاني الغامضة والألفاظ الغريبة، والامتناع عن النظم في الغزل، من خلال الأخذ بالقديم والجديد معا، القديم في محاسنه ورزانته والجديد في تطوّره. وظهر ذلك جليا في دراسته لكتاب الكامل للمبرد وكتاب الأمالي لأبي علي القالي وغيرهما من الكتب التراثية.

غير أنّ المشهد الأدبي والنقدي في تلك المرحلة لم يخرج عن الإطار التقليدي، رغم ظهور نظرة جديدة إلى الأدب ووظيفته والتي لم يكن لها صدى في نفوس الأدباء، ويؤكد عبد الله الركيبي ذلك بقوله: «هذه الآراء التقدّمية حول النقد والشعر لم تستمر ولم تجد لها صدى في نفوس الأدباء لأسباب كثيرة، منها أنّ الشعراء والنقاد كانوا من

[1] – ينظر، أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص80–83.

المحافظين ومن رجال الدين المصلحين، ثم أنّ التقاليد النقدية لم تترسخ في البيئة الأدبية الجزائرية»[1].

- **المرحلة الثالثة:**

مثّلها الشيخ البشير الإبراهيمي الذي اتّخذ من الصحافة وخاصة مجلة البصائر منبرا لتوجيهاته وآرائه النقدية، فقد كان ينتقد بعض الشعراء بشدّة ويشير إلى مواطن الضعف عندهم، كما ينشر نماذج تثير الإعجاب ويدعو إلى الاحتذاء بها. وفي هذه المرحلة بدأت تتّضح المحاولات النقدية أكثر، غير أنّها ظلت بعيدة عن الممارسة النقدية العالمية والعربية. فقد سارت في الاتجاه التقليدي التراثي.

- **المرحلة الرابعة:**

بعد الحرب العالمية الثانية بدأت تظهر بعض الملامح النقدية الجادة التي تحرّرت أكثر في الأسلوب والموضوعات، وأخذت ببعض المذاهب النقدية الغربية التي اكتسبتها من الثقافة المعاصرة، كالمذهب الواقعي عند أحمد رضا حوحو الذي أنكر التعصّب ويرى أنّه «من التعصّب الذميم أن ننكر النافع الجيد من مذاهب الغير في الأدب والفنون لأنّ أصحاب هذا المذهب أو ذاك لا يمدّ إلينا بصلة»[2]. والمذهب الرومانسي عند أحمد بوكوشة وأحمد بن ذياب وعبد الوهاب بن منصور وغيرهم.

لقد تميّز النقد الأدبي في الجزائر قبل الاستقلال بالضعف عموما على الرغم من وجود بعض المحاولات النقدية المتناثرة في بعض الصحف والمجلات الجزائرية أو دون مستوى المحاولات النقدية ـ على حد تعبير عبد الله الركيبي ـ لأنّ النقد حتى الاستقلال لم

[1] – عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1990، ص56.

[2] – عامر مخلوف، متابعات في الثقافة والأدب، مرجع سابق، ص210.

يركز على النص بقدر ما ركز على أسباب الركود والجمود[1]، ولم يتم الانفتاح على الثقافات العالمية بل وحتى العربية.

ومن المقالات النقدية التي ظهرت خلال هذه الفترة ما كتبه الإبراهيمي في ردّه على من انتقده حين جرّد محمد العيد من الألقاب في مقالة بعنوان "انتقاد وردّه" ورأى أنّ الألقاب لا تزيد في محمد العيد إلا بمقدار ما زادت الباشاوية في قيمة طه حسين[2].

ومن المحاولات النقدية كذلك نذكر دراسة محمد الشبوكي حول "رواية غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو التي نشرها بمجلته (إفريقيا الشمالية، ماي 1949)، ومحاولات كل من رمضان حمود، محمد السعيد الزاهري، البشير الإبراهيمي، حمزة بوكوشة، أحمد بن ذياب، عبد الوهاب بن منصور، أحمد رضا حوحو وغيرهم من الأدباء الذين لم يجعلوا النقد ضمن اهتماماتهم المتخصصة.

لقد كان النقد الأدبي في الجزائر قبل الاستقلال محدودا «ولا يقوم في معظمه على أسس نقدية ثابتة، أو أصول تعارف عليها النقاد العرب أو النقاد المعاصرين. فهو بذلك أقرب إلى خواطر أملتها ظروف معينة، ومناسبات عامة. وهذا لا يعني التقليل من قيمة تلك المحاولات النقدية، فهي بلا شك تعبّر عن مرحلة نقدية ـ مهما كان مستواها ـ.. ولكن من الواضح أيضا أنّها لم تصل إلى مستوى التأسيس لمدرسة نقدية جزائرية لها خصائصها ومميزاتها الفكرية والفنية»[3]. غير أنّ هذه المحاولات النقدية قد شكلت الحجر

[1] – ينظر، عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، تونس، 1983، ص252.

[2] – عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931–1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1983، ص 104.

[3] – عمار زعموش :النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2001/2000، ص138.

الأساس للنقد الجزائري، ومهدت الطريق للحركة النقدية الجزائرية الحديثة التي ظهرت بداية الستينيات مع بلقاسم سعد الله.

2 – النقد الأدبي في الجزائر بعد الاستقلال:

بعد استعادة الجزائر لسيادتها السياسية سعت إلى استرجاع هويتها الثقافية، وإعادة إحياء انتمائها الحضاري والثقافي للأمة العربية الإسلامية، ومع بداية سنة 1961 بدأ النقد الجزائري ينحو منحى جديدا فيه نوع من التنظيم والانضباط، من خلال وضع أسس فعلية للنقد، بالابتعاد عن الذاتية وإصدار الأحكام على الأعمال الأدبية بالنقص والعيب، حيث صارت مهمة الناقد دراسة الخطاب الإبداعي اعتمادا على طرق علمية وموضوعية حديثة.

غير أنّ النقد الأدبي بقي في بداياته بعد الاستقلال ضعيفا. ويرى عبد الله الركيبي أنّ من أسباب ضعف النقد في تلك الفترة ومن المشاكل التي اعترضته «أنّ الفرد الجزائري حساس من النقد بوجه عام، وهذا ما يفسر تأخر النقاد عندنا خاصة في مجال الأدب، فإن كان الفرد العادي لا يحب النقد فما بالك بالأديب الذي يتمتع بفرط من الحساسية. فبعض الأدباء لا ينظرون للنقد على أنّه عامل يساعدهم على التطوّر، وإنّما ينظرون إليه على أنّه هدم لملكاتهم وقدراتهم الأدبية، لذلك لم يتطوّروا إطلاقا. وأصبح أدبهم أدب مناسبات وظروف»[1]، وهذا راجع لضعف الثقافة النقدية لدى بعض الأدباء والنقاد لفقدانهم لموروث نقدي. إضافة إلى اشتغال الكتاب والمثقفين في تلك الفترة بالمسؤوليات السياسية، وهذا ليس انتقاصا لجهودهم. وإن كانت ملاحظاتهم النقدية وتوجيهاتهم تفتقر إلى

[1] – محمد ساري، النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف، رسالة ماجستير، إشراف واسيني الأعرج، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1993/1992، ص48. 49.

الاستيعاب الجيد، ومحدوديتهم الاطلاع على ما يجدّ في الساحة النقدية العربية والأوروبية، ممّا جعل الاضطراب والتشتت وقلة التركيز أمورا ملحوظة وسائدة.[1]

وبعد عودة الطلبة الذين زاولوا دراستهم في الخارج إلى أرض الوطن مثل أبو القاسم سعد الله وعبد الله الركيبي ومحمد مصايف وصالح خرفي ...وغيرهم، والذين تتلمذوا على أيدي كبار أساتذة الجامعات المشرقية، ونهلوا من معارفها وشربوا من منابعها، لم يبق الوضع على حاله، فقد أسسوا حركة نقدية أدبية كردّة فعل على الفعل الاستعماري حاولت «الالتفاف حول الثقافة الوطنية والاحتماء بالمرجعية التراثية والقومية لمقاومة كل أشكال الغزو برؤية واقعية تاريخية تجعل من الأدب رسالة ثورية ذات غاية إيديولوجية أساسا»[2]. وألفوا جملة من الأعمال التي تصنف ضمن الجهود التأسيسية للنقد الأدبي الجزائري، حيث ركزوا فيها على الدراسات التاريخية التي تجمع وتصنف وتؤرخ للأدب الجزائري المهمل طيلة فترة الاستعمار.

لقد توزّعت الأعمال النقدية لهؤلاء الطلبة وتنوّعت بين البحوث الأكاديمية الجامعية والكتب النقدية المستقلة، والمقالات والمناقشات في الصحف والمجلات، حيث كان هدفهم إبراز الثقافة الجزائرية التي حاول الاستعمار طمسها بكل عنف، وكذا دراسة أدب الوطن والتعريف بالأدباء الجزائريين، لكن هذه الجهود «ظلت ركاما متناثرا، تعوزه القراءة اللاحقة التي تلمّ شتاته وتقوّلبه ضمن الإطار الشامل لمناهج النقد الأدبي ونظرياته. وما وجد منها إنّما كان لا يتجاوز طقوس القراءة الأكاديمية النمطية التجميعية الجامدة التي قصارها الظفر بشهادة جامعية عليا!، كما فعل الأساتذة: محمد مصايف وعمار بن زايد وعبد الله بن قرين، وحتى محمد ساري في دراسته لتجربة المرحوم مصايف، وعلي خفيف في

[1] – ينظر: عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 124.

[2] – رابح طبجون، التجربة النقدية عند عبد الله الركيبي، رسالة ماجستير، إشراف عمار زغموش، جامعة منتوري، قسنطينة، 1999، ص43.

دراسته لتجربة مرتاض، ورابح طبجون في دراسته لتجربة عبد الله الركيبي»[1]. لقد كانت معظم الأعمال النقدية لجيل النقاد المؤسسين السابق ذكرهم ذات أسلوب أكاديمي كلاسيكي.

ومع نهاية الستينيات وبداية السبعينيات بدأت تتشكّل بوادر إيجابية في النقد الجزائري، بعد أن أفاد النقاد الجزائريون من المناهج النقدية الغربية سواء عن طريق الاتصال المباشر بها في مواطنها الأصلية والتّتلمذ على أيدي روادها ومؤسسيها مباشرة، أو عن طريق القنوات العربية الوسيطة، كالانتقال إلى الدراسة في الجامعات العربية وقراءة الكتب والمؤلفات التي كانت تصل إلى الجزائر. فقد شهد النقد الجزائري تحولا كبيرا في طبيعته إذ انفتح على المناهج الغربية السياقية والنسقية وما بعد الحداثية، وعرف عدة اتجاهات.

المبحث الثاني: الاتجاه السياقي في النقد الجزائري:

بعد الاستقلال وبفعل المثاقفة وما عرفه النقد الأدبي الغربي من تحولات ومستجدات، أخذ النقد الجزائري منحى آخر مغايرا للمرحلة الكلاسيكية. حيث تمّيز بالنضج والانتظام أكثر، وبدأ النقاد ينظرون إلى النصوص الأدبية وفق منهجية واضحة وإجراءات تحليلية تركّز على استكشاف ما يحيط بالنص من سياقات خارجية (تاريخية، نفسية، اجتماعية)، وهذا ما تمثّل في المناهج السياقية التي تهتّم بسياق النص، وشخصية الأديب وتكوينه الثقافي وبيئته الاجتماعية والسياسية، وهي على اختلاف منطلقاتها وأهدافها تتقاطع في عنصر أساسي مشترك "وهو أنّها تلج النص من سياقه، وتلتمس حقيقته من خارجه، وتعدّه انعكاسا ـ بكيفية أو بأخرى ـ للمحيط الذي نشأ فيه، ولكنها سرعان ما تفترق عند تحديد أولوية المصدر الانعكاسي الذي تمخّض النص عنه، ومارس

[1] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص10.

عليه أشدّ التأثير»[1]. فالمناهج السياقية (التاريخي ـ الاجتماعي ـ النفسي) تعتبر النص انعكاسا للمحيط الذي نشأ فيه، فتقاربه من سياقه الخارجي منطلقة من مناسبة إنتاجه ومن العصر الذي أنتج فيه، أو من شخصية مؤلفه (تاريخ حياته ونفسيتها وعلاقاتها الاجتماعية) لإدراك جمالياته وقضاياه.

1 –المنهج التاريخي:

أوّل المناهج النقدية السياقية التي عرفها النقد الجزائري، ويذهب الناقد حبيب مونسي إلى ضرورة تسميته بالقراءة التاريخية حيث يصرح: «والأجدر بنا اليوم، أن نعدّله إلى مصطلح يعبّر بحق عن طبيعة توجهه العام والخاص. فتكون القراءة التاريخية أليق عنوان لتلك الجهود الفكرية التي عرفها مطلع هذا القرن إلى منتصفه، والتي حاولت أن تقص رحلة الأدب من خلال تراكمات التاريخ، ضعفا وقوة»[2].

بينما يقترح يوسف وغليسي مصطلح التاريخاني بديلا عن التاريخي، لأنّ التاريخانية في منظور علم التاريخ تعني مدرسة تاريخية «ترى أنّ فهم أي شيء كان يقتضي منا فهم تاريخه»[3].

ويرمي النقد التاريخي «إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب، فهو يعني بالفهم والتفهيم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة»[4]، ويتخذّ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره،

---

[1] – يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض (بحث في المنهج وإشكالياته)، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط1، 2002، ص32.

[2] – حبيب مونسي، القراءة والحداثة. مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000. ص48.

[3] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، مرجع سابق، ص18.

[4] – محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1988، ص 17.

ويرى الناقد عمار بن زايد أنّ ملامح المنهج التاريخي ظهرت في الجزائر قبل الاستقلال، حيث استشهد بدراسة محمد السعيد الزاهري "طه حسين شعبوي ماكر" والتي اهتم فيها الزاهري بشخصية الأديب ومنهجه، وببيان منابع ثقافته[1]. غير أنّ يوسف وغليسي يرى أنّ حديث عمار بن زايد حديث خرافة، وأنّ أي محاولة للحديث عن نقد جزائري ممنهج قبل الاستقلال هو ضرب من التوهّم، وحدّد سنة 1961 بداية ميلاد المنهج التاريخي في الممارسة النقدية الجزائرية حين أصدر الناقد **أبو القاسم سعد الله** مؤلفه "محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث"[2]، والذي هو في الأصل رسالة ماجستير تعرّض فيها إلى التفاصيل التاريخية لحياة الشاعر، وربط أشعاره بالأحداث والمناسبات التي قيلت فيها، حيث صرّح فيها قائلا: «عكفت مدّة على دراستها وربطها بالأحداث والمناسبات التي قيلت فيها، وتتبعت تطوّر الشاعر خلال تجربته الشعرية الطويلة»[3].

وبقي سعد الله بعد ذلك وفيا للمنهج التاريخي في كتابه "دراسات في الأدب الجزائري الحديث" الذي هو عبارة عن دراسات تعرّض إليها الناقد في أشهر الدوريات العربية والتي جمعها في كتابه هذا، معتمدا فيه على المنهج التاريخي حيث يقول: «لم أعد كتابة هذه الأبحاث، ولكني راجعتها لضبط تاريخ أو تصحيح عبارة أو نحو ذلك. وكان ذلك رغبة مني في أن تحتفظ هذه الدراسة بطابعها التاريخي والعاطفي. فقد كتبت تحت ضغط الظروف الثورية التي كانت تعيشها الجزائر»[4]، حيث ربط الحركة الأدبية في

---

[1] – ينظر، عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص125 .

[2] – ينظر، يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، من اللانسونية إلى الألسنية، ص22.

[3] – أبو القاسم سعد الله، شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، ط3، 1984، ص19.

[4] – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص08.

الجزائر بالحركة الوطنية، وربط الشعر خاصة بالظروف التي يعيشها الشاعر في عصره، وجعل الشعر وثيقة تاريخية لتسجيل أحداث تاريخية هي المسؤولة عن تطوّره.

واتّبع سعد الله المنهج نفسه في كتابه "تجارب في الأدب والرحلة"، والذي تعرّض فيه بالنقد لنصوص أبو العيد دودو ومصطفى الغماري وعبد الله الركيبي وزهور ونيسي، وقد تميزت كتاباته «بالدقة المتناهية، خصوصا أبعادها التاريخية، فهو لا يكاد يذكر معلومة أو فكرة ما إلا وأعقبها بذكر المصدر أو المرجع الذي استقاها منه. وقد نتج عن هذه الصرامة في عملية التوثيق كثرة الاستشهادات والهوامش والفهارس، وذكر التواريخ والأعلام»[1]، حيث غلب على كتاباته النقدية المنهج التاريخي.

كما اعتمد هذا المنهج باحثون آخرون أمثال **عبد الله الركيبي** الذي اختار المنهج التاريخي في دراسته الموسومة بـ "القصة الجزائرية القصيرة" سنة 1967، والتي جمع فيها بين النقد والتاريخ، حيث اعترف قائلا: «اخترت المنهج الذي يجمع بين النقد والتاريخ. فالتاريخ هنا ليس مقصودا لذاته وإنّما هو لبيان خط تطوّر القصة ومسارها العام، وكيف تطوّرت وما هي الأشكال التي ظهرت فيها؛ لأنّ الأدب يتطوّر بتطوّر حياة الإنسان، والتاريخ يساعد على تحديد مراحل هذا التطور»[2]، فتطرّق الناقد لتطوّر القصة الجزائرية على امتداد الفترة (1928–1962). وحافظ على المنهج نفسه في كتابه "دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث" وأكّد على أنّ «الأدب في أيّ أمّة حية لا يستطيع أن ينفصل

[1] – شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001، ص258.

[2] – عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، تونس، 1983، ص06.

عن تاريخها»[1]، لذلك راح يقسّم الشعر الجزائري الحديث إلى مراحل حسب التسلسل الزمني.

ومزج بين النقد والتاريخ والدين في أطروحته للدكتوراه "الشعر الديني الجزائري الحديث" وأفصح قائلا: «والواقع أنّنا اخترنا منهجا لهذا البحث يجمع بين التاريخ والنقد، يعزّزه الإيمان بأنّ الشعر نشاط إنساني يعكس ما يجري في بيئة الشاعر من أحداث ووقائع ومفاهيم»[2]، وأمّا كتابه "تطوّر النثر الجزائري الحديث" فلا يختلف منهجه عن سابقيه من الكتب وقد أعلن فيه اعتماده على «منهج النقد والتحليل والاستعانة بالتاريخ إلى حد ما»[3].

وسجّل **صالح خرفي** هو الآخر دورا بارزا في التأريخ للأدب الجزائري من خلال مدوّناته النقدية بدءا بمؤلفه "شعر المقاومة الجزائرية" الذي حصره بين سنتي 1830 و1930، وأطروحته للدكتوراه بجامعة القاهرة سنة 1970 والموسومة بـ "الشعر الجزائري الحديث" التي حدّدها بين سنتي1930 و1962، وقد وضّح فيها منهجه قائلا: «استعنّا بالتاريخ في فهم النصوص وموقفها منه، وبالمجتمع في فهم ملابساتها وأحداثها، واستفسرنا النفسية التي أثرتها المأساة عمقا وإحساسا، ولم نغفل السياسية التي تعتبر المنطلق الرئيسي للشعر الجزائري الحديث»[4]، فقد استعان بالتاريخ لفهم النصوص، وربط الظاهرة الأدبية الجزائرية (الشعر) بالأحداث التاريخية باختلاف جوانبها السياسية والاجتماعية والثقافية، وعدّ الخطاب الشعري مجرد وثيقة لتأريخ المقاومة الجزائرية

1 – عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، العدد178، ص3.

2 – عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986، ص08.

3 – عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص07.

4 – صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص08.

«فالنص لا يختلف في شيء من النقوش الأثرية الغائصة في الرمال، هذا إلى جانب أنّ الأدب ارتبط بالأحداث ارتباطا غير عادي ولم يكن مألوفا من قبل الأوضاع الخاصة»[1].

إضافة إلى ذلك فقد قام بمسح تاريخي شامل لحياة وبيئة بعض أقطاب الأدب الجزائري أثناء الاحتلال في مؤلفه "شعراء من الجزائر". ثم أتبع ذلك بمؤلف آخر بعنوان "المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث" اعتمد فيه المنهج التاريخي حيث يقول: «فهذه الرسالة تشترك مع غيرها من الرسائل العلمية التي تتناول الأدب العربي الحديث في تسجيل هذا الأدب، وتساعد من خلاله على تسجيل التاريخ العربي الحديث قبل أن يفلت من بين أيدينا»[2]. وأصدر مؤلفا آخرا في التسعينيات بعنوان "أحمد رضا حوحو في الحجاز" تحدّث فيه عن حياة الشاعر من مولده ونشأته في الجزائر إلى شبابه في الحجاز وعودته إلى الوطن واستشهاده، كان وفيا فيه للمنهج التاريخي، حتى اعتبره يوسف وغليسي مؤرخا للأدب أكثر منه ناقدا أدبيا[3]، بسبب تركيزه على السياق التاريخي وميله إلى دراسة الأدب من منظور تاريخي بدلا من تقديم نقد أدبي تقليدي، ما جعله أكثر توجها نحو التأريخ من النقد.

كما اعتمد الناقد **محمد ناصر** أيضا على المنهج التاريخي حينما خصّ رمضان حمود بدراسة بعنوان "رمضان حمود الشاعر الثائر" تضمّنت جمع كلّ ما وقع عليه من قصائد دون اختيار، ورتبها ترتيبا زمنيا حسب تاريخ صدورها[4]. كما خصّ كذلك كل من مفدي زكريا بدراسة بعنوان "مفدي زكريا شاعر النضال والثورة" تتبّع من خلالها سيرته، وتعرّض إلى أغلب المحطات التي عاشها الشاعر. وأبا اليقضان بدراسة بعنوان "أبا اليقضان وجهاد الكلمة". وقد هيمنت الرؤية التاريخية في تفسير الظاهرة الأدبية على

[1] – صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص61.

[2] – صالح خرفي، مدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص06.

[3] – ينظر، يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص32.

[4] – ينظر، محمد ناصر، رمضان حمود الشاعر الثائر، حقوق الطبع للمؤلف، ط1، ص:ج.

كتابه "المقالة الصحفية في الجزائر" حيث قال: «ولعلّ مراعاة المنهج التاريخي الذي هداني إليه وألزمني به في كل مراحل البحث أستاذي المشرف. يعتبر جزءا من الجهد المتواضع الذي تقدمه هذه الرسالة لأنّها ترسم تطورا تاريخيا للفكر الجزائري»[1]. وعلى كتابه "الشعر الجزائري الحديث" الذي هو في الأصل أطروحة دكتوراه رغم استعانته ببعض المناهج الأخرى (الاجتماعية، الإحصائية، الإسلامية...)[2].

واعتمد هذا المنهج باحثون آخرون أمثال **يحيى الشيخ صالح** في كتابه "شعر الثورة عند مفدي زكريا" رغم اعتماده المنهج الفني بصورة عامة إلا أنّه اعتمد المنهج التاريخي بشكل واضح خاصة في الباب الأول منه وما سبقه واستفاد من مناهج أخرى كالمنهج النفسي[3]. و**عبد الله حمادي** الذي قدّم نخبة من الشعراء الإسبان المعاصرين برؤية تاريخية في كتابه "مدخل إلى الشعر الإسباني" معرجا على تاريخ العرب في الأندلس. وجعل من النصوص الأدبية وثائق تاريخية لدراسة الأحداث في كتابه "دراسات في الأدب المغربي القديم". كما نذكر أيضا **الوناس شعباني** الذي صرّح بإتباعه المنهج التاريخي في كتابه "تطور الشعر الجزائري منذ سنة1945 حتى سنة1980" قائلا: «اقتضتنا طبيعة الدراسة أن نتّخذ المنهج التاريخي التحليلي منهجا لنا في هذا البحث، فقسّمنا الموضوع إلى ثلاث مراحل تاريخية»[4]. و**عثمان سعدي** في كتاب "الثورة الجزائرية في الشعر العراقي" و**بشير بويجرة** الذي استعان بالجوانب التاريخية والاجتماعية في كتابه "الشخصية في الرواية الجزائرية"، و**محمد طمار** في مدونته "الشعر الجزائري الحديث".

---

[1] – محمد ناصر، المقالة الصحفية الجزائرية، المجلد الأول، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978، ص17.

[2] – ينظر، يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص27.

[3] – ينظر، يحيى الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة تحليلية، دار البحث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1987، ص11.

[4] – الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة1945 حتى سنة1980، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1988، ص06.

أمّا **عبد الملك مرتاض** فقد اعتمد المنهج التاريخي في العديد من أبحاثه، فقد ألّف نهاية الستينيات كتابه "نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر" وأعلن فيه صراحة اعتماده هذا المنهج قائلا: «هذا البحث من أجل البحث عن الحقائق التاريخية بما فيها الأدب المنثور ... والمحاولات التي كتبت حول تاريخنا»[1]. وألّف سنة 1972 كتاب "فن المقامات في الأدب العربي" وهو رسالة ماجستير بحث فيها تطوّر فن المقامات على امتداد عشرة قرون عبر تسلسل تاريخي، اعتبر فيه فن المقامات مصدر غني للمعرفة يمكن للباحث أن يستمد منها ما لا يستمده من التاريخ ليتعرّف على البيئة العربية في ذلك الوقت.[2]

وقد أتبع رسالته تلك بأطروحة دكتوراه سنة 1983 بعنوان "فنون النثر الأدبي في الجزائر" عدّها بعض النقاد قمة عهد عبد الملك مرتاض بالمنهج التاريخي وآخر كتبه في هذا المنهج لأنه سرعان ما انقلب على القراءة التاريخية وانتقل من مرحلة المناهج السياقية إلى المناهج النسقية حيث يقول: «...لا بيئة ولا زمن ولا مؤثرات، ولا هم يحزنون. وإنّما هو نص مبدع نقرؤه»[3].

بالإضافة إلى العديد من البحوث والرسائل الجامعية التي اعتمدت في دراستها هذا المنهج النقدي، وعلى العموم فقد حوّل هؤلاء النقاد النص إلى مجرد وثيقة لإثبات وقائع وأحداث تاريخية، واهتموا بمضمون النص وسياقاته التاريخية وأهملوا الجانب الجمالي والفني فيه، ما نتج عنه ضعف في اللغة النقدية وهذا ما يؤكده أحمد يوسف بقوله: «ونحن

---

[1] – عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر(1925–1954)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983، ص16.

[2] – ينظر، عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، ط2، 1988، ص524.

[3] – عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2015، ص07.

نقرّ هنا بأنّ هذا الزعم كان في كثير من مطارحاته ـ على غير هدى ـ بأنّ هذه الدراسات لا تتّسم بالجرأة النقدية ولا بالطرافة العلمية ولا باللغة المتميزة»[1].

2 – المنهج الاجتماعي:

المنهج الاجتماعي أو السوسيولوجي هو منهج سياقي انبثق من المنهج التاريخي واستقى أولى منطلقاته منه[2]. كما استفاد من علم الاجتماع، واستند على الفلسفة الماركسية حيث كان الصراع قائما بين الطبقة البرجوازية والمجتمع. يرى أنّ الأدب ظاهرة اجتماعية، وأنّ الأديب لا ينتج أدبا لنفسه وإنمّا ينتجه لمجتمعه. فقد حاول أصحاب هذا المنهج ربط العمل الأدبي بالمجتمع، و"تفسير الأدب أو الظاهرة الأدبية في المجتمعات التي تنتجه وتستقبله وتستهلكه»[3]. فهم يحللون النصوص الأدبية من منظور سوسيولوجي ساعين من خلاله لربط النص بالمجتمع الذي نشأ فيه.

عُرِف هذا المنهج بعدّة مصطلحات منها: النقد الواقعي، النقد الإيديولوجي، النقد الاشتراكي، النقد الماركسي. وكلها "تشير إلى النقد الذي ينظر إلى الأدب على أنّه نتاج طبيعي للسياق الواقعي والفكري، ويتعامل معه من منطلقات ومفاهيم استمدها ـ غالبا ـ من الفكر الماركسي»[4]. وطُبّق هذا المنهج على النصوص السردية أكثر منه على النصوص الشعرية لارتباطها الأوثق ـ النصوص السردية ـ بنظرية الانعكاس، "فعملية الإبداع تولد كانعكاس موضوعي للتيارات الاجتماعية»[5]، والأدب ليس إلا مرآة عاكسة تعكس ما هو موجود في واقع المجتمع.

---

[1] – أحمد يوسف، السلالة الشعرية في الجزائر. علامات الخفوت وسيمياء اليتم، مرجع سابق، ص14.

[2] – ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص45.

[3] – وائل بركات. والسيد غسان، مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، لانا، دمشق، سوريا، 1995، ص13.

[4] – سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2010، ص75.

[5] – محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص61.

وكما أنّ الظروف التاريخية والاستعمارية فرضت على النقاد الجزائريين تبني المنهج التاريخي للتأريخ للأدب الجزائري، فقد فرضت الظروف الاجتماعية والسياسية للجزائر خلال السبعينيات وبداية الثمانينيات المنهج الاجتماعي بسبب هيمنة الإيديولوجية الاشتراكية بعد تبني الجزائر للنظام السياسي الاشتراكي كنظام حكم.

وفي ظلّ هذا الجوّ وجد النقاد الجزائريون الجوّ مناسبا لاستقبال المنهج الاجتماعي كتيار نقدي، وراحوا يطبّقونه في ممارساتهم النقدية، وشدّدوا على تبني البعد الاجتماعي للنص الأدبي «بإبراز المضامين الاجتماعية في الأثر الأدبي، وذلك بالعودة إلى سياقات النص التاريخية والاجتماعية، والبحث عن مصادره التي نشأ فيها وإلى أي مدى تمكّن المبدع من تشخيص الظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية التي عاشها المجتمع بعامة والمبدع بخاصة»[1]. ودعوا المبدعين إلى الالتزام في نصوصهم بالرؤية الاجتماعية ومواكبة التحولات الاجتماعية التي يشهدها المجتمع.

ومن النقاد الجزائريين الذين تمثّلوا النقد الاجتماعي في أعمالهم نذكر:

- **محمد مصايف:**

يرى مصايف أنّ الأدب ظاهرة اجتماعية لذلك ينبغي دراسته بالمنهج الاجتماعي حيث يقول: «الأدب عندي ظاهرة اجتماعية وحضارية بالدرجة الأولى، وفي هذا الإطار المزدوج أدرسه غير متغافل عن جانبه الفني والتقني. ولا أرى لي أي حق في أن أنوب عن الأديب في التعبير عمّا لم يُرد التعبير عنه، وأرى لي كل الحق في تحديد اتجاهه ومضمونه الاجتماعي في إطار المذهب الذي يؤمن به»[2]. لقد آمن مصايف برسالة الأدب الاجتماعية لذلك يرى أنّه ينبغي على الأديب تحمّل هذه الرسالة، وأن يكون لسان حال

[1] – محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات)، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، 2002، ص37.

[2] – محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص36.

الطبقة الكادحة ملتزما بقضايا مجتمعه، "فرسالة الأديب الجزائري في الساعة الحاضرة رسالة مزدوجة، فمن جهة أولى ننتظر منه أن يكون لسان الطبقة الكادحة، ومن جهة ثانية ينبغي له أن يعمّق الاتجاه العقائدي الذي تعتنقه وتسير عليه هذه الطبقة"[1]. وشريطة ألاّ يكون الالتزام على حساب اللغة والأسلوب.

وفي الوقت نفسه يرى أنّه على الناقد امتحان مدى تجسيد الأديب الفعلي لمبدأ الالتزام الذي دعت إليه الواقعية الاشتراكية بالدفاع عن قضايا المواطنين والكفاح عن القضايا التي تهمه، وينبغي له "ألاّ يغفل البعد الاجتماعي في أعمال الأدباء، فيبين العلاقة التي تربط بين هذه الأعمال وبين تطلّعات المجتمع، ومدى خدمة هذه الأعمال لآمال الطبقات العاملة المحرومة. فتحديد الناقد الاتجاه العام لا ينبغي أن يكون حياديا، بل ينبغي أن يمتحن مدى التزام الأديب بقضايا المجتمع"[2].

ويرى أنّه على الأديب أن يجسّد فعليا مبدأ الالتزام، وأن يكافح ويدافع عن القضايا التي تهمّ المواطنين، وهذا ما تدعو إليه الواقعية الاشتراكية. حيث ربط مصايف بين الواقعية والالتزام في كتابه "الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام" وجعل الواقعية جزء من التزام الأديب، واعتبر الالتزام المعيار الأساسي في تحديد قيمة النصوص واحتكم إليه، فقد حكم مثلا على رواية "نار ونور" لعبد الملك مرتاض بأنّها "نزلت إلى درجة أدنى من الجودة"[3] ذلك لأنّ مرتاض اهتم باللغة أكثر من المضمون الاجتماعي، فقلّل من أهمية موقفه من الثورة مقابل اهتمامه باللغة والأسلوب.

وفي كتابه "دراسات في النقد والأدب" تطرّق إلى وظيفة النقد والناقد في خدمة قضايا المجتمع، واتّبع المنهج الواقعي، وصرّح في مقدمة الكتاب بذلك قائلا: "في كل هذه

[1] – محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، مرجع سابق، ص64.

[2] – المرجع نفسه، ص22.

[3] – محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، تونس، الجزائر، 1983، ص13.

الدراسات كنت أنظر إلى النص على أنّه أثر أدبي يعبّر عن قضايا اجتماعية أو سياسية أو قومية أو عاطفية، دون إغفال الجانب الفني في الأثر الأدبي. أي نظرت إلى مضمون هذا الأثر ومدى علاقته بنفس صاحبه وبالمجتمع»[1]. فهو يعتبر العمل الأدبي جزءا من المجتمع وأنّ «الأدب صورة صادقة للمجتمع الذي يظهر فيه»[2]، والأديب جزء من مجتمعه، لذلك على الناقد تحليل العمل الأدبي برؤية اجتماعية ليوضّح هذا الترابط.

كما يدعو مصايف إلى حرية الأديب في التزامه لأنّ الحرية هي نبع الفن، وبدونها لا يكون الأدب والفن، ويعتبر أنّ «الالتزام قبل كل شيء اختيار شخصي دونما ضغط خارجي. فالأديب الملتزم يختار موضوعه وطريقة تعبيره بحرية كاملة، لأنّهما يوافقان مبدأه في الحياة، ويلبيان نزعة عميقة في نفسه»[3]، فهو يؤمن برسالة الأديب الملتزم التي تتكيف والظروف الاجتماعية.

- **عبد الله الركيبي:**

كانت أولى البدايات النقدية لعبد الله الركيبي تعتمد الرؤية التاريخية وهذا ما صرّح به في أطروحته للدكتوراه الموسومة بـ:" الشعر الديني الجزائري الحديث" غير أنّ اهتمامه في تحليل النصوص الشعرية انصبّ على الجانب الاجتماعي للأدب، مركزا على ربط الشاعر ببيئته الاجتماعية «على أنّ اهتمامنا انصبّ في تحليلنا للنصوص الشعرية على الجانب الاجتماعي، وركزنا عليه وربطنا بين الشاعر وبيئته، بين المنشئ وجمهوره، واعتبرنا الشعر لدى المنشئ تعبيرا عن ذاته، وفي الوقت نفسه تعبيرا عن ظروف المجتمع ومعطيات العصر»[4]، فرغم إعلانه الاعتماد على المنهج التاريخي في هذه الأطروحة إلاّ

---

[1] – محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص05.

[2] – المرجع نفسه، ص62.

[3] – محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981، ص194.

[4] – عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص08.

أنّه تطرّق للسياقات الاجتماعية والثقافية والفكرية والدينية في إطارها التاريخي مؤمنا «بأنّ الشعر نشاط إنساني يعكس ما يجري في بيئة الشاعر من أحداث ووقائع ومفاهيم»[1]. معتبرا المنهج التاريخي أساس التفسير الاجتماعي للأدب.

ويرى وغليسي أنّ الركيبي من النقاد الجزائريين الأوائل الذين طبقوا المنهج الاجتماعي، وعرضوا السياقات الاجتماعية والثقافية والفكرية والدينية التي أثرت في الحياة الأدبية حيث يقول: «لعل أبسط أشكال الوجود الاجتماعي في النقد الجزائري (وأقدمها أيضا)، تتجلى في البسط الوافي المسبق للبيئة الاجتماعية المحيطة بالنصوص الأدبية ضمن سياقها التاريخي، قبل تتبع تجلياتها ومظاهرها عبر الدراسة النصية، على النحو الذي نحاه الدكتور عبد الله الركيبي في دراسته للشعر الديني الجزائري الحديث، الممتدة على مساحة زمنية واسعة (1871–1930)»[2].

لقد اهتم الركيبي بانعكاس الواقع في الأعمال الأدبية في كتابه "قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر" من خلال تناوله العروبة والوحدة والقضية الفلسطينية والقضايا العربية في الشعر الجزائري. كما عالج بعض القضايا وأشار إليها كالالتزام والحرية في كتابه "تطور النثر الجزائري" منطلقا من فكرة أنّ الأديب الحق هو الذي يلتزم بقضايا قومه وعصره، داعيا الأدباء الجزائريين إلى الالتزام بقضايا المجتمع لأنّها تعبر عن قضاياهم كونهم أفراد من هذا المجتمع، ومبرزا مواقفهم من القضايا العربية والقومية التي «لم تعد مجرد عاطفة (القومية) أو إحساس ينبض به القلب، بل أصبحت فكرة يقتضيها العقل ويحققها الواقع ويحتّمها التاريخ والمصالح المشتركة»[3].

[1] – عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص08.

[2] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص42.

[3] – عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص61.

ولأنّ النص خاص بالأديب، والأديب جزء من المجتمع الذي يعيش فيه، ولا يمكن فصله عنه، دعا الركيبي في كتابه "الشعر في زمن الحرية" إلى ضرورة الأخذ بالمنهج الجمالي الاجتماعي ووجوب ألاّ يظل الأدب والفن محصورين في معالجة القضايا الفردية وإنّما ينبغي أن يساهما في نهضة المجتمع و« لعلّ الوقت قد حان كي نأخذ بالمنهج النقدي الجمالي الاجتماعي، فنهتم بالنص من حيث إنّه تعبير عن تفرّد الأديب وعن مزاجه ووعيه وثقافته ورؤيته الخاصة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ الفرد يعيش في مجتمع هو جزء منه، يحيا لحظة حضارية معينة لها مستواها الفكري والثقافي والاقتصادي والاجتماعي. فكيف عبر عنها؟ وبأي لغة؟ وبأي أسلوب؟ وبأي محتوى؟»[1]. غير أنّ هذه الدعوة هي دعوة متأخرة تعني ـ حسبه ـ قصور الصورة الأولى لهذا المنهج في حق جمالية النص الأدبي.[2]

- **محمد ساري:**

أفاد محمد ساري من طروحات لوكاتش وغولدمان وغيرهما من منظري الفكر الواقعي الأيديولوجي في نظرته إلى الأدب على أساس رؤية فنية جمالية يصوغها الأديب بأدواته اللغوية والجمالية، وانطلاقا من رؤيته أنّ «عملية الإبداع تولد كانعكاس موضوعي للتيارات الاجتماعية»[3] وجب على الأديب أن يهتم بالجماليات الفنية للخطاب الروائي (اللغة والأسلوب) باعتبارها تجذب القارئ للنص الذي سيعرّفه على الأحداث التي تعكس المجتمع في مرحلة من مراحل تاريخه. وأن يسخر فنه لخدمة ما يصبو إليه المجتمع.

لقد حاول محمد ساري تطبيق هذه الرؤية على نصوص روائية جزائرية مثل: روايات الطاهر وطار ورشيد بوجذرة ومالك حداد وإسماعيل غموقات وبكير بوراس،

---

[1] – عبد الله الركيبي، الشعر في زمن الحرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994، ص185.

[2] – ينظر، يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص44.

[3] – محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، مرجع سابق، ص61.

موظفا المصطلحات المستمدة من المرجعية اللوكاتشية مثل "البطل الإيجابي، البطل السياسي، البطل الملحمي، رؤية العالم، الشخصية النموذجية...". ليخلص في الأخير إلى قصورها وبعدها عن السمو الفني، وثقلها بالشعائرية والسطحية.

- **واسيني الأعرج:**

يعدّ واسيني الأعرج من أكثر النقاد الجزائريين تمثلا للنقد الاجتماعي، وتعتبر دراسته "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" حسب يوسف وغليسي «أول دراسة منهجية منظمة للرواية الجزائرية في ضوء التصوّر الاجتماعي الواقعي»[1] والتي تناول فيها روايات جزائرية ذات اتجاهات فكرية مختلفة برؤية اجتماعية. فقد تطرق في الباب الأول من دراسته هذه للخلفيات السياسية والثقافية والاجتماعية الممهدة لظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، وفي جزئه الثاني منه تعرّض للظروف السياسية التي شهدتها الجزائر خلال فترة السبعينات والتي كانت سببا في تعدّد اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، حيث ينظر إلى الرواية ـ خلال المرحلة الأولى ـ على أنّها نتاج الثورة الوطنية وارهاصاتها بينما في المرحلة الثانية ينظر إليها على أنها انعكاس لتحولات ديمقراطية.

أمّا الباب الثاني من دراسته كان تطبيقيا استعرض فيه الخصائص الفكرية والفنية لاتجاهات الرواية العربية في الجزائر وحددّها في أربع اتجاهات هي: (الإصلاحي، الرومانتيكي، الواقعي النقدي، الواقعي الاشتراكي) وضمّن كل اتجاه بنماذج روائية، وقد اهتم واسيني الأعرج بالجانب الأيديولوجي أكثر من اهتمامه بالعمل الأدبي في حد ذاته، حيث أرجع نجاح العمل أو فشله إلى الإيديولوجية التي ينطلق منها الروائي، وهذا ما يتضّح في قوله «الإيديولوجية القاصرة لا تنتج في النهاية إلا الأعمال القاصرة التي تشكّل العملية الإبداعية بالنسبة لها عملية ميكانيكية تكتفي بما هو موجود ومستنفذ، فتغيب وسط كل ذلك معاناة اللحظة الإبداعية، ومن هذا كذلك ينتج معظمها في تحقيق القفزة النوعية

[1] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص50.

في المجال الإبداعي وتنويره كمقدمة سليمة لتثوير الواقع»[1]. حيث شكلت الإيديولوجية مركز اهتمام نقاد الواقعية الاشتراكية واعتبروها عنصرا أساسيا في بناء النص الإبداعي والحكم عليه.

أمّا دراسته "الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية" فقد حاول من خلالها الوقوف على تجربة الطاهر وطار الروائية باعتباره نموذجا متميزا في التجربة الواقعية الاشتراكية في الجزائر من خلال رواياته: (اللاز، العشق والموت في زمن الحراشي، الزلزال، عرس البغل، الحوات والقصر). فقد اعتبر واسيني الأعرج أنّ الطاهر وطار هو أوّل من طوّر الواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية قائلا: «استطاع الطاهر وطار ـ بتجربة ثورية جيدة ـ وهو بلا شك يكتب بنفس تقدمي واضح لا يحتاج إلى تزكية أو شهادة إثبات أن يفتح مرحلة جديدة لتطوّر الواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي»[2].

وخلافا لمصايف الذي يتّخذ مفهوم الالتزام مفتاحا منهجيا للولوج لعالم النص فإنّ واسيني الأعرج يتّخذ من مفهوم الطبقة مفتاحا لولوج النص، فيركز على التناقضات الاجتماعية في النص وما تفرزه من صراعات طبقية لاسيما نضال الطبقات المحرومة ضد البرجوازية، معلنا أنّ مرحلة السبعينيات هي الأكثر انعطافا في تاريخ الجزائر؛ إذ «شهدت تغيرات على صعيد البنية التحتية والتي مارست حضورا بشكل ديالكتيكي على البنية الفوقية»[3]. لقد كان واسيني الأعرج أكثر النقاد تمثلا للنقد الاجتماعي في أصوله المادية الجدلية وبمصطلحاته الدقيقة تضعه في خانة النقاد الواقعيين.

---

[1] – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر. بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص162.

[2] – واسيني الأعرج، الطاهر وطار: تجربة الكتابة الواقعية. الرواية أنموذجا. دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1989، ص30.

[3] – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص10.

هذا وقد لقيّ النقد الاجتماعي ترحابا واسعا لدى الباحثين والنقاد الجزائريين خلال فترة السبعينيات وبداية الثمانينيات، ومن النماذج النقدية الجزائرية التي انتهجت النقد الاجتماعي نجد زينب الأعوج التي انتصرت للشعراء الذين يكتبون باللغة الفرنسية على من يكتبون باللغة العربية[1] في كتابها "السمات الواقعية للتجربة الشعرية الجزائرية". وعامر مخلوف الذي اعتمد في كتابه "تجارب قصيرة وقضايا كبيرة" على الرؤية التي تتبناها يمنى العيد[2] والتي تعدّ من رواد النقد الاجتماعي في الساحة النقدية العربية. بالإضافة إلى كتابيه "تطلعات إلى الغد" و"متابعات في الثقافة والأدب"[3]، هذا الأخير الذي وضع فيه جملة من الشروط الواجب توفرها من أجل التأسيس لما سماه المنهج والواقعي.

إضافة إلى هذه الدراسات النقدية نجد:

- أحمد طالب "الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة"
- عمر بن قينة "دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة"
- عمار بلحسن "الأدب والإيديولوجيا"
- عمرو عيلان "الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي"
- إبراهيم رماني " أوراق في النقد الأدبي" و"أسئلة الكتاب النقدي"

وغيرها من النماذج النقدية الجزائرية التي تبنت المنهج الاجتماعي الذي بسط هيمنته على النقد الجزائري خلال تلك الفترة قبل ظهور المناهج النسقية. والملاحظ أنّ النقاد الجزائريين اختلفوا في تطبيقاتهم لهذا المنهج حسب قدرة استيعاب كل واحد منهم له وفهمه لإجراءاته.

---

[1] – ينظر، زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية الجزائرية، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1985، ص69.

[2] – ينظر، عامر مخلوف، تجارب قصيرة وقضايا كبيرة، مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص07.

[3] – ينظر، عامر مخلوف، متابعات في الثقافة والأدب، مرجع سابق، ص241 وما بعدها.

3 – المنهج النفسي:

من المناهج السياقية، انبثق عن نظرية التحليل النفسي التي أسّسها سيغموند فرويد، والتي تقوم على أساس "تبيان المعنى اللاواعي لكلام وأفعال شخص ما، وكذلك معنى إنتاجه الخيالي (من أحلام وهوامات وهذيانات)"[1]. يسعى هذا المنهج إلى الكشف عن بواطن ومكبوتات المؤلف عن طريق اللغة بالتركيز على "تاريخ حياة المؤلف ومشاعره وعواطفه وسيرته الذاتية الباطنية"[2]. حيث يُفسر العمل الأدبي على أنّه تعبير عن نفسية الأديب باعتباره يصوّر ما يدور في لاوعيه من مشاعر وانفعالات، "فالشعر والقصة وألوان الفن التشكيلي هي تلبيات خيالية لرغبات لا واعية"[3].

ظل النقد النفساني ضمن جملة من المبادئ والأسس الثابتة ويمكن عدّها في:[4]

- ربط النص بلا شعور صاحبه
- افتراض وجود بنية تحية للنص منحدرة في لاوعي الكاتب تنعكس بصورة تصعيدية على سطح النص.
- النظر إلى شخصيات النص على أنّهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.
- النظر إلى صاحب النص على أنّه عصابي. أمّا النص فهو عرض عصابي يعكس المكبوت الحقيقي في شكل بديل مجازي مقبول اجتماعيا وهو ما يسمى تساميا.

وخلافا للمنهجين السابقين (التاريخي، الاجتماعي)، لم يحظ المنهج النفسي باهتمام النقاد الجزائريين، باستثناء بعض الملاحظات العابرة لتفسير ظاهرة معينة استنادا إلى

---

[1] – جان لابلانش وج. ب. يونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997، ص165.

[2] – أحمد يوسف، القراءة النسقية. سلطة البنية ووهم المحايثة، ج1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص187.

[3] – سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1969، ص291.

[4] – ينظر، يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص80.

مدلولات نفسية لا تعدو كونها إشارات لما أصاب الأديب من حالة نفسية انعكست على إنتاجه الأدبي، دون أن ترقى إلى المنهج النفسي، مثل المقال الذي نشره أبو القاسم سعد الله في مجلة الآداب اللبنانية سنة 1958 بعنوان "الغزل في الشعر الجزائري" والذي أرجع فيه غياب الغزل في الشعر الجزائري إلى أسباب سيكولوجية تتعلق بالحالة النفسية للشاعر الذي كان يعيش ظروفا اجتماعية قاهرة. والدراسة النفسية والتاريخية للناقد عبد الله الركيبي للقصائد التي تؤرخ للحياة الأدبية والنفسية للشاعر "مبارك جلواح"، والبحث عن الحالة النفسية المتشائمة التي قادته للانتحار[1]. وهذه الدراسات لا تعني شيئا كبيرا بالنسبة للنقد النفسي.

لقد بقيّ النقد في الجزائر بعيدا عن المنهج النفسي عقودا من الزمن، إلى أن اتّصل الدارسون بالجامعات الغربية واطلعوا على إنتاج باحثيها ونقادها في هذا المجال، وسعوا إلى تأسيس منهج نظري للنقد النفسي في الجزائر ومن هؤلاء نجد:

- **أحمد حيدوش:**

تعدّ دراسته "الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث" من أبرز الدراسات التي تطرّقت للاتجاه النفسي والتي تتبعت ظهور هذا المنهج عند الغرب وتلقيه عند العرب. حيث اعتبر فيها أنّ المعرفة العلمية النفسانية أساس فهم التجربة الأدبية وصاحبها. وقد أشار في دراسته التي هي عبارة عن مقاربة في نقد النقد إلى الأسس التي قام عليها الاتجاه النفسي في النقد الأدبي وأهم الأسماء التي ارتبطت بالتحليل النفسي للنصوص (سانت بيف، فرويد) وعرض آراءهم.

وفي الجزء التطبيقي منها تناول مجهودات العقاد والنويهي في دراستهما للشاعرين (ابن الرومي، أبي نواس)، حيث يرى أنّ «النويهي يجانب الصواب كثيرا لو أنّه اكتفى

[1] – ينظر، عبد الله الركيبي، الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص97.

بالقول أنّ شخصية ابن الرومي شخصية تكوّنت نتيجة لعلل جسمية أو عضوية ولد ببعضها، ووجهت هذه العلل ميوله النفسية ورغباته الكامنة توجيها خاصا»[1]. ثم قام بتقييم تلقي النقد العربي لهذا المنهج وقسّم أصحاب هذا الاتجاه إلى اتجاهين. اتجاه حاول التأسيس لفكرة الاعتناء بحياة الأدباء وراح يبحث عن فرضيات مسبقة في أشعارهم ومن هؤلاء العقاد والنويهي. واتجاه ثانٍ حاول فهم مضمون النص الأدبي بالاتجاه إلى الإنتاج الأدبي ومنهم إحسان عباس الذي درس مقطع من قصيدة (غلواء) للشاعر إلياس أبو شبكة، وعزالدين إسماعيل الذي درس قصيدة (ثنائية ريفية) للشاعر عبده بدوي.

ليخلص إلى أنّ «الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث أكثر اتجاهاته وضوحا... ومنه تأتي أهمية دراسة هذا الاتجاه لكونه منفذا يحدّد بعض سمات النقد العربي الحديث من جهة ويكشف عن أهمية استخدام المعرفة العلمية في النقد الأدبي وأخطارها من جهة ثانية»[2].

كما نجد المنهج النفسي في كتابه "شعرية المرأة وأنوثة القصيدة" والذي طبّق فيه المنهج النفسي على أعمال نزار القباني. وكتابه "إغراءات المنهج وتمنع الخطاب".

- **عبد القادر فيدوح:**

دعا فيدوح في كتابه "الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي" إلى «التعامل مع النص وفق منظور سيكولوجي، يمنحنا قراءة خاصة عبر صياغته الفنية التي تحمل في ذاتها رؤية لعالم الإنسان الخفي، واستدعاء تجليات اللاشعور الجمعي»[3]. فالمنهج النفسي بالنسبة إليه يمنح الناقد فرصة الولوج إلى عالم النص واستجلاء تجليلا اللاوعي الجمعي.

---

[1] – أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990، ص106.

[2] – المرجع نفسه، ص6.

[3] – عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص9.

وقد حاول في الباب الأول من كتابه استكشاف العلاقة بين السمات النفسية في السيرة الذاتية والنص الأدبي، حيث ركّز على عمليات الشعور والحدس وغيرها. وفي الباب الثاني أظهر بصورة أدق الممارسة النفسية في النقد العربي الحديث، وخاصة العقاد والنويهي في دراستهما لكل من ابن الرومي وأبي نواس. أما الباب الثالث فقد أحاط فيه بالجوانب النفسية في القصيدة العربية القديمة من خلال ما تعرّضت له الدراسات المعاصرة التي أدركت ما في القصيدة القديمة من ملامح نفسية. وفي الباب الرابع والأخير أبرز الأبعاد النفسية لجمالية الصورة في القصيدة العربية الحديثة.

لقد خطا عبد القادر فيدوح خطوة مهمة في مجال الدراسات النفسية التي تهدف إلى إبراز دور البعد السيكولوجي في النص الأدبي. حيث جاءت دراسته «في تعاملها مع الأسلوب السيكولوجي مستهدفة الإعلاء من سلطة النص الشعري. والبحث عن العلل التي تسهم في خلق هذا النص وفق منظور القراءة التأويلية التي تتجاوز حدود العرض والتلخيص إلى القراءة الاستنطاقية»[1].

- **محمد مقداد:**

طبّق محمد مقداد في دراسته "دراسة نفسية لأطلس المعجزات" للشاعر صالح خرفي إجراءات ومفاهيم علم النفس العسكري منطلقا «من تصوّر (سيكو- عسكري) محض بوصف الشعر ضربا من ضروب الدعاية الحربية التي تنطوي على كل أشكال الكلمة المسموعة والمقروءة والمرئية»[2]. ويرى يوسف وغليسي أنّ هذه الدراسة بعيدة كل البعد عن النقد الأدبي لأنّها لا تولي أهمية لأدبية الأدب وإنّما تنطلق باعتبار النص وسيلة دعائية

[1] – عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص479.

[2] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص83.

نفعية. لذلك لا يصنفه ضمن النقد الأدبي النفساني بل يضعه في إطار علم النفس لأنّ صاحبه أستاذ في معهد علم النفس التربوي.[1]

بالإضافة إلى هذه الدراسات نجد دراسة كل من "زين الدين المختاري" بعنوان "المدخل إلى نظرية النقد النفسي" التي حاول فيها تعريف القارئ بهذا الاتجاه من خلال دراسته لتجربة كل من (مصطفى سويف، محمد خلف الله، أمين الخولي، حامد عبد القادر، عزالدين إسماعيل). ودراسة "ابن حلي بن عبد الله" الموسومة بـ "الفكر الفرويدي وأثره في النقد العربي" والتي تناول من خلالها معالم الفكر الفرويدي وأثره في النقد العربي وما نتج عنه من جدل. ودراسة "سليم بوفنداسة" بعنوان "عقدة أوديب في روايات رشيد بوجذرة".

إنّ المتتبّع للخطاب النقدي الجزائري يتعذر عليه البحث عن النقد النفسي لأنّه الأقل حظا من بقية المناهج السياقية الأخرى، وهذا راجع ربما لصعوبة آلياته وعدم وضوحها، وخطورة تأويلاته التي ترتبط بشخصية الأديب، بالإضافة إلى «قلة رصيد نقادنا من المفاهيم السيكولوجية، وإلى أنّ الجامعة الجزائرية (المعقل الرئيس للممارسة النقدية) لم تعتمد مقياس علم النفس الأدبي إلا في وقت متأخر، فضلا عن أنّه يوكل إلى أساتذة لا صلة لهم بعلم النفس عموما. إضافة إلى صلة نقادنا بالنقد النفساني قد تزامنت مع غزو المناهج الألسنية الجديدة في الساحة النقدية»[2]. بالإضافة إلى تشكيك نقادنا في الإفادة منه وقناعتهم أن البحث عن الجوانب النفسية من مهام عالم النفس لا الناقد الأدبي، وفي مطلعهم عبد المالك مرتاض الذي وصف القراءة النفسانية بالمريضة المتسلطة.[3]

---

[1] – ينظر، يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص84.

[2] – المرجع نفسه، ص82.

[3] – ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص28.

المبحث الثالث: الاتجاه النسقي في النقد الجزائري:

بدأ الخطاب النقدي الجزائري أواخر الثمانينيات بالتحوّل من خلال تجاوز المناهج السياقية التي أصبحت لا تشبع حاجات النقاد إلى المناهج النسقية التي اجتاحت العالم (بنيوية، سيميائية، أسلوبية)، فنتج عن ذلك ظهور نقد جزائري جديد.

وإذا كانت المناهج السياقية ترتكّز على عدة علوم مثل (علم النفس، علم الاجتماع، التاريخ...) وتهتم بدراسة النص الأدبي من خلال إطاره التاريخي والاجتماعي والنفسي، وتدعو إلى الإلمام بالمرجعيات الخارجية والسياقات المحيطة بالمبدع. فإنّ المناهج النسقية دعت إلى ضرورة استقلالية الأدب عن هذه العلوم الإنسانية التي ظلت مهيمنة عليه مدة من الزمن، وركزت في دراستها للنص الأدبي على عناصره اللغوية من خلال تحليله تحليلا محايثا، باتخاذ النص محور الدرس النقدي "دون الخوض في المرجعيات الخارجية، مع التركيز على النص بوصفه بنية لغوية وجمالية مكتفية بذاتها"[1]. فأصبح النقد الجديد (النسقي) يسعى إلى الكشف عن القوانين الداخلية للأدب التي تجعل منه بحثا في أدبية النص، باتخاذ النص محورا للدرس النقدي عوضا عن الاهتمام بأشياء أخرى. ومن المناهج النسقية نذكر: البنيوية، السيميائية، الأسلوبية.

1 – المنهج البنيوي:

البنيوية "منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة؛ تتمثل النص بنية لغوية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته، مستقلا عن غيره"[2]، وتركّز البنيوية في تحليلها للنصوص على البنية، وتنطلق من الفكرة القائلة بأنّ البنية تكتفي بذاتها وهي تحتوي على خصائص ومميزات من علامات وإشارات وأفكار وعبارات مأخوذة من نصوص أخرى

[1] – بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص22.

[2] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص71.

تساهم في اتساق النص وانسجامه للحفاظ على ترابط النص الأدبي، مما يساعدنا في تحليل النص تحليلا شموليا مع نظام متكامل. وأنّ هوّية النص الأدبي تتكوّن من أجزائه وعناصره التي تخضع لقوانين تركيبية[1].

تقوم البنيوية على عزل المؤلف وعدم الاحتكام للسياقات الخارجية؛ إذ ظهرت كردّة فعل على المناهج السياقية التي لا يمكن فيها الاقتراب من النص ما لم يكن للناقد الأدبي ملف كامل ومفصل عن حياة صاحب النص، « ممّا حدا بالمنهج البنيوي إلى الدعوة إلى موته (صاحب النص) وذهب الأمريكي بارث إلى القول بأنّ موت المؤلف هو إعلان ميلاد القارئ والكتابة معا»[2]، وأصبحت من التيارات الشائعة في النقد الحديث، غير أنّ وصولها إلى الجزائر جاء متأخرا حتى بداية الثمانينات مع عبد الملك مرتاض، وأرجع الباحث أحمد شربيط البداية الفعلية للاتجاه البنيوي في الجزائر إلى صدور كتاب "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟" لعبد الملك مرتاض سنة 1983. رغم وجود دراستين سابقتين صدرتا سنة 1982، وهما "الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث" لعبد الملك مرتاض و"قراءة أولى في رواية الأجساد المحمومة" للأستاذ عبد الحميد بورايو. ويرى أنّ كتاب "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟" يبقى الأهم في رأيه لأنّه الأشمل والأعمق والأكثر علمية، كما أنّ مادته أسبق من حيث الإبداع[3]. ثم توالت بعده الأبحاث والدراسات كأبحاث: حسين خمري، عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك، شايف عكاشة، إبراهيم رماني، الزاوي بغورة... وغيرها من النماذج التي حاولت التأسيس للفكر البنيوي في الجزائر.

---

[1] – ينظر، إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2003، ص92–97.

2 – محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، مرجع سابق، ص84–85.

[3] – ينظر، يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص122.

لقد فرض النقد البنيوي بشقيه الشكلاني الذي تبنته دراسات عبد الملك مرتاض والتكويني الذي ظهر جليا في كتابات عبد الحميد بورايو[1] حضوره في الساحة النقدية الجزائرية.

أ – الاتجاه الشكلاني:

تعتبر الشكلانية أنّ الأدب مسألة لغوية لا أكثر؛ إذ ترفض العوامل الخارج–نصية، وتقارب الأعمال الأدبية بعيدا عن كل مؤثر خارجي، حيث تعتبر المعنى متضمن داخل النص فقط، كما ترفض العلاقة القائمة بين الأدب ومختلف العلوم الإنسانية الأخرى، فهي تعزل العمل الأدبي عن الوسط الاجتماعي الذي ينتج فيه.

لم تحظ البنيوية الشكلانية بنفس الاهتمام الواسع الذي حظيت به البنيوية التكوينية في النقد الجزائري، ويعود ذلك لعدم إتقان النقاد الجزائريين للغة الروسية الموطن الأصلي للشكلانية. «فقد ظلت مبادئ الشكلانيين الروس في منأى شبه تام عن أفكار البنيويين العرب»[2] وعليه لا نجد في الخطاب النقد الجزائري دراسات بنيوية شكلانية كثيرة حيث تكون شبه منعدمة في النقد الجزائري، ومن أبرز النقاد الذين تمثلوا هذا الاتجاه:

- **عبد الملك مرتاض:**

عارض مرتاض الاتجاه السياقي واتّجه توجها حداثيا جديدا وفق رؤية نقدية تقارب النص بوصفه بنية لغوية مكتملة «فلا بيئة ولا زمان ولا مؤثرات ولا هم يحزنون، وإنّما هو نص مبدع نقرؤه، فهو الذي يعنينا وهو الذي ندرسه ونحلله بالوسائل العلمية أو الوسائل

[1] – ينظر، فاطمة قمولي، التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبد الحميد بورايو، رسالة ماجستير، إشراف: أد عبد الحميد هيمة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2014–2015، ص46–48.

[2] – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية. دراسة في الأصول والمفاهيم، دار عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2010، 71.

الأقرب مما تكون إلى العلم»[1]، فقد عاب على القراءة السياقية تهميشها للنص واهتمامها بما يحيط به، وبالتالي ابتعادها عن الموضوع الحقيقي للنقد الأدبي ألا وهو النص.

وقد تمثّل مرتاض مقولات البنيوية وإجراءاتها في دراسته "الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث (1920–1954)" الصادرة سنة 1981 من خلال تقنية الإحصاء لتقصي المستويات الدلالية والصوتية والمعجمية والفنية في الخطاب الشعري الجزائري[2] مؤسسا للنقد البنيوي الشكلاني في الجزائر.

وفي دراسته "الألغاز الشعبية الجزائرية" جمع بين البنيوية الشكلانية والأسلوبية «في القسم الثاني من الكتاب الذي يعالج الشكل الفني للألغاز الشعبية والذي ينصبّ على دراسة لغة الألغاز وأسلوبها دراسة تراوح بين البنيوية والأسلوبية»[3] من خلال مقاربة الشكل الفني للنص من حيث المستويات اللغوية والأسلوبية. وقارب الأمثال الشعبية مقاربة بنيوية شكلانية من حيث المضمون والحيز والزمان واللغة في كتابه "الأمثال الشعبية الجزائرية"[4].

وقد ركّز مرتاض في دراساته هذه على الاشتغال على (الأمثال، الألغاز) وهي مؤلفات مجهولة المؤلف ليتخلّص من أي تأثير للمؤلف على الدراسة، وهو تهميش مقصود له.

لقد تبنى مرتاض في دراساته البنيوية الاتجاه الشكلاني ورفض الاتجاه التكويني الذي يرى فيه قصورا في الممارسة الإجرائية ولا يستوعب كل جماليات النص لتنازع الطرح الاجتماعي (السياقي) والطرح البنيوي (النسقي) عليه، فخصوصية كل منهما تجعل التنازع واردًا، حتى وإن غاب على مستوى التنظير سيظهر لامحالة على مستوى التطبيق،

---

[1] – عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، مرجع سابق، ص09.

[2] – ينظر، يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص55.

[3] – المرجع نفسه، ص51.

[4] – ينظر، عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية (تحليل لمجموعة من الأمثال الشعبية الزراعية والاقتصادية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2014، ص175–176.

حيث يقول: "وعلى الرغم من أنّ الرواية الواقعية ـ وهو أمر ينطبق إلى حد بعيد على نص "زقاق المدق" ـ يلائمها منهج البنيوية التكوينية، إلا أنّنا نرى أنّ هذا المنهج المهجن لا يبرح لدى التطبيق، غير دقيق المعالم وأحسبه غير قادر على استيعاب كل جماليات النص وبناه، حيث إنّه إذا جنح للبنيوية تتنازعه الاجتماعية، وإذا انزلق إلى الاجتماعية تنازعته البنيوية فيضيع بينهما ضياعا بعيدا... وإذن. فإنّنا عدلنا عن البنيوية التكوينية وآثرنا بنيوية مطعمة بتيارات حداثية أخرى، خصوصا السيميولوجيا التي أفدنا منها لدى تحليل ملامح الشخصيات ولدى تحليل خصائص الخطاب السردي"[1].

تخلّص مرتاض مع نهاية السبعينات وبداية الثمانينات من المناهج التقليدية واتّجه نحو المناهج المعاصرة في مقدمتها البنيوية، وقد صرّح في مقدمة كتابه الألغاز الشعبية الجزائرية بتبنّيه للمنهج البنيوي، وقد عدّه يوسف وغليسي رائد الاتجاهات الجديدة في النقد الأدبي الجزائري من بنيوية وسيميائية وتفكيكية وما إلى ذلك.[2]

وقد اقترح مرتاض مصطلح "البنوية" عوضا عن "البنيوية" حيث "شاع في الاصطلاح النقدي العربي المعاصر استعمال (بنيوي) وهو مصطلح مرفوض نحويا، كما نصّ على ذلك سبويه في باب الإضافة، من أجل ذلك اقترحنا مصطلح البنوية والبنوي حتى لا نلحن، ومن أراد أن يكسّر العربية فشأنه وما أراد لكن لا يحقّ له أن يفرض علينا الخطأ"[3].

إنّ غلوّ البنيوية الشكلانية في انغلاقها على نفسها، وعزلها العمل الأدبي عن الوسط الاجتماعي الذي نشأ فيه، وتحويل النص إلى مجموعة من الجداول والأشكال

---

[1] – عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي. معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995، ص18.

[2] – ينظر، يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص122-123.

[3] – عبد المالك مرتاض، التحليل السيمائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001، هامش ص08.

الهندسية ولّد ظهور اتجاه بنيوي جديد حاول ربط النص بمحيطه الاجتماعي من خلال مزجها الاتجاه الاجتماعي والاتجاه البنيوي وهو ما اهتدى إليه لوسيان غولدمان.

ب – الاتجاه التكويني:

ظهرت البنيوية التكوينية لاستدراك قصور البنيوية الشكلانية في مقاربة الأعمال الروائية بسبب انغلاقها وفصلها بين داخل النص وخارجه، وهو المأزق الذي وقعت فيه. فإذا كانت البنية في ضوء الشكلانية تستنبط من ذاتها معزولة عن المحيط الذي نشأت فيه، فإنّ البنية في التكوينية لا تفهم بحد ذاتها خارج حدود الزمان والمكان؛ لذلك أخذت التكوينية على عاتقها إعادة الاعتبار للظروف الاجتماعية والثقافية والتاريخية المحيطة بالنص من خلال إدراج النسق الاجتماعي والتاريخي والثقافي العام.

أرسى معالم البنيوية التكوينية الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان انطلاقا من المادية التاريخية التي ترى أنّ «كل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبي»[1]، فكل تفكير يتم داخل المجتمع هو جزء من الحياة الفكرية لهذا المجتمع، وبالتالي فهو جزء من الحياة الاجتماعية، فيغدو العمل الأدبي تعبيرا عن رؤية للعالم تتجسّد من خلال سلوكات الذات الجماعية، وأنّ «رؤية العالم ليست وقائع فردية، بل هي اجتماعية. إذ إنّها ليست وجهة نظر الفرد المتغير باستمرار. بل هي وجهة نظر، ومنظومة فكر مجموعة بشرية تعيش في ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة»[2]، ومهمة الناقد تحليل بنية العمل الأدبي الداخلية وتأكيد حضور اللاوعي الفردي في بناء العالم الروائي والكشف عن تمثّل هذه الأعمال للبنى الفكرية والمجتمعية.

---

[1] – لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص13.

[2] – محمد عزام، تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 2003، ص233.

وعلى عكس الاتجاه الشكلاني فقد لقيّ الاتجاه التكويني ترحيبا أكثر لدى النقاد الجزائريين مطلع الثمانينات حيث سيطرت الكتابة الإيديولوجية على الخطاب الروائي الجزائري، ورافقها خطاب نقدي يهدف إلى ربط النص بسياقه الاجتماعي والثقافي وهو ما توفره البنيوية التكوينية. ومن أبرز النقاد الجزائريين الذين تمثلوا هذا الاتجاه تنظيرا وتطبيقا نجد:

- **عبد الحميد بورايو:**

اتخذ عبد الحميد بورايو مسارا بنيويا تكوينيا في دراسته "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" والتي عدّها يوسف وغليسي أول تجربة بنيوية تكوينية ذات طابع إجرائي في الخطاب النقدي الجزائري[1]، استخدم فيها مصطلحات البنيوية التكوينية مثل (الشرح، الفهم، الوعي، البنية الأكبر، رؤية العالم...) وتبيّن فيها المنهج البنيوي إجراءً وتطبيقا وتوظيفا لمصطلحات هذا المنهج، فقد «قام بتحليل نماذج من النصوص، فكشف عن البنية التركيبية لنموذج من كل نمط قصصي، وبيّن علاقة هذه البنية بالبنية الأم التي تولّدت عنها، وهي البنية الاجتماعية، مستعينا في ذلك بالمنهج البنيوي»[2]. وتعدّ هذه الدراسة تكملة لمحاولته السابقة والتي نشرها في بداية تجربته النقدية بعنوان "قراءة أولى في رواية الأجساد المحمومة" وهي محاولة بنيوية تكوينية تناول فيها البنية السردية لرواية الأجساد المحمومة لإسماعيل غموقات، وقد وصفها يوسف وغليسي بالمتميزة[3] رغم اقتصارها على مكونات الخطاب السردي، دون التطرّق إلى علاقة البنية الدالة بالوسط الاجتماعي الذي أنتجها.

---

[1] – ينظر، يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص123.

[2] – عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص06.

[3] – ينظر، يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص123.

أمّا دراسته "منطق السرد" فقد عمد إلى المزج بين مقولات النقد الاجتماعي ومقولات النقد البنيوي في تحليله أفعال شخصيات الرواية وردودها، وهو ما جعله رائد البنيوية التكوينية في الجزائر.

- **عمر عيلان:**

حاول الناقد في كتابه "الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي" الكشف عن البنى الاجتماعية والفكرية المكونة للنص الروائي، كما قام في كتابه "النقد العربي الجديد" بالبحث في مدى تمثّل النقد الروائي العربي لهذا المنهج، وذلك بتقريب الجهاز المفاهيمي والإجرائي للمنهج البنيوي التكويني الذي يصفه بأنّه «من أهم المنهجيات التي جمعت بين الواقعية الجديدة، وبين البنيوية الشكلية، وذلك عن طريق الدمج بين علاقات النص الداخلية، وما يفضي إليه من علاقات خارجية ذات صياغة نصية اجتماعية»[1].

كما تنوعت النماذج النقدية التي تبنّت هذا المنهج بين التأسيس المنهجى من خلال تقريب المفهوم النظري وبين التناول التطبيقي، ومن هذه النماذج نذكر:

- **بشير تاوريرت:**

من أهم المنظرين لهذا المنهج من خلال كتابه "محاضرات في مناهج النقد المعاصر. إشكاليات نظرية وتطبيقية" وكتابه "الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة. دراسة في الأصول والملامح" بالإضافة إلى عدد من المقالات التي نشرها في المجلات.

- **محمد ساري:** في كتابيه "البحث عن نقد أدبي جديد" و "الأدب والمجتمع".
- **عمار بلحسن:** في كتابة "الرواية والإيديولوجيا".

[1] – عمر عيلان، النقد العربي الجديد. مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص187.

2 – المنهج السيميائي:

السيميائية منهج نقدي غربي ينظر إلى النصوص على أنّها خطابات تحمل دلالات وأبعاد رمزية، وهي "العلم الذي يبحث في أنظمة العلامة أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا"[1]. هذا يعني أنّها لا تختص بالنصوص المكتوبة فقط، بل تركّز على جميع الصيغ والنظم ذات الدلالة والتي تحمل معنى.

ولتحديث وعصرنه الخطاب النقدي الجزائري، انفتح النقاد الجزائريون ـ بداية الثمانينيات ـ على النقد الغربي ومدارسه. وتبنوا النظرية السيميائية وخاصة النظرية السيميائية الفرنسية ذات التوجه الغريماسي، حيث أفادوا من مقولات غريماس السيميائية ونظرياته المتعلقة بتحليل النصوص والخطابات السردية[2]؛ إذ يعتبر النقد السيميائي من أهم وأكثر المقاربات النقدية حضورا في المدونة النقدية الجزائرية الحديثة، خاصة التيار السيميائي الشكلاني ـ مدرسة باريس السيميائية ـ ذلك أنّ مرحلة تحديث النقد الجزائري تزامنت ومرحلة تطوّر الفكر السيميائي في فرنسا، حيث تكوّن مجموعة من الطلبة الجزائريين (عبد الجميد بورايو، عبد المالك مرتاض، رشيد بن مالك، السعيد بوطاجين...) في الجامعة الفرنسية على يد كبار السيميائيين أمثال:(غريماس، كورتيس، جوليا كريستيفا، بارث...) وحملوا على عاتقهم ـ باعتبارهم الجيل الأول ـ عناء ترسيخ القراءة السيميائية للنصوص في النقد العربي عامة والجزائري خاصة، من خلال التنظير للسيميائية أولا ثم تبنيها في دراساتهم النقدية، وذلك بالجمع بين الجانبين النظري والتطبيقي.

ومن الأسماء البارزة في الدرس السيميائي الجزائري نذكر:

[1] – محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص05.

[2] – ينظر، علي سحنين، السرديات السيميائية في النقد الجزائري. رشيد بن مالك أنموذجا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع12، 2015، ص109.

- **عبد الجميد بورايو:**

يعدّ عبد الحميد بورايو أحد أقطاب النقد السيميائي في الوطن العربي عموما وفي الجزائر خصوصا، ومؤسس "رابطة السيميائيين الجزائريين"[1] رفقة باحثين جزائريين آخرين. عمل على توطين النظرية السيميائية بالجزائر وبالوطن العربي «سواء من خلال تلك الدروس التي دأب على تقديمها بمدرجات الجامعة من ثمانينات القرن الماضي، أو من خلال تلك المقالات والمداخلات المنهجية المضبوطة التي ما فتئ يسهم بها في الملتقيات والمناسبات العلمية. أو من خلال تلك المؤلفات المنشورة تباعا منذ أواخر الثمانينات»[2].

تأثّر بورايو بالمفاهيم النقدية لنظرية غريماس السيميائية ذات التوجه الشكلاني البنيوي، وبأعمال كورتيس المكمّلة لمشروع أستاذه غريماس، واتّخذ من «آليات المنهج السيميائي الشكلاني وسيلة لتحديد كل من المسار السردي والدلالة العميقة للمواد القصصية المدروسة»[3]. وطبّقها على مختلف النصوص السردية وخصوصا التراثية منها (السرد الشعبي).

لقد وظّف عبد الحميد بورايو العديد من المفاهيم السردية الغريماسية كالبنية الدلالية العميقة، البرنامج السردي، النموذج العاملي، المربع السيميائي في كتابه "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" الذي هو عبارة عن أطروحة ماجستير بجامعة القاهرة سنة 1978، والذي يعدّ مستهل مسيرته مع المنهج السيميائي، حيث «تبنى فيه المنظور المورفولوجي

---

[1] – تأسست رابطة السيميائيين الجزائريين في جامعة سطيف ماي 1996 برئاسة عبد الحميد بورايو، ومن أعضائها: رشيد بن مالك، حسين خمري، السعيد بوطاجين، جمال حضري، يوسف الأطرش. ومن أهدافها: لم شمل السيميائيين الجزائريين، تشجيع وترجمة المفاهيم والأبحاث المتعلقة بالخلفية الابستمولوجية والتاريخية للنظرية السيميائية، توفير الوثائق والنشريات المتعلقة بالسيميائات، نشر وتوزيع الدراسات والأبحاث النظرية والتطبيقية. وقد حلت تلقائيا في ظل عدم الحصول على اعتمادها (ينظر رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص09).

[2] – عقاق قادة، الخطاب السيميائي في النقد الجزائري، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014، ص68.

[3] – عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى. دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008، ص03.

البروبي مع التركيز على بعض المبادئ الأولية للنظرية السيميائية، وقد لا نغالي إذا قلنا: إنّ هذا البحث يعكس البدايات الأولى للتوجه السيميائي في الجزائر والعالم العربي»[1].

كما استفاد عبد الحميد بورايو من انجازات فلاديمير بروب السيميائية في كتابه الصادر سنة 2003 بعنوان "التحليل السيميائي للخطاب السردي. دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة"، هذا الكتاب الذي اعتبره رشيد بن مالك «حدثا نقديا في الجزائر استطاع أن يستثمر الإنجازات البروبية من منطلقات سيميائية»[2].

أمّا كتابه "منطق السرد. دراسة في القصة الجزائرية المعاصرة" والذي تراوح منهجيا بين البنيوية والواقعية والسيميائية، فقد تجلى نصيب السيميائية فيه في فصل المكان والزمان في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية[3]، وعدّه عبد القادر شرشار «إنجازا مهما في تحليل الخطاب السردي، لبساطة خطابه النقدي ووضوح مقاصده»[4].

إنّ أغلب النصوص التي قام بورايو بتحليلها سيميائيا هي نصوص ذات طابع شعبي، حيث اهتم بالموروث السردي الشعبي مثل (حكايات ألف ليلة وليلة، حكايات كليلة ودمنة، القصص الشعبي) واتخذها محورا لمشروعه النقدي السيميائي في العديد من مؤلفاته مثل:

- المسار السردي وتنظيم المحتوى. دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة.
- الكشف عن المعنى في النص السردي.
- البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري.

---

[1] – رشيد بن مالك. البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2001، ص55.

[2] – رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006، ص55.

[3] – ينظر، يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص139.

[4] – عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2006، ص90.

ولم يهتم عبد الحميد بورايو بالتنظير والتطبيق للمنهج السيميائي فقط، بل قام بترجمة مؤلفات العديد من السيميائيين الغربيين وخصوصا الفرنسيين منهم، مثل كتاب "الكشف عن المعنى في النص السردي" في جزأين (النظرية السيميائية السردية ـ السرديات التطبيقية) والذي هو عبارة عن مجموعة من المقالات باللغة الفرنسية لنقاد فرنسيين تعنى بالبنية السردية وتحلّل الخطاب السردي من أوجه مختلفة، قام بجمعها وتبويبها. بالإضافة إلى ترجمة "المنهج السيميائي. الخلفيات النظرية وآليات التطبيق" لمجموعة من السيميائيين على رأسهم غريماس وكورتيس. وقام كذلك بترجمة:

- مدخل إلى السيميولوجيا (نص / صورة)، دليلة مرسلي وآخرون.
- الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، برنار فاليت.
- مدخل إلى التناص، نتالي بييقي، غروس.
- السيميائية السردية (نمذجة سردية ـ الأشكال السردية ـ وظائف العنوان) لينتفيلت، كورتيس، كامبروني.
- النظرية السيميائية (مسار التوليد الدلالي) غريماس، كورتيس، راستبي، باط.
- السرديات التطبيقية (مقاربات سيميائية سردية) مراد شاوش يلس وآخرون.

- **عبد المالك مرتاض:**

من أوائل النقاد الجزائريين الذين تبنوا المناهج الغربية الحديثة في دراساتهم، وكان أكثرهم مواكبة للمناهج النقدية الحداثية في الجزائر، "يلبس لكل زمان نقدي لبوسه المنهجي. فهو متطوّر ومتجدّد باستمرار؛ ما يلبث على حال منهجية حتى ينتقل إلى حال أخرى"[1]. ولا يستقر على منهج واحد، وهذا ما جعله يتبنى فكرة التركيب المنهجي، وخاصة الجمع بين السيميائية والتفكيكية التي جسّدها في كثير من كتبه النقدية. إذ يرى أنّ "التعدية المنهجية أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النقدية الغربية، ونرى أن لا

[1] – يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص31.

حرج في النهوض بتجارب جديدة في هذا السبيل بعد التخمة التي منيّ بها النقد من جراء ابتلاعه المذهب تلو المذهب خصوصا في هذا القرن»[1].

لقد أولى عبد المالك مرتاض اهتماما كبيرا للسيميائية، فقد تنوعت مقارباته السيميائية وشملت الشعر في الأعمال التالية:

- دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة 1992.
- شعرية القصيدة. قصيدة القراءة. تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية لعبد العزيز المقالح 1994. هذه الدراسة التي تعدّ «إحدى الممارسات المتميزة التي أنجزها وفق التحليل السيميائي، مستفيدا من بعض مقولات المدارس النقدية الغربية المختلفة ومحاولا تطويرها بما يخدم رؤاه النقدية»[2]
- التحليل السيمائي للخطاب الشعري. تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشل ابنة الجلبي 2005.

كما شملت مقارباته السرد أيضا وتمثلت في الأعمال التالية:

- ألف ليلة وليلة. تحليل سيمائي تفكيكي لرواية حمال بغداد 1989.
- تحليل الخطاب السردي. معالجة تفكيكية سيمائية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ 1995.
- جماليات الحيز في مقامات السيوطي 1996.
- شعرية القص وسيمائية النص 2014.

[1] – عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص06.

[2] – مولاي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد المالك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص08.

وقد رفض عبد المالك مرتاض مصطلح "السيميائية" رفضا قاطعا لاجتماع الساكنين فيها، ويراها تشويها للقياس النحوي العربي، واقترح مصطلحا بديلا عنها هو "السيمائية" مشتق من السيماء[1].

- **رشيد بن مالك:**

من الأسماء البارزة في الدرس السيميائي الجزائري والعربي، ومن بين أكثر النقاد احتفاءً بالمنهج السيميائي من خلال أعماله التي جمع فيها بين التنظير والتطبيق والترجمة. تلقى النظرية السيميائية من موطنها الأصلي أثناء فترة تعليمه في فرنسا علي يد أعمدة النقد السيميائي وخاصة غريماس صاحب النظرية السيميائية السردية، وطلبته المهتمين بمشروعه على غرار (كورتيس، كلود بريمون، جيرار جنيث)[2]. وساهم في إرسائها وتوطينها في الوطن العربي عموما والجزائر خصوصا من خلال نقل ما تعلمه في الجامعات الأوروبية بطريقة علمية تسهل على القارئ العربي فهمها والاستعانة بها خصوصا الذي لا يتحكم في اللغة الأجنبية.

بعدما لاحظ رشيد بن مالك هيمنة الجهود الفردية في البحوث السيميائية العربية وغياب استراتيجية عمل جماعية، دعا إلى ضرورة ترقية البحث في أطر جماعية منظمة، وعمل في مشروعه السيميائي على «تأسيس معرفة نقدية متينة في تجربتنا النقدية، يكون بمقدورها تجديد نظرتنا إلى النص الأدبي، وفهم بعض آليات اشتغاله»[3]، وسعى إلى التعامل مع نظرية غريماس وتقريب مفاهيمها.

---

[1] – ينظر، عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر عند عبد المالك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص30.

[2] – ينظر، رشيد بن مالك، البحث السيميائي المعاصر. الواقع والآفاق، مجلة بحوث سيميائية، جامعة تلمسان، الجزائر، العدد 7، أفريل2010، ص12.

[3] – عقاق قادة، سيميائية النص السردي في النقد الجزائري المعاصر، مجلة بحوث سيميائية، جامعة تلمسان، الجزائر، العدد 3، جوان 2007، ص255.

تنوّعت أعماله النقدية في مجال السيميائيات بين التنظير والتطبيق والترجمة، ومن أهم مؤلفاته التنظيرية:

- مقدمة في السيميائيات السردية 2000: جمع فيه بين التنظير والتطبيق، حيث تناول في جانبه النظري كتاب تاريخ السيميائية لـ (آن إينو). أما جانبه التطبيقي فقد قدم فيه قراءة سيميائية لقصتي "العروس" لغسان كنفاني، و"عائشة" لأحمد رضا حوحو. كما تطرّق فيه لسيميائية الفضاء في رواية "ريح الجنوب" لابن هوقة.
- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص 2000: اشتغل فيه بالمصطلح السيميائي وتناول فيه المصطلحات السيميائية السردية التي تعتمد في تحليل النصوص الإبداعية. ويعدّ بمثابة قاموس يستعين به الباحثون المهتمون بالمجال السيميائي.
- البنية السردية في النظرية السيميائية 2001.
- السيميائيات السردية 2006.

كما ترجم مجموعة من المؤلفات الفرنسية في مجال السيميائيات، والهدف منها «تأسيس منهج في قراءة النظريات الغربية التي ظلت في العالم العربي تقرأ مجتزأة، تقدّم غالبا مفصولة عن إطارها المعرفي وسياقها الثقافي، وتدرّجها التكويني، مما جعلها تخرج في كثير من الأحيان عن أهدافها المنشودة»[1]، ومن بين هذه الترجمات نذكر:

- السيميائية أصولها وقواعدها 2002، للمؤلفين ميشال أرفييه، لوي بانييه، جان كلود جيرو، جوزيف كورتيس.
- السيميائية. مدرسة باريس 2003، للمؤلف جان كلود كوكي.
- تاريخ السيميائيات 2004. للمؤلف آن إينو.

[1] – عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، مرجع سابق، ص95.

- السيميائيات. الأصول، القواعد والتاريخ 2008. للمؤلفين لوي بانييه، جان كلود جيرو، جوزيف كورتيس.
- رهان السيميائية 2014. للمؤلف آن إينو.

أمّا في الجانب التطبيقي فقد قدم دراسات سيميائية سردية على مجموعة من الروايات الجزائرية، رأى يوسف وغليسي أنّها تتميز عموما بالتطبيق الجبري للنصوص لمقولات السيميائية الغريماسية خصوصا[1]، ومن بين هذه الدراسات:

- تحليل سيميائي لقصة عائشة للكاتب أحمد رضا حوحو.
- دراسة (نوار اللوز لواسيني الأعرج – سيميائية النص الروائي).

- **عبد القادر فيدوح:**

استهل عبد القادر فيدوح جهوده النقدية في مجال السيميائيات مطلع التسعينات بكتابه الموسوم بـ "دلائلية النص الأدبي. دراسة سيميائية للشعر الجزائري" والذي لم يستقر فيه على مصطلح واحد مقابل للسيميوطيقا فتارة يستعمل مصطلح الدلائلية وتارة السيميائية وتارة السيميولوجية وتارة السيميوطيقية وتارة أخرى التأويلية ليصبح المجموع خمسة مصطلحات لمفهوم واحد[2]. وهو كتاب في مجمله قراءة سيميائية نظرية وتطبيقية للشعر الجزائري، تعرّض فيه لقصيدة نونية بكر بن حماد بالمقاربة السيميائية ثم انتقل بعدها إلى شعرية الأقلام الغضة، حيث درس قصائد لشعراء شباب (سعيد هادف، أحمد لباني، عاشور فني، خيرة حمر العين).

أمّا كتابه الثاني "الرؤيا والتأويل" فقد تبنى فيه المنهج السيميائي الشمولي، حيث كان يجنح فيه إلى التحليل الإنشائي الذاتي الأقرب إلى الانطباعية[3].

---

[1] – ينظر، يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص139.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص134.

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص136.

ومن الأسماء النقدية الجزائرية أيضا والتي قدّمت اسهامات نقدية معتبرة في مجال النقد السيميائي نذكر:

- **السعيد بوطاجين:** الذي طبّق نظرية السيميائيات السردية لغريماس ـ والتي تلقاها في الجامعات الغربية وبلغتها الأصلية ـ على رواية غدا يوم جديد لابن هدوقة في كتابه "الاشتغال العاملي"، حيث ركّز على النموذج العاملي في الترسيمات السردية التي اقترحها غريماس في كتابه الدلالة البنيوية بغض النظر عن مقروئيتها وعن الانتقادات التي وجهت لها[1].
- **حسين خمري:** صاحب كتاب "نظرية النص. من بنية المعنى إلى سيميائية الدال" والذي استقى معارفه من جامعة السوربون. وقد صدرت له دراسات أخرى أبرزها دراسته المطولة "سيمياء الخطاب الروائي" التي تعرّض فيها لرواية صوت الكهف لعبد المالك مرتاض برؤية سيميائية، بالإضافة إلى دراسته "ما تبقى العنوان والدلالة" التي أسّست لعلم العنوان في الخطاب النقدي الجزائري.
- **عبد القادر شرشار:** الذي قام بدراسة سيميائية حول رواية "الوقائع الغريبة" لإيميل حبيبي في كتابه "مدخل إلى السيميائيات السردية. نماذج وتطبيقات".

لقد أغنى النقاد الجزائريون المكتبة العربية بمجموعة كبيرة من المؤلفات في النقد السيميائي والتي ساهمت في تعريف الباحث العربي بهذا المنهج في أصوله الغربية. والملاحظ أنّ جلّ الدراسات السيميائية في الجزائر انطلقت من اسهامات غريماس سواء على مستوى التنظير من خلال حديثهم عن اسهاماته، أو على مستوى التطبيق بتبنيهم الآليات النقدية التي جاء بها غريماس.

[1] – ينظر، السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي. دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص18-19.

3 – المنهج الأسلوبي:

الأسلوبية منهج نسقي يركز على دراسة الخصائص اللغوية والظواهر البلاغية، والكشف عن القيّم الجمالية في الخطاب الأدبي. فالأسلوبية كما يراها تودوروف "الوارث المباشر للبلاغة"[1]، تتفرع إلى عدّة اتجاهات هي الأسلوبية (البنيوية، التعبيرية، النفسية، الإحصائية). وقد تعدّدت المفاهيم التي حاولت أن تقارب الأسلوبية مما "وصل إلى أكثر من ثمانين تعريفا، بعضها تتقارب وبعضها الآخر يتدافع ويتخالف ويتناقض مع التعريفات الأخرى"[2].

والأسلوبية كما يعرفها جاكبسون هي "بحث عمّا يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[3]، فهي العلم الذي يدرس اللغة في نظام الخطاب، مع التركيز على أهم السمات التي يتميز بها الكلام الفني عن غيره من الخطابات؛ أي البحث عن خرق نظام اللغة العادية.

ويعرفها شارل بالي بأنّها "دراسة أحداث التعبير الكلامية المنظمة من وجهة نظر محتواها العاطفي"[4]. فهو يركز على وقائع التعبير اللغوي من الناحية الوجدانية، أي يحدّد مجال الأسلوبية على الفعل اللغوي، وعلى الطريقة التي يكتب بها الكاتب نصه، ومهمة الناقد الأسلوبي دراسة خصائص هذه اللغة التي بواسطتها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفة تأثير جمالية.

---

[1]– تودوروف، البلاغة والأسلوبية في مقاربة النص الأدبي، تر: جهينة علي حسن، مجلة المعرفة، سوريا، ع474، 01 مارس 2003، ص38.

[2] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية. الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص07.

[3] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006، ص34.

[4] – جون ديبوا، الأسلوب والأسلوبية، تر: عمر لحسن، مجلة نوافذ، السعودية، ع37، أغسطس 2007، ص63.

ويعدّ عبد السلام المسدي أوّل من تطرّق إلى الأسلوبية في النقد العربي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" حيث يعرّف الأسلوبية أنها «البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب»[1].

وإذا بحثنا عن المنهج الأسلوبي في الخطاب النقدي الجزائري نجد أنّ الأسلوبية لم تحظ بمكانة كبيرة مقارنة مع البنيوية والسيميائية، فهي لا تعدو أن تكون «مجرد محاولات متواضعة في كمّها وكيفها، قدّمت ـ أصلا ـ بحوثا أكاديمية في نطاق جامعي محدود، قصارها الظفر بدرجة جامعية ما لا أكثر. فمن إعنات الذات أن نفكر في البحث عن اسم نقدي جزائري جعل من الأسلوبية شغلا شاغلا له»[2].

أمّا خارج الإطار الأكاديمي فلا نجد دراسات وضحت وجهتها في تبني الأسلوبية من العنوان مباشرة حتى صدور كتاب "الأسلوبية وتحليل الخطاب" للناقد نور الدين السد سنة 1997، ثم تواصلت بعده الدراسات المهتمة بالأسلوبية كدراسة عبد الحميد هيمة "البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر" ودراسة رابح بوحوش "الأسلوبية وتحليل الخطاب". وما نجده قبل دراسة الناقد نور الدين السد هي مجرد محاولات أسلوبية في فصول الكتب مثل دراسة عبد المالك مرتاض في الفصل الثالث من كتابه "الأمثال الشعبية" أو في مقالات على المجلات المختصة.

وسنعرض فيما يلي أهم جهود نقادنا للتعريف بهذا العلم قصد التأسيس له في مدونتنا النقدية تنظيرا وتطبيقا لآلياته:

- **عبد المالك مرتاض:**

يعدّ عبد المالك مرتاض صاحب السبق في مجال تطبيق المنهج الأسلوبي في الخطاب النقدي الجزائري، وتجلى ذلك في القسم الثاني من كتابه "الألغاز الشعبية

[1] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص32.

[2] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص148.

الجزائرية" سنة 1982. حيث أشار في ثنايا دراسته إلى تحديد مفهوم الأسلوبية وربطها بالأسلوب واعتبرها «دراسة علمية لأسلوب أعمال أدبية معينة، أمّا حين نعني بها نقد الأسلوب فهي تنصبّ على دراسة علاقات طريقة التعبير بالنسبة للفرد (الكاتب) أو بالنسبة للجماعة»[1]. من خلال مقارنته بين مقولة فولتير (الناس يحملون على وجه التقريب الأفكار نفسها، وهو شيء في متناول الجميع. وإنّما التعبير والأسلوب هما اللذان يحددان الفرق تحديدا دقيقا) وبين مقولة الجاحظ (المعاني مطروحة في الطريق)[2].

وأثناء دراسته للألغاز الشعبية الجزائرية بالمنهج الأسلوبي بدأ بالبنية التركيبية للألغاز الشعبية وقسّمها إلى ستة أقسام موضحا ذلك بجدول[3]. حيث استعان بالإحصاء لتبيان بنيات الجمل التي تتشكل منها الألغاز، كما اعتمد على العلاقات الرياضية والجمع والطرح والكسور والنسب المئوية بالإضافة إلى الرسوم والأشكال الهندسية. ثم انتقل إلى الجانب الصوتي للألغاز الشعبية، حيث يرى أنّ إيقاعها منسجم.

أمّا في كتابه "الأمثال الشعبية" الصادر سنة 1984 والذي جمع فيه بين التنظير والتطبيق، فقد سعى إلى دراسة أهم الخصائص الفنية والجمالية والأسلوبية للأمثال الشعبية على المستويين البنيوي والصوتي في القسم الثالث من الكتاب.

ومن خلال التحليل الأسلوبي لمستوى البنية الأسلوبية للمثل الشعبي، كشف الناقد عن القيمة الجمالية للأمثال الشعبية وأبرز مدى تلاحم ألفاظها. وذلك بالاعتماد على الإحصاء لرصد تكرار بعض الألفاظ التي تحقق الإيقاع.

---

[1] – عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، مرجع سابق، ص130.

[2] – المرجع نفسه، ص130.

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص134.

ثم انتقل إلى المستوى الصوتي وقام بتحليل الظواهر الصوتية ليخلص إلى أنّ جمالية أي نص تكمن في تركيبته الصوتية وأنّ "جمال الأسلوب في اللغة العربية يقوم أساسا على الإيقاع الصوتي"[1].

وفي حديثه عن مفهوم الأسلوبية يقرّ مرتاض بصعوبة إيجاد مفهوم جامع لكل من الأسلوب والأسلوبية لتشعّب وتعدّد حقولها المعرفية، فالأسلوبية عنده هي "علم معرفة الأسلوب"[2]، وهي كذلك "الدراسة العلمية لأسلوب أعمال أدبية"[3]، وعلى هذا المنطلق حلل الأمثال الشعبية.

كما قام بتقسيم الأسلوبية إلى قسمين: الأسلوبية التاريخية التي يرى أنّها تجيب عن السؤال لماذا يكتب الكاتب؟ والأسلوبية الوصفية التي يجيب عن السؤال كيف يكتب الكاتب؟[4] غير أنّ يوسف وغليسي يرى أنّ هذا التقسيم يخلط المفاهيم، "لأنّ الجواب عن السؤال الأخير قد يكون أيضا من اختصاص الأسلوبية الأولى (والتي يسميها مرتاض تاريخية، ويسميها آخرون: تكوينية أو أدبية أو نقدية أو أسلوبية الفرد أو أسلوبية الكاتب)، كما أنّ السؤال الأول (لماذا يكتب الكاتب؟) قد تضطلع بالإجابة عنه أسلوبية أخرى يسميها "غيرو" (الأسلوبية الوظيفية) ويمثل لها بجهود رومان جاكبسون..."[5].

- **نور الدين السد:**

يعدّ كتاب "الأسلوبية وتحليل الخطاب" الصادر سنة 1997 للناقد نور الدين السد مرجعا هاما للدارس المهتم بالنظرية الأسلوبية، وهو من بين الكتب والدراسات التي لقيت رواجا كبيرا في الجزائر خصوصا وفي الوطن العربي عامة. فقد جمع فيه الناقد جلّ

---

[1] – عبد المالك مرتاض، الأمثال الشعبية، مرجع سابق، ص132.

[2] – المرجع نفسه، ص111.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – ينظر، المرجع نفسه، ص112-113.

[5] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص89-90.

القضايا التي تعرضت لها الأسلوبية، وقام بتبسيطها، إذ قام بعرض أشهر تعاريف أعلام الأسلوبية الغربيين (شارل بالي، ميشال ريفاتير، بيير جيرو، جاكبسون، كورتيس، جورج مونان) والعرب (صلاح فضل، محمد العمري، عبد السلام المسدي)، ليخلص إلى تعريف جامع لها وهو أن الأسلوبية هي "علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية»[1].

وللإشارة فإنّ هذا الكتاب في الأصل هو أطروحة دكتوراه قام الناقد بطباعتها في جزأين.

– **الجزء الأول:** وهو دراسة نظرية جمع فيها الناقد كل المعارف النظرية المتعلقة بالأسلوبية ووسمها بـ "الأسلوبية وتحليل الخطاب. دراسة في النقد العربي الحديث. الأسلوبية والأسلوب" قسمها إلى قسمين.

– القسم الأول: "مفهوم الأسلوبية واتجاهاتها" خصّه بالحديث عن مفهوم الأسلوبية عند الغربيين أولا ثم عند العرب، وتعرّض في هذا القسم إلى العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة، ووضع جدولا فرق فيه بينهما يحتوي على 17 عنصرا[2]، ثم تناول علاقة بين الأسلوبية واللسانيات، وأشار إلى الفرق بينهما. ليختم قسمه هذا بتحديد أهم اتجاهات الأسلوبية (التعبيرية، النفسية، البنيوية، الإحصائية).

– القسم الثاني: "مفهوم الأسلوب ومحدداته" تناول فيه مفهوم الأسلوب ومحدداته (الاختيار، التركيب، الانزياح)، والأسلوب في نظرية الإيصال.

[1] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب. دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، دار هومة، الجزائر، ج1، 2010، ص265.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص28.

ويخلص الناقد في ختام جزئه الأول[1] أنّ أغلب الباحثين العرب المشتغلين في مجال الأسلوبية يتفاوتون نسبيا في الجانب النظري من حيث المفاهيم والمصطلحات، بينما يختلفون في التطبيقي.

– **الجزء الثاني:** الموسوم بـ "الأسلوبية وتحليل الخطاب. دراسة في النقد العربي الحديث. تحليل الخطاب الشعري والسردي" وخصّه بالحديث عن الخطاب الشعري والسردي في النقد العربي الحديث، تطرّق فيه لمفهوم الخطاب وإشكالية المصطلح، وظاهرة التناص، ثم رصد أهم الدراسات الأسلوبية التطبيقية وحاول معرفة مدى توظيفها للأدوات والآليات الإجرائية في تحليل الخطابات الأدبية. وقد اتّضح له توظيف محتشم للمصطلح والأدوات الإجرائية في تحليل الخطاب السردي عكس تحليل الخطاب الشعري الذي توفر على الآليات والإجراءات النحوية والبلاغية[2].

- **عبد الحميد بوزوينة:**

تعدّ دراسة عبد الحميد بوزوينة الموسومة بـ "بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي. دراسة وصفية تحليلية فنية" الأكثر ملامسة للأسلوبية في المجال الإجرائي التطبيقي، ويؤكد وغليسي ذلك بقوله: "على الصعيد الأكاديمي إذا ما تجاوزنا البحث النظري القيّم الذي قدّمته الأستاذة آمنة علواش في خصوص المقارنة بين حاضر الأسلوبية الغربية، وغابرها العربي (البلاغة القديمة / عبد القاهر الجرجاني) يمكن الإشارة إلى كتاب بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي للأستاذ عبد الحميد بوزوينة، وهي دراسة تستأنس بتنظيرات ليو سبيترز، جون كوهين، مارسيل كريسو، جورج مونان...

[1] – ينظر، نور الدين السد، المرجع نفسه، ص250.

[2] – ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب. دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة، الجزائر، ج2، 2010، ص5.

فضلا عن المسدي، صلاح فضل وأحمد الشايب»[1]. جمع فيها الناقد بين المنهجين الأسلوبي والبنيوي، وقد قسّم كتابه إلى خمسة فصول تطبيقية.

- القسم الأول: الخصائص البنائية للمقالة. تناول فيه طبيعة البناء العام للمقالة الأدبية عند الإبراهيمي، وركزّ على البنى الأسلوبية والتركيبية المسيطرة على المقالة. منطلقا من فكرة البنيويين الرافضة لفكرة (الشكل والمضمون). وموظفا لأول إجراءات الأسلوبية وهو الإحصاء من خلال إحصاء القضايا التي عالجها الإبراهيمي في مقالاته وتصنيفها حسب مجالاتها، ثم أتبع ذلك بمخطط بياني للنسب المئوية لكل مجال[2]. ثم تطرّق لدراسة العلاقات الداخلية لنص المقالة من خلال اختياره لثلاثة مقالات تدور حول محور واحد.
- القسم الثاني: علاقة البنى الإفرادية بالدلالة. تطرّق فيه إلى علاقة البنى الإفرادية (المفردة) من جوانبها الصوتية والجمالية والدلالية باعتبار أنّ الأسلوبية لا تغفل دور الكلمة في التحليل، لأنّ الكلمة تكشف عن خصائص التركيب[3]. وعن طريق الإحصاء قام بدراسة مقالة "حقائق" ليحدّد طبيعة اللفظة الغالبة في المقالة من حيث النوع (الاسم، الفعل).
- القسم الثالث: طبيعة البنى التركيبية. بعد دراسة البنى الإفرادية قام بالوقوف على مستوى تشكّل التراكيب في مقالات الإبراهيمي من الناحية الأسلوبية، من خلال تحليل نصين للكشف عن المعايير الفنية التي اعتمدها الإبراهيمي في صياغة تراكيبه. والبنى التركيبية هي «كيفية صب المفردات في قوالب أسلوبية خاصة»[4].

---

[1] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب. دراسة في النقد العربي الحديث، ص73.

[2] – ينظر، عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي. دراسة وصفية تحليلية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص10-11.

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص32.

[4] – المرجع نفسه، ص63.

- القسم الرابع: الإيقاع الصوتي وتوظيفه الفني. تناول فيه الإيقاع الصوتي للمقالة، من خلال مقاربته لمقالة اعتمد فيها الإبراهيمي على نظام السلالم العروضية الموسومة بـ "لا يبني مستقبل الأمة إلا الأمة" ليستخرج منها الانسجام الموسيقي. ويكتشف أنواعا عديدة للإيقاع فيها داخليا وخارجيا.
- القسم الخامس: الصورة جماليا ووظيفة. ركزّ فيه على الصورة في مقالات الإبراهيمي، وقارب خمسة مقالات من خلال آليات (التشخيص، الحركية، المبالغة، التصوير التأكيدي)[1]، واعتبرها أحد المكونات الأساسية التي تتميز بها مقالات الإبراهيمي، والتي تتضمّن دلالات فنية ونفسية.

- **رابح بوحوش:**

يعدّ رابح بوحوش من أهم الأسماء الجزائرية المشتغلة في مجال الدراسات النقدية واللسانية، إذ سعى في مشروعه لإرساء نظرية أسلوبية في تحليل الخطاب، من خلال الربط بين اللسانيات والأسلوبية، فهو يعتبر الأسلوبية علم لساني حيث يقول: «لقد أنجبت لسانيات دي سوسير أسلوبيات شارل بالي وولّدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي، فأخصب معا شعريات (poétiques) جاكبسون وتودوروف وأسلوبيات ريفاتير»[2]. غير أنّه ينتقد الأسلوبية البنيوية التي تحاول «كشف المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية، ليس في اللغة بعدّها نظاما مجردا فحسب، بل في علاقة عناصرها ووظائفها»[3]، لإلغائها السياق أثناء التحليل.

وقد عمل الناقد على كشف العلاقة بين اللسانيات والأسلوبية من خلال مؤلفيه النظريين "اللسانيات وتحليل الخطاب" و"الأسلوبيات وتحليل الخطاب". ويرى أنّ الأسلوبية

[1] – ينظر، عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي، مرجع سابق، ص156.

[2] – رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، دط، 2006، ص46.

[3] – رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2009، ص42.

«علم يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية والذوقية، ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلل»[1].

أمّا في الجانب التطبيقي فقد قدّم الناقد في هذا المجال عملا تطبيقيا استعان فيه بالإحصاء، بعنوان "البنية اللغوية لبردة البوصيري" تضمّنت ثلاثة فصول. تناول في الفصل الأول منها البنية الصوتية ودرس فيها موسيقى الأصوات (الوزن، القافية، المقاطع الصوتية...)، والأصوات المتكررة وعلاقتها بالمعنى. وفي الفصل الثاني تناول البنية الصرفية (بنية الأفعال، بنية الأسماء). أمّا الفصل الثالث فقد تناول فيه البنية النحوية (الجملة الطلبية، الجملة الشرطية، الجملة الوظيفية). وقد أهمل الناقد هذه الدراسة جانبا مهما في المنهج الأسلوبي وهو البنية الدلالية.

كما قام بمقاربة نص قديم للأصمعي بعنوان "أعرابية على قبر زوجها" مقاربة أسلوبية، ضمت الجوانب الأربعة (الصوتي، الصرفي، التركيبي، الدلالي)، وربطهم بحالة التوتر النفسي للجارية المنكسرة بسبب فقدان زوجها، وعزمها على الوفاء له.

- **علي ملاحي:**

اعتمد علي ملاحي في دراسته الأسلوبية الموسومة بـ "الجملة الشعرية في القصيد الجديد. السياب نموذجا" على أفكار الأسلوبية التعبيرية التي أقرّها شارل بالي، حيث سعى إلى الكشف عن «طبيعة المدلول الشعري للجملة الشعرية ضمن السياق العاطفي ومدى تأثيره في الأسلوب الشعري بشكل عام»[2]، من خلال دراسة القيّم التعبيرية على مستوى الصوت والتركيب وصولا إلى الدلالة.

وقد اعتمد الإحصاء لرصد الجمل الفعلية والاسمية في شعر السياب للوقوف على جمالية أسلوبه، حيث يقول: «ومن هذا المنطلق تأتي استعانتنا بالإحصاء العددي للجمل

[1] – رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص أ.

[2] – علي ملاحي، الجملة الشعرية في القصيد الجديد. السياب نموذجا، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007، ص07.

الفعلية والاسمية المكونتين للجملة الشعرية السيابية الجديدة خطوة للوصول لوصف الأساليب التركيبية والدلالية والصوتية للجملة الشعرية للقصيد الجديد»[1]. كما اعتمد أيضا على إجراء أسلوبي مهم وهو الانزياح الذي يحدد مدى جمالية أسلوب الشاعر.

وللناقد دراسات أسلوبية أخرى مثل مقالة "مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية" التي تطرّق فيها لبعض الشعراء مثل (محمود درويش، أحمد شوقي) بآليات المنهج الأسلوبي. ودراسته "شعرية السبعينات في الجزائر. القارئ والمقروء" التي تناول فيها التجربة الشعرية في الجزائر خلال السبعينات للشعراء (عبد العالي رزاقي، سليمان جوادي، عمر أزراج...).

- **فاتح علاق:**

قدّم فاتح علاق دراسة تطبيقية في المنهج الأسلوبي، إذ قام بتحليل قصيدة "طريدة" لأحمد عبد المعطي حجازي. بدأها بالمستوى الصوتي وركز فيه على الأصوات والمفردات من خلال الدراسة الإحصائية. ثم انتقل إلى المستوى التركيبي وأحصى الجمل الاسمية والفعلية وربطها بالحالة النفسية للشاعر. ثم المستوى الإيقاعي، ثم المستوى الدلالي الذي ركز فيه على الجانب التصويري في الشعر من خلال الصور البيانية. غير أنّه طعّم دراسته الأسلوبية بالتحليل السيميائي (سيميائية الفواعل) لما تتميز به القصيدة من بنية درامية وجنوح نحو السرد.

<u>المبحث الرابع</u>: اتجاهات ما بعد الحداثة في النقد الجزائري

ظهرت مناهج ما بعد الحداثة كردة فعل على المناهج النسقية التي انغلقت على نفسها وانعزلت عن كل ما هو خارجي، وأهملت أهم عنصر في العملية الإبداعية ألا وهو القارئ الذي يعدّ عنصرا فعالا في إحياء النصوص وتوليد المعاني، فقد أعطت هذه المناهج قيمة للقارئ الذي كان مهمشا فيما سبق من مناهج. ومن هذه المناهج نذكر:

[1] – علي ملاحي، الجملة الشعرية في القصيد الجديد. السياب نموذجا، مرجع سابق، ص109.

1-التفكيكية:

ارتبطت التفكيكية بالناقد الفرنسي جاك دريدا الذي أرسى معالمها حين أصدر كتبه الثلاثة (الكتابة والاختلاف، الصوت والظاهرة، في علم الكتابة) سنة 1967، وتعود أصولها الأولى إلى الفلاسفة الألمان (هيدجر، هوسرل).

وقد ظهرت التفكيكية كردّة فعل على البنيوية التي انغلقت على ذاتها وصارت غير قادرة على الخروج من مأزق النسقية، حتى وصفت بالتجريد والانغلاق والاختزالية والخروج عن مسار التاريخ. حيث استطاع التفكيكيون تحرير النقد البنيوي وزعزعة فكرة البنية الثابتة، باختيار آليات جديدة لمواجهة النص كتفكيك البنيات البلاغية والأسلوبية والتركيبية ودلالاتها داخل النص قصد إخراج البنيات المضمرة وغير المصرح بها، فالتفكيكية هي "قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معانٍ تتناقض مع ما يصرح به. تهدف القراءة التقويضية من هذه القراءة إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه (بين ما يقوله النص صراحة وبين ما يقوله من غير تصريح)"[1]. وما يرمي إليه التفكيكيون أنّ المعنى المخفي قد يتعارض مع المعنى الظاهر وهذا لا يفسد في نظرهم حسن التأويل وصواب التفسير.

لقد قامت التفكيكية على أنقاض البنيوية لتعيد السلطة للقارئ الذي غيبته وهمشته البنيوية وتعلي من شأنه. ودعت ـ التفكيكية ـ إلى نبذ "كل قراءة أحادية تلهث وراء المعنى الواحد للنص، بل تجعل مصير النص بين أيدي قرائه الذين يفككونه إلى المرجعيات التي

[1] – ميجان الرويلي. سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي. إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص108.

بني عليها، يستحضرونها ويقرؤونه في ضوئها»[1]، فهي تدعو إلى تعددية القراءة وفتح المعنى، وتحرير النص من قيد القراءة الأحادية المغلقة القاتلة.

ويعرّف جاك دريدا التفكيكية بأنّها "حركة بنيانية وضد البنيانية في الآن نفسه. فنحن نفكك بناء أو حادثا مصطنعا لنبرز بنياته، أضلاعه، أو هيكله... ولكن نفك في آن معا البنية التي لا تفسر شيئا. فهي ليست مركزا، ولا مبدأ ولا قوة، أو مبدأ الأحداث بالمعنى الكامل، فالتفكيك من حيث الماهية، بالقول عنه أنّه طريقة «حصر البسيط» أو هو تحليل، أنّه يذهب أبعد من القرار النقدي، من التفكير النقدي. لذا فهو ليس سلبيا..."[2]، فالتفكيك بناء ثم هدم في الوقت نفسه ثم بناء من جديد ثم هدم إلى ما لا نهاية من المعاني حيث يستحيل النص إلى سلسلة متواصلة من الدلالات.

لم يحظ الاتجاه التفكيكي بحصته في الدراسات النقدية الجزائرية مقارنة مع الاتجاهات النقدية الأخرى. وظلت الأعمال النقدية ضمن هذا الحقل قليلة جدا. ويعدّ **عبد الملك مرتاض** رائد هذا الاتجاه دون منازع والأكثر اهتماما بهذا المنهج، والأكثر انتاجا فيه منذ نهاية الثمانينيات[3]، من خلال مجموعة من الكتب التي تهتم بالاتجاه التفكيكي وهي كالآتي:

أ- ألف ليلة وليلة. تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد:

وهو بداية المسار النقدي التفكيكي لعبد الملك مرتاض، صدر سنة 1989 بالعراق وأعيد طبعه بالجزائر سنة 1993. اعتمد فيه الناقد على أحد أهم إجراءات التفكيكية وهو التحليل المستوياتي الذي يوحي بتعدّد إمكانيات النظر، وتعدّدية الزوايا وتعدّدية أوجه

[1] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص159.

[2] – عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص114.

[3] – ينظر، يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص64.

التأويل الإشاري، فهو يتيح قراءة النص من كل جوانبه[1]. ويصرّح مرتاض بذلك من خلال قوله: «اعتمدنا التحليل المستوياتي الذي يتيح قراءة النص من جميع زواياه ابتغاء تكوين صورة شاملة عنه»[2]. وقد قام مرتاض بتشريح الحكاية من خلال سبع مستويات هي (مستوى الحدث، عالم الشخصية، تقنيات السرد، الحيز، الزمن، خصائص البناء في لغة السرد الحكائي، المعجم الفني للغة السرد في حكاية حمال بغداد).

ويرى يوسف وغليسي أنّ عبد الملك مرتاض قد اتّبع منهجا أفضى به «إلى جملة من النتائج الباهرة التي تخصّ هذا الأثر التراثي العريق، ما كان ليبلغها لو لم يك يؤمن ـ وفقا للتصور التفكيكي ـ بانفتاح النص والتعددية القرائية للنص الواحد»[3].

ب – أ/ي. دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة:

صدر هذا الكتاب سنة 1992، قدّم فيه الناقد ـ في التمهيد ـ عرضا لجذور الفكر التفكيكي، معتبرا التفكيكية بنتا بارة للبنيوية تكمّلها أكثر مما تقاطعها[4]. واختار في دراسته هذه مدوّنة من الشعر الجزائري ليطبّق عليها إجراءات النقد التفكيكي عبر ستة فصول.

درس في الفصل الأول بنية القصيدة عند محمد العيد آل خليفة، إذ يرى أنّ بنية هذه القصيدة تشبه بنية القصيدة العربية العمودية. وخصّص الفصل الثاني لدراسة طبيعة البنية في نص أين ليلاي؟ واعتمد أحد سمات التفكيكية المتمثلة في القراءة المزدوجة حيث أقرّ في قراءته الأولى إلى انتماء النص إلى البنية الشعرية التقليدية ثم سرعان ما نقض

---

[1] – ينظر، فيصل الأحمر، الخطاب النقدي لدى عبد الملك مرتاض، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ع6، جانفي 2010، ص130.

[2] – عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة. تحليل سيمائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 1993، ص08.

[3] – يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص65.

[4] – ينظر، عبد الملك مرتاض، أ/ي. دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992، ص11-17.

وأعاد بناء قراءته ليصل إلى أنّ النص ينتمي إلى بنية حداثية[1]. وشرع في الفصل الثالث (في مخاض النص وتأويله) في تفكيك النص إلى أجزاء.

أمّا بقية الفصول فقد تعرّض فيها للنص في مستويات الحيز والزمان والإيقاع، لينتهي بخاتمة لم يحصر فيها ما انتهى إليه من نتائج، إيمانا منه بأنّ طبيعة المنهج الذي سلكه تقتضي ذلك[2].

ج – تحليل الخطاب السردي. معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق:

صدر هذا الكتاب سنة 1995، بدأه الناقد بمدخل عنونه بـ "بأي منهج؟" حاول من خلاله الإجابة عن هذا السؤال ليبرّر لنا مزاوجته بين السيميائية والتفكيكية، حيث قدّم نقدا للمناهج السياقية التي لم تعد قادرة على إشباع نهم النقاد، ولم تسلم المناهج النسقية كذلك من نقده، ويرى مرتاض أنّ تحليل النص السردي «لا يمكنه أن يستوفيه حقه منهج يقوم على أحادية الخطة والرؤية والأدوات والإجراءات»[3] نظرا لتعقّده ـ النص السردي ـ وغناه واحتوائه على الكثير من الشخصيات.

قسّم الناقد دراسته هذه إلى قسمين، تناول في القسم الأول منها البنى المكونة للنص الروائي عبر ثلاثة فصول. إذ خصّص الفصل الأول للبنية الطبقية والبنية القهرية ليصل إلى أنّه هناك علاقة جدلية بين البنيتين. وتناول في الفصل الثاني البنية المعتقداتية وأعطى لها دلالات واسعة، حيث شملت المعتقدات الدينية الصحيحة التي وردت في القرآن الكريم وفي السنة النبوية، والمعتقدات الشعبية كالإيمان ببركة الأولياء والصالحين. وتعرّض في الفصل الثالث للبنية الشبقية.

---

[1] – ينظر، عبد الملك مرتاض، *أ/ي*. دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص55.

[2] – ينظر، يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص73.

[3] – عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص09.

أمّا القسم الثاني فقد خصّصه للتقنيات السردية عبر أربعة فصول. تناول في الفصل الأول الشخصية من جهة البناء المورفولوجي والبناء الداخلي والوظائف السردية لها. وخصّص الفصل الثاني لتقنيات السرد من حيث بناء الحدث والمؤشر الحدثي واختار أمثلة من الرواية لهذه التقنية. وتطرّق في الفصل الثالث إلى الزمكان في زقاق المدق، حيث تناول الزمن من جهة السياق والزمن والشخصيات، إذ يستحيل تناول الزمن بمعزل عن عنصر هام في العمل السردي وهو المكان (زقاق المدق). وفي الفصل الرابع تحدّث عن خصائص الخطاب السردي في الرواية (خصائص أسلوبية، خصائص سيميائية). ثم ختم دراسته كالعادة بخاتمة لا تتضمن نتائج ما توصّل إليه.

ويرى يوسف وغليسي أنّ هذا الكتاب وإن أعلن صاحبه في عنوانه عن المنهج لم يكن سوى «دراسة بنيوية المنهج أصلا، لكنها تتمفصل على إجراءات منهجية أخرى: معلنة كانت (تفكيكية، سيميائية، إحصائية) أم غير معلنة (أسلوبية، موضوعاتية) ...»[1].

بالإضافة إلى هذه المؤلفات لعبد الملك مرتاض الذي يمكن القول بأنه رائد هذا الاتجاه في الجزائر، والذي زاوج ممارسته التفكيكية بين التنظير والتطبيق نجد كتابه "**بنية الخطاب الشعري. دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية**".

وإلى جانب دراسات مرتاض التفكيكية في الشعر والسرد، فقد خاض كذلك في المصطلح النقدي غير أنّنا نجده استعمل مصطلحات عديدة مرادفة للمصطلح الدريدي. فأول ظهور للمصطلح في كتاباته كان بمصطلح **التشريحية** في مؤلفه "في الأمثال الزراعية" وما كان يقصده مرتاض من التشريحية هو القراءة المجهرية لا التشريح بالمفهوم الدريدي حيث يقول: «كنا اصطنعنا في مبدإ مسارنا الحداثي مصطلح (التشريح) النصي الذي كنا نريد به الحقيقية إلى (القراءة المجهرية microlecture) لا إلى التشريحية بمفهوم

[1] – يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص75.

(déconstruction)»[1] وقد استعمله كذلك كمصطلح إجرائي في كتابه "بنية الخطاب الشعري".

كما استعمل مصطلح **التفكيكية** في كل من "ألف ليلة وليلة" و"أ/ي" و"تحليل الخطاب السردي". ولكن سرعان ما انقلب على هذه المصطلحات إلى مصطلح جديد أطلق عليه **التقويضية** «من باب أنّ أصل المعنى في فلسفة دريدا تقويض يعقبه بناء على أنقاضه، على حين أنّ معنى التفكيك في اللغة العربية يقتضي عزل قطع جهاز أو بناء عن بعضها بعض دون إيذائها، أو إصابتها بالعطب، كتفكيك قطع محرك أو أجزاء بندقية»[2] حيث يصرّ على أنّ «الترجمة الصحيحة للمصطلح الدريدي déconstruction إنّما هي التقويضية لا التفكيكية هو إصرار وجيه، وإنّ حرصه على دقة مطابقة المصطلح العربي للمفهوم الحقيقي للمصطلح الغربي هو سلوك حميد. ولو اجتمع النقاد والمترجمون العرب على هذا السلوك لكان عسيا أن يخرج الخطاب النقدي العربي من فوضى المصطلح واضطراب المفاهيم وضياع المعرفة»[3]. غير أنّ مرتاض لم يتخذّ هذا المصطلح عنوانا في مؤلفاته كما فعل مع المصطلحين السابقين.

وخارج دراسات مرتاض التفكيكية فإنّ الدراسات التفكيكية في الجزائر قليلة جدا تتمثل في بعض المحاولات المتواضعة في شكل مقالات علمية كدراسة الأستاذ الطاهر روابنية التي أفاد فيها من «بعض المفاهيم التفكيكية (الكتابة، القراءة، التصدع السردي، التناص...) التي استقاها من ميشال فوكو ورولان بارت»[4] الموسومة بـ "الكتابة وإشكاليات المعنى. قراءة في بنية التفكّك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار"، ودراسة الدكتور سليمان عشراتي الموسومة بـ "التفكيكية وجذور الوعي التنظيري عند جاك دريدا". إضافة

[1] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص187.

[2] – المرجع نفسه، ص184.

[3] – عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر عند عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص32.

[4] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص163.

إلى ترجمة الشاعر عمر أزراج لثلاثة نصوص تفكيكية من النقد الإنجليزي حول مصطلح التفكيكية[1].

2 – الهيرمينوطيقا (التأويلية):

مصطلح الهيرمينوطيقا herméneutique مصطلح قديم، تعود جذوره الأولى إلى المصطلح الإغريقي herméneutike المشتق من اسم الإله اليوناني hermès رسول الآلهة. «بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتّبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس)... وقد اتسع مفهوم المصطلح في تطبيقاته الحديثة، وانتقل من مجال علم اللاهوت إلى دوائر أكثر اتساعا تشمل كافة العلوم الإنسانية كالتاريخ وعلم الاجتماع والأنثروبولوجي وفلسفة الجمال والنقد الأدبي والفلكلور»[2]. ليتّسع مفهومه ويشمل شتى مجالات الحقول المعرفية كالتاريخ، الفلسفة، علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا والنقد الأدبي...وغيرها من العلوم.

ويعدّ المفكر الألماني "شلاير ماخر" مؤسس الهيرمينوطيقا الحديثة؛ إذ يعود له الفضل في نقل هذا المصطلح من الاستخدام اللاهوتي إلى العلوم، حيث باعد «بالتأويلية بشكل نهائي عن أن تكون في خدمة علم خاص، ووصل بها أن تكون علما بذاتها يؤسس عملية الفهم، وبالتالي عملية التفسير»[3]. وتكمن وظيفة الهيرمينوطيقا عنده في تفسير النصوص وفق قواعد ومعايير تتحكم في عملية التأويل بعيدا عن كل تفسير خاضع الأهواء الذاتية والتفسيرات الغامضة التي يتحكم فيها أهل الدين حسب أهوائهم الشخصية.

---

[1] – ينظر، يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص163.

[2] – نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 2005، ص13.

[3] – المرجع نفسه، ص20.

ودعّم "شلاير ماخر" بعد ذلك كل من المفكرين الألمان "فلهام دلتاي" و"مارتن هايدغار" و"غادامير" بمختلف منجزاتهم، والإيطاليين "جياني فاتيمو" و"إمبرتو إيكو" والفرنسي "بول ريكور".

وكغيرها من المناهج فقد أولى النقاد الجزائريون اهتمامهم بمنهج التأويلية، سواء بالتنظير أوالترجمة أو التطبيق. والملاحظ أنّ النقاد الجزائريون استخدموا أكثر من مصطلح مقابل المصطلح الأجنبي؛ إذ اختلفوا بين تيار يحافظ على المصطلح الأجنبي كما هو" الهيرمينوطيقا" ويمثله كل من "عبد الغني بارة" الذي يرى أنّ المصطلح انتقل إلينا عبر الدخيل الهيرمينوطيقا في مرحلته الأولى ثم سرعان ما تمّ تفجير هذا المصطلح إلى صيغ تعبيرية عدة من نظرية التأويل إلى فن التأويل[1]، وعمارة الناصر وعبد الكريم شرقي.

بينما يرفض عبد الملك مرتاض مصطلح الهيرمينوطيقا، ويتبنى المصطلح العربي التأويل أو التأويلية، ويفضله عليه من حيث الترجمة، إذ يرى أنّ الهيرمينوطيقا هي «أسوأ الاستعمالات اللفظية نطقا وسمعا في اللغة العربية المعاصرة، وأشدّها للسمع، وربّما دلّ ذلك على الشيء من سوء الذوق لدى صاحبه ذلك بأنّ التأويلية أجمل وقعا وأدّل دلالة وأعذب صوتا»[2]. وهذا ما دفع عبد الغني بارة إلى وصف مرتاض بالتعالي والتبشير والوصاية لإنكاره على غيره رغم أنّ الكثير من المصطلحات حافظت على أصواتها عربيا عربيا كالاستيطيقا والبويطيقا والإيديولوجيا والفيمينولوجيا...[3] ويفضل عمر مهيبل ترجمته بالتأويل، ويقترح محمد شوقي الزين مصطلح فن التأويل ويرفض مصطلح علم التأويل لتحاشي النزعة الابستمولوجية المفرطة لمصطلح العلم[1].

---

[1] – ينظر، عبد الغني بازة، الهيرمينوطيقا والفلسفة. نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008، ص93.

[2] – عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة. تأسيسات للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003، ص276.

[3] – ينظر، عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا والفلسفة، ص91.

لقد ارتبط التأويل في الخطاب النقدي الجزائري بالشعر أكثر من النثر، باعتبار لغة النص الشعري لغة مجازية بامتياز، تنزاح عن معناها الأصلي بما تتضمنه من رموز واشارات ودلالات متعددة، تجذب القارئ ليلج أغوار النص وليغوص في معانيه، وتفتح له المجال الأوسع للممارسة التأويلية «في صورة تضمن اللذة والمتعة على السواء»[2].

ومن القراءات النقدية التأويلية في مدونة النقد الجزائري نذكر:

- **عبد القادر فيدوح:**

كان الشعر أكثر النصوص الإبداعية التي اشتغل عليها فيدوح في ممارساته التأويلية؛ إذ يرى أنّ النص الشعري يحمل دلالات مجازية تؤهله لأن يكون أكثر قابلية للتأويل، وأنّ التأويل أجدر المقاربات التي يمكنها فتح مغاليق الدلالة وبعث حياة المعنى في القصيدة عن طريق «نقل دلالة ألفاظه من الدلالة الأصلية إلى الدلالة المجازية»[3].

ألّف عبد القادر فيدوح في هذا المجال عدّة كتب منها كتاب "**إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر**" الذي تناول فيه امكانات تأويل النصوص الإبداعية وخاصة الشعرية. حيث قسّم كتابه هذا إلى قسمين. تناول في القسم الأول مفهوم النص والعلامة في التراث النقدي وفي الدراسات الحديثة، وعتبات التأويل وبيّن من خلالها حقيقة الفهم بين التأويل الهيرمينوطيقا، ليصل إلى لا نهائية التأويل، إذ يرى أنّ «الذات في توجّس كينونة التجلي والحدس المأمول، والعمل على بعث المسكوت عنه، وجعل الثابت متحركا، وكشف العتمة، وبعث الرؤيا، وكسر الصمت، وانفتاح على البوح...»[4] للبحث عن انفلات الشعر

---

[1] – ينظر، محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات. فصول في الفكر الغربي المعاصر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015، ص300.

[2] – حبيب مونسي، القراءة والحداثة. مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، مرجع سابق، ص205.

[3] – عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص66.

[4] – المرجع نفسه، ص05.

من وصاية المعنى وكشف معانيه، أمّا القسم الثاني فقد خصصه لقراءة مجموعة من القصائد لكل من بكر بن حماد (شفرات القصيدة. ضمير الشعر الجزائري) وعبد الله العشي (بغداد) وقام بتأويل العبارة الصوفية في شعر التيجاني يوسف بشير.

ويرى في كتابه "**الرؤيا والتأويل**" أنّ النص ولادة متجدّدة تتجدّد بتجدّد الذات (القارئ) مما يؤدي إلى موت المؤلف، وترك المهمة للقارئ لاستنطاق شفرات النص ورموزه والبحث عن المعاني المسكوت عنها وتأويلها وإعادة صياغتها من جديد[1].

كما له مؤلفات أخرى في هذا المجال منها "نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية" و "تأويل المتخيل" و "معارج المعنى في الشعر العربي الحديث".

- **محمد أركون:**

يرى محمد أركون أنّ القراءة هي عملية تحرير للفهم والمعنى من الأحادية والبعد الميتافيزيقي، وإعطاء الأولوية للفهم على المعنى، وما يترتب عليه من ردّ للاعتبار للذات الإنسانية ودورها في انتاج المعنى والتعددية اللامتناهية للمعاني والدلالات[2]، وسعى في مشروعه القائم على نقد العقل العربي الإسلامي لتوظيف آليات منهجية متعددة (تاريخية، بنيوية، سيميائية، مابعد حداثية...) أثناء تعامله مع النصوص التراثية ـ خاصة القرآن الكريم ـ من خلال نقد وتقويض القراءات الكلاسيكية القديمة، ونبش وحفر ما يسميه المسكوت عنه أو اللامفكر فيه، للتأسيس لقراءة حداثية تنهل من منجزات العقل الغربي الحديث. حيث استعان أركون بمدرسة التأويل الغربية واستفاد من أعمال شلاير ماخر وهايدغار وغادامير وهابرماس.

---

[1] – ينظر، عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل. مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، التصفيف الضوئي والمختبر، دار الوصال، ط1، ص09.

[2] – ينظر، محمد عبد الله الطوالبة، المنظور التأويلي في أعمال محمد أركون، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص178.

غير أنّ أركون لم يحض باهتمام النقاد العرب الذين يؤصلون للمناهج الغربية، رغم أنّه طبقها على النصوص العربية في وقت مبكر لأنّه كان يكتب باللغة الفرنسية، ولم تتم ترجمة كتبه إلاّ في وقت متأخر.

- **عبد الغني بازة:**

تناول في كتابه "الهيرمينوطيقا والفلسفة" التأويل في الثقافة الإسلامية، وتطرّق إلى اختلاف ترجمات مصطلح التأويل وتعدّد قراءاته حسب المؤول (فقهي، صوفي، فلسفي...) في تأويل وتفسير القرآن الكريم.

ودعا عبد الغني بارة إلى إعادة قراءة التراث الأصولي والتفسيري في الثقافة العربية، وبناء نظرية جديدة في قراءة التراث أساسها الموضوعية العلمية والانفتاح على الثقافة الغربية. بعد دراسته وتأثره بمشروع محمد أركون المتمثل في نقد العقل العربي الإسلامي وتحديث الفكر العربي الإسلامي، بإعادة قراءة تراثنا من أجل بناء نظرية جديدة في قراءة التراث والانفتاح على الثقافة الغربية، فهو يرى أنّ قراءة محمد أركون التأويلية هي "قراءة خلاقة مأربها إحداث قطيعة مع الدراسات التقليدية ذات الطابع السكوني الوثوقي التي تنطلق من الأحكام القيمية وتصدر الأشياء بمقاييس تحكمها الذاتية"[1].

- **محمد شوقي الزين:**

من أكثر الباحثين العرب والجزائريين اشتغالا في حقل الهيرمينوطيقا؛ إذ تعدّ كتاباته ذات طابع مابعد حداثي نظرا لتكوينه الغربي حيث عاصر أعلام الفلسفة الغربية المعاصرة (دريدا، فوكو، هايدغار...) وتشرب أفكارهم.

قدّم شوقي الزين العديد من الكتابات والمقالات والترجمات حول الفلسفة الغربية والتأويل، منها كتابه "تأويلات وتفكيكات" الذي جمع فيه أهم أراء وأفكار أعلام الفكر الغربي من فاتيمو ومفهموم الهيرمينوطيقا إلى أفق التأويل عند غادامير في التراث

[1] – عبد الغني بازة، الهيرمينوطيقا والفلسفة، مرجع سابق، ص530.

والفينومينولوجيا، ثم معارك التأويل عند ريكور وحضورها في النص السردي، والتجربة والواقع عند بوديار ودوساترو، وتفكيكية دريدا...وغيرهم. بهدف تعريف التأويل والتفكيك في الأوساط العربية. وختم كتابه بملحق تضمن حوارات مع كل من: بلال كوسة، أيمن المزين، رشيد بن السيد، يونس الأحمدي.

كما جمع في كتابه بين التأويل والتفكيك وزاوج بينهما؛ فإذا كان «التأويل برهاني قائم على التفسير العقلاني والتنسيق السيميائي مع الرغبة في بلوغ المعنى، فإنّ التفكيك ما هو إلا عدول التأويل نحو مستويات منحنية ومتعرجة من الجغرافيا النصية»[1]، حيث لا يمكن الفصل بينهما فالتعدد والانفتاح مقابل التشتت والضياع والانكسار.

وقد خصّ شوقي الزين تأويل القرآن عند ابن عربي بدراسة عنونها بـ "الصورة واللغز" بدأها بإشكالية التأويل في التراث الإسلامي، ثم تعرّض لآراء المحدثين في قراءة ابن عربي الصوفية، ثم خاض في بعض مظاهر التفسير عند ابن عربي وتتبع كلماته ليخلص إلى أنّ «التأويل الصوفي هو تأويل وجودي، يتعدى مجرد التنسيق المعرفي والسيميائي، وهو تأويل يخاطب الوجدان بأدوات الاستشعار، والودّ الكوني... التأويل الصوفي هو النظر في منتهى ما يصل إليه الوجود من رقائق متشابكة، وحقائق منعطفة على الذات... التأويل الصوفي هو تأويل وجودي لأنّه يدرك التوءمة بين الوجود والقرآن، بين الوجود والذات»[2]، وأنّ الخطاب الصوفي أكثر الخطابات ملاءمة للتأويل بما يحتويه من رموز وإيحاءات.

وفي مجال الترجمة قام شوقي الزين بترجمة كتاب غادامير "فلسفة التأويل (الأصول، المبادئ والأهداف)".

---

[1] – محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، مرجع سابق، ص271.

[2] – محمد شوقي الزين، الصورة واللغز. التأويل الصوفي للقرآن عند محي الدين ابن عربي، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2016، ص433. 434.

- **آمنة بلعلى:**

تطرّقت هي كذلك إلى الخطاب الصوفي، من خلال التركيز على الجانب التواصلي الذي يربط بين المتصوف ومتلقي الخطاب الصوفي، وتجاوز المقاربات التقليدية للخطاب الصوفي، في كتابها الموسوم بـ "الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث حتى القرن السابع الهجريين"، وقد قسّمت الباحثة دراستها إلى أربعة فصول، حيث عالجت في الفصل الأول خصائص الخطاب الصوفي ومعوقات تلقيه. واستعرضت في الفصل الثاني كتاب "الإشارات الإلهية" للتوحيدي، وكتاب "المواقف والمخاطبات" للنفري، لتبيان إسهامات المتصوّفة في خلق وعي التلقي من داخل النص باستعمال مسح استراتيجية الفعل والمفاعلة بين متكلم ومخاطب يتبادلان المواقع من أجل بناء المعنى على آثار معنى سبق أن هدّم[1].

وفي الفصل الثالث تعرّضت إلى أهم الأشكال الخطابية التي ساهمت في تفعيل العلاقة بين المرسل والمتلقي في الخطاب الصوفي كالحكايات والأخبار. وتطرّقت في الفصل الأخير إلى العلائقية النصية، أي علاقة النص بغيره من النصوص، من خلال الوقوف على العتبات النصية أو كما سمتها البرازخ النصية تماشيا والمصطلح الصوفي البرزخ[2]. وتناولت من خلاله دور المادة الحكائية في كتاب "الإسراء إلى مقام الأسرى" لابن عربي في تفعيل عملية التواصل.

- **حبيب مونسي:**

يرى حبيب مونسي أنّ "القارئ يحضر دائما في ذهن المبدع من خلال تلك الفجوات والبياضات التي يتركها له، ويحمّله مسؤولية الكشف عن عوالمه الخفية انطلاقا

[1] – ينظر، آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث حتى القرن السابع الهجريين)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص120.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص227.

من فعل القراءة والتأويل[1]، للكشف عن معناها الذي يسري عبر العناصر بين الدلالات والرموز. وهو في هذه الحالة مراد العمل الأدبي الذي تحمله القصيدة، وينفتح عليه الاحتمال. فهو موجود ضمن ثنايا عناصر الأثر الفني. وبهذا يصبح النص فضاء واسعا منفتحا على إمكانيات التأويل.

- بالإضافة إلى هؤلاء النقاد والباحثين هناك الكثير من المنجزات التأويلية في النقد الجزائري نذكر منها دراسة كل من:

- عبد الملك مرتاض: "نظرية النص الأدبي" و "التأويلية بين المقدس والمدنس".
- عمارة الناصر: "اللغة والتأويل" و "الهيرمينوطيقا والحجاج. مقاربة لتأويلية بول ريكور"
- وحيد بن بوعزيز: "حدود التأويل. قراءة في مشروع أمبرتو إيكو".
- حمر العين خيرة: "جدل الحداثة في نقد الشعر العربي".
- بختي بن عودة: "ظاهرة الكتابة في النقد الجديد. مقاربة تأويلية".

3 – نظرية القراءة وجمالية التلقي:

ظهرت نظرية القراءة والتلقي في مدرسة كونستانس الألمانية التي استندت على الفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا) التي ساهم في أفكارها هوسرل، أنغاردن، هايدغار. ويعود الفضل في تطوير هذه النظرية إلى المفكرين الألمانيين "هانس روبرت ياوس" و"فولفغانغ آيزر". فقد حاولت هذه النظرية إعادة الاعتبار للقارئ ومكانته في فهم العمل الإبداعي، وجعلت منه العنصر الفعال في إنتاج الدلالة، ومنحته سلطة إنتاج المعنى ليصبح منتجا آخر للعمل الأدبي، «فالقارئ هو الذي يعيد إنتاج النص من جديد. والقراءة هي كتابة ثانية على كتابة أولى، تمثل الكتابة الأولى وجودا شكليا للنص، في حين أن

[1] – ينظر، حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى. من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2001، ص04.

الثانية تمثل وجودا فنيا لعالم النص الأدبي»[1]. وأعطت في الوقت نفسه قيمة للنص وأغنته وأحيته من خلال تعدّد قراءاته.

استعملت هذه النظرية مصطلحات جديدة مثل: القارئ، عملية القراءة، أفق التوقع، أفق الانتظار، المسافة الجمالية...إلخ. وهي تدرس النص «بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي»[2]، فالنص الأدبي مشفر وغامض، مليء بالثغرات والفجوات، يحتوي على رموز ودلالات وإيحاءات، ويخفي في ثناياه معاني عميقة تثير القارئ وتفتح له آفاقا للتأويل، ما يستدعي أفق توقعاته التي تقتضي خبراته وكفاءاته ومرجعياته إلى جانب ثقافته الناتجة عن النصوص التي قرأها، لملء تلك الفجوات والكشف عن المعاني الخفية في النص، وإعادة تشكيل المعنى من جديد، وهذا ما يعتبر قراءة ثانية للقراءة الأولى وإبداعا جديدا، وبالتالي تصبح العلاقة بين القارئ والنص مستمرة، وهذا ما يخصب النص ويغنيه[3]. وكلما اتسعت دائرة الاختلاف بين أفق النص وأفق القارئ امتدت المسافة الجمالية على امتداد المقروئية وتجسّدت أدبية النص أكثر. فعملية إنتاج المعنى مرتبطة بالحضور الفعلي للقارئ في النص. والنص الجدير بالقراءة هو الذي يستثير أفق توقعات القراء ويستقطب أكبر عدد منهم، فتتعدّد القراءات بتعدّد القراء.

لقد لقيت نظرية القراءة والتلقي رواجا وإقبالا في النقد العربي، وأصبح حضورها مكثفا في الأعمال الأدبية والنقدية العربية، حيث تنوعت بين التأليف والترجمة لأعلامها. أمّا في النقد الجزائري فقد كان تلقيها محتشما؛ إذ أنّ أغلب الكتابات في هذا المجال لم

---

[1] – بشير تاوريريت، الشعر والحداثة. بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008، ص100.

[2] – هولب روبرت، نظرية التلقي. مقدمة نقدية، تر: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط1، 2000، ص152.

[3] – ينظر، ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص120 وما بعدها.

تخرج عن الإطار الأكاديمي، تراوحت بين الترجمة في بعض الأحيان مثل ترجمة عبد القادر بوزيدة "المؤلف–المرسل إليه–القارئ" لـ "مانفريد ناومن" التي نشرها في مجلة اللغة والأدب بجامعة الجزائر سنة1993. وبين ومحاولة تطبيق هذه الإجراءات أحيانا أخرى كدراسة آمال فرفار الموسومة بـ "نظرية التلقي وجمالية إبداع الدلالة في رحلة رسالة الغفران: قراءة جديدة" التي أخضعت فيها الناقدة نص رسالة الغفران لآليتي أفق الانتظار والمسافة الجمالية. ودراسة حكيمة بوقرومة الموسومة بـ "تشكيل القارئ الضمني في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة". ودراسة عبد الحق زريوح "القراءة الناقدة في ضوء نظرية جمالية التلقي"، وأطروحة دكتوراه لعبد القادر عبو بعنوان "جمالية التلقي في الشعر الحداثي".

بالإضافة إلى محاولة التنظير لمفهوم القراءة في ظل التطوّر الحاصل على الساحة النقدية مثل "نظرية القراءة" لعبد الملك مرتاض، و "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة" لعبد الكريم شرفي، و "القراءة والحداثة" لحبيب مونسي. وسنتطرق إلى مفهوم القراءة عند كل من عبد الملك مرتاض وحبيب مونسي.

- **عبد الملك مرتاض:**

حاول عبد الملك مرتاض التأسيس والتأصيل لمنهج نظرية عامة في القراءة الأدبية من خلال مؤلفه "نظرية القراءة. تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية" الذي قسّمه إلى قسمين، حيث عالج في القسم الأول نظريات القراءة عبر سبعة فصول. وتعرّض في القسم الثاني لثلاث قراءات قاربت نصوص أبي القاسم الشابي بإجراءات حديثة (القراءة بالدورة التوزيعية، القراءة واللعب باللغة، شعرية القراءة) قام بها كل من (عبد السلام المسدي، حمادي صمود، عبد الله الغدامي).

بعد أن تطرّق الناقد لمفهوم القراءة لغويا، أشار أنّ القدامى لم يوظفوا هذا المصطلح بل استعملوا مصطلح النقد، وأنّ هذا المصطلح أوجده المحدثون لإحلاله مكان

مصطلح النقد. فرق بين نوعين من القراءة؛ قراءة استهلاكية القصد منها تمضية الوقت، أو القراءة من أجل القراءة. وقراءة منتجة مثمرة تتجاوز حدود الملفوظ إلى المدلول الذي يرمي إليه صاحب النص، وتؤدي إلى إنتاج نص آخر. حيث يقول: «إذا كانت القراءة نشاطا ذهنيا استهلاكيا أو سلوكا استطلاعيا فضوليا كما هو مشاع بين الناس. فإن القراءة المثمرة هي المتولدة عن تسجيل الملاحظات المتمّحصة للمقروء ابتغاء الكتابة عنه. فكأنّ القراءة هي الأرقى وهي الألصق بالقراءة المنهجية الجيدة، فالقراءة إعادة إنتاج المقروء»[1].

ويربط الناقد بين القراءة والكتابة فيعطي للقراءة صفة الكتابة، وللكتابة صفة القراءة، وكأنّ القراءة تعني الكتابة؛ إذ «لا تكون الكتابة إلا بفضل القراءة الباطنية أو المسبقة. فهذه سابقة عليها ورائدة لها ومتقدمة عليها... وكأنّ القراءة أم الكتابة ابنتها، أو كأنّ القراءة مقدمة والكتابة تنتجها، أو كأنّ القراءة أصل والكتابة فرع منها أو مظهر لها»[2]. وبهذا المعنى للقراءة والكتابة والتجانس بينهما «يقوم القارئ بإنتاج هذا النص كلما قرأه»[3] وتتوالى القراءات بعضها البعض إلى أن تصل إلى ما يسميه مرتاض قراءة القراءة "méta-lecture".

وقراءة القراءة حسب عبد المالك مرتاض هي «إنطاق ما أنطقته القراءة الأولى التي مورست على النص الأدبي»[4]؛ أي أن يقرأ القارئ نصا إبداعيا (شعر/نثر) وتتبعها قراءات أخرى، فيصبح العمل الأدبي إبداعا أوليا، وقراءة المتلقي الأولى للعمل الأدبي إبداعا ثانيا، لتصل إلى متلقٍ آخر ـ وهي ما نسميها قراءة القراءة ـ وتصنّف في المرتبة الثالثة من السلسلة الإبداعية، وتتوالى القراءات وتتعدّد إلى اللانهائية مع مرور الزمن. فكلّ نشاط

[1] – عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة. تأسيسات للنظرية العامة للقراءة الأدبية، 2005، ص30.

[2] – المرجع نفسه، ص19. 20.

[3] – المرجع نفسه، ص274.

[4] – المرجع نفسه، ص31.

قرائي يتعرّض لقراءة سابقة عليه، "دون أن تزعم القراءة اللاحقة أن تكون أمثل عن السابقة وأرقى. وإنّما الذي يعنينا هو وجود قراءة تنسج من حول قراءة أخراة سبقتها، تصفها وتحللها وتدرسها وتبلورها وتستضيئها وتبث فيها روحا جديدا لتغتدي منتجة، مثمرة بعد أن يفترض أنّها اضطلعت بوظيفة انتهت»[1].

ويضرب لنا عبد المالك مرتاض مثالا عن قابلية النص الأدبي لتعدّد القراءات بالنص الشعري العربي القديم الذي رغم ما مورس عليه من قراءات عديدة إلّا أنّ ذلك لم ينقص من جماليته، ولم يحدّ من معانيه ودلالاته التي مازالت تحتاج إلى قراءات أخرى. فالنص واحد والقراء متعدّدون متجدّدون. وبهذا فالقراءة هي إبداع على إبداع، تستمد وجودها من الإبداع السابق عليها، أو كما أطلق عليها مرتاض ابتداع للإبداع[2].

وتقوم القراءة التي سعى عبد المالك مرتاض إلى تأسيسها على ما يسميه بـ "القراءة المركبة" التي تتناول النص من جميع مستوياته عبر مذهب أو مدرسة واحدة. وهذا ما يتعامل به عادة مرتاض في دراسته للنصوص الإبداعية، حيث يقوم بتحليل النصوص بالإجراء المستوياتي (المستوى اللغوي، المستوى الحيزي، المستوى الزمني، المستوى الإيقاعي، المستوى التشاكلي) وفق منهج واحد أو منهج مركب، وغالبا ما يكون المنهج السيميائي أو التفكيكي. فهو يرى أنّ الاقتصار على القراءة أحادية المستوى أو الإجراء في التعامل مع النص، كمن يسلط الضوء على زاوية واحدة في غرفة جميلة، فإنّ الضوء لن يشمل إلا جزءا من تلك الغرفة وتبقى باقي الغرفة في العتمة، وبهذا لا نستغل باقي الغرفة ونستمتع بجمالها[3].

[1] – عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، مرجع سابق، ص40.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص38.

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص213.

- **حبيب مونسي:**

يعطي حبيب مونسي مفهوما آخر للقراءة، حيث ينطلق من اعتبار أنّ النص ذو مستويين؛ "مستوى يكتنفه الثبات النسبي، وهو خاضع للمكونات الصوتية والصرفية والنحوية والتركيبية. ومستوى رجراج، متقلب، وهو منوط بالدلالات، ولكونها عماد الإبداعية في أي نص فإن التعامل معها يكون من حق القارئ وحده، بعدما حمّلها الكاتب شحنات دلالية مختلفة"[1]. فالكاتب يحاول بث رسائله عن طريق الكتابة وفق مقصدية في المستوى الأول، بينما يحاول القارئ المشبع بمخزون ثقافي ومعرفي فك رموز هذه الكتابة في المستوى الثاني. وفي خضم هذا التجاذب للنص بين مقصدية الكاتب وتأويل القارئ ينشب صراع "بين إرادتين تتجاذبان النص، تشدّه الأولى من خلال فعل الكتابة إلى مقصديات متعدّدة يثبتها الكاتب في جدل الدال والمدلول، وتسحبه الثانية من خلال رغبات القارئ، وهو ينتظر من النص أن يبادله (لعبا) تنبثق قواعده من تفاعل الدلالات وتضاربها في آن"[2]، وهذا ما ينتج لذة ومتعة تقوم على فعل لعبة الصراع. وهي القضية التي طرحها بارث (لذة النص).

ويرى حبيب مونسي أنّ القراءة التي لا تجسّد هذا الصراع، ولا تمارس فعل اللعب الذي تقوم عليه اللذّة هي قراءة مملّة. وأنّ النصوص الجيدة هي التي تستدعي أكبر عدد من القراءات لممارسة هذا اللعب[3].

4 – النقد الثقافي:

تعود الأصول الأولى للنقد الثقافي إلى مدرسة فرانكفورت الألمانية (1923)[1]، غير أنّ البدايات الحقيقية لانتشار هذه اللفظة وتوسّع استعمالها كان مع تأسيس مركز

[1] – حبيب مونسي، القراءة والحداثة. مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، مرجع سابق، ص185.

[2] – المرجع نفسه، ص187.

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص188.

برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة في إنجلترا سنة (1964) برئاسة "ستيوارت هول" و"ريتشارد هوغارت"، الذي بلوّر الدراسات الثقافية كتخصص جديد في العلوم الإنسانية.

وقد اقترنت الدراسات الثقافية بالنقد الثقافي وارتبطت به ارتباطا وثيقا، إذ مهدت الدراسات الثقافية التي قام بها الفلاسفة وعلماء الاجتماع ونقاد الأدب مثل كتابات "ميشال فوكو وبيير بورديو ورولان بارث وهومي بابا وسبيفاك وبورديار ...وغيرهم" لميلاد النقد الثقافي وانضاجه بالمفهوم المتداول اليوم.

ظهر النقد الثقافي «إثر الدعوة إلى نقد "جديد" يتجاوز مقولات النقد الأدبي وعلى رأسها الجمالية، إلى نقد ثقافي يهتم بالأنساق الثقافية المضمرة خلف البناء اللغوي. الأمر الذي دفع به إلى التقاطع مع معارف إنسانية مجاورة أبرزها: نظرية الأدب وعلم الجمال والتحليلين الفلسفي والنفسي والنظرية الماركسية والتاريخانية الجديدة والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وعلم العلامات وغيرها...»[2]. ليصبح النقد الثقافي شجرة وارفة أو مظلة واسعة تجتمع تحتها مختلف الاتجاهات النقدية الغربية كالتاريخانية الجديدة والماركسية والنسوية ومابعد الكولونيالية...وغيرها، وتجاوز النص الأدبي بمفهومه التقليدي (وثيقة جمالية) إلى مجالات كانت تعدّ بمعايير النقد الأدبي أنّها مجالات لانصية خارجة عن نطاق الدراسة والمساءلة النقدية، حيث انفتح على الخطاب بوصفه ظاهرة ثقافية أوسع.

يسعى النقد الثقافي إلى كشف الأنساق الثقافية المضمرة خلف الجمالية و«كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم هذه الحيل هي الحيلة

---

[1] – ينظر، فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحيى، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000، ص37 وما بعدها.

[2] – طارق بوحالة، نظرية النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر نماذج مختارة، مجلة أبوليوس، جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق أهراس، مجلد2، ع1، 15جانفي 2015، ص76.

الجمالية التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدّها تحكما فينا»[1]، فهو يهتم بما هو خفي خلف الجمال لأن هذا الأخير له قدرة على حجب المعنى الحقيقي.

وكغيره من التيارات النقدية الغربية الحديثة، شكل النقد الثقافي اهتمام النقاد العرب وفي مقدمتهم الناقد عبد الله الغدامي الذي كان له السبق في ولوج هذا النقد، فقد «دعا إلى تغيير الوظيفة التقليدية للنقد الأدبي، واقترح الوظيفة الثقافية بديلا عنها، وبذلك يكون عمليا قد اقترح النقد الثقافي بديلا عن النقد الأدبي الذي تستأثر بتحليلاته الخصائص الجمالية للنصوص الأدبية»[2]، من خلال مؤلفه "النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية 2000" الذي يعدّ أول محاولة عربية تتبنى نظرية النقد الثقافي، لتتوالى بعده الدراسات النقدية العربية التي حاولت تبني مقولات النقد الثقافي.

والملاحظ أنّ النقاد المغاربة عموما والجزائريين خصوصا لم يتمثلوا النقد الثقافي بالشكل الذي تمثله النقاد المشارقة وخاصة السعوديون منهم. غير أننا نجد مجموعة من الفكرين المشتغلين بحقول معرفية ليست بالضرورة أدبية كانت لهم مساهمات رائدة في مجال الدراسات الثقافية أبرزهم مالك بن نبي الذي ساهم في التأسيس لخطاب فكري عربي مهد للنقد الثقافي العربي والإسلامي من خلال تناوله إشكالية الحضارة الإسلامية على اختلاف مكوناتها العرقية والقومية. والمفكر محمد العربي ولد خليفة الذي اشتغل بقضايا فكرية معقدة كـ (الهوية، التراث والحداثة، التاريخ والثقافة، العولمة والاحتواء الثقافي...) والتي تصب في صميم البنية الثقافية للمجتمع الجزائري، حيث سجل النقد الثقافي حضورا مميزا في انتاجه الفكري.

---

[1] – عبد الله الغدامي، النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2005، ص77.

[2] – حسين السماهيجي وآخرون، عبد الله الغدامي والممارسة النقدية الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2003، ص37.

لقد كان تأثير فكر مالك بن نبي حول مفاهيم الهوية الوطنية وثقافة المقاومة على الجيل الجديد من النقاد الجزائريين جليا، إذ نتج عن ذلك دراسات وافية من منطلق مواجهة كل ما يمت بالصلة إلى الثقافة الفرنكوفونية بوصفها أحد مكونات الفكر الكولونيالي من خلال إبراز أهمية ومكانة الثقافة الوطنية في مواجهة الثقافة الاستعمارية المتمثلة في الكولونيالية الجديدة، أو ما يطلق عليها بمصطلح مابعد الكولونيالية والتي تقوم على تحليل الخطاب الاستعماري في مكوناته الفكرية والمنهجية وهو ما جاء في دراسة كل من:

- **وحيد بوعزيز:** الموسومة بـ "جدل الثقافة. مقالات في الآخرية والكولونيالية والديكولونيالية" والتي حاول من خلالها تأصيل نقد ثقافي جزائري عربي، وقد اختار من النقد الثقافي في كتابه هذا الدراسات الكولونيالية، حيث تناول فيه بالدراسة جهود إدوارد سعيد في تأسيس مجالات نظرية في الكولونيالية في مؤلفيه "الاستشراق، الثقافة الإمبريالية". كما درس فكر مالك بن نبي في قضية الكولونيالية وما بعد الكولونيالية وناقش آراءه حول الاستعمار والاستشراق، ومفارقته لآراء كثير من الدارسين في فهم ظاهرة الاستعمار.
- **عبد القادر فيدوح:**

من خلال كتابيه "السرد والأنساق الثقافية، تأويل المتخيل". هذا الأخير الذي تحدّث فيه عن أثر الكولونيالية الجديدة في إخضاع الهوية الوطنية في جميع أنحاء العالم إلى مسارها الثقافي والسياسي والاقتصادي، من خلال ربطه مركزية ثقافة ما بعد الاستعمار بالنقد الثقافي وهو ما تعنى به الدراسات الثقافية، وبخاصة ما له علاقة بالسرد.

وبوصف الرواية خطابا ثقافيا ومنجزا أكثر اهتماما بصراع الثقافات، فقد حفلت الرواية العربية والجزائرية خصوصا بدراسات ثقافية كثيرة لكشف الأنساق الثقافية المضمر فيها.

الفصل الثاني:

التراث الشعبي ودوره في الحفاظ على الهوّية الثقافية

1. المبحث الأول: الهوّية الثقافية مفهومها ومقوماتها.

شهدت السنوات الأخيرة اهتماما متزايدا بقضية الهوية الثقافية، ولا سيما في ظل بروز ظاهرة العولمة ـ خاصة في بعدها الثقافي ـ وما أحدثته من تأثيرات عميقة في خصوصيات الشعوب والأمم وهوياتها. ومن ثم فإنّ تناول مفهوم الهوية الثقافية يقتضي منا الوقوف أولا على مفهوم الهوية في أبعاده اللغوية النفسية والاجتماعية والفلسفية والأنثروبولوجية ، ثم الانتقال إلى تحديد مفهوم الثقافة وما تتضمنه من عناصر وخصائص، وصولا إلى بيان مفهوم الهوية الثقافية، واستجلاء أبرز التحدّيات التي تواجهها في عصر العولمة.

1- الهوية:

أخذ مفهوم الهوية حيزا كبيرا في أبحاث المفكرين والفلاسفة وعلماء الاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم النفس خاصة في السنوات الأخيرة مع التطور التكنولوجي وظهور وسائل الإعلام والاتصال نظرا لما تثيره ـ الهوية ـ من إشكالات سواء على المستوى القومي والوطني أو الدوّلي بما لها من دور في نشر الأفكار والإيديولوجيات. ويتداخل مفهوم الهوية ويتقاطع مع عدّة مصطلحات ومفاهيم كالماهية والشخصية والقومية والجوهر والذات والأنا والإنّية وغيرها من المصطلحات التي يتعذّر الفصل بينها أحيانا، مما أدى إلى صعوبة ضبطها.

أ. الهوية لغة:

إذا بحثنا عن مصطلح الهوية في القواميس والمعاجم العربية القديمة لا نجد لها تعريفا لغويا واضحا ومحددا يرتبط بالمفهوم الحديث للهوية. فقد أشار إليها ابن منظور في لسان العرب في باب الهاء على أنّ: «هُوية تصغير هُوّة، وقيل: الهوية بئر بعيدة المهواة، وعرشها سقفها المغمى عليها بالتراب فيغترّ به واطِئُه فيقع فيها ويهلك»[1]. فمفهوم الهوية

[1]- ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، ج15، دار صادر، بيروت، ط3، 1414، ص374.

عند العرب قديما كان يدّل على كل وهدة عميقة أو ما انهبط من الأرض (الحفرة أو البئر المغطاة بالتراب) وهو مفهوم لا يرتبط بالمفهوم الحديث للهوية.

أمّا في المعاجم والقواميس الحديثة فقد وردت في قاموس المنجد بمعنى «حقيقة الشيء أو الشخص المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية»[1]، وجاء في معجم اللغة العربية المعاصرة أنّ الهوية منسوبة إلى "هو" وتعني «إحساس الفرد بنفسه وفرديته وحفاظه على تكامله وقيمته وسلوكياته وأفكاره في مختلف المواقف»[2]. فالمفهوم الحديث لكلمة الهوية يدل على حقيقة الشيء وجوهره، فهي «كلمة مركبة من ضمير الغائب "هو" مضاف إليه ياء النسبة لتدلّ الكلمة على ماهية الشيء المعني كما هو في الواقع بخصائصه ومميزاته التي يعرف بها»[3]، فالهوية لغة بمعناها الحديث هي مجموعة الخصائص التي تميّز الفرد أو الجماعة عن الأفراد والجماعات الأخرى، وتنمي فيهم شعور الانتماء للجماعة. وهي مشتقة من الضمير "هو" بمعنى جوهر الشيء وحقيقته. «ويشير مفهوم الهوية إلى ما يكون به الشيء "هو هو" أي من حيث تشخصه وتحققه في ذاته وتميزه عن غيره»[4].

وفي القواميس الفرنسية نجد أنّ لفظة الهوية يقابلها identité في اللغة الفرنسية المشتقة من الكلمة اللاتينية édem؛ إذ وردت في قاموس "لاروس" الفرنسي بمعنى «صفة

[1] – لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط8، بيروت، مادة هوية، ص564 –565.

[2] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، مادة "هو"، ص2372.

[3] – رحيم كاظم ثائر، العولمة والمواطنة والهوية، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مجلد8، عدد1، 2009، ص205.

[4] – شرقي رحيمة، الهوية الثقافية الجزائرية وتحديات العولمة، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد11، جوان2013، ص193.

ما هو متطابق، وبمعنى آخر الصفة الدائمة والأساسية لشخص أو مجموعة، ويقال أزمة الهوية، كما أنّها البيانات الدقيقة لشخص: التحقق من هوية شخص ما»[1].

وفي اللغة الإنجليزية يقابلها identity، تعكس تعريفات القواميس المعاني الأقدم للكلمة. ففكرتنا الحالية عن الهوية هي بناء اجتماعي حديث نسبياً، ومعقد إلى حد ما. على الرغم من أنّ الجميع يعرفون كيفية استخدام الكلمة بشكل صحيح في الخطاب اليومي، إلا أنه يثبت صعوبة كبيرة في تقديم مفهوم موجز وكافٍ يجسد معانيها الحالية،[2] ولذلك نجد من يربط مفهومها بـ «تماثل المقومات أو الصفات الأساسية في حالات مختلفة وظروف متباينة، وبذلك تشير إلى الشكل التجميعي أو الكل المركب لمجموعة من الصفات التي تكون الحقيقة الموضوعية لشيء ما، والتي بواسطتها يمكن معرفة هذا الشيء وغيره على وجه التحديد»[3]. فالهوية في المعاجم الحديثة لا تخرج عن معنى التفرّد، وتميز الشيء أو الشخص عن غيره من الأشياء أو الأشخاص، أي تحقّقه وتفرّده واستقلاليته.

ب. الهوية اصطلاحا:

أمّا اصطلاحا فالباحث في موضوع الهوية يجد نفسه في متاهة بسبب كثرة التعريفات المقدمة للإحاطة بهذا المصطلح، حيث تتعدّد هذه التعريفات باختلاف

---

[1] – la rousse dictionnaire de français, achevé d'imprimer par l'imprimerie Maury a Malesherbes, janvier 2009, p 211. identité : (caractère de ce qui est identique. Caractère permanent et fondamental d'une personne, d'un group : crise d'identité. Signalement exact d'une personne : vérifier l'identité de quelqu'un).

[2]- dictionary de nitions, which re ect older senses of the word. (Our present idea of identity is a fairly recent social construct, and a rather complicated one at that. Even though everyone knows how to use the word properly in everyday discourse, it proves quite di cult to give a short and adequate summary statement that captures the range of its present). James D.Fearon; what is identity(as we now use the word), department of meanings political science, Stanford university; draft-comments appreciated, nov 1999,p2

[3] – رشدي أحمد طعيمة، الثقافة العربية الإسلامية بين التأليف والتدريس، دار الفكر العربي، القاهرة، دت، دط، ص35.

الخلفيات وجوانب التحليل والتفسير الفلسفية والأنثروبولوجية الإجتماعية والنفسية والثقافية.

ففي التراث الفلسفي الإسلامي عرّف الجرجاني الهوية في كتابه "التعريفات"، حيث اعتبرها «الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق»[1]، فهوية الشيء هي ثوابته التي لا تتغير. أمّا الجابري فيرى أنّ الهوية هي المصدر الأساسي لتقديم معاني للأشياء وإثبات الذات أمام الآخر، فهي «ردة الفعل ضد الآخر ونزوع حالم لتأكيد الأنا بصورة أقوى وأرحب»[2]. هي عملية ديناميكية لتعزيز الذات، وقد يكون فيها نوع من التعصب في هذا التعزيز حيث تغلب سلطة الأنا.

أمّا في الفكر الغربي فيعود استخدام مصطلح الهوية إلى أفلاطون Plato وأرسطو Aristo وكانط Kant ، حيث ظهر بصفة جلية مع المنطق الأرسطي، ثم ذاع صيتها بداية الستينات من القرن الماضي مع ظهور الصراع الحضاري والثقافي بين الأمم؛ إذ يعرّفها المفكر الفرنسي "أليكس ميكشيللي" Alex Mucchilli بأنّه «مركب من المعايير، الذي يسمح بتعريف موضوع أو شعور داخلي ما. وينطوي الشعور بالهوية على مجموعة من المشاعر المختلفة، كالشعور بالوحدة، والتكامل، والانتماء، والقيمة، والاستقلال والشعور بالثقة المبني على أساس من إرادة الوجود»[3]، فالهوية هي اتحاد العناصر المادية والمعنوية والنفسية والاجتماعية وتكاملها والتي تجعل الشخص يتميز عن غيره.

أمّا عند علماء الاجتماع فإنّ مسألة الهوية لا تثار إلا في إطارها الاجتماعي، حيث تنتقل من هوية الفرد إلى هوية الجماعة؛ أي فيما يوحّد أفراد المجتمع ويمنحهم نفس السمات الحضارية والثقافية التي تميزهم عن غيرهم، فعالم الاجتماع الألماني "ماكس

[1] – علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2004، ص216.

[2] – محمد عابد الجابري، مسألة الهوية. العروبة والإسلام والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط4، 2012، ص17.

[3] – أليكس ميكشيللي، الهوية، تر: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، ط1، 1993، ص15.

فييبر" يعرّفها من منظور اجتماعي على أنّها "إحساس الجماعة بالأصل المشترك، وهي التعبيرات الخارجية الشائعة، مثل الرموز والألحان والعادات، وتميز أصحاب هوية ما عن سائر الهويات الأخرى، وتظل هويتهم محتفظة بوجودها وحيويتها، مثل الأساطير والقيّم والتراث الثقافي"[1]، فمن خلال هذا التعريف فإنّ الهوية تعني شعور الفرد بالانتماء للجماعة، وهي اشتراك الجماعة بالأصل الواحد، حيث يرتبط تشكيل الهوية سواء كانت فردية أو جماعية بالبعد السوسيولوجي والسيكولوجي. والهوية "جسر يعبر من خلاله الفرد إلى بيئته الاجتماعية والثقافية، فهي إحساس بالانتماء والتعلق بمجموعة، وعليه فالقدرة على إثبات الهوية مرتبطة بالوضعية التي تحتلها الجماعة في المنظومة الاجتماعية ونسق العلاقات فيها"[2]، فهوية أي أمّة هي صفاتها التي تميزها عن سائر الأمم الأخرى.

كما تتداخل الهوية مع الثقافة وترتبط بها في حقل الدراسات الثقافية، حيث يعتبرها الغذامي "علامة من علامات النسق الثقافي. وكما أنّ البشر في أصلهم هم شيء واحد ثم تعدّد هذا الشيء، فإنّ صيغ تمثيل هذا المتعدّد هي متعدّدة أيضا. والمرء قد يمثل نفسه عبر عرقه أو لونه أو لغته أو بلدته أو حتى حارته وعائلته، مثلما يمثل نفسه عبر قبيلته ومذهبه وطائفته، وهذا أحد وجوه النسقية الثقافية وطرق تعبيرها عن نفسها وتمثيلها لمقتضياتها"[3]. فالهوية من المنظور الثقافي هي مجموع السمات والملامح والأشكال الثقافية من تصورات ورموز وذكريات وقيم وتطلعات، التي تتصف بها جماعة معينة، وتولّد لدى أفرادها الإحساس بالانتماء إلى تلك الجماعة والاعتزاز والافتخار بها.

---

[1] – علي عبد الرؤوف علي، الاندماج الاجتماعي بين مأزق الهوية وفخ العولمة. تحديات وتحولات عمران المدينة الخليجية المعاصرة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2014، ص443.

[2] – محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2003، ص92.

[3] – عبد الله الغدامي، القبيلة والقبائلية. هويات مابعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص68.

لقد شكّل موضوع الهوية حقلا خصبا ومجالا واسعا للدراسات النفسية والاجتماعية والفلسفية والأنثروبولوجية والثقافية، مما أدى إلى تشعبها وتعدّد تعاريفها. وقد أورد "تاب" (tap) تعريفا للهوية يمكن أن يكون ملمّا بعض الشيء بتلك الجوانب؛ إذ يقول: «الهوية هي مجموعة المميزات الجسمية والنفسية والمعنوية والقضائية والاجتماعية والثقافية التي يستطيع الفرد من خلالها أن يعرف نفسه وأن يقدّم نفسه وأن يتعرّف الناس عليه، أو التي من خلالها يشعر الفرد بأنّه موجود كإنسان له جملة من الأدوار والوظائف التي من خلالها يشعر أنّه مقبول ومعترف به كما هو من طرف الآخرين أو من طرف جماعته أو الثقافية التي ينتمي إليها»[1]. فالهوية إذن هي الصفات المميزة للفرد أو الجماعة، وهي «كالبصمة بالنسبة للإنسان، يتميز بها عن غيره، وتتجدد فاعليتها، ويتجلى وجهها كلما أزيلت من فوقها طوارئ الطمس والحجب، دون أن تخلي مكانها ومكانتها لغيرها من البصمات»[2].

ج. حدود الهوية:

الهوية هي حقيقة الشيء وجوهره، أو كون الشيء هو نفسه، فهي جملة الخصائص التي تجعله "هو هو" وتميزه عن غيره، والامتياز هنا بمعنى الخصوصية والاختلاف لا التفاضل، فهي تمثل صورة الأنا أمام الغير. أي بعبارة أخرى أنّ هناك فاصل وحد بين الهويات المختلفة، بين(نحن) و(هم). وهو ما يسمى بالحد الاجتماعي الرمزي.

ويرى بارث أنّ ما يفصل بين مجموعتين عرقيتين ـ هويتين ثقافتين ـ ليس الاختلاف الثقافي كما يتصوّر البعض؛ إذ أنّ هناك خلط بين الثقافة والهوية[3]. فيمكن للجماعة أن

---

[1] – محمد مسلم، الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص88. 89.

[2] – محمد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999، ص06.

[3] – ينظر، دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص128.

تعمل تماما وفي كنفها شيء من التعددية الثقافية. ويعود سبب الفصل؛ أي وضع الحدّ بين المجموعات إلى إرادة الجماعة في التميّز واستخدامها لبعض السمات الثقافية كمحددات لهويتها النوعية. فمن شأن الجماعات القريبة من بعضها ثقافيا أن تعدّ نفسها غريبة تماما عن بعضها البعض، بل ومتعادية حينما تختلف حول عنصر منعزل في المجموعة الثقافية. فالتطبع بثقافة جماعة معينة لا يعني اكتساب هوية تلك الجماعة.

د. وظائف الهوية:

الهوية "مفهوم اجتماعي نفسي يشير إلى كيفية إدراك شعب ما لذاته وكيفية تمايزه عن الأخرين"[1]، فهي الصفات والسمات المميزة للفرد أو الجماعة تميّزها عن غيرها من الجماعات. تحمل الهوية عدّة وظائف في المجتمعات تتمثل فيما يلي:

- تضمن الاستمرارية التاريخية للأمة؛ إذ لا يمكن التشكيك في انتمائها. ويزداد الشعور بالهوية في مختلف الأزمات التي تعصف بالأمم (الاحتلال، الخطر، الأزمات السياسية...) حينها يلتف أفراد المجتمع حول مقومات الهوية لإعادة اللحمة ومواجهة تلك الأزمات[2].
- تحقيق درجة عالية من الانسجام والتجانس بين أفراد الوطن الواحد، وتحقيق التعايش بين الثقافات الفرعية[3].
- تمتلك الهوية أفكارا قومية تزوّد أفراد المجتمع بوجهة نظر مشتركة يستطيعون من خلالها تقييم المجتمعات الأخرى[4].
- تحافظ على صورة الأمة أمام سائر الأمم الأخرى.

---

[1] – محمد إبراهيم عيد، الهوية الثقافية الغربية في عالم متغير، مجلة الطفولة والتنمية، مجلد1، عدد1، 2001. ص110.

[2] – محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، مرجع سابق، ص179.

[3] – المرجع نفسه، ص179.

[4] – ميمونة مناصرية، هوية المجتمع المحلي في مواجهة العولمة من منظور أساتذة جامعة بسكرة، رسالة دكتوراه، إشراف عبد الرحمان برقوق، جامعة بسكرة، 2012/2011، ص105.

2 – الثقافة:

أ. مفهومها:

يعدّ مصطلح الثقافة من أكثر المصطلحات تداولا في عصرنا الحاضر، ويتباين ويختلف مدلوله لدى الباحثين والمفكرين وعلماء الاجتماع. فهناك من يقصره على الجانب المعرفي والفكري (العلم والفكر والأدب)، وهناك من يوسعه ليشمل الجانب الوجداني (الفن) والجانب العلمي والسلوكي (الدين والأخلاق...) والجانب المادي أيضا (اللباس، العمران...)، وقد يتّسع أكثر ليشمل أسلوب حياة الناس وما تقوم عليه من نُظم وعلاقات بين الأفراد في تعاملهم مع بعضهم البعض (أساليب العيش، طرائق التفكير...). حيث أنّهم لم يصلوا بعد إلى تحديد مفهوم محدّد ودقيق للثقافة، ولم يزل الجدل مستمرا حول طبيعة الثقافة وحقيقتها والفرق بينها وبين الحضارة.

وقد أحصى عالما الأنثروبولوجيا الأمريكيان كروبير(a.l.kroeber) وكلوكهون (c.kluchohn) عام 1915 أكثر من 150 تعريفا مختلفا للثقافة[1]. كما أحصى الباحث الأمريكي المتخصص في الثقافة والشخصية وولكر أولبرت (walker albert) سنة 1934 حوالي 340 تعريفا اقترحها فقط الباحثون الذين يستعملون اللغة الإنجليزية[2]. فمفردة الثقافة واحدة من أكبر المفردات تعقيدا وغموضا نظرا لتعدّد معانيها، ولاستعمالاتها المختلفة سواء في علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أو غيرهما.

وإذا بحثنا عن كلمة ثقافة في الخطاب العربي القديم لا نكاد نجد لها أثرًا. فلفظ ثقافة لفظ محدث في اللغة العربية، هو ترجمة للكلمة الفرنسية (culture) التي تدلّ في معناها الأصلي على فلاحة الأرض، ثم سار استعمالها مجازيا ليدل على خصوبة الإنتاج العقلي. وكلمة "ثقافة" مشتقة من الفعل الثلاثي "ثقِف" أو " ثقُف" الذي يحمل معاني

[1] – ينظر، فاروق أحمد مصطفى. محمد عباس إبراهيم، الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005، ص45.

[2] – ينظر، محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، مرجع سابق، ص374.

الحذق والفطنة والذكاء وسرعة التعلم وتهذيب وتقويم الاعوجاج؛ إذ وردت في لسان العرب في مادة ثقف أنّ: «ثقف الشيء ثقْفا وثِقَافًا وثُقُوفَة: حذقه، ورجل ثَقْفٌ وثَقِفٌ وثَقُفٌ: حاذق فَهِمٌ...ويقال ثَقِفَ الشيء وهو سرعة التعلم... ثقِفْتُ الشيء حذقته، وثقِفْتُهُ إذا ظفِرتُ به»[1]. وجاء في القاموس المحيط «ثَقُف، ككَرُم وفَرِح، ثَقْفًا وثَقَفًا وثَقَافَةً: صار حاذقا خفيفا فطنا، فهو ثِقْفٌ... وثَقِفَهُ كسمعه: صادفه، أو أخذه، أو ظفر به، أو أدركه... وثَقَّفَهُ تَثْقِيفًا: سواه»[2]. وعرّفها المعجم الوسيط بأنّها «العلوم والمعارف والفنون التي يطلب الحذق فيها»[3]. فبالرجوع إلى معاجم وقواميس اللغة العربية نجد أنّ لفظة ثقافة من مادة (ث ق ف) لا تخرج عن معنى الحذق والفطنة والتعديل والتقويم، ولا تحيل إلى معناها المعاصر.

أمّا اصطلاحا فإنّ الثقافة معلم أساسي من معالم الشعوب، ونسق ضمن النسق الاجتماعي العام، تشمل مجموع المعارف والقيم والأخلاق والأعراف والتقاليد وكل الأنشطة الفنية والفكرية والسلوكية، وكذا طرائق التفكير وأسلوب العيش والمعاملة. فهي تميّز كل مجتمع عن الآخر، وقد قدّم الأنثروبولوجي البريطاني إدوار تايلور(E.taylor) في كتابه "الثقافة البدائية" سنة1781 أقدم وأشمل تعريف للثقافة، حاول من خلاله الإحاطة بمختلف الجوانب المتعدّدة لهذا المفهوم مركزا على مجموعة العناصر التي تكوّن الثقافة، فهي حسبه «...تلك الوحدة الكلية المعقّدة التي تشمل المعرفة والإيمان والفن والأخلاق والقانون والعادات، بالإضافة إلى أي قدرات وعادات أخرى يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في مجتمع»[4]. فهي بهذا المفهوم ذات خاصية إجتماعية، مكتسبة، مركبة

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج9، مرجع سابق، ص19.

[2] – محي الدين محد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ج1، ط8، 2005/1426، ص795.

[3] – مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، إشراف: شوقي ضيف، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2005/1425، ص98.

[4] – كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات. مقالات مختارة، تر: محمد بدوي، مراجعة: بولس وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص08.

من القيم والأخلاق والسلوكيات التي يكتسبها الفرد من المحيط الذي يعيش فيه، والتي من خلالها يكوّن شخصيته.

ويعرّفها محي الدين صابر بأنّها «تعني مجموعة النشاط الفكري والفني في معناها الواسع وما يتصل بهما من مهارات أو يعين عليها من وسائل. فهي موصولة بمجمل أوجه الأنشطة الاجتماعية الأخرى، مؤثرة فيها متأثرة بها، معينة عليها مستعينة بها لتحقق بذلك المضمون الواسع لها. متمثلا في تقدّم شامل للمجتمع في كل جوانب سعيّه الحضاري أخذًا وعطاءً في تفاعل خصب وعطاء متجدّد»[1]. بينما يخرجها مالك بن نبي من كونها نظرية في المعرفة إلى نظرية في السلوك، ويربطها بالحضارة باعتبارها المحيط الذي يتحرك فيه الإنسان ويشكّل فيه طباعه وسلوكه، فهي «مجموعة الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته وتصبح لاشعورية، تلك العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه... فهي على هذا المحيط الذي يشكّل فيه الفرد طباعه وشخصيته»[2].

في حين يرى الجابري في كتابه "المسألة الثقافية" أنّه بالثقافة يستطيع الفرد البشري التعرّف على العالم، وبها يدخل في البعد الإنساني ويتخذ شكلا خاصا بحياته. فالثقافة حسبه هي «ذلك المركب المتجانس من الذكريات والتصوّرات والقيم والرموز والتعبيرات والإبداعات التي تحتفظ لجماعة بشرية، تشكّل أمة أو ما في معناها، بهويتها الحضارية، في إطار ما تعرفه من تطورات بفعل ديناميتها الداخلية وقابليتها للتواصل والأخذ والعطاء. وبعبارة أخرى، إنّ الثقافة هي المُعَّبِر الأصيل عن الخصوصية التاريخية لأمة من الأمم، عن نظرة هذه الأمة إلى الكون والحياة والموت والإنسان ومهامه وقدراته وحدوده، وما

[1] – محي الدين صابر، قضايا الثقافة العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس، 1983، ص09.

[2] – مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ط1، 1959، ص73.

ينبغي أن يعمل وما لا ينبغي أن يأمل...»[1]، فالثقافة من منظور الجابري تمثّل خصوصية الأمة ونظرتها للإنسان والكون والحياة والموت.

إنّ الثقافة هي محصلة نشاط الإنسان الاجتماعي وأساليب وأنماط عيشه، تعبّر عن التراث والهوية للجماعة الثقافية، وتظهر في تصرفاتهم وعاداتهم وتقاليدهم. قد يكون في المجتمع الواحد عدّة ثقافات خاصة بجماعات ذات خصوصية نوعية (مهنة، طبقة...) وتسمى بالثقافات الفرعية (subcultures).

أ. **عناصر الثقافة:** هو مصطلح يرتبط بمكونات ثقافة أي مجتمع، ويمكن أن نقسّمها إلى ما يلي:

- **العموميات universals:**

وهو ما "يشمل الأفكار والسلوك وطرق التفكير التي يشترك فيها أفراد المجتمع العاملين جميعهم، وتوجد بصفة عامة عند أعضاء المجتمع كلّه، وتختلف العموميات من ثقافة إلى أخرى، وهي التي تكون الأساس العام للثقافة التي تتميز به ثقافة عن ثقافة أخرى»[2]. هذا ما يعني كل تلك المظاهر التي تتعلق بالعادات والتقاليد ونوع الألبسة والأعراف والتي تشكّل نوعا من الهوية الخاصة التي تميز مجتمع عن آخر وثقافة عن أخرى.

- **الخصوصيات specialties:**

ونقصد بها "تلك العناصر من الثقافة التي تشترك فيها مجموعة معينة من الأفراد لها تنظيمها الاجتماعي الخاص...»[3] هذه الخصوصيات تقسّم بدورها إلى:

---

[1] – محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1994، ص213.

[2] – خالد محمد أو عشيرة، ثائر أحمد غباري، الثقافة وعناصرها، دار الإعصار العالمي، الأردن، عمان، ط1، 2015، ص21.

[3] – المرجع نفسه، ص 22.

- خصوصيات طبقية: هي السلوكات الثقافية التي تسلكها فئة من المجتمع دون غيرها، ويتضح ذلك في طريقة المعاملات والعلاقات بين أفراد تلك الطبقة وطريقة لبسهم...
- الخصوصيات المهنية: هي العناصر الثقافية أو الممارسات الخاصة بأصحاب مهنة معينة دون غيرهم...
- خصوصيات عقائدية: وتظهر من خلال الطقوس الدينية الخاصة بكل فئة.
- خصوصيات عنصرية: تظهر في ممارسات بعض الأقليات في المجتمع[1]

- **المتغيرات والبدائل Alternatives:**

هي "تلك العناصر الثقافية التي نجدها لدى أفراد معينين ولكنها لا تكون مشتركة بين أفراد الثقافة جميعهم، بل إنّها لا تكون سائدة بين طبقات لها تنظيم اجتماعي معين.."[2]، ما يعني أنّ المكونات الثقافية لهؤلاء الأفراد تعتبر من العموميات لكن تقتصر على فئة معينة، مثل موضة معينة يمكن أن تتغير مع مرور الوقت لتصبح من الخصوصيات أو العموميات، أو تزول نهائيا.

ب.**خصائص الثقافة:**

حينما نتحدث عن خصائص الثقافة فهي عديدة، ويمكن أن نلتبس في تحديد واضح ومعين لها، لكن ما هو شائع ومعروف أنّ خصائص الثقافة تتمثل فيما يلي:

- الثقافة ميزة إنسانية متعلقة بالجنس البشري.
- مادية ولامادية... يشمل الجانب المادي كل آثار ونتاجات الإنسان الملموسة...أمّا الجانب المعنوي فيشمل كل ما تعلّق بالجانب القيمي والمعرفي منها.
- شاملة وكلية تتركب من أجزاء مختلفة لكنها مترابطة ارتباطا عضويا.
- مكتسبة وليست فطرية.
- حصيلة تراكمية تنتقل من جيل لآخر عبر عصور مختلفة.

[1] – ينظر، المرجع السابق، خالد محمد أو عشيرة، ثائر أحمد غباري، الثقافة وعناصرها، ص 22–23.

[2] – المرجع نفسه، ص 23.

- قابلة للتطور والتغيير.[1]

ويمكن أن تكون هناك خصائص أخرى لكن المتفق عليه هي هذه. إضافة إلى شيء آخر وهي خصوصية عالمنا الذي تتفرّد ثقافته بخصائص أخرى تحمل الطابع الإسلامي للمجتمع. ويمكن أن نشير إليها من خلال ما يلي:

- إنسانية النزعة والهدف؛ فهي لا تختص بفئة دون فئة... بل هي عامة للناس جميعا.[2]
- الشمول والكمال؛ فهي تستوعب كل جوانب الحياة وتدخل في كل مجالاتها.[3]
- التوازن؛ الثقافة الإسلامية تقوم على التوازن في جميع المجالات، فتوازن بين عالم الغيب والشهادة، بين واجبات الحاكم وحقوق الرعية...الخ.

فالثقافة إنسانية في خطابها، شاملة في منهجها، ومتوازنة في أحكامها، ما يجعلها مرنة وقادرة على استيعاب المتغيرات دون أن تفقد جوهرها.

- الإيجابية؛ تتمثل في علاقة الإنسان بربّه، وعلاقته بالكون والحياة وبالإنسان الآخر.[4]
- موافقتها للعقل والفطرة؛ وهي تعني بذلك أمرين:

* أنّ كل ما ورد في هذه الثقافة لا يتعارض مع أحكام العقل السليم.
* أنّ هذه الثقافة يمكن أن تُفهم وتُوضّح في ضوء مقاييس العقل ومعاييره.

أمّا الفطرة، فتتمثّل في موافقة الثقافة الإسلامية لها في تعاملها مع الغرائز والشهوة الفطرية في الإنسان.[5] فالثقافة الإسلامية بشكل خاص تتميز بكونها عملية (إيجابية) وعقلانية، وواقعية، وهنا يمكننا القول بسر قدرتها على إقناع العقل وإراحة القلب.

---

[1] – ينظر، نجمة قرواز، في ماهية الثقافة ومميزاتها (بين كونية تايلر، ونسبية بوا)، مجلة النص، جامعة جيجل، المجلد 19، العدد1، سبتمبر 2024، ص 116.

2 _ ينظر، أحمد محمد أحمد الجلي، دراسات في الثقافة الإسلامية (المصادر_ الأسس_ الخصائص_ التحديات)، دار الكتاب الجامعي، الإمارات العربية المتحدة، ط2، 2010، ص 69.

3 _ ينظر، المرجع نفسه، ص 70.

4 – ينظر، المرجع نفسه، 71.

5 _ ينظر، المرجع نفسه، 73.

- الواقعية والمثالية؛ ويقصد بها مراعاة واقع الكون من حيث حقيقته ووجوده... وتتمثل في مختلف جوانب الثقافة الإسلامية: العقيدة، العبادة، الأخلاق، النظم...[1]
- الثبات والمرونة؛ الثبات في الأصول والأهداف، والمرونة في الفروع والوسائل.[2]
- نشاط علمي؛ ونتحدث هنا عن القرآن الكريم كمصدر من مصادر الثقافة الإسلامية، والسنة والنبوية رغم تشكيك البعض في صحتها كمصدر بدعوى عدم ثبوت نقلها[3].

وبشكل عام فإنّ الثقافة الإسلامية تتميّز بخصوصيتها المستمدّة من أهم مصدرين هما: القرآن والسنة، من خلال محمولاتها المختلفة لثقافات أخرى عبر سرديات القصص القرآني، أو السير التي تحدّث عنها الرسول صلى الله عليه وسلم.

ج. **أنواع الثقافة:** بحسب علماء الاجتماع فقد حدّدت أنواع الثقافة كما يلي:

- **<u>الثقافة العالية</u>:**

تشير إلى المعطيات الثقافية ذات الخصوصية المتميزة بدرجة عالية من الرقي high status... وتتضمن أعمال مثل الأوبرا، السمفونيات الكلاسيكية، اللوحات الفنية...[4] أصحاب هذه الثقافة عادة ما يكونون من طبقات عليا من المجتمع، لهم نمط خاص من التفكير وأسلوب حياة راقٍ عن باقي فئات المجتمع.

1 _ ينظر، أحمد محمد أحمد الجلي، دراسات في الثقافة الإسلامية (المصادر_ الأسس_ الخصائص_ التحديات)، مرجع سابق، ص74.

2 _ ينظر، المرجع نفسه، ص75.

3 – ينظر، المرجع نفسه، ص76.

4 – ينظر، هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010، ص9.

- **ثقافة العامة:**

تشير إلى ثقافة الناس العاديين...يُنظر إليها باعتبارها أقل قيمة من الثقافة العالية مع أنّها تعتبر مهمة في بعض المجالات.[1] وهي الثقافة السائدة بشكل عام، وترتبط ارتباطا شديدا بالهوية والعادات والأعراف...

- **ثقافة الجماهير:**

هي إفراز للمجتمعات الصناعية، وهي بالضرورة إفراز للإعلام الواسع، مثل الأفلام ذات الطابع الشعبي، والمسلسلات المحلية... وإذا كانت الثقافة العامة يصنعها الناس العاديون، فإنّ ثقافة الجماهير تستهلك فقط من جانب الأفراد. وبناءً على ذلك يصبح المشاهدون أعضاء سلبيين في المجتمع الجماهيري[2]، وهي شكل جديد لما يسمى الثقافة في عصر الحداثة، مع التطوّر الصناعي وكذا تطوّر الاعلام والاتصال، وبشكل عام العولمة وتبعاتها التي فرضت نوعا معينا من الثقافة التي أصبحت تُبثّ بشكل مباشر عبر مختلف الوسائل السمعية والبصرية. وبطبيعة الحال تصبح ثقافة استهلاكية من بعض الأفراد.

- **الثقافة الشعبية:**

تتضمّن أي منتج ثقافي ينال إعجاب الناس العاديين ودون أن يستهدف إنجاز خبرات ثقافية.

- **الثقافة الفئوية:**

تشير إلى مجموعة من الناس تشترك مع بعضها البعض في مسألة ما[3]. الثقافة الشعبية بالخصوص، أصبحت تشتغل على مواضيع عادية إن لم نقل في الكثير من الأحيان تشكّل سقطة من السقطات الأخلاقية والاجتماعية التي تعرضها بعض القنوات

[1] – ينظر، هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، مرجع سابق، ص9.

[2] – ينظر المرجع نفسه، ص10.

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص10.

في أفلامها وأغانيها، وحتى في حصصها التي لا ترقى لمستوى المعالجة الاجتماعية أو حتى الإضافة المعرفية.

أمّا ما يتعلّق بالثقافة الفئوية، فقد أضحينا نرى بعض الطوائف، وبعض المجموعات التي تتفرّد بتفكير ونمط حياتي خاص، فتجدهم يتميزون بذوق واحد، وممارسات خاصة بهم سواء من الجانب الديني، أو الإيديولوجي، وغيرها من الأساليب التي تختلف عن بقية المجتمع.

ومن هنا يمكن القول بأنّ الممارسات بين أفراد المجتمع على اختلافها، يعني اختلاف الثقافة في مستوياتها وأنواعها وبالتالي تعدّد وظائفها.

د. **وظائف الثقافة:**

وظيفة الثقافة مرتبطة بالمجتمع والفرد كجزء منه، وهي على تعدّد أنواعها واختلاف مكوناتها وعناصرها، جاءت لتحقيق أهداف معينة، تضمن للفرد والأسرة والمجتمع ككيان كامل، مختلف رغباته. ويمكن في هذا الإطار أن نحدّد بعضا من الوظائف الأساسية التي تحققها هذه الثقافة:

- تعزيز الأنماط السلوكية للأفراد، لتحقيق حاجاتهم البيولوجية من مأكل وملبس ومشرب ومسكن وتناسل للمحافظة على بقاء الجماعة واستمرارها.
- صياغة بعض القوانين التي تتيح التعاون بين أفراد المجتمع، والتكيّف مع المواقف البيئية المختلفة وتوحيد الاستجابة لمواقف معينة.
- تقديم وسائل مختلفة تهيئ التفاعل بين أفراد الجماعة، وتجنب الدخول في صراعات.
- خلق حاجات جمالية وأخلاقية ودينية، يحتاجها الفرد، ومنحه وسائل لإشباعها.[1]

وبشكل عام فإنّ الثقافة هي انعكاس آخر لهوية الفرد والمجتمع، وتعزيز لإمكانات التواصل مع الآخر والتعايش مع المعطيات المختلفة والظروف التي يمكن أن يوضع فيها

[1] – خالد محمد أبو شعيرة، ثائر أحمد غباري، الثقافة وعناصرها، مرجع سابق، ص28.

الفرد، ناهيك عن أنّ الجوانب الفنية الجمالية التي تمنحها الثقافة للمجتمعات تعزّز من وجودها، وتمنحها استمرارية، ونخصّ الحديث في هذه النقطة عمّا يسمى فترة مابعد الحداثة التي أعطت للجانب الثقافي دورا مهما وأساسيا، بعيدا عن المركزية الغربية التي فرضتها الدول العظمى والغرب بشكل عام.

3 – الهوية الثقافية:

تختلط الكثير من المفاهيم حينما نتحدّث عن الثقافة، فالحديث عنها يعني أن نتحدث عن مفاهيم أخرى تتمثّل في اللغة والهوية، اللتين تلازمانها في ارتباطهم بالإنسان، ويمكن أن نوضح هذه العلاقة الثلاثية بين اللغة والثقافة والهوية من خلال الترتيب الذي أعطاه "علي ناصر كنانة" لهذه العناصر، «وإذ أرتب الأولويات في هذه الثلاثية على هذا النحو فإنّما أريد أن أحيل الإنسان إلى اللغة التي تؤسس حضاريا وذهنيا للثقافة. وباللغة بدرجة أكبر، ومعها الثقافة التي لا يمكن أن تتجسد تجسيدا محصنا بدون لغة ترتسم ملامح الهوية، بما يمكن القول أنّ لسانها: اللغة وسلوكها: الثقافة، ويروق لي دائما أن أقول: الإنسان: لغته، والإنسان: ثقافته .. وقبل هذا وذاك وبحصيلة القولين: الإنسان: هويته»[1].

في حين يرى البعض، وعلى الرغم من صعوبة تناول الهوية بمعزل عن الثقافة، ورغم أنّ لمفهوم الثقافة والهوية مصيرا مترابطا، إلا أنّه لا يمكن التطابق بينهما دون قيد أو شرط، فالثقافة تخضع إلى حد كبير إلى صيرورات لا واعية، أما الهوية فتستند على معيار انتماء واعٍ[2]، ما يصنع الثقافة راجع إلى متغيرات تفرضها الكثير من المرجعيات والعوامل ولا ترتبط بفرد معين على خلاف الهوية التي تتعلق بالذات أو الفرد الذي يكون جزء من هذه الثقافة.

[1] – علي ناصر كنانة، الثقافة وتجلياتها، السطح والأعماق، مؤسسة الرحاب الحديثة، لبنان، ط1، 2017، ص17.

[2] – غالب الفريجات، العولمة والهوية في الثقافة، الآن ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2020، ص 45.

أمّا الحديث عن الهوية الثقافية فهي «تعني التفرّد الثقافي بكل ما يتضمنه معنى الثقافة من عادات وأنماط سلوك وميل وقيّم ونظرة إلى الكون والحياة»[1]، بحيث تعكس بعض الممارسات والقيّم الهوية الثقافية لمجتمع ما أو فئة معينة، فتتحدّد بذلك مرجعياتهم الثقافية، هذا ما يجعلنا نتساءل عن تلك العلاقة بين الهوية والثقافة والتي يتّضح أنّها «علاقة تلاحم، وكل خلخلة أو اختراق للثقافة يؤدي إلى إضعاف لمكونات الهوية وقد يؤدي إلى تفتيت لها في المستقبل، والخطاب في ما يتعلق بالهوية أصبح عاما وشاملا في جميع مساحات العمل الفكري، سواء في الدول الضعيفة أو في الدول المتقدمة، لقد قال المؤرخ غروسير Alfred grosser:" إن هناك كلمات قليلة أخذت هذه الأيام البعد الذي أخذته كلمة الهوية، فالهوية تحتل الصدارة في النقاشات الفكرية" والفرد من خلال الثقافة يتعرّف على هويته، والثقافة هي البوصلة للمجتمع، ممّا يعني أنّ المساس بأحد عناصر الثقافة، أو التأثير عليها هو مساس بالهوية»[2]. فكل من الثقافة والهوية يشكلان علاقة تكاملية بينهما، ولا يمكن فصلهما، فالثقافة هي الكل المتكامل لهوية الفرد، وأي خلخلة فيها تعني بذلك زعزعة الهوية، ويمكن أن نستدل بذلك بأمثلة بسيطة من الحياة خاصة ثقافة اللباس، فالمجتمع الجزائري مثلا ورغم التعدّد والتنوّع الثقافي لأشكال اللباس التقليدي في كل منطقة إلا أنّها تحمل في جميعها الهوية الجزائرية بامتياز، لكن بمجرد دخول ثقافات أخرى وتغيّر ثقافة اللباس، تراجع اللباس التقليدي الجزائري ليقتصر حضوره على المناسبات الخاصة والأعياد الوطنية، وأصبح اللباس الأوربي هو اللباس الذي فرض منطقه على بقية العوالم.

تطرح إشكالية الهوية الثقافية نوعا من الالتباس في الماهية بحيث «هناك صيغة تحصر الهوية في مجال الفكر والثقافة، بل هناك من يغلب عليها التراث والفلكلور والثقافة الشعبية، وصيغة ثانية تضعها في مجال التاريخ والصيرورة الاجتماعية للتاريخ المتحرك

1 – غالب الفريجات، العولمة والهوية في الثقافة، مرجع سابق، ص48.

2 – المرجع نفسه ، ص 52.

أماما وليس خلفا... الصيغة الأولى تقليدية في نظرتها إلى الهوية ترفض الاختلاف والتعدّد، نافية للواقع الفعلي، الحرية الفردية، فالجماعية... الصعيد الدولي: الهوية لأي مجتمع ليست أمرا ثابتا سرمديا داخلي المنشأ، بل يرتبط تطورها بالمؤثرات الخارجية والتداول الدولي للأفكار والثقافات والحضارات...»[1]. هذا الصراع في تحديد طبيعة الهوية، يجعل من مفهومها زئبقيا، وغير ثابت لكن ما هو جوهري أنّ الهوية الثقافية في تشكّلها ترتبط ارتباطا شديدا بما هو خارجي من مؤثرات كالتاريخ، ناهيك عن ارتباطها بالتراث والفلكلور الشعبي.

لذلك نجد منيف الرزاز يقول: «التراكم التاريخي ضروري لصنع الهوية الثقافية لأنّها في النهاية هي المستوى الناضج الذي بلغته المجموعات البشرية نتيجة تفاعل قرون طويلة بين أفرادها وبين الظروف الطبيعية والتاريخية التي مرت بها والتي نسجت فيما بينها روابط مادية روحية مشتركة، أهمها وأعلاها رابطة الدين واللغة»[2]. الهوية الثقافية تمثل المستوى الناضج الذي وصل إليه الإنسان عبر تطوّره مع الزمن كما أنّها نتاج تفاعل حيوي وديناميكي عبر أزمنة طويلة بين أفراد المجتمع وبيئتهم وظروفهم التاريخية. هذا التفاعل يولّد روابط مادية وروحية مشتركة، وفي مقدمتها الدين واللغة، التي تشكّل في نهاية المطاف الهوية المميزة لهذا المجتمع وتميّزه عن غيره. إنّها بمثابة بصمة فريدة تحمل تاريخ وحضارة هذا المجتمع.

لذلك فاللغة من أبرز مقومات الهوية باعتبارها أي الهوية "وجود اجتماعي ثقافي لمجموعة من البشر تربطهم لغة مشتركة ومصالح مشتركة وتقاليد مشتركة وأرض مشتركة، وفي عالم اليوم لا يمكن الإنسان أن يعيش فيه إلا إذا كانت له هوية مميزة

[1] – محمد عابد الجابري، العولمة والهوية الثقافية، عشر أطروحات، المستقبل العربي، السنة 20، العدد228، فبراير، 1988، ص14_22.

[2] – المرجع نفسه، ص53.

تقررها لغته بوصفها المظهر الأول الذي يتعامل معه الانسان»[1]. فالهوية تحمل الكثير من المظاهر التي تعبّر عنها لكن مسألة اللغة ليست بالأمر الضروري، والمثال واضح واقع في ثقافتنا الجزائرية، فالكثير من مثقفينا وبخاصة في فترة الاستعمار كانت لغتهم فرنسية لكن ثقافتهم وهويتهم بالتحديد جزائرية بامتياز.

ومن النقاط المهمة كذلك والتي ارتبطت بمسألة الهوية الثقافية خاصة وأنّ الحديث عنها هنا يعني حديثنا عن الإنسان كذات فردية، والمجتمع ككيان جمعي، ارتباطها بالإنتاج المادي، وهذا يعني بطبيعة الحال الحديث عن "كارل ماركس" الذي يرى «أنّ الثقافة تنشأ من الفعالية الانتاجية للإنسان، وبعد أن يوسّع الانسان نشاطاته إلى ما وراء حاجاته الضرورية فهو يبدأ بتطوير وعيه الذاتي، وهذا ما يسمح له وبقوة في خلق ثقافته الخاصة»[2]. هناك مسألة الوجود والتواصل التي تسعى الذات البشرية إلى تحقيقها عبر مختلف الأشكال الرمزية ـ إن صحّ التعبيرـ والمعتقدات الرمزية والمعتقدات الدينية والروحية والتي يمكن أن تتجاوز مسألة الفاعلية الإنتاجية أو تتوازى معها في الأهمية، ويكون بذلك الاهتمام الأكبر مركزا على تفسير العالم وتنظيم العلاقات الاجتماعية، من خلال مجموع القيم المشتركة وليس نتاج الإنتاج المادي. فالثقافة هي نتيجة للتفاعل بين الأفراد والجماعات، فاللغة على سبيل المثال باعتبارها وسيلة للتواصل هي الركيزة الأساس للعملية الثقافية باعتبار أنّ القدرة على التواصل تمكّن الفرد والمجتمع من تبادل الأفكار ومناقشتها وتطوّر الكثير من الأنماط الثقافية، على غرار العادات والتقاليد مهما كان مستوى تطوّر الإنتاج المادي.

من القضايا الأخرى التي يعالجها كذلك "كارل ماركس" مسألة الحرية، بحيث يربط هوية الفرد بتحقيقه ذاته وهذه الذات تتحقق بالحرية، و «أنّ المشاكل تبدأ عندما يفقد الإنسان حريته بوجود الملكية الخاصة، حيث يقوم بعض الناس بتجميع كمية كبيرة من

[1] – محمد عابد الجابري، العولمة والهوية الثقافية، مرجع سابق، 54.

[2] – هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، مرجع سابق، ص26.

الملكية الخاصة على حساب الآخرين بينما يبدأ من ليس لديهم ملكية بفقدان حريتهم، فهم يفتقدون إلى وسائل الانتاج... ويصبحون مجبرين على العمل لصالح الآخرين كي يتمكنوا من البقاء، وبالتالي فهم يصبحون غرباء»[1]. يرى ماركس أنّ امتلاك الفرد لوسائله المادية الخاصة يمنحه سلطة أكبر فيفقد بذلك الناس الذين لا يملكون وسائل الإنتاج حريتهم، ما يجعلهم تابعين، في حين يمكن أن يصنع الأفراد المهمشون أو بتعبير أدق من لا يملكون وسائل الإنتاج هويتهم بشكل قوي وثابت كتعبير عن رفض لهذا الواقع والسعي لتغيير الأوضاع إلى ما هو أحسن.

هوية الإنسان وثقافته تواجهها تحديات أخرى لا ترتبط فقط بالإنتاج المادي، بحيث هو «... محاصر بثقافات أخرى، لكل منها إغراؤها: فإمّا أن تتصدّع قشرة الهوية وتنفذ إلى داخلها رياح أخرى بروح من هوية أخرى، أو أنّ هذه الهوية لها من الحصانة الثقافية ما يجعلها تدافع عن ذاتها، وتتفاعل مع ثقافة الآخر دون أن تتنازل عن خصوصيتها»[2]. فمع تطوّر الإنسان وتغيّر الزمان، وتوالي الكثير من الثقافات، فإنّ الهوية الثقافية ولابد من أن تتأثر بظروف ومعطيات خارجية تعلب دورا في تكوينها، فهي ليست ثابتة إنّما متغيرة وباستمرار.

1.3. المقومات والخصائص:

تتحدّد مقومات الهوية الثقافية من خلال عناصر مهمة، أبرزها اللغة، الدين، التاريخ، جغرافية المكان، العادات والتقاليد... والكثير من المعطيات الأخرى، وبالنسبة للهوية الثقافية الجزائرية فمقوماتها تتميّز بطبيعة خاصة نظرا لجغرافية المكان أولا والتاريخ الجزائري الخاص ثانيا. إضافة إلى عوامل أخرى تتعلّق بثقافة البلاد التي صنعتها الكثير من الظروف في ظلّ احتكاك الجزائر بفضل موقعها الاستراتيجي من

[1] – ينظر، هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ص26.

[2] – علي ناصر كنانة، الثقافة وتجلياتها السطح والأعماق، مرجع سابق، ص18_19.

الشمال الإفريقي بحضارات مختلفة وثقافات متعددة، لذلك فإنّ أبرز مقومات الهوية الثقافية الجزائرية بحسب ما ورد في الدستور ما يلي:

المادة الأولى: الجزائر جمهورية ديمقراطية شعبية، وهي وحدة لا تتجزأ.

المادة 2: الإسلام دين الدولة.

المادة 3: اللغة العربية هي اللغة الوطنية والرسمية.

تظل اللغة العربية الرسمية للدولة.

المادة 4: تمازيغت هي كذلك لغة وطنية ورسمية

المادة 5: عاصمة الجمهورية مدينة الجزائر.

المادة 6: العلم الوطني والنشيد الوطني من مكاسب ثورة أول نوفمبر 1954وهما غير قابلين للتغيير.[1]

ولو تحدثّنا عن خصائص الثقافة الجزائرية فهي تتنوّع وتتعدّد بسبب عوامل كثيرة، ومن بين هذه الخصائص:

- التعدّد اللغوي: فبالإضافة إلى اللغة العربية نجد لغات ولهجات مختلفة، مثل تمازيغت بمختلف ألسنتها (القبائلية، التارقية، المزابية، الشاوية، الشلحية).
- اللباس التقليدي: بكل أشكاله وألوانه والذي يختلف من منطقة إلى أخرى عبر ربوع الوطن.
- الطبخ الجزائري: والذي أصبح ينافس في كبرى المسابقات العالمية ويحصد الجوائز الأولى.
- الأدب الشعبي: بمختلف ألوانه وأجناسه (شعر شعبي، أمثال وحكم، خرافات، قصص مدائح).

1 _ دستور الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، الصادر بموجب المرسوم الرئاسي 20-442 في 2020/12/30 ج ر 82 لسنة 2020، ص7.

- التراث المادي: من قصور وأماكن أثرية والتي تشهد بالتنوع الثقافي وتعاقب مختلف الحضارات على الجزائر.
- العادات والتقاليد: والكثير من الممارسات الاجتماعية والمناسبات الاحتفالية.

2. المبحث الثاني: دور التراث الشعبي في تشكيل وتأصيل الهوية الثقافية

يشكّل التراث والثقافة الشعبية بشكل عام عنصرا بارزا في بناء الهوية الثقافية، فتفاعل هذه المعطيات فيما بينها (التراث، الهوية، الثقافة) يساهم في بناء الذاكرة الجماعية للمجتمع حفاظا على تاريخه، وأصالته، وقيمه.

ومن هذا المنطلق كان ولابد لنا من المرور عبر بعض المفاهيم للإحاطة بجوانب هذا الطرح.

1. ماهية التراث الشعبي:

تصادفنا الكثير من المصطلحات التي ترادف ما يصطلح عليه بالتراث الشعبي، فنجد مثلا: الموروث الشعبي، الشعبيات، الفلكلور، الثقافة الشعبية... وأمّا عن تعريفه «فهو الثقافة أو العناصر الثقافية التي تلقَّاها جيل عن جيل أو انتقلت من جيل إلى جيل آخر... هناك تفسيرات مختلفة لما تعنيه كلمة تراث منها: التراث الشفوي أو التراث الشعبي أو الابداعات الأدبية الشعبية وبخاصة الحكايات... يشمل التراث الشعبي المعتقدات الشعبية، والعادات، تماما كما يشمل الإبداع الشعبي. وهو بصفة عامة يمثل الموضوعات التي تنتمي إلى الفلكلور، وإلى دراسة التراث الشعبي، أو إلى دراسة الإبداع الشعبي»[1]. ومن التعريفات الأخرى له كذلك نجد: «مصطلح التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية

[1] – فوزي العنتيل، الفلكلور ماهو؟ دراسات في التراث الشعبي، مكتبة الأدب الشعبي، دار المعارف بمصر، القاهرة، دط، 1965، ص77.

التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة لبيئة...»[1]، فكلّ ما تمّ تناقله من حضارة وثقافة سابقة وبقي على مرّ الزمان يعدّ تراثا أو موروثا.

من المصطلحات التي ارتبطت بالتراث الشعبي وشكلّت لبسا من ناحية المفهوم والاستعمال: مصطلح فلكلور؛ إذ «يرتبط اصطلاح الفلكلور *folklore من الناحية التاريخية، ومن ناحية ابتداعه بوليم جون توموز W.J. Thoms، وبجمعية الفلكلور الإنجليزية... وقد اقترح توموز هذا الاصطلاح ليدلّ على دراسة العادات المأثورة والمعتقدات، وكذلك ما كان معروفا حتى ذلك الوقت ـ بشكل غامض ـ بالآثار الشعبية القديمة popular antiquities»[2]. وممّا ورد في مفهومه أنّه: «هو "الموروث" من أفكار مأثورة أو ممارسات لدى شعب عبرت مجموعته الرئيسية مرحلة الحضارة، بمعنى أنّ هذه الأفكار والممارسات قد عُرضت مرة واحدة ومن المحال بالنسبة لها أن يعتوّرها أي تطوّر»[3]، فبالنسبة له ارتبط الفلكلور بكلّ ما تمّ رصده من ممارسات ومعتقدات سابقة لم تتغيّر واستحالة أن يطالها التطوّر.

أمّا جون مايرز jhon myres 1926 «يعرّف الفلكلور بأنّه اكتساب المعلومات المتراكمة، والمواد من أجل الدراسة العلمية. ويصف المواد بأنّها تلك التي قد حفظت بطريقة خاصة، وقدمت بوسائط خاصة هي العقول، وهو يعني بذلك أساسا ذواكر الناس. أو العامة من الناس»[4]؛ أي التراث المادي وغير المادي الذي تناقله الناس وحُفظ في الذاكرة الجماعية.

---

[1] – فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1992، ص 12.

* يتألف اصطلاح فلكلور folk–lore من مقطعين folk بمعنى الناس وهي من الكلمة الانجليزية القديمة folc وlore بمعنى معرفة أو حكمة فالفلكلور حرفيا معارف الناس أو حكمة الشعب... توموز أول من صاغ هذا لاصطلاح وجمعية الفلكلور الانجليزية هي التي أكدت هذا الاصطلاح عندما تأسست في لندن 1877. فوزي العنتيل، الفلكلور ماهو؟ دراسات في التراث الشعبي، ص15.

[2] – فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟ دراسات في التراث الشعبي، ص 15.

[3] – المرجع نفسه؟، ص 27.

[4] – المرجع نفسه، ص 28.

ومن الضروري بما كان الإشارة إلى أنّ هذا المصطلح folklore يختلف عند البعض مع الاستعمال الشائع لمصطلح التراث الشعبي فـ «كلمة folklore الإنجليزية التي استعملها أول مرة وليم طومس سنة 1846 لا تعني ما يعنيه مصطلح التراث الشعبي، وإنّما تعني في اللغة حكمة الشعب أو المعرفة الشعبية، وهي تعني في الاصطلاح النتاج الشعبي كلّه»[1]. وهذا الأمر يختلف في ثقافتنا العربية لأن هذا المصطلح تُرجم بالأساس على أنّه التراث الشعبي ولا فرق بين دلالته اللغوية ولا الاصطلاحية، كما «اقترحت في اللغة العربية بعض المصطلحات البديلة عن مصطلح التراث الشعبي مثل المأثورات الشعبية، المردَّدَات الشعبية، الفنون الشعبية، الشعبيات، ولكن لم تحظ هذه المصطلحات من القبول والانتشار مثلما حظي به مصطلح التراث الشعبي»[2]، وكذلك المصطلح المعرّب فلكلور الذي يتداول كثيرا.

وبشكل عام سواء استعملنا مصطلح فلكلور أو التراث الشعبي أو المأثورات أو أيًا كان المصطلح؛ فهي لا تخرج عن كونها اصطلاحات تعبّر عن مجموعة واسعة من المظاهر الثقافية غير المادية: الأشعار الشعبية، التقاليد، الحكايات، الأساطير، المعتقدات الخرافات، العادات، الألغاز، الأمثال وغيرها، وهي جزء هام من ثقافة المجتمعات.

- **أهمية الثقافة الشعبية:**

من الضروري الإشارة إلى الأهمية التي تشكّلها الثقافة الشعبية في تاريخ الأمم وفي حضاراتهم، ويمكن أن نتبيّنها من خلال النقاط التالية:

- تشكّل الثقافة الشعبية قطاعا معتبرا من مضمون الذاكرة الجمعية التي هي قاعدة لحفظ الهوية الاجتماعية وإبراز خصوصيات كلّ جماعة.

[1] – أحمد زياد محبك، من التراث الشعبي دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2015، ص16.

[2] – المرجع نفسه، ص 16.

- تعمل الثقافة الشعبية بما تتضمّنه من قصص وأمثال وحكم على تكريس وترسيخ القيم المختلفة (أخلاقية، سياسية، اجتماعية، دينية...)
- تمثل الثقافة الشعبية الأداة الحقيقية لتسهيل التواصل بين أفراد الجماعة كما تشكّل ضمان للاستمرار والدوام للجماعات.
- تسمح بفهم أفضل للماضي لأنّه بالإمكان الاستعانة بالقصص والأمثال والأشعار لمعرفة المحيط والأماكن والحرف والصناعات ومختلف أوجه النشاط البشري.
- بإمكان الثقافة الشفوية أن تساعد على تأريخ أكثر موضوعية وأكثر إلماما بالحوادث الماضية، والتاريخ الرسمي المدون لا يعبّر عن كلّ التاريخ ولا يتضمّن كلّ الأحداث.
- تسمح الثقافة الشعبية أيضا بمعرفة أدقّ التوجيهات السياسية والإيديولوجيات والتصوّرات الجماعية التي كثيرا ما يتم إقصاؤها من خلال فرض التوجهات النخبوية وإيديولوجيات الطبقات الحاكمة[1].

بشكل عام فإنّ أهمية الثقافة الشعبية تتمثل في الحفاظ على ذاكرة الأمم، ولا نعني بذلك الحفاظ على التاريخ الماضي، إنّما تساهم كذلك في بناء حاضرها، بغية الوصول إلى مستقبل أفضل.

2. الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية (صراع المركز والهامش):

يرى فارح مسرحي بضرورة «إعادة الاعتبار للثقافة الشعبية لإثراء رأسمالنا الرمزي الذي يسهم في بناء هويتنا بما يتضمنه من كنوز ودرر... وهذا مرهون بتوفّر إرادة حقيقية من قبل الطبقة المثقفة المستقلة ولو نسبيا عن اللغة السياسية وحساباتها الضيقة»[2]. بمعنى أنّ القضايا الثقافية ومسألة الهوية يجبب أن تبتعد عن أي اعتبارات سياسية تفقدها قيمتها.

[1] – ينظر، فارح مسرحي، التراث والهوية، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، دط، 2017، ص 23_25.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص 83.

ولفارس مسرحي وجهة نظر من خلال رفضه لتسييس قضايا الهوية والثقافة، فهو ويرى أنّ "الثقافة الشعبية غير المدونة تعاني التهميش تارة، والتلاعب تارة أخرى بفعل التعاضد بين السلطة السياسية والثقافية الرسمية والعقل الكتابي raison graphique وهذا في ظلّ ثنائية (المهيمن/ المهيمن عليه) حيث يمثّل الطرف الأول كل ما هو رسمي فيما يمثّل الطرف الثاني كل ما هو دوني أقلّوي وحتى لا عقلاني في بعض الحالات التي ترمي الكثير من عناصر الثقافة الشعبية في دائرة اللامعقول..."[1]. هذا الإقصاء المعلن وغير المعلن للثقافة الشعبية هو أحد أهم الإشكاليات التي تواجهها الثقافة الشعبية في ظل مركزية الثقافة الرسمية.

لقد واجهت الثقافة الشعبية صعوبة كبيرة أمام مركزية الثقافة الرسمية، ولم تستطع فرض نفسها إلاّ في مرحلة متأخرة. ولعلّ أبرز مثال على ذلك جهود عبد الحميد بورايو في جعل الثقافة الشعبية مادة أكاديمية تدرّس في الجامعات، فكان أوّل من أسّس لهذا المقياس في الجامعة الجزائرية مهتما بدراسة التراث الجزائري والثقافة الشعبية بمختلف جوانبها، ورغم كل هذه الجهود تبقى الثقافة الشعبية قاصرة نوعا ما أمام الثقافة الرسمية.

3. الهوية والتراث الشعبي الجزائري:

إذا ما تحدّثنا عن الهوية والتراث الشعبي الجزائري، فالعلاقة بينهما متينة؛ إذ يصعب أن نفصل بينهما خاصة وأنّ الهوية الوطنية ارتبطت بشكل كبير بكل ما يمثل الثقافة الجزائرية من مظاهر مختلفة من حيث العادات والتقاليد، اللباس، الأغاني والموسيقى الشعبية، الأدب الشعبي قصيدة وحكاية وأمثالا، الطقوس والممارسات المختلفة في المناسبات وغيرها الكثير.

هوية الشعب الجزائري وثقافته خلقتها ظروف خاصة، فما مرّ على الجزائر من ثقافات مختلفة نوميدية، فينيقية، وندال، عرب فاتحين، أتراك وفي الأخير الاحتلال

[1] – فارح مسرحي، التراث والهوية، ص 38.

الفرنسي الذي عمل بشكل كبير على طمس هوية الجزائريين ككل، لكنهم كانوا أكثر تمسكا بعاداتهم وتقاليدهم فحافظوا من خلالها على هويتهم الوطنية، لكن لا يجب أن ننكر أنّ رياح التغيير مسّت الثقافة الجزائرية، وهذا ما فرضته التغيّرات الجديدة التي مسّت العالم ككل والجزائر بشكل خاص، فتغيّر على سبيل المثال نمط اللباس، واللغة، وظهرت ممارسات جديدة تختلف عن ثقافتنا، وهذا ما عزّزته لاحقا التكنولوجيا الحديثة وما فرضته ثقافة العولمة التي سنتعرض لها لاحقا في هذا الفصل.

استطاع التراث الشعبي أن يفرض نفسه كعنصر هام في الهوية الوطنية، من خلال ارتباطه بالكثير من المجالات، وبخاصة الجانب الإبداعي، من خلال أعمال أدبية رائدة شعرا أو نثرا. وبطبيعة الحال فهو بذلك يعزّز الهوية، ويمكن أن نستشهد بما صرّح به فيصل الأحمر حيث شدّد «على أنّ استلهام التراث ليس مجرد استدعاء للقديم، بل هو فعل ثقافي يُسهم في الحفاظ على مقومات الهوية وتعزيز الانتماء الثقافي. وقال: "اللغة التي نستعملها في الكتابة هي العربية، وهي لغة ذات امتداد جغرافي واسع، لكن داخل هذا الامتداد توجد خصوصيات محلية ينبغي صونها، والتراث الشعبي هو الوعاء الطبيعي لهذه الخصوصيات". وأضاف أنّ الهوية في جوهرها هي التاريخ المحلي والذاكرة الحية، وهي تتجلى بدرجة كبيرة في الحكايات والأغاني والأمثال والأساطير المتداولة شفهيا»[1]. ومن هنا يمكن أن نحدّد بعض النقاط الهامة في علاقة الهوية بالتراث الشعبي:

- مثّل التراث الشعبي الجزائري سلاحا قويا أمام محاولات الاستعمار الحثيثة في طمس هوية الجزائريين.
- يعتبر نقطة وصل هامة بين ماضي الشعوب وحاضرها فيتعزّز بذلك انتماؤهم وتتوحد صفوفهم لبناء مستقبلهم.

[1] – فاطمة الوحش، موقف ثقافي واع وليس مجرد نوستالجيا. فيصل الأحمر لـ"الشعب:" استلهام التراث في "الرواية" يعزّز الهوية ويقاوم النسيان، 05/6/ 2025، http://www.ech-chaab.com/ar/، تاريخ الاطلاع: 2025/08/20، 21:36.

- الكثير من العادات والتقاليد، والمظاهر الاجتماعية تعمل على تعزيز القيم الأخلاقية في المجتمعات ويمكن أن نضرب مثلا بظاهرة القوال أو المداح الذي يشكل حلقات في أماكن واسعة ساردا حكايات الأولين، وبطولاتهم عبر قصائد غنائية أو حكايات متحدثا فيها عن قيم مثل الشجاعة الوطنية الكرم الوفاء... وغيرها.

لذلك فإنّ موضوع الهوية في علاقتها بالتراث من المواضيع الهامة جدا، خاصة وأنّها تعدّ من الإشكاليات التي فرضتها الظروف التي مرّت بها الجزائر بخاصة في فترة الاحتلال وما جاء بعدها، فالحرب لم تعد حربا عسكرية، إنّما هي حرب قيم وهويات فرضتها قوى عظمى تسعى لجعل هذا العالم قرية صغيرة يحكمها نظام واحد وثقافة واحدة، فشكّلت بذلك ما يسمى بأزمة هوية.

4. سبل تعزيز الهوية الثقافية الشعبية:

من الضرورة بما كان الحفاظ على الثقافة الشعبية كسبيل من سبل تعزيز الهوية لذلك "يبيّن لنا محمد النويري أهمية الحفاظ على التراث، والعمل على وصله بالحاضر لاستشراف المستقبل، وإن جاء العرب متأخرين في اهتمامهم بالتراث، فهو يقول أنّ أوروبا سبقت بأشواط في هذا المجال... هذا الاهتمام لم يبق في إطار التجميع والدرس، بل تطوّر إلى وضع المناهج العلمية في كيفية التعاطي مع الثقافة الشعبية»[1]. فالتراث الشعبي في نظره يحتاج إلى اهتمام أكبر من مسألة التجميع، فهو يحتاج إلى علمنة هذا الموروث بإنشاء مخابر علمية تتعاطى مع الثقافة الشعبية وفق مناهج علمية حديثة. وهنا يكمن الفرق بيننا وبين الغرب.

يكمن الفرق بين البلدان العربية والأوروبية في الاهتمام بالثقافة الشعبية، كما يوضح ذلك النويري. فالأوربيون حققوا التكامل بين الثقافة الشعبية والثقافة العالمة بحيث أوجدوا المناهج اللازمة والعدّة الكافية للتعامل بين العامي والعَالِم في الثقافة من أجل

[1] – عاطف عطية، في الثقافة الشعبية العربية بنى السرد الحكائي في الأدب الشعبي، جروس برس ناشرون، لبنان، ط1، 2016، ص 62.

إظهار كل جوانب الثقافة الشعبية إلى العلن مع تصنيف عناصرها وكيفية الإفادة منها في جوانب مختلفة من العلوم الإنسانية، من علوم اللغة إلى الأنثروبولوجيا والتاريخ، بينما لدى البلدان العربية لا تزال الهوّة تتّسع بين الثقافة الشعبية والثقافة العالمة؛ مع وجود اهتمام مستحدث في كيفية الإفادة من التراث في جانبه السياحي أو في دراسته الأكاديمية باعتباره من الماضي... المهم ليس الجمع والتصنيف والحفظ على رفوف المتاحف والمكتبات وخزائنها بل العمل على تطبيق المنهج العلمي في كيفية النظر إلى هذه الموجودات والإفادة منها في شتى دروب المعرفة...[1]

مسألة الاهتمام والحفاظ على التراث الشعبي هي في حدّ ذاتها حفاظ على الهوية، وفي هذا المجال ارتأينا أن نقترح أو نحدّد بعض النقاط التي رأيناها بالأهمية بما كان في سبيل الاهتمام والحفاظ على عناصر الهوية خاصة ما تعلّق بالتراث الشعبي كعنصر بارز في بنائها، وتشمل هذه النقاط مايلي:

- **التعليم:** من الأهمية بما كان إدراج الثقافة الشعبية ضمن المناهج التعليمية حفاظا على الموروث الشعبي وتعزيزا للهوية.
- **الإعلام:** يساهم الإعلام بشكل كبير في تعزيز الثقافة الشعبية وفي نشرها عبر نطاق واسع، والتعريف بها كجزء لا يتجزأ من الهوية الوطنية، وبخاصة وأنّ تكنولوجيا الإعلام تعزّزت بوسائل متطوّرة وسريعة تسهم في تحقيق ذلك.
- **تعزيز الأنشطة الثقافية الجمعوية:** نلاحظ وجود جمعيات كثيرة تساهم في الحفاظ على الموروث الثقافي الشعبي عبر ممارسة الكثير من الأنشطة من خلال العروض والمهرجانات المختلفة سواء على المستوى الداخلي أو المستوى الخارجي.
- **الجمع والتوثيق والرقمنة:** ندرك حجم الموروث الثقافي الكبير الذي ضاع في الجزائر بسبب عدم التدوين خاصة التراث الشعبي، وهو ما يجعلنا أمام مسؤولية

[1] – ينظر، عاطف عطية، في الثقافة الشعبية العربية بنى السرد الحكائي في الأدب الشعبي، ص 63.

كبيرة للحفاظ عليه من خلال الجمع والتدوين وفق معطيات تكنولوجية حديثة كالرقمنة وأرشفة هذا القطاع الهام من خلال التكنولوجيا الحديثة.

- **السياحة الثقافية:** من أهم سبل الحفاظ على التراث ونقله إلى فضاءات عالمية للتعريف به، من خلال تنشيط السياحة الداخلية والخارجية بالتركيز على المناطق التاريخية والصناعات التقليدية والفلكلور وما إلى ذلك.

هذه النقاط ويمكن أن تكون هناك عناصر أخرى تشكل نقطة هامة في الحفاظ على الهوية والموروث الثقافي الشعبي.

المبحث الثالث: العولمة وتداعياتها على الثقافة

1. مفهوم العولمة:

تعدّ العولمة من الظواهر الكبرى التي ترتبط بمجالات متعدّدة أبرزها المجال الاقتصادي والسياسي الذي تبلورت فيه كفكرة، ثم امتدت إلى باقي المجالات الاجتماعية والثقافية، وهذا ما يجعل من تحديد مفهوم بائن لها مربكا بسبب تعدّد المرجعيات الإيديولوجية للباحثين فيها واختلاف بيئاتهم. وقد ارتبط مصطلح العولمة في الكثير من الأحيان بمصطلحات أخرى مثل: الشمولية، الكونية العالمية... "فالعولمة Mondialisation أو الشمولية Globalisation مصطلحان يفيدان نفس المعنى الذي يعود في جوهره إلى اصطناع مناخ كونيّ أو عالمي شبيه بدولة وحيدة لا تتخللّها حدود ولا حواجز..."[1]، أي جعل العالم قرية صغيرة تشترك في كل شيء دون حدود أو فواصل.

لذلك يتبلّور مفهوم العولمة في كونها "عملية محاولة توحيد الفكر، وتنميط السلوك، وقولبة الأنظمة الحاكمة لحركة حياة البشر في شتى المجالات: الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بالعمل المقصود شبه المخطط لتسييد مفاهيم ومدركات وقيم ومبادئ وسلع

[1] – عبد الكريم غريب، وآخرون، التواصل والتثاقف من أجل التعارف، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، ص 9.

وخدمات، وتعميمها على العالم بأسره، بمعنى العمل على نشر أفكار وأشياء واحدة على مستوى العالم أجمع ...»[1]. ما يعني أنّها مشروع كبير يسعى إلى إخضاع العالم إلى نظام سياسي واقتصادي واحد، وتبني ثقافة واحدة، وهذه من المخططات التي كانت ولا زالت تسعى لمحاولة إنجاح هذا المشروع.

ولو بحثنا عن بدايات هذا المشروع نجد أنّ كريستوفر بايلي Christopher bayly عرض «تأطيرا زمنيا لعولمة تقليدية تماما وأوربية المركز، المرحلة الأولى للعولمة هي: عولمة عتيقة في القرن السادس عشر، وعولمة حديثة باكرة في القرنين السابع عشر والثامن عشر (مع بزوغ اقتصاد أوربي/ أطلنطي) وفترة 1760م ـ 1830م باعتبارها أوّل إمبريالية كونية، وعولمة حديثة من القرن التاسع عشر فصاعدا»[2]. لذلك فإنّها تتجدّد وتتغيّر مع مرور الوقت مغيّرة نمطها في محاولة نشر هذا النفوذ والسيطرة على العالم.

فبداياتها الأولى لم تكن باعتبارها «... نظاما عالميا، أو نموذجا عالميا للحياة، فقد نشأت نتيجة تفاعل طبيعي للثقافات العالمية، ولكنه نظام جديد من العلاقات بين الثقافات، كما هي الحال بين الجماعات والدول والأسواق، نشأت في سياق صراع التكتلات الرأسمالية الكبرى على الهيمنة العالمية...»[3]، أي أنّ الانفتاح على الآخر وتلقي الثقافات الأخرى خلق نوعا من الصراع بين القوى الكبرى وباقي الدول، فولّد رغبة في الهيمنة والسيطرة مع ظهور النظام الرأسمالي، وأضحت الرغبة في فرض الهيمنة السياسية والاقتصادية مطمع الجميع، لتمتد مع مرور الوقت إلى السيطرة على الجانب الفكري والثقافي كذلك.

---

[1] – إسماعيل علي محمد، العولمة الثقافية وموقف الإسلام منها، دار تنوير للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2007، ص 8.

[2] – جان نيدرفين بيترس، العولمة والثقافة والمزيج الكوني، تر: خالد كسروي، مر: طلعت الشايب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد 2242، ط1، 2015م، ص 172.

[3] – غالب الفريجات، العولمة والهوية الثقافية، مرجع سابق، ص201.

وعلى الرغم من وجود إشكالية في بلورة مفهوم العولمة "... فإنّها اليوم ظاهرة كونية ذات أبعاد عديدة ومواصفات شديدة التعقيد والخصوصية، لا يمكن ردّها إلى رغبة ذاتية بل إلى حالة موضوعية فرضتها الثورة الاتصالية الإلكترونية التي أنتجت حالة من الترابط والاعتماد المتبادل بين نُظم الاقتصاد والسياسة والثقافة والإعلام التي تمتدّ عبر الحدود والحضارات والثقافات والأديان وتخترق القيّم والعادات والتقاليد..."[1]. وهنا نتحدث عن العولمة الحديثة والمعاصرة التي ساعدتها تكنولوجيا الإعلام والاتصال في جعلها ظاهرة كونية شمولية. وخلقت جسرا من التواصل بين كل النظم (الاقتصاد السياسة الثقافة) متجاوزة بذلك كلّ الحدود.

لذلك يرى الدارسون أنّ العولمة فرضت "نظاما ليبيراليا جذريا ينقلنا من مفهوم الدولة القومية إلى مفهوم الدولة العالمية التي أصبحت بفضل الثورة الاتصالية الإلكترونية قرية كونية صغيرة تتجاوز حدود الدول والأقاليم والاقتصاد القومي مثلما تتجاوز الحدود التي تضعها الدول والحضارات"[2]، لذلك فإنّ مفهوم العولمة غير ثابت ودائم التغيير، لذلك فمفهوم العولمة الحديثة اختلف عن مفهومها حين ظهر في القرن السادس عشر، فما نراه الآن جعل من العولمة ظاهرة كسرت كل الحدود وتجاوزتها بفضل ما حققته لها تكنولوجيا الإعلام والاتصال.

وهذه المفاهيم ككل تجعلنا نقف أمام زحف هذه الظاهرة والتحدّيات التي توجهها بين القبول والرفض بالخصوص وأنّ العالم الإسلامي والعربي يملك ثقافته الخاصة ومعتقداته التي لا تتناسب مع المد الفكري الذي تسعى إليه العولمة.

[1] – إبراهيم الحيدري، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، لبنان، ط1، 2012، ص 393.

[2] – المرجع نفسه، ص 393.

- **العولمة بين الرفض والقبول:**

إنّ أيّ ظاهرة فكرية لابدّ لها من أن تخضع لميزان الرفض والقبول، أو اتخاذ موقف محايد ومتحفّظ، وظاهرة العولمة تشكّل جدلا واسعا بين الأطراف المتناقضة من حيث تبنيها أو التنكّر لها أو التحفّظ عليها. فيرى البعض من الرافضين أنّ هناك نوعين من الفكر والثقافة مختلفين:

- **الأول:** فكر لا يختصّ بحضارة بعينها، أو قومية بذاتها، أو أهل دين مخصوصين، وإنّما هو فكر مشترك لابد منه لإعمار الحياة لدى الناس أجمعين. يمثل هذا النوع مجموعة العلوم والتجارب العلمية والعملية التي يتبادلها الناس فيما بينهم وهذا النوع من الثقافة لا يرفضه الإسلام.[1]
- **الثاني:** فكر يتميّز بالخصوصية، ويتّسم بكونه مرتبطا بقومية معينة أو عقيدة دون سواها، ويختلف باختلاف الحضارات، والعقائد والأديان. وهذا النوع تمثّله العولمة لأنّها تحمل طابع الخصوصية في محاولة فرضها ثقافة تختلف تماما عن العقيدة الإسلامية.[2] يبقى هذا الموقف الرافض للعولمة موقفا مبنيا على أساس عقائدي، لا يتناسب مع مجتمعاتنا الإسلامية.

في حين نجد هناك بعض المواقف تتحلّى بالوسطية، فبالنسبة لهم «العولمة كعملية تاريخية مستمرة واقع يفرض نفسه وعلينا التعامل معها واستيعاب آفاقها وتحدياتها وهذا يتطلب مشاركة فاعلة في عملياتها وأبعادها، ولكن بوعي وحذر شديدين وبشرط الانفتاح على الآخر، وهذا يقتضي الاعتراف بالديمقراطية وممارستها لدى مختلف القوى الاجتماعية»[3]. هذا الموقف يعبّر عن أنّ العولمة أمر واقع يجب أن نتقبله فهي تفرض

[1] – ينظر، إسماعيل علي محمد، العولمة الثقافية وموقف الإسلام منها، مرجع سابق، ص40_41.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص42.

[3] – إبراهيم الحيدري، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 394.

نفسها بأي شكل من الأشكال، لكن هذا لا يعني عدم الحرص والحذر في التعامل معها خاصة وأنّها فكرة غربية بامتياز ولا تسعى سوى لتحقيق مركزية الآخر.

بالإضافة إلى ما سبق فـ «إنّ هذه المرحلة من العولمة تتطلّب بالضرورة فهما أعمق وتعايشا أوسع ومشاركة أكثر فاعلية في عملية العولمة، لأنّ التقوقع على الذات قد يدفع المرء إلى البقاء خارج حدودها، وإنّ أية محاولة لمقاومتها قد تؤدي إلى عزل وانسلاخ ذلك البلد وتأخر لحاقه بركبها»[1]. الكثير منا يدرك خطورة هذا النظام الجديد وما تفرضه معطيات العولمة الحديثة، لكن هذا الأمر يتطلب مواجهة لهذا التحدّي الجديد ـ إن صحّ التعبير ـ وأي رفض مباشر دون التسلّح بمحمولات معرفية يمكن أن يجابه بها هذا المدّ العولمي، والتحلي بالمرونة في الأخذ من الآخر، قد يكون سببا في التراجع أو الانغلاق، والتأخر عن الالتحاق بالتطورات الحديثة.

وعلى الرغم من الخصائص السلبية للعولمة والتي تؤثر بطبيعة الحال على الكثير من الروابط الاجتماعية والثقافية بالتحديد ما يتعلق بمسألة الهوية، فإذا كنا حريصين على الدفاع عن الذات والحفاظ على هويتنا وأن نكون جزء فاعلا في هذا العالم لابد لنا من مسألة المواجهة. فالعولمة من التحدّيات الكبرى التي تواجه الفرد والمجتمعات في ظل الحداثة، ناهيك عن الأطراف الموافقة لها والتي تسعى للترويج لها بكل الأشكال.

وهذا ما يوضحه لنا الموقف الثالث والمشجع للعولمة بحيث تم الترويج لها باعتبارها الشكل الجديد لحياة البشر في ظل القطب الأمريكي ودعوة للتحلّل من أوهام الذات والهوية مطالبة بما يأتي:

- إعادة تعريف الهوية الوطنية.
- الدعوة إلى إعادة اختراع التاريخ.

[1] – إبراهيم الحيدري، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 395.

- إعادة صياغة الأساطير الوطنية والموروث التاريخي الذي يفسح المجال أمام تعدّد الانتماءات والولاءات بين أكثر من وطن، وأكثر من ثقافة.
- طرق أبواب الذات الفردية أو ما يسمى بعولمة الذات.
- دعوة لمسح الذات البشرية لصالح القوى الكونية المتوحشة التي لا تريد الاكتفاء بالسيطرة على الموارد البشرية بل تطمح إلى عولمة ذواتهم أي مسخها.[1]

ومن المواقف المناصرة كذلك للعولمة موقف علي حرب إذ يولي «أهمية كبرى إلى ثورة المعلومات التي تفتح للإنسان إمكانات جبارة في الخلق والابتكار والمشاركة الفعالة، كما أنّها تهزّ أركان اليقينيات المفارقة والهويّات الضيقة، وتعمل على خلق مجال واسع ومتمدد فيما وراء الحدود القطرية والموانع الجغرافية، «إنّه الإنسان التواصلي الذي تتيح له الأدمغة الآلية والتقنيات الرقمية التفكير والعمل على نحو كوكبي وبصورة عابرة للقارات والمجتمعات والثقافات»[2].

على اختلاف الآراء وتعدّدها تبقى ظاهرة العولمة من الظواهر المتغيرة والمتطورة مع مرور الزمن، ففي ارتباطها الأول ظهرت على أنّها شكل من أشكال الحداثة، وقد ربطتها آمنة بالعلى كذلك لبعض الاعتبارات فهي تقول: «يظهر وكأنّ العولمة هي الحداثة في اللحظة التي حادت فيها عن مسارها لتنتهي إلى ما يشبه استغلال العقل والعلم من أجل الهيمنة على الشعوب وتجريدها من ثرواتها وهوياتها وفرض أنموذج معرفي وسياسي واحد، بعد صراع أقطاب وحرب باردة انتهت إلى تفكيك القطب الشرقي وزوال الاتحاد السوفياتي»[3]. ومع ظهور فلسفة مابعد الحداثة في محاولة لكسر الفكر المركزي الذي

---

[1] – ينظر، صفية علية، أفاق النص الأدبي ضمن العولمة، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، ط1، 2018م، ص16_17.

[2]– محمد شوقي زين، العولمة والهوية حديث النهايات وحنين البدايات، https://www.aljabriabed.net/n39_14chawkizin.htm ، تاريخ الإطلاع: 2025/09/10. 10:35.

[3] – أمنة بلعلى، العقل النقدي المعاصر، إمكانات الاختلاف ومشروعية الاستئناف، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2023، ص 238.

أسّست له القوى العظمى والفكر الحداثي «ارتبطت مابعد الحداثة بالعولمة، وتمّ اعتبارها نهاية السرديات الكبرى وزوال طريقة معينة في التقويم، لتبدأ مرحلة أخرى من العولمة طبعت الفكر بالاستهلاك الثقافي وكذا التعدّد الثقافي، وخاصة في ظلّ عصر الرقمية والمعلومات والاتصال، وهذا يعني أنّ هناك مرحلة أخرى للعولمة تؤدي فيها عملية تفكيك لنفسها في مواجهة ما أنتجته من مركزية وشمولية والاتجاه نحو التواريخ المهمّشة»[1]. حقّقت الثروة المعلوماتية والرقمية انجازات عظيمة جعلت من العولمة تتّخذ مرحلة جديدة تهدف إلى الانفتاح وتقبّل التعدّدية الثقافية والتركيز على ثقافة الهامش. وهذا ما جعلنا نصادف مفهوما آخر للعولمة يدخل ضمن إطار الثقافة وهو ما يصطلح عليه بالعولمة الثقافية.

2. العولمة الثقافية:

في مفهومها يتّضح أنّها تركّز على موضوع الثقافة لذلك فـ «عولمة الثقافة تعني ببساطة سهولة تنقّل المنتجات الثقافية عبر العالم وما يحدثه التلقي من ردود أو استجابات متباينة يرى فيها بعض الساسة والمفكرين تباشير عالم ديمقراطي في إطار ثقافة كونية بلا حدود ولا سدود ليصبح كما قال لوهان M.Mc.Luhan قرية كونية واحدة»[2]، لذلك فقد ارتبطت العولمة الثقافية بالتطوّرات الاقتصادية والسياسية فهي تعدّ «إحدى نتائج التطوّر الصناعي فقد كان الطموح الطبيعي لكل صناعة ثقافية هو غزو أجزاء من السوق العالمية عبر نشر منتوجاتها...»[3]. فليس من الغريب أن نجدّ كل هذه المجالات تتظافر فيما بينها حتى تحكم توسعها وانتشارها على نطاق واسع، واعتبرت الثقافة كذلك كشكل من الأشكال الاستهلاكية التي يمكن استغلالها في اكتساح الأسواق العالمية.

---

[1] – أمنة بلعلى، العقل النقدي المعاصر، مرجع سابق، ص 242.

[2] – محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، مرجع سابق، ص371.

[3] – ج. ب. فارنيي، العولمة الثقافية وأسئلة الديمقراطية، تر: عبد الجليل الأزدي، مجلة الآداب، مج48، 2000، ص9.

وعموما فإنّ مفهومها لا يخرج عن كونها "محاولة تعميم أفكار ومفاهيم ومبادئ ونُظم وقيّم ومعتقدات، وأنماط من السلوك والعادات، وطرائق المعيشة الغربية الأمريكية وإعطائها صبغة العالمية، ثم محاولة إحلالها بل وفرضها على حساب الأفكار والثقافات والقيم والمبادئ والأخلاق والأنماط السلوكية والمعيشية الخاصة بالمجتمعات الأخرى، لاسيما المجتمعات الإسلامية"[1]، ونحن إذ نربطها بين الصراع الأمريكي والعالم الإسلامي، لأن الواقع يقول ذلك والحقيقة التي يجب أن ندركها أنّ أمريكا تسعى بشكل أو بآخر لاكتساح العالم ككل وفرض هيمنتها على مختلف القطاعات والمجالات حتى الثقافية منها، من خلال عاداتنا وتقاليدنا ونلمس بشكل جاد التهديد الكبير الذي يمسّ هويتنا الإسلامية العربية، والوطنية بشكل خاص.

العولمة الثقافية هي كذلك تشكّل تحدّيا كبيرا أمام ثقافة الآخر؛ إذ "تزداد مسألتها تعقيدا بسبب كثرة الظواهر المنسوبة إليها وصعوبة التمييز بين وسائطها ومضامينها وما آل إليه أمر المنتوج الثقافي من تسليع (اشتقاق من سلعة) وتتجير (اشتقاق من تجارة)"[2] بحيث تبتعد الثقافة عن كونها تعبيرا فنيا أو اجتماعيا، بل تُعامل كمنتوج مادي أو سلعة تجارية خاضعة لقوانين العرض والطلب، فتقاس قيمة المنتوج الثقافي على تعدّد أشكاله بحسب مستوى الطلب لا بقيمة المنتوج وقيمته الفنية والمعرفية.

واجه ولا يزال يواجه العالم الإسلامي والعربي غزوا رهيبا لثقافة تختلف عنا تمام الاختلاف، وللأسف فرضت نفسها لكن هذا لا يعني أنّ كلّ ما هو قادم من الآخر هو خطر فـ "طوفان العولمة الثقافية والإعلامية ليست نقمة ولا نعمة على كل البلدان العربية إذا أدركت القيادات الفكرية والسياسية أنّه لا مناص من القيام بفرز مؤلم لجدول طويل من قيمنا الموروثة من عهود التخلف والكولونيالية، وأنّه من المستعجل أن نسرّع في

[1] – إسماعيل علي محمد، العولمة الثقافية وموقف الإسلام منها، مرجع سابق، ص12.

[2] – محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، مرجع سابق، ص 443.

تطبيق المبادئ الكامنة في العلم الحديث في تنظيمات المجتمع وهياكله المختلفة»[1]. كما ينبغي أن ندرك هذا التطور مع ضرورة الحفاظ على القيم الثقافية الموروثة من جهة ونفض الغبار عن الأفكار الرجعية التي تقف أمام أيّ تقدّم.

- **خطورة العولمة الثقافية:**

العولمة المعاصرة التي نشهدها يجب أن ندرك تمام الإدراك أنّها عولمة أمريكية بامتياز، حيث تحاول فرض هيمنتها وسيطرتها على جميع الميادين وبخاصة الجانب الثقافي منها، وهي تشكّل أكبر خطر على الثقافة الإسلامية والعربية بالتحديد ويمكن أن نوضح أوجه الخطورة من خلال النقاط التالية:

- ثقافة العولمة تحمل في عروقها وجوهرها قبائح المجتمعات الغربية التي تتعارض تماما مع الإسلام وطبيعته.
- هي امتداد وتطوّر خطير لمحاولات تغريب العالم الإسلامي، وصبغه بالصبغة الغربية... وإضاعة هويته، والقضاء على خصوصيته.
- نشأ عنها تدابير وإجراءات لفرض ما تتضمنه وما تدعو إليه، وهذه القوانين والتقاليد والأعراف المرعية والمعمول بها في البلاد المحلية والوطنية ـ لا سيما الإسلامية ـ وذلك عبر المؤسسات الدولية، سياسية كانت كهيئة الأمم المتحدة، أو اقتصادية كانت كصندوق النقد الدولي أو البنك الدولي...[2]

كما يمكننا أن نضيف نقاطا أخرى أمام الخطر الذي تشكّله العولمة الثقافية، فهي على الرغم من الفرص التي تمنحها للتبادل المعرفي والثقافي، إلاّ أنّ محاولة الغرب فرض هيمنته الثقافية يؤدي بشكل خطير إلى تهميش الكثير من الثقافات وبالتالي يؤدي بصورة أخرى إلى تدمير الهوية، والأمثلة كثيرة فيما يتعلّق بهذه النقطة. فمظاهر زعزعة الهوية بارزة في الكثير من المجتمعات مثل مسألة اللغة التي همشت كثيرا اللغة العربية

[1] – محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، مرجع سابق، ص 455_456.

[2] – ينظر، إسماعيل علي محمد، العولمة الثقافية وموقف الإسلام منها، ص13_17.

وتبنّت لغة الآخر ـ اللغة الأجنبية ـ في كثير من التعاملات، ناهيك عن العادات الدخيلة التي ظهرت في مجتمعاتنا تتعلق باللباس وممارسات وظواهر أخرى.

وعطفا على ما سبق_ وقد أشرنا إلى ذلك في عناصر أخرى_ تظهر مسألة تسليع الثقافة، ويمكن أن نستدل على هذا الموضوع من خلال الصناعات السينمائية وإنتاج الكتب فكلاهما أصبحا خاضعين لقانون العرض والطلب دون التركيز على القيمة الفنية والجمالية لهذه الأعمال. فنجد أفلاما بعيدة كل البعد عن ثقافتنا بل تركّز على ذائقة العوام وما يتطلبه السوق العالمي، حتى الكتب أصبحت تركّز على مستوى المبيعات أكثر من تركيزها على القيمة المعرفية الفنية التي تقدمها للقارئ، وهذا بطبيعة الحال يتّجه بالمجتمعات العربية الإسلامية إلى منحى خطير.

وهو النقطة الثالثة التي يجب أن نركّز عليها، بحيث هذه المعطيات التي ذكرناها سابقا كلها خلقت مجتمعات مهزوزة، بحيث يشعر فيها الفرد بنوع من الغربة واللاانتماء فيبحث عن البديل من خلال الهجرة أو تبني أفكار وعقيدة مختلفة ... وغيرها من المظاهر المسيئة للمجتمع.

3. تأثير العولمة على الهوية الثقافية (صراع الأنا والآخر):

ذكرنا سابقا أثر العولمة على الهوية مع تعدّد الآراء بين الرافضين والمهللين، وهو ما سنعرج عليه في هذا العنصر مع شيء من التفصيل، فموضوع العولمة والهوية من الموضوعات المثيرة للكثير من الجدل فيرى البعض أنّ «مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، إنّما هي مقدمة لمخاطر أعظم على الدولة الوطنية والاستقلال الوطني والإرادة الوطنية والثقافة الوطنية، وتعني العولمة مزيدا من تبعية الأطراف على المركز، تجميعا لقوى المركز وتفتيتا لقوى الأطراف، بما في ذلك الدولة الوطنية، التي قامت بدور التحرّر وتحديث المجتمع، وقاومت شتى أشكال الهيمنة القديمة والجديدة...»[1]، في حين يرى

[1] – غالب الفريجات، العولمة والهوية الثقافية، مرجع سابق، ص 208.

آخرون أنّها «تسهم في انتشار التكنولوجيا الحديثة من مركزها في العالم المتقدم اقتصاديا إلى باقي أنحاء العالم ... ويرون أنّ ذلك في حدّ ذاته يغفر للعولمة أي تأثير سلبي يمكن أن ينتج عنها في الهوية الثقافية»[1]. وفي هذا الموقف وجهة نظر أخرى؛ إنّ التكنولوجيا الحديثة والتطورات الهائلة في مجال الاتصال والإعلام أو أي مجال، لا يبرر تماما مسخ الهوية أو التخلي عنها بأي شكل من الأشكال، فالتمسّك بها ليس عائقا أمام اللحاق بركب التطوّر.

ومن المؤسف أن نجد بعض الآراء التي تنساق نحو زحف العولمة والثقافة الجديدة التي تكتسح العالم وتسيطر عليه وبخاصة العالم الإسلامي، ف «تتضارب مدارات الهوية الثقافية بين الأسلمة والأنسنة والعولمة على حد تعبير علي حرب الذي اعتبر أنّ مخاوفنا هذه من تعدّد القطبية الثقافية، وطمس الهوية مجرد خرافة وأوهام تخترعها عقول نرجسية غير قادرة على القيادة ولا الإنتاجية وتقتات على ما حقّقته الحضارة الإسلامية باعتبارها (عالمية آفلة)»[2]. لا ننفي وجود بعض العقول الجامدة التي توقفت عند فترة معينة لتتباهي بأمجاد الماضي دون أن تدرك حاضرها وتستوعب ضرورة التغيير والانتقال إلى مرحلة جديدة تعطي نفسا آخر لثقافتنا، لكن تحت شرط التمسّك بالهوية، والحقيقة التي يجب أن ندركها أنّ الدين الإسلامي لم يكن أبدا ضدّ التطوّر والتجديد ولم يكن ضد العالمية فهو في حدّ ذاته رسالة للعالمين.

علي حرب من منطق دفاعه عن العولمة الثقافية يرى أنّه من الضروري إعادة ضبط المفاهيم وعليه تصبح العولمة بالنسبة له «ليست مجرد أدلوجة يمكن نقضها ولا هي مجرد مظهر للأمركة تنبغي مقاومته، وإنّما هي معطى وجودي يمكن تحويله بالاشتغال على الأفكار والعمل على تغييرها أو على إعادة ابتكارها لنسج علاقات جديدة مع

[1] – وارم العيد، البعد الثقافي للعولمة وأثره على الهوية الثقافية للشباب العربي، مجلة جيل العلوم الإنسانية والاجتماعية، لبنان، العدد2، 2014/07/3، ص12.

[2] – صفية علية، أفاق النص الأدبي ضمن العولمة، مرجع سابق، ص14.

الحقيقة»[1]. هي دعوة للتعايش والتعاطي والتفاعل مع الأفكار الجديدة لإعادة إنتاج الفكر العربي الذي بقي جامدا لمدة طويلة فلا يوجد داع لمقاومة العولمة ولا الخوف على الهوية.

كما أنّ مفهوم الثقافة عند علي حرب كذلك ينبغي النظر إليه من منطق «أنّ الثقافة ليست نظام مغلق من المعتقدات، بل إنّها مؤسسة لإنتاج المعنى تقوم على حجب ما تتأسّس عليه من اللامعنى، ولا يتعامل معها بمنطق أصولي صوري بوصفها ماهية صافية أو أصلا ثابتا، وإنّما بوصفها أصلا مكوناته هي فروعه، أو تركيبة يعاد تشكيلها على سبيل التطعيم والتهجين، أو معنى يجري انتهاكه على سبيل الصرف والتحويل»[2]. بهذه المعطيات الجديدة لضبط مفهومي العولمة والثقافة يرى علي حرب أنّ الهوية العربية والإسلامية لا يمكن أن تتغيّر لمجرد الاتصال بالفكر الغربي أو الأمريكي بشكل خاص.

كما يشير إلى أنّه «يحقّ لكل الشعوب أن تتفاخر بإنجازاتها وابتكاراتها وحضاراتها ويحقّ لها أن تتبوأ الصدارة، كما يحقّ لأمريكا أمركة وعولمة العالم، فمهما تَأَمْرَكَ هذا العالم، لن يصبح العربي، ولا الصيني ولا الهندي أمريكيا!! ولن تسلب الحضارة الأمريكية هؤلاء هويتهم إلاّ إن هم رغبوا في سلبها»[3]. فالخوف من سلب الهوية هو وَهمٌ مادام لم يكن هناك استعداد قبلي للتخلي عنها.

وهذا ما يؤكده لنا قوله: «إنّ أنفع وأفضل ما تفعله العولمة، حيث سيادة السوق ومعايير الانتقال للنقود والأفكار والمعلومات والناس، هو فسح المجال لتفكيك تلك الهويات المتحجرة، وعلى نحو يسهم في كسر النرجسية الثقافية وتبديد الأوهام المتعلقة بنقاء الأصل وصفاء الهوية ووحدانية العقيدة... فالأمل أن ينشأ مجال عالمي، تنكسر فيه ثنائية الأنا والآخر، ويعاد النظر في مفاهيم" النحن" و"الهم" وتتصدّع الحدود الثابتة بين

[1] – علي حرب، حديث النهايات فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2004، ص48.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص50.

[3] – صفية علية، أفاق النص الأدبي ضمن العولمة، مرجع سابق، ص15.

الهويات المغلقة...»[1]، فالعرب يتّصفون بنوع من النرجسية الثقافية في الاعتزاز بثقافتهم وتمجيد تراثهم والإشادة به، وهذا الأمر يخلق حاجزا أمام التطوّر الذي يشهده الغرب.

نجد موقف علي حرب من العولمة الثقافية متزنا نوعا من حيث الرغبة في التجديد وإعطاء رؤية ونفس آخر لثقافتنا دون التعصّب لها لدرجة الجمود، على عكس الموقف الذي تبناه سلامة موسى؛ فقد كان موقفا سلبيا اتجاه الثقافة الإسلامية والعربية، وهو ما يوضحه بقوله: «يجب علينا أن نخرج من آسيا وأن نلحق بأوروبا، فإنّي كلما زادت معرفتي بالشرق زادت كراهيتي له، وشعوري بأنّه غريب عني، وكلما زادت معرفتي بأوروبا، زاد حبي لها، وتعلقي بها، وزاد شعوري بأنّها مني وأنا منها... فالرابطة الشرقية سخافة... والرابطة الدينية وقاحة»[2]. ما يقصده بآسيا هنا البلاد الإسلامية والعربية، وأضاف إلى قوله، أنّه يريد: تعليما أوربيا، لا سلطان للدين عليه ولا دخول له فيه. حكومة كحكومات أوربا... لا كحكومة هارون الرشيد والمأمون. وأدبا أوربيا... أبطاله مصريون... لا رجال الفتوحات العربية. وثقافة أوربية لا ثقافة الشرق ثقافة العبودية والتوكّل على الآلهة واللغة العامية لغة الهيكسوس لا العربية الفصحى لغة التقاليد العربية والقرآن، والتفرنج في الأزياء لأنّه يبعث فينا العقلية الأوربية.[3] وهذا في حدّ يمثّل مروقا عن العروبة والإسلام، وإنكار للأمجاد التي صنعها العرب.

هذه الاختلافات، وتضارب الآراء تشّكّل أثرا من آثار العولمة الثقافية على الهوية وقد أشارت إلى ذلك شفيعة حداد، في إحدى الدراسات التي قدمتها على أنّ «العولمة الثقافية تهدّد الهويات الوطنية وتعمل على:

---

[1] – صفية علية، أفاق النص الأدبي ضمن العولمة، ص53.

[2] – محمد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، مرجع سابق، ص20.

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص 20_21.

- إضعاف الانتماء الوطني وتسطيح الوعي وفقدان الثقة في الشخصية الوطنية والتقاليد المحلية.
- تهديد الخصوصية الثقافية الوطنية من خلال زرع القيّم والأفكار النفسية والفكرية للقوى المسيطرة في وعي الآخرين...
- إعادة صياغة قيم وعادات جديدة تؤسس لهوية ثقافية وحضارية أخرى.
- صدام الحضارات وصراع المناطق أضعف القدرة الاقتصادية والبشرية لبعض الدول مما أدى إلى تدمير هويتها وجعلها تابعة للغرب[1]. فالعولمة عملية غير متكافئة الأطراف إذ تسمح بسيطرة العالم الغربي وتعزّز سلطته. فتخلق بذلك على المدى البعيد مجتمعات هجينة.

أكبر أثر تشكّله العولمة على عنصر الهوية هو التهجين وهو كمصطلح ارتبط ارتباطا شديدا بالعولمة «يندرج التهجين تحت عدّة مسميات مستعارة؛ مثل التوفيق بين المعتقدات، والمزج اللغوي، وتمازج الأجناس والتشابك. ومن المفاهيم ذات الصلة؛ المسكونية العالمية والتوطين العالمي، والعولمة المحلية.»[2]، لذلك نجد من يعتبر «العولمة عملية تهجين تُفضي إلى مزج كوني»[3]. العالم كلّه خلق على الاختلاف والتعدّد، حتى ثقافتنا هجينة، ولا يمكن أن نثبت صفاءها، وهذا الأمر ندركه منذ اتساع رقعة البشرية، واطلاعها على الثقافات الأخرى، والامتزاج فيما بينها، لكن هذا لا يعني عدم وجود خصوصية لكل مجتمع تميّزه عن الآخر، فأضحت مسألة التمسك بالهوية الثقافية والوطنية أمرا صعبا.

[1] – ينظر، شفيعة حداد، أسماء بلاغماس، تأثير العولمة في بعدها الثقافي الهوياتي على الهوية الثقافية الوطنية، المجلة الجزائرية للأمن الانساني، جامعة باتنة 1، الجزائر، المجلد 4، العدد2، جويلية 2019، ص243_244.

[2] – جان نيدرفين بيترس، العولمة والثقافة المزيج الكوني، مرجع سابق، ص82.

[3] – المرجع نفسه، ص 95.

مكمّن هذه الصعوبة يمكن أن نرجعه إلى الصراعات الداخلية التي يعيشها الفرد والمجتمع ككل بين الولاء للذات، أو السير وراء الآخر ابتغاء تحقيق الانتشار أو ما يصطلح عليه بالعالمية، وفي هذا الجزء يمكن أن يتخلى الفرد عن الكثير من الامتيازات بغية هذا التوسع، لهذا «تصبح أنماط الهوية أكثر تعقيدا، حيث تؤكد الشعوب على ولاءات محلية، لكنها تريد أن تشارك قيم وأنماط حياة عالمية»[1]. قد لا تكون العولمة الثقافية استطاعت القضاء على الهويات المحلية بشكل كامل، لكن يمكن القول أنّها جعلتها تتغير وتتفاعل مع التطورات الجديدة، فتصبح جزءا من النسيج العالمي.

هذا الأمر يظهر بشكل كبير في سلوكياتنا التي تغيّرت مع مرور الوقت وتطور التكنولوجيا وما فرضه هذا الشكل الرهيب من التطور. فنجد تغيرا كبيرا في نمط اللباس، الكلام، العادات الدخيلة الجديدة. وهذا يدخل ضمن محاولة تنميط سلوكيات البشر وثقافتهم في المجتمعات... وإخضاعها لقيم وأنماط العولمة، الأمر الذي يحمل إمكانية تفجير أزمة هوية ثقافية[2]. ولعلّ هذا هو الواقع المؤسف الذي نعيشه، فنجد بعض العادات الدخيلة على مجتمعاتنا مثل الاحتفالات بأعياد لا تنتمي إلى ثقافتنا، وممارسة سلوكيات غريبة بعيدة كل البعد عن هويتنا.

وقد يدخل هذا ضمن محاولة بناء هوية وثقافة واحدة تجمع كل الشعوب لكنّها تعززّ لمركزية الآخر المهيمن الذي يصل إلى حدّ التطرف في بعض الأحيان، وفي هذا الموقف لعلنا نخلق نوعا من الهوس بما يصطلح عليه المؤامرة، لكنّه موقف يحمل جزءا من الحقيقة، وفي الوقت ذاته علينا أن ندرك أنّ فكرة خلق هوية واحدة مستحيلة بما كان، كما أنّ هاجس المؤامرة والخوف من ما تسعى إليه العولمة أحيانا يتّجه إلى المبالغة والمغالاة، ونحن بهذا الموقف لا ننكر خطورة العولمة لكنّنا نقف أمام واقع يثبت أنْ «ليست هناك ذكريات عالمية يمكن استخدامها لتوحيد البشرية؛ فأكثر الخبرات العالمية

[1] – جان نيدرفين بيترس، العولمة والثقافة المزيج الكوني، مرجع سابق، ص 102.

[2] – ينظر، وارم العيد، البعد الثقافي للعولمة وأثره على الهوية الثقافية للشباب العربي، مرجع سابق، ص9.

حضورا ـ الاستعمار والحروب العالمية ـ لا يمكنها إلا أنّ تعمل على تذكيرنا بانشقاقاتنا التاريخية»[1]. إضافة إلى أمر آخر وهو ما يسميه جان نيدرفين بيترس بـ «هستيريا الهوية ويتمثّل ذلك في عدم اندماج الفرد بسهولة وبشكل طبيعي»[2]، أي من الصعوبة بما كان أن تندمج الهويات ضمن هوية واحدة وهذا بحسب التكوين الشخصي لكلّ فرد، وقد نجد العكس ممّن يسهل محو شخصياتهم وإعادة بنائها من جديد وفق تطلعاتهم.

وقد أوردنا سابقا المسعى المركزي للعولمة أو لثقافة العولمة التي تهدف «... إلى محو هوية الأمم الثقافية، وإلى إذابة كلّ الثقافات الموجودة في ثقافة واحدة هي الثقافة الغربية بصفة عامة، والثقافة الأمريكية بصفة خاصة... كما تسعى إلى إذابة بقية الحضارات الأخرى التي تحمل قيما مضادة لحضارة الغرب، خاصة الحضارة الإسلامية»[3]. وللأسف فإنّ الواقع يعكس هذا المسعى.

ما نحاول أن نكشفه هنا ذلك التضارب في المواقف بين الخوف من خطر العولمة وتقبلها كخطوة فاعلة نحو التقدّم والتطوّر، والحقيقة أنّنا نخلق هوية هجينة غير واضحة المعالم. فهناك من يرى أنّ محاولات «فرض هوية ثقافية على شعوب مختلفة الأعراق والأنساب والخلفيات التاريخية قد باءت جميعا بالفشل وخاصة في العصر الحديث أو هي في سبيلها إلى هذا الفشل ورشحته للانهيار»[4]. وهناك من يرى مثل حيدر إبراهيم أنّ «العولمة لا تهّدد الهوية أو الهويات الثقافية بالفناء أو التذويب، بل تعيد تشكيلها؛ لأنّها ارتبطت بالاقتصاد والسياسة والثقافة...»[5] فبين الفشل وإعادة التشكيل خيط رفيع والواقع

[1] – جان نيدرفين بيترس، العولمة والثقافة المزيج الكوني، ص 106.

[2] – وارم العيد، البعد الثقافي للعولمة وأثره على الهوية الثقافية للشباب العربي، ص9.

[3] – غالب الفريجات، العولمة والهوية في الثقافة، ص214.

[4] – مصطفى النشار، مابعد العولمة قراءة في مستقبل التفاعل الحضاري وموقعنا منه، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص93.

[5] – المرجع نفسه، ص220.

يثبت أنّ هذه المحاولات ما هي إلا تقويض للهوية أو لنقل بعض مقوماتها لبناء أخرى مهما اختلفت المجالات.

ولعّل هذه الأفكار تعكس تناقضا في حقيقتها، فالاقتصاد على سبيل المثال كان العنصر الأول في محاولة توسيع رقعة السيطرة والاستحواذ على السوق العالمية، ممّا يفرض وضع قوانين خاصة بعملية التوسيع، ناهيك عن أنّ السياسة من المواضيع الحساسة التي أحكمت سيطرة الدول العظمى على بقية الشعوب وأصبحت تتحكم في أنظمتها، أمّا الثقافة فهي العنصر الحساس والذي يؤدي دورا بارزا في غسل الأدمغة وحتى تهجيرها، فكيف لا يمكن أن تشكّل العولمة تهديدا على الهوية؟ في حين أنّ كل هذه العناصر جزء متكامل؟

وعلى الرغم من ذلك يجب أن نكون موضوعيين في مناقشتنا لمثل هذا الطرح، مثل ما يقول نبيل راغب: «بدلا من الحديث عن العولمة بطريقة "مع أو ضد" فقد آن الأوان للتخلّص من هذا الأسلوب القبلي في التفكير والسلوك، وإدراك أنّ بين اللونين الأبيض والأسود درجات لا نهائية من الألوان والظلال، وأنّ العبرة ليست بتقبّل الظواهر المستجدة أو رفضها، وإنما العبرة بتوظيفها لصالحنا بالاستفادة من إيجابياتها وتجنب سلبياتها»[1].

حينما نقول الهوية نقول كذلك الهجنة؛ إذ خلقت العولمة الثقافية ما يسمى بالمثقف الهجين «مع... سنوات 1990 تضاعفت الأفكار الهجينة كما تضاعفت صور المثقف المنفي، لقد أصبح المثقف الهجين والمنفي شكلا جديدا، ولكنه سائد الآن... يكفي أن نشير إلى أسماء نذكر منها: ...إدوارد سعيد النموذج الأمثل للكاتب الخلاسي أو الهجين، إنّه مستشرق متغرب»[2]. فالمثقف الهجين أمام تحدٍ كبير إمّا أن تمحى ثقافته الأم في

[1] – نبيل راغب، أقنعة العولمة السبعة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2001، ص433.

[2] – جيرار ليكلرك، العولمة الثقافية الحضارات على المحك، تر: جورج كتورة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2004، ص465_466.

مقابل الثقافة السائدة، أو يتمكن من جعل العولمة وسيلة لبعث روح جديدة في ثقافته دون الانسياق للمعطيات السلبية التي تقدمها العولمة أو تستهدف بها ثقافة الآخر.

الحديث عن الهجنة يحيلنا إلى ما يصطلح عليه بنظرية التهجين الثقافي (Cultural Hybridization)، ويُحدّد مفهوم التهجين على أنّه "الأساليب التي بها تصبح الأشكال منفصلة عن ممارسات قائمة، وتعود للاتحاد مع أشكال أخرى في ممارسات جديدة، وينطبق هذا المبدأ أيضا على الأشكال البنيوية للمؤسسة الاجتماعية"[1]. التهجين بهذا المعنى هو نقد للنزعة الجوهرية التي تصرّ على نقاء الثقافات أو المؤسسات وتصنيفها في فئات منفصلة ومغلقة.

وفيما يتعلق بمفهوم التهجين الثقافي فإنّه ظاهرة تنشأ نتيجة التفاعل بين ثقافات مختلفة. اكتسبت هذه العملية زخمًا مع تزايد وسائل النقل العالمية والتقدّم في التكنولوجيا، والاستخدام الواسع النطاق لأدوات الاتصال. ونتيجة لذلك، لم تتغير الثقافة فحسب، بل أصبحت أوجه التشابه والاختلاف بين الثقافات أيضا أكثر وضوحًا. يمكن أن تحدث التفاعلات بين الثقافات بطرق مختلفة، لا سيما من خلال السياحة، والهجرة، والتجارة، ووسائل الإعلام.[2] هذا المفهوم يعطي صورة إيجابية عن الهجنة الثقافية من منظور أنّ هذه الهجنة ماهي إلا نوع من التفاعل. ويمكن أن نستدل على ذلك بتاريخ الحضارة الإسلامية في بداية تكوّنها حيث كان للانفتاح على العوالم الأخرى أثر بارز في التأسيس

[1] – جان نيدرفين بيترس، العولمة والثقافة المزيج الكوني، مرجع سابق، ص101.

[2] – ينظر Fatih Fuat Tuncer، Discussing Globalization and Cultural Hybridization، Universal Journal of History and Culture، 2023، Vol. 5, No. 2, 85-103. 7P 8.
DOI: https://doi.org/10.52613/ujhc.1279438 " Cultural hybridization can be defined as a phenomenon that emerges as a result of interaction between different cultures. This process has gained momentum with the increasing global transportation, advancements in technology, and widespread use of communication tools. As a result, not only cultural changes but also the similarities and differences between cultures have become more visible. Interactions between cultures can occur in various ways, particularly through tourism, migration, trade, and media ."

لحضارة إسلامية عربية وامتزاج الشعوب من عرب وفرس وروم ضمن راية الإسلام خلق قوة عظيمة.

وبطبيعة الحال فإنّ للتهجين الثقافي أسبابه بحيث؛ تشمل التفاعل بين الثقافات إضافة إلى عوامل مثل العولمة، والتحديث (الحداثة)، والاستعمار، والعلاقات الدولية والحركات الاجتماعية، والنشاط الثقافي (الأكتيفيزم الثقافي). وبينما تسهم هذه العوامل في انتشار التهجين الثقافي، فإنّها تساهم أيضًا في تحوّل وإثراء الثقافات. ومع ذلك، يمكن للتهجين الثقافي أن يخلق علاقات قوة بين الثقافات ويؤدي إلى اختفاء بعض الثقافات. ولذلك، يجب التعامل مع قضية التهجين الثقافي من خلال الأخذ في الاعتبار مزاياه وعيوبه على حدٍ سواء. إذا لم تؤخذ العيوب في الحسبان، فهناك خطر التجانس والاستيعاب الثقافي بدلًا من التنوع الثقافي[1]. ورغم الجانب الإيجابي الذي يحمله التهجين في هذا الطرح إلا أنّ مسألة الهوية تعتبر نقطة حساسة ومثال ذلك ما يحدث مع المهاجرين حيث تضيع هوياتهم بين الهوية الوطنية الأصل وهوية الآخر الذي يفرض منطقه ولغته وثقافته.

مصطلح التهجين فيما نلاحظه أصبح يرتبط مع الكثير من المصطلحات التي نخالها تمنحه نوعا من الشرعية أو لنقل الإيجابية، ويتقاطع مع الكثير من المجالات خاصة ما تعلّق بالفكر المابعد حداثي؛ إذ «أصبح التهجين والتوفيق بين المعتقدات كلمات أساسية في تحليلات مابعد البنيوية ومابعد الحداثة. ومن ثمَّ فإنّ التهجين هو الترياق

[1] – ينظر، المرجع السابق، Fatih Fuat Tuncer، Discussing Globalization and Cultural Hybridization ، ص 88.

However, the main reasons for cultural hybridization include the interaction between cultures as well as factors such as globalization, modernization, colonialism, international relations, social movements, and cultural activism. While these factors contribute to the proliferation of cultural hybridization, they also contribute to the transformation and enrichment of cultures. However, cultural hybridization can create power relations between cultures and lead to the disappearance of certain cultures. Therefore, the issue of cultural hybridization should be approached by taking into account both its advantages and disadvantages. If the disadvantages are not taken into consideration, there is a risk of homogenization and cultural assimilation instead of cultural diversity.

للمفاهيم الجوهرية للهوية والعرقية. إنّ التوفيق الثقافي يشير إلى منهجية المونتاج والكولاج، أي إلى الحبكات عبر الثقافية للموسيقى أو الملابس أو السلوك أو الإعلان أو المسرح أو لغة الجسد أو ... التواصل البصري أو انتشار أنماط متعددة العرقية والمركزية»[1]. لقد ارتبط التهجين مع ما يسمى بالمونتاج وهو مصطلح يدخل ضمن صناعة الأفلام، وكذلك مصطلح الكولاج والذي يعتبر تقنية تدخل ضمن فنون الرسم والتشكيل بحيث تخلق صورة من عدة صور منوّعة.

ومن هنا نجد أنفسنا أمام وضع مقارنة بين ما يمكن أن نسميه عولمة متجانسة، وكذا عولمة هجينة وهذا ما يوضحه الجدول التالي:[2]

العولمة/ تجانس	العولمة/ تنوع
إمبريالية ثقافية	كوكبة ثقافية
تبعية ثقافية	ترابط ثقافي
تجانس ثقافي	تداخل ثقافي
حكم ذاتي	توفيق بين المعتقدات وتوليف وتهجين
حداثة	حداثات
غربنة	مزج كوني
التقاء ثقافي	توليد وتقاطع
حضارة عالمية	كمسكونية كونية

هذه الفروقات تجعلنا نقف موقفا حياديا، صحيح أنّ الهجنة تخلق هوية مشوهة إنّ سمحنا لها بذلك، فما يجب أن يكون هو التفاعل مع الآخر وثقافته وكل أشكال التطور والتغيير لكن وفق منظور يعزّز الذات والهوية ويرتقي بها دون أن يلغي خصوصيتها.

[1] – جان نيدرفين بيترس، العولمة والثقافة المزيج الكوني، ص111.

[2] – جان نيدرفين بيترس، العولمة والثقافة المزيج الكوني، مرجع سابق، ص 123.

- **العولمة والتراث:**

يشكّل التراث جزءا هاما من ثقافتنا وهويتنا، لكننا وللأسف نعايش واقعا في البلاد العربية يستهدف هذا التراث ويضرب أعماقه تحت دعوى التجديد والتطور. فـ "الثقافة العربيّة، في هذه اللحظة من الحضور العربيّ المأزوم، لا تؤدي دورها الريادي، لأنّ معظم المثقفين العرب يعيشون حالة قطيعة مع التراث، وهذه القطيعة يؤكدها إعلام عربيّ يخدم، عن قصد أو غير قصد، أهداف العولمة، سواء أكان ذلك في الإعلام المرئيّ/ المسموع أم في الإعلام المكتوب/ المقروء، لأنّ معظم ما يصل إلى المتلقي العربيّ يسيء إلى اللغة الأمّ، وإلى البنية الفكريّة المنطقيّة وإلى تراث الأمة وإلى حضارة ما زالت فاعلة في مختبرات علمية غير عربيّة، هذه الحضارة التي يمكن تصنيفها بالعالميّة/ الكونيّة، ويمكن إسنادها إلى فعل معولم إيجابيّ بعيد من سلبيات العولمة المعاصرة"[1]. نحن نعيش للأسف ثقافة أخرى هي ثقافة هوليوود، والدوتشي آند غابانا، وثقافة الماكدونالدز والتكنولوجيا السريعة ...

لكن في الوقت نفسه يجب ألاّ ننساق وراء التخوّف الشديد من كل ما هو جديد أو ما يأتي من ثقافة الآخر، وهذا ما يراه حسن حنفي بقوله: "لا يتأتى الدفاع عن الهوية الثقافية ضد مخاطر العولمة عن طريق الانغلاق على الذات ورفض الغير، فهذا تصحيح خطأ بخطأ، ومجموع الخطأين لا يكون صوابا. إنّما يتأتى ذلك أولا بإعادة بناء الموروث القديم المكون الرئيسي للثقافة الوطنية بحيث تزال معوقاته وتستنفر عوامل تقدمه، وكلا العنصرين موجود في الثقافة"[2]. هذا ما يعكس إيمان حسن حنفي والكثيرون غيره بفكرة

[1] – مها خير بك ناصر، تحديّات العولمة وعلاقتها بالتراث والحداثة، 9حزيران 2017، تاريخ الاطلاع 2025/10/24، 15:27، https://iss-foundation.com/home/secudet/NDg

[2] – حسن حنفي، الثقافة العربية بين العولمة والخصوصية الإشكال النظري، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، العدد485، شباط 2004، ص 68.

التجديد الداخلي والتفعيل الذاتي للثقافة كبداية أولى للدفاع عنها والحفاظ عليها، مع تجنب ردّ الفعل السلبي الذي يؤدي للانغلاق.

ويظهر هذا الموقف بشكل واضح مع مسألة الهجنة الثقافية التي فرضتها تداعيات العولمة، والتي تنكّر لها الجابري في أطروحاته التي سعى من خلالها إلى التركيز على مبدأ الحفاظ على الهوية الثقافية، ومقاومة العولمة وسلبياتها بكل الأشكال، وقد قدّم ذلك الجابري في عشر أطروحات تتّضح فيما يلي:

- ليست هناك ثقافة عالمية واحدة بل ثقافات.
- الهوية الثقافية على مستويات ثلاثة: فردية، جمعوية، وطنية قومية، والعلاقة بين هذه المستويات تتحدّد أساسا بنوع الآخر الذي تواجهه.
- لا تكتمل الهوية الثقافية إلا إذا كانت مرجعيتها جماع الوطن، والأمة، والدولة.
- ليست العولمة آلية من آليات التطور الرأسمالي، وهي أيضا وبالدرجة الأولى أيديولوجيا تعكس إرادة الهيمنة على العالم.[1]

وكأنّ الجابري هنا يدعو إلى تحديث الأصالة. بأن ندخل عصر العالمية بصفاتنا لا بصفات غيرنا. الهوية عنده هي الحصن المتين الذي يمنع العولمة من أن تتحول إلى استلاب. ويضيف كذلك الجابري عناصر أخرى في فلسفته لمقاومة العولمة بسلبياتها وهي:

- العولمة شيء والعالمية شيء آخر، العالمية انفتاح على الآخر والعولمة نفي للآخر.
- ثقافة الاختراق تقوم على جملة أوهام وهدفها التطبيع مع الهيمنة وتكريس الاستتباع الحضاري.

1_ غالب الفريجات، العولمة والهوية الثقافية، مرجع سابق، نقلا عن محمد عابد الجابري، العولمة والهوية الثقافية، عشر أطروحات المستقبل العربي ، السنة20، العدد 228، فبراير 1998، ص210.

– نظام يعمل على إفراغ الهوية الجماعية في محتوى، ويدفع إلى التفتيت والتشتيت، ليربط الناس بعالم اللاوطن واللاأمة واللادولة، أو يغرقهم في أتون الحرب الأهلية.

– العولمة تكريس الثنائية والانشطار في الهوية الثقافية.

– إنّ تجديد الثقافة، أي ثقافة، لا يمكن أن يتم إلا من داخلها: بإعادة بنائها وممارسة الحداثة في معطياتها وتاريخها، والتماس وجوه من الفهم والتأويل لمسارها، تسمح بربط الحاضر بالماضي في اتجاه المستقبل. [1]

ينتقل الجابري هنا من مجرد الوصف إلى التحذير، مع تقديم حلول بالدعوة إلى التجديد من الداخل، أي بممارسة الحداثة من داخل التراث، فنقرأ تراثانا بعيون حديثة مثلما فعلت أوربا مع تراثها اليوناني.

– إنّ حاجتنا للدفاع عن هويتنا الثقافية بمستوياتها الثلاثة لا يقل عن حاجتنا إلى اكتساب الأسس والأدوات، التي لابدّ منها لدخول عصر العلم والثقافة وفي مقدمتها العقلانية والديمقراطية.[2]

ما يجب أن ندركه أنّ عالمنا العربي بالوضع الذي هو عليه عاجز أمام مواجهة مخاطر العولمة، والمواجهة في حدّ ذاتها تتطلّب أن نواجه العولمة بأسسها ومبادئها.

1 _ غالب الفريجات، العولمة والهوية الثقافية، مرجع سابق، نقلا عن محمد عابد الجابري، العولمة والهوية الثقافية، عشر أطروحات المستقبل العربي ، السنة20، العدد 228، فبراير 1998، ص210

2 – ينظر، المرجع نفسه، ص211

4. الهوية الثقافية الجزائرية وتحدّيات العوّلمة:

الحديث عن الهوية الثقافية الجزائرية يعني الحديث عن التراث الثقافي المادي واللامادي باعتباره عنصرا أساسيا في تكوين الثقافة الجزائرية، وبطبيعة الحال فإنّ تداعيات العولمة على العالم العربي شملت كذلك هذا الإرث، لهذا سنتحدث عن العولمة في علاقتها بالتراث بشكل عام وأثرها على الثقافة والهوية الجزائرية بشكل خاص.

ومن المهم تبيين تلك العلاقة بين العولمة والتراث، فقد أشار "عبد الله الزياني في توضيح علاقة العولمة بالتراث، بأنّ التراث يشكل معينا متدفقا ومخزونا ثريا من تراكمات وتفاعلات وتجارب الأمم، إلا أنّ الأجيال تختلف في طريقة التعامل معه، فالبعض يدعو إلى الحفاظ عليه بكل ما فيه من سلبيات وإيجابيات، والبعض يراه مدعاة للتخلف يجب تركه وإقامة ثقافة جديدة تواكب عصر التكنولوجيا"[1]. وهناك موقف ثالث بينهما والذي يروم الاعتدال وإمساك العصا من وسطها، فبين تقديس وإنكار يجب التعاطي مع فكر العولمة بما تحتمه علينا متطلبات هذا العصر مع ضرورة التمسك بمبادئنا وهويتنا وتراثنا.

ومن هذا المنطلق سنبحث كذلك فيما ترمي إليه العولمة ضمن هذه العلاقة والتي نلخصها فيما يلي:

- تشويه العلاقة بالتراث، لأنّ التراث هو ذاكرة الأمّة التاريخيّة والثقافيّة والعلميّة والفنيّة وهذه الذاكرة تصنعها الأجيال وفق ما تؤمن به من قيم وعادات وتقاليد وتصوّرات ورؤى يؤرخ بها لنبض شعوب حيّة تجعل من تراثها هويّة ثقافيّة تتمايز بثقل نوعيّ.
- إلغاء فاعلية التراث إلى حالة من العجز عن المشاركة في صنع حضارة العالم الجديد، لأنّ الغاية الأساس هي تحويل الأفراد إلى مستهلِكين ومستهلَكين على مستوى الفاعلية الحضاريّة.

1 – زهراء الزجالي، العولمة وتأثيراتها على التراث الشعبي العماني، المجلة العلمية لجمعية أمسيا –التربية عن طريق الفن، رقم الإصدار14، أفريل 2018، ص213. https://amesea.journals.ekb.eg/

- الدعوة إلى الثورة والتمرّد، لكونها تشكّل حدثًا جديدًا وحتميًّا تفرضه صيرورة الحياة.
- الحداثة الأدبيّة كشكل من أشكال العولمة، نوع من التمرّد على نسق ثقافيّ ما، وهذا التمرّد يهدف إلى البناء والتأسيس بقدر ما يهدف إلى الهدم والتغيير... لذلك يرتبط نجاح التجربة بوجود حراك هادف قوامه فعل تجديد أدبيّ له منطلقاته الأساس، وطاقة انزياح عن المألوف[1].

هذا بشكل عام ما يتعلق بالعولمة والتراث، أمّا ما يتعلق بالثقافة الجزائرية خاصة التراث الشعبي فإنّ الموضوع يعكس خطورة العولمة على هذا التراث بحيث «ستجعل هذا الجيل يتكيّف معها ويُحجم عن البحث في ماضيه وأصوله لما يراه فيه من قدم وتخلّف أمام بريق وبهرج العولمة، خاصة منها وسائل التواصل والاختراعات الحديثة التي لها في كل يوم مولود جديد»[2]. وبالفعل نجد هذا الجيل الجديد في معظمه بعيد عن ثقافتنا الشعبية وتراثنا بدعوى التقدّم والتطوّر وملاحقة التكنولوجيا، ونضرب مثالا على ذلك بالحكايات الشعبية التي كنا نجلس لسماعها من آبائنا وأجدادنا، ونمضي وقتا طويلا في حل الألغاز الشعبية، وحتى الألعاب التي كانت قديما اندثرت، في ظل هذه التكنولوجيا التي فككّت الأسرة الجزائرية.

وهذا الأمر من السلبيات الكبرى التي كان ولا يزال للعولمة دور أساسي في تشويه ثقافتنا، والانتقاص من تراثنا. لذلك نرى في موقف حسن حنفي المتعلق بمسألة التراث والتجديد ما يمكن أن نطابقه بالتحديد حول علاقة التراث بالعولمة على اعتبار أنّ التجديد في حدّ ذاته شكل من أشكال العولمة الثقافية. وما نقصده بموقف حسن حنفي والذي أشرنا إليه سابقا هو الموقف الذي يوفّق بين التراث والتجديد، حيث «يعني هذا الموقف؛

[1] – ينظر، مها خير بك ناصر، تحديّات العولمة وعلاقتها بالتراث والحداثة.

[2] – السعيد ضيف الله، حسينة حماشي، فطيمة بلبركي، تحديات الأدب الشعبي الجزائري في ظل ثقافة العولمة، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة المسيلة، مج:6، العدد2، جوان 2022، ص291.

الأخذ من القديم ما يتفق مع العصر، وإرجاع الجديد لمقاييس القديم... وقد ظهرت عدة محاولات جادة لذلك تتم بطريقتين:

- التجديد من الخارج: عن طريق انتقاء مذهب أوربي حديث أو معاصر ثم قياس التراث عليه.
- التجديد من الداخل: عن طريق إبراز أهم الجوانب التقدمية في تراثنا القديم، وإبرازها تلبية لحاجات العصر من تقدم وتغيير اجتماعي...[1]

تؤدي العولمة الثقافية إلى تداعيات معقّدة ومتناقضة على الهوية والثقافة الجزائرية، حيث تُحدث صراعًا بين متطلبات الأصالة وتأثيرات الكونية، وتتطلب استراتيجيات واعية للموازنة بين الانفتاح والحفاظ على الخصوصية. كما تُواجه الثقافة الجزائرية اليوم تحدي العولمة الذي يسعى لفرض نمط ثقافي موحد يذيب الخصوصيات المحلية ضمن استراتيجية الهيمنة الغربية، مستخدماً الوسيط التكنولوجي كأداة لاختراق وعي الشباب وتوجيهه نحو قيم استهلاكية غريبة. يؤدي هذا التغلغل الرقمي إلى زعزعة الهوية الوطنية وخلق فجوة اغتراب عميقة تفصل الأجيال الصاعدة عن موروثها القيمي، مما ينتج هوية هجينة مشوهة الملامح تتبنى سلوكات مبتدعة تتعارض مع المرجعية الأصيلة. ولا يقتصر هذا التأثير على الجوانب السلوكية فحسب، بل يمتد ليشمل استهداف اللغة كركيزة أساسية، مما أفرز لغة رقمية مشوهة تهدد الروابط الاجتماعية والدينية للمجتمع، وتكرس التبعية الحضارية لثقافة المركز.

من خلال كل هذا وذاك يمكننا أن نستحضر ما قدّمته الباحثتان: شفيعة حداد، وأسماء بلاغماس، في محاولة لإعطاء بعض المقترحات التي يمكن أن تكون وسيلة لمواجهة العولمة بكل أشكالها وهي:

[1] – ينظر، حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 1992، ص31_32.

- صياغة استراتيجية وطنية للتعامل مع التكنولوجيا الحديثة، وإعادة النظر في المناهج الدراسية الحديثة.
- الانفتاح على الثقافات الأخرى في حدود التبادل الثقافي على أساس الحوار دون نفي الآخر.
- الاستعداد الكامل المبني على أسلوب المواجهة والتسلّح بالإيمان، والرصيد الحضاري، والتاريخ، لتعزيز الهوية الثقافية.
- خلق إعلام ناضج أساسه الفرد الجزائري الواعي بثقافة الحوار واستخدام التكنولوجيا الحديثة ومواجهة خطر العولمة، حفاظا على الهوية الثقافية.
- دراسة إيجابيات وسلبيات العولمة الثقافية.
- التوجه إلى تعزيز الثقافة المحلية وإثراءها.
- ترقية عناصر الهوية الوطنية لتحقيق التنمية الثقافية[1]

ما يمكننا الإشارة إليه بشكل عام حول مسألة العولمة الثقافية وأثرها على الهوية الجزائرية والثقافة بشكل عام، أنّ الأمر لا يقتصر على الجانب السلبي وحسب، فالعولمة الثقافية يمكنها أن تفتح آفاقًا جديدة يمكن للجزائر استغلالها، وخلاصة القول في ذلك؛ نحن أمام مسؤولية كبيرة لتحصين الهوية الوطنية وهذا يتطلب تبني استراتيجية تقوم على الانفتاح الواعي على الثقافات الأخرى، لتعزيز التواصل الفكري والمعرفي دون ذوبان أو استلاب. ويتحقق ذلك من خلال تطويع الوسائط التكنولوجية الحديثة وتوجيهها لخدمة الهوية الجزائرية والتعريف بها عالمياً، بالتوازي مع تجديد الموروث الثقافي وبعث روح عصرية فيه تلبي تطلعات الشباب دون المساس بمقوماته الأصيلة. فالغاية الأسمى تكمن في ترشيد استهلاك الثقافة العالمية عبر تسليح الأجيال الصاعدة بآليات التفكير النقدي

[1] – ينظر، شفيعة حداد، أسماء بلاغماس، تأثير العولمة في بعدها الثقافي الهوياتي على الهوية الثقافية الوطنية، ص245_246.

مما يمكنهم من التعامل بوعي مع ما يقدّمه الآخر، والموازنة بين مقتضيات العصر والحفاظ على المرجعية الوطنية.

الفصل الثالث:

قراءة ثقافية في تجليات الهوية الثقافية من خلال أعمال عبد الحميد بورايو النقدية

المبحث الأول: المرجعيات والآليات النقدية في مقاربات عبد الحميد بورايو للنصوص التراثية الشعبية.

يعدّ عبد الحميد بورايو من النقاد الجزائريين الأوائل الذين أفادوا من المناهج النقدية الغربية؛ إذ وعي مبكرا بأهمية مواكبة التحولات الحاصلة على الساحة النقدية الغربية، فاستقى من روادها آليات التحليل النقدي.

لقد تميّزت المدونة النقدية لعبد الحميد بورايو بالثراء والتنوع، فمن خلال الاطلاع على مؤلفاته نجد أنّها تنقسم إلى ثلاثة مستويات من الخطاب (التنظير – الترجمة – التطبيق والاجراء).

أ ـ مستوى خطاب التنظير (التأسيس والتأصيل):

على هذا المستوى حاول الناقد التعريف بالنظريات والمناهج النقدية الغربية الحديثة، فعرض مرجعياتها الفلسفية، وأسسّها المعرفية، ومصطلحاتها ومقولاتها. حتى يتمكن الباحث العربي والجزائري في ميدان الدراسات الأدبية، من إدراك خلفياتها المعرفية ووجهة النظر الإيديولوجية التي تنبع منها هذه المناهج، حتى يتمثّلها بصفة جيدة، ويواكب مراحل تطورها.

غير أنّ هذا الخطاب التنظيري يعدّ قليلا في مدونته النقدية مقارنة مع خطاب الترجمة وخطاب الإجراء والتطبيق، ولعلّ أبرز مؤلف له تناول فيه هذا الجانب هو مؤلفه "منطق السرد ـ دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ـ" الصادر سنة 1994، في القسم الأول منه المخصص للجانب النظري. بالإضافة إلى المداخل المنهجية التي تتصدّر منجزاته النقدية.

ب ـ مستوى خطاب الترجمة:

استطاع الناقد عبد الحميد بورايو إنجاز أعمال ترجمية مهمة تركزت معظمها حول السرديات والسيميائيات. وقد تراوحت أعماله في هذا المستوى على ترجمة مقالات ومؤلفات لرواد المناهج الغربية الحديثة أمثال (غريماس، جوزيف كورتيس، فرانسو راسيي، جاب لينتفيلت وآخرون). ومن جملة المؤلفات التي ترجمها الناقد نذكر:

1- برنار فاليت، الرواية. مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، 2002.

2- غريماس وآخرون، الكشف عن المعنى في النص السردي – في جزأين – (النظرية السيميائية السردية والسرديات التطبيقية)، 2008.

3- نتالي بييقي. غروس، مدخل إلى التناص، 2012.

4- لينتفيلت. كورتيس. كامبروني، السيميائيات السردية (نمذجة سردية – الأشكال السردية – وظائف العنوان)، 2013.

5 – غريماس. كورتيس. راستيي. باط، النظرية السيميائية (مسار التوليد الدلالي)، 2013.

6 – غريماس وكورتيس وآخرون، المنهج السيميائي (الخلفيات النظرية وآليات التطبيق)، 2014.

7- مارك أبيليس، أنثروبولوجيا العولمة، دار نينوي، دمشق، سوريا، 2017.

كما اشتغل بالتعاون أيضا مع باحثين آخرين في الترجمة مثل ترجمته بالتعاون مع:

1- دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا (نص/صورة)، 1995.

2- مراد شاوش يلس وآخرون، السرديات التطبيقية (مقاربات سيميائية سردية)، 2013.

ج - <u>مستوى خطاب الإجراء والتطبيق: (الممارسة التطبيقية):</u>

إضافة إلى خطابي التنظير والترجمة سعى عبد الحميد بورايو إلى إقامة خطاب الممارسة التطبيقية. حيث أثرى الناقد الساحة النقدية الجزائرية والعربية بحصيلة مهمة من الدراسات التطبيقية وفق آليات وإجراءات المناهج النقدية الغربية الحديثة، وقد اشتغل الناقد في كل دراساته في هذا المستوى على السرديات وخصوصا النصوص التراثية الشعبية حتى ارتبط اسمه بالأدب الشعبي، حيث سعى «إلى تجسيد ثراء طرق "تحليل الخطاب الأدبي الشعبي" عن طريق تقديم معالجات متنوعة، الغرض منها توضيح المفاهيم وتأصيلها، وتهيئة الظروف التي تسمح بتراكم العمل التطبيقي والمنهجي من أجل تحقيق مشروع معرفي يسهم في تحقيق حداثة الدراسات الشعبية العربية باعتبارها حلقة هامة من حلقات الثقافة العربية»[1].

فقد قام الناقد بمقاربة ودراسة العديد من النصوص السردية التراثية كحكايات الليالي وكليلة ودمنة، والحكايات الخرافية والشعبية والأسطورة والمغازي. بالإضافة إلى النصوص السردية الحديثة كالقصص القصيرة والروايات معتمدا على مرجعيات نقدية تعود إلى إنجازات كل من: "فلاديمير بروب" وتحليله الوظائفي، ودراسات "كلود ليفي ستراوس" المتعلقة بالأساطير الميثولوجيا، والنقد البنيوي التوليدي ذي التوجيه الاجتماعي عند "لوسيان غولدمان" (البنبوية التكوينية)، والمدرسة البنيوية الفرنسية بزعامة "تودوروف

[1] - عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري. دراسة حول خطاب المرويات الشفوية (الأداء. الشكل. الدلالة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1998، ص89.

وجنيث"، والسردية المتفرعة عنها لـ " كلود بريمون" و"جمال الدين بن الشيخ"، إضافة إلى السيمائيات السردية لـ "غريماس".

ومن جملة المؤلفات التي تناولت المستوى التطبيقي الاجرائي في المدونة النقدية لعبد الحميد بورايو نذكر:

1- القصص الشعبي في منطقة بسكرة. دراسة ميدانية. 1986

2- الحكايات الخرافية للمغرب العربي. دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات.1992

3- المسار السردي وتنظيم المحتوى. دراسة سيميائية في نماذج من حكايات من ألف ليلة وليلة.2008

4- البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري. دراسة حول خطاب المرويات الشفوية (أداء. الشكل. الدلالة).2007

5- التحليل السيميائي للخطاب السردي . دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة.2003

6- البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري.2008

7- منطق السرد. دراسات في القصة الجزائرية المعاصرة.1994

8- الأدب الشعبي الجزائري. دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر.

استقى عبد الحميد بورايو آليات التحليل النقدية الغربية من أعلام النقد الغربي الحديث في محاولة منه لتأصيل وتأسيس نقد جزائري حديث، وطبّقها على مختلف النصوص السردية الجزائرية والعربية مثل القصة والرواية ومختلف أنماط الأدب الشعبي.

وفي دراستنا هذه للمرجعيات النقدية التي أفاد منها عبد الحميد بورايو واستقى منها آليات التحليل النقدي، نركز على تحليل نماذج تنتمي للتراث والأدب الشعبي الجزائري مثل الحكايات الخرافية والحكايات الشعبية والمغازي والأسطورة. وفيما يلي أهم هذه المرجعيات:

1- <u>المنهج المورفولوجي (التحليل البنيوي الوظائفي) لفلاديمير بروب:</u>

ارتبط المنهج المورفولوجي أو التحليل البنيوي الوظائفي بالعالم الروسي فلاديمير بروب (v. Propp) الذي وضع أسس هذا المنهج من خلال مؤلفه "مورفولوجية الحكاية الخرافية 1928"، والذي درس فيه مجموعة من الحكايات الخرافية الروسية دراسة شكلية تعتمد على البناء الداخلي، وتحقّق الجانب العلمي؛ بعد وصول الدراسات السردية إلى طريق مسدود مع المناهج السياقية، حيث إنّه أخضع نصوص الحكايات «لأول مرة، لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيه الشكلية»[1].

سعى بروب من خلال دراسته هذه إلى الكشف عن الخصائص الفنية التي تميز الحكاية الخرافية عن غيرها من الأنماط السردية الأخرى واستخلاص مجموعة القوانين والقواعد التي تتحكم في بنيتها. حيث خلص في نهاية دراسته إلى أنّها تنتمي إلى الشكل نفسه من حيث البناء، فهي تشمل عناصر متغيرة تتمثل في أسماء الشخصيات وصفاتها، وأخرى ثابتة تمثل العناصر الأساسية في الحكاية هي وظائف هذه الشخصيات أي «ما تقوم به الشخصية من فعل محدّد من منظور دلالته في سير الحبكة»[2]، محددا بذلك هذه الوظائف في إحدى وثلاثين (31) وظيفة مرتبة ومتتابعة وفق نمط معين في كل حكاية، غير أنّه لا يلزم بالضرورة أن تكون مجتمعة كلها في حكاية واحدة.

---

[1] – ينظر، سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2001، ص17.

[2] – فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص38.

لقد شكلت مقولات بروب قاعدة أساسية استند عليها الكثير من النقاد الذين اهتموا بدراسة التراث الأدبي الشعبي وتطويره. ومن النقاد الجزائريين الذين أفادوا من هذا المنهج وتأثروا به عبد الحميد بورايو "الذي رهن حياته العلمية للحكايات الشعبية المغاربية موضوعا، وللدراسات السردية الحداثية منهجا، بالشكل الذي يجعله حقيقا بلقب: فلاديمير بروب الجزائر"[1]، حيث أولى بورايو عناية كبيرة بالتحليل الوظائفي البروبي حتى صار من الثوابت المنهجية في تحليلاته وخطوة هامة لابد من المرور بها للكشف عن مختلف دلالات النصوص التراثية المدروسة، حيث " تسمح لنا هذه الخطوة المنهجية بالانتقال من تحليل الأشكال إلى فحص المحتوى، أي العبور من الدراسة الشكلية إلى الدراسة الدلالية"[2]. ولعل هذا الاهتمام يعود أساسا لتواؤم طبيعة المادة السردية التي اشتغل عليها ونموذج التحليل البروبي؛ إذ اشتغل عبد الحميد بورايو على التراث الأدبي الشعبي وبخاصة القصص الشعبي الخرافي الذي ظل مهمشا ومستبعدا من طرف البحث الأكاديمي لفترة زمنية طويلة رغم كونه جزءا هاما من ثقافة مجتمعنا.

تبنى عبد الحميد بورايو في بدايات حياته النقدية المنهج السوسيولوجي (الاجتماعي) لكن سرعان ما غير توجهه إلى التحليل الوظائفي بعدما وجه اهتمامه لدراسة الأدب الشعبي وتعذر تفسير نصوصه بالوسائل التي يتيحها المنهج السوسيولوجي لصعوبة الوصول إلى معلومات كافية عن النصوص الشعبية الموغلة في القدم (زمن ومكان انتاجها)، والتي ظلت متداولة يعاد انتاجها من جديد في كل حقبة زمنية. ما دفعه إلى دراسة هذه النصوص دراسة نسقية للبحث عن دلالاتها من داخل النص لا من خارجه، وهو ما وجده في النموذج البروبي.

قدّم عبد الحميد بورايو مقاربات بنيوية مورفولوجية لمجموعة من النصوص السردية (القصة، الرواية، الحكاية الشعبية، الأسطورة) في مجموعة من الدراسات والمؤلفات. وتعدّ دراسته "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" والتي تناول فيها بالدراسة لثلاث حكايات

[1] – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008، ص302.

[2] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص90.

(غزوة الخندق، ولد المحقورة، الإخوة الثلاث) مستهلا مسيرته النقدية في هذا التوجه؛ إذ صرح فيها قائلا «بأنّه مقدم على تجربة عسيرة غير مأمونة السبيل. فالدراسة البنائية للنص الأدبي مازالت تخطو خطواتها الأولى، وعلى استحياء. في الدراسات الأدبية العربية»[1].

كما اعتمد آليات التحليل الوظائفي في كتابه الحكايات الخرافية للمغرب العربي وأقر ذلك في مقدمته بقوله: «تأخذ دراستنا في حسبانها البحث الشكلاني والبنائي الذي أنجز في هذا المجال، والذي تعود ريادته لفلاديمير بروب Propp وكلود ليفي ستراوس»[2]. غير أنّ التحليل الوظائفي عند عبد الحميد بورايو هو خطوة أولية تمثل التحليل الخطي للمسار السردي يقرنها بتحليلات أخرى (سيميائي سردي، بنيوي تكويني، بنيوي أنثروبولوجي...). حيث يؤكد ذلك بقوله: «لابد من اعتماد قراءة مزدوجة لخطاب الحكاية؛ الأولى خطية، تراعي التسلسل السردي، تضع في اعتبارها العلاقات السياقية، والثانية تعمل على استخراج علاقات التضاد الكامنة ذات الطبيعة الاستبدالية. تسمح لنا هذه الخطوة المنهجية بالانتقال من تحليل الأشكال إلى فحص المحتوى؛ أي العبور من الدراسة الشكلية إلى الدراسة الدلالية»[3]. فمعرفة المسار السردي يحدّد من داخل الحكاية أولا ليتم بعد ذلك بناء المعنى عن طريق تأويل العلاقات وفق الآليات التي تساعد في عملية التحليل.

ورغم إقرار عبد الحميد بورايو لأهمية أفكار بروب إلا أنّه لم يتقيد بإجراءاته ولا لصرامة أدواته، حيث أنّه لم يتقيد بتسلسل وتدرّج الوظائف الذي حدّده بروب في إحدى وثلاثين(31) وظيفة إنّما قام باستخراج الوظائف حسب ما تمليه خصوصية النص ولم يلتزم بعددها ولا بترتيبها. كما أنّه في تصنيفه للوظائف تعامل مع آليات هذا المنهج بحرية حيث يقول: «راعينا في توزيع وحداتها عدم الاكتفاء بمراعاة ما يتعلق بوجهة نظر البطل وحده مثلما فعل بروب، بل وضعنا في اعتبارنا وجهات النظر المتعلقة بالشخوص

[1] – عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص07.

[2] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص15.

[3] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص90.

الأخرى المشاركة في الحدث»[1]، وهو في ذلك يعمل بانتقاد بريمون لبروب ما يعني أنّه تصرف في خطاطة وظائف برب بوعي منه.

لقد طبق عبد الحميد بورايو النموذج الوظائفي البروبي كخطوة أولى في التحليل على مجموعة من النصوص التراثية الشعبية الجزائرية، وسنحاول الوقوف على ذلك من خلال نمط سردي شعبي ينتمي إلى الحكاية الشعبية هو: حكاية ولد المحقورة.

ـ تحليل بنيوي مورفولوجي لحكاية ولد المحقورة:

حكاية ولد المحقورة رائعة من روائع السرد الشعبي الجميل، خلدها التراث الجزائري وتداولها الروّاة في مختلف الأزمنة وعبر جميع ربوع الوطن لما فيها من حكم وعبر، حكاية عربية دارجة تروي قصة إصابة ملك بداء، وخروج ابنه ولد المحقورة لجلب نوع من أوراق الشجر لمداواته. هذه الحكاية تجسد وتعكس قوة الروابط الاجتماعية للمجتمع الجزائري. أخذها عبد الحميد بورايو من منطقة بسكرة وشرع في تحليلها وفق النموذج البروبي.

تطرّق عبد الحميد بورايو بالتحليل لهذه الحكاية في موضعين مختلفين، وبطريقتين مختلفتين، ما يجعلنا نعتمد على الدراستين معا لرصد طريقة توظيفه لنموذج بروب، حيث تناولها بداية في دراسته "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" ثم في كتابه "الحكايات الخرافية للمغرب العربي"، وذكرها في دراسته الأولى باسم حكاية ولد المحقورة وفي الثانية باسم حكاية ولد المتروكة.

اعتبر الناقد بنية الحكاية الشعبية بناء مكتملا، فعمد إلى تقطيعها إلى مستويات هي: الاستهلال والبداية ثم المتن ثم النهاية والخاتمة، واستنبط النماذج التي تخضع لها البنية القصصية في مختلف مستوياتها، حيث كانت الوحدة الوظيفية هي الوحدة القياسية التي ترد إليها الوحدات الروائية[2]. وميّز بين الاستهلال والبداية من ناحية، وبين النهاية والخاتمة من ناحية أخرى، ورأى أنّ الاستهلال والخاتمة مكونان مهمّان في الحكاية

[1] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص17.

[2] – ينظر، عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص137.

الشعبية، فدور الاستهلال تشويق المتلقي وجلب انتباهه، أمّا الخاتمة فهي تشتمل على عناصر متعة الاكتشاف وحل الأزمة وتحصيل الغاية[1].

– **الاستهلال:** ويشير فيه الراوي إلى زمن وقوع أحداث الحكاية "في قديم الزمان وسالف العصر والأوان"

– **البداية:** بدأها الراوي بقوله: "كاين واحد الملك ولا ملك غير الله، وإبليس عليه لعنة الله".

– **المتن:** هو مضمون الحكاية، وقد قسّمه الناقد إلى مقطوعتين أو متواليتين*، وحلّل كل مقطوعة تحليلا وظائفيا.

* **المقطوعة الأولى:**

تروي قصة الملك والعفريت الهارب من الساحرين، وتبدأ من خروج الملك للتجول في الغابة واعتراض طريقه من طرف العفريت وصولا إلى إصابته بالداء ووصفه للدواء الذي يعيد له لون وجهه[2]. وقد أسند الناقد الأفعال والأحداث في هذه المقطوعة إلى الملك.

ففي دراسته الأولى (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) حدّد الوظائف في هذه المقطوعة من وجهة نظر الملك في أربعة عشر(14) وظيفة كالآتي[3]:

1- خروج الملك من منزله من أجل الفسحة.
2- وصوله إلى الغابة.
3- تعرضه لاختبار تمهيدي فاشل.
4- حدوث أذى
5- وساطة.
6- زوال الأذى.

---

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص139.

* – استخدم الناقد مصطلح مقطوعة في دراسته "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" أما في دراسته "الحكايات الخرافية للمغرب العربي" فقد استخدم مصطلح متوالية.

[2] – ينظر، المصدر نفسه ، ص201.

[3] – ينظر، المصدر نفسه، ص205.

7- تعرضه للاختبار الأول الإيجاب.
8- خروجه من الغابة.
9- وصوله إلى منزله في هيئة متنكرة.
10- نكرانه من طرف أهله.
11- تعرضه للاختبار الرئيسي الإيجاب.
12- التعرف عليه من طريق علامات مميزة.
13- اعتلاء السلطة (استرجاعه لمنصبه كماك).
14- الاختبار الإضافي.

أمّا في دراسته الثانية (الحكايات الخرافية للمغرب العربي) فقد حددها في ستة (06) وظائف كالآتي[1]:

1- الوضعية الافتتاحية: نقص (قلق الملك في قصره) / قضاء على النقص (خرج للتجول في الغابة فنسي قلقه).
2- تعاقد: معاهدة الملك للعفريت بكتمان خبره مكانه عن الساحين الذين كانا يتعقبانه ويريدان القبض عليه.
3- تهديد: ضرب الساحران للملك واضطراره إلى اخبارهما بمخبأ العفريت.
4- خضوع: إخراج الساحران للعفريت وتحويله إلى ثعبان صغير وإدخاله في قصبة.
5- إنقاذ: إطلاق الملك للعفريت بعد نوم الساحرين.
6- الوضعية الختامية: ثأر (قيام العفريت بقتل الساحرين) / عقاب (عاقب العفريت الملك فسوّد وجهه).

[1] - ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص25.

* **المقطوعة الثانية:**

وتروي مغامرة أبناء الملك في لبحث عن دواء لشفاء والدهم، فأسند الناقد الأفعال والأحداث في هذه المقطوعة إلى أبناء الملك من زوجتيه. وحدد الوظائف انطلاقا من وجهة البطل (ولد المحقورة) فكانت في دراسته الأولى كالآتي[1]:

1- وقوع الشر.
2- اختبار تمهيدي فاشل (عندما توبخه أمه، وتكره بوضعهما المزري).
3- وساطة البطل من أجل إزالة الشر.
4- خروج البطل من منزله.
5- اختبار إيجابي أول (عندما يلتقي بالغولة).
6- وصوله إلى العالم الآخر.
7- الاختبار الرئيسي الإيجابي (المواجهات التي ينتصر فيها).
8- خروجه من العالم الآخر.
9- اختبار إضافي سلبي (عندما يفتك منه أخواه الدواء).
10- ظهور البطل المزيف.
11- عودة البطل إلى بلده في هيئة متنكرة.
12- زوال الشر.
13- انكشاف أمر البطل المزيف.
14- اختبار إيجابي إضافي (عندما يتم التعرف على البطل الحقيقي وزواجه من الأميرة).

وقد جاءت الوظائف التي أتى بها بورايو في هذه الدراسة مرتبطة ارتباطا منطقيا مكونة فيما بينها وحدة دلالية، اعتمد فيها على الاختبارات التي بينها غريماس غير أنّه أجرى عليها بعض التعديلات.

[1] - ينظر، عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص212.

أمّا في دراسته الثانية فقد ضمّت هذه المتوالية الوظائف التالية[1]:

1- الموقف الافتتاحي: كان للملك زوجتان، الأولى أم لولدين كان يعتني بها وبابنيها، والثانية لها ولد واحد وكان لا يلقيهما رعاية كافية.
2- تكليف بمهمة: أمر الزوجة ولديها بالرحيل من أجل جلب الدواء لوالدهما.
3- قرار البطل: اخبار الزوجة الثانية ابنها بما أصاب أباه واعلامه بما فعلته ضرتها وارسالها لولديها لجلب الدواء، وأسفها على عدم قدرتها فعل نفس الشيء. وقرار الولد الالتحاق بأخويه بمحض إرادته.
4- إقناع: وصول ولدي الزوج الأولى إلى أخوالهما ونزولهما عندهم، ونصح الأخوال لهما بالعدول عن قرار أمهما والبقاء عندهم، فينصاع الولدان لرغبة أخوالهم.
5- الاختبار التأهيلي: نجاح ولد المتروكة في مواجهة الغولة والاستفادة من مساعدتها.
6- هبة: تلقي ولد المتروكة هبة سحرية من الغولة على شكل تميمة.
7- الاختبار الرئيسي: اعتراض طريق البطل بالجبال واستعانته بالتميمة، والعمل بتوجيهات الغولة وامتطاء الثور الأبيض الذي يحمله إلى باب قصر الجن، حيث توجد الشجرة المطلوبة وتمكنه من اقتلاع أسنان الأسد حارس القصر، ودخوله القصر وقطف الأوراق من الشجرة.
8- علامة: دخول البطل غرفة أميرة الجن التي كانت نائمة مع وصيفاتها الأربعين، واستبداله لخاتمها بخاتمه وتغيير موضع وسادتها.
9- خدعة: خداع الأخوين للبطل، حيث قاما بربطه إلى شجرة في الغابة، وسرقا منه الدواء ثم عادا إلى أبيهما.
10- تهديد: يقصد الأسد الشجرة التي ربط إليها ولد المتروكة ويظل يحوم حوله يريد افتراسه.

[1] - ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص28، 30.

11- إنقاذ: مرور قافلة يصحبها شيخ متدرب على محاربة السباع، وانقاذه لولد المتروكة.

12- الوصول خفية: عودة البطل إلى مدينته، وامتناعه عن الذهاب للقصر، وادعائه بأنه غريب، فيستخدمه صائغ كنافخ على النار.

13- ادعاء: ادعاء ولدي الزوجة الأولى حصولهما على الدواء.

14- اكتشاف البطل المزيف: خروج أميرة الجن للبحث عمن دخل غرفتها، ووصولها إلى المدينة لإجراء اختبار لولدي الزوجة الأولى واكتشافها ادعاءهما.

15- اكتشاف البطل الحقيقي: استقدام جميع شباب المدينة ومن بينهم ولد المتروكة لإجراء الاختبار، واكتشاف البطل الحقيقي.

16- اعتراف: اعتراف الملك بمزايا ابنه من الزوجة الثانية، وإعادة الاعتبار له.

17- الوضعية الختامية: زواج البطل بأميرة الجن، وتزويج الوصيفات الأربعين من شباب المدينة، واعتلاء ولد المتروكة العرش.

- **النهاية:** وتنتهي بزواج البطل من الأميرة وعفوه عن أخيه.

- **الخاتمة:** يختم الراوي قصته بقوله: "هذا ما سمعنا... هذا ما قلنا". وتعني الأمانة في نقل القصة.

ومن خلال تتبعنا لتحليل عبد الحميد بورايو لحكاية ولد المتروكة في دراستيه سالفتي الذكر، وفق نموذج التحليل الوظائفي البروبي. نجد أنّ بورايو لم يتقيد بالمنهج البروبي، ولا بصرامة أدواته وإجراءاته نظرا لخصوصية النص من جهة، ولاستثماره مقولات النقاد الغربيين أمثال (غريماس وبريمون وستراوس) الذين انتقدوا هذا النموذج وطوّروه من جهة أخرى، مثل استثماره للتعاقدات والاختبارات والتضاد والوساطة والاستبدال. بالإضافة إلى قناعته ووجهة نظره الخاصة حيث يرى «أنّ محاولة "فلاديمير بروب Vladimir.Propp" بقدر ما كان لها التأثير الواسع في مجال التحليل الداخلي لخطاب الحكاية الخرافية، ودراسة مكوناته المختلفة، لم يكتب لها النجاح في مجال التصنيف نظرا

لشدة اهتمامها بالتنوعات الفرعية للحكاية الخرافية، وإهمالها للأشكال الأخرى المختلفة عنها»[1].

ونظرا للاختلاف الواضح بين النصوص الشعبية الجزائرية وبقية النصوص الأخرى، فقد طبّق بورايو الوظائف بأسلوبه الخاص ولم يلتزم بترسيمة بروب، فهو لم يلتزم لا بعددها ولا بالتسلسل والتدرج في تطبيقها، وميّز بين الوظائف المتصلة بالبطل الحقيقي ولد المتروكة وبين الوظائف المتصلة بأخويه «فتحديد الناقد للوظائف هو تحديد واع، يضع النص فوق كل اعتبار، ثم يستنبط منه ما تيسّر من وظائف حسب ورودها فيه، ومن غير أن يتعسف في إخضاعها آليا لسلم (بروب) ذي الدرجات الإحدى والثلاثين، المرتبة ترتيبا مقدّسا، وهي من المآخذ التي أخذت على منهجه الذي لا يراعي كثيرا الخصوصية البنيوية والحضارية للحكاية الشعبية (غير الروسية)، وقد سلم عبد الحميد بورايو من السقوط فيها، وهذا دليل على أصالة منهجه»[2].

كما أنّه قسّم القصة إلى مقطوعات تنتظم حسب مبدأ التتابع الزمني، بمعنى المقطوعة الأولى تتبعها الثانية فالثالثة وهكذا. واعتبر كل مقطوعة قصة كاملة لأنها تحتوي الوظائف اللازمة، تبدأ بوجود الشر وتنتهي بإزالته. واعتبر أنه بالإمكان أن تتضمّن القصة الواجدة عدّة قصص متسلسلة. ونظم الوظائف بها على أساس العلاقات المنطقية والزمنية فالوظائف في المقطوعة الواحدة تنتظم حسب مبدأ السببية لأن الوظيفة الأولى تسبب وجود الثانية وهكذا.

تصرّف الناقد في خطاطة وظائف بروب حيث يقول: «لقد استعنّا بالترسيمة الخطية البروبية، لكنّنا تعاملنا معها بحرية، بحيث راعينا في توزيع وحداتها عدم الاكتفاء بمراعاة ما يتعلق بوجهة نظر البطل وحده مثلما فعل بروب، بل وضعنا في اعتبارنا وجهات النظر المتعلقة بالشخوص الأخرى المشاركة في الحدث»[3]. حيث قام برصد

[1] – عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص84، 85.

[2] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، مرجع سابق، ص126.

[3] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص17.

الوظائف من خلال وجهات نظر الشخوص الأخرى، فنجد في الحكاية ثلاثة مسارات (مسار الملك، مسار البطل الحقيقي، مسار الشقيقين)، وهو في ذلك يعمل بوجهة نظر بريمون بخلاف بروب الذي يعزل الوظيفة عن الشخصية.

ويرى عبد الحميد بورايو أنّ التحليل الوظائفي وحده يبقى قاصرا ولا يفيد القارئ في شيء لذلك دائما ما يقرنه بمقاربات تكميلية تسهم في انبثاق دلالة النص الداخلية ومن تلك المقاربات (البنيوية الأنثروبولوجية، البنيوية التكوينية، السيميائيات السردية، مقترحات كلود بريمون، وشعرية تودوروف).

2- <u>المنهج البنيوي التكويني: لوسيان غولدمان:</u>

بعد وصول البنيوية الشكلانية إلى طريق مسدود في تحليل النصوص الأدبية بسبب انغلاقها، وفي ظل اقتصارها على التحليل المحايث الذي يتمثل النص بنية لغوية مغلقة مكتفية بذتها، ويهمل المبدع وظروفه الاجتماعية والتاريخية. سعى "لوسيان غولدمان" إلى تدارك هذه النقائص والثغرات بإيجاد بديل علمي للنقد البنيوي الشكلاني الذي أقصى كل ما هو خارج النص، فحاول التوفيق بين طروحات البنيوية والفكر الماركسي، ولجأ إلى «ترقيع البنيوية بإخفاء ما في ردائها من ثوب. فإن كان قد أخذ عليها إقصاء التاريخ وإهمال البعد الاجتماعي للنص الأدبي، فإنّ البنيوية التكوينية Genetic structuralism التي تنسب إلى الناقد الروماني لوسيان غولدمان Goldmann تسعى إلى تلافي هذا النقص وسداد هذه الثغرة»[1]. حيث أعادت البنيوية التكوينية الاعتبار للعمل الأدبي دون أن تفصله عن المجتمع والتاريخ. فهي تنطلق من النص دون إقصاء ما أسهم فيه المجتمع في الإبداع الأدبي. بالاعتماد والتسلح بجملة من المفاهيم الإجرائية في مقاربة النصوص الأدبية نحصرها في (رؤية العالم، الفهم والتفسير، البنية الدالة).

وإذ شكّلت مقولات بروب وإسهاماته قاعدة أساسية استند عليها عبد الحميد بورايو في حقل الدراسات البنيوية ومثلت نقطة انطلاقه. فإنّ مقولات غولدمان قد فتحت له آفاقا جديدة في الدراسات السردية، وارتبط بها كفكرة خلال تحليله للنصوص الأدبية، أساسها

[1] - إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، مرجع سابق، ص103-104.

الانطلاق من البنية لمعرفة وفهم الواقع، وهو ما صرح به: «فكشف عن البنية التركيبة لنموذج من كل نمط قصصي. وبين علاقة هذه البنية بالبنية الأم التي تولدت عنها، وهي البنية الاجتماعية»[1].

ورغم أنّ عبد الحميد بورايو لم يأت على ذكر المنهج البنيوي التكويني في دراساته، واكتفى بالبنيوية فقط وصفا لمنهجه، نجده يستعمل الجهاز المصطلحي الغولدماني والمفاهيم الإجرائية للبنيوية التكوينية مثل (الشرح، البنية الدالة، رؤية العالم، البنية الأكبر...) في كثير المواضع منها قوله: «ونعني بشرح النص إدماج بنيته الدالة في بنية أكبر منها تلقي الضوء على كيفية تولّد هذه البنية الدالة. ويعني هذا الشرح بالواقع الخارجي متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل عن طريق البحث عن أبنية مشابهة تتواجد في وعي جمهور القص بالواقع الخارجي الذي يحيون فيه، وهو ما سيمكننا من الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية التي صدر عنها النص للعالم الذي تعيش فيه»[2].

نجد معالم هذا المنهج واضحة في كثير من دراسات عبد الحميد بورايو مثل (القصص الشعبي في منطقة بسكرة، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، منطق السرد، البطل الملحمي والبطلة الضحية) رغم عدم تصريحه بذلك. وتعدّ دراسته "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" أولى محاولاته النقدية التطبيقية التي أفاد فيها من هذا المنهج رغم عدم اعتماده فيها على مؤلفات غولدمان في قائمة المراجع.

قام الناقد من خلال دراسته هذه بدراسة مجموعة من النصوص الشعبية المتداولة في منطقة بسكرة، معتمدا في المرحلة الأولى على التحليل البنيوي للنص من خلال تقطيع القصة إلى مقاطع ثم إلى وحدات أصغر مع بيان العلاقة بين تلك الأجزاء. وفي المرحلة الثانية قام بردّ القصة إلى وحداتها الأساسية التي تتألف منها، ثم قام باستقراء طبيعة علاقاتها على مختلف المستويات المورفولوجية والتركيبية والدلالية اعتمادا على مبدئي التوافق والتخالف (التشابه والاختلاف) بين العناصر. ما مكّنه من استنباط النماذج التي

[1] – عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص06.

[2] – المصدر نفسه، ص197.

تخضع لها البنية القصصية في مختلف مستوياتها. وقام برصد علاقات وحدات القصة وفق طريقين، يتمثل الطريق الأول في المستوى التركيبي الذي يعالج القصة باعتبارها خطابا (الحضور في السياق)، ويعني دراسة الوحدات الوظيفية وتطور بنائها الوظيفي من البداية إلى النهاية، أي علاقات التجاور بين عناصر النص ويتمثل الطريق الثاني في المستوى الدلالي الذي يكشف عما يربط بين عناصر القصة من علاقات استبداليه (الغياب عن السياق)، ويعني ما يستدعيه كل عنصر في النص من عناصر أخرى غائبة عن النص[1]. مستعينا برسوم توضيحية سجل عن طريقها النماذج البنائية للوحدات القصصية الخاضعة للدراسة.

هذه الدراسة تنتمي منهجيا إلى البنيوية التكوينية، حيث سعى الناقد إلى تحديد خصائص ونظام والعلاقات المتحكمة في البنية السردية للقصة ثم أدرجها في بنيتها الكبرى، أي قام بشرح البنية التركيبية والدلالية للنص ضمن بنية أشمل هي المجتمع الذي وجدت فيه، فأتبع التحليل الداخلي للنص بالتفسير السياقي.

لقد طبق عبد الحميد بورايو آليات وإجراءات المنهج البنيوي التكويني على مجموعة من النصوص السردية الشعبية، وسنحاول الوقوف على هذه الإجراءات والآليات من خلال نمط سردي شعبي ينتمي إلى قصص البطولات والمغازي هو: غزوة الخندق.

تحليل بنيوي تكويني لغزوة الخندق:

تندرج هذه الحكاية ضمن المغازي وهو «شكل قصصي ينشده الرواة المحترفون في الأسواق والتجمعات العامة بمصاحبة عزف الآلات الموسيقية التقليدية، ويؤدى أداءً دراميًا يطلق عليه رواته اسم "غَزْوَاتْ" و "غْزِيّ" ومفردها "غَزْوَة"»[2]، تحكي وقائع الفتوحات وموضوعات تتعلق بالسيرة النبوية وتتغنى ببطولات الفاتحين.

وتدور أحداث هذه القصة حول تعرّض عمرو بن ود العمري ـ أحد رجال قريش ـ بالأذى للمسلمين وردود أفعالهم حياله في كل مرة. ثم ذهابه في جيش لمحاربة المسلمين

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص137، 139.

[2] – المصدر نفسه، ص 70.

في المدينة بعد الهجرة في غزوة الخندق (الأحزاب)، وعبوره الخندق ومبارزته لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه، وقد انتهت القصة بقتله وانهزام جيشه.

قام الناقد بتحليل هذه القصة في دراسته الموسومة بـ "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" معتمدا على آليات البنيوية التكوينية رغم أنّه لم يصرح بها. وقد قامت دراسته على تحليل القصة وفق مرحلتين، للكشف عن المعنى المتواري خلف القصة، أي الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية التي تحتضن هذه القصة (المجتمع البسكري) ونقصد بها في المقاربة البنيوية التكوينية بـ "**رؤية العالم**".

أ- تحليل بنيوي شكلاني (مورفولوجي تركيبي):

وهو تحليل محايث ذو منحى خطي، يهتم ببنية القصة ويضع في الاعتبار التسلسل السردي، ويراعي العلاقات الحاضرة في النص. يدرس النص داخليا، وتسمى هذه الخطوة في المقاربة البنيوية التكوينية ب "**الفهم**".

قام الناقد في هذه المرحلة بتقسيم النص إلى (استهلال، بداية، متن، نهاية، خاتمة). ثم قام بتقسيم المتن إلى أربع (04) مقطوعات، ثم قسّم المقطوعات إلى متواليات، وقسّم المتواليات إلى وظائف، وهي أبسط وحدات القصة. بعد ذلك حاول رصد التعاقدات بين شخوص القصة في كل مقطوعة.

بعد أن قام الناقد بتقطيع القصة إلى وحداتها الأساسية، بحث عن أنماط العلاقات التي تربط هذه الوحدات، وقسّمها إلى علاقات منطقية ترتبط بالسببية، أي وقوع الحدث القصصي كنتيجة للحدث الذي يسبقه. وعلاقات زمنية تتتابع زمنيا [1]. ثم انتقل إلى تطبيق آليات السيميائية السردية كالمربع السيميائي والنموذج العاملي دون أن يطلق عليه هذا المصطلح.

ب- دراسة دلالية:

وهي خطوة مكملة للأولى، تهتم بدراسة بنية النص ضمن بنية أكبر وهي المجتمع الذي يحتضن النص، يعمل من خلالها الناقد على استخراج علاقات التضاد الكامنة

[1] - ينظر، عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص181، 183.

والمستنتجة من النص. وتسمى هذه الخطوة في المقاربة البنيوية التكوينية ب "**الشرح** أو **التفسير**".

عادة ما يستند عبد الحميد بورايو في مقارباته البنيوية للنصوص بالتفسير الاجتماعي، لأنه يعتقد أنّ الدراسة المحايثة قاصرة عندما تتجاهل السياق الاجتماعي وتغفل عن رصد علاقات النص الداخلية بالظواهر الثقافية المختلفة. حيث يصرح بذلك قائلا: «ويولي شرحنا للنصوص عنايته بالواقع الخارجي متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل، عن طريق البحث عن أبنية مشابهة تتواجد في وعي جمهور القص وهو يستمع للرواية، وهو ما سيمكننا من الكشف عن رؤيا الجماعة الشعبية التي صدر عنها النص للعلاقات التي تحكم النظام الاجتماعي»[1].

وبعد أن قام الناقد بدراسة البنية الداخلية للنص (عملية الفهم) انتقل إلى المرحلة الثانية (الشرح / التفسير)، أي شرح النص باعتباره بنية مدمجة في بنية أكبر هي البنية الاجتماعية، وذلك باستقراء الأبعاد الاجتماعية في القصة، «لأنّ رواية غزوة الخندق باعتبارها عملا أدبيا ذا طابع ثقافي، تقدم كيانا متماسكا يعكس رؤية للعالم، منبثقة من الجماعة الشعبية التي أبدعت هذا الأثر الأدبي»[2].

يرى الناقد أنّ بنية رواية غزوة الخندق متماسكة يعود الفضل فيها للراوي، وتعكس بناء اجتماعيا متماسكا للمجتمع الذي تولدت عنه (المجتمع البسكري)، الذي ظلّ منغلقا ومحافظا على ثقافته، ونظامه الاجتماعي الريفي منذ الفتح الإسلامي. حيث كان يعيش في عزلة عن التيارات الحضارية الوافدة من أوروبا، «ما نتج عنه استمرار أبنية سلم القيم التي تحكم الضمير الجماعي للجماعة الإسلامية منذ الفتح الإسلامي للمنطقة باعتبارها الأبنية الثقافية التي تحكم سلوك أفراد مجتمع بسكرة، وتشكل رؤيتهم للعالم»[3]، ولخّص الناقد هذه القيم في ثنائيات متضادة كالآتي: (مؤمن/ كافر ـ إلهي/ بشري ـ دنيا/ آخرة ـ الظلم/ العدل ـ الجهل /العلم ـ الخير/ الشر).

[1] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص76.

[2] – عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص197.

[3] – المصدر نفسه، ص197، 198.

هذه الثنائيات الموجودة في حكاية غزوة الخندق لها ما يقابلها في الواقع الاجتماعي للجماعة الشعبية، حيث ينسب الناقد القيم الإيجابية للمسلمين الذين يؤمنون بالرسالة ويعزفون عن الدنيا ويرجون خير الآخرة، يعيشون حالة ظلم وقهر من طرف السلطة الفرنسية، يتطلعون إلى غد يسوده العدل ويزول فيه الشر. وينسب القيم السلبية للفرنسيين الكفرة الجهلة، والذين لا يعنيهم إلا متاع الدنيا، يمثلون سلطة بشرية تمارس الظلم والقهر على الأهالي. كما يمثل موقف الجماعة الشعبية بالموقف الافتتاحي في كل قصة من قصص الغزوة، ويمثل طموحها الموقف الختامي في هذه القصص. وسعى الضمير الجمعي الذي تعبر عنه الغزوة إلى تغيير هذا الوضع ليأخذ صورته الطبيعية عندما يتحرّر المجتمع من السيطرة الأجنبية ويزول الاستلاب[1]. فالقصة تعبر حسب الناقد عن شعور جمعي ورؤية مشتركة للعالم تعود إلى الفترة الاستعمارية حيث سخرت فنون القول الشعبي للتعبير عن وحدة المجتمع الجزائري.

لقد جسّد الناقد في هذه الدراسة مفاهيم وآليات البنيوية التكوينية للبحث عن الدلالة الاجتماعية للقصة، حيث عمل على تحديد البنيات الدالة للنص ثم أدخلها في بنيان أشمل وهي البنية الاجتماعية. وحيث كشف الناقد ببراعة عن جوهر العلاقات الدلالية المستترة في بنية النص.

3- المنهج البنيوي الأنثروبولوجي: كلود ليفي ستراوس:

يعتمد المنهج البنيوي الأنثروبولوجي على اسهامات "كلود ليفي ستراوس" عبر المفاهيم المنهجية التي قدمها في كتابه "البنى الأولية للقرابة 1949". حيث اهتم ستراوس بتحليل الأسطورة اعتمادا على بنائها الداخلي وعلى دلالاتها، لا على التصنيف التاريخي أو الموضوعاتي ـ كما قام به من سبقوه في البحث ـ. إذ تأثر بالدراسات اللغوية التي تعلّمها من محاضرات جاكبسون، وأكّد على أنّ اللغة تدخل في تكوين الأسطورة، وأنّ «كل مظاهر الحياة الاجتماعية يمكن دراستها بمناهج اللغويات الحديثة وبمعرفة مفهومات

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص198، 199.

وتصوّرات تشبه تلك التي تستخدم في اللغويات البنائية، وذلك على اعتبار أنّ الظواهر الاجتماعية والثقافية لها طبيعة داخلية تشبه طبيعة اللغة»[1].

فهو لا يتعامل مع الأسطورة على أنّها منتج خيالي لجماعة بشرية، بل كبنية لغوية ونظام للتعبير والتواصل، تحتوي على رموز ثقافية وجب دراستها. ويرى أنّ «دراسة الرموز الثقافية ليس مرحلة من مراحل التطوّر الفكري عند بني البشر، وليس هو الإيديولوجية الكامنة في منطقة ثقافية معينة، بل هو طريقة التفكير التي يشترك فيها كل بني البشر بغض النظر عن الزمان والمكان»[2]. فيقوم بتحليلها على صعيد الدلالة بالاعتماد على أسطورة مرجعية واحدة، ويستنجد في ذلك بالسياق النياسي وبأساطير أخرى من نفس المجتمع، ثم يوسع المقاربة لتشمل أساطير تنتمي لمجتمعات مجاورة إلى أن يصل إلى مجتمعات أبعد، شريطة أن تكون هناك علاقة بين هذه المجتمعات[3].

تأثّر عبد الحميد بورايو بتحليلات "ليفي ستراوس" المطبقة على الأسطورة وبمقولاته البنيوية الأنثروبولوجية، وهو ما صرح به قائلا: «معتمدين في ذلك على النتائج التي توصل إليها أبو الأنثروبولوجيا الحديثة ليفي ستراوس»[4]، نظرا لاستجابة آلياتها لمتطلبات النص الحكائي الشعبي لما يحتويه من طقوس ومعتقدات وعادات وتقاليد وتراث. وحاول تمثلها في دراسة البناء الاجتماعي للحكاية الخرافية انطلاقا من «موقع الحكاية الخرافية ما بين الأسطورة والأدب. فهي ترتبط من ناحية بالفكر الميثولوجي، لأنّها سليلة الأسطورة، ومن ناحية أخرى تمثّل الوسيط الثقافي الذي سمح بانتقال المكوّنات الأسطورية من الخطاب العقائدي إلى الخطاب الثقافي ذي الوسائط الجمالية والطبيعية الفنية الهادف إلى الإمتاع، إلى جانب تمثيله الرمزي لمنطق الجماعة ورؤيتها للكون»[5].

---

[1] – أحمد أبو زيد، المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، مصر، دط، 1995، ص87.

[2] – جون ستروك، البنيوية وما بعدها. من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، دط، 1996، ص34.

[3] – ينظر، عبد الحميد بورايو، البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب، ص21، 22.

[4] – عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص219.

[5] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص123.

ومن مظاهر ذلك التأثر دراسته للبنى القرابية السائدة في المجتمع على مستوى نصوص الحكايات الخرافية المتداولة في المغرب العربي، فصنف العلاقات الرابطة بين أفراد الأسرة من حيث المودة والمحبة ومن حيث التسلّط والتشدّد. كما قام بدراسة الأنظمة السائدة (الأبوي/ الأموي) في المجتمعات والأسر التي تداولت هذه الحكايات. ثم ربط دلالات النص بالمجتمع أو الجماعة الشعبية التي تحتضن النص. وهذا ما ألفيناه في دراساته وخاصة: (القصص الشعبي في منطقة بسكرة، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب).

درس عبد الحميد بورايو الأنظمة القرابية في مجموعة من الحكايات مثل حكاية "ولد المحقورة"، وحكاية "الإخوة الثلاث" وأسطورة "سبيشي وكيوبيد". وسنقف على دراسته لحكاية ولد المحقورة، لما تحويه من علاقات في البنى القرابية تبرز في سطح بنية الحكاية وتؤدي دورا وظيفيا فيها.

تحليل بنيوي أنثروبولوجي لحكاية ولد المحقورة:

عادة ما يعتمد عبد الحميد بورايو التحليل الأنثروبولوجي كمرحلة ثانية بعد التحليل الخطي (التحليل الوظائفي). ففي دراسته لحكاية "ولد المحقورة" اعتمد الناقد على آليات البنيوية الشكلانية في المرحلة الأولى، ووظّف آليات البنيوية الأنثروبولوجية في المرحلة الثانية من التحليل، فتمثّل مقولات ليفي ستراوس حول البنى القرابية التي تمثل العلاقات العائلية والقوانين والقواعد التي تتحكم في سلوكيات أعضاء العائلة، «كعلاقات الزواج، والأبوة، والأمومة، والخؤولة، في أبنية القرابة، فهي العلاقات التي تبرز إلى سطح بنية الحكاية التي بين أيدينا وتؤدي دورا وظيفيا فيها»[1].

توصّل عبد الحميد بورايو خلال تحليله لهذه الحكاية إلى نوعين متضادين من العلاقات[2].

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص219.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص 220، 221.

ـ **علاقة ودية:** وهي علاقة إيجابية يسودها روح الود والحب تمثلت في علاقة:

- الملك والزوجة الأولى المفضلة.
- الملك وولداه من الزوجة الأولى.
- الأم (الزوجة الثانية) وولدها.

ـ **علاقة تسلطية:** وهي علاقة سلبية يسودها الكره والنفور تمثلت في علاقة:

- الملك وزوجته الثانية المحقورة.
- الملك وولده من الزوجة الثانية المحقورة.
- الزوجة الأولى وولداها.
- الأخوال وأبناء أختهم (الزوجة الأولى).
- الأخوال وأختهم (الزوجة الأولى).

وانطلاقا من هذا التضاد في العلاقات الأسرية أو القرابية في الحكاية، توصّل الناقد إلى وجود نظامين متوازيين، نظام الأمومة ونظام الأبوة، «وقد قدمت حكاية "ولد المحقورة" النظامين معا في الموقف الافتتاحي، لكنها عرضت النظام الأول باعتباره النظام السائد، بينما النظام الثاني يظهر في طور جنيني، لا يأخذ وضعه الطبيعي في النظام الاجتماعي. وقد أدى انقلاب الموقف القصصي إلى إظهار النظام الثاني في موقف القوة، والنظام الأول في موقف الضعف، وبذلك تكون الحكاية قد انتصرت لنظام الأبوة»[1].

فالحكاية تجسّد نقلة اجتماعية من نظام الأمومة إلى نظام الأبوة، وقد قدّمت في البداية النظام الأمومي كنظام قرابة ناقص، أمّا النظام الأبوي فيقدّم على أنّه النظام المثالي والكامل، يؤدي الدور الأساسي في التحولات السردية، فالتحوّل البنيوي في الحكاية له ما يعادل في بنية القرابة والتي تحيل إلى نظام اجتماعي للجماعة البشرية التي تحتضن الحكاية. وهو ما يمثل التقارب بين نظام المجتمع وما تقدمه الحكاية[2].

[1] – عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص222.

[2] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص45.

من خلال ما سبق يتضح أنّ عبد الحميد بورايو لم يتقيد بمقولات ليفي ستراوس حرفيا بل استثمرها وبلورها وفق ما تقتضيه المادة الخاضعة للدراسة والتحليل، فقد حاول تطبيق هذه الإجراءات على الحكاية الخرافية بدل الأسطورة، وإذا كان ستراوس قد اعتمد على مبدأ المقارنة للأسطورة ضمن عدة مجتمعات وشعوب، فإنّ عبد الحميد بورايو قد استثمر هذا المنهج في المقارنة بين النماذج الحكائية لمعرفة أوجه الشبه والاختلاف بينها من جهة، وبين النظم الاجتماعية التي نشأت فيها من جهة أخرى، انطلاقا من فرضية التحليل المقارن التي مفادها أنّه لا يمكن أن يعطي أي خطاب معزول معناه الكلي[1]. فعمد إلى الدراسة المقارنة للحكايات من النوع السردي نفسه واستخرج منها الصور القابلة أن توفر عنصرا دلاليا من جميع الخطابات وذلك في دراسته الموسومة بـ "الحكايات الخرافية للمغرب العربي" لحكايات (ولد المتروكة، نصيف عبيد، لونجة، محذوف ومحروش مع الغولة، اعمر الأتان) للكشف عن النظام القرابي العام لتلك الحكايات. وهذا دليل على أصالة منهجه.

4- <u>منهج السيميائيات السردية: غريماس:</u>

يقوم النقد السيميائي في تعامله مع النصوص السردية باعتبارها نظاما دلاليا، حيث يسعى إلى تحديد المعنى وكيفية تمظهره من خلال مستويين. مستوى سطحي يدرس فيه الناقد البرنامج السردي والنموذج العاملي والخطاطة السردية بمكوناتها الأساسية كالتحريك والكفاءة والإنجاز والتقويم. ومستوى عميق يدرس المكون الدلالي وتوليد المعنى من خلال تشخيص علاقات التضاد والتناقض في المربع السيميائي.

وقد أفاد عبد الحميد بورايو من هذا المنهج ووظّفه في مجال السرد القصصي الشعبي، فتأثّر بأعمال "غريماس"، ورأى أنّه يمثل نموذج الباحث الذي كرّس حياته لوضع آليات التحليل السيميائي وقواعده ومفاهيمه. وجد عبد الحميد بورايو ضالته في هذا المنهج، فاستثمر مفاهيمه الإجرائية وآلياته التحليلية التي تصلح أن تطبّق على كافة الأنواع السردية في دراسته للأدب الشعبي، خاصة في تتبّع أطوار فعل التحوّل في المسار

[1] - ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص20.

السردي. وفي اكتشاف الدلالة بالانتقال من المستوى السطحي (البنية السطحية) إلى المستوى العميق (البنية العميقة)، موظفا الجهاز المصطلحي السيميائي كـ (البنية السطحية، البنية العميقة، البرنامج السردي، التقويم، الأداء، الإنجاز، حيز النص، الزمان والمكان، انبثاق المعنى...) في مقارباته للنصوص الأدبية الشعبية. وأقرّ بذلك في أكثر من موضع حيث يقول: «نستمد أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها لنفس المدرسة السيميائية والتي يمكن أن نطلق عليها اسم المدرسة السيميائية ذات التوجه الشكلاني»[1].

ومن الأعمال النقدية لعبد الحميد بورايو في مجال السيميائيات ترجمته لعدد من الكتب والمقالات لأعلام هذا المنهج مثل "غريماس" و "كورتيس" و "راستيي" وغيرهم من النقاد الغربيين، إضافة إلى جملة من الدراسات التطبيقية على القصة والرواية والحكايات الشعبية. ومن أهم هذه المؤلفات نذكر:

- **المسار السردي وتنظيم المحتوى ـ دراسة سيميائية في نماذج من حكايات من ألف ليلة وليلة** ـ وهو عبارة عن رسالة تقدّم بها الباحث لنيل شهادة الدكتوراه سنة (1995-1996) وطبعت سنة 2008. ظهر فيها منهج الناقد من العنوان (دراسة سيميائية)، وتبنى آليات السيميائية في دراسة حكايات الليالي (ستّ حكايات) باعتبارها أداة لتحديد المسار السردي للحكاية ودلالاتها. كانت هذه الدراسة «امتدادا للمسار التطوري للنظرية السيميائية الغريماسية ذات التوجه الشكلاني، والتي لها يد الطول في تطوير السرديات أو (علم السرد) منذ الستينيات، وحتى اليوم كان لها امتدادها في الدراسات السردية الحديثة عبر دوائر البحث العلي في الشرق والغرب»[2].

[1] – عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص05.

[2] – المصدر نفسه، ص05.

- **التحليل السيميائي للخطاب السردي ـ دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة** ـ والذي يعدّ مكملا لدراسته الأولى صدر سنة 2003. اختار فيه نفس النماذج في دراسته السابقة (المسار السردي وتنظيم المحتوى)، إضافة إلى حكايتين من حكايات كليلة ودمنة. وعدّه رشيد بن مالك «حدثا نقديا في الجزائر واستطاع أن يستثمر الإنجازات البروبية من منطلقات سيميائية»[1]
- **منطق السرد ـ دراسات في القصة الجزائرية المعاصرة ـ** (1994): يعدّ «انجازا مهما في تحليل الخطاب السردي لبساطة خطابه النقدي، ووضوح مقاصده»[2] عبارة عن جزأين. جزء نظري ضمّ مجموعة من المقالات والمداخلات التي تهتم بظاهرة السرد العربي، ساهم بها الناقد في الملتقيات والندوات والمجلات التي تدرس حركة الأدب الحديث في الجزائر. وجزء تطبيقي خصّه بدراسات تطبيقية لمجموعة من القصص والروايات الجزائرية.

طبّق عبد الحميد بورايو الآليات والإجراءات السيميائية الغريماسية على مختلف النصوص السردية العربية من قصة ورواية وحكاية. وسنقف عند دراسته السيميائية لنص تراثي اخترق قرونا من الزمن وألفت حوله العديد من الدراسات العربية والغربية تمثّل في حكايات ألف ليلة وليلة، من خلال كتابيه: "المسار السردي وتنظيم المحتوى" و"التحليل السيميائي للخطاب السردي".

- **تحليل سيميائي لحكاية ألف ليلة وليلة:**

حاول بورايو من خلال هذه الدراسة «استكشاف عملية تشكّل المعنى في الحكايات المدروسة انطلاقا من البنيات السطحية وصولا إلى البنية العميقة»[3]، كون نصوص هذه

[1] – رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص35.

[2] – عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص90.

[3] – عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص03.

الحكايات يمثل موضوعا متميزا للتحليل السردي، فعمد إلى آليات المنهج السيميائي الشكلاني سعيا لترسيم المسار السردي وتجلية الدلالة العميقة لحكايات الليالي.

وأرجع الناقد سبب اختياره لحكايات الليالي لما تملكه من بنيات سطحية وبنيات عميقة، ولما تحمله من ثراء وفاعلية سردية توليدية تضمن للسرد حركيته، فهي تحتوي على «عناصر ووحدات سردية مستمدة من تراث حضاري شديد التنوع يعود في أصوله إلى شعوب مختلفة وحقب تاريخية متباعدة ورقع جغرافية متمايزة»[1]. وانطلاقا من افتراضه أنّ مدونة حكايات الليالي ذات بناء متميز وخاص، قام على مدار فصوله بتحليل ستّ (06) حكايات أسماها "الحكايات الإطار" وهي: (قصة الملك شهريار ـ قصة التاجر والعفريت ـ قصة الصياد والعفريت ـ قصة الحمال والبنات ـ قصة هارون الرشيد ـ قصة الخياط الأحدب). وكل حكاية إطار تشتمل على مجموعة من الحكايات الأخرى تسمى "حكايات التضمن"، ثم قام بتقطيع نص الحكاية المتضمنة إلى وحدات كبرى (مقاطع)، ثم إلى أصناف وظائف ثم إلى وظائف[2]. وقبل عملية التحليل قام الناقد بعزل كل العناصر اللاسردية التي تتخلل نصوص الحكايات عن عناصر السرد، كالأشعار المستشهد بها.

وسنقف في دراستنا هذه في تبيان الأدوات والآليات السيميائية التي اعتمدها عبد الحميد بورايو في تحليل نصوص حكايات ألف ليلة وليلة على نموذج واحد يتمثل في الحكاية الإطار الرئيسة للحكايات وهي قصة الملك شهريار.

- **دراسة سيميائية لقصة الملك شهريار:**

وتروي الحكاية قصة ملك يدعى شهريار يكتشف خيانة زوجة أخيه الملك شاه زمان ويصدم لذلك الأمر، وما يزيده صدمة اكتشاف خيانة زوجته له مع العبد الأسود. فيقتلها ويقرّر أن يتزوج كل يوم فتاة عذراء ثم يقتلها ليلة العرس قبل أن تسمح لها الفرصة بخيانته اعتقادا منه أن جميع النساء مخطئات وخائنات. إلى أن يتزوج بشهرزاد ابنة الوزير، وفي ليلة زواجهما، بدأت شهرزاد تحكي حكاية للملك ولكنها لا تنهيها، ما أثار

[1] – عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص05.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص11.

فضوله لسماع نهاية الحكاية، ودفعه بالضرورة إلى تأجيل إعدامها للاستماع إلى نهاية الحكاية. وفي الليلة التالية، عندما تنتهي من حكاية ما تبدأ بحكاية جديدة، تشوقه لسماع نهايتها هي الأخرى وهكذا، حتى أكملت لديه ألف ليلة وليلة.

وقد تضمّنت هذه القصة الإطار أربعة (04) قصص متضمنة هي (قصة شهريار وشاه زمان ـ قصة المرأة والعفريت ـ قصة شهرزاد وأبيها والملك شهريار ـ قصة الثور والحمار وصاحب الزرع وزوجته). حيث قام الناقد بمقاربة القصص وفق آليات سيميائية، بتحديد العلاقات الدلالية ما بين الحكاية الإطار والقصص المتضمنة والكشف عن النسق العام لحكايات الليالي من خلال علاقة التضمّن التي تعكس أنّ الحكايات المتضمنة في حكايات ألف ليلة وليلة وظفت لتتمّ الدلالات التي جاءت بها الحكاية الإطار.

ـ البنية السطحية للحكاية الإطار (قصة الملك شهريار):

قام الناقد بدراسة البنية السطحية للحكاية الإطار من خلال دراسة القصص المتضمنة وتتبع مساراتها السردية وتنظيم محتواها.

1- القصة الافتتاحية (قصة شهريار وشاه زمان):

انطلقت من حالة التوازن، تبدأ الحكاية من اشتياق الملك شهريار لرؤية أخيه الأصغر الملك شاه زمان، وقسمها الناقد إلى قسمين: (حكاية شهريار وزوجته وحكاية شاه زمان وزوجته). ويرى أنّها تتكون من لحظتين سرديتين مركزيتين متعارضتين[1].

*ـ اللحظة السردية الأولى: تمثل سيطرة العائلة الحاكمة المكونة من الملك الشيخ وولديه (شهريار وشاه زمان) وعيشهم في استقرار في العلاقات والقيم. فهي تدل على السمو والاعتلاء الأخلاقي.

*ـ اللحظة السردية الثانية: وتصور مشهد الخيانة الزوجية عند كل من الملكين. وتدل على تدني القيم.

وقد قابلت القصة بين نوعين من الشخصيات التي تقف على طرفي نقيض من القيم.

[1] - ينظر، عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص32.

أ ـ شخصيات تجسّد القيم الإيجابية: السلطة والعدل والسمو الأخلاقي. مثلها الأخوين الملكين.

ب ـ شخصيات تجسّد القيم السلبية: الخضوع للسلطة والانحطاط الأخلاقي والتمرد على القيم السائدة والتسبب في الأذى. ويمثلها الزوجة الخائنة والعبد الأسود.

2-القصة المتضمنة قصة المرأة والعفريت:

وتنتهي القصة الافتتاحية بقصة أخرى، هي القصة المتضمنة الثانية التي جاءت «لتعميق الإحساس بالتأزم، ولتدفع الأحداث نحو الحد الأقصى من الاضطراب»[1] هي قصة المرأة والعفريت.

أ ـ المسار السردي لمتن القصتين (الافتتاحية والمتضمنة):

قسّم الناقد القصة الافتتاحية لأربعة (04) مقاطع، اعتمد في تقسيمه على المعيار الفاعلي أو العاملي الذي يقوم على تغيّر الشخصيات في ساحة الأحداث، وربطها بالبرامج السردية تحريكا وكفاءة وأداء وتقويما. وكذلك إلى المعيار الدلالي والمعيار الفضائي (الزمان والمكان) الذي تتحرك فيه شخصيات القصة. ثم قام بتحديد مجموعة الوظائف التي يتكون منها كل مقطع (اضطراب. تحوّل. حل)[2]. ووفقا لقاعدة الاستبدال، ونتيجة لتتابع المسار السردي، قام باستبدال الصنف الوظائفي حل في التقاطعات الثلاثة الأولى بصنف اضطراب، لأن الحل في نهاية كل مقطع يمثل اضطرابا يبدأ به المقطع الموالي. ومثل ذلك برسم تخطيطي للمسار السردي للقصة الافتتاحية.[3]

ب ـ تنظيم المحتوى الغرضي للقصتين:

بعد دراسة المسار السردي للقصة الافتتاحية، رأى أنّ القصة تقوم على مقولتين دلاليتين تؤسسان للدلالة القاعدية.

*ـ المقولة الأولى: (الغفلة ≠ الوعي) وتجسد انتقال الزوج من الغفلة إلى الوعي.

[1] – عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص33.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص36، 37.

[3] – ينظر، المصدر نفسه، ص38.

*ـ المقولة الثانية: (الثقة في خضوع المرأة ≠ عدم الثقة في خضوعها) وهي ناتجة عن المقولة الأولى، حيث ترتبط الغفلة بالثقة في خضوع المرأة، ويرتبط الوعي بعدم الثقة في خضوعها. ومثّل لهاتين المقولتين بالمربع السيميائي[1].

3- القصة الوسيطة (قصة شهرزاد وأبيها والملك شهريار):

ويبدأ القصة من خروج الوزير في البحث عن فتاة عذراء يتزوجها الملك إلى غاية لحظة المواجهة بين شهريار وشهرزاد إثر انقضاء الليالي، وإعلان الاستقرار النهائي وعودة التوازن في حياة الأسرة المالكة. وقد استعمل بورايو مصطلح الوساطة لغريماس على هذه الحكاية لأنّها أحدثت نظاما جديدا وتحولا في مسار الحكاية.

قام الناقد بتتبع المسار السردي وتنظيم المحتوى للحكاية الوسيطية بنفس الآليات والإجراءات المنهجية السيميائية التي اعتمدها في القصتين السابقتين، وطبّق نفس الآليات كذلك بالنسبة للقصة المتضمنة الأخرى (قصة الثور والحمار وصاحب الزرع وزوجته)[2].

ـ البنية العميقة للحكاية الإطار:

وبعد تحليله للوضعيتين الافتتاحية والختامية للحكاية الإطار، حيث تضمنت الأولى خيانة المرأة لزوجها، وما نتج عنه من قساوة الملك وعدم ثقته في النساء، بينما أظهرت القصة الثانية وفاء الزوجة وطاعتها لزوجها، وأظهرت حلم وعطف الملك الواثق في زوجته. وصل الناقد إلى أنّ الدلالة القاعدية لهاتين الوضعيتين تقوم على المقولتين الدلاليتين الآتيتين:

(العفة ≠ المعصية) و (الثقة في الزوجة ≠ فقدان الثقة في الزوجة)

ومن خلال هذا التضاد ميّز بين امرأتين:

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص39.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص46، 61.

*ـ الزوجة الخائنة: ممثلة من خلال زوجة شهريار، وزوجة شاه زمان، وزوجة العفريت.

*ـ الزوجة العفيفة: ممثلة في شهرزاد.

ومثّل لهذه الدلالة المنبثقة من القصة بالمربع السيميائي[1]. ليقوم في الأخير بتوزيع الأدوار الغرضية على الشخصيات التي احتوت عليها الحكاية.

ليخلص الناقد في الأخير إلى تشابك العلاقات الدلالية بين القصة الإطار والقصص المتضمنة فيما بينها، حيث تعدّ كل قصة مكملة للقصة التي تسبقها فلا يمكن تغيير أو تبديل قصة مكان أخرى. هذه هي خاصية التضمين أي توالد الحكايات وتناسلها وهي خاصية تتجاوز الشكل إلى الدلالة[2].

لقد تبنّى الناقد في دراسته لحكايات الليالي المنهج السيميائي، وهو ما يظهر من عنوان الدراسة، وما صرح به قائلا: «نستمد أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها للمدرسة السيميائية، والتي يمكن أن نطلق عليها المدرسة الغريماسية»[3]. فقد تأثر بورايو بغريماس واستثمر مفاهيمه الإجرائية في دراسته للأدب الشعبي خاصة فيما يتعلق بتتبع أطوار فعل التحول في المسار السردي والكشف عن الدلالة بالانتقال من البنية السطحية إلى البنية العميقة، كما استعار منه مفهوم الاختبار بأشكاله الثلاثة. غير أنّه لم يكن خالصا له بل طعّمه بالمنهج البنيوي التكويني في العديد من المواضع خاصة في ربطه الجانب الشكلي لنصوص الحكايات بالجانب الدلالي لها.

5- مقترح كلود بريمون: منطق الحكي:

يعدّ كلود بريمون من رواد المنهج السيميائي بفرنسا، انتقد بروب وقدّم مقترحات وتعديلات على نموذجه الوظائفي، فهو يرى قصور النموذج الوظائفي البروبي المحكوم

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص43.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص358.

[3] – المصدر نفسه، ص05.

بضرورة منطقية وترتيب زمني في الكشف عن الوظائف التي تسمح بتغيرات مسار الحكي وتعدّد مساراته. و«عوض أن نُصوّر بنية الحكي على شكل سلسلة أحادية الخط من الألفاظ المتتابعة حسب نظام ثابت. فإنّنا سنتخيل هذه البنية كتجميع لعدد معين من المتتاليات التي تتراكب وتنعقد (Se nouent) وتتقاطع وتتشابك على طريقة أليافٍ عضلية أو خيوط ضفيرة»[1].

ويختلف بريمون عن بروب كون هذا الأخير يرى أنّ كل وظيفة تؤدي إلى وظيفة أخرى لتكلّل النهاية دائما بالنجاح، عكس بريمون الذي لا يشترط اتصال الوظيفة بسابقتها أو لاحقتها، ويترك الخيار للانتقال من فعل لآخر أو عدم انتقاله حسب الظروف المحيطة، والنهاية عنده إما نجاح أو فشل. فهو يقدم كل مقطع سردي على شكل ثلاثة وظائف وكل وظيفة لها إمكانية انتقال الفعل أو عدم انتقاله، فالوظيفة الأولى تفتح إمكانية تطوّر الفعل، ويمكن أن يكون لها تتابع للوظيفة الثانية فتحصل الوظيفة الثانية، والوظيفة الثانية فيها إمّا انتقال للفعل أو عدم انتقاله، فإذا حدث انتقال تكون هناك وظيفة ثالثة، والتي إمّا أن يتلوها نجاح أو فشل[2].

استعار عبد الحميد بورايو اسم كتابه "منطق السرد" من كتاب أستاذه بالمدرسة العليا للعلوم الاجتماعية بباريس كلود بريمون "منطق الحكي" الصادر سنة 1973، الذي تضمّن الكثير من آليات التحليل السردي. وتأثّر بأفكاره ومقترحاته وأفاد منها في تحليل النصوص السردية. مثل استعانته بأنماط المتواليات المركبة، إضافة إلى اهتمامه بتفريغات المسار السردي وأدوار الشخصيات والسياقات المسندة لها. ومن بين الدراسات التي اعتمد فيها عبد الحميد بورايو مقترحات بريمون نذكر دراسته لحكاية "أعمر الأتان".

[1] – حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص40-39.

[2] – ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص 91 – 93.

ـ تحليل حكاية "أعمر الأتان" وفق مقترح بريمون:

نص الحكاية:

حكاية "أعمر الأتان" حكاية بالغة الأمازيغية روتها السيدة حشلاف ونقلها الأستاذ عثمان حشلاف من اللهجة المحلية لمنطقة القبائل (اللغة الأمازيغية). وتدور أحداث هذه الحكاية في إحدى القرى حيث رزق رجل فقير الحال بابن سماه آعمر، وشاءت الأقدار أن ماتت أم الطفل ولم يجد الأب ما يغذي به ابنه سوى حليب الأتان، خفية عن أهل القرية، ونتيجة لذلك ازداد وزن الطفل وتصلّبت عضلاته وقويّت عظامه، وأصبح طفلا مشاغبا ميالا للعنف، يعشق المصارعة ويبحث عن العراك. ولما ازداد خطره وتعاظم شره على أبناء القرية وخاصة أبناء الأغنياء الذين كانوا يعيرونه بابن الأتان، قرر دهاة القوم التخلص منه وارساله إلى "وحش اللحيان". تغلب أعمر على الوحش وعاد إلى قريته، لكن سرعان ما قرّر أهل القرية مرة ثانية التخلص منه وارساله إلى أخواله. وهناك تواجه مع الوحش "بوفخذان" وقضى عليه ليعود مرة ثانية إلى قريته حيث مكث فيها لمدة من الزمن لا يتعرض له بسوء. وبعد عودة أبناء الأغنياء إلى معايرته عاد إلى عنفه. فقرر أهل القرية التخلص منه مرة أخرى وأرسلوه إلى غابة الأسود، فالتقى بملك الغابة وعاد به إلى قريته يحمل الأخشاب فوقه. خاف أهل القرية وفزعوا من المنظر. وزوجوا أعمر من أجمل البنات، وعاشت قصه أحدوثة الزمان[1].

أ ـ التحليل البنيوي الشكلاني:

قسّم الناقد نص الحكاية إلى ستة (06) مقاطع، أي إلى موقفين افتتاحي وختامي، وأربع قصص وسيطية تمثّل متن الحكاية، معتمدا في تقسيمه على اكتمال الأحداث وعلى تغيّر المكان. وهي (قصة ولادة الطفل، قصة النمو غير العادي للطفل واصطدامه مع

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص106، 110.

أهل القرية، قصة مواجهة البطل لوحش "اللحيان"، قصة مواجهة البطل للوحش "بوفخذان"، قصة مواجهة البطل لوحش الغابة "الأسد"، مكافأة البطل وزواجه). ثم لجأ إلى تقسيم تلك المقاطع إلى وظائف، حيث تشكّل كل مجموعة وظائفية لكل قصة وسيطية اختبار رئيسي للبطل يكلّل بالنجاح. وهو المفهوم الذي اعتمده بريمون في تحليلاته[1].

اعتمد الناقد في تحليله هذا على بعض مقترحات بريمون، كتقسيمه للحكاية إلى مجموعة من الحكايات المتضمنة، وقيامه بالبحث عن المسار السردي للحكاية بتحليل العلاقات فيما بين القائمين بالفعل (الشخوص) من خلال علاقات (التضاد، التوافق، التقابل)، ثم تحديده لأدوارهم الغرضية. كما اعتمد الناقد مقترح بريمون في تصوره لبنية الحكي، حيث تنتظم كل وظيفتين أو مجموعة من الوظائف انتظاما منطقيا لتشكل متوالية بسيطة، وتتراكب المتواليات البسيطة لتشكّل متوالية مركبة. وتمثّل كل متوالية اختبارا رئيسيا ينتهي إمّا بالنجاح أو الفشل. وهذا ما وجدناه في المجموعات الوظائفية التي تعرّض فيها البطل (أعمر الأتان) للمواجهات والتي انتهت بالنجاح[2].

ب ـ الدلالة الاجتماعية للحكاية:

في إطار التحليل السياقي للحكاية، وفي قراءة تأويلية لخصت قصة صراع الإنسان مع الطبيعة من أجل تسخيرها لخدمة أغراضه، يربط الناقد الحكاية بثقافة المجتمع الذي تتداول فيه، فالتركيز في هذه الحكاية على الأتان له ما يبرره بالنظر إلى الدور الذي يلعبه في مثل هذه المناطق الجبلية، والتي تتطلب الاستعانة بالحيوانات القوية في الزراعة الجبلية، سواء في الحراثة أو نقل المحاصيل أو جلب المياه. فهذه الحكاية ـ حسب بورايو ـ تعبّر «عن المراحل الأولى للإنتاج الثقافي عندما اكتشفت إمكانية الاستفادة من مصادر

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص110، 112.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص113، 118.

الطاقة من طرف الإنسان: الريح، الماء، وكذلك قيامه بتدجين الحيوان من أجل تسخيره في عملية تحويل الطبيعة، إلى جانب استخدام الأدوات في عملية التحويل هذه»[1].

لقد استعان عبد الحميد بورايو في تحليلاته للنصوص السردية التراثية بمقترحات كلود بريمون المنطقية في تصوّره لبنية الحكي، من خلال انتظام الوحدات الخطابية الصغرى والكبرى عن طريق تحديد أنماط المتواليات البسيطة والمركبة وما يجمعها من علاقات التضمن والتتابع أو التقاطع. إضافة إلى مقترح وجود احتمالات في نهاية كل متوالية (نجاح أو فشل).

6- **شعرية تودوروف:**

كما أفاد عبد الحميد بورايو كذلك من آليات التحليل التي اعتمدها "تووروف" في تحليل النصوص السردية "**شعرية تودوروف**" وتأثّر به، غير أنّ هذا التأثر يبقى محدودا مقارنة بتأثره بكل من (بروب، غريماس، ستراوس، بريمون، غولدمان). فقد استثمر بعض التقنيات التي تساعد على كشف القوانين الداخلية للسرد كالعلاقات المهيمنة بين وحدات القصة (العلاقات المنطقية والزمنية)، والبناء الزمني، وأنماط الرؤية السردية. حيث تعامل مع هذه الآليات بصرامة ولم يجرِ عليها تغييرا كما فعل مع التحليلات السابقة (الوظائفي، الأنثروبولوجي، السيميائي) وذلك لصرامة هذا التحليل. ومن النصوص السردية التي حلّلها بورايو وفق شعرية تودوروف قصة "الأجساد المحمومة" لاسماعيل غموقات[2]. ولن نتطرق بتفصيل هذا التحليل في دراستنا هذه، كون هذه الدراسة تشتغل على النصوص السردية التراثية، وقصة "الأجساد المحمومة" تندرج في صنف الرواية كما سماها صاحبها، أو صنف القصة الطويلة كما اعتبرها بورايو.

[1] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص121.

[2] – ينظر، عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص82، 86.

ومن خلال دراستنا لأهم المرجعيات النقدية التي اعتمد عليها عبد الحميد بورايو في مقاربته للنصوص السردية التراثية نجد أنّ:

*ـ اعتمد عبد الحميد بورايو في مقارباته للنصوص السردية التراثية مرجعيات غربية تمثلت أساسا في البنيوية الشكلانية (المورفولوجية) لـ "فلاديمير بروب"، والبنيوية الأنثروبولوجية لـ "كلود ليفي ستراوس"، والبنيوية التكوينية لـ "لوسيان غولدمان"، والسيميائيات السردية لكل من "غريماس" و "كلود بريمون"

*ـ أبانت تحليلات عبد الحميد بورايو عن مدى تحكمه في إجراءات وأليات المناهج النقدية الغربية والتي سعى من خلالها في الكشف عن بنيات النصوص السردية وتحديد مستوياتها بغرض القبض على دلالاتها. وعادة ما اتبع في تحليلاته الخطوات التالية:

1 ـ التحليل الخطي: من خلال تتبع المسار السردي

2 ـ التحليل الدلالي: من خلال الكشف عن دلالات النص.

3 ـ التفسير السياقي: من خلال ردّ النص إلى سياقه الاجتماعي والثقافي والتداولي، أي بإرجاع دلالة النص إلى الجماعة المحتضنة له.

*ـ لم يلتزم عبد الحميد بورايو في تحليلاته بمنهج واحد، بل كان في أغلب دراساته يركب بين المناهج. ورغم غربية المرجعيات والمناهج إلا أنّه كان يراعي خصوصية النص المدروس، وخصوصية الثقافة. فلم يقم بالترديد الحرفي لها، بل استفاد منها وأضاف إليها عناصر تخدم النص الشعبي.

*ـ ساهم عبد الحميد بورايو في تعزيز وإثراء المشهد النقدي العربي الجزائري خاصة، وكان اهتمامه بالتطبيق أكثر منه من التنظير والترجمة، حيث كان له السبق في تطبيق المناهج الغربية على النص السردي الشعبي.

*ـ سعى عبد الحميد بورايو إلى تقديم قراءة جديدة للتراث السردي الشعبي وإظهار ما تحمله هذه النصوص من حمولة معرفية وقيم إنسانية، لتحقيق مشروع نقدي ومعرفي يسهم في التأسيس لمدرسة نقدية جزائرية أو مغاربية أو عربية تهتم بالدراسات الشعبية، وهذا ما عبّر عنه بقوله: «إنّ معالجتنا لمواد الحكايات الشعبية تسعى إلى تجسيد ثراء طرق "تحليل الخطاب الأدبي الشعبي"، عن طريق تقديم معالجات متنوعة، الغرض منها توضيح المفاهيم وتأصيلها، وتهيئة الظروف التي تسمح بتراكم العمل التطبيقي والمنهجي من أجل تحيق مشروع معرفي يسهم في حداثة الدراسات الشعبية العربية باعتبارها حلقة هامة من حلقات الثقافة العربية»[1]. وذلك بالاعتماد على آليات التحليل المعروفة في المناهج الغربية اعتمادا غير مباشر، أي إحداث تعديلات وفق ما تقتضيه خصوصيات النصوص المدروسة التي تختلف عن النصوص الغربية.

*ـ تأسيسا لما سبق يمكن القول أنّ عبد الحميد بورايو تجاوز الممارسة الميكانيكية والتطبيق الحرفي للآليات الإجرائية الغربية، حيث سعى من خلال دراساته للتفرّد، والتميّز، وابتكار طرق خاصة في التعامل مع النصوص السردية التراثية، من خلال البحث عن بنيات النصوص دون الخضوع للمناهج النقدية الغربية، وهذا ناتج عن وعيه النقدي، ودليل على أصالة منهجه.

[1] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص89.

جدول يتضمن الحكايات الواردة في مدونة بورايو النقدية

عنوان الكتاب	عنوان الحكايات	اللغة	منهج التحليل
القصص الشعبي في منطقة بسكرة	ـ قصة غزوة الخندق ـ حكاية ولد المحقورة ـ حكاية الإخوة الثلاث	ـ فصحى ـ دارجة	بنيوية شكلية بنيوية تكوينية بنيوية أنثروبولوجية
الحكايات الخرافية للمغرب العربي	ـ ولد المتروكة ـ قصة آعمر الأتان ـ لونجة ـ حكاية نصيف عبيد ـ حكاية محذوق ومحروش مع الغولة	ـ فصحى ـ دارجة ـ أمازيغية	بنيوية شكلية بنيوية تكوينية بنيوية أنثروبولوجية سيميائية
المسار السردي وتنظيم المحتوى	ـ حكايات ألف ليلة وليلة (قصة الملك شهريار، قصة التاجر والعفريت، قصة الصياد والعفريت، قصة الحمال والبنات، قصة هارون الرشيد، قصة الخياط الأحدب)	ـ فصحى	بنيوية شكلية سيميائية
التحليل السيميائي للخطاب السردي	ـ حكايات ألف ليلة وليلة (نفس الحكايات الستة السابقة) ـ حكايات كليلة ودمنة (الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)	ـ فصحى	بنيوية شكلية سيميائية
البطل الملحمي والبطلة الضحية	ـ بقرة اليتامى ـ لونجة بنت أمي ـ الطفلة المسحورة ـ عشبة خضار ـ حب سليمان ـ حبحب رمان وأمه عيشة ـ طرنجة	ـ فصحى ـ دارجة ـ أمازيغية	بنيوية شكلية بنيوية تكوينية سيميائية

	ـ دلالة ـ لونجة ـ نصيف عبيد ـ ولد المحقورة		
دور المرأة في الحكاية الشعبية الجزائرية	ـ دلالة ـ لونجة بنت أمّا ـ لونجة بنت الغولة ـ الصياد والمرأة وحيوانات الغابة الثلاثة ـ عقاب الأم ـ ملهاط ـ عيشة أم الزبايل	ـ فصحى ـ دارجة ـ أمازيغية	بنيوية شكلية بنيوية تكوينية سيميائية
الأدب الشعبي الجزائري	ـ نصيف عبيد ـ الشيخ العكرك ـ المتكسي والعريان ـ الشيخ رواق والراعي (الحكاية المحلية) ـ الذئب والقنفد (حكاية الحيوان) ـ النصائح الثلاث (الحكاية المرحة)	ـ فصحى	بنيوية شكلية بنيوية أنثروبولوجية سيميائية
البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشفوي الجزائري.	ـ كرامات الأولياء الصالحين (الشيخ البودالي خديم سيدي عبد القادر، سيدي أبي مدين شعيب) ـ أسطورة بسيشي وكيوبيد	ـ فصحى ـ دارجة	بنيوية شكلية بنيوية أنثروبولوجية سيميائية

المبحث الثاني: حضور النسق الثقافي في المدونة النقدية لعبد الحميد بورايو من خلال نماذج الحكايات الشعبية المدروسة

لكلّ شعب من شعوب العالم تراث ثقافي خاص به، يميّزه عن غيره من الشعوب. فهو بمثابة المرجع الذي يختزل تجارب وخبرات وقيّم ومعتقدات الأجيال السابقة، ويمكّن الفرد من التعرّف على هويته وينمي انتماءه وولاءه لمجتمعه، ويساعده على ربط الاتصال بين ماضيه وحاضره ومستقبله.

ومن هذا المنطلق حاول الناقد عبد الحميد بورايو إعادة قراءة تراثنا الثقافي وفق نظريات النقد الغربية الحديثة، فاشتغل على مادة الأدب الشعبي باعتباره وعاءً فنيا يختزل تجارب الأمة وابداعاتها، و«موروثا ثقافيا واجتماعيا يقودنا إلى زمن مختلف، بمظاهر حياته البسيطة، وثقافة المنتمين لها، بأنساقهم المختلفة، وبرؤيتهم للحياة التي تسيطر عليها أنساق متباينة، تتجلى في عدد من الأشكال التعبيرية، كالحكايات، والأساطير، والأحاجي والنكت، والأمثال، وغيرها من الأشكال التعبيرية التي تقودنا إلى استكشاف المضمر الثقافي داخل بنية المجتمع»[1]. وباعتبار أنّ الحكاية الشعبية أبرز الفنون النثرية الشعبية التي تناقلتها الأجيال مشافهة من جيل إلى جيل، وأكثرها رواجا في ثقافة مجتمعنا الجزائري؛ لمّا تحمله من قيّم اجتماعية ودينية وفكرية، ولأنّ الحكايات الشعبية أكثر الأجناس الأدبية جمعا للأنساق الثقافية، لارتباطها الوثيق بالثقافة والتراث والمجتمع، وبالحياة الاجتماعية للأفراد وسلوكهم. حاولنا حصر دراستنا على الحكايات الشعبية الجزائرية والمغاربية التي قام بورايو بدراستها للكشف عن حضور النسق الثقافي في مدونة عبد الحميد بورايو النقدية.

[1] – إدريس إبراهيم البريدي، قراءة في أنساق الحكاية الشعبية. كتاب حكايات شعبية لعلي مغاوي نموذجا، مجلة الثقافة الشعبية، المنامة، البحرين، العدد 34، السنة التاسعة، 2016، ص32.

إنّ محاولة الكشف عن هذه الأنساق في بنية الحكايات الشعبية هو بحث عن تمثلات هذه الأنساق في بنية المجتمع، وعن صورة تكوّنها في الضمير الجمعي للمجتمع والتي شكّلت بنيته عبر الزمن. فدراسة الحكاية الشعبية دراسة ثقافية واجتماعية وأنثروبولوجية يقوم على تأويل وتفسير وفهم ما يحتويه بناؤها النصي من أنساق مضمرة تختبئ داخله، وربط دلالاتها بالسياق الثقافي والاجتماعي لأفراد المجتمع الذي يتداولها.

ومن خلال دراستنا لمجموعة من النماذج الحكائية الشعبية في المدونة النقدية لبورايو قمنا بالكشف عن الأنساق الثقافية في المدونة كالآتي:

1-<u>النسق القرابي (النّظم والعلاقات الأسرية):</u>

يحتل النسق القرابي مكانة هامة لدى المجتمعات والأفراد، فهو الرابطة التي تربط الأفراد والجماعات ببعضها البعض، وتنظّم حياتهم في شكل سلاسل قرابية تكوّن البناء الاجتماعي للمجتمع. وهو "مجموعة صلات رحيمية وروابط نسبية تربط الأفراد بوشائج عضوية واجتماعية متماسكة، يلزمها بتنفيذ التزامات ومسؤوليات وواجبات تفيد أبناء الرحم الواحد، أو النسب الواحد"[1].

وتبرز الأنساق القرابية كأنساق رئيسية في الحكايات الشعبية من خلال نسق الزواج، والعلاقات الأسرية، ونُظّم القرابة، لارتباطها بالحياة الاجتماعية والأسرية للأفراد. ولما تقدّمه من قيّم كالترابط والتماسك والصبر والوفاء.

وقد حاول عبد الحميد بورايو تمثّل مقولات ليفي ستراوس حول البنى والأنساق القرابية السائدة في المجتمع، والكشف عن رؤيا الجماعة الشعبية التي صدر عنها النص، والعلاقات التي تحكم النظام الاجتماعي على مستوى الحكايات الشعبية الجزائرية، "وبيان علاقة بنياتها الخاصة بالبناء الاجتماعي الذي يمثّل المحيط الذي تولّدت عنه البنية

[1] – معن خليل عمر، علم اجتماع الأسرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن،2000، ص174.

الأدبية المتجسّدة في النصوص باعتبارها خطابا لغويا ذا طبيعة اجتماعية، نابعا من الضمير الجمعي، وموجها من راوٍ لمتلقين، وكلا الطرفان؛ الراوي والمتلقي ينتميان لبنية اجتماعية معينة، في كان وزمان معينين»[1]، وذلك من خلال تصنيفه لروابط الزواج والعلاقات الأسرية من حيث المودة والمحبة، ومن حيث التسلّط والتشدّد. ودراسته للأنظمة القرابية السائدة في الأسرة والمجتمع ليفسّر تواجد تلك الأنظمة داخل النص بتواجد أنظمة مشابهة لها في المجتمعات التي تداولت هذه الحكايات الشعبية.

ومن أهم الأنساق القرابية التي أدّت دورا بارزا في تحريك شخصيات الحكايات الشعبية وأدوارها نذكر:

أ ـ الزواج:

للزواج أهمية كبيرة في بناء وضمان استمرارية الفرد والأسرة والمجتمع ككلّ، ونظرا لأهميته وضروريته لبقاء الإنسان حثّت عليه جميع الكتب السماوية ورغبت فيه؛ إذ يقول الله تعالى في كتابه الكريم:﴿ وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ﴾[2]. وعن عبد الله بن مسعود رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "يا معشر الشباب! من استطاع منكم الباءة فليتزوج، فإنّه أغضّ للبصر، وأحصن للفرج. ومن لم يستطع فعليه بالصوم. فإنّه له وِجاء"[3].

ثم إنّ المتتبّع للأدب الشعبي بمختلف أشكاله وأنواعه، سواء الحكايات الشعبية أو الخرافية، أو الأمثال أو الأساطير وغيرها، يرى أنّ معظم أحداثها تدور حول الزواج وما

[1] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص76.

[2] – سورة الروم، الآية 21.

[3] – أبو الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، ط1، 1374هـ ـ 1955م، ج2، كتاب النكاح، ص1018–1019.

يواجهه العاشق من أهوال ومخاطر من أجل الفوز بمعشوقته، أو تنتهي بمكافأة البطل بتزويجه، نظرا لمّا يحمله الزواج من قيّم أخلاقية واجتماعية وثقافية تحاول الحكايات الشعبية نقلها إلى الأجيال الصاعدة، كقيّم الأمومة، والتماسك الأسري، وقيّم التعاون والتكافل والمحبة.

وتختلف طريقة اختيار الزوجة أو الزوج من مجتمع لآخر حسب ثقافة كلّ مجتمع وخصوصياته، فهناك الزواج المقرّر والمقيّد الذي يربط بين زوجين من الدائرة القرابية نفسها، سواء كانت بينهما علاقة قرابة دموية كأبناء العمومة والخؤولة، أو قرابة مصاهرة من جهة الأب أو من جهة الأم مهما كانت درجة القرابة. وهناك الزواج الاختياري الحر. و«يرى ليفي ستراوس في ذلك أنّ قاعدة الزواج المقرّر توجد في الأبنية الأولية للقرابة. وهي ترتبط بتفضيل الزواج من أشخاص تقوم بينهما روابط الدم مثل الزواج من الأقارب، وخاصة أبناء العمومة والخؤولة المتقاطعة، أي الزواج بين أبناء العمات والأخوال. بينما القاعدة الأخرى هي الزواج الاختياري، وهي أكثر انتشارًا في الأبنية الاجتماعية المعقّدة حيث يتم الاختيار الزواجي وفقا لاعتبارات اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية أو غيرها»[1].

ومن خلال تتبعنا للحكايات التي قام عبد الحميد بورايو بدراستها، نجد أنّ معظمها تناول الزواج الاختياري الحر الذي يحدّد فيه نسب وأصل وقبيلة الزوجة. عكس الزواج المقيد الذي لا نكاد نجده إلاّ في حكاية "عشبة خضار" التي كان زواجها من ابن عمها زواجا قرابيا مقررا، حيث قام ابن عمها بمساعدتها من قبضة الغولة والفرار بها رغبة في الزواج، وهذا ما تمّ في آخر الحكاية. وفي الزواج القرابي يفضّل الوالدان تزويج ابنهم مع ابنة عمه عن غيرها من النساء، نظرا للنظام البطريركي السائد في مجتمع الحكي، الذي

[1] – فاتن محمد شريف، يحيى مرسي عيد بدر، مقدمة في علم اجتماع الأدب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2008، ص206.

يفضّل النسب الأبوي على النسب الأمومي فـ "التنافس الحاد الواقع بين نسب الولد من جهة الأم (النسب الأموي)، ونسبه من جهة الأب (النسب الأبوي) ... تجمع على تفضيل النسب الأبوي وتفضيله، ووضوح انتماء الأبناء للآباء على حساب الأمهات"[1]. إضافة إلى طبيعة عيش القبيلة وعدم استقرارها بحثا عن الماء والكلأ من جهة. وحفاظا على أسرار القبيلة من جهة أخرى.

واختيار الزوجة في الزواج الاختياري الحر ليس مرتبطا بالرجل والمرأة فحسب، بل يرتبط باختيار الوالدين والأسرة والقبيلة، "فالزواج في المجتمعات التي أنتجت هذا النوع من الحكايات وتداولتها هو مسألة نظام كامل يقوم على مجموعة كبيرة من العلاقات، وليس مجرد علاقة ثنائية مثلما يفهم في بعض المجتمعات اليوم"[2]. ويتم اختيار الزوجة بناء على شروط من أهمها:

1 ـ جمال المرأة:

يعدّ جمال المرأة أحد الأسباب التي تدفع بالرجل إلى الرغبة في الزواج بالمرأة، وتحمّل الصعاب ومواجهة المخاطر للفوز بها. ويعدّ الشعر الطويل من أهم معايير جمال المرأة في الحكايات الشعبية؛ إذ "يقع اختيار أغلب الحكايات المدروسة على الشعر الطويل باعتباره ممثلا للقيمة الجسدية (الفيزيقية) للأنوثة"[3]. ففي حكايتي "لونجة بنت أمي" و "دلالة" التي كانت تملك سالف طويل لا تملكه امرأة أخرى، وكان شعر رأسها الطويل يكسو جسدها[4]، كان دافع الأخ بالقسم بأنّ يتزوّج البنت صاحبة الشعرة الطويلة؛ حتى وإن كانت لونجة لأخته، وعشقه لها محاولته الزواج منها متمثلا في عثوره على

[1] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص54 ،55.

[2] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص83.

[3] – المصدر نفسه، ص136.

[4] – ينظر، عبد الحميد بورايو، دور المرأة في الحكايات الشعبية الجزائرية، ص22 –24.

شعرة من شعرها الطويل. كما تشير نهاية حكاية "لونجة بنت أمي" إلى طول شعر البطلة، بحيث كان يمنع عنها الرؤية حين كانت في قاع البئر حيث يتوسد الثعبان ركبتيها، «علي ولد أمي، صبري وبرك لله، الشعر عامي عينيَه والثعبان متوسّد ركبيَه»[1].

وللكشف عن عيشة والخادم في حكاية "حبحب رمان وأمه عيشة" أمر الإخوة من زوجاتهم تسريح شعر المرأتين، فلمّا لاحظوا شعر أختهم عيشة منسرحا وطويلا وناعما وشعر الخادم مجعدا عرفوا حقيقة كل منهما فكان طول الشعر ونعومته هو معيار الجمال، ووسيلة التفريق بين المرأتين. كما كانت حادثة ربط الجدائل الطويلة لشعر الفتاة "عشبة خضار" إلى شجر السدر سببا أساسيا أوصل البطلة إلى بيت الأغوال حيث تزوجت غولا كما تُنُبِئ لها.

فجمال المرأة والمتمثل في الحكايات في طول الشعر أهم أسباب انجذاب الرجل إلى المرأة وعشقه لها وطلب الزواج منها.

2 ـ الرغبة في الانجاب:

تُبرز لنا الحكايات الشعبية أنّ من أهم أسباب تعدّد الزوجات هو رغبة الرجل في الانجاب، وبخاصة إنجاب الذكور، وذلك لطبيعة النظام البطريركي السائد في المجتمع. ولهذا تحظى المرأة الولود التي تنجب الذكور بقيمة ومكانة اجتماعية مميزة داخل المجتمع، حيث يفضلها زوجها على غيرها من النساء. فبالنسبة إلى الرجل فإنّ المرأة الولود تحافظ على استمرار الحياة وتواصل النسل وتطوّر القبيلة.

وقد يكون تعدّد الزوجات بسبب «إنجاب الذكور، وقد يرجع ذلك للهيبة والمكانة الاجتماعية أو المباهاة بالثروة»[2]، ومن الحكايات التي تعدّدت فيها الزوجات رغبة في

[1] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص189.

[2] – فاتن محمد شريف، يحيى مرسي عيد بدر، مقدمة في علم اجتماع الأدب، ص203.

الإنجاب حكاية "الطفلة المسحورة" التي تزوجها ابن السلطان الذي كان متزوجا بسبعة نساء عاقرات، «هَاوْ عاقْب ولد السلطان حتى هزها واداها وكان عنده سبعه نساء. وزاد تزوج بيها هي، حتى صبحت حامل وجابت له ولد وحيد»[1]. والملاحظ أنّ معظم الحكايات الشعبية تتعدّد فيها الزوجات ولعلّ سبب ذلك رغبة في الانجاب، بحيث نجد للسلطان في كل من حكايتي "لونجة بنت أمّي" و"الطفلة المسحورة" سبعة نساء. ونجد أكثر من زوجة للرجل في حكايات "ولد المتروكة" و "بقرة اليتامى" و "لونجة" و "نصيف عبيد" و "محذوق ومحروش مع الغولة" و "حب سليمان"[2].

3 ـ الذكاء والفطنة:

وقد يكون اختيار الزوجة بناء على ذكائها وفطنتها، حيث تمكّنت شهرزاد من إقناع الملك شهريار بالعدول عن قراره بالانتقام من النساء وقتل العذارى بفضل ذكائها وحنكتها، حيث اجبرته على التعلق بها وحبها بفضل ذكائها، فقد كانت تروي له كل يوم قصة ولا تكملها في تلك الليلة وتتركه متشوقا لنهايتها في الليلة الموالية حتى تعلّق بها وأحبها وغيّر نظرته للنساء.

واختار "ذياب بن غانم" بالزواج من "الجازية بنت سرحان" بعد ما رأى منها من ذكاء وفطنة وقدرة على حلّ الألغاز، من خلال مواجهتها القول بالقول وعن طريق اخضاعها للملاحظة:

- أحلى مناش؟ – لعب الذراري في الفراش.
- أثقل مناش؟ – قعدان الناس على الناس.
- أمر مناش؟ – هزّان الرجال في الأنعاش.

[1] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص198-199.

[2] – ينظر، الملحق، ملخصات الحكايات المدروسة.

- واش يغلب النار؟ – النار يغلبها الماء.
- واش يغلب العقبة؟ – العقبة يغلبها الخيل.
- واش يغلب الخيل؟ – الخيل يغلبها فرسانها.
- واش يغلب الفرسان؟ – الفرسان يغلبهم ولادهم.[1]

وقد تقوم الزوجة باختيار زوجها كذلك بناء على ذكائه وحذقه وقوته، وهو ما قامت به أميرة الجن في حكاية "ولد المحقورة"، حيث إنّها بعدما استيقظت ووجدت خاتمها قد استُبدِل بخاتم آخر، وتمّ تغيير موضع وسادتها، ذهبت لتبحث عن الشخص الذي قام بذلك. فاختبرت شباب المملكة جميعهم، ولمّا عرفت بأن "ولد المحقورة" هو من قام بذلك قالت له: «آنا الانسان لي قطع المسافة هذي وجاء لبلادي .. ما نلقاش راجل أحسن منّه. هذا نريد باه نزوّج بيه»[2].

ويكون اختيار الزوجة لذكائها وحذقها لسبب وراثي، حتى ينجب الرجل منها أبناء أذكياء، فالمرأة الذكية تنجب ولدا ذكيا، والمرأة الغافلة غالبا ما تنجب ولدا غافلا. وهو ما حدث في حكاية "محذوق ومحروش مع الغولة"[3].

4 ـ مكافأة البطل:

ارتبط في معظم الحكايات الشعبية الزواج بمكافأة البطل نظير عمل بطولي يقدمه لقبيلته، كقتل عدو أو حيوان مفترس يهدّد الناس، أو إنجاز عمل عظيم، فتكون المكافأة بتزويجه من أحسن وأجمل النساء، وهي في الأغلب نهايات الحكايات. فقد زوّج أهل القرية "اعمر الأتان" بعدما واجه الغيلان وتغلّب عليها، «حتى طمأنهم آعمر الأتان، ونالوا

[1] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص56.

[2] – المصدر نفسه عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص170–171.

[3] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص95–99.

منه الأمان، ثم أهدوا للأسد كبشا جزاء الإحسان وزوّجوا فتاهم أجمل الحسان، وعاشت قصته أحدوثة كل لسان»[1]. كما تمّ تزويج ابن المتروكة من أميرة الجن جزاء له على جلبه الدواء لأبيه. وبعدما قام "المتكسي" بتبخير بنت الملك «بالشعرات التي انتزعها من الجنّي الأول، انتعشت وأفاق مسترجعة وعيها وسرعان ما برئت من مرضها ذلك! ... حصل على نصف المملكة وتزوج بنت الملك»[2].

وقد يكون الزواج في بعض الأحيان من أجل مصلحة القبيلة وإبعاد الخطر عنها. مثل حكاية "الجازية بنت سرحان" التي قامت قبيلتها بتزويجها من "الشريف بن هاشم" الذي اشترط على قبيلتها زواجه من "الجازية" مقابل منحهم ما يحتاجونه من قمح. ونظرا لسوء حالتهم وحال نسائهم وافقوا على شرطه من أجل حماية قبيلتهم من الهلاك.

وما نلاحظه في الحكايات الشعبية المدروسة أنّ الراوي لا يرصد تفاصيل الزواج كالخطوبة والمهر وحفلة العرس، بل يكتفي بذكر الزواج دون تفاصيل. كما قدّمت لنا الحكايات الشعبية قضية الزواج بالمحارم، فموقف البطلة في بداية حكاية "لونجة بنت أمي" من أبيها وأمها وأخيها يؤكد أن مسألة الزواج تتعلّق بمجموعة من الصلات تتجاوز الفردين المتزوجين إلى بقية الأفراد المحيطين بهما؛ إذ أخذت البطلة «منذ البداية موقفا عدائيا من أخيها وأبيها وأمها، وتعتبرهم جميعا متورطين في قضية الزواج الذي كان سيفرض عليها. وهي تلجأ للزواج الاغترابي كحلّ ضروري للهروب من الزواج بالمحارم»[3].

[1] – المصدر نفسه، ص110.

[2] – عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص188–189.

[3] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص83.

ب ـ العلاقات الأسرية (القرابية):

ونقصد بها تلك العلاقات التي تجمع بين أفراد الأسرة الواحدة، والتي تعكسها ممارسات وسلوكيات شخصيات الحكايات الشعبية. فمن خلال الأدوار التي تحرّك شخصيات الحكاية نكتشف سلوكيات وعلاقات متينة بين أفراد الأسرة (العلاقات الودية بين الزوج وزوجته وبين الوالدين وأبنائهما)، ترسخ قيّم نبيلة للحفاظ على التآلف والتماسك الأسري من جهة، وسلوكيات وممارسات منبوذة غير مألوفة (العلاقات التسلّطية التي يمارسها الوالدان على أبنائهما، ويمارسها الأخوة على أختهم أو أخيهم)، تؤدي إلى العنف والتفكك الأسري من جهة أخرى. ويمكن رصد هذه العلاقات في:

1 ـ الأمومة:

ركزت أغلب الحكايات الشعبية التي تناولها عبد الحميد بورايو في مدونته النقدية على تأثير الأم في أبنائها ودورها في حياتهم، وتحدّثت عن قضية فقدانها وما يترتب عليه من شقاء وظلم وحرمان، فالأمومة «باعتبارها حالة نفسية فطرية في الإنسان، تولد معه وتظهر قوية مع ممارسته للسلوكيات الإنسانية الأخرى. ومن هنا جاء الاحترام والتقدير لهذه الأمومة»[1]. ومن أمثلة الحكايات التي كرّست قيمة الأمومة وتأثيرها على تربية الأبناء ما قامت به الزوجة المتروكة رغم ما تعانيه من تهميش وغبن من طرف زوجها، وطلبت من «ولدها أن يلتحق بأخويه، ويرحل لطلب الدواء الموصوف، وذلك لكي يبرهن لأبيه عن جدارته»[2].

كما تشير حكاية "لونجة بنت الغولة" لرحمة وشفقة الأم (الغولة) التي دلّت ابنتها (لونجة) على الطريق وهي تغرق وتصارع الموت، «قالت لها لونجة: قولي لي كيف نسلك

[1] – أمحمد عزوي، القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، 104، القاهرة، ط1، 2006، ص169.

[2] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص23.

طريقنا؟!.. ذكرت لها أن يواصلا الطريق وكلّما وجدا طائرين زوجين معا يفرّق أحمد بينهما وحذّرته من أن يفعل ذلك مع زوجي الصقر، ثم رمت بنفسها في الوادي فغرقت»[1].

وبموت الأم أو فقدانها أو زواج الأب من امرأة أخرى يحلّ الشقاء والغبن والتمييز بين الأبناء. فقد عبرت كلّ من حكايات "بقرة اليتامى" و "ولد المحقورة" و "لونجة" على قسوة زوجة الأب على أبناء زوجها التي بلغت التعذيب ومحاولة القتل. وجسّدت البقرة دور الأم المثالي الذي يرمز إلى الأمومة المانحة للغذاء، بعدما كانت تمدّ اليتيمين بالغذاء لتحل محل الأم التي تبعث في أبنائها الدفء والحنان، وتعوّضهم الحرمان العاطفي الذي تسبّبت فيه زوجة الأب الشريرة. فالأم تبقى مشدودة بأبنائها وقلقها على أبنائها لا يكاد ينعدم في مجموع الحكايات. كما اعتبرت الغولة "نصيف عبيد" ابنها بالتبني بعدما ارتمى على ثديها ورضع منه، فقالت له: «لولا أنّك تغذت من نفس الحلمة التي تغذى منها ولديّ لالتهمتك»[2]، ثم قدّمت له المساعدة ودلّته على الطريق ونبّهته إلى كيفية التغلّب على العقبات.. فنجد الأم تنسى نفسها وتتغافل عن الموت الذي يطرق بابها وتفكر في مصير صغارها من بعدها، و«قبل أن تتوفيّ حذرتهما من شرب الماء الراكد، كما أوصت زوجها بأن لا يبيع البقرة التي تملكها»[3]، وهو بعد إنساني نابع من الفطرة الإنسانية. «فالأم وضعتها الطبيعة في موضع الحارس الأمين ومربيته النشيطة الدؤوب لأولادها. حتى إذا ما كبر الأولاد ظلت الأم تحرص على مصالحهم وتزودهم بالنصيحة والمساعدة المادية والمعنوية ما وسعها ذلك»[4].

[1] – عبد الحميد بورايو، دور المرأة في الحكايات الشعبية الجزائرية، ص33.

[2] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص20.

[3] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص203.

[4] – سرحان نمر، الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974، ص81.

والهدف الحقيقي من عرض الحكايات لهذه القسوة هو تأكيد على قيمة الأمومة والكشف عن عقدة زوجة الأب؛ إذ تعطي الحكايات الشعبية «لموضوع الأمومة مكانة مركزية في بنيتها، إذ تشيد بفعالية دور الأمومة في النظام الأبوي وتقدّمه بوصفه يتمثّل في منح الغذاء للأطفال، بينما تقدّم دور الأمومة في الأسرة الأموسية باعتباره حارما للغذاء ومنتجا للطفولة المشوهة (البنت العوراء الشرسة)، وسلبيا اتجاه الذرية»[1].

والملاحظ أنّ جميع الحكايات المدروسة في مدونة بورايو لم تتحدث عن إبراز دور الأم في الإنجاب، واستبدله بدورها في منح الغذاء اللازم لنمو الطفل، باعتبار أنّ نظام الأبوة الأسري (النظام البطريركي) يعتبر الأب هو المنجب الحقيقي.

2 ـ التماسك الأسري:

تسعى الحكايات الشعبية لضمان الترابط والتماسك الأسري ونبذ كل أشكال العنف والتفكك في المجتمع. فمن خلال ما تقدّمه من مضامين اجتماعية وتربوية تهدف إلي بعث وترسيخ قيّم التسامح والصفح والأخوة بين أفراد الأسرة، باعتبار أنّ الأسرة هي اللبنة الأساس في بناء المجتمع، بصلاحها يصلح المجتمع، وبفسادها يفسد. وهذا ما نجده في الحكايات الشعبية التي قام بورايو بدراستها. فحكاية "بقرة اليتامى" تشير إلى تماسك الأخوين اليتيمين وحبهما لبعضهما البعض رغم الظروف الصعبة التي مرا بها. فالحب والودّ الذي جمعهما جعل منهما لحمة واحدة لا تفرقهما الأيام. وتمسّك لونجة بأخيها وخوفها عليه بعدما تحوّل إلى غزال، وأخذ السلطان لها العهد بأنّ لا يذبحه[2].

ويظهر التماسك الأسري جليا في حكاية الإخوة الثلاثة الذين اشترط عليهم عمهم «أن يرحلوا إلى ثلاثة أماكن حيث يطّلعون على ثلاث قصص جرت حوادثها لأشخاص

[1] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص82.

[2] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص64–66. وينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص203–204.

يسكنون في هذه الأماكن»[1] مقابل تزويجهم بناته الثلاث. وقد تماسك الإخوة مع بعضهم البعض، وقاموا بما طُلِب منهم، وتزوجوا ببنات عمهم. وفي حكاية "نصيف عبيد" الذي قدّم المساعدة لإخوته عدّة مرات رغم عدم إقرارهم بذلك واستهزائهم به.

وعرضت قصة "لونجة بنت الغولة" التي أحبّت الفارس الشهم، وعمدت الهروب من بيت الغولة والالتحاق به، قيمة الإحساس بالعاطفة والمشاعر بين الزوجين (الحب والإخلاص والتفاهم والتعاون) حيث يكتمل التوازن النفسي والاجتماعي.

فمضامين الحكايات الشعبية تكرّس روح التسامح والمحبة من أجل تعميم التماسك الأسري، وتثمين العلاقات القرابية لتحقيق توازن اجتماعي، لأنّ «العلاقات القرابية هي وسائل اجتماعية معدّة للقيام بوظيفة اجتماعية وهي تأمين التوازن الاجتماعي وترسيخ السلم وتمتين التلاحم بين أعضاء المجتمع»[2].

3 ـ العنف الأسري:

يتّخذ العنف الأسري عدّة أشكال في الحكاية الشعبية كالقتل والتعذيب والحرمان. ويتجلى في علاقات الأزواج بين الرجل والمرأة، ففي حكايات الليالي تجلى العنف في قتل الملك للعذارى، وتعامله مع المرأة بالقوة والعنف، واعتبارها مصدرا للعار وللخيانة.

وفي علاقات الآباء مع الأبناء، فقد كان ولد المتروكة ابنا «طائشا سيء السمعة بسبب ما يتعرض له من إهمال من طرف والده»[3]؛ إذ كان لا يعتمد عليه في أي أمر، ما جعل شعوره بالغبن يزداد. أو في صراع الضّرات والتمييز بين الأبناء الذي يؤدي إلى نشوب النزاع الأسري والتنافس بين الإخوة من الأب وصراع الإخوة مع زوجة الأب، مثل

[1] – عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص226.

[2] – محمد بن حمودة، الأنثروبولوجيا البنيوية أو حق الاختلاف من خلال أبحاث ليفي ستراوس، دار محمد علي الحامي، تونس، 1987، ص69.

[3] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص23.

حكايات "بقرة اليتامى" و "لونجة" و"دلالة" حيث تعرّض فيها الأخوان اليتيمان إلى سوء المعاملة من قبل زوجة الأب التي تفضّل ابنتها عليهما، ما أدى بهما إلى الهجرة والهروب من البيت بحثا عن الأمان. وحكاية "عشبة خضار" التي أبعدتها زوجة أبيها عن البيت بسبب الغيرة منها.

أو ينشأ العنف الأسري أحيانا بسبب الغيرة، مثل ما عاناه "اعمر الأتان" من ظلم وتهميش بسبب الغيرة من قوته. أو ينشأ نتيجة الصراع بين الإخوة على الملك والمال أو إبداء مهارة والتفوّق، وهو ما حدث لابن المتروكة مع أخويه، حيث أنهما «خدعاه، وأخذا منه الأوراق، وربطاه إلى شجرة ليأكله الأسد»[1].

وينشأ العنف الأسري في البيئة الأسرية غير السوية و«يظهر بصورة جلية في المجتمعات التي تتناقض فيها القيم والأهداف التربوية العامة وتتفكك فيها الأسرة بصورة ملحوظة وتعلو المواجهات الفردية على المواجهات الجماعية»[2]

4 ـ التفكك الأسري:

يقترن التفكك الأسري بالعنف بين أفراد الأسرة، ويترّجم إلى سلوكيات منبوذة كالقتل وبتر الأعضاء، والذبح، والرمي في البئر وغيرها، فهو انهيار للأسرة نتيجة إخفاق أحد أفرادها أو أكثر في القيام بدوره الاجتماعي المناسب، وغالبا ما يكون بين الذكور والإناث بسبب النظرة الدونية للمجتمع الذكوري للمرأة مثل نظرة الملك شهريار للنساء عامة، ووصفهن بالخيانة.

أو بسبب الزوجة الثانية أو الضرة التي تدبّر المكائد، وتفتعل المشاكل لتفرّق الأبناء وتشردهم، خاصة إذا كانت لا تنجب الذكور. لأنّ المرأة المنجبة للإناث منبوذة من

[1] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص24.

[2] – فاتن محمد شريف، الرؤية المجتمعية للمرأة والأسرة، دراسات في الأنثروبولوجية الاجتماعية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص198.

المجتمع تجسّدها لنا الحكايات كصورة عاكسة للأم النقيضة المنجبة للأنوثة المشوهة والحارمة من الغذاء[1]. وهو ما جسّدته زوجة الأب الشريرة في حكايات "بقرة اليتامى" و"حب سليمان" أو كانت الزوجات عاقرات كما في حكايات "لونجة بنت أمي" و "دلالة" و"الطفلة المسحورة". حيث تحاول زوجة الأب في كل مرة التخلّص ضرّتها ومن أبناء زوجها. أو بسبب الغيرة التي تدفع زوجة الأب إلى القسوة على ربيبتها ومحاولة التخلص منها لامتلاكها صفات غير موجودة في أبنائها كالجمال والذكاء، كما فعلت زوجة الأب مع "عشبة خضار" التي منذ أن ولدت والأمطار تتساقط في بلادها وتنبت الأعشاب وتزداد المراعي. و"لونجة" ذات الجمال الفائق التي غارت منها زوجة أبيها وحاولت التخلص منها.

ج ـ نظام القرابة:

اهتم العديد من الباحثين أمثال "ليفي ستروس" ولويس مورجان" بموضوع القرابة وأولوه عناية بالغة في فهم وتحليل مكونات البناء الاجتماعي. ونقصد بالقرابة تلك العلاقة التي تجمع بين أفراد الأسرة سواء كانت الرابطة بينهم رابطة دم أو رابطة مصاهرة.

فالرابطة الدموية هي علاقة تعترف بها كل المجتمعات القديمة والحديثة، تجمع بين أفراد الأسرة مهما نشبت بينهم من خلافات. وتنشأ عن الزواج والأخوة والأبوة. ومنه يمكن أن نميّز بين نوعين من الأسرة، الأسرة الأولية المبنية على الحب والتعاون والتقارب والاستقرار، تشير إليها معظم الحكايات الشعبية في بداياتها، تتكون من (الزوج، الزوجة، الأبناء). والأسرة المعقّدة التي تتضمّن شخصيات أخرى (زوجة الأب، زوجة الأخ، زوجة الابن...)، يزداد فيها الصراع بين أفرادها كصراع زوجة الأب مع أبناء زوجها مثل

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص142.

حكايات (لونجة، بقرة اليتامى، عشبة خضار) التي تعرّض فيها أبطالها للاضطهاد من طرف زوجة الأب، ممّا دفعهم إلى الهروب من الظلم ومن معاملتها القاسية.

إنّ رابطة الدم تبقى الركيزة الأساس التي تحافظ على الأسرة وتجمع بين الإخوة رغم الخلافات والصراعات القائمة بينهم، وهو ما نلاحظه في حكاية "ولد المتروكة" الذي سامح أخويه رغم ما فعلاه به.

أمّا الرابطة بالمصاهرة فهي رابطة تجمع فردين من أسرتين مختلفتين عن طريق الزواج ليتوسع النظام القرابي. وقد حدثت كثيرا في الحكايات الشعبية مثل حكاية لونجة، بقرة اليتامى.

وهناك رابطة أخرى من عالم أخر تجمع بين الإنسان وغير الإنسان مثل حكاية ولد المتروكة الذي تزوج بأميرة الجن[1].

2- <u>النسق السلطوي (الصراع بين الذكورة والأنوثة):</u>

لقد تركت البيئة الاجتماعية والثقافية للمجتمع الذي تداول الحكايات الشعبية أثرها في الوعي الجمعي لأفراد المجتمع وسيطرت على أفكارهم، ومنحت الذكورة تفوقا وسلطة على الأنوثة، حيث فضّلت الصفات المرتبطة بالرجل، وبالمقابل قلّلت من الصفات المرتبطة بالمرأة، مما أدى إلى ظهور صراع بين النسق الذكوري (المركز) الذي يهيمن ويسطر على بنية المجتمع، والنسق الأنثوي (الهامش) الذي يسعى إلى إثبات ذاته. وتجلى هذا الصراع في الحكايات الشعبية من خلال هيمنة النسق الذكوري الذي ولّد رد فعل للنسق الأنثوي:

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص24.

أ ـ هيمنة النسق الذكوري:

يعدّ النسق الذكوري من أكثر الأنساق الثقافية حضورا في مدونة الحكايات الشعبية التي تناولها عبد الحميد بورايو بالدراسة؛ إذ أنّ النظام السائد في مجتمع الحكي هو النظام الأبوي (البطريركي) الذي يمنح السلطة المطلقة للرجل باعتباره مركزا ويهمش المرأة ويقصيها ويحدّ من أدوارها الاجتماعية. وقد ارتبط مفهوم الذكورة ارتباطا وثيقا بثقافة المجتمع، حيث "حظي الذكر بالأصالة والغلبة ومُنيت الأنثى بالفرعية والاختزال... لقد حفظت الثقافة العربية مجموعة من الصوّر النمطية للجنسين. فتسرّب ذلك في خلد أفرادها، وتتمثل في معاينتهم للرجل والمرأة، فالرجل ظل في المقدمة يرفل بالقوة والسؤدد، فيما اقترنت المرأة بالضعف والغدر والجبن"[1].

سعت الحكايات الشعبية إلى ترسيخ هيمنة النسق الذكوري على حساب النسق الأنثوي المهمش، اعتمادا على طرق وأليات خاصة نذكر منها:

1 ـ تعميم النموذج الرديء للمرأة (الخائنة، زوجة الأب الشريرة):

تقدّم أغلب الحكايات الشعبية المرأة في أنماط ونماذج سلبية، وتصفها بصفات سيئة كالغدر، الخيانة، الكيد، الشر... وغيرها من الصفات الشريرة. ورغم تواجد مثل هذه النماذج للنساء في الواقع، إلا أنّ تكرّر هذه النماذج الرديئة في الحكايات الشعبية بشكل ملفت للنظر يعكس صورة المرأة المترسّخة في المخيال الشعبي؛ إذ لا نكاد نعثر على نموذج صالح وخيّر للمرأة في الحكايات الشعبية. ومن النماذج الرديئة المتكررة في الحكايات الشعبية التي قام بورايو بدراستها والتي عملت على تشويه صورة المرأة نجد:

[1] – عيسى برهومة، اللغة والجنس. حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص91.

*** الخائنة:**

ترتبط الخيانة بالمرأة في أغلب الحكايات الشعبية، فالمرأة هي مصدر الخيانة الزوجية وسبب الأذى، أمّا الرجل فهو الضحية. وقد تكّرر نموذج المرأة الخائنة حتى صارت الخيانة هي الأصل في النساء، وصار الطهر والعفاف هو الاستثناء. وربما مردّ هذه الصورة في المخيال الشعبي يرجع إلى الحكايات التاريخية التي تدين المرأة وتنسب لها الخيانة، مثل حكاية زوجة العزيز (زليخة) التي راودت فتاها (سيدنا يوسف عليه السلام) عن نفسه فاستعصم وأبى. وخيانة امرأتي (نوح ولوط)* كما وردت في القرآن الكريم. قال الله تعالى:﴿ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا لِّلَّذِينَ كَفَرُوا امْرَأَتَ نُوحٍ وَامْرَأَتَ لُوطٍ ۖ كَانَتَا تَحْتَ عَبْدَيْنِ مِنْ عِبَادِنَا صَالِحَيْنِ فَخَانَتَاهُمَا فَلَمْ يُغْنِيَا عَنْهُمَا مِنَ اللَّهِ شَيْئًا وَقِيلَ ادْخُلَا النَّارَ مَعَ الدَّاخِلِينَ﴾[1].

ومن الحكايات التي صوّرت لنا المرأة في صفة الخيانة حكاية ألف ليلة وليلة، حيث سبّبت زوجة الملك شهريار الأذى لزوجها بعدما اكتشف خيانتها له مع العبد، وخيانة زوجة أخيه لزوجها. ففقد الثقة في كل النساء، وقام بالانتقام منهن عن طريق الزواج بالفتيات العذارى وقتلهم ليلة العرس حتى يخلّص الناس من شرهم وخيانتهم.

***ـ زوجة الأب الشريرة:**

ارتبطت صورة زوجة الأب في المخيال الشعبي بالشر والغدر والمكيدة والأذى، وقد ظهرت صورة زوجة الأب الشريرة بصورة كبيرة في العديد من الحكايات الشعبية مثل حكايات (ولد المتروكة، لونجة، بقرة اليتامى، عشبة خضار، حب سليمان ...). ففي أغلب الحكايات تكيد زوجة الأب لأبناء زوجها وتؤذيهم، وتحاول التخلص منهم بشتى

* – الخيانة هنا ليست خيانة زوجية أو أخلاقية كما قد يتبادر إلى الذهن، بل هي خيانة عقيدة وليست خيانة شرف. فالمرأتان كانتا تظهران أنهن زوجتين صالحتين، لكنهما كانتا تخونان رسالة الله في السر، بالنميمة وإفشاء سريْهما.

[1] – سورة التحريم، الآية 10.

الطرق. فقد تعرّض اليتيمان في حكاية "بقرة اليتامى" لمعاملة سيئة وقاسية من طرف زوجة أبيهم التي طردتهم من البيت، ثم أمرت زوجها بذبح البقرة التي كانت توفر لهما الغذاء، وحاولت قتلهما والتخلّص منهما.

وفي حكاية "لونجة" كانت زوجة الأب «تغار من ربيبتها الجميلة. ازدادت قسوتها على الربيبين، وحرمتهما من الغذاء. كان الشقيقان يذهبان كل يوم خفية إلى قبر أمهما ويجلسان يبكيان عنده»[1]. وحرضت أباهما عليهما. والأمر نفسه في حكاية "عشبة خضار" التي عانت هي الأخرى الظلم، وتعرّضت لمختلف أنواع التعذيب من طرف زوجة أبيها.

لقد عكست الحكايات الشعبية صورة زوجة الأب المترسخة في المخيال الشعبي. والتي ترتبط دائما بالبلاء والشر والأنانية والكره، وهي سبب المشاكل والتفكّك الأسري.

وقد كرّست الحكايات الشعبية نمطية صورة المرأة وصوّرتها في نماذج رديئة «وهذا ما تجنح إليه الثقافة في تصويرها للمرأة، حيث يجري تعميم المثال الواحد، ويجري تصنيف الأنوثة وتنميطها بناء على ما تفعله واحدة منهن. والمرأة هنا ليست ذاتا مستقلة تعبر عن نفسها وتمثل فرديتها، وإنّما هي نموذج ومثال على جنسها كله. على عكس الرجل الذي تنظر إليه الثقافة بوصفه ذاتا مستقلة، وفعل واحد من الرجال لا يمثل الذكورة كلها ولا يصنفها أو ينمّطها»[2].

2 ـ تهميش المرأة وتعطيل قواها والحدّ من قدراتها:

من الحيل التي استخدمتها الثقافة الفحولية لفرض الهيمنة الذكورية إقصاء المرأة وتهميشها وتحديد أدوارها في الحياة، فأصبحت المرأة قرينة الضعف تعيش في الهامش. ويتم ذلك من خلال تصريف الفعل البطولي عنها ومنع استخدامها لمختلف القوى لحل

[1] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص64-65.

[2] – عبد الله الغدامي، ثقافة الوهم. مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000، ص77.

مشاكلها وسلب كفاءاتها وابقائها تابعة للرجل، وهو نسق كرّسته الأعراف الاجتماعية المتداولة في المجتمع؛ إذ «أضحت الأنثى مجرد صدى لصوت الذكر، ومحيطا يؤثث فعالية البؤرة الطاغية لنشاط الرجل وهيمنته، والنتيجة أنّ نسق التفاعل يغدو ذا طبيعة أفقية تمضي في اتجاه واحد وتنتفي عن صورها إمكانات الجدل المولد للفعالية المتبادلة بين الطرفين»[1].

ومن نماذج الحكايات الشعبية في مدونة بورايو النقدية التي صوّرت ضعف المرأة حكاية "ولد المتروكة"، حيث تظهر الزوجة المتروكة التي تعاني التهميش من طرف زوجها ضعيفة، ولم تبدِ أيّ محاولة للمقاومة، و«عندما عاد ابنها في ساعة متأخرة من الليل، حادثته في الأمر وشكت له ما تعانيه من شعور بالغبن الناتج عن وضعيتهما في أسرة الملك»[2].

لقد أعطت الحكايات الشعبية الأفضلية للنظام الأبوي، بينما عدّت النظام الأموسي سببا للألم والكوارث والقطيعة، ففي مستهل كل من حكاية "لونجة" و"بقرة اليتامى" و"عشبة خضار" عندما كان النظام الأموسي مسيطرا (زوجة الأب) تسبّب في وضعية لا تحتمل وحالات استلاب عاشها أفراد الأسرة (الطفلان اليتيمان، عشبة خضار).

لقد حملت هذه الحكايات في خطابها مدلولا ثقافيا قائما على تهميش المرأة وإقصاء شخصيتها، ويرجع ذلك إلى البيئة التي تداولت الحكي، وإلى النظام الاجتماعي (النظام البطريركي) الذي يرى التمييز بين الجنسين.

[1] – شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر. أنساق الغيرية في السرد العربي، دار العربية للعلوم، الرباط، 2012، ص52.

[2] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص23.

ب ـ رد فعل النسق الأنثوي:

تولّد عن هيمنة النسق الذكوري الذي أجحف في حق المرأة وألصق بشخصيتها الضعف وغياب العقل ردّ فعل مضاد من النسق الأنثوي لتلك الهيمنة، ممّا أثار صراعا ومواجهات لا متناهية لإثبات نفسها. وهو ما عبّرت عنه شخصيات الحكايات الشعبية، مثل الصراع في حكايات الليالي بين شخصية الملك شهريار الذي مثّل أعلى مظاهر الهيمنة الذكورية وشخصية "شهرزاد" التي تميزت بالذكاء والفطنة، والتي حاولت فرض نفسها. وحكاية "جازية وذياب" وحكاية "عشبة خضار".

تميّزت المرأة في هذه الحكايات بالذكاء والفطنة وحسن التدبير الذي تفوّقت فيه على الرجل. حيث مثلت "شهرزاد" دور الزوجة الوفية التي غيّرت نظرة زوجها الملك شهريار للنساء. فقد كان الملك يرى كل النساء خائنات بعدما خانته زوجته مع العبد، وأصبح ينتقم منهنّ بقتلهنّ، لكن سرعان ما تغيّرت نظرته وأصبح يحب زوجته شهرزاد يثق فيها، وأقلع عن قتل الفتيات العذارى.

ومن مظاهر ردّ فعل النسق الأنثوي تقمّص المرأة دور الشجاعة، كما في حكاية بقرة اليتامى في دور الأخت الشجاعة التي اضطرت لحمل السلاح دفاعا عن أخيها الذي تحوّل إلى غزال. وكذلك "عشبة خضار" التي دافعت عن مبادئها. و"عيشة" (في حكاية حبحب رمان وأمه عيشة) التي قرّرت البحث عن إخوتها.

لقد عالجت الحكايات الشعبية الصراع بين نسقين أساسيين في بنية المجتمع، هما النسق الذكوري البطريركي الذي فرض هيمنته في الحكايات، والنسق الأموسي الأنثوي الذي حاول فرض نفسه. غير أنّ «المواجهة ما بين النظامين، والتي تجسّدها الحكاية، تسمح بتثمين العلاقات البطريركية في محيط المجتمع التقليدي، وهو النظام الذي يحظى حاليا بمشروعية دينية وسياسية من خلال الممارسات اليومية، وكذلك من خلال

النصوص التشريعية خاصة منها ما يتعلّق بالأحوال المدنية وبالأسرة. إنّ بنية المؤسسة العائلية في المغرب العربي مازالت تتشابه مع ما قدّمته الحكاية. ومواقف أعضاء الأسرة اليوم لا تختلف في عمومها كثيرا عن المواقف التي تشيد بها القصة المدروسة»[1].

صوّرت الحكايات الشعبية النظام البطريركي بأنّه المركز، وهو النموذج الأمثل لبناء المجتمع، وأي اختلال في الأدوار الجندرية بمنح السلطة للأنثى كما حدث في مستهل حكايتي لونجة وبقرة اليتامى حين انصاع الزوج لأوامر زوجته الشريرة وتخلى عن ولديه وتركهما عرضة للمخاطر، يسبّب اختلالا في النظام الاجتماعي العام.

3-<u>النسق الأخلاقي (الصراع بين الخير والشر):</u>

تدور معظم أحداث الحكايات الشعبية حول بطل الحكاية وما يتعرّض له من مخاطر ومغامرات لنصرة الخير والتغلّب على الشر وهزمه. وهو ما يجسّد الصراع الأبدي القائم بين قوى الخير وقوى الشر، حيث «ترتكز الحكاية الشعبية على وجه الإجمال على حدث أو على بطل. وقد يكون هذا الحدث اجتماعيا أو سياسيا أو نفسيا، وقد يكون البطل طفلا صغيرا أو فتى يافعا أو بطلا شعبيا قوميا وتاريخيا، ولكن مهما كان الحدث ومهما كان عمر البطل فإنّ الشيء الأساسي الذي نلاحظ هو أنّ الحكاية تصوّر صراعا كبيرا بين الخير والشر، بين الأخلاق الحميدة والصفاة الذميمة السيئة»[2]. وتتمثل قوى الخير في قيّم وسلوكيات لمساعدة الآخرين كالكرم والوفاء والعدل والمساواة، بينما تتمثل قوى الشر في الظلم والاستبداد من خلال أذية الغير وتعذيبهم، ومحاولة قتلهم، أو من خلال أفعال السحر والشعوذة، وقد تتمثل أحيانا قوى الشر في الكائنات الموحشة كالغيلان أو في الظواهر الطبيعية.

---

[1] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص45.

[2] – طلال حرب، أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1999، ص122.

ومن خلال النماذج الحكائية الشعبية التي قام عبد الحميد بورايو بدراستها يظهر الصراع جليا بين الخير والشر، أو بين العدل والظلم، حيث تؤدي صفة الشر دورا بارزا في مختلف أحداث الحكايات وتؤثر على مسارها السردي. ففي حكاية "عشبة خضار" التي عانت من قساوة معاملة زوجة الأب الشريرة لها والتي حاولت التخلّص منها بكل الطرق، تمثّلت صفة الشر في زوجة الأب الشريرة التي استخدمت كل الحيل للتخلّص من عشبة خضار، ومن بين الحيل أنّها طلبت منها مساعدتها في حياكة برنوس لأبيها ومنحتها كبة صوف كبيرة وأمرتها بتمديدها إلى آخرها للتخلص منها.

وتمثّلت صفة الشر في حكاية "بقرة اليتامى"[1] كذلك في زوجة الأب وابنتها ضد الولدين اليتيمين اللذين تعرّضا للظلم والتعذيب والقهر، وطلبت من زوجها بيع البقرة التي كانت ملاذهما الوحيد في العيش، ووصل بها الحد إلى تهديدهما بالموت ما اضطرهما إلى الهروب والهجرة. والأمر نفسه في حكاية "لونجة" التي عانت رفقة أخيها الظلم والتهميش من قبل زوجة أبيهما[2]. وفي حكاية "ولد المتروكة" وما تعرّض له من تهميش من أبيه وظلم من إخوته، وحكايتي "نصيف عبيد"[3] و"أعمر الأتان"[4] اللذان تعرضا إلى السخرية والتحقير من سكان القرية.

غير أنّ النهاية تكون دائما بتغلّب الخير على الشر، وهو ما نلاحظه في نهاية هذه الحكايات، حيث انتهت معاناة لونجة بزواجها من السلطان وأصبحت صاحبة قوة

---

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص203–204.

[2] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص64 – 65. ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص173–179.

[3] – ينظر، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص181–185. ينظر، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص47–49.

[4] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص106–110.

وجاه، بينما التقت البنت اليتيمة بالأمير ابن السلطان فأحبها وتزوّجها، وساعدت أخيها ولم تتركه. وتمكّن ولد المتروكة من جلب الدواء لأبيه وتزوّج بأميرة الجن، وعاد أعمر الأتان إلى قريته بعدما تغلّب على الغيلان.

لقد تناولت الحكايات الشعبية مفاهيم الخير والشر من خلال البطل الذي يتّسم بالطيبة والبساطة والكرم، في مواجهة خصم ظالم يمثل الشر، غير أنّ النهاية تكون دائما بانتصار المظلوم على الظالم عاجلا أم آجلا، حيث إنّ هذه الحكايات ترسّخ مفاهيم الخير والشر في الوجدان الشعبي، وتنقل عبر أبطالها رسالة التمسك بالقيّم الأخلاقية التي تقود إلى النجاة، وتعزّز المنظومة الأخلاقية تنشأ عليها الأجيال، بنشر المحبة والمودة بين أفراد المجتمع لتمتين أواصر الارتباط الاجتماعي، وبث القيّم الأخلاقية ومبادئ الخير من خلال السلوكيات الاجتماعية المختلفة.

4-<u>النسق الديني (المعتقدات والقيّم الدينية):</u>

نظرا لكون الدين يشغل مساحة كبيرة في حياة المجتمع العربي عموما والجزائري خصوصا، باعتباره مكوّنا أساسيا من مكونات الوعي الجمعي، وأهم المرتكزات التي تدور حولها ثوابت الهوية الثقافية للمجتمع، فقد برز النسق الديني جليا في العديد من النصوص السردية الشعبية التي تناولها بورايو في مدونته النقدية، حيث احتلت القيم الدينية كالقضاء والقدر، والعدل الإلهي، والعقاب والجزاء، مكانة محورية في مسار تسلسل أحداث الحكايات.

كما تداخلت القيّم الروحية مع البنية القصصية، فأعطت للقصص بعدا عقائديا تجسّد في قصص المغازي والبطولات للرموز الدينية، أو بعض حكايات الأولياء الصالحين وكراماتهم. وقد انعكس في بعض الحكايات البعد الغيبي الذي حاول من خلاله

الإنسان تفسير الوجود والظواهر الطبيعية إلى معتقدات حول الأرواح والجن والقوى الغيبية الخارقة.

ومن خلال دراستنا لنصوص الحكايات الشعبية في مدونة بورايو النقدية، نجد أنّ النسق الديني ظهر في هذه النصوص من خلال نسقين أساسين هما: نسق المعتقدات ونسق القيم الدينية.

أ – نسق المعتقدات:

تمثّل المعتقدات جانبا مهما من ثقافة الشعوب؛ إذ شغلت حيزا كبيرا من حياتهم، وأصبح التسليم بها والخضوع لحكمها من المسلمات التي لا يمكن الشك بها، فهي نتاج خيال الشعوب توارثتها عبر حقب زمنية مختلفة وأصبحت راسخة في أذهانهم. ومن بين المعتقدات الواردة في النصوص السردية التراثية في مدونة بورايو نذكر.

- **الإيمان بالأولياء الصالحين وكراماتهم:**

أدّت الطرق الصوفية دورا هاما في ظهور وانتشار قصص وحكايات الأولياء الصالحين، «فالأولياء رجال مقربون إلى الله، لهم إمكانيات الاتصال به أكثر من غيرهم ولهم مقدرة عجيبة على الأفعال الخارقة والمعجزات، وتظل لهم نفس المقدرات بعد وفاتهم، ويظل الضريح رمزا لهذه القدرة على الفعل»[1]. وقد انتشرت حكايات كرامة الأولياء الصالحين وقدرتهم على الفعل الخارق وسط أفراد المجتمع الجزائري والمغاربي عن طريق الرواة المحترفين ودعاة الطرق الدينية، حتى أصبحت تقام لهم الولائم ويتضرعون إليهم بالأدعية ويطلبون منهم رضاهم، بل تعدى الأمر إلى تقديس الأشجار المجاورة لأضرحتهم فلا يجوز قطعها أو قطف ثمارها.

[1] – عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص22.

وتنوّعت هذه الحكايات والقصص إلى حكايات ذات مستوى فني جيد؛ منسوجة حول كرامات أقطاب المتصوفة المعروفين لدى جميع الناس على اختلاف محال إقامتهم، مثل (الشيخ عبد القادر الجيلاني، الشيخ أحمد التيجاني، الشيخ البودالي خديم سيدي عبد القادر...)، يرويها روّاة محترفون يرتادون الأسواق والمقاهي والساحات العامة، مثل الراوي "الشيخ ابن التواتي" الذي صاغ معظم قصص الكرامات التي تروى حول "عبد القادر الجيلاني" في صحراء الجزائر. وحكايات محلية قصيرة تتفرّد بها كل منطقة، تدور حول كرامات أولياء محلين من أبناء المنطقة، ويرويها روّاة محليون للوافدين من الغرباء.[1]

ومن حكايات الأولياء الصالحين قصة "الشيخ عبد القادر الجيلاني" و"الشيخ بومهدي" و"الشيخ السبتي بلعباس" و"الشيخ عيسى"[2] الذين التقوا في أحد الأيام، تنكروا في زيّ رجال عاديين، وطلبوا استضافة أهل قرية فلم يضيفوهم، ولم يقبل بهم أحد عدا عجوز كفيفة وابنتها، كانتا لا تملكان سوى عنزة وحفنة شعير. ذهبت العجوز تطلب لهم الطعام، لكن جميع سكان الفرية امتنعوا عن إعطائها. عندئذ فرش "الشيخ عبد القادر الجيلاني" ثوبه تحت الرحى، وطلب من ابنتها أن تطحن حفنة الشعير، وفجأة وبفضل بركة الولي الصالح تكاثر الشعير، واستمرت البنت في الطحن حتى ملأت كل ما في البيت من أوعية، أمرت العجوز ابنتها بأن تذبح العنزة. وعندما حضر الطعام طلب منها سيدي عبد القادر أن تدعو جميع السكان ليشاركوهم الطعام، فأكلوا حتى شبعوا ثم تفرقوا. وفي الصباح قدّم لها كل ولي خدمة، فأحضر لها الشيخ عبد القادر ابنها المجنّد في صفوف الجيش الفرنسي، وصنع لها الشيخ السبتي بيتا ركائزه من الذهب، وردّ لها الشيخ بومهدي بصرها وأحضر لها قطيعا من الغنم من قطعان الناس الذين لا يؤدون الزكاة.

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص126-128.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص130-131.

ومن الحكايات الشعبية المترسخة في الذاكرة الشعبية للمجتمع الجزائري حكاية الولي الصالح الشيخ البودالي خديم سيدي عبد القادر[1] الذي نذر نفسه لخدمة الولي سيدي عبد القادر. وقد أوردها بورايو في مدوّنته وقام بدراستها ومقارنتها مع قصة كرامات سيدي أبي مدين شعيب من الثقافة الرسمية من كتاب "البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان" لابن مريم المليتي. حيث كشفت لنا الحكاية مظاهر سلطة معتقد الولي الراسخة في الفكر الجمعي للمجتمع الجزائري.

- **الجن (الغول):**

أخذت شخصية الغول حيزا كبيرا في الحكايات الشعبية الجزائرية؛ إذ لا تكاد تخلو أي حكاية شعبية من هذه الشخصية. فالغول هو كائن خرافي تم تأليفه من نسيج الخيال منذ العصر الجاهلي بغرض التخويف، «إنّ الغول بسماته البسيطة الموجودة في الحكاية الشعبية أمر لا وجود له، بل هو مجرد رمز للاضطهاد والاستغلال والبشع»[2]. يتميّز الغول بشكله المخيف الذي يبعث الرعب والذعر في نفوس الناس، وبضخامة جسمه وبطباعه الحادة، وغالبا ما يشبه الحيوان في غرائزه وتعطّشه لالتهام البشر، فهو رمز لقوى الشر.

قد يجمع بين الغول والإنسان في الحكايات الشعبية علاقة قرابة، فتتبنى الغولة إنسيا وتعتبره مثل ولدها، ترعاه وتقدّم له العون، وهو ما كان بين الغولة و"عشبة خضار" التي «ارتمت على صدر الغولة ورضعت منه، عاهدتها على أن لا تؤذيها، فأصبحت الفتاة مربية لولد الغولة»[3]، وبين "ولد المتروكة" والغولة كذلك، إذ جاء خلف الغولة

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص35 وما بعدها.

[2] – مشهور حسن محمود سلمان، الغول بين الحديث النبوي والموروث الشعبي، دار ابن القيم، الدمام، المملكة العربية السعودية، ط1، 1989، ص76.

[3] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص213.

«وارتمى عليها وقام برضعها، وأنقذ نفسه بذلك، لأنّها اعتبرته كأبنائها، وامتنعت عن التهامه، بل قامت بمساعدته ودلّته على الطريق، ووصفت له الطريقة التي يجتاز بها جميع الموانع في طريقه إلى العالم الآخر»[1].

وفي بعض الحكايات يتزوّج الغول بامرأة من الإنس وتنجب منه الأولاد، كما حدث مع الطفلة المسحورة التي خرجت من بلادها هربا؛ بعدما تنبأ لها المتنبئون بأنّها ستتزوج من الغول، و«وصلت إلى بيت غولين متنكّرين في هيئة آدمية، فأقامت معهما، وتزوّجت بكبيرهما، وولدت منه ولدين غولين»[2] هما "احليل وابليل".

ورغم قوة الغول وضخامة جسمه إلا أنّه في معظم الحكايات مخلوق غبي، يمكن التغلّب عليه بالذكاء، مثل حكاية "آعمر الأتان" الذي تغلب على الغيلان (وحش اللحيان، بوفخذان، ملك الغابة)، و"ولد المحروقة" و"نصيف عبيد" اللذّان واجها الغيلان وتغلبا عليهم بالحيلة والذكاء. وقد استطاع "الشيخ العكرك" أن يطوّع الغول «يستعمله في أشغاله الزراعية، مرة يستخدمه للحرث، ومرة أخرى لحمل المحصول، وأحيانا لجلب المياه من الوادي وجرّ الحطب»[3]، بعدما تحايل عليه وأوهمه بأنّه يملك قوى خارقة.

كما يمكن أن يرتبط الانسان بالجن مثلما حدث في حكاية ولد المحقورة، حيث تزّوج ابن المحقورة (البطل) بأميرة الجن وتزوج شباب القرية بالوصيفات الأربعين. وساعد الجن "دلالة" في تجميلها واسترداد يديها بعدما تسبّبت في شفاء ولد الجن الأبكم من مرضه.

[1] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص23.

[2] – ينظر، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص211.

[3] – عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص181.

- **المسخ والتحوّل:**

المسخ هو تحوّل الإنسان من هيئته البشرية إلى هيئة حيوانية أو إلى شكل بشع نتيجة عقاب أو ذنب اقترفه، أو نتيجة لعنة أو فعل سحري. ورد في الثقافات القديمة من خلال المعتقدات الدينية كعقاب يصدر من الآلهة أو القوى الغيبية، كما ورد المسخ في الثقافة الإسلامية كعقوبة لكثرة المعاصي والفواحش وارتكاب المحرمات في العديد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، مثل غضب الله على جماعة من بني إسرائيل ومسخهم قردة وخنازير في قوله تعالى:﴿ وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ الَّذِينَ اعْتَدَوْا مِنكُمْ فِي السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ ﴾[1].

ونجد المسخ بصورة جلية في الثقافة العربية من خلال حكايات الليالي التي لا تخلو من الإثارة والتشويق، حيث نجد الكثير من شخصيات الحكايات تتعرض للمسخ فتتحوّل إلى حيوانات كالكلب والغزال والثعبان والعصفور وغيرها من الحيوانات. مثل الحكايات التي تناولها عبد الحميد بورايو بالدراسة في كتابيه "التحليل السيميائي للخطاب السردي" و "المسار السردي وتنظيم المحتوى" وهي حكايات (التاجر والعفريت) و(الحمال والبنات)، وغيرها من الحكايات التي وردت في حكايات ألف ليلة وليلة.

أمّا الحكايات الشعبية الجزائرية فقد تناولت موضوع المسخ بصورة كبيرة ومن أمثلة هذه الحكايات حكاية (لونجة، بقرة اليتامى، طرنجة، دلالة، ولد المتروكة، الطفلة المسحورة، حب سليمان) وغيرها من الحكايات الشعبية الجزائرية. ومن خلال بحثنا عن الحكايات المتضمنة في المدونة النقدية لعبد الحميد بورايو نجد أنّ المسخ والتحوّل نوعين.

- إمّا إرادي من أجل التخفي ويكون فيه التحوّل لشخصيات ذات قوى غيبية خارقة كالجن والعفاريت، مثل تحوّل العفريت إلى هيئة الإنسان في حكاية ولد المحقورة

[1] – سورة البقرة، الآية 65.

«هو يدور ويحوّس في الغابة هذيك جاء خارج عليه عفريت، صوّر له في صورة إنسان.. قاله: "شوف.. هام كاينين أخرين حكماء يحوسوا عليّ وراهم يتلاقاو بيك يسقسوك عليّ قلهم ما شفتش!"»[1]. وتحوّل البغلة «التي هي جنية كانت تتشكل في هيئة خادمة السلطان، وتأتي إلى التاجر، وتأخذ منه الجواهر بدعوى أنّ ذلك كان بأمر السلطان»[2] في حكاية الإخوة الثلاثة.

- أو خارج عن إرادة الإنسان، وهو الأكثر تواجدا، يكون الممسوخ فيه ضحية بفعل الغيرة أو الحسد أو الانتقام، مثل انتقام العفريت من الملك الذي أخبر الحكماء بمكان العفريت في حكاية ولد المحقورة، «فتشكّل في صورة عفريت ضخم الجثة، قام بقتل الحكماء عقابا لهم، وعاقب الملك على مخالفته للعهد، فأحال لونه من البياض إلى السواد الفاحم»[3]. ويكون الممسوخ ضحية الحسد والسحر، حيث مسخت العجوز الساحرة دلالة بطلب من نساء السلطان، وحوّلتها إلى حجرة ملح. كما قام كذلك نساء ولد السلطان بسحر الفتاة في حكاية "الطفلة المسحورة"؛ إذ إنّه في «واحد النهار شدوها هاك النساء ينسلولها في شعرها وكل شعرة يحطوا في بلاسطها ابرة حتى طارت هاك الطفلة عادت عصفورة ... وراح ولد السلطان لنساه وقالهم: "واش فعلتولها؟!" وعاودو هاك النساء الكل آش دارولها. ينحو ابرة ويديرو شعرة حتى رجعت امرة كما كانت بكري»[4]. أو نتيجة عدم الانصياع للأوامر، فقد حذرت لونجة أخاها الأصغر من أن يشرب من البئر «لا تشرب... إنّه بئر الغزلان، ومن يشرب

[1] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص161.

[2] – عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص246.

[3] – المصدر نفسه، ص201.

[4] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص199.

منه يتحول إلى غزال»[1] وعندما شرب صار غزالا ينط. غير أنّ المسخ في هذا النوع ورغم ما يتعرّض له الممسوخ من تجارب قاسية بفعل التشويه والتعذيب ينتصر في النهاية بفضل تدخّل أشخاص آخرين أو قوى الخير، كما فعل ابن المتروكة الذي جلب الدواء لوالده، ومساعدة لونجة لأخيها وطلبها من السلطان إرجاع أخيها إلى هيئته الطبيعية، وشفاء الطفلة المسحورة من السحر.

ب – نسق القيم الدينية:

ومن ناحية أخرى، يشكّل الدين بعداً روحياً وأخلاقياً يضفي على الهوية قيمة لا غنى عنها؛ إذ يرسخ مبادئ العدل والأخلاق والتسامح التي تعدّ جزءاً من الإرث الديني الغني في المجتمعات العربية والإسلامية. هذا الدور الديني هو ما يساعد على توحيد صفوف المجتمع، خاصة في سياق التحديات التي تفرضها العولمة والتداخل بين ثقافات متعدّدة. ففي الدراسات التي تناولت إشكاليات الهوية اللغوية والثقافية عند الشباب العربي نجد أنّ الدين والتراث الديني يشكلان عاملان أساسيان في مقاومة النزاعات الثقافية ومحاولة إبراز جانب الوحدة الوطنية رغم تعدّد الاختلافات.

إنّ دراسة الحكايات الشعبية التي وردت في المدونة النقدية لعبد الحميد بورايو يحيلنا بوضوح إلى العديد من القيّم والأبعاد الدينية المحمودة التي يتبناها المجتمع الجزائري وتشكّل كيانه وتحقّق وجوده، ومن هذه القيم نذكر.

- **الإحسان إلى الوالدين:**

أمرنا الله تعالى بطاعة الوالدين والإحسان إليهما بقوله تعالى:﴿ وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا ۚ إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَا

[1] – عبد الحميد بورايو، دور المرأة في الحكايات الشعبية الجزائرية، ص28.

أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا ﴾[1]. وتجلّت هذه القيمة في العديد من الحكايات، وبخاصة في حكاية "لونجة" والتي رغم معاملة أبيها السيئة لها ولأخيها، حيث لم يمنع عنهما شر زوجته الشريرة، وقام بذبح البقرة التي كانت توفر لهما الغذاء، لكنها أحسنت إليه وأكرمته حينما جاء يتسوّل عند قصر الملك، فأعطته خبزة محشوة بالذهب[2]. كما أنّ ولد المتروكة قام بالمخاطرة بحياته وتخطى الصعاب وواجه الغيلان وسافر إلى البلاد البعيدة من أجل جلب الدواء لأبيه الذي كان لا يهتم به ولا بأمه ولا يسأل عنهما، ويفضّل ولديه من الزوجة الثانية عليه[3]. فالحكايات الشعبية تعزّز قيمة الإحسان إلى الوالدين، رغم تقصير الوالدين في حق الأبناء في بعض الأحيان.

- **الأخوّة:**

الأخوّة رابطة قوية وميثاق يجمع بين الأفراد، يعبّر عن التضامن والتعاون والمحبة والتكافل. فالأخ هو السند الذي يشدّ عضد أخيه ويقدّم له المساعدة عند الشدائد. فحين أمر الله تعالى من موسى عليه السلام دعوة فرعون ليؤمن برب العالمين، طلب منه موسى أن يرسل معه أخاه هارون ليكون عونا وسندا له، قال الله تعالى:﴿ واجْعَلْ لِي وَزِيراً مِنْ أَهْلِي، هارُونَ أَخِي، اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي، وأَشْرِكْهُ فِي أَمْرِي، كَيْ نُسَبِّحَكَ كَثِيراً، ونَذْكُرَكَ كَثِيراً، إِنَّكَ كُنْتَ بِنا بَصِيراً ﴾[4]. فالأخوة رابطة توفّر الأمن والاستقرار وتعمّق الشعور بالمحبة.

---

[1] – سورة الإسراء، الآية 23.

[2] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص25.

[3] – ينظر، عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص210. وينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص22–23.

[4] – سورة طه، الآية 29–35.

وقد تناولت معظم الحكايات الشعبية هذه الرابطة، وعالجتها كقيمة أخلاقية ودينية، حيث مثلت الأخوة محورا أساسيا في المسار السردي لأحداث الحكاية الشعبية. وبرزت في صورتين متناقضتين.

- **صورة إيجابية:** تمثّلت في صورة الإخوة المتضامنين والمتعاونين على مجابهة الصعوبات والتحدّيات، مثل حكاية "الإخوة الثلاثة" الذين طلب منهم عمّهم السفر إلى ثلاثة بلدان والبحث عن القصص الغريبة فيها مقابل تزويجهم بناته[1]، وكيف تعاون وتكامل الإخوة مع بعضهم، وقصة الأخوين اليتيمين في حكايتي "بقرة اليتامى" و"لونجة" حيث اعتنت الأخت بأخيها الذي تحوّل إلى غزال، واشترطت على ولد السلطان أن يمنع صيد الغزلان مقابل الزواج به حفاظا على أخيها. وفي حكاية "حب سليمان"[2] الذي ساعد أخته كشف للسلطان ما قامت به زوجة أبيه وابنتها الشوهاء لأخته. وتمثّلت صورة الأخ السند والداعم الذي يقدم المساعدة لإخوته ويقف معهم في السراء والضراء رغم تآمرهم ضدّه، في حكاية "نصيف عبيد"[3] وفي حكاية ولد المتروكة.
- **صورة سلبية:** تسلّط الضوء على الجانب المظلم من العلاقات الأسرية، يمثّلها الإخوة الذين يتميّزون بالحسد والغدر بدافع الحقد والغيرة، حيث يلحقون الأذى بأخيهم، وغالبا ما يكون هؤلاء الإخوة غير أشقاء. مثل ما فعل أبناء سيدنا يعقوب بأخيهم يوسف عليه السلام. ونجد هذا النوع في حكاية "نصيف عبيد" الذي مكر به إخوته. و"في اليوم الرابع وصلوا عند مفترق طرق، فاتفّق الإخوة على أن يأخذ أبناء الزوجة الأولى طريقا ويأخذ نصيف عبيد (ابن الزوجة الثانية) الطريق الثاني، وهكذا

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص226.

[2] – ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص215–216

[3] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص47 – 49.

افترقوا»[1]. وكذلك تعرّض "ولد المتروكة" للغدر من طرف إخوته. غير أنّ نهاية هذه الحكايات تكون دائما بانتصار الأخ المظلوم في النهاية.

- **العدالة الإلهية:**

تتجلّى قيمة دينية أخرى في الحكايات الشعبية تتمثّل في العدالة الإلهية، حيث دائما ما ينتهي الصراع القائم في الحكاية بانتصار الخير على الشر، وانتصار العدل على الظلم، سواء يكون ذلك بفضل قوة وذكاء وشجاعة الشخصيات مثل "أعمر الأتان" و"الشيخ العكرك" و"نصيف عبيد" الذين تفوّقوا على الغيلان بذكائهم وقوتهم، أو بتدخّل قوى مساعدة مثل ابن المتروكة الذي «استطاع أن يتخطى جميع الصعاب التي اعترضت طريقه، بفضل إرشادات الغولة، ووصل إلى المكان الذي توجد فيه أوراق الثعابين فقطفها في الوقت المناسب الذي دلته عليه الغولة»[2]. فتكون النهايات بمكافأة المحسنين ومعاقبة الظالمين، حيث تزوج ابن المتروكة بأميرة الجن وعاش حياة سعيدة، كما تزوجت "لونجة" بابن السلطان. وأنقض "أعمر الأتان" قريته، وعاد إليها بعدما طرده أهل القرية. وهي قيمة أخلاقية ودينية تُظهر عواقب الأفعال السيئة وثواب وأجر الأفعال الصالحة.

بالإضافة إلى هذه القيم الدينية هناك قيّم وأبعاد أخرى تضمنتّها الحكايات الشعبية تعلي من شأن الفرد وصلاح المجتمع، وتوجّه سلوكياتهم وتشجعهم على التماسك والمحافظة على البناء الاجتماعي والأخلاقي، مثل قيمة الرضا بقضاء الله وقدره، وقيمة القناعة والصبر وترك الطمع، وقيّم الكرم والسخاء، وقيّم التسامح والعفو ونبذ العنف، وأثر التربية في صلاح الأبناء أو فسادهم، وقيمة الصدق والوفاء بالوعد، وغيرها من القيّم الدينية التي تحدّد وتشكّل هوية المجتمع الجزائري.

[1] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص48.

[2] – عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص210.

5-نسق اللغة (الصراع بين اللغة العامية واللغة الفصحى):

تعدّ اللغة عنصرا هاما من عناصر الهوية الثقافية لأي أمة؛ إذ لا يمكن الحديث عن أي حضارة أو أمة دون الحديث عن لغتها. فهي ليست وسيلة للتواصل اليومي فقط، بل هي وعاء يحمل تاريخ الأمة وفكرها وتراثها، ويربط ماضيها بحاضرها. ومن خلال اللغة يعبر الأفراد عن همومهم وحاجاتهم وعواطفهم. وعما يدور بأعماقهم.

وتعدّ اللغة العربية اللغة الوطنية الرسمية لأمتنا الجزائرية، فهي تكتسب مكانة هامة، ليس لأنّها أداة تواصل بل هي أيضا لغة الدين والتاريخ. ويتم تداول اللغة العربية في المجتمع وفق مستويين (فصيحة، عامية)، حيث يستعمل كلّ منهما في سياقات مختلفة. «فالمجتمع اللغوي يتّصف بالثنائية اللغوية، وهي وجود لغة فصيحة ولغة عامية وهذه ظاهرة طبيعية في كل لغات العالم»[1]. فاللغة الفصيحة هي اللغة الرسمية، تمثّل رمز الوحدة الوطنية والانتماء العربي والإسلامي، تستعمل في الإدارة والتعليم والمناسبات الرسمية. واللغة العامية وهي «لغة الحديث التي نستخدمها في شؤوننا العادية ويجري بها حديثنا اليومي في الصورة التي اصطلحنا على تسميتها لهجات المحادثة»[2] تستعمل في التواصل اليومي بين مختلف فئات المجتمع، وهي لا تخضع لقوانين تضبطها وتحكم عباراتها. إضافة إلى اللغة الأمازيغية (تمازيغت) التي تعدّ هي الأخرى لغة وطنية ورسمية وفق الدستور الجزائري، تعبّر عن مكونات الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري.

---

[1] – سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، دط، ص32.

[2] – خولة طالب الإبراهيمي، الجزائريون والمسألة اللغوية، تر: محمد يحياتن، دار المحكمة، الجزائر، د ط، 2007، ص 196.

هذا التنوع اللغوي أدى إلى ظهور فجوة وصراع خفي بين لغة الخطاب الرسمي ولغة الحياة اليومية. ما جعل بعض الأطراف تدعو للاعتراف باللغة العامية لسهولة تداولها ويسر استعمالها، والبعض يرفضها لأنهّا تهدّد وحدة اللغة والهوية.

لقد برز نسق اللغة والصراع بين اللغة الفصحى واللغة العامية جليا في المدونة النقدية لعبد الحميد بورايو؛ إذ تعدّدت لغة الحكايات التي قام بتحليلها، فنجده يدرج حكايات باللغة العربية الفصحى كما وردت في الأصل كحكايات ألف ليلة وليلة، كما أنّه لم يسرد بعض الحكايات الشعبية كما هي في أصلها باللغة العامية بل قدّمها بلغة عربية فصحى مبسطة حتى تكون مفهومة، لأنّ غرضه لم يكن جمعها وإنّما كان غرضه منهجيا من أجل نقلها من المشافهة إلى مجال الدراسات الأدبية لدراستها وتحليلها بوصفها نصوص سردية قابلة للتحليل والنقد.

وانطلق عبد الحميد بورايو من قناعة أنّ اللغة هي مكوّن أساسي للهوية الثقافية، وأنّ الثقافة الجزائرية واحدة ومتنوعة في آن واحد، وأنّ دراسة الحكايات الأمازيغية ضرورية لفهم البعد التاريخي للهوية الثقافية، لذلك أولى اهتماما كبيرا للّغات المستعملة في الحكايات، سواء العربية أو الأمازيغية، فأورد حكاية "آعمر الأتان"[1] وحكاية "محذوق ومحروش مع الغولة"[2] وحكاية "حب سليمان"[3] وحكاية "حبحب رمّان وأمّه عيشة"[4] وهم حكايات أمازغية باللغة العربية الفصحى ليبرز التنوّع الثقافي واللغوي في الجزائر، وليثبت بأنّ الحكاية الشعبية الأمازيغية جزء لا يتجزأ من الأدب الشعبي الجزائري، وأنّ دراستها يساعد في بناء صورة شاملة للهوية الثقافية الجزائرية.

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص106 – 110.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص95 – 99.

[3] – ينظر، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص215–216.

[4] – ينظر، المصدر نفسه، ص217–218.

كما زاوج في بعض الحكايات الشعبية بين اللغة الفصحى واللغة العامية، فبدأ مثلا في حكاية "لونجة بنت أما" باستهلال باللغة العامية «شادة يا مادة ويدلنا ويدلكم الله على طريق الشهادة! صاحب الدبير يدبر.. والنبي (ص) شاو مقدر! حاجاتكم يا ما جاتكم!»[1]. ثم أورد الحكاية باللغة الفصحى، وفي متن الحكاية تخللتها اللغة العامية. فعندما خاطبت لونجها أمّها قالت لها «منين كنت أمي نعطيك سالف الدلال وكيف عدت عميمتي!.. أطلع بي يا حبل أطلع!..[2]» وفي مواضع عديدة من الحكايات الشعبية المدروسة نجد هذا المزج بين اللغتين الرسمية والشعبية حفاظا منه على الطابع الشعبي الأصيل للحكايات الشعبية، وإظهارا للتفاعل اللغوي في الثقافة الجزائرية حيث تتداخل الفصحى والعامية في الاستعمال اليومي. وأورد بعض الحكايات باللغة الدارجة في دراسة، وبالفصحى في دراسة أخرى، مثل حكايات "ولد المحقورة" و"لونجة" و"نصيف عبيد" التي أوردها بالدارجة في كتاب "البطل الملحمي والبطلة الضحية"، وبالفصحي في كتابي "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" و"الحكايات الخرافية للمغرب العربي".

ويتّضح ممّا سبق أنّ عبد الحميد بورايو قد سعى من خلال مدوناته النقدية إلى إعادة الاعتبار للتراث السردي الشعبي باعتباره جزءا مهما من الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري، بما يحمله من رموز وقيّم تاريخية ودينية واجتماعية وثقافية. كما أراد أن يثبت بأنّ مادة الأدب الشعبي ليست مجرد التّسلية فقط، بل هي نظام سردي له أبعاد دينية وتاريخية واجتماعية وجمالية، وجب دراسته وفق مناهج النقد الحديثة لفهم البنية العميقة للثقافة الشعبية الجزائرية ودورها في الحفاظ على الهوّية الثقافية.

[1] – عبد الحميد بورايو، دور المرأة في الحكايات الشعبية الجزائرية، ص27.

[2] – المصدر نفسه، ص28.

فانطلق من مادة التراث الشعبي الجزائري وبخاصة الحكايات الشعبية لإبراز البعد الهوياتي والكشف عن عناصر الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري كما تنعكس في المخيال الشعبي. وقد تجلى ذلك من خلال حضور الأنساق الثقافية في المدونة النقدية، كالنسق اللغوي الذي يعبّر عن الانتماء الاجتماعي والجغرافي للمجتمع. والنسق التاريخي من خلال ربط شخصيات الحكايات الشعبية ورموزها بقيّم المقاومة والبطولات. كما حضر النسق الديني والأخلاقي من خلال القيّم الدينية والأخلاقية المستمدة من الدين الإسلامي، ومن خلال المعتقدات والعادات السائدة في المجتمع. وركّزت الدراسة على النسق الاجتماعي من خلال أنماط التفكير والعلاقات الاجتماعية السائدة (العلاقات الأسرية، نظم القرابة). وكل هذه الأنساق تسهم في بناء الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري وتميّزه عن غيره.

ويتّضح أنّ المشروع النقدي لعبد الحميد بورايو لم يقتصر على النقد الأدبي للتراث الشعبي فقط، بل يهدف إلى فهم التراث والمحافظة عليه وإعادة إحيائه وبعثه من جديد؛ إذ جعل من الأدب الشعبي منطلقا لتحليل بنية الثقافة الجزائرية وإبراز البعد الهويّاتي للنصوص السردية الشعبية وفق رؤية ثقافية تهدف إلى فهم الهوية الثقافية الجزائرية.

الخاتمة

لعلّ أبرز ما يمكن أن نتوصل إليه في نهاية هذا البحث، جملة من نتائج والملاحظات نسجلها في النقاط التالية:

1- عرف الخطاب النقدي الجزائري تحولات وتطورات كبيرة، فقد تعدّدت فيه المناهج والآليات في مقاربة النصوص الأدبية، انطلاقا من النقد الانطباعي وصولا إلى النقد مابعد الحداثي مرورا بالمناهج السياقية والنسقية، حيث ظهرت أسماء نقدية حملت على عاتقها التأسيس لنقد جزائري مثل: أبو القاسم سعد الله، عبد الملك مرتاض، عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك، عبد القادر فيدوح... وغيرهم من النقاد والباحثين الذين تنوعت أعمالهم بين التنظير والترجمة والتطبيق.

2- يعدّ عبد الحميد بورايو من النقاد الجزائريين الأوائل الذين أفادوا من المناهج النقدية الغربية، إذ وعي مبكرا بأهمية مواكبة التحولات الحاصلة على الساحة النقدية الغربية، فاستقى من روادها آليات التحليل النقدي وطبّقها على مختلف النصوص السردية الجزائرية والعربية مثل القصة والرواية ومختلف أنماط الأدب الشعبي (الحكاية الشعبية، الخرافة، الأسطورة، المغازي).

3- لم يلتزم عبد الحميد بورايو في تحليلاته بمنهج واحد، بل كان في أغلب دراساته يركب بين المناهج. ورغم غربية المرجعيات والمناهج إلا أنّه كان يراعي خصوصية النص المدروس، وخصوصية الثقافة. فلم يقم بالترديد الحرفي لها، بل استفاد منها وأضاف إليها عناصر تخدم النص الشعبي.

4- حاول عبد الحميد بورايو تأصيل وتأسيس نقد جزائري حديث، حيث ساهم في تعزيز وإثراء المشهد النقدي العربي الجزائري خاصة، فقد تميّزت مدونته النقدية بالثراء والتنوّع عبر ثلاثة مستويات (التنظير – الترجمة –التطبيق والإجراء). وكان اهتمامه بالتطبيق أكثر منه من التنظير والترجمة.

5- كان لعبد الحميد بورايو السبق في تطبيق المناهج الغربية على النصوص السردية الشعبية. حيث سعى إلى تقديم قراءة جديدة للتراث الشعبي باعتباره مكونا أساسيا للهوية الثقافية وليس مجرد مادة فولكلورية، وإظهار ما تحمله هذه النصوص من حمولة معرفية وقيّم إنسانية، لتحقيق مشروع نقدي ومعرفي يسهم في التأسيس لمدرسة نقدية جزائرية أو مغاربية أو عربية تهتم بالدراسات الشعبية.

6- أدّت أشكال التعبير الشعبية عامة والحكايات الشعبية خاصة دورا مهما في حفظ الذاكرة الجماعية وترسيخ الهوية الثقافية للمجتمعات، حيث ساهمت في بناء الوعي الاجتماعي والتاريخي والثقافي، وعكست أنماط تفكير أفراد المجتمع وأساليب تعاملها مع الحياة. وغرست في الأجيال المتعاقبة حس الانتماء المشترك، وعكست القيم الاجتماعية والدينية والأخلاقية.

7- ارتبطت الحكايات الشعبية بفكرة الهوية الثقافية من خلال استدعاء ذاكرة جماعية مشتركة يشعر خلالها الفرد بأنّه جزء من السياق التاريخي والحضاري للأمة، ويربط ماضي الأمة بحاضرها، حيث قدمت صورة موحدة للتاريخ الرموز والشخصيات التي تمثّل الجماعة. ونقلت خصائص البيئة المحلية من عادات وتقاليد وقيّم وتاريخ مشترك، وأعادت تشكيل وعي جماعي يختلط فيه الواقع بالخيال، والتاريخ بالأسطورة.

8- حافظت النصوص الشعبية على اللغة واللهجة المحلية من الاندثار وساعدت على استمراريتها في ظل هيمنة اللغات الرسمية والأجنبية. كما رسخت صوّر البطولة والقيّم الدينية والأخلاقية وكلها عناصر تمثل لبنات الهوية الثقافية.

9- يرتبط الأدب بالهوية الثقافية بعلاقة تكاملية، فالأدب هو مرآة المجتمع يكشف عن تحولاته التاريخية والاجتماعية والثقافية، ويعبّر عما يتضمنه من قيّم ومفاهيم تشكّل هويته الثقافية، ويعكسها من خلال الشخصيات والأحداث والأماكن. كما يساعد

الأدب على مقاومة كل أشكال ومحاولات طمس الهوية الثقافية ويسهم في تعزيزها ونقلها عبر الأجيال، من خلال الحفاظ على التراث وإعادة بعثه من جديد.

10- ساهم النقد الأدبي في إحياء النصوص السردية التراثية وإبراز ما تحتويه من عناصر تشكّل هوية المجتمع الثقافية، وتفسيرها وفق مناهج نقدية حديثة. وتسليط الضوء على الجوانب الثقافية والتاريخية فيها. وهو ما يعزز الانتماء والوعي بأهمية التراث الأدبي.

11- تجلّت عناصر الهوية الثقافية (اللغة، الدين، التاريخ) في المدونة النقدية لبورايو من خلال الحكايات الشعبية التي قام بتحليلها وفق مناهج النقد الغربية. وقد كان له الفضل في إعادة إحياء التراث الأدبي الشعبي الجزائري والمغاربي الذي عانى التهميش والتقزيم لفترة زمنية طويلة.

وما يمكن قوله بعد عرض أهم النتائج التي توصّلنا إليها في هذا البحث المتواضع الذي كان محاولة بسيطة لمساءلة قضية الهوية الثقافية والنقد الأدبي الجزائري. ويبقى هذا الموضوع بحاجة إلى المزيد من القراءات من طرف الباحثين والمشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية. وأرجو في الختام أن أكون قد وفقت في إنجاز هذا البحث.

الملاحق

ملخص حكاية بقرة اليتامى[1]:

تروي الحكاية الشعبية قصة طفلين يتيمين (بنت وولد)، قبل أن تتوفى أمهما حذرتهما من شرب الماء الراكد، كما أوصت والدهما بأن لا يبيع البقرة التي تملكها. تزوّج أبوهما من امرأة لها بنتين، وكانت زوجة الأب تغار من اليتيمين لما كانا يتمتعان به من صحة وجمال عكس ابنتيها، فحرمتهما من الأكل. كان اليتيمان يتغذيان من حليب البقرة، ولمّا علمت زوجة أبيهما بذلك دفعت بابنتيها إلى الاقتراب من البقرة والرضاع من ضرعها، غير أنّ البقرة رفستهما وفقعت عين كبراهما. طلبت الزوجة من الأب أن يبيع البقرة فباعها. لجأ الطفلان بعد ذلك إلى قبر أمهما الذي كان يوفر لهما الغذاء. ولمّا علمت زوجة الأب بذلك قامت بحرق القبر لمنع الغذاء عنهما، فقرّرا الرحيل.

وأثناء سيرهما مرا بماء راكد، شرب الولد منه وتحوّل إلى خروف. بحثت الأخت عن ملجأ تعيش فيه رفقة أخيها فوجدت كوخا تعيش فيه عجوز، قصّت عليها حكايتها وطلبت منها السماح لها ولأخيها بالعيش معها فوافقت العجوز، كبرت البنت وكانت فائقة الجمال.

ذات يوم رآها شاب وسيم فرغب فيها وطلب منها الزواج، فاشترطت عليه أن تأخذ أخيها معها فوافق وأخذت عليه عهدا ألا يذبحه. وعاشت معه في القصر. تبعت زوجة الأب وابنتها العوراء أثر ربيبتها، وقاما باستدراجها إلى البئر ودفعتاها فيه، وأخذت البنت العوراء مكان البنت اليتيمة، كان الزوج قد شاهد ما حدث لزوجته فأنقذها وأخرجها من البئر. وعاد إلى البيت واستفسر عن قبح البنت العوراء، فقالت له أنّ السبب هو ماء البلد. فعاقبها وكلفها بأشغال البيت واستخدمها في حراثة الأرض.

ولمّا عادت زوجة الأب الشريرة للاطمئنان على خطة ابنتها أوهمها الشاب بأنّها برئت من قبحها، وقدّم لها زوجته الحقيقية بدلا عنها فصدقت وانطلت عليها الخدعة. ذبح الشاب البنت العوراء ووضعها في قفة، وقدمها لحماته كهدية وعندما أخذتها إلى البيت

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص203–204.

تنبّهت البنت الصغرى إلى وجود أطراف أختها العوراء فحزنا وقرّرا الانتقام من الشاب وزوجته. أعدّت زوجة الأب الشريرة فطائر مسمومة وأخذتها إلى الشاب كهدية، غير أنّ زوجته تفطنت لذلك فقامت بتسخين الفطائر من جديد وقدمتها لزوجة الأب الشريرة وابنتها فتناولاها وماتا على الفور.

(روتها: شيخاوي زهرة، جمعها وترجمها إلى العربية شيخاوي عثمان، ميزرانة تيقزرت، منطقة تيزي وزو، 1989).

1- ملخص حكاية لونجة بنت أمي[1]:

تدور أحداث الحكاية الشعبية حول فتاة جميلة شعرها طويل تدعى لونجة تعيش رفقة إخوتها السبعة. ذات يوم قصدت لونجة البئر رفقة صديقاتها لجلب الماء فالتصقت شعرة من رأسها في حبل البئر. وعندما جاء أخوها ليسقي حصانه وجد الشعرة وأقسم أن يتزوّج بصاحبة الشعرة حتى لو كانت أخته لونجة. قاس الشعرة على كل بنات البلاد فتبيّن له أنّ هذه الشعرة لأخته لونجة.

وعندما قرّر الزواج منها هربت بصحبة أخيها الصغير، وأثناء السير شعر الأخ بالعطش وأراد الشرب، مرا ببئر وأراد الشرب منه لكن لونجة منعته وقالت له: "هذا بير الحصنة، ماتشربش، علاش تعود حصان!"[2] ثم مرّا ببئر أخرى فأراد الشرب، منعته وقالت له بأن هذه بئر الغزال، ومنم يشرب منها يتحول إلى غزال. غفّلها أخوها بعد أن ترك حذاءه وعاد لجلبه وشرب من ماء البئر فتحوّل إلى غزال. بكت عليه ثم ربطته في حزامها وتابعت السير في الغابة.

التقاها ولد السلطان فرغب في الزواج منها، فاشترطت عليه الامتناع عن صيد الغزال، فقبل وتزوج منها. ذهب ولد السلطان إلى الحج وبقيت لونجة مع نسائه السبع

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص187-189. ينظر، عبد الحميد بورايو، دور المرأة في الحكايات الشعبية الجزائرية، ص

[2] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص188.

الأخريات، فاتفقنّ عليها وألقينّ بها في البئر الذي فيه ثعبان. لكن الثعبان لم يأكلها واتخذ من حجرها مقاما له. وعندما عاد ولد السلطان وسأل عنها، ادّعت نسوته أنّها غولة وتخلصنّ منها. فأمر بذبح الغزال، ولمّا همّ بذبحه هرع الغزال إلى البئر محتميا بأخته وناداها شاكيا: «"يا لونجة يا بنت أمّي، الأمّاس مضات والبرم غلات، على ولد أمّك باش يذبحوه" وترجع هي عليه من البير: قاتله هي:"على ولد أمّي، صبري وصبرك لله، الشّعر عامي عينيّه والثعبان متوسد ركبيّه"»[1]. سمعه السلطان فاكتشف الحقيقة بعد إقرار زوجاته. قام السلطان بذبح كبش وتمليحه ورماه للثعبان في البئر، وعندما نزل من حجر لونجة ليشرب، رمى لها السلطان حبلا وأنقذها، ثم أحرق نساءه السبعة بحطب الغابة وعاش سعيدا مع لونجة وأخيها بعد أن فكّ عنه السحر.

(روتها: خديجة بنت أحمد، جمعتها طليبة دزيرية، بالعربية الدارجة. وادي سوف 1976).

2- ملخص حكاية طرنجة[2]:

كانت هناك زوجة سلطان لم تلد لمدة طويلة وعندما حملت فرح زوجها وأعلن الأفراح في انتظار يوم الوضع. عندما جاءها المخاض كانت وحيدة فساعدتها الملائكة فوضعت طفلة فائقة الجمال، تتمتع بصفات خارقة. شاهد ولد السلطان الفتاة التي كانت الأمطار تهطل إن بكت ويأتي الربيع إن تبسمت وينبت الحشيش بين قدميها إذا مشت. ورغب في الزواج بها. حملها في هودج إلى بيته بصحبة خادمتها.

وأثناء الطريق عطشت العروس فسقتها الخادم مقابل اقتلاع عينيها وأطرافها، ونزعت عنها ثيابها، وتركتها في جذع شجرة في الطريق. زفت الخادم المتنكرة لولد السلطان وعندما وجدها فاقدة للصفات التي عرفها عنها من قبل وقبيحة ادّعت بأنّ ذلك حصل لها بسبب مواد التنظيف والتزيين الموجودة ببلاده. اغتمّ السلطان وامتنع عن مجالستها. تتبعت "طرنجة"

[1] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص189.

[2] – ينظر، عبد الحميد بورايو، المصدر نفسه، ص207-208.

المتروكة تحت الشجرة حوارا كان يدور بين حمامتين؛ إحداهما مكسورة الجناح، تدّلها الثانية على طريقة تجبر بها كسرها، وتتمثل في مضغ أوراق شجرة معينة وتكوين عجينة تلبّس على الموضع المكسور. قامت طرنجة بتلبيس ما بين جسمها وأطرافها المقطوعة فالتصقت جميعها، وعادت لها هيئتها الطبيعية، لكن سرعان ما تحوّلت إلى حمامة لأنّها استخدمت دواء الحمام.

أصبحت الحمامة تتردّد على حديقة القصر فتغني شاكية حالها، فتتساقط أوراق الأشجار، وتهطل الأمطار وتحزن الحديقة. قبض السلطان على الحمامة الجميلة، ووضعها في قفص جميل، ووضعه في مكان أمين. فتحت الزوجة المزيفة القفص، وقبضت على الحمامة وذبحتها، ثم دفنتها في الأرض. فنبتت في نفس الموضع شجرة رمّان. كان حب شجرة الرمّان يشفي الأمراض.

سمعت بذلك عجوز فحملت منه إلى بيتها لتجربه في اليوم المناسب. عندما خرجت العجوز لقضاء حاجتها انبثقت من الرمانة بنت جميلة وقامت بالأعمال المنزلية من تنظيف وترتيب ثم عادت إلى مكمنها. طمأنت العجوز الفتاة المختفية وأعطتها الأمان، خرجت الفتاة وأقامت معها. أصيبت أبقار السلطان بمرض غريب، فهزلت، وزّعها على الناس ونالت العجوز واحدة منها. هلكت جميع الأبقار عدا تلك التي دخلت بيت العجوز. لما سمع السلطان بذلك بعث في طلب البقرة فأبت الخروج إلّا مصحوبة بالفتاة. لمّا شاهد السلطان الفتاة رغب فيها، وعرف قصتها، وأعلن الزواج منها، وعاقب الخادم بربطها في حضيرة المواشي.

(روتها: مريم من بسكرة، بالعربية الدارجة، 1976).

3- ملخص حكاية دلالة[1]:

كانت هناك امرأة لها ولد وبنت، وكانت لا تسمح لابنتها بالخروج خوفا عليها. كانت البنت رائعة الجمال وكان لها سالف طويل، خرجت إلى الوادي لتغتسل، وسقطت شعرة من سالفها، عثر عليها أخوها، فأقسم بأن يتزوّج بصاحبة الشعرة الطويلة، حتى وإن كانت دلالة أخته، طلب من أمّه أن تنادي على جميع البنات ليساعدنها في غسل الصوف. وقاس الشعرة على جميع الفتيات، فوجدها من شعرة أخته دلالة فقرّر الزواج منها، رغم تحذير أمّه والفقهاء.

عندما علمت دلالة بالأمر هربت بصحبة الخادم، ارتقت فوق الصخرة وطلبت منها أن ترتفع بها. فارتفعت. لحق بها أفراد أسرتها وترجوها أن تهبط لكنها امتنعت، كلف أخوها عجوزا لكي تنزلها إلى الأرض بالحيلة، وعندما نزلت دلالة أمسكها أخوها وقطّع يديها، وتركها في الخلاء. أصبحت دلالة تخرج إلى المراعي وتختلط بالغزلان وتقرض النبات. لما رأى خدم السلطان الغزلان لاحظوا حركة غير عادية وآثارا مخالفة مع آثار الغزلان، "رانا نشوفو واحد الشايفة تتمشى مع الغزال وهي ماهيش صفة غزال، الجرة نتاعها وماهيش جرة غزال»[2]. قبض عليها الخدم وأخذوها إلى ولد السلطان، وبعد أن أخبرته دلالة بالحقيقة تزوّجها، وكانت له من قبل زوجتان، وكانتا يعايرانها بأنها مقطوعة اليدين، وفي يوم من الأيام قصدت دلالة العين لتغسل الصوف، وحاولت بمساعدة الخادم أن تلصق يديها بالطين بعدما جلبهما لها الغراب والحدأة، غير أنّها كانت تفشل في كل مرة. وكان يشاهد ذلك أحد صغار الجن القاطنة في العين والذي كان أبكما لا يتكلم ولا يضحك أبدا، وفي ذلك اليوم ضحك كثيرا على دلالة عندما فشلت في استعادة يديها. وقد تسببت دلالة في شفاء ولد

---

[1]- ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص191-196. ينظر، عبد الحميد بورايو، دور المرأة في الحكايات الشعبية الجزائرية، ص22-25.

[2] - عبد الحميد بورايو، المصدر نفسه، ص193.

الجن من مرضه ففرح أهله. وخرجوا لمساعدتها في استرداد يديها، وقاموا بتجميلها، فأصبحت يداها مختمة بالذهب.

عادت دلالة إلى القصر وبدت في أحسن هيئة وهي تجمع الصوف التي تساقطت من فوق البغلة مما أثار غيرة الضرتين. سافر السلطان وأوصى زوجتيه بالعناية بالفتاة. استقدمت زوجتا السلطان عجوزا قامت بسحر الفتاة فحولتها إلى حجرة ملح، ألقت بها في البئر. ثم قامت النساء بتكفين عصا ودفنها في المقبرة مدعيات بأنّ الفتاة توفّت.

عندما عاد السلطان أخبراه بذلك فحزن وبكى عليها. سمع فلاح صوتا ينبعث من البئر كلما أذن مؤذن الفجر يروي ما حدث للفتاة "ودّن يا الودّان فوق راسي ودّن، خويا بغى ياخذني، والعجوج غرت بيّ، والنسا زلغو بيّ، داروني حجرة ملح في القبور المنسية"[1]. أخبر السلطان الذي كشف عن القبر، وأجبر زوجتيه على الاعتراف بالحقيقة. أنقذ الفتاة واستدعى العجوز لتعيدها إلى هيئتها الطبيعية، وأحرق السلطان العجوز الساحرة، وطرد زوجتيه الشريرتين. وعاش سعيدا مع زوجته.

(روتها: أم الخير بوزيدي، بالعربية الدارجة، جمعها خليفي عبد القادر، مشرية، 1989)

4- ملخص حكاية الطفلة المسحورة[2]:

كانت طفلة تعيش مع عائلتها وقد تنبأ لها المتنبؤون بأنّها ستتزوج من الغول، حاولت السفر والخروج من البلاد لكن أمها كانت تمنعها في كل مرة عن ذلك، وذات يوم خرجت تمشي حتى وجدت بيتا يسكنه غولين متنكرين في هيئة آدمية، فأقامت معهما وكانا يخرجان في الصباح ويعودان في الليل باللحم والخبز، تزوجت بكبيرهما وولدت منه ولدين "احليل وابليل".

[1] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص195.

[2] – ينظر، المصدر نفسه، ص197-199.

ذات يوم تتبعتهما لتعرف أين يذهبا، فعرفت أنّهما غولان يقصدان كل يوم مقبرة ويهدّدون سكانها من الأموات فيرمون لهما جثة حمار ليأكلاها. ولمّا تفطن الغولان لها أرسلاها إلى منزل تقيم فيه أمهما وأخوهما الصغير عقابا لها على تتبعها لأثرهما. ووصفا لها طريقة التعامل مع الغولة لكي تنجو من الأذى، سارت الفتاة حزينة تقصد منزل الغولة، وعملت بنصيحتهما وارتمت على صدر الغولة واستحلفتها برأسي حفيديها "وراس احليلي وابليلي ما اديريلي حتى شيء!"[1]. فعاهدتها على ألا تؤذيها وأن تحميها من ابنها الأصغر.

عاد الغول الأصغر إلى بيت أمه وعندما تفطّن إلى وجود الفتاة مختبئة غضب من أمه وغادر المنزل. عندما طلع النهار تركت الفتاة أولادها وهربت من بيت الغولة وكانت حاملا، وعندما حلّ الليل صعدت فوق شجرة لتحتمي بها، أنزلتها الحيوانات بقوة وتقاسمتها، وكان الجني الذي في بطنها من نصيب الأرنب، رعتها وربتها حتى كبرت وصارت فتاة جميلة ورائعة.

وذات يوم خرجت الطفلة وجلست تمشط شعرها الجميل، مرّ عليها النسر، حملها ووضعها فوق شجرة. بقيت فوق الشجرة إلى أن مرّ ولد السلطان في طريقه للصيد، أنزلها وحملها معه على حصانه، وتزوجها وأنجب منها ولدا. كان لولد السلطان سبع نساء عاقرات فغرنّ منها. ولما ذهب ولد السلطان للحج أوصى نساءه عليها وعلى ابنه. اغتنم النساء السبع فرصة غياب ولد السلطان فنزعنّ شعرها وغرسنّ في مكان كل شعرة ابرة، وسحرنها فتحولت إلى عصفورة.

حين عاد ولد السلطان من سفره ادّعت نساؤه بأنّ زوجته ماتت. كان ابن الفتاة المسحورة يخرج إلى الحديقة كلما احتاج إلى الغذاء. وذات يوم بينما كان والده بجانبه هبطت العصفورة ترضع في ولدها وتغذيه وتنشد له وتقول: "ارضع ارضع يامّيمة.. فرخ القطاء طار عليه.. أمي لرنب رضعتني.. والنسر طار بيّ.. ولد علي بالسلطان جابني.. ونسا

[1] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص198.

السبعة غرو بيّ"[1]. فلمّا شاهد ولد السلطان ذلك استشار حكيما فأشار عليه بحيلة يقبض عن طريقها الطائر. قبض الزوج على الطائر، أسرع ولدها وأحضر الشعر الذي كان مردوما في التراب. نادى السلطان على نسائه، وسألهنّ عما فعلنه بزوجته، وأمرهن بأن يعدنّ كل شعرة إلى مكانها، حتى عادت إلى هيئتها الأولى، وحكت له قصتها. ثم طلّق نساءه، وبقيت هي زوجته.

(روتها: كحيلي خديجة، بالعربية الدارجة، عنابة، 1976).

5- ملخص حكاية عشبة خضّار[2]:

كان هناك بنت جميلة اسمها "عشبة خضار" منذ أن ولدت والأمطار تتساقط في بلادها وتنبت الأعشاب وتزداد المراعي، توفيت أمها وتزوج أبوها وأنجب ست بنات من زوجته الثانية. كانت زوجة الأب وبناتها تغار من عشبة خضّار. وفي أحد الأيام أخذنها إلى الخلاء، وادعينّ أنهنّ يساعدنها في تسريح شعرها، ولمّا غفت ربطنها من ظفائرها إلى أعراف شجرة السدر وشبكنّ لها شعرها في السدرة، وتركنها وحيدة في الغابة.

عندما أظلم الليل طلبت النجدة من الذئب والغراب لكنهما امتنعنا عن مساعدتها، رغم أنها وعدتهما بالمكافأة. جاءت الأرنب وقبلت عرضها وفكّت شعرها مقابل أحد خرصيها، وسرقت الخرص الثاني، لذلك ظلت تظهر بقعة بيضاء على ذيول الأرانب إلى يومنا هذا كشاهد على هذه السرقة. سارت عشبة خضار في ذلك الليل تائهة إلى أن رأت نارا فقصدتها وكانت بيت الغولة. وصلت إلى بيت الغولة وارتمت على صدرها ورضعت منه وعاهدتها على ألا تؤذيها، وأصبحت الفتاة ترعى ابن الغولة وتعتني به.

بدأت الأمطار تتساقط في الأرض التي فيها الغولة واخضرت، بينما أصاب الجدب أرض قومها منذ أن غادرتها. فبدأ الرعاة يتوجهون إلى هذه الأرض للرعي، وكانت عشبة

[1]- عبد الحميد بورايو، المصدر نفسه، ص199.

[2] - ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص213-214.

خضار تخرج كل يوم تلعب مع ولد الغولة. وذات يوم التقت براعي والدها فعرفها وطلب منها أن تذهب معه ونصحها بالتخلص من ولد الغولة، فألقوه على الصخر وتخلصا منه. ولمّا عادت عشبة خضّار إلى قومها تساقطت الأمطار ونبتت الأعشاب واخضرّت الأرض.

بقيت الفتاة في حماية والدها، وقام أهلها بحفر حفرة كبيرة في طريق الأغوال. ولمّا جاءت الغولة للبحث عن عشبة خضار لتقتصّ منها وقعت في الحفرة التي كانت موقدة بالنار. وقبل أن تحترق الغولة توعدت الفتاة بالانتقام منها، حتى وإن بقي منها عظم واحد. رحلت عشبة خضار مع أبيها لكي تنجو من وعيد الغولة، بعد مدة طويلة عادت، وبينما هي تكنس في الرماد المتبقي من احتراق الغولة، وإذا بشضية من عظم تصيبها في عينها. ومنذ ذلك اليوم والناس يرددون المثل السائر "العود لي تحقره يعميك".

(رواها: دقّة بورقبة، بالعربية الدارجة، البيض، 1989)

6- ملخص حكاية حبّ سليمان[1]:

يروى أنّه كان هناك شاب قوي وذكي يعيش مع أخته فائقة الجمال وزوجة أبيهما وابنتها الشوهاء. وعندما سمع السلطان بجمال الفتاة وصفاتها الخارقة قرّر الزواج منها. رحلت الفتاة إلى بيت زوجها فوق الحصان بصحبة زوجة أبيها وابنتها الشوهاء، وأثناء الطريق أحسّت العروس بالعطش الشديد فسقتها زوجة أبيها مقابل اقتلاع عينيها وأطرافها، وبعد ذلك نزعت عنها ثيابها، ورمت بها في ركن مظلم في الطريق. دخل السلطان على البنت الشوهاء وقد لبست ثياب أختها وحلت محلها، فوجدها فاقدة للصفات التي سمعها عنها، فغضب وأمر بحبس سليمان أخ الفتاة الجميلة.

حطّ غراب بجانب الفتاة، ونصحها بأن تمتنع عن الكلام مع القافلة الأولى، وأن تلتمس صوفا سوداء من القافلة الثانية. نفذت الفتاة تعليماته وتحوّلت إلى حمامة بيضاء

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص215-216.

جميلة، حطّت على غصن شجرة في حقل السلطان، وغنّت شاكية وسألت عن أخيها. ولمّا جاوبها خدم السلطان وأخبروها بأنّه في السجن. طارت فأمطرت السماء وهلك الزرع. أعطى السلطان تعليمات بالقبض على الحمامة وعندما تم ذلك أودعها في قفص ووضعها في مكان أمين. ولما علمت زوجته المزيفة بذلك ذبحت الحمامة وأكلت من لحمها، فلم يزل عنها قبحها.

نبتت شجرة عظيمة من الموضع الذي سال فيه دم الحمامة، وحاول الخدم بأمر من السلطان اقتلاعها، غير أنّها كانت تنمو من جديد. عندئذ استقدم سليمان من السجن فاستطاع اقتلاعها وعادت الشجرة إلى هيئة الفتاة الجميلة، واحتضنت أخاها. قدّم سليمان أخته الحقيقية للسلطان وقصّت عليه ما حدث لها. ربط السلطان الفتاة الشوهاء وأمّها إلى ذيل الحصان ليجرّهما في الغابة عقابا لهما. وتزوّج الفتاة الجميلة التي كانت إذا ما تبسّمت تشرق الشمس في غير أوانها، وإذا ما ضحكت تسطّع بأشعتها الوهاجة، وإذا ما بكت تهاطلت الأمطار غزيرة لتروي الأرض، وإذا ما سرحت شعرها تساقط الذهب والفضة.
(روتها: آكلي تسعديت، باللهجة القبائلية، جمعتها وترجمتها: آكلي مليكة، ذراع الميزان، 1989).

7- ملخص حكاية حبحب رمّان وامّه عيشة[1]:

كان لامرأة سبعة ذكور، وقد أقسم الأولاد على أمهم بأن يفرحوا إذا ما ولدت بنتا، وأن يرحلوا إذا ولدت ذكرا ثامنا. لما وضعت الأم بنتا سمتها "عيشة"، أخبرت الستوت الأولاد بأنّ أمهم وضعت ذكرا فهاجروا. وبدافع الغيرة أمرت الستوت ابنها أن يعاير البنت عيشة بأنّها كانت سببا في رحيل إخوتها. فألحت على أنّها إلى أن أخبرتها بالحقيقة.

رحلت البنت بصحبة الخادم للبحث عن إخوتها، ولما نزلتا لتشربا؛ شربت البنت من عين ماء الخدم فتحولت إلى أمة سوداء، وشربت الخادم من عين ماء الأحرار فأصبحت

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص217-218.

بيضاء حرة. أنزلت الخادم عيشة وحلّت محلها. وعندما وصلت إلى بيت الإخوة كلفت عيشة بالرعي، فكانت عندما تصل إلى المرعى تشكو حالها فتنصت لها الطبيعة والحيوانات وتحزن لحزنها، وتمتنع الأغنام والجمال عن الأكل مما أدى إلى إصابة الحيوانات بالهزال.

عندما لاحظ الإخوة ذلك كلفوا كبيرهم بتتبّع ما يحدث في المرعى. فبدأ بالشك في حقيقة شخصية كل من عيشة والخادم. أمر الإخوة زوجاتهم بتسريح شعر المرأتين وعندما فعلنّ ذلك بدا شعر عيشة طويلا منسرحا، بينما بدا شعر الخادم مجعدا فعرفوا حقيقة كل منهما.

ظلّت عيشة تعيش مع إخوتها لمدة من الزمن. بدأ زوجات الإخوة يغرنّ منها، فقمنّ بدسّ بيض الثعبان في الأكل، ولمّا أكلته عيشة انتفخت بطنها، وادّعت الزوجات بأنّها حامل، فقام أخوها الأكبر برميها في البئر. مرّ رجل بالبئر فدلا حبلا واستخرج عيشة، ثم عمل بنصيحة الحكيم واستخرج الثعبان من بطنها عن طريق اغرائه بصوت الماء وتزوجها وأنجبت ولدا.

لمّا عُيِّر الولد بكونه لا أخوال له، طلبت منه أمه أن يلحّ على أبيه بأن يأخذهما عند أخواله. وعندما وصلوا إلى بيت أخواله وأثناء السهرة، طبّق الولد تعليمات أمه وأصّر عليها أن تحكي له حكاية فروت قصتها، وكشفت الحقيقة، فقام الإخوة بمعاقبة زوجاتهم.
(روتها: السيدة حشلاف، باللهجة القبائلية، جمعها وترجمها إلى العربية: عثمان حشلاف، بومرداس، 1990)

8- ملخص حكاية لونجة[1]:

كان رجل يعيش مع زوجته وابنه وابنته حياة سعيدة، بعد مدة توفيّت الزوجة، فكّر الرجل في الزواج بامرأة تعتني بولديه فقرّر الزواج من خالتهما. وبمجرد أن أنجبت الزوجة

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص173–179. ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص64–66.

بنتا عوراء أصبحت تغار من ربيبتها الجميلة "لونجة"، وازدادت قسوتها على الولدين وحرمتهما الغذاء. كان الشقيقان يذهبان كل يوم عند قبر أمهما يبكيان عليها فانفجر من القبر عينان؛ عين عسل وعين سمن، يتغذيان منهما ثم يعودان إلى البيت. أرسلت الزوجة ابنتها لتتبع الولدين اليتيمين ولحقت بهما إلى القبر، ولمّا أخبرتها بحكاية العينين اللّتين تنبعان من القبر قامت الزوجة بحرق القبر، فأصبح اليتيمين دون مصدر للغذاء. ثم أعطتهما صوفا سوداء وطلبت منهما أن يغسلانه حتى يصبح أبيضا، أو لا يعودا إلى المنزل.

قرّر اليتيمان عدم العودة إلى المنزل، فسلكا طريقا حتى لقيا وادٍ مسحور من شرِب منه تحوّل إلى غزال. فأوصت البنت أخاها بعدم الشرب من الوادي غير أنّه شرب منه وتحوّل إلى غزال، خافت الأخت على أخيها من الصيادين، وواصلا سيرهما حتى وصلا إلى بيت صغيرة فيها نار، قصداها ووجدا بها عجوزا، رحبت بهما بعدما عرفت قصتهما، وعاشا معها لمدة من الزمن حتى أصبحت في سن الزواج.

كان الملك يبحث عن فتاة للزواج، وعندما سمع بوجود فتاة جميلة مع العجوز، طلب منها الزواج، فاشترطت عليه عدم صيد الغزال حفاظا على أخيها. قبل الملك الشرط وتزوّج منها وعاشا في أمان.

بعد مدّة كبر والد لونجة وأصبح يتسوّل في البلاد، وفي يوم من الأيام جاء يتسوّل عند قصر الملك فعرفته ابنته لونجة. وضعت الذهب داخل الخبزة واعطتها له، وعندما عاد للبيت فتحت زوجته الخبزة، فوجدت الذهب وعرفت أنّها من فعل ابنته. طلبت منه الذهاب إليها والبقاء عندها لعدة أيام، عاد الأب وزوجته إلى بيتهم وبقيت أختها عندها لتكيد لها.

في يوم من الأيام طلبت الأخت العوراء من أختها لونجة أن تسرّح لها شعرها عند البئر، ثم خدعتها ورمتها فيه. وهناك في البئر يوجد ثعبان كبير يتوسد ركبة لونجة التي أنجبت ولدا من الملك. وعندما عاد الملك وجد زوجة تغيرت ـ لم يكن يعلم بوجود أختها العوراء معهاـ فسألها ما بها، فأجابت بأنّ ماء البلد هو السبب في تحوّل وجهها، وأنّ غسول

البلد هو السبب في تجعّد شعرها. وطلبت منه ذبح الغزال لتأكل كبده لأنها رأت ذلك في المنام.

عندما أرادوا ذبح الغزال، اشترط عليهم الغزال أن يدور حول البئر سبع دورات وهو يغني ويقول: «"آ لونجة اختي.. الامّاس مضات والطناجر حمات واخيّك الغزيّل راح يموت" وهي تقوله:"خويا ابن أمّا..ولد السلطان على ركبة، والحنش بوسبعه روس على ركبه"»[1]. ولما سمع الملك الكلام سألها من أنت فأخبرته بأنّها زوجته لونجة، فسأل الحكيم عن كيفية إخراجها من البئر، فطلب منه ذبح خروف وشوائه ليخرج الثعبان ثم يخرج زوجته. وفعل ما طلبه منه، وأنقذ زوجته وابنه. ثم قتل الأخت العوراء، وقطّع أطرافها، وأرسلها لأمّها.

(رواها: الطهار العمارة، بالعربية الدارجة، سيدي خالد، بسكرة، 1976).

9-ملخص حكاية نصيف عبيد[2]:

كان لفلاح امرأتين، أنجبت الأولى ستة أولاد، بينما أنجبت الثانية طفلا واحدا قصير القامة فسمي "نصيف عبيد" أي نصف إنسان. وكان الأب يفضل الزوجة الأولى وأولادها على الزوجة الثانية وابنها.

كان للفلاح بستان، وكان كل سنة كلما نضجت ثماره يأتي طائر يفسدها جميعا ويختفي. كلّف الفلاح أولاده من الزوجة الأولى بحراسة البستان، ففشلوا لأنهم كانوا ينامون في اللحظة التي يصل فيها الطائر. ولم يبق إلا "نصيف عبيد" الذي قرّر من تلقاء نفسه حراسة البستان، وقد نجح وتمكّن من إصابة الطائر الذي فرّ وخلّف ريشة من ريشاته.

[1] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص178.

[2] – ينظر، ا عبد الحميد بورايو، لبطل الملحمي والبطل الضحية، ص181-185. ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص47-49.

التقطها "نصيف عبيد" وأخذها إلى والده، تعرّف الأب على الطائر العجيب من خلال ريشه وأخبرهم بأنه: «الطير لي يغني وريشه يرد عليه»[1]، وأنّه يعيش في بلاد بعيدة دونها أهوال. ثم كلّف أبنائه من الزوجة الأولى بالبحث عن هذا الطائر السحري، وأوصاهم بعدم النوم عند ضفاف الوديان، وعند المباني المهجورة، وعند قمم المرتفعات والجبال «آولادي.. اسمعوا نوصيكم على ثلث حوايج.. ما تباتوا في الواد !.. ما تباتوا في القرارة !.. ما تباتوا في الجبل !.. ردّوا بالكم !..»[2].

قرّر " نصيف عبيد" الرحيل مع إخوته من تلقاء نفسه رغم رفضهم واستهزائهم به، وعندما وصلوا إلى الوادي خالفوا وصية أبيهم وناموا بالقرب منه، ففاض الوادي وكاد أن يحملهم لولا تفطّن أخيهم "نصيف عبيد" الذي لم ينم ونقلهم إلى مكان آخر. وفي الليلة الثانية ناموا قرب مسكن مهجور، وما إن أقبل الثعبان ذو الرؤوس السبعة حتى قضى عليه " نصيف عبيد". وفي الليلة الثالثة ناموا عند قمة الجبل، وأقبل عليهم الغول في هيئة حصان يحمحم ولولا ذكاء "نصيف عبيد" الذي اعترضه بالعلف لالتهمهم، واعترافا من الغول بجميل "نصيف عبيد" قرّر مساعدته وقدّم له رسالة يأخذها لأخته الغولة "عوجاء العنق" لكي تساعده للوصول إلى مكان الطائر السحري.

رغم مساعدة "نصيف عبيد" لإخوته من الوادي ومن الثعبان والغول إلا أنّهم سخروا منه واستهزأوا به ولم يصدقوه. وفي اليوم الرابع وصلوا عند مفترق طرق، اتّفق الإخوة الستة أن يأخذوا طريقا، ويأخذ "نصيف عبيد" طريقا آخر. فتفرقوا وكانوا قد زرعوا عند هذا المفترق شجرة الحياة التي تظلّ يانعة مادام الإخوة بخير، وتذبل وتموت إذا ما تعرّض أحدهم إلى أذى.

[1] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص47. وينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص181.

[2] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص181.

عندما بلغ الإخوة المدينة اعترضت طريقهم امرأة حسناء أغرتهم بالنزول عندها، على أن تختبرهم؛ فإن نجحوا تزوّجهم بناتها الستة. قبِل الإخوة العرض، وتهيأوا للاختبار المتمثل في تقدّم واحد منهم كل ليلة لمسامرة إحدى بناتها، ومن يتعب أولا من المتسامرين ويغلبه النعاس يخسر الرهان، ويتخلى عن كل ممتلكاته لغالبه. وكانت البنات متشابهات وكنّ يتناوبنّ على مسامرة الرجل فلا يتفطن لهنّ، وهكذا خسر الإخوة الاختبار وفقدوا كل ممتلكاتهم.

وصل "نصيف عبيد" إلى أرض الغولة، فدلّته على الطريق، وقدّمت له بعض النصائح، وأعطته رسالة تسمح له بالدخول إلى العالم الذي يحتوي الطائر السحري. وفي الطريق اعترض سبيله جبلان يرتطمان ببعض فرمى لهما الرسالة فأفسحا له الطريق للمرور إلى الأرض التي يوجد بها الطائر العجيب، فأمسك بالطائر وعاد.

ولمّا وصل إلى مفترق الطرق لاحظ أنّ أوراق شجرة الحياة تساقطت، فأدرك أنّ إخوته في خطر، فسلك الطرق الذي سلكوه، ولمّا وصل إلى المدينة وعلم بما أصاب إخوته، عرض على المرأة أن تختبره هو الآخر. ثم قصد السوق واشترى كل ما تحتاج إليه المرأة في بيتها، ودخل الغرفة التي وجد فيها الفتاة، وكانت كلما تعلّلت الفتاة بأمر تريد الخروج من أجله، يمنعها ويوفّر لها ما تطلبه، وهكذا لم يستطع إخوتها الدخول للغرفة ليتناوبنّ عليه مثلما فعلنّ مع إخوته، ونجح في الاختبار واستردّ أمتعة إخوته، وعاد معهم إلى أبيهم، وأعطاه الطائر، وقصّ لأبيه ما حدث. وردّ هذا الأخير الاعتبار لابنه "نصيف عبيد" ولأمّه، وكافأه.

(رواها: أحمد جهرة المدعو الحميدي، بالعربية الدارجة، سيدي خالد، بسكرة، 1976).

10- ملخص حكاية ولد المحقورة[1]:

ودرت الحكاية بعنوان ولد المحقورة في "البطل الملحمي والبطلة الضحية" وفي "القصص الشعبي في منطقة بسكرة"، وبعنوان ولد المتروكة في "الحكايات الخرافية للمغرب العربي".

تحكي الحكاية قصّة ملك شعر بالقلق في قصره، فخرج يتجوّل في الغابة، اعترض طريقه عفريت بصورة إنسان وأخذ منه عهدا بألاّ يذكر للساحرين اللذين يتقفيان أثره بأنه رآه، وبمكان اختبائه. التقى الملك بالساحرين وسألاه عن مكان العفريت فأنكر، فطلبا منه اخبارهما بمكان العفريت أو يقتلانه "تقولنّا وين خليته والاّ نقتلوك؟!"[2]، فدلّهما على المغارة التي يختبئ بها العفريت.

أقام الساحران طقوسا وتعاويذ إخراج العفريت، فتحوّل إلى ثعبان صغير منهوك القوى، أدخلاه في قصبة ووضعاه في صندوق، وأكملا طريقهما بصحبة الملك. ولما نام الساحران فتح الملك الصندوق وفكّ أسر العفريت. فقتل العفريت الساحرين، وعاقب الملك لمخالفته للعهد، فأحال لون وجهه من الأبيض إلى الأسود. ومن باب الاعتراف بالجميل؛ دلّه على الدواء الذي يعيد له لون بشرته الطبيعي، وهو ورق بسط الثعابين الموجود في البلاد البعيدة. عاد الملك لقصره فأنكره أهله، لكن سرعان ما ذكر لهم علامات مميّزة فتعرفوا عليه، وقصّ لهم ما حدث له.

كان للملك زوجتين؛ إحداهما له منها ولدين، تلقى هي وولداها عناية واهتماما كبيرين منه. بينما تتعرّض الزوجة الثانية وولدها الوحيد اهمالا منه، فأطلق عليها اسم "المتروكة" وسميّ ابنها "ولد المتروكة". أرادت الزوجة الأولى الاستئثار بخدمة زوجها فكلّفت ولديها

---

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص22–24. وينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص161–171، وينظر، عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص200–217.

[2] – عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، ص161.

بمهمة جلب الدواء، أمّا الزوجة الثانية فقد كانت حزينة لأنّ ابنها كان طائشا سيئ السمعة، بسبب ما يتعرّض له من إهمال من والده الملك. وعندما عاد متأخرا في اليل قصّت له ما حدث، فقرّر اللّحاق بأخويه، ووجدهما عند أخوالهما الذين نصحوهما بعدم الذهاب، لأّن الطريق محفوف بالمخاطر، فامتنع الأخوان عن مواصلة الطريق بينما واصل "ولد المتروكة" طريقه وحده.

وفي طريقه وجد "ولد المتروكة" الغولة، فتحايل عليها وأخذ منها الأمان، بعدما ارتمى عليها ورضع منها، فدلّته على الطريق، ووصفت له الطريقة التي يجتاز بها جميع الموانع. استطاع "ولد المتروكة" اجتياز جميع الصعاب التي اعترضت طريقه بفضل إرشادات الغولة (الجبلان اللذان يرتطمان، الثوران اللذان يتناطحان، صورة الأسد الذي يفتح فمه)، ووصل إلى الشجرة التي يبحث عنها، وقطف منها الورق المطلوب، وبينما هو يتصلّق الشجرة، رأى من إحدى نوافذ القصر المحاذي للشجرة أميرة الجن ووصيفاتها الأربعين نائمات، فالأميرة ووصيفاتها ينمنّ أربعين يوما، ويستيقظنّ أربعين يوما، وعلى من يريد قطف أوراق الشجر أن يأتي في الأيام الأولى، وقد فعل "ولد المتروكة" ذلك تطبيقا لتعليمات الغولة. دخل غرفة الأميرة واستبدل خاتمه بخاتمها، وغير من وضع الوسادة؛ إذ وضعها تحت أقدامها وانصرف.

وفي طريق عودته مرّ بأخويه وأخذهما معه، لكنهما خدعاه وأخذا منه الأوراق، وربطاه في جذع شجرة لتأكله الأسود، وعادا إلى أبيهما بالأوراق وادّعيا أنّهما من حصلا عليها. مرّت قافلة فأنقذته من الأسد وفكّت وثاقه، وعاد متخفيا إلى بلدته، وأصبح يعمل خادما عند صائغ.

استيقظت الأميرة ووصيفاتها، وخرجنّ يبحثنّ عمّن دخل الحديقة، وقطف الأوراق، واستبدا خاتم الأميرة، وغيّر موضع وسادتها، حتى بلغنّ قصر الملك. قامت الأميرة باختبار الأخوين، واكتشفت ادعاءهما، وطلبت من الملك احضار جميع شباب المملكة لتتعرّف على الشاب الذي قطف الأوراق، وتمّ احضار "ولد المتروكة" الذي ظلّ متخفيا كي لا يتسبّب في

الأذى لأخويه، رأت الأميرة خاتمها في يده، واختبرته وتعّرفت عليه، وزوّجه أبوه من أميرة الجن، وجعله خليفة له في الحكم، وتزوّجت الوصيفات من خيرة شباب المملكة.

(رواها: محمد اسماعيلي المدعو حمه، بالعربية الدارجة، سيدي خالد، بسكرة، 1976).

11- ملخص حكاية الشيخ العكرك[1]:

أصاب قبيلة الجدب، فبعثوا بأحد يبحث عن مكان فيه العشب والماء، فوجد مكانا خاليا فيه الماء والعشب، ولم يكن يعلم أنّ الناس هجرته لمّا عرفوا أنّ أحد الأغوال يقيم فيه. أخبر قبيلته فارتحلوا وأقاموا فيه. لمّا نهض الغول صباحا وجد أمامه قطعانا من الماشية، وبشرا في أرجاء المكان، فقال في نفسه هذا رزق سيق لي. لبس برنوسا، ووضع عمامة، وتظاهر بأنّه معلم قرآن. ثم توجّه إليهم، وتظاهر بعدم الرضى بما فعلوه، ثم طلب منهم تعليم أولادهم مقابل بقائهم، فوافقوا على ذلك.

في الصبيحة أرسل الآباء أولادهم إلى الشيخ المتنكر، وبدأ يعلمهم كلاما غير مفهوم، وفي المساء أطلق سراحهم فعادوا إلى بيوتهم، وفعل ذلك لمدة أسبوع. لمّا شعر الأهل بالاطمئنان طلب منهم أن يستبقي أحد الأطفال معه في المغارة بحجة مساعدته في تنظيف المغارة أو جلب الماء، واستمر يفعل ذلك كل يوم. شك الآباء في الأمر فطبلوا من أحد الأطفال الاختباء لينظر مصير الأطفال الذين استبقاهم. فشاهد الغول يلتهم الطفل الذي استبقاه، عاد إلى أهله وقصّ عليهم ما شاهده.

قرّر القوم الرحيل ليلا، غير أنّ شيخا خرج عند معارفه وتأخر في العودة حتى الفجر، ولمّا عاد وجد القوم قد رحلوا. وجد الشيخ نفسه في مواجهة الغول، فكّر في حيلة، فقام بلف جسمه في خرق بالية، وتمدّد في فراشه. انتظر المعلم المزيف قدوم التلاميذ في الصباح، ولمّا لم يأت أحد خرج يتفقّد المكان. فلم يجد سوى جسد الشيخ المسنّ ملفوفا في الخرق،

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر)، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص173-181.

سأله عن القوم، فقال له: «أنا الشيخ العكرّك الذي أكل النّجع وبقي متورّكا!.. لقد أكلت نجعي بما فيه من بشر وحيوانات ومؤن وخيام، وها أنت تجدني في غفوتي بعد أن شبعت منهم، وهيئ لك أنّهم رحلوا وتركوني!...»[1]. ادّعى الشيخ بأنّه يملك قوى خارقة تفوق قوة الأغوال، وطلب من الغول التباري لينظر أيهما أقوى من الآخر، عند ذلك يكون للأقوى حق في أن يأكل الأضعف.

كان الشيخ في كل مرة يستخدم ذكاءه ليتفوّق على الغول، ولمّا اشتدّت مخاوف الغول استعان بأهله من الأغوال، غير أنّ الشيخ بذكائه تفطّن لهم وتخلّص من مكيدتهم. ثم استعان الغول بأخته "عويجة الرقبة" المعروفة بقوتها وبطشها، فأرسل إليها الشيخ يحمل رسالة يطلب فيها من أخته التخلّص من الشيخ، وكالعادة وبحيلة منه تخلّص الشيخ من الغولة، وجلب رأسها ورماه أمام الغول. ازداد خوف الغول من الشيخ فاستعان بكبير الأغوال، وأشدّها قبحا وشراسة "بوسنتين". تمكّن الشيخ العكرك من "بوسنتين" وهزمه. وجد الغول نفسه بدون نصير بعد أن أعيته جميع الحيل فخضع مستكينا للشيخ العكرك يلبي جميع أوامره، ويستخدمه في أشغال الزراعة وجلب الماء وجرّ الحطب.

(رواها: أحمد اسماعيلي المدعو حمه، بالعربية الدارجة، سيدي خالد، بسكرة،1978).

12- ملخص حكاية المتكسي والعريان[2]:

سافر رفيقان معا، أحدهما "متكسي" يرتدي ثيابا فاخرة، والآخر "عريان" يرتدي ثيابا بالية، أحسّا بالعطش، فقرّر المتكسي الهبوط إلى البئر لجلب الماء. نزع ثيابه ووضع أغراضه، وتدلّى بلحفته وملأ الدلو. بعد أن روى العريان عطشه، قطع اللحفة، وترك رفيقه في قاع البئر، وأخذ ثيابه وأغراضه وواصل سيره.

[1] - عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص176.

[2] - ينظر، عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص187-190.

في الليل هبط جنيّان إلى البئر، ودون أن يشعرا به، راحا يتحاوران حول طريقة شفاء ابنة السلطان، وعن سرّ استخراج الكنز المخبئ تحت شجرة الرّمان. وبعد يومين مرّت قافلة، وأدلى رجالها دلاءهم لاستخراج الماء، فتعلّق بها الرجل وخرج من البئر.

قصد المملكة التي تحاور الجنيّان بشأنها، عالج ابنة السلطان، وسرعان ما برئت من مرضها ذلك، وحصل على نصف المملكة وتزوّج بنت الملك. ثم استخرج الكنز من تحت شجرة الرمان، وهذا أصبح صهرا للملك وغنيا.

ذات يوم رأى من نافذة قصره رفيقه الذي خانه، فطلب من الحراس إحضاره، وبّخه على ما فعله به، ثم سامحه وعيّنه وزيرا عنده. وفي أحد الأيام وبينما هو يحلق له لحيته، وضع الموس على رقبته، وهدّده بالذبح إن لم يعترف له كيف حصل على السلطة والمال. فأخبره بقصّته وما حدث له داخل البئر.

ذهب العريان قاصدا البئر، ورمى بنفسه فيه. وانتظر بعض الوقت، وإذا بالجنيّين يهبطان عليه، وتساءلا كيف برئت البنت، وكيف تمّ استخراج الكنز، لابد وأنّ أحد من البشر سمع كلامنا. فقاما بتهديم البئر، وهلك الرجل. وفي الصّباح الموالي أرسل السلطان بحرسه لينظروا في البئر، ولمّا عادوا أخبروه بمّا حدث فقال: «صاحب الشر طايح ديما على دماغه».

(رواها: أحمد جهرة المدعو الحميدي بالعربية الدارجة، سيدي خالد، بسكرة، 1976)

13- ملخص حكاية آعمر الأتان[1]:

كان رجل وزوجته يعيشان في فقر شديد، رزقا بطفل أسمياه "آعمر"، وشاءت الأقدار أن تموت الزوجة، ولم يجد الأب ما يطعم به ولده الصغير سوى حليب الأتان التي يمتلكها خفية عن أهل القرية. حدثت تحوّلات هامة في جسم الطفل، فقد ازداد وزنه، وتصلّبت

[1] – ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص106–110.

عضلاته، وقويت عظامه، ولقب بـ "آعمر الأتان"، وأصبح آعمر ميالا إلى العنف. ازداد خطره على أقرانه، فاشتكوه إلى أبيه مهدّدينه بالطرد من القرية.

ولمّا تكرّر ذلك عدة مرات، قرّروا إرساله قربانا في موسم الدرس والذر إلى "وحش اللّحيان"، الذي كان يسدّ الفج بلحيته العظيمة، ويمنع عن المزارعين العون، غير أنّ آعمر تغلب على الوحش وقتله، وعاد إلى قريته.

ثم أرسله قومه إلى أخواله، وهناك وجد "الوحش بوفخذان" الذي كان يمنع عنهم جريان الماء حتى يقدّم له القربان. عزم آعمر على مواجهته وتغلّب عليه، وعادت المياه إلى الجريان، وفرح أهل القرية، ثم عاد إلى قريته.

بعد مدة من الزمن، عادوا إلى إبعاده، وقرّروا إرساله إلى غابة الأسود للتخلّص منه، فطلبوا منه جلب الخشب. وهناك فاجأه ملك الحيوان، وطلب منه المنازلة. طمأنه آعمر وطلب منه أن يساعده على خلع الفأس من الجذع بوضع خفيّه في الشق، فما إن خلع آعمر الفأس حتى انسدّ الشق على الأسد، فهوى آعمر على الأسد بالضرب والجلد.

طلب منه آعمر حمل الخشب إلى القرية دون أن يؤذي أحدا مقابل تخليصه من قيده، فوافق على ذلك. وما إن رأى أهل القرية الأسد، فزعوا وسدّوا أبواب منازلهم، حتى طمأنهم آعمر الأتان، ونالوا منه الأمان، ثم زوجوا آعمر أجمل الحسان.

14- ملخص حكاية محذوق ومحروش مع الغولة[1]:

كان لأحد الرجال زوجتين، إحداهما حاذقة والأخرى غافلة، وكانتا حاملين. عندما حلّ الربيع طلبت الحاذقة من زوجها أن يريها أين زرع الفول لتخرج هي وضرّتها لجنيه. فطلب منهما أن يلقيا الغربال؛ فحيثما استقر فتلك هي الضيعة. وفعلتا ذلك، فاستقر في ضيعة الأغوال. وأخذتا تجنيان الفول، حتى فاجأتهما أنثى الغول، وبعد أن أكلت حمارهما، بقرتهما واستخرجت طفليهما، وافترستهما، ثم عادت تحمل الطفلين إلى جحرها.

[1]- ينظر، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص95-99.

شبّ الطفلان وكبرا عند الغولة، فكان ابن الحاذقة يدعى "محذوق" وابن الغافلة يدعى "محروش". وكانا يرعيان أغنام الغولة، ولم تفترسهما الغولة لأنهما صغيرين، وكانت تنتظر حتى يكبرا ويسمنا لإشباع حاجتها في الأكل.

ذات يوم غضب محروش من الأغنام لأنّها سرقت علكه، فذبحها ولم يترك إلا شاة واحدة، وعندما رآه محذوق أسرع وأدخل رفقة محروش النعاج الميّتة إلى الحظيرة حتى لا تراها الغولة وتقتلهما. ولمّا عادت الغولة أحضر محذوق النعجة الوحيدة للغولة لتحلبها، ثم ردّها للزريبة، ثم أعادها ثم ردها كالعادة... وقال للغولة أن النعاج اليوم ليس فيها حليب لأنّ العشب يبس.

قدّمت الغولة للولدين العشاء، وبعد العشاء سألها محذوق عمّا يوجد بالأواني، وعن الكيفية التي تنام بها الغولة في الليل، وقد كان قد رسم خطة للهرب، ثم تمدّد الأخوان في مكانهما كالنائمين، وعندما غصّت الغولة في النوم وعرف أنّها في نوم عميق، جمع الأواني التي وجدها في الدار ووضعها في كيس، وأيقظ أخاه محروش وحملا الأواني، فكانا كلما قطعا مسافة خلفا فيها آنية، وأكملا مسيرهما حتى وصلا إلى نهر عظيم يفيض بالرغوة والزبد فخاطباه: «يا نهر العسل والسمن.. دعنا نعبرك في أمان»[1].

وعندما أفاقت الغولة خرجت مع كلبتها تبحث عنهما، وتتوعدهما بالموت، وكانت كلما تجد آنية في طريقها ترجعها إلى البيت، ثم تستأنف سيرها من جديد، حتى وصلت إلى النهر، فقالت لكلبتها اشربي ماءه حتى ينفد، فشربت حتى امتلأ بطنها وماتت. ولما رأت الأخوين عند طرف النهر سألتهما ماذا قلتما للنهر حتى عبرتما، فقال محذوق قولي له: «يا نهر الهمّ والأوساخ والفضلات.. فض.. وخذ في طريقك كل ما تلقاه»[2]. ثم دخلت النهر فغرقت فيه.

[1] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص99.

[2] – عبد الحميد بورايو المصدر نفسه، ص99.

15- ملخص حكاية الإخوة الثلاثة[1]:

اتّفق أخوان أن يزوّج أحدهما بناته الثلاث لأبناء الآخر، غير أنّ الأول أخلف وعده بعد وفاة أخيه، واشترط على الأبناء أن يرحلوا إلى ثلاثة أماكن ليطّلعوا على ثلاث قصص لأشخاص يسكنون هذه الأماكن. قرّر الإخوة الثلاثة الرحيل.

وصل الإخوة إلى تونس، وهناك لاحظوا حلاقا لا يستقر في دكانه، ويخرج من وقت لآخر ينظر لأعلى صومعة المسجد، ولمّا سألوه عن سبب ذلك، أخبرهم بأنّه كان يرى كل يوم حمامة جميلة تحط فوق الصومعة، وعندما أمسكها في أحد الأيام طارت به إلى بلاد الجن، وحُكِم عليه بأن يتزوّج الجنية التي كانت تظهر في صورة حمامة، وعندما حنّ إلى وطنه، أمر السلطان الجنية بأن تحماه إلى وطنه شرط ألّا يعود مرة ثانية. ولمّا رجع ندم وتمنى العودة مرة أخرى، لذلك هو يترقب مجيئها كل لحظة.

وعندما وصل الإخوة إلى الإسكندرية، وأثناء تجولهم في السوق لاحظوا رجلا يحمل حزمة من العصي، ويوزّع التفاح على الأطفال، مقابل أن يضربه كل واحد منهم بعصا حتى يكسرها على ظهره. سألوه عن سبب هذا التصرف، فأخبرهم بأنّه اتّفق مع ساحرين مغربيين أن يرسل معهم عبيده والبغال التي يملكها ليستخرجوا الكنز مناصفة، غير أنّه أوصى عبيده بقتل الساحرين بعد استخراج الكنز، لكن العبيد لم ينجحوا في ذلك، ونجا الساحران. ندم الرجل ومذ ذلك اليوم وهو يعاقب نفسه على طمعه وجشعه، وما تسبّب له في ضياع الثروة.

ثم وصل الإخوة إلى طبرية، رأوا تاجرا يعير الناس بغلته شرط ألّا ينزعوا عنها اللجام، وألّا يسمحوا لها بالأكل والشرب. وعندما سألوه أخبرهم بأنّها جنية كانت تتشكّل في هيئة خادمة السلطان، تأتيه كل يوم وتأخذ منه الجواهر بدعوى أنّذلك أمر السلطان، وبعد أن أفلس اكتشف بأنّها ليست كما تدعي. استشار الدبار فنصحه بأن يغافلها عندما تأتي لطلب

[1] – عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص226-251.

الجواهر ويضع في فمها اللّجام، وسرعان ما تحوّلت إلى بغلة، فانتقم منها عن طريق استخدامها وإعارتها للناس بدون أن يسمحوا لها بالأكل والشرب.

عاد الإخوة إلى بلادهم، وقصّوا لعمّهم ما حدث معهم، وتزوّجوا ببنات عمهم.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.
- صحيح مسلم، أبو الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، ج2، 1374هـ - 1955م.
- دستور الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، الصادر بموجب المرسوم الرئاسي 20-442 في 2020/12/30 ج ر 82 لسنة 2020.

المصادر والمراجع:

1. إبراهيم الحيدري، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، لبنان، ط1، 2012.
2. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2003.
3. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.
4. أبو القاسم سعد الله، شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، ط3، 1984.
5. أحمد أبو زيد، المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، مصر، دط، 1995.
6. أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990.
7. أحمد زياد محبك، من التراث الشعبي دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2015.
8. أحمد محمد أحمد الجلي، دراسات في الثقافة الإسلامية (المصادر_ الأسس_ الخصائص_ التحديات)، دار الكتاب الجامعي، الإمارات العربية المتحدة، ط2، 2010.
9. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، مادة "هو".

10. أحمد يوسف، السلالة الشعرية في الجزائر. علامات الخفوت وسيمياء اليتم، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، 2004.
11. أحمد يوسف، القراءة النسقية. سلطة البنية ووهم المحايثة، ج1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
12. إسماعيل علي محمد، العولمة الثقافية وموقف الإسلام منها، دار تنوير للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2007.
13. أمحمد عزوي، القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، 104، القاهرة، ط1، 2006.
14. آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث حتى القرن السابع الهجريين)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
15. آمنة بلعلى، العقل النقدي المعاصر إمكانات الاختلاف ومشروعية الاستئناف، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2023.
16. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.
17. بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية. دراسة في الأصول والمفاهيم، دار عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2010.
18. بشير تاوريريت، الشعر والحداثة. بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008.
19. حبيب مونسي، القراءة والحداثة. مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.
20. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى. من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدّد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2001.
21. حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 1992.

22. حسين السماهيجي وآخرون، عبد الله الغدامي والممارسة النقدية الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2003.
23. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
24. خالد محمد أو عشيرة، ثائر أحمد غباري، الثقافة وعناصرها، دار الإعصار العالمي، الأردن، عمان، ط1، 2015.
25. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، دط، 2006.
26. رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2009.
27. رشدي أحمد طعيمة، الثقافة العربية الإسلامية بين التأليف والتدريس، دار الفكر العربي، القاهرة، دت، دط.
28. رشيد بن مالك. البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2001.
29. رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.
30. زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية الجزائرية، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1985،
31. سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2010.
32. سرحان نمر، الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974.
33. سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2001.

34. السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي. دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
35. سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2011.
36. شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001.
37. شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر. أنساق الغيرية في السرد العربي، دار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، 2012.
38. صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
39. صالح خرفي، مدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
40. صفية علية، أفاق النص الأدبي ضمن العولمة، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، ط1، 2018.
41. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002،
42. طلال حرب، أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1999.
43. عاطف عطية، في الثقافة الشعبية العربية بنى السرد الحكائي في الأدب الشعبي، جروس برس ناشرون، لبنان، ط1، 2016.
44. عامر مخلوف، تجارب قصيرة وقضايا كبيرة، مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
45. عامر مخلوف، متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.
46. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2007.

47. عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري. دراسة حول خطاب المرويات الشفوية (الأداء. الشكل. الدلالة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1998.
48. عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي. دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
49. عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.
50. عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى. دراسة سيميائية في نماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008.
51. عبد الحميد بورايو، منطق السرد. دراسات في القصة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
52. عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي. دراسة وصفية تحليلية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.
53. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006.
54. عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا والفلسفة. نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008.
55. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2006.
56. عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2009.
57. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

58. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل. مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، التصفيف الضوئي والمختبر، دار الوصال، ط1.
59. عبد الكريم غريب، وآخرون، التواصل والتثاقف من أجل التعارف، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010.
60. عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.
61. عبد الله الركيبي، الشاعر مبارك جلواح من التمرد إلى الانتحار، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.
62. عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986.
63. عبد الله الركيبي، الشعر في زمن الحرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994.
64. عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، تونس، 1983.
65. عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، تونس، 1983.
66. عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، العدد178.
67. عبد الله الغدامي، القبيلة والقبائلية. هويات مابعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.
68. عبد الله الغدامي، النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2005.
69. عبد الله الغدامي، ثقافة الوهم. مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998.

70. عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2015.
71. عبد المالك مرتاض، الأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2014.
72. عبد المالك مرتاض، التحليل السيمائي للخطاب الشعري. دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001.
73. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي. معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995.
74. عبد المالك مرتاض، عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1983.
75. عبد الملك بومنجل، تجربة نقد الشعر عند عبد المالك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2015،
76. عبد الملك مرتاض، أ/ي. دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992.
77. عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة. تحليل سيمائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 1993.
78. عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، ط2، 1988.
79. عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة. تأسيسات للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.
80. عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر(1925-1954)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983.
81. عقاق قادة، الخطاب السيميائي في النقد الجزائري، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014،

82. علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2004.
83. علي حرب، حديث النهايات فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2004.
84. علي عبد الرؤوف علي، الاندماج الاجتماعي بين مأزق الهوية وفخ العولمة. تحدّيات وتحولات عمران المدينة الخليجية المعاصرة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2014.
85. علي ملاحي، الجملة الشعرية في القصيد الجديد. السياب نموذجا، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007.
86. علي ناصر كنانة، الثقافة وتجلياتها السطح والأعماق، مؤسسة الرحاب الحديثة، لبنان، ط1، 2017.
87. عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1990.
88. عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2001/2000.
89. عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
90. عيسى برهومة، اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
91. غالب الفريجات، العولمة والهوية في الثقافة، الآن ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2020.
92. فاتن محمد شريف، الرؤية المجتمعية للمرأة والأسرة، دراسات في الأنثروبولوجية الاجتماعية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.
93. فاتن محمد شريف، يحيى مرسي عيد بدر، مقدمة في علم اجتماع الأدب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2008.

94. فارح مسرحي، التراث والهوية، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، دط، 2017.
95. فاروق أحمد مصطفى. محمد عباس إبراهيم، الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005.
96. فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1992.
97. فوزي العنتيل، الفلكلور ماهو؟ دراسات في التراث الشعبي، مكتبة الأدب الشعبي، دار المعارف بمصر، القاهرة، دط، 1965.
98. لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط8، دت.
99. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، اشراف: شوقي ضيف، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2005/1425.
100. محمد إبراهيم عيد، الهوية الثقافية الغربية في عالم متغير، مجلة الطفولة والتنمية، مجلد1، عدد1، 2001.
101. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987،
102. محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2003.
103. محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات)، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2002.
104. محمد بن حمودة، الأنثروبولوجيا البنيوية أو حق الاختلاف من خلال أبحاث ليفي ستراوس، دار محمد علي الحامي، تونس، 1987.
105. محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ج9، ج15، دار صادر، بيروت، ط3، 1414.
106. محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

107. محمد شوقي الزين، الصورة واللغز. التأويل الصوفي للقرآن عند محي الدين ابن عربي، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2016.
108. محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات. فصول في الفكر الغربي المعاصر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015.
109. محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1994.
110. محمد عابد الجابري، مسألة الهوية. العروبة والإسلام والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط4، 2012.
111. محمد عبد الله الطوالبة، المنظور التأويلي في أعمال محمد أركون، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2016.
112. محمد عزام، تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 2003.
113. محمد عمارة، مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999.
114. محمد مسلم، الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.
115. محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، تونس، الجزائر، 1983.
116. محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، من أوائل العشرينيات من هذا القرن إلى أوائل السبعينيات منه، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984.
117. محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
118. محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981.

119. محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1988.
120. محمد ناصر، المقالة الصحفية الجزائرية، المجلد الأول، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978.
121. محمد ناصر، رمضان حمود الشاعر الثائر، حقوق الطبع للمؤلف، ط1.
122. محي الدين صابر، قضايا الثقافة العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس، 1983.
123. محي الدين محد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، أشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ج1، ط8، 2005.
124. مشهور حسن محمود سلمان، الغول بين الحديث النبوي والموروث الشعبي، دار ابن القيم، المملكة العربية السعودية، ط1. 1989.
125. مصطفى النشار، مابعد العولمة قراءة في مستقبل التفاعل الحضاري وموقعنا منه، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
126. معن خليل عمر، علم اجتماع الأسرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن،2000.
127. مولاي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد المالك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.
128. ميجان الرويلي. سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي. إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.
129. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.
130. نبيل راغب، أقنعة العولمة السبعة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2001.

131. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 2005.
132. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب. دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة، الجزائر، ج2، 2010.
133. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب. دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، دار هومة، الجزائر، ج1، 2010.
134. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر. بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
135. واسيني الأعرج، الطاهر وطار: تجربة الكتابة الواقعية. الرواية أنموذجا. دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1989.
136. وائل بركات. والسيد غسان، مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، لانا، دمشق، سوريا، 1995.
137. الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة1945 حتى سنة1980، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1988.
138. يحيى الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء، دراسة تحليلية، ط1، دار البحث للطباعة والنشر، قسنطينة، 1987.
139. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية. الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007.
140. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2008.
141. يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض (بحث في المنهج وإشكالياته)، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط1، 2002.
142. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002.

143. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

الكتب المترجمة:

1. أليكس ميكشيللي، الهوية، تر: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، ط1، 1993.

2. جان لابلانش وج. ب. يونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.

3. جان نيدرفين بيترس، العولمة والثقافة والمزيج الكوني، تر: خالد كسروي، مر: طلعت الشايب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد 2242، ط1، 2015.

4. جون ستروك، البنيوية وما بعدها. من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، دط، 1996.

5. جيرار ليكلرك، العولمة الثقافية الحضارات على المحك، تر: جورج كتورة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2004.

6. خولة طالب الابراهيمي، الجزائريون والمسألة اللغوية، عناصر من أجل مقاربة اجتماعية لغوية للمجتمع الجزائري، تر: محمد يحياتن، دار المحكمة، الجزائر، د ط، 2007.

7. دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

8. سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1969.

9. فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996.

10. فينيست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحيى، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000،

11. كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات. مقالات مختارة، تر: محمد بدوي، مراجعة: بولس وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.

12. لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

13. لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

14. مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ط1، 1959.

15. هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010.

16. هولب روبرت، نظرية التلقي. مقدمة نقدية، تر: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط1، 2000.

المقالات:

1. إدريس إبراهيم البريدي، قراءة في أنساق الحكاية الشعبية. كتاب حكايات شعبية لعلي مغاوي نموذجا، مجلة الثقافة الشعبية، المنامة، البحرين، العدد 34، السنة التاسعة،2016.

2. تودوروف، البلاغة والأسلوبية في مقاربة النص الأدبي، تر: جهينة علي حسن، مجلة المعرفة، سوريا، ع474، 01 مارس 2003.

3. ج. ب. فارنيي، العولمة الثقافية وأسئلة الديمقراطية، تر: عبد الجليل الازدي، مجلة الآداب، مج48، 2000.

4. جون ديبوا، الأسلوب والأسلوبية، تر: عمر لحسن، مجلة نوافذ، السعودية، ع37، أغسطس 2007.

5. حسن حنفي، الثقافة العربية بين العولمة والخصوصية الإشكال النظري، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، العدد 485، شباط 2004.

6. رحيم كاظم ثائر، العولمة والمواطنة والهوية، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مجلد8، عدد1، 2009.

7. رشيد بن مالك، البحث السيميائي المعاصر. الواقع والآفاق، مجلة بحوث سيميائية، جامعة تلمسان، الجزائر، العدد 7، أفريل2010.
8. زهراء الزجالي، العولمة وتأثيراتها على التراث الشعبي العماني، المجلة العلمية لجمعية أمسيا –التربية عن طريق الفن، رقم الإصدار14، أفريل 2018، ص213.
9. السعيد ضيف الله، حسينة حماشي، فطيمة بلبركي، تحديات الأدب الشعبي الجزائري في ظل ثقافة العولمة، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة المسيلة، مج:6، العدد:2، جوان 2022.
10. شرقي رحيمة، الهوية الثقافية الجزائرية وتحديات العولمة، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد11، جوان2013.
11. شفيعة حداد، أسماء بلاغماس، تأثير العولمة في بعدها الثقافي الهوياتي على الهوية الثقافية الوطنية، المجلة الجزائرية للأمن الإنساني، جامعة باتنة1، الجزائر، المجلد 4، العدد2، جويلية 2019.
12. طارق بوحالة، نظرية النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر نماذج مختارة، مجلة أبوليوس، جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق أهراس، مجلد2، ع1، 15جانفي 2015.
13. عقاق قادة، سيميائية النص السردي في النقد الجزائري المعاصر، مجلة بحوث سيميائية، جامعة تلمسان، الجزائر، العدد 3، جوان2007.
14. علي سحنين، السرديات السيميائية في النقد الجزائري. رشيد بن مالك أنموذجا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع12، 2015.
15. فيصل الأحمر، الخطاب النقدي لدى عبد الملك مرتاض، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ع6، جانفي 2010.
16. محمد إبراهيم عيد، الهوية الثقافية الغربية في عالم متغير، مجلة الطفولة والتنمية، المجلد1، العدد1، 2001.
17. محمد عابد الجابري، العولمة والهوية الثقافية، عشر أطروحات المستقبل العربي، السنة 20، العدد 228، فبراير، 1988.

18. نجمة قرواز، في ماهية الثقافة ومميزاتها (بين كونية تايلر، ونسبية بوا)، مجلة النص، جامعة جيجل، المجلد 19، العدد 1، سبتمبر 2024.

19. وارم العيد، البعد الثقافي للعولمة وأثره على الهوية الثقافية للشباب العربي، مجلة جيل العلوم الإنسانية والاجتماعية، لبنان، العدد 2، 2014/07/3.

20. Fatih Fuat Tuncer ،Discussing Globalization and Cultural Hybridization ،Universal Journal of History and Culture ،Vol. 5, No. 2, 85-103, 2023.

المواقع الالكترونية:

1. فاطمة الوحش، موقف ثقافي واع وليس مجرد نوستالجيا. فيصل الأحمر لـ"الشعب": استلهام التراث في "الرواية" يعزّز الهوية ويقاوم النسيان، 6/05/ 2025، http://www.ech-chaab.com/ar تاريخ الاطلاع: 2025/08/20، 21:36.

2. محمد شوقي زين، العولمة والهوية حديث النهايات وحنين البدايات، https://www.aljabriabed.net/n39_14chawkizin.htm، تاريخ الإطلاع: 2025/09/10. 10:35.

3. مها خير بك ناصر، تحديّات العولمة وعلاقتها بالتراث والحداثة، 9حزيران 2017، https://iss-foundation.com/home/secudet/NDg، تاريخ الاطلاع 2025/10/24، 15:27.

الرسائل الجامعية:

1. رابح طبجون، التجربة النقدية عند عبد الله الركيبي، رسالة ماجستير، إشراف عمار زغموش، جامعة منتوري، قسنطينة، 1999.

2. فاطمة قمولي، التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبد الحميد بورايو، رسالة ماجستير، إشراف: أد عبد الحميد هيمة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2014-2015.

3. محمد ساري، النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف، رسالة ماجستير، إشراف واسيني الأعرج، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1993/1992.

4. ميمونة مناصرية، هوية المجتمع المحلي في مواجهة العولمة من منظور أساتذة جامعة بسكرة، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد الرحمان برقوق، جامعة بسكرة، 2012/2011.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ

الفصل الأول:

تحوّلات الفكر النقدي الجزائري – من الانطباعية إلى ما بعد الحداثة –

توطئة 8

المبحث الأول: النقد الانطباعي في الجزائر..... 9

1-النقد الأدبي في الجزائر قبل الاستقلال..... 9

2-النقد الأدبي في الجزائر بعد الاستقلال..... 13

المبحث الثاني: الاتجاه السياقي في النقد الجزائري..... 15

1-المنهج التاريخي..... 16

2-المنهج الاجتماعي..... 23

3-المنهج النفسي..... 32

المبحث الثالث: الاتجاه النسقي في النقد الجزائري..... 37

1-المنهج البنيوي..... 37

2-المنهج السيميائي..... 45

3-المنهج الأسلوبي..... 54

المبحث الرابع: اتجاهات ما بعد الحداثة في النقد الجزائري..... 63

1-المنهج التفكيكي..... 64

2-الهيرمينوطيقا (التأويلية)..... 70

3-نظرية القراءة وجمالية التلقي..... 77
4-النقد الثقافي..... 82

الفصل الثاني:

التراث الشعبي ودوره في الحفاظ على الهوّية الثقافية

المبحث الأول: الهوية الثقافية مفهومها ومقوماتها..... 87
1- الهوّية..... 87
2-الثقافة..... 94
3- الهوّية الثقافية..... 103
المبحث الثاني: دور التراث الشعبي في تشكيل وتأصيل الهوّية الثقافية..... 109
1- ماهية التراث الشعبي..... 109
2-الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية (صراع المركز والهامش) 112
3- الهوّية والتراث الشعبي الجزائري..... 113
4- سبل تعزيز الهوّية الثقافية الجزائرية.....115
المبحث الثالث: العوّلمة وتداعياتها على الثقافة 117
1- مفهوم العوّلمة 117
2- العوّلمة الثقافية 123
3- تأثير العولمة على الهوية الثقافية (صراع الأنا والآخر) 126
4- الهوّية الثقافية الجزائرية وتحدّيات العولمة 140

الفصل الثالث:

قراءة ثقافية في تجليات الهوية الثقافية من خلال أعمال عبد الحميد بورايو النقدية.

المبحث الأول: المرجعيات والآليات النقدية في مقاربات عبد الحميد بورايو للنصوص التراثية الشعبية 146
مدخل: مستويات الخطاب النقدي عند بورايو 146
1-المنهج المورفولوجي (التحليل البنيوي الوظائفي). فلاديمير بروب..... 150
2-المنهج البنيوي التكويني. لوسيان غولدمان..... 160
3-المنهج البنيوي الأنتروبولوجي. كلود ليفي ستراوس..... 165
4-السيميائيات السردية. غريماس..... 169
5-مقترح كلود بريمون. منطق الحكي..... 176
6-شعرية تودوروف..... 180
المبحث الثاني: صراع الأنساق الثقافية في المدونة النقدية لعبد الحميد بورايو من خلال نماذج الحكايات الشعبية المدروسة..... 185
1- النسق القرابي (النّظم والعلاقات الأسرية) 186
2- النسق السلطوي (الصّراع بين الذكورة والأنوثة) 200
3- النسق الأخلاقي (الصّراع بين الخير والشر) 206
4- النسق الديني (المعتقدات والقيم الدينية) 208
5- نسق اللغة (الصراع بين اللغة العامية واللغة الفصحى) 219
خاتمة: 224
ملحق: 228
قائمة المصادر والمراجع 253
فهرس الموضوعات 271

ملخص:

تهدف هذه الدراسة للكشف عن تمثّلات الهوّية الثقافية في النقد الجزائري، من خلال دراسة المدونة النقدية لعبد الحميد بورايو، الذي أولى عناية خاصة بالتراث الشعبي وبالحكايات الشعبية باعتبارهما مكونين أساسيين من مكونات الهوّية الثقافية الجزائرية.

انطلقت الدراسة من إشكالية رئيسية تمحورت أساسا حول كيفية تجلّي الهوّية الثقافية الجزائرية في الخطاب النقدي لعبد الحميد بورايو والمرجعيات والآليات النقدية التي اعتمدها في مقاربته للنصوص التراثية، ولا سيما الحكايات الشعبية.

مثلت تجربة عبد الحميد بورايو نموذجا بارزا في النقد الجزائري، حيث عكس في مشروعه النقدي وعيا عميقا بأهمية الحفاظ على الخصوصية الثقافية الجزائرية مع الانفتاح الواعي على المناهج النقدية الحديثة. كما أسهم بفاعلية في بناء وعي نقدي هوياتي يسعى إلى ترسيخ الذاكرة الشعبية وربط التراث الشعبي بالحداثة دون قطيعة أو تبعية.

الكلمات المفتاحية: الهوية، الثقافية، التراث الشعبي، الثقافة الجزائرية، النقد الجزائري.

Abstract:

This study aims to reveal the representations of cultural identity in Algerian criticism through an examination of the critical works of Abdelhamid Bourayou. He devoted particular attention to folklore and folktales, considering them fundamental components of the Algerian cultural identity. The study stems from a central problematic focused on how Algerian cultural identity manifests in Abdelhamid Bourayou's critical discourse, as well as the references and critical mechanisms he employed in his approach to heritage texts, particularly folktales.

Abdelhamid Bourayou's experience represents a prominent model in Algerian criticism. His critical project reflects a deep awareness of the importance of preserving Algerian cultural specificity while remaining consciously open to modern critical methods. Furthermore, he actively contributed to building a critical identity-based consciousness that seeks to consolidate collective memory and bridge the gap between folklore and modernity without rupture or dependency.

Keywords: Identity, Cultural, Folklore, Algerian Culture, Algerian Criticism.

Résumé :

Cette étude vise à révéler les représentations de l'identité culturelle dans la critique algérienne, à travers l'examen de l'œuvre critique d'Abdelhamid Bourayou. Ce dernier a accordé une attention particulière au patrimoine populaire et aux contes populaires, les considérant comme des composantes essentielles de l'identité culturelle algérienne. L'étude part d'une problématique centrale axée sur la manière dont l'identité culturelle algérienne se manifeste dans le discours critique d'Abdelhamid Bourayou, ainsi que sur les références et les mécanismes critiques qu'il a adoptés dans son approche des textes patrimoniaux, notamment les contes populaires.

L'expérience d'Abdelhamid Bourayou constitue un modèle de premier plan dans la critique algérienne. Son projet critique reflète une conscience profonde de l'importance de préserver la spécificité culturelle algérienne tout en s'ouvrant de manière réfléchie aux méthodes critiques modernes. Il a également contribué activement à la construction d'une conscience critique identitaire qui cherche à consolider la mémoire populaire et à lier le patrimoine populaire à la modernité, sans rupture ni dépendance.

Mots-clés : Identité, Culturelle, Patrimoine populaire, Culture algérienne, Critique algérienne.